





ABSTRACT

Kuhna, Matti

Between two worlds. Marko Tapio's *Arktinen hysteria* as a challenger to Väinö Linna

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2004, 307 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4331; 25)

ISBN 951-39-1926-9

English summary

Diss.

The present study examines how *Arktinen hysteria* (*Arctic hysteria*) (1967, 1968) by Marko Tapio sets itself into dialogue with the *Täällä Pohjantähden alla* (*Here Beneath the North Star*) trilogy and *Tuntematon sotilas* (*The Unknown Soldier*) by Väinö Linna. It approaches this question through methods such as transtextuality and narratology, as well as concepts such as genre, modernism and mimesis. As the introduction points out, having read the second part of Linna's trilogy Marko Tapio set himself a goal, namely that of approaching questions addressed by Linna from a different angle.

The analysis of *Arktinen hysteria* focuses on the main character, Harri Björkharry, who in a significant way defines the world view and the values presented in the novel, because of his role as the first person narrator and his Nietzschean individualism. The atheistic pessimism of Harri's world view is in stark contrast with the Christian optimism of Linna's trilogy.

Arktinen hysteria deals with war from the individual's point of view, namely that of private Vihtori Kautto, whereas *Tuntematon sotilas* describes war from the point of view of the soldier's collective. In spite of its modernist characteristics *Arktinen hysteria* does not depict war through absurdism. Tapio's novel distances itself from pathetic patriotism even more than Linna's does, because Kautto does not bring forth runebergianism at all. In addition, unlike *Tuntematon sotilas* *Arktinen hysteria* continuously breaks the illusion of mimesis in its narration of war.

Arktinen hysteria opposed the values of the late 1960's by dealing with issues such as war and entrepreneurship, both topics which were not that popular in the social and literary circles of the day. In spite of its modernism, then, the novel was in a way caught between two worlds.

Key words: transtextuality, narratology, first person narrator, genre, modernism, illusion of mimesis, individualism.

Author's Address

Matti Kuhna
Katariinankatu 14 C 37
28100 PORI

Supervisor

Professor Tuomo Lahdelma
Department of Art and Culture Studies, Literature
University of Jyväskylä, Jyväskylä, Finland

Reviewers

Professor Juhani Niemi
Department of Literature and the Arts
University of Tampere, Tampere, Finland

Professor Emeritus Yrjö Varpio
Tampere, Finland

Opponent

Professor Juhani Niemi
Department of Literature and the Arts
University of Tampere, Tampere, Finland

ESIPUHE

”Arktinen hysteria on pimeiden salaisuuksien talo, johon kirjailija eristäytyi elämältä etsimään itseään. Hän oli päättänyt repiä auki minuutensa salat. Ovi sulkeutui ja rakennus hävisi talviyön pimeyteen.” (Tuulikki Valkosen *Mäyhä* (2003), s. 314)

Väitöstutkimukseni valmistuessa on tullut kuluneeksi 80 vuotta kirjailija Marko Tapion syntymästä. Suuren urakkani päätteeksi voin todeta keskeisestä tutkimuskohteestani, *Arktisesta hysteriasta*, muutaman asian. Ensinnäkin, keskeneräisyys on tehnyt *Arktisesta hysteriasta* poikkeuksellisen ja haastavan tutkimuskohteen. Toiseksi, valmiilla teoksella olisi ollut suomalaisessa kirjallisuudenhistoriassa merkittävä sija. Sitä ja Linnan *Pohjantähti*-trilogiaa oltaisiin tutkijoiden ja suuren yleisön keskuudessa pidetty kuin suurena kaksintaisteluparina ikään. Sellainen dialogi olisi suuresti rikastuttanut kotimaista kirjallista ilmastoa.

Kolmanneksi, *Arktinen hysteria* on romaani yritysjohtamisesta. Siten tutkimusprosessi on omaperäisellä tavalla rikastuttanut taloustoimittajan työtäni.

Lopussa on myös kiitosten aika. Työni ohjaaja, Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitoksen johtaja, professori Leena Kirstinä pyysi vuosia sitten lisen-siaattityöni valmistuttua minua jatkamaan eteenpäin. Yhteistyömme on sujunut hyvin. Kannustavasta otteestaan huolimatta Kirstinä on myös osannut vaatia. Kiitos tästä kaikesta.

Tutkimukseni oikeakielisyyttä ja jäsenystä koskevista huomautuksista kiitän FT Teuvo Littusta. Hänen tarkka palautteensa viimeistelyvaiheessa auttoi minua katselemaan työtäni vielä uudella kriittisyydellä.

Kirjallisuuden laitoksella on muitakin henkilöitä, joiden apu on syytä mainita kiitosmielellä. Keväällä eläkkeelle jäänyt professori Pekka Lilja teki loppusuoralla työni sotaosuutta koskevia arvokkaita huomautuksia. Yliassistentti Katriina Kajannesta olen sähköpostitse vaivannut monenmoisilla kysymyksillä, joihin olen saanut apua ja opastusta myös sydänkesän helteillä. Amanuenssi Keijo Virtasen ansio on siinä, että hän lisen-siaattityön aiheita miettiessäni neuvoi minua ottamaan *Arktisen hysterian* työn alle. Romaani on ollut juuri niin hieno kuin Virtanen kehui.

Professori Juhani Niemi ja emeritusprofessori Yrjö Varpio tekivät esitarkastuksessa arvokkaita huomautuksia, joista monista ehdin kiitollisin mielin ottaa onkeeni viimeistelyvaiheessa.

Tutkimukseni vaatima virkavapaus erilaisine järjestelyineen ei olisi ollut mahdollista ilman työnantajan suopeutta. Kiitos *Satakunnan Kansan* vastaavalle päätoimittajalle Jouko Jokiselle ymmärryksestä. Jokisen edeltäjää, YTT, dosentti Erkki Teikaria kiitän kannustuksen lisäksi suosituksista, joita hän kirjoitti keskeisiin apurahahakemuksiini. Kiitos myös *Satakunnan Kansan* kulttuuritoimituksen esimiehelle, ystävälleni, YTT Marja Ylöselle kehotuksista tarttua härkää sarvista. Hänen kanssaan olen pitänyt väitöstyön koukeroita käsitteleviä istujaisia, jotka ovat osaltaan auttaneet eteenpäin.

Marko Tapion lähipiiristä minulle ovat vuosien aikana auliisti antaneet apuaan filosofian maisteri Tuulikki Valkonen ja kirjailija Harri Tapper. Heidän kanssaan olen myös käynyt monia kiintoisia, näkökulmaa laajentaneita keskusteluita. Lisäksi on suuri joukko muitakin ihmisiä, aina vanhemmistani Paavo ja Lea Kuhnasta alkaen, joille tässä yhteisesti: kiitos avusta ja tuesta.

Pienistä puroista syntyy suuri virta. Tätä tutkimusta ovat rahoittaneet Jyväskylän yliopiston humanistinen tiedekunta, Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos, Kunnallisneuvos C. V. Åkerlundin säätiö, Porin Seudun Eteläpohjalaiset ry., Satakunnan Journalistit ry., Suomen Kulttuurirahaston Satakunnan rahasto, Talousneuvos M. J. Saarnilehdon säätiö ja Taloustoimittajat ry.

Omistan tämän teoksen äidilleni, venäläisten klassikkojen ystävälle, joka ei terveydentilansa vuoksi enää kyennyt olemaan läsnä väitöstilaisuudessa.

Porissa Marko Tapion 80-vuotispäivänä 15.8.2004

Matti Kuhna

SISÄLLYS

ABSTRACT

ESIPUHE

I	JOHDANTO	9
1.1	1960-luvun kirjallinen kenttä	9
1.2	Marko Tapion kirjallinen asema	11
1.3	<i>Arktisen hysterian</i> vastaanotto	15
1.3.1	1960-luvun lopun ilmapiiri	15
1.3.2	Ei-vasemmistolaiset lehdet	19
1.3.3	Vasemmistolaiset lehdet	22
II	TEOREETTINEN KEHYS JA TUTKIMUSONGELMAT	25
2.1	Tekstienvälisyys	26
2.2	Tutkimusongelmat	34
2.3	Keskeneräinen romaani	43
III	SYMBOLIT PUHUVAT	46
3.1	Romaanien perusrakenne	46
3.2	<i>Arktinen hysteria</i> ja <i>Täällä Pohjantähden alla</i>	50
3.3	Keskeisten symbolien merkitys	59
3.4	Suomi-konepistoolin symboliikka	64
IV	SUVUN SIUNAUS JA KIROUS	70
4.1	Sukuromaanin ominaisuudet	70
4.2	Björkharryt ja Koskelat – primus inter pares	73
4.2.1	Janne Björkharry ja Jussi Koskela	73
4.2.2	Vikki Björkharry ja Akseli Koskela	77
4.2.3	Harri Björkharry ja Juhani Koskela	83
4.3	Luokkatietoisuus	87
4.4	Suvun naiset	96
4.5	Pohjalaiset ja hämäläiset suvut	106
V	<i>HYSTERIA</i> JA INDIVIDUALISMI	115
5.1	Irrallisuuden kokemus	115
5.2	Hitlerin kuvan problematiikka	124
5.3	Nietzsche ja narsismi	130
5.4	Individualistisen romaanin genre	138
VI	TAPION JA LINNAN KÖYHÄT JA TYÖLÄISET	142
6.1	Fiktiivinen Saarijärvi ja Pentinkulma	143
6.2	Ideologisuus	148
6.2.1	Konstruktiiviset elementit	148

6.2.2	Destruktiiviset elementit	153
6.3	Kansalaissota fiktiivisellä Saarijärvellä ja Pentinkulmalla	159
6.4	Kansan ja herrojen puhe	169
6.5	”Ja kansa kun nauraa”	174
6.6	Uskonto	181
6.7	Maaseuturomaanin genre	188
VII	SOTAROMAANI VAI KONFLIKTIROMAANI?	196
7.1	Sodan filosofinen taso	200
7.2	Yksilön ja kollektiivin sota	206
7.3	Kansanmies ja tappaja	216
7.4	Auktoriteettiuhmaa	224
7.5	Kurikoneiston parodiointia	232
VIII	SOTA JA MODERNISMI	236
8.1	Kansanhuumori ja sota	236
8.2	Johtajuus ja sota	241
8.3	Punaisen poika pataljoonankomentajana	247
8.4	Sodanvastaisuus	249
8.5	Tapio ja kirjallinen sota	253
IX	SOTA JA DOKUMENTTIGENRE	257
9.1	Romaani ja todellisuus	257
9.2	<i>Hysteria</i> dokumenttiromaanina	267
9.3	<i>Hysteria</i> ja mimesis	271
X	PÄÄTÄNTÖ	283
XI	SUMMARY	288
	LÄHTEET	290
	HENKILÖHAKEMISTO	305

I JOHDANTO

1.1 1960-luvun kirjallinen kenttä

1950-luvun modernismia seurannut, yhteiskunnallisesti ja poliittisesti kuohuva 1960-luku muovasi Suomessa myös kirjallisia arvostuksia. Proosan kirjoittajat keskittyivät vuosikymmenen loppuun mennessä dokumenttiteoksiin, raportteihin, kiistakirjoituksiin ja pamfletteihin, joita kaikkia yhdisti eikaunokirjallinen luonne. Tämä uusi aalto saavutti huippunsa suunnilleen ”hulun vuoden” 1968 tienoilla. Todellisuus vaikutti haastavalta ja tarve sen muuttamiseen nopeasti niin väistämättömältä, että haluttiin saada kontakti ongelmiin suoraan eikä fiktiivisen proosan tarjoamaa kiertotietä pitkin. Tästä huolimatta dokumentti- ja raporttiproosaa kirjoittivat ja kokosivat enemmänkin toimittajat ja sosiologit kuin varsinaiset kirjailijat. Fiktiivistä kerrontaa ei toki hylätty, vaikka myös sen kautta pyrittiin valitsemaan ajankohtaisia aiheita ja ottamaan kantaa päivänpolttaviin kysymyksiin. (Laitinen 1997, 541-542.) Vielä 1950-luvulla kansallinen oli kukistanut individualistisen, mutta 1960-luvulla kansallinen hävisi sosiaaliselle (Niemi 1995, 17).

Uusvasemmistolaisuus tuntui esimerkiksi kulttuurielämässä huomattavana politisoitumisena. Arvo Salon kirjoittama ja Kaj Chydeniuksen säveltämä musiikinäytelmä *Lapualaisooppera* (1966) oli todellinen ajan hengen tuote. Se arvosteli paitsi 1930-luvun militarismia, myös silloista väkivaltaan turvautunutta äärioikeistoa. *Lapualaisoopperan* funktio ei niinkään ollut ”oikean historian” esittäminen kuin vanhojen traumojen purkaminen. Pohjanmaa ja Lapua nähtiin pysähtyneisyyden perikuvina, joiden vastavoimaksi punalippuinen, urbaani radikalismi oli nousemassa. (Kolbe 1996b, 134-135.) Kai Laitisen mielestä virta alkoi viedä vasemmalle vuodesta 1962 alkaen, jolloin Pentti Saarikoski julkaisi runokokoelmansa *Mitä tapahtuu todella?* Hän, paitsi luopui edellisen vuosikymmenen lyriikan modernistisista muotokeinoista ja siirtyi avoimeen, puhekieliseen muotoon, myös julisti kokoelman yhdessä runossa haluaan ”elää kommunistisessa maailmassa joka on yhtä eläintä”. Kirjallisuus muuttui entistä osallistuvammaksi. (Laitinen 1997, 539-540.)

1960-luvun kiihkeä henki heijastui myös näkyvinä kirjasotina, jotka olivat tuolloisen kirjallisen kentän keskipisteessä. Tosin jo Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* (1954) oli aiheuttanut laajaa kirjallista väittelyä. Sodan ja isänmaan teemasta oli kyse myös 1960-luvun ensimmäisessä kirjasodassa, joka syntyi Paavo Rintalan *Sissiluutnantin* vuoksi syyskuussa 1963 (Tarkka 1973, 160). Kohun herätti Rintalan tapa kuvata lotat kevytkenkäistä elämää viettävinä naisina. Kiistan huipentumana voidaan pitää *Helsingin Sanomien* ja *Uuden Suomen* mielipideosastolla julkaistua 40 kenraalin evp. nimellä varustettua addressia, jossa paheksuttiin syvästi sekä teoksen lottakuvaa että kustantajana toiminutta Otavaa. Saman tien noin 70 eri kulttuuripiirejä edustavaa henkilöä julkaisi samassa yhteydessä vasta-addressin, jossa todettiin *Sissiluutnantin* olevan kaunokirjallinen teos, jolla ei kuitenkaan ollut tarkoituksena luoda käsitystä lottajärjestön sodanaikaisesta toiminnasta. Myös Otava joutui julkistamaan kohun vuoksi asiasta oman vastineensa. Sittenkin keskustelu *Sissiluutnantin* lottakuvasta jatkui konservatiivisen *Suomalaisen Suomen* sivuilla. (Tarkka 1973, 140.) Pekka Tarkan mukaan kirjasota oli samalla hyökkäys ”kaikkia rintaloita”, koko nuorta kirjallisuutta vastaan. Kohu nimittäin teki Otavan varovaiseksi, ja niinpä yhtiö palautti Hannu Salamalle tämän *Juhannustanssien* käsikirjoituksen. Vuonna 1964 Otava kuitenkin otti käsikirjoituksen takaisin ja julkaisi sen, mistä alkoi vuosikymmenen kiivain kirjasota. (Tarkka 1973, 140.)

Prosessi johti lopulta jumalanpilkkaoikeudenkäyntiin. Salamaa vastaan nousseen julkisen kohun käynnisti arkkipiispa Martti Simojoki tuomitsemalla *Juhannustanssit* eräässä puheessaan (Tarkka 1973, 164). Kirjailija sai vastaansa paitsi kristilliset, myös oikeistolaiset ja ylipäättään konservatiiviset piirit. Monet näkivät tässä pääosin kaupunkilaisista nuorista ihmisistä kertovassa romaanissa ainoastaan halpaa naturalismia, tahallisia rivouksia ja sivistymättömien ihmisten tarkoituksetonta kuvausta. Salama kuitenkin osoitti kohuromaanissaan lahjakkuutensa kertojana, joka hallitsee hyvin aiheensa ja pystyy tekstinsä avulla välittämään miltei ahdistavan todellisuudentunnun. (Laitinen 1997, 561-562.) Romaanin henkilöt ovat paikallisuuksien, maaseudun ja kaupungin välissä. Juurettomuus ilmenee siten, etteivät he osaa olla luontaisesti kummassakaan ympäristössä (Tarkka 1973, 144). Aiemmista kohuista ns. Salama-sota poikkesi sikäli, että nyt teemana oli isänmaan sijaan koti ja kirkko (mt. 160). Jumalanpilkkasyytettä käsiteltiin oikeusasteissa aina korkeinta oikeutta myöten, ja Salama tuomittiin ehdolliseen vankeusrangaistukseen. Salama-kohun juridinen käsittely päättyi vuonna 1968, kun presidentti Kekkonen armahti kirjailijan.

Kolmas, vähäisempi esimerkki kirjallisesta kuohunnasta, on vuonna 1963 tapahtunut Pentti Saarikosken Henry Millerin *Kravun kääntöpiiristä* (1934) tekemän suomennoksen takavarikointi. Vuonna 1970 suomennos jo voitiinkin julkaista. (Tarkka 1973, 140, 160).

Modernismi oli voimakkaasti ilmestynyt kirjallisuuteen 1950-luvulla ja haastanut realismin. Oli loogista odottaa, että näiden kahden tyyliuunnan välinen voimainmittelö tapahtuisi seuraavalla vuosikymmenellä. Lopulta 1960-luku kuitenkin merkitsi modernistien ja realistien välisen taistelun laimenemista, ja esimerkiksi Linnan suhtautuminen modernisteihin maltillistui (Linna

1990, 319-324). Myöhemmissäkin arvioissaan hän on tarkastellut mennyttä vas-takkainasettelua suorastaan liennytyksen hengessä (Sarkkinen 1993, 58). Toi-saalta tamperelaisten kirjalliset asenteet eivät koskaan olleet niin ei-modernistisia kuin oli luultu (mt. 94-95), vaan kysymys oli osittain luulottelusta (Niemi 1995, 22). Juhani Niemi on todennut jälkikäteen kokoavasti, että realis-min ja modernismin synteesi oli tyypillinen 1960-luvun kirjallisuuskäsitys (mt. 143). Kirjasotia puolestaan voidaan pitää yhteiskunnallisen ilmapiirin syvem-män muuttumisen heijastumina.

Suomenruotsalaisen kirjallisuuden puolella todellisuus oli hieman toisen-lainen. 20-lukulaiset modernistit nauttivat 60-lukulaisten silmissä edelleen suurta arvostusta. Yksi syy tähän oli se, että nuorella sukupolvella oli yhteisiä piirteitä modernismin klassikoiden, eritoten Elmer Diktoniuksen ja Hagar Ols-sonin kanssa. 20-lukulaisista Rabbe Enckell vaikutti edelleen voimakkaana kär-kihahmona, mutta hän jätti ajankohtaisista aiheista kirjoittamisen Claes An-derssonin ja Robert Alftanin kaltaisille nuorille. Kaiken kaikkiaan optimismi ja dynaamisuus leimasivat 60-luvun suomenruotsalaista kirjallisuutta. (Söderling 2000, 262-263.)

Myös suomenruotsalaiseen kirjallisuuteen mahtui 1960-luvulla omat de-battinsa. Modernismidebattia on kutsuttu suomenruotsalaisten omaksi kulttuu-rivallankumoukseksi. Suomenruotsalaisella puolella Christer Kihlmanin ja Ma-rienne Alopaeuksen romaaneilla oli vastaavanlainen, mutta ei ihan yhtä dra-maattinen rooli kuin Linnan ja Rintalan kirjoilla oli suomenkieliseen kirjallisuu-teen. Uudet radikaalit tuulet heijastuivat mm. pasifismina brittiläisen esikuvan mukaan. Vuonna 1963 ilmestyi Lars D. Erikssonin, Pär Stenbäckin ja Henrik Westmanin toimittama ydinsotaa vastustava pamfletti *Front mot kärnvapen*. Ra-dikaalien vuonna 1965 perustama aikakauslehti FBT oli aluksi luonteeltaan kir-jallinen mutta silti siitä tuli nopeasti poliittis-kulttuurisen debatin areena. Yksi FBT-aktivisteista oli nuori psykiatri ja runoilija Claes Andersson, joka pohti ru-noissaan totalitaarisia instituutioita, kuten pakkohoitoa ja ”poikkeavien” yhe-teiskunnallista kontrollia. Anderssonin ohella Bo Carpelan oli tuolloin yksi nä-kyvimpiä suomenruotsalaisen kirjallisuuden nuoremman sukupolven edusta-jia. Yhdessä he formuloivat koko 1960-lukua koskevan oppositiohenkisyyden ja ajankohtaisen debatin. (Söderling 2000, 263-267.)

1.2 Marko Tapion kirjallinen asema

Saarijärvisyntyinen Marko Tapio (1924-1973) oli debytoinut vuonna 1952 maa-seutuaiheisella romaanilla *Lasinen pyykkilauta*, jossa romaanin päähenkilönä on armeijasta kotiutuva nuori mies. Tapio pureutui syrjäisellä maaseutukylällä asuvan nuoren miehen ajatusmaailmaan tavalla, joka nosti hänet pian kirjallisen Suomen tietoisuuteen. Tapio itse oli työläis-pienviljelijäkodin kasvatti, neljästä veljeksestä vanhin, ja hänelle maaseudun elämä kansanhimisineen ja ilmiöineen oli läheinen aihe. Tämän aihepiirin ympärille hän sitten rakensikin pääosan tuo-

tannostaan. Esimerkiksi *Aapo Heiskasen viikatetanssi* (1956) on syvässä sisäisessä kriisissä olevan nuoren miehen sielunelämän tarkastelun ohella myös kansankuvausta.

Oman taustansa ansiosta tavallisten kansanihmisten ajatusmaailma ja kova ruumiillinen työnteko olivat Tapiolle tuttuja. Hän tunsu hyvin esimerkiksi saarijärvisen uittomiljööön, jossa hän työskenteli vuosikausia ennen kirjailijaksi ryhtymistään. Tapion veli, kirjailija Harri Tapper, myöntää varauksin, että veljesten kotitausta oli jopa proletaarinen (Kuhna 1998b). Vuonna 1965, jolloin Tapion pääteos *Arktinen hysteria* oli jo tekeillä, kirjailija sanoi uskovansa sosialistiseen yhteiskuntaan. Tapperien perheessä siinä vaiheessa, kun kaikki veljekset vielä asuivat kotona, vallitsi tämäntyyppiseen periaatteeseen nojaava järjestelmä: kaikki puhalsivat yhteen hiileen ja perheellä oli yhteinen lompakko, johon jokainen toi tienestinsä. Tapio itse oli 28-vuotias, ennen kuin hänellä oli käytössään omaa rahaa. (Jämsén 1965.) Harri Tapperin mukaan Tapiolla oli ainakin kirjailijanuransa alussa köyhälistöläinen elämännäkemyks, ja muiden perheenjäsentensä tavoin hän ymmärsi köyhiä ja heidän ajatusmaailmaansa. Kirjailijana Tapio oli itseoppinut kansanmies. Hän käytti paljonkin aikaa hankkimalla omaaloitteisesti tietoa eri taiteenaloilta ja yhteiskunnasta. (Kuhna 1998b.) Tällä itseopiskelulla olikin ratkaiseva merkitys hänen kirjalliselle työlleen (Honkanen 1971).

Tapio kuului niihin 1950-luvun nuoriin modernisteihin, jotka osallistuivat sotaan ja joiden elämään ja kirjalliseen tuotantoon sota vaikutti syvällisellä tavalla. Tämä siitäkin huolimatta, että hän osallistui vain jatkosotaan sen loppupuolella varsin lyhyen ajan. Tässä suhteessa Tapiota voidaan verrata ikätoveriinsa, runoilija Lasse Heikkilään (1925-1961). Sodan henkiset seuraukset eivät koskaan jättäneet kumpaakaan rauhaan. Heikkilä purki tuntuksa postuumina julkaistuun runokirjaansa *Balladi Ihantalasta* (1999), jota voidaan kutsua lyriikan *Tuntemattomaksi sotilaaksi* (Kuhna 2002). Tapion tuotannossa sota muodostaa tärkeän viitekehysten hänen kahdelle tärkeimmälle romaanilleen, *Aapo Heiskasen viikatetanssille* ja *Arktiselle hysterialle*. Jälkimmäisen romaaninsa myötä hän halusi kommentoida siihenastista sota-aiheista kirjallisuutta, eritoten Linnaa.

Jo maaseutuhenkisyytensä vuoksi Tapio halusi säilyttää itsenäisen roolinsa suhteessa hallitseviin kirjallisiin piireihin. Tämän takia hänen suhteensa pääkaupunkiseudulla vaikuttaneisiin kirjallisiin tahoihin muodostui hieman samantapaiseksi kuin aikoinaan Pentti Haanpään (1905-1955). Tapio oli muutenkin kiinnostunut Haanpään tuotannosta ja tunsu sen yhtä hyvin kuin F. E. Sillanpään (1888-1964) tuotannon ja tyylin. Tapio otti vaikutteita kummaltakin: *Lasinen pyykkilauta* on esimerkki Sillanpään vaikutuksesta (Makkonen 1991b, 118-127). Silti hänellä oli selkeä taiteellinen näkemys. Tapiolla oli monta motiivia oman tiensä valitsemiseen. Kulkemalla vastavirtaan hän halusi itsenäisyytensä lisäksi osoittaa, ettei modernismi ollut pelkästään helsinkiläisten kirjailijoiden omaisuutta vaan asiasta voitiin ja piti puhua myös provinssiaalisesta näkökulmasta.

