

1015

**JOEL LEHTOSEN RAKASTUNUT RAMPA
JA RUUMILLISUUS EUROOPPALAISESSA
KIRJALLISUUDESSA**

Petri Hannula

Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Kirjallisuuden laitos
kevät 1998

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Kirjallisuuden laitos
Tekijä Petri Hannula	
Työn nimi JOEL LEHTOSEN RAKASTUNUT RAMPA JA RUUMIILLISUUS EUROOPPALAISISSA KIRJALLISUUDESSA	
Oppiaine Yleinen kirjallisuus	Työn laji Pro gradu
Aika 30.7.1998	Sivumäärä 75
<p>TIIVISTELMÄ - ABSTRACT</p> <p>Tutkin pro gradu -työssäni Joel Lehtosen kirjoittamaa romaania <i>Rakastunut rampa</i> käyttämällä ruumiillisuuden näkökulmaa. Ruumiillisuus ymmärretään tutkielmassani historialliseksi, ihmistä koskevaksi ja yhteiskunnalliseksi.</p> <p>Käyn läpi tutkittavan kohteen kirjoitusajankohdan yhteiskunnallista ja kulttuuri-ilmapiiriä ja kirjailijan sisäisiä syitä sekä hänen aikaisempaa tuotantoaan ja esittelen tutkittavan romaanin henkilötyypit. Nämä pohjustavat työni ruumiillisuusteorian vaihetta: tutkin päähenkilön Sakris Kukkelmaniin kohdistuvan vallankäytön ilmentymistä, groteskin olemusta päähenkilön kehossa, <i>Zarathustran</i> parodiaa Kukkelmanin hengen ruumiillistumana ja eksistentiaalistista Kukkelmania suhteessa kirjailijaan. Tärkeimmät kirjalliset vertailukohteeni ovat Friedrich Nietzsche, Pär Lagerkvist sekä Samuel Beckett.</p> <p>Kirjailijan mielenkiinnon kohteena ovat murroskauden ihmistyypit. Näitä ovat nousukkaat, menneeseen takertuvat vetäytyjät tai taistelevat tyypit, oikeuksiaan vaativat, alistujat tai sopeutujat, ajelehtijat tai häviäjät. Yksilö ja yhteiskunta toimivat katoavan ja tulevan ajan ristiriidassa.</p> <p>Tutkimustulokseni osoittavat, että Kukkelman ei kyennyt toteuttamaan nietzscheläisiä ihanteitaan. Jäljelle jäi vain taistelu elämän itsensä puolesta. Ne osoittavat myös, että kirjailijan oma ruumiin tila on vaikuttanut Kukkelmanin idean kehittymiseen.</p>	
Asiasanat Lehtonen, Joel; <i>Rakastunut rampa</i> , <i>Putkinotko</i> -sarja, ruumiillisuus, groteski, romantiikka, eksistentiaalisuus, Zarathustra.	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

JOHDANTO	1
JOEL LEHTONEN	4
1. Joel Heikarainen	4
2. Suuren kansankuvauksen aika: Suomen kirjallisuus	5
3. Autonomian aika päättyy: Suomen kuvataide	6
4. Lehtosen kirjallinen kehitys	8
5. Lehtosen luomien henkilöiden todelliset mallit	10
<i>Falk, Käkriäinen, Muttin</i>	10
<i>Sakris Kukkelman</i>	11
6. Henkilötyyppi ja kertoja	12
7. Uudemman narratologian kertoja	13
<i>Kertojatyypit</i>	14
<i>Piiloutuva, havaittava, epäuskottava, ironinen ja epäluotettava kertoja</i>	15
8. Henkilötyyppien kehitys romaanista <i>Kerran kesällä Rakastuneeseen rampaan</i> ...	16
ROMAANI RAKASTUNUT RAMPA	19
1. <i>Rakastunut rampa</i> ja Sakris Kukkelman	19
2. Kukkelman, Hefaistos ja Vulcanus	20
3. <i>Rakastuneen ramman</i> henkilöt	23
<i>Savolainen ja Bergman sekä ennustaja</i>	23
<i>Sanelma Kypenäinen ja Mimmi Byskata sekä Mikko Suomenvaara ja Gottfrid Strandberg</i>	24
RUUMILLISUUDEN HISTORIAN JÄLJET KUKKELMANIN KEHOSSA	26
1. Ruumiin kaksinaisuus	26
2. Ruumiin hyödyllisyys ja rangaistus	27
3. Hallitsija – pää, valtio – ruumis	29
4. Yhteiskunta ja ruumis	30
5. Kellariruumis	31

KARNEVALISTINEN JA GROTESKI RUUMIS	34
1. Groteski realismi	34
2. Groteski tekijä kirjallisuudessa	35
3. Nauru ja vakavuus	36
4. Groteski ruumiillisuus	37
5. Lehtosen renessanssin vaikutteet	38
6. Sakris Kukkelmanin eläinhahmot	40
7. Lehtosen eläintyytit	41
8. Kaupunki ja maaseutu	43
9. Kääpiö	44
10. Sokrates	45
YLI-IHMISEN YLIVERTAINEN RUUMIS	47
1. Silmä	47
2. Sokraattinen maailma, Apollon, Dionysos, myytti	49
3. <i>Aletheia</i> ja toiseus	51
4. Vallantahto	53
5. Suuri keskipäivä	55
RUUMIIN EKSISTENSSI	58
1. Ahasverus – vaeltaja	58
2. Godot – Ei Jumalaa	59
3. Lehtonen ja eksistentialismi	61
4. Vieraantunut ruumis	62
TUTKIMUSTULOKSET JA NIIDEN TULKINTA	65
1. Sakris Kukkelmanin ruumis	65
2. Irvokas ruumis	67
3. Kirjailija Joel Lehtonen	68
4. <i>Rakastunut rampa</i> ja eurooppalainen kirjallisuus	69

SAKRIS KUKKELMAN OMASSA AJASSAMME	71
Lähteet	72
Painamattomat lähteet	75
Kuvaluettelo	i

JOHDANTO

Kun puhumme ruumiillisuudesta, joudumme puhumaan myös yksilöllisyydestä. Vuosisatamme ensimmäisten vuosikymmenien muutos agraariyhteiskunnasta modernia teollisuusyhteiskuntaa kohti on tietyllä tavalla rinnasteinen oman aikamme siirtymään teollisuusyhteiskunnasta informaatioyhteiskuntaan. Yhteiskunnallisen rakennemuutoksen takia paljon työvoimaa oli pakotettu siirtymään maataloudesta Etelä-Suomen talouskeskuksiin. Ilmiö oli seurausta puutavarayhtiöiden kiinnostuksesta kotimaiseen metsään. Useat tilalliset menettivät maansa sekä maattomat jäivät vaille työtä. Molemmat aikakaudet korostavat yksilöllisyyttä ja myös ruumista. Molemmissa aikakausissa on yleisesti ottaen havaittavissa railo toisaalta yhteiskunnassa välittyvien arvojen kovenemisen, toisaalta yksilön henkistymisen välillä. Voidaan ajatella, että ruumiin korostaminen kompensoi yhteiskunnassa lisääntyvää turvattomuuden tunnetta. Näkemystä vahvistaa myös lisääntynyt tarve lähestyä henkisiä arvoja. Vuosisadan alun romanttis-dekadenttista ilmapiiriä vavisutti nietzscheläinen myrsky. Siihen liittyvästä kulttuuriväsymyksestä huolimatta etsittiin uusia voimanlähteitä menneisyydestä ja kulttuurin äärialueilta. Tämä latautunut ilmapiiri popularisoitui vapaassa kahdessa vuosikymmenessä. Sinä aikana yhteiskunta oli muuttunut suuresti. Vapaan kapitalismin seurauksena yhteiskunnallinen eriarvoisuus oli korostunut ja poliittinen radikalismi nostanut päätään. Kauden tukahduttamisen ilmapiiri vaikuttaa edelleen, tosin jo peittyneenä, omassa ajassamme. Tänä päivänä (alkuvuodesta 1998) on havaittavissa muun muassa televisiomainoksista uskonnollisten arvojen lisääntyminen sekä mystiikkaa käsittelevien ohjelmien kasvanut tarjonta. Voidaan ajatella, että näillä pyritään täyttämään jossain määrin epäuskottavaksi käyneen materialismin ja rationaalisuuden jättämää tilaa. Vaikka kirkko korostuukin yhtenäiskulttuurin tekijänä painottaen kristillistä moraalialia, mitään selkeää yhtenäistä henkistä kulttuuritekijää ei ole kuitenkaan nähtävillä. Tämä johtuu aikamme yksilökeskeisyydestä.

Aikakaudet poikkeavat myös toisistaan: Vuosisatamme alkuvuosikymmeniä kuvaavat yhteiskunnalliset liikkeet. Omana aikanamme suurten poliittisten liikkeiden tilalla on verkostoituva ja sisäiseltä kehitykseltään nopeutuva yhteiskunta kahden kilpailevan ideologian jännitteessä. Nämä ovat vapaaseen kilpailuun perustuva uusliberalistinen sekä valtion rajoitettuun säätelyoikeuteen perustuva pohjoismainen yleistä hyvinvointia korostava ideologia. Jälkimmäisessä kansalaisten perusturva taataan lainsäädännöllisesti, kun taas edellisessä yksilö kantaa täyden vastuun itsestään. Edellisen idea voidaan kiteyttää: oma etu on kaikkien etu. Näiden ideologioiden jännite ravistaa suomalaisen yhteiskunnan perusarvoja. Se johtaa yhteiskuntaa uudistavaan rakennemuutokseen ja luo laajaa turvattomuutta. Yksilöllisyyden liiallinen korostaminen voi johtaa yhteiskunnalliseen eriarvoisuuteen tavalla, joka muistuttaa vuosisadan alun karkeaa nousukashenkeä. Yksilölle tarjoutuu nopea rikastumisen mahdollisuus onnekkouden ja keinottelun avulla. Tällaista yksilöä kutsutaan sanalla nousukas. Tänä päivänä närkästyttää eduskuntaa myöten yritysjohtajien optiolainoista. Lainoja perustellaan yritysjohtajien työn kannustimina sekä osakkeen omistajien sisäisenä asiana, mutta samaan aikaan työnhakijoita kannustetaan työhön heikentämällä so-

siaaliturvaa. Niin ammattiyhdistysliike kuin kirkko pitävät tätä uusnousukkuutta yhteisön arvoja koskevana asiana.

Vuosisatamme alun yksilöllisyys välitti kansallista perustaa. Esitettiin vertauskuvallisesti autonomisen Suomen suhde Venäjään rinnastamalla torpparin hankala asema tilallisen pallokkisena. Itse torpparikysymystä alettiin käsitellä kirjallisuudessamme varsinaisesti vasta tämän vuosisadan alussa. Kirjallisuudessa usein rahvasta edustava sankari uhmasi instituutiota ja puolusti heikompaansa. Tänä päivänä kansalainen joutuu ottamaan yhä suuremman vastuun omasta itsestään kansallisen ja kansainvälisen perustan jännitteessä. Vuosisatamme ensimmäisten vuosikymmenien ruumis edusti suurempaa kokonaisuutta, luokkaa, johon se oli sitoutunut. Vaatteista erotti työläisen talonpojasta. Omalla ajallamme korostetaan ruumista itseään.

Joel Lehtosen *Rakastunut rampa* on tietyllä tavalla sekä oman aikansa että meidän aikamme kuva niin yhteiskunnallisesti kuin ruumiillisesti. Ruumiillisuus näyttäytyy hänellä käänteisenä. *Rakastuneen ramman* päähenkilö Sakris Kukkelman on pilaluomus ihanteellisesta ruumiista – johon tyypillisesti liitetään tehokkuuden määre – ja symboli maailmasta, jonka arvot ovat räikeästi vastakkain. Vertauskuvallisesti ilmaistuna aikamme ihanteena on sellainen ruumis, joka kykenee säästämään aikaa ja olemaan samanaikaisesti yhä tehokkaampi. Samalla tätä yhteiskunnallista ruumista säädellään keinoilla, jotka johtavat pohdintoihin jopa vammaisen sikiön abortoisesta säästösyihin vedoten. *Rakastunut rampa* kertoo maailmasta välitulassa Sakris Kukkelmanin kautta. Kukkelmanin ruumis on tila, jossa Lehtosen välittämä maailma toteutuu. Se kertoo lisäksi lihallisesta Joel Lehtosesta, hänen kivuliaasta ruumiistaan sekä pettymyksestä omiin ihanteisiinsa.

Kun kaksi toisilleen tyyllillisesti vierasta tekijää asetetaan yhteen syntyy groteski luomus. Groteski sisältää sovittamattoman ristiriidan ihanteen ja todellisuuden välillä. Se on intohimoisen Sakris Kukkelmanin torso ruumis. Sitä on myös kahden ideologian kärjistynyt vastakkainasettelu, joka saa konkreettisen sisältönsä ihmiskohtaloissa. Kukkelmanin hidas ruumis jää tehokkaiden työntekijöiden jalkoihin. Varsinkaan tänä päivänä hänenlaisensa ei pääse kirvesmiehen työhön. Groteskin kautta *Rakastuneessa rammassa* yhdistyy yli-ihmisparodia sekä ihmisen eksistentiaalisen olemassaolon tragedia. Vaikka Kukkelmanin zarathustralainen elämän ilo selittyykin oikeaoppisesti traagisena, elämän sisältö vääntyy hänellä kohtuuttomaksi kärsimykseksi. Yli-ihmiseksi pyrkivä Kukkelman vajoaa Lehtosen käsissä ali-ihmiseksi hänen vaeltaessaan tavoittamattoman ”ykseyden johtotähden” perässä. Siksi tulen vertaamaan Lehtosen romaania Samuel Beckettin draamoihin.

Lehosta, Nietzscheä sekä Beckettä yhdistää renessanssi-ihminen sekä sen kumppani groteski ruumis. Lehtosessa yhdistyy niin nietzscheläinen poikkeusyksilön parodinen sisältö kuin beckettlinen groteski maailma. Beckettin groteski maailma välittää karnevalistista luonnettaan traagisesti absurdin draaman kehityksessä. Hänen hahmonsä ovat kuin asetetut tiettyyn tilanteeseen henkilöiden kehittymisen mahdollisuutta vailla.

Beckettin maailman aika on lähes pysähtynyt toisin kuin Lehtosen luomassa maailmassa. Lehtosen maailma on arjen maailma ja siinä on tavallinen ajankulku. *Putkinotko* tapahtuu yhden päivän aikana; *Rakastunut rampa* yhden vuoden aikana. Beckettin ajan alku ja loppu ovat samassa päättymättömässä hetkessä. Lehtosen aika on lineaarisen ajan kaltainen. Arjen kaltaisesta todellisuudestaan huolimatta *Rakastuneessa rammassa* on ennalta määrätyn toivottomuuden tuntu.

Yhteiskunnan kehitys näyttää tapahtuvan vakaiden kausien ja hyppyjen tihtyvänä vuorotteluna. Tällainen hyppäys tapahtui esimerkiksi tämän vuosisadan vaihteessa, jota ilmentävät osaltaan useat modernistiset -ismit. Monet sen aikaiset (kieli)kuvat ilmentävät nopeutta ja pirstoutumista. Vuosisadan toinen hyppy tapahtuu paraikaa siirryttäessä informaatioyhteiskunnan tilaan. Tätä ilmentää yhteiskunnan vuorovaikutuksen nopeutuminen, jossa piilee vaara arvojen yksipuolistumisesta.

Tehokkuuden yksipuolinen ihannoiti kaventaa käytännössä moniarvoisuuden kirjoa, koska vähemmän tehokkaalla tekijällä ei ole sellaisessa yhteiskunnassa käyttöä. Sakris Kukkelmanin ruumis ei ole tehokas, päin vastoin, hänen ruumiinsa ironisoi sitä. Hänen ruumiinsa kuluttaa hitauttaan aikaa. Toisin on itseään hyvin hallitsevalla Zarathustralla. Yli-ihminen Zarathustra on maailmankaikkeudessa yksin elävän modernin ihmisen kompensatio.

Friedrich Nietzsche suuntasi katseensa renessanssi-kauden karnevalistisen juhlan läpi antiikkiin karnevalismin juurille ja löysi sieltä kiintopisteen – Friedrich Hölderlinin tavoin. Joel Lehtonenkin koki omasta ajastaan pakottavaa vetäytymisen tarvetta kansalaissodan jälkeen. Samuel Beckett löysi mielenkiintonsa kohteen marginaalin inhimillisyydestä. Myyttisen, poissaolevan tai marginaalisen paikan ajankulku koetaan hyvin usein hitaana.

Tutkielmani sisällön olen jakanut kuuden pääotsikon alle. Otsikko ”Joel Lehtonen” maalaa autonomian ajan lopun ja itsenäistymisen vaiheen yhteiskunnan ja taiteen ilmapiiriä, joiden vaikutuksessa kirjailija Lehtonen toimi ja jotka vaikuttivat hänen kirjalliseen tuotantoonsa. Seuraavassa kappaleessa esittelen tutkimukseni kohteen romaanin *Rakastunut rampa*. Näistä kahdesta kappaleesta koostuva alustukseni pohjaa seuraavia pääotsikoita: ”Ruumiillisuuden historian jäljet Kukkelmanin kehossa”, ”Karnevalistinen ja groteski ruumis”, ”Yli-ihmisen ylivertainen ruumis” ja ”Ruumiin eksistenssi”. Näiden otsikoiden alla esittelen erilaisia näkökulmia ruumiillisuuteen, jotka tulevat olemaan työkalujani *Rakastuneen ramman* ruumiillisuuden ymmärtämiseksi. Tulen vertaamaan tutkittavaa teosta niin *Zarathustraan* kuin Beckettin draamoihin ja pyrin osoittamaan näiden avulla miten *Rakastunut rampa* kuuluu eurooppalaiseen kirjallisuuteen. Kyseinen romaani sisällyttää itseensä viidensadan vuoden pituisen ruumiillisuuden historian renessanssi-kaudesta meidän päiviimme asti.

JOEL LEHTONEN

1. Joel Heikkarainen

Joel Lehtonen (alkujaan Heikkarainen) syntyi huutolaispojaksi Säämingin Haukiniemessä marraskuussa 1881. Hänet osti vaivashuutokaupassa papin leski rouva Augusta Wallenius ja antoi hänelle nimen Lehtonen. Kasvatuskoti edusti rikkaan maalaissäätyläistön elämänpiiriä.

Vähävaraisen ja hyvinvoivan säädyn välinen jännite säilyi kirjailijan näkökulmassa. Hänet tunnetaan rahvaan rehevänä tulkitsijana, vaikka hän itse ei kuulunut siihen paitsi syntyperältään. Hänen biologinen äitinsä, joka oli mieleltään häilyvä, oli hylännyt tämän puoli-vuotiaana (*Valitut teokset I*: Tarkka 1981, 7). Joel Lehtosta voisi luonnehtia kirjailijaksi välitilassa. Tätä puoltaa hänen elämän kokemuksensa: nuorsuomalainen, joka kuvaa proletariaattia ironisesti, mutta myötätuntoisesti, tai idealisti, joka kadottaa ihanteensa niin, että kansalaissodan ajan jälkeinen ilmapiiri käy hänelle ahdistavaksi, tai hänen tarpeensa paljastaa totuus, vaikka se näyttäytyisikin rumana. Kirjeessään Arvi Kivimaalle heinäkuussa 1934 Lehtonen kirjoittaa:

Oikeutta on ironiani ja irvokkuuteni tahtonut puolustaa; – ja vielä enemmän: armotonta todellisuutta. Enhän näe totuutta useinkaan kovin kauniissa valossa; siis – paljasta se muillekin! (*Kirjeitä*: Lehtonen 1983, 427.)

Anna-Maria Tallgrenille osoitetussa kirjeessä kesäkuussa 1934 Lehtonen kirjoittaa, että ”totuus, silloin kuin sen heijastin suuntautuu heikkoon, on mielestäni ruma: silloin ei jää suojaksi edes naamaria – ei jää muuta kuin iskut selkään!” (Ibid, 421.) Tietyllä tavalla kirjailija heijastaa yhteiskunnallisella väitelauseellaan oman ruumiinsa tilaa. Aivan kuin hän myöntäisi itselleen vastenmielisen tosiasian ja siihen liittyvän sietämisen pakon. Hänellä oli kolmenkymmenen ikäisenä alkanut sairaus, jota Pekka Tarkka arvioi selkärankareumaksi ja jota krooninen infektio pahensi. Tähän Tarkka huomauttaa, että eräät Lehtosen oireet olivat ominaisia Parkinsonin taudille tai pesäkekovettumataudille. (*Valitut teokset I*: Tarkka 1981, 223.) Vaikka nuori Lehtonen oli palava idealisti, niin pettymys ihanteihinsa, vieraaksi itsensä tunteminen, välitilassa oleminen yhdessä kivulloisen ruumiin sairauden kanssa, tekivät hänestä myöhemmin ihmisaran (Hellaakoski 1983, 100). Ruumiin sairaus, jota Lehtonen itse piti kihtinä tai reumatismina, ajoi hänet itsemurhaan marraskuussa 1934.

2. Suuren kansankuvauksen aika: Suomen kirjallisuus

Sitä aikaa, joka alkoi suurlakosta ja jatkui jopa 1930-luvulle asti, pidetään kansankuvauksen kautena Suomen kirjallisuudessa. Se sai sisältönsä aikakautensa huippuprosleistien tuotannosta. Suomen kielisessä kertomakirjallisuudessa tavallisen kansan kuvaus alkoi Aleksis Kivistä ja jatkui Juhani Ahon sekä Teuvo Pakkalan tuotannossa. Sillä on osaksi runebergiläinen, osaksi kalevalainen juurensa. Oli myös kirjailijoita, jotka poikkesivat tästä suuntauksesta. Kauden ihmiskäsityksestä sekä tyyllillisistä tekijöistä voidaan vahvasti yleistämällä erottaa kuusi pääkohtaa:

- 1) Perinteisessä suomalaisessa romaanissa luonto on läsnä.
- 2) Ihmiskäsitys on demokraattinen: päähenkilö on rahvaasta, usein antisankari.
- 3) Ihmisarvo määräytyy joskus biologisesti (kuten Sillanpäällä), joskus sosiologisesti (kuten Kiannolla). Se ei ole sidottu sosiaaliseen asemaan.
- 4) Kirjailija asettaa yksilön viranomaisvaltaa tai instituutioita vastaan ja ottaa kantaa heikomman puolesta.
- 5) Yhteiskunnallisesta asemastaan huolimatta persoonat voivat olla epäsosiaalisuuteen asti yksilöllisiä.
- 6) Kansankuvauksessa Kivistä alkaen yhdistetään huumori ja realismi.

Kai Laitinen nostaa esille kolme kirjailijaa, joiden ihmiskäsitys erosi realististen kansankuvaajien Ahon ja Pakkalan sekä kansallisten omatuntojen ja elämänpalvojien Arvid Järnefeltin, Johannes Linnankosken ja Maila Talvion tuotannosta. Kirjailijat ovat Joel Lehtonen, Ilmari Kianto sekä Maria Jotuni. Heidän jokaisen varhaistuotannossa oli eri tavoin uusromanttisia vetoja, ja sillä tavalla he ilmensivät jossain määrin aikakautensa ihanteita, jotka näyttäytyivät maailmanparannusintona, erityyppisenä aatteellisuutena tai tyyllillisenä ja katsomuksellisenä paatoksena. Vähitellen kolmikön kansankuvaus kääntyi itsekriittiseksi. (Laitinen 1991, 310–312, 317.) Kai Laitisen mukaan suomalainen uusromantiikka kehittyi ranskalaisesta symbolismista ja uusplatonismista sekä sisällytti itseensä nietzsche-läis-brandeslaista individualismia. Sen poikkeusyksilön sankarittyydelle yksinäisyys oli ylpeilyn aihe. Alkuvaiheessa uusromantiikan muotokieli oli kansallisesti omintakeinen ja virikkeet suomalaisesta kulttuurista: karelianismia sekä talonpoikaisromantiikkaa. (Ibid, 234.) Aiheet etsittiin mielikuvituksesta, menneisyydestä tai tarustoista empiirisen todellisuuden sijasta.

Lehtosen aikalainen Eino Palola pitää Maria Jotunin *Arkielämää* teoksena, joka murti suomalaisen kansankuvauksen. Sen koristeellista talonpoikaiskertomusta Eino Leino nimitti ”renkituvan romantiikaksi”. Jotunin teos sisälsi tyyliään illuusiottoman, todellisuuspuhujaisen kansan kuvauksen, johon sisältyi vahva kirjailijan eläytyminen ja ymmärrys. (Palola 1927, 76.) Pekka Tarkka kirjoittaa, että Lehtosen mielestä Jotuni luo henkilönsä ilman tendenssiin pyrkimistä ja korostaa taiteellista päämäärää. Lehtonen itse normitti kirjailijuutensa sanoilla todellisuudenmukaisuus, puolueeton luonnekuvaus ja puhdas taide.

Hän peräänkuulutti uudenlaista realismia. Hän vaati henkilökuvauksen syventämistä ja voimakasta taiteellisuuden korostamista. Estetismin sijaan piti pyrkiä itselle ominaisempaan ilmaisuun. Vähittäinen siirtyminen uusromantiikasta täysrealismiin vei Lehtosen kuvaamaan havaitsemaansa todellisuutta, pois ihanteiden maailmasta. Yli-ihmissankarin et-sinnän tilalle tuli deterministis-pessimistinen sävy. Samalla nietzscheläisen renessanssin ihailu muuttui tolstoilaiseksi näkemyksellisyydeksi, so. maanviljelijän vapaa, idyllinen ja alkukantainen elämä. (Tarkka 1977, 23, 24, 77, 148, 275, 276.)

Vuosisadan ensimmäisen vuosikymmen oli Suomessa sosiaalisten ja yhteiskunnallisten muutosten aikaa. Vanha sivistys ja sen arvot katosivat ennen kuin uudet olivat ehtineet vakiintumaan. (Ibid, 77.) Joel Lehtonen valottaa ironisoiden silloisen yhteiskunnan ryhmiä runomuotoisessa kokoelmassaan *Rakkaita muistoja* vuodelta 1911:

- aatelisto: ”Jo vaakuna lahosi portillaan” ja kartano ja ulkorakennukset ränsistyivät pahasti. Aateluus näytti virkamiesten ja porvarien puodilta tuoksuvien rouvien keskellä hiukan huvittavalta.
- alhaisempi aatelisto: Oli menettänyt asemansa ja omaisuutensa. Ennakkoluuloihinsa, uskomuksiinsa ja tapoihinsa jähmettynyt.
- papisto: ”Se saarnas vähää uutta vastaan, kasti / ja vihki, kuoppasi, ja virkumasti / keräsi maksut, nukkui tunnoin hyvin ... / Jumala siunas laarein lisääntyvin.”
- maaporvaristo: Ruotsin kieleen sekoittui suomi. Sen aate oli oma maa, oma työ, oma leipä.
- kaupunkiporvaristo: Ruotsalaista, saksalaista, venäläistä ja suomalaista väkeä. Juotti moukalle viinaa ja petti maakaupassa.
- kansa: ”Se kansa, näköjään niin hyvänsuopa, / se syntyi, kasvoi, nai ja nukkui pois. / Se uskoi Jumalaansa, — vanhaan tapaan / se poltti kaskea, ett’ elää vois / taas talven, pisti potattia napaan. / Se huijas maitaan; — luki joku nero / virskirjaa; — toinen viisas paransi / trakoomaa savulla, tai kiiruhti / yht’ aikaa popan luo ja papin; ero / siin’ ollutkaan ei suuri — siihen aikaan: [...]”
- virkamiehet: Oman arvonsa tuntevia pöyhkeilijöitä, joiden teot kansa muisti.
- nopeasti rikastunut eli nousukas: Hän osti hovin pilkkahintaan, kaatoi tammet ja muutti koko linnan navetaksi osaamatta luoda mitään uutta. (Lehtonen 1932, 286, 287, 289, 291, 293–296, 298–302.)

3. Autonomian aika päättyy: Suomen kuvataide

Joel Lehtonen sai kuvataiteeseen suuntautuneelta Marraskuun ryhmältä ekspressionistisia vaikutteita teokseensa *Rakastunut rampa*. Tosin romaanista tulkittua ekspressionistista sävyä vastaan tutkija Aarne Kinnunen on esittänyt kritiikkiä. Hän korostaa ekspressionismin sijaan eksistentiaalistista elämäntunnetta (Kinnunen 1963, 253). Ekspressionismi yhdessä realistisen kansan kuvauksen kanssa suuntautui vallitsevaa taideinstituution makua vastaan niin kirjallisuudessa kuin kuvataiteessa. Joel Lehtosen organisoima Kirjailijaliiton oppositioryhmä kuten Marraskuun ryhmäkin halusivat vallitsevaan käytäntöön muutoksen.

Venäjä oli kärsinyt suuren tappion sodassa Japania vastaan, mikä aiheutti kumouksellista

liikehdintää myös autonomisessa Suomessa. Suurlakko radikalisoi niin taiteellisen kuin yhteiskunnallisen elämän. Kuvataiteen puolella Suomen Taiteilijayhdistys oli alkanut myöntää hiukan sitä ennen vapaaoppilaspaikkoja vähävaraisille opiskelijoille. Sellainen tausta oli esimerkiksi nuorella Tyko Sallisella, joka vuonna 1906 oli perustamassa Nuorten taiteilijain liittoa vanhemman taiteilijasukupolven hallitsemaa Suomen Taiteilijaseuran auktoriteettia vastaan. Eurooppalaiset vaikutteet – fauvismi [ranskalaisen ekspressionismin suuntaus] ja kubismi, saksalainen ekspressionismi sekä Edvard Munchin symbolismi – kiinnostivat etenkin nuoria kuvataiteilijoita, mutta myös eräitä vanhempia. (Alitalo 1995, 9.) Ekspressionismi oli protesti vanhemman taiteilijasukupolven suosiman impressionismin vastareaktio. Ekspressionismin sisältö korosti ”vaistomaista välittömyyttä ja elämänhurmosta taiteen tunnuksena.” Ekspressionistit esittivät, että ”taide on aikansa kuva, ei ikuisen absoluutin ilmentäjä”. (Mäkinen 1995, 35.) Suomalainen ekspressionismi etsi aiheensa rahvaasta. Tämän vuosisadan alun neoimpressionismia luonnehti puhdas väripaletti. Taidekriitikko Ludvig Wennerströmin määritelmän mukaan sillä ”pyrittiin vapautumaan realismin ja naturalismin säännöistä ja tavoiteltiin – luopumatta todellisuuspohjasta – valoisaa ja ilmavaa luonnonvaikutelmaa ja yleisemmin haluttiin luoda ’tyylittelyn ja värien kyllästyttämisen avulla jotakin uutta’” (Tarkka 1977, 378). Tyko Sallisen johdolla nuoret kuvataiteilijat perustivat Marraskuun ryhmän 1917. Ryhmän jäsenet Juho Rissanen, Viljo Kojo, Anton Lindfors sekä muun muassa Alex Matson vetivät kirjailija Lehtosen piiriinsä. (*Kirjeitä*: Tarkka 1983, 12, 13.) Joel Lehtonen toimi niihin aikoihin aktiivisesti Suomen kirjailijaliiton oppositioryhmässä, Kirjallisessa Työssä. Se pyrki ajamaan ammattikirjailijoiden asiaa. Sen piti toimia nuoria kaunokirjailijoita ja runoilijoita varten kustantajia ja yleisöä vastaan taiteellisen rehellisyyden puolesta. (*Kirjeitä*: Tarkka 1983, 177.) Yhdessä Suomen Kirjailijaliiton oppositioryhmän ja Taiteilijaseuran Maalariliiton kanssa Lehtonen toimitti *Kirjailijain ja taiteilijain joulukirjaa*. Näillä taiteilijoilla oli salonkitaide yhteisenä viihollisena. Ranskalaisen idean mukaan he jakoivat taiteen akateemiseen ja oikeaan taiteeseen. (Ibid, 13.) Akateeminen taide oli sopeutunut vallitsevaan tiukkaan ja konservatiivisia sääntöjä noudattavaan taidekäsitykseen.

Kansalaissota alkoi. Novellikokoelmassaan *Kuolleet omenapuut* (1918) kaksi viimeistä novellia ”Muttisen Aapeli sodassa” sekä ”Bongmanin kuolema” kirjailija Lehtonen kuvaa kahden keskeisen henkilön kohtaloa kansalaissodassa valkoisten puolella. Sotaan joutuneen tolstoilaisittain pasifisti Aapeli Muttisen mieli murtuu ja kiihkossaan hän tappaa punavangin ja joutuu mielisairaalaan. Jälkimmäisessä novellissa kerrotaan ironisesti esitetystä myöhäisheränneestä karelianistista, kadonnutta aikaa tavoittelevasta Väinö Bongmanista. Tämä kiihkeä tappaja ei kyennyt sopeutumaan nopeasti muuttuvaan aikaansa. On merkille pantava, että kirjailija ryhtyy seuraavassa romaanissaan *Putkinotko* käsittelemään aikaa kesällä vuonna 1913. Romaania hän maalaa kirkkain impressionistisin vedoin ja helein luontokuvin. *Putkinotkon* jälkeen Lehtonen kirjoittaa *Rakastuneen ramman*, ekspressionistisilla kuvilla viillettyinä, nihilismiä päättyvän kaksikymmentäluvun vaihteeseen sijoittuvan vallankumouksellisen Sakris Kukkelmanin tarinan.

Joel Lehtosen kansalaissodan aiheuttama shokki oli yhtä voimakas kuin hänen ystävällään Kalle Carlstedtillä, Marraskuun ryhmän ulkojäsenellä. Marketta Mäkisen mukaan Carlstedtin usko ihmisyyteen horjui, minkä seurauksena hänen arvomaailmansa ja osin taidekäsityksensä koki muutoksen. Hän vetäytyi vuosiksi tekemästä puupiirroksia, joista hänet tunnettiin Suomessa. Sen sijaan hän alkoi kuvittaa kirjoja ja kirjan kansia. Hän kuvitti mm. Lehtosen romaanin *Rakastunut rampa*. Yhdessä Lehtosen kanssa he olivat kiinnostuneita Leo Tolstoin julistamasta rauhanasiasta ja antiklerikalismista. Heitä miellytti näkemykset maalaiselämän korostamisesta kaupunkilaiselämän kustannuksella. Tolstoin taidekäsitys tulee lähelle ekspressionismin keskeisiä ajatuksia. Se on emotionalistinen; taiteen päätehtävä tolstoilaisen näkemyksen mukaan on herättää samoja tunteita katsojassa ja lukijassa kuin mitä tekijällä on. (Mäkinen 1995, 88–91.) *Putkinotko* -romaanin pidetään yleisesti kirjailija Lehtosen tuotannon pääteoksena. Sen keskushenkilöllä, Aapeli Muttisella, on vahvoja tolstoilaisia näkemyksiä esimerkiksi maanomistuksesta. Muttinen havaitsee, että vuokramies Käkriäisellä onkin syntyperäinen oikeus viljelemäänsä maahan. Romaanin ilmestymisen jälkeen kirjailija rinnastettiin Aleksis Kiveen, Juhani Ahoon tai F. E. Sillanpäähän (*Kirjeitä*: Tarkka 1983, 271). Sen sijaan *Rakastunut rampa* oli hengeltään toisenlainen. Aaro Hellaakoski pitää sitä Lehtosen ”aavikkotaipaleen porttina” ja lisää että ”Lehtonen oli jäänyt sivustakatsojaksi”. (Hellaakoski 1983, 89.)

