

Myytistä yksilöksi, haukasta ihmiseksi
Neuvostosankarimyytin purkaminen Viktor Pelevinin teoksessa *Omon Ra*

Alli Meriläinen
Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos
Yleinen kirjallisuus
Syyskuu 2006

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Alli Meriläinen	
Työn nimi – Title Myytistä yksilöksi, haukasta ihmiseksi. Neuvostosankarimyytin purkaminen Viktor Pelevinin teoksessa <i>Omon Ra</i> .	
Oppiaine – Subject Yleinen kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Syyskuu 2006	Sivumäärä – Number of pages 80
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Pro gradu -tutkielmani käsittelee sitä, miten Viktor Pelevinin pienoisromaani <i>Omon Ra</i> purkaa neuvostosankarimyyttiä. Hypoteesinani on, että sankarimyyttiä puretaan komiikan, erityisesti parodian ja satiirin avulla. Tutkimus koostuu siis teoksen parodisten ja satiiristen ulottuvuuksien selvittämisestä ja tulkitsemisestä. Selvitän, miten parodia ja satiiri teoksessa toimivat, ja nimeän niille lukuisia eri kohteita. Käsitteily kohdistuu erityisesti teoksen nimihenkilöön Omoniin. Tutkin sitä, miten sankarimyyttiä puretaan tekemällä Omonista parodiasankari, ja miten tämän parodian pohjalta nousee toinen, satiirinen ulottuvuus.</p> <p>Käytän tutkielmani teoreettisena viitekehyksenä lukuisia komiikan teorioita. Lisäksi käytän joitakin myyttiteorioita ja neuvostoyhteiskuntaa ja sosialistista realismia koskevia teorioita. Sosialistisen realismin osalta tukeudun suurelta osin Pekka Liljan ja Katerina Clarkin tutkimuksiin.</p> <p><i>Omon Ra</i>:n parodia kohdistuu erityisesti ainoaan neuvostoyhteiskunnassa hyväksytyyn luomis metodiin, sosialistiseen realismiin ja sen vakiintuneeseen kertomuskonventioon, neuvostosankaritarinaan. Juonen tasolla parodia keskittyy sankaritarinan prototyyppiseen juoneen. Henkilöhahmon tasolla parodia taas tiivistyy Omonin parodiasankaruuteen.</p> <p>Satiirin kohteena puolestaan on koko neuvostoyhteiskunta ja erityisesti sen tarkoituksiperiä palvelemaan luotu sankarimyytti. <i>Omon Ra</i>:ssa satirisoidaan muitakin neuvostoyhteiskunnan piirteitä: ns. kaksoispuhetta ja myyttiä suuresta perheestä. Kaikki tämä vahvistaa sankarimyytin satiiria, joka lopulta purkaa keinotekoisien ja valheellisen myytin osiinsa ja osoittaa sen manipuloivuuden.</p>	
Asiasanat – Keywords myytit, sosialistinen realismi, sankaruus, Neuvostoliitto, parodia, satiiri, Pelevin	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos/ Kirjallisuus	
Muita tietoja – Additional information	

Sisälllys

1. Johdanto	1
1.1 Tutkimuskysymykset ja hypoteesit	1
1.2 Työn rakenne	2
2. Tutkittava teos	4
2.1 Pelevin ja <i>Omon Ra</i>	4
2.2 Teos suhteessa ilmestymisajankohtaansa	5
3. Komiikka	8
3.1 Komiikka yläkäsitteenä	8
3.2. Parodian, satiirin ja ironian suhde	10
3.3 Parodia	11
3.4 Satiiri	13
3.5 Venäläisen naurun erityispiirteitä	16
4. Neuvostoyhteiskunnan viitekehys	19
4.1 Myytit ja mytologiat	19
4.2 Neuvostoyhteiskunnan keinotekoinen sankarimyytti	21
4.3 Sankari venäläisessä kirjallisuusperinteessä	23
4.4 Sosialistinen realismi	25
4.4.1 Tausta ja määrittely	25
4.4.2 Positiivinen sankari uuden ihmisen mallina	27
4.4.3 Sankaritarinan prototyyppinen juoni	30
5. Parodia <i>Omon Ra</i> :ssa	33
5.1 Egyptiläinen Amon-Ra -myytti	33
5.2 Prototyyppisen juonen parodia	34
5.3 Henkilöhahmojen nimet	41
5.4 Päähenkilö Omon sankarin parodiana	47

6. Satiirin kohteet <i>Omon Ra:ssa</i>	57
6.1 Neuvostoretoriikka ja yhteiskunnan kahdet kasvot.....	57
6.2 Myytti suuresta perheestä.....	65
6.3 Sankarimyytin purkaminen	67
7. Päätäntö.....	75
8. Lähteet.....	78

1. Johdanto

1.1 Tutkimuskysymykset ja hypoteesit

Komiikka toimii usein niin taiteessa kuin arkielämässäkin paljastamisen ja toisaalta korjaamisen välineenä. Sen avulla voidaan paljastaa yhteiskunnan ongelmia ja nostaa esiin ajattelun vinoumia ja harhoja. Komiikassa nojataan tavallaan aina normeihin ja tavallisuuteen – niistä poikkeaminen tekee asiasta hauskan. Koomisessa naurussa kunnioitetaan koko universumin järkevyyttä; nauraessamme yhdessä turvaudumme totuuden ja meitä ympäröivän todellisuuden keskinäiseen koherenssiin (Swabey 1961, 164).

Tutkin pro gradu -tutkielmassani sitä, miten Viktor Pelevinin *Omon Ra* -romaani purkaa neuvostoyhteiskunnassa luotua sankarimyyttiä. Työssä on tarkoitus analysoida neuvostosankarimyytin esiintuomista teoksessa ja näyttää, kuinka sitä puretaan osiinsa ja samalla paljastetaan sen keinotekoisuus. Sankarimyytin purkamisella tarkoitan tässä työssä sitä, miten kirjailija laskee symbolisen arvon saaneen sankaruuden konkreettiselle tasolle ja paljastaa myytin keinotekoisuuden ja intention myytin luomisen ja käytön takana.

Hypoteesini on, että Pelevinin romaani purkaa tietoisesti myyttiä neuvostosankarista asettamalla sankaruuden ja sen attribuutit koomiseen valoon ja lopulta hajottamalla päähenkilön sankaruuden varaan rakentuneen minuuden kokonaan. Sankarimyytti tehdään naurettavaksi sekä parodian että satiirin keinoin. Työn tarkoituksena on kartoittaa teoksen parodisia ja satiirisia elementtejä ja vivahteita. Pysin tunnistamaan sekä parodian että satiirin kohteita ja näiden komiikan osa-alueiden erilaisia toimintamekanismeja. Käsittely kohdistuu lähinnä teoksen nimihenkilöön, Omoniin, jonka minuuden rakentumisen ja murtumisen kautta sankaruusteemaa pääasiassa käsitellään. Omonin minuuden rakentuminen eri vaiheineen toimii hypoteesini mukaan sankarimyytin purkamisen näkyvimpänä representaationa teoksessa.

Tutkin siis *Omon Ra*:ta tyypillisen neuvostosankaritarinan parodiana ja toisaalta satiirina koko neuvostoyhteiskunnan toiminnasta ja käytännöistä. En tietenkään oletta, että satiiria ja parodiaa teoksessa voitaisiin erottaa toisistaan täydellisesti. Alustavan hypoteesini mukaan teoksesta voidaan nostaa esiin kahdella eri tasolla sijaitsevia komiikan kohteita. Tuon esiin nämä kaksi tasoa teoksen analyysissä.

Omon Ra:n tarkastelu jakautuu siis seuraavanlaisiin tutkimuskysymyksiin: Miten parodia ja satiiri teoksessa toimivat? Mikä on niiden keskinäinen suhde? Mihin asioihin teoksen parodia ja satiiri kohdistuvat? Miten sankarimyytin purkaminen tuodaan esille kerronnan ja henkilöhahmojen tasolla? Näiden osakysymysten avulla analysoin sankarimyytin purkamista teoksessa. Pohdin myös sitä, mihin sankarimyytin tietoisella purkamisella pyritään ja lopulta päästään.

Työni taustalla vaikuttaa tietenkin komiikan laaja teoriakenttä. Komiikan eri teorioiden avulla kartoitan teoksen koomisia ulottuvuuksia ja nostan esiin parodian ja satiirin terävimpiä kärkiä. Lisäksi viitekehystenä toimivat myyttiteoriat ja neuvostoyhteiskuntaa sekä sen käytäntöjä käsittelevät teoriat. Olen rajannut käsittelyn ainoastaan yhteen Pelevinin teokseen, sillä uskon sen tarjoavan riittävästi materiaalia tämän laajuiseen tutkimukseen.

Kirjallisuus heijastaa ja kommentoi aina yhteiskunnan tilannetta. Mielestäni Suomessa on tarpeellista tutkia myös venäläistä nykykirjallisuutta, sillä suuren ja vaikutusvaltaisen naapurimaamme kulttuurin ja lähihistorian tunteminen on meille hyödyksi. Yhden näkökulman siihen voi saada kirjallisuuden ja kirjallisuudentutkimuksen avulla. Vaikka vieraan kulttuurin tuotoksen tutkiminen voi aiheuttaa joitakin ongelmia, on siinä ehdottomasti myös etunsa. Kun yhteiskunnallisesta ja historiallisesta aiheesta kirjoitettua fiktiivistä teosta tarkastelee ihminen, joka ei syntyperäisen tavoin entuudestaan tunne maan kulttuuria ja historiaa, näkökulma pysyy tuoreena.

1.2 Työn rakenne

Tutkimuskysymysten ja -hypoteesien sekä tutkimuksen rakenteen esittelyn jälkeen esittelen lyhyesti Viktor Pelevinin ja tutkittavan teoksen. Selvitän myös hieman venäläisen kirjallisuuselämän tilannetta teoksen ilmestymisajankohtana, sillä sen tunteminen helpottaa teoksen sijoittamista kontekstiinsa. Tämän jälkeen luon katsauksen eri komiikan teorioihin. Keskityn erityisesti tässä tutkimuksessa keskeiseen asemaan nouseviin parodiaan, satiiriin ja ironiaan. Myös näiden kolmen keskinäiset suhteet tulevat esille. Käytän melko monien komiikan teoreetikkojen näkemyksiä, jotta kokonaiskuvasta tulee mahdollisimman monipuolinen ja perusteellinen. On tärkeää muistaa, että kaikki komiikan teoriat ovat toisilleen sukua ja siten liittyvät toisiinsa. Venäläisellä komiikalla on joitakin kiinnostavia erityispiirteitä, joihin paneudun viimeisessä komiikkaa käsittelevässä alaluvussa.

Neuvostoyhteiskunnan viitekehystä esittelen luvussa, jossa käsittelen ensin sankarimyyttiä yleisesti tuodakseni esille neuvostosankarimyytin keinotekoisuuden suhteessa aitoihin mytologioihin. Seuraavaksi esittelen neuvostoyhteiskunnan luomaa sankarimyyttiä sekä sankaria venäläisessä ja neuvostoliittolaisessa kirjallisuusperinteessä. Viimeisessä alaluvussa esittelen Neuvostoliiton ainoan hyväksytyt taiteen luomismetodin, sosialistisen realismin. Esittely pohjautuu suurelta osin Katerina Clarkin ja Pekka Liljan näkemyksiin sosialistisesta realismista ja positiivisesta sankarista.

Kaksi seuraavaa päälukua sisältävät tutkittavan teoksen varsinaisen analyysin. Ensin analysoin teoksen parodisia ulottuvuuksia. Analyysi keskittyy erityisesti prototyyppisen juonen kaavan parodiointiin, henkilöhahmojen nimien synnyttämään parodiseen komiikkaan sekä *Omon Ra*:n päähenkilöön Omoniin positiivisen sankarin parodiana. Omonin parodiasankaruuteen liittyy läheisesti egyptiläinen Amon-Ra -myytti, jonka lyhyt esittely sisältyy myös kyseiseen lukuun.

Viimeinen pääluku käsittelee teoksen satiirisia piirteitä, eli tutkin siinä, mille neuvostoyhteiskunnan piirteille *Omon Ra* teoksena nauraa. Tässä luvussa keskityn erityisesti neuvostoretoriikkaan ja neuvostoyhteiskunnan luomiin myytteihin suuresta perheestä ja sankarista. Tutkin myös sitä, mitkä teoksen piirteet tuovat esiin sankarimyytin keinotekoisuutta ja purkavat sitä.

2. Tutkittava teos

2.1 Pelevin ja *Omon Ra*

Viktor Pelevin (s. 1962) on suosittu ja toisaalta kiisteltykin nykykirjailija kotimaassaan Venäjällä. Hän on, muutamien muiden ohella, tullut suosituksi populaarikirjallisuuden lukijoiden keskuudessa huolimatta maineestaan avantgardistina tai elitistisen kirjallisuuden kirjoittajana. Tämän ristiriidan vuoksi hänen teoksensa ovat saaneet aikaan myös jatkuvia kiistoja ja keskusteluja. (Menzel 2000, 428.) Lisäksi Pelevin on suhteellisen tunnettu ulkomailla. Hänen teoksiaan ei ole kuitenkaan toistaiseksi tutkittu kovinkaan paljon, luonnollisesti syynä on ainakin se, että hänen tuotantonsa sijoittuu viime vuosikymmenille (esikoisteos 1991), joten historiallista etäisyyttä hänen tuotantoonsa ei ole vielä muodostunut. Suomalaisissa yliopistoissa hänen teoksistaan on tehty muutamia pro gradu -tutkielmia. Niissä hänen romaanejaan, esimerkiksi *Omon Ra*, *Hyönteiselä-mää* ja *Tšapajev i Pustota* sekä tarinaa *Mid-Game*, on käsitelty esimerkiksi todellisuuden eri tasojen kannalta sekä kulttuurisemioottisesta näkökulmasta.

Pelevin mainitaan useimmissa venäläistä nykyproosaa käsittelevissä artikkeleissa Andrei Bitovin, Vladimir Sorokinin ja Jevgeni Popovinin ohella. Hänen teoksensa ovat tyypillistä venäläistä nykyproosaa, sikäli kun sen monimuotoisuudesta voidaan jotain tyypillistä löytää. Hänen teostensa keinotekoinen maailma kyseenalaistaa yhä uudestaan ja uudestaan luomisensa luonteen. Omituisimmatkin todellisuudet kuvataan kuitenkin niin vakuuttavasti, että ne tuntuvat tosilta. Jokaisessa teoksessa on vahvana humoristinen elementti, joka usein muuttaa synkän tarinan huvittavammaksi; epätoivosta tulee naurettavaa. Pelevinin tekstit sivuavat filosofisia aiheita. Hänen henkilöhahmonsensa ovat usein tietoisia parodioita sosialistisen realismin ”luojahahmoista”. (Dalton-Brown 1997, 226.)

Todellisuus ei koskaan ole kokonaan selitetty tai paljastettu Pelevinin romaanien maailmassa. Pelevin rakentaa teksteissään henkilöhahmoja ja todellisuutta symbioottisessa suhteessa. Samalla hän sekoittaa toden ja epätoden ideoita sulavasti ja odottamattomasti. Hän esittää hahmonsensa loputtomasti muuttuvina ja antaa niiden vaihtaa olemustaan luojuista luoduiksi. Usein Pelevinin näkemyksiin ihmisestä luoja ja luotuna liittyy poliittisia vivahteita. (Dalton-Brown 1997, 227.)

Pienoisromaanissaan *Omon Ra* (1992, suom. 2002) Pelevin kirjoittaa uudelleen Neuvostoliiton historiaa kuvatessaan neuvostovaltion avaruusohjelmaa. Kuten todellisessakin

historiankirjoituksessa, Neuvostoliiton ja Yhdysvaltojen välillä vallitsee kilpailu avaruuden valloittamisesta.

Omon Ra on kertomus neuvostoliittolaispojasta, Omon Krivomazovista, jonka suurin haave on tulla ensin lentäjäksi, sitten kosmonautiksi ja lentää kuuhun. Omonin tarina alkaa lapsuudesta, haaveen syntymisestä ja kehittymisestä. Hän pääsee Zaraiskin ilmasotakouluun, josta hänet nopeasti siirretään Neuvostoliiton salaiseen avaruusohjelmaan. Hänelle on varattu sankaritehtävä; hänen tulee laskeutua kuuhun, ajaa kuun pinta pitkin tehtävää varten valmistetulla kuukulkijalla ja lopulta pystyttää sinne radiopoijuviiri, joka lähettää avaruuteen sanoja ”rauha, Lenin ja CCCP”. Tehtävään osallistuu myös muita kosmonautteja, jotka toimivat avaruusaluksen eri osissa matkan aikana ja menettävät tehtävää suorittaessaan henkensä. Tehtävä tulee vaatimaan myös Omonin hengen, sillä Neuvostoliiton ”avaruusautomaattiikka” ei riitä hänen takaisin tuomiseensa.

Loppujen lopuksi koko kuulento on lavastusta, Omon suorittaa tehtävänsä Moskovan alla hylätyssä metrotunnelissa televisiokameroiden edessä luullen kuitenkin itse lentäneensä kuuhun. Poistuessaan kuukulkijasta viirin pystyttämistä varten Omon onkin maanalaisessa televisio studiossa ja pakenee päätyen lopulta metrotunneliin, jossa hän lopullisesti ymmärtää olevansa yhä maassa. Lopuksi hän astuu metroon vailla tietoa päämäärästään.

Tajutessaan olleensa koko ajan maan pinnalla Omonin sankaruuden ja sankariteon ympärille rakentunut minuus murtuu lopullisesti; hänen menneisyytensä on valhetta ja hänen on valittava tulevaisuudelleen uusi suunta. Teos loppuu tähän murtumisen hetkeen, ja tavallaan tekee tyhjäksi koko kuvaamansa henkilö hahmon minuuden rakentumisprosessin, kun mitään sen rakennusaineista ei todellisuudessa ole koskaan ollut olemassaakaan. Romaanissa on lukuisia viitteitä neuvostomytologiaan, erityisesti neuvostosankarimyyttiin, ja siksi sen tarkasteleminen neuvostosankarimyytin purkamisen näkökulmasta tarjoaa hedelmällisen lähtökohdan tutkimukselle.

2.2 Teos suhteessa ilmestymisajankohtaansa

Omon Ra ilmestyi Venäjällä Neuvostoliiton hajoamisen jälkeisenä vuonna 1992. Teoksen tulkinnan kannalta on tärkeä kiinnittää huomiota venäläisen yhteiskunnan ja kirjallisuuselämän tilanteeseen sen ilmestymisajankohtana. Yhteiskunnan suuret muutokset heijastuivat luonnollisesti sekasortoisen maan kirjallisuuselämään monilla tavoin. 1980-luvun loppu ja erityisesti 1990-luvun alku olivat kirjallisen vapautumisen aikaa niin

aiheiden kuin käsittelytapojenkin suhteen. Varsinkin Venäjän 1900-luvun historian käsitteleminen kirjallisuudessa muuttui radikaalisti sensuurin hävitessä. Samaan aikaan, kun neuvostoaikana vaimennettujen kirjailijoiden teoksia alettiin jälleen julkaista, alkoi esiin astua uusia, 20–30-vuotiaita kirjailijoita. (Kelly 1998, 75–76.) Pelevin on yksi heistä.

1990-luvun alussa venäläinen kirjallisuus ei enää ollut puolueen palveluksessa, eikä näin ollen enää jakautunut kahteen vastakkaiseen juonteeseen; puolueen tukemaan viralliseen kirjallisuuteen ja maan alla julkaistuaan vastarintakirjallisuuteen (*samizdat*). Stalinin kuolemasta alkanut hidas vapautuminen kirjallisuuselämässä sai lopullisen päätöksensä vasta Neuvostoliiton romahdettua. 1990-luvun alkuun mennessä vielä jossakin määrin yhtenäinen neuvostokirjallisuus oli tehnyt tilaa erilaisten kirjallisten alakulttuurien moninaisuudelle. Jokaisella alakulttuurilla oli omat moraaliset ja esteettiset näkökantansa sekä lukijansa, ja eri alakulttuurit olivat usein konfliktissa keskenään. (Kelly 1998, 76.)

Neuvostoliiton hajoamisen jälkeinen kulttuurin pluralismi Venäjällä on nähty toisaalta luonnollisena taiteellisen individualismin ilmentymänä, mutta toisaalta myös maassa vallitsevan yleisen kaaoksen sekä poliittisten ja moraalisten arvojen pirstoutumisen heijastumana. Venäläinen yhteiskunta halusi kaivaa esiin piilotetun menneisyytensä, ja teki sen itselleen tyypillisesti fiktion keinoin. (Kelly 1998, 76–77.) Pelevinin voidaan nähdä tuoneen oman panoksensa tähän työhön koko tuotannossaan, erityisen selvästi tämä näkyy tietenkin *Omon Ra*:ssa, jossa kirjailija kirjaimellisesti kirjoittaa uudelleen pienen palan kotimaansa historiaa – sen sankarillisen avaruusohjelman. Myös muut Pelevinin teokset käsittelevät neuvostoajan loppuvaiheita tai yhteiskunnallisen murroksen aikaa järjestelmän vaihtuessa (esim. *Generation II*, 1999, suom. 2000).

Erkki Peuranen erottaa Venäjän 1990-luvun perestroikan ajan kirjallisuudesta kolme päätendenssiä. Ensimmäinen näistä on se, että jatketaan kirjoittamista kuin mitään ei olisi tapahtunutkaan. Usein tällaiset teokset ovat neuvostopatrioottisia ja niissä voi olla jopa eurooppalaisvastaisia piirteitä. Toinen vallitseva tendenssi on paljastuskirjallisuus, jonka avulla yritetään täyttää historian aukkoja ja levittää uudenlaista tietoa neuvostohistoriasta. Kolmantena tendenssinä erottuu ns. uusi kirjallisuus, joka haluaa tehdä kirjallisuudesta jälleen taidetta. Tällaiset teokset parodioivat sosialistista realismia kutsuen sitä sosialistiseksi surrealismiksi. Toisaalta tiedostetaan, ettei parodia yksin riitä uudenlaisen kirjallisuuden luomiseen. Vanhaa maailmaa revitään palasiksi jopa karne-

valistisin keinoin ja samalla sitä hahmotetaan uudelleen. (Peuranen 1995, 148–149.)
Viimeeksi mainittuun ryhmään kuuluvat Pelevinin ohella jo aiemmin mainitut Bitov,
Popov ja Sorokin.

3. Komiikka

3.1 Komiikka yläkäsitteenä

Komiikan olemusta on tutkittu paljon ja siitä on esitetty lukuisia eri teorioita, jotka kuitenkin ovat kaikki tavalla tai toisella sukua toisilleen ja siten melko läheisessä yhteydessä toisiinsa. Marie Collins Swabey määrittelee komiikan yleisesti yhteensopimattomuuden, ristiriidan tai absurdin läsnäoloksi. Näiden tulee olla luonteeltaan ihmiselle relevantteja, mutta ne eivät saa olla liian vakavia tai kohtalokkaita. (Swabey 1961, 28.) Komiikan suhdetta inhimilliseen käsitellään monissa teorioissa. Henri Bergsonin mukaan komiikkaa ei ole inhimillisen ulkopuolella; ei-inhimilliset olennot ja asiat tulevat koomisiksi ainoastaan, kun niihin liitetään inhimillisiä piirteitä (Bergson 2000, 8). Aarne Kinnunen puolestaan tuo ilmi, ettei mikään inhimillinen toiminta, teko tai ominaisuus ole koominen sellaisenaan, kaikki on neutraalia. Kuitenkin kaikki ihmisen toiminat ja ominaisuudet voidaan tehdä koomisiksi. (Kinnunen 1994, 24.)

Koomisen edellytysten on oltava olemassa neutraaleina ennen koomiseksi tekemistä; komiikkaa ei voida synnyttää tyhjästä. Koomiseksi tekemisen muodollinen objekti on aina vakava tai neutraali, koomisesta ei voi enää tehdä koomista. Komiikan luomisen prosesseja voidaan nimittää komiikan välineiksi eli keinoiksi. (Kinnunen 1994, 84–85.) Näitä keinoja Kinnunen erottaa viisi. Teoksen tai henkilöiden nimet voivat olla komiikan keinoja, lisäksi henkilölle voidaan antaa jokin erityinen piirre (puhetapa, rotu, sääty jne.) ja nostaa se esille kerronnassa. Henkilöhahmolle voidaan myös antaa jokin erityinen fyysinen piirre ja painottaa sitä kerronnassa. Viidentenä keinona on muuttaa merkitystä tai merkitysevyyttä jollakin erityisellä tavalla. Tämän Kinnunen huomauttaa usein, muttei aina, johtavan parodiaan. Myös tyylin lainaamisen avulla voidaan saada aikaan komiikkaa. (Kinnunen 1994, 86–89.)

Bergsonin mukaan kaikki komiikka liittyy mekaanisuuteen ja automaattisuuteen. Koomiset ilmiöt edustavat näin ollen kahta tyyppiä; luontoon ujutettua mekaniikkaa tai yhteiskunnan automaattisia säännöksiä. (Bergson 2000, 37.) Lisäksi ihmisen ollessa kyseessä koomisia ovat kaikki sellaiset tapaukset, joissa huomio kiinnittyy ruumiiseen ja fyysiseen olemukseen, vaikka kyse on varsinaisesti henkisestä tilasta (Bergson 2000, 40). Mekaanisuuteen liittyy ennen kaikkea se, että ”nauramme joka kerta, kun ihminen muistuttaa esinettä” (Bergson 2000, 44).

Bergson nimeää kolme komiikan mekanismia; vieteriukon, sätkynuken ja lumipallon. Vieteriukossa on yksinkertaisesti kysymys siitä, että kaksi toisilleen vastakkaista voimaa toimivat samaan aikaan ja törmäävät toistuvasti toisiinsa. Sätkynukke puolestaan kuvaa tilannetta, jossa joku tarinan toimijoista kuvittelee toimivansa vapaasti, mutta onkin todellisuudessa jonkin ulkopuolisen voiman ohjailema. Lumipallomekanismissa jokin sinänsä mitätön tapahtuma saa aikaan tapahtumien vyöryn, joka johtaa katastrofiin, johonkin merkittävään ja yllättäväänkin lopputulokseen. (Bergson 2000, 52–60.) Kaikkia kolmea mekanismia yhdistää automaattisuuden ajatus.

Yksi komiikan peruslähteistä on useiden teoreetikkojen mukaan yhteensopimattomuus, inkongruenssi. Heikoimmasta yhteensopimattomuuden muodosta on kyse silloin, kun kaksi yhdessä esitettävää asiaa ovat jonkin tietyn skaalan ääripäitä. Esimerkiksi elefanti ja hiiri yhdessä koetaan koomisiksi, sillä molemmat ovat nisäkkäitä, mutta täysin eri kokoluokkaa. Seuraava yhteensopimattomuuden muoto on puolestaan jonkin asian tiettyyn tilanteeseen sopimattomuus. Tämän lisäksi yhteensopimattomuus voi ilmentyä asiaankuulumattomuutena; asioiden välillä ei ole mitään suhdetta tai suoraa yhteyttä. (Swabey 1961, 111–112.)

Yhteensopimattomuus voidaan nähdä myös yhteensovittamattomuutena tai epäjohdonmukaisuutena silloin, kun puhutaan kahdesta vastakkaisesta asiasta tai ominaisuudesta, jotka eivät voi olla olemassa samaan aikaan samassa suhteessa, toisin sanoen ne siis ovat toisensa poissulkevia. Komiikka syntyy monesti päinvastaisten vaihtoehtojen sekoittamisesta niihin, jotka ovat perustavanlaatuisesti ristiriidassa keskenään. Esimerkkinä toimii tilanne, jossa lapselta kysytään pyhäkoulussa, menisikö hän mieluummin tai vaaseen vai helvettiin (keskenään päinvastaiset vaihtoehdot) ja hän vastaa jäävänsä mieluummin tänne (ristiriidassa edellisten kanssa). (Swabey 1961, 112.)

Yhteensopimattomuus on mahdollista ymmärtää myös kokonaan ristiriitaisuuden kautta. Siinä kaksi tilannetta tai tapausta ovat täydelliset vastakohtat toisilleen; toisen olemassaolo tai todeksi väittäminen vaatii toisen täydellistä puuttumista tai kieltämistä. Tämä on Swabeyn mukaan yhteensopimattomuuden perusmerkitys, josta voidaan loppujen lopuksi johtaa kaikki esimerkit koomisesta ja naurettavasta. Joskus kuitenkin koominen efekti saavutetaan juuri yrittämällä yhdistää toisensa poissulkevat vastakohtat. Tällaisessa tapauksessa on tahattomasti jäänyt huomaamatta, että toisen osapuolen olemassa olevaksi toteaminen tarkoittaa toisen kieltämistä. (Swabey 1961, 113.)

3.2. Parodian, satiirin ja ironian suhde

Komiikka jakautuu moniin eri muotoihin, joiden rajat eivät aina ole aivan selviä. Tämän tutkimuksen kannalta on tärkeää selkeästi määritellä näistä ainakin parodia ja satiiri, ja toisaalta tehdä selväksi näiden kahden väliset erot. Lukuisista eroista huolimatta näillä kahdella on myös läheinen suhde; niiden merkitykset kietoutuvat osittain toisiinsa ja menevät päällekkäin. Kummallakin on kuitenkin selkeästi omat erityispiirteensä ja tekniikkansa, joita esitellään seuraavissa alaluvuissa.

Yksi suurimmista eroista parodian ja satiirin välillä on se, että parodinen teksti käyttää kohdetekstiään olennaisena osana omaa rakennettaan. Satiiri ei puolestaan rajoitu toisten kirjallisten tuotosten imitointiin, vääristelyyn ja lainaamiseen. Kun parodiaa käytetään satiirin keinona, se tekee satiirista ambivalenttimman luonteeltaan ja synnyttää uusia ja monikerroksisempia teoksia kuin satiiriset pelkistykset tavallisesti ovat. Parodiaa onkin käytetty satiirissa antiikin ajoista lähtien. (Rose 1995, 81–83.)

Satiirikko hyökkää tekstillään joko normeja tai hyvänä pitämiensä normien vääristymiä vastaan suojellakseen näitä. Parodian kirjoittaja voi tämän lisäksi myös puolustaa normeja tai niiden vääristymiä luomalla niitä uudelleen tai imitoimalla niitä. (Rose 1995, 82.) Satiirikko voi käyttää parodiaa keinonaan hyökätessään tiettyä kirjailijaa tai lukijaa vastaan ja toisaalta parodian kirjoittajalla voi olla satiirinen päämäärä kohdetekstin käytössä (Rose 1995, 86).