Sodanjälkeiset 1950-luvulla esiin nousseet modernistit olivat pääosin 1920- ja -30-luvulla syntyneitä. Heidän nuoruutensa ja illuusionsa oli vienyt sota, jo-

ten kirjallisen uudistuksen moottorina toimi tavallaan kaaos (Niemi 1995, 50). Keskeisen osan 50-luvun runousopissa sai kysymys, miten kuvata uusi tila. Subjektiivinen kokemus nykyhetkestä tarjosi mallin kuvata sitä, "mitä todella tapahtui." Jokin rakenneyhtäläisyys, siihenastisen kyseenalaistaminen ja uusi empirismi näyttivät vallitsevan todellisuuden kuvaamisen tavoissa niin historiassa, sosiologiassa, filosofiassa kuin kirjallisuudessakin. (Viikari 1992, 45.) Anna Makkonen on pitänyt vuotta 1952 käännekohtana, jonka myötä modernismi alkoi tulla Suomeen. Kyseisenä vuonna nimittäin julkaistiin mm. Jorma Korpe-*lan Tohtori Finckelman*, Lassi Nummen *Ristikot* ja *Viha* sekä Lasse Heikkilän *Matkalla*: kaikki uuden suunnan piirteillä varustettuja teoksia (Makkonen 1992, 96.)

Yksilön irtautuminen esimoderneilta juuriltaan ja siirtyminen osaksi modernia yhteisöä kiinnostivat 1950-luvulla monia suomalaisia ja ulkomaalaisia kirjailijoita. Pertti Karkaman mukaan esimerkiksi Tapion esikoisromaani *Lasin**nen pyykkilauta* käsittelee juuri tällaista irrallisuutta ja vieraantumista (Karkama 1994, 190-191). Irrallisuuden ja epävarmuuden lisäksi päähenkilöä leimasi hänen läheinen suhteensa toiseen vanhemmistaan. Nämä teemat tulivat sittemmin entistä tutummaksi Tapion muun tuotannon kautta. Näinä vuosina Tapio oli kasvamassa irti sillanpääläisestä traditiosta, ja tilalle tuli "tietoisuuden ongelma" (Waarala 1995, 83).

Aapo Heiskanen viikatetanssissa modernistisia elementtejä ovat esimerkiksi hajotettu aikarakenne ja tajunnanvirtatekniikka. Lisäksi romaanin päähenkilö Aapo Heiskanen on rikkinäisyydessään modernistinen hahmo. Hänellä on ominaisuuksiensa puolesta edellytykset päästä elämässään pitkälle, mutta hänen sisäiseen maailmaansa liittyvät ratkaisemattomat ongelmat lamauttavat hänet eikä hän saa kunnolla otetta asioistaan. Vasta epäonnistunut itsemurhayritys synnyttää Heiskasessa välttämättömän katharsiksen ja hän pystyy lähtemään elämässään liikkeelle. Tämän romaanin myötä Tapio alettiin laskea 1950-luvun kertomakirjallisuuden modernistien joukkoon. (Laitinen 1958, 312-313.) Samaan prosaistikouluun Laitinen on lukenut myös Marja-Liisa Vartion, Juha Mannerkorven ja Antti Hyryn (Laitinen 1959, 1).

Karkaman mielestä Tapio voitiin 1950-luvulla laskea nimenomaan maa-seutumodernisteihin. Tapion kirjallisessa toiminnassa oli kyse perisuomalaisesta modernistisesta tendenssistä, joka pohjautuu siihen kansalliseen erityispiirteeseen, että agraarinen elämänmuoto säilyi modernin elämäntavan rinnalla Suomessa varsin pitkään, aina 1960-luvulle saakka. (Karkama 1993, 62-63.)

Monikerroksisuuden ja poikkeuksellisen rakenteen vuoksi *Aapo Heiskanen viikatetanssin* kirjalliset ratkaisut ovat vuosikymmenien aikana kiinnostaneet kirjallisuudentutkijoita. Anna Makkonen tutki romaanin misé en abyme -rakenteita vuonna 1991 valmistuneessa väitöskirjassaan *Romaani katsoo peiliin. Misé en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskanen viikate-**tanssissa*.

Marko Tapio ei 1950-luvulla ollut modernisti ainoastaan suhteessa proosaan. Hänen draamansa *Keltainen lippu* (1959) voidaan myös lukea tuon vuosikymmenen modernismin tuotteeksi. Se on tarina nuoresta miehestä, joka elää äitinsä kanssa pääkaupungissa, opiskelee arkkitehtuuria, kirjoittaa runoja, on töissä lukkoverstaalla ja unelmoi. *Keltaista lippua* on luonnehdittu freudilais-

kristilliseksi, muodoltaan klassiseksi näytelmäksi, joka hyödyntää 50-luvulle ominaisia tyylikeinoja. (Virtanen 1992, 132.)

1960-luvun alkupuolella Tapion kategoriointi johonkin kirjalliseen ryhmään ei ollut yksiselitteisen helppoa, sillä hän vaihtoi tyyliä ja genreä teos teokselta. Eino Säisän mielestä Tapio joutui tuolloin ankaran kritiikin kohteeksi, ja samalla hänen alkukautensa saavutukset unohdettiin 60-luvun kokeilujen teilaavissa arvosteluissa. Säisä luonnehti tuon ajan Tapiota yksinäiseksi kulkijaksi. Yksi Tapion ongelmista oli se, ettei häntä pidetty aivan puhdasoppisena modernistina. Modernismin aalto ei kannatellut häntä eikä hänestä haluttu voimalisesti tehdä pikaklassikkoa. (Säisä 1980, 101.)

1960-luvulle tullessa Tapiolta alettiin odottaa suurromaania, jollaista hän olikin alkanut suunnitella 1950-luvun lopulla. *Arktinen hysteria* oli Marko Tapion kunnianhimoinen päätyö, jonka tekemiseen kirjailija valmistautui vuosien ajan. Romaanin teemoissa oli perusasetelmaa myöten useita yhtäläisyyksiä *Korttipelissä* (1958) tematiikan kanssa: isä-poika -suhde, pojan tarve irrottautua isästä, yhteinen työmaa ja murtumaisillaan oleva pato. Traditionaalisen ja modernisaation ristiriita sekä kysymys yrittäjyyden suomista mahdollisuuksista ja haasteista maaseudulle nivoutui *Arktisessa hysteria*ssa yhteen, yhden suvun vaiheiden ympärille, vuosikymmeniä käsittävän aikajanan sisälle. Oli odotettavissa, että jos Tapio veisi neliosaisen romaanihankkeensa päätökseen, hänen asemansa muuttuisi suomalaisessa kirjallisessa kentässä selvästi. *Arktisen hysterian* kahden ensimmäisen osan perusteella tätä koskevia huomioita voitiin tehdä helposti. Väinö Linnan tunnustettiin aiemmin antaneen ratkaisevan tärkeän panoksensa kansakunnan yhteisen trauman käsittelyyn (Laitinen 1997, 516). Millaiseen synteisiin Tapio omassa suurromaanissaan päätyisi näiden samojen kysymysten käsittelyn päätteeksi?

Tapion entinen puoliso Tuulikki Valkonen toteaa elämäkerrallisessa kirjassaan *Mäyhä*, että kirjailija arvosti Linnaa suuresti. Esimerkiksi vuonna 1960 Tapio kirjoitti kirjeessään tämän olevan ainoa arvostettava suomalainen kirjailija, muut olivat pelkkiä ”töhertäjiä.” (Valkonen 2003, 207.) Seuraava katkelma Tapion kirjeestä, jonka hän kirjoitti tulevalle vaimolleen samana vuonna, on tässä suhteessa valaiseva ja samalla *Arktisen hysterian* tuloa ja kirjallisia ominaisuuksia ennakoiva:

Viime yönä luin Linnan torppariromaanin toisen osan. Kyllä hän on tehnyt jotakin kauhean hyvää nyt. Minä kyllä ylpeilen, että meilläkin sentään joku. Taiteilija hän ei ole, ja tiesin sen jo sotakirjan jälkeen, mutta kun joku reporteri kysyi mitä ajattelin, sanoin, ettei tarvitse olla taiteilija jos ja kunhan vain on asiaa. Nyt hän näyttää sen. /- -/ Mutta tuollainen Linna pakottaa kyllä minutkin jaloilleni. Pakottaa pois sovinnaisuuksista. Ja minun on pakko kiertää hänen alueitaan omista töissäni. En minä hänelle hänen tyyllillään pärjää, toisin sanoen. (Valkonen 2003, 207.)

Tekstin pohjalta on siis pääteltävissä, että Tapio suunnitteli ilmaisevansa modernistisemmassa muodossa sen, minkä Linna oli sanonut perinteisellä tavalla. Traditionaalinen juoniromaani ei häntä kiinnostanut. Tapio ei myöskään ollut kateellinen mutta silti hänkin halusi kuulua niihin, joilla on sanottavaa. (Mt. 207.) Selvyiden vuoksi on todettava, että Tapio aloitti suurromaaninsa, ”ison

sosiaalipsykologisen jutun”, ideoinnin jo 1958 (Palm 1995, 107), jolloin Linnan trilogiasta ei ollut vielä ilmestynyt yhtään osaa. *Pohjantähti*-trilogia ei siis muodostanut ratkaisevaa virikettä Tapion suuren romaanin ideoinnin aloittamiselle mutta sen sijaan vaikutti kirjailijan työhön haastavalla, jopa kilpailuun yllyttävällä tavalla, kuten Valkosen siteeraamaa katkelmaa voidaan tulkita.

Jo *Arktisen hysterian* ollessa tekeillä sen kunnianhimoinen luonne herätti epäilyjä siitä, että Tapio oli ottanut liian suuren urakan. Tätä epäilivät erityisesti Tapion kustantamon WSOY:n edustajat. He vertasivat hanketta Linnan *Pohjantähti*-trilogiaan ja varoittivat siltä pohjalta Tapiota menossa olevan työprosessin vaaroista, ennen kaikkea sen uuvuttavuudesta. (Valkonen 2003, 290-293.) Vaikka Tapio vakuutti selviävänsä työstään, epäilyt osoittautuivat sittemmin oikeiksi, sillä jo *Arktisen hysterian* toisen osan kirjoittaminen yhteen kertaan otti kovasti Tapion voimille (mt. 270-281). *Arktisen hysterian* merkitys Tapion kirjalliselle asemalle selveni entisestään vuosien aikana. Merkittävän tätä koskevan arvion esitti toimittaja Vesa Karonen keväällä 1995 *Helsingin Sanomissa* arvioidessaan juuri ilmestynyttä kirjailijan 70-vuotisjuhla-antologiaa *Loogillista ihmettelyä*. Karonen mielestä *Arktinen hysteria* oli kehittymässä myös romaaniksi suomettumisesta. Karonen kysyikin artikkelissaan, oliko Tapion suurhanke lopulta tuon ajan ilmapiiriä vasten poliittisesti liian uskalias ja oliko kirjailija itse suomettumisen uhri. (Karonen 1995.)

1.3 *Arktisen hysterian* vastaanotto

1.3.1 1960-luvun lopun ilmapiiri

Suomi eli 1960-luvulla rajua rakennemuutoskautta. Maaltamuutto nousi ennätyskorkeaksi työttömyyden ja suurten ikäluokkien aikuistumisen vuoksi. Nuoret lähtivät kaupunkeihin opiskelemaan ja monet työikäiset leivän perässä. Osa maaltamuuttajista muutti Ruotsiin. Suuri maaltamuutto mursi lopullisesti suomalaisen maaseutupohjaisen yhtenäiskulttuurin. (Kolbe 1996b, 136.)

Suurten muutosten keskellä kävi selväksi, että teollisuus-Suomi täytyi yhdistää maa- ja metsätalous-Suomeen. Samalla kuitenkin nousi pintaan uusia radikaaleja ilmiöitä, kun vasemmiston historia-, isänmaa- ja yhteiskuntatulkinta hyväksyttiin ja kun pian myös kommunistit integroitiin yhteiskuntaan. (Mt. 132.) Näköpiirissä alkoi myös olla, etteivät nuoret tyytyisi aiemmin vallinneisiin ajatusmalleihin ja arvoihin. Yksi osa nuoren sukupolven protestia kohdistui ”aukottomaan” kansalaismoraaliin, jonka peruspilareita olivat koti, uskonto ja isänmaa. Siihenastinen keskiluokkaistuminen nähtiin tasapaksuna ja ylhäältä päin annettuna vaihtoehtona, joka ei kaikkia nuoria enää houkutellut. (Virtanen 2001, 279.)

Vaikka Suomi kaupungistui nopeasti, tapahtui henkinen urbanisoituminen hitaasti. Laura Kolben mukaan kysymys liittyi suomalaisen urbaanin mentaliteetin heikkouteen: kun uusi ja vanha 1960-luvulla kohtasivat rajulla tavalla,

syntyi prosessin seurauksena väistämättä konflikti. Vanha ja voimakas maaseutu-Suomi tarvitsi vahvan antiteesin. Modernia ja urbaania hakenut radikaalein sivistyneistön osa sekä nouseva, poliittisesti yhä koditon keskiluokka, kiinnittyivät sosiaalidemokratiaan, vanhimpaan kaupunkiaatteeseemme. Monet toki pysyivät uskollisina maalaisliittolaiselle ja kokoomuslaiselle traditiolle mutta heidän äänensä ei niin hyvin kuulunut julkisuudessa. (Kolbe 1996b, 132.) Joka tapauksessa 1960-luvun murros oli sen verran voimakas, että se laittoi kaikki yhteiskunnan kerrokset liikkeelle, määrittelemään modernin ja traditionaalisen sisältöä ja suuntaa (mt. 130). Suomessa merkittäväksi voimaksi nousi 1960-luvun puolivälin jälkeen uusvasemmistolaisuus, aivan kuten muuallakin Länsi-Euroopassa. Uusi suuntaus heijastui maassamme mm. vasemmistolaisuuden ja erityisesti ns. taistolaisuuden voimistumisena sekä opiskelijaradikalismina.

Uudet virtaukset ulottuivat myös mediailmastoon, minkä ilmiön huipentumana on pidetty ns. Reporadiota. Yleisradion pääjohtajaksi vuonna 1965 noussut Eino S. Repo myötävaikutti selvästi siihen, että television ja radion ovet alkoivat aueta uusvasemmistolaisille toimittajille ja esiintyjille (Hemánus 1972, 221). Uusi ohjelmapolitiikka alkoi heti heijastua myös lisääntyvinä ohjelmapoliittisina kiistoina ja ristiriitoina (mt. 83). 1960-luvun nuorisoliikehdintää ja protestointia väitöskirjassaan *Me ollaan kaikki sotilaitten lapsia* (1991) tutkinut Marja Tuominen näkee Reporadion funktion kaksinaisessa valossa. Hänen mukaansa "Reporadio lienee näkyvin ja kuuluvuin oire suomalaisen valtakulttuurin tavasta reagoida joustaen mentaliteettien muutosta vaativiin paineisiin. Se oli mainio esimerkki suomalaisen yhteiskunnan kyvystä samanaikaisesti hyväksyä ja kauhistua, kanavoida, integroida ja tukahduttaa sodanjälkeisen arvorestauraation vastapainoksi esiin nousseita arvoja." Reporadiossa oli Tuomisen mielestä kyse myös myytistä. (Tuominen 1991, 254-255.)

Veikko Tarvainen toteaa kirjassaan *60-luvun kapina* (1993), että tuon ajan radikalismi oli luonteeltaan totaalista, sillä siinä sekoittuivat toisiinsa sosiaaliset, poliittiset, kulttuuriset ja taloudelliset tekijät. Modernin yhteiskunnan synnytysspoltot sekoittuivat traditionaalisen yhteiskunnan ongelmiin. Teknokraattinen kulutusyhteiskunta, perinteinen proletaariyhteiskunta ja myös maalaisyhteiskunta elivät rinnakkain. Traditionaaliset ja modernit ongelmat ja kamppailut sekoittuivat toisiinsa. (Tarvainen 1993, 11, 32.) Tarvainen on sitä mieltä, että kansalaissodan haavat alkoivat toden teolla umpeutua vasta 60-luvulla. Vuoden 1918 traumaattiset tapahtumat olivat enemmän tai vähemmän tiedostamattomasti taustalla, kun oli valittava joko konsensus- tai konfliktilinja. (Mt. 163.) Tuolloin luotiin Tarvaisen mukaan perusta konsensuspolitiikalle. Sen tärkeä avain oli vuoden 1966 eduskuntavaalien jälkeisessä hallitusratkaisussa, jonka myötä maassa siirryttiin kansanrintamahallitusten pitkään kauteen. SDP ja SKDL saivat kyseisissä vaaleissa suoranaisten maanvyörymävoiton eikä uutta hallitusta voitu rakentaa ilman niitä. Äärivasemmisto otettiin mukaan hallitusyhteistyöhön ja Kekkonen lähestyi radikaaleja. Kokoomus oli jäämässä pitkäaikaiseen oppositioon. Puoluepolitiikassa voimistunut vasemmistolaisuus merkitsi sitä, että kunkin puolueen oli uudella tavalla aloitettava idänsuhteiden vaaliminen. Suomi oli poliittisten voimasuhteidensa puolesta vasemmistolai-

sempi kuin koskaan aikaisemmin tai myöhemmin. Vuoden 1966 vaalit ovat tähän saakka olleet viimeiset, jolloin Suomen eduskuntaan muodostui vasemmistoennemmistö.

Matti Virtanen, joka on tutkinut 1960-luvulla varttuneen nuoren polven kehitystä Karl Mannheimin klassisen sukupolven käsitteen pohjalta, on sitä mieltä, että avainkokemuksen modernisoiva voima on suoraan verrannollinen sen kokemukselliselle minälle tuottaman ongelman suuruuteen. Myrskyinen mobilisaatio käynnistyy siinä vaiheessa, kun jännitteen purkautumista lupaava ratkaisu tulee näköpiiriin. (Virtanen 2001, 363.) Pääosin rintamasukupolven lapsista varttuneiden 1960-lukulaisten mobilisaatio käynnistyi vuosien 1961-1962 tienoilla, kun presidentti Kekkonen voitti Honka-liiton. Sen jälkeen Kekkonen leiriin alkoi virrata käännyttäisiä useilta tahoilta (mt. 383). Akateeminen yhtenäiskulttuuri rupesi 1960-luvun alussa murenemaan eritoten suurten ikäluokkien ja Kekkonen voimakkaan vaikutuksen vuoksi. Samalla opiskelijoiden puoluepolitisoituminen käynnistyi tavalla, joka saavutti huippunsa lokakuussa 1968, jolloin Vanha Ylioppilastalo vallattiin. (Mt. 342.)

Suomalaisten ylioppilaiden tyytymättömyyden syyt olivat Laura Kolben mukaan syvällä kotimaan mullassa, kansallisen yhtenäiskulttuurin ja siihen sitoutuneen aatteellisuuden ja politiikan väijäämättömässä murenemisessä. (Kolbe 1996b, 135.) Toisaalta yhtä tärkeä syy voi olla opiskelijakunnan sosiaalisen alkuperän merkittävä laajeneminen. Vanhan Ylioppilastalon valtauksen kanssa samana päivänä pidetyssä HYY:n 100-vuotisjuhlassa puhunut presidentti Kekkonen totesi, että aiemmin työläiskodin kasvateista oli yliopistossa porvarillisen yhdenmukaistavassa muotissa yleensä kasvanut vallitsevan järjestelmän luotettavia palvelijoita. Nyt muutoksen hetki oli kuitenkin koittanut. (Virtanen 2001, 305.) Vanhan valtaajat luottivatkin Kekkokseen taustavoimanaan (mt. 347). Silti suomalaisella opiskelijaradikalismilla oli taustansa laajassa kansainvälisessä liikehdinnässä. Tuolloinen maailmanlaajuinen ylioppilasradikalismi hylkäsi liberaalin perusilmeensä lähestymällä marxilaista tieteellistä yhteiskuntakritiikkiä. (Kolbe 1996a, 327.)

Laura Kolbe korostaa kuitenkin, ettei 1960-luvun lopun ylioppilasliikehdinnälle saa antaa suurempaa painoarvoa kuin sillä todellisuudessa oli. Noiden vuosien ylioppilasoppositio oli lopulta pieni, vaikkakin äänekäs ryhmä. (Mt. 136.) Samoin koko 1960-luvun tapahtumien merkitystä on helposti suurenneltu aina myyttisiin mittoihin asti (mt. 128). Joka tapauksessa 1960-luvulla tapahtuneesta kehityksestä on tutkijoiden kesken oltu selvästi erimielisiä. Esimerkiksi Kolbe katsoo fennomaanisen tradition katkenneen tuolloin. Hän perustelee tätä sillä, että fennomaanisen ylioppilastradition perustavoitteita oli pitää opiskelijaliike puoluepolitiikan ulkopuolella (mt. 9-11). Matti Virtasella on kuitenkin asiasta toinen näkemys. Hänen mielestään akateemisen yhtenäiskulttuurin näkökulmasta selittyy se, miksei opiskelijoiden nopea puoluepolitisoituminen vuoden 1968 jälkeen merkinnyt fennomaanisen tradition katkeamista. (Virtanen 2001, 342.) Kolben näkemys 60-lukulaisen radikaalin opiskelijaliikehdinnän marginaalisesta luonteesta vaikuttaa uskottavalta ainakin siinä mielessä, että uudet ainekset kykenivät todellista kokoaan suurempaan näkyvyyteen mm.

poikkeuksellisen aktiivisuutensa sekä ajatuksilleen suojelemaan Reporadion nuorten vasemmistohenkisten toimittajien avulla. Nämä tekijät kuuluvat 60-lukulaisuudesta sittemmin syntyneen myyttisyyden elementteihin.

Isänmaallisuuden ja maanpuolustuksen vähättely oli siis osa 1960-luvun loppupuoliskon henkeä. Opiskelemaan siirtyneet suuret ikäluokat kyseenalaistivat näiden asioiden mukana myös vanhempien ikäpolvien työn ja arvomaailman. Sodanaikainen politiikka sai nuorilta tuomion, eikä veteraanien työtä arvostettu etenkin trenditietoisien kulttuuriälymystön piirissä. Monet radikaalit pitivät suomalaisia syypäinä talvi- ja jatkosotiin. Kuvaavaa ajan hengelle olivat *Ylioppilaslehden* 50-vuotisjuhlat vuonna 1963. Juhlaan osallistunut presidentti Urho Kekkonen totesi tervehdyspuheessaan, että nuorten tehtävänä oli luoda moderni Suomi *Ylioppilaslehden* ”rapatessa roiskuu” -linjoilla. Menneisyyteen kuului presidentin mukaan ”kansa taistelee, miehet muistelevat” -suuntaus. (Kolbe 1996b, 134.)

Tällaiseen yhteiskunnalliseen ja kirjalliseen ilmapiiriin *Arktisen hysterian* huomiota herättävän kriittinen tapa kuvata työläisiä ja köyhälistöläisiä sekä korostaa sotaa ei kunnolla sopinut, ja romaanin osakseen saama palaute oli sen mukaista. Marko Tapiolle se merkitsi jopa joutumista fasistiepäilyjen kohteeksi. Tästä Pekka Tarkka mainitsee esipuheessaan, jonka hän kirjoitti Anne Friedin tutkimukseen *Marko Tapio*. Tarkka itse suhtautui kyseiseen arvioon hyvin varauksellisesti ja totesi sen olleen tulosta poliittisesta lukkiutumasta. (Tarkka 1975, 10-11.) Marko Tapio laskettiin esimerkiksi Waltarin, Meren ja Hyryn kanssa niihin harvoihin kirjailijoihin, jotka eivät suostuneet menemään 60-lukulaisen valtavirtauksen mukaan (Mäkelä 1986, 110-111). Epäilyksiä Tapion vastakarvauksesta herättää myös *Arktisen hysterian* tapa nostaa kunniaan isänmaallisuus, sotaveteraanit ja yrittäjäys, muutamia sellaisia arvoja, jotka eivät 1960-luvun lopulla nauttineet suurtakaan arvostusta radikaalien keskuudessa. *Arktisen hysterian* tapaan voidaan Hannu Salaman romaania *Siinä näkijä missä tekijä* (1972) pitää ilmestymisajankohtansa valtavirtauksia opponoivana teoksena. Romaanin kommunistiset keskushenkilöt on kuvattu ihmisinä kovin vajavaisiksi. Se herätti 1970-luvun nuoren vasemmistoälymystön puhdasoppisimman osan piirissä arvostelua, sillä Salaman romaani ei täyttänyt sosialistisen realismin normeja (Laitinen 1997, 562).