Kansalaissota oli suomalaisen kulttuurin vedenjakaja. Se merkitsi perinteisten arvojen voittoa, joiden pysyvyys varmistettiin uudella taidepolitiikalla. Tasavallassa vieroksuttiin aiempaa taiteen radikalismia. Maaseudun ja kaupungin vastakkaisuutta korostettiin kansallisen ideologian ja suomalaisuusliikkeen ohjelmissa. (Mäkinen 1995, 87, 88, 91.)

4. Lehtosen kirjallinen kehitys

Aaro Hellaakoski jakaa kirjailija Lehtosen tuotannon kolmeen pääkauteen, joita erottaa kaksi välikautta. Lehtosen uusromanttista varhaiskautta Hellaakoski kuvaa raikkaina, melkein pateettisina purkauksina, jota ensimmäisenä välivaiheena seuraavat tyyliharjoitelmat ja Boccaccion käännöstyö. Niitä seuraa 1910-luvun kypsä tuotanto rehevine ja maalailevine tyyleineen ja raisuine komiikkoineen. Boheemisen suruton ja kesäinen on Lehtosen tuotanto aina *Putkinotko*-romaanin saakka, jossa oli jo kärjistettyä satiiria, pettymyksen ja epäilyn tunteella kirjoitettuna. Tästä alkaa toinen välikausi, joka sisältää *Rakastunut rampa*-romaanin. Hellaakoski myötäelää Lehtosta, joka on kuin autioon maisemaan joutunut ja kuulijaa vailla. Kirjailijan viimeinen kausi on kirjoitettu pelkistetyllä kielellä, jota sävyttää yhä vahvempi sisään päin sulkeutuminen. (Hellaakoski 1983, 87–90.)

Lehtosen tuotannon keskimmäisen kauden *Putkinotko*-sarjassa tietyt henkilöt kuvataan toistuvasti eri tilanteissa. Esille nostamillani henkilöillä on myös todellinen vastineensa. Lihallisen mallin tarpeellisuus voidaan perustella henkilökuvauksen uskottavuudella kuin myös Lehtosen idealismilla tavoittaa suomalaiskansallinen identiteetti rahvaan realistisen

kuvauksen avulla.

Romaanissaan *Kerran kesällä* Joel Lehtonen esittelee ensimmäisen kerran Lauri Falkin. Falk on talonpoikaissuvusta polveutunut säveltäjän alku, joka on menettänyt kaiken illuusionsa ja tuhlannut omaisuutensa. Hän on alakuloinen, horjuva ja heikko, mutta impulsiivisen yllykkeen piristämänä suuntaa ajatuksensa pilvilinnoja päin. (Palola 1927, 105, 106.) Samaisen kirjan keskeisimmäksi henkilöksi Lehtonen kirjoitti kirjakauppias Muttisen. Hän harrastaa rauhanaatetta ja suhtautuu elämään tyynen tarkkailevasti, mutta tarpeen tullen osaa ottaa kantaa kärkevästi. Hän on muhoileva, lihava ja sivistynyt. Hän on rikas ja vieraanvarainen. Hyväntahtoisuudestaan huolimatta hän on skeptikko ikään kuin jonkin menetyksen takia, kirjoittaa Eino Palola. (Ibid, 109, 110.)

Lehtosen novellikokoelmassa *Kuolleet omenapuut* Aapeli Muttinen on ostanut maatilan ja huvilan Saimaan rannalta. Sen nimi on Putkinotko. Äkkiä puhjenneessa kansalaissodassa pasifisti Muttinen joutuu valitsemaan puolensa, vastoin omaa tahtoaan. Sota saa hänen ihanteensa Suomen kansasta luhistumaan. Ensimmäisen kerran Lehtonen kirjoittaa Juutas Käkriäisen esille. Käkriäinen on maatyömies, jonka vuokratilan Muttinen saa kylkiäisenä ostaessaan Putkinotkon tilan itselleen. Muttinen palkkaa Käkriäisen tilansa viljelijäksi ja vartijaksi tietyillä ehdoilla. Mikäli hän täyttää ehdot, hän mahdollisesti voisi saada Putkinotkosta palstan omaksi. Käkriäinen joutuisi pitämään huolta tilan omenapuista sekä kuksista, joita tämä pitää hyödyttöminä. Hän jättää ehdot tietien tahtoen täyttämättä, mutta Muttisen vihjaus palstan mahdollisesta antamisesta muuttuu Käkriäisellä lupaukseksi. Lopulta tämä on katkera Muttiselle lupauksen pettämisestä. Uhmansa valuttua tyhjään hän kuitenkin arvelee, että kenties Muttinen sittenkin pitäisi lupauksensa. (Palola 1927, 114–116, 118, 124–126.)

Putkinotko-romaanissaan Lehtonen esittelee proletariaatin kaksi tyyppiä. Käkriäisen perhe on sivistymätön, tavoiltaan groteski ja karu, sekä tunnepuoleltaan naiivin välitön niin onnellisuudessaan kuin aggressiossaan. Se on herkkäuskoinen ja itsekäs, vaistomaisesti ja sosiaalisesti työväen luokkaan kuuluva. Toista proletariaatin tyyppiä edustaa Kypenäisen perhe, jota Palola kuvaa omaa etua tavoittelevaksi, yhteiskunnalle katkeraksi ja kostonhimoiseksi. Nämä ihmiset kirjailija Lehtonen asettaa kukkeimman luonnon keskelle. (Ibid, 128, 129, 132). Myös Pekka Tarkka esittää kaksi proletaarityyppiä. Ensimmäistä hän kuvaa sanalla alistuja ja toista ponnistelijaa. Alistujan tilaa kuvaa sana fatalismi: on alistuttava kohtaloonsa. Ponnistelijä kieltää fatalismin ja pyrki sosiaaliseen nousuun. (Tarkka 1977, 360.) Juutas Käkriäinen halusi elää omassa muuttumattomassa maailmassaan, mutta ulkoa päin vaikuttavat voimat, kuten virkavalta, murtavat hänen idyllinsä. Juutas joutuu lopulta vankilaan viinan salakaupasta. Hän vastustelee kohtaloaan aikansa ja luovuttaa. Kypenäisen perhe lähti taisteluun vallasta aseellisesti. Perhe hajosi kansalaissodassa. Fatalismin kieltoa Tarkka pitää ponnistelijan piirteenä.

Romaanissaan *Rakastunut rampa* Lehtonen kertoo Pertta ja Mauno Kypenäisen väkival-

taisen, mutta uhmakkaan kohtalon ja asettaa teoksen toiseksi päähenkilöksi Sakris Kukkelmanin rinnalle Kypenäisen tyttären Sanelman. Sivuosissa ovat nousukas Mikko Suomenvaara, hulivili ja viinan salakauppias sekä miehiä hyväksikäyttävä, selviytyjä Mimmi Byskata.

5. Lehtosen luomien henkilöiden todelliset mallit

Falk, Käkriäinen ja Muttinen

Joel Lehtosen useat kirjalliset hahmot ovat olleet olemassa, mutta ei suoraan kopioituna vaan yhdisteltyinä. Varhaisimmissa teoksissaan henkilökuvaukset olivat pintapuolisia, vaikka olivatkin eletystä elämästä otettuja. Kypsissä teoksissaan hän kykeni kuvaamaan henkilönsä koettuna ja nähtynä niin, että ne yksilöllisinä edustavat myös tyyppejä. Kirjailija suhtautuu niihin humoristisesti ja liioitellen, mikä välittyy kielen lennokkuudesta ja rehevyydestä. (Palola 1927, 104, 105.) Epäjohdonmukaisuus ja yllätyksellisyys kuuluu kirjallisten henkilöiden inhimillisyyteen. Henkilögalleria muodostuu litteistä ja täyteläisistä hahmoista. Jälkimmäiset paljastavat ristiriitaisuutensa toiminnallaan. Edelliset tasapainottavat komposition.

Pekka Tarkka kirjoittaa Lauri Falkista, että tämä on juureton idealisti, kirjailijan nuoruuden omakuva, johon tämä suhtautuu ankaran kriittisesti. Lehtonen hylkää uusromantiikan haaveellisen kauneuden. Hän on vaeltaja ja emigrantti omassa maassaan. (*Valitut teokset I*: Tarkka 1981, 12.) Lehtonen ilmeisesti suunnitteli Falkin sijoittamista *Rakastuneeseen rampaan*, mutta muutti henkilön nimen sittemmin Mikko Suomenvaaraksi. Hän kirjoitti seuraavan kirjeen Kalle Carlstedtille maaliskuussa 1921, josta on seuraava ote:

Tekisitkö minulle paitsi ”Koottujen” jonkinlaisen kannen uuteenkin kyhäykseeni, – loruun tuosta rammasta Sakris Kukkelmanista? Ja pitäisikö samaan viimemäinittuun kirjaan tehdä joitakin vignettejäkin tai ”kuvia”? Mieluimmin ottaisin jonkinlaisia välilehtiä, kuvia, – 3 – 4 kappaletta, kirjan sivukokoa; kuvia, jotka valaisisivat jutun eri vaiheita. Mutta ehkä tällainen illustratiooni on epäesteettistä, – en tiedä. Sano mieles, haasta kiele! Milloin minun olisi lähetettävä käsikirjoituksen alkupuoli nähdäksesi? (Lopun saisit vasta elokuulla.) Karisto on näet niin tarkka siitä, että kansi (ja kuvat) *joutuvat* heti kuin he ovat painattaneet tekstin. Siksi olisi parasta *aloittaa* koristelu jo nyt keväällä, vaikka Kukkelman kömpisi julki vasta jouluksi. Sinulla olisi aikaa fundeerata – mikäli kirja kannattaa; fundeerata sen rampaa miestä, linnassa istunutta naista, sharlataani Lauri Falkia koiraparvineen, lopussa hirttäytynyttä Kukkelmania, Helsingin etukylien maisemin, jne. Rupeatko tekoon, – ja teetkö? (*Kirjeitä*: Lehtonen 1983, 262, 263.)

Suomenvaaran sukunimi sisältää sanaleikin. Sukunimi yhdistettynä nimen kantajan ominaisuuksiin vihjaa niistä sosiaalista moraalialta arveluttavista keinoista, joiden avulla nousukkaat kartuttivat omaisuuttaan. Lehtonen nähtävästi piti trokarointia ja laajemmin nousukkuutta ylipäänsä Suomen henkistä moraalialta nakertavana tekijänä.

Joel Lehtonen on ottanut Juutas Käkriäisen esikuvan velipuolestaan, Aleksander Muhoselta. Juutas-hahmo Pekka Tarkan tulkinnan mukaan ei ollut kirjailijan veljen 'valokuva', vaan kirjailijuuden kokemuksen suodattama fiktio. Muhonen asutti Inhan tilaa Säämingin pitäjässä, Käkriäinen vastaavasti Putkinotkon tilaa. Putkinotko-huvilan omistaja Aapeli Muttisen henkilöllisyys palautuu itse kirjailijaan. Lehtoselle avautui tilaisuus tarkkailla Muhosen perhettä. Aluksi hän oli samaistunut veljensä edustamaan "sitkeään, ylpeään, jöröön sukuun". Perhe edusti hänelle idealistista suomalaisuutta, jota hän romanttisesti-realistisilla ihanteillaan pyrki tavoittamaan. Myöhemmin hän näki Muhosissa "roskasakin". Idealismissaan Lehtonen toimi sellaisten liberalismien oppien mukaan, että oma etu ja yleinen edistys olivat sopusoinnussa. Hän oli pyrkinyt kasvattamaan alustalaisiaan kuin opettaja: palkitsemalla ja rankaisemalla. Pyrkimys kilpistyi veljen ja hänen perheensä poliittiseen heräämiseen. (*Valitut teokset I*: Tarkka 1981, 13, 9.)

Aaro Hellaakoski on pohtinut Aapeli Muttisen ja *Rakastuneen ramman* Sakris Kukkelmanin suhdetta. Hellaakoski arvelee, että Muttinen on tuotu *Rakastuneen ramman* komposition kannalta keskushenkilöksi. Kirjailija on tehnyt "irvokkaan toisinnon Muttisesta", ei hupailevan, vaan pelkoa kokevan Muttisen pilakuvan. Sakris Kukkelman on Lehtosen personoitu pettymys ihanteihinsa. (Hellaakoski 1983, 96, 97, 102, 103.)

Sakris Kukkelman

Elokuussa 1920 Joel Lehtonen lähetti ystävälleen Kalle Carlstedtille kirjeen, jossa hän kertoo löytämästään saunan rakentajasta Hörnebergin tilalleen Huopalahdessa. Paikka sijaitsee nykyään etelä-Haagan Sankaritiellä. Rakentajan nimi on Albert Johansson (*Valitut teokset I*: Tarkka 1981, 401). Johanssonista hän kirjoittaa:

Minäkin rakennutan nyt täällä. Mutta rakentaja on kovin hidas. Ja hän on tällainen:

noin puolitoista kyynärää korkea. Ehkä saman levyinen. Seljässä iso kyttyrä, – niinkuin pussi, jossa olisi puoli ryssänlimppua. Sitä kyttyrää peittää tukka, joka ylettyy puoliväliin selkää: mies on näet teosoofi tai mikä Simson lienee, joten hän "käyttää" pitkää tukkaa. – rinnan puolella on melkein yhtä iso myhkyrä, – kuin pahka – ulottuen jossakin koivun kannossa. Parta on melkein yhtä pitkä kuin tukka, – ulottuen myhkyrän alla kuopassa olevaan mahaan. – Kädet ovat isot ja pitkät, jalat hontelot kuin talikynttilät, polvet joka hetki koukussa.

Arvaat, ettei sellainen mies liiku nopeasti, yletä minnekään eikä jaksaa paljoa. Mutta mistäpä riuskemman sain? Työmiehet ovat täällä "ylösotettuja", laiskoja ja kalliita – jos on ehkä lopultakin vielä kalliimpi kuin tämä Huopalahdesta kuljettamani kummitus, – mielestään hyvin oppinut (lukenut pari kirjaa ja – "Zarathust-
raa") ja aika Don Juan: kyrpä hänellä seisoo aina, luulen; mutta ei hänelle tarjoutune sen kummempia kuin lehmiä, jotka käyvät nuuhkimassa hänen veistämiään hirssiä.

Niitä hirssiä hän veistää 3 – 4 kpl päivässä. Se on kyytiä. Veistää näin:

[Piiros]

Ei kuulukaan tekevän 3 eikä neljää päivässä, sanoo Tyyte.
Sukat ovat hänellä housunlahkeiden päälle vedetyt.

Tule, hyvä mies häntä katsomaan, tätä miestä, jota me kutsutaan nimellä ”Kykyrä”. (*Kirjeitä*: Lehtonen 1983, 257.)

Tyyte on Joel Lehtosen tuore vaimo Lydia Thomasson. ”Kykyrän” nimi periytyy kirjailija Lehtosen Madridiin suuntautuneesta matkastaan alkuvuonna 1920. Hän nimesi ”Kykyräksi” Velázquezin maalauksen, joka esittää renessanssi-kauden kääpiötä nimeltä don Sebastian de Morra. Maalauksen kirjailija näki Prado-museossa. Hän oli ihastunut Velázquezin ja Goyan koruttomaan realismiin ja monumentaalisuuteen. (*Kirjeitä*: Lehtonen 1983, 235–237.)

6. Henkilötyyppi ja kertoja

Tyytin käsite on idealistinen ja on tuttu romantiikan kirjallisuuden teoriasta (Tarkka 1977, 11). Vuonna 1902 Rolf Lagerborg esitti ajatuksensa induktiivisesta tyytin käsityksestä. Sen mukaan kun elämää havaitaan etäältä eri aikoina eri kulttuureissa mieli kehittää vallitsevista piirteistä kokonaiskuvan. Tätä hän kutsuu tyyppiä. (Ibid, 14.) Tyyppiä on pidetty myös yksilön vastakohtana, sovinnaisena ja persoonattomana. Joel Lehtonen ei jakanut tätä käsitystä. Hänen mukaansa tyyppissä yhdistyivät suurpiirteisyys ja vivahteikkaus, yksilöllinen ja yleinen todellisuus. Hänelle yhteisölliset tekijät olivat tärkeitä tyyppissä. Hän näki tyytin heijastavan miljöön, rodun ja aikakauden olemusta, Hippolyte Tainen tavoin. Häntä kiinnostivat ennen kaikkea murrosajan tyytit. Näille on vaikea löytää sopivaa hahmoa, koska murrostilassa ei ole olemassa vakiintuneita malleja. (Ibid, 21, 22.) Suomen taidepiireissä ranskalaisperäinen tyyppikäsite suuntasi kulttuuriväen katseen ranskalaisen realismin lähteille. Tähän suunnanmuutokseen vaikuttivat myös uudet luonnontieteelliset näkemykset. Romantikkojen idealistinen yksilötyyppi joutui väistymään tieteellisen tyytin tieltä. (Ibid, 25, 28.) Uusromantiikan tyylin tilalle tuli täysrealismi ja sisällöksi neoimpressionismi.

Robert Kellogg ja Robert Scholesin näkemysten mukaan kertojalla on niin historin (*histor* [termi on Homerokselta peräisin]) kuin silminnäkijän (*eye-witness*) ominaisuudet. Ollessaan historina kertoja välittää teoksen tapahtumien ajan ja paikan. Hän luo kerronnan puitteet tuntemansa tosiasia-aineiston pohjalta. Hän toimii myös kerronnan kohteiden kommentaattorina. Kertoja on myös silminnäkijä. Havaittajana hänellä korostuu subjektiivinen näkeminen. (Kellogg & Scholes 1979, 58, 256, 259.) Kellogg ja Scholes luokittelevat kerronnan materiaalin kokemuseräiseen (*empirical*) ja fiktiiviseen (*fictional*) luokkaan. Kokemuseräinen kerronta pitäytyy todellisuudessa. Tämä jakaantuu kyseisten tutkijoiden mukaan historioivaan (*historical*) ja mimeettiseen (*mimetic*) kerrontaan. Historioiva kerronta tavoittelee historiallista tosiasiallisuutta. (Kellogg & Scholes 1979, 13.) Kriitikiksi voidaan tähän sanoa, että historiallinen tosiasiallisuus voidaan välittää vain fiktiolla (jossa sen merkitys ei ole sama kuin mielikuvitus tai valehtelu), ja näin tosiasialli-

suus on suhteellista. Se on tarkastelijasta ja asiayhteyksistä riippuvainen. Silminnäkökijän kokemus synnyttää mimeettinen kerronnan tavan (Ibid, 13, 14). Kellogg ja Scholes jakavat fiktiivisen kerronnan romanttiseen (*romantic*) ja didaktiseen (*didactic*) tekijään. Romanttinen kertomus esitetään tietyn retorisen makusuuntauksen muodossa. Romanttisen kerronnan ideaalimuotona pidetään romanssimaisuutta (Ibid, 14.) *Rakastunut rampa* sisältää ironisoitua romanssimaisuutta esimerkiksi kohdassa, jossa Sakris Kukkelman näkee Sanelman ensimmäistä kertaa ikkunassa. (ks. RR, 111.) Kuva on intertekstuaalisessa suhteessa Shakespearen näytelmään *Romeo ja Julia*. Fiktio didaktisuus tulee ilmi faabelien älyllisissä ja moraalisisissa opetuksissa (Kellogg & Scholes 1979, 14).

Joel Lehtonen on käyttänyt samaa realismin juonikerronnan kaavaa kuin mitä käytettiin 1800-luvulla. Esimerkiksi Balzac, George Eliot tai Dickens kertoivat lyhyesti romaaninsa lopussa miten kirjallisille henkilöille kävi myöhemmin. (Tarkka 1977, 292.) Lehtonen omisti *Rakastuneessa rammassa* yhden luvun selittääkseen Kypenäisen perheen myöhemmät vaiheet kansalaissodan pyörteissä.

7. Uudemman narratologian kertoja

Kertomuksen tapahtumilla on kerrontajärjestys, minkä kertoja välittää kuulijoilleen. Kerronnan tasoja ovat kerronnan lineaarinen eteneminen, sen ennakko, takauma tai toisto. Kertomuksella ja sen kohtauksilla on kestona. Keston pituus riippuu siitä, miten paljon aikaa kertoja käyttää siihen. Hän voi kertoa sen imperfektissä, preesensissä tai futuurissa. Kerrontaa rytmittävät ellipsi, kuvaileva tauko, kohtaus tai näytös ja yhteenveto. Näiden seurauksena kerronta nopeutuu tai hidastuu suhteessa kerrottavaan aikaan, ja siten kertomuksen tietyt asiat painottuvat, toiset jäävät taka-alalle. Kertoja ei narratologiassa ole todellinen henkilö vaan kertomuksen ääni. Hän voi olla kertomuksen ulkopuolinen tai siinä oleva henkilö. Hänellä on näkökulma kertomukseen. Kerrontatapoja ovat suora (kerron jollekulle), epäsuora (kerron jollekulle kuulemani asian) tai näiden kahden yhdistelmä, jossa suora ja epäsuora kerronta vuorottelevat. Narratologia olettaa, että kertomuksella on kertoja ja yleisö. Siten se muistuttaa yleistä kommunikaatiomallia, vaikka on monimutkaisempi.

Kirjallisen teoksen kommunikaatiomalli:

Todellinen tekijä → (Implisiittinen tekijä) → Kertoja → Fiktiivinen tarina, henkilöt, esineet ym. → Yleisö(t) → (Implisiittinen lukija) → Todellinen lukija,

missä Implisiittinen tekijä vastaa lukijan mielikuvaa tekijästä. Implisiittinen tekijä on usein häivytetty, mutta se ikään kuin valitsee tarinan kertojan ja aikamuodon.

Kerronnan taso on hierarkkisesti ylempänä kuin henkilöt tarinassa.

Kertojatyypit

Extra-heterodiegeettinen kertoja:

Tämä ei kuulu kertomuksen maailmaan eikä osallistu tarinaan henkilönä. Se on ulkopuolinen ja määrittelemätön ääni. Sitä pidetään yleensä sellaisena kertojana, jolla on eniten auktoriteettia antaa väitelauseita fiktiivisestä maailmasta. Tästä on esimerkkinä kaikkitietävä kertoja. Se voi rajoittaa näkökulmaansa vapaaehtoisesti, esimerkiksi johonkin henkilöön, joka toimii silloin kerronnan näkökulman esittäjänä.

Kaikitietävä kertoja. Joel Lehtonen, Homeros: *Odysseia* tai Hemingwayn kertojat. Tämä kertoja kertoo yksikön kolmannessa persoonassa.

Siinä alkaa hän riisua kenkiään ja sukiaaan ... Ja punaiset jalkoterät, joista toinen on kääntynyt hiukan sivulle päin, paljastuvat vähitellen. (RR, 15.)

Intra-heterodiegeettinen kertoja:

Tämä on kertomukseen maailmaan kuuluva, mutta se kertoo toisten ihmisten tarinan. Sillä on rajoitettu tietämys tarinan henkilöiden sisäisen elämän kannalta, mutta se pystyy objektiivisemmin arvioimaan heidän ulkoisia tekojaan kuin seuraava kertojatyyppe.

Kertoja kertoo toisen tarinaa. Boccacio: *Decamerone*.

Intra-homodiegeettinen kertoja:

Tämä osallistuu kertomuksen maailmaan henkilökertojana, mutta sillä on väistämättä rajoitettu näkökulma, ja se on alhaisin auktoriteetti arvottavien lauseiden osalta.

Varsin usein minämuotoinen. Henkilökertoja kertoo toisen tarinaa. Emily Brontë: *Humiseva harju*.

Extra-homodiegeettinen kertoja:

Tämä ei suoraan kuulu kertomuksen maailmaan: ajallinen etäisyys on tehnyt sen toiseksi, vaikka se kertoisikin tarinan, jossa sen minuus vaikuttaa ainakin jollakin tavalla. Esimerkiksi muisteleva minä on eri asia kuin muisteltu minä. Se tuntee tarinan kokonaisuuden ainakin omalta osaltaan.

Muisteleva minä. Skitsofreeninen kertoja. Samassa kertojapersoonassa eriaikaisia näkökulmia yhtäaikaan. Kertojan eräs puoli unohtaa, kieltää, epäilee tai etäännyttää sen toisen puolen kerrontaa omastaan. Mennyt minä on erilaisempi kuin nykyinen minä. Dickens: *Suuria odotuksia*, Proust: *Kadonnutta aikaa etsimässä*.

Piiloutuva, havaittava, epäuskottava, uskottava, ironinen ja epäluotettava kertoja

Kertoja voi olla näkyvä tai näkymätön. *Piiloutuva kertoja* välittää lukijalle tarinan. Hän pi-dättäytyy subjektiivisesta värittämisestä tai arvottamisesta tms. Tarinan henkilöt arvostelevat hänen puolestaan.

Kertoja havaitaan silloin, kun se kuvailee miljöötä tai lavastusta, nimeää henkilöt, kuvaa henkilöä välittömästi (so. ei jonkun toisen kautta), tekee yhteenvetoja, tulkitsee tapahtunutta tai arvostelee ja arvottaa, yleistää maailmaa, kommentoi kerrontaansa tai käyttää kuvainnollista kieltä kertojan diskurssissaan.

Kertojan merkitys vähentyy seuraavalla tavalla: lukija epäilee kertojaa, mikäli tämä tulkitsee tai arvottaa kertomaansa, mitä lukija ei voi todentaa myöhemmin; kertoja ottaa kantaa johonkin henkilöön tai tapahtumaan henkilökohtaisin syin; kertoja tietää rajoitetusti kertomastaan; kertoja on kertomisessaan ristiriitainen ja epälooginen, jopa epäselvä; tarinassa on kaksoisvalaistus, eli tapahtuman kulku nähdään useamman henkilön näkökulmasta ristiriitaisesti.

Kertoja käy uskottavaksi, kun on tarinassa on sille todisteita. Todisteiksi käyvät teot ja puheet, lopputulokset. Tarinalla on taustalähteensä (päiväkirjat, kirjeet, asiapaperit). Yhdenmukainen kaksoisvalaistus todistaa kertojan puolesta. Näkymätön ekstra-heterodiegeettinen kertoja on yleensä uskotuin kertojatyyppejä.

Kertoja voi olla ironinen, kun hän ”kommunikoi” suoraan lukijansa kanssa ja ohittaa ajoittain tarinan, johon lukijan huomio yleensä kohdistuu. *Kertoja on epäluotettava*, mikäli hän joutuu tarinansa kanssa ristiriitaan. On olemassa myös *sinämuotoista kerrontaa*: joku kertoo jonkun toisen tarinaa jollekulle kolmannelle tai joku selvittää itselleen, mitä hänelle on tapahtunut.

Kerronnan näkökulman läpi tarkkaillaan fiktiivistä maailmaa. Kertoja välittää kuulijalleen tämän maailman. Näkökulma voi olla rajallinen. Se voi olla myös jonkun muun kuin kertojan. Näkökulma on enemmän kuin näkeminen, ja se suuntautuu jotakin kohti.

On kolme kerronnan näkökulman päätyyppiä. Ensimmäisessä tyypissä kertoja tietää yhtä paljon kuin henkilö. Siten hänen näkökulmansa on rajattu. Toisessa tyypissä kertoja tietää enemmän kuin henkilö. Asetelma vastaa kaikkitietävää kertojaa. Kolmannessa tyypissä kertoja tietää vähemmän kuin henkilö. Näkökulma on rajattu. Siinä on sivustakatsojan näkökulma. Näiden kolmen tyypin välillä voi olla tarinassa monenlaista muuntelua ja vaihtelua. Tunnelma määrää näkökulman käytön. Nopea näkökulman vaihtuminen merkitsee kerronnassa ilmenevää rauhattomuutta. (Säntti 1992.)

8. Henkilötyyppien kehitys romaanista *Kerran kesällä Rakastuneeseen rampaan*

Joel Lehtonen rakentaa juonen jännitteet aktiivisen ja vetäytyvän henkilötyypin suhteen varaan. Parit muodostavat jännitteitä, joiden väliin Lehtonen on sijoittanut Sakris Kukkelmanin. Kukkelmanin elämä on kuin jännitteiden mittari, sillä ulkoisten tapahtumien käännteet vaikuttavat hänen elämänsä suuntaan. Kukkelman pyrkii olemaan aktiivinen, vaikka hänen vaikutusmahdollisuutensa ovat olemattomat, kunnes ympäristön ristiriidat käyvät ylivoimaisiksi. Hän on aktiivinen omissa ajatuksissaan, mutta liian passiivinen teoissaan, mihin tietysti vaikuttavat toisten ihmisten vähättelevä, jopa pilkallinen suhtautuminen. Kukkelman päätyy umpikujaan. Passiivisia henkilöitä ovat myös Lauri Falk sekä Juutas Käkriäinen kuten Sanelma Kypenäinen tai kivimies Bergman. Heillä kaikilla on taipumus vetäytyä havaittavasta maailmasta. Falk kaihoaa menneisyyteen ja tuntee olonsa vieraantuneeksi. Hän on välitilassa: nousukas, joka ei tunne sopivan sosiaaliseen asemaansa. Niinpä hän lähtee etsimään paikkaansa ja tuhlaa omaisuutensa. Käkriäinen on suomalaisen metsäkansan viimeinen asukas ja vierastaa sivistyksen aiheuttamaa maailman muutosta, jota hän ei voi välttää. Lopulta hän alistuu kohtaloonsa. Sanelma Kypenäinen kieltää äitinsä tulipunaisen menneisyyden, mutta joutuu kantamaan sitä nimensä takia. Hän on etäinen, turvallista kotia vaille jäänyt nuori tyttö. Kivimies Bergman jää sen sijaan saamattomuuttaan sosiaalista nousua paitsi.

Taistelevaa aktiivista, mutta sopeutumaton tyyppiä edustavat vitivalkoinen Väinö Bongman sekä tulipunainen Pertta Kypenäinen. Bongman pakenee oman aikansa yhteiskunnallisia muutoksia myyttiseen suomalaisuuteen. Hän kiinnostuu myös poliittisen ääriliikkeen toiminnasta. Sotaisuus ja idealistiset Suur-Suomi fantasiat vievät hänet tuhoon kansalais-sodassa, joka on myös luokkavihaisen Pertta Kypenäisen kohtalo.

Kirjailija Lehtosen tyypit ovat tämän lisäksi yhteiskunnallisia ja edustavat luokkia. Mainitut Falk ja Bongman edustavat sivistyneistöä sekä Käkriäisen ja Kypenäisen perheet proletariaattia. Kauppaneuvos Könölin on ensimmäisen sukupolven nousukas. Pekka Tarkka esittää, että nousukkuus esiintyy laajemmin aina yhteiskunnallisessa murrosvaiheessa. Vuonna 1906 alkanut murrosvaihe vei pohjaa aiemmalta yhtenäiskulttuurilta ja tuotti kaikissa kansankerroksissa ongelmia, mutta sen lisäksi yksilöille koituvia mahdollisuuksia.

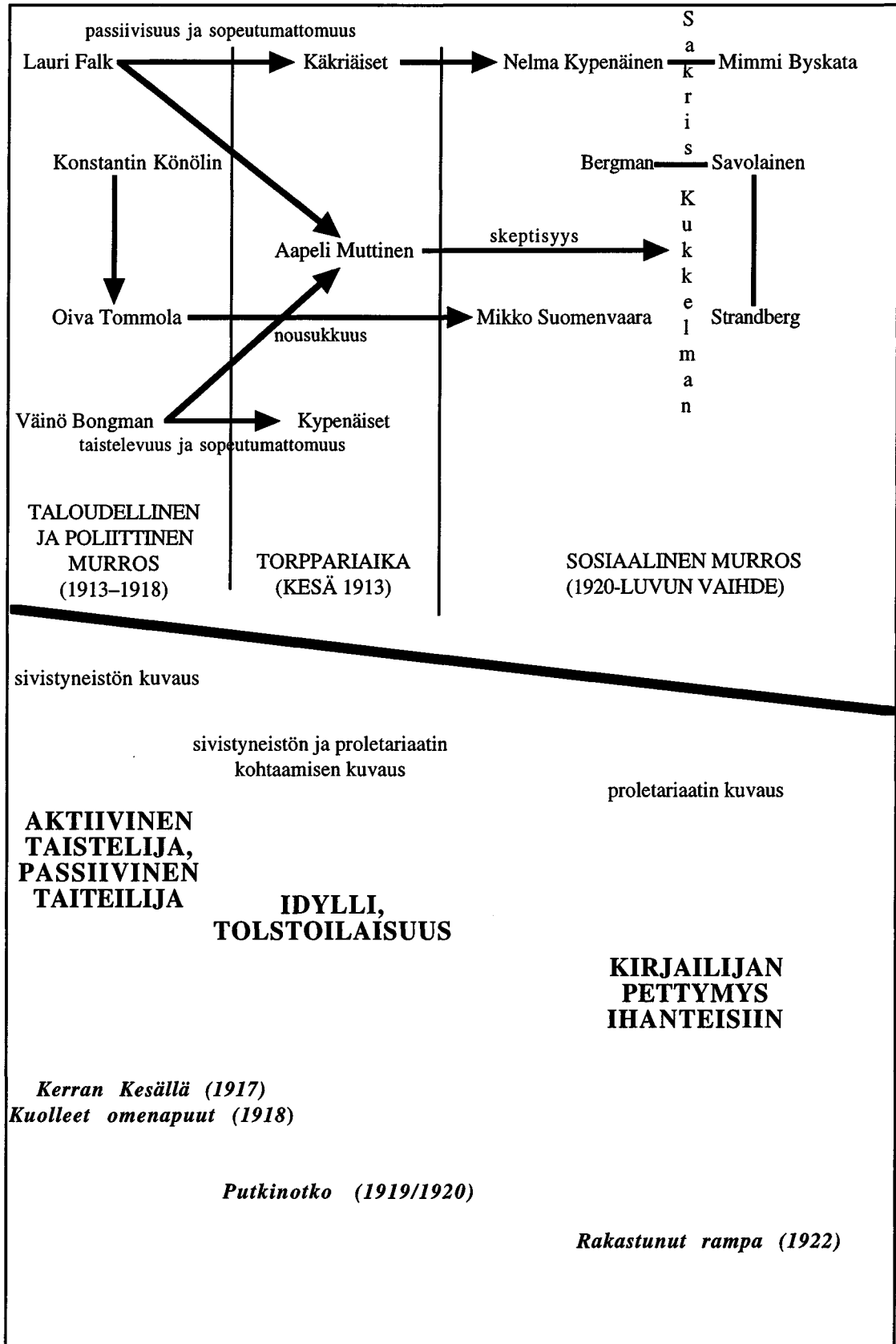
Kansallinen yhtenäisyys särkyi: porvaristo koki keskinäisen mielipidehajaannuksen, suomenruotsalaiset eristäytyivät ja työväestö radikalisoitui vallankumoukselliseen suuntaan. Ensisijaisesti nousukkuus tarkoitti talonpoikien keskuudesta ylioppilaaksi lukeututta nuorukaista, joka ei kyennyt sopeutumaan asemaansa. Talonpoikien keskuudessa häntä pidettiin ylioppilaana ja ylioppilaiden keskuudessa talonpoikana. Yhtenäiskulttuurin aikana liberalismien idea oli se, että oman edun tavoitteleminen johtaa viime kädessä yhteiseen hyvään. Kuitenkin nousukkuuteen liittyy piirre talonpoikaa petkuttavasta liikemiehestä. Oli syntynyt maakaupoilla keinotteleva ja elävä luokka. (Tarkka 1977, 167–170, 178, 356.)