Parodian ja satiirin erottaa toisistaan myös niiden kohde. Parodia kohdistuu useimmiten johonkin toiseen kirjalliseen tuotokseen, sen kohde on kirjallisuuden maailman sisällä (intramural). Satiirin kohde puolestaan on aina ulkomaailmassa, kirjallisuuden ollessa kyseessä siis lukijan reaalisessa maailmassa (extramural). (Hutcheon 1991, 43.) Komiikan kohteet sijaitsevat lukijan näkökulmasta katsottuna siis eri tasoilla; parodian kohde tekstien maailmassa ja satiirin kohde missä tahansa siinä maailmassa, jossa lukija elää ja lukee tekstejä. Parodia ei kuitenkaan koskaan esiinny täysin yksinään. *Omon Ra*:stakin voidaan erottaa komiikalle kahden eri tason kohteita.

Satiiri on selkeästi yksi tapa tuoda todellinen maailma taiteeseen, ja parodinen satiiri sekä satiirinen parodia tekevät parodiastakin ”maailmallista”, siis niin ikään tuovat maailman taiteeseen (Hutcheon 1991, 104). Usein satiiri ja parodia sekoittuvat käsitteinä toisiinsa siksi, että niitä käytetään paljon yhdessä (Hutcheon 1991, 44).

Parodiaan ja satiiriin läheisesti liittyvä komiikan käsite on ironia. Sekä ironia että parodia sekoittavat normaalit kommunikoinnin prosessit tarjoamalla enemmän kuin yhden viestin lukijalle vastaanotettavaksi, dekodattavaksi. Tällaista kaksoisviestiä käytetään kätkemään kirjailijan tarkoittama viesti ja merkitys välittömältä tulkinnalta; se löytyy vasta hetken kuluttua. Ironian voisi määritellä viestiksi, joka on luonteeltaan monitulkintainen, ja johon näin ollen kuuluu ainakin kaksi merkitystä, joista toinen on kätkeytyä ja ainoastaan asiaan vihkiytyneiden ymmärrettävissä. Ironiaa välineenään käyttävä kirjoittaja tai puhuja voi käyttää parodiaa keinonaan viestin tekemisessä epäselvemmäksi, ja toisaalta parodian kirjoittaja voi käyttää ironiaa parodian kohteen käsittelykeinona. (Rose 1995, 87.)

Ironiaan liittyvä kaksoisviesti tulee esiin myös siinä käsityksessä, jonka mukaan ironia muodostuu yksinkertaisesti siitä, että kuvaillaan sitä, miten asioiden tulisi olla ja samalla teeskennellään, että uskotaan niiden olevan juuri näin. Tähän määritelmään tukeutuen Bergson määrittelee huumorin päinvastaiseksi mekanismiksi: kuvaillaan pikkutarkasti sitä, miten asiat ovat, ja uskotellaan, että juuri näin niiden pitääkin olla. Bergson asettaa tällä tavoin määritellyn ironian ja huumorin satiirin alalajeiksi. (Bergson 2000, 91.) Ironialle on tyypillistä, että se on vähemmän julistavaa kuin satiiri, eikä ironikko paljasta tarkoitustaan yhtä selvästi kuin satiirikko. Ironia vain näyttää asioiden laidan ja antaa vastaanottajan tehdä päätelmänsä itse.

3.3 Parodia

Parodia on yksi tärkeimmistä nykytaiteen itsereflektiokkeinoista; sen voi ymmärtää erääksi taidemaailman sisäisen diskurssin muodoksi (Hutcheon 1991, 2). Parodiaa käsittelevät teoriat jakautuvat karkeasti kahdenlaisiin: sellaisiin, jotka määrittelevät parodian sen komiikkaan liittyvien piirteiden perusteella ja toisaalta sellaisiin, jotka korostavat sen kriittistä funktiota. Molemmissa näkökulmissa erottuu kuitenkin kohteen naurettavaksi tekemisen motiivi. (Hutcheon 1991, 51.)

Parodian kirjoittajan suhde parodian kohteeseen voi olla kahdenlainen. Parodian kirjoittajan intentio voi olla pilkata alkuperäisteosta, jolloin hänen motivaationaan on ylenkatse. Toisaalta parodian kirjoittaja voi pyrkiä vain kirjoittamaan kohteensa tyylillä, jolloin motivaationa on enemmän sympatia parodioitavaa tekstiä kohtaan. Kuitenkin ensin mainittu on yleisempi; yleensä parodiaan liitetään jollain tapaa negatiivinen tai arvosteleva suhtautuminen alkuperäiseen tekstiin. (Rose 1995, 45–46.) Joka tapauksessa paro-

dian suhde kohdeteokseensa on useimmiten ambivalentti; ei ainoastaan kriittinen ja sympaattinen, vaan myös luova laajennus alkuperäisestä tekstistä johonkin aivan uuteen (Rose 1995, 51).

Huolimatta siitä, millainen asenne otetaan komiikkaa kohtaan, hienostuneemman parodian monimutkaisessa rakenteessa voidaan nähdä taitavampaa, vaikka kuitenkin koomista, muiden kirjallisten teosten käyttöä kuin muissa komiikan lajeissa, vaikkapa burleskissa. Parodiassa kohdetta ei ainoastaan satirisoida, vaan se voidaan myös ottaa uuteen käyttöön. Jopa yksiselitteisesti koomisista teoksista voidaan nähdä, että parodian käytöllä on mahdollista pyrkiä sekä koomiseen efektiin että monimutkaisten ja vakavienkin viestien välittämiseen. (Rose 1995, 28–29.)

Parodian kirjoittajan keinoja ovat simulaatio ja dissimulaatio. Parodian kirjoittaja teeskentelee käyttävänsä samoja sanoja ja merkityksiä parodian kohteena olevan tekstin kirjoittajan kanssa synnyttääkseen tietynlaisia odotuksia yleisössä tai lukijassa (simulaatio). Tämän jälkeen hän paljastaa toisen viestin, oman versionsa tai näkemyksensä asiasta (dissimulaatio). Usein tämä näkemys on vastakkainen alkuperäiselle. Toisaalta parodioija voi myös teeskennellä, ettei ymmärrä parodioitavan tekstin sanomaa. Ironisessa simuloinnissa parodioija voi käyttää parodian kohteena olevaa tekstiä ikään kuin naamiona, jonka taakse hän kätkee omat intentionsa hetkeksi ennen lopullista iskuja. Tällaista tapaa käytetään erityisesti, jos uhkana on sensuuri tai herjaussyyte. (Rose 1995, 30.) Simulaation ja dissimulaation käyttö johtaa siihen, että parodinen teksti on aina kielellinen hybridi; siinä ovat läsnä sekä parodioitavan tekstin kieli että parodian oma kieli. (Rose 1995, 154.)

Yksinkertaistettuna koominen efekti luodaan siis herättämällä odotus X:stä ja tarjoamalla sen jälkeen lukijalle Y (tai ainakin jotain, mikä ei ole aivan X). Tämä sopii erityisen hyvin myös parodiaan; ensin imitoidaan jotain, sitten tuodaan esiin jotain aivan muuta. Koominen inkongruenssi rinnastaa vanhan tekstin sille annetun uuden muodon tai kontekstin kanssa. Tämä tapahtuu rinnastamalla vakava ja absurdi, korkea ja matala, hurskas ja syntinen tai vaikkapa muinainen ja moderni. Myös lukijan odotuksia tietystä tekstistä voidaan käyttää hyväksi ja tehdä suoria tai epäsuoria kommentteja liittyen näihin odotuksiin. Yhtäkkäinen odotusten tuhoaminen ja inkongruenssin havaitseminen tai esiintuominen ovat huumorin peruselementtejä. (Rose 1995, 33–34.)

Mihail Bahtinin mukaan parodian kenttä on hyvin laaja: parodian kohteen lisäksi myös sen syvyys voi vaihdella monipuolisesti. Lisäksi parodista diskurssia voi käyttää monilla eri tavoin kirjallisuudessa. Se voi olla päämäärä sinänsä (kuten kirjallisuuden parodiagenressä) tai se voi olla välineenä tavoiteltaessa muita päämääriä (kuten vaikkapa silloin, kun parodiaa käytetään satiirin keinona). Kuitenkin aina parodian kohteena olevan tekstin ja parodian pyrkimykset ovat vastakkaiset. (Rose 1995, 128.) Muiden tutkijoiden lailla myös Bahtin jakaa parodian kahtia; hän erottaa ulkoisen, karkean parodian ja solidaarisen parodian toisistaan. Edellisessä dominoi hyökkäys kohdetekstiä vastaan – se on myös tällaisen parodian ainoa intentio – ja jälkimmäisessä hyväntahtoinen solidaarisuus sitä kohtaan. Ensimmäinen tyyppi siis vastustaa (Gegengesang), kun taas toinen on sopusoinnussa alkuperäisen tekstin kanssa (Beigesang); tätä Bahtin kutsuukin pikemminkin romanttiseksi ironiaksi kuin puhtaaksi parodiaksi. (Rose 1995, 139.)

Parodialla on luonnollisesti myös suhde karnevalismiin; Bahtinin mukaan parodia on vieras ”puhtaille” genreille (tragedia ja komedia), mutta kun nämä genret karnevalisoidaan, parodiasta tulee niiden elimellinen ja itsestään selvä osa. Antiikissa parodia oli erottamattomasti liitetty karnevalistiseen maailmankuvaan. (Rose 1995, 162.)

Parodian kohde voidaan käsittää yksittäistä teosta tai tekstiä laajemmin. Hutcheon (1991, 13) huomauttaa, että parodian kohde ei suinkaan ole aina yksittäinen teksti, sen kohteena voi olla myös jokin tietty konventio. *Omon Ra*:ssa parodian kohteena onkin juuri sosialistisen realismin sankaritarinakonventio. Parodialla on myös yhteisiä piirteitä metaforan kanssa; molemmissa vastaanottajan on rakennettava toinen merkitys päättelällä se etualalla olevien toteamusten ja taustatekstin sekä kontekstin tuntemisen avulla (Hutcheon 1991, 33–34).

3.4 Satiiri

Satiiri on aina kriittisesti tietoinen siitä erosta, joka vallitsee sen välillä, miten asiat ovat ja miten niiden tulisi olla (Pollard 1970, 3). Se ei sellaisenaan ole kirjallisuuden genre, vaan erityinen kategoria, joka leikkaa läpi kaikkien kirjallisuuden konventionaalisten genrejen. Pilanteko satiirin kohteesta on satiirin edellytys, mutta sääntö ei toimi aukottomasti toisin päin; kaikki pilanteko ei suinkaan ole satiiria. Ollakseen satiiria on pilkan hyökättävä suoraan jotain inhimillistä pahetta, puutetta tai mielettömyyttä vastaan. Sen on kohdistuttava joko tiettyyn henkilöön tai poliittiseen tai sosiaaliseen elämään. Satiiri-

rikko sitoutuu maailman ongelmiin ja odottaa lukijoiltaan samaa. (Hodgart 1969, 30–31.)

Tyypillisin satiirisen tekstin aihe ja sellaisena myös satiirin kohde on politiikka. Satiiri on sekä poliittisen kirjallisuuden yleisin muoto että kaikkein poliittisinta kaikesta kirjallisuudesta. (Hodgart 1969, 33.) Vaikka satiirille voidaankin nimetä tyypillisiä kohteita, kohdetta tärkeämpänä satiirin määrittelijänä on kuitenkin sen asenne kuvattavia ilmiöitä kohtaan. Satiiri pyrkii korjaamaan ihmisten asenteita; huomauttamaan, kun on menty kohtuuttomuuksiin. (Pollard 1970, 21.)

Satiirille on tyypillistä vääristäminen, epäsuoruus, ulkopuolisuus ja tiiviys. Kuvattavien kohteiden ominaisuuksia vääristellään korostamalla yleensä huonoja ominaisuuksia ja vähättelemällä hyviä. Myös irrallisia yksittäistapauksia saatetaan satiirissa yleistää. Asioiden irrottaminen kontekstistaan on tehokas vääristämisen keino. (Feinberg 1972, 90.)

Epäsuoran satiirin keinoja ovat verbaalisen ironian, jonkinlaisen naamion, burleskin, parodian, allegorian ja symbolien käyttö. Satiiri on tehokkaampaa, jos se keskittyy kuvaamaan asioita ulkopuolelta, irrallisena. Tiiviys saavutetaan satiirissa yleensä keskittämällä satiiri yhteen lauseeseen tai jakamalla pitempi satiirinen kertomus itsenäisiin osiin. (Feinberg 1972, 93–96.) Satiirikolla on käytössään erilaisia tekniikoita. Satiirin perustekniikka on alentaminen (reduction). Siinä satiirin kohteen arvoa alennetaan vähättelemällä sen merkitystä ja arvokkuutta. Tämä keino on useimmiten käytössä niin juonen kuin tyylin ja kielenkin tasolla. (Hodgart 1969, 115.)

Satiirikko käyttää usein hyväkseen alastomuutta tai eläinmaailmaa, joskus jopa kasveja. Myös automaattisuuden illusion luominen on eräs satiirin keinoista. Tähän liittyy henkilöhahmon esittäminen siten, että tämä toimii kuin olisi hullu tiedostamatta mitä todella tekee. Satiirikko esittää kohteensa tuomittuna toistamaan samoja mielettömiä liikkeitä yhä uudelleen ja uudelleen. (vrt. Bergson: automaattisuuden koomisuus.) Arvon alentamiseen liittyy myös henkilöhahmon pelkistäminen tyyppiä. Tyyppihahmo ei voi koskaan päästä eroon hänelle annetuista roolista tai toimia vapaasti. (Hodgart 1969, 118–120.)

Satiirin kohteen jäljittely eli mimiikka on myös tärkeä satiirin tekniikka. Jäljittely on yksityisyyden loukkaamista, sillä se loukkaa jäljittelyn kohdetta rikkomalla kuvitelman ainutlaatuisuudesta ja jäljittelemättömyydestä. Jäljittelijän on kopioidessaan uhrinsa piirteitä liioiteltava niitä ja tehtävä niistä näin naurettavia. Yksi jäljittelyn muodoista on

tietenkin parodia, joka Hodgartin mukaan on aina satiirin perustana. (Hodgart 1969, 121–122.) Satiirin ja parodian yhteyksiä on jo käsitelty aiemmin; kaikki teoreetikot eivät yhdy tähän näkemykseen.

Satiirin kohteen arvoa voi alentaa myös tekniikalla, jota Hodgart nimittää symbolin tuhoamiseksi. Tässä tekniikassa mennään riisumisen tekniikkaa pidemmälle ja se on satiirin perustavanlaatuisimpia tekniikoita. Sen tehokkuus perustuu siihen, että ihminen tarvitsee symboleita, poliittisia ja uskonnollisia, säilyttääkseen järjestyksen yhteiskunnassa. Halutessaan näyttää, että symbolia käytetään väärin tarkoituksiin, satiirikko esittää, ettei ymmärrä sen symbolisia ulottuvuuksia ja konnotaatioita lainkaan. Näin tehdessään hän kuvaa symbolin kirjaimellisesti sellaisenaan, ilman konnotaatioita; esimerkiksi lippu kuvataan vain palana kangasta. Uskonnot ovat erityisen herkkiä tällaiselle symbolien tuhoamiselle, samoin militarismi, sillä armeijat käyttävät paljon symboleja moraalien säilyttämiseksi. (Hodgart 1969, 123.)

Myös Bergson ottaa esiin symbolin ja metaforan käsittelemisen komiikan luomiseksi: ”Hetimitä, kun kiinnitämme huomiomme metaforan kirjaimelliseen sisältöön, sen ilmaisema ajatus muuttuu koomiseksi” (Bergson 2000, 83). Koominen vaikutelma syntyy myös, kun symbolia tai symbolista tunnusmerkkiä kehitellään konkreettisempaan suuntaan pyrkien samalla säilyttämään sen symbolinen arvo (Bergson 2000, 85). *Omon Ra*:ssa symbolin tuhoaminen on merkittävä osa teoksen satiiria ja kritiikkiä neuvostojärjestelmää kohtaan.

Feinberg puolestaan erottaa toisistaan neljä satiirin tekniikkaa: yhteensopimattomuuden, yllätyksen, teeskentelyn ja ylimielisyyden tekniikat. Nämä ovat kaikki myös huumorin perustekniikoita, tosin satiiri ei aina välttämättä ole koomista. Kuten sanottu, yhteensopimattomuuden teoria on suosituin huumoria ja koomista efektiä selittävästä teoriosta. Sen lähtökohtana on, että tietynlainen sopimattomuus saa aina aikaan huvittuneisuutta. (Feinberg 1972, 101.)

Yhteensopimattomuuden tekniikassa käytettyjä välineitä ovat liioittelu, vähättely, vastakohtaisuus, väheksyvä vertailu ja epigrammi eli pilkkaruno. Yllätyksen tekniikka puolestaan nojaa odottamattomiin käännteisiin; yllättävään rehellisyyteen, logiikkaan, pettymykseen tai mihin tahansa odottamatta tapahtuvaan tapahtumaan. Teeskentelyn tekniikka puolestaan käyttää välineinään verbaalista ironiaa, parodiaa, salailua ja petosta, symbolia ja satiirista allegoriaa. Pienet onnettomuudet, paljastaminen tai naamion riisumi-

nen, tietämättömyys, banaalius ja halventaminen puolestaan kuuluvat ylimielisyyden tekniikkaan. (Ks. Feinberg 1972.)

Satiiri käyttää tavallisia narratiivisia keinoja (juoni, henkilöahmot, dialogi) erityisellä tavalla; niiden on ennen kaikkea palveltava satiirin päämääriä (Feinberg 1972, 226). Satiireissa henkilöahmot ovat useammin tyypejä kuin yksilöitä, sillä satiiri kohdistuu siihen, mikä on yleistä ja tyyppillistä ihmiselle. Yksilöllisyys ja ainutkertaisuus ei niinkään viehätä satiirikkoa. (Feinberg 1972, 232.) Kaksi tyyppillisintä satiirin henkilöahmoa ovat naiivi ja vilpitön henkilö ja toisaalta sivistynyt ja viisas ihminen. Naiivi päähenkilö kulkee läpi tarinan tehden havaintoja ympäröivästä maailmasta kuitenkin todella ymmärtämättä mitä on meneillään. Lukija kuitenkin tajuaa, mitä todella tapahtuu ja ymmärtää satiiriset vihjaukset. Näin hän saa mielihyvää siitä, että ymmärtää enemmän kuin henkilöahmo. (Feinberg 1872, 239.)

Satiirien henkilöahmot ovat muun kirjallisuuden henkilöahmoja enemmän alisteisia kirjailijan intentioille. Satiirissa henkilöahmot eivät synny, he vain ovat. He eivät myöskään juurikaan kehity. Henkilöahmo voi olla myös vain osittain satiirinen. (Pollard 1970, 54–55.) *Omon Ra*:ssa selkeästi vain satiirin tarkoituksiin käytettävät hahmot (esim. kaksoislentoeverstit) ovat juuri tällaisia; he eivät kehity, heidän sisäistä maailmaansa ei kuvata, he vain ovat olemassa ja toimivat satiirisessa tehtävässään.

Monet satiirit käsittelevät utopiaa. Jokainen kirjallisuuden utopian kuvaus on toki yhteiskuntakriittinen, mutta kaikki eivät suinkaan ole satiirisia. Satiirinen utopia ei kerro siitä, mikä on tavoiteltavaa ja hyvää, vaan kuvaa yhteiskunnan huonoja ominaisuuksia ikään kuin ne olisivat johtaneet tyydyttävään ja hyvään elämään. (Feinberg 1972, 55–56.) *Omon Ra*:n tapahtumat on sijoitettu kokonaisuudessaan todellisuudesta lainattuun utopiaan, siihen neuvostoutopiaan, jonka neuvostokansalaisille todellisuudessakin uskeltiin olevan olemassa tai ainakin saapuvan pian kommunismin myötä.

3.5 Venäläisen naurun erityispiirteitä

Venäjällä kirjallisuus on ollut aina läheisesti tekemisissä politiikan ja yhteiskuntaelämän kanssa. Puškinista alkanut uusi venäläinen 1800-luvun kirjallisuus saavutti nopeasti johtavan aseman yhteiskunta- ja kulttuurielämässä. Kirjailijat saivat taiteilijastatuksensa lisäksi myös vaikutusvaltaa muilla elämänaloilla; heidän teoksiaan luettiin jopa elämän oppikirjoina. (Peuranen 1995, 109–110.)

Venäläisessä ja neuvostoliittolaisessa yhteiskunnassa vallalla olleilla itsevaltiudella ja lukuisilla rajoituksilla oli negatiivisten lisäksi myös positiivisia vaikutuksia kirjallisuuteen. Kirjallisuudesta tuli sijaiskärsijä, kiellettyjen asioiden ainoa olinpaikka ja siten samalla ihmisten henkireikä. Lähes kaikki, mikä yhteiskunnassa oli kiellettyä, löytyi kirjallisuudesta. (Peuranen 1995, 111.) Yksi kirjallisuuden sosiaalisista tehtävistä liittyy aina huumoriin, näin on ollut erityisesti Venäjällä ja sittemmin Neuvostoliitossa; venäläisellä naurulla on pitkät perinteet. Venäläisen komiikan erityislaadun ymmärtämiseksi on tunnettava sen perinnettä muinaisvenäläisestä naurusta lähtien, sillä sen piirteitä on jäljellä myös nykyajan venäläisessä komiikassa.

Muinaisvenäläinen nauru kuuluu tyypiltään keskiaikaiseen karnevalistiseen nauruun. Sille on ominaista naurun suuntautuminen ihmisen herkimpiin puoliin; usein se on suunnattu naurajan omaan persoonaan ja kaikkeen pyhänä ja kunnianarvoisena pidettyyn. (Lihatšev 1994, 13.) Muinaisvenäläiselle naurulle on tyypillistä myös eräänlaisen käänteistodellisuuden kuvaaminen. Muinaisvenäläinen nauru on riisuvaa naurua, joka paljastaa totuuden ja jota nauraa tyhmyri. Tämä on kuitenkin ”viisas hullu”, joka sanoo sen, mitä tavalliset ihmiset eivät uskalla sanoa; näyttää itsensä ja maailman paljaana, riisuttuna. Hulluus ja alastomuus saavat saman tarkoituksen ja tehtävän. (Lihatšev 1995, 22–25.) Muinaisvenäläinen nauru eli pitempään kuin itse muinais-Venäjä, osittain aina 1700-1800-luvuille asti (Lihatšev 1995, 88).

Venäläiseen komiikkaan liittyy olennaisesti absurdin käsite. Erityisesti Nikolai Gogolin tuotannossa tiivistyvät venäläisen absurdin komiikan pääpiirteet. Absurdia voi nähdä olevan kahta tyyppiä: muodollista (formal) ja tilanteista (situational), joskaan ero näiden kahden välillä usein ole kovinkaan selvä. Muodollinen absurdin tyyppi liittyy loogiseen epäjohdonmukaisuuteen tai semanttisiin ristiriitoihin. Tilanteinen absurdus puolestaan käsittelee arkielämän epäjohdonmukaisuuksia ja odottamattomuuksia. Siinä kaikkein tavallisimmat odotukset petetään yllättävillä tapahtumilla. (Clive 1972, 2.) Gogolin teoksissa absurdin tunne syntyy siitä, miten teoksissa rinnastuvat yksityiskohtaisesti kuvatut ilmeiset joutavuudet ja toisaalta syvälinen julistaminen suureellisista aiheista, kuten vaikkapa venäläisten kansallisesta luonteesta tai historian kohtalonomaisuudesta. Näihin rinnastettavana mitättömyytenä voidaan esittää esimerkiksi piipun polttamisen vaarat yksilön terveydelle. (Clive 1972, 5.)

Absurdus näkyy selvästi erityisesti Gogolin, mutta myös muiden venäläisten klassikkokirjailijoiden luomissa henkilöihahmoissa. Esimerkiksi Gogolin *Päälystakin* (1842,

Шинель) päähenkilö Akaki Akakievitš on äärimmäisen yliherkkä. Hän rakastaa työtään julkishallinnossa niin paljon, että saa epätavallisen suurta nautintoa työn suomasta vapaudettomuudesta. Hänen elämässään on kuitenkin emotionaalinen tyhjiö, joka tulee näkyväksi hänen normaalista poikkeavassa reaktiossaan uuteen päällystakkiin. (Clive 1972, 11.) Mitättömän ja suuren asian rinnastaminen luo absurdin tilanteen; lopputuloksena Akakievitš kuolee menettänytään takin.

Venäläiselle absurdille komiikalle on tyypillistä nauraa juuri valtaapitäville ja heidän alaistensa hölmöydelle. Koko virkamiesjärjestelmän tekee naurettavaksi se, että Gogolin hahmot ovat kirjaimellisesti pakkomielteisiä virka-arvon tärkeyden suhteen. Jo kauan ennen Kafkaa Gogol tarttui yhteiskunnan menettelytapojen ja todellisen hulluuden väliseen yhteyteen ja piti sitä oireena koko maailman hulluudesta. (Clive 1972, 17.) Absurdiuden tunnetta tuovat kirjallisuuteen erilaiset yleistykset ja epätodet selitykset ja perustelut asioille. Gogolin yleistykset heikentävät yhdentekevien asioiden tyranniaa yhdistämällä ne yleiseen ja sen kaikenselittävään voimaan. (Clive 1972, 20.) Epätodet perustelut ja selitykset asioille puolestaan rakentavat eräänlaista absurdia logiikkaa; toisiinsa liittymättömiä asioita yhdistellään järjettömällä tavalla (Clive 1972, 25).

Pelevin näyttäisi osaltaan jatkavan venäläisen komiikan perinnettä Gogolin hengessä. Hänenkin teoksissaan absurdi on vahvasti läsnä, erityisesti *Omon Ra*:ssa korostuvat asioiden epätodet perustelut ja sinänsä toisiinsa liittymättömien asioiden yhdistely, joka kuitenkin muodostaa eräänlaisen absurdin logiikan. Pelevin kaivaa ovelasti esiin totalitaarisen valtiojärjestelmän absurdateetit ja tarjoilee ne lukijalle.

4. Neuvostoyhteiskunnan viitekehys

4.1 Myytit ja mytologiat

Kirsti Simonsuuren mukaan myytit toimivat kulttuurin symbolisissa systeemeissä. Niiden avulla kerrotaan, miten jokin sai alkunsa. Niillä on erityinen voima, koska ne tapahtuvat tilassa, jossa ihmisen tietoisuus siirtyy uuteen vaiheeseen. Myytti siis tapahtuu välitilan, liminaalisuuden, maailmassa. (Simonsuuri 1996, 25–26.) Kaikkiin myytteihin liittyy läheisesti sankaruus, sillä usein myytin toimija on sankari, heeros (Simonsuuri 1996, 28). Myytit ovat kulttuurisia kertomuksia, jotka kertovat siitä, mikä ihmisiä yhdistää kaikilla heidän olemassaolonsa tasoilla; seksuaalisella, uskonnollisella, kulttuurisella ja yhteiskunnallisella tasolla. Näitä tasoja ei voida tietenkään yksiselitteisesti erottaa toisistaan, sillä ne ovat osittain päällekkäisiä. (Simonsuuri 1996, 85).

Myytti vaikuttaa historiassa kahdella tavalla: myteemienä ja myyttisinä, ”suurina kertomuksina”. Myteemit ovat myyttien katkelmia ja osia, jotka liittyvät yksittäisiin tapahtumiin ja henkilöihin. (Simonsuuri 1996, 108.) Myytin aika, toisin kuin historiankirjoituksen, ei ole lineaarista vaan syklistä, toistoon ja kiteytymiin perustuvaa ajankäsitystä (Simonsuuri 1996, 110). Postmodernissa taiteessa on Simonsuuren mukaan havaittavissa myyttien uusi tuleminen, myyttien käyttö dekoraationa. Hän näkee sen strategiana, jolla kulttuurinen tietoisuus säilyttää itseään. (Simonsuuri 1996, 113.) Säilyttäessään itseään kulttuurinen tietoisuus luultavasti myös pyrkii luomaan itseään ja sisältöjään uudelleen. Tämän voi nähdä tapahtuvan myös *Omon Ra*:ssa; kun aika on sopiva, kulttuurin on uudistuttava ja luotava myyttinsä uudelleen – mitään uutta ei kuitenkaan voida luoda, ennen kuin vanhat myytit on lyöty rikki.

Historian tulkinnassa on aina jossain määrin myyttisiä aineksia; kun kirjoitetaan suurista historiallisista tapahtumista, aineiston valikointi ja luonnehdinta saattaa olla mielivaltaista (Simonsuuri 1996, 107). Saman voi ajatella pätevän historiallisista asioista ja tapahtumista kertovaan fiktion. Pelevinin voi nähdä kirjoittaneen fiktiivisessä muodossa uudelleen pätkän Neuvostoliiton historiaa ja muotoilleen neuvostosankarimyytin uudelleen siten, että se näyttäytyy lukijalle koomisena. Samalla pohjalla olevaa myyttistä neuvostosankaria puretaan tietoisesti pienempiin osiin ja tuodaan siitä esiin jotain olennaista. Tämä voisi olla vaikkapa sitä, että neuvostosankarimyytti on pohjimmiltaan ihmisen tekemä, ei itsestään syntynyt – sillä on ulkoapäin määritelty tarkoitus.

Usein historian merkittävistä käännekohdista kerrottaessa myyttisyys kietoutuu tietyn suurmiehen tai sankarin ympärille. Suurten johtajien, viihdemaailman hahmojen ja urheilusankarien palvonnassa on paljon myyttisiä piirteitä. (Simonsuuri 1996, 116.) Simonsuuren mukaan historia on ottanut käyttöönsä erityisesti myyteistä pahat, demoniset ja ihmisten tiedostamattomia aineksia manipuloivat voimat. Tämä on kuitenkin tapahtunut eräänlaisen demytologisoinnin kautta, jossa myytin uutta luova ja synnyttävä aspekti kielletään ja myyttinen elementti esitetään ikään kuin se olisi jo historiaa. Viime vuosisadan totalitaristiset järjestelmät, esimerkiksi kommunismi tai kansallissosialismi, ovat korottaneet tämän uudelleen kirjoitetun historian kaiken keskuksiksi ja kieltävät näin luonnollisen myytin olemassaolon. Historian uudelleen kirjoittamisen avulla pyritään hallitsemaan menneisyyttä ja samalla myös yksityisen ihmisen tietoisuutta. (Simonsuuri 1996, 117–118.)

Samalla kun myytin uutta luova aspekti kielletään ja myytistä tehdään historiaa, mytologisoidaan aikalaishistoriaa. Kansallisella näyttämöllä esiintyy ainoastaan järjestelmän hyväksymiä sankareita, heeroksia, jotka hallitsevat sekä menneisyyttä että rajattomaksi kuvattua tulevaisuutta. (Simonsuuri 1996, 118.) Fasismissa mytologisoitiin tahto, kommunismissa puolestaan aatteelle ja valtiolle omistautuminen ja siten yksilöllisyyden kieltäminen. Myös Roland Barthesin esittämät ajatukset myytistä tukevat tätä näkemystä. Hänen mukaansa myytin peruseriaate onkin juuri historian luonnoksi muuttaminen, käsitteen henkilöiminen (Barthes 1994, 190).