Konteksti on yksi tässä tutkimuksessa toistuvasti esiintyvä termi, joten se on syytä määritellä ennen seuraavaksi tapahtuvaa *Arktisen hysterian* reseptiotarkastelua. Pertti Karkaman mukaan yleensä ajatellaan, että konteksti on tausta, johon kirjallisuus suhteutetaan ja joka selittää kirjallisuutta ja myös määrää teosten ominaisuudet. Hän kuitenkin toteaa, että konteksti muodostuu kaikista prosessiin osallistuvista elementeistä, se on dialoginen prosessi (Karkama 1998, 79), jossa jokaisen teoksen merkitys syntyy. Teosten merkitys muuttuu ajan myötä sen mukaan, millaisissa eri ajallisissa konteksteissa ne luetaan, joutuvathan ne ottamaan osaa erilaisiin kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin dialogeihin. (Mt. 79.)¹ Hyviä esimerkkejä tästä ovat *Arktinen hysteria* ja *Tuntematon sotilas*. Käsillä ole-

¹ Vrt. draamaa tutkineen Martin Esslinin käsitys, jonka mukaan konteksti tarkoittaa esiintymisyhteyttä. Silloin voi oikeassa yhteydessä esitetyllä lähes huomaamattomalla eleellä olla suunnattomat vaikutukset. (Esslin 1980, 59.)

vassa reseptiotarkastelussa nähdään, millaisen keskustelun Tapion romaani ilmestyessään aiheutti kriitikoiden keskuudessa. Jos romaani ilmestyisi nyt, sen aiheuttama keskustelu olisi jo pelkästään yhteiskunnallis-poliittisen ilmaston huomattavan muuttumisen vuoksi aivan toisenlainen. Niinikään *Tuntematon sotilas* ei nyt luettuna ole sama kuin vuonna 1954. Romaanista tehdyt elokuva- ja näyttämösovitukset, vuosikymmenien aikana muuttunut historiallinen tilanne, romaanin arvostuksen nousu ja sen vuorosanojen muuttuminen suorastaan lentäviksi lauseiksi eivät voi olla vaikuttamatta *Tuntemattoman sotilaan* nykyiseen luonteeseen. (Keskinen 2001, 100.) Samoin *Tuntemattoman sotilaan* 1950-luvun puolivälissä herättämää keskustelua on peilattava sitä tosiasiaa vasten, että sodan päättymisestä oli kulunut vasta kymmenen vuotta eikä kaunokirjallisuudessa ollut siihen mennessä ilmestynyt yhtään varteenotettavaa teosta, joka olisi stimuloinut asian prosessointia kansakunnan tajunnassa. Kaunokirjallinen teos käy kontekstissa dialogia myös menneisyyden kanssa (Karkama 1998, 79): esimerkiksi *Arktinen hysteria* esittää oman näkemyksensä kansalaisodasta ja pulakauden aiheuttamasta sosiaalisesta katkeruudesta.

Kontekstin laadusta saa yleisen kuvan jo pelkästään ajankohdan johtavia sanoma- ja aikakauslehtiä selailemalla. Näin se pystyy poimimaan teoksesta ne ominaisuudet, jotka merkityksen kannalta ovat olennaisia (mt. 82). Tämä osaltaan selittää *Arktisen hysterian* reseptiotarkastelun merkitystä: teoksen suhdetta omaan kontekstiinsä lähden luotaamaan median luoman kuvan kautta, jolloin pääsen käsiksi ainakin muutamiin merkittäviin kosketuspintoihin. Karkaman mukaan yleisessä julkisessa keskustelussa ratkaisevia ovat sellaiset perinteiset käsitteet kuin aihe, sisältö, teema, tilanne- ja henkilömotiivit, kerronta ja rakenne, minkä vuoksi niihin tulisi kiinnittää erityistä huomiota (mt. 82). Itsekin keskityn näihin tekijöihin sikäli kuin katson sen olevan tutkimukseni kannalta relevanttia.

Arktista hysteriaa arvosteltiin huomattavissa valtakunnallisissa sanomalehdissä, työväenlehdissä, *Parnassossa* ja *Suomalaisessa Suomessa*. Osa arvostelujen kirjoittajista on näkyviä kirjallisuudentutkijoita ja -kriitikkoja, osa toimittajia. Tarkastelen seuraavaksi *Arktisen hysterian* reseptiota teemoittain, jakamalla lehdet ei-vasemmistolaisiin ja vasemmistolaisiin. Tosin jako on karkea, sillä esimerkiksi *Helsingin Sanomien* Max Rand tunnettiin vasemmistointellektuellina, vaikka hän kirjoittikin arvosteluja ns. porvarilehdessä.

1.3.2 Ei-vasemmistolaiset lehdet

Yleisimmin Tapioon lyötiin *Arktisen hysterian* myötä lehdistössä konservatiivinen ja oikeistolainen leima. Esimerkiksi sitoutumattoman porvarillisen *Helsingin Sanomien* Max Randin mielestä insinööri Harri Björkharry on romaanin oikeistolainen keskushenkilö, joka arvottaa asiat äärioikeistolaisen eliittiajattelun mukaan, mistä ei ole pitkä matka puhtaaseen fasismiin. Eihän insinööri jaksa uskoa idealistiseen ajatukseen ajasta, jossa kaikki eläisivät kuin veljet keskenään; kuilu sivistyneen ja sivistymättömän, lukeneisuuden ja oppimattomuuden välillä on hänestä niin syvä ja kertakaikkinen. Randin mukaan minä-kertoja nähdään oikeistossa omiensa joukossa realistina, vasemmistossa puolestaan

taantumuksellisenä. Toista osaa koskevan arvostelunsa lopuksi Rand toteaa, että Tapio ”on pystyttämässä suurta muistomerkkiä sodanjälkeisen kahden vuosikymmenen oikeisto-Suomelle”. Kauton sotaosuutta Rand piti pinnallisena, vaikkakin hän näki ansiona sen, että minä-kertoja luovutti pitkäksi aikaa puheenvuoron tavalliselle työläiselle. (Rand 1968.) Ensimmäisen osan arvostelun pääsanoma Randilla on se, että *Arktinen hysteria* on Linnan *Pohjantähti*-trilogian antiteesi -jo luonteensa puolesta: Tapion ote on psykologisoiva, Linnan taas sosiaalishistoriallinen. Lisäksi Tapion päähenkilö on oikeistolainen ja kirjan aikarakenne hajotettu. (Rand 1967.)

Kokoomuslaiseen *Uuteen Suomeen* kirjoittaneella Rafael Koskimiehellä oli myös kriittinen kanta, tosin ei kuitenkaan ideologisista syistä johtuva: hänen mielestään nykykirjallisuudella ei sen eroottisen tuhrisuuden ja populistisen luonteen vuoksi voinut olla asemaa kansalliskirjallisuudessa. Koskimies tarkasteli Tapion kirjailijanolemusta perinteisesti kysymällä, keneltä tämä on saanut impulsseja. Hänen mielestään Faulknerin ”syklinen romaanitekniikka” oli antanut Tapiolle vaikutteita. Toisaalta hän ilmoitti kantanaan, että ensimmäisessä osassa oli keskentekoisuutta ja että muutamat suomalaista kansanluonnetta koskevat mietteet olivat jääneet puolitiehen. (Koskimies 1967.)

Myös kokoomuslaiseen *Aamulehteen* kirjoittanut Arto Seppälä piti *Arktista hysteriaa* yhteiskunnallisena romaanina, jossa arvosteltiin mm. suomalaisten nousukasmaisia piirteitä. Vaikka Tapio nosti esille kansalaissodan kaltaisen vaikean kysymyksen sekä toisaalta arvosteli ja kiitteli suomalaista työmiestä, hän silti pyrki objektiivisuuteen. Tapion voimakas pyrkimys totuuden löytämiseen heijastui selkeästi esimerkiksi kansalaissodan taustojen selvittämisessä, sillä hän oli tasapuolinen yli raja-aitojen. Toisaalta Seppälä sai Tapion ”sotaisuudesta” aiheen ironian piikkiin toteamalla, että *Arktisen hysterian* maailman lisäksi myös Amerikassa rauha näyttiin mieltävän ihmiskunnan suureksi onnettomuudeksi. (Seppälä 1967a.) Seppälä pani kritiikissään merkille myös työläiskuvan erilaisuuden kahdessa ensimmäisessä osassa. Ensimmäisessä osassa työläiset kuvataan vanhoja kaunoja hautoviksi katkeroituneiksi kansanihmiksi, jotka tiukassa paikassa alkavat rakentavan toiminnan sijasta lakkoilla turhanaikeisen periaatteen takia. (Mt.). Toisessa osassa suomalainen työmies puolestaan kehutaan osaavaksi, rehelliseksi ja huumorintajuiseksi (Seppälä 1968a).

Keskustapuoluelaiseen *Keskisuomalaiseen* kirjoittanut Jaakko Seppälä puolestaan näki *Arktisen hysterian* ensimmäisen osan etupäässä yhteiskunnallisena romaanina kuvastelemassa luokkaeroja. Hänen mielestään suomalainen työmies on Tapion romaanissa haukuttu perusteellisesti, vaikka kirjailija taustansa vuoksi on lähempänä punaista kansanosaa. Minä-kertojaa, joka ”muistuttaa jotenkin ison talon huoletonta poikaa”, kirjoittaja piti kaikkea muuta kuin herrasmiehenä hänen ylemmydentunteensa vuoksi. Seppälä totesi, että kirjan tyyli on liiankin pitkälle hiottu. Toisaalta kirjan rakenne olisi hänen arvionsa mukaan parantunut lyhentämisellä paikka paikoin. Mikäli kuitenkin teossarjan muut osat olisivat yhtä hyviä kuin ensimmäinenkin, olisi *Arktisella hysterialla* Seppälän mielestä huomattava asema kansalliskirjallisuudessa. (Seppälä 1967b.)

Vuotta myöhemmin Seppälä nimitti toisen osan näkyvää hahmoa Vihtori Kauttoa ”oikeistolaiseksi tuntemattomaksi sotilaaksi” (Seppälä 1968b).

Yksi tapa problematisoida *Arktisen hysterian* reseptiota on tarkastella sitä, mitä *Parnasso* ja *Suomalainen Suomi*, kaksi erilaista kirjallista aikakauslehteä, romaaniin kirjoittivat. Suomen Kulttuurirahaston tuolloin julkaisema *Parnasso* oli jo ainakin 1950-luvun lopulta asti leimautunut enemmän modernistista linjaa ajavien tahojen lehdeksi, Suomalaisuuden Liiton perustama ja rahoittama *Suomalainen Suomi* puolestaan tunnettiin vanhoillisempien tukilinnakkeena. Miten niiden kriitikot suhtautuivat romaaniin, jonka kirjoittaja ei selkeästi kuulunut kumpaankaan suureen kirjalliseen leiriin, kuten hänen kirjallisen asemansa tarkastelussa ilmeni?

Parnassoon kirjoittanut Pekka Tarkka oli monessa asiassa samaa mieltä Randin kanssa. Myös Tarkan mielestä *Arktista hysteriaa* oli syytä pitää Linnan antiteesinä. Siinä, missä Linnan ote oli ollut terapeuttinen, Tapion aspekti puolestaan oli pessimistinen. Hän piti lampaiden puolelle, susia vastaan asettumisesta, omahyväisenä hurskasteluna, sillä pahalla oli maailmassa ylivoima hyvään nähden. Tarkka tulkitsi Tapion tarkoittavan sitä, että rikos, suru ja kärsimys ovat yhteiskunnan liikevoimat. (Tarkka 1968, 115.) Suopeasti rahvaaseen suhtautunut minä-kertoja Harri Björkharry huomaa kotiseudulleen paluun jälkeen, ettei siellä enää olekaan sitä rahvaanaatelia, johon hänen isoisänsä Jannekin aikanaan kuului. Niinpä Harri suhtautuukin johtamiinsa työläisiin vaistomaisella ylemmyydellä. (Mt. 114.) Tarkka noteerasi myös päähenkilön työhuoneen seinällä olevan Hitlerin kuvan ja totesi sen olevan ”riskejä rakastavan kirjailijan uhmaa; Tapio tietää, että hänen on hyvin vaikea saavuttaa kontaktia poliittisesti asennoituvaaan lukijaan” (mt. 113).

Arto Virtanen totesi *Suomalaisessa Suomessa*, että punakapina oli väistämätön vaihe Tapion historian kulussa. ”Sen ajat antavat aihetta moneen lopulliseen ratkaisuun, jotka muuttavat kohtaloa. Elämänmuoto tosin pysyy samana, mutta jäljellä on katkeruus, muisto pahasta.” (Virtanen 1968, 443.) Merkillepantavaa *Suomalaisen Suomen* ja *Parnasson* kirjoituksissa on se, että kumpikin piti Tapiota konservatiivina. Virtasen mielestä Tapion konservatismi tarkoitti sitä, että kirjailija koki loukkaavana ihmiset, joiden ”oikeutettu olemassaolo poikkeaa hänen omista eettis-moraalisista tottumuksistaan.” Näin Tapio muodosti vastakohtan esimerkiksi Hannu Salamalle. (Mt. 443.) Tarkalle Tapion konservatiivisuus puolestaan ilmeni ”vanhempien ja lasten välisessä luottamuksellisessa uskollisuudessa” (Tarkka 1968, 114). Tarkan kritiikki oli lopulta laajempaa, perustellumpaa ja kantaaottavampaa kuin Virtasella, jonka ote oli neutraalimpi. Tarkka pyrki ymmärtämään Tapion vaikutteita, mutta ei silti hyväksynyt tämän ajattelun kaikkia lähtökohtia. Paljon puhuva on tässä mielessä juuri edellä mainittu Tarkan viittaaminen *Arktiseen hysteriaan* hyvin kriittisesti suhtautuneeseen Max Randiin. Huomatavaa on myös se, etteivät Virtanen ja Tarkka arvostelleet lainkaan *Arktisen hysterian* toista osaa. Yksi syy voi olla se, että toisen osan pitkä sotaosuus ei enää samassa määrin tarjonnut älyllisesti haastavia rakennuspuita kritiikkiä varten.

1.3.3 Vasemmistolaiset lehdet

Miten Tapion romaani sitten otettiin vastaan työväenlehdissä? Kriittisimmän vastaanoton *Arktinen hysteria* ja nimenomaan sen toinen osa sai *Suomen Sosialidemokraatissa* 10.11.1968. On kuitenkin huomattava, ettei toimittaja Mika Suviojan kritiikki kohdistunut romaanin yhteiskunnallis-ideologisiin elementteihin vaan ainoastaan tyyliin, liikaan kunnianhimoon ja toisen osan löysään jutusteluun, tyyliin ”kansa taisteli, miehet kertovat”. Suviojan mielestä Tapio vaali siistin tuntemattoman sotilaan myyttiä, joka on moraalisesti luja ja häkellymätön. Myös omassa joukossa vallitsee luja ja oma-aloitteinen taisteluhenki. Kirja oli Suviojan mielestä tältä osin onttu, ja tätä onttoutta ei taidokas struktuurikaan pystynyt poistamaan. Juuri toinen osa oli ajatuksiltaan hyvin konservatiivinen, hän huomautti. (Suvioja 1968.)

Sosiaalidemokraattisen *Kansan Lehden* kriitikko Kalevi Kalemaa luonnehti 11.5.1969 ilmestyneessä arvostelussa Tapion romaania varsin kunnianhimoiseksi ja laajamittaiseksi tehtäväksi, jonka funktiona hän näki eräänlaisen yhteiskunnallisena tutkielmana toimimisen. Päällimmäiseksi tunnoksi Kalemaalle oli kirjan sisällöstä jäänyt se, että romaani pitäytyy täysin tietoisesti porvarillisessa ja kangistuneessa yhteiskunnanäkemyksessä. Tämä puoli on hänen mukaansa jo varsin tuttua Tapion tuotannosta, ”hänen turvallinen konservatisminsa on kaikista hänen teoksistaan selvästi luettavissa”. Minä-kertoja Harri Björkharrya hän piti epäkypsänä yksilönä, eräänä kirjailijan etsimän kansallisen hysterian taudinkantajana. Kalemaan mielestä Tapio myös ylikorosti Kauton sotamuistojen merkitystä. Toisaalta Kalemaa piti sekatyömies Kauttoa vastakohtana osittain rappeutuneelle Björkharrylle. Kautto edusti yksilöllisiin ratkaisuihin pitäytävää kansallisen kehityksen suuntaa. (Kalemaa 1969.)

Samassa lehdessä Mauri Oranen kirjoitti Tapion romaanin olevan ehkä kirjallisuutemme kunnianhimoisin. Kirjallisen hahmotuksensa puolesta teos oli hänen mielestään ”fantastinen suoritus”. Oranen oli näkevinään romaanissa jotain konkreettisen oikeistolaistakin: ”Siksi on hahmotettu ainakin se, että Tapio jättää erään hyvin tunnettavissa olevan nimen paljastamatta, vaikka tämä mies rintamalla pariinkin otteeseen kieltäytyy taisteluun lähtemisestä. Mitään rangaistusta tästä ei kuitenkaan seuraa, kun tuttu mies on pataljoonankomentajana. Miehen nykyinen arvovaltainen asema lienee ollut pelokkeena nimen poisjättämiselle? Vai olisiko niin, kuten jotkut uskovat, ettei korppi korpin silmää noki?” (Oranen 1969.)

SKDL:n äänenkannattajan *Kansan Uutisten* toimittaja Esko Jämsén otti romaaniin kantaa lehden 23.12.1967 ilmestyneessä numerossa. Arvostelu oli varsin myönteinen, hän piti uutukaista eräänä syksyn tärkeimmistä kirjoista ja määritteli *Vuoden 1939 ensilumeksi* ristityn romaanin ensimmäisen osan adjektiiveilla suorasukainen, suorapuheinen ja suora. Tarinan syntipukiksi Jämsén leimasi Vikki Björkharryn, joka ei täysin pystynyt ymmärtämään työmiesten lakosta syntynyttä uhkaa padolla, vaikka poika Harri sitä yritti hänelle selittää. Isä-Björkharry ei arvostelijan mukaan enää osannut käsitellä työmiehiä, mikä lopulta johti tragikoomiseen kohtaukseen näiden antaessa hänelle kunnan sel-

käsaunan. Jämsén rinnasti tämän tragikoomisuuden Veijo Meren *Manillaköyden* saksalaisen upseerin törmäilyihin. (Jämsén 1967.)

Jämsén kommentoi samassa lehdessä myös *Arktisen hysterian* toista osaa marraskuussa 1968. Hän totesi Kauton sotajuttujen pohjalta epäilevänsä, että koko romaani ratkeaa väkivaltaan, jäsentyyhän Tapiolle tämä kaaosmainen maailma sodan kautta. Jämsénin mukaan Vikki Björkharry oli työläiselle otollinen vihan kohde maalaisliitto-keskustapuoluelaisen taustansa ja ministeriytensä vuoksi. Jämsén piti tätä kunnon kapitalistina, joka oli luonut omaisuutensa lähinnä huijaamalla. Isänsä kaltaisena perikapitalistina Jämsén piti myös tämän poikaa Harria. Arviointinsa lopuksi kirjoittaja sanoi olevansa kiinnostunut näkemään Marko Tapion ja Paavo Rintalan mahdollisen keskustelun, koska ensin mainitun asenne tuntui suhteessa sotaan, politiikkaan ja luokkatietoisuuteen olevan täsmälleen päinvastainen kuin jälkimmäisen *Leningradin kohtalonsinfoniassa*. (Jämsén 1968.)

Tapion romaani sai siis ilmestyessään osakseen paljon huomiota. Arvostelijat käsittivät kuitenkin virheellisesti romaanin luonteeltaan ennen kaikkea yhteiskunnalliseksi, jolloin taiteellinen puoli jäi vähemmälle huomiolle (Haapakoski 1969, 44).

Kirjailija itse puolustautui myöhemmin oikeistositytöksiä vastaan sanomalla, että vielä *Arktisen hysterian* toisen osan ilmestymisen jälkeen oli mahdollista sanoa, minkä katsomustavan edustajan tilityksestä romaanissa lopulta on kyse, ennen kuin kokonaisuus on valmis. Hänen mukaansa päähenkilöksi on valittu tietynlainen rahamaailman edustaja siksi, että hänellä on mahdollisuus arvostella niin sosialismia kuin kapitalismiaakin, koska hänen kokemuksensa tai ainakin taustansa liittyy molempiin. Harri Björkharry on asetettu yhteiskunnallisten vastakohtaisuuksien välimaastoon, josta hänellä on näköala kumpaankin suuntaan. Minä-kertojan myöhäisemmän kehityksen on hänen taustansa vuoksi mahdollista kääntyä mihin suuntaan tahansa, totesi Tapio runsaat pari vuotta ennen kuolemaansa. (Honkanen 1971.)

Resepktion perusteella voidaan hieman yllättäen todeta, että *Arktinen hysteria* sai muissa kuin työväenlehdissä osakseen kovempaa kritiikkiä, mistä esimerkkeinä ovat Rafael Koskimiehen, Pekka Tarkan ja Max Randin kirjoitukset. Kovinta ja monipuolisinta arvostelua romaani sai osakseen *Helsingin Sanomissa*, koska nuori Rand itse edusti 1960-luvun nousevaa radikaalia tendenssiä. Itse asiassa hän kohteli Tapion romaania kriittisemmin kuin kukaan tässä reseptiotarkastelussa esille nostetuista kirjoittajista. *Arktisen hysterian* kohtaama kritiikki esimerkeiksi otetuissa porvarillisissa sanomalehdissä oli myös luonteeltaan varsin heterogeenistä. Huomattavaa on myös se, että *Arktista hysteriaa* käsiteltiin perinteisen porvarillisuuden yhtenä tukipilarina pidetyn *Uuden Suomen* sivuilla kriittisesti, olkoonkin että Rafael Koskimiehen arvostelu kohdistui kirjallisiin ratkaisuihin eikä mitenkään aatteellisuuteen. Toisaalta taas mm. *Suomen Sosialidemokraatin*, *Kansan Uutisten* ja *Kansan Lehden* kirjoitusten kritiikki ei niinkään kohdistunut ideologisiin elementteihin kuin esimerkiksi rakenteellisiin seikkoihin. Kuten *Kansan Lehden* Mauri Orasen kirjoituksesta voidaan nähdä, on vastaanotto ollut jopa ylistävää. *Kansan Uutisten* Esko Jämsénin romaanin en-

simmäisestä osasta tekemä paljolti myönteinen arvio puolestaan pitää ainakin osin laskea sen tiliin, että Jämsén lukeutui Tapion ystäviin (esim. Valkonen 2003, 233-234). Reseptiosta voidaan löytää myös yksi seikka, joka yhdistää useimpia kirjoittajia: yleensä ottaen *Arktisen hysterian* päähenkilön ja romaanin arvomaailmat on mielletty oikeistolaisiksi.

II TEOREETTINEN KEHYS JA TUTKIMUSONGELMAT

Hypoteesini on, että *Arktisen hysterian* merkitys nykylukijalle ja aikalaislukijalle avautuu olennaisella tavalla, jos sitä luetaan *Pohjantähti*-trilogian ja *Tuntemattoman sotilaan* vastateoksena. Vastateoksena lukeminen taas merkitsee näiden teosten intertekstuaalisten suhteiden selvittelyä. Intertekstuaalinen yhteys on selvä, koska Tapio arvosti Linnaa ja luki hänen teoksiaan, kuten edellä ilmeni. Kuitenkaan tätä ei voida todistaa kirjoittamisprosessin kannalta.

Vastaromaanin käsitettä ei kirjallisuustieteessä ole määritelty. Oman näkemykseni mukaan määritelmä voisi olla se, että vastaromaanin keskeinen funktio on kirjoittaa toista kirjailijaa tai teosta vastaan. Kirjailijan motiivina on esimerkiksi maailmankuvasta tai kirjallisesta toteutuksesta johtuva voimakkaan torjuva suhtautuminen toisen kirjailijan teokseen. Vastaromaanin käsitettä on mahdollista selventää yhdellä kotimaisesta kirjallisuudesta otettavalla esimerkillä. Pentti Haanpään *Kenttä ja kasarmi* (1928) ja *Vääpeli Sadon tapaus* (1932) voidaan tulkita vastaromaaneiksi erityisesti 1920-luvulla ilmestyneille, pateettista isänmaallisuutta ja kritiikitöntä militarismia julistaneille teoksille.

Tapion kohdalla ei tällaisesta ollut kysymys, sillä hän arvosti Linnaa mutta halusi silti käsitellä samoja teemoja toisenlaisilla kirjallisilla keinoilla.² Niinpä käytän tutkimuksessani vastaromaani-termin sijasta mieluiten ilmaisuja kahden teoksen välinen dialogi ja toista teosta vasten kirjoittaminen.³ Linnan teokset ovat Tapiolle taustatekstejä.⁴ Maailmankirjallisuuden klassikoista yhdeksi esimerkiksi tällaisesta dialogisuudesta voidaan ottaa Homeroksen *Odysseian* ja

² Olen viitannut Tapion ja Linnan dialogiseen suhteeseen jo *Arktista hysteriaa* käsitellessä lisensiaattityössäni (Kuhna 1999, 156-167).

³ Kolmatta kahden teoksen välistä dialogia kuvaavaa ilmaisua käyttää Yrjö Varpio, joka puhuu siitä, miten Linnan teosten runsaista viittauksista suuri osa suuntautuu Runebergin teksteihin (Varpio 1979, 16). Esimerkiksi *Tuntemattoman sotilaan* ja *Vänrikki Stoolin tarinoiden* välillä on paljon yhteyksiä mm. henkilökuvauksen ja repliikin tasolla (Nummi 1993, 101).

⁴ Intertekstuaalisuuden teorioita on olemassa useita ja taustatekstin lisäksi puhutaan subtekstistä eli pohjatekstistä. Tapiolle Linnan tekstit ovat taustatekstejä. Määrittelen subtekstin tarkemmin tuonnempana.