Könölin muuttaa rahvaalta kuulostavan nimensä Konsta Könönen paremmin asemaansa sopivaksi. Kömpelöllä liikemiestaidollaan hän huijaa talonpoikia, vaikka hänen omat juurensa ovatkin siitä luokasta. Hän ei kuitenkaan tunne riittävästi liikemiesmaailman sääntöjä ja tekee ahneuttaan konkurssin. Toista nousukkuuden sukupolvea edustaa Oiva Tommola. Hänen periaatteenaan on taloudellinen voitto. Hänellä on konservatiivinen arvomaailma, koska hän laskee hyötyvänsä siitä. Kolmatta nousukastyyppeä esittää Mikko Suomenvaara. Hän on viinan salakaupalla rikastunut kaupunkilaismies, joka elää materiaalisen ylitsevuotavasti. Työväenluokkaan kuuluvalla Gottfrid Strandbergilla on samantapainen piirre kuin Suomenvaaralla, mutta brutaalimpi. Hän rikkoo laillisuuden rajoja ammattiliittoon kuulumattomana toimiessaan rikkurina, on perheellinen, mutta elää kuin kiertolainen ja juo ansaitsemansa. Sosiaalisen nousun ja poliittisen punaisuuden vaalentumisen myötä peltiseppä Savolainen kohtelee Strandbergiä tasavertaisesti.

Tyypeistä paljastuu myös Lehtosen persoonan jännitteet. Idealistien Lauri Falkin ja Väinö Bongmanin henkilötyyppien välille Joel Lehtonen on kirjoittanut maanläheisemmän kirja-kauppias Aapeli Muttisen. Tämä on epäilijä ja tolstoilainen. Kolmikko muodostaa keskenään jännitteen nietscheläisyyden ja tolstoilaisuuden välille. Ne olivat vaikuttavia näkemyksiä tämän vuosisadan alkuvuosikymmeninä Suomessa. Lehtosen tuotannossa on havaittavissa siirtymä tolstoilaisuuteen omaksuessaan realistisen tyylin. Näin Falk- ja Bongman-tyypit ovat hänellä joutuneet taakse jätettyä ja jäljelle jää Muttinen-tyyppi.

Kun tarkastellaan kaavion (sivulla 18) muodostamaa kokonaiskuvaa, vedenjakajaksi nousevat kansalaissota sekä romaani *Putkinotko*. Teoksissa *Kerran kesällä* ja *Kuolleet omenapuut* kirjailija käsittelee aikaa välillä 1913—1918, mutta hän palaa *Putkinotkossaan* kesään 1913. Ajan lineaarisen käsittelyn rikkominen voi Lehtosella viitata siihen, että hän joko palaa ideaalisuutensa lähteille tai hän pakenee ahdistavaa todellisuutta tai se merkitsee kumpaakin. *Rakastunut rampa* välittää kirjailijan pettymyksen ihanteisiinsa. Kukkelmanin toiveikkuuden romahtaminen punaisesta vallankumouksesta rinnastuu Lehtosen omien idealististen toiveiden romahtamiseen. Aaro Hellaakoski havaitseekin, että Sakris Kukkelman on Aapeli Muttisen irvokas toisinto. Lehtoselle punainen ei merkinnyt sosialistisen vallankumouksen väriä vaan se ylipäänsä on romantiikan radikalismien väri. Näin tulkittuna hän on pettynyt nuoruuden radikalismiinsa, koska sillä osoittautuu olevan Falkin ja Bongmanin elämästä vieraantuneita ja sitä tuhoavia ominaisuuksia. Muttisen epäily on muuttunut Sakris Kukkelmanin nihilismiksi.

KIRJAILIJA LEHTOSEN LUOMIEN TYYPPIEN KEHITYSKAAVIO
ROMAANISTA *KERRAN KESÄLLÄ RAKASTUNEeseen RAMPAAN*



ROMAANI RAKASTUNUT RAMPA

1. *Rakastunut rampa ja Sakris Kukkelman*

Rakastunut rampa julkaistiin vuonna 1922. Kirja on eräs Joel Lehtosen *Putkinotko*-sarjasta, johon kuuluvat teokset *Kerran kesällä* (1917), *Kuolleet omenapuut* (1918), *Putkinotko* (ensimmäinen osa 1919 ja toinen osa 1920), satiiri *Tähtimantteli* (1920), edellä mainittu *Rakastunut rampa* sekä novellikokoelma *Korpi ja puutarha* (1923). *Putkinotko*-sarjassa seurataan eräiden kirjallisten henkilöiden elämäntaivalta. Joel Lehtonen kuvasi toistuvasti samoja tyyppisiä eri tilanteisiin sijoitettuna, keskushenkilöinä tai taustan hahmoina. Näitä ovat nuoren Lehtosen alter ego Lauri Falk, Aapeli Muttinen, jolla on kuvataiteilija Juho Rissasen ruumiinrakenne, mutta Lehtosen ajatusmaailma sekä Juutas Käkriäinen, esikuvanaan kirjailijan velipuoli Aleksander Muhonen, että Käkriäisen käly Pertta Kinnunen, jonka kohtalon Lehtonen kertoo *Rakastuneessa rammassa*. Kyseisen romaanin toiseksi päähenkilöksi nousee Pertan tytär Sanelma. *Rakastunut rampa* sijoittuu Helsingin kupeeseen kansalaissodan jälkeiseen aikaan. Juoni kerrotaan Sakris Kukkelmanin, köyhän raman näkökulmasta. Kertoja on Kukkelmanin sisällä tai hyvin lähellä häntä. Sakris Kukkelman on extra-heterodiegeettisen kertojan romanttisen ironian kohde. Joel Lehtosen kertojalla korostuu romanttis-esteettinen näkemys, joka vuorottelee tarkan realistisen havaitsemisen kanssa. Nämä muodostavat yhdessä dynaamisen kerronnan, jossa vuorottelevat luonnon kauneuden sekä groteskin kuvat tai seesteinen ja tunteeton kieli.

Sakris Kukkelmanin nimi paljastaa kirjan jännitteet: Etunimi Sakris kertoo päähenkilön suomenruotsalaisesta taustasta sekä integroitumisesta suomalaiseen kulttuuriin. Nimi voidaan jakaa kahteen osaan. Kirjainpari ”sa” kertoo Kukkelmanin ihanteesta *Zarathustrasta*, jonka nimen hän lukee Sara Hustaksi. Kukkelmanin mukaan naisen niminen Sara Husta on kirjoittanut ”Nietseske” nimisen kirjan. Kukkelmanin etunimen loppuosa ”kris” kertoo Sakriksen toisesta, asketismin tiennäyttäjistä, kiertävästä puhujasta ja vegetaarista, joka muistuttaa Kristusta ulkomuodoltaan. Sukunimi Kukkelman paljastaa lukijalle Sakriksen intohimon kohteen: naisen. Joel Lehtonen on kirjoittanut sadun *Kanalan Kukkelman*, joka kertoo sorsan lylleröstä kanalassa kukkoilemassa. Nimen etukirjaimet S. K. sisältävät romaanin tragedian: samat nimikirjaimet ovat myös Sanelma Kypenäisellä – *Putkinotkon* Kypenäisen perheen tyttärellä.

Sakris Kukkelmanin ruumista voidaan kuvata kahdella ruumiin osalla. Hänellä on vahvat työmiehen kourat, mutta heikot koukkujalat. Kädet ottavat tukea, silloin kun jalat eivät häntä kannaa. Tällainen ruumis on sorsamainen, vaappuva. Ruumiin liike kertoo lukijalle Kukkelmanin vaappumisesta mielen kurin tai kieltämyksen ja halun välillä, hyväksytyksi tahtomisen ja torjutuksi tulemisen välillä tai eteenpäin puskemisen ja periksiantamisen vä-

lillä. Hänellä on pitkät, valkoiset hiukset, jolla hän peittää kyttyränsä. Vaikka hiuksilla on peittävä merkitys, on niillä on myös havaituksi tulemisen merkitys. Pitkillä, valkoisilla hiuksilla on naisen kaipuun merkitys. Lehtonen vertaa Kukkelmanin hiuksia *Raamatun* Simsonin omiin. Mielikuvallaan omista hiuksistaan Sakris Kukkelman luo itselleen petolisen identiteetin. Sanelmaan rakastuminen on vain Kukkelmanin mielikuva. Kirjailija Lehtosen kuvaamasta Sakris Kukkelmanin ruumiista nihiloituvat groteskissa ruumiissa korostuvat ruumiinosat ja -elimet, jotka ovat ruoansulatus- sekä sukupuolielimet, suu ja takapuoli. Huulet korostuvat Kukkelmanilla, mutta ne edustavat seksuaalisen halun naamiota tai kuorta, siis kuvaa, eivät itse halua. Kukkelman esitetään askeetikkona. Hänellä on tarve kontrolloida vajavaista ruumistaan tehdäkseen siitä kokonaisen. Moraaliseksi esikuvakseen hän tarvitsee Sara Hustansa. Kukkelmanin rakkaus ei perustu ruumiilliseen intohimoon vaan Sanelman hallitsemiseen. Kukkelman rakkaudessaan tahtoo omistaa Sanelman, koska siten hän voi tulla eheäksi. Hän tulisi saamaan hyväksynnän myös sosiaalisessa merkityksessä ja pystyisi elämään menneisyytensä kanssa. Kukkelman syyllistää oman äitinsä ruumiin vammansa takia. Todellisuus paljastuu Sakris Kukkelmanille toisena. Hänen torso ruumiinsa leimaa hänen kohtalonsa etukäteen.

Rakastunut rampa on ennen kaikkea groteski teos. Traaginen groteski on julmempi kuin tragedia, koska sen maailmassa ei ole mitään mahdollisuutta selviytyä eikä se sisällä katarsista (Sakari 1983, 203).

2. Kukkelman, Hefaistos ja Vulcanus

Sakris Kukkelmanilla on vastine myös Homeroksen Hefaistos-hahmossa *Ilias*-eepoksessa. Hefaistoksen nimi on roomalaisittain Vulcanus: tulen jumala ja taontataidon keksijä. Hefaistos naitettiin meren vaahdosta syntyneelle Afroditelle, jonka roomalaiset nimesivät Venukseksi. Afrodite oli puolisolleen uskoton ja sai lapsia kaikkien muiden miesten kanssa, mutta ei tietävästi Hefaistokselle. Tämä oli voimaton Afroditen lumon edessä. Vergilius esittää seuraavan tilanteen *Aeneaan* kahdeksannessa laulussa. Venus viettelee aviomiehensä Vulcanuksen takomaan sotisovan Aeneaalalle.

Virkkoi. Mies epäröi, tämän ympäri puoliso kietoi
niin kädet valkeat kuin lumi pehmeä: mies heti syytyi
tuttuun poltteeseen, vavistus kävi entisenlainen
luihin, myös ytimiin, oli polvet heikkona aivan.

(ks. *Homeroksesta Alvar Aaltoon*: Oksala 1986: Vergilius 8, 387–390.)

Unensa johdattamana Sakris Kukkelman valitsee itse rakastettunsa Sanelma Kypenäisen Pelastusarmeijan turvakodista. Kukkelman vertautuu Shakespearen Romeoon. Hän näkee Sanelmansa ikkunassa. Ihastuneena romaanin kertoja ajattelee Kukkelmanin kautta:

”Totisesti: aivan samanlaiset silmät kuin Nelmalla olivat sillä, jonka hän oli nähnyt unessa. Ihmeellistä! Kuinka tämä ollenkaan oli mahdollista?” (RR, 114.)

Sanelman silmät olivat raukeat, mutta Kukkelmanin näkemän katseen eteerisyys oli Sanelmalle tämän mielen sameutta. Myöhemmin Kukkelmanin rujo ulkomuoto ei houkutellut Sanelmaa samaan vuoteeseen, eikä Mimmi Byskatan, tämän ”esiliinan” ja parittajan, vaikutus Kukkelmanin morsiameen vain etäännyttänyt tätä Sakrikselta vaan myös johti pettämiseen. Sanelma tuli raskaaksi. Hän suhtautui raskaaksituloonsa saman tapaisesti tuntien kuin Sakris kyttyränsä. Sakrikselle Sanelman raskaaksi tuleminen oli lahja. Hän naiivisti luuli olevansa lapsen isä. Se osoitti, että hänestä on mieheksi rampuudesta huolimatta. Samalla Sanelman raskaus on lukijalle vihje dramaattisesta juonen käänteestä. Sakrikselle paljastuu, että Sanelmalla on jo lapsi. Sakris Kukkelman pitää kyttyränsä luomakunnan katkeruutta keränneenä lihasäkinä, josta pääsee eroon Sanelman kanssa ollessa paastolla ja kasviksilla. Sanelma turvautuu aborttiin, koska tämä ei pysty pitämään lapsesta huolta. Aborttiin hän saa rahat pantauttamalla Sakriksella kihlasormuksen.

Sakris Kukkelman on vallankumouksellinen, jolla on *Zarathustra* esikuvanaan. Nietzschen kirjoittamassa kirjassa *Zarathustra* kritisoi retoriikkaa vallankumouksellisella, jota tämä nimittää tulikoiraksi. Nietzsche käyttää kielikuvia, jotka vertautuvat tulivuoreen. ”Totisesti, uumennon koirana sinä otat ravintosi liian likeltä pintaa!” Sitten *Zarathustra* puhuu itsestään: ”[...] kuule erästä toisesta Tulikoirasta: se puhuu todella maan sydäimestä. Kultaa sen hengitys huokuu ja kultaista sadetta: [...]” (Nietzsche 1963, 112.114.)

Sakris Kukkelman on ollut räätälinopissa ja puuseppänä. Sen sijaan peltiseppän ammattia harjoittaa Kukkelmanin aateveli Savolainen, joka vaurastuttuaan luopuu vakaumuksestaan. Tässä asetelmassa näkyy Lehtosen *Zarathustra*-kritiikki: säyseäksi lauhtunut tulivuori on elinvoimaisin.

Hefaistos on seppä. Taonnan mestarin paja sijaitsee tulivuoren alla. Hän takoo kilven ja sotisovan Akhilleukselle. Kilpeen on pakotettu taiturinmaisia korkokuvia taistelun tiimelyksestä (ks. *Ilias*: Homeros, 18, 478–617 vrt. *Aeneis*: Vergilius 8, 626–731).

Sakris Kukkelman pukeutuu myös ”sotisopaan” riiustelun merkityksessä. Hefaistoksen tai Vulcanuksen takoma sotakilpi on muuttunut Lehtosen käsissä zarathustralaisen Kukkelmanin pyrkimykseksi lähestyä naista.

Kukkelman pyöriskelee turvakodin seinävierellä. Parhain liina on hänellä kaulassa. Korkea kaulus näyttää pönkittävän hänen päätänsä niskasta ja leuasta.

Parhain liina: kolme uutta kravattia on hän nykyään ostanut. [...]

Sakris liikkuu verkalleen, kädet liivien kainaloihin pistettyinä ... Sitä seinäviertä, jonka puolella hänen kaipaamansa ennenkin on istuskellut. Kömpii korkeita multakasoja myöten, välistä nojautuen kourillaan polviinsa ... nokkosten ja takiaisten keskellä. (RR, 108.)

Heran pojalla, Hefaistoksella, oli niin rumat piirteet, että hänet paiskattiin Olympos-vuorelta alas. Pudottamisen seurauksena Hefaistoksesta tuli raajarikko ja äidilleen kaunainen.

Kuuli ja säikkyi valtiatar, vakasilmä jo Here,
 vaieten istui, lannistaa koki kuohua mielen.
 Synkkeni taivahiset, salivieraat Zeun, ilo sammui.
 Vaan koki noin hyvittelä Hefhaistos, taituri kuulu,
 jott' ilomiell' emo armas ois, helo-olka jo Here:
 ”Turmia totta jo tuo se ja kiusaa sietämätöntä,
 kuolollisten vuoksi jos käytte te kumpikin kiistaan,
 noin melun nostattain jumal-joukoss’; eip’ ilahduttaa
 voi jalo atria meitä, kun saa tora joutava vallan.
 Siks sua, äiti, ma neuvon, vaikk’ olet mielevä itse:
 mielt’ isän armaan, Zeun, hyvittelös, jott’ ylitaatto
 ei toru taas, meilt’ ei riko atriariemua tyyten.
 Vaikk’ alas iskeä jos Salamoija mielisi meidät
 istuimilta Olympon – on mahtaja hän moniverta.
 Vaan koe häntä sa lauhduttaa, sana lempeä lausu,
 kohtapa meille jo suopea taas on taatto Olympon.”
 Virkki ja nopsana nousi ja astui luo emon armaan,
 tarjoten maljan toi parikorvan, haasteli hälle:
 ”Kärsiös, äiti, ja malta jo mieli, jos haikea liekin,
 ettei silmäni nää näkis sun, emo, kantaja kallis,
 iskuja saavan; en silloin vois, miten oisikin surku,
 auttaa; vaikea vastustaa näet Zeus on Olympon.
 Kerrankin, kun puoltaa koin sua, hän mua jalkaan
 tarttui, kynnykselt’ alas viskasi valtahiselta.
 Noin alas kuukuilin koko päivän; ol’ ilta jo mailla,
 Lemnos-saaren maalle kun maiskahdin vähin hengin.
 Turvaan korjasivat minut siell’ urot sintialaiset.”

(Homeros 1919, 1, 568–594.)

Joel Lehtonen kertoo Kukkelmanin pudonneen lapsena ikkunalaudalta säikähtyneenä äitinsä äkkinäisestä ärjäisystä. Hän taittaa selkärankansa ja joutuu vuoteenomaksi vuosiksi. Hänen jalkansa jäävät kehittymättä ja selkään kasvaa kyttyrä. Kirjailija valaisee äidin menettelyä torpparin näkökulmasta:

Laho oli tölli; isäntä, vaikka kartanonomistaja rikas, ei hennonnut sitä parannella ... eikä antaa heille maata sen vertaa, että he olisivat voineet pitää edes lehmän ... Siksi oli äidinkin ehkä pakko olla kaikki päivät isän kanssa poissa kotoa ... isännän töissä: maksamassa vuokransa monet viikot kestäväällä omalla orjuudellaan. Eikä sekään riittänyt: täytyi vielä käydä muuallakin urakoissa. Lapset suljettiin silloin torppaan lukon taakse ... etteivät olisi päässeet ulos ... itseään vahingoittamaan. (RR, 16, 17.)

Hefaistoksen raajarikkoisuus esitetään siten, että hänellä on kumpurajalka. Romaanin kertoja esittelee Sakris Kukkelmanin lukijalle seuraavasti:

Nyt hän on tullut lähemmäksi ja nousee pystyyn maasta ... Ikään kuin pyrkien inhimilliseen asentoon. Hän ei enää loiki, vaan kävelee ... Tuossa hän tulee, sel-

venee yhä raskaassa sumussa. Tulee kuin neliskulmainen puulaatikko. Laatikon alla horjuu kaksi hyvin lyhyttä jalkaa, joiden polviin hän kävellessään nojautuu käsillään. (RR, 5.)

Kyseisessä kuvassa Kukkelman kulkee ikään kuin kantaen selässään laatikkoa. Laatikko vertautuu niin kyttyrään kuin vuokrataloon, jonka pohjakerroksessa hän asuu.

3. Rakastuneen ramman henkilöt

Savolainen ja Bergman sekä ennustaja

Sakris Kukkelman asuu kolmikerroksisen vuokratalon pohjakerroksessa. Kolmannen kerroksen muodostaa rakennuksen ullakko. Yläkerroksien ikkunoista näkyy Sörnäinen ja Helsingin tornit sekä läheinen meri. Kukkelmanin huone on kylmä, mutta sen tyhjiä seinä värittää sähkölampun ympärille laitettu punertava silkkipaperi. Seinällä on värijuliste Romeosta ja Juliasta. Ikkunan edessä on matala räätälin pöytä ja nurkassa näkyy höylä. Naulassa riippuu polvista leikattu housupari, keskemällä huonokuntoinen keinutuoli. Ikkunalla kasvaa annansilmä. Keskimmäisessä kerroksessa asuu toisen verstaassa työskentelevä peltiseppä Savolainen. Hänellä on väljemmät tilat kuin muiden kerroksien asukkailla. Hänen nelilapsisella perheellään on kaksi siistiä huonetta, jonne kokoontuu naapureita ja tuttuja viettämään iltaa tai perhejuhlia tai puhumaan politiikkaa. Savolaiset ovat aatteellisia ja luokkatietoisia. He vaurastuvat. Ullakkokerroksessa asuu Bergman, kivimies, vaimonsa kanssa. Sadevesi on mustannut tapetin. Iltaisin rautakamina lämmittää huoneen jopa kuumaksi, joka jäähtyy yötä vasten, sillä tuuli tunkee hataroista seinistä sisään. Bergman on aikova, mutta passiivisuuttaan saamaton. (RR, 11, 12, 51, 50.)

Huoneistojen kunto on kuva asukkaiden elämän rajoista. Ikkunamaisema kauas horisonttiin on taas kuva sen mahdollisuuksista. Kukkelmanin tai Bergmanin kaltaisilla proletariaattiin kuuluvilla ihmisillä ei ollut mahdollisuutta päästä osalliseksi hyvinvoinnista toisin kuin Savolaisella. Kukkelman oli jo ruumiiltaan ”alinta kastia”, jota kirjailija vertaa useasti eläimeen. Bergmanin asema ei kehittynyt huonommaksi eikä paremmaksi. Hän oli valmiiksi Kukkelmanin tavoin jäänyt köyhyysrajan alapuolelle. Hänellä oli vain toive paremmasta. Savolainen saattoi nostaa hyvinvointiaan, ja silloinkin uhraamalla aatteensa.

Kukkelman näki unen, jonka sisältö juontui savolaiselta saamastaan *Suomen Työmiehestä*. Siinä oli kuvaus eräästä Ranskan kuninkaan kurtisaanista, joka oli elänyt loisteliaasti, kunnes Ranskan vallankumouksessa hänet katkaistiin pää. Kukkelmanin unessa hän istui Venäjän keisarinna jalkojen juuressa ja puhui älykkäästi. Sitten hän näki oman irtileikatun päänsä, joka puhui raamatullisesti hänelle: ”Sinun pitää ottaa se nainen, joka nyt tulee!” Nainen, joka oli ollut aikaisemmin hänen seurassaan, ilmestyi hänelle. Kukkelman kiirehti ennustajan luo. Tällä oli tekonenä. (RR, 57, 58.)

Mutta yhtäkkiä keskeyttää Sakris juttelunsa; keskeyttää vuorostaan ällistyneenä. Sillä rouva, joka ei vielä ole kyselty häneltä mitään, mutta on jo päässyt pysyyn, ottaa nenänsä irti! Vetäisee nenänsä naamastaan erilleen. Varmaankin se on tekonenä ... jostakin aineesta tehty. Ja rouva alkaa puhdistella, itse tuolille asettuen, nenäänsä käsissään ... nenäliinansa nurkalla, kovin likaisen. Kauheana ammottaa hänen nenänreikänsä ... niinkuin luurangon. (RR, 63.)

Ennustaja vertautuu Kukkelmanin kohtaloa povaavaan kuolemaan, missä uni näyttäytyy oikotienä tietoon tulevasta. Kukkelmanilla oli irrationaalinen todellisuuden käsitys, mutta sitä voidaan pitää myös tietyllä tavalla periaatteellisena:

Kaikkivaltiaaseen ja vanhurskaaseen Jumalaan ei Kukkelman uskonut enempää kuin suurin osa niistä muistakaan kansanmiehistä ja naisista, joita heidän sosiaalistiset lehtensä ja julkaisunsa ovat ennättäneet päästää entisistä erehdyksistä ja kasvattaa uuteen elämäkatsomukseen. (RR, 60.)

Kukkelmanin rationaalisuus näyttäytyy lukijalle irrationaalisenä. Älykkäästi puhuva pää, vaikka kuva onkin groteski, korostaa nimen omaan järkeä. Kuvassa on siis järkeen kohdistuva kaksoisvalotus, jossa pää symboloi ajattelua ja Sakriksen älykäs puhe vahvistaa tätä tulkintaa. Rationaalisuuden tai kristillisyyden sijasta Kukkelman uskoo intuitiiviseen tietoon: ennustajiin ja uniin, jotka ilmoittavat tulevasta.

Sanelma Kypenäinen ja Mimmi Byskata sekä Mikko Suomenvaara ja Gottfrid Strandberg

Romantiikan naistyyppeihin kuuluivat vaalea ja sovittava madonna sekä tumma viettelijätär. Äitihahmolla on selkeitä yhteyksiä Neitsyt Mariaan. Tumma nainen on kohtalokas, joka saa miehen polvilleen. Nuoren Joel Lehtosen novelleissa Neitsyt Maria esiintyy kauheuden ja hyveen korkeimpana edustajana. Tämä on myös auttaja sekä rikosten sovittaja. (Tarkka 1977, 66, 68.) *Rakastunut rampa* on kollaasiteos. Lehtonen yhdistää niin realismia kuin romantiikkaa ja saa siihen aikaan groteskin hengen. Se näyttää olevan myös yhteenveto- tai välitilinpäätösteos, sillä kirja on sekä aineistoltaan että sävyiltään kokoava. Kirja kertoo eksplisiittisesti, mihin suomalainen yhteiskunta on tullut sekä implisiittisesti, mihin kirjailija itse on päätynyt.

Sakris Kukkelman näkee Sanelma Kypenäisen ensi kerran Pelastusarmeijan turvakodin ikkunassa. Tämä on Kukkelmanin mielestä unensa nainen. Häntä koskettavat erityisesti Sanelman silmät: ”mutta nuo sinertävät ja avuttoman näköiset silmät leimauttivat Sakriksen ilmituleen.” Hän kuvittelee Sanelman ikään kuin ”vangituksi torniinsa”, jota tämä tietyllä tapaa olikin, mutta eri syystä. Sakris Kukkelman näkee hänet rakastuneen silmäparin läpi.

Juonikkaan Mimmi Byskatan avulla Nelmasta tulee Kukkelmanin taloudenhoitaja. Sanelma Kypenäinen osoittautuu toisenlaiseksi kuin mitä Kukkelman kuvitteli. Hän on kansalaissodan jälkeisen ajan vihan ilmapiirissä sosiaalista paikkaansa etsivä levoton tyttö, joka

kieltää äitinsä, Pertta Kinnusen. Mutta tyttärenä hän joutuu sietämään äitinsä tulipunaista muistoa, josta häntä tilalliset muistuttavat, kun hän käy työtä kysymässä. Liikaa elämän vastuksia kokeneena hän ajautuu rikoksen ja prostituution tielle. Hän saa tyttären, joka viedään kunnalliskotiin. Sanelma Kypenäisen elämäntarkoitukseksi kehkeytyy saada lapsensa takaisin itselleen. (RR, 114, 128–140.)

Mimmi Byskata havaitsee nopeasti eteen aukeavan mahdollisuuden ja hyödyntää sen, vaikka hän ei aina hallitse elämäänsä. Hän esimerkiksi näkee rakastuneessa Kukkelmanissa tämän rahat ja puhuu Sanelman Kukkelmanin taloudenhoitajaksi. Hän käyttää muka aatelisnimeä Rumpfelt saadakseen parempia kavaljeereja. (RR, 123.)

Hänellä oli ollut tuttavana eräs saksalainen upseeri, jonka nimi oli Strumpffelt ... aatelinen nimi. Saksalaisuus oli nykyään muodissa. Mutta Strumpffelt oli vaikea lausua ... eikä Mimmi sitä osannut kirjoittaakaan. Hän muunteli siis vähän tuota nimeä ... ja esiintyi nyt aatelisten saksalaisen leskenä. Sekin tempu hankki hänelle muutamia uusia ystäviä. (RR, 141.)

Pelastusarmeijan turvakoti sijaitsee varsin likellä Kukkelmanin työmaata, jonne liikemies Mikko Suomenvaara palkkasi hänet rakentamaan koiratarhan. Tämä oli ollut vähällä ampua Kukkelmanin metsästysretkellään. Suomenvaara oli ostanut itselleen entisen herraskartanon paviljongin salamatamaksi eräältä yhtiöltä, joka oli lohkottanut haltuunsa joutuneen suurtilan. Päärakennuksen yhtiö oli myynyt Pelastusarmeijalle ja lohkotut tilukset huvilapalstoiksi. Suomenvaara asuu varsinaisesti lyhyen automatkan päässä Helsingissä. Kukkelmanin rakennusurakat viivästyvät hänen rakkausseikkailunsa takia. Epäluottamuksen takia ne annetaan urakkatyötä etsivälle Gottfrid Strandbergille. Sakris Kukkelman tapaa Strandbergin ensimmäistä kertaa Savolaisen luona. Tämä ei noudata kahdeksan tunnin työpäivää, ei kuulu ammattiyhdistykseen eikä minkäänlaisiin puolueisiin. Hän tekee pelkästään urakkatyötä ja ryypää rahansa. Hänen perheensä asuu Helsingissä. (RR, 68–72, 77, 78, 206, 197.)

Näillä muutamilla henkilöahmoilla Joel Lehtonen on hahmotellut kansalaissodan jälkeisen ajan proletariaatin monenlaisuuden. Joukossa on selviytyjiä ja häviäjiä, aatteensa kieltäviä ja oman edun tavoittelijoita. Kunkin henkilökohtainen selviytyminen näyttää menevän työväenluokan keskinäisen solidaarisuuden ohi. Omat tarpeet tulevat keskeisemmiksi kuin työväenluokan yhteiset tarpeet. Vallankumousta kannatettiin työväen piirissä ennen kaikkea siksi, että se oli luvannut helpotusta köyhän ihmisen elämään. Yhdistämällä rivinsä työväenliike aktivoitui yhteiskunnan kärjistyvässä ilmapiirissä. Työväenluokka, jonka ikoneita ovat ruumiillisen työn tekijä tai taisteleva työläinen, hajosi kansalaissodan jälkeen yksilöiden eripuraiseksi joukoksi.

RUUMIILLISUUDEN HISTORIAN JÄLJET KUKKELMANIN KEHOSSA

1. Ruumiin kaksinaisuus

Ruumis ilman että se määritellään kulttuurin ja yhteiskunnan kautta ei ole ihmisen. Sen käsite jäsennetään historiallisten muuttuvien arvojärjestelmien avulla. Ruumiin käsitteen lähtökohtana on suhde johonkin: se on toisen vastakohta tai toisesta eroava. Silloin puhutaan ruumiista sinänsä. Jos puhutaan ruumiin yleiskäsitteestä, niin ruumis määräytyy esimerkiksi työn kautta yhteiskunnassa. Ruumis on kulttuurin ja yhteiskunnan järjestyksen peili sekä tila.

Uskonnollisen ajatusmuodon *profaani-pyhä*-kaksinaisuuden perusta rakentuu käsitykselle tämän- ja tuonpuoleista maailmasta. Elävä ihmisruumis (keho) kuuluu tämänpuoleiseen, mutta sielu ruumiista eronneena tuonpuoleiseen. Sielu/henki ruumiillistuu elävässä ruumiissa – ruumiillisuudeksi, missä esimerkiksi veri on yhtä kuin sielu. Antroposofisessa näkökulmassa *pyhä* on ambivalenttisessa suhteessa hyvän ja pahan tai puhtaan ja likaisen kaksinaisuuksiin, mistä esimerkkinä on perinteinen suhtautuminen kuolleeseen ruumiiseen.

Ruumiin niin käytännöllinen kuin käsitteellinen ambivalenttinen (ruumis-sielu) alkuperä palautuu Platonin filosofiaan. Siinä ruumis jäsennetään aineellisen ja ideaalisen kaksinaisuuden avulla. Tällöin aineellinen ruumis on ideaalisen jäljitelmä, ja siten ”ruumiista tulee sielun vankila”.

Jean Luc Nancy pohtii ruumista sinänsä ilman että hän pitää subjektia ja objektia tai sisäistä ja ulkoista tai aktiivista ja passiivista tässä yhteydessä mielekkäinä ilmaisuina. Tällainen ruumis on aina välitilassa. Se ei koskaan tule valmiiksi. Se on tapahtuva ja toteutuva olemassaolon paikka. Sen takia ruumiin ominaisuuksia voidaan tulkita käyttäen dynaamisuutta kuvaavia verbejä, kuten siirtyminen, katoaminen ja puhkeaminen, mutta ei staattisuutta kuvaavia adjektiiveja, jotka ovat ominaisia merkille. Sillä on pinta – se rajoittuu ihoon. Sitä ei voi selittää tyhjentävästi, sillä se ei ole merkki, joka selittää. Ruumis on, ja se on tulkinnan kohde. Ruumis tulee aina havaituksi ulkopuolelta käsin. Näin ruumis jää itseltä huomaamatta: se selittää oman ruumiinsa psyykellä tai sisäisyydellä eikä pidä itseään ruumiina, vaikka se havaitseekin aistein muita ruumiita. Ruumis pyrkii aina itsestä pois päin ja siten se altistuu itse olemisessa kosketuksen välityksellä muille ruumiille, jotka muodostavat maailman. Ruumis jää pyrkimyksestä huolimatta erilleen toisesta ruumiista. Välimatka ja lähtö muodostavat ruumiin yksityisyyden ja äärimmäisen suojan. Muista ruumiista omaan itseensä äärimmäisen pidättyvästi vetäytynyt ruumis on kuollut ruumiina. (Nancy 1996.)