Simonsuuren mukaan valta on peili, joka houkuttaa näkemään sankarillisia ominaisuuksia henkilössä, jossa ei ole mitään poikkeuksellista tai ihailtavaa. Riittää, että hänellä on valtaa. Tämä johtuu siitä, että näiden ominaisuuksien halutaan olevan itsessä. Ihminen käyttää myyttistä kehystä tahtoessaan valtaa ja palvoessaan sitä. (Simonsuuri 1996, 119.) Myytti tarjoaa rituaalin kautta ihmiselle turvallisuudentunteen ja varmuuden, sellaisen kosketuksen demonisuuteen, mitä historialla ei koskaan voi olla. Myytti voi olla vaarallinen sotkeutuessaan historiaan. (Simonsuuri 1996, 121.)

Neuvostoliitolle oli ensiarvoisen tärkeää hallita niin nykyisyyttään, tulevaisuuttaan kuin menneisyyttäänkin. Neuvostoliittolainen historiankirjoitus olikin täysin riippuvaista poliittisesta ideologiasta, marxilaisesta filosofiasta ja leniniläisestä ”oikeasta” tulkinnasta. Hallitsevan puolueen poliittinen agenda heijastui kaikkeen. Neuvostoliittolainen menneisyyden tutkimus oli omalaatuisessa vuorovaikutuksessa ajankohtaisen toiminnan kanssa. (Luukkanen 2004, 22–23.) Neuvostoyhteiskunnassa luodut myytit olivat selke-

ästi keinotekoisia, eivät uutta luovia ja rakentavia, kuten luonnollisesti syntyneet myytit ja mytologiat. Sekoittuessaan politiikkaan myytistä tulee aina ennen kaikkea intentionaalinen ja manipuloiva, jopa valheellinen.

Barthes sanoo todellisen myytin olevan aina depolitisoitua puhetta. Jos näin on, politiikkaan ja yhteiskunnalliseen puheeseen sekoitettu myytti ei koskaan voi olla todellinen myytti. Hänen mukaansa ihmisen puhuessa muuttaakseen todellisuutta (kuten neuvostoretoriikassa) kieli palautuu objektikieleksi eikä myytti ole mahdollinen. (Barthes 1994, 203–204.) Vallankumouksellinen kieli ei siis ole myyttistä, siksi on tehtävä selvä ero varsinaisten, alkuperäisten myyttien ja neuvostoyhteiskunnassa luotujen myyttien välille.

Barthesin mukaan myytti on aina puhetta, merkityksenannon tapa ja muoto. Näin ollen myytin sisällöllä ei ole varsinaisesti merkitystä. Satunnaista sisällöllistä ainesta täydentää myytissä aina sen yhteiskunnallinen käyttö. (Barthes 1994, 173.) Neuvostoyhteiskunnan sankarimyytinkin voi nähdä tällä tavoin; lentäjä on lentäjä ja työläinen on työläinen, mutta kun he täyttävät suurta yhteiskunnallista tehtävää vieden sosialismia eteenpäin, heistä tulee yleistettyjä myyttejä, sankarihahmoja. Myytillä on aina intentionaalinen voima, se määrittyy suuremmissa määrin intentionsa kuin sisältönsä kautta (Barthes 1994, 186). Neuvostoyhteiskunnan luoma sankarimyytti oli mitä suurimmassa määrin intentionaalinen; sankarien tuli toimia tavallisten kansalaisten esikuvina ja näyttää, mikä oli hyväksyttävää ja toivottavaa toimintaa yhteiskunnassa.

4.2 Neuvostoyhteiskunnan keinotekoinen sankarimyytti

Neuvostoyhteiskunnassa luotu sankarimyytti vaikutti niin yhteiskunnassa kuin kirjallisuudessaakin. Tämän myyttirakennelman juurena oli myytti Stalinista isänä ja neuvostokansalaisista suurena perheenä. Metaforisesti koko stalinistinen maailmankaikkeus siis muodostui kolmiosta tai pyramidista, jonka huipulla oli Stalin itse, josta isähahmojen hierarkia johti kolmion pohjan muodostavaan kansaan (narod, народ). (McCannon 1997, 351.)

Kuten muuallakin maailmassa samaan aikaan, myös Neuvostoliitossa tehtiin sukulaisuussuhteista ja niihin liittyvästä kiintymyksestä symboli sosiaaliselle ja yhteiskunnalliselle kuuliaisuudelle. Yhteiskunnan johtajia kutsuttiin isiksi, Stalinia pidettiin tietenkin kaikkein korkeimpana isähahmona, ja kansalliset sankarit olivat näiden isien poikia. Valtio oli kansalaistensa perhe tai heimo. (Clark 1985, 114.) Yhteiskunnassa pojat eivät

olleet suoraan isien perillisiä, he eivät olleet sellaisia puolueen jäseniä, joista tulisi sen seuraavia johtohahmoja. He olivat ”pieniä ihmisiä”, joista oli tullut suuria – siis tavallisia kansalaisia, jotka olivat tehneet jotain sankarillista. Tällaisia olivat esimerkiksi stahanovilaiset, tehdastyöläiset, joita kunnioitettiin, koska he pystyivät ylittämään tuotantotavoitteen moninkertaisesti. (Clark 1985, 119.) Tällaiset henkilöt eivät olleet siis mitään todellisia sankareita, heidän funktionsa yhteiskunnassa oli lähinnä symbolinen. Heitä voitaneen siis kutsua symbolisiksi sankareiksi. Luonnollisesti yhteiskunnasta nimettiin myös symbolisia vihollisia. Heitä paljastettiin 1930-luvun puolivälin puhdistus-oikeudenkäynneissä. (Clark 1985, 121.)

Myyttiin Stalinista suurena isänä liittyi tiettyjä erityislaatuisia piirteitä. Ensinnäkin Leninin sanottiin siirtäneen ”valonsa” ja ”mysterinsä” hänelle kuoltuaan; tavalliset ihmiset saattoivat päästä kosketuksiin näiden kanssa tapaamalla Stalinin. Symbolisilla isillä ja pojilla oli 1930-luvun neuvostoyhteiskunnassa korkeampi asema kuin tavallisilla kansalaisilla; näin yhteiskunta oli tavallaan jaettu valittuihin ja tavallisiin kansalaisiin. Valittu ja ei-valittu -dikotomian lisäksi oli myös muita, esimerkiksi kahden eri ajan välinen dikotomia. Oli tavallista, että ihmiset tavattuaan Stalinin sanoivat menettäneensä ajantunsa ja olleensa tavallisesta poikkeavassa, toisessa ajassa. Tällä on selkeästi yhteys siihen, miten myyttien katsotaan olevan jollain lailla yhteydessä toiseen, ajattomaan aikaan tai rajatilaan. (Clark 1985, 145.)

1900-luvun alkupuolen maailmassa lentäminen merkitsi edistystä, nykyaikaisuutta. Kuten muuallakin maailmassa, myös Neuvostoliitossa lentämisestä tuli johtomotiivi, joka liitettiin usein valtaan ja voimaan. (McCannon 1997, 349.) Lentäjäsankarit olivat erityisen suosittuja neuvostojärjestelmässä; heitä pidettiin suoraan Stalinin omina poikina. Lentäjäsankarista tulikin yksi uuden esimerkillisen neuvostoihmisen esikuvista. Lentäjäsankariin liitetyt symboliset ominaisuudet esittävät positiivisen mutta samalla melko lapsellisen tyyppin spontaaniudesta, joka oli yksi sankarin peruspiirteistä. Lentäjäsankarit kuvattiin sekä fiktiossa että todellisessakin elämässä innokkaina, iloisina, uhkarohkeina ja uupumattomina. (Clark 1985, 126.) Stalin toimi konkreettisesti isän ja opettajan tavoin suhteessa lentäjiin; kun lentäjät lähtivät yrittämään uutta ennätystä tai täyttämään vaikeaa tehtävää, Stalin oli jättämässä heille jäähyväisiä heidän lähtiessään, kommunikoi heidän kanssaan lennon aikana ja oli lentokentällä vastassa heidän saapuessaan takaisin. Stalinin kerrottiin jopa valvoneen sairastuneen lentäjän hoitotoimenpiteitä ja osallistuneen arkunkantajana kuolleen lentäjäsankarin hautajaisiin. (Clark 1985, 127.)

4.3 Sankari venäläisessä kirjallisuuserinteessä

Jotta päästäisiin analysoimaan positiivisen sankarin käsitettä, on ensin paneuduttava sankariin sellaisenaan; sankarin käsite kirjallisuudessa on syntynyt pitkän kirjallisen prosessin tuloksena. Tämän sankarin yksi ilmentymä on lopulta positiivinen sankari. (Lilja 1980, 4.) Perinteisesti kirjallisuustieteessä sankari määritellään fiktiivisen teoksen tärkeimmäksi henkilöksi tai yhdeksi tärkeimmistä henkilöistä. Tällainen määritelmä ei siis millään lailla ota kantaa henkilöhahmon hyvyyteen tai pahuuteen. Toisaalta usein pahaa, sankarin asemassa olevaa, henkilöahmoa kutsutaan negatiiviseksi hahmoksi mieluummin kuin sankariksi, jotta tähän ei tulisi liitettyä hyveen ominaisuuksia. Joidenkin tutkijoiden mukaan taas fiktion sankari kuitenkin on enemmän kuin päähenkilö; hänen on oltava samalla myös hyveen edustaja. (Lilja 1980, 4.) Sankari voidaan myös johtaa historiallisesti antiikin kirjallisuudesta, jolloin sen perustana ovat antiikin mytologian sankarit, heerokset.

Northrop Fryen mukaan kirjallisuuden sankari on käynyt kehityksessään läpi viisi eri vaihetta. Ensimmäisessä sankari on jumalallinen olento ja kertomus hänestä on myytti. Toisessa vaiheessa sankari kuvataan inhimillisenä olentona, mutta hän on kuitenkin ylempänä toisia ihmisiä ja ympäristöään. Tässä vaiheessa myytistä on Fryen mukaan siirrytty legendaan tai kansantarinoihin. Kolmannessa vaiheessa sankari on samalla tasolla ympäristönsä kanssa, enää vain muita ihmisiä ylempänä. Hän voi olla vaikkapa heidän johtajansa. Neljännessä vaiheessa sankari kadottaa ylemmyytensä suhteessa muihin ihmisiin; hänestä tulee yksi joukosta. Tämän sankarin Frye määrittää realismin sankariksi. Viidennessä vaiheessa sankari on Fryen mukaan lukijaan nähden heikompi, eli hän on ironinen sankari. (Frye 1973, 33–34.)

Lilja huomauttaa, että Fryen esittämä sankarin kehitysasteikko pätee epäilemättä suurimpaan osaan eurooppalaista kirjallisuutta, mutta sosialistisen realismin sankari on jäänyt kehityksessään pitkälti Fryen toiseen ja kolmanteen vaiheeseen käymättä läpi koko asteikkoa. (Lilja 1980, 5.) Mathewson puolestaan arvioi, että neuvokirjallisuuden positiivinen sankari on liikaa puolueen toiminnan väline ja liian vähän kirjallisen mielikuvituksen tuote, jotta sitä edes kunnolla voisi verrata muihin kirjallisuuden sankarityyppeihin (Mathewson 1975, 3).

1800-luvun venäläisessä kirjallisuudessa etsittiin tietynlaista sankaria, mutta realismin vaatimukset rajoittivat sankarin dimensioita. Toisaalta venäläisen realistisen kirjallisu-

den aikaa on sanottu jopa sankarikeskeiseksi. Joka tapauksessa venäläisen kirjallisuuden sankari oli 1800-luvulla erilainen kuin aiemmin ja erosi myös siitä, millaiseksi sankari tulevaisuudessa kehittyisi. Klassinen venäläinen kirjallisuus yritti luoda positiivisia ideologisia sankareita, jotka edustaisivat poliittista hyvettä. 1800-luvun radikaalit etsivät myös jo vallankumouksellista sankaria. (Lilja 1980, 8–9.)

Venäläisessä 1800-luvun realismissa sankareiden henkistä tilaa kuvataan usein kuvaillemalla heidän suhteitaan lähiympäristön ihmisiin ja muihin teoksen hahmoihin. Heidän toimintaansa selitetään heidän fiktiivisellä menneisyydellään ja perhehistoriallaan. Sankarit kuvataan yksityiskohtaisesti. Pitkän venäläisen kirjallisuuden perinteen mukaan heidät sijoitetaan aina johonkin sosiaaliseen tai poliittiseen ryhmään; pelkästään tämä määrittely saattaa riittää selitykseksi realismin sankarin toiminnalle. (Čiževskij 1974, 6–8.) 1800-luvulla heeroksen suurin ongelma oli se, ettei hän tiennyt mihin uskoa. Realismin sankarit ovat usein agnostikkoja ja ateisteja ja täynnä sisäisiä ristiriitoja ja epäilyksiä. Tällaisia ovat esimerkiksi Dostojevskin tai Tolstoin teosten sankarit. Nämä sankarit ovat siis Oblomovin lailla tarpeettomia ihmisiä; heille on selvää, mikä yhteiskunnassa on väärin, mutta eivät osaa tehdä asialle mitään ja turhautuvat. (Lilja 1980, 8–9.)

Clarkin mukaan positiivinen sankari on aina ollut osa venäläistä kirjallisuusperinnettä, esimerkkinä hän mainitsee Dostojevskin sankarit. Hänen mukaansa tämä heijastaa venäläisen kirjallisuuden suurta moraalista kiihkoa verrattuna länsimaiseen kirjallisuuteen. Venäläisen realismin sankarit ovat hekin usein henkilötyyppejä, joiden avulla pyritään osoittamaan yhteiskunnallisia epäkohtia. Sosialistisen realismin sankaria ei kuitenkaan voida pitää ainoastaan perinteisemmän venäläisen kirjallisuustradition sankarin seuraajana. Sen voi nähdä myös vanhavenäläisen kirjallisuusperinteen sankaritarinoiden ritarisankarin (bogatyri) tai jopa pyhimyselämäkertojen sankarin kaltaisena. (Clark 1985, 46–47.)

Venäläisen kirjallisen maailman välirikko tapahtui vuonna 1861, kun liberaalit ja radikaalit asettuivat vastakkain. Näiden osapuolten sankarit olivat tarpeeton ja turhautunut sekä uusi, vallankumouksellinen sankari. Venäläisen kirjallisuuskritiikin luoja Belinski sai neuvostoaikana tärkeän aseman näkemystensä vuoksi. Hänen mukaansa kirjallisuuden oli nähtävä tarkasti totuus venäläisestä yhteiskunnasta ja otettava kantaa vallitsevaan tilanteeseen. (Lilja 1980, 10–11.) Positiivinen sankari vaati syntyäkseen juuri sellaisen yhteiskunnallisen ja poliittisen kehityksen, joka tapahtui ainoastaan Venäjällä ja sittemmin Neuvostoliitossa (Lilja 1980, 8).

4.4 Sosialistinen realismi

4.4.1 Tausta ja määrittely

Sosialistiselle realismille on melko vaikea löytää jälkikäteen kirjoitettua yhtenevää määritelmää eri lähteitä tutkimalla. Useimmiten sosialistinen realismi määritellään joko alkuperäisen, 1930-luvulla annetun määritelmän kautta, tai sitten sen klassisten esimerkkiteosten mukaisesti. Clark (1985) puhuu sosialistisesta realismista kanonisoituna doktriinina, joka on määritelty sen esikuvina pidettyjen tekstien avulla. Sosialistinen realismi koski kirjallisuuden lisäksi tietenkin kaikkia muitakin taidemuotoja, mutta tässä on syytä paneutua siihen vain kirjallisuuden osalta.

Ensimmäisen kerran termiä 'sosialistinen realismi' käytettiin uudelleenperustetun Neuvostokirjailijoiden liiton kokouksessa toukokuussa 1932 (Clark 1985, 27). Varsinainen määritelmä sosialistiselle realismille kirjattiin ylös neuvostokirjailijoiden ensimmäisessä kongressissa vuonna 1934, ja tämä onkin kongressin suurin historiallinen merkitys. Puolueen kirjallisuuspoliittisia ajatuksia edusti kongressissa Andrei Ždanov. (Lilja 1980, 41.) Vaikka jälkikäteen esitetyt tulkinnat sosialistisesta realismista eroavat toisistaan jonkin verran, sitä käsiteltäessä voidaan tukeutua seuraavaan määritelmään:

Sosialistinen realismi, joka on neuvostokirjallisuuden ja kirjallisuuskritiikin perusmetodi, vaatii taiteilijalta todellisuuden todenmukaista, historiallisesti konkreettista kuvausta sen vallankumouksellisessa kehityksessä. Samaan aikaan todellisuuden taiteellisen kuvauksen totuudenmukaisuuden täytyy yhdistyä työväkevien ideologisen muokkauksen ja sosialismin hengessä tapahtuvan kasvattamisen tehtävään. (Lilja 1980, 46.)

Liljan mukaan määritelmä voidaan jakaa kahteen osaan. Ensinnäkin kirjailijan edellytetään kuvaavan todellisuutta niiden marxilaisten teorioiden valossa, joihin koko sosialistinen yhteiskunta perustui. Mikään muu kuin sosialistisen kehityksen suunnan oikeana esittävä kirjallisuus ei voi olla sosialistista realismia. Lisäksi määritelmään sisältyy koko ajan futurininen aspekti, jonka mukaan kirjallisuuden on aina suunnattava katseensa eteenpäin, kohti parempaa tulevaisuutta. Sillä on myös kasvatustehtävä: sen on luotava uusi ihminen, Homo Sovieticus. (Lilja 1980, 46–47.) Kuten edellä kuvatussa voi päätellä, kirjallisuuden tendenssiluonnetta ei missään vaiheessa kielletty, vaan ilmaistiin täysin avoimesti, että neuvostokirjallisuuden oli palveltava sosialismin asiaa. Näin ollen myös positiivinen sankari palveli suoraan puolueen tarkoitusperiä ja edisti sen tavoitteita. (Lilja 1980, 44.)

Clarkin mukaan sosialistisen realismin ratkaisevin piirre ei suinkaan ollut sen määrittelyminen, millaista kirjallisuuden tuli olla, vaan se uusi rooli, jonka kirjailijat tämän määritelmän julkistamisen myötä saivat. Clarkin mielestä kirjailijat eivät enää olleet alkupe-
räisten ja uusien tekstien luoja vaan puolueen etukäteen määrittelmien tarinoiden ker-
toja. Kirjailijat eivät siis enää olleet autonomisia toimijoita, vaan jos halusi saada jul-
kaistuksi teoksen, oli se kirjoitettava sosialistien realismin määritelmän mukaan. (Clark
1985, 159.) Sosialistisen realismin aikaa leimaa erityisesti se, ettei puolue ainoastaan
määritellyt mistä *ei saa* kirjoittaa; puolueen vallassa oli sanoa myös mistä *piti* kirjoittaa
(Clark 1985, 252).

Vuoden 1934 kongressissa siis asetettiin sankariksi ja samalla ihmisten esikuvaksi
”puolueen tavoitteita toteuttava sosialistiseen rakennustyöhön osallistuva neuvostoih-
minen” (Lilja 1980, 41–42). Työn sankarista tuli virallisesti myös kirjallisuuden sankar-
rihahmo. Voidaankin todeta, että neuvostokirjallisuudesta tuli kongressissa puoluekirjal-
lisuutta. Samana vuonna, kun kirjallisuuden sankari määriteltiin, virallistettiin sankari-
myytti myös poliittisella tasolla: Neuvostoliiton sankarin arvonimi perustettiin. (Lilja
1980, 43–45.) 1920-luvun kaunokirjallisuuden kirjavuus ja monimuotoisuus loppui en-
simmäisen kirjailijakongressin jälkeen, jolloin sosialistinen realismi julistettiin ainoaksi
virallisesti hyväksytyksi metodiksi luoda taidetta. 1930-luvun aikana puolue alkoi myös
vaientaa niitä kirjailijoita, jotka kirjoittivat puolueen linjaa vastaan ja taideasiain komi-
tea sai valtuudet puuttua sosialistisesta realismista poikkeamisiin. (Lilja 1980, 51.)

Sosialistisessa realismissa vallitsee jonkinlainen perustavaa laatua oleva dikotomia
(Clark kuvaa tätä myös ilmaisulla ’muodon skitsofrenia’); kuvataan sekä sitä, miten
asiat ovat, jolloin käytetään realistista tapaa, että sitä, miten asioiden tulisi olla. Tällöin
idealisoidaan todellisuutta, käytetään utopistista tai myyttistä kuvaustapaa. Tämä diko-
tomia on kirjoitettu jo sosialistisen realismin määrittelyyn. Sosialistisen realismin ker-
tomuksilla on hämmentävä taipumus yllättäviin siirtymiin realistisen ja myyttisen tai
utopistisen diskurssin välillä. (Clark 1985, 37.) Clarkin mukaan sosialistisen realismin
määritelmä asetti kirjallisuudelle kaksi pääkriteeriä; ensinnäkin oli tuotettava kirjalli-
suutta, joka olisi kansalle ymmärrettävää, mutta jota kuitenkin kansainvälisesti arvostet-
taisiin *kirjallisuutena*. Toiseksi sosialistisen realismin oli pystyttävä varustamaan maal-
linen kirjallisuus myytin voimalla. (Clark 1985, 42.)

Lähes kaikki ennen 1930-lukua kirjoittaneet kirjailijat, joiden teokset määriteltiin sosia-
listisen realismin mukaisiksi (ja toisaalta joiden teosten mukaan sosialistinen realismi

määriteltiin), olivat läheisissä tekemisissä kommunistisen puolueen kanssa. Heidän tuotoaan yhdisti kolme piirrettä. Ensinnäkin, kuten sanottu, heidän tavoitteenaan oli mytologisoida kirjallisuutta bolševikkien näkökulman mukaiseksi. Toiseksi he muokkasivat bolševikkien retoriikassa käytettyjä myyttejä kirjallisempaan muotoon, ja näin toivat samalla puolueen kirjallisuutta hieman lähemmäs senaikaisia eurooppalaisia normeja. Kolmanneksi heidän tavoitteenaan oli popularisoida ideologiaa siten, että siitä tulisi sekä kansaa kiinnostavaa että tavallisille ihmisille ymmärrettävää. (Clark 1985, 43–44.)

4.4.2 Positiivinen sankari uuden ihmisen mallina

Positiivisen sankarin tärkeimmiksi esikuviksi mainitaan useimmiten Nikolai Tšernyševskin Rahmetov ja Maksim Gorkin Pavel Vlasov. Tšernyševskin teoksen *Mitä on tehtävä?* (1863, *Что делать?*) päähenkilö Rahmetov on kaikissa suhteissa äärimmäinen; hän on positiivisista positiivisin sankari. Hän on vallankumouksellinen ja hänessä tiivistyy se kaikki, mikä on vastakohtaista Oblomoville tai muille tarpeettomille ihmisille, entisajan heeroiksille. Hän on omistautunut sosialismin aatteelle ja karaisee itseään fyysisesti päästäkseen päämääräänsä. Tämä uusi sankari luotiin, jotta vallankumouksen ja oikeudenmukaisuuden voimat yhtyisivät. (Lilja 1980, 12–13.) Clark huomauttaa, että Rahmetovin tarina seurailee lähes sellaisenaan suosittua venäläisen pyhimyksen, Alekseinin, tarinaa (Clark 1985, 50).

Maksim Gorkin romaani *Äiti* (1907, *Мать*) on se teos, jonka perustalle sosialistinen realismi kirjallisuudessa on pääosin rakennettu. Romaanin päähenkilö Pavel on ensimmäinen varsinainen positiivinen sankari, ja sellaisena esikuva kaikille tuleville sankareille. Ne peruspiirteet, joita hänestä kuvataan, siirrettiin melko suoraan positiivisen sankarin vaatimuksiksi. Näitä ovat esimerkiksi yhteiskunnallisen tietoisuuden herääminen ja sen myötä pyrkimys herättää sitä muissa, sekä niin totaalinen omistautuminen asialle, että perhe- ja rakkaussuhteet jäävät taka-alalle. Sankarin myöhemmälle kehitykselle tärkeimmäksi vaikutukseksi Gorkin luomasta sankarista voi lukea sen, että nyt sankari sai elämälleen tarkoituksen liittymällä vallankumoukselliseen liikkeeseen. Toinen tärkeä piirre on ns. romanttinen elementti; katseen suuntaaminen kohti parempaa tulevaisuutta. (Lilja 1980, 21–26.) Clarkin mukaan *Äiti*-romaanin juoni yhdistää historiallisen todellisuuden ja vallankumouksen myytin keskenään koherentiksi kokonaisuudeksi (Clark 1980, 52).

Kirjallisuuden uuden päähahmon, positiivisen sankarin, tuli siis toimia kansalle inspiroivana esikuvana. Kirjailijoille tämä tuotti suhtautumisvaikeuksia: voisiko olla hyvää kirjallisuutta ilman konfliktia ja tragediaa? Tragediassahan ihminen häviää kohtalolle, ja neuvostokirjallisuuteen tämä ajatus ei kerta kaikkiaan sopinut. Kirjailijoiden oli asennoiduttava kirjoittamiseen uudelleen. Jo vuonna 1934 ilmestyi romaani, joka täytti kaikki Ždanovin ja kirjailijakonferenssin määrittelemät vaatimukset: Nikolai Ostrovskin *Kuinka teräs karaistui* (*Как закалялась сталь*). Sen päähenkilö, Pavel Kortšagin täyttää kaikki positiiviselle sankarille asetetut vaatimukset; hänelle puolue on perhettä tärkeämpi ja kun hänen ruumiinsa tuhoutuu lähes kokonaan, hänen ainoa tragediansa on se, pystyykö hän palvelemaan enää puoluetta. Ostrovskin romaani edustaa myös erästä tärkeää neuvostoideologian aspektia; sen mukaan uusi, täydellinen neuvostosankari voidaan synnyttää kasvatuksella. Jopa rikollisesta voitaisiin kasvattaa kunnan kommunisti oikeilla kasvatusmenetelmillä. (Lilja 1980, 47–49.)

Lilja erottaa tutkimuksessaan positiivisen sankarin hahmosta kahdenlaisia komponentteja: pysyviä ja muuttuvia. Pysyvinä voidaan nähdä marxilaisesta teoriasta nousevat piirteet sekä positiivisen sankarin klassisilta esikuvilta (esim. Pavel Kortšaginilta) saadut piirteet. Muuttuvia puolestaan ovat ne komponentit, jotka vaikuttavat pysyvien tulkitaan. Muuttuviin tekijöihin vaikutti lähinnä kulttuuripoliittisten tekijöiden vaihtelu ja sen myötä se, minkälaisia teoksia päästettiin läpi sensuurista. Neuvostoliiton kulttuuripoliittikka oli vapaampaa aina silloin, kun mitään todellisia tai kuviteltuja uhkia ei koettu olevan poliittisessa elämässä. Tällä ei tarkoiteta niinkään fyysistä uhkaa (sota) valtiota kohtaan kuin ideologista uhkaa. Positiivisen sankarin muuttuvat piirteet heijastelevat kautta Neuvostoliiton kirjallisuuden historian aikansa poliittista ja ideologista ilmapiiriä. (Lilja 1980, 55–56.)

Positiivisen sankarin muuttumattomia piirteitä Lilja erottaa neljä. Ne ovat päämäärätietoisuus, puoluekantaisuus, optimismi ja moraalinen nuhteettomuus. Nämä neljä peruspiirrettä ovat helposti nähtävissä kaikista positiivisen sankarin klassisista esikuvista ja sosialistisen realismin perusteoksista.

Positiivinen sankari on Marxin oppien mukaan selvillä siitä, mihin historiallinen kehitys tulisi johtamaan, ja pyrkii tätä lopputulosta kohti kaikin voimin. Positiivisen sankarin ei tarvitse olla epävarma tulevaisuudesta. Aikakaudesta ja tulkinnasta riippuu, onko päämäärätietoisuus sankarin syntymäominaisuus vai kypsyykö hän siihen vähitellen. Sankarin päämäärätietoisuuteen liittyy myös hänen tinkimättömän taisteleva mentaliteettin-

sa; hän ei epäröi hyökätä vihollistaan vastaan. Samalla tavoin kuin luokkavihollista vastaan, hän taistelee myös omia huonoja ominaisuuksiaan vastaan. (Lilja 1980, 57–58.)

Päämäärän saavuttamisen välineeksi positiiviselle sankarille annettiin puolue, jonka tehtävänä on ohjata yhteiskuntaa kohti sen historiallista päämäärää. Positiivisen sankarin on siis ehdottomasti oltava puoluekantainen (ven. партийный). Positiivinen sankari toimii puolueen osana ja saa käskynsä ja ohjeensa siltä. Puoluekantaisuus oli esillä jo Pavel Vlasovista lähtien, ja puolueen asema vahvistui entisestään, kun puolueesta tuli ainoa valtaa käyttävä elin Neuvostoliitossa. (Lilja 1980, 59.)

Optimismi sankarin ominaisuutena liittyy päämäärätietoisuuteen, mutta on kuitenkin siitä irrallinen. Koska positiivisella sankarilla ei ole oikeutta traagiseen kohtaloon, hänen kuolemansa ei suinkaan merkitse tragediaa, vaan optimistista viittausta tulevaisuuteen. Positiivisen sankarin on siis peruslaadultaan oltava optimistinen. Optimismista seuraa myös positiivisen sankarin eternaalinen merkitys; vaikka yksilö kuolisi, kollektiivi jatkaa hänen aloittamaansa työtä vieden aatetta eteenpäin. (Lilja 1980, 60.)

Positiivisen sankarin absoluuttinen moraalinen nuhteettomuutensa, on neljäs pysyvä piirteistä. Positiivinen sankari on totaalinen persoonallisuus, jonka yksityinen ja yleinen toiminta ovat integroituneet. Jos ne joutuvat konfliktiin, yksityisen on aina välttämättä väistytävä. Moraalinen nuhteettomuus lähenee jo asketismia; kaikki, mikä häiritsee sankarin työtä, koetaan epämoraaliseksi. Tähän kuuluvat niin tunteet perhettä kuin vastakkaista sukupuoltakin kohtaan ja kaikki yksityisen hyvän tavoittelu. Koska positiivisella sankarilla oli kirjallisuudessa pedagoginen funktio (kansan esikuvana oleminen), ovat kaikki inhimilliset paheet positiiviselle sankarille vieraita. (Lilja 1980, 61.)