Vergiliuksen *Aeneaksen* välinen suhde (Genette 1982, 12-13). Kotimaisesta kirjallisuudesta hyvänä esimerkkinä tällaisesta romaanien välisestä dialogista on syytä mainita Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* (1954), joka Jyrki Nummen väitöskirjan *Jalon kansan parhaat voimat* (1993) mukaan on suhteessa J. L. Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoihin* (1848, 1860) ja Aleksis Kiven *Seitsemään veljekseen* (1870).

2.1 Tekstienvälisyys

Vuoropuhelun ajatus on keskeinen intertekstuaalisuuden eli tekstienvälisyyden käsitteessä. Teksti käy dialogia paitsi tradition, myös oman aikansa kirjallisuuden ja kirjallisuuskeskustelujen kanssa. (Makkonen 1991a, 24.)⁵ *Arktisen hysterian* osat ilmestyivät 1967 ja 1968, Linnan *Tuntematon sotilas* 1954 ja *Pohjantähti-trilogian* osat 1959-1962.

Millä tavalla *Arktinen hysteria* sekä Linnan *Pohjantähti-trilogia* ja *Tuntematon sotilas* ovat keskenään intertekstuaalisessa suhteessa? Nykylukijasta näyttää siltä, että Tapion intentiona oli *Arktista hysteriaa* kirjoittaessaan sanoa kansalliseksi terapeutiksi kohonneen Linnan käsittelemät asiat uudesta näkökulmasta. Linnan romaaneihin jo aiemmin tutustunut lukija voi *Arktista hysteriaa* lukiesaan helposti havaita yhtymäkohtia näiden kahden kirjailijan välillä. Esimerkiksi kerrottu aika on *Arktisessa hysteriaassa* ja *Pohjantähti-trilogiassa* melkein vuo-delleen sama. Lisäksi niissä kuvataan suomalaisen maaseudun muutoksia yhden suvun kautta. Kertojat tarkastelevat esimerkiksi sitä, miten kansalais-sota, torpparien vapautuminen, pula-aika ja jatkosota vaikuttavat ihmisten elämään.

Temaattista samankaltaisuutta on havaittavissa myös henkilöissä. Esimerkiksi Janne Björkharry ja Jussi Koskela muodostavat vertailukelpoisen henkilöparin, samoin Vikki Björkharry ja Akseli Koskela. *Arktisen hysterian* ja *Tuntemattoman sotilaan* väliltä löytyy niin ikään temaattisia yhtäläisyyksiä mm. siinä, miten tavalliset rahvaanmiessotilaat nostetaan kummassakin romaanissa keskeiseen rooliin. Lisäksi Tapio ja Linna olivat kumpikin olleet sodassa, joten on luonnollista odottaa heidän jollain tavoin kommentoivan sotaa. Toisaalta on kysyttävä, missä määrin näiden kahden kirjailijan temaattiset samankaltaisuudet ovat enemmän tahattomia kuin tietoisia.

Barthes toteaa kaikkien tekstien olevan intertekstiä. Silloin tekstissä on eri tasoilla läsnä muita, muotojensa puolesta enemmän tai vähemmän tunnistettavia aikaisemman tai ympäröivän kulttuurin tekstejä. (Barthes 1993, 181.) Tekstiä ei ole ilman sitä kehystävää muiden tekstien kontekstia. Tekstistä tulee kauno-kirjallisuutta silloin, kun se asetetaan toisten kirjallisuutena luettujen tekstien yhteyteen. (Tammi 1991, 59.) Esimerkiksi jokin ”käsittämätön” kielikuva tai

⁵ Mihail Bahtinin muotoilema dialogisuuden periaate eli dialogismi oli aikanaan synnyttämässä intertekstuaalista ajattelutapaa. Intertekstuaalisuus ja dialogisuus ovat saman prosessin ilmenemismuotoja siinä mielessä, että subteksti on olennainen osa uutta kontekstia, mutta sen sanat saavat uutta merkitystä siitä, että ne ovat samalla jonkun toisen sanoja. (Parry 1998, 97.)

muu tekstuaalinen detalji saattaa tulla motivoituksi vasta sitten, kun sen yhteydet toisiin kaunokirjallisiin teksteihin paljastetaan. Toisaalta intertekstuaaliset suhteet voidaan toisinaan määrittellä esimerkiksi tekstissä esiintyvien nimien avulla, joskus suhteet ovat niin monisyisiä ja ylikulttuurisia, että niiden havaitseminen on mahdotonta, tai se ainakin edellyttää eri kulttuurien ja kirjailijoiden tuotantojen hyvää tuntemusta. Autonomisen tekstin käsite puolestaan johtaa keuhkoihin paradokseihin, sillä miten teksti voi tarkoittaa mitään, jos se ei ole suhteessa mihinkään itsensä ulkopuoliseen. (Saariluoma 1998, 10.)

Olipa kahden samassa maassa vaikuttaneen kirjailijan teoksen keskinäinen ajallinen etäisyys lyhyt tai pitkä, voi niiden välillä silti vallita temaattinen yhteys. Aiemmin vaikuttanut kirjailija A on saattanut omassa tuotannossaan korostaa vaikkapa yhteisöllisyyttä, traditionaalisuutta ja nationalismia, myöhemmin vaikuttanut B puolestaan esimerkiksi modernismia ja eurooppalaisuutta.⁶ B:n romaania voidaan siis tarkastella A:ta vasten ja kysyä, mitä A:n tekstille tapahtuu, kun sitä luetaan B:n kautta. Jos A haluaa yhdistää vaikkapa nationalismin, kirjallisuuden, tradition ja politiikan samaksi kulttuuriseksi tilaksi, B:n voidaan katsoa vastustavan tätä tendenssiä kirjoittamalla ensi sijassa esimerkiksi taiteesta ja muista teksteistä. A:lla voikin olla koko ajan viittauksia tällaiseen omaa maata koskevaan kulttuuriperinteeseen, B taas saattaa nimenomaan välttää tällaisia viittauksia. Tätä hypoteettista esimerkkiä apuna käyttäen realistisena kirjailijana tunnettu Väinö Linna voidaan sijoittaa A:n paikalle ja modernistisia elementtejä käyttänyt Marko Tapio puolestaan B:n paikalle. Selvyyden vuoksi todettakoon, etten kuitenkaan automaattisesti oleta, ettei Tapiolla olisi teoksessaan viittauksia suomalaiseen kulttuuriperinteeseen tai että hän olisi jotenkin erityisen ”eurooppalainen” kirjailija.

Teoksen A intertekstuaalinen yhteys teokseen B voi olla joko suoraa tai epäsuoraa. Suora intertekstuaalinen vaikutus näkyy B:ssä A:sta otettuina tekstikatkelmina tai lainattuina niminä. Epäsuora yhteys taas voi olla temaattista, jolloin tekstien välisiä suhteita tutkittaessa johtolankoina toimivat romaanista itsestään löytyvät historialliset, kulttuuriset ja kirjalliset viittaukset. (Hakkarainen 1998, 30.) Yhteyden määrittäminen on helpompaa, jos keskinäisessä vuorovaikutussuhteessa olevat teokset toimivat samassa kontekstissa. Esimerkiksi venäläisen teoksen kyseessä ollessa kahden tekstin väliset suhteet avautuvat joiltain osin myös ei-venäläiselle lukijalle, toisaalta osa intertekstuaalisista elementeistä on sellaisia, että niiden tunnistamiseksi on oltava venäläinen tai vaihtoehtoisesti on ainakin tunnettava venäläinen kirjallisuus hyvin läpikotaisin (Tammi 1991, 65).

Intertekstuaalisuutta tarkastelleiden tutkijoiden kiinnostuksen kohteena ei ole kirjailijan intentio: ei siis pyritä selvittämään, onko samankaltaisuuden luominen luonteeltaan tietoista vai tiedostamatonta. Lähtökohtana on sen sijaan lukijan tekemä havainto tekstin läsnäolosta toisessa tekstissä tai toisissa teksteissä. (Makkonen 1991a, 16.) Ainakin genreen ja temaattisuuteen liittyvät yhtä-

⁶ Esimerkin tämällyyppisestl temaattisten samankaltaisuuksien tarkastelusta tarjoaa Petri Pietiläinen, joka artikkelissaan tutkii irlantilaisten, Eurooppaan suuntautuneen nykykirjailija John Banvillen ja 1900-luvun alussa vaikuttaneen nationalistisen runoilijan Pádraic Pearsen välisiä intertekstuaalisia yhteyksiä (Pietiläinen 1998, 126-145).

läisyydet ovat selvästi havaittavissa. Voidaankin kysyä, miten Tapio kirjoitti Linnaa vasten ja mistä näkökulmasta. Yksi selvä ero löytyy näkökulmasta, fokaalisaatiosta.⁷ Kun Linna kertoi romaaniensa tapahtumat yhteisöjen (Pentinkulma, konekiväärikomppania) näkökulmasta, Tapio lähestyy romaaninsa tapahtumia yksilön, minä-kertoja Harri Björkharryn kerronnasta käsin. Niin ikään konekiväärikomppania, sotilaskollektiivi, on sodan osalta korvattu yksilöllä, sotamies Vihtori Kautolla.⁸ Linna käsitteli romaaneissaan vuoden 1918 tapahtumien, suomalaisen maaseudun sekä talvi- ja jatkosotien kaltaisia asioita, jotka myös Tapio otti esille.

Marko Tapion ja Väinö Linnan tekstit eivät käyneet keskustelua pelkäämään keskenään vaan samalla ne myös kommentoivat suomalaisessa ympäristössä vuosikymmenten aikana tapahtuneita merkittäviä muutoksia, kuten sotia, pula-aikaa ja maaseudun modernisoitumista. Tekstit eivät viittaa toisiin teksteihin siten, että jäädään kiertämään ikuista kehää tekstistä toiseen, vaan toisiin teksteihin viittaaminen on keskustelua paitsi kirjallisuuden konventioiden kanssa, myös siihen nähden, mitä toiset tekstit väittävät tekstien ulkopuolisesta todellisuudesta (Saariluoma 1998, 11). Myös tämän tutkimuksen tavoitteisiin kuuluu analysoida sitä, miten Tapio ja Linna merkityksellistävät kansallisen kehityksen merkittäviä teemoja. Entä miten Tapio kommentoi teoksessaan Linnan käsittelemiä, kansalaissodan kaltaisia suuria teemoja?

Intertekstuaalisuuden teorioissa erotetaan kaksi pääsuuntaa: intertekstuaalisuus ja subtekstisyys, joita kumpaakin on syytä tarkastella tässä hieman lähemmin. Termin intertekstuaalisuus otti käyttöön Julia Kristeva vuonna 1969 Mihail Bahtinia käsittelevässä esseessään. Kristeva totesi Bahtiniin pohjautuen, että ”kirjallinen sana” on tekstuaalisten pintojen kohtausta paikka, monien kirjoitusten dialogi. (Kristeva 1969/1980, 64-66.) Termissä on kyse tekstienvälisyydestä: teksti ei ole olemassa vain itsessään, vaan myös aiempia tekstejä vasten. Roland Barthesin mukaan epistemologisessa mielessä juuri intertekstin käsite antaa tekstin teorialle sosiaalisen ulottuvuuden. Tekstissä on eri tasoilla läsnä muita, muodoltaan enemmän tai vähemmän tunnistettavia aikaisemman tai ympäröivän kulttuurin tekstejä. Siten kaikki tekstit ovat menneiden lainausten uusia versioita. Tekstissä kulkee uusiin paikkoihin sijoitettuja koodien palasia, fraaseja, rytmisiä malleja, sosiaalisten kielten fragmentteja, jne., sillä kieltä on aina olemassa ennen tekstiä ja sen ympärillä. Barthes sanoo, että interteksti on yleinen kenttä anonyymeille lauseille, joiden alkuperä on harvoin löydettävissä, ja tiedostamattomille tai automaattisille lainauksille, jotka jätetään ilman lainausmerkkejä. (Barthes 1993, 181.)

Intertekstuaalisuuden eli tekstienvälisyyden ominaispiirre ja samalla haaste on sen monimerkityksisyys. Owen Miller toteaa artikkelissaan *Intertextual*

⁷ Määrittelen termin kohdassa 2.2.

⁸ Teosten yhtäläisyydet, olivatpa ne tahallisia tai tahattomia, ovat aina puhuttaneet kirjallisuudentutkijoita. Useat tutkijat ovat sitä mieltä, että tulkinnaassa relevantteja ovat vain tekijän aikomat kytkennät toisiin teksteihin. Tällöin analyysissä pyritään erottamaan ”tietoiset” lainaukset ja ”tahattomat” tai sattumanvaraiset paralleelit tekstien välillä. (Tammi 1991, 90-91.) Kai Laitinen viittaa Runebergin runoon: ellei tekijä ole kuullut tai lukenut sitä, ei hän liioin voi siihen viitata (Laitinen 1986, 456). Tapio ja Linna puolestaan ovat ajallisesti aivan toisenlaisessa suhteessa kuin Linna ja Runeberg.

Identity, että itse asiassa pitäisi puhua intertekstuaalisuuksista, koska termiä käytetään teoreettisena käsitteenä ja metodologisena työkaluna hyvin eri tavoin (Miller 1985, 19). Niinpä ei ole mahdollista luoda sellaista intertekstuaalisuuden mallia, jonka mukaan kaikki yksityistapaukset voidaan luokitella lopullisesti (Parry 1998, 82).

Subtekstisyys on venäläis-amerikkalaisen Kiril Taranovskin formuloima käsite. Hänen mukaansa kirjallinen subteksti voidaan määritellä ”jo olemassa-olevaksi tekstiksi (tai joukoksi tekstejä), joka tulee esiin uudessa tekstissä.” Kyse voi olla tekstistä, joka joko toimii ”yksinkertaisena impulssina” uutta tekstiä kirjoitettaessa tai joka ”tukee tai paljastaa myöhemmän tekstin runollisen sanoman tai sitten kyse voi olla tekstistä, jota ”runoilija käsittelee poleemisesti.” (Taranovski 1976, 18.) Usein termillä subteksti on kuitenkin tarkoitettu mitä tahansa ”kätkeyttä” merkitystä, joka voidaan löytää tekstin primäärimerkityksen alta (Tammi 1991, 60).⁹ Teksti ja subteksti voivat kytkeytyä toisiinsa neljällä eri tavalla uusiksi tulkinnallisiksi kokonaisuuksiksi. Ne ovat a) suora nimeäminen, b) metonyminen suhde tekstin ja subtekstin välillä myös silloin, kun lainataan mitä tahansa muuta osaa toisen tekstin diskurssista, c) tyyllinen subteksti, jolloin siteerattava aines ei ole yksinomaan sanastollista ja d) kaksi monilähteesyyden tapausta, jolloin vaihtoehtoisesti samaan tekstisegmenttiin on mahduttu viittauksia kahteen tai useampaan subtekstiin tai sitten puhutaan ”subtekstistä subtekstissä.” Jälkimmäisessä vaihtoehdossa subtekstiin on upotettu toisia, vielä varhaisempia subtekstejä, jolloin ainakin periaatteessa syntyy loputon viittausten sarja. (Tammi 1991, 75-90.)

Tammi huomauttaa kuitenkin, ettei subtekstin olemus toisaalta ole aivan ongelmaton, vaan mukaan pitää liittää muutamia kriittisiä kysymyksiä. Ensimmäinen on se, mikä on tekijän intention osuus subteksteistä puhuttaessa. Toinen koskee lukijan asemaa, ja siihen kytkeytyy kysymys siitä roolista, jonka tekstiin kätkeytyvät suhteet toisiin teksteihin antavat lukijalle. Kolmannessa tapauksessa on kyse tekstin tulkinnasta. Tulkinnan rajojen pitävyys voidaan päättää vasta suhteessa yksilölliseen tekstiin. (Mt. 91-92.)

Intertekstuaalisuus myöhemmin sovittavassa muodossa sopii tätä tutki-
musta varten subtekstiä paremmin. Sen sijaan tämän tutkimuksen kanssa ei olisi relevantti esimerkiksi sellainen subtekstisyyden kriteeri, jonka mukaan jokainen elementti Tapion tekstissä olisi motivoitu subtekstin kautta tai että Tapion teksti ei olisi käsitettävissä erillisenä tekstinä (vrt. esim. Pietiläinen 1998, 145, Tammi 1991, 63).

Yhden perustelun subtekstisyyttä vastaan esittää Jyrki Nummi omassa väitöskirjassaan: kapea-alaisuus, joka on subtekstisyyden leimallinen piirre, tuottaa hankaluuksia siirryttäessä proosaan, joka ei toimi poeettisessa jatkumossa yhtä selvärajaisesti kuin lyriikka (myös Suomessa Taranovskin mallia esillä pitänyt Pekka Tammi on tarkastellut subtekstisyyttä lyriikasta otettujen

⁹ Anna Makkonen puolestaan ymmärtää subtekstin väljästi, jolloin kyseessä voi olla runo tai ei-fiktiivinen teos, mutta toisaalta myös ”kotimaisen perinteen” tai ”modernismin” kaltaiset laajat käsitteet (Makkonen 1991b, 98-99). Omassa tutkimuksessani käsitän subtekstin samalla tavalla. Vrt. sub-text eli sivumerkitys varsinaisen tekstin takana (Esslin 1980, 20) tai tekstin salainen tarkoite (mt. 45).

esimerkkien pohjalta). Eräs ongelmakohta ovat ”viitteet”, jotka lukija tunnistaa ns. lainoiksi, mutta joita hän ei pysty paikantamaan kaunokirjallisista teksteistä. Kyseinen ongelma häviää intertekstuaalisuuden laajan määritelmän myötä. (Nummi 1993, 16.) En myöskään ota työhöni Jyrki Nummen omassa väitöskirjassaan käyttämää intertekstuaalisuuden bahtinilaista sovellutusta, koska se puolestaan olisi tässä tapauksessa liian laaja. Nummen käyttämässä bahtinilaisessa mallissa subtekstuaalisen aineksen ei nimittäin edellytetä rajoittuvan yksittäiseen teokseen eikä kaunokirjallisuuteen (mt. 18), kun taas tässä tutkimuksessa tarkastelen intertekstuaalista suhdetta vain *Arktisen hysterian*, *Pohjantähti*-trilogian ja *Tuntemattoman sotilaan* välillä sekä viittaa joiltain osin myös Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoihin*.¹⁰ Kyseessä on siis vain kaunokirjallisten teosten välisten suhteiden tarkastelu.

Laajan intertekstuaalisen määritelmän todennäköisenä etuna Tapion ja Linnan romaanien välisiä suhteita tarkasteltaessa olisi, että se korostaa kaunokirjallisen tekstin arbitrarisuutta. Tekstit nähdään kulttuurisidonnaisina, ne koskettavat arvoja ja ideologioita. Toisaalta myös ongelmat ovat ilmeisiä: jos intertekstuaalisuuden piiriin luetaan kaikki sosiaalinen diskurssi ja toisaalta kaikki diskurssi on intertekstuaalista, käy epäselväksi, miten intertekstuaalisuus ohjaa konkreettista tutkimusta. Rajauksen ongelmallisuus muodostuu siis laajan intertekstuaalisuuden tapauksessa selväksi pulmaksi. (Nummi 1993, 17.) Näin siitäkin huolimatta, että tässä tutkimuksessa kaikki tutkimuskohteet ovat kotimaisesta kirjallisuudesta, jolloin automaattisesti vältytään esimerkiksi siltä ongelmalta, että ylikansallinen tarkastelu erilaisine konteksteineen tuottaisi liian suuren määrän tutkittavaa materiaalia.¹¹ Eräs muukin ongelma laajalla intertekstuaalisuudella työssäni olisi. Sen mukaan nimittäin intertekstuaalisuutta ei kaikenkattavana ilmiönä voida rajata esimerkiksi kronologisesti, sillä suuntauksen pääteoreetikon Roland Barthesin mukaan tekstien välinen ketju on sellainen, ettei viittausten lähteitä ole mahdollista jäljittää, koska ne voivat olla luonteeltaan anonyymejä (Barthes 1993, 163-164). Itse kuitenkin lähdän siitä, että subteksti on ollut olemassa ennen viittaavaa tekstiä.

Oman tutkimustyöni kannalta kaikkein relevantein tutkimusnäkökulma on Gérard Genetten transtekstuaalinen teoria, josta otan mukaan kolme kategoriaa. Ne ovat arkkitekstuaalisuus, hypertekstuaalisuus ja paratekstuaalisuus. Genetten teoriakokonaisuuden valintaa puoltaa sen täsmällisempi määrittely varsinkin laajaan intertekstuaalisuuteen verrattuna.

Arkkitekstuaalisuudessa tarkastelun kohteina ovat kaikki ne tekstin piirteet, jotka edustavat yleisiä, monille teksteille yhteisiä tyyppiominaisuuksia. Tällöin suhteet muodostuvat lajimallien, kerrontamallien ja vastaavien abstraktioiden kautta. Havainnollistava esimerkki voidaan ottaa eepoksesta: jokainen

¹⁰ Ranskalainen Gérard Genette on Taranovskin kanssa samoilla linjoilla puhuessaan metatekstuaalisuudesta, mikä tarkoittaa tekstin kommentoivaa suhdetta toiseen tekstiin eli tapauksia, joissa myöhempi teksti puhuu aiemmasta tekstistä eli eräänlaisesta metakieli-objektikieli – asemasta (Lyytikäinen 1991, 146).

¹¹ Heikki Siltala viittaa väitöskirjassaan siihen mahdollisuuteen, että hän tutkisi suomalaista, saksalaista ja amerikkalaista sotaromaania laajan intertekstuaalisuuden avulla. Silloin tulkinnallisesti relevantti viiteaines paisuisi kohtuuttoman suureksi. (Siltala 1996, 34.)

eepos on intertekstuaalisessa suhteessa jokaiseen toiseen eepokseen eepoksen arkkityypin kautta. (Lyytikäinen 1991, 146-147.)

Arktisella hysterialla (hyperteksti) on hypoteesini mukaan *Pohjantähti*-trilogian (hypoteksti) kanssa arkkitekstuaalinen suhde ainakin sukuromaaniin genren kautta. Niin ikään *Arktisella hysterialla* on arkkitekstuaalinen suhde *Tuntemattoman sotilaan* kanssa sotaromaanina.

Tutkimuksessani selvitän sitä, mitä lajeja *Arktisesta hysteriasta* on luettavissa. Tietyssä teoksessa voi olla piirteitä useista eri genreistä (Fowler 1982, 249). Genret ohjaavat teosten lukemista ja tulkintaa. Tästä seuraa, että se, missä genressä jotakin teosta käsitellään, vaikuttaa siihen, miten sitä kohtaan käyttäydytään, mitä siltä odotetaan ja miten se tulkitaan. Se, missä genressä teosta luetaan, vaikuttaa siihen, mihin piirteisiin lukija erityisesti kiinnittää huomiotaan ja mitkä piirteet puolestaan jäävät sekundääriseen asemaan. (Kettunen 1986, 108-109.)¹²

Genreä tarkastelleet teoretikot tähdentävät, ettei kysymys genrestä ole yksiselitteinen. Lajien rajat ovat ongelmallisia, samoin niiden olemassaolo on historian osalta monimutkainen. (Fowler 1982, 3-5.) Jonakin aikana keskeisiksi luettavat genret eivät enää toisessa vaiheessa olekaan sellaista (mt. 11). Jokainen teos luetaan johonkin genreen. Samoin jokainen teos muuttaa sitä genreä, jonka yhteyteen se kuuluu. (Mt. 20-23.)

Historialliset päälaajat eli epiikka, lyriikka ja draama syntyivät jo antiikin aikana. Kuitenkaan monien lajien alkuperästä ei ole olemassa tietoa. Genrejä voidaan tarkastella pääkategorioiden kautta, joita ovat laji, subgenre ja tapaluokka. (Mt. 149.) Esimerkiksi sonettia voidaan pitää lajina (mt. 57). Jokaisella lajilla on myös sille sopiva tyylien valikoima. Yhtenä esimerkkinä tällaisesta jonosta Fowler ottaa tragedian (korkea tyyli), romanttinen komedia (keskivaiheen tyyli) ja satiirinen komedia (matala tyyli) (mt. 70). Useimmat historialliset lajit voidaan ainakin periaatteessa jakaa subgenreihin eli lajeihin. Subgenreissä on sekä lajien yleisiä piirteitä että omia erikoispiirteitä. (Mt. 112.) Tiettyä teosta voidaan lajinsa puolesta pitää romaanina mutta tapaluokaltaan koomisena (mt. 106). Genrien välisiä suhteita voidaan vielä valottaa esimerkiksi ns. antigenrepariajattelun kautta. Esimerkkeinä tällaisista pareista voidaan mainita romanssi ja pikareski romanssi, romaani ja antiromaani, sonetti ja sonetti-epigrammi (mt. 252).

Tutkijoiden keskuudessa genreteoria on herättänyt ristiriitaisia tunteita. Epäilijöiden mielestä genreteoria on irrelevantti eikä myöskään anna oikeaa kuvaa nykyhetken teoksista. Alastair Fowlerin mukaan tämän asenteen takana on kuitenkin genreä koskevia väärinkäsityksiä, jotka pohjaavat ajatukseen siitä, että genret ovat yksinkertaisia ja muuttumattomia, jolloin niitä voidaan soveltaa kaikkeen kirjallisuuteen, niin menneeseen kuin nykyiseen ja tulevaankin. Fowler kuitenkin tähdentää, että genret ovat alituisen muutoksen kohteena. (Mt. 24.)