Ruumiin kaksinaisuuden muotoutumisen myötä minkä tahansa merkitys on kiinnittynyt sisäisestä maailmasta ulkoisen maailman pintaan, joka havaitaan toimintana. Ulkoiseen maailmaan kuuluu liike, kun taas sisäiseen paikallaan oleminen. Ulkoinen tekijä korostaa valvovaa tai tarkkailevaa silmää, mutta sisäinen mietiskelyä. Sisäisessä maailmassa ulkoinen eli ympäröivä ilmenee uhkaavana, jollaisena yhteisöihminen keskiajalla on luontoa pitänyt. Ulkoisen maailmassa sisäinen esitetään irrationalisena, jota tietoinen järki pyrkii kontrolloimaan. Ihmisen tasapainoon hakeutuva tietoisuus on ulkoisen maailman koodien sekä sääntöjen ja sisäisen irrationalisten voimien rajapinnalla. Mitä paremmin yksilö tiedostaa itseään tässä suhteessa, sitä paremmin hän hallitsee sitä.

Järjen ja ruumiin kaksinaisuus perustuu kulttuurin ja luonnon kaksinaisuuteen. Oman ruumiin objektivoimisesta seuraa ”vapaan” palkkatyöläisen synty. Palkkatyöläisyyden myötä ruumiista tulee sekä työväline että toimeentulon keino niin itselle kuin toiselle. Kun ruumis integroituu hyötyä tavoittelevaan yhteiskuntaan, siitä kehittyy ”minuuden” väline: minä ja ruumiini. (Falk I 1984, 120, 121.)

Jako ruumiiseen ja sieluun alkoi kristillisen luostarielämän perinteestä 500-luvulla. Luostarielämässä oli pyrkimys siveellisyyteen ja sielun puhtauteen, jotka leimasivat ihmisruumiin synnillisyyden alueeksi. Kontemplaation avulla oli pyrkimys lähestyä sielua ja etäännyttävä ruumiista. (Falk I 1984, 117.)

Sakris Kukkelmanin ”raamattu” on Sara Hustan Nietseske-kirja. Kukkelman lukee sitä kuin uskovainen, mutta uskovaisuudesta poiketen Zarathustra opettaa hänelle dionyysistä ruumiin iloa taivaan ilon sijasta, vaikka hän jääkin sitä vaille.

Sakriksen mielestä se [Nietseske-kirja] olisi ei ainoastaan luettava, vaan osattava ulkoa, kannesta kanteen ... niinkuin katkismus, jota äiti pakotti hänet pienenä lukemaan: [...]. (RR, 25.)

Kukkelman on lukemastaan *Zarathustrasta* huolimatta ruumiin ilon kieltäjä kuten askeesia harjoittavat luostarimunkit aikamme silmin nähtynä. Sakris Kukkelman on oman kehonsa vanki. Hänen kömpelö ruumiinsa käyttää paljon tilaa. Sen sijaan, että hän suuntautuisi itsestä ulos päin kuten terve keho toimii, horjuvan ruumiin hallinta vaatii tarkkaavaisuuden suuntaamista sisään päin. Kukkelman on oman ruumiinsa vartija.

2. Ruumiin hyödyllisyys ja rangaistus

Ruumiiseen kohdistuvat kurinpitomekanismit syntyivät vasta uuden rationaalisen maailman sarastaessa. Niitä käytettiin rangaistaviin yksilöihin – tässä ymmärrettynä valvotaviin, kasvatettaviin tai ojennettaviin, eli mielipuoliin, lapsiin, koululaisiin, eri rotuisiin tai työläisiin, siis yhteiskunnan alimmalla rakenteellisella tasolla olevaan luokkaan. Kurinpitotekniikat kehittivätkin pääasiassa epävapauden maailmassa, mutta ne yleistyivät 1600 –

1700-luvuilla ”vapaiden subjektien maailmaan”. ”Vapaan subjektin” ruumista ei varsinaisesti omisteta, kuten feodaalisessa maailmassa, mutta ruumiin oli oltava niin hyödyllinen kuin kuuliainenkin. (Falk I 1984, 118, 119.)

1700-luvun lopulta lähtien tapahtui muutos rangaistukseen täytöntöönpanossa. Se muuttui eräällä tapaa tarkoituksenmukaisemmaksi. Rangaistus mitoitettiin vastaamaan rikosta. Samalla kertaa alettiin luopua rangaistuksen julkisuudesta. Rangaistus oli toiminut niin esityksenä hallitsijan vallasta kuin varoittavana esimerkkinä, jossa kansalla oli seuraajan tehtävä. Ruumiillinen kärsimys lakkasi vähitellen olemasta rangaistuksen pohjana. Sen sijaan se kohdistui sieluun. Vankeudella, jonka avulla rikosentekijä eristetään yksinäisyyteen, oli vangin sielun ja käytöksen muuttamiseen tähtäävä merkitys. Rangaistuksella pyrittiin parantamaan syyllinen. Tavoitteena oli kurinalainen ja tottelevainen yksilö. (Foucault 1980, 13, 22, 141, 146, 148.)

Ruumiin kurinalainen harjoitus rakentaa luonnollista ruumista, joka jaksaa ja kestää. Se syrjäytti vähitellen mekaaniseen ruumiin, joka oli valtaapitävien määräysten kohteena. Harjoitus suuntautuu horisontaalisesti ruumiiseen. Sen avulla pyritään ottamaan haltuun toisen ruumis. Descartesin ajan ruumiskäsitys suuntautui tästä poiketen tuonpuoleista kohti. (Ibid, 176, 184.)

Kukkelman on itse ruumiinsa rankaisija. Hän on peruna- ja puuro-vegetaarisuudessaan askeetikko. Askeesin tehtävä on poistaa kyttyrä ja parantaa koukkujalat ja symbolisesti neutralisoida hänen omaa äitiään kohtaan tuntemansa kauna. Yhteiskunta suhtautuu Kukkelmaniin välinpitämättömästi, tapahtuu hänelle mitä tahansa. Hellaakosken mukaan Kukkelman rinnastuu Aapeli Muttiseen, jolla on palkollinen Juutas Käkriäinen. Muttinen ja Käkriäinen muodostavat parin, jossa edellinen on kuuliainen työntekijälleen tolstoilaisen omantuntonsa kautta; Käkriäinen on on kuuliainen Muttiselle yhteiskunnallisten olosuhteiden takia. Kuuliaisuuden vastavoimana on auktoriteetin vastustaminen, joka kuuluu jokaiseen hierarkkiseen suhteeseen. Kukkelman poikkeaa tästä kaksikosta, koska hänellä ei ole vastaparia. Sanelma Kypenäinen olisi tähän tarkoitukseen potentiaalinen ehdokas, mutta mahdollinen suhde on varustettu ylivoimaisilla erottavilla tekijöillä. Sen sijaan Sakriksella on kyttyrä.

Zarathustra puhuu kolmesta hengen muutoksesta: kamelin muuttumisesta leijonaksi ja viimein lapseksi (Nietzsche 1962, 21). Sakris Kukkelmanin ruumiin kautta ilmaistuna metafora merkitsee, että tämä kantaa kyttyrässään elämän katkeruutta. Hän kiihuhtaa oman ”erämaansa” yksinäisyyteen, jossa henki muuttuu kamelistä leijonaksi. Zarathustra vertautuu leijonaan, joka tulee lapseksi, sillä lapsi on ikuisen paluun ruumiillistuma. Kukkelman kuvittelee, että elämällä askeesissa hän kilvoittelisi itseään vastaan.

Zarathustra puhuu, että ”jos ottaa kyttyräselkäiseltä hänen kyttyränsä, niin ottaa häneltä hänen henkensä” (Nietzsche 1962, 118). Päänäpintymä Sanelma Kypenäisestä on Kuk-

kelmanin kyttyrän eräs tulkinta. Sakris kuvittelee Sanelman vapauttavan hänet kyttyräs-tään, mutta hän vapautuu siitä vasta kun Sanelma hylkää hänet. Tällöin hän on zarathust-ralaisittain leijona omassa erämaassaan kilvoittelemassa itseään vastaan. Kyttyrän tulisi metaforisesti merkitä hänelle elämän tarkoitusta. Se tulisi vähitellen ”kuihtumaan” hänen pyrkimyksessään ymmärtää omaa elämäänsä, sillä yli-ihmiseksi tullaan yksin – ei kaksin ollessa, mutta hänen ”erämaansa” on suurempi kuin hänen ”leijonan” voimansa vastustaa sitä.

Kyttyrä on hengen ruumiillistuma. Ruumiin paise, kyttyrä tai kasvain symboloivat mahdollisesti sairauden avulla tapahtuvaa henkistä kohottautumista. Kukkelman näkee tässä mahdollisuudessa vain epämuodostuman ja oman itsensä kuvan.

Kun Kukkelmania ei pidetä minään, ei hänen ruumistaan nähdä ja siten siitä/hänestä ei vä-litetä. Kukkelmanin ruumis välineellistetään, vasta kun hän saa työtä. Sen myötä hänellä on merkitystä. Ensimmäisen maailmansodan aikaan, kun paremmat miehet olivat rintamal-la, Kukkelman oli yhteiskunnalle hyödyksi, mutta hän oli ikään kuin ylijäämä korvaamaan soveliaamman työntekijän puutetta. Kukkelmanin merkitys (olemassaolo) riippuu puut-teesta. Yhteiskunnallisen puutteen kuva on hänen torso ruumiinsa.

3. Hallitsija - pää, valtio - ruumis

Hallitsijan yksinvaltainen asema ilmeni käsityksessä, jonka mukaan rangaistuksen täytän-töönpanossa palautetaan hallitsijan loukattu arvo entiselleen. Rangaistus oli hallitsijan henkilökohtainen että julkinen toimenpide, ja se johtui hänen kaksinaisesta asemastaan sekä yksilönä että valtiona. Jokaista rikosta pidettiin yhtä lailla hallitsija-valtiota loukkaavana. Rangaistuksen täytäntöönpanoa seuraava kansa osallistui tilaisuudessa niin ikään hallitsi-ajan ”kostoon”. Orastavissa tasavalloissa hallitsijan itsevaltainen ”koston-toimenpide” siirtyi yhteiskunnan tehtäväksi. (Foucault 1980, 58, 64, 70, 105.)

Käsiteltävässä romaanissa valtaapitävän luokan palauttama järjestys kohdistuu räikeästi punaisiin. Se alistaa hävinneen osapuolen sekä henkisesti että aineellisesti, mistä seuraa, että sosiaalinen nousu on mahdollinen vain kääntämällä selkensä poliittiselle menneisyy-delle. Sosiaalisesta alistamisesta seuraa, että yksilö asettaa henkilökohtaiset tarpeensa yh-teiskunnan tarpeiden edelle tai että tämä passivoituu. Joukkovoima hajoaa yksilöiden eri tahoille suuntautuviksi intresseiksi; yhteiskunnallinen näkeminen muuttuu yksilön mielen näkemiseksi. Luokkien jännite muuttuu yksilöiden väliseksi jännitteeksi: kilpailuksi. Yk-silön tarpeita ohjaavat ulkopuoliset voimat. Ulkopuolisten voimien edusta pyritään teke-mään yksilön etu.

Kun ruumiin sinänsä pitää olla hyödyllinen, se välineellistetään. Siitä tulee sekä tiedollisen

että käytännöllisen hallinnan kohde. Kysymys oman ruumiin yhteiskunnallisesta hyödyllisyydestä johtaa vaatimukseen hillitä omaa ruumista. Ilmaisun lähtökohdat palautuvat rationaalisen ajan puritanististen normivaatimusten kautta luostariaskeesin muotoihin. Erona näiden kahden välillä oli se, että rationaaliseksi ja laskelmoivaksi tahdoksi määrittyvä sielu teki ruumiista myös rationaalisen, tahtoon perustuvan toiminnan välineen. Ihmisen intohimot kytkettiin ruumiiseen ja sen vastakohtaksi kiteytyi ruumista kontrolloiva järki. Ulkoisen luonnon hyväksikäytön paralleelina oli ”sisäisen luonnon” kurinalaistaminen yksilön ja yhteiskunnan hyödyksi. (Falk I 1984, 119, 120.)

4. Yhteiskunta ja ruumis

Anatomiaa tutkivassa lääketieteessä ruumiin mallina on ensisijaisesti kuollut ruumis. Sen diskurssissa ihmisruumis esiintyy samanaikaisesti yleisenä ruumiina (ruumis objektina) ja sairastapauksena. Vielä 1500-luvulla eri säädyt edustivat eri ”rotuja”. Talonpoika oli ruumiillisesti talonpoikamainen, ja se erosi näin aatelisesta ja hänen ruumiistaan. Rajat säätyä edustavien ruumiiden välillä olivat selkeät ja ylittämättömät. Sen sijaan 1800-luvulla yleistyneessä käsityksessä ruumis oli ominaisuuksien ilmaisija. Edelleen ruumiilla oli selkeät rajat, mutta huomio kiinnittyy siihen, että ihminen voi vaikuttaa arvoonsa: Ihmisellä ei ole oikeutta toisen ruumiiseen, eivätkä ruhtinaan ja porvarin ruumiit poikkea toisistaan, mutta ihminen saavuttaa oikeutensa suoritusten perusteella. (Falk I 1984, 121, 122.)

Ihmistieteellisessä diskurssissa 1800-luvulla ruumiin ulkoisista tunnusmerkeistä pyrittiin tulkitsemaan sisäistä luonnetta. Modernin ruumiin käsityksen mukaan ruumis määrittyy *ulkoisen ilmiön* ja *sisäisen olemuksen* kaksinaisuudessa. Ruumiista tulee ”julkisivu”, joka samalla peittää että ilmaisee ”sisäistä olemusta”. (Falk I 1984, 122.)

Pyrkimys normaalitilasta poikkeustilaan, pikemmin ylitilaa kuin vajaatilaa kohti, on kulttuurisen dynamiikan olennainen piirre. Tätä kulttuuriseen dynamiikkaan sisältyvää kaksinaisuutta on luonnehdittu erilaisin käsitteparein: profaani versus pyhä, arki versus juhla, struktuuri versus antistruktuuri tai apolloninen versus dionyysinen. Näissä käsittepareissa ruumis on keskeisessä asemassa. Yhteisöllisten rituaalien aistillisuus ja nautinto kumoaa hetkellisesti profaanin tai arkisen olemisen järjestyksen ja korvaa sen pyhän tai juhlan järjestyksellä. Kun puhutaan niistä ruumiillisuuden ilmentymistä, jotka eivät ole sidotut yhteisöllisiin muotoihin, tapahtuu siirtymä normaalitilasta poikkeustilaan. Transgressiolla eli rajojen ylittämällä maallisen tai arkisen maailman järjestys murtuu. Transgressio on itse siirtymä pyhän tai juhlan maailmaan. Se viittaa myös ruumista sitovien ja määrävien rajojen ylittämiseen, joita kulttuuri järjestyksenä sille asettaa. Transgressio-periaatteen avulla voidaan viitata ainoastaan kulttuuriseen dynamiikkaan sisältyvän kaksinaisuuden käytönten universaalisuuteen sekä osoittaa rationalististen käsitte muodostusten riittämättömyys selittäessä näitä ilmiöitä. (Falk II 1984, 205–207.)

Vaikka modernilta ihmiseltä vaaditaan itsehillintää – oman ruumiinsa kontrollia – on kurin vastavoimaksi kehittynyt fantisoiminen. Elämyksellisyydellä ja eläytymisellä on keskeinen sija kulttuurissamme. Tämä tuottaa uudenlaisen ruumiillisuuden intensiteetin, joka ei enää perustu määrälliseen rajattomuuteen vaan laadullisten erottelujen moninaisuuteen. Toisaalta ruumiillisuuden ilmauksellisuuden skaala supistuu ruumiin kurin takia, mutta toisaalta elämyksellisyyden alue moninaisuuttaan herkistyy. (Falk II 1984, 212, 213.)

Sakris Kukkelman näkee unen, jossa hän saa omalta irralliselta päältään kehotuksen ottaa se nainen puolisokseen, jonka hän seuraavaksi havaitsee (ks. RR, 57–59). Hän näkee keisarinnan tai hovihempukan. Uni oli saanut vaikutteita Kukkelmanin lukemasta artikkelista *Työmies*-lehdestä. Siihen vaikutti myös hänen naisen kaipauksensa. Ennustajan selitys tästä yllytti hänet etsimään unen rakastettua.

Unen rakastetun kaipauksen teemaa ovat käsitelleet sekä Novalis runosikermässään *Hymnen an die Nacht* (1797) että John Keats runoelmassaan *Endymion* (1817) (*Kansojen kirjallisuus VII* 1976, 55, 56, 285).

Kukkelman alkoi toteuttaa fantasiaansa käytännössä. Hän ylittää kurinalaisen ruumiinsa – sen vartija on Sara Husta ja uhmaa tätä pyrkimyksellään, sillä askeesin avulla hän on pyrkinyt tyhjentämään vajaan ruumiinsa kyttyrätä, jonka hänen äitinsä Kukkelmanin mukaan on aiheuttanut. Kyttyrä on Kukkelmanin äidin jälki hänen ruumiissaan. Sara Hustan avulla hän uhmaa äitiään. Hän siirtyy ruumiinsa vajaan tilasta ylitilaan. Ruumiin ylitilan lunastaa hänelle unen nainen. Kukkelman on lähtemättömissä siitä tunteesta. Hän rakastuu unen visioon, joka ainoastaan kompensoi arkimaailman koruttomuutta ja puutetta ja hänen yksinäisyyttään. Näin Kukkelman pettää itseään sitä itse ymmärtämättä.

5. Kellariruumis

Sakris Kukkelmanin hahmolla on useita kirjallisia variaatioita. Tarkastelen lyhyesti kahta. Ne ovat Fedor Dostojevskin romaanin *Kirjoituksia kellarista* sekä Pär Lagerkvistin novellin *Kellarissa* päähenkilö. Dostojevskin henkilö on sivullinen. Hänen ongelmallisuutensa peilaa länsimaisen maailman vajavuutta. Lagerkvistin henkilö on seipitetty Lehtosen *Rakastuneen ramman* jälkeen. Dostojevskin ja Lehtosen henkilöistä poiketen Lagerkvistin luoma hahmo on olosuhteisiinsa tyytyväinen. Tämä rampa mies kerjää päivät ja pitää asuntoa kellarissa. Hänen nimensä on Lindgren. Novelli rakentuu päähenkilön ja kertojan keskustelun varaan. Vaikka Lindgren on ruumiiltaan rampa, ollut sitä koko ikänsä, oleskelee päivät ja yöt katutasossa tai sen alapuolella, on hän suurempi yksilö kuin kertoja, joka terveenä ja hyväosaisena tuntee sääliä ja ahdistusta tämän ruumiillisen vammaan ja vähäisen elämänsä takia.

— Sanokaa minulle, Lindgren, minä sanoin, kun ihmisen elämä muuttuu sellaiseksi kuin Lindgrenin, kun on saanut sellaisen kärsimyksen kannettavakseen, silloin kai tuntee meitä muita voimakkaammin tarpeen uskoa johonkin tämän maailman ulkopuolella olevaan, siihen että on olemassa Jumala, joka valitsee ja joka tietää korkeamman tarkoituksen pannaan jotakin meidän taakaksemme?

Vanhus mietti hetken.

— Ei, hän vastasi verkalleen, ei silloin, kun ihmisen elämä saa tulla sellaiseksi kuin minun.

Se oli minusta merkillistä, ahdistavaa kuulla. Eikö hän sitten aavistanut kurjuuttaan, eikö hän tiennyt, miten rikasta ja ihanaa elämän olisi pitänyt olla!

— Ei, hän sanoi ajatuksiinsa vaipuneena. Meidän kaltaisemme eivät häntä tarvitse. Vaikka hän olisikin olemassa, hän voisi vain sanoa meille sen, jonka me jo olemme ymmärtäneet ja josta me olemme kiitollisia. (Lagerkvist 1966, 213, 214.)

Lindgren on tyytyväinen vähäisen elämään, koska hän tuntee kuuluvansa siihen paikkaan, jossa elää ja kokee saavansa myös hyväksynnän muilta ihmisiltä. Hän näyttää siltä mitä on. Tästä huolimatta hänen ruumiinsa saavuttaa oikeutensa suoritusten perusteella: hän antaa kerjäämisellään merkityksen hyville ihmisille.

Fedor Dostojevskin kellarityyppi elää moraalisisessa maailmassa. Kirjailija kirjoittaa tämän suuhun millaisena hän näkee 1800-luvun ihmisen:

Niin juuri, yhdeksännentoista vuosisadan älykkään ihmisen pitää olla enimmäkseen luonteeton olento, se on hänen moraalinen velvollisuutensa. Kun taas ihmisen, jolla on luonnetta, – toiminnan ihmisen – on oltava enimmäkseen rajoittunut olento. (Dostojevski 1996, 15.)

Moraali on ensimmäinen ominaisuus, joka tuon ajan ihmisestä aistitaan. Hän voi vaikuttaa arvoonsa moraalillaan. Yksilön moraali ja hänen saamansa arvostus näkyvät hänen käyttäytymisessään tavalla, jotta moraalista seuraa arvostus ja päinvastoin. Sellainen maailma on staattinen. Se peittää todellisuuden. Kellarityyppi pitää itseään mitättömänä. Hän salaa sen vetäytymällä kellariinsa. Hän on ”yhtä epäluuloinen ja herkkänahkainen kuin kyttyräselkä tai kääpiö”. Hänen halveksuntansa on teeskenneltyä, koska hän teeskentelee myös moraalinsa. Hän asettaa velvollisuuden tosiasioiden edelle, mistä johtuvan ristiriidan hän selittää itselleen deterministisellä tulkinnoilla. Hän on yhteisöihminen, joka valittaa kipunsa jokaisen korvaan ja jokaisen kokemukseksi. Hänen maailmansa on staattinen: hän ei ole kyennyt aloittamaan eikä saattamaan mitään päätökseen. Staattisen maailman asukas ummistaa silmänsä totuudelta, joka rikkoisi tämän kauhean harmonian. Kun moraalinen ihminen havaitsee determinismin määräävän kohtalonsa, niin hänen ei tarvitse enää vastata teoistaan. Tiedostamisen ainoa syy tämän kellarityypin mukaan on kärsimys.

Kaikki kolme kellarityyppiä ovat luonteensa ominaisuudessaan jossain määrin tiedostavia. Dostojevskin henkilöstä välittyy 1800-luvun ihmiskäsitys. Lagerkvistin Lindgren ei sovi samaan kaavaan. Hän on ruumiinsa mitättömyydestä huolimatta suuri persoona. Sakris Kukkelmanilla on pyrkimys nousta suureksi vajaassa ruumiissaan, mutta hänen tekonsa

eivät saavuta sitä kunnioitusta, jota hän haluaa. Hänellä ei ole siihen riittävää valppautta. Se paljastuu hänen tarpeestaan tulla imarrelluksi.

KARNEVALISTINEN JA GROTESKI RUUMIS

1. Groteski realismi

Mihail Bahtin nimeää groteskiksi realismiksi keskiaikaan kuuluvan kansan karnevalistisen naurukulttuurin, jolla on tietty olemassaoloon kuuluva olemus. Keskiajan kulttuurin henki oli kaksijakoinen. Oli virallinen kirkon auktorisoima sekä epävirallinen kansan kulttuuri. Virallista kulttuuria voidaan luonnehtia vakavaksi ja pyhäksi. Sen sijaan kansan kulttuuria voidaan luonnehtia karnevalistiseksi. Karnevalistisuus ilmenee muun muassa virallisen tradition alentamisena. Se esiintyy karnevaalikaudella, pääsiäisen aikaan, jolloin se syrjäyttää tilapäisesti virallisen kulttuurin, ja johon virallisen kulttuurin edustajatkin osallistuvat. Se tapahtuu torilla. Sen henkeä ylläpitää toriväki. Sen käyttämä kieli kuulostaa vahvasti liioittelevalta, mutta sisältö on rajaa ylittävä: Virallinen vakava kulttuuri joutuu naurun alaiseksi. Tämä vapauttaa kansalaiset rangaistuksen ja kuoleman pelosta, jonka aiheuttaja on valtaa pitävä instituutio. Karnevalismin hierarkiaa horjuttava henki ilmenee koko naurukulttuurissa. Ruoka ahmitaan ja juomasta humallutaan, puhutaan rivouksia ja ylistetään sekä solvataan ambivalenttisesti tai tapellaan, mitä kaikkea värittää ilo. Tällainen tapa ei kuitenkaan ole viralliseen käyttäytymisen kautta tulkittavissa moraalittomana käytöksenä vaan se korostaa universaalia ja kollektiivista ruumista, joka on renessanssisen hengen ruumiillistuma. Ruumiin muodot ja ulokset ilmentävät muotoutuvaa ruumista. Se sisältää vanhan lopun ja uuden alun. Se suuntautuu uutta kohti, mutta samalla siihen sisältyy vahva yhteisöllinen henki. Kansa ei ollut yksilöistä koostuva joukko. Se oli ikään kuin muotoutuva ruumis. Sillä on myös kosminen ulottuvuus. Ihmisruumiista tulee kosmoksen hetkellinen keskus. Siten karnevalistisuudella on maailmankatsomuksellinen merkitys, ja se ruumiillistuu groteskin ruumiin muotoiseksi, joka näyttäytyy tämän päivän silmien edessä rujona, rumana ja muodottomana.

Kansan naurukulttuurin avara maailma, joka tapahtui keskiajalla ja renessanssissa, muodosti vastakohtan keskiajan viralliselle ja vakavalle kirkolliselle ja feodaaliselle kulttuurille. Se näkyi karnevalistisina torijuhlina, erilaisina naururituuaaleina ja kultteina, sen hahmoja olivat narrit ja hölmöt, kääpiöt ja hirviöt sekä monenlaiset ilveilijät. Siihen liittyi myös monimuotoinen parodiakirjallisuus. Näitä kaikkia yhdistää yhteinen tyyli ja ne kuuluivat karnevaalikulttuuriin. Karnevaalikulttuurista havaitaan kolme muotoa: rituaaliset näytelmämuodot (joita ovat esimerkiksi karnevalistiset juhlat ja torin naurutapahtumat), erilaiset verbaaliset nauruteokset (latinan ja kansan kieliset parodiset kirjalliset teokset ja suulliset esitykset) sekä tuttavallisen torikielen monenmoiset muodot ja lajit (esimerkiksi kiroukset, valat ja vannomiset ja kansanomaiset lisänimet). Kansan nauruun perustuvat rituaalit antoivat korostuneen epävirallisen näkökulman maailmaan. Kirkon tai valtiollisen totuuden sijasta se julisti tätä kompensoivaa omaa totuutta. (Bahtin 1995, 6,7.)

Tämä kansan juhla on aina liittynyt luonnon, ihmisen elämän kriiseihin ja yhteiskunnan murroskohtiin. Se kantaa kuolemaan ja uudestisyntymiseen liittyviä symboleja. Juhlinnassa symbolien merkitykset sisäistyvät juhlijolle universaaliuden, vapauden, tasavertaisuuden ja runsauden utopioina, jotka tulevat juuri sillä hetkellä, karnevaalin aikana, konkreettiseksi. Se luo tilapäisesti syrjäyttävän maailman virallisen kirkon ja feodaalivaltion maailman tilalle. Valtaa pitävän järjestys vastoin karnevaalijuhlan henkeä, pyrki vakiinnuttamaan ja vahvistamaan vallitsevaa järjestystä, hierarkiaa ja rakennetta. Ei voinut olla rinnan kahta järjestystä kuten ei kahta kuningasta samassa valtiossa. Asetelmasta seuraa se, että karnevaali riistää kruunun viralliselta instituutiolta. Se esitetään symbolisesti narrin kruunajaisina. (Ibid, 11.)

Karnevaalitorilla muotoutuivat erityiset torikielet ja eleet, ja ne olivat vailla hovin etiketin ja säädyllisyyden normeja. Kielen logiikkaa voidaan luonnehtia sanoilla ylösalaisuus, vastakkaisuus ja nurin kääntäminen. Ne ilmenevät virallisen järjestyksen erilaisina parodioinnin muotoina, kuten alentamisena, halventamisena, narrien kruunauksina ja kruunun riistoina. Tämä kansan juhla muodostaa sallitun elämän parodian, nurinkäännetyn maailman, joka kieltäessään synnyttää samanaikaisesti uutta ja uudistaa. Samanaikaisesti, kun se kieltää, se nauraa. Se on naurua yhdessä, joka kohdistuu kaikkeen ja kaikkiin, jopa naurajaan itseensä. Sillä tavalla tajutaan uhkaava maailma naurettavaksi. Sen uhat voitetaan nauramalla. Naurulla on voitetun pelon merkitys. (Bahtin 1995, 11–13.)

Mihail Bahtin määrittelee groteskin realismin tästä kansan juhlasta nousevaksi olemassaolon esteettiseksi olemukseksi. Sitä määrittelevät yleiskansallisuus, juhlavuus karnevaalin juhlan merkityksessä ja utooppisuus. Realismien groteskisuus ilmenee ruumiin, kosmisen ja sosiaalisen jakamattomana kokonaisuutena, joka ei ole yksilöön vaan kansaan sisältyvä ominaisuus. Alentamalla groteski realismi pudottaa kaiken ylevän, henkisen ja ideaalisen ruumiilliselle tasolle ja maahan asti. Alentaminen merkitsee myös ruumiillisen elämän viemistä vatsaan ja sukuelimiin. Siten kieltämisessä on aina mukana uutta luova tai synnyttävä tekijä. Näin groteski realismi on ambivalenttinen. Se on muutoksen tila. Se sisältää metamorfoosin mahdollisuuden. (Ibid, 19–21, 24.)

2. Groteski tekijä kirjallisuudessa

Groteski tyyppi on sekä piirretty että kuvattu ihmiskunnan kulttuurin kaikkina aikoina. Länsimaisen kulttuurin klassismin kaudella 1600- ja 1700-luvuilla sille oli tilaa vain kanoisoimattoman, toisin sanoen epävirallisen ja kansan tuottaman kulttuurin alueella. Rappeutuessaan se kuitenkin muuntui osaksi kirjallista traditiota – pääasiassa se oli muuntunut renessanssikirjallisuuden traditioksi. Karnevalistis-groteskin muodon sisältö säilyi klassismin aikana mm. *commedia dell'arte* esityksissä, Molièren komedioissa, koomisissa romaaneissa ja 1600-luvun ivamukaelmissa, Voltairen ja Diderot'n filosofisissa romaaneissa sekä Swiftin teoksissa. Yhteistä näille oli kuvittelun vapaus: yhdistää toisiinsa val-

litsevan estetiikan vastaisia tekijöitä tai siirtyä hallitsevan näkökulman ulkopuolelle, mistä seuraa uusi näkökulma ja maailman suhteellisuus. Esi- ja varhaisromantiikassa 1700-luvun loppuvuosikymmeninä alkoi groteskin renessanssi, mutta se muuttui kollektiivisesta yksilöllisen maailmantuntemuksen ilmaisun muodoksi. Tuona aikana se ilmeni esimerkiksi goottilaisena kauhukirjallisuustraditiona. Tämä romanttinen groteski ulotti juurensa renessanssin traditioon, varsinkin Cervantesiin ja Shakespeareen. Se oli vastareaktio klassismin ja valistuksen rationaalisuuden ylivaltaan ja yksiselitteistä kohti pyrkimiseen, muodollisuuteen ja autoritaarisuuteen. Sen tehtävä oli rinnasteinen keskiajan karnevaalille: se luo tilapäisesti syrjäyttävän maailman virallisen järjestyksen tilalle sillä erotuksella, että maailman muodostaa yksilön sisäisyys eikä kansan karnevalistinen olemassaolo tai sen uusintava, ykseyden tuntu. Ihminen kokee oman erillisyytensä, jossa maailma näyttäytyy outona. Romanttisessa groteskissa aistitaan kaksi maailmaa. Naamiot osittain edustavat tuntemattoman maailman puolta (vrt. Poe, Edgar Allan: *Punaisen kuoleman naamio*). Paljastaessaan ne samalla hetkellä peittävät merkityksen. Groteskissa realismissa naamiot liittyvät siirtymiin ja metamorfooseihin. Commedia dell'arten näyttelijä saa toisen hahmon vaihtaessaan naamia. Kun romanttiselle groteskille pimeys on ominainen, niin valoon tuleminen on vastaavassa asemassa groteskissa realismissa. Groteskin realismin nauru on uudistavaa. Romanttisessa groteskissa uudelleen synnyttävä tekijä on heikentynyt ja itse nauru on hajonnut huumoriksi, ironiaksi ja sarkasmiksi. (Bahtin 1995, 30, 32, 33, 35, 36, 38, 39.)

Viime vuosisadan viimeisten vuosikymmenien groteski oli niin rappeutunutta, että sillä ei ollut enää minkään muotoista groteskin tradition sisältöä. Se oli lisäksi uskottavuuden rajat ylittävää liioittelua. Naurusta oli sallittu täysin harmiton ja viihteellinen tai puhtaasti satiirinen, vakava ja opettavainen muoto. Ajan muodollista vastakkaisasettelua ilmentää naurun vastakohta, täysin vakavaksi tarkoitettu vakavuuden muoto. Tämän vuosisadan ensimmäisinä vuosikymmeninä groteski oli muotoutunut ristiriitaiseksi. Bahtin erottaa siitä kaksi linjaa. Ensimmäistä hän kuvaa modernistiseksi groteskiksi. Hän esittää esimerkkeinä muun muassa surrealistit sekä ekspressionistit. Tällä groteskin variaatiolla on juurensa romanttisessa groteskissa, ja se on kehittynyt sittemmin eksistentialismin suuntaan. Toista linjaa hän nimittää realistiseksi groteskiksi. Hän mainitsee esimerkkeinä Thomas Mannin, Bertolt Brechtin ja Pablo Nerudan. Tämä suuntaus liittyy groteskin realismin ja kansankulttuurin traditioihin. (Ibid, 43, 48, 49.)