Toinen maailmansota, jota Neuvostoliitossa kutsuttiin nimellä Suuri isänmaallinen sota, vaikutti positiivisen sankarin kehitykseen. Heroismi sai luonnollisesti keskeisen osan sodanaikaisessa neuvostokirjallisuudessa. Monien länsimaisten tutkijoiden mukaan sodan aikana sensuuri lieveni ja sallittiin monipuolisempia kirjallisia tyylejä ja aatteita. Sota-ajan sankari oli tavallinen kansanmies, joka taisteli rajattoman uhrautuvaisena isänmaansa puolesta. Sankarit eivät olleet aivan yhtä stereotyyppisiä kuin 1930-luvulla, hahmojen kuvaus oli psykologisempaa. Tilanne kuitenkin muuttui nopeasti sodan jälkeen. (Lilja 1980, 52–53.) Myös Clarkin mukaan Toisen Maailmansodan jälkeen neuvostoyhteiskunnan sankarikuva muuttui: sodan jälkeen uudelleen rakennettavan maan

sankarit olivat keksijöitä, tiedemiehiä, oppineita ja yleensäkin luovia henkilöitä. Kuitenkaan stahanovilaisuutta ei kokonaan hylätty. Ahkerat työläiset toimivat edelleen esimerkkeinä neuvostokansalaisille. (Clark 1985, 195.)

Sodanjälkeiset sosialistisen realismin mukaiset teokset käsittelivät usein tiedemiesten ja insinöörien saavutuksia. (Clark 1985, 196.) Tyypillisesti tarinoiden sankari ei enää ollut aivan nuori, kuten 1930-luvulla, vaan noin neljäkymmenvuotias. 1940-luvun sankari oli usein johtaja, joka palveli systeemiä kyselemättä. (Clark 1985, 201.) 1940-luvulla tarinoissa kerrottiin myös sankarien varsinaisesta perhe-elämästä ja jopa rakkaudesta. Nämä aspektit puuttuivat lähes tyystin aiemmasta neuvostokirjallisuudesta. *Omon Ra*:ssakaan ei juuri kuvata näitä elämänaloja, sillä ne eivät ole oleellisia sankaritarinan parodioinnissa.

4.4.3 Sankaritarinan prototyyppinen juoni

Sosialistisen realismin määritelmän mukaan kirjallisuudella oli oltava ennen kaikkea pedagoginen tehtävä. Tämän takia ei ollut yhdentekevää, miten ja missä järjestyksessä asiat esitettiin kertomuksissa. Juonesta muodostui usein melko samanlainen kaikissa tarinoissa, eikä kirjailijalla ollut kovinkaan paljon mahdollisuuksia poiketa vaaditusta muodosta. Clark vertaa sosialistisen realismin sankaritarinan rakennetta toisaalta perinteisiin tarinoihin sankarien matkasta ja toisaalta joidenkin heimojen initiaatioritteihin. Rituaaleihin vertaaminen on perusteltua, sillä kirjallisuudelle annettiin hyvin pitkälle rituaalinen asema Neuvostoliitossa. Vaikka varsinaisia suoria analogioita ei välttämättä ole sellaisenaan löydettävissä, tarinat noudattavat selkeästi siirtymäriitin yleistä rakennetta ja kaavaa (Clark 1985, 172).

Tyypillinen sosialistisen realismin tarinan juoni ei ole kovinkaan erikoislaatuinen, pikemminkin se on yksi tyypillisimmistä sankaritarinoiden juonista: vaikeuksien kautta voittoon. Erityistä sosialistiselle realismille on se, että sankarin etsinnällä on kaksijakoinen päämäärä, jossa aina yhdistyvät yksityinen ja yleinen. Yleinen voi olla vaikkapa tuotantotavoitteiden ylittäminen, *Omon Ra*:n päähenkilöllä Omonilla se on kuulento. Yksityinen puolestaan on hahmon sisäinen konflikti; hänen on ratkaistava spontaaniuden ja tietoisuuden välinen ristiriita. Nämä kaksi päämäärää yhdistyvät tarinan loppukohtauksessa. (Clark 1985, 162.)

Clark kutsuu prototyyppistä juonta termillä 'master plot'. Hän erottaa tarinan rakenteesta kolme vaihetta. Ensimmäisessä vaiheessa sankari saa (yleisen) tehtävän, jonka suorit-

taminen testaa hänen henkistä lujuttuaan ja määrätietoisuuttaan. Keskvaiheessa sankari ponnistelee yli valtaviin esteiden suorittaakseen saamansa tehtävän. Jokaisen esteen kohdatessaan hän asteittain saavuttaa vaadittuja ominaisuuksia: itsevaltaisuutta ja persoonattomuutta. Tarinan viimeisessä vaiheessa siirtymäriitti on toteutettu. Sosialistisen tietoisuuden jo saavuttanut hahmo auttaa sankaria pääsemään eroon individualistisen tietoisuutensa jäänteistä ja siirtymään ”sinne”, eli suurempaan sosialistiseen tietoisuuteen. Tässä hetkessä ratkeaa spontaaniuden ja tietoisuuden välinen ristiriita. (Clark 1985, 167–168.)

Perusjuonen lisäksi neuvostoromaaneissa käytettiin Clarkin mukaan kolmea apujuonta, jotka ovat alisteisia pääjuonelle, mutta jotka samalla kuitenkin osaltaan vievät tarinan sankaria kohti tietoisuuden saavuttamista. Näitä ovat yksinkertaisesti nimettyinä kuolema, rakkaus ja vihollinen. Sosialistisen realismin kertomuksissa on useimmiten aineksia jokaisesta, mutta ainoastaan kuolema – vaikka sitten symbolinenkin – on välttämätön. (Clark 1985, 178.)

Siirtymäriittiin liittyy aina symbolinen kuolema ja syntyminen uudelleen heimon jäseneksi. Tämän tapahtuman voi nähdä sosialistisen realismin tarinoiden lopussa tapahtuvassa spontaaniuden ja tietoisuuden yhteensulautumisessa; sankari kuolee yksilönä, yksityishenkilönä, ja samalla syntyy uudelleen sosialistisen yhteisön jäsenenä. Hän näkee ja kuulee kaiken uudella tavalla, hän on siirtynyt pois tavallisten ihmisten maailmasta, ylittänyt rajan. (Clark 1985, 174.) Loppujen lopuksi koko siirtymähetken kuvaaminen on vain heijastusta tulevaisuudessa kajastavasta kommunismin siirtymisestä (Clark 1985, 176). Kuoleman teemaan liittyy läheisesti uhrautuminen. Uhrautuminen oli yksi tärkeimmistä teemoista myös fiktion ulkopuolisessa neuvostoretoriikassa. Sankarit uhrautuivat isänmaansa puolesta välittämättä itsestään. Neuvostokirjallisuuteen uhrautuminen ei tullut ainoastaan propagandistisista syistä, vaan se on jo osa traditionaalisia siirtymäriittejä. (Clark 1985, 178.)

Prototyypillisessä sankaritarinassa on aina vähintään kaksi henkilöä; varsinainen sankari, tarinan alussa vielä noviisi, ja ”vanhempi” joka johdattaa noviisin toteuttamaan tehtävänsä. Vanhemman, eräänlaisen mentorin, on oltava jotenkin yhteydessä puolueeseen ja hänessä on oltava näkyvissä taistelun merkkejä: fyysisiä vammoja, arpia jne. Noviisi, joka puolestaan vasta tavoittelee samaa asemaa, joka vanhemmalla jo on, saa tarinan varrella yhä enemmän sellaisia piirteitä, jotka tekevät hänestä vanhemman kaltaisen ja johtavat lopulta spontaaniuden ja tietoisuuden saavuttamisen yhdistymiseen. Clark pa-

nee merkille vielä sen, että mentorilla ja noviisilla on aivan tietynlaiset roolit tarinan siirtymäriitissä; mentorin on ikään kuin oltava jo siirtymässä eteenpäin, luovuttamassa arvostettua paikkaansa noviisille. (Clark 1985, 168–170.)

Vanhemman ja noviisin suhde on tarinoissa aina samanlainen kuin ohjaajan ja oppilaan, tai toisaalta isän ja pojan. Tässä näkyy siis se neuvostoretoriikan keino, jolla kerrottiin poliittisesta valaistumisesta, ja joka myöhemmin kehittyi myytiksi suuresta perheestä. Lähes jokaisesta neuvostokirjallisuuden tuotoksesta löytyy useita tilanteita, joissa poliittisesti kehittyneempi ja kokeneempi hahmo auttaa toista hahmoa esimerkillään etenevään tietoisuudessaan. Näitä kohtaamisia voi tapahtua muidenkin tarinan rituaalisen parin (mentori ja noviisi) välillä, mutta näiden välillä tapahtuneet valaistumiset ovat aina tärkeimpiä. (Clark 1985, 170–171.)

Vasta vuonna 1956 ilmestyi ensimmäinen selkeästi uusi variantti prototyypisistä juonesta. Clark kutsuu sitä nuorisoromaaniksi (youth novel). Sen pää tapahtumat ovat erilaisia kuin Stalinin ajan romaaneissa, mutta sen syvärakenne ja tapahtumien järjestys on periaatteessa samanlainen kuin aiemminkin. Kyse on edelleen eräänlaisesta siirtymäriitistä. Tärkein ero Stalinin aikana julkaistujen teosten juoniin on se, että päähenkilö elää kahdessa eri maailmassa, todellisessa ja valheellisessa, samaan aikaan. Molemmissa näistä täysin erillisistä maailmoista hahmolla on sekä ”suuri perhe” että ”pieni perhe”; yleinen ja yksityinen elämä. Kuten aiemminkin, sankari matkaa maallisesta maailmasta korkeamman tason maailmaan (todelliseen), ja päättää lopulta jäädä sinne. Näin tehdessään sankari sovittelee epätäydellisen todellisuuden ja kommunistisen ideaalitodellisuuden välistä konfliktia. Usein tällaisissa tarinoissa Moskova tai jokin muu suuri kaupunki edustaa valheellista todellisuutta päinvastoin kuin aiemmassa neuvostokirjallisuudessa. Oikea ja hyvä maailma taas sijaitsee jossain kaukana. (Clark 1985, 226–227.)

Clark lisää vielä nuorisoromaanin piirteisiin sen, että jokaisen romaanin nuorella sankarilla on jokin romanttinen motiivi, joka on innostanut häntä hänen kouluajoistaan lähtien ja jonka hän tulee löytämään ja saavuttamaan uudessa, todellisessa maailmassa. A. Kuznetsovin romaanissa *Continuation of a Legend* (1957, *Продолжение легенды*) päähenkilö Tolyaa vainoaa hänen lapsuutensa haavekuva ”punaisista purjeista sinisellä merellä”, jotka hän kohtaa myöhemmin rakennustyömaan vilinässä. (Clark 1985, 229.) Tällainen inspiraation lähde on luonnollisesti myös Omonilla.

5. Parodia *Omon Ra:ssa*

5.1 Egyptiläinen Amon-Ra -myytti

Vaikka *Omon Ra:ssa* viitataan moniin mytologioihin, sekä alkuperäisiin että keinotekoi-
siin, ovat viitteet egyptiläisten Amon-Ra -myyttiin tärkeimmässä asemassa. Muinaisten
egyptiläisten palvomia jumalia Amonia ja Ra:ta on käytetty mielenkiintoisella tavalla
Omon Ra:ssa. Siksi on tarpeellista selvittää hieman näiden jumaluuksien taustaa ja ase-
maa Egyptin mytologiassa niiltä osin, joilta ne tulevat tärkeiksi teoksen tulkinnan kan-
nalta.

Egyptin mytologian Amon-jumala (myös Amen) oli ensin vain Theban kaupungin suo-
jelijä, mutta ajan myötä siitä kehittyi yksi suurimmista jumaluuksista ja se hallitsi mm.
tuulia. Amon oli kaikista jumaluuksista kaikkein eniten poliittisten olosuhteiden tuote,
sillä siihen liitettiin muiden jumalien myyttisiä rooleja ja ominaisuuksia aina sitä mu-
kaa, kun niiden palvojia kukistettiin taisteluissa. Amon kuvattiin vaihtelevasti hanhena,
pässinä tai miehenä, jolla oli sinimusta iho. (Ions 1982, 92–93.)

Ra (myös Re tai Phra) puolestaan personifioitui aurinkoon voimakkuudessaan. Nimi Ra
tarkoittaa aurinkoa. Ra:ta pidettiin muiden jumalien johtajana ja koko ihmiskunnan ja
muiden elävien olentojen isänä. (Ions 1982, 35–36.) Eräässä Ra-myytin muodossa Ra:n
kerrotaan kulkevan joka päivä taivaankannen yli Manjet-laivassa, jossa on mukana
myös muita jumalia. Joka päivä hänen vastustajanaan on valtava Apep-käärme, joka
yrittää estää hänen matkansa yli taivaan. Joka kerta Ra kuitenkin pääsee matkansa pää-
määrään, tosin esimerkiksi myrsky saatettiin tulkita Apepin hetkelliseksi voitoksi. Yön
aikana Ra:n sanottiin purjehtivan 12 pimeyden tunnin läpi toisella, Mesketet-nimisellä
laivalla. Ra:n yöllä kohtaamat vaarat ovat vielä suuremmat kuin päivällä. (Ions 1982,
38–40.)

Auringonjumala Ra esitettiin tarinoissa joskus vasikkana, joka syntyi aamulla ja jonka
hänen äitinsä, lehmänä kuvattu Nut nielaisi illan tullen. Joskus Ra taas kuvattiin yksin-
kertaisena kiekkona, jota kuljetettiin veneessä, mutta useimmiten hän esiintyi kuvissa
haukanpäisenä miehenä. Tämä johtui siitä, että Ra yhdistettiin usein Horukseen, egypti-
läisten aikaisempaan pääjumalaan, joka itsessään oli aurinko. Haukanpäinen mies oli
kruunattu aurinkokiekolla. (Ions 1982, 43.) Joissakin myyteissä Ra esitetään heikkona ja
jopa naurettavana. Hänet saatetaan kuvata jumalien jumalana, joka kuitenkin on olosuh-

teiden uhri ja puuttuu maailman asioihin vain silloin, kun se on ehdottoman tarpeellista. Ra kuitenkin säilytti asemansa pääjumalana. (Ions 1982, 44.)

Amonin ja Ra:n yhdistyessä Amon-Ra:ksi auringonjumalan ominaisuudet liitettiin myös Amoniin. Tämä uusi jumaluus oli entistä voimakkaampi ja se kuvattiin pukeutuneena auringonjumalan symboleihin. Amon-Ra:sta tuli Uuden Kuningaskunnan (1540–1070 e.a.a.) aikana kaikkien jumalien kuningas Ra:n lailla. Amon-Ra ei ollut ainoastaan pääjumala, vaan se edusti myös useiden muiden jumalien tehtäviä ja piirteitä. Sen sanottiin voivan ottaa minkä tahansa muodon, joista jokainen edusti jotain muuta jumalaa. Kuten Ra:ta aiemmin, myös Amon-Ra:ta pidettiin kaikkien faaraoiden fyysisenä isänä. (Ions 1982, 98.)

Ennen pitkää Amon-Ra:takin alettiin käyttää poliittisiin tarkoituksiin. Papisto käytti hyväkseen Amon-Ra:n oraakkelia, jonka lausuntoja käytettiin turvaamaan papiston poliittisten päämäärien saavuttamista. Amon-Ra katosi Theban kukistumisen myötä samalla, kun kaikki aurinkokultin muodot väistyivät Osiris-kultin tieltä. (Ions 1982, 99.)

5.2 Prototyypin juonen parodia

Omon Ra ei selkeästi parodioi mitään tiettyä yksittäistä teosta, vaan sen parodia kohdistuu koko sosialistisen realismin kertomuskonventioon. Tämän voi nähdä parodian liioitteluna ja tavallaan toisen asteen parodiana. Sosialistisen realismin teosten juonille ja henkilöhahmoille voidaan nimittäin hahmottaa niin selkeät kaavat, että niiden joukko supistuu vain muutamaksi peruskertomukseksi prototyypisine hahmoineen ja juonineen (Clark: master plot). Kun parodioi yhtä, parodioi samalla kaikkia ja näin ollen pohjimmiltaan koko kaavaa niiden takana. Juuri näin tekee *Omon Ra*; se tekee koomiseksi koko kerronnan systeemin, kaivaa esiin sen automaattistuneen kaavan ja toistaa sen muunnellen sitä hieman. Kun kaavaa muunnellaan liioitellen ja varioiden sen tyypillisimpiä piirteitä sosialistisen realismin osoitetaan olevan kaikkea muuta kuin realismia; siitä tulee sosialistista surrealismia.

Useimpien komiikan teorioiden mukaan parodian kohde on tunnettava, jotta parodia näyttäytyisi koomisena. Jos parodian lukija tuntee parodioitavan tekstin, hänen on helppo verrata parodiaa kohteeseensa. Rosen mukaan jos lukija taas ei tunne parodioitavaa tekstiä entuudestaan, hän voi tutustua siihen parodiatekstin herättämien mielikuvien avulla ja ymmärtää tekstien väliset ristiriidat (Rose 1995, 39). *Omon Ra*:n tapauksessa voidaan kuitenkin todeta, ettei parodia ja sitä kautta teoksen koominen ulottuvuus auke-

ne sellaiselle lukijalle, joka ei tunne parodioitavaa kirjallisuuden ilmiötä. Teos voi toki vaikuttaa koomiselta, mutta parodiset ulottuvuudet tulevat näkyviksi vasta, kun lukija tuntee parodioitavan konvention.

Omon Ra ei pyri ainoastaan naurattamaan ja viihdyttämään lukijaansa. Se ei myöskään ole pelkästään parodinen ja satiirinen teos, mutta koominen ulottuvuus on yksi sen keskeisistä tulkintamahdollisuuksista. Parodiaan liittyy kuitenkin useimmiten myös kritiikkiä, parodian kirjoittajalla on jokin syvempi intentio kuin vain komiikan ja naurun aikaansaaminen. Parodian avulla voidaan aina koomisen efektin ohella välittää myös vakavampia viestejä (Rose 1995, 29). *Omon Ra*:kin välittää viestin, joka ei rajoitu vain sosialistisen realismin luomismetodin pilkkaamiseen. Teoksen parodisten ulottuvuuksien pohjalta kasvaa myös toinen, satiirinen ulottuvuus, jonka komiikka, ja samalla tietenkin kritiikki, kohdistuu neuvostoyhteiskunnan sankarimyyttiin ja sen ylläpitämiseen yhteiskunnassa. Parodia toimii siis teoksessa ikään kuin satiirin pohjustajana ja toisaalta sen välineenä. Teoksen tarjoaman laajemman viestin ymmärtämiseksi on tutkiminen aloitettava teoksen parodisten ulottuvuuksien selvittämisellä.

Omon Ra:sta on helposti nähtävissä tietynlainen juonen kaava, joka osittain seurailee sosialistiselle realismille tyypillisen juonen rakennetta ja poikkeaa siitä juuri sellaisissa kohdissa, jotka nostavat esiin kertomuksen viestin kannalta tärkeitä merkityksiä. Tunnistettavimpia *Omon Ra*:ssa imitoitavia sosialistisen realismin tarinoiden elementtejä ovat sankarin päämäärän kaksijakoisuus, tarinan siirtymäriitinomaisuus, juonen kolme vaihetta, noviisin ja mentorin suhde sekä sankaritarinan uudempaa muotoa (youth novel) seuraileva kahdessa maailmassa eläminen sekä romanttinen haave, joka toimii sankarin inspiraation lähteenä.

Koko juonen kaarta ajatellen *Omon Ra*:ssa on lopulta (kuten komiikassa tyypillisimmillään) kyse lukijassa herätettyjen odotusten pettämisestä. Odottamaton loppuratkaisu on samalla tarinan antiklimaksi. Kantin tyhjäksi tehdyn odotuksen teorian mukaan tarina pannaan alulle, herätetään lukijan kiinnostus ja luodaan jännite. Tämän jälkeen loppuratkaisu on pettymys; jotain paljon pienempää ja vähäpätöisempää, kuin mitä tarinan alku lupasi. Lukijassa tarinan jännitteiden seuraamisen synnyttämän ylimääräisen energian on purkauduttava johonkin. Yleensä se purkautuu hymyyn tai nauruun. (Feinberg 1972, 156.) *Omon Ra*:ssa lukijaa, ja samalla tarinan tasolla minäkertojaa Omonia, petetään lähes loppuun asti; molemmat kuvittelevat Omonin todella olevan kuussa ja suorittavan urotekoaan, joka tulisi tekemään Neuvostoliitosta avaruuden herran.

Lukijassa siis herätetään odotus X, jota vahvistetaan kertomuksen kuluessa. Lopuksi hänelle tarjotaankin loppuratkaisu Y, joka on täysin X:lle vastakkainen tai vähintäänkin erilainen kuin X. *Omon Ra*:n tapauksessa lopputulos Y on täysin vastakkainen X:lle; ne ovat jopa toisensa poissulkevat ja siksi lopun käänne on niin vaikuttava.

Juonen tasolla suhteessa Omonin minuuteen koko tarina päättyy siihen, mistä alkoikin: tyhjiin. Tämä tekee koko tarinan rakenteesta jo perustaltaan koomisen. Bergsonin mukaan mekaaniselle (ja siten hänen mukaansa aina koomiselle) sommitelmalle on ominaista sen käännteisyys; suoraviivainen ja pysähtymätön liike on koomista, mutta vielä koomisempaa on kuitenkin se, jos liike eteneekin kehässä ja palaa lopulta alkupisteeseensä. (Bergson 2000, 62.) Omonin kohtalonomainen matka sankariksi on juuri tällaista pysähtymätöntä liikettä. Liike johtaa väijäämättömästi kohti loppua, joka puolestaan paljastuu lähtöpisteeksi.

Lukijan odotukset siis herätetään seuraamalla juonen kehittämissä tyypillisen neuvostosankaritarinan vaiheita lähes loppuun saakka. Omonilla, kuten neuvostosankaritarinoidenkin päähenkilöillä, on kertomuksessa matkallaan kaksijakoinen päämäärä; toisaalta yksityinen ja toisaalta yleinen. Päähenkilön sisäinen konflikti spontaaniuden ja tietoisuuden saavuttamisen välillä muodostaa yksityisen tehtävän, Omonilla se konkretisoituu hänen haaveessaan lentää avaruuteen. Omon suostuu sankariteon suorittamiseen, koska hänen elämänsä ainoa päämäärä on päästä kuuhun. Urotyöstä tulee väline henkilökohtaisen päämäärän saavuttamiseksi. Yleinen päämäärä sen sijaan on radiopöijuvierin pystyttäminen kuun pinnalle; näin Neuvostoliitto voisi todistaa olevansa amerikkalaisten edellä avaruuden valloittamisessa. Tyypillisessä neuvostosankaritarinassa nämä kaksi päämäärää yhdistyvät tarinan lopussa, Omonin tarinassa ne sekoittuvat surkuhupaisaksi sekamelskaksi toteutumatta todellisuudessa lainkaan.

Kaksijakoisen päämäärän lisäksi *Omon Ra*:ssa täyttyy se neuvostosankaritarinan normi, jonka mukaan sankaria ohjaa aina jonkinlainen vanhempi henkilö, mentori. Omonin mentorina toimii lentoeveri Urtšagin, jolla on teoksen tulkinnan kannalta merkitystä erityisesti Pavel Kortšaginin parodiahahmona. Urtšagin kuvataan konvention mukaisesti neuvomassa ja ohjaamassa Omonia, hänestä tulee Omonille eräänlainen isähahmo salaisen avaruusohjelman koulutuksessa.

Konvention mukaan mentori on aina noviisia vanhempi ja kokeneempi; hänessä näkyy fyysisiä merkkejä peräänantamattomasta taistelusta (Clark 1985, 179). Urtšaginin kuva-

uksessa parodia syntyy alkuperäisen jäljittelyn lisäksi liioittelusta. Everstin vammat eivät synnytä katselijassa vain kunnioitusta kokenutta taistelijaa kohtaan vaan pelonsekaista inhoa. Häntä ei kuvata vammoistaan huolimatta uljaana taistelijana, vaan rampana ja sokeana vanhuksena. Näin ollen kunnioitettavasta ja sankarille tärkeästä henkilöahmosta tulee naurettava, parodinen pilakuva esikuvistaan:

Полковник в кресле повернул ко мне голову, чуть наклонился вперед и снял очки, словно чтобы лучше меня разглядеть. Я непроизвольно вздрогнул — он был слепым, веки одного его глаза срослись, а между ресницами другого чуть поблескивала беловатая слизь. (Пелевин 2001, 46.)

Pyörätuolissa istuva eversti käänsi päätään minuun päin, kumartui hieman eteenpäin ja otti lasit silmiltään ikään kuin olisi halunnut nähdä minut paremmin. Värehdin tahtomattani: mies oli sokea, hänen toisen silmänsä luomet olivat kasvaneet kiinni ja toisen ripsien välistä kiilsä hieman valkeaa limaa. (Pelevin 2002, 46–47.)

Omonin tarina jakautuu selkeästi kolmeen vaiheeseen sosialistisen realismin sankaritarinan tavoin. Ensimmäinen vaihe, jossa sankari saa tehtävän, toteutuu Omonilla hänen päästessään Neuvostoliiton salaiseen avaruushjelmaan ja kun hänelle selviää, että hänen on suoritettava urotyö, joka tulee vaatimaan hänen henkensä. Neuvostosankaritarinoiden tavoin Omoninkin tehtävä tulee laittamaan hänen sisäisen vahvuutensa ja päättäväisyytensä koetukselle. Jo siinä vaiheessa, kun tehtävä kerrotaan Omonille, siitä tehdään koominen. Koomisuus syntyy tehtävän luonteesta. Koska Neuvostoliiton avaruusautomaatiikka ei ole tarpeeksi kehittynyttä, tarvitaan Omonia ja muutamaa muuta kosmonauttia avaruusaluksen suorittamaan sen näennäisesti automaattiset toiminnot.

Tarinan toinen vaihe, sankarin kohtaamat erilaiset koettelemukset ja esteet ja niistä selviytyminen, on Omonin kohdalla vuorossa, kun hän harjoittelee kuukulkijalla ajamista ja lopulta ajaa sillä kuviteltua kuunpintaa pitkin kohti päätepistettä. Tässä vaiheessa sosialistisen realismin sankarin itsevaltaisuus ja positiivinen persoonattomuus vahvistuvat (Clark 1985, 168); Omon puolestaan vajoaa koko ajan syvemmälle lapsuusmuistoihinsa ja sulkee häntä ympäröivän todellisuuden kokonaan tietoisuutensa ulkopuolelle. Hän näkee ainoastaan sen, mitä hänet on koulutuksessa opetettu näkemään: kuukulkijan ympärillään ja kuun pinnan sen ikkunasta. Hän ymmärtää, että on oikeastaan oppinut näkemään kaiken oikein jo paljon aiemmin:

[--] потому что полет сводится к набору ощущений, главные из которых я давно уже научился подделывать, сидя на чердаке краснорозвездной крылатой

избушки, глядя на заменяющую небо военкоматовскую стену и тихо гудя ртом (Пелевин 2001, 13).

Lento näet muodostui havaintoketjusta, ja tärkeimmät havainnot minä olin oppinut väärentämään jo silloin kun ujelsin hiljaa punatähtisen lentokoneeni kopperossa ja tuijotin sotakomissariaatin seinän muuttuvaa taivasta (Pelevin 2002, 11–12).

Omonin henkilöhahmon koomisuus tiivistyy tähän havaintojen väärentämiseen sankariteon aikana. Bergsonin mukaan koominen on sellainen henkilö, joka noudattaa ennakkokäsitystään huolimatta siitä, mitä hänen ympärillään tapahtuu. Tämä johtaa siihen, että henkilö näkee vain sen, mitä haluaa nähdä, ja tästä syntyy koominen järjenvastaisuus. (Bergson 2000, 131.) Omonin kohdalla tämäkin on viety äärimmäisyyksiin; hän ei ainoastaan näe, mitä haluaa (sulkien siis silmänsä muilta asioilta), vaan hän todella luulonsa ohjaamana väärentää psykologisesti aistihavaintojaan ja kirjaimellisesti *näkee* avaruuden ja kuunpinnan. Omonin tietoisuuden hämärtyminen hänen suorittaessaan sankaritekoa ennakoi jo pian tapahtuvaa sankaruuden ja sen myötä koko sen varaan rakentuneen minuuden murtumista.

Tarinassa Omonin persoonallisuuden asteittainen häviäminen on räikeän liioiteltua ja muuttuu siten negatiiviseksi. Positiivisen sankarin persoonattomuus on positiivista ja toivottavaa, sillä se johtaa lopulta valaistumiseen, jossa sankari kuolee yksilönä ja liittyy suureen sosialistiseen tietoisuuteen. Omonin persoonattomuus taas on vahvasti negatiivista, hänen persoonallisuutensa samenee ja häviää vähitellen lähes kokonaan.

Tarinan loppukohtauksessa tapahtuu tyypillisesti siirtymä; sankari saavuttaa sosialistisen tietoisuuden ja hylkää yksilöllisen minuutensa (Clark 1985, 173). Omonin kohdalla tämä tarkoittaa kaikkien mahdollisten minuuksien hylkäämistä, sillä tarjolla ei ole mitään yhtenäistä sosialistista tietoisuutta, jonka osaksi liittyä. Hänen sankaruutensa osoitautuu valheelliseksi, avaruusohjelman miehet yrittävät tappaa hänet ja hän pakenee ilmastointikanavaan. Tilanteessa, jossa hänen spontaaniutensa ja tietoisuutensa välisen ristiriidan tulisi ratketa, häneltä vaaditaan aivan uudenlaista spontaaniutta: hänen on keksittävä elämälleen uusi suunta. Lukijan odotukset petetään räikeästi; Omon ei ole ollut kuussa, eikä suorittanut minkäänlaista sankaritekoa. Todellisuudessa hän on metro-tunnelissa, josta ilmastointikanavan kautta paettuaan jatkaa matkaansa metroon, istahtaa alas ja alkaa miettiä, mihin menisi.

Lukijalle ei siis tarjota tarinan lopussa sankarin onnistunutta urotekoa ja siitä seuraavaa tietoisuuden sulautumista sosialistiseen tietoisuuteen (X), jota tarinan vaiheet ohjaavat

odottamaan. Sen sijaan lukijalle tarjotaan henkilöhaahmon luhistuminen, hänen minuutensa attribuuttien osoittautuminen valheellisiksi (Y, joka ei ainoastaan ole ”ei-X”, vaan täysin vastakohtainen X:lle).

Kaikkiin neuvostosankaritarinoiniin liittyy itsestään selvänä osana kuolema. Sen ei tarvitse olla sankarin kirjaimellinen menehtyminen, kuolema voi olla – ja useimmiten onkin – symbolinen; sankarin on kuoltava yksilönä, jotta hän voi syntyä uudelleen uudessa tietoisuudessa. Vanhan minuuden on kadottava uuden tieltä. (Clark 1985, 174.) Tätä uudelleensyntymisen hetkeä parodioi Omonin tarinan loppukohtaus, jossa päähenkilön minuus romahtaa, hän kuolee symbolisesti sankarina, eikä synny uudelleen oikeastaan minään. Tätä kuolema/uudelleensyntymä-motiivia heijastelee ja parodioi myös se fakta, että Omonin on tarkoitus kirjaimellisesti kuolla suorittaessaan tekoaan. Se on hänen uhrinsa neuvostomaalle, ja hänen on suoritettava tehtävänsä ”tietoisena”:

Парадокс — и опять же, диалектика — в том, что обманом мы помогаем правде, потому что марксизм несет в себе всепобеждающую правду, а то, за что ты отдашь свою жизнь — формально является обманом. Но чем сознательнее [--] ты осуществишь свой подвиг, тем в большей степени он будет правдой, тем больший смысл обретет короткая и прекрасная твоя жизнь! (Пелевин 2001, 50–51.)