Prosessi, jonka kautta genret muuttuvat, on sama kuin se, joka muuttaa enintä osaa kirjallisuudesta. Genret muuttuvat, kun uudet aiheet alkavat laa-

¹² Myös genre asettaa yksittäiselle teokselle hypoteettisen, vain idealisaationa olevan hypotekstin, jonka hypertekstuaalisena versiona tai variaationa se luetaan. Mikään yksittäinen teos ei toteuta täydellisesti jonkin lajin tunnuspiirteitä, ja toisaalta mikä tahansa teos on aina enemmän kuin genrensä versio. (Keskinen 1996, 43.)

jemminkin heijastua kirjallisuudessa. Esimerkkinä tällaisesta Fowler ottaa Cervantesin *Don Quijoten* (1615) tuulimyllyidean. (Mt. 170-171.) Aktiivisten lajityyppien repertuaari on aina ollut pieni, toisaalta jokaisella aikakaudella ja virtauksella on omat keskeiset genrensä (mt. 272). Genren dynaamisuus voi vaihdella suuresti paitsi yhteiskunnallisten muutosten, myös vaikkapa teknisen kehityksen myötä. Hyvä esimerkki viimeksimainitusta on dokumenttigenre, jonka käyttömahdollisuudet olivat nauhuritekniiikan ansiosta 1950- ja -60 -luvulla huomattavasti paremmat kuin sata vuotta aikaisemmin. Tekninen kehitys yhdistyneenä korostuneeseen tarpeeseen tuoda tapahtunut esille dokumentinomaisessa muodossa lisäsi kyseisen genren suosiota joksikin aikaa.

Tukeudun tutkimukseni genreanalyysissä myös muihin teoreetikoihin kuin vain Fowleriin. Esimerkkeinä tällaisista teoreetikoista mainittakoon suomalaisen sukuromaaniin perehtynyt unkarilainen Lajos Szopori Nagy ja individualistista romaania tutkinut Liisa Saariluoma. Niin ikään suomalaisen maa-seuturomaanin osalta käsittelen Matti Mäkelän genrenäkemystä. Myöhemmin puolestaan pohdin eroa sotaromaanin ja konfliktiromaanin lajityyppien välillä.

Genette määrittelee hypertekstuaalisuuden niiksi suhteiksi, jotka yhdistävät myöhemmän tekstin eli varsinaisen hypertekstin aikaisempaan tekstiin eli hypotekstiin. Keskeistä tässä suhteessa on se, että teos B tuottaa teoksen A pohjalta uusia merkityksiä, jotka lukija voi havaita keskenään dialogissa oleviksi. Hypertekstuaalinen rakentuminen voi olla joko välillistä tai välitöntä. Välitöntä rakentumista kutsutaan transformaatioksi, välillistä puolestaan imitaatioksi. Esimerkkinä transformaatiosta Genette mainitsee Homeroksen *Odyseian* ja Joycen *Odyseuksen* sekä imitaatiosta ensin mainitun ja Vergiliuksen *Aeneaksen* välisen suhteen. Kumpaakaan myöhemmin ilmestynyttä teosta ei olisi olemassa ilman *Odyseiaa*, olkoonkin etteivät ne suoraan puhu siitä. (Genette 1982, 12-13.)

Tämän tutkimuksen keskeisiä hypertekstuaalisia kysymyksiä on, miten Tapio muuntaa Linnan teoksia. Pirjo Lyytikäinen kommentoi Genetten teorian transformaatiota ja imitaatiota koskevaa osuutta toteamalla, että hypertekstuaalisuus eri yhteyksissä palvelee aivan eri tarkoituksia. Esimerkiksi *Aeneas* ammentaa Homeroksen eepoksista arvovaltaisen muodon, joka antaa Roomasta muodostuvalle myytille tarvittavan auktoriteetin. Sen sijaan modernismissä hypertekstuaalisuus liittyy usein joko oman ajan tai käsitellyn myytin tai tradition kritiikkiin. (Lyytikäinen 1991, 166.) Omassa taksonomiassaan Genette risiintaulukoi imitaatiota ja transformaatiota suhteessa tekstin modaliteettiin. (Genette 1982, 37, 39.)¹³

¹³ Genette rajaa hypertekstuaalisuuden julkiseen, avoimeen hypertekstuaalisuuteen ja jättää sen myötä ulkopuolelle kaikki tapaukset, joissa tekstien suhteeseen liittyy tulkinnanvaraisuutta. Hänen lähtökohtanaan on ”avoimesti sopimuksellinen, tietoisesta ja organisoidusta käytännöstä lähtevä” tekstin ja lukijan suhde. (Genette 1982, 16.) Genetten teoriaa kommentoivan Pirjo Lyytikäisen mielestä tämä rajaus on sinänsä epämääräinen, koska samalla voidaan kysyä, eikö hypertekstuaalisuuden paljastavien, lukijan ja tekijän yhteisymmärrykseen perustuvien merkkien lukemiseen jo liity Genetten pelkäämää tulkinnanvaraisuutta. Lyytikäinen huomauttaa, että historian kuluessa aikalaislukijoille selvistä merkeistä saattaa kadota merkkiarvo esimerkiksi siksi, ettei tekstin hypotekstiä enää tunneta, jolloin aiempi selvä hypertekstuaalisuus muuttuu epäselväksi. (Lyytikäinen 1991, 165.) Tätä ongelmaa ei kuitenkaan esimer-

Hyperteksti määrittää itse suhteensa hypotekstiin, tulkitsee sitä ja käyttää sitä omiin tarkoituksiinsa eikä sitä voida redusoida hypotekstiin nähden. Kyse on myös vuorovaikutuksesta, kun hypoteksti saa uusia merkityksiä hypertekstiensä kautta. (Mt. 156.) Modernismissa intertekstuaalisuus tai niin kuin Genette sanoo, hypertekstuaalisuus, liittyy usein joko oman ajan tai käsitellyn myytin tai tradition kritiikkiin (Tammi 1991, 166). Tätä vasten voidaan kysyä, millaisia merkityksiä *Arktinen hysteria* saa, kun sitä luetaan *Pohjantähti*-trilogiaa ja *Tunteimatonta sotilasta* vasten.¹⁴

Satiiri ja parodia ovat eräitä intertekstuaalisuuden osoituksia (Hakkarainen 1998, 30). Genetten hypertekstuaalinen typologia sisältää parodian ja satiirin lisäksi myös travestian, pastissin, imitaation ja transformaation (esim. Genette 1982, 30, 36, 39). Pysin selvittämään, miten esimerkiksi Vihtori Kauton suhdetta Antti Rokkaan voidaan tulkita niiden avulla. Kysymystä kannattaa vielä tarkentaa, sillä Genette ristiintaulukoi muunnoslajinsa ja tekstin sävytyksen (mt. 37). Imitaatiot ja transformaatiot voivat nimittäin sävynsä puolesta olla satiirisia, vakavia, humoristisia, leikillisiä, ironisia tai poleemisia (mt. 39). Näin ollen tutkimusongelmaksi saadaan, mikä on esimerkiksi Kauton leikillisyyden aste Rokkaan nähden. Äärimmäinen ennako-oletus voisi olla se, että Kautto on Rokan parodinen tai satiirinen vastine *Arktisessa hysteriassa*.

Paratekstit eli kynnystekstit ovat käyttämäni transtekstuaalisen mallin kolmas pääelementti. Genette puhuu varsinaisia tekstejä ympäröivistä paratekstin kynnysteksteistä eli tekstin ymmärtämistä säätelevistä aputeksteistä, jotka voivat ohjata lukijan tulkintaprosessia. Parateksteihin voidaan laskea kuuluviksi otsikot, ala- ja yläotsikot, mottolauseet, johdannot, esipuheet ja tekijän nimi. Laajasti käsitettynä paratekstejä ovat tekstistä esitetyt arvostelut, tekijän omat ja muiden kommentaarit, teoksen käsikirjoitukset ja luonnokset sekä muu biografinen materiaali, jonka kautta teosta luonnehditaan (Genette 1987). Genette itse määrittelee paratekstin elementiksi, ”jonka avulla tekstistä tulee kirja ja jonka avulla se tarjoaa itsensä lukijoilleen tai laajemmin yleisölle” (mt. 7).¹⁵ Myös tässä tutkimuksessa Tapioon liittyviä paratekstejä hyödynnetään, sellaisia ovat mm. *Arktisen hysterian* ylä-, ala- ja väliotsikot, kirjailijan ja hänen lähipiirinsä haastattelut sekä *Arktisesta hysteriasta* esitetyt arvostelut. Esimerkiksi Tuulikki Valkosen *Mäyhä* (2003), Marko Tapiosta kertova elämäkerrallinen teos, on yksi merkittävä paratekstuaalinen lähde.

Soveltaessa intertekstuaalista lukutapaa raja komparatiiviseen eli vertailevaan tutkimukseen uhkaa helposti hämärtyä. Intertekstuaalisuuden ero jälkimmäiseen on kuitenkin siinä, että tutkimuksesta rajataan pois kirjailijan käyttämä lähdemateriaali, saadut virikkeet ja vaikutteet. (Makkonen 1991a, 13). Ky-

kiksi tässä tutkimuksessa esiinny, koska Tapion ja Linnan teosten kontekstit ovat hyvin lähellä toisiaan.

¹⁴ Subtekstien rajoittamisella kronologisesti aikaisempiin teoksiin on luonnollisesti useita etuja. Jos kronologiasta luovutaan, on vaikeaa tehdä eroa intertekstuaalisen suhteen ja yleisen temaattisen samankaltaisuuden välillä. (Miller 1985, 28-29.)

¹⁵ Tällöin paratekstuaalisuudesta muodostuu Mikko Keskinen mukaan eräänlainen harmaa vyöhyke kirjan sisä- ja ulkopuolen väliin. Kyseessä on tila, jossa teksti ja lukijuus kohtaavat. (Keskinen 1993, 147.)

seistä periaatetta noudatetaan myös tässä tutkimuksessa. Mihail Bahtinin kehittämää intertekstuaalista mallia omassa väitöskirjassaan käyttänyt Jyrki Nummi pohtii samassa yhteydessä komparatiivisen mallin ja tekstienvälisyyden käytännöllisyyttä. Hän kritisoi komparatiivista metodia siitä, että se tyytyy lähteiden paikallistamiseen, jolloin tulkinnalliset argumentit jäävät vähäisiksi. Tekstienvälisyyttä tähdentävän metodin myötä huomio on siirtynyt kirjailijain välisistä suhteista teosten välisiin yhteyksiin, jolloin kysymys kuuluu, miten kirjalliset teokset käyttävät edeltäjiään omana materiaalinaan. (Nummi 1993, 15-16.)¹⁶ Lukija havaitsee, että teoksilla on yhteistä materiaalia ja että ne ovat vuoropuhelussa keskenään.

2.2 Tutkimusongelmat

Kerronnan tasojen analyysi narratologian avulla on tärkeä osa tätä väitöstutkimusta. Narratologiaa tarvitaan nimenomaan *Arktisen hysterian* tutkimisessa, sillä päinvastoin kuin *Pohjantähti*-trilogiassa, Tapion romaanissa avautuu minäkertojan kautta tutkijan eteen monimuotoinen kertojahierarkia. Hierarkian selvittäminen kertoja kertojalta on välttämätöntä, koska ei voida olettaa minäkertojalle alisteisten kertojien ilman muuta jakavan tämän kanssa samanlaisen maailmankuvan. Narratologisen näkökulman merkitys korostuu erityisesti sootaan ja Vihtori Kauton pitkään kertomukseen keskittyvien kuudennen ja seitsemännen luvun tarkastelussa. Konkreettisenä esimerkkinä narratologisen välineistön tarpeellisuudesta voidaan pitää kuudennessa luvussa suoritettavaa romaanin sodan filosofisen tason analyysiä. Kertojahierarkia herättää epäilyksiä esimerkiksi teoksen sotakuvan ambivalenttiudesta.

Gérard Genette nimeää kertojat keskinäisten hierarkioiden mukaan. Ylimpänä on ekstradiegeettinen kertoja. Hän voi olla joko kasvoton kertoja, joka joko on tai ei ole tarinassa mukana. (Genette 1972/1980, 255-256.) Ekstradiegeettinen kertoja pystyy kertomaan ja kommentoimaan kenen tahansa henkilöihahmon sisäistä elämää, tai hän voi myös olla tekemättä sitä. Tarvittaessa hän voi olla myös yksi teoksen henkilöistä. (Kantokorpi 1990, 150-151.) Voidaan kysyä, millainen on *Arktisen hysterian* minäkertoja Harri Björkharry ekstradiegeettisenä

¹⁶ Linnan *Tuntematon sotilasta* on aiemmin kahdesti tutkittu väitöskirjatasolla, ja kummassakin tapauksessa menetelmänä on käytetty intertekstuaalista lukutapaa. Jyrki Nummi tutki bahtinilaisella sovellutuksella vuonna 1993 valmistuneessa väitöskirjassaan *Jalon kansan parhaat voimat* Linnan sotaromaania ja sen kansallista kontekstia ja päätteli, että *Tuntematon sotilas* voidaan tulkita paitsi Suomen (aikaisemmin kirjoitetun) kansalliskirjallisuuden tuotteeksi, myös reaktioksi siihen. Heikki Siltala puolestaan suuntasi väitöskirjassaan *Kolmen rintaman konfliktit* (1996) Linnan *Tuntemattoman sotilaan* kansalliset kuvat yhtä merkittävää saksalaista ja yhtä merkittävää amerikkalaista sotaromaania vasten. Apunaan Siltalalla oli Genetten teoriaan pohjautuva hypertekstuaalinen näkökulma, josta hän oli tehnyt oman sovellutuksensa. Genetten intertekstuaalinen teoria oli niin ikään Anna Makkosen yhtenä metodina hänen *Aapo Heiskasen viikatetanssista* tekemässään väitöskirjassa *Romaani katsoo peiliin* (1991).

kertojana. Millainen on hänen suhteensa esimerkiksi kaikkietävän minä-kertojan käsitteeseen?

Niin ikään narratologiasta tarvitaan tähän tutkimukseen mukaan ns. epäluotettavan kertojan käsite. Tämä käsite on käytössä analyysissäni *Arktisen hysterian* minä-kertojan Harri Björkharryn ja hänelle alisteisen kertojan Vihtori Kauton luotettavuuden selvittämisessä. Kertoja on luotettava silloin, jos lukijan oletetaan pitävän kertojan tapaa välittää tarinansa ja kommentoida sitä fiktiivisen totuuden arvovaltaisena esityksenä. Epäluotettava kertoja on taas siinä tapauksessa, että lukija lukemansa perusteella haluaa suhtautua kertojan sanomaan varauksellisesti. (Rimmon-Kenan 1991, 127.) Björkharryn luotettavuus kertojana kyseenalaistuu nimenomaan hänen suhteessaan Adolf Hitlerin kuvaan ja tämän arvomaailmaan. Kyseinen *Arktisen hysterian* maailmankuvan kannalta välttämätön tarkastelu suoritetaan viidennessä luvussa. Kauton luotettavuutta huomiota herättävän pitkän ja värikkään sotakertomuksensa takana puolestaan selvitetään seitsemännessä luvussa.

Fokalisointi on narratologiaan kuuluva termi, joka esiintyy toistuvasti tässä tutkimuksessa. Fokalisoinnissa on kysymys välitystoiminnasta. Teksti toisin sanoen esittää tarinan jonkin "prisman" kautta, jostain näkökulmasta, jonka kertoja verbalisoi mutta joka ei välttämättä ole kertojan. Kertojana voi olla aikuinen ihminen, joka välittää lukijoille esimerkiksi jonkin lapsuudessaan kokemansa asian. Periaatteessa fokalisointi ja kerronta ovat kaksi erillistä toimintaa, vaikka ne toisaalta voidaan joskus yhdistääkin. (Rimmon-Kenan 1991, 92-95.) On myös muistettava, että kertomukset eivät ole vain tietyn henkilön fokalisoimia, vaan samalla myös fokalisoituja johonkin henkilöön tai ilmiöön (Bal 1977, 29). Tämä tarkoittaa sitä, että fokalisoinnilla on sekä subjekti että objekti. Subjekti eli fokalisoija on agentti, jonka havainto suuntaa esitystavan, kun taas objekti eli fokalisoitu on kohde, jonka fokalisoija havaitsee. (Mt. 33.)

Osa narratologiasta käsitteitä on kertojan näkökulmien selvittäminen, mikä tässä tutkimuksessa suoritetaan venäläisen teoreetikon Boris Uspenskin avulla. Uspenskin lähestymistavan pyrkimyksenä on ollut yksityiskohtaisesti tuoda esiin ne näkökulmat, joista kerronta on esitetty (Uspenski 1991, 11). Sanataideteoksen analyysiä varten luonnosteltuja näkökulmauuttuuksia voivat olla ideologinen eli arvojärjestelmien taso, fraseologinen eli kielen taso, paikan ja ajan suhteiden taso sekä psykologinen taso (mt. 17). Tätä tutkimusta varten tarvitaan erityisesti ideologisuuteen keskittyvää näkökulmauuttuutta. Aivan keskeisellä sijalla on kysymys siitä, kenen näkökulman implisiittinen tekijä ottaa arvottaessaan ideologisesti kuvaamaansa maailmaa. (Mt. 22.) Tässä tutkimuksessa minua kiinnostaa nimenomaan *Arktisen hysterian* minä-kertojan Harri Björkharryn kautta muotoutuva ideologinen näkökulma. Pitää selvittää, millaista ideologisuutta edustaville alisteisille kertojille hän välillä luovuttaa puheenvuoron. Varsinkin sekatyömies Vihtori Kauton tapauksessa tällä kysymyksellä on paljon merkitystä.

Olen jo aiemmin viitannut Marko Tapijon modernistisuuteen. Pertti Karkama kutsuu Marko Tapiota erääksi sodanjälkeisen aikamme maaseutumodernistiksi (Karkama 1994, 219). Hänen mukaansa esimerkiksi *Lasisessa pyykki-*

laudassa on kyse tyypillisestä suomalaisesta juonteesta, perisuomalaisesta modernistisesta tendenssistä. Se puolestaan johtuu siitä kansallisesta erityispiirteestä, että agraarinen elämänmuoto säilyi modernin elämäntavan rinnalla Suomessa varsin pitkään ja menetti merkitystään vasta 1960-luvun myötä. (Karkama 1993, 62-63.) Modernisaation ja entisen välisestä suhteesta on kysymys myös *Arktisessa hysteriassa*. Harri Björkharry saa voimalaitostyömaalla karvaasti havaita, etteivät työläiset ja köyhät hyväksy hänen ja hänen isänsä suunnitelmaa rakentaa paikkakunnalle voimalaitos. Uuden ja vanhan ristiriita itäkin työmaalla jatkuvasti. Tässä vaiheessa tutkimusta suhtaudun kuitenkin Tapiion modernistisuuteen *Arktisen hysterian* osalta sillä tavalla varauksella, ettei ennen teoksen lähempää tarkastelua ole syytä mennä luonnehtimaan sitä esimerkiksi kokonaan modernistiseksi. On selvitettävä, millä tavalla *Arktinen hysteria* mahdollisesti on modernistinen.

Jatkoa ajatellen on myös sovittava modernin ja modernismin käsitteiden käytöstä, koska esimerkiksi kirjallisuudentutkijoiden keskuudessa käytännöt ovat kovin kirjavina. Omassa tutkimuksessani puhun yhteiskunnasta modernina sekä kirjallisuudesta ja taiteesta modernistisina.¹⁷ Tästä käytännöstä poikkean tarvittaessa vain silloin, kun viittaa johonkin kirjallisuudentutkijaan, joka käyttää näitä käsitteitä eri merkityksessä.

Moderni esiintyy ainakin postmodernista puhuttaessa kahdessa eri merkityksessä. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian yhteydessä sillä tarkoitetaan eri asiaa kuin kirjallisuuden ja muiden taiteiden yhteydessä. Kirjallisuuden ja taiteiden yhteydessä "modernilla" ymmärretään modernismia, jonka alku voidaan sijoittaa varsinkin ranskalaisessa keskustelussa 1800-luvun jälkipuoliskolle Baudelairin ja Mallarmén yhteyteen. Tämän suuntauksen klassinen kausi sijoittuu 1920-luvun modernistisiin romaaneihin Joycen, Woolfin, Proustin, Kafkan ja Thomas Mannin tuotannossa. Yhteiskuntateoriassa, varsinkin saksalaisessa, Habermasin ja Frankfurtin koulukunnan linjan mukaan menevässä ajattelussa "moderni" sen sijaan viittaa renessanssissa alkaneeseen yhteiskunnalliseen prosessiin, jonka päämäärät ja menetelmät on määritelty valistuksessa ja jonka katsotaan jatkuneen aina näihin päiviin asti, tai ainakin siihen saakka, kunnes on siirrytty modernista postmoderniin yhteiskuntaan ja ajatteluun. (Saariluoma 1992, 13.)

David Lodge toteaa monien muiden tutkijoiden tavoin, ettei modernismille ja modernille romaanille ole mahdollista formuloida yhdenmukaista käytäntöä. Sen sijaan modernistisen romaanin yleiset piirteet voidaan hänen mukaansa määritellä seuraavasti:

¹⁷ Pertti Karkama määrittelee modernistisen katsomuksen seuraavalla tavalla: "Modernistisen sanataiteen ja elämänfilosofian välittämää käsitystä maailmasta voidaan nimittää modernistiseksi maailmankatsomukseksi. Se on entisen, yleisesti hyväksytyyn maailmankuvan kielto, mutta samalla se sisältää periaatteet uuden, uutta tilannetta paremmin vastaavan maailmankuvan hahmottamiseksi. Modernistisen maailmankatsomuksen abstraktius, sen elämänkatsomuksellinen luonne, johtuu pääosin maailmantilanteen yleisestä ristiriitaisuudesta ja myös kulttuuriälymystön irrallisesta yhteiskunnallisesta asemasta." (Karkama 1990, 33-34.)

Obviously there is no orthodoxy here, no single set of aesthetic assumptions or literary aims; but equally clearly there is a "family resemblance" between the modernist novelists. There are features which we keep encountering in their work, though they are never found all together or the same combinations. /--/ Modernist fiction, then is experimental or innovatory in form, displaying marked deviations from preexisting modes of discourse, literary or non-literary. Modernist fiction is concerned with consciousness, and also with subconscious ja unconscious workings of the human mind. (Lodge 1977, 45.)

Lodgen lausumaa voidaan siis tulkita mm. siten, että modernistisessa romaanissa ihmismielen ja tajunnan osuus korostuu. Samalla sen voidaan katsoa merkitsevän ulkoisten tapahtumien määrän ja merkityksen vähenemistä. Lodgen mukaan modernistinen romaani itse asiassa täydentyy lukuprosessin aikana: "A modernist novel has no real "beginning", since it plunges us into a flowing stream of experience with which we gradually familiarize ourselves by a process of inference association; and its ending is usually "open" or ambiguous, leaving the reader in doubt as to the final destiny of the characters." (Lodge 1977, 45-46).

Muita Lodgen mainitsemia modernin romaanin piirteitä ovat esimerkiksi suoran kronologisen järjestyksen sekä luotettavan, kaikkitietävän ja tungettelevan kertojan käyttämisen välttäminen. Samoin perinteisen kerronnan hajottua tilalle ovat uusina taiteellisina välineinä tulleet mm. erilaisten kirjallisten muotojen alluusiot tai niiden jäljitelmät, myyttiset arkkityypit sekä motiivien, kuvien ja symbolien toistuvat variaatiot. Myös modernistisen romaanin näkökulmassa on tarjolla vaihtoehtoja alkaen aina rajoitetusta, yksittäisestä näkökulmasta ja päätyn moninaiseen näkökulmametodiin. (Mt. 46.) On kuitenkin huomattavaa, ettei Lodge ole välttämättä ottanut luettelemaansa modernistisen fiktion ominaisuuksia yksittäisestä teoksesta vaan useammasta modernistisesta romaanista. Samalla hän osoittaa, että näiden useiden kirjailijoiden teokset sisältävät toisaalta merkittäviä eroja eikä siten voida puhua mistään yhtenäisestä koulukunnasta. Risto Turusen mukaan on muistettava, että Lodgen muotoilemat ajatukset koskettavat vain modernistisen romaanin rakenteellisia, kerronnalliseen menetelmään liittyviä piirteitä, eikä Lodge puutu temaattisiin eikä sisällöllisiin kysymyksiin. Sen myötä modernistisen romaanin maailmankatsomuksellinen aines ei nouse tässä hänen käsittelyssään keskeiselle sijalle. (Turunen 1991, 64-65.)

Kuvataiteentutkijoille modernismi alkaa 1800-luvun puolivälin tienoilta (Niemi 1995, 2), kun taas suomalaiseen realistiseen¹⁸ proosaan alkoi 1880-luvun lopulta lähtien ilmestyä modernistisia piirteitä, jotka tekivät eräistä teoksista esimoderneja. Tällaisia piirteitä olivat esimerkiksi modernistiset maailmankatsomukselliset näkemykset ja modernistiset muodot. Juhani Niemi mainitsee esimerkkeinä 1800-luvun lopun esimoderneista suomalaisista romaaneista Juhani Ahon teokset *Yksin* (1890) ja *Papin rouva* (1893), jotka ensimmäisinä edus-

¹⁸ Realismin käsitteestä ei ole aivan helppoa päästä yksimielisyyteen kirjallisuudentutkimuksessa. Erich Auerbachin mielestä ilmaus "realistinen" ei ole yksiselitteinen (Auerbach 1992, 590). Niin ikään Kai Laitisen mukaan tutkijat ovat helposti joutuneet keskenään erimielisyyksiin määritelmää pohtiessaan eikä yksimielisyyttä termistä voida saavuttaa. (Laitinen 1984, 276-277.)

tavat modernistista näkemystä maailmasta, vaikka kummassakin on mukana myös vanhakantaisia piirteitä (Niemi 1995, 30-31).