3. Nauru ja vakavuus

Antiikin aikaan naurun käsite ymmärrettiin universaaliksi, jolla on maailmankatsomuksellinen ulottuvuus. Se parantaa ja synnyttää uudelleen ja koskee elämän ja kuoleman kysymyksiä. Keskiajan nauru oli karnevalistista naurua, jonka kohde oli sama kuin vakavuudenkin, feodaalisen valtion ja kirkon käytäntö. Tuon ajan nauru oli sosiaalista, elämän jatkuvuutta tuntevaa, mihin liittyy kuoleman ja rangaistuksen pelon voittaminen. Renessans-

sin naurun teoria perustuu antiikin naurun käsityksen varaan. Sillä oli sama naurun synnyttämä luova merkitys kuin antiikin naurulla. Klassismin aikana 1600-luvulla Descartesin rationalistinen filosofia yhdessä kirkon hengellisyyden kanssa vakavoittivat kulttuurin ilmapiiirin. Karnevalismin ambivalenttisesta groteskista tuli sopimaton kauden esteettiselle maulle. Naurutraditio eli kuitenkin kansan kulttuuria lähellä olevissa ilmaisullisissa ja kirjallisissa genreissä. Vakavuus oli virallisen kulttuurin osalle ominainen piirre. Yhteys naurun perimmäiseen luonteeseen, sen uudistavaan ja universaaliin tekijään katkesi. Sen kohde kategorisoitui: Se suuntautui tyyppillistä, yleistettyä, keskinkertaista ja arkista kohti. Samalla se suuntautui kollektiivin sijasta yksilöä päin. Nauru hajosi alalajeihin muun muassa huumoriksi, ironiaksi ja sarkasmiksi. Sen rappeutuminen ja sulautuminen altavastaajana vakavuuden genreihin jatkui 1700- ja 1800-luvuilla. (Bahtin 1995, 62–65, 82–84, 92, 104, 108.)

Antiikin kulttuuri tunsu traagisen vakavuuden muodon. Traaginen vakavuus on universaalia, mitä on antiikin naurutraditiokin, mutta se koskee aineellisen tuhon ideaa. Sitä ilmaisee kreikkalainen tragedia. (Ibid, 109.) Aristoteleen runousopin mukaan jäljiteltävät ihmiset jaetaan jaloihin ja alhaisiin luonteiden mukaan. Se on jakoperuste myös tragedian ja komedian välillä. Tragedia jäljittelee jaloa ihmistä. Vastaavasti komedia jäljittelee alhaista ihmistä. (Aristoteles 1994, 13.) Antiikissa ei voinut olla jyrkkää jakoa virallisen ja kansankulttuurin välillä kuten oli keskiajalla Bahtinin mukaan. Antiikin Kreikassa oli toinenkin vakavuuden muoto. Sen luoja pidetään Sokratesta. Sokraattisessa dialogissa ruumiillistui antiikin karnevalistiset muodot, mistä seuraa, että se vapautui retorisesta vakavuudesta. Uuden ajan kulttuurissa tieteellinen vakavuus on renessanssista alkaen vaikuttanut muun muassa kaunokirjallisuuteen. Tieteellinen vakavuus on luonteeltaan ongelmahakuista, itsekriittistä sekä muuntumiskykyistä. (Bahtin 1995, 109.)

4. Groteski ruumiillisuus

Ruumiin ja maailman rajat muotoutuvat toisenlaisiksi groteskissa kuin klassisissa tai naturalistisissa kuvissa. Esimerkiksi ihmisen ja eläimen piirteet voivat sekoittua toisiinsa. Groteskissa kasvoissa vain suu ja nenä ovat oleellisia. Tällöin nenä edustaa fallosta. Suu ahmii ja muotouttaa ruumista sekä on portti ruoansulatuselimiin. Kallon muoto, korvat ja nenä muuttuvat groteskeiksi vain saadessaan eläimen tai esineen muodon. Silmä edustaa yksilöllisyyttä ja siksi se ei kuulu groteskin kuvan piiriin. Groteskiin ruumiiseen kuuluvat ulokkeet, pullistumat ja haaraumat. Sen käytetyimpien ruumiinosien, mahan ja falloksen, tehtävä on ylittää kantajansa ruumis ja omat rajansa ja ne panevat alulle uutta elämää. Ne voivat jopa irrota ruumiista ja viettää itsenäistä elämää. Mahan äärimmäiset ulottuvuudet, suu ja peräaukko, sekä falloksen yhteinen piirre on kahden ruumiin sekä ruumiin ja maailman välisen rajan ylittäminen, jolloin ne toimivat vuorovaikutuksen tehtävässä. Groteskin ruumiin kuva koostuu aukoista ja ulokkeista, jotka edustavat jo toista, alulle pantua ruumista. Niiden merkityksiin sisältyy uuden ruumiin mahdollisuus. Groteski ruumis on sekä

ulkoinen että sisäinen yhtäaikaan, mikä merkitsee kokonaisvaltaisesti aistittavaa ruumista. Groteski ruumis aistii kokonaisvaltaisesti. Sen maailma koostuu ruumiista ja ruumis maailmasta. Siihen sisältyy maailmaan suuntautuminen. Groteski ruumis suuntautuu toista ruumista ja uutta maailmaa kohti. Groteski ruumis on kansa, ja siten ruumis ei kuole. (Bahtin 1995, 280–282.)

Uudessa ruumiillisuuden kaanonissa ruumis on yksilöllinen, joka rajoittuu muuttumattomaan julkisivuun. Sen redusoitu pinta alkaa merkitä merkityksen sisään sulkeutumista. Se ei suuntaudu toisia ruumiita kohti, vaan se muodostaa staattisen rajan itsensä ympärille, jonka sisältö koostuu ristiriidattomasta yksilöllisyydestä. Ruumiillisen kielen käyttöä rajoittaa vahva sensuuri. Ruumiin pinta muodostuu päästä, kasvoista, silmistä, huulista ja lihaksistosta, jotka ilmaisevat tarkkailijalle vain itseä ja sen asemaa. Ruumiin merkitys on yksiselitteistynyt niin, että siihen liittyvät syntymisen ja kuoleamisen merkitykset ovat niin ikään yksiselitteistyneet merkitsemään vain itseä. (Ibid, 284, 285.)

5. Lehtosen renessanssin vaikutteet

Renessanssin henki vaikutti suomalaisessa uusromantiikassa lähestyttäessä vuosisatamme ensimmäistä vuosikymmentä. Joel Lehtoselle se näyttäytyi aluksi kepeänä koristeellisuutena. Eino Leino koki renessanssihengen mahtipontisemmin. Siihen sisältyi nietscheläistä virittyneisyyttä. Leino kuvasi sitä sanoilla ”voitollinen, didyrambinen sävel”, ”kuuma, sensuaalinen henkäys”, ”aisti-ilo” tai ”yksilöllinen kauneus”. (Tarkka 1977, 111.) Lehtonen oli tutustuttanut itsensä renessanssiin Välimerta päin suuntautuvilla matkoillaan ja renessanssikirjailijoiden tuotantojen käännoistöissä. Hän oli kääntänyt 1909 Boccaccion *Decameronen*.

Decameronessa 1300-luvulta nuoret kertovat toisilleen tarinoita muurien ympäröiminä ruttoepidemian aikana. Naurua aiheuttavien tarinoiden avulla he pyrkivät voittamaan kuoleman pelon. Erich Auerbachin mukaan *Decameronen* kertoja on sosiaalisesti samanarvoisen tavallista kansaa edustavien henkilöiden kanssa. Heidät kuvataan kansanomaisen karkeasti, mutta luonnehdinta on selkeän yksilöllistä. Ennen Boccaccion aikaa kirjoitetut italialaiset kertomukset olivat usein moraalisia tai huvittavia anekdootteja, sekä kielellisiltä keinoiltaan niin rajallisia, että niistä on vaikea löytää omintakeista kuvausta eli kertojan persoonaa, mikä merkitsisi yksilöllistä kertojaa. (Auerbach 1992, 232, 233.) Boccaccio edustaa tietyllä tavalla sekä tulevan että väistyvän kulttuurikauden ihmistä, josta välittyy erillinen yksilö (kertoja), mutta samalla kansa (realistinen kertomisen tapa). Tässä tapauksessa kansa ei enää tarkoita sellaista, joka muodostaa ruumiin karnevalistisessa merkityksessä vaan yksilöityvien ihmisten muodostamassa kansan merkityksessä. Kyse on kertojan näkökulman muuttumisesta. Kertojan tapa kokea itsensä peilautuu havaittavaan ja havainnon ilmaisemiseen sanojen avulla.

Romantiikalle tyypillinen vastakkainasettelu tehtiin vaalean ja tumman naisen välillä. Vaalean naisen tyyppi juontuu muinaisranskalaisista Maria-legendoista. Lehtoselle se edustaa suurinta mahdollista ylevän kauneuden ja armon edustajaa. Sen vastavoimana on tumma ja paheellinen viettelijätär. (Tarkka 1977, 66–68.) Vaalean ja tumman naisen jännite on löydettävissä myös Shakespearen soneteista. Shakespearen tuotanto oli romantiikalle yksi suurimmista renessanssi-kauden vaikuttimista.

Shakespearen sonetti 129 alkaa voimattomaksi väsyvän hengen häipymisellä himoavan ruumiin kitaan. Sitä määrittelevät negatiivisesti ilmaistut ja luetteloidut adjektiivit. Niiden rytmi takoo purkautuvan himon esille. Miehen katumus seuraa aktia. Hän hylkii ja syyttää, mutta tumman naisen lumoa hän ei pääse pakoon. Runoon ei liity naisen ylistystä eikä hienotunteisuutta. Tumma nainen ei ole tavoittamaton, vaan halun kohde ja sitä tuottava. Mies kokee joutuvansa vastaamaan tumman naisen oikkuihin.

Rakastuneessa rammassa Sakris Kukkelman joutuu vaalean ja tumman naisen väliin. Tilanne ei ole traagisesti romanttinen vaan groteski. Kukkelman tavoittelee vaaleaa ja etäistä naista, Sanelmaa, mutta Mimmi, tumma nainen, joka ensiksi juonii tämän Sakrikselle, vie hänet myöhemmässä vaiheessa pois. Tämä antaminen ja pois ottaminen jättää Sakris Kukkelmanin ruumiiseen groteskin jäljen.

Lehtosen lisäksi niin Otto Manninen kuin Eino Leino käänsivät keskiaikaista ja renessanssikauden kirjallisuutta. Renessanssi-innostus jätti jälkensä myös kirjailijoiden omaan tuotantoon. Suomalais-kansallisine kuvastoineen ja poikkeusyksilöineen yhdessä renessanssin vitaliteetin kanssa iti Lehtosella kuitenkin epäilyn siementä. Sen aiheuttajaksi paljastuu idealismista vähittäisen luopumisen ja realismin kasvavan huomioimisen tarve, sillä Suomessa elettiin tuolloin toisen sortokauden aikaa. (Tarkka 1977, 112.)

Lehtosen kieli oli idealistisuuden epäilystä huolimatta renessanssihenkistä. Hän oli rehevän elämänilon puolustaja. Hän oli jäljitellyt renessanssikirjailijoiden menetelmiä ja parodisoinut ylätyylistä kirjallisuutta. Kirjailijan eepisen teoksen *Markkinoilta* (1912) parodian kohde oli Runebergin *Hirvenhiihtäjät*. (Ibid, 220–222.)

Lehtonen hylkäsi Nietzschen vähitellen kuten käänsi selkänsä uusromantiikan ihanteille. Häntä eivät myöskään innostaneet mitkään profetaaliset tulevaisuuden visiot. Hänen skeptisminsä perustuu osittain esirealistisen kirjallisuuden arvomaailmaan. Tolstoilaiseksi kääntyvä Lehtonen löysi Rabelaisen, Cervantesin tai Swiftin ja Voltairen satiirista samaa näkemyksellisyyttä kuin mitä hänellä itsellä on. Hän hahmotti historian syklisenä, joka ei sisällä sisäänrakennettua onnellista loppua. (Tarkka 1977, 337, 338.)

6. Sakris Kukkelmanin eläinhahmot

Groteski ihmisruumis saattaa saada eläimen muotoja. Joel Lehtosen kertoja vertaa usein Sakris Kukkelmania eläimeen. Kuvan näennäisesti ristiriitaiset ominaisuudet määrittelevät toisiaan metaforisesti. Kuvasta välittyvä ominaisuuksien kimppu pudottaa ihmisen, Sakris Kukkelmanin, eläimen tasolle. Riippuen eläimestä, se on joko koti- tai villieläin, Kukkelman samaistetaan kesytettyyn tai villiin luontoon ja siten hänen olemuksestaan paljastetaan jotain. Kukkelmanin arvon pudottaminen kytkeytyy poikkeuksesta hänen rujan ruumiinsa sosiaaliseen ongelmaan ja arvottomuuden tuntuun. Kun Kukkelmanin ruumis määrittelee eläintä, paljastuu sen arvottomuus ihmisen silmissä. Tämän voi palauttaa yhteiskunnalliseen tilaan, jossa nousukas-tyyppi mittaa luonnon käypää arvoa hyötymielessä.

Romaani *Rakastunut rampa* alkaa Kukkelmanin esittelemisenä ja vertaamisena olentoon. Olento on tarkkoja piirteitä vailla. Epämääräiseen havaintoon vaikuttaa tarkkailijan etäisyys. Kertoja lähestyy kuvaa, ja siten Kukkelman saa kuvailtavan hahmon. Se on kuitenkin jossain määrin epäselvä, sillä hahmon asento saa aikaan mielikuvan ruumiin ja laatikon yhteensulautumisesta. Hän on kävelevä laatikko. Aikakautemme näkökulmasta käsin Kukkelmanin sulautuminen esineeseen mieltyy eräänlaiseksi kyborgiseksi ruumiiksi. [Timo Siivosen mukaan kyborgi yhdistää koneen ”mekaanisen” ja ruumiin ”orgaanisen” maailman, joiden raja on ongelmallinen. Vastinparissa toinen edellyttää toista. (Siivonen 1996, 110.)] Kuvailtavan hahmon tarkentuessa Kukkelman paljastuu vaikeasti kulkeväksi ihmiseksi, jolla on edelleen eläimeen liittyviä piirteitä, kuten siivottomuus ja takkuisuus. Kuva synnyttää mielikuvan rakkikoirasta. Hänen hengitystään verrataan koiran hyvin hättäiseen ja lyhyeen läähätykseen.

Luvussa yhdeksän Kukkelman joutuu miltei metsästäjän saaliiksi, vaikka hän oli painunut maahan ampumisen räiskeitä suojaan. Kukkelman kuvitteli, että metsästäjä Mikko Suomenvaara piti häntä riistana – kettuna tai jäniksenä. Riistana olemiseen assosioituu yhteiskunnan poliittinen kahtiajako välittömästi kansalaissodan jälkeen, missä Kukkelman edustaa sodan hävinnyttä kurjalistoa. Mikko Suomenvaara on koirankasvattaja. Hän rinnastuu lauman johtajaan.

Kukkelman rinnastuu koiran tai metsän eläimen lisäksi häkkiin teljettyyn Korkeasaaren apinaan. Kuva esitetään ironisesti luvussa kaksikymmentäkaksi tavalla, ettei Kukkelman nauraessaan apinalle itse ymmärtänyt muiden ihmisten nauravan hänen apinamaiselle olemukselleen. Tuohon aikaan apina oli eksoottinen eläin ja rinnastui lähinnä kummajaiseen. Sillä on eräällä tapaa vertailukohde elefanttimiehessä, Joseph Merrickissä. Häkkiin suljetua kummajaista saattoi turvallisin mielin nauraa tai kauhistella.

7. Lehtosen eläintyyppit

Aisopoksen eläinsaduista välittyy ymmärrys siitä, että se paljastaa tietoa ihmisen olemuksesta. La Fontaine havaitsi, että eläintarinat saattoivat kuvata ihmisen luonnetta ja ominaisuuksia. Hän kirjoitti satiiria ihmisistä eläinten hahmoisina. La Fontainen faabelit heijastivat 1600-luvun feodaalista yhteiskuntaa. Joel Lehtosen eläinsadut eivät heijasta ajankohdan todellisuutta yhteiskunnallisella tavalla. Hänellä ne esittävät negatiivista maailmantulkintaa: ylhäisillä ja voimakkailla on valtaa, alhaisilla ei ole. Moraalin alueella he ovat samanarvoisia. (Tarkka 1977, 143, 144.) Kirjailija Lehtosen maailmantulkinta muistuttaa jossain määrin 1800-luvulta periytynyttä ihmiskäsitystä. Sen mukaan esimerkiksi ruhtinaan ja porvarin ruumiit eivät poikkea toisistaan, mutta ruumis saavuttaa oikeutensa suoritusten perusteella. Lehtosen näkökulmasta havaitaan, että ylhäisellä on yhteiskunnallisen aseman takia valtaa alhaiseen, mutta moraalisisessa mielessä, ruumiiseen kohdistuneessa moraalissa, ovat ylhäiset ja alhaiset samanarvoisia, missä moraalii pitää ymmärtää oikeuksiin ja velvollisuuksiin kohdistuvana näkökulmana.

Joel Lehtosen negatiivinen maailmantulkinta ei kuitenkaan sisällä lopullisen staattista rakennelmaa. Kaksi eläinhahmona esitettyä tyyppiä, tyhjätasku taiteilija, onnettaren suosima kukko tai viekas kettu, voivat ylittää tämän todellisuuden. (Ibid, 145.)

Faabeleita määrittää menetettyjen aikojen paremmuuden myytti – myytti eläinten paratiisillisesta tilasta. Lehtonen kirjoittaa faabeleissaan eläinten vihamielisyyden viriämisestä. Niiden maailma käy yhtä sotaisaksi kuin ihmisten. Olemassaolon taistelusta parhaiten selviää kettu, joka on ihmistäkin viekkaampi ja julmempi, mutta silläkin on uhkansa, ja se on epäily. Lehtosen kukko ei ole ketun kaltainen viekas kiipijä, vaan tyhmänrohkea, ylvästelevä elämäntaiteilija, joka selviää hyvän onnensa avulla. (Tarkka 1977, 140–142.) Kettua vastaa nousukkaan tyyppi, kukkoa vastaavasti romanttisen taiteilijan tyyppi, jonka idean myöhempiä variaatioita ovat Lauri Falk tai Sakris Kukkelman, tosin elämäänsä pettyneinä ja itseensä sulkeutuneina versiona. Niin kettu kuin kukko määrittelevät kirjailija Lehtosta itseään. Kettu-hahmo ilmaisee Lehtosen epäilyä omaan sosiaalisen nousunsa oikeuteen, vaikka hän ei itse asiassa sovikaan negatiivis-väritteisen nousukas-tyypin kategoriaan. Hän oli papinlesken kasvatama huutolaislapsi. Kettu-hahmosta välittyy myös Lehtosen epäilemän nousukkuuden ilmapiiri yhteiskunnassa. Kukko-hahmo taas ilmaisee kirjailijan itsensä ironisoimaa nuorta taiteilija-Lehtosta.

Joel Lehtonen on kirjoittanut eläinsadun *Kanojen Kukkelman* (ks. Lehtonen 1978, 153–157). Kirjailija on vaihtanut kukon tilalle sorsan, joka esiintyy kukkona. Sinisorsa-poikue oli jäänyt talvehtimaan ja pakkaneen oli yllättänyt. Se hakeutui suojaan ihmisten ilmoille. Eräs sorsista sijoitettiin kanalaan, jossa ei ollut kukkoa. Sorsa ja kanat tottuivat vähitellen toisiinsa. Talven mittaan sorsa oli oppinut uroksen tavoille, mutta se on lyhyen läntä ja luonnottoman lihava. Siksi sen toimet näyttävät koomisilta, mutta sorsa hoitaa tehtäväänsä uhrautuvasti. Mataluuttaan se on sopimaton saamaan kanan vastarakkautta. Sor-

salla on paremman Sakris Kukkelmanin kohtalo, vaikka sorsamaisuutensa takia se joutuu-kin kantamaan ramman kyttyrää selässään. Kyttyrä katoaisi, jos se voisi olla se mikä on.

Eläinhahmojen käyttäminen ihmistyyppien kuvauksessa saa lisäväriä Friedrich Nietzschen poikkeusyksilö-tyypistä. Nietzscheen mukaan ihminen, varsinkin kristitty, oli ”kotieläin” merkityksessä kesytetty ja hallittu, jolla on herra, tai ”laumaeläin” moraalien kahlitsevuuden merkityksessä. Poikkeusyksilöt ovat laumanjohtajia. Toisaalta poikkeusyksilöissä arvostetaan yksinäisyyttä romantiikan hengen mukaisesti. Sellainen tekee päätöksen muita kuulematta. Niinpä historia on kirjoitettu yksittäisten suurmiesten tekoina. Sellaiset sankarit eivät ole rinnastettavissa eläimiin Nietzscheen antamassa merkityksessä vaan poikkeusyksilöihin.

Mikko Suomenvaara ei ole poikkeusyksilö eikä yli-ihminen, vaikka hän Sakris Kukkelmanin silmissä näyttäytyykin koiralauman johtajana. Hän esiintyy vapaamielisenä ja sovittelevana. Hän ottaa Kukkelmanin töihin rakentamaan koiratarhaa lähes ammuttuaan tämän opettaessaan metsästyskoiraansa. Ensiksi Suomenvaara näyttäytyy Kukkelmanille ikään kuin suojeluskunnan puvussa, joka sittemmin osoittautuukin metsästäjän asuksi. Kukkelmanin assosioima suojeluskuntapuku vihjaa lyövän ja löydyn luokan kohtaamisesta. Kukkelman rinnastuu eläimeenkin. Assosiaatio siirtyy nousukkaan ja luonnon kohtaamiseen. Asetelma on kuitenkin zarathustralainen.

Enempää ei Sakris ehdi ajatella, sillä nyt rämähtää toinen laukaus. Ramman korvissa vinkuu: hänkö ei tuntisi vallankumouksen ajoilta kuulua ääntä! Nopeasti painaa Kukkelman kohotetun ja takkuisen päänsä alas ... ja samassa hyppii eräiden yksinäisten mäntyjen takaa tielle ja Sakrista kohti valkea koira ... Ja sitten tulee pitkänlainen mies.

Miehellä on suojeluskunnan puku. Pyssy kädessä. Koira pysähtyy, katselee vinkuen isäntäänsä. Vieläpä herra sitä usuttaakin! Mutta koira näyttää hölmöltä [...]. (RR, 68.)

Itse asiassa parodisoitu asetelma muistuttaa erästä viisitoistavuotiaan Friedrich Nietzscheen unta. Hän kohtaa vaeltaessaan öisessä metsäisessä laaksossa kammottavapiirteisen metsästäjän, joka nosti koirapillin huulilleen. Ääni on niin kimeä, että nuori Friedrich menettää tajuntansa. Carl Jung puhuu tämän unen yhteydessä metsästäjä-jumalasta. Jung rinnastaa Nietzscheen unen ja tämän kirjoittaman runon ”Ariadnen valitus” (*Zarathustran* suomenkielinen laitos, sivut 220–222). Zarathustra kohtaa maassa makaavan vanhuksen, jota on ikään kuin haavoitettu dionyysisellä nuolella. Jungin tarkoittama metsästäjä-jumala tunnetaan nimellä Wotan, joka on vanha, germaaninen muoto Odinista. Wotanin ominaisuudet ovat lähes samat kuin Dionysoksen. Wotan vetäytyy tullakseen jälleen esiin piilostaan. Silloin hän on miesten riivaaja, myrskyn ja kiihkon jumala, salaisen mietiskelyn, ja runoilijoiden jumala. Hän on vaeltaja ja soturi ja ihmeiden tekijä, joka astuu järjestyksen muurien läpi taistelemaan. Muinaisuudessa hänellä on ollut yhteys Dionysoksen ja Kristuksen hahmoihin. Hän on Jungin mukaan ”saksalaisten omalaatuisuuden kaikkein aidoin ilmaus ja osuvin personoituma”. (Jung 1991, 162, 164, 165, 167, 169.) Richard Wagner on

saksalaisen hengen yksi tunnetuimmista tulkeista, joka vaikutti eräässä vaiheessa Nietzschen romanttis-esteettiseen makuun Arthur Schopenhauerin rinnalla. Wagnerin universaalia ykseyttä tavoittava mahtipontinen musiikki lähti kansalliselta perustalta ylittäen kansalliset rajat.

8. Kaupunki ja maaseutu

Joel Lehtosen tuotannossa luonnonvaraisen ketun korvaa kesytetty koira (Tarkka 1977, 148). Koira on uskollisempi kesyttäjälleen ihmiselle kuin villieläimelle. Se kuuluu vastedes ihmisen rakentamaan luontoon. Kirjailija kärjistää rinnastusta: ”koira’ihminen” ja koira rinnastuvat keskenään (Ibid, 149). Näin sekä koira että ihminen kieltävät itsessään olevan villin eläimen. Ihmisestä tulee kotieläin omaa itseään varten Nietzschen määrittämässä kotieläimen merkityksessä. Ihmiskoiran isännäksi Jumalan sijasta tuli raha (Ibid, 150). Luonto tarkoitti Lehtosella nähtävästi maaseudun katoavaa seesteistä ilmapiiriä modernin sivilisaation tuoman muutoksen, sellaisena kuin Lehtonen kuvaa Pariisin ilmapiiriä *Punaisessa Myllyssä* 1913, levitessä Suomen rajojen yli. Kirjailijan asetelmaksi paljastuu siten maaseudun ja kaupungin tai periferian ja sentrumin vastakkaisuus.

Pekka Tarkan tulkinnan mukaan Lehtosen voimakkaimmaksi kokemukseksi nousi Pariisissa loppuvuodesta 1911 suurkaupungin kasvava kurjuus ja väentungos sekä kirkon ylivalta ihmisiin. Kaupungin henki oli militaristinen: vaadittiin Saksalta revanssia vuoden 1870 rajasodan takia. Lehtonen koki, että suurkaupungin ristiriita on ”porvarien ja käsityöläisten” ja ”raha- tai muiden aristokraattien” välinen. Ihminen paljastui hänelle perustaltaan eläimelliseksi ja pahaksi. Moderni sivilisaatio ilmeni elämänehtojen raaistuneena taistelulenttänä. Hän palasi periferiseen Suomeen, joka oli vielä säästynyt modernin maailman vaikutukselta. Kirjailija kohtasi sen pian kotiseudullaan maa- ja puutavarakeinottelun muodossa, nousukkaiden työntäessä sitä yhä syvemmälle maaseudulle. (Tarkka 1977, 152, 153, 157, 158, 357.) Modernin ilmapiirillä on tässä tapauksessa vapaan ja hallitsemattoman kapitalismin sävy.

Modernin hengen eriarvoisuudesta johtuvasta kurjuudesta nousi sosialismi. Vaatimalla vähäisimmille oikeuksia sosialismilla pyrittiin rajoittamaan kapitalistista vallattomuutta. Valta on olemassa vain suhteessa johonkin. Asetelma on paradoksaalinen, mikäli ajatellaan, että kapitalismi määritellään vapaaksi, taloudelliseksi liikkumiseksi. Käsitteeseen yksityinen pääoma sisältyy paikallaan oleminen ja staattisuus. Tämä määritelmä sopii parhaiten liikkumattomaan, 1800-luvun periferisoituvaan maailmankuvaan. Kaupunki osoittautuu muutoksen keskuksiksi. Sen vastavoiman muodostaa muutokseen haluton maaseutu. Muutoksen tarpeen aiheuttavat väentungoksesta johtuvat tekijät. On ymmärrettävä Lehtosen valtaisan ja kaoottisen kaupungin kokemisen kautta se, miksi nuori kirjailija alkoi vetäytyä syrjään. Hänhän oli omana ylioppilasaikanaan idealistinen, innokas puhuja ehkä muutaman kymmenen toverinsa ympäröimänä. Syrjään vetäytymistä selittää Pariisissa is-

kenyt koti-ikävä, joka on itse asiassa tilan ja järjestyksen kaipuuta. Kalkuttalaisesti, järjestyttömällä tavalla rakentuneen infrastruktuurin ja elämänmuodon, tilan ahtauden, sosiaalisten ja yhteiskunnallisten ongelmien kanssa eläminen oli hänelle, pieneen elämänpäi-riin tottuneelle, kokonaisvaltaisesti ahdistava.

9. Kääpiö

Pär Lagerkvist on kirjoittanut romaanin *Kääpiö*. Se sijoittuu keskiajan ja renessanssin kausien vaihteeseen. Tällä romaanilla ja Lehtosen *Rakastuneella rammalla* on useita yhtymäkohtia. Yksi suurimmista on kääpiön kellari-ihmisyyttä. Heitä yhdistää myös nais- ja ennen kaikkea äitiviha. He pitävät lapsia vastenmielisinä. Kukkelman on kiusan kohde, kun taas kääpiö on jollain tasolla tasavertainen, kuin toinen lapsi. He molemmat tuntevat olevansa ulkopuolisia, mutta ulkopuolisena olemisessa on tässä tapauksessa kaksoisvalaistus. Kukkelmanille se on tragedia, mutta kääpiölle identiteetti. Kääpiöllä on valta toisiin ihmisiin, niin lapsiin kuin aikuisiin. Sakris Kukkelmanin kohtalo on muiden käsissä. Kääpiön ihanne on mies ja maskuliininen voima. Kukkelmanin ihanne on Sara Husta. Sakris Kukkelman on toiveikas ja pyrkii lähestymään vastakkaista sukupuolta. Kääpiö on perusasenteeltaan kyyninen. Toiveikkuudestaan huolimatta Kukkelmanin kohtalo osoitetaan kauheammaksi. Hän jää vakaaksi eheyteen pyrkimisestä huolimatta. Vajaana olemisen syy on hänen horjuvassa luonteessaan. Hän antaa lopulta periksi ja jää passiivisen olemisen välitilaan. Häätö vie perustan Kukkelmanin olemisen välitilalta. Hän hirttäytyy. Kääpiö on täysi vihassaan. Hän ei tarvitse ketään. Hänen itsevarmuutensa on kuitenkin hänen heikkoutensa, sillä hänen todellisuuden tajunsa on vieraantunut.

Kääpiön valta perustuu hänen pienuuteensa. Hänestä ei uskota sellaisia tekoja, joihin hän kykenee. Hänen ruumiinsa ei ilmaise julmaa luonnetta, koska hän on kääpiö. Hän seuraa herraansa kuin varjo ja pukeutuu samasta kankaasta tehtyyn, samanlaiseen, mutta kääpiön kokoiseen pukuunsa. Hän on herransa uskollinen maskotti. Hänen herransa, ruhtinas, on taiteellisesti suuntautunut, mutta hänen työnsä jäävät keskeneräisiksi. Hän rakastaa puolisoaan ruhtinatar Teodora tässä saavuttamattoman olemuksensa vuoksi. Ruhtinatar itse pyrkii rakkauskokemuksillaan täyttämään tyhjää elämäänsä ja puhuu niistä kääpiölle, joka pitää häntä porttona. Äitinä ruhtinatar on lasta kohtaan välinpitämätön. Hovissa vilpitiön ja luonnollinen rakkaus on kielletty. Sen tilalla on kunniakäsitys. Tällä tavalla kääpiökin on arvomaailmansa jäsentänyt.

Hovin tila ruumiillistuu kääpiössä, ja hän on tapahtumakäänteiden alullepanija. Hän tietää jokaisen asiat. Hän on ikään kuin kuninkaaksi kruunattu narri. Narrin kruunaus ei sisällä karnevalistista jatkuvuutta vaan tuhon elementin. Allegoria viittaa omaan aikaamme kerro-ronnan tasojen mutkikkouden takia. Romaanin tapahtumista välittyy kääpiön sisäinen maailma. Kääpiön elämä- ja teoksen tapahtumatasojen yhtyessä lukija havaitsee, milloin kääpiö hallitsee tilannetta. Romaanin näkökulma on päiväkirjamainen, ilman päiväkirjan

jäsentelyä. Sen kertoja on kääpiö itse.

Hoviin saapuu ihmisen anatomiasta ja tieteestä kiinnostunut mestari Bernardo. Hän edustaa selvästi renessanssista ihmistä toisin kuin keskiaikaista ritariarvoja vaaliva ruhtinas. Ruhtinaan vaikeus saada aloittamiaan töitään valmiiksi heijastaa hänen vaikeuttaan omak-sua uusi, moderni aika. Hänen aloittamansa sota naapuriruhtinassukua vastaan voidaan ymmärtää pyrkimyksenä vangita uusi aika vanhentuneilla arvoilla: Mestari Bernardo suunnittelee hänen armeijalleen uudenaikaiset sotakoneet. Sota tuhoaa hänen ja lähialueiden ruhtinaskunnat.

Millaiselta elämä näyttäisi, ellei se olisi tarkoituksetonta. Tarkoituksettomuushan on juuri se pohja, jolle se perustuu. Mikä muu perusta olisi voinut kestää milloinkaan järkkymättä? Suuren aatteen perustan voi toinen suuri aate jäytää, se voi vähitellen pirstoutua ja sortua. Mutta tarkoituksettomuus on tavoittamaton, sitä on mahdoton tuhota, se on järkkymätön. Se on todellinen perusta ja siksi se on valittu. (Lagerkvist 1976, 176.)

Kääpiön pohdinta on deterministis-kyyninen. Hän on ehdoton. Hänen maailmansa on pyhän vakava ja musta, metafyyssinen ja pysyvä.

Kääpiö määrittelee ruhtinasta tavalla, jossa on tiettyjä yhtymäkohtia Sakris Kukkelmaniin. Se on avuttomuus saavuttaa itselleen hyvin tärkeää. Ruhtinas tarvitsee mestari Bernardon, jotta hän saisi menettämänsä arvostuksen takaisin. Sakris Kukkelman tarvitsee rinnalleen Sanelman, jotta hänestä tulisi eheä ja hyväksyty. Molempien heikkous on se, että he ovat kyvyttömiä hallitsemaan tekojensa seurauksia. Ruhtinaan valtakunta raunioituu sodassa, ja hän menettää perheensä. Kukkelman menettää elämässään kaiken.

10. Sokrates

Ksenofon on kirjoittanut teoksen ”Muistelmia” kokoelmassa *Sokrates* kehysromaanin muotoon, samalla periaatteella kuin 1300-luvulla kirjoitettu *Decamerone*, jossa Boccaccio on soveltanut antiikin romaanikirjallisuuden retoriikkaa edukseen. Ksenofonin teoksessa filosofi Sokrates esitetään muisteltuna. Pentti Saarikosken mukaan antiikin ajan muisteleminen oli taidekeino, jotta teos vaikuttaisi jäljittelyltä Aristoteleen oppien mukaisesti. Ksenofon järjesti sokraattiset dialoginsa kompositioiksi, jotka omalta osaltaan ennakoivat proosaepiikan tuloa kreikkalaiseen kirjallisuuteen. (Saarikoski 1960, 229, 231.)