Paradoksi, ja taaskin dialektinen, piilee siinä, että edistämme totuutta huijaamalla, sillä marxismiin sisältyy kaikkivoittava totuus, joskin se, minkä edestä uhraat elämäsi, muodollisesti onkin huijausta. Mutta mitä tietoisempina [--] suoritat urotyösi, sitä totuudellisempi se tulee olemaan, ja sitä suuremman merkityksen sinun lyhyt ja ihana elämäsi saa. (Pelevin 2002, 51.)

Tässä liioitellaan ja asetetaan naurunalaiseksi sosialistisen realismin sankaritarinaan kuuluva välttämätön uhraus. Omonin on kuoltava ”tietoisena”, siis kosketuksissa johonkin sellaiseen, mikä odottaa sankaria tämän suoritettua urotekonsa. Koominen vastakohtaisuus syntyy tästä tavoitteen mahtipontisuudesta ja siitä hämmentyneisyydestä ja pelosta, jonka se herättää Omonissa. Suorittaessaan sankaritekoaan hän ei koe saavuttavansa minkäänlaista tietoisuutta mistään.

Clark vertaa neuvostosankaritarinoiden juonen kaavaa alkuperäiskansojen initiaatio- ja siirtymäriitin kuvaukseen. Siirtymäriitin tarkoitus on näissä tarinoissa siirtää sankari toiselle tietoisuuden tasolle; hänestä tulee yhtä suuren sosialistisen tietoisuuden kanssa ja hän lakkaa olemasta yksilö, jättää taakseen individualistisen tietoisuutensa (Clark 1985, 168). Omonillekin käy näin, mutta hän sen sijaan, että kadottaisi yksilöllisyytensä

liittyessään suurempaan joukkoon, kadottaa sen kokonaan saamatta mitään tilalle. Tähän yksilöllisyys – yhteinen tietoisuus -dialektiikkaan viittaa Omonin mentori eversti Urtšagin puhuessaan Omonille Punaisella torilla ennen urotyön suorittamista:

Запомни, Омон, хоть никакой души, конечно, у человека нет, каждая душа — это вселенная. В этом диалектика. (Пелевин 2001, 158.)

Muista, Omon, että vaikkei ihmisellä tietenkään ole mitään sielua, jokainen sielu on maailmankaikkeus. Dialektiikka piilee juuri siinä. (Pelevin 2002, 166.)

Näiden sanojen voi tulkita viittaavan juuri siihen neuvostosankaritarinoiden tyyppilliseen loppuun, jossa sankarin tietoisuus yhtyy suureen sosialistiseen tietoisuuteen. Näin Omonkin kuvittelee itselleen käyvän. Edeltävässä lainauksessa nousee näkyviin myös parodian kaksiaänisyys, siinä on aina läsnä sekä parodioitavan tekstin että parodian oma diskurssi. Monessa muussakin kohdassa teosta Omonia ohjaavat henkilöt toistelevat Marxin ideoita dialektiikasta. Ne on aina vääristely jotenkin koomisiksi, ja kuitenkin niissä näkyy myös alkuperäinen idea. Näin Pelevin parodioi neuvostoyhteiskunnan klišeitä.

Omon Ra:ssa on yhtymäkohtia myös neuvostoromaanin uudempaan, Stalinin kuoleman jälkeiseen tyyppiin, nuorisoromaaniin. Tällaisen romaanin päähenkilöllä on aina elämässään jokin romanttinen johtomotiivi, joka ohjaa hänen kaikkea toimintaansa kohti tiettyä päämäärää (Clark 1985, 229). Omonin inspiraation lähde on tietenkin halu lentää kuuhun. Tämä haave on johdattanut häntä kohti todellista maailmaa – avaruutta. Minäkertoja Omon tuo tämän päämääränsä ja sen merkityksen koko hänen minäkuvalleen esiin heti kertomuksen alkuvaiheessa, ja on ilmiselvää, että hän rakentaa koko minuutensa tämän haaveen varaan:

Первым проблеском своей настоящей личности я считаю ту секунду, когда я понял, что кроме тонкой голубой пленки неба можно стремиться еще и в бездонную черноту космоса (Пелевин 2001, 14).

Todellisen persoonallisuuteni syntyvälähdyksenä pidän hetkeä, jolloin käsitin, että ohuen sinisen taivaskalvon ohella tavoitteekseen voi valita myös avaruuden pohjattoman mustuuden (Pelevin 2002, 12).

Omonin koko persoonallisuuden kiinnittyminen avaruushaaveeseen ja sen myötä sankaruuteen tulee esille yhä uudelleen ja uudelleen. Aina hänen kommentoidessaan itseään jotenkin kommentti liittyy sankaruuteen ja kuuhun. Tämä korostaa sankarihahmon kari-

katyrynomaisuutta; elämän johtomotiivista tulee ainoa henkilöahmoa määrittävä tekijä.

Nuorisoromaaneille on tyypillistä myös se, että sankari elää samanaikaisesti kahdessa täysin erillisessä maailmassa, joista toinen on todellinen ja toinen valheellinen. Valheellista maailmaa edustaa usein jokin suurkaupunki, kuten esimerkiksi Moskova *Omon Ra*:ssa. Sankari tekee matkan valheellisesta maailmasta todelliseen, eikä enää palaa valheelliseen maailmaan. (Clark 1985, 227.)

Romaanissa asettuvat vastakkain siis juuri tyypillisimmät nuorisoromaanin paikat: turha ja mitäänsanomaton Moskova, josta Omon lähtee matkalleen ja päämäärä, mahdollisimman kaukainen, jopa myyttinen, avaruus ja kuu. Näiden vastakohtien luoma jännite vahvistaa lukijan odotusta loppuratkaisun suhteen. Tässäkin on liioittelemalla parodioitu konventiota; avaruutta kaukaisempaa päämäärää ei juuri voi kuvitella. Koska *Omon Ra*:ssa todellista maailmaa edustaa avaruus, Omon ei mitä ilmeisimmin jää tai edes koskaan pääse sinne. Hänen matkastaan tulee koominen; hän on kirjaimellisesti polkenut paikallaan valheellisessa maailmassa ilman mahdollisuutta koskettaa todellista maailmaa.

Clarkin mukaan positiivisen sankarin tarinassa läpikäymä siirtymäriitti heijastaa aina pohjimmiltaan koko yhteiskunnan tulevaisuudessa tapahtuvaa lopullista siirtymistä sosialismista kommunismiin (Clark 1985, 176). *Omon Ra* on kirjoitettu kuitenkin vasta Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen, kun oli jo selvää, että haaveet yhteiskunnan lopullisesta muutoksesta olivat romuttuneet. Tässä kohtaa komiikan kohde siirtyy toiselle tasolle; parodiasta siirrytään satiiriin ja komiikan kohteena onkin ympäröivä todellisuus. Näin parodia tekee koomiseksi koko Neuvostoliiton historian; todelliseen kommunismiin ei koskaan siirrytty. Omonin kohtalo on analoginen koko neuvostoyhteiskunnan kohtalolle ja toteutumattomille haavekuville tulevaisuudesta.

5.3 Henkilöhahmojen nimet

Omon Ra:ssa on nimihenkilö Omonin lisäksi hahmoja, jotka voi tulkita sosialistisen realismin tarinoiden hahmojen parodiahahmoiksi. Tällaisina ne ohjaavat lukijan tulkin-
taa ja vahvistavat näkemystä Omonista positiivisen sankarin parodiana. Koomiset viit-
taukset syntyvät useimmiten näiden henkilöahmojen nimistä. Nimien käyttäminen
koomisen efektin tuottamisessa onkin yksi tyypillisimmistä komiikan keinoista esimer-

kiksi Kinnusen (1994, 86) mukaan. Lisäksi Omonin nimen symboliikka on erityisen tärkeä teoksen tulkinnan kannalta.

Silmiinpistävimät parodiahahmot ovat kaksoislentoeverstit Urtšagin ja Burtšagin, jotka ohjaavat Omonia salaisessa avaruuskoulutusohjelmassa. Everstien nimet ovat intertekstuaalinen viittaus Pavel Kortšaginiin, *Kuinka teräs karaistui* -romaanin päähenkilöön, joka toimi esikuvana lähes kaikille sosialistisen realismin sankareille. Everstien kerrotaan myös suorittaneen tutkintonsa Pavelin mukaan nimetyssä sotilaspoliittisessa korkeakoulussa. Ostrovskin omaelämäkerrallisen romaanin päähenkilö Pavel haavoittuu vaikeasti, saa lavantaudin ja paljon muita kulkutauteja, halvaantuu sekä menettää näkönsä. Tämän kaiken jälkeen hän edelleen haluaa palvella puoluetta ja aatetta. (Lilja 1981, 51.) Näin on myös Urtšagin ja Burtšagin laita; Kortšagin tavoin he liikkuvat pyörätuolilla ja ovat sokeita ja silti palvelevat järjestelmää salaisessa avaruusohjelmassa.

Lentoeverstien hahmoista nousee esiin eräs venäläisen komiikan perinteen tyypillinen piirre. Muinaisvenäläiselle nauruperinteelle oli tunnusomaista ns. naurumaailman kah-tiajakautuminen. Yksi sen ilmenemismuoto ovat huvittavat kaksoisolennot. Nämä kaksi koomista hahmoa ovat periaatteessa samanlaiset; näyttävät toisiltaan, tekevät samoja asioita ja kokevat samanlaista epäonnea. Erottamattomuudessaan heidät voi tulkita yhdeksi ja samaksi kaksikasvoiseksi henkilöahmoksi. (Lihatšev 1995, 63–64.) Tässä suhteessa *Omon Ra* ammentaa suoraan muinaisvenäläisen naurun perinteestä; mitä muuta olisivatkaan kaksoislentoeverstit Urtšagin ja Burtšagin kuin tällainen koominen kaksoishahmo? He eivät edes voi liikkua yhtä aikaa, sillä heillä on käytössään vain yksi japanilaisvalmisteinen pyörätuoli. Kun toinen on liikkeessä, on toisen maattava sängyssä huopa halvaantuneiden jalkojensa ja alusastian peittona.

Everstien kaksoishahmossa (lähinnä Urtšagin kautta) ilmenee myös parodian simulaatio-dissimulaatio -aspekti. Everstit ovat Pavel Kortšagin liioiteltuja kopioita ja näyttävät päähenkilö Omonille ja samalla myös lukijalle järjestelmän palvelijoina. Vasta aivan tarinan lopussa Omon alkaa muistella, mitä toveri Urtšagin hänelle kuiskasi juuri ennen hänen sankaritekoaan:

Слушай. Достаточно даже одной чистой и честной души, чтобы наша страна вышла на первое место в мире по освоению космоса, достаточно одной такой души, чтобы на далекой Луне взвилось красное знамя победившего

социализма. Но одна такая душа хотя бы на один миг — необходима, потому что именно в ней взовьется это знамя... (Пелевин 2001, 158.)

Kuuntele. Yksikin puhdas ja rehellinen sielu riittää viemään maamme avaruuden valloituksen johtoon; yksi ainoa sielu pystyttää voitokkaan sosialismin punalipun hulmuamaan kauas kuuhun. Mutta yksi sielu siihen tarvitaan välttämättä, edes hetkeksi, sillä tuo lippu hulmahtaa juuri sen sisällä... (Pelevin 2002, 166.)

Hän on korostanut Omonille aiemmin puheessaan, että tämä tulee ymmärtämään hänen sanansa vasta myöhemmin. Nyt, muistellessaan everstin sanoja Omon on jo ymmärtämisen kynnyksellä; lippu tulisi hulmuamaan ainoastaan hänen sielussaan, hän ei koskaan todellisuudessa pystyttäisi sitä kuun pinnalle. Parodian dissimilaatio toimii; halvaantuneen lentoeverstin suulla esitetään viesti, joka kertoo asioiden todellisen laidan, täysin vastakkaisen alkuperäiselle. Koko suuri avaruusohjelma ja sosialismin saavutukset ovatkin vain suunnitelmien ja mielikuvituksen tasolla.

Eversti Urtšaginin etunimi ja isännimi ovat Bamlag Ivanovitš. Ivanovitš on tyypillinen venäläinen isännimi, mutta Bamlag sen sijaan on lyhenne. Sen alkuosa, Bam-, on etukirjainlyhenne sanoista Baikalo-Amurskij magistral (Байкало-Амурский магистраль) eli Baikalin–Amurin-rata ja loppuosa, -lag, lyhenne sanasta lager’ (лагерь), leiri. Siperian rautatietä rakensivat 1930- ja 1940-luvuilla kansan vihollisiksi tuomitut työleirivangit, joita kutsuttiin nimellä Bamlag. (Pikkupeura 2002, 173.) Ei ole sattumaa, että Urtšaginin, joka samalla on kaksoishahmonsa kanssa koko avaruusohjelman poliittisen toiminnan johtaja, etunimi on sama kuin työleirivankien kutsumanimi.

Omon Ra:ssa on myös henkilöahmo, jonka nimen viesti ei ole yhtä poliittinen kuin eversti Urtšaginilla. Everstin jälkeen läheisin esimies Omonille on lennonjohtaja Phadzer Vladilenovitš Pidorenko. Hänenkin nimeensä liittyy koomista symboliikkaa. Hänen sukunimensä, Pidórenko, viittaa poikarakkaustaipumukseen, pederastiaan. Venäjän kielen sana pidor (пидор) on tällaisissa yhteyksissä yleisesti käytetty haukkumanimi. (Pikkupeura 2002, 173.) Hänen etunimensä on puolestaan lyhenne sanoista ”Puoluehallintoaktiivi, Dzeržinskin alue” (партийно-хозяйственный актив Дзержинского района). Phadzeriksi hänet nimesi hänen isänsä, joka työskenteli Tšekassa, poliittisessa poliisissa. Hän ei siedä etunimensä käyttämistä missään tilanteessa, häntä tulee kutsua lennonjohtajaksi.

Tällaiset jotakin merkitsevät nimet näyttävät osuvan poikkeuksetta *Omon Ra*:ssa niille henkilöahmoille, joilla on jotain erityismerkitystä suhteessa Omonin kohtaloon. Kai-

killalla muilla hahmoilla on tavalliset venäläiset nimet, joita ei voi tulkita symbolisesti. Myös päähenkilö Omonin nimen symboliikka on merkityksellinen, erityisesti suhteessa egyptiläiseen mytologiaan.

Minäkertoja Omon esittelee itsensä kirjan alussa:

Омон — имя не особо частое и, может, не самое лучшее, какое бывает. Меня так назвал отец, который всю свою жизнь проработал в милиции и хотел, чтобы я тоже стал милиционером. (Пелевин 2001, 9.)

Omon ei ole erityisen yleinen nimi eikä varmaan muutenkaan paras mahdollinen. Nimen antoi minulle isäni, joka oli ollut ikänsä miliisin palveluksessa ja tahtoi minunkin rupeavan miliisiksi. (Pelevin 2002, 7.)

Omon Ra:n päähenkilön nimi, Omon Krivomazov (Омон Кривомазов), ja hänen salainen kutsumanimensä Ra (Ра), sisältävät muutamia koko tarinan ja erityisesti sankarimyytin purkamisen kannalta kiinnostavia elementtejä. Niiden selvittäminen on tärkeää, kun tarkastellaan sitä, mikä *Omon Ra*:ssa korostaa sankarimyytin purkamista osiinsa.

Omonin etunimi muodostuu sanojen ”Otrjad militsii osobyh naznatšénij” (Отряд милиции особых назначений) alkukirjaimista. Sanat tarkoittavat sisäministeriön aseistettuja miliisin erikoisjoukkoja. Lyhennettä käytetään puhekielessä sanan tavoin; ОМОН lukee myös joukkojen univormuissa. Nimeä lausuttaessa järjestyksessä toinen o-kirjain on painollinen, ja venäjän kielen ääntämyksen mukaan nimi ääntyy samoin kuin egyptiläisen Amon-jumalan nimi, *amón*. (Pikkupeura 2002, 171.)

Omonin etunimen ensimmäinen merkitys viittaa siis kirjaimellisesti siihen, mitä hänen isänsä hänestä haluaa tulevan. Isän mukaan Omonin tulevaisuus on turvattu, kun hän menee poliisiin töihin jo valmiiksi tuon nimisenä ja liittyy vielä puolueeseenkin. Näin Omonille on jo nimeä annettaessa luotu tietynlainen odotus tulevaisuudesta, ulkoa päin annettu suunta, jota hänen itsensä on vain ryhdyttävä seuraamaan. Nimensä puolesta Omon on siis jo liitetty neuvostoyhteiskuntaan kiinteästi. Päähenkilön nimen merkitys kuitenkin laajenee, kun mukaan otetaan sen yhteydet egyptiläiseen mytologiaan.

Omonin tarina peilautuu sikäli Amon-jumaluuteen, että sen tuuleen liittyvät konnotaatiot voi rinnastaa ilmaan ja siitä lentämiseen, jotka molemmat alusta asti määrittävät Omonin minuuden rakentumista ja samalla kohtalon muodostumista. Lisäksi Omon rinnastuu kuvitellulla avaruuslennollaan Ra-jumalaan, jonka uskottiin purjehtivan laivassa yli taivaankannen joka päivä. Samalla tavoin kuin egyptiläisten Amonista yhdis-

tyessään Ra:n kanssa Amon-Ra:ksi myös Omonista tulee mielikuvissaan vahva ja sankarillinen vasta sitten, kun hän saa lisänimensä Ra.

Omon valitsee itse itselleen jo lapsuudessa salaisen kutsumanimensä, Ra:n. Kuukulkijalla polkemista harjoitellessaan hänen mieleensä nousee lapsuudessa ajateltuja asioita ja hän muistaa pohtineensa jo lapsena paljon sitä, kuka on. Omon kuulee naapurin vanhukselta, että neuvostoihminen on Jumalan kaltainen (vanhus tosiaan puhuu yhdestä Jumalasta, jonka kaltainen ihminen on, ja poikkeaa näin vallitsevasta neuvostoideologiasta) ja ihmettelee ateistin tietokirjassa esiteltyjä monia erilaisia jumalia. Mummo lupaa, että Omon voi valita kirjasta mieleisensä jumalan. Selailtuaan tietokirjaa Omon löytää suosikkinsa:

Особенно мне нравился Ра, бог, которому доверились много тысяч лет назад древние египтяне — нравился, наверно, потому, что у него была соколиная голова, а летчиков, космонавтов и вообще героев по радио часто называли соколами (Пелевин 2001, 75).

Eniten pidin Rasta, muinaisten egyptiläisten vuosituhansia sitten palvomasta jumalasta, varmaankin siksi, että sillä oli haukan pää, ja lentäjiä, kosmonautteja ja muitakin sankareita sanottiin radiossa usein haukoiksi (Pelevin 2002, 77–78).

Omon siis samaistuu Ra:han kosmonauttihaaveensa vuoksi, muodostaen analogian Ra:n linnunhahmon ja lentäjistä käytetyn kutsumanimen välille. Omonin valinta tuntuu tietenkin luonnolliselta ja ennalta määrättyltä, sillä todellisessakin mytologiassa Amon ja Ra yhdistyvät.

Omonin etunimen ja lisänimen konnotaatiot liittyvät siis läheisesti egyptiläiseen mytologiaan. Kuten Amon, on Omonkin poliittisten olosuhteiden tuote. Hän vain on ainoastaan sitä, nimestään ja elämänsä päämäärästä lähtien. Tässä neuvostoihminen pelkistyy ainoastaan poliittisten olosuhteiden muokkaamaksi. Vaikka Omon samaistuu Ra-jumalaan tämän haukanhahmoisuudesta välittyvän voimakkuuden ja ylvyden tähden, on huomattava, että egyptiläisen mytologian Ra ei ole pelkästään tällainen hahmo. Ra saatettiin joissakin myyteissä kuvata myös naurettavana ja olosuhteiden uhrina. Lopuksi Amon-Ra jumaluudestakin tuli maallisten voimien tahdoton marionetti. Tällainen luonnehdinta kuvaa Omonia sellaisena, kuin hän ulkopuoliselle näyttäytyy; suurempien voimien ja toisten ihmisten tahtojen liikuttelemana sätkynukkena, joka suorittaa vain hänelle annettuja tehtäviä. Itse hän näkee itsensä vain haukan kaltaisena lentäjäsankarina, ”Isänmaan uskollisena haukkana”.

Haukanhahmoisuuden lisäksi Omonia kiinnostaa Ra:ssa se, miten tämä on kuvattu ateistin tietosanakirjassa. Siinä Ra on siirtymässä veneestä toiseen ja kuvassa on yksityiskohta, jonka Omon pystyy kiinnittämään omaan todellisuuteensa:

Сильнее всего мне понравилось, что в этих ладьях, помимо множества непонятных предметов, были еще четыре совершенно явных хрущевских шестизэтажки (Пелевин 2001, 76).

Eniten pidin siitä, että kaikenlaisten muiden käsittämättömien esineiden joukossa veneissä oli neljä aivan ilmeistä Hruštšovin aikaista viisikerroksista standardiasuintaloa (Pelevin 2002, 78).

Omon tulkitsee myytistä tehtyä kuvaa oman viitekehüksensä, neuvostoyhteiskunnan, kautta. Hän yhdistää lapselle luontevasti myytin ja itseään ympäröivän todellisuuden ja hyväksyy syntyneen hybridin muutta mutkitta. Lisäksi hän kokee koko tapahtuman itselleen läheiseksi, koska se sisältää elementtejä hänen todellisuudestaan. Tässäkin Pelevin on tehnyt mytologiasta (tällä kertaa Egyptin muinaisesta mytologiasta, eikä keinotekoisesta neuvostomytologiasta) koomista; riisunut symbolin ja muuttanut sen kirjaimellisesti siksi, miltä se näyttää. Tämäkään ei vielä ole tarpeeksi, sillä tässä symboli on pelkistetty siksi, miltä se näyttää yhden katsojan, neuvostoliittolaisen pikkupojan silmin. Kaksi täysin toisistaan irrallista asiaa, egyptiläinen mytologia ja neuvostoliittolainen kerrostalo, on yhdistetty absurdin loogisesti.

Omon saa Ra:n viralliseksi lisänimekseen juuri ennen urotekoaan. Se on ainoa salaisen avaruusohjelman ja koko neuvostoyhteiskunnan hänen yksilöllisyydelleen antama myönnytys, ja siksi merkityksellinen. Toisaalta se on myös ainoa yksilöllinen toive, joka Omonilla koskaan on ollut. Mielenkiintoisen asiasta tekee myös se, ettei Omon muista pyytäneensä saada lisänimeä, hän ei itse asiassa ole maininnut asiasta koskaan kenellekään.

Omonin sukunimi, Krivomazov, ei sekään ole vailla merkitystä. Nimi muodostuu venäjän kielen adverbistä *krívo* (криво), jolla on merkitykset kierosti, vinosti, kallellaan ja vinksallaan. Nimen loppuosa puolestaan on johdettu verbistä *mázat'* (мазать), joka merkitsee voidella, tuhria, ampuu/ osua harhaan. (Pikkupeura 2002, 171.) Sukunimen voisi siis kääntää suomeksi vaikkapa vinoon tai ohi ampujaksi, Pikkupeura ehdottaa Tunarilaa. Omonin ylevän etunimen ja koomisen sukunimen välille muodostuu selkeä ristiriita; etunimi tarjoaa ikään kuin odotuksen tulevasta, kun taas sukunimi kertoo totuuden Omonin valesankaruudesta ja uroteon epäonnistumisesta.

Omonin etu- ja sukunimen konnotaatioiden välisen ristiriidan voi lopulta nähdä tiivistävän koko *Omon Ra:n* kertoman tarinan. Sally Dalton-Brownin mukaan Pelevinin teoksissa on usein käytetty muutamaa huolellisesti valittua metaforaa, monesti vain yhtä, joka on laajennettu kattamaan koko tarina. Tästä laajennetusta metaforasta tulee Pelevinillä enemmän kuin vain kuva; siitä tulee totta. (Dalton-Brown 1997, 227.) Omonin nimen voi tulkita tällaiseksi laajennetuksi metaforaksi, josta tarinan lopussa tulee totta. Sehän itsessään kertoo jo koko tarinan. Laajennettu metafora toimii teoksessa ennen kaikkea sankarimyytin purkamisen välineenä. Se tiivistää koko sankarimyytin osiinsa hajottavan tapahtumaketjun. ”Isänmaan uskollinen haukka” onkin vain tavallinen ihminen.

5.4 Päähenkilö Omon sankarin parodiana

Kuten sanottu, Omonin hahmo on selkeä parodia positiivisesta sankarista. Parodia synnytetään hänen hahmossaan joko liioittelemalla joitakin sankarille tyypillisiä piirteitä ja toisaalta jättämällä joitakin piirteitä totaalisesti kuvauksen ulkopuolelle. Omonin hahmon koomisuus syntyy lyhyesti sanottuna siitä, miten tämä epätoivoisesti yrittää olla sankari, ensin sitä kohti ajautuen ja sitä haluten, ja myöhemmin väistämätöntä vastustellen mutta kuitenkin alistuen. Omon muodostaa parodiasankarina lähtökohdan koko teoksen parodiselle ja satiiriselle luonteelle ja vaatii siksi tarkkaa analysointia.

Sosialistisen realismin positiivinen sankari on useimmiten hyvin pitkälle deindividualisoitu; hänellä ei ole yksilöllisiä luonteenpiirteitä, hän on tyyppi (Clark 1985, 47). Näin on myös Omonin kohdalla, hänestä ei tule ilmi mitään erityisiä luonteenpiirteitä, eikä hahmo ennen kaikkea kehity millään tavalla tarinan aikana. Edes hänen ulkonäköään ei kuvata kuin kaksi kertaa Omonin katsoessa peiliin. Koko hahmoa leimaa persoonallisuuden mitäänsanomattomuus, joka koomisella tavalla imitoi tyypillisiä sosialistisen realismin sankareita.

Liljan erottamat neljä positiivisen sankarin pääpiirrettä ovat päämäärätietoisuus, puoluekantaisuus, optimismi ja moraalinen nuhteettomuus. Omonin parodista sankaruutta voidaan lähestyä näiden neljän piirteen kautta.

Päämäärätietoisuus on sankarin tärkein ominaisuus. Omonin hahmo toteuttaa tietynlaisia päämäärätietoisuutta hyvinkin tiukasti; Omonin ainoa päämäärä on lapsesta asti lentää, päästä avaruuteen. Kuitenkin aidon positiivisen sankarin edustama päämäärätietoisuus on luonteeltaan aivan toisenlaista. Positiivisen sankarin päämäärä on laajempi kuin

Omonin yksityinen tavoite; se on marxilainen, vallankumouksellinen tavoite, joka antaa suunnan kaikelle sankarin toiminnalle. Näin ollen positiivisen sankarin päämäärätietoisuus on tietoisuutta siitä, mihin historiallinen prosessi tulee johtamaan. Hänen ei tarvitse epäillä tai epäröidä. (Lilja 1980, 56.)

Omon puolestaan epäröi taukoamatta; hänellä ei ole vahvaa yhteiskunnallista tietoisuutta tai päämäärää, hän ajautuu urotyönsä suorittamiseen täysin itsekkäiden syiden vaikuttaessa taustalla. Hän toki tiedostaa sen, miten hänen tekonsa hyödyttää hänen isänmaataan, mutta se ei estä häntä olemasta kauhuissaan urotyönsä laadun kuultuaan. Lilja huomauttaa, että on aivan ilmiselvää, ”ettei sellaista kaunokirjallisuuden protagonistia, joka ei ole tietoinen marxilaisesta päämäärästään, voi pitää positiivisena sankarina” (Lilja 1980, 57). Tästä nouseekin Omonin hahmon päämäärätietoisuuteen liittyvä koomisuus; hän toisaalta ymmärtää marxilaisen päämääränsä, mutta sitä tärkeämmäksi hänelle nousee hänen oma, henkilökohtainen elämäntavoitteensa. Jälleen kerran parodia syntyy siitä, että ensin imitoidaan alkuperäistä ja siihen lisätään uutta (tässä tapauksessa Omonin pakonomainen tarve päästä kuuhun), joka asettaa aikaisemmin kuvatun koomiseen valoon. Omon on siis kieroutuneella, koomisella tavalla järkähtämättömän päämäärätietoinen.

Positiivisen sankarin päämäärätietoisuuteen liittyy tiukasti myös taisteleva mentaliteetti; useimmat sen esikuvista ja myöhemmistä edustajista ovat sotilaita tai taistelevat muuten konkreettisesti jotain paha vastaan. Positiivinen sankari voi taistella myös sisäisesti omia huonoja ominaisuuksiaan vastaan. Huolimatta taistelun laadusta hän taistelee aina päämäärätietoisesti, ei koskaan umpimähkäisesti. (Lilja 1980, 58.) Omonilla tämä päämäärätietoisuuden osa-alue on kokonaan poissa, hän ei ensinnäkään taistele omia huonoja puoliaan vastaan. Tämä piirre liittyy tietenkin hahmon persoonallisuuden täydelliseen mitäänsanomattomuuteen. Omon ei minäkertojana millään tavoin edes reflektoi itseään tai tunnista omia hyviä ja huonoja puoliaan, eikä varsinkaan pyri muuttamaan mitään itsessään. Ainoa tähän viittaava tapahtuma on se, kun Omon juuri ennen kuviteltua kuolemaansa yrittää ajatella jotain ylevää, tai edes jotenkin itseensä liittyvää asiaa:

Мне показалось нелепым и обидным, что я умру с этой мыслью, не имеющей ко мне никакого отношения, и я попытался думать о другом, но не смог [--] (Пелевин 2001, 148).

Minusta tuntui typerältä ja loukkaavalta, että kuolisin mielessäni tämä ajatus, joka ei mitenkään liittynyt minun elämään. Yritin ajatella jotain muuta, mutten kyennyt [--].
(Pelevin 2002, 155.)

Ajatus, joka hänen päässään pyörii, liittyy erääseen hänelle kerrottuun sankaritarinaan. Tässäkin näkyy ristiriitaisuus Omonin itsekkään päämäärän ja yhteiskunnallisen päämäärän välillä; hän haluaa ajatella jotain omaa, hänelle itselleen läheistä asiaa, eikä suinkaan iloita pian koittavasta sankaruuden hetkestään ja kuolemasta, joka liittyy hänet suureen sosialistiseen tietoisuuteen ja neuvostoavaruuden sankareiden joukkoon.