Myös yhtenäiskulttuurin dominoima suomalainen maalaisyhteisö joutui tekemisiin modernismin kanssa. Modernistisia piirteitä alkoi tunkeutua tällaiseen esimoderniin yhteisöön. Pertti Karkaman mielestä Arvid Järnefeltin *Isänmaa* (1893) on ”ensimmäinen ja syvälle tunkeutuva suomalainen sanataideteos, jossa aiheena on nykyaikaistumisen (modernisaation) prosessi kokonaisuudessaan.” Teoksen aiheena on prosessi, jonka myötä esimoderni agraarinen yhteisö muuttuu nykyaikaiseksi yhteiskunnaksi ja industrialismi sekä kapitalismi tunkeutuvat maaseudulle. Romaanin päähenkilön elämäntulkua seurattaessa kuvataan samalla mm. hänen yksilöistymistään eli individuaatiota. (Karkama 1993, 35-36.)

Suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin modernisaation voi katsoa edenneen kolmivaiheisesti, läntistä kulttuuria jonkin verran hitaampana. Ensimmäisiä modernin merkkejä havaittiin 1800-luvun lopulla, 1860-luvulta 1880-luvulle etenevän taloudellisen irtautumisen, ideologisen vapautumisen ja kansainvälistymisen myötä. Toinen vaihe Suomessa alkoi ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Kirjallisen muotokulttuurin näkökulmasta ratkaisevinta kolmatta vaihetta on eletty toisen maailmansodan päätyttyä. (Niemi 1995, 4.) Tämän ajanjakson kirjailijoihin myös Marko Tapio lukeutuu.

Kirjallisuuden modernisoitumisprosessi eteni lähinnä viidellä tasolla. Ensimmäinen kirjallisuuden historiankäsitteitys muuttui. Historiallista liikettä ei enää pidetty rationaalisisena tai lineaarisena. Toiseksi proosan ihmiskäsitys irtosi kiinteästä heijastuvuudesta, erityisesti sidonnaisuudesta miljööseen. Kolmanneksi sanataiteen todellisuuskäsite karnevalisoitui, toden ja mielikuvituksen rajoja alettiin koetella. Neljänneksi, fantasian vapauttamisen myötä fiktiivinen tuli avoimen tietoiseksi sepitteellisyydestään. Viidenneksi sanataiteen modernisoitumiseen liittyi myös kielellinen muutos. Kirjallisuus otti käyttöön modernin yhteiskunnan ilmaisulliset mahdollisuudet. Nykyaikainen puhe-suomi alkoi vallata tilaa kirjallisuudessa. (Niemi 1995, 153-154.)

Edellytykset suomalaiselle kirjalliselle modernismille syntyivät vasta sitten, kun nationalismin aika maassamme oli sodan jälkeen ohitse (mt. 88). Sodan loppumisen jälkeen Suomessa suoritettiin mittava arvojen tarkistus. Hävityn sodan myötä myös entiset arvot kyseenalaistettiin, ei vain politiikassa, vaan myös taiteessa. *Arktinen hysteria* ja *Täällä Pohjantähden alla* kuvaavat suomalaisuutta, eivät nationalistisesta, vaan kansallisesta näkökulmasta käsin. Suomalainen modernismi alkoikin 1950-luvulla elää kukoistuskauttaan. Esimerkiksi Auli Viikari käyttää tuon aikajakson yhteydessä kotimaisen modernismin virtauksista puhuttaessa termiä kansallinen modernismi (Viikari 1992, 71).

Realismi ja modernismi ovat periaatteessa ja varsinkin 1900-luvulla olleet jatkuvasti kilpasilla keskenään (Niemi 1995, 11), ja modernismin läpimurto suomalaiseen kirjallisuuteen toisen maailmansodan jälkeen on kirjallisuushistoriamme suurimpia mullistuksia (mt. 7). Modernismin suomalaista kirjallisuutta muuttavassa vaikutuksessa ei ollut kyse vain muodon uudistumisesta, vaan myös arvojen vallankumouksesta. Sodan jälkeen esiin nousseet nuoret moder-

nistit halusivat välttää sellaisia helposti sentimentaaliseksi leimattavia sanoja kuin ”kunnia, maine, urheus ja pyhyys” (mt. 12).

Sotien jälkeinen aika merkitsi murrosta myös tyyliuunnissa. 1950-luvun alusta alkaen modernismi alkoi suomalaisessa kirjallisuudessa kohota yhä varteenotettavammaksi haastajaksi. *Arktisen hysterian* modernistisuutta ei toisaalta tässä tutkimuksessa haluta ottaa vastaan annettuna asiana, itsestäänselvyytensä, vaan tarkoitus on pitkin analyysiä tarkastella sitä, millaiset todella ovat Tapion romaanin Linnan romaanista poikkeavat piirteet ja ominaisuudet. Tarkastelun myötä selviää myös Tapion Linna-komentoinnin laatu.

Pyrin tässä tutkimuksessa selvittämään, millä tavoin Tapio käy dialogia Linnan kanssa: miten *Arktisen hysterian* näkemys poikkeaa *Pohjantähti*-trilogiasta esimerkiksi kansalaissodan, kansankuvauksen ja modernisaation osalta? Ongelman ratkaiseminen tapahtuu vertaillen *Arktista hysteriaa* *Pohjantähti*-trilogiaan ja *Tuntemattomaan sotilaaseen* ja *Arktisen hysterian* henkilöiden suhdetta Linnan hahmoihin. Samalla otan esiin esimerkiksi *Arktisen hysterian* sotakuvan ja sen suhteen suomalaisessa kirjallisuudessa muotoutuvaan sotakuvaan. Jos Väinö Linna *Tuntemattoman sotilaansa* myötä romutti perinteisen runebergilaisen sotakuvan, niin mikä sitten on runsaat kymmenen vuotta kyseisen teoksen jälkeen ilmestyneen *Arktisen hysterian* suhde runebergilaisuuteen? Sotienjälkeiselle suomalaiselle kirjallisuudelle, sekä realistiselle että modernistiselle, oli Juhani Niemen mukaan ominaista pyrkimys irti idealismin vaikutuspiiristä (Niemi 1995, 85). Miten tämä piirre näkyy *Arktisessa hysteriaassa* ja *Pohjantähti*-trilogiassa, kahdessa suomalaisuuden ytimeen porautuvassa teoksessa?

Tapio on ottanut teoksessaan käyttöön minä-kertojat, ja hän rakentaa minä-kertojaan huipentuvan kertojahierarkian. Narratologinen kysymys kuuluu, miten kertojien väliset hierarkiat vaikuttavat eri teemojen tulkintaan, esimerkiksi työläiskuvaan. Kertojien lisäksi tarvitaan käsitteitä kerrontatilanne, kertoja-kuulija -suhde, kertomisen aika ja kerrottu aika. Väitöstyön kannalta tärkeä käsite on problemaattinen yksilö, jonka analysoin Lucien Goldmannin teorian avulla.¹⁹ Tässä tutkimuksessa *Hysteriaa* luetaan myös koko maaseutu- ja kansalaissotaromaanitraditiota vasten, koska romaanissa esiintyy taustatekstinä ainakin F. E. Sillanpää.

On myös syytä tarkastella modernisaation eli nykyaikaistumisen ja yhtenäiskulttuurin käsitteitä sekä sitä, miten modernisaatio on Suomessa mullistanut aiempaa agraarista yhtenäiskulttuuria. Anthony Giddens määrittelee yleis-pätevästi nykyaikaistumisen neljän keskeisen tekijän avulla. Ensinnäkin, ajan ja paikan käsitteet muuttuvat ja irtoavat toisistaan. Toiseksi, esimodernit, paikalliset yhteisöt joutuvat kokemaan hajoamisen. Kolmanneksi, uudet uskomusjärjestelmät syntyvät uskonnollisen kosmologian tilalle. Neljänneksi, modernissa ajassa liike on pysähtymätöntä ja luo jatkuvasti uusia haasteita, jotka vaativat alituisen uutta kokemusperäistä tietoa, jolloin voidaan puhua nykyajan itsereflektiivisyydestä. (Giddens 1995, 17-45.)

¹⁹ Problemaattinen yksilö on porvarillisen yhteiskunnan heijastuma (Goldmann 1986, 13). Elintason noustessa ihmisten arvomaailma kokee negatiivisen muutoksen, esimerkiksi yhteisöllisyys kärsii individualismin kustannuksella (mt. 6, 8).

Kerronta lähtee *Arktisessa hysteriassa* ja *Pohjantähti*-trilogiassa liikkeelle esimoderneista maalaisyhteisöistä. Teokset kuvaavat esimodernien maalaisyhteisöjen matkaa kohti modernisaatiota. Giddensin mainitsevat nykyaikaistumisen tekijät ovat faktuaalisia tekijöitä siinä 1880-luvun lopulta alkavassa ja yli 70 vuotta käsittävässä kuvausjaksossa, joka kattaa sekä *Arktisen hysterian* että *Pohjantähti*-trilogian. Traditionaalinen oli murtumassa, ja moderni oli astumassa tilalle.

Pertti Karkama sanoo, että ratkaisevaa esimodernissa yhteisössä oli ihmisen suhde luontoon, ja luontoperäiset suhteet, kuten ruumiillinen sukulaisuus ja yhdessä muokattava maa. Esimodernissa yhteisössä elämän eri piirit kuuluivat yhteen, eikä julkisen ja yksityisen sekä yhteisön ja yksilön välille ollut vielä syntynyt nykyisen kaltaista vastakohtaisuutta. Yhteisön suhde luontoon sekä yhteisön sosiaaliset suhteet liittyivät saumattomasti toisiinsa, ja työn ja sosiaalisen kanssakäymisen tarkoituksena oli yhteisön säilyminen taistelussa luonnon herruutta vastaan. Varauksin voidaan puhua agraarisesta yhtenäiskulttuurista, sillä yhteisön jokaisen jäsenen toimintaa motivoivat suhteessa luontoon samat tavoitteet ja samat päämäärät. (Karkama 1994, 26.)

1800-luvun lopun suomalainen maaseutu eli vielä yhtenäiskulttuurin aikakautta. Tosin yhden näkemyksen mukaan vasta autonomian ja itsenäisyyden aika on luonut suomalaisen yhtenäiskulttuurin, jossa sekä läntiset että itäiset vaikutteet sekä erot eri heimojen välillä ovat tasoittuneet hämmästyttävän homogeeniseksi suomalaisuudeksi, mikäli tarkastelun kohteena ovat Suomen väestön tavat, perinteet ja kulttuurivaikutteet. (Mäkelä 1985, 247-260.) Yhtenäiskulttuurin leimallisia piirteitä olivat kiinteä säätyjako, yleisesti hyväksytty eriarvoisuus sekä staattisuus eli paikallaan pysyminen. Silti yhtenäiskulttuurin ehkä tärkein ominaisuus oli sen yhtenäinen ja samalla perinnäinen normijärjestelmä. Isännän tuli olla käskijä ja palkollisen nöyrä, ja lopulta ylin auktoriteetti oli kirkko. (Rasila 1985, 33-35.) Suomalaista yhtenäiskulttuuria tutkinut Seppo Knuuttila kuitenkin korostaa, ettei käsitettä ole mahdollista määrittellä kovin yksiselitteisesti. Kun yhtenäiskulttuurin konseptissa on korostettu kokonaisuuden periaatetta, on erojen informaatio menetetty. Niinpä suomalaista yhtenäiskulttuuria on syytä tarkastella enemmänkin kansallisten tieteiden metodisena konstruktiona kuin joskus olemassa olleena muodostumana, yhteisenä nimittäjänä, jonka vaikutukset ulottuvat nykyaikaan. (Knuuttila 1999.)

Vanha, 1800-luvun lopun suomalainen yhteiskunta oli olemukseltaan vielä talonpoikainen yhteiskunta. Sille oli ominaista työn kunnioittaminen, uskonnollisuus ja omavaraistalouden luoma luonnonläheisyys. Kuitenkin jo tuolloin alkoi ilmetä merkkejä yhtenäiskulttuurin murenemisestä. Muutos oli hidas ja tapahtui eri elämän aloilla eri aikaan. Tärkeimmän stimulaation muutokselle antoi liberalistiseen ajattelutapaan liittyvä taloudellinen kehitys, joka vaikutti ratkaisevalla tavalla myös yleiseen ajattelutapaan. Uusien mahdollisuuksien avautuminen talouden myötä sai ihmiset huomaamaan, että asioiden ei tarvinnut pysyä ikuisesti staattisessa tilassa vaan ahkera ja taidokas mies saattoi pysyä luomaan hyvinkin suuren omaisuuden. (Rasila 1985, 36-37.) Tämä oivallus muodostaa tärkeän lähtökohdan sekä *Arktisen hysterian* että *Pohjantähti*-trilogian

keskeisten henkilöhahmojen elämälle ja sitä kautta kummankin romaanin juonelle. Jo 1800-luvun lopulla käynnistyiikin se prosessi, jonka myötä Suomesta muotoutui kapitalistinen luokka- ja teollisuusyhteiskunta (Karkama 1994, 86).

1800-luvun lopulla kylvettiin myös torpparikysymyksen siemen. Kun metsän arvo nousi ja torppareilla oli varsin vapaa oikeus ottaa puuta päättilan metsästä, vuokranantajalla oli kiusaus arvioida, että torpparin maksama vuokra oli liian pieni. Toisaalta työpalkkojen kohotessa ja torpparin maksaessa vuokransa työllään, torppari saattoi helposti päätyä siihen johtopäätökseen, että hän joutui maksamaan liikaa. (Rasila 1985, 36-37.) Ns. torpparimentaliteetti syntyi siitä, että pienenkin itsenäisen tilan omistaja oli aina itsenäinen, mutta toisaalta vauraan torpan haltijan asema oli epävarma. Tähän vaikeaan tilanteeseen torpparit reagoivat nöyristelyllä ja uhmalla. Aikaisemmin elämäntavaltaan talonpoikaisia olleet torpparit alkoivat lähettä työväestöä. Heistä tuli entistä enemmän tilatonta väestöä, joka saattoi tuntea kateutta itsenäisiä tilallisia kohtaan. (Mt. 51.)

Modernistinen sanataideteos sopi uudessa tilanteessa yhteiskunnallisen ja kulttuurisen dialogin puheenvuoroksi mutta samalla se oli mukana hahmottelemassa muotokuvaa modernista ihmisestä. Se pääsi muotoilemaan uutta identiteettiä ihmiselle, joka joutui irralleen tutun ja turvalliseksi kokemansa esimodernin yhteisön piiristä ja alkoi etsiä elämälleen uutta perustaa. (Karkama 1994, 15.) Modernisaatio on väistämättä johtanut elämän ristiriitaisuuteen, päämäärien vaikeaan saavutettavuuteen ja olemassaolon yleiseen epävarmuuteen, mikä toistuvasti vie yksilön vaikeisiin valintatilanteisiin, elämän käännekohtiin, joissa hänen on ratkaistava, mitä hän aikoo elämälleen tehdä (Giddens 1991a, 35, Giddens 1991b, 131-134). Nämä elementit leimaavat voimakkaasti myös *Arktisen hysterian* alkuasetelmaa. Luonnosta irtaantuminen ja abstrahoituminen ovat olleet monelle suomalaiselle samalla kertaa vaikea ja ahdistava elämän käännekohta (Karkama 1994, 175). Tähän irtaantumiseen sisältyvää problematiikkaa kuvataan myös *Arktisessa hysteriassa* päähenkilö Harri Björkharryn ajatusten kautta. Suomalaisen modernisaation kannalta keskeisenä vuosikymmenenä on pidetty 1950-lukua, jolloin tuotannon volyymin voimistuminen johti lukuisiin uudistuksiin yhteiskunnan eri osa-alueilla ja loi samalla pohjan taloudelliselle optimismille, jopa lähes rajattomaan taloudelliseen kasvuun (Seppänen 1985, 249-250). *Arktisen hysterian* ristiriitainen nykyhetki sijoittuu 1960-luvun puolivälin tienoille, jolloin Suomea rakennetaan tämän optimismin voimin.

Tutkimukseni yksi tarkasteluaspekti viittaa aatteellisuuteen. Reseptiötar kastelun yhteydessä kävi nimittäin ilmi, että *Arktista hysteriaa* kutsuttiin ilmentyttyään "oikeistolaiseksi *Pohjantähdeksi*", samoin Vihtori Kauttoa "oikeistolaiseksi tuntemattomaksi sotilaaksi." Toinen aspekti puolestaan koskee kirjallista tyyliisuuntaa. Linna suhtautui modernistiseen koulukuntaan kriittisesti, hänen mielestään "eurooppalaiset" romaanin ja näytelmän uudistajat olivat pessimistisiä tuhon evankeliumin julistajia (Linna 1962, 306). Otan tutkimuksessani esille Tapion suhteen eri tyyliisuuntia edustaneisiin kirjallisiin rintamiin. Tällä seikalla on merkitystä erityisesti *mimesis*-tarkastelun yhteydessä.

Tutkimuksen rakenne on vielä syytä esitellä luvuittain. Empiirisen osuuden aluksi tarkastelen *Arktisen hysterian* ja *Pohjantähti*-trilogian symboleja. Kolmas luku kuitenkin alkaa romaanien rakenteiden tarkastelulla, missä yhteydessä nivon rakenteelliset tekijät yhteen tyyllisuuntien kanssa. Tyyllisuuntiin liittyvät piirteet ovat muutenkin tärkeä osa tätä tutkimusta, ja viittaa niihin pitkin tekstiä. Niin ikään analysoin kolmannessa luvussa kynnystekstejä genetteläisen mallin pohjalta. Neljännessä luvussa keskityn *Arktisen hysterian* ja *Pohjantähti*-trilogian sukujen keskinäiseen tarkasteluun sukuromaanin genren pohjalta. Nimien etymologioissa samassa luvussa huomioin tarvittaessa keskeiset intertekstuaaliset suhteet muuhun kirjallisuuteen.

Tutkimuksessani on mukana muitakin analyttisiä, mutta ei-kirjallisuustieteellisiä malleja, joita sovellan erityisesti vallan teeman yhteydessä neljännessä luvussa. Vikki Björkharry ja Akseli Koskela, analyysin kohteet, ovat romaaneissaan parhaimmillaan melkoisen vallan käyttäjiä, joten heidän vallankäyttöään analysoidaan amerikkalaisen taloustieteilijän John Kenneth Galbraithin valtateorian avulla. Galbraith erottaa teoriassaan kolme vallankäytön kategoriaa, jotka ovat 1) ansaittu, 2) korvaava ja 3) ehdollinen valta. Miten Björkharry ja Koskela suhteutuvat tässä kategoriassa, millaisia vallankäyttäjiä he oikein ovat ja miten esimerkiksi taloudelliset arvot heijastuvat tällaisessa vallankäytössä? Niin ikään sivuan tutkimuksessani ranskalaisen Michel Foucaultin valtateoriaa, joka keskittyy käsittelemään kurin ja järjestyksen merkitystä armeijan ja vankilan kaltaisissa autoritäärisissä organisaatioissa. Foucaultin valtateorialla on merkitystä seitsemännessä luvussa analysoitaessa Vihtori Kauton ja Antti Rokan kaltaisten jermuhahmojen ristiriitaista suhdetta Suomen armeijan kurinpidollisiin normeihin. Neljännessä luvussa Björkharryn ja Koskelan suvun miesten toiminnan laatua analysoidaan lyhyesti muotoilemalla toimintateorialla, joka määrittelee toimintamalleja niiden määrätietoisuuden mukaan. Toimintateoriaa ovat muotoilleet ainakin Aristoteles ja Tadeusz Pszczolowski. Tässä taksonomiassa vaihtoehtoja ovat autotelinen eli itsepäämääräinen toiminta sekä heterotelinen malli, missä tapauksessa toiminnan sisältö on annettu ja muuttumaton (Pszczolowski 1980, 315).

Viidennessä luvussa tutkin *Arktisen hysterian* suhdetta individualismiin. Individualistisen genren tarkastelun lisäksi analyysin kohteina ovat Harrin aatemaailman suhde Hitleriin ja nietzscheläisyyteen. Genreä tarkastellessani jouduin määrittelemään sen, miten modernismissä esille tuleva kertoja-subjektin hajoaminen ilmenee Tapion romaanissa. Tällöin tarkastelun keskiöön nousevat romaanin tajunnanvirtakohtaukset. Millaisia ne ovat rakenteeltaan? Miksi ne on romaanissa liitetty tiettyihin tilanteisiin? Harrin olemusta valotetaan vielä goldmanilaisen problemaattisen yksilön käsitteen avulla. Kuudennen luvun alussa määrittelen fiktiivisen Saarijärven ja Pentinkulman suhteen fiktiivisyyteen sekä topeliaanisiin, realistisiin ja modernistisiin elementteihin. Luvun muita tarkasteluaspekteja ovat ideologisuus, romaanien kansalaisotakuvat, eri luokkien suhde käytettyyn puheeseen, kansanhuumori ja uskonto. Luvun lopussa otan esille romaanien suhteen maaseuturomaanin genreen. Tässä yhtey-

dessä joudun myös selvittämään sen, mitä tutkimuksessani ymmärrän tällä genrellä.

Tutkimuksen kolme viimeistä analyysilukua keskittyvät *Arktisen hysterian* ja *Tuntemattoman sotilaan* keskinäiseen tarkasteluun. Seitsemännän luvun alussa on päätettävä, kutsunko teoksia sota- vai konfliktiromaaneiksi. Narratologinen näkökulma kertojahierarkioineen on tärkeässä roolissa seitsemännessä luvussa, jossa selvitän, ketkä sodassa missäkin yhteydessä puhuvat *Arktisessa hysteriassa*. Se muodostaa pohjan muullekin, kuten sodan filosofioiden, tarkastelulle. Kahdeksannen luvun lopussa nivon *Arktisen hysterian* osaksi suomalaista kirjallista sotaa, jolloin esiin nousevat romaanin suhteet esimerkiksi runebergiläisyyteen ja modernismiin. Seitsemännessä ja kahdeksannessa luvussa analysoin *Arktisen hysterian* ja *Tuntemattoman sotilaan* henkilöahmoja käyttäen apuna Matti Kuusen ns. idolianalyysimallia. Hänen mallinsa keskeinen ajatus on määrittellä keskeiset idolityypit nimenomaan länsimaisen kulttuurimme osalta. Tämän mallin keskeisimmät idolityypit ovat 1) luoja-uranuurtaja, 2) hallitsija, 3) messias-marttyyri, 4) tappaja, 5) veijari, 6) taituri, 7) partneri ja 8) narri (eli anti-idoli). (Kuusi 1973, 200.) Miten esimerkiksi Vihtori Kautto, Antti Rokka ja luutnantti Koskela sijoittuvat tälle asteikolle? Entä voidaanko esimerkiksi Kautto ja Rokka kategorioida tässä mallissa useammaksi kuin vain yhdeksi idolityypiksi?

Yhdeksäs luku, joka on viimeinen analyysiluku, puolestaan sisältää kaksi tärkeää näkökulmaa, romaanien suhteet dokumenttiromaanin genreen ja mimeettisyyteen. Mimeettisyyden tarkastelu lähtee liikkeelle dokumenttigenren tarkastelusta, jossa pohjana on kysymys sotaromaanin ja todellisuuden välisestä suhteesta. *Mimesiksen* yhteydessä viitataan myös sitä tarkastelleisiin teoreetikoihin, kuten Platoniin, Aristoteleeseen, Erich Auerbachiin, Roland Barthesiin ja Christopher Prendergastiin. Tärkeään rooliin analyysissäni nostan muutamia Auerbachin *Mimesiksessään* esittämiä tarkastelunäkökulmia, koska Auerbachin teosta on pidetty länsimaisen mimeettisyydskeskustelun suurena klassikkona. Keskeistä omassa *mimesis*-tarkastelussani on analysoida kummankin romaanin mimeettisyyttä muutaman keskeisen elementin avulla, jotka ovat lukijan nähtävissä. Miten *Arktinen hysteria* haastaa yleisesti hyväksytyyn tekstin, *doxan*, jota *Tuntemattoman sotilas* realismillaan edustaa? Kysymyksen myötä löytyy linkitys myös Tapion ja Linnan tapaan käyttää dokumenttiromaanin genreä. Miten ne poikkeavat toisistaan? Olen myös kytkenyt *mimesis*-tarkasteluni yhteyteen suomalaisten realistien ja modernistien 1960-luvun alussa käymän keskustelun romaanin todellisuussuhteesta, mikä auttaa lukijaa hahmottamaan sitä kirjallista ilmapiiriä, johon Marko Tapio aikanaan oli *Arktista hysteriaansa* luomassa.

2.3 Keskenäinen romaani

On vielä todettava se *Arktista hysteriaa* koskeva seikka, joka tekee siitä kirjallisuustieteellisessä mielessä varsin poikkeuksellisen tutkimuskohteen. Neliosaiseksi aiottu romaanisarja jäi nimittäin kesken toisen osan ilmestymisen jälkeen.