Ksenofon kirjoittaa, että Sokrates oli avoimesti se mikä oli. Hän tutki ennen kaikkea inhimillisiä asioita, mutta kehotti ihmisiä kääntymään ennustustaitoisen puoleen kysymään jumalilta neuvoa, jotka koskivat asioista inhimillisen tietämyksen toiselta puolelta. Hän kehotti ruumiin kohtuuteen: juo vasta kun janottaa, syö vasta kun nälättää tai rakastele vasta kun ruumiilla on siihen tarve. Hän kehotti myös harjoituksiin: valmentautumalla luonnos-

taan heikommät voittavat vahvimmat, jos nämä laiminlyövät valmennuksen ja tahtovat suoriutua helpolla. (Ksenofon 1960, 11, 12, 29, 36.)

Sakris on äänteellisesti saman kaltainen kuin Sokrates, mutta vähäisempi. Sokrates lienee Kukkelmanin eräs kirjallinen esikuva. Tämä tavallaan vertautuu Sokrateen oppilaisiin, jotka seuraamalla esikuvaansa itsekasvatuksessaan kenties tulisivat paremmiksi ihmisiksi. Sakris Kukkelman tutkii Nietseskeään. Kuvana kirjan tutkiminen rinnastuu toiseen kirjallisen tradition suuren nimen, Kristuksen elämää koskevan perinnön eli *Raamatun* tutkimiseen. Kukkelman etsii kirjastaan elämän totuutta ja käyttäytymissääntöjä, esimerkiksi miten menetellä naisten seurassa, mutta hänen tulkintansa lukemastaan värityy katkeruudella. Kukkelman kurittaa askeesilla ruumistaan päästäkseen eroon kyttyrästään ja muista ruumiinsa vammoista. Hän ei ole Sokrateen opastuksen mukaan kohtuullinen. Hän vaatii itseltään enemmän, mihin ruumis kykenee. Hän valmentautuu henkiseen kohottautumiseen, mutta heikentää ruumistaan. Siten Sokrateen horisontaalinen maailma on kääntynyt Kukkelmanilla vertikaaliseksi ja hierarkkiseksi maailmaksi, jonka jäljet palautuvat kristinuskoon. Mutta koskien unen tulkintaa ja tulevaisuutta, hän kääntyy ennustajan puoleen, kirjaimellisesti ottaen Sokrateen ohjeen mukaisesti.

Sokrateen luoma kriittinen dialogi sisältää Bahtinin mielestä aineksia, jotka löytyvät myös antiikin karnevalistisista muodoista. Siten sokraattinen dialogi, jonka pyrkimys on itsetuntemusta kohti, ei ole vastakohta dionyysiselle ainekselle, kuten Nietzsche on esittänyt: nimittäin sokraattinen dialogi on vapaa yksipuolisesta retorisesta vakavuudesta. (Bahtin 1995, 109.) Ambivalenttisesta *Rakastuneesta rammasta* paljastuu groteskin realismin koomisiin kuviin ja kieleen paistava elämän vakavuuden ja ankaruuden valo.

YLI-IHMISEN YLIVERTAINEN RUUMIS

1. Silmä

Havaitsemisen, kuvittelemisen, dokumentin tai uskomusten välillä ei ollut eroa keskiajalla. Fakta–fiktio muodosti tosiasioiden monimutkaisen maailman, joka välittää yhteisön arvoja. Tulkittiin, että oli muun muassa hiisiä, ihmissusia ja lohikäärmeitä kuten oli ritareita ja pyhiä miehiä. Ihminen oli tietyllä tapaa yhteisönsä kuva. Uudella ajalla tieteellisessä toiminnossa alettiin korostaa todistusaineistoa sekä siihen sisältyvää tulkintaa että siitä muodostettavaa teoriaa. Fantasia erotettiin faktasta. Fantasian avulla ihminen on perinteisesti päässyt syvään tietämisen asteelle, mutta sen rinnalla on aina olemassa hulluuden vaara. ”Tieteellisen faktan” avulla mekanisoitiin, mallitettiin sekä älyllistettiin maailma. Sen seurauksena tutkija ja tutkittava kohde erottuivat erillisiksi tekijöiksi. Tutkijan ja kohteen kanssakäyminen lakkasi ja vuorovaikutteisuus jähmettyi yksisuuntaiseksi tutkijasta tutkittavaan. Tutkittava maailma jähmettyy aloilleen, mutta toisaalta tutkittiin vain paikallaan olevaa, kuten kuollutta ja epäorganista kohdetta. Dynaamista maailmaa tulkittiin staattista, harmonista, jopa pysähtyneisyyttä välittävää mallia vasten. Mallia itseään kuviteltiin aidoksi maailmaksi, missä yhteiskunta toteutti ”havaittua” järjestystä. Mallien perustan muodostivat aluksi aristotelelainen maailmankuva sekä kristillinen teologia. Toisaalta juuri tiede alkoi murentaa teologista maailmanjärjestystä. Tieteellinen tilanne syntyy, kun havainnosta seuraa ajattelu. Havainnon instrumenttina on silmä. Bertolt Brecht on kuvannut näytelmässään *Galilein elämä* tieteen ja teologisen maailmanjärjestyksen irtautumista toisistaan. Keskushenkilönä on Galileo Galilei, joka kehottaa virallisen totuuden edustajia katsomaan kaukoputken läpi taivaalle vuonna 1610.

Galilei: (melkein nöyrästi) Hyvät herrat, usko Aristoteleen arvovaltaan on eräs seikka ja tosiasiat, esineelliset tosiasiat, ovat toinen seikka. Te sanotte, että Aristoteleen mukaan tuolla ylhäällä on päällekkäisiä kristallipalloja ja siksi tiettyjä liikkeitä ei voi tapahtua, koska tähtien täytyisi puhkaista pallojen seinämät. Mutta entä jos toteatte ne liikkeet? Ehkä päättelette siitä, ettei kristallipalloja ole? Hyvät herrat, pyydän nöyrimmästi teitä luottamaan silmiinne.

Matemaatikko: Rakas Galilei, ehkä se tuntuu teistä vanhanaikaiselta, mutta tapani on silloin tällöin lukea Aristotelesta ja vakuutan teille, että silloin luotan silmiini.

Galilei: Olen tottunut siihen, että kaikkien tiedekuntien herrat sulkevat silmänsä kaikilta tosiasioilta ja käyttäytyvät kuin ei mitään olisi tapahtunut. Näytän merkin­töjäni ja he hymyilevät, asetan kaukoputkeni käytettäväksi, jotta he voisivat itse todeta ilmiöt, ja he lausuvat minulle Aristotelesta.

Federzoni: Hänellä ei ollut kaukoputkea!

Matemaatikko: Ei tosin ollut, ei tosin ollut.

Filosofi: (mahtipontisesti) Jos täällä yritetään vetää lokaan Aristoteles, auktoriteetti, jonka tunnustaa koko antiikin tiede sekä myös korkeat kirkonisät, tuntuu väitteen jatkaminen ainakin minusta tarpeettomalta. En osallistu epäasialliseen väitte­lyyn. Basta.

Galilei: Totuus on ajan lapsi, ei auktoriteetin. [...]. (Brecht 1982, 46–47.)

Maailman löytäjien, merenkulkijoiden ja tähtitieteilijöiden, käyttämä instrumentti on kaukoputki. Se on silmän jatke, joka samalla tuo kohdetta lähemmäksi tutkijan silmää ja rajaa katsottavan putken näkökentän sisään. Tämä erottaa kohteen sen taustasta.

Silmällä ei voida tutkia inhimillistä, jos tutkijan silmän tarkoitus on peilata havaintoa geometriseen perspektiiviin, joka on matemaattisen todistettavuuden piirissä. Toisenlaisen näkökulman tarpeesta lähestyä inhimillistä nousi taide eräiden filosofien huomion kohteeksi. Friedrich Nietzsche syventyi kreikkalaiseen tragediaan kun taas Martin Heidegger uppoutui Friedrich Hölderlinin runouteen. Niin tieteellä kuin taiteella on pyrkimys lähestyä omalla tavallaan totuutta, joka paljastaa maailmaa.

Käytän yksilöllisyyttä korostavan Friedrich Nietzschen näkemysten vertailukohtana Martin Heideggerin yhteisöllisen ihmisen näkökulmaa. Ihminen yksilön identiteettiä vailla ei tarkoita, että hänellä ei olisi lainkaan identiteettiä. Yhteisöihmisellä, kuten hänet tunnetaan keskiajalta, on yhteisön identiteetti. Häntä sitoo huomattavasti tiukemmin yhteisön moraali ja säännöt kuin jälkimodernin ajan ihmistä. Yhteisön ulkopuolelle joutuminen tai sitä vastaan rikkomisen merkitys usein yhteisöihmisen kuolemaa. Heidegger ajattelee aikamme ihmistä. Hän ei aseta yhteisöä ja yksilöä vastakkain kuten Nietzsche. Martin Heidegger käyttää kreikkalaista käsitettä *aletheia* merkitsemään tapahtumaa, jolla todellisuus tulee ilmi ja paljastuu. Jokainen paljastumisen tila sisältää totuuden, jolloin mitään lopullista totuutta ei ole. Heideggerin mainitsema totuus paljastuu sosiaalisesti yhteisöllisessä olemisessa. Hän korjaa tieteilijän yksilöllisen katseen perspektiivin arjen toiminnallisen elämän panoraamaksi, joka täyttyy katsahduksista. Aletheettinen katsahdus paljastaa ja peittää havaitun välittömästi. Se aiheuttaa reaktion. Heideggerin lähtökohtana on kanssakäyminen ympäristön kanssa, jossa ihminen mukautuu toiminnallaan maailmaan. Ympäristössä määräytyy ihmisen olemisen. Kun ihminen havaitsee ympäristöä älyn ”jähmettäväällä” silmällä, se kertoo ontologiasta: maailma kuvana ja systeeminä, jota subjektina oleva ihminen hallitsee ikään kuin ulkopuolelta käsin. Ihminen on riistänyt kruunun Jumalalta ja noussut valtaistuimelle itselleen vieraaksi hallitsijaksi. (Kupiainen 1997, 23–25, 40, 41.) Tarmo Kunnas esittää, että Jumalan kuoleman myötä ihmiselle kuitenkin avautui mahdollisuus havaita, että hän itse oli luonut ihanteensa, arvonsa ja myyttinsä. Siten arvot muuttuvat suhteellisiksi, ja hän voi itse valita elämän suuntansa. (Kunnas 1981, 135.)

Friedrich Nietzschen mukaan Jumalan kuolema merkitsi myös Jumalan silmän kuolemaa ja inhimillisen näkökulman syntyä. Se tarkoittaa tieteen, taiteen ja elämän välisten rajojen ylittämistä: tiede havaitsee taiteen silmin ja taide elämälistyy. Elämä Nietzschen mukaan on jatkuvan tulemisen tilassa ja alituisessa muutoksessa olemista. Ihmisen toimintaa määrittää käytännöllisyys. Sen merkitys on luoda järjestystä maailman kaaoksessa. Dionyysinen ihminen suuntautuu maailmaan elämyksellisesti ja aistii ruumillaan kokonaisvaltaisesti. Häntä

ohjaa pikemmin vaisto kuin harkitseva tietoisuus. (Kupiainen 1997, 47–49.)

Modernissa kuvataiteen muodoissa silmä hajotetaan [kubismi], sokeutetaan [ekspressionismi], silvotaan [surrealismi] tai muutetaan toiseen muotoon [symbolismi] (Ibid, 51). Tämä silmään kohdistuva väkivaltaisuus kertoo ensiksi miten yksilöllisyys on viety päätökseen: ruumis on jaettu osiinsa. Toiseksi se viestittää järjen ja ruumiin hallitsevan aistin eliminointia. Sen tilalle nostetaan ihmisen alitajuiseen ja viettipohjaiseen katsova silmä. Tällainen taiteen silmä katsoo sisään päin ulkoisen sijasta. Se välittää tunnetta ja muotojen kummallisia yhdistelmiä. Ihminen kokee siis jakautuvansa tunteen ja epäjärjestyksen sisäiseen ja ulkoisen järjestyksen maailmaan. Näin katsottuna ihminen ei ole päässyt kaksinaisuuden maailmaan (subjekti–objekti) katsovasta silmästä eroon. Sen sijaan yhteiskunnan ajan käsite on kokenut muutoksen. Se on kiihtynyt. Se on johtanut elämän rytmin nopeutumiseen. Vauhti voi johtaa subjektin ja objektin rajan murtumiseen, koska ihmiselle ei jää aikaa pysähtyä. Silmä tulee katsahtamaan ja ruumis heittäytymään vauhdin hurmaan, tai ruumis kääntää selkensä maailmalle.

2. Sokraattinen maailma, Apollon, Dionysos, myytti

Nietzschen väite Jumalan kuolemasta on suunnattu 1800-luvun loppupuolen eurooppalaista nihilismia vastaan. Eurooppa merkitsi hänelle arvojen ja moraalien keskusta. Sen henkinen perusta oli joutunut kriisiin. Eurooppa oli muuttumassa, ja sen vanhat arvot olivat hajoa-massa. Uskonto sekä vahva usko tieteen kaikkivoipaisuuteen näyttivät Nietzschen silmissä olevan siihen syyllisiä. Hänen mielestään kulttuuri oli erkaantunut liikaa ihmisestä. Se ei sallinut kärsimyksen kokemusta. Hän julisti itse elämään päin katsomista kristillisen elämän kielteisen moraalisen tai tieteisuskon sijasta. Friedrich Nietzsche oli uskollinen romantiikan käsitykselle, jonka mukaan valistuksen projekti epäonnistui. Järki oli saanut jumalallisen ylivallan ihmisestä. (Kupiainen 1997, 56, 58, 59.)

Nietzsche kritisoi ennen kaikkea sokraattista kulttuuria. Hän esittää, että Sokrateen myötä maailmasta on tullut järjen puutetta kärsivä paikka, jossa voidaan valistaa ja jota voidaan ymmärtää. Maailmallinen läsnäolo koetaan parannettavaksi ja muutettavaksi. Nietzsche pitää viettiä kaiken olevaisen perustana eikä suinkaan järkeä. Todellisuus ei hänen mukaansa ole kokonaan näkyvillä ja tutkittavissa. (Ibid, 60.) Nietzsche esittää kirjassaan *Tragedian synty* Apollon-symbolin avulla sokraattisen kulttuurin järjestystä näkevän katseen. Sen vastaparina on Dionysos, järjestyksen purkautumista ja viettiä merkitsevä symboli. Dionyysinen voima ilmenee vain apollonisen kautta. (Kupiainen 1997, 60–62.)

Apollonisen kulttuurin ihanteita ovat kulttuurikeskeisyys sekä tiedon nälkä. Taide näyttäytyy arkipäiväistä hallitumpana ja eheämpänä. Ihminen on sen edessä hillitty ja sisäisesti tyyni. Ihminen kokee maailman samalla tavalla hallittuna ja tiedettynä. Siten apolloninen

kulttuuri peittää ihmiseltä todellisen maailman merkityksen. (Kupiainen 1997, 62–64.) Tämä korkeampi tietäminen ylenkatsoo arkista kokemusta.

Dionyysinen voima rikkoo rajan. Paljastuessaan spontaanisti se saa muotonsa rikkoessaan apollonista järjestystä. Se saa tyyneyden suistumaan kaaokseen. Se vääntää ja menettää muodon. Se on kärsimyksen tunne ja perustaa vailla oleva, pimeä kuilun pohja. Se on tyhjä avaruus. (Ibid, 64, 65.)

Nietzschen tulkitsema maailma paljastuu apollonisen ja dionyysisen voiman taistelukenttänä. Se eroaa dynaamisuudellaan objektiivisen maailman staattisuudesta. Dynaaminen maailma on ihmiselle välitön. Sen sijaan staattinen maailma näyttäytyy välillisesti mallina. Järkeilyyn tukeutuva sokraattinen maailma saa vastapainonsa traagisesta ajattelusta, jolla on esteettinen suhde maailmaan. (Ibid, 67–69.) Kunnaksen mukaan esteettisen elämyksen dionyysisessä hurmassa ihminen, menettäessään yksilöllisen tietoutensa, tuntee kuuluvansa elämän yhteyteen. Kreikkalaisen tragedian piirissä ihminen jäsentyy hänen subjektiivisen mielteensä tuolla puolella olevan ikuisen järjestyksen mielekkääksi osaksi. (Kunnas 1981, 75, 78.)

Ruumis merkitsee Nietzscheille kokonaisvaltaisesti apollonis-dionyysisessä maailmassa olevan käsitettä. Ihminen on traagisella tavalla maailmassa. Hänen toimintaansa määräävät vietti, seksuaalisuus ja aistillisuus, joiden kautta hän tulee yhdeksi maailman kanssa. Subjekti ja objekti sulautuvat ekstaattisessa kokemuksessa yhteen ruumiissa. Tätä kokonaisuutta hän nimittää myytiksi, joka on ykseyden arkaainen symboli. Myytissä käsiteparit sulautuvat yhdeksi ja sitä voidaan ilmaista vain negaation kautta. Se tarkoittaa merkitystä ei tässä maailmassa eikä sen käsitteillä ilmaistavissa oleva. Kulttuurin luoma järjestys [yhteisöllinen moraalii] pyrkii kaikin keinoin tukahduttamaan myytin, vaikka kulttuuri antaakin ihmiselle elämän. Nietzsche kritisoi omaa aikaansa myytin kadottamisesta rationaalisen, kaksinaisuuden silmän kitaan. (Ibid, 70, 72–74.)

Nietzscheille Oidipus ja Prometheus ovat kreikkalaisen tragedian perusmyyttejä. Prometheus, joka varasti tulen ihmisten keskuuteen, joutui kärsimään Zeuksen langettaman rangaistuksen. Symbolisesti teko merkitsee ”ihmiseläimen” kulttuurin edellytyksiä. Prometheus itse ylevöityy antiikin tragediassa: myytin viesti vihjaa romantikkojen ihannoimasta poikkeusyksilöstä – yksilö taistelee koko maailmankaikkeutta vastaan. Ihmisen suurelliset pyrkimykset johtavat kuitenkin kiellettyyn rikokseen Nietzsche näkemyksen mukaan. (*Eino Leinon tie*: Oksala 1986, 22, 113, 115).

Prometheuksen kärsivä ruumis välittää dionyysisen ja apollonisen jännittettä. Se ilmenee kansallisromanttisessa taiteessa yksilön voittona kuolemasta. Se esiintyy esimerkiksi Eino Leinolla ihmisen ikuisuuspyrkimyksen symbolina. Se välittyy vuosisadan alun suomalaisessa taide-elämässä renessanssisena jälleensyntymisenä ajan kulttuurimurroksessa. Pro-

metheus on nietzscheläinen yli-ihminen, johon liitetään merkitykset ”Tunne itsesi” ja ”Tule siksi, joka olet”. Hahmon päämäärä nietzscheläisittäin ilmaistuna on apollonisen ja dionyyssisen synteesi. (Ibid, 118, 119, 125, 127.)

Eino Leinolla oli taisteleva suhde Nietzscheen. Opiskeluaikanaan häneen [Joel Lehtosen tavoin] oli tarttunut nietzscheläisen sielun palo, joka myöhemmin kääntyi kriittiseksi asennoitumiseksi. Teivas Oksalan mukaan ”kriittinen etääntymisen ja lähentymisen aaltoliike leimaa Leinon suhdetta Nietzscheen.” (Ibid, 42, 43.) Sakris Kukkelman ei yrittänyt taistella Zarathustraa vastaan vaan pyrki päin vastoin samaistumalla matkimaan tätä, mutta Zarathustran kaltaiseksi tullaan vain kieltämällä ja vastustamalla esikuvaa. Kukkelmanin hahmossa Lehtonen itseironisoi aiempaa minäänsä.

Eino Leinon tragedialla *Nuori Alkibiades* (1899) on yhtymäkohtia *Rakastuneen ramman* tematiikkaan. Oksala tiivistää, että Alkibiades ei kyennyt toteuttamaan nietzscheläisiä ihanteitaan. Jäljelle jäi vain taistelu elämän itsensä puolesta. (Ibid, 43.)

3. *Aletheia* ja toiseus

Saksalaisen idealismin vanhimmassa ohjelmassa *Systemprogram*, vuodelta 1795, romantiikot määrittivät uudenlaista myytin ja järjen liittoa. Maailman ristiriitaisuus tulkittiin antiikin myyttien läpi valistushengessä. Käsitteiksi muodostuivat apolloninen sekä dionyyssinen. Niiden ymmärtäminen vastinpareina antoi mahdollisuuden nähdä maailma toisin kuin rationaalisessa näkökulmassa. Myös Kristusesta sekä Dionysoksesta muodostettiin vastinpari. Dionysoksen ominaisuuksina pidettiin ajan, muutoksen ja tulemisen määreitä. (Niemi-Pynttari 1996, 26, 27.)

Romantiikan aikana keskeinen apollonis-dionyyssinen jännite tulee esille symposionin toiveesta, jossa saavutettaisiin apollonisen harkinnan ja dionyyssisen esteettömyyden tasapaino. Symposionin olemukseen kuuluu menetys. Siinä jokin kohdataan muisteltuna ja puhuttuna. Muistelemalla jokin tuodaan uudelleen esille. Siihen liittyy käsite *aletheia*, joka merkitsee totuuden paljastamista. Loputtomassa keskustelussa hämärä sanominen herättää kysymyksiä ja välittömiä oivalluksia. Kreikkalaisessa symposionissa mestari ohjaa taitavasti oppilaitaan kohtaamaan *aletheian*. (Ibid, 33, 34, 51, 53.)

Sakris Kukkelmanin nimi sisältää kolme mestaria, joiden oppilas hän on. He ovat Sokrates, Zarathustra sekä Kristus (Kukkelmanin ateismista huolimatta). He kaikki määrittyvät Kukkelmania vasten samalla tavalla: he ovat poissa. He eivät ole läsnä siinä symposionissa, joka pitäisi tapahtua Sakrikselle ja Sanelmalle, jossa he puhuisivat toisensa uneen. Siten Kukkelman ei tule tavoittamaan silmänräpäyksellistä *aletheiaa*, joka merkitsisi hänelle yksityyttä ruumiinsa ja maailman sekä äitinsä ja Sanelman kanssa. Hän ei saa tuntea sitä, koska

itse symposionin edellytykset ovat hänelle mahdottomia. Hän puhuu kömpelösti. Hänen ruumiinsa on vastenmielisen näköinen. Hänen romantiikan tajunsa on yhtä kuorimainen kuin seinäjuliste Romeosta ja Juliasta, jossa traagisesta romantiikasta vihjaavat ainoastaan tunnetun draaman keskushenkilöiden nimet. Hän on tapoihinsa kangistunut. Hän fantisoii todellisuuden vastaisia mielikuvia itsestään. Hän ei tavoita Sanelmaa. Hän ei kykene saavuttamaan unelmaansa huvilasta, koska hänellä ei ole siihen riittäviä edellytyksiä. Hänet voidaan ilmaista positiivisesti vain kieltomuodolla. Hän on toinen, periferiaan joutunut, jossa sentrumin maailma esiintyy väläyksinä ja vääristyneenä, jossa järjestyksellä on marginaalinen muotonsa. Se on edelleen dionyysisen ja apollonisen voiman temmellyskenttä. Se on hänen pieni ja kylmä huoneensa, jonka ikkunalla on annansilmä. Se pudottaa terälehtiään Sakris Kukkelmanin onnettomuuden syvetessä.

Sakris Kukkelmanin oleminen on ei-mitään kohti etenevää. Heideggeria tulkiten Reijo Kupiainen toteaa, että jokapäiväisen murtuminen ei-missään kohdistuu yhteisölliseen olemiseen ja antaa yhteisön sisällöksi ei-mitään. Tyhjän päällä olemisessa nousee ihmisen ahdistus [yksilön ahdistusta yhteisöllisesti]. Kupiainen lisää, että ”olemiskyvyssään ihminen on lopulta niin radikaali, että hän ei koskaan tyhjenny minkään yleisen perustan edessä, vaan [ihmisestä nousevat] erityisen mahdollisuudet tunkeutuvat lopulta yllättävästi ja hallitsemattomasti rakennetun yleisen [yhteisöllisen] todellisuuden läpi.” (Kupiainen 1997, 87, 88.) Sakris Kukkelmanin kuolema oman käden kautta, on esimerkki edellä esitetyn väitteen sopimattomuudesta kaikkiin tapauksiin. Hän kokee eläimen kuoleman suhteessa Sokrateen ja Kristuksen yhteisölliseen kuolemaan. Kukkelmanin inhimillinen hätä hänen joutuessaan luopumaan rakastetustaan vertautuu Alfred Döblinin *Berlin Alexanderplatzin* päähenkilön Franz Biberkopfin kärsimykseen, jonka syy on tämän prostituoitu-rakastettunsa kuolema (ks. Döblin 1994, 541–544). Sanelman läsnäolo merkitsi Sakris Kukkelmanille mahdollisuutta ykseyteen, ja poissaolo tyhjyyttä ja merkityksettömyyttä. Sanelmalle osoitetut Sakriksen vetoomukset ovat omasta lopustaan aavistavan Kukkelmanin osin tietoista pyrkimystä vaikuttaa omaan kohtaloonsa viime hetkellä, vaikka se peittyikin hylätyksi tulemisen tunteen alle. Hänellä jäi vain yksi tie kuljettavaksi, ja se johti kuolemanviettiä päin. Viettiin perustuva, yksinäisyydessä tapahtuva Kukkelmanin itsemurha on siten eläimen kuolema. Sakris Kukkelman on ikään kuin hylätty ”kotieläin”: hän on valmistautumaton kohtaamaan maailman. Kukkelmanin yleiseksi perustaksi paljastuu koti. Siitä häätäminen vie hänen erityiset mahdollisuutensa suuntautua yhteisöä päin. Koti tarkoittaa ennen kaikkea paikkaa mihin palata. Yhteisölle Kukkelmanin kohtalo ei merkitse mitään. Mutta mitä on yhteisö, joka jättää vähäisimpänsä oman onnensa varaan? Se on paikka, josta ihanteet löytävät seuraajansa ja jossa Sakris Kukkelman luopuu omista ihanteistaan.

4. Vallantahto

Arthur Schopenhauerin elämäntahdosta elämän olemuksena poiketen Friedrich Nietzsche ymmärsi sen vallantahdoksi. Hän kuvaa sitä käsitteillä vietti, vaisto tai impulssi. Hän pitää ihmistä eläimenä, joka on jalostanut vallantahtonsa. Sen eräs ilmenemismuoto on seksuaalisuus. Niin ikään se kanavoituu henkisen työn kautta taiteena, mutta myös kilpailuhenkenä, kunnianhimonä, pätemisentarpeena tai aggressiivisuutena. Vallantahdolla on tämän lisäksi universaali ominaisuus. Se on häviämätön, mutta rajallinen energia, joka näkyvöityy lukemattomina muotoina. Se on niin ikään nietzscheläisen moraalin perusta, joka näyttäytyy spontaanina elämän riemuna ja luonnonmukaisuutena. (Kunnas 1981, 55, 57, 63, 111, 138.)

Elämän riemun käsitettä Nietzsche tarkoittaa koskemaan onnen kokemuksen lisäksi myös kärsimyksen. Elämän riemu selittyy siten traagisena. Hänen tarkoittamansa ihminen suuntautuu elämään esteettisen elämyksen valossa. Taiteella onkin tässä suhteessa suuri merkitys. Traagisessa taiteessa dionyysinen – vaistonvarainen ja spontaani – sekä apolloninen – harkittu sekä hallittu – puoli ovat sulautuneet toisiinsa. Tällainen taide, joka parhaimmillaan on elämä itse, palvelee ihmisen luottamusta siihen. On myös illuusioita, jotka johtavat ihmisen ristiriitaan elämän traagisen perusluonteen kanssa. Esimerkiksi kristinusko edustaa hänelle väärää elämäntieteisyyttä. Sen hyveet palautuvat lopulta ihmisen oman pelastumisen itsekkyyteen. Nietzsche julistaa ihmiselle, että tämän täytyy ottaa kohtalo omiin käsiinsä riippumatta yhteisön moraalista ja että hän jaksaa yhä uudestaan ottaa vastaan elämän nautinnon ja kärsimyksen, millä on metafyyminen merkitys: Nietzsche tarkoittaa sillä ikuisen paluun oppia. Se merkitsee ihmiselle taistelua ja lopulta voittoa elämässä, jonka palkintona on itsensä tunnistaminen. (Ibid, 75, 77, 81, 83, 92, 96, 111, 115.)

Zarathustra julistaa:

'Nyt minä kuolen ja katoan', sinä puhuisit, 'ja tuota pikaa minä olen olematon. Sielut ovat yhtä kuolevaisia kuin ruumiit.

Mutta se syiden solmu, johon minä olen kutoutunut, tulee takaisin, – se luo minut uudestaan! Minä itse kuulun ikuisen paluun syihin.

Minä palaan, tämän auringon, tämän Maan, tämän kotkan, tämän käärmeen kanssa, – en uuteen elämään tai parempaan elämään tai samanlaatuiseen elämään: – minä palaan ikuisesti tähän samaan samaiseen elämään, suurimmassa ja myös pienimmässä, jälleen opettaakseni kaikkien olevaisien ikuista paluuta,

– jälleen puhuakseni sanan suuresta Maan- ja ihmisen-keskipäivästä, jälleen julistaakseni ihmisille yli-ihmisen.' (Nietzsche 1962, 193, 194.)

Kerran lähdettyään Zarathustra palaa takaisin kaikkiin aikoihin ja tilanteisiin.

Kunnas sanoo, että luovuus ja suurin inhimillisyys syntyvät hyvän ja pahan jännitteestä. Pahan Nietzsche ymmärtää hyväksyttävänä silloin, kun se palvelee elämää. Ihminen sietää pahaa, kun hän on sopusoinnussa itsensä kanssa. Ihminen voi uusiutua ollessaan itseään

kohtaan ehdottoman säälimätön. (Kunnas 1981, 142, 151, 159.)

Friedrich Nietzsche kirjoitti runoelmansa *Also sprach Zarathustra* (suomennettuna nimellä *Näin puhui Zarathustra*) 1880-luvun puolivälin tietämillä. Runoelman näkemyksellisyys perustuu osittain hänen aikalaiskriittikkönsä, osittain hänen terveytensä tilaan, joka ilmenee *Zarathustrassa* käänteisenä. Zarathustra on kirjailijan ihanneminä. Zarathustra kilvoittelee maailmassa rappeutuvassa kulttuurissa eläviä ihmisiä vastaan pyrkimyksenään itsetunnistukseen. Pyrkimys ilmenee dionyysisen ja apollonisen voimien mittelön runollisina kuvina. Nietzschen tavoite suuntautuu toisenlaiseen kulttuuriin. Hän asettaa tavan ja moraalin tilalle vitalisuuden ja ruumiillisuuden. Nietzsche tulkitsee maailmaa oman ruumiinsa kautta. Siten hänen visionsa muistuttavat ruumiin tilaa. Tällä tavalla korostuu yksilöllinen asenne yhteisöllisyyttä vasten. Nietzschen kulttuuri on yksilön kulttuuria. Hän vaatii kulttuuriin muutoksia itselleen ankarana yksilön ehdoilla, mistä suoraan sovellettuna seuraa kulttuurisen yhteiskunnan ruumiin sairastuminen. Se korostaa sosiaalista ja yhteiskunnallista vastakohtaisuutta, jotka johtavat kaaokseen. Yhteiskunnan luova kaaos ilmenee rakennemuutoksena tai yhteiskunnallisten luokkien jännitteinä, jopa sotina. Yhteiskunnan luovuus vaatii aina uhrin. On yhteiskunnasta kiinni pidetäänkö uhria hyväksyttävänä vai ei. Uhriajattelamiseen liittyy arkaaisia tai myyttisiä vaikuttimia, jotka ilmenevät kulttuurin henkisessä tilassa.

Kaaos on dionyysisen voiman ominaisuus, mutta samaan hätään voidaan ilmaista, että apolloninen järjestys pyrkii lujittamaan valtarakenteita. Apolloninen järjestys pyrkii marginalisoimaan dionyysisen luovuuden. Siksi kaaos merkitsee yhteiskunnassa katastrofia. Yksilön ja yhteiskunnan kokemusta ei voi rinnastaa yhdeksi ilman kaaosta. Toisaalta ykseyden vaatimus yksilön ja maailman välille muodostuu ongelmalliseksi, koska se edellyttää yksilön minän rakenteen purkautumista ja tiedostavan yksilön regressoitumista. Kuitenkin kaaos välittää syvää maailmallista inhimillisyyttä paljastuessaan välillisesti luovassa toiminnassa.

Tarmo Kunnas on löytänyt nihilismille Nietzsche-yhteydessä kolme merkitystä: se tarkoittaa voimia, jotka vievät ihmiseltä luottamuksen elämään, se kertoo pysyvän ja muuttumattoman arvomaailman katoamisesta, se on omaperäinen vertauskuva halulle tuhota aneemisen eurooppalaisen kulttuurin perusteet. (Kunnas 1981, 202, 203.)

Sakris Kukkelman on käännetty toisinto Zarathustrasta. Lehtonen on käyttänyt groteskin realismin menetelmää, jossa yli-ihminen kääntyy ali-ihmiseksi: Zarathustra mailleennenosaan kohoaa yli-ihmisen tasolle. Sakris Kukkelman kuollessaan vajoaa eläimen tasolle.

Se että *Rakastunut rampa* ja muu hänen tuotantonsa nähdään Lehtosen elämän kuvan eräänlaisena heijastimena johtuu esimerkiksi Aaro Hellaakosken tai Pekka Tarkan tulkinnoista, jotka antavat suuntaa *Rakastuneen ramman* Lehtos-tulkinnoille. He näkevät yhtymäkohtia teoksen ja kirjailijan elämän välillä. Hellaakoski oli Lehtosen ystävä, kun taas Tarkka on

koonnut laajan biografisen aineiston kirjailijasta. He ovat myös auktorisoituja henkilöitä. Vahvasta näkökulmasta voi seurata sokeutuminen jollekin toiselle näkökulmalle.

5. Suuri keskipäivä

Rakastunut rampa on juhannus-teemallaan intertekstuaalisessa suhteessa niin *Zarathusteraan*, Friedrich Hölderlinin runoelmaan *Brot und Wein* sekä *Uuteen Testamenttiin*. *Rakastunutta rampaa* lukuunottamatta kyseisten teosten yhdistävänä teemana on ehtoollinen. Sen puute Lehtosen romaanissa vihjaa ruumiin vajavuuden teemasta.