Positiivisen sankarin optimismi liittyy läheisesti tämän päämäärätietoisuuteen, sillä usko aatteeseen ja marxilaiseen teoriaan on niin vankka, ettei sankarin kohtalosta voi tulla traagista. Hänen kuolemansa tai onnettomuutensa on tragedian sijaan positiivinen askel kohti lopullista voittoa. (Lilja 1980, 59–60.) Tässäkin kohtaa Omonin päämäärätietoisuus rakoilee; hän myöntää toveri Urtšaginille suoraan, ettei halua suorittaa hänelle varattua sankaritekoa. Tässä suhteessa Omon on täydellinen vastakohta positiiviselle sankarille, joka ei koskaan voisi epäröidä tai pelätä urotyön edessä. Tässä tiivistyy Omonin parodiasankaruus puhtaimmillaan.

Optimismi perustuu siihen, että teoria tarjoaa aina positiiviselle sankarille keinot ratkaista eteen tulevat ongelmat. Sankari on persoonallisuudeltaan ehjä ja hänellä on aina ne taidot, joita ongelmien ratkaisemiseen tarvitaan. (Lilja 1980, 60.) Omonin kohdalla mikään näistä ei käy sellaisenaan toteen; hänellä ei näytä olevan juuri mitään taitoja, eikä puolue tai teoriakaan niitä hänelle tunnu tarjoavan. Lukijalle ja Omonille itselleenkin jää epäselväksi, miksi hänet on ylipäätään valittu suorittamaan tehtävää.

Omonin persoona on koomisen ehjä; se on liioitellun tasainen ja yhdenmukainen, sillä se muodostuu ainoastaan sankaruudesta. Kun se otetaan häneltä pois, jäljelle ei jää mitään. Omonin olemus on siis pelkistetty pelkäksi tyyppiä, sankaruus on ainoa hänen persoonallisuuttaan määrittävä attribuutti. Tässäkin parodioidaan positiivista sankaria, Omon on irvokkaasti läpikotaisin sankari. Asian kääntöpuolena on luonnollisesti se pelottava tosiasia, ettei hän ole *mitään muuta* kuin sankari.

Sankarin puoluekantaisuuden vaatimus täyttyy Omonin kohdalla sikäli, että hän ei ainkaan kyseenalaista puolueen valtaa missään vaiheessa. Kun neuvostosankaritarinoissa aate antaa positiiviselle sankarille päämäärän ja puolueesta tulee instrumentti sen saavuttamiseksi (Lilja 1980, 58), *Omon Ra*:ssa puolue on tulkittavissa instrumentiksi päähenkilön henkilökohtaisen päämäärän saavuttamiseksi. Romaanissa ei kuitenkaan puhu-

ta suoraan puolueesta; sitä edustaa Neuvostoliiton salainen avaruusohjelma, joka toteuttaa puolueen päämääriä. Omon ei myöskään juurikaan pohdi suhdettaan puolueeseen.

Puoluekantaisuus johtaa myös siihen, että positiivinen sankari on aina kollektiivinen sankari; hän toimii aina kollektiivin yhteydessä (Lilja 1980, 59). Omonin tapauksessa tämä kollektiivi on avaruusohjelma, tarkemmin määritellen siihen kuuluvat samalle lennolle osallistuvat, lennon eri vaiheissa henkensä antavat kosmonauttitoverit. Heidän kanssaan Omon kokee jonkinlaista yhteenkuuluvuuden tunnetta, vaikkakaan hän ei juurikaan sure heidän kuolemiaan.

Positiivisen sankarin yksi funktio on pedagoginen, sankarin tulee olla esikuvana kansalaisille. Hänen moraalinsa on absoluuttinen. (Lilja 1980, 60.) Omonista sen sijaan ei ole minkäänlaiseksi esikuvaksi kenellekään, hänen silmiinpistävän passiivinen asenteensa erottaa hänet todellisesta sankarista. Positiivisen sankarin yksityinen ja yleinen toiminta ovat integroituneet, ja niiden joutuessa konfliktiin yleisen tulee aina syrjäyttää yksityinen (Lilja 1980, 61). Omonilla sen sijaan yksityinen päämäärä on hallitseva. Tässäkin tilanteessa on parodian aineksia, sillä edellä mainittu positiivisen sankarin piirre on vääristelty Omonin kohdalla. Yleinen päämäärä syrjäyttää Omonin yksityisen päämäärän ainoastaan konkreettisen toiminnan tasolla; Omonin on pakko suorittaa uroteko. Pakko kuitenkin tulee selkeästi henkilön ulkopuolelta, eikä ole sisäinen kuten positiivisella sankarilla.

Eräs neuvostosankaritarinan perusteemoista ja samalla positiivisen sankarin perustehtävistä on uhrautuminen. Sekä Clark (1985) että Lilja (1980) painottavat tätä sankaruuden aspektia. Uhrautuminen liittyy usein tarinoissa symboliseen tai kirjaimelliseen kuolemaan, jonkin yksilölle tärkeän asian uhraamiseen isänmaan edun puolesta. Omonin tarinassa kuolema on todellinen; urotyö tulisi viemään hänen henkensä, hänen olisi ammuttava itsensä radiopojjuvirin pystytettyään. Romaanissa koko uhrautumistematiikka saatetaan koomiseen valoon, sillä loppujen lopuksi lukijalle paljastuu, että Omonin tuleekin tappaa itsensä vain siksi, ettei koko huijaus paljastuisi *hänelle itselleen*. Suhteessa itseensä hän siis tulisi kuolemaan sankarina, uhraamaan henkensä. Hän kuvittelee ampuvansa itsensä sen tähden, ettei voi päästä kuusta takaisin maahan. Uhrautumistematiikan monitasoinen vääristeleminen lisää *Omon Ra:n* tehoa sankaritarinan parodiana.

Sankarin päämäärätietoisuuteen kuuluu se, ettei mikään uhraus ole liikaa päämäärää tavoiteltaessa (Lilja 1980, 58). Omonin kohdalla tämäkin kääntyy pääläelleen. Hänen

koulutustaan kuvaavassa jaksossa tämä kirjallisuuden ja todellisenkin neuvostoretorii-
kan piirre asetetaan naurunalaiseksi, jälleen kerran liioittelun keinoin. Tuleville kos-
monauteille tulee koulutuksessa uusi oppiaine nimeltään ”Hengeltään vahvat”
(Сильные духом), jossa esitellään ihmisiä, joiden *ammattina* ovat erilaiset urotyöt. Tä-
hän jaksoon sisältyy pienoistarina, jossa parodioidaan sankaritarinoiden uhrautumiste-
matiikkaa ja sankarilta vaadittavaa uhria.

Sisäiskertomuksen päähenkilö, Ivan Trofimovitš Popadja (sukunimi johdettu verbistä
popadat’, попадать, osua, joutua), työskentelee poikansa kanssa jahtimiehenä metsäs-
tystilalla, jossa arvovaltaiset ulkomaalaiset virkamiehet käyvät metsästämissä tilan
eläimiä. Oikeiden villieläinten metsästys todetaan kuitenkin liian vaaralliseksi korkea-
arvoisille vieraille, joten Ivan ja hänen poikansa Marat pukeutuvat eläinten taljoihin ja
näyttelevät eläimiä, joita vieraat metsästävät. Tämä on heidän päivittäinen urotyönsä.
Neuvostoliitossa vierailevaa Yhdysvaltojen ulkoministeriä Henry Kissingeriä varten
Marat puetaan karhuksi ja metsästys alkaa. Metsästyksen sujuessa huonosti Kissinger
hermostuu ja hyökkää Marat-karhun kimppuun veitsen kanssa ja haavoittaa tätä. Tämän
jälkeen Marat-karhun päälle asetetaan pöytä, Kissinger ja tärkeät virkamiehen juovat
vodkaa, tanssivat ja kirjoittavat sopimuksen Maratin päällä. Kun sopimus on kirjoitettu,
Marat kuolee, saa taljaansa sankarin tähden ja Ivan makaa hänen vierellään koko yön
itkien poikansa äärimmäistä uhrausta.

Tämä täysin absurdi sankaritarina kerrotaan tuleville kosmonauteille esimerkkinä suu-
rimmasta mahdollisesta uhrautumisesta ja se jää erityisesti Omonin mieleen. Tarina
tekee koko uhrautumisretoriikan naurunalaiseksi liioittelemalla yksilön maalleen anta-
maa uhria. Jo koko lähtöasetelma, jossa ihminen pukeutuu eläimeksi, jotta metsästäjän
olisi turvallisempaa metsästää, on tietenkin koominen. Tässä toimii komiikan perusme-
kanismi, inkongruenssi eli yhteensopimattomuus. Ihminen on ampuvinaan eläintä, joka
onkin ihminen eläimen vaatteissa. Lisäksi tilanteessa konkretisoituu kirjaimellisesti se,
ettei mikään uhraus ole sankarille liian suuri.

Sisäiskertomuksessa nousee esiin myös karhusymboliikka. Karhu symboloi usein Venä-
jää, ja amerikkalainen Kissinger on asiaa tiedusteltaessa toivonut saavansa metsästää
juuri karhua. Tässä on ristiriita: amerikkalainen poliitikko valtiovierailulla ampumassa
Venäjää symboloivaa eläintä. Metsästystilan henkilökunta ei kuitenkaan kiinnitä tähän
huomiota, vaan tarjoaa auliisti Kissingerille karhunhahmoisen ihmisen metsästettäväksi.
Kissingerin halu tappaa karhu on huomattavan, jopa koomisen suuri: kun hän ei osu

kohteeseensa, hän hyökkää sen kimppuun veitsen kanssa. Hänen on saatava karhu hengiltä keinolla millä hyvänsä.

Tapansa mukaan Pelevin konkretisoi myös karhuun liittyvää mytologiaa, sillä perinteisesti karhu on laji, jonka uskotaan olevan kaikkein lähimpänä ihmistä. Monissa mytologioissa karhu esitetään rotuna, jolla on todellisuudessa ihmisen muoto, mutta jonka edustajat esiintyvät julkisesti karhuntaljoihin pukeutuneina. (Willis 1996, 232.) Tässä taas tavallinen ihminen pukeutuu karhuntaljaan, eikä kuitenkaan saa itselleen mitään karhuun yleisesti liitettäviä attribuutteja, kuten voimaa, rohkeutta tai nokkeluutta.

Pohjoisten alueiden shamanistiseen kulttuuriin ja sen myötä karhumytologioihin liittyy tarkoin määriteltyjä karhun metsästämisriittejä. Karhunmetsästys koostuu perinteen mukaan kolmesta osasta; itse karhun kaataminen (tapporiitti), karhunpeijaiset (syöntiriitti) ja karhun palautus metsään (kalloriitti). Kalloriitissä karhun luut ja kallo palauteetaan metsään, luut haudataan ja kallo ripustetaan puun oksaan, jotta karhun olisi helpompi siirtyä taivaaseen. (Pentikäinen 2005, 58.) *Omon Ra*:ssa karhun kaatamista kyllä juhlietaan, mutta hyvin epäkunnioittavalla tavalla. Karhun päälle asetetulla pöydällä allekirjoitetaan valtioiden välinen sopimus ja karhun kuoltua juhlien loppuessa sen raato jätetään makaamaan niille sijoilleen. Pieni tarina näyttää irvokkaan kuvan; Venäjän symboli on tuhottu ja sen päällä tehdään sopimus suurimman vihollisen, amerikkalaisen, kanssa.

Karhuteema nousee esiin vielä toisen kerran, kun Omon on jo suorittamassa urotekoaan. Nukahtaessaan kuukulkijassa juuri ennen valelaskeutumista kuuhun Omon näkee unta karhusta:

Вытянув перед мордой передние лапы, к пылающему над горизонтом шару Солнца медленно и плавно шел медведь со звездой героя на груди и засохшей струйкой крови в углу страдальчески оскаленной пасти. Вдруг он остановился и повернул морду в мою сторону. Я почувствовал, что он смотрит на меня, поднял голову и взглянул в его остановившиеся голубые глаза.

— И я, и весь этот мир — всего лишь чья-то мысль, — тихо сказал медведь. (Пелевин 2001, 116.)

Horisontin yllä hehkuvaa auringonkehrää kohti asteli etutassut koholla karhu, jonka rintaa koristi sankarin tähti ja jonka kärsivään irvistykseseen jähmettyneen kidan sivulla näkyi kuivunut verivana. Äkkiä se pysähtyi ja käänsi kuononsa minua kohti. Tunsin sen katsovan minua, nostin päätäni ja katsahdin sen pysähtyneisiin sinisiin silmiin.

– Minä ja koko tämä maailma olemme vain sinun ajatustasi, sanoi karhu hiljaa. (Pelevin 2002, 121–122.)

Karhu on epäilemättä sama kuin Omonille koulutuksessa kerrotussa uhrautumistarinas-
sa. Sen sanat nostavat esiin taas kerran sen, mitä koko *Omon Ra*:n tarina sanoo: kaikki
on huijausta, yhden ihmisen ajatusta ja kuvitelmaa, keinotekoisia todellisuutta. Karhun
symboliarvolla on tässäkin merkitystä, sillä kukistettu Venäjän symboli kertoo Omonil-
le totuuden. Lisäksi karhun yhteydet šamanistiseen uskontoon nousevat esiin; karhua
pidettiin merkityksellisenä ja voimakkaana juuri siksi, että sen uskottiin hallitsevan
kaikkia šamanistisen todellisuuden kolmea ulottuvuutta (Pentikäinen 2005, 82). Tässä-
kin karhu ylittää todellisuuden ulottuvuuksien rajoja ilmestyessään Omonille unessa.

Uroteon vaatima uhraus todellakin on aivan liian suuri Omonille. Hän yrittää koulutuk-
sessa vakuuttaa olevansa aivan tavallinen ihminen, eikä millään tavoin valmis urotyö-
hön, jolloin hänelle vastataan:

Ты пойми, милый, что в этом и суть подвига, что его всегда совершает не
готовый к нему человек, потому что подвиг — это такая вещь, к которой
подготовиться невозможно. [--] вот самому духовному акту подвига научиться
нельзя, его можно только совершить. Чем больше тебе перед этим хотелось
жить, тем лучше для подвига. (Пелевин 2001, 53.)

Koeta tajuta, kulta pieni, että urotyön idea on juuri siinä, että sen tekee ihminen, joka
ei ole siihen valmis, sillä urotyö on asia, johon on mahdotonta valmistautua. [--]
[U]rotyötä henkisenä prosessina ei voi opetella, sen voi vain tehdä. Mitä elämänha-
luisempi olet aiemmin ollut, sitä paremmin urotyö onnistuu. (Pelevin 2002, 53.)

Hänen siis annetaan ymmärtää, että mitä enemmän kuollessaan haluaa elää, sitä parem-
min urotyö onnistuu ja samalla sitä suurempi on annettu uhri. Tässä koomista on elä-
mänhalun ja kuoleman vastakkainasettelu; saman skaalan kaksi ääripäätä rinnastetaan ja
samalla tehdään ikään kuin toistensa ehdoiksi. Mitä vähemmän kuolemaa haluaa, sitä
parempia sen seurauksista tulee. Kuitenkin jos sankari kuolee halutessaan elää, hänen
kohtalonsa muuttuu väistämättä traagiseksi, ja tätähän ei Liljan mukaan positiiviselle
sankarille koskaan sallita. Näin Omonin parodiasankaruus tulee ilmi myös tässä; hän
kulkee kohti kuolemaansa hyväksymättä sitä positiivisena etappina matkalla kohti lo-
pullista voittoa. Hänen uhrauksensa ei ole vilpittömän optimistinen kuten positiivisen
sankarin. Se on sen sijaan väkinäinen ja pelkoa täynnä, kuten sen voisi tavallisella ihmi-
sellä kuvitella olevan. Tässä suhteessa Omonin hahmo siis on sankarin täydellinen vas-
takohta.

Omon ei missään vaiheessa tarinaa kehity noviisista mentoriksi, vanhemmaksi, kuten positiiviselle sankarille on tyypillistä. Kuten on jo todettu, hänen tietoisuutensa ei millään tavalla liity osaksi suurempaa sosialistista tietoisuutta. Kiinnostavaa parodian kannalta *Omon Ra*:ssa on se, miten sankarin valaistumisen hetki on käännetty ympäri, täydelliseksi vastakohtakseen. Positiiviselle sankarille nimittäin on tyypillistä, että hänen siirtyessään seuraavalle tietoisuuden tasolle, ottaessaan mentorinsa paikan tämän siirtyessä eteenpäin, hän kokee valaistumisen ja hänen ja hänen mentorinsa välillä tapahtuu tietynlainen tapahtumasarja.

Tarinan kulminaatiohetkellä sankari ja hänen ohjaajansa jollain tavoin yhdistyvät, mentori voi joko fyysisesti koskettaa noviisia tai antaa hänelle jotakin, joko jotain konkreettista tai neuvoja ja ohjeita (Clark 1985, 172–173). Omonille tämä hetki koittaa Moskovan punaisella torilla, juuri ennen sankariteon suorittamista, jolloin toveri Urtšagin lausuu hänelle viimeiset sanansa, jotka Omon tosin ymmärtää vasta hieman myöhemmin. *Omon Ra*:ssa tämä valaistumisen hetki tapahtuu siis kaksivaiheisesti, se alkaa Punaisella torilla Urtšagin kanssa ja jatkuu valekuulennon jälkeen, kun Omon muistelee torilla kuulemiaan sanoja ja tajuaa pian sen jälkeen olevansa maassa. Ensimmäistä vaihetta kuvataan näin:

Урчагин искал в воздухе, и я протянул ему свою ладонь. Он взял ее, чуть сжал и дернул к себе. Я наклонился, и он стал шептать в мое ухо. (Пелевин 2001, 106.)

Urtšagin haparoi kädellään ilmaa, ja ojensin hänelle käteni. Hän tarttui siihen, puristi hetkisen ja veti sen rinnalleen. Kumarruin, ja hän alkoi kuiskuttaa korvaani. (Pelevin 2002, 111.)

Tässä Omonin ohjaaja, eversti Urtšagin, siis fyysisesti koskettaa Omonia, minkä jälkeen tämän tulisi olla henkisesti valmis sankaritekoonsa. Parodian hengen mukaisesti Omon tietenkään ei sitä ole. Jälleen parodian simulaatio-dissimulaatio -mekanismi toimii. Eversti Urtšagin myös symbolisesti antaa paikkansa Omonille, sillä tämän kohtauksen jälkeen Omon ei enää koskaan tapaa häntä.

Toinen vaihe parodiasankarin siirtymisessä suurempaan tietoisuuteen, eli varsinainen fyysinen valaistuminen, tapahtuu Omonin kohdalla vasta aivan kertomuksen lopussa, ja silloinkin käänteisenä. Tarinan kulminaatiopisteessä positiivisen sankarin sisäinen ristiriita spontaaniuden ja tietoisuuden välillä ratkeaa. Tämä voi näkyä muutoksena sankarin ulkonäössä, vaikkapa loistavina silminä. Lisäksi sankari yleensä kuulee, näkee ja puhuu

uusia asioita, sellaisia, jotka eivät olleet olemassa hänelle ennen tätä perustavanlaatuista henkistä muutosta. (Clark 1985, 173–174.) Omonin kohdalla tästäkin tilanteesta on tehty koominen; hänen ulkomuotonsa kyllä muuttuu, mutta ei suinkaan samalla tavoin kuin valaistuneen positiivisen sankarin:

Из зеркала на меня посмотрел молодой человек с очень давно не бритой щетиной, его глаза были воспалены, а волосы сильно всклокочены. Одет он был в грязный черный ватник, в нескольких местах вымазанный побелкой, и имел такой вид, словно спал последней ночью черт знает где. (Пелевин 2001, 162.)

Minua katsoi peilistä nuori mies, jolla oli tosi pitkään ajamattomana ollut parransänki, tulehtuneet silmät ja hyvin pörröiset hiukset. Hänen likainen musta toppatakkinsa oli monesta kohdin kalkkimaalin tahrима, ja mies näytti siltä kuin olisi nukkunut viime yön ties missä. (Pelevin 2002, 170.)

Hetken merkitsevyyttä lisää se, että Omon ei ole kommentoinut omaa ulkonäköään kuin kerran aiemmin koko kertomuksen aikana. Tässä parodia syntyy vastakkainasettelusta ja sen myötä yhteensopimattomuudesta; tyypillisesti valaistuneen henkilön koko olemus henkii valaistumista. Erityisesti Omonin tulehtuneet silmät rinnastuvat positiivisen sankarin innosta hehkuviin silmiin koomisena elementtinä. Jälleen kerran vastakkain ovat skaalan kaksi ääripäätä: kahdet silmät, joista toiset hehkuvat innosta ja toiset tulehduksesta. Näiden erilaisuus ja hämmentävä vastakohtaisuus muodostaa koomisen parin.

Omonin katsoessa itseään peilistä koomisuutta tuottaa myös se, että huomio kiinnitetään ainoastaan hänen ulkomuotoonsa, vaikka pohjimmiltaan tässä on kyse henkisen tason muutoksesta. Bergsonin (2000, 40) mukaan tämä on tavallista komiikalle; koomisuus syntyy nimenomaan siitä, että kiinnitetään huomio henkisen tilan sijasta ihmisen fyysiseen olomuotoon.

Omonin tapa aistia ja puhua ei ole muuttunut tarinan lopussa samalla tavalla kuin positiivisella sankarilla. Omonkin tietää lopussa enemmän, mutta taas surkuhupaisana muunnoksena todellisesta positiivisesta sankarista. Hän tajuaa olevansa maassa ja astuu metroon. Mikään hänen toimissaan tai ajatuksissaan ei vielä ole muuttunut, vaikka hän on jo kerran ääneen artikuloinut tajunneensa, että on maan pinnalla:

Она [дверь] закрылась, и поезд повез меня в новую жизнь. «Полет продолжается», — подумал я. Половина лампочек в луноходе не горела, и свет от этого казался каким-то прокисшим. (Пелевин 2001, 162.)

Ovi sulkeutui, ja juna lähti viemään minua uuteen elämään. ”Lento jatkuu”, ajattelin. Puolet tämän kuukulkijan lampuista ei palanut, ja valo vaikutti sen takia ikään kuin hapantuneelta. (Pelevin 2002, 170.)

Omon kuitenkin jatkaa toimintaansa aivan samoin kuin kuukulkijassa, seuraamalla punaista viivaa kartalla:

Однако надо было решать, куда ехать. Я поднял глаза на схему маршрутов, висящую на стене рядом со стоп-краном, и стал смотреть, где именно на красной линии я нахожусь. (Пелевин 2001, 162.)

Mutta minun oli päätettävä, mihin olin matkalla. Kohotin katseeni seinällä hätäjärjun vieressä riippuvaan metrokarttaan ja ryhdyin tutkimaan, missä kohden punaista linjaa tarkkaan ottaen olin. (Pelevin 2002, 170.)

Vaikka Omon tajuaa olevansa maan pinnalla, hänen koko tietoisuutensa on niin kiinni aikaisemmassa kuvitelmassa kuulennosta, ettei hän pysty vielä toimimaan normaalisti. Hän takertuu siihen, mikä hänelle on tuttua: kuukulkijaan ja punaiseen viivaan.

Aivan kuten positiivisella sankarilla, Omonillakaan ei kaiken tapahtuneen jälkeen ole jäljellä mitään entisestä, yksilöllisestä minuudestaan. Hänen parodiasankaruutensa kulminoituu siihen, että hän on menettänyt yksilöllisyytensä ja koko sankaruuden varaan rakentuneen minuutensa saamatta mitään tilalle. Omonista on tullut positiivisen sankarin synkkä irvikuva, jonka minuus on sankaruuden myötä hajonnut kokonaan.

6. Satiirin kohteet *Omon Ra*:ssa

6.1 Neuvostoretoriikka ja yhteiskunnan kahdet kasvot

On muistettava, että *Omon Ra* on ilmestynyt Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen. Tämä vuoksi satiirin ei tarvitse olla niin hienovaraista kuin se perinteisesti venäläisessä kirjallisuudessa on ollut, vaikkei sitä koskaan voi kokonaan kätkeäkään. Pelevin kirjoittaa uuden ajan kynnyksellä, yhteiskunnan murrosvaiheessa. Siksi Pelevinin satiiri on jollakin tapaa erilaista kuin edeltäjiensä. Hän katsoo ja kritisoi asioita jälkikäteen, erilaisesta perspektiivistä. *Omon Ra* täyttää sen satiirin perusedellytyksen, että se hyökkää suoraan inhimillistä mielettömyyttä vastaan. Lisäksi kohteena on poliittinen elämä ja sen seuraukset niin yhteiskunnallisella kuin yksilötasollakin.

Kuten sanottu, parodian kohteena on toinen teos, kun taas satiirin kohteet sijaitsevat kirjallisuuden ulkopuolisessa, lukijalle todellisessa maailmassa. *Omon Ra*:n satiirin kohteita on siis lähdettävä etsimään neuvostoyhteiskunnasta. Neuvostosankarimyytin lisäksi *Omon Ra*:n satiirilla on myös muita sankaruuteen läheisesti liittyviä kohteita, jotka kaikki vahvistavat satiiria, joka kohdistuu koko totalitaariseen yhteiskuntajärjestelmään. Satiirin kohteiden käsittely ja analysointi tukee työn lopullista päämäärää: sen selvittämistä, miten yhtä neuvostojärjestelmän peruspilaria, neuvostosankarimyyttiä, teoksessa puretaan.

Neuvostoyhteiskunnan retoriikalle oli tyypillistä ns. kaksoispuhe (engl. double talk). Tämä tarkoittaa sitä, että asioista puhuttaessa oli aina kaksi totuutta; se, miten asiat oikeasti ovat ja se, miten niistä tulee puhua. Kaksoispuheen mukaisesti kaikista asioista puhuttiin siten kuin niistä oletettiin puhuttavan, ja asioiden todellinen laita jätettiin omaan arvoonsa, tai ainakin mainitsematta. (Clark 1985, 216.) Toisin sanoen mikään ei siis ole sitä, miltä näyttää tai miten sen sanotaan olevan. *Omon Ra* nauraa tälle neuvostoyhteiskunnan piirteelle avaruusaluksen näennäisen automaattisuuden kautta. Koko sankaritekoon liittyvä diskurssi käsittämättömine eufemismeineen tekee naurettavaksi kaksoispuheen. Lisäksi itse sankariteon varsinaisen suorittamisen kuvaus tekee koomiseksi neuvostoyhteiskunnan kaksoispuheretoriikan kahdella eri tasolla.

Ensinnäkin kaksoispuhe tehdään näkyväksi sankariteosta ja automaatiosta puhuttaessa. *Omonille* paljastuu, että mitään automaatiota ei oikeastaan edes ole; kosmonautit hoitavat kaikki näennäisen automaattiset toiminnot, ja tämän vuoksi kukaan ulkopuolinen ei

saa edes tietää sankariteon suorittajien olemassaolosta. Landratov antaa Omonille ohjeita sankariteosta puhumiseen:

Кстати, ты когда будешь с начальником полета говорить, ты ничего не упоминай про смерть, или про то, что ты вообще на Луну летишь. Говорить только про автоматику, понял? (Пелевин 2001, 56.)

Kun muuten puhut lennonjohtajan kanssa, niin älä mainitse mitään kuolemasta tai siitä että olet kuuhun menossa. Puhu pelkästä automaatiosta, tajusitko? (Pelevin 2002, 56.)

Automaatiosta on tehty kuoleman eufemismi, koko huijaus peitetään jo puheen tasolla. Näin kaksoispuhe on tehty koomiseksi; automaatio ja kuolema eivät konkreettisina asioina liity toisiinsa lainkaan. Tässä ne kuitenkin rinnastetaan tarkoittamaan samaa asiaa niin puheen kuin varsinaisten tapahtumienkin tasolla. Omonin kohdalla automaatio tulee johtamaan kuolemaan. Tämä on yksi tapaus yhteensopimattomuuden aiheuttamasta komiikasta; luodaan omituisella tavalla looginen yhteys kahden toisistaan täysin erillisen asian välille (Swabey 1961, 112). Odottamaton logiikka herättää lukijan ajattelemaan tarkemmin ja paljastaa siten satiirin (Feinberg 1972, 150).

Kaksoispuhe tehdään koomiseksi myös avaruusautomaatiikan kuvauksen tasolla. Henri Bergsonin mukaan mekaanisuus on jo sinänsä aina koomista; ihminen on huvittava silloin, kun hän muistuttaa esinettä (Bergson 2000, 44). *Omon Ra*:ssa kosmonautit esineellistetään tekemällä heistä eläviä koneen osia; heidän on suoritettava tietyt toimet tietyllä tarkkaan määritellyllä hetkellä, jotta avaruuslento onnistuisi. Tähän sopii myös se Bergsonin havainto siitä, että ”koomisia ovat kaikki sellaiset toiminnot ja tapahtumat, jotka luovat harhakuvan elämästä ja herättävät samalla selkeän vaikutelman mekaanisesta järjestelystä” (Bergson 2000, 52). Kosmonauttien esineellistämistä on liioiteltu niin paljon, että voidaan puhua jo elämän harhakuvasta; heidän lopullinen tarkoituksensa on automaation puutteiden paikkaaminen avaruusaluksen koneistossa.

Kosmonautit esitetään toistamassa tavalliselle ihmiselle mielettömiä liikkeitä yhä uudelleen ja uudelleen. He kuivaharjoittelevat liikkeitään taukoamatta, jotta pystyisivät todellisessa tilanteessa toimimaan täysin automaattisesti ja moitteettomasti. Hyvän esimerkin tarjoaa Sjoma, joka tulee menettämään henkensä jo neljän minuutin kuluttua lähdöstä, mutta harjoittelee silti tehtäväänsä kaikkein säntillisimmin:

Сема очень переживал, и поэтому тренировался даже в пустой казарме, доводя свои движения до автоматизма. Он садился на корточки, закрывал глаза и

начинал шевелить губами — считал до двухсот сорока, а потом начинал поворачиваться против часовой стрелки, через каждые сорок пять градусов замысловато перебирая руками [--], проделав эту сложную манипуляцию восемь раз, он мгновенно падал на спину и сильно ударял ногами вверх, отталкиваясь от невидимой второй ступени. (Пелевин 2001, 60.)

Ilmeisesti Sjoma suhtautui asiaan kovin vakavasti ja harjoitteli siksi jopa tyhjässä kasarmissa, jotta liikkeet sujuisivat täysin automaattisesti. Hän kyykistyi ja sulki silmänsä, laski huulet liikahdellen kahteensataanneljäänkymmeneen ja aloitti sitten kiertoliikkeen vastapäivään, toistaen jokaisen neljänkymmenenviiden asteen käännöksen jälkeen tietyt mutkikkaat käsiliikkeet [--]. Monimutkaisen operaation kahdeksan kertaa suoritettuaan Sjoma kaatui silmänräpäyksessä selälleen ja potkaisi jaloillaan voimakkaasti ylöspäin irrottautuen siten näkymättömästä kakkosvaiheesta. (Pelevin 2002, 61.)