Keskeneräisyys lisää tutkimuskohteen problemaattisuutta. Auki jää mm. se, millaiseen synteesiin romaanin päähenkilö lopulta olisi päätynyt ongelmiansa kanssa. Tätä tutkimusta varten onkin sovittava, että tutkimuskohteena ovat *Arktisen hysterian* ilmestyneet kaksi osaa. Siten analyysissä ei haeta vastauksia esimerkiksi kolmannen osan katkelmista eikä puuttuvien osien tapahtumiakaan siten arvailla kuin muutaman päälinjan osalta teoksen synteesiä hahmotettaessa.

Arktisen hysterian keskenjääneen kolmannen osan katkelmiin perehtyneen Anne Friedin mukaan kyseisen osan puitteissa olisi kuvastunut teollistumisen ja kaupungistumisen kehitys. Sen sijaan suunnitelmia neljättä osaa varten ei ole kirjoitettu. (Fried 1989, 224.) Fried puhuu eräänlaisesta sovituksista, johon Tapio halusi Björkharryn johdattaa ristiriitojen jälkeen (mt. 232). Myös Marko Tapio itse vihjasi vuonna 1971 antamassaan haastattelussa, että minä-kertojan kehitys olisi mahdollisesti kulkenut tähän suuntaan (Honkanen 1971).

Jälkimaailmalle on jäänyt arvoitukseksi, mikä on ollut *Arktisen hysterian* ilmestymättä jääneiden kolmannen ja neljännen osan mahdollisten käsikirjoitusten kohtalo. Se, mitä näistä osista on jäänyt jäljelle, liittyy kolmanteen osaan, johon liittyviä käsikirjoituskatkelmia on olemassa runsaan sadan sivun verran. Kirjailija itse kertoi useaan otteeseen, kuten esimerkiksi Seijaliisa Honkasen haastattelussa vuonna 1971, että kumpikin osa on kertaalleen kirjoitettuna, mutta että käsikirjoitukset odottavat lopullista muokkaustaan maahan kätkeytyinä (Honkanen 1971). Kuten useasti on arveltu, on ilmeistä, että kirjailija halusi tällaisia lausuntoja antamalla piiskata itseään töihin. Tapion veli, kirjailija Harri Tapper, totesi 27 vuotta Honkasen tekemän haastattelun jälkeen, että Tapiolla kyllä oli tapana kätkeä keskeneräisiä käsikirjoituksia maahan, mutta että hän pitäisi todennäköisempänä, ettei kumpaakaan käsikirjoitusta ole olemassa. Täysin varmasti hänkään ei uskalla tätä sanoa vaan myöntää, että arvoitus kiehtoo häntäkin. (Kuhna 1998b.)

Lisää valaistusta asiaan tuo Tapion ystävä ja lakimies, jyvaskyläläinen varatuomari Veikko Hyytiäinen. Kirjailijan kuoleman jälkeen tämän pankkilokero avattiin kesällä 1973 KOP:n Saarijärven konttorissa Tuulikki Tapperin, pankinjohtajan ja pankkivirkailijan läsnäollessa. Pankkilokerosta löytyi arkistomappi, jonka otsikkona oli merkintä *Arktinen hysteria. 4. osa*. Se sinetöitiin ja varustettiin KOP:n leimalla ja tehtiin ratkaisu, jonka mukaan se jätettiin pankin konttoriin säilytettäväksi ja toimitettavaksi sitten erikseen Tapion perunkirjoitukseen. Perunkirjoitus suoritettiin 11.7.1973, jolloin mappi avattiin. Silloin todettiin, ettei mapissa ollut mitään muuta kuin nippu puhdasta paperia. Nippu luovutettiin Tuulikki Tapperille. Perunkirjoituksessa mukana ollut Hyytiäinen kutsuu tapahtumaa traagiseksi. Traagisia aineksia oli hänen mukaansa jo siinäkin, että pankkilokero piti avata väkisin, koska siihen ei löytynyt avaimia. Hyytiäinen itse sanoo, että hänellä lakimiesystävänä oli koko ajan ollut se selvä näkemys, että kirjailija tekee suurtyönsä loppuun saakka, ja nyt, kun totuus paljastui, hän järkyttyi lopputuloksesta. "Minusta tämän tyhjän mapin sanoma Markolta oli, että tässä seison, enkä muuta voi. Enempään minusta ei ole. Sain tämän kuvan ystävästä." Mitä tulee maahan mahdollisesti kätkeytyihin käsikirjoituksiin, ei hänellä ole niistä tietoa. Kirjailija puhui Hyytiäiselle keskeneräisistä kolmannes-

ta ja neljänestä osasta ”hyvin vähän.” Hyytiäinen ei ole vuosien aikana kuullut huhujakaan käsikirjoitusten olemassaolosta. (Kuhna 1998a.) Luodessaan *Arktisen hysterian* ensimmäistä ja toista osaa Tapiolla oli ollut tapana keskustella Hyytiäisen kanssa kirjojen sisällöstä mm. siltä kannalta, onko joidenkin ihmisten oikeiden nimien käyttö suotavaa vai ei. Hyytiäinen toteaa, että tällaisia keskusteluja ei Tapio enää käynyt kolmannen ja neljännen osan osalta. (Mt.) Tämäkin viittaisi siihen, ettei osia sittenkään ole koskaan kirjoitettu kertaalleen valmiiksi, vaikka kirjailija niin väittikin.

Vakuuttavimman näkemyksen *Arktisen hysterian* kolmannen ja neljännen kohtaloista esittää Tuulikki Valkonen. Hänen mukaansa Tapio valehteli WSOY:n edustajille Rauno Vellingille ja Vilho Vikstenille vuonna 1967, kun hän väitti koko romaanin olevan jo kertaalleen kirjoitettuna. Valkosen mukaan Tapio tavallaan pelasi uhkapeliä aiempia periaatteitaan rikkoen (Valkonen 2003, 291-292). Kysymys kolmannen ja neljännen osan kohtaloista nousi uudelleen esiin Tapion elämän loppukuukausina, kun kirjailija lähetti vaimolleen kirjeen, jossa hän väitti juuri tuhonneensa *Arktisen hysterian* valmiiksi kirjoitetun kolmannen osan. *Mäyhässään* Valkonen toteaa runsaat 30 vuotta myöhemmin, ettei se ollut mahdollista, koska *Arktinen hysteria* oli Tapiolle hänen elämänsä tärkeimpiä asioita. Tapio ei siten olisi voinut tuhota noin merkittävän työn osia. Kaikki *Arktisen hysterian* liuskat, mitä Tapio oli elämänsä aikana ehtinyt kirjoittaa, olivat olemassa. Kirjailijan jäämistöstä löytyi jonkin verran kolmannen osan luonnosliuskoja ja neljänteen tarkoitettua rakkaustarinaa. Kaiken sen sai Viksten nähtäväkseen Tapion hautajaispäivänä. (Mt. 430-431.)

Niin ikään kolmannen osan käsikirjoitusluonnos on hajanainen, ja pohjamateriaalia, kuten katkonaisten muistiinpanojen ja juonen kulkua koskevia vaihtoehtoja, on tavattomasti. Minulla on kyllä hallussani Harri Tapperilta saadut katkelmat, joihin olen perehtynyt. Lisäksi olen kuunnellut kaikki Marko Tapion 1960-luvulla suorittamat haastattelut, mm. Vihtori Kautosta. Kaiken tämän materiaalin pohjalta kolmannen osan eräitä päälinjoja pystytään hahmotamaan, mistä olen maininnut Tapion 70-vuotisjuhla-antologiaan *Loogillista ihmettelyä* (1995) laatimassani artikkelissa. Kolmannen osan eräitä elementtejä olisivat olleet mm. Lapin sota Vihtori Kauton kertomana, Vikki Björkharryn paluu sotilasvankeudesta 1946 sekä hänen kotitilansa, perhe-elämänsä ja urakehityksensä kuvausta, Harri Björkharryn kouluvuodet ja Vihtori Kauton kerroman pohjalta luodut työmaakuvaukset. (Kuhna 1995, 99.) Kaiken olisi nivonut yhteen elämä voimallistustyömaalla, jossa syntynyt vakava konflikti olisi saanut ratkaisunsa (Honkanen 1971).

III SYMBOLIT PUHUVAT

3.1 Romaanien perusrakenne

Hysteria ja *Pohjantähti*²⁰ käsittelevät samaa suurta teemaa samoihin aikoihin eli Suomea ja suomalaista maaseutua, edellinen suunnilleen vuosina 1890-1966²¹, jälkimmäinen niinkään suunnilleen 1885-1954. Kaunokirjallinen kertomusteksti voidaan ymmärtää hierarkkisesti järjestyneenä rakenteena. Hierarkkisuus merkitsee sitä, että kertovassa fiktiossa on kolme tasoa, jotka ovat henkilöt, kertoja ja teksti. Ne ovat myös toisilleen alisteisia. (Tammi 1992, 29.) *Hysteriassa* kerrottu aika poikkeaa minä-kertojaratkaisun takia *Pohjantähdestä*, jossa kertojan rooli on kaikkitietävällä kertojalla: hierarkiassa ylimpänä oleva minä-kertoja Harri Björkharry kuvailee ensin nykyhetken tapahtumia 77 sivua käsittävässä prologissa ja samalla sitoo asioita laajempiin taustayhteyksiin. Prologi huipentuu voimallistustyömaalla tapahtuvaan vakavaan katastrofiin. Odottaessaan äidilleen tilaamaansa puhelua Harri saa tilaisuuden 20 minuutin ajan pohtia toimintavaihtoehtoja ja luodata sukunsa menneisyyttä, mikä ratkaisu muodostaa pohjan teoksen kahden ensimmäisen osan kerronnalle. Romaanin hajotettu aikarakenne ilmenee prologin jälkeen siinä, että kerronta siirtyy takautumien kautta menneisyyteen. Ensimmäiseksi Harri alkaa kuvailla isoisänsä Jannen vuonna 1930 tapahtuneita hautajaisia. Hautajaisten kuvausta seuraavassa kolmannessa luvussa Harri puolestaan sukeltaa 1890-luvun alkuun, jolloin Janne ja Hiltu nuorena avioparina muuttavat Saarijärvelle. Vaikka Harrilla kiistatta onkin pal-

²⁰ Teosanalyysin aluksi on vielä syytä sopia romaanien nimien kirjoittamistavasta. Tästä lähtien Marko Tapion ja Väinö Linnan romaanien nimitystä käytetään lyhyempiä muotoja kuin on koko nimi. Niinpä esimerkiksi Tapion *Arktinen hysteria* on tästä lähtien *Hysteria* ja *Aapo Heiskasen viikatetanssi* on *Viikatetanssi*. Niin ikään Linnan *Täällä Pohjantähden alla* on vastaisuudessa *Pohjantähti* ja *Tuntematon sotilas* pelkkä *Tuntematon*. Tapa on perusteltavissa sen käytännöllisyydellä, koska lyhenteitä on helpompi käyttää kuin pitkiä kokonimiä.

²¹ *Hysterian* kerronnan päätepiste on aikaisintaan kesä 1966. Tätä voidaan perustella sillä, että romaanissa käytetään maalaisliitosta nimitystä maalaisliittoa-keskustapuolue (esim. AH 1967, 58). Puolue otti keskustapuolue-nimen käyttöön loppuvuodesta 1965 ylimääräisessä puoluekokouksessa Kuopiossa.

jon tietoa sukunsa vaiheista, hän ei ole roolissaan kaikkietävä kertoja. Toinenkin hänen kertojarooliaan koskeva havainto on paikallaan tehdä: hän puhuu välillä itsestään kolmannessa persoonassa: "Äiti on kotona, samoin 7-vuotias Harri poika ja 5-vuotias Elsa, joka ei vielä saa itse mennä ulos lumeen. /--/ Seitsemän ikäinen Harri oli isän ja Görmannin kanssa ajamassa kanoja kiinni ja katsoo isän vieressä, kun Görman menee ongenvavan vahvuisessa koivikossa niin, että lumi putoilee." (AH 1967, 336-337). Tällaiset ratkaisut jäävät kuitenkin romaanissa satunnaisiksi.

Hysterian kerronnan yksi keskeinen piirre on se, että Harri konstruoi monia tärkeitä henkilöitä ja tapahtumia erityisesti isältään Vikiltä kuulemiensa tarinoiden perusteella. Huomattava esimerkki tällaisesta on Janne Björkharry, joka kuolee kaksi vuotta ennen Harrin syntymää. Silti Harri kuvailee hänen elämänsä ja persoonallisuuttaan perusteellisesti, mikä selittyy hänen poikkeuksellisen läheisellä suhteellaan omaan isäänsä Vikkiin. Vikki on ollut Jannelle läheisin lapsi samoin kuin Harri on Vikille. *Hysterian* kerronta vaikuttaa myös toistojen kautta.²² Esimerkiksi Jannen hautajaiset on romaanin ensimmäisessä osassa kerrottu kahteen kertaan, kansalaissodan aikana marttyyrikuoleman kokeneen Tyskin Vilhon hautajaiset niin ikään kahdesti. Anne Friedin mukaan Jannen hautajaisten toistumiselle on olemassa kaksi vaihtoehtoista selitystä: kyse on joko suunnitelmallisesta sommittelukeinosta tai kirjailijan sisimmässä käytävästä ratkaisemattomasta taistelusta (Fried 1975, 100.) Varsinkin ensimmäisen osan huolellinen kirjallinen sommittelu tukee ensimmäistä vaihtoehtoa.

Hysterian toisessa osassa tapahtumia tarkastellaan uusien kerrontaratkaisujen avulla. Osan alkupuolella Harri luovuttaa puheenvuoron sekatyömies Vihtori Kautolle, jonka myötä kerronnan polttopiste siirtyy sotavuosiin runsaan kahdenkymmenen vuoden päähän. Kauton kerrontahetki ei kuitenkaan ole prologissa ilmenevä nykyhetki, vaan voimalaitostyömaalla eletyt kuukaudet ennen prologin tapahtumia. Vaikka Kauton kertomus on *Hysteriassa* yhtenäisen, ei itse kerrontatilanne ole sitä ollut. Kautto kertoo hänelle sotakokemuksensa pala palalta. Kronologian sääntöjäkään hän ei kunnioita, sillä hän esimerkiksi kertoo talvisodasta vasta jatkosodan jälkeen (AH 1968, 58). Harri viittaa Kauton motiiveihin; voidaan päätellä, että hän haluaa kertoa sodasta ensinnäkin siksi, että hänen vilkas mielikuvituksensa luo jatkuvasti analogioita voimalaitostyömaan ja rintamaolosuhteiden välille (mt. 58). Toiseksi, motiivit ovat terapeuttisia. Kautto näkee Harrin ahdistuksen vaikeuksien keskellä. Kertomalla talvisodasta sekatyömies haluaa viestittää, että vaikeuksista voidaan selvitä. Tarkkavaistoinen Kautto ymmärtää Harrin moton: "Tärkeintä olisi, että päästäisiin iltaan." (Mt. 71-72.) *Hysterian* toinen osa ja samalla koko keskenjäänyt romaani päättyy prologista alkaneeseen hetkeen, jolloin Harri odottaa äidilleen tilaamaansa puhelua (mt. 402).

Romaanin kertoja voi kommentoida joko tarinaa tai kerrontaa esimerkiksi jonkin henkilön mielentilojen osalta, jolloin puhutaan kommentaarista (Rimon-Kenan 1991, 125). Harri ei vain tyydy välittämään lukijalle sitä, mitä on

²² Määrittelyn toiston funktion seuraavassa luvussa teosten nimien analyysin yhteydessä.

Kautolta kuullut, vaan hän myös kommentoi kuulemaansa ja tekee siitä johtopäätöksiä (esim. AH 1968, 370-380). Näin voidaan todeta, että Harrilla on *Hysterian* minä-kertojana itsenäinen ja voimakas rooli.

Minä-kerronnan ominaispiirre on se, että minä voi samanaikaisesti olla sekä analyysin subjektina että objektina (Valkama 1970/1983), mikä pätee myös Harriin. Hän pohtii analyttisesti mm. Vikin läheistä isäsuhdetta (esim. AH 1967, 84-85), mutta antaa toisaalta lukijan tehdä johtopäätöksiä siitä, millaista mielihyvää hän itse tuntee oman isänsä pahoinpitelyn näkemisestä: ”Jos minut viedään tuomioistuimen eteen, minun olisi myönnettävä, että itse asiassa tunsin syvää nautintoa siitä, mitä näin tapahtuvan” (mt. 63).

Modernistisessa romaanissa on usein rikottu aikarakenne, jolloin ajassa liikutaan eteen- ja taaksepäin (Lodge 1977, 45-46). *Hysterian* kerrontaa onkin vielä syytä selventää narratologiasta tuttujen termien takauma (*analepsis*) ja ennakointi (*prolepsis*) avulla. Ne ovat anakronioita eli kerronnan poikkeamia tarinan kronologiasta (Genette 1972/1980, 40). Takaumassa kerronta tavallaan palaa tarinan jo ohitettuun vaiheeseen. Siten lukija saa tietoa menneisyydestä, esimerkiksi jostain henkilöstä, tapahtumasta tai tarinalinjasta. (Rimmon-Kenan 1991, 61.) *Hysteriassa* minä-kertoja ottaa *analepsiksen* käyttöönsä heti prologin jälkeen (AH 1967, 81). Ennakoinnissa puolestaan ikään kuin pistäytytään tarinan tulevaisuudessa. *Analepsiksen* tapaan myös *prolepsista* voidaan käyttää lukijan informoimiseksi jostain henkilöstä, tapahtumasta tai tarinalinjasta. (Rimmon-Kenan 1991, 61.) Esimerkiksi *Hysterian* minäkertoja käyttää *prolepsista* todetessaan, miten hän tuonnetun kertoisi tarkemmin paitsi hänen ja Katariinan rakkaustarinan, ”myös sen voimakkaasti nimenomaan venäläisen kommunismin, joka tässä työssä tosiaan oli” (AH 1967, 24-25). Samoin Harri hänen ja Vihtori Kauton ensitapaamisen yhteydessä ennustaa lukijalle, että hänen tästä röyhkeästi käyttäytyvästä sekatyömiehestä saamansa negatiivinen vaikutelma pettää pahemmin kuin koskaan (AH 1968, 55). Ajallisten siirtymien käyttö *Hysteriassa* on yhteydessä tajunnanvirtatekniikkaan. Tajunnanvirtaa käyttävässä romaanissa tapahtumien kulku noudattaa subjektin liikettä ajassa. Tällöin yhteen kuuluvat ne asiat, jotka subjekti omien assosiaatioidensa kautta yhdistää mielekkääksi kokonaisuudeksi menneisyyden muistoista, nykyhetken havainnoista ja tulevaisuuden odotuksista. (Saariluoma 1992, 166.)

Pohjantähden kerrontaratkaisut ovat *Hysteriaan* verrattuna perinteisempiä. Realistisessa romaanissa aika on peräkkäisen tapahtumisen objektiivista, lineaarista linjaa (mt. 166). Kaikkietävä kertoja kertoo Pentinkulman tapahtumat lukijalle kronologisessa järjestyksessä ilman, että kerronnassa turvauduttaisiin aikarakenteen hajottamiseen. Kyse on ns. jälkikäteisperspektiivistä. Realistisessa kerronnassa kertojan luoma kuva tapahtumista on luotettava, ja tapahtumien sarja muodostaa yhtenäisen kokonaisuuden (Ikonen 2001, 191). Toisaalta *Pohjantähden* kerronnan tekee *Hysteriaan* verrattuna monipuolisemmaksi se, että tapahtumien keskiössä on hyvin monipuolinen joukko pentinkulmalaisia. Kun *Hysteriassa* kerronnan keskipisteessä on moderni ja rationaalinen kaupunkilainen Harri, Pentinkulma-trilogiassa näyttämöllä on ihmisiä erilaisista yhteiskuntaluokista. Linnan henkilöhahmojen ajatuksia selvennetään vielä sisäisten mo-

nologioiden avulla (Komu 1986, 127-128). Sisäisessä monologissa henkilön tajuntaa seurataan sen omin ehdoin ja siis esimerkiksi minä-muodossa (Humphrey 1954, 5). *Hysteriassa* sisäisiä monologeja käyttävät vain päähenkilö ja hänelle alistainen minä-kertoja Kautto. Romaanin kerronta on valtaosaltaan päähenkilön sisäistä monologia, hän ei siis kerro kenellekään. Lukija pääsee näin mukaan Harrin tajunnanvirtaan. Sen sijaan Kauton kerronta ei ole sisäistä monologia, paitsi että hän joistain sotatilanteista kertoessaan myös sivuaa käymiään sisäisiä monologeja (esim. AH 1968, 174). Juuri moderni kertomatekniikka tunnetaan sisäisestä monologista, ja esimerkiksi Beckettin tyyllisen kirjailijan useimmat kertovat romaanit ovat sisäistä monologia (Esslin 1980, 21). Modernismille on ollut olemassa yksi kiistaton todellisuus, jota kyettiin kuvaamaan. Se on yksilön välitön kokemistodellisuus, hänen tajunnanvirtansa. (Saariluoma 1992, 40.) Tajunnanvirtaan liittyvän Harrin sisäisen monologin puolesta *Hysteria* muistuttaa rakenteeltaan Joycen *Odysseusta*, jonka päähenkilö Leopold Bloom ei myöskään kerro kenellekään. Harrin ja Kauton keskinäinen kertoja-kuuntelija -tilanne on hyvin kohosteinen ja modernistinen.²³ Kyseessä on varsin modernistinen rakenne, mutta sen malli on peräisin jo Boccaccion *Decameronen* (1348-1353) kerronnallisesta tilanteesta. Suullisen kunnollisen kertomistilanteen kirjallistuminen tapahtui siis jo tuolloin. Mitä myöhäisempään kirjallisuuteen tulee, Balzacin ja Tshehovin novelleissa on usein kehyskertomus eli kerrontatilanne läsnä. Romaanissa kyseistä keinoa ei juurikaan ole käytetty sitten 1700-luvun.

Hysterian tajunnanvirrasta on vielä mainittava yksi teoksen prologiin sijoittuva poikkeuksellinen ratkaisu: anonymi työläinen purkaa sisäisessä monologissa vuosikymmenien ajan patoutunutta katkeruuttaan seurattessaan Harrin ja Vikin saapumista lakossa olevien miesten luo parakkiin (AH 1967, 52-53). Kyseisen ratkaisun myötä korostuu teoksen juonen kannalta merkittävä kulminaatiotilanne. Työläisen saamaa ”puheenvuoroa” voitaisiin myös pitää perusteena väitteelle, että Harri on *Hysteriassa* kaikkítietävä minä-kertoja. Vaikka Harri muutaman kerran mielessään kommentoikin työläisen sisäistä monologia (mt. 53), ei olettamukselle kaikkítietävän kertojan roolista löydy tukea muualta teoksesta. Niinpä voidaankin päätellä, että tämä dialoginen tajunnanvirtakohaus tapahtuu Harrin pään sisällä, hän siis luo sen mielikuvituksessaan. Teoksen kertojahierarkiassa korkein kertoja on ekstradiegeettinen. Vaikka tällainen kertoja pysyy selkeästi poissa teoksen tarinamaailmasta, on aikatasojen yläpuolella eikä ole henkilönä mukana kerrontansa kohteena olevissa tapahtumissa, on minä-muotoisen eli monologisen kertomuksen kertoja ekstradiegeettinen. (Kantokorpi 1990, 151.) Jälkimmäinen määritelmä sopii Harriin. Kaikkítietävä kertoja tuntee, tietää ja hallitsee kerrontansa koko alueen, mutta toisaalta kaikkítietävyyttä on vaikeaa määritellä yksiselitteisesti. Kaikkítietävä kertoja voi paljastaa esimerkiksi jonkin henkilöahmon sisäiset ajatukset. (Mt. 151.) Tämä seikka tukee äskeistä havaintoa siitä, ettei Harri ekstradiegeettisyydestään huo-

²³ Tutkimuksessani eri asiayhteyksissä esiintyvä termi kohosteisuus tarkoittaa pyrkimystä käyttää normaalia kielenkäytöstä poikkeavia ilmauksia. Tekstin kohosteiset ominaisuudet auttavat lukijaa näkemään vanhat ilmiöt uudessa valossa. (Korhonen 2001, 17.)

limatta ole kaikkietävä minä-kertoja. Hän ei esimerkiksi missään vaiheessa pysty esittämään isänsä Vikin ajatuksia.

3.2 *Arktinen hysteria ja Täällä Pohjantähden alla*

Hysterian ja *Pohjantähden* keskinäistä dialogia tutkittaessa on aiheellista tarkastella myös teosten nimiä, sillä teoksen nimi saattaa sisältää intertekstuaalisia konnotaatioita (Pietiläinen 1998, 134). *Hysterian* piti Tapion suunnitelmien mukaan ilmestyä neliosaisena. Jokaisella osalla oli määrä olla oma ns. alaotsikkonimi. Ensimmäisen osan nimi oli *Vuoden 1939 ensilumi*, toisen osan *Sano todella rakastatko minua*. *Pohjantähden* kolmella osalla ei ole nimiä, osat on ainoastaan numeroitu.