Sakris muisti kuuleensa jossakin, että jos terve tyttö lepäilee kivulloisen miehen vieressä, niin mies saattaa parantua (RR, 98).

Verrannossani rinnastuvat suomalainen juhannus ja Zarathustran aasijuhla sekä Hölderlinin runoelmassa esitelty symposion-teema että pääsiäistäpahtumat kristillisessä perinteessä. *Rakastunut rampa*, *Zarathustra* sekä *Uusi testamentti* näyttävät toistensa vastakirjoituksina. *Zarathustra* on Kristus-kirjoitusten parodia. *Rakastunut rampa* on sen sijaan *Zarathustran* parodia. Näitä erottavat ja ryhmittävät seuraavat tekijät: *Rakastunutta rampaa* ja *Zarathustraa* yhdistää ateismi, mutta missä Lehtonen suuntautuu ihmistä kohti horisontaalisesti, siinä Nietzsche lähestyy yli-ihmistä kohti vertikaalisesti. *Zarathustraa* ja *Uutta Testamenttia* yhdistää vertikaalisuus, mutta Nietzsche on korvannut Kristuksen Zarathustralla. Lehtosen teos on juhannukseen sisältyvään yön teemaltaan vastakirjoitus myös Hölderlinin runoelman *lethen* teemalle. *Lethe* tarkoittaa taistelua yön harhoja vastaan, jotta totuus ei katoaisi (Niemi-Pynttari 1996, 44).

Joel Lehtosen romaanissa Mimmi Byskata on saapunut tapaamaan Sanelmaa Sakriksen luo juhannusaaton aattona. Hän kotiutuu taloon hyvin nopeasti. Hän komentelee Sakrista kuin palvelijaa. Juhannusaattona hän aikoo viedä Sanelman Degeröhön, mutta Kukkelmanin tungettua itsensä kaksikon mukaan Mimmi peruu suunnitelmansa. Sen sijaan he lähtevät soutelemaan. Kukkelman joutuu kantamaan eväät ja olemaan airoissa. Tämä keksii viihdyttää naisia laulamalla kupletteja hanurinsa säestyksellä. Hän on onnensa kukkuloilla. Onhan hänellä kaksi naista. He rantauttavat veneen. Kukkelman jää piilottamaan airoja kun Sanelma ja Mimmi lähtevät etsimään kahvinkeittopaikkaa. Heitä ei ala kuulua takaisin. Kukkelman lähtee etsimään ja viimein hän näkee naisten juttelevan kolmen miehen kanssa, joiden mukaan nämä lähtevät. Kukkelman palaa kotiinsa raivoissaan. Juhannusyön hän viettää yksin. Hän odottaa epäluuloisesti viipyvää Sanelmaa. Ruumis hikoilee kuumassa yössä. Katkerana hän humaltuu pettäjälleen miettimistään mitä kavalammista kostoista. (RR, 178–193.)

Hölderlinin runoelman *Brot und Wein* öisessä symposionissa on pyrkimys päästä tasapainoon apollonisen järjen ja dionyysisen hillittömyyden välillä. Sopusointu löytyy taitavan

mestarin ohjauksessa. *Lethen* aiheuttamaa ahdistusta lievittää *aletheia*, totuuden tiedostaminen. Tasapaino saavutetaan puhumisen avulla.

Sakris Kukkelmanin juhannusyö ei anna hänelle lepohetkeä. Se ei päästä häntä unohtamaan oivaltamaansa petosta. Lopulta Sanelma ja Mimmi saapuvat. Mimmi on Sakrikselle vihainen tämän lähdettyä veneellä pois omin päin. Hän esittää vieraiden miesten olleen sukulaisia. Tämä ei Kukkelmanin epäilyä lopettanut, mutta laukaisi tilanteen. (RR, 194, 195.) Mimmin suuttumista Sakrikselle voidaan tulkita apollonisen lumeen järjestyksen luomistilanteeksi, jonka avulla neutralisoidaan tilanteen dionyysisen voima. Hölderlinin runoelmaan verrattuna Mimmin mestarillinen ohjaaminen hillitsee öisen *lethen* aiheuttamaa ahdistusta – sitä hillitsee ennen kaikkea Sanelman kotiin paluu – ja tarjoaa Sakrikselle väärän totuuden.

Friedrich Hölderlinin runoelman peruskivi on leivän ja viinin mysteeri eli ehtoollinen. Friedrich Nietzsche on *Zarathustrassaan* niin ikään käyttänyt ehtoollis-muistotilaisuutta, jota hän on muokannut karnevaaliseen suuntaan. Kyse on aasijuhlasta.

Zarathustra määrittelee ihmisen välitilassa:

Ihminen on nuora, eläimen ja yli-ihmisen välille jännitetty, – nuora kuilun yllä. Vaarallinen ylimeno, vaarallinen matkalla-olo, vaarallinen taaksekatsahdus, vaarallinen väristys ja pysähdys. Suurta ihmisessä on se, että hän on silta eikä mikään tarkoitus: rakastaa voidaan ihmistä siksi, että hän on ylimeno ja mailleenmeno. (Nietzsche 1962, 11.)

Ihmisessä on eläimen perusta. Hän on eläin, joka on jalostanut viettinsä, mutta hänen täytyy vaatia itseltään paljon. Hän on välitila eläimen ja yli-ihmisen olemuksen, tavoitteensa välissä. Yli-ihminen on ykseys, maailmaan kuroutunut ruumis. Kuilu eläimen ja yli-ihmisen välissä on railo ihmisen ja maailman välissä. Ihminen kannattaa kuiluaan, mutta kuilu nielee sinne kurkottavan.

Ihmisen laita on samoin kuin puun. Mitä enemmän hän tahtoo korkeuteen ja kirkkauteen, sitä väkevämmin pyrkivät hänen juurensa maahan, pois päin, pimeyteen, syvyyteen, – pahaan. (Ibid, 35.)

Ihminen tavoittaa maailman vain hävittämällä itsessään olevan kaksinaisuuden. Sen ihmisen pitää voittaa itsessään.

Silta, mitä pitkin ihminen kulkee yli-ihmistä kohti rinnastuu *Zarathustrassa* auringon rataan taivaankannella. Zarathustra on julistaja kuten Kristus, ja hänen symbolinsa on aurinko. Ihminen, kulkiessaan yli-ihmistä kohti, on Zarathustran seuraaja. Suuressa keskipäivässä aurinko on korkeimmillaan ja se jättää kulkijalle pienimmän uhkaavan varjon. Aurinko rinnastuu tietoon, ja paremmin oman itsensä–maailman tunnistamiseen ja suureen yhteenkuuluvuuteen, *aletheiaan*. Kyseistä tapahtumaa, joka on nimetty aasijuhlaksi, Zarathustra viet-

tää yhdessä yli-ihmistensä kanssa. Kun aurinko laskee, Zarathustra menee mailleen ja nousee seuraavan kerran myyttisesti kaikkina aamuina ikuisen paluun opin mukaisesti julistamaan yli-ihmistä.

Keskipäivällä aurinko ei jätä varjoa. On siesta. Zarathustra nukahtaa viinipuun varjoon. Hän havahtuu hätää kärsivien ääneen, jonka ennustaja oli hänelle ilmoittanut tapahtuvaksi. Hän palaa luolalleen ja tapaa siellä päivän aikana kohtaamansa groteskit hahmot: oikeanpuoleisen ja vasemmanpuoleisen kuninkaan, vanhan taikurin, paavin, vapaaehtoisen kerjäläisen, varjon, hengeltään tunnollisen, murheellisen ennustajan, aasin sekä rumimman ihmisen. He ovat kokoontuneet Zarathustran luolalle viettämään aasijuhlaa. Siellä puhutaan ja iloitaan pelkästään korkeammasta ihmisestä. Juhla rinnastuu ehtoolliseen, ja se muuttuu muistojuhlaksi Zarathustran mailleenmenon myötä. Se rinnastuu myös kreikkalaiseen symposiumiin, jota mestari Zarathustra ohjaa. Zarathustra oivaltaa hätää kärsivän moniäänisen valituksen. Se on myötäkärsivän ääni, viimeinen synti, jonka Zarathustra täytyy kokea mennäkseen maille. Oppilaidensa hätä oli johdattanut hänet luolalleen. Juonessa on tapahtunut groteskin realismin mukainen käänne: ylhäinen muuttui alhaiseksi ja päinvastoin. Zarathustra nimittää itseään narriksi ja osallistuu oppilaidensa kanssa yhteiseen iloon. (Nietzsche 1962, 241, 244, 250, 277, 278.)

Uudessa Testamentissa ehtoollinen määritetään seuraavasti:

Nauttiessaan ehtoollista seurakunta on yhteydessä Herraansa ja toisiinsa: on vain yksi Herra, yksi seurakunta, Kristuksen ruumis, ja yksi leipä (*Raamattu* 1992, 1495).

Jeesus ja hänen opetuslapsensa kokoontuvat viimeisen kerran ehtoolliselle, jonka aikana hän ilmoittaa, että joku opetuslapsista tulee pettämään hänet. He suorittavat ehtoollisen ja lähtevät Öljymäelle, jossa Getsemane-nimisessä oliivitarhassa Jeesus rukoilee Jumalaa: hän antaa kohtalonsa Jumalan käsiin. Jeesus toivoo, että opetuslapset olisivat valvoneet tämän hetken hänen kanssaan. Juudas saapuu Jeesuksen pidättäjien kanssa. Petoksen seurauksena Juudas hirttäytyy, Pietari kieltää Jeesuksen kolmesti ja tämä ristiinnaulitaan. Kristillisessä merkityksessä Kristus kärsi ja ristiinnaulittiin ihmisten syntien tähden. (*Raamattu* 1992, Matt. 26–28.)

Rakastuneen ramman Sakris Kukkelman joutui Sanelman petoksen uhriksi Mimmin houkuttelemana. Kärsivä Kukkelman anoi kolme kertaa Sanelmaa palaamaan kotiin, mutta tämä kieltäytyi. Lopulta annettuaan kohtalolleen periksi hän hirtti itsensä. Kukkelman epäonnistui tavoitteissaan saavuttaa ykseys. Hän ei kyennyt olemaan esikuviansa kaltainen. Joel Lehtosen käsissä ykseyden ylevä teema on kokenut traagisen alennuksen.

RUUMIIN EKSISTENSSI

1. Ahasverus – vaeltaja

Ainoa tila, jossa ihmisruumis voi kokea ykseyden on käsittääkseni kohtu. Välittömästi sen ulkopuolella alkaa menetyksen ja toiseuden maailma, jossa ihminen on ikään kuin jäänyt rannalle. Sopeutumisen seurauksena hän alkaa pitää tätä vierasta kotinaan ja vierastaa ykseyden kohtutilaa. Hänestä itsestään on tullut yksilö muiden yksilöiden joukossa yhteisössä, jossa sosiaalisen vuorovaikutuksen kautta hän on osa yhteisön vaillinaista ykseyttä. Yhteisössä yksilöllä on intuitiivinen tarve saavuttaa ykseys. Hän antaa sille eri nimiä. Sakris Kukkelmanille se on rakkaus, Zarathustralle se on yli-ihminen, Pär Lagerkvistin romaanin *Ahasveruksen kuoleman* Tobiakselle se on Jerusalem ja Samuel Beckettin näytelmän *Waiting for Godot (Huomenna hän tulee)* Estragonille ja Vladimirille se on Godot. Näihin nimiin sisältyy vihje ihmistä suuremmasta kokonaisuudesta, johon hänellä on tarve kuulua.

Pär Lagerkvist kirjoitti romaanin *Ahasveruksen kuolema* vuonna 1960. Se kertoo Tobiaksesta, hänen nuoruuden rakastetustaan Dianasta sekä Ahasveruksesta. He matkaavat kohti Jerusalemiä. Tobias on kotiutettu sotilas, joka monien muiden tavoin ajautui rosvoksi, koska hänellä ei ollut paikkaa mihin palata. Hän näki ympärillään inhimillisen rappeutuvan, mistä syystä hän alkoi inhota elämäntapaansa ja lopulta itseään. Kerran aution kylän eräästä talosta hän löysi naisen ruumiin, jolla oli stigmat kämmenissä ja jalkaterissä. Kuolleen ilme välitti sisäistä rauhaa, joka Tobiakselta puuttui. Hänelle syntyi tarve tehdä pyhiinvaellus Jerusalemiin naisen takia, vaikka hänellä itsellään ei ollutkaan uskoa. Tällä matkalla hän tapasi eräässä toivoretkeläisten majatalossa nuoruuden rakastettunsa Dianan sekä Ahasveruksen. Seuraavana aamuna toivoretkeläiset jatkoivat matkaa. Diana silmäili retkuetta, jonka etunenässä kannettiin suurta maalaamatonta puuristiä, mutta hän ei nähnyt Tobiasta. Ahasverusta liikkutti Tobiaksen lupaus kuolleelle naiselle. Tämä kävi sisäistä kamppailua muukalaisuutensa ja tehtävään sitoutumisen välillä. Tämä sai Ahasveruksesta kumppanin ja mukaan liittyi Diana, joka myöhemmin uhraisi henkensä Tobiaksen puolesta. Tapahtuma pakotti hänet tarmokkaammin matkalle Jerusalemiin. He saapuivat satamaan. Viimeinen toivoretkeläislaiva oli lähtenyt pian alkavien syysmyrskyjen alta. Tämä merkitsi Tobiakselle kaiken toivon menetystä. Hänellä oli varastamalla saatua rahaa, jolla hän olisi lunastanut laivapaikan Pyhään maahan. Kuin viimeisenä oljenkortenaan hän tapasi kolme miestä, jotka mahdollisesti käyttivät Tobiaksen ahdinkoa hyväkseen. Hän ei ehkä koskaan päässyt päämääräänsä. Ahasverus jäi satamaan. Hän pohtii:

Täytyy olla jotakin, joka on ihmiselle kaikkein tärkeintä. Sen olen oppinut tajuaamaan. Jotakin joka on niin merkityksellistä, että on parempi menettää henkensä kuin kadottaa usko siihen. (Lagerkvist 1960, 117.)

Syvällisen Jumalan ja elämän välisen ristiriidan koettelema Ahasverus sai viimein kuolemassaan sisäisen rauhan, joka Tobiakselta puuttui.

Ahasverus on Carl Jungin mukaan juutalainen vaeltaja, joka ei ole omaksunut Kristusta. Hahmo on syntynyt keskiajan kristillisessä perinteessä. (Jung 1991, 162.) Pekka Tarkka kirjoittaa, että yhdeksännentoista vuosisadan Ahasverus ajalehti passiivisesti kuolemaansa ja vapahdustaan toivoen. Ahasveruksen hahmon lisäksi romantiikan individualismia edustivat ”jalo henkipatto”, Faust, Kain, Prometheus sekä Lucifer. Ahasverus on pessimisti, joka taipuu vallitsevan todellisuuden vaatimukseen. Hänen levottomaan vaeltamisen jatkamiseen pakottaa omantunnon puute, joka kiusaa häntä. Joel Lehtosen luoma Ahasverus-tyyppi esiintyy kertojana *Mataleenassa* (1905) sekä henkilönä *Myrtissä ja alppiruusussa* (1911) että *Punaisessa myllyssä* (1913), jossa vaeltaja saa niin Pariisin kaupunkielämää tarkkailevan sivullisen runoilijan kuin varakkaan ja boheemin elämäntaiteilijan ja sen vastakohtan köyhän irtolaisen hahmon. Ahasverus ei paljastu puhtaana Lehtosen *Putkinotko*-sarjan teksteissä, mutta Lauri Falkin hahmo palautuu Ahasverukseen siinä missä Väinö Bongmanin hahmo Luciferiin. (Tarkka 1977, 48, 85, 107, 132, 133, 309.) Aapeli Muttisen hahmossa, joka on Pekka Tarkan mukaan Falkin ja Bongmanin eräänlainen yhdistelmä, Ahasveruksen ja Luciferin tyypit jäävät peittoon. Sen sijaan Sakris Kukkelmanin hahmossa, joka on Aaro Hellaakosken mukaan Muttisen irvokas toisinto, ne kärjistyvät räikeästi. Kukkelmanin johtotähti, jollaista Muttinen epäilee, osoittautuu illuusioksi.

2. Godot – Ei Jumalaa

Samuel Beckett kirjoitti näytelmän *Waiting for Godot*, joka julkaistiin vuonna 1953. Se kertoo kahdesta kulkurista, Vladimirista ja Estragonista, jotka odottavat Godot'ta. Paikka on autio lukuunottamatta lehtensä pudottanutta itkuraitaa. Estragonilla on hellät jalat. Hän näkee painajaisia, jotka yhtä hyvin voivat olla sotatraumoja kuin arjen tyhjyyden jättämien pelkotilojen kuvia. Estragon on ikään kuin suuntavaistoa vailla kulkeva ihminen. Hän tarvitsee suunnan näyttäjän sekä muistuttajan. Estragonilla ei ole edes omaan menneisyyteensä mitään kiinnekohtaa. Nykyisyys näyttäytyy hänelle kaikkialla samalla tavalla merkityksettömänä. Vladimir on hänen opastajansa, jolla on jonkinlainen aavistus ajasta ja paikasta tavata herra Godot. Heidän ensimmäinen keskustelunsa koskee ristiinnaulittua Kristusta sekä kahta rosvoa. Näytelmän perustaksi paljastuu Ahasveruksen legenda. Ahasverus ruumiillistuu Estragonissa. Verrattuna Lagerkvistin romaaniin *Ahasveruksen kuolema*, jossa Ahasverus-tyyppi itse asiassa esitetään Tobiaksen kautta – siitä huolimatta, että hänen seuralaisensa paljastuu lukijalle romaanin lopussa Ahasverukseksi – Estragon rinnastuu Tobiakseen ja Vladimir tämän matkakumppaniin.

Estragon ja Vladimir peilautuvat näytelmän toiseen kaksikkoon Pozzoon ja Luckyyn. Ensimmäistä paria sitoo yhteen vapaaehtoisuus, kun taas jälkimmäistä paria pakottaminen.

Suhteen materialistunut muoto on köysi. Pozzo kiristää silmukkaa Lucky'n kaulassa, ja tehostaa käskyjään ruoskan iskuilla. Lucky on kantojuhta, eläimellistetty Pozzon loppuun käyttämä viihdyttäjä. Niin Pozzoa ja Luckya kuin Estragonia ja Vladimiria vaivaa ikävystyminen. Estragonin ja Vladimirin vapaaehtoista riippuvuutta symboloi laho köysi. Se ei kestä kireäksi vetämistä. Kaksikkoja erottaa toisistaan aikomus: Estragon ja Vladimir odottavat Godot'ta. Pozzo ja Lucky vaeltavat päämäärättömästi.

Herra Godot on isäntä, joka kohtelee arkoja palveluspoikiaan eri tavalla. Ensimmäistä poikaa kohtaan hän on kiltti, kun taas tämän veljeä kohtaan hän on ankara. Godot paljastuu näytelmässä vain välillisesti, poikien välittämässä lupauksissa. Voidaan ajatella, että kirjailija Beckett kenties rinnastaa Estragonin ja Vladimirin ensimmäiseen poikaan, pääteltynä siitä miten hyvin herra Godot kohtelee häntä. Toinen poika ehkä rinnastuu Pozzoon ja Luckyyn, koska herra Godot on hänelle ankara. Herra Godot paljastuu lukijalle epäoikeudenmukaisena, mielettömän maailman henkilöitymänä. Hän on determinismin toinen nimi. Hän voi yhtä hyvin olla tyhjyyden vertauskuva tai niukkuuden Jumala kuin Paholainen tai yksinkertaisesti maailma tarkoitusta vailla. Hän voi olla myös kulkureille sijan tarjoava hyväntekijä tai ”primääri Ahasverus”, jonka kuvia näytelmän kulkurit ovat.

Sakris Kukkelman on vaeltaja kuten Estragon. Molempien vaivana ovat kivuliaat jalat. Estragonin kengät puristavat, mikä on hänen vaelluksensa estymisen syy. Kukkelmanin vaeltamisen syy on työn etsiminen. Kevään tullessa naisen kaipuu tulee ratkaisevammaksi vaeltamisen motiiviksi. Liukkaalla hän joutuu konttaamaan ja vaikeassa maastossa jopa ryömimään. Hänen toinen jalkateränsä on syrjään vääntynyt. Estragonia ja Kukkelmania yhdistää vielä hirttäytymisen teema. Estragon elää valmiiksi nihilismin maailmassa, joka kuitenkin sisältää mahdollisuuden parempaan. Hänen maailmansa on staattinen. Sakris Kukkelmanin kokema maailma on dynaaminen. Hänen elämässään tapahtuu suuria muutoksia. Kukkelmanin elämällä ja vuodenojoilla on korreloiva yhteys. Voidaan sanoa, että näin on myös Estragonin ja ajattoman maailman välillä. Kukkelman hirttäytyy, koska häättömääräys oli liikaa hänen sietokyvyilleen. Estragonin elämällä ei myöskään ole pohjaa, mutta se on muuttumattomana vakaa. Siinä ei ole Estragonin ahdistukselle ylimääräisiä jännitteitä.

Kukkelman rinnastuu Luckyyn: Juhannusaattona hän lähtee yhdessä Mimmin ja Sanelman kanssa retkelle. Kukkelman joutuu kantamaan niin eväskorin kuin soittopelin, jonka mukaan Mimmi oli tietten tahtoen vastustanut. Sakris on viihdyttäjä. Hän viihdyttää naisiaan kupletteja laulamalla. Beckettin näytelmässä Estragon ja Vladimir haluavat Pozzolta, että Lucky viihdyttäisi heitä. Lucky on laskenut käsistään kantokuormansa. Pozzo käskää tätä ajattelemaan. Lucky vaikenee vasta saatuaan sakinhivutuksen. Myös Sakris Kukkelman esiintyy ajattelijana. Unessaan, jossa hän näkee irtileikatun päänsä puhuvan, hän istuu keisarinnan jalkojen juuressa puhumassa viisaita sen sijaan, että hän olisi lausunut rakkauslyriikkaa muusalleen. Molempien kohtalo osoittaa, että heillä ei ole valtaa omaan itseensä.

Sakriksen halu tukahdutetaan, mikä on jo tapahtunut Luckyille. Tämä on epäkunnossa olevan koneen kaltainen, mekaaninen ruumis, ja ruumis identiteettiä vailla. Kummallakaan heistä ei ole valinnan vapautta. Lucky on yhteiskunnan marginalisoitunut vesa, mutta Sakris Kukkelman jää yhteiskuntaa vaille, marginaalin ulkopuolelle. Luckyn kohtaloksi jää vaeltaa kireä silmukka kaulassa. Kukkelman hirttäytyy. Ei voida todeta, että Kukkelmanissa itsessään oleva dionyysinen voima olisi ajanut hänet itsetuhoon. Sen sai pikemmin aikaan apollonisen järjestyksen ehdottomuus, joka ei jättänyt sijaa dionyysiselle tekijälle. Jos hän olisi jättänyt hirttäytymättä, tien päälle hädetylle Kukkelmanille olisi jäänyt muodollinen ja tarkoitukseton elämä ja vammaisen ruumiin kivut. Hänen illuusionsa olivat rakennetut tyhjän päälle.

Beckettin näytelmän absurdi maailma rinnastuu *Rakastuneessa rammassa* ”luontoon”. Sakris Kukkelman menetti Sanelman ja elämäntarkoituksensa. Tämä oli mennyt toisen kanssa naimisiin ja saanut lapsen. Sakris sen sijaan oli saanut hädän kodistaan maksamattomien vuokrien takia. Kukkelman uhmaa dionyysisin elkein viimeisen kerran kohtaloa:

Mutta Sakriksen mitta oli täysi. Pikari, joka nousee täydeksi tuskaa ja harmia, synkeyttä ja epätoivoa, itsensä soimaamista ja itsensä halveksumista ... vihaa ihmisiä kohtaan ... ja uskonpuutetta, että tällainen on maailma aina oleva; pikari, joka on kukkuroitu kummallisilla aprikoimisilla; noitamalja, josta kieppuu ja huu-ruaa pahojenhenkien haamuja ja joka saa taivaan näyttämään valtavalta, ihmistä kohti kynsiään kurottelevalta ja tähti-silmillään ilkkuvalla paholaiselta, kun taas Jumalaa ei ole missään, vaan ainoastaan luonto, mikä sekin huvikseen kehittää vaivaisuutta ja kipuja, antaen hulttion äidin katkaista lapsensa selän pienenä ja hänen selkäytimensä vikaantua; niin, sellainen malja ei lopulta tarvitse enempää kuin pisaran lisää, niin se vuotaa yli reunojensa. (RR, 250.)

Joel Lehtosen ja Samuel Beckettin käyttämät kuvat vaikuttavat olevan yleisiä sellaisessa kontekstissa, joka liittyy Ahasverus-legendaan. Beckettin tyhjä ja absurdi maailma välittyy näyttämöllisin keinoin, kun taas Lehtonen on sijoittanut groteskin päähenkilönsä inhimilliseen, välittömästi sodan jälkeisen ajan ympäristöön. Siten tekstien miljööt ovat erilaisia ja niiden jännitteet rakentuvat eri tavalla, mutta niiden henki on angstin. Havaittu ero selittyy esityskeinojen erilaisuudella. Draamakerronnan avulla eksistentialismia voidaan välittää havainnollisemmin kuin romaanikerronnan avulla. Siksi eksistentialismi on silmiinpistävää näytelmässä kuin romaanissa.

3. Lehtonen ja eksistentialismi

Aarne Kinnunen esittää, että *Rakastuneessa rammassa* välittyy eksistentialistinen elämäntunne, mutta että itse kirjailijaa ei voida pitää varsinaisena eksistentialistina. Lehtosen eksistentialismi jää keskeneräiseksi, koska hän ei yhdistä angstin, tyhjyyden ja tarkoituksettomuuden oivalluksiaan yhdeksi johtoajatuksiksi, mistä ehkä seuraisi elämän varmuus. (Kin-

nunen 1963, 253.) Kinnunen ei lainkaan huomioi Lehtosen fyysistä sairautta, jonka oireiden sietäminen kävi tälle ylivoimaiseksi. Voidaan nähdä, että juuri nämä kivut johtivat kirjailijan eksistentiaaliseen elämäntunteeseen. Sakris Kukkelmanin ruumiin kivut heijastavat tekijän ruumiin tilaa. Ei kirjailija itsekään tiennyt syytä oireisiinsa, jotka hän nimeää milloin kihdiksi, milloin reumatismiksi, kuten ei silloinen lääketiedekään pystynyt diagnosoimaan hänen sairauttaan. Lehtonen kirjoittaa Juhani Aholle maaliskuussa 1919:

Täällä olen nuhjottanut Huopalahdessa. Tuskassa ja vaivassa. Tuo kihti! Panee kulkemaan seiniä pitkin. Nyt koetan kävellä joka päivä jalkojani taivuttaakseni. – Jos näin jatkuu, olen muutaman vuoden kuluttua ”rujo ja rampa”. (*Kirjeitä*: Lehtonen 1983, 213.)

Lehtosen eksistentiaalinen elämäntunne lienee peräisin hänen ruumiinvoinnistaan. Siksi se ei ole mitenkään älyllistetty ideologiseen tai teoreettiseen muotoon ja siksi Aarne Kinnunen tulkitsee, että Lehtonen ”ei ole pystynyt tai tahtonut yhdistää oivalluksiaan yhdeksi ainoaksi oivallukseksi, [...]” Ruumiillinen eksistentiaalinen elämäntunne on hahmottoman ja dynaaminen. Se on dionyysinen. Se ilmenee purkautumalla ja vallitsemalla näivettyäkseen, ilmetäkseen uudelleen kipuina ja ahdistuksina. Kinnunen, tutkijan näkökulmassaan, pyrkii vangitsemaan ja jäykistämään eksistentiaalisen elämäntunteen apolloniseen verkkoon. Niin Lehtosella kuin Beckettillä eksistentiaalinen elämäntunne esitetään ruumiin kautta. Siksi Lehtonen on eksistentiaalisti Beckettin kanssa yhtä lailla, vaikka hänen koko kirjallinen tuotantonsa ei olekaan eksistentiaalisen elämäntunteen leimaama.

Aarne Kinnunen on oikeassa Lehtosen eksistentiaalisesta elämäntunteesta, mutta tämä on myös eksistentiaalisti. Varsinainen eksistentialismi on kehittynyt aikana, jolloin yhteiskunnan aikakäsitys on nopeutunut huomattavasti. Sen vastakohta liikkumattomuus marssittaa kiihtyvää liikettä epätahtiin. Yhteiskunnallisen ja yhteisöllisen epäjärjestyksen seuraus on angst. Täysi eksistentialismi kukoisti toisen maailmansodan jälkeen. Kaoottisen sodan päättyminen nosti esille niin kansan ilon kuin tyhjyyden tunteen. Tilanne voi olla myös päinvastainen: dynaamisen suurkaupungin kokemus jätti ahdistuksen jäljen agrariikulttuurin hitaaseen tempoon tottuneelle Lehtoselle. Tunne toistui hänellä hyvin vahvana kansalaissodan aikana ja välittömästi sen jälkeen.

Angstinen ruumis näyttäytyy groteskina hahmona. Näin Sakris Kukkelman edustaa sekä yksilön, sosiaalisen että yhteiskunnallisen ahdistuksen ruumiillistumaa, joka tyypillisesti työnnetään näköpiirin ulkopuolelle.

4. Vieraantunut ruumis

Raili Elovaara kokoaa Samuel Beckettin proosatuotannosta eksistentiaalisen tyyppin kehityskaaren. Beckettin henkilöiden prototyypillä, vetäytyvällä Belacqua Shuahilla romaanissa *More Pricks Than Kicks*, on klovnimaisia ja groteskin luonteen piirteitä. Hänen on vaikea

kulkea kivuliailla jaloillaan. Lukijan kokemaa antipatiaa Belacqua kohtaan Beckett kärkeä koomisilla tehokeinoilla. (Elovaara 1976, 18, 22, 23.)

Elovaara kiteyttää Carl Jaspersin näkemyksen Belacquan kaltaisesta ihmisestä: Levottomuus ja tyytymättömyys, aggressiivisuus ja toisten vältteleminen kertovat ihmisestä, joka on muukalainen itselleen. Sellainen ihminen on altis voimakkaiden auktoriteettien vaikutteille. (Ibid, 25–29.) Romaanissa *Watt* päähenkilön käsitys omasta itsestään ja maailmasta hämärtyy. Asiat menettävät merkityssuhteensa, mistä seuraa vierauden kokemus. Tämä heijastuu päähenkilöön niin, että hän ei enää kykene tunnistamaan itseään. (Ibid, 49–51.)

Romaanin *Molloy* henkilö Moran on mitätön ihminen. Hän tulkitsee kaiken mustavalkoisen arvomaailmansa läpi. Varmaa ja todellista on hänen mukaansa vain yleisesti esiintyvä. Hän kieltäytyy pohtimasta syvää tarkastelua vaativia ilmiöitä. Niinpä hän ei näe vaihtoehtoja omalle tilanteelleen. Hän on levoton ja alkaa vähitellen kokea epämääräistä kammaa, joka ilmenee hermoheikkoutena. Hän häilyy pelon ja melankolian välillä. Tarkoituksettomuus, jota hän kokee, on vivahteiden katoamisen seurausta. Hänen hoipertelunsa merkitsee häilymistä halun ja sitä kohtaan tuntemansa pelon välillä. Hoipertelun ruumiillista puolta vahvistaa polvinivelten yltyvä kipu. Moranille lisääntyy halu samaistua Molloyhin, joka on hänelle kuin parempi minä. Tämä merkitsee mahdollisuutta kasvaa ihmisenä. Kehittymiseen liittyy vapautuva kuvittelemisen. Moranin eristäytyminen merkitsee hänen itsensä tavoittamista, kun taas Balacquaalla se on päinvastaisessa merkityksessä. (Ibid, 81, 82, 86, 87, 96, 110, 143, 148.)

Moranin maailma on absurdi. Beckettin luoma absurdi maailma on itsessään mieletön, koska inhimillinen suunnitelma toteutuu kaoottisesti ja päättyy sekasortoon. Pessimismin sävystä huolimatta henkilöiden ahdistus lisää ymmärrystä maailmaa kohtaan, koska tiedon lisääntyminen lievittää pelkoa ja eri merkitykset maailmassa täsmentyvät. (Ibid, 97, 107, 109.)

Absurdiin kätkeytyvän piilevän mahdollisuuden ja traagisen groteskin toivottomuuden välissä on kenties raja. Kun Samuel Beckett lähestyy inhimillisen rajaa kulttuurista käsin, hän lähestyy myös kaiken raukeamisen rajaa, joka ei kuitenkaan ole nihilismin synonyymi. Tällä rajalla ilmenee eksistentiaalinen elämäntunne. Beckettin näytelmän *Endgame* (1957) päähenkilön Hammin hallitsema maailma on pelkkää rajatilaa. Bennett Simon esittää, että Beckett on käyttänyt lähteinään tutkimuksia skitsoidisista ja narsistisista sekä rajatilapersoonista. *Endgamen* erääksi toiseksi motiiviksi Simon tulkitsee Beckettin pyrkimykseksi päästä symbolisesti eroon hallitsevan äitinsä ahdistavasta muistosta (Simon 1988, 236, 234). Ongelma äitisuhteessa ilmenee niin ikään Friedrich Nietzscheä sekä Joel Lehtosella. Jälkimmäisellä oli mieleltään sairas äiti, joka hylkäsi tämän. Lehtonen on mahdollisesti pitänyt äitiään Sanelman eräänä esikuvana. Sakriksen muistikuva omasta äidistään on epämääräinen. Siitä huolimatta hän yhdistää äidin olemukseen pahuuden piirteen onnetoman

sattuman takia, jossa Sakris poikaikäisenä säikähtää äitinsä ärjäisyä ja putoaa ikkunalaudalta katkaisten selkärankansa. (ks. RR, 16, 17.) Hän kuvittelee äitinsä, koska ei muista tätä. Kenties käsiteltävän romaanin eri tavoilla esitetty äiti-hahmo vihjaa kirjailijan suhteesta biologiseen äitiinsä. Tuntemattoman äidin kuvittelun teema on myös *Elefanttimiehessä*. Äitinsä hylkäämä epämuodostunut John Merrick kuvittelee hänet kauniiksi. (*The Elephant Man* on tohtori Sir Frederick Trevesin kirjoittama osin todellisuuspohjainen romaani. Tämän potilaana oli Joseph Merrick (1862–1890), joka on John Merrickin todellisuusvastine. Romanin pohjalta David Lynch on tehnyt elokuvan *The Elephant Man* (1980.) (*Elefanttimies* 1998.))