Tässä siis kosmonautit toteuttavat koneen tehtäviä konkreettisesti, opettelevat olemaan automaattisia, toimimaan koneen tavoin. Esimerkiksi kosmonautti Otto Plutsisia kutsutaan yksinkertaisesti kolmosvaiheen irrotusjärjestelmäksi. Komiikka nousee jälleen mekaanisuudesta ja satiirin kohteena on neuvostoyhteiskunnan ja yksilön suhde. Suurimmat neuvostosankarit esitetään hahmoina, jotka omistavat elämänsä tiettyjen absurdien ja sellaisenaan mitään merkitsemättömien liikkeiden toistamiselle. Satiiri saadaan aikaan riisumisen tekniikalla; sankariteko esitetään pelkistettynä mielettömiksi liikesarjoiksi. Tehoa lisää asian irrottaminen kontekstistaan, kun Sjoma harjoittelee liikesarjojaan jopa ilman avaruusalusta tyhjässä kasarmissa. Kosmonautit ovat *Omon Ra*:ssa eräänlaisia tyyppihahmoja, joiden toiminnassa konkretisoituu se, etteivät he ole vapaita tekemään mitä haluavat. Päinvastoin, heidät on tuomittu toistamaan liikkeitään kunnes he menehtyvät. Tässä he toteuttavat komiikan mekanismia, jota Bergson nimittää sätkynukeksi. Siinä henkilö kuvittelee toimivansa vapaasti oman tahtonsa mukaan, vaikka todellisuudessa häntä ohjailaan ja liikutellaan ulkopuolelta (Bergson 2000, 58).

Kosmonauttien harjoittelun kuvaamiseen liittyvä satiiri kohdistuu siihen neuvostomytologian aspektiin, jossa ihminen rinnastetaan koneiston osaan. Neuvostoliiton alkuaikoina maan kehittäminen ja teollistaminen oli nopeaa, ja koneista tuli harmonian, edistykseen ja kontrollin symboleita. Stalinistisessa retoriikassa ihmistä pidettiin suuremman kokonaisuuden tarpeellisena osana. Yhteiskunnan ja yksilön suhdetta verrattiin vaikkapa traktorin ja sen renkaan laakerin väliseen suhteeseen. Suhde näyttäytyi siis mekaanisena ja siinä mielessä säätelevänä, etteivät osat yksinään merkitse juuri mitään, mutta ilman niitä kone ei voi toimia. (Clark 1985, 94–95.)

Omon Ra tekee pilkkaa yksilön ja yhteiskunnan suhteesta, ja lisäksi tuo esiin myös erään puolen, joka konemetaforassa on mukana, mutta jota neuvostoretoriikassa ei tietenkään eksplisiittisesti ilmaistu. Romaanissa nimittäin tuodaan selkeästi esiin konemetaforan se aspekti, että koneen osia (eli yksilöitä) on suuressa maassa saatavilla aivan riittämiin; yhden menettäminen ei ole tragedia, eikä edes minkäänlainen ongelma. Kosmonauteille kerrotaan, miten paljon jo heitä edeltävillä avaruuslennoilla on uhrattu ihmishenkiä automatiikan tähden. Sen sijaan, että kehitettäisiin todellista automatiikkaa, kasvatetaan aina vain uusia sankareita paikkaamaan automaation puutteita. Tällä tavoin konkretisoituna ylevä konemetafora paljastetaan raadolliseksi ja samalla siitä kuitenkin tehdään naurettava paljastamalla jotain sellaista, mitä siitä ei ole virallisessa puheessa haluttu paljastaa. Konemetaforan käsittelyssä näkyy selvästi se, että heti, kun huomio kiinnitetään metaforan kirjaimelliseen sisältöön, sen esittämä ajatus muuttuu koomiseksi (Bergson 2000, 83). Kosmonautit eivät ole absurdissa tehtävässään naurettavia ainoastaan konemaisuutensa vuoksi; heidät asetetaan vielä naurettavampaan asemaan pelkäämään koneen osina.

Kaksoispuheen tyyliin kuuluu, ettei mikään oikeastaan ole siten, miten sen sanotaan olevan. Tätä tendenssiä tekee naurettavaksi *Omon Ra*:ssa myös se, että kosmonauttien varusteet ja avaruusalus kuvataan täysin absurdeina ja tilanteeseen sopimattomina. Kuukulkija, jolla Omonin on tarkoitus kulkea pitkin kuunpintaa, kuvataan suureksi sammiksi, joka liikkuu pyörillä. Siinä on paljon yksityiskohtia, mutta ne on pääasiassa lisätty siihen vain sankarin matkaa television välityksellä seuraavien katsojien huiputtamiseksi, mikään niistä ei oikeasti toimi. Omon pohtii yksityiskohtien merkitystä katsojien kuukulkijaa: ”Странно устроена человеческая психика! В первую очередь ей нужны детали¹” (Пелевин 2001, 71).

Satiirin perusajatuksena on useimmiten, että se, mitä kirjaimellisesti puhutaan, on ajatuksena siirrettävissä siihen, mikä on satiirin kohteena (Swabey 1961, 59). Kuukulkijan kuvailun voi helposti nähdä laajemmin koko neuvostoyhteiskuntaa ja sen käytäntöjä satirisoivana rakenteena; kaksoispuhe laajenee puheen tasolta myös tekoihin. Neuvosto-

¹ ”Miten oudosti ihmispsykyke rakentuukaan! Ennen kaikkea se tarvitsee yksityiskohtia.” (Pelevin 2002, 73.)

yhteiskunnassa rakennettiin mittavia kulisseeja ja pidettiin siten yllä tietynlaista kuvaa asioiden tilasta.

Siihen, ettei mikään ole kuten on uskoteltu myöskään kuukulkijan kohdalla, viittaa jo Omonin lapsuudessa pioneerileirillä tapahtunut episodi. Hänen ystävänsä Mitjok varastaa ruokalan katossa roikkuvan jonkun leiriläisen valmistaman pahvisen avaruusaluksen, koska sekä Omon että Mitjok haluavat nähdä, mitä sen sisällä on ja vastaako se todellisuutta myös sisäpuolelta. He huomaavat, että siinä, missä leluraketissa ulkopuolella sijaitsee ovi, onkin sisäpuolella vain mittareita eikä ovea lainkaan. Tämä ennakoiti tulevastakin merkityksellinen tarinan lopun kannalta, ja samalla se viittaa siihen, ettei mikään ole sitä, miltä sen halutaan näyttävän. Tässäkin satiiri osuu suoraan neuvostoyhteiskunnan teeskentelyyn ja kulissien rakentamiseen.

Kuukulkijan lisäksi myös kosmonaattien varusteet on kuvattu hyvin silmiinpistävästi tilanteeseen sopimattomiksi. Omon, jonka täytyy selvitä kuussa hengissä muutama minuutti, on pukeutunut toppatakkiin, kaulaliinaan, karvalakkiin, suojalaseihin ja hansikkaisiin. Hihat ja lahkeet tulee kiristää nyörillä, sillä tyhjiön kanssa ei ole pelleilemistä. Tämän lisäksi korvat ja sieraimet tukitaan öljyvanusta tehdyillä kosteudentasaustamponeilla. On sanomattakin selvää, ettei näillä varusteilla ole kaukaisestikaan mitään tekemistä oikean avaruuspuvun kanssa. Koko hahmosta tulee koominen, kun hän valtavalla tarkkuudella ja huolellisuudella sonnustautuu näihin täysin riittämättömiin varusteisiin aivan kuin se olisi täysin normaalia. Yllättävä absurdus on aina koomista, kuten tässä varusteiden täydellinen tilanteeseen sopimattomuus (Swabey 1961, 28).

Omonin työtoverin, laskeutumisen kolmosvaiheen suorittajan Oton, on määrä pukeutua sähkölämmitteiseen avaruuspukuun. Avaruuspuvun lämmitysjärjestelmä on vielä tekeillä ja itse puku on ommeltu parista Vietnamista sotasaaliina tuodusta amerikkalaisvalmisteisesta lentohaalarista. Lämmitysjärjestelmän keskeneräisyyden vuoksi Otto harjoittelee automatiikkaansa sukelluspuku päällä. Hänenkin asustuksensa on osa satiirinen piikki ja liittyy satiiriin vielä Neuvostoliiton ja Yhdysvaltojen välisen kilpailutilanteen nurinkurisena; neuvostosankari pukeutuu amerikkalaisilta jääneisiin vaateriepuihin, jotka on pelastettu armeijalle sotasaaliina.

Sekä kuukulkijan että kosmonaattien varusteiden kuvaus muistuttaa satiirisen liioittelun erikoistapausta, jota kutsutaan nimellä *reductio ad absurdum*. Siinä satiirikko teeskentelee, että hänen vastustajansa idea on loistava ja sijoittaa sen todelliseen elämään alkupe-

räistä liioittelumpana, jolloin osoittautuu, että idea on täysin naurettava. (Feinberg 1972, 112.) Kuukulkijan ja kosmonauttien varusteiden kuvaus ottaa kantaa siihen, miten neuvostoyhteiskunnassa tärkeintä oli pitää julkisivu kunnossa. Näin myös kuukulkijassa riittää, että kaikki näyttää toimivalta ja turvalliselta, samoin kosmonauttien varusteet ovat näennäisesti riittävät ja hyvin suunnitellut. Se, että Omon kuvittelee astuvansa kuuhun, jossa ei ole ilmakehää, vain vanutamponit nenässään ja toppatakki hihoista kiristettynä, muuttuu riittämättömydessään täysin naurettavaksi.

Satiirissa on aina läsnä pilkka ja halu häpäistä satiirin kohde (Swabey 1961, 61), ja jos satiirikon ei tarvitse pelätä sensuuria tai rangaistusta, hän voi esittää asiat suoraan. *Omon Ra*:ssa tällainen suorasanainen arvostelu kohdistuu marxilais-leniniläiseen teorian neuvostoyhteiskunnan taustalla.

Ensimmäinen suora satiirinen viittaus esitetään eversti Urtšagin suulla:

В истории ничего не бывает так, как в учебниках. Диалектика в том, что учение Маркса, рассчитанное на передовую страну, победило в самой отсталой. (Пелевин 2001, 50.)

Historiassa mikään ei tapahdu niin kuin oppikirjoissa. Dialektiikka piilee siinä, että Marx loi teoriansa kehittyneen maan tarpeisiin, mutta se pääsikin voitolle kaikkein jälkeenjääneimmässä maassa. (Pelevin 2002, 50.)

Tällaista ei olisi voinut suoraan sanoa neuvostoaikana, vaikka väitteen oikeellisuus varmasti tiedettiin ja myönnettiin. *Omon Ra*:ssa kliseinen väite esitetään auktoriteetin suulla, onhan Urtšagin avaruusohjelman poliittisen työn johtaja. Satiirikko valitsee aina tällaisille suorille hyökkäyksille jonkin äänitorven teoksen henkilögalleriasta, ja Urtšagin on varmasti yksi tehokkaimmista tämän väitteen esittäjäksi ja kliseen parodioinnin välikappaleeksi.

Yksi satiirin tekniikoista on jäljittely. Satiirikko voi jäljitellä olemassa olevaa henkilöä, ja toisaalta myös yhteiskunnan ilmiötä. Jäljitellessään tehokkaasti satiirikko myös liioittelee kohteensa piirteiden kuvauksessa saadakseen aikaan koomisen efektin (Hodgart 1969, 121). *Omon Ra*:ssa satiiri kohdistuu neuvostoyhteiskuntaan, joten siinä vääristellään yhteiskuntaa ja sen toimintaa leimaavia piirteitä. Yksi tällainen on se, miten yhteiskunta pyrkii selittämään kaiken perustanaan olevasta teoriasta käsin. Lähes kaikelle on selitys marxilaisessa teoriassa, ja *Omon Ra*:ssa mennään tietenkin vielä pidemmälle.

Yksi kosmonauttien oppiaineista on Yleinen kuuteoria (Общая теория Луны), johon kuuluu yhtenä osa-alueena marxilainen kuuteoria. Tämän fiktiivisen teorian mukaan

maalla on ollut viisi kuuta, ja jokaisen kuun putoamiseen on liittynyt yhteiskunnallisia mullistuksia. Esimerkiksi vallankumoukset ovat seurausta kuiden putoamisesta. Nykyisen, viidennen kuun putoaminen johtaisi kommunismin absoluuttiseen voittoon aurinkokunnassa. Marxilaisen kuuteorian yhteydessä viitataan ”huomattavaan venäläiseen tiedemieheen”, Georgi Ivanovitš Gurdjieffiin (Георгий Иванович Гурджиев), joka todellisuudessa oli venäläinen mystikko.

Tässä liioitellaan selkeästi sitä, miten neuvostoretoriikassa kaikki johti vääjäämättömästi kohti kommunismin voittoa; kuuteoriassa jopa taivaankappaleet ovat yhteydessä yhteiskunnallisiin tapahtumiin. Marxismi-leninismihän oli tarkoitus Neuvostoliitossa tarjota vastaukset kaikkiin kysymyksiin, sen tuli korvata mm. uskonto ja siten tarjota aukoton selitys maailman ilmiöille. Marxilainen kuuteoria symboloi teoksessa marxismi-leninismiin sisältyvää ajatusta tapahtumien historiallisuudesta ja siitä, miten ristiriitojen kautta yhteiskunta ajautuu kohti parempaa tulevaisuutta ja kommunismia ikään kuin ennalta määrättyllä tai ainakin ennustetulla tavalla.

Tapahtumisen kohtalonomaisuus tulee esiin myös Omonin matkassa sankaruuteen; hän ikään kuin ajautuu kohti sitä voimatta tai haluamattakaan juuri itse vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Tietynlainen tapahtumien kohtalonomaisuus on jossain määrin tyypillistä koko venäläiselle kirjallisuusperinteelle, mutta *Omon Ra*:ssa se tulee esiin niin korostetusti, että sen voi tulkita koomiseksi vääristelyksi. Se vääristelee toisaalta neuvostosankaritarinoiden äärimmilleen vietyä kohtalonomaisuutta ja toisaalta koko yhteiskunnan taustalla olevan teorian ajatusta vääjäämättä edessä olevasta siirtymisestä kommunismiin. Omonin kommentoissa elämänsä kohtalonomaisuutta neuvostoretoriikkaan sisäänrakennettu determinismin ajatus tulee esiin:

Сейчас я ясно вижу, что моя судьба уже вполне четко определилась в то время, когда я еще даже не задумывался всерьез над тем, какой бы я хотел ее видеть, и больше того — уже тогда она была мне показана в несколько упрощенном виде. Может быть, это было эхо будущего. (Пелевин 2001, 16.)

Nyt tajuan selvästi, että kohtaloni määrättyi jo niihin aikoihin, jolloin en vielä vakavasti pohtinut, millainen haluaisin sen olevan. Voisi jopa sanoa, että jo silloin kohtaloni tehtiin minulle tietäväksi hieman yksinkertaistetussa muodossa. Ehkä se oli kaikua tulevaisuudesta. (Pelevin 2002, 15.)

Välillä Omonia kouluttaessaan Urtšagin viittaa myös dialektiikkaan, joka oli yksi marxismi-leninismin perusasioista. Marxille dialektiikka merkitsi yksinkertaisesti historian etenemistä ristiriitojen kautta. *Omon Ra*:ssa dialektiikka otetaan esille silloin, kun

Omonille täytyy selittää jokin ratkaisematon ristiriita. Siitäkin on tehty koominen liioittelemalla sen käyttöä: dialektinen paradoksi on mm. se, miten avaruusohjelma edistää totuutta huijaamalla, siis teeskentelemällä amerikkalaisille, että kaikki on täysin automaattista. Totuuden edistämässä huijaamalla ei ole enää kyse pelkästä ristiriidasta, Urtšaginkin myöntää sen olevan paradoksi. Paradoksiksi määritellään näennäisesti luonnonlakien tai järjen vastainen asia, joka kuitenkin pitää paikkansa.

Totuuden edistäminen huijaamalla on jo sellaisenaan koomista, sillä Swabeyn (1961, 113) mukaan juuri keskenään vastakohtaisten tapausten yhdistäminen on inkongruenssin perustapaus. Periaatteessa totuus ja valhe eivät voi olla olemassa samassa asiassa samaan aikaan; huijaamalla ei siis voida edistää totuutta, koska kaikki totuuden perustelut olisivat valhetta. Dialektiikan käsite on *Omon Ra*:ssa laajennettu ristiriidoista keskenään täysin vaihtoehtoisiin ja näin ollen yhdistämättömiin asioihin, jolloin se näyttäytyy absurdina ja koomisena sen sijaan, että edistäisi historiaa tai mitään tapahtumaketjuja.

Yhteiskunnan taustalla vaikuttavaan teoriaan liittyy myös se utopia, jota neuvostokansalaisille tarjottiin kuvana paremmasta tulevaisuudesta, joka koittaisi sitten, kun yhteiskunta siirtyisi todelliseen kommunismiin. Kuten satiirinen utopia yleensäkin, *Omon Ra*:kin kuvaa yhteiskunnan huonoja ominaisuuksia ironisessa valaistuksessa siten, kuin ne olisivat johtaneet johonkin hyvään. *Omon Ra* menee kuitenkin vielä pidemmälle satiirissaan. Teoksen tapahtumat on oikeastaan sijoitettu juuri siihen utopiaan, jota neuvostokansalle tarjottiin; kaikki ihmiset ovat neuvostosankarien kopioita (vaikkakin parodisia) eikä mikään yksityiskohta juuri poikkea neuvostokoodista. Kaikki on näennäisesti hyvin ja täydellistä, kunnes alkaa pikkuhiljaa selvitä, että kaikki onkin vain kuorta, yhteiskunnan päälle väkivalloin eikä edes erityisen huolellisesti liimattua kuvaa, utopiaa.

Konkreettisesti tarinan tasolla tämä todellisuuden päälle liimattu utopia tulee esiin esimerkiksi silloin, kun Omon ja Mitjok saavat kuulla, että Neuvostoliitolla ei todellisudessa ole kuin muutama lentokone, joilla lennellään pitkin rajoja, jotta amerikkalaisilla riittäisi kuvattavaa. Lisäksi he kuulevat, että ”ydinkokeet” on tehty laittamalla kaksi miljoonaa poliittista vankia hyppäämään ilmaan yhtä aikaa. Vääristelemisen tekniikalla isketään Neuvostoliiton ylpeydenaiheeseen ja siihen lähes ainoaan alaan, jolla maa todella oli kilpailukykyinen muiden maiden kanssa. Kuvaus kärjistetään lentokoneiden vähyyteen ja niiden koomiseen ja oletetusta poikkeavaan käyttötarkoitukseen, amerikkalaisten huijaamiseen. Ydinkokeiden selityksessä tiivistyy sama, mitä sanotaan ava-

ruusohjelmasta: kaikki kulissit pidetään yllä vain, jotta amerikkalaiset uskoisivat Neuvostoliiton olevan heitä edellä.

Yhteiskunnan ylläpitämiin kulissemiin liittyvä satiiri saa vielä yhden muodon käsiteltävässä teoksessa. Omonille kerrotaan lentäjäopiskelijoista, jotka Zaraiskin ilmasotakoulun neljäntenä vuonna pääsevät simulaattorivalmennukseen. Kaksi lentäjäopiskelijaa yrittää loikata länteen simulaattorilla, mutta he jäävät tietenkin kiinni. Koominen inkongruenssi luo absurdin tilanteen; lentämisen harjoitteluun tarkoitettu laite rinnastuu oikeaan lentokoneeseen ja paljastaa yhteiskunnan sisäiset viholliset, petturit. Koomisuus syntyy siitä, että kulissit ja valheet muuttuvat opiskelijoiden mielessä niin todellisiksi, että näyttävät tarjoavan tien pakoon.

6.2 Myytti suuresta perheestä

Neuvostoyhteiskunnassa pidettiin yllä myös myyttiä kansasta suurena perheenä. Sen lisäksi, että yksilö toimi suuren koneen osana, hän oli myös osa suurta perhettä, neuvostokansaa, jonka ylimmäisenä isänä oli Stalin. Vaikka suurta perhettä pidettiin arvokkaan, myöskään ydinperhettä ei unohdettu; sitä pidettiin ikään kuin kansan suuren perheen pienoismallina ja apuyksikkönä (Clark 1985, 115). Omonilla ei juuri ole ydinperhettä, hänen äitinsä ja veljensä ovat kuolleet ja isä on juoppo, joka ei ole paljon tekemisissä poikansa kanssa. Omonin ydinperheen muodostaa oikeastaan hänen tätinsä, joka pitää hänestä huolta. Löyhien perhesuhteidensa vuoksi Omonin kohdalla korostuu kansan ja erityisesti avaruusohjelman muodostaman perheen merkitys.

Vaikka Omon ei ole paljonkaan tekemisissä biologisen isänsä kanssa, tämä suhde tulee kuitenkin esiin kirjan alussa. Omonin isästä kerrotaan oikeastaan vain se, mitä tämä poikansa tulevaisuudelta haluaa. Lisäksi hän toistaa tiettyä koomista rutiinia poikansa kanssa herätessään juovuksissa sohvalla. Hän ojentaa kätensä Omonille ja kysyy tämän sukunimeä. Omonin vastatessa isä silittää tämän päätä ja antaa makeisia. Omon kommentoi tätä tapaa: ”[--]все это выходило у него так механически, что мне даже не было противно²” (Пелевин 2001, 11).

Merkille pantavaa on jälleen kerran mekaanisuus, automaattisuus. Omonin isän hyvätöiden mekaanisuus on syynä siihen, ettei poikaa inhota. On siis ymmärrettävä, että tarkoi-

² ”Hän teki tämän kaiken niin mekaanisesti, ettei minua edes inhottanut” (Pelevin 2002, 9).

tuksellinen hellyydenosoitus olisi aiheuttanut epämukavuutta ja inhoa pojassa. Tässä siis jo ydinperheen kuvaus on kaikkea muuta kuin arvostavaa. Ydinperhehän oli neuvostoretoriikassa kansan suuren perheen pienoismalli. Omon ei ole tyytyväinen ”pieneen perheeseensä”, eikä osoita merkkejä halustaan kuulua kansan suureen perheeseen.

Perhemyytin mukaan yhteiskunnassa oli eri tasoisia isähahmoja, jotka olivat järjestäytyneet hierarkkisesti. Yhteiskunnan symbolinen jako valittuihin isiin ja poikiin ja toisaalta tavallisiin, ei-valittuihin, kansalaisiin oli tärkeää ja suhtautuminen valittuihin juhlaavaa. Omonkin pääsee näennäisesti valittujen joukkoon, kun hänet otetaan avaruusohjelmaan. Kuitenkin hänelle koko ajan muistutetaan, että hän on tavallinen ihminen. Eversti Urtšaginista tulee hänen symbolinen isänsä, tosin tämäkin seikka vääristellään teoksessa. Urtšagin nimittäin ei ole ainoastaan symbolinen isä kansan suuressa perheessä, vaan ottaa myös tavallisen isän roolin. Tämä tulee esille, kun eversti pyytää anteeksi lyötyään Omonia:

— Не сердись, — сказал он, — я теперь тебе второй отец. Могу и ремнем выдрать. Чего жмешься, как баба? (Пелевин 2001, 53.)

— Älä suutu, hän sanoi, – minä olen nyt sinun varaisäsi. Voin vaikka vetäistä remmillä. Mitä sinä kiemurtelet siinä kuin joku ämmä? (Pelevin 2002, 53.)

Poikien fyysinen kurittaminen ei kuulunut symbolisten isien tehtäviin. Symboliset isät ja pojat eivät välttämättä olleet edes tekemisissä keskenään, nämä olivat vain yhteiskunnan valtaapitävien antamia nimityksiä. *Omon Ra*:ssa rikotaan raja symbolisen ja todellisen perheenjäsenen tehtävän välillä. Symboliseen isään liitetään attributteja, jotka kuuluvat tavalliseen ja vieläpä melko kurjaan elämään. Näin symbolisesta suhteesta tehdään koominen, jälleen kerran inkongruenssin ja vääristelyn tekniikan avulla. Tavallisen elämän asiat ja ongelmat eivät kuulu symboliseen suhteeseen valittujen kansalaisten välillä. Juonen ja kerronnan tasolla käytetään siis alentamisen tekniikkaa; symbolisen perheen arvoa, merkitystä ja arvokkuutta vähätellään laskemalla ne tavallisen elämän asioiden tasolle. Väkivallan tuominen mukaan suhteen kuvaukseen on erityisen alentaavaa, sillä vaikka neuvostoyhteiskunnassa väkivalta oli keskeinen hallitsemisen muoto, sitä ei koskaan artikuloitu esiin.

Satiirin keinoista edellä kuvatussa toimii myös satiirille tyypillinen symbolin tuhoamisen tekniikka (Hodgart). Siinä satiirikko esittää asiat ikään kuin ei ymmärtäisi asioiden symbolisia ulottuvuuksia ja konnotaatioita. Kun yhteiskunnan symboliset perhesuhteet kielletään, jäljelle jää vain tavallisten biologisten perhesuhteiden imitointi. Juuri näin

tapahuu symbolisten isien ja poikien suhteessa; symbolinen suhde jätetään huomiotta ja tilalle nousee tavallinen perhesuhde ikävine konnotaatioineen.

Myyttiin suuresta perheestä viittaa myös Omonin suhde toisiin kosmonautteihin sekä ystävänsä Mitjokiin, jota lopulta ei valita mukaan kuulennolle. Kaikki kosmonautit kuuluvat valittuihin, neuvostokansan johtajaisien symbolisiin poikiin. Heidän keskinäiset suhteensa eivät ole kovinkaan lämpimät, ainoastaan juuri ennen muiden kosmonauttien kuolemia Omon yrittää tuntea jotain sankaritovereitaan kohtaan. Jos Omon olisi oikea neuvostosankari, hän iloitsisi siitä, että hänen symboliset veljensä saavat antaa henkensä isänmaan puolesta. Hän kuitenkin alkaa sääliä heitä (ei kuitenkaan itseään), erityisesti Dimaa, juuri ennen tämän kuolemaa.

Dima kertoo hänelle levystä, jota on metsästännyt vielä viimeisellä lomallaan sitä koskaan löytämättä. Omon valehtelee Dimalle omistavansa kopion kyseisestä levystä ja kertoo miltä se kuulostaa. Myöhemmin juuri ennen omaa kuviteltua kuolemaansa Omon ajattelee tehneensä oikein valehdellessaan, sillä ” [Г]орько уходить из мира, в котором оставляешь какую-то тайну³” (Пелевин 2001, 146). Omonin motiivina on siis ainoastaan sääli; hän haluaa, että Diman olisi helppo jättää elämänsä. Omonin toiminnassa toistuu ”totuuden edistäminen huijaamalla”, toimintamalli, jonka hän on oppinut jo koulutuksessaan.

6.3 Sankarimyytin purkaminen

Kaikki edellä kuvatut satiirin kohteet liittyvät jollakin tavoin sankarimyyttiin, lähinnä sen yhteiskunnallisen viitekehyksen kautta. Myytti kansasta suurena perheenä on tietenkin lähimpänä varsinaista sankarimyyttiä sen vuoksi, että kansan symboliset pojat olivat lähestulkoon aina sankareita jollain tasolla. Neuvostoyhteiskunnan sankaruus oli usein symbolista ja siksi erityisesti symbolin tuhoamisen tekniikka on tärkeä sankarimyytin purkamista tarkastellessa.

Pelevin on omistanut kirjansa ”Neuvostoavaruuden sankareille” (Героям Советского Космоса). Tämä – kaiken muun ohella – antaa hyvän lähtökohdan sankaruusnäkökulmalle teoksen tulkinnassa ja vaatii pohdintaa. Se on merkityksellinen myös siksi, että se

³ ”Oli niin katkeraa poistua maailmasta, jos joutui jättämään taakseen jonkin salaisuuden” (Pelevin 2002, 153).

on eri tason tekstiä kuin varsinainen romaaniteksti, siitä irrallaan. Omistuskirjoituksen voi tulkita joko satiirisena piikkinä ja koko teoksen satiirin terävimpänä kärkenä, tai sitten sovittelevana kädenojennuksena ja eräänlaisena anteeksipyyntönä neuvostoajan sankareille. Vaikka kirjallisuudentutkimuksen tavoitteena ei tarvitse olla kirjailijan intentioiden selvittäminen, omituskirjoituksen tulkintamahdollisuuksia on tarpeellista analysoida tässä tutkimuksessa.

Koska tämän tutkimuksen valossa näyttää siltä, että *Omon Ra* on selkeästi parodinen ja satiirinen teos, tai ainakin sisältää runsaasti tällaisia koomisia elementtejä, olisi kiinnostavaa tulkita myös omistuskirjoitus satiiriseksi viittaukseksi. Tällöin se olisi tulkittava ironiseksi kaksoisviestiksi, joka sisältäisi kirjaimellisen merkityksensä lisäksi myös toisen, vastakkaisen merkityksen. Kirjaimellinen merkitys tietenkin on, että kirjoittaja omistaa teoksensa neuvostokosmonauteille. Onhan historiallisesti tunnettu tosiasia, että Neuvostoliitto oli oman aikansa kehittyneimpiä valtioita avaruusteknologian suhteen; kilpailu avaruuden herruudesta amerikkalaisten kanssa oli kovaa.

Toinen, kirjaimelliselle lähes vastakkainen merkitys sisältää saman viestin kuin tarina kokonaisuudessaan antaa ymmärtää; kaikki on ollut huijausta. Teos onkin omistettu tuhansille Omonin kaltaisille kosmonauteille, jotka uhrasivat elämänsä turhaan maansa puolesta. Tämä johtaa myös laajempaan tulkintaan. Avaruusohjelma oli Neuvostoliiton ylpeys ja osoitti ulkomaailmalle sen olevan teknisesti kehittynyt kansakunta. Jälkikäteen jo sortunutta järjestelmää arvostellessa ei tarvitse olla hienovarainen. Omistuskirjoituksen voi tulkita myös siten, että Pelevin käyttää sitä satiirinsa teränä; jos aikoo arvostella järjestelmää, on luonnollisinta hyökätä sen arvostetuinta ja arvokkainta osaa kohtaan. Kun alentaa sen arvoa, koko järjestelmän arvo alenee. Neuvostoliitolla järjestelmän arvostetuin osa ehdottomasti oli avaruusohjelma, olivathan suurimmat sankaritkin ensin lentäjiä, sitten kosmonautteja. Omistamalla heille satiirisen teoksensa Pelevin iskee siihen, missä voi saada eniten tuhoa aikaan.

Jos omistuskirjoitus tulkitaankin anteeksipyyntöksi ja kädenojennukseksi, päästään aivan erilaisiin johtopäätöksiin. Jos edelleen ajatellaan teosta satiirina, mutta otetaan positiivisempi ja hyvántahtoisempi näkökulma omistuskirjoitukseen, voidaan päätellä, ettei teoksen satiiri ole niin jyrkän tuomitsevaa ja kohdettaan vihaavaa kuin sen muuten voisi ajatella olevan. Tai ainakin satiirin kohde seuloutuu tarkemmaksi; se onkin ainoastaan neuvostojärjestelmä ja sen luomat rakenteet, eivätkä niinkään neuvostoihmiset, jotka tästä näkökulmasta katsoessa tulkittaisiin ainoastaan järjestelmän uhreiksi. Voi-

daan siis kysyä, tehdäänkö sankarimyyttiä naurettavaksi pilkkaamalla ainoastaan järjestelmää, joka sen loi, vai ovatko pilkan kohteena myös ihmiset: sekä tavalliset kansalaiset, jotka uskoivat sankarimyyttiin, että ne, joista itsestään tehtiin sankareita.