Lehtosen sietämättömiksi yltyvät kivut, joita hän projisoi Sakris Kukkelmanin ruumiiseen, muodostavat hänen elämänsä yhä ahtaammaksi käyvät rajat. Hän osoitti kirjeen Anna-Maria Tallgrenille kesäkuussa 1934:

[...] Tosin on reumatismi nyt rinnassani, ja tuntui, kuin se kerran olisi ollut lähellä sydäntä, punninnut sitä karkeassa kourassaan; ja tosin sain aivan äsken, sen jälkeen kun neilikkanne tulivat, uuden Jobin postin: jätettävä ehdottomasti 19-vanhasta polttamani tupakka ja kahvi, syötävä 4 – 5 pikku ateriaa päivässä ja niiden välissä vielä välipaloja, – muuten minut ehkä korjaa laupias vatsahaava jne. Mutta kauan en ole kärsinyt; olenhan saanut maailmalta paljon; – eikä minua kauhisti muu kuin kidutuslava, pitkäaikainen kasaanpolkeutuminen. (*Kirjeitä*: Lehtonen 1983, 423.)

TUTKIMUSTULOKSET JA NIIDEN TULKINTA

1. Sakris Kukkelmanin ruumis

Joel lehtosen *Rakastunut rampa* osoittautuu olevan varsin tiiviissä yhteydessä *Putkinotko*-sarjaan – toisin kuin mitä Aaro Hellaakoski esittää, että se olisi välikauden teos. *Rakastunut rampa* ei poikkea olennaisesti muista *Putkinotko*-sarjan teoksista. Tapahtumallisesti henkilöiden kehittelyt voidaan nimittäin palauttaa Lehtosen aikaisempiin henkilöihin. Sakris Kukkelman on Aapeli Muttisen muunnelma, joka esitetään ikään kuin ”vereslihassa”. Aapeli Muttinen palautuu Lauri Falkin ja Väinö Bongmanin yhdistelmään. Tämä saa näiden sopeutumattomien tyyppien luonteen sijasta sopeutuneen, mutta epäilevän luonteen. Suhteessa Falkiin ja Bongmaniin Kukkelmanin luonne ja ruumis paljastuvat hahmojen keskinäisen ristiriidan tyyssijaksi. Falk–Bongman -yhdistelmä johtaa Kukkelmanilla nihilismiin. Falkista ja Bongmanista välittyy lukijalle passiivisen taiteilijan ja aktiivisen poikkeusyksilön sopeutumattoman tyyppin sovittamaton ristiriita. Falkin levoton vaeltaja vihjaa Ahasveruksen piirteistä, kun taas Bongmanissa lienee Luciferin ominaisuuksia. Jossain määrin introvertin Kukkelmanin Luciferin ominaisuudet kääntyvät häntä itseään vastaan, vaikka hän suuntautuukin toisia ihmisiä päin. Suuntautumisessa välittyy tietynlaista arkuutta. Hän ei kykene lähestymään ruumiillisesti eikä hän ole siinä tehtävässä uskottava.

Sakris Kukkelmanin nimestä välittyy romaanin jännitteet. Etunimi Sakris kertoo nimen suomenruotsalaisesta taustasta. Kirjainpari ”sa” vihjaa Kukkelmanin ihanteesta Zarathustarasta, joka vääntyy hänellä muotoon Sara Husta, joka on kirjoittanut ”Nietseske” nimisen kirjan. Kukkelmanin etunimen loppuosa sisältää jäänteiden ”kris”. Se muistuttaa Kristuksesta, vaikka Kukkelman kielsikin Jumalan. Sakris lienee äänteellinen heikennys nimestä Sokrates. Nämä kolme ovat Kukkelmanin kirjallisia esikuvia tai jopa kirjailijan antamia Kukkelmanin itsensä enemmän tai vähemmän tiedostamia ihanteita, joita Lehtonen parodioi. Sokrateella, Zarathustralla ja Kristuksella on yhteistä poissaoleminen. Kukkelman tavoittaa heidät vain puolinaisesti. Heidän tyhjäksi jättämän tilan hän täyttää mielikuvituksella. Siten hän ei ymmärrä esikuviansa sanomaa. Sukunimi Kukkelman sisältää tulkinnan päähenkilön motiivista. Se paljastuu Lehtosen faabelista *Kanalan Kukkelman*. Kukkelmanin ongelma on rakkauden puute. Hänen kyttyränsä on puutteen ruumiillistuma sille, että hän ei voi olla se joka on. Tämä käänteinen vihje kertoo, että hän jää kaiken ulkopuolelle. Hän ei kuule Nietzschen kehotusta ”Tule siksi, joka olet”, koska hän tarvitsee toista ihmistä niin välttämättömästi. Hänestä ei ole pakenemaan yksinäisyyteen ja kohtaamaan todellista minäänsä. Kuitenkin toisesta näkökulmasta katsottuna myös toisen ihmisen kautta tapahtuu itsetunnistus. Jumalan nimi ”Minä olen se joka olen” merkitsee, että Kukkelman ei voi olla Jumalan kuva. Kukkelman merkitsee nihilismia – hän ei voi olla se joka

on, ja siksi hän ei voi olla mitään. Kirjainyhdistelmä S. K. kertoo romaanin tragedian: nimikirjaimet esiintyvät niin ikään Sakris Kukkelmanilla kuin hänen rakkautensa kohteella Sanelma Kypenäisellä.

Albert Johansson on Kukkelmanin todellisuusmalli. Hänen kyseenalainen ruumiillisuutensa liioitellaan Kukkelmanin ruumiin puutteellisuutena. Kukkelmanin ruumiista ei mainita sukupuolielimiä. Häneltä on kuihdutettu myös ruoansulatukseen liittyvät ruumiinosat. Sitä vastoin hän on peruna- ja puuro-vegetaarisuudessaan askeetikko, joka tarvitsee moraaliseksi vartijakseen Sara Hustansa. Askeesin avulla hän pyrkii kontrolloimaan vajaan ruumistaan tehdäkseen siitä kokonaisen. Askeesissa hän näivettäisi kyttyränsä. Se näyttäytyy hänelle ”luomakunnan katkeruutta keränneenä lihasäkinä”. Kyttyrä vertautuu tässä tapauksessa sekä ruumiiseen että vatsaan. Kukkelmanin nauttima elämä maistuu katkeralta. Missä Zarathustra peräänkuuluttaa aisti-iloa, siinä Kukkelman harjoittaa askeesia. Hän vertautuu aisti-ilosta pidättyviin 500-luvun luostarimunkkeihin, jotka kontemplaatiossa lähestyvät Jumalaa. Kukkelman itse suhtautuu ruumiiseensa kuin se olisi kroonisesti sairas. Hän valmentautuu henkiseen kohottautumiseen heikentämällä ruumistaan, mutta samalla kertaa hän vaatii ruumiiltaan enemmän kuin mihin se kykenee. Hänellä on heikot jalat. Vaeltajan teemallaan *Rakastunut rampa* varioi Jumalan ykseyttä tavoittelevan Ahasveruksen teemaa. Kipeillä vaeltajanjaljoilla on siten ulkopuolelle jääneen merkitys.

Ulkopuolella oleminen ei tarkoita kaikissa tapauksissa yhteiskunnan marginaaliin joutumista. Kukkelmanin tapauksessa se tarkoittaa joutumista luontoon so. kulttuurin ulkopuolelle. Kukkelman vertautuu kotieläimeen. Hänen ruumiinsa rajoitukset tekevät hänestä ikään kuin kotieläimen. Kirjailija Lehtonen rinnastaa hänet usein koiraan. Kesytettynä kotieläin on vaihtanut elinympäristönsä luonnosta ihmisen luontoon. Kukkelmanin häätö omasta kodistaan merkitsee kohtalon kannalta samaa kuin kotieläimen heitteillejättö. Hänestä tulee ei-ihminen. Sakris Kukkelman edustaa sekä yksilön, sosiaalisen että yhteiskunnallisen ahdistuksen ruumiillistumaa. Häntä määrittelevä termi ”polveviikki” välittää sellaisia yhteisöllis-kumouksellisia arvoja, jotka olisivat antaneet osattomille merkityksen. Se kantaa muuttuvan yhteiskunnan uhrin leimaa.

Kukkelmanin elämän vakavuuden ja ankaruuden kova valotus saa pehmennyksen rakkautessa. Hän rakastuu vaaleaan Sanelmaan. Rakastuneena hän etäänny ruumiistaan ja kenties saavuttaisi ruumiinsa kokonaisuuden Sanelman avulla. Silloin hänestä tulisi sosiaalisesti hyväksytty, kelpo aviomies, hän kokisi itsensä ehjäksi ja pystyisi hyväksymään menneisyytensä ja äitinsä, jota Kukkelman syyttää hänen ruumiinsa tilasta. Kukkelman joutuu kuitenkin vaalean ja tumman naisen väliin. Sakris tavoittaa etäistä Sanelmaa, jonka hahmon taustalta löytyy äiti-Madonna. Tumma nainen, Mimmi Byskata, leikittelee Kukkelmanilla antamalla ja pois ottamalla Sanelman. Kukkelman on avuton saavuttaessaan itselleen jotain hyvin tärkeää. Hän tarvitsee siihen Sanelman. Hän on myös kyvytön hallitsemaan tekojensa seurauksia, ja ne kääntyvätkin häntä itseään vastaan.

2. Irvokas ruumis

Kalle Carstedtille osoittamassa kirjeessä maaliskuussa 1921 Joel Lehtonen esitti, että tämä tekisi puupiiirroksia *Rakastuneeseen rampaan* aiheista, jotka esittelevät romaanin keskeisiä henkilöitä ja päähenkilön kohtaloa: ”rampaa miestä, linnassa istunutta naista, sharlataani Lauri Falkia koiraparvineen, lopussa hirttäytynyttä Kukkelmanian, Helsingin etukylien maisemin.” (ks. *Kirjeitä*: Lehtonen 1983, 262, 263.) Teoksen tulkinnan kannalta viimeksi mainittu kuva on oleellisin.

Vuokrahuvilan asukkaiden lukuisat lapset eivät enää voineet leikkiä ja meluta pihamaalla. He keksivät ruveta piilosille halkoliitereissä. Kolme, neljä pikku tyttöä koetteli Sakris Kukkelmanin liiterin ovea. Ovi oli lukitsematta. He aikoivat sinne sisälle piiloon. Näkivät siellä jotain pelottavaa, joka riippui katosta. He luulivat ensin, että se oli jokin humalainen. Mutta sitten he koskivat siihen ... ja se oli heistä hauskaa, sillä se heilui. He alkoivat keinuttaa sitä. Yksi tytöistä, punapäinen ja huima, riuhtoi Sakris Kukkelmanian kaikin voimin takinkauluksesta edestakaisin. Sakriksen mustista kasvoista, auki jääneestä suusta, jäykästi ammittavista, lasittuneista silmistä tyttöset eivät paljon välittäneet. Joku heistä rupe- si heiluttamaan Sakrista pitkästä tukastakin. Pellavainen tukka oli kuin sotkettu kuontalo. Samalla tytöt lauloivat:

”Sammakko heiluu henkseleistä!”

Siihen tuli joku aikaihminen ... ja katsoi vainajaa, ajoi tytöt pois. Mutta tytöt huusivat poikiakin avukseen. Nyt naurettiin ja kiikutettiin Sakrista oikein kilvalla.

Viimein tuli taas aikuisia, ja kylän poliiseja. Pisin poliiseista löi hiukan tuota hurjinta, punapäistä tyttöä ja sanoi:

”Menettekös, penikat, siitä! Ei sitä saa riepotella ... muuten sitä ei voida tutkia!” (RR, 250, 251.)

Tämän kuvan lapsen metaforinen merkitys avautuu Zarathustran kolmen hengen muutoksen avulla: kameli muuttuu leijonaksi ja viimein lapseksi (ks. Nietzsche 1962, 21.) Lapsi merkitsee ikuisen paluun ruumiillistumaa, ja siten uutta aikaa. Hän on yli-ihminen, joka rienaa nuoren elämän voimallaan Kukkelmanin ruumista. Heiluva Kukkelman tuottaa hänelle outoa mielihyvää ja näyttää lapsen silmissä huvittavalta. Asetelmassa on saman tapaista tunteettomuutta kuin lapsella, joka tappaa räpiköivän sammakon. Hänen kiihkonsa nimi on vallantahto. Naturalistinen kuva lasten riuhtomasta, hirttäytyneestä Kukkelmanista näyttää irvokkaalta, koska sitä tulkitaan aikuisen moraalin kautta. Aikuinen antaa ruumiille toisen merkityksen kuin lapsi.

Kukkelmanin ihanne oli Zarathustra. Monen työläisnuoren tapaan hänkin oli kiinnostunut itsensä sivistämisestä, mikä lisäsi luokka- ja yksilötietoisuutta. Hän valitsi *Zarathustran* mainostetun epäkristillisyyden takia, mutta hän pyrki lukemaan sitä katekismuksen tavoin ulkoa kannesta kanteen ymmärtämättä todella sen sisältöä. Hän suhtautuu teokseen häveliäästi:

Pitäisi ... lukea se [Nietzeske]-kirja viimein kokonaan. Sen tekijän nimi on Sara Husta ... Naiselliselta ja naurettavalta tuntuva nimi ... niin naurettavalta, ettei Sakris ole sitä maininnut tutuillekaan, vaikka onkin itse kirjaa heille kiittänyt ja

kehottanut heitä sitä lukemaan. [...] Mutta mistä puhuu Sara Husta, joka on varmasti mies, koskapa hän moittii naisia? Mies, vaikka paneekin puheensa naisen suuhun ... kai pilkallaan: ivan allekin voi kätkeä kitkeriä ja ankaria totuuksia. (RR, 24, 25.)

Kukkelman säilyttää lempiteostaan pienellä kirjahyllyllä kalentereiden, unikirjan ja muiden kirjojensa joukossa. Hänelle kirja merkitsee naisvihan idealismia. Hän lukee kirjaa katkeruudella, eikä hän kykene nauramaan vastoinkäymisilleen kuten samaistuminen Zarathustaraan edellyttää. Mutta ollessaan suojelevainen rakastaa Sanelmaa kohtaan, hän kehottaa tätä kieltämään periksiantavan ja pehmeän luonteensa ja olemaan kuin ”oppinut ihminen” so. mies.

Ole tulevan ajan förekongari. Se on sellainen ... jokin edeskäypä. Eikö sinulle ole kylliksi se, että Kukkelman on sinun? Jospa olisit lukenut Sara Hustan kirjoittamaa kirjaa ... tiedäthän, minun kirjaani ... niin olisit niinkuin minä! Älä ole ... niinkuin nainen ... heikko saviruukku ...! Vaan ole niinkuin oppinut ihminen.” (RR, 175.)

Jos Sanelmasta tulisi edelläkävijä paljastamalla vallantahtonsa, hän ei olisi älyllisesti oppinut vaan vaistoihminen, jonka ruumiin toiminnasta välittyy sen hengen ilmaisu kuten niillä henkisesti kypsymättömillä pikkutyöillä, jotka riepottelivat Kukkelmanin ruumista. He ovat raa’an ja sarastavan aikakauden ruumiillistumia.

3. Kirjailija Joel Lehtonen

Nuoren Joel Lehtosen kirjailijuutta määrittävät termit todellisuudenmukaisuus, puolueeton luonnekuvaus sekä puhdas taide. Estetismin sijasta hänen mielestään piti pyrkiä itselleen ominaisempaan ilmaisuun.

Lehtonen sai ekspressionistisia vaikutteita romaaniinsa *Rakastunut rampa* kuvataiteeseen suuntautuneelta Marraskuun ryhmältä, joka suuntautui vallitsevan taideinstituution impressionistista makua vastaan. Häntä kiinnostivat ennen kaikkea murrosajan tyypit. Sellaisia on muunmuassa nousukkaat (Könölin, Tommola, Suomenvaara), menneeseen taakertuvat vetäytyvät (Falk) ja taistelevat (Bongman) tyypit, oikeuksiaan vaativat (Pertta Kypenäinen), alistajat (kivimies Bergman) tai sopeutajat (Muttinen, peltiseppä Savolainen), ajelehtijat (Sanelma Kypenäinen) tai häviäjät (Juutas Käkriäinen, Sakris Kukkelman). Lehtosen luomista tyypeistä paljastuu kirjailijan henkilökohtaisia jännitteitä. Hän muovaa Falkin ja Bongmanin hahmoista Aapeli Muttisen, jota luonnehditaan epäilijäksi ja tolstoilaiseksi. Muttisen hahmo on kokenut metamorfoosin mainituista kahdesta hahmosta. Niiden ominaisuudet kokevat Muttisessa niin ikään metamorfoosin: Falkin ja Bongmanin hahmoilla on elämästä vieraantuneita ja sitä tuhoavia ominaisuuksia. Muttisen kautta kirjailija ottaa etäisyyttä nuoruuden idealismiinsa. Epäily muuttuu nihilismiksi *Rakastuneessa rammassa*, mikä on merkki siitä, että etäisyyden ottaminen epäonnistuu. Syynä tähän on kansalaissodan aiheuttama trauma. Hän on ottanut askeleen kohti ihanteetonta

maailmaa. Tästä saattaa seurata eksyminen elämässä ”johtotähden” sammuttua.

Joel Lehtosta voisi luonnehtia kirjailijaksi välitilassa. Hän pyrkii kypsän kauden tuotannossaan paljastamaan havaitsemaansa totuutta maailmasta ironialla ja irvokkuudella. Hänen maailmantulkintansa on tyyli: ylhäisillä ja voimakkailla on valtaa, alhaisilla ei ole. Moraalin alueella he ovat kuitenkin samanarvoisia. Ihminen paljastuu hänelle pahana ja eläimellisenä. Hän kokee suurkaupungin modernin ilmapiirin ahdistavaksi. Hän kaipaa tilaa ja järjestystä. Ihmisten paljouden täyttämät kaupungit välittyvät hänen tuotannossaan muutoksen voimina, jota hän ei tervehti ilolla kuten futuristit. Hän vetäytyy periferiaan.

Hänellä on tuskallinen ruumiin sairaus, kenties selkärankareuma. Se vaikuttaa hänen liikuntakykyynsä ja hyvinvointiinsa. Hän projisoi ruumiinsa tilan Sakris Kukkelmanin kehoon. Tästä ruumiin tilasta nousee hänen eksistentiaalinen elämäntunteensa. *Rakastuneessa rammassa* näkyy myös kirjailijan suhde omiin vanhempiinsa. Kukkelmanin isä kuolee pojan ollessa nuori. Äitiään kohtaan hänellä on kaunainen suhde, joka ruumiillistuu Kukkelmanin kyttyrässä ja kivuliaissa jaloissaan. Isästään kirjailija ei tiedä mitään. Sen sijaan sairas äiti hylkäsi hänet pienenä. Lehtonen on mahdollisesti pitänyt äitiään etäisen Sanelman eräänä esikuvana.

4. Rakastunut rampa ja eurooppalainen kirjallisuus

Rakastuneen ramman teema Sakris Kukkelmanin kantamasta kaunasta äitiään kohtaan ruumiinsa vammojen ”tahallisesta” tuottamisesta löytyy niinkin kaukaa kuin antiikin aikaisesta Hefaistos-myytistä. On toinenkin antiikin myytti, Oidipus, joka käsittelee toisella tapaa äidin rakkauden saavuttamista. Lehtosen romaani poikkeaa kuitenkin tästä, sillä kilpailua isän kanssa ei esiinny tämän puuttuessa romaanista kokonaan. Äidin rakkauden tavoittaminen kertautuu kuvassa, jossa Kukkelman on Sanelmasta kiinnostunut. Tämän lisäksi se ilmenee Sara Hustan merkittävästä asemasta Kukkelmanin ajatuksissa.

Romaanin toinen teema, kellari-ihminen, esiintyy muun muassa Fedor Dostojevskin ja Pär Lagerkvistin tuotannossa. Kellari-ihmisestä on useita variaatioita. Dostojevskin tyyppi on valheellisen maailman- ja omakuvan sisään sulkeutunut, eikä hänellä ole halua murtautua sieltä ulos. Hän selittää ristiriidat ulkopuolisen aiheuttamaksi. Lagerkvistin jalaton Lindgren on kerjääjän tilaansa tyytyväinen, ja hän peilautuu novellin säälivää kertojaa suurempana persoonana. Lagerkvistin toisen kellari-ihmisen, kääpiön, kyynisen oveluuden alle on ulotettu koko hovi, jossa hän on ruhtinaan maskottina. Kellari-ihmistä määrittelee yleisesti ottaen ulkopuolisuus ja pienikokoisuus tai ruumiin torsous, jotka ovat henkisen vajavuuden ruumiillistumia, ei kuitenkaan mielenvikaisuuden merkityksessä. Kukkelman on vajaa niin ruumiiltaan kuin rakkauden tarpeeltaan.

Rakastunut rampa liittyy groteskin kirjallisuuden perinteeseen. Se edustaa Mihail Bahtinin

jaotuksen mukaisesti sekä modernia että realistista groteskia. Se kuuluu edelliseen suuntaukseen ekspressionististen ominaisuuksiensa takia. Siinä on myös kansan kulttuurin ominaisuuksia, jotka ovat ominaisia realistiselle groteskille.

Sokrates, Zarathustra sekä Kristus edustavat ykseyden eri personoitumia *Rakastuneessa rammassa*. Nämä sisältyvät jo Sakriksen nimeen, mutta tämä ei kyennyt olemaan nimensä arvoinen. Lehtosen käsissä ykseyden teema kokee traagisen alennuksen.

Ahasveruksen levottoman vaeltamisen teema rinnastaa *Rakastuneen ramman* sekä Lagerkvistin romaanin *Ahasveruksen kuolema* sekä Samuel Beckettin eksistentiaalistis-absurdit teokset. Tämän teeman piiriin sisältyy ihmisen toive kuulua itseään suurempaan kokonaisuuteen, ja sen käänteismerkitys: ihmisen ulkopuolisuus.

Teemat, joiden kautta käsiteltävä teos liittyy eurooppalaiseen kirjallisuuteen, palautuvat paratiisista karkotus -myyttiin. Siten romaanin tematiikka on ajaton. Sitä sitoo tiettyyn aikakauteen vanhenevat ilmaisut ja romaanissa käytetyt ja kuvatut käsitteet, välineet sekä menetelmät. Ihmisten toiminta samoin kuin kohtalot, hyöty- tai uhkatekijät yhteiskunnallisessa murroksessa sen sijaan tekevät tästä romaanista tänäkin päivänä ajankohtaisen. Tapahtumat seurausilmiöineen varioituvat, vaikka yhteiskunta uudistuu rakenteellisesti.

SAKRIS KUKKELMAN OMASSA AJASSAMME

Kun puhumme Sakris Kukkelmanin ruumiista yhteiskunnallisena ruumiina, kytkemme asian luonnollisesti kirjoitusajankohdan yhteiskunnalliseen tilaan. Kirjailijan murroskauden tyypit (nousukkaat, menneeseen takertuvat vetäytyjät tai taistelevat tyypit, oikeuksiaan vaativat, alistajat tai sopeutajat, ajelehtijat tai häviäjät) eivät ole hävinneet mihinkään seitsemänkymmenen vuoden aikana. Jännitteet muodostuvat nykyään osittain eri syistä kuin tuolloin, eivätkä ne esiinny yhtä räikeinä, koska yhteiskunnassamme on sosiaaliturvajärjestelmän varaan perustuva puskuri, jolla tasoitetaan sosiaalista eriarvoisuutta. Kuitenkin tämän päivän Sakris Kukkelmanin ruumiin tilaa pidetään hänen ruumiinsa ominaisuutena, ei yhteiskunnallisena suhteena, johon voisi vaikuttaa.

Työ on – kodin lisäksi – kansalaisen perusarvo. *Rakastunut rampa* alkaa Kukkelmanin paluulla työnhausta. Tänä verkostoituvat työmarkkinat mukautuvat uusliberalistiseen työilmapiiriin, minkä vaikutukset siirtyvät viiveellä yhteiskunnan arvomaailmaan. Arvomaailman muutos ravistaa yhteiskunnan perusarvoja. Ilmiö on yleiseurooppalainen. Sitä olivat myös kansakuntamme kahtiajakoon liittyvät syyt Suomen itsenäistyessä.

Nykyisyydellä on välitilan luonne, jossa tulevaisuuden visioilla ohjataan nykyisyyttä ja jätetään menneisyys. Välitilassa ihminen on näiden ristivoimien keskipisteessä. Visionäärit ikään kuin astuvat ajastamme tulevaisuuteen, mutta aikalaiset kulkevat asenteineen ja aatoksineen kaksi askelta heidän takanaan. Tästä seuraa nykyisyyden kaksiteräinen luonne: haluttomuus muutokseen ja sen välttämättömyys. Tulevaisuus toteutuu nykyisyydessä välillisesti teknologian kautta. Teknologiahurmaa voidaan ajatella eräänlaisena tulevaisuuskuvan tuntemuksena. Yhteiskunta uusiutuu sisäisesti rakenteellisten muutosten kautta. Kurottautumalla tehdään pesäero vanhentuviin yhteiskunnan ilmiöihin ja siten muutetaan nykyisyyttä. Suuntautuessaan tulevaan ihminen joutuu sopeutumaan muutoksiin. Nykyisyys on ihmisessä jatkuvaa menneen ja tulevan yhteensovittamista. Sopeutumattomista ja osattomista tulee yhteiskunnan muutoksen uhreja, Sakris Kukkelmaneja. Yksilöllisyydestään huolimatta ihmisellä on toive kuulua itseään suurempaan kokonaisuuteen.

Lähteet

Alitalo, Heikki, 1995, *Tyytymättömät muusat — Tyko Sallinen, Åke Mattas, Heikki Alitalo Akseli Gallen-Kallelan vieraina*, Gallen-Kallelan museo, Espoo: Kyriiri Oy.

Aristoteles 1994, *Runousoppi*, (suomentanut Saarikoski, Pentti), Keuruu: Otava.

Auerbach, Erich 1992, *Mimesis — Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*, (suomentanut Suominen, Oili), Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 562, Tampere: Tammer-Paino Oy, (alkuteos *Mimesis — Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946).

Bahtin, Mihail, 1995, *François Rabelais — keskiajan ja renessanssin nauru*, (suomentanut Laine, Tapani (sivut 4–212) ja Nieminen, Paula (sivut 213–424)), Helsinki: Like LTD, (alkuteos *Tvorsestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*, 1965).

Beckett, Samuel, 1990, "Waiting for Godot", in *The Complete Dramatic Works*, Richard Clay Ltd, Bungay, Suffolk: Great Britain, 7–88.

Beckett, Samuel, 1990, "Endgame", in *The Complete Dramatic Works*, Richard Clay Ltd, Bungay, Suffolk: Great Britain, 89–134.

Brecht, Bertold, 1982, *Galilein elämä*, (suomentanut Arvelo, Ritva), Keuruu: Otava (alkuteos *Leben des Galilei*).

Dostojevski, F.M., 1996, *Kirjoituksia kellarista*, (suomentanut Adrian, Esa), Jyväskylä: Gummerus.

Döblin, Alfred, 1994, *Berlin Aleksanderplatz*, (suomentanut Peromies, Aarno), Juva: WSOY, (alkuteos *Berlin Aleksanderplatz*).

Elovaara, Raili, 1976, *The problem of identity in Samuel Beckett's prose — An approach from philosophies of existence*, suomalainen tiedeakatemia (Academia Scientia Fennica): Helsinki.

Falk, Pasi, 1984, "Ruumiillisuuden historialliset kohtalot I", *Tiede & Edistys*, 2/84, 116–125.

Falk, Pasi, 1984, "Ruumiillisuuden historialliset kohtalot II", *Tiede & Edistys*, 3/84, 203–214.

Foucault, Michel, 1980, *Tarkkailla ja rangaista*, (suomentanut Nivanka, Eevi), Keuruu: Otava, (alkuteos *Surveiller et punir*).

Hellaakoski, Aaro, 1983, "Sakris Kukkelmanin asema Joel Lehtosen tuotannossa", teoksessa *Kuuntelua — esseitä tekstistä ja tekijöistä*, Juva: WSOY, 86–103.

Homeros, 1919, *Ilias*, (suomentanut Manninen, Otto), Porvoo: WSOY.

Jung, C. G., 1991, *Kohti totuutta — Poleemisia esseitä*, (suomentanut Rutanen, Mirja), Juva: WSOY, (alkuteos *Das C. G. Jung Lesebuch*).

Kansojen kirjallisuus VII, 1976, (suomentanut Villa, Kyllikki), Porvoo: WSOY.

Kellogg, Robert & Scholes, Robert, 1979, *The nature of narrative*, New York: Oxford University Press, Inc.

Kinnunen, Aarne, 1963, "Joel Lehtonen eksistentialismin porteilla", teoksessa Aaltonen, Esko ja Kare, Kauko, *Suomalainen Suomi, Suomalaisuuden liiton kulttuuripoliittinen aikakauskirja*, Valiolehdet Oy, 247–254.

Ksenofon, 1960, "Muistelmia", teoksessa *Sokrates — Muistelmia, Pidot, Sokrateen puolustuspuhe*, (suomentanut Saarikoski, Pentti), Helsinki: Otava, 7–160.

Kunnas, Tarmo, 1981, *Nietzsche — Zarathustran varjo*, Keuruu: Otava.

Kupiainen, Reijo, 1997, *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitteiden jäljillä*, Helsinki, Yliopistopaino: Gaudeamus Kirja.

Lagerkvist, Pär, 1960, *Ahasveruksen kuolema*, (suomentanut Pennanen, Eila alkuteoksesta *Ahasverus död*), Porvoo: WSOY.

Lagerkvist, Pär, 1966, "Kellarissa", teoksessa Ojajärvi, Aulis, *Maailmankirjallisuuden mestarinovelleja*, Helsinki: WSOY, 209–215.

Lagerkvist, Pär, 1976, "Kääpiö", (suomentanut Varho, Helka alkuteoksesta *Dvärgen*) teoksessa *Barabbas · Kääpiö*, Porvoo: WSOY, 137–296.

Laitinen, Kai, 1991, *Suomen kirjallisuuden historia*, Keuruu: Otava.

Lehtonen, Joel, 1932, "Rakkaita muistoja", teoksessa *Kootut teokset III*, Helsinki: Otava, 279–325.

Lehtonen, Joel, 1976, (1922), *Rakastunut rampa*, Keuruu: Otava, (Arvi A. Karisto).

Lehtonen, Joel, 1978, *Kanojen Kukkelman — Ja muita eläintarinoita*, Keuruu: Otava.

Lehtonen, Joel, 1981, *Valitut teokset I*, toim. Tarkka, Pekka, Keuruu: Otava.

Lehtonen, Joel, 1983, *Joel Lehtonen — Kirjeitä*, toim. Tarkka, Pekka, Keuruu: Otava.

Niemi-Pynttäri, Risto, 1996, *Friedrich Hölderlin — Leipä ja viini*, Jyväskylän yliopisto, Kirjallisuuden laitos, julkaisija 11, Jyväskylä: Kopijyvä.

Nancy, Jean-Luc, 1996, *Corpus*, (suomentanut Lindberg, Susanna), Tampere: Gaudeamus Kirja, (alkuteos *Corpus*, Éditions Métailié, 1992).

Nietzsche, Friedrich, 1962, *Näin puhui Zarathustra*, (suomentanut Hollo, J.A.), Helsinki: Otava, (alkuteos *Also sprach Zarathustra — ein Buch für alle und keinen*).

Oksala, Teivas, 1986, *Eino Leinon tie Paltamosta Roomaan — tutkielmia runoilijan suhteesta antiikkiin ja klassiseen perintöön*, Suomalaisen kirjallisuuden Seuran Toimituksia 442, Rauma: Oy Länsi-Suomi.

Oksala, Teivas, 1986, *Homeroksesta Alvar Aaltoon — Eurooppalaisia klassikkoja ja humanisteja*, Espoo: Weiling&Göös.

Palola, Eino, 1927, *Joel Lehtonen — Piirteitä ja vaikutelmia*, Helsinki: Otava.

Poe, Edgar Allan, 1990, ”Punaisen kuoleman naamio”, teoksessa *Korppi ja kultakuoriainen* (suomentanut Ahmavaara, Eero), Juva: WSOY, 295–303.

Raamattu, 1992, Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos, Juva: WSOY.

Saarikoski, Pentti, 1960, ”Sokrates ja Ksenofon”, teoksessa Ksenofon, *Sokrates*, (suomentanut Saarikoski, Pentti), Helsinki: Otava, 211–231.

Sakari, Irma, 1983, "Rakastunut rampa — tragedia uudella tavalla", teoksessa Laitinen, Kai, Rane-Peltola, Irja, Sala, Kaarina ja Vento, Urpo *Kirjojen meri — Professori Annamari Sarajaksen juhlakirja 12.10.1983*, Pieksämäki: Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo, 191–206.

Shakespeare, William 1965, *Sonetit*, (suomentanut Tynni, Aale), Porvoo: WSOY.

Siivonen, Timo, 1996, *Kyborgi — Koneen ja ruumiin niveltyäsiä subjektissa*, Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 53, Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.

Simon, Bennett, 1988, "Beckett's Endgame and the Abortion of Desire", in *Tragic Drama and the Family — Psychoanalytic studies from Aeschylus to Beckett*, Ann Arbor, Michigan: Braun-Brumfield, Inc., 212–252.

Tarkka, Pekka, 1977, *Putkinotkon tausta — Joel Lehtosen henkilöt 1901—1923*, Keuruu: Otava.

Painamattomat lähteet

Opetusmateriaali

Säntti, Maria, 1992, *Narratologia-kurssi* Topelius-akatemiassa Oriveden opistossa ajalla 23.–27.11.1992.

Opinnäytteet

Mäkinen, Marketta, 1995, *Kalle Carlstedtin puupiirrostaide — uudistuspyrkimyksistä kansallisen taiteen vainioilla*, Jyväskylän yliopisto, Taidehistorian lisensiaattityö.

Video

Elefanttimies, 20.5.1998, TV 1, *Prisma*-sarja.

Kuvaluettelo

Rakastuneen ramman ensimmäisen painoksen kansikuva vuodelta 1922.

86:

JOEL LEHTONEN
RAKASTUNUT
RAMPPA
SELI
SAKRIS
KUKKELMAN
KÖYHÄ POLSEVIKKI

ARVI A. KARISTO OY.
HÄMEENLINNA