Omistuskirjoituksen positiivisempi tulkinta antaa siis hyväksyvämmän ja sovittelevamman kuvan kirjan asennoitumisesta neuvostoyhteiskuntaan ja erityisesti sen vaikutuspiirissä eläneisiin ihmisiin. Kuitenkin asenne säilyy satiirisena ja arvostelevana. Tällainen asenne satiirin kohdetta kohtaan on satiirin edellytyksenä; pelkästään parodinen teos voi joidenkin tutkijoiden mukaan (ainakin Rose) olla myös hyväntahtoisesti jäljittelevä, mutta satiiriin tulee aina liittyä arvosteleva ja kyseenalaistava asenne. Useimmiten parodiakin saa taistelullisia sävyjä.

Omonin hahmon parodioima positiivinen sankari on kirjallisuuden henkilöahmotyyppi. Tyyppinä se tietenkin heijastelee yhteiskunnan sankarimyytin piirteitä ja ulottuvuuksia, mutta kirjallisuuden tyyppihahmo on kuitenkin aina vain konvention osa, ei todellisuutta. Positiivisen sankarin parodiaa on jo käsitelty tässä työssä, nyt tulokinnassa on mentävä pidemmälle ja tutkittava, miten teos käsittelee varsinaista neuvostosankarimyyttiä.

Barthesin (1994, 186) mukaan myytti sisältää aina tietyn intentionaalisuuden asteen, eli se on puhetta, joka määrätty paljon enemmän sisäänrakennetun pyrkimyksensä kuin kirjaimellisen merkityksensä mukaan. Näin on tietenkin erityisesti neuvostosankarimyytin laita. Sankarin tarkoituksena oli olla ihmisille esikuva ja toisaalta myös pitää yllä yhteiskunnan rakenteita ja näyttää tavallisille kansalaisille heidän paikkansa yhteiskunnassa. Toisaalta sankarusinstituutio tarjosi tavallisille ihmisille samaistumiskohteen lisäksi myös jonkinlaisen tavoitteen tai ainakin haaveen; isänmaan sankarit tulivat usein tavallisen kansan joukosta.

Neuvostoyhteiskunnan sankarimyytti eroaa tietenkin jyrkästi konventionaalisesta sankarimyytistä. Sankarimyyttien (kuten myyttien yleensäkin) ajatellaan syntyneen ja muotoutuneen aikojen kuluessa, mutta neuvostosankarimyytti on tietoisien ja intentionaalisten kehittämisen ja luomistyön tulosta. Näin alkuperäiset myytit ovat uutta luovia ja rakentavia, kun taas poliittiseen yhteyteen luotu myytti on valheellinen ja manipuloiva. Tämä on tietenkin yhteydessä mainittuun intentionaalisuuteen. Pelevin satirisoi juuri tätä koko myytin käsitteen degeneraatiota neuvostojärjestelmän hampaissa. Hän nostaa sankarimyytistä esiin ne piirteet, jotka erottavat tämän keinotekoisesta myytin todellisesta myy-

tistä ja mytologiasta. Teos sisältää kuin vertailun vuoksi lukuisia viitteitä perinteisiin mytologioihin.

Periaatteessa koko sankarimyytin satiiri tiivistyy symbolin tuhoamisen tekniikkaan. Sankarimyytti ja sen ilmentymät yhteiskunnassa, symboliset sankarit, voidaan nähdä yhteiskunnan valtaapitävien välineiksi säilyttää järjestys ja hallita kansalaisia mielikuvien tasolla. Pelevinin satiirin päämekanismina on komiikan avulla paljastaa, että symbolisten sankareiden taakse kätkeytyy vain ihminen, tavallinen ja pelokas yksilö, joka ei ole sen kummempi kuin kukaan muukaan. Hän riisuu satiirillaan sankarilta tämän viitan ja sädekehän ja esittää tämän pelkistetyssä muodossaan: pienenä, pelokkaana ihmisenä.

Sankarimyytti tehdään naurettavaksi kuvaamalla koomisessa valossa todellisen yhteiskunnan sankarinpalvontaan liittyviä tapahtumia ja juhlallisuuksia. Ne liittyvät erityisesti lentäjäsankareihin, sillä nämä olivat neuvostoyhteiskunnan sankareista rakastetuimpia ja kunnioitetuimpia, Stalinin omia poikia. Sankaruuden parodian lisäksi *Omon Ra*:ssa tuodaan esiin se kohtuuttoman suuri huomio, jota Stalin osoitti (tai jota hänen ainakin uskoteltiin osoittavan) juuri lentäjäsankareille. Stalinin tapaaminen ennen lennolle lähtöä oli yksi traditionaalinen tapa osoittaa, miten läheisiä lentäjät maan isälle olivat. (Clark 1985, 127.)

Omon Ra:ssa kosmonautit eivät sentään tapaa henkilökohtaisesti itse Stalinia, joka on jo kuollut, mutta teoksessa kuvataan tapahtumasarja, joka vastaa Stalinin tapaamista. Se on uudelleenmuotoiltu ja vääristely rituaali, jossa maanalaisesta avaruuskeskuksesta nousee hetkeksi maan pinnalle, Punaiselle torille. Tähän rituaaliin sisältyy kaksi viittausta todellisen Neuvostoliiton sankarinpalvontaan ja Stalin-kulttiin.

Ensimmäinen viittaus Stalinin tapaamistraditioon tulee juuri ennen maan pinnalle nousemista. Kosmonautit kulkevat pitkin sokkeloisia käytäviä, ja Omon näkee jotain mielenkiintoista:

В одном месте я заметил в стене неглубокую нишу, где лежали подвявшие цветы, рядом висела небольшая мемориальная доска со словами: «Здесь в 1932 году был злодейски убит лопатой товарищ Сероб Налбандян» (Пелевин 2001, 104).

Yhdessä kohdassa havaitsin pienen syvennyksen, jossa oli kuihtuneita kukkia ja niiden vierellä muistotaulu: ”Tässä tihutyöntekijä tappoi vuonna 1932 lapiolla toveri Serob Nalbandjamin” (Pelevin 2002, 108).

Pelevinin kertomuksissa *Rekonstruktor* (*Реконструктор*) ja *Otkrovenije Krögera* (*Откровение Крегера*) Nalbandjam on Stalinin kaksoisolento vuosina 1932–1935, kun vainoharhainen Stalin viettää katakombielämää Moskovan alla. *Rekonstruktor*-kertomuksessa eräs Moskovan eläintarhan vartija putoaa vahingossa norsuaitauksen ilmastointikanavan kautta maanalaiseen tunneliin, jossa kohtaa Nalbandjam-Stalinin ja tappaaa tämän säikähtäneenä lapiollaan. (Pikkupeura 2002, 176.) *Omon Ra*:ssa surman sanotaan tapahtuneen jo 1932.

Toinen, merkityksellisempi viittaus sisältyy tapahtumaan, jossa kosmonautit ja lennonjohtaja tulevat ulos Punaiselle torille Leninin mausoleumin takaovesta. He näkevät Kremlin muurin ja hautakivet (muurin viereen on todellisuudessakin haudattu mm. Stalin ja Juri Gagarin). Lennonjohtaja esittelee perinteen:

— Все космонавты, — негромко заговорил начальник полета, — все, сколько их ни было в нашей стране, перед полетом приходили сюда, к священным для каждого советского человека камням и трибунам, чтобы взять частичку этого места с собою в космос (Пелевин 2001, 105).

– Kaikki kosmonautit, sanoi lennonjohtaja hiljaa, – kaikki maassamme eläneet kosmonautit ovat käyneet ennen lentoaan täällä, jokaiselle neuvostoihmiselle pyhien kivien ja puhujankorokkeiden luona viedäkseen kappaleen tätä paikkaa mukanaan avaruuteen (Pelevin 2002, 109).

Stalinin haudalla käyminen vertautuu Stalinin tapaamiseen ennen lennolle lähtöä. Tilanteen tulisi olla juhlallinen, mutta Pelevinille sopivaan tyyliin se vääristellään ja sen seurauksena tapahtuma muuttuu koomiseksi. Kun jokaisen kosmonautin tulisi viedä mielessään kappale tuota pyhää paikkaa avaruuteen, Omonin viimeinen muisto ja näin hänen neuvostoavaruuteen mukanaan viemänsä palanen Punaista toria on koominen ja irvokas kuva rammasta everstistä:

И вот что я унес с предвечерней Красной площади — потемневшую брусчатку и худенькую фигуру в старом кителе, сидящую в инвалидном кресле и раскрывающую непослушный черный зонт (Пелевин 2001, 107).

Tämän näkymän minä vein mukanaani iltaa odottavalta Punaiselta torilta: tummuksen nupukiveyksen ja vanha sotilaspusero yllä pyörätuolissa istuvan laihan hahmon, joka yritti avata tempuillevaa mustaa sateenvarjoa (Pelevin 2002, 111).

Everstin tulisi olla kunnianarvoinen isähahmo Omonille, ja tilanteen tulisi ehdottomasti olla juhlava. Ovathan he jääneet keskustelemaan kahdestaan hetkeksi, ja Omon on symbolisesti valaistunut (joskin nurinkurisesti) saatuaan mentoriltaan ohjeita tulevaa varten.

Tilanteen koomisuutta lisää siis se, että annettuaan paikkansa Omonille Urtšagin jää pyörimään pyörätuolissaan torille avuttomana vesisateessa. Satiirikko on alentanut ylevän tilanteen arvon vääristelemällä sen totaalisesti.

Kosmonautit vierailevat siis kahdella Stalinin hautamuistomerkillä; ensin vale-Stalinin ja sitten oikean. Koko tapahtumasarja on vääristelty koomiseksi ja arvokkaan tilanteen koomisuus alentaa sen ja koko sankarikultin arvoa ja toimii siten satiirin välineenä.

Kosmonautit tapaavat myös erään elävän historiallisen henkilön ennen lähtöään: he saavat kunnian kohdata toveri Laikan, ensimmäisen neuvostokosmonautin. Ensimmäistä avaruuteen lentänyttä (ja *Omon Ra*:n todellisuudessa sieltä myös hengissä palannutta) koira kuvataan näin:

Это была очень старая лайка с совершенно красными глазами, но меня поразили не ее глаза, а покрывавший ее туловище светло-зеленый мундирчик с погонами генерал-майора и двумя орденами Ленина на груди (Пелевин 2001, 101).

Koira oli hyvin vanha pystykorva, aivan punasilmäinen, mutta en hämmästynyt sen silmiä vaan sen yllä olevaa vaaleanvihreää univormua, jota koristivat kenraalimajurin arvomerkit ja kaksi Leninin kunniamerkkiä rinnuksissa (Pelevin 2002, 105).

Laikaa kohdellaan kuin ihmistä (ja tietenkin sankaria); se on puettu univormuun ja sille juotetaan konjakkia, lautaselta tosin. Sen vanhempien kerrotaan olevan avaruusohjelman työntekijöiden kollegoja jossain toisessa turvallisuuselinten tukikohdassa. Tämän rinnastuksen tekee koomiseksi jälleen kerran inkongruenssi; ihminen ja eläin rinnastetaan tasavertaisina kollegoina. Satiirissa käytetään hyväksi eläinmaailmaa: koiran ja ihmisen rinnastaminen murentaa sankari-instituutiota tehokkaasti. Jopa koira voi liittyä kansakunnan poikien – tai jopa isien – joukkoon. Sankarin arvoa alennetaan ja siitä tehdään pilkkaa.

Sankarimyyttiä satirisoidaan myös sankaritekoja mahdollistavan ja suorastaan niitä tuottavan todellisuuden tasolla. Omon saa nimittäin eräässä vaiheessa koulutustaan oivaluksen sankaritekojen luonteesta synnyinmaassaan. Hän oivaltaa, etteivät samat teot ole sankaritekoja kaikissa maissa, ja että Neuvostoliitossa kaikki asiat tapahtuvat aina ”послевоенное или предвоенное время⁴” (Пелевин 2001, 69), ja juuri tämän hän kä-

⁴ ”sodanjälkeisenä tai sotaa edeltävänä aikana” (Pelevin 2002, 71)

sittää olevan edellytyksenä sille, että melkein mikä tahansa voi olla sankariteko. Hänelle selkenee hetkessä, että ”наша советская жизнь есть не последняя инстанция реальности, а как бы только ее тамбур⁵” (Пелевин 2001, 69).

Tässä nostetaan koomisesti esiin ensinnäkin se, miten neuvostoelämää pidettiin virallisessa retoriikassa luonnollisesti parempana kuin elämää muualla. Asiaa vielä liioitellaan; se ei ainoastaan ole parempaa, vaan ikään kuin odotushuone tai eteinen, josta päästään johonkin vielä parempaan ja todellisempaan. Neuvostosankarin tekemä sankariteko ja uhrautuminen veisi siis ihmisen kaikkein tavoiteltavimpaan olotilaan. Lisäksi tämän-tyyppiset sankariteot ovat mahdollisia vain neuvostomaassa.

Sankarimyytin purkaminen saatetaan *Omon Ra*:ssa loppuun sillä hetkellä, kun Omon tajuaa olleensa koko ajan maan pinnalla:

Издадека послышался нарастающий гул, я поглядел вбок и прочел бронзовую надпись: «БИБЛИОТЕКА ИМ. В.И. ЛЕНИНА».

«Земля», — вдруг понял я. (Пелевин 2001, 161.)

Kaukaa kuului voimistuvaa jylinää, vilkaisin sivuilleni ja luin pronssikirjaimisen tekstin LENIN KIRJASTON METROASEMA.

”Мaa”, tajusin äkkiä. (Pelevin 2002, 169–170.)

Omonin sankaruuteen perustunut minuus hajoaa täydellisesti kun hän tajuaa, ettei ole suorittanut mitään sankaritekoa. Minuutensa hajoamisen seurauksena hän jää täysin tyhjän päälle; hänellä ei ole entisestä minuudestaan edes palasia, joita kerätä kokoon ja yhdistellä. Näin koko neuvostoyhteiskunnan sankarimyytti on tehty tyhjäksi ja on osoitettu sen keinotekoisuus ja valheellisuus. Todellista myyttiä ei keinotekoisien tavoin voisi näin purkaa ja osoittaa sisältä tyhjäksi, vain tietyn intention täyttäväksi rakennelmaksi. Jo mahdollisuus tällaiseen purkamiseen ja paljastamiseen osoittaa siis neuvostosankarimyytin lähtökohdiltaan epäaidoksi.

Sankarimyytin purkamista teoksessa korostaa eräs Pelevinin muillekin teoksille tyypillinen piirre. On nimittäin tavallista, että Pelevinin teosten henkilöahmot vaihtavat asemaansa luojasta luoduksi, liikuttajasta liikutetuksi (Dalton-Brown 1997, 227). Omonin hahmo seuraa tätä tendenssiä kiinnostavalla tavalla. Teoksen alussahan Omonille anne-

⁵ ”[--] neuvostoelämä ei ollut todellisuuden viimeinen instanssi vaan ikään kuin vasta sen eteinen” (Pelevin 2002, 70).

taan lähtökohdat, neuvostoihmisyys ja isän antama nimi, jolloin häntä ”liikutetaan” kohti tiettyä päämäärää, sankaruutta. Omonin persoonallisuuden ja minuuden kehittyessä tämä alkaa liikuttaa itseään, hakeutuu Zaraiskin ilmasotakouluun ja sieltä avaruusohjelmaan. Tässä vaiheessa asetelma kuitenkin muuttuu taas; vaikka Omon on halunnut avaruuteen ja pyrkinyt sitä kohti sinnikkäästi, hän alkaa nyt epäillä. Tässä vaiheessa hänelle ei kuitenkaan anneta enää mahdollisuutta perua, vaan hänen tulee suorittaa sankariteko. Hän on jälleen liikutettavana, tällä kertaa avaruusohjelma ja toisaalta koko yhteiskunta sankarikultteineen ja vaatimuksineen ohjaa hänen liikettään. Omon kuitenkin hyväksyy tämän, johtaahan se hänet päämääräänsä, avaruuteen.

Samalla tavoin kuin liikuttaja-liikutettu -vastakkainasettelu myös luoja-luotu -dikotomia sopii Omonin hahmoon. Onhan hänet ensin ikään kuin luotu neuvostoyhteiskunnan jäseneksi, ja sen antamien ärsykkeiden perusteella Omon on alkanut rakentaa omaa minuuttaan tukeutuen sankaruuteen. Lopulta kuitenkin paljastuu, että Omon onkin ulkoapäin luotu valesankariksi, järjestelmän tahdottomaksi marionetiksi. Nämä kaksi eri tasoilla toimivaa, Omonin toimintaa joko sisältä tai ulkoa ohjaavaa voimaa korostavat sankarimyytin keinotekoisuutta ja purkavat sen lopulta osiinsa.

Omonin henkilöahmoa on *Omon Ra*:ssa käytetty ennen kaikkea välineenä; se on osoittanut keinotekoisien myytin heikot kohdat ja siihen kätkeytyvän, tai pikemminkin kätkeytyn, valheellisen poliittisen manipuloinnin ja häikäilemättömän intentionaalisuuden. Omonin henkilöahmolla on toki enemmän ulottuvuuksia kuin satiirissa tyyppisesti käytetyllä karikatyyriahmolla, mutta silti hahmon voi nähdä satiirikon ja yhteiskunnan arvostelijan luomana välineenä. Tässä työssä esitetyn tulkinnan valossa Omon on enemmän kritiikin väline kuin itsenäisesti toimiva subjekti teoksessa.

7. Päätäntö

Tutkin tässä pro gradu -työssäni neuvostosankarimyytin purkamista Viktor Pelevinin *Omon Ra* -teoksessa. Hypoteesini oli, että teoksessa sankarimyyttiä puretaan tietoisesti komiikan avulla. Johdannossa esittämäni tutkimuskysymykset saivat vastauksensa seuraavalla tavalla.

Omon Ra:n parodia kohdistuu neuvostojärjestelmän ainoaan taiteen luomismetodiin, sosialistiseen realismiin ja erityisesti sen vakiintuneeseen kertomuskonventioon, neuvostosankaritarinaan. Parodia tulee ilmi sekä juonen että henkilöhahmojen tasolla. Juonen tasolla parodioidaan neuvostosankaritarinan prototyypistä juonta. Seuraamalla prototyypistä juonta lukijassa herätetään odotus tyypillisestä loppuratkaisusta. Kun odotus sitten teoksen lopussa petetään täysin päinvastaisella ratkaisulla, tarinan parodinen luonne tulee lopullisesti esiin.

Teoksen parodiset ulottuvuudet tiivistyvät parhaiten kirjan päähenkilössä Omonissa, joka on parodia positiivisesta sankarista. Vertaan työssä Omonin piirteitä ja käyttäytymistä Liljan ja Clarkin sankarista erottelemiin piirteisiin. Omonin sankaruuden kuvauksessa komiikka syntyy siitä, että toisaalta on liioiteltu positiivisen sankarin tyypillisiä piirteitä ja vastaavasti jätetty joitain kokonaan puuttumaan hahmon kuvauksesta.

Omonin parodiasankaruus tiivistyy erityisesti hänen suhteessaan neuvostoyhteiskunnan uhrautumisretoriikkaan. Positiiviselle sankarille mikään uhraus ei ole liian suuri, Omon puolestaan kauhistuu kuullessaan, että urotyö vaatii hänen henkensä. Ilolla uhrautuminen kuuluu olennaisena osana neuvostosankaritarinoin, *Omon Ra*:ssa se on käännetty vastakohtakseen.

Omonin nimen monet eri merkitykset ja viitteet vahvistavat hänen parodiasankaruuttaan. Symbolin purkaminen tuodaan näkyväksi erityisesti hänen nimensä yhteyksissä muinaisten egyptiläisten Amon-Ra -myyttiin. Omonin nimi toimii myös eräänlaisena laajennettuna metaforana, joka jo sellaisenaan kertoo tarinan ja jolle tarina loppujen lopuksi perustuu. Omonin kohtalosta tulee analoginen koko Neuvostoliiton ja sen kansan kohtalolle; koko ajan on kuljettu kohti jotain valheellista päämäärää, ja kun tämä paljastuu, jäädään harhailemaan päämäärättöminä.

Parodian kohde on korostetummin kirjallisuuden maailmassa, kun taas satiiri kurkottaa lukijaa ympäröivään todelliseen maailmaan. *Omon Ra*:n parodisen tason rakentamalta

perustalta esiin kohoaa toinen, satiirinen taso, jonka kohteena on koko neuvostoyhteiskunta käytäntöineen. Satiirin kohteena on ensinnäkin yhteiskunnan kaksoispuhe; se, että asioista puhutaan siten, kuin niistä oletetaan puhuttavan huolimatta puheen sisällön totuudellisuudesta. Kaksoispuhe tehdään näkyväksi niin henkilöhahmojen puheen kuin toiminnankin tasolla. Toiminnan tasolla se rinnastuu myös neuvostoyhteiskunnan paljon käyttämään konemetaforaan, jossa ihmisestä puhutaan tuotanto- ja valtiokoneiston tarpeellisena osana.

Teoksen satiiri kohdistuu myös siihen, miten neuvostoretoriikassa käytettiin taustalla vaikuttavaa teoriaa oikeuttamaan teot ja säädökset. Fiktiivinen kuuteoria symboloi marxilais-leninistiseen ajatteluun sisältyvää ajatusta yhteiskunnan vääjämättömästä ajautumisesta kohti vallankumousta ja kommunismia. Eräs teoksen satiirin kohteista on neuvostoyhteiskunnan ruokkima myytti suuresta perheestä, jonka mukaan yhteiskunta koostuu valituista ja tavallisista kansalaisista. Myös tämä myytti lasketaan *Omon Ra*:ssa tavallisen elämän tasolle ja siitä tehdään koominen.

Sankarimyytin pohdintaan ohjaava *Omon Ra*:n omistuskirjoitus ”Neuvostoavaruuden sankareille” voidaan tulkita kahdella hieman erilaisella tavalla, joissa kuitenkin molemmissa säilyy satiirinen sävy. Sen voi tulkita satiirin terävimmäksi kärjeksi; iskuksi, joka haavoittaa satiirin kohteena olevan yhteiskunnan kallisarvoisinta saavutusta. Toisaalta omistuskirjoituksen voi nähdä antavan synninpäästön Omonin lailla järjestelmän tahdottomina marionetteina olleille yksilöille ja siten suuntaavan satiiria entistä tarkemmin kohti itse järjestelmää.

Sankarimyytin satiiri tiivistyy teoksessa symbolin tuhoamiseen; sankarin osoitetaan olevan vain tavallinen, pelokas ihminen, joka ei itse päättä toiminnastaan. Sankarimyytti ja neuvostoyhteiskunnan sankarinpalvonta tehdään naurettavaksi jäljittelemällä ja koomisesti vääristelemällä sankaruuteen liittyviä käytäntöjä ja toimintatapoja. Sankarimyytin purkaminen saatetaan loppuun sillä hetkellä, jolla Omonin sankaruuteen vahvasti kiinnittynyt minuus hajoaa lopullisesti. Omonin minuus on koko ajan kehittynyt sankaruuden varaan; muita attribuutteja sillä ei ole. Samalla Omonin sankaruuden valheellisuuden kanssa paljastuu koko neuvostoyhteiskunnan sankarimyytin keinotekoisuus ja valheellisuus. Juuri tätä myytin käsitteen degeneraatiota teos pohjimmiltaan analysoi. Neuvostoyhteiskunnan luomat myytit olivat perustaltaan valheellisia ja manipuloivia, eivät uutta luovia kuten todelliset mytologiat. Omonin henkilöhahmo osoittautuu siis

ennen kaikkea kritiikin välineeksi ja sankarimyytin tietoisien purkamisen representaatioksi.

Pelevinille näyttää tämän tutkimuksen ja *Omon Ra* -teoksen perusteella olevan tyypillistä minkä tahansa esiin nostamansa myytin alentaminen symbolin tuhoamisen tekniikalla. Myytit maallistetaan ja lasketaan konkreettiselle tasolle kuvaamalla ne kirjaimellisessa merkityksessään. Sama toistuu niin pohjoisten kansojen karhumytologian ja egyptiläisen Amon-Ra -myytin kuin lukuisten neuvostoyhteiskunnan luomien myyttienkin kohdalla. Neuvostoyhteiskunnan myyteistä tärkeimmät tutkimassani teoksessa käsitellyt ovat konemetafora, myytti kansasta suurena perheenä ja tietenkin erityisesti sankarimyytti.

Onnistuin mielestäni esittämään tässä työssä vastaukset johdannossa asettamiini tutkimuskysymyksiin. Valitsemani komiikan teoriat ja neuvostoyhteiskunnan ja sosialistisen realismin piirteitä käsittelevät teoriat olivat toimivia työkaluja valitsemani teoksen analyysissä ja tarjosivat riittävästi näkökulmia *Omon Ra*:n eri ulottuvuuksien käsittelyyn.

Koska rajasin tässä tutkielmassa käsittelyn ainoastaan yhteen teokseen, mielenkiintoinen jatkotutkimusaihe voisi olla myyttien, muidenkin kuin neuvostoyhteiskunnan luomien, ilmeneminen ja niiden käsitteleminen Pelevinin tuotannossa. Kirjailijan tuotanto tarjoaa varmasti materiaalia tällaiseen tutkimukseen.

Kuten jo aiemmin on todettu, Pelevin on niitä uuden ajan Venäjän nuoria kirjailijoita, jotka murtavat menneisyyden kahleita ja kirjoittavat maansa historiaa uudelleen purkaen sosialistisen (sur)realismin luomaa harhaa. Vapauttaessaan kirjallisuutta kahleista ja purkaessaan myyttejä ja tabuja hän on mukana uudistamassa venäläisen kirjallisuuden laajaa kenttää. Aivan kaikki ei kuitenkaan ole uutta; tämänkin tutkimuksen valossa on aivan selvää, että Pelevin nojaa myös vankasti klassiseen venäläiseen kirjallisuustraditioon absurdeine henkilöhahmoineen ja tapahtumineen. Valtavan yhteiskunnallisen murroksen kuohuista nousee jälleen teoksia, joista on tunnistettavissa jotain vanhaa ja venäjän klassiselle kirjallisuustraditiolle tyypillistä tunnetta ja asennetta.

8. Lähteet

Primaarilähteet

Пелевин, Виктор Олегович 2001. *Омон Ра*. (1. painos 1992.) Москва: Вагриус.

(Pelevin, Viktor Olegovič 2001. *Omon Ra*. Moskva: Vagrius.)

Pelevin, Viktor 2002. *Omon Ra*. Suom. Arja Pikkupeura. Helsinki: Tammi.

Sekundaarilähteet

Barthes, Roland 1994. *Mytologioita*. Suom. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus.

(Alkuteos *Mythologies*. Editions du Seuil 1957.)

Bergson, Henri 2000. *Nauru – tutkimus komiikan merkityksestä*. Suom. Sanna Isto ja

Marko Pasanen. Helsinki: Loki-kirjat. (Alkuteos *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900.)

Čiževskij, Dmitrij 1974. *History of Nineteenth-Century Russian Literature. Volume II:*

The Realistic Period. Transl. Richard Noel Porter. Nashville: Vanderbilt University Press. (Alkuteos *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. II Der Realismus*, 1967.)

Clark, Katerina 1985. *The Soviet Novel. History as Ritual*. Second edition. Chicago:

The University of Chicago Press.

Clive, Geoffrey 1972. *The Broken Icon. The Search for the Meaning of Existence*

Through the Torments of Characters from Russian Classical Fiction. New York: The Macmillan Company.

Dalton-Brown, Sally 1997. “Ludic Nonchalance or Ludicrous Despair? Viktor Pelevin

and Russian Postmodernist Prose”. *Slavonic and East-European Review* Vol 75, No 2, April 1997, 216-233.

Feinberg, Leonard 1972. *Introduction to Satire*. 3. painos. Iowa: The Iowa State

University Press.

Frye, Northrop 1973. *Anatomy of Criticism. Four essays*. 3. painos. Princeton, New

Jersey: Princeton University Press.

Hodgart, Matthew 1969. *Satire*. London: Weidenfeld and Nicolson.

- Hutcheon, Linda 1991. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York: Routledge.
- Ions, Veronica 1982. *Egyptian Mythology*. London etc.: Hamlyn.
- Kelly, Catriona; Shepherd, David 1998. *Russian Cultural Studies. An introduction*. Oxford New York: Oxford University Press.
- Kinnunen, Aarne 1994. *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Juva: WSOY.
- Lihatšev, Dmitri 1994. Johdatus *nauruun. Reunamerkitöjä venäläisyydestä*. Suom. Erkki Peuranen. Kustannus Oy Taifuuni. (Alkuteos *Smeh v drevnei Rusi, Zanetki o Russkom, O Sadah.*)
- Lilja, Pekka 1980. *Positiivisen sankarin tulo neuvostovirolaiseen romaaniin. Tausta ja toteutus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Luukkanen, Arto 2004. *Neuvostojen maa. Neuvostoliiton historia 1917–1991*. Helsinki: Edita.
- Mathewson, Rufus W. Jr. 1975. *The Positive Hero in Russian Literature*. Second edition. Stanford, California: Stanford University Press.
- McCannon, John 1997. ”Positive Heroes at the Pole: Celebrity Status, Socialist-Realist Ideals and the Soviet Myth of the Arctic, 1932–39”. *The Russian Review* 56, July 1997, 346–65.
- Menzel, Birgit 2000. “Some Reflections on High and Popular Literature in Late and Soviet Russia”. Teoksessa *Переломные периоды в русской литературе и культуре (Perelomnye periody v russkoj literature i kul'ture)*. Toim. P. Pesonen ja J. Heinonen. Helsinki: Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures ja Aleksanteri Institute.
- Pentikäinen, Juha 2005. *Karhun kannoilla. Metsänpitäjä ja mies*. Helsinki: Etnika.
- Peuranen, Erkki 1995. *Takaisin Venäjälle. Kirjoituksia kulttuurista 1986–1995*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Pikkupeura, Arja 2002. ”Selityksiä”. Teoksessa *Pelevin 2002*, 171–177.
- Pollard, Arthur 1970. *Satire*. London: Methuen & Co Ltd.
- Rose, Margaret A. 1995. *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge: The University of Cambridge.

Simonsuuri, Kirsti 1996. *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat*. 2. painos. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.

Swabey, Marie Collins 1961. *Comic Laughter. A Philosophical Essay*. New Haven and London: Yale University Press.

Willis, Roy 1996. *World Mythology. The illustrated guide*. London: Duncan Baird Publishers.