Arktinen hysteria on Tapion romaanin keskeisiä käsitteitä. Anne Friedin mukaan hyvän ja pahan ongelma askarrutti, jopa vainosi Tapiota alituisesti. Tämän ongelman tärkeimmäksi ilmaukseksi kirjailija kehitti sittemmin oman sovelluksensa arktisen hysterian määritelmästä. Käsitteen merkitystä Tapion problematiikassa kuvastaa myös se, että hän antoi saman nimen teokselle, jonka oli määrä sulkea piiriinsä yksi kokonainen inhimillisen ja historiallisen kehityksen aikakausi. (Fried 1989, 233.) Käsitteeseen liittyy maantieteellinen viittaus. *Nykysuomen sanakirjan* mukaan arktinen tarkoittaa pohjoisnavan seutuihin kuuluvaa. Latinalainen kantasana on *arcticus* ja viittaa Ison Karhun tähdistön lähellä olevaan, pohjoisnavan seutuihin liittyvään ja pohjoiseen. (Koukkunen 1990, 45.) Sama lähde määrittelee hysterian neuroottiseksi tilaksi, joka ilmenee potilaan kannalta mielekkäinä ruumiillisina oireina ja reaktioina. Sanan hysteria alkusana selittyy *Nykysuomen sanakirjan* mukaan sillä, että vanhan uskomuksen mukaan hysteeriset tilat saavat alkunsa kohdusta. Termi hysteerinen puolestaan tarkoittaa hysterian vallassa olevaa, hysteriaan taipuvaa, hysterialle ominaista, sairaalloisen hermostunutta tai kiihtynyttä. (Mt. 174.)

Marko Tapion käyttämä termiyhdistelmä arktinen hysteria tarkoittaisi siis näiden määritelmien mukaan katsottuna pohjoisen ilmaston vaikutuspiiriin liittyvää neuroottista tilaa, joka eri yksilöillä ilmenee eri tavoilla. Hän formuloi suurromaaninsa suunnitteluvaiheessa, 1950-luvun lopulla, arktisen hysterian käsitettä luonnospaperissa, joka sisältyy kirjailijan kirjalliseen jäämistöön:

Arktinen hysteria ei ole sairaus. Emme tiedä mitä se oikein on. Se on eräs ilmiö meidän elämässämme ankaran ilmaston ja armottomien olojen keskellä. Se on alakuloisuutta, joka ei tunne mitään rajoja irti päästessään. Harvapuheinen mies kestää kuukausia, joskus vuosia, joskus kymmeniä vuosia tyytyväisenä ja rauhallisena, mutta sitten hän ratkeaa juomaan ja juo yhtämittaa niin kauan kuin jaksaa, aloittaa nopeasti, vaeltaa hurjasti ja levottomasti lähiympäristössään, huutaa, riehuu ja remuaa, puhuu paljon, selittää koko elämänsä kuvakirjan, surullisen, sanalla sanoen: palaa. Ja aina pohjaan saakka. Sen jälkeen hän ei ota mitään. Joskus kuurin välillä on kuukausi, kaksi, enemmän tai vähemmän, sitten se tulee taas. Tai se ilmenee muussa muodossa. Se on pohjattomasti melankoolisen, rehellisyydessään ihmeellisen kansan reaktio kovissa olosuhteissa. Se on tuhoon tuomitun kansan reaktio. Tämä kansa voi nousta yhtenä miehenä ja yhtään epäröimättä yksinään maailman suurinta sotilasvaltaa vastaan ja ryhtyy pitämään puoliaan lumessa ja

pakkasessa. Se pitää myös. Ja jos tämä neljä ja puoli miljoonainen kansa tottelisi aavistuksiaan, lähtisi koko kansa yhtenä samanaikaisena ja samansuuntaisena liikkeenä länteen, miehet vaimoineen, vaimot lapsineen, karjoineen, kaikkin tavaroineen, valtavana kolonnana suin päin länteen, niin kahdessa viikossa se asettuisi väkisin sinne asumaan. Vastarinnasta välittämättä. Kahdessa viikossa. Se ei koskaan tee sitä. Se jää tänne. Tämä on pohjattomasti melankoolisen, tuhoon tuomitun, passiivisen kansan reagointia. Silloin tällöin siinä näyttäytyy jokin äärimmäinen ilmiö: se on arktinen hysteria. Sen jyrkkiin äärimmäisyyksiin johtavia purkauksia ei silloin rajoita mikään itsehillintä. Päin vastoin kuin on ominaista trooppisten seutujen ihmisten innostukselle, hurmiolle, tämä ei ole elämänriemua. Riehakkaimmillaankin se on kuolemanvakavaa. Emme tiedä mitä se oikein on. (Palm 1995, 124.)

Kirjailija siis näyttää tarkoittavan, että koko Suomen kansa on arktisen hysterian vallassa. Tämä henkinen olotila juontaa hänen mukaansa ratkaisevalla tavalla juurensa Suomen syrjäisestä sijainnista, kylmästä ilmastosta ja karuista olosuhteista, joiden keskellä pieni kansa on joutunut kamppailemaan elämästä ja kuolemasta. Luonto voi kansanhämisen kannalta olla armoton, ei vain tundralle, vaan myös talvisessa Keski-Suomessa, kuten *Hysterian* ensimmäisessä osassa nähdään (esim. AH 1967, 149). Romaanin alkuvuosikymmeninä luonnolla onkin vielä voimakas ote ihmisestä. Yleisesti ottaen esimodernien ihmisten työtä ja elämää sääntelivät yhteiset päämäärät heidän taistellessaan luonnon herruutta vastaan (Karkama 1994, 16). Suomalaisuuden ytimeen omalla tavallaan porautunut Tapio näki ne väistämättömät seuraukset, joita tämä kamppailu jätti pieneen kansaan. Modernista teknologiasta vielä tietämättömät suomalaiset joutuivat turvautumaan sinnikkyyteensä ja jättämään lopun sen varaan, mitä he vakaumuksestaan riippuen nimittivät joko siunaukseksi tai hyväksi onneksi. Tapio toteaa, että kansaamme on myös ymmärrettävä tämän kamppailun näkökulmasta käsin. Niinpä suomalainen hysteria on luonteeltaan nimenomaan arktista.

Tapio ei suinkaan itse keksinyt arktista hysteriaa, sillä käsite on mainittu jo venäläisessä shamanismitutkimuksessa 1860-luvulla. Psykopatologisessa mielessä siperialaista shamanismia on yritetty selittää siten, että se olisi ilmaus erityisestä arktisesta hysteriasta. On esitetty useita näkemyksiä, joiden mukaan kosminen miljöö napapiirin pohjoispuolella yhdessä äärimmäisen kylmyyden, pimeyden, aution ympäristön ja vitamiinien puutteen kanssa synnyttää mielen-terveydellisiä häiriöitä tai poikkeamia. (Ks. esim. Eliade 1964/1988, 23-24.) Shamanismin yhteydessä arktiseen hysteriaan on leimallisina ilmiöinä kytketty mm. pimeään piiloutuminen, puihin kiipeäminen, hysteerisellä tavalla ylenpalttinen raivoaminen, itkeminen tai laulaminen, täydellinen vetäytyminen yksinäisyyteen ja passivoituminen esimerkiksi maahan istumaan (Lewis 1971/1989, 47). Suomessa käsite on tunnettu pohjoisessa lappalaisia koskevana ilmiönä. Professori T. I. Itkonen totesi vuonna 1958 lappalaisia koskevassa artikkelissaan, että arktista hysteriaa esiintyy vanhoilla kolttavaimoilla. Ilmiö tulee esiin noin 40 vuoden iässä, harvoin naimattomilla naisilla, joskus vanhemmilla miehilläkin, mutta ei koskaan nuoremmalla väellä. Arktisen hysterian valtaan joutuva voi vähäisenkin syyn vuoksi säikähtää suunniltaan, siepata käteen minkä aseensa saa ja hyökätä läsnäolijan kimppuun. Täten hullaantunut tyynnytetään siten, että joku menee hänen taakseen ja peittää käsillään hänen silmänsä. Het-

ken kuluttua hullaantunut selviää eikä muista tapahtumasta mitään. (Itkonen 1958, 386.)

Suomalaisessa kirjallisuudenhistoriassa arktisen hysterian käsite mainitaan oululaisen kirjailijan Heikki Toppilan yhteydessä. Kai Laitisen mukaan Toppila antoi kirjailijana parastaan ”porautuessaan primitiivisten ihmisten mieliin ja manatessaan esiin taikauskon, pimeän- ja kuolemanpelon, aaveet, noituuden, enteet ja unet, leväyttäessään auki koko arktisen hysterian asteikon” (Laitinen 1965d, 368).^{24 25}

Markku Ihonen puolestaan on tarkastellut arktisen hysterian käsitettä läh-
tökohtanaan Tapion romaani. Hänen mukaansa kyse on paljolti konstruktioista, kulttuurisesti tuotetusta ja ylläpidetystä käsityksestä, mikä erityisellä tavalla koskee Suomen kirjallisuudessa tavattavaa arktista hysteriaa. Tarkastelussaan hän toteaa, miten arktinen hysteria on keskittynyt pohjoiseen Suomeen ja on kytköksissä lestadiolaisuuteen, sillä voimakkaat uskonnolliset tunteenpurkaukset ovat ominaisia kyseiselle uskonliikkeelle. Esimerkkeinä arktista hysteriaa ja lestadiolaisuutta käsitelleistä romaaneista Ihonen mainitsee Heikki Toppilan *Tulisilla vaunuilla* (1935), Paavo Rintalan *Rikas ja köyhä* (1955), Timo K. Mukan *Maa on syntinen laulu* (1964), Maria Vaaran *Likaiset legendat* (1974) ja muutamat Arvi Järventauksen romaanit. Myös nykykirjailijoihin kuuluva lappilaissyntyinen Rosa Liksom on esikoisnovellikokoelmassaan *Yhden yön pysäkki* (1985) käsitellyt sekä arktista hysteriaa että lestadiolaisuuden eriskummallisina pidettyjä ilmiöitä. (Ihonen 1999, 220-234.) Ihonen on myös luetellut artikkelissaan kahdeksan sellaista arktiselle hysterialle kuuluvaa piirrettä, jotka esiintyvät suomalaisessa kirjallisuudessa. Tällaisia piirteitä ovat muun muassa päähenkilön syrjäytyneisyys, passiivisuus, kykenemättömyys ratkoa ongelmiaan sekä yhteis-

²⁴ Arktisen hysterian termi on otettu käyttöön myös populaaripsykologiassa. Niinpä voidaan sivuavasti mainita, miten psykiatri Antti Liikkanen määrittelee arktisen persoonallisuuden, jonka hän kytkee rovaniemeläisyyteen. Arktinen persoonallisuus syntyy hänen mukaansa jatkuvasta sopeutumisesta luonnonolojen rankkaan muutokseen. Arktinen persoonallisuus on oppinut elämään kahdeksan vuodenajan rytmisissä, ja Liikkasen mukaan koko ajan on joko valoa, pimeyttä, kosmista säteilyä tai kylmää liikaa. Siitä seuraa väistämättä persoonallisuushäiriö: ihminen saalistaa ahneesti kun on sen aika, sitten piilottaa saaliin kuin saitur. Liikkanen määrittelee arktisen persoonallisuuden useimmiten aleksityymikoksi eli hän ei osaa pukea tunteitaan sanoiksi, mikä taas helposti johtaa erakoitumiseen ja synkistymiseen. (Liikkanen 2000.)

²⁵ Henri Broms puolestaan nimeää arktisen hysterian myöhäisemmäksi aitosuomalaiseksi ilmiöksi, mutta toteaa samalla käsitteellä olevan jokin summittainen, hämäästi, ehkä dostojevskilaisesti ymmärrettävä sisältö. Hän viittaa sekalaiseen, länsimailla kovin vaikeasti käsitettävään mekastukseen, jota pidetään esimerkiksi votkaturistien vuoksi kansallisena ihanteena. (Broms 1985, 174.) Marko Tapiota ei Broms tässä yhteydessä mainitse. Joka tapauksessa Dostojevski oli Tapiolle tärkeä kirjallinen esikuva (esim. Makkonen 1991b, 111-116), mitä kautta Bromsin määritelmä tahattomasti kiertyy Tapioon. Bromsin määritelmällä on sikäli relevanttuita Tapion romaanin suhteen, sillä viina on sen arktisesta hysteriaasta kärsiville työmiehille tärkeä terapeut-
tinen työväline, jopa miehisyyden symboli (vrt. esim. AH 1967, 18-19). Jyrki Nummen mielestä Aleksis Kivi on antanut Bromsin määritelmän mukaiselle menolle taitteellisen muodon *Olviretkessään*, samoin osittain myös *Seitsemässä veljeksessään*. Perinne ehti juurtua suomalaisen kirjallisuuden kansankuvauksiin 1900-luvun alkuun mennessä, ja se nousee jälleen elinvoimaisena esiin Linnalla. (Nummi 1993, 94.)

kunnallisen ja taloudellisen kehityksen pysähtyneisyys (mt. 231), joiden voidaan todeta esiintyvän *Hysteriassa*.

Hysterian minä-kertojan Harri Björkharryn ajatuksista voidaan päätellä, että arktinen hysteria on irrationaalinen olotila, jossa vakavat ongelmat, kuten henkinen hauraus, viha, pelko, taipumus juoppouteen ja itsensä hallitsemattomuus, ovat patoutuneet ihmisen sieluun. Henkisestä hauraudesta paras esimerkki on Harrin isoäiti Hiltu. Vaikka hän on hiljainen ja arka ihminen, josta kenelläkään ei voi olla pahaa sanottavaa, on hän sisäisen tilansa vuoksi ns. taudinkantaja, jonka mukana kaikkalainen viha, epävarmuus ja patoutumat siirtyvät seuraaville sukupolville. Harrin kuvaus Hiltun mentaalista olemuksesta on suorasukaisen armoton: "...Hiltu, viattoman näköinen pieni hiljainen nainen, joka todellisuudessa on kauhistuttava olento, koska hän on tämän taudin kantaja" (AH 1967, 141). Tapion määritelmä arktisesta hysteriasta on toisin sanoen hänen itsenäisen ajatustyönsä tulosta.

Harri ei myönnä, että Hiltun sairaus olisi siirtynyt hänen jälkeläisilleen ja varsinkaan häneen itseensä.²⁶ *Hysterian* ensimmäisestä osasta *Parnassoon* arvostelun vuonna 1967 kirjoittaneella kriitikko Pekka Tarkalla oli kuitenkin asiasta oma näkemyksensä. Björkharry tarkastelee kerronnassaan hysterialle altista ja itsekeskeistä ihmistyyppiä, mutta hän itse on ennen kaikkea sellainen, "itse asiassa pikemmin potilas kuin havainnoiva psykiatri". (Tarkka 1968, 115). Tarkan väitteessä on paljon perää, sillä kuten erityisesti tämän tutkimuksen viidennessä pääluvussa ilmenee, Harrin persoonallisuus on varsin ongelmallinen. Tosin Harria ei voida leimata ainakaan arktisen hysterian näkyviä piirteitä kantavaksi henkilöahmoksi. Hän on nimittäin liian rationaalinen ollakseen esimerkiksi hysteerinen tai antautuakseen tunnevaltaisten reaktioidensa vietäväksi. Käyttäytymisessään hän on pikemminkin hillitty, kun taas arktista hysteriaa kantavista monien käytöksessä on havaittavissa silmiinpistäviä ja kulmikkaita piirteitä. Hiltun tavoin myös Harri on voimattomuudessaan ja epävarmuudessaan olosuhteiden armoilla. Harrin persoonallisuuden piirteisiin viitataan mm. toteamalla, ettei hän pienenä itkenyt juuri lainkaan (AH 1967, 303).

Voimalaitostyömaan työmiehiin kuuluva nuori Nikolai Kataamäki kantaa sisällään arktisesta hysteriasta johtuvaa vihaa ja katkeruutta. Kielteisten tunteiden valta Nikolain elämään näkyy hänen käyttäytymisessään. Kiihkeänä kommunistina hän omaksuu työmaalla poliittisen fanaatikon roolin eikä epäröi käyttäytyä kärkevästi myöskään Harrin, vastaavan mestarin kanssa asioidessaan. Nikolain sisällä kytevä viha muodostuu lopulta hänelle itselleen kohtalokkaaksi, sillä varsin mitättömästä asiasta alkanut sanailu saa hänet puukottamaan miehen hengiltä (mt. 40). Arktinen hysteria ei näytä suoraviivaisesti

²⁶ Taidehistorioitsija Anna Kortelainen käsittelee teoksessaan *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa* (2003) naisen mentaliteettia ja siihen kytkeytyvää hysteriaa. Kortelainen ottaa esimerkiksi 1800-luvun lopulla eläneen taidemaalari Albert Edelfeltin vaimon Ellanin ja toteaa, miten tämän hysteria oli epätoivoista riuhtaisua. "Säädyllyisesti hylätty" vaimo oli avun ja huomion tarpeessa. Kun apua tarvitseva ihminen käyttäytyy oikealla tavalla, tulee hän nähdäksi ja kuulluksi. Hysteria onkin siinä yksi oiva keino. (Kortelainen 2003, 382.) Tällaiseen voimakkaita piirteitä, eritoten aggressiivisia ja äänekkäitä efektejä sisältävään "naiselliseen" hysteriaan ei Tapion romaanin Hiltu Björkharrya kuitenkaan voida kytkeä.

kulkevan suvuittain, sillä Katariina, Nikolain nuorempi sisar, puolestaan edustaa Harrin arvostamaa henkistä eheyttä. Kataamäen sisarusten suhtautuminen Harriin on hyvin erilainen. Katariina edustaa hyvää, hänen veljensä puolestaan omassa fanaattisuudessaan ja väkivaltaisuudessaan paha.

Talollinen Ville Lommola ilmentää arktista hysteriaa mentaliteetillaan, jonka näkyviä elementtejä ovat juoppous ja heikompiin kohdistuva tyrannia. Hän nöyryyttää toistuvasti Hiltua. Nöyryyttäjä ja nöyryytetty ovat saman taudin kantajia, mutta he potevat sitä kumpikin oman mentaliteettinsa mukaan. Lommola itse antaa vihiä edessä häämöttävästä ja humalassa tapahtuvasta hieman arvoituksellisesta kuolemastaan:

-- ja näin Ville siis lauloi:

Elin pyörteissä maisten huvien
Sydän kauhua, tuskaa paeten
Ja mun nauttivan luultiin onneain
Mutta tiennyt ei kenkään tuskiain.

/--/ Muutaman päivän perästä kaikki jo tiedettiin.

- Minä jo sanoin tuolle ukolle, että tää ei nyt tiennyt lommelalaiselle hyvää, enkös sanonutkin, akka uhosi. (AH 1967, 146-147.) /--/ Ville oli jäänyt rautatieasemalla jonkin siirtoveturin alle. Luultavasti hän oli juovuksissa nukkunut tai ainakin uuvautanut raiteille. (Mt. 157.)

Minä-kertoja Harri Björkharry toteaa, että "pohjaltaan tämänlaatuinen kohtalo on eräänlaista leveää slaavilaisperäistä liioittelua jollakin asialla, tässä tapauksessa viinan valtaan joutumisella" (mt. 158). Tämä on ainoa kerta, kun Harri viittaa arktisen hysterian yhteydessä slaavilaisuuteen. Niinikään arktista hysteriaa potevat Lommelolan kaikki 24 lasta. Suku taantuu jälkikasvun myötä, Ville Lommelolan ylpeänä kantamasta talollisuudesta ei ole mitään jäljellä. Lähes kaikki lapset jäävät asumaan kotiseudulleen kurjiin ja köyhiin olosuhteisiin, joista he syyttävät toisia. Lisäksi he ovat kommunisteja esikoistytär Fannia lukuunottamatta, josta tulee kiihkomielinen helluntailaissaarnaaja. Arktinen hysteria näyttää siis Lommelolan suvussa ilmenevän hyvin eri tavoin. Lähimmin Lommelolan lapsista esitellään romaanissa Helmi Lommola, talvisodan päivinä Plataanilla agiteerannut köyhälistöläinen, jossa on katkeruuden ja fanaattisuuden myötä selviä arktisen hysterian piirteitä. Kommunismi onkin Tapion romaanissa kuvattu arktisen hysterian suorana ilmentymänä.

Normaaliolosuhteissa arktisen hysterian piirteet pysyvät latentteina, mutta nousevat pintaan poikkeusoloissa. Esimerkkinä poikkeusolosuhteista, joissa ihmiset eivät kykene hillitsemään itseään vaan heissä asuva paha pääsee irti, *Hysteria* mainitsee kansalaissodan. Harrin mukaan kansalaissodan yhteydessä on puhkeava myrsky, jota voidaan nimittää arktiseksi hysteriaksi (AH 1967, 141). Kansalaissodan näkyvimpiä uhreja romaanissa ovat Hiltu Björkharry ja Akseli Kataamäki. Arktisen hysterian mielettömyys tulee näkyviin paitsi heidän kuolemistaan, myös niissä ratkaisevan tärkeissä seurauksissa, joita murhil-

la on romaanin juonen kannalta. Taudin hintaa joudutaan makselemaan vielä vuosikymmenienkin kuluttua.²⁷

Harri myös mainitsee vihan ja katkeruuden kaltaiset tunnetilat, jotka kuuluvat taudinkuvaan. Arktisesta hysteriasta johtuvat Hiltu Björkharryn ja Akseli Kataamäen murhat jäävät selvittämättä, vain epämääräisiä huhuja murhaajista ja heidän motiiveistaan liikkuu vuosikymmenien aikana Saarijärvellä. Traagisia tapahtumia koskeva epäselvyys, huhut ja koston kierre vaikuttavat romaanin ihmissuhteissa hyvin destruktiivisella tavalla. Kollektiivinen trauma kantaa perusteellista satoa, mikä nähdään esimerkiksi voimalaitostyömaalla tapahtuvan Vikki Björkharryn mukiloinnin yhteydessä (AH 1967, 61-64). Harri Björkharryn tehtäväksi jää sitten etsiä katharsista tämän sairauden seurausten keskellä.

Erityisen intensiivisenä arktisen hysterian tila ilmenee työläisissä ja köyhissä, joita Harri pitää emotionaalisesti epäkypsinä. Arktinen hysteria on Harrin mielestä se tapa, jolla poliittisesti asennoituneiden työläisten tunteet voivat ääritilanteessa purkautua. Hän aavistaa, että heidän piilevä aggressiivisuutensa voi kriittisessä tilanteessa laueta jopa äärimmäisellä tavalla. Hän toteaa, että jos Suomeen äkkiä tulisivat poikkeukselliset olot, olisi voimalaitostyömaalla monta poliittisesti asennoitunutta miestä, ilmeisesti kommunisteja, jotka sumeilematta ottaisivat hänet hengiltä. Voimalaitostyömaan normaalissa arjessa työmiesten arktinen hysteria ja epätoivo ilmenevät äärimmillään toisen tuhoavana väkivaltana, mistä esimerkkeinä ovat monet juopottelusta alkaneet ja kuolemantapauxiin ja rikosjuttuihin johtaneet väkivallanteot. Harri itsekin saa kokea työmiesten puolelta väkivaltaa ja noutaa siksi salaa isänsä konepistoolin turvakseen työmaalle. Myös Tapion kuvaamat vuosisadan alun saarijärviset työväniltamat ovat puukkotappeluineen eräs arktisen hysterian heijastuma.

Tässä yhteydessä on syytä tarkastella myös *Hysterian* ensimmäisen ja toisen osan nimien merkityksiä symboliikan näkökulmasta. Teosten alaotsikkonimet ovat *Vuoden 1939 ensilumi* ja *Sano todella rakastatko minua*. Ensimmäisen osan nimi viittaa sananmukaisesti syksyyn 1939, jolloin Suomi elää talvisodan kynnyksellä. Sodan uhka heijastuu myös *Hysteriassa*. Vikki Björkharrylle sodan mahdollisuus on positiivinen asia, sillä se saa hänet toivomaan maailmaan uutta ja entistä parempaa järjestystä aikansa eläneiden rakenteiden tilalle (AH

²⁷ Professori Heikki Ylikangas viittaa teoksessaan *Tie Tampereelle* (1993) vuoden 1918 tapahtumia pohtiessaan tavallaan arktisen hysterian synnyttämiin ilmiöihin, tosin kyseistä käsitettä käyttämättä: "Kansalaissodat eivät painu historian lehdille niin kuin muut ohimenevät tapahtumat. Niistä jää tavallisesti syviä arpia, jotka paranevat vain hitaasti. Katkeruutta ei herätä niinkään lopputulos, siis jommankumman puolen sotilaallinen voitto ja toisen häviö. Pahin kauna ja viha, jotka estävät arpeutumisen ja pitävät yllä vuosikymmeniä jatkunutta kyräilyä, sikeävät toiseen osapuoleen kohdistuneista sotilaallisen välttämättömyyden ylittäneistä rankaisu- ja kostotoimista, tarkemmin sanoen teloituksista, murhista ja tihutöistä. Taistelutoimien ja varsinaisen sodankäynnin ulkopuolella tapahtunut tappaminen on se piikki, joka jäytää. Mutta pahatkin teot häipyvät kyllä tasoittuneina unohduksiin, jos vain yksi ehto täyttyy. Kitkerimmän katkeruuden tuottaa peittely, jota voittaja harjoittaa salatakseen omiensa tekemät hirmutyöt. Vain jos ja kun nekin paljastuvat niin kuin hävinneiden edesottamukset aina paljastuvat, ja niiden tekijät saavat tuon paljastumisen kautta tavallaan rangaistuksensa ja tekojen kohteet hyvityksensä, trauma kiihtuu pois. Muuten ei, ei pitkänkään ajan kuluessa." (Ylikangas 1993, 521.) Ylikankaan käsitys kollektiivisesta traumasta pitää paikkansa *Hysterian* tapahtumien suhteen.

1967, 307-308). Laajemmassa mielessä romaanin nimen voisi siis tulkita viittaavan suureen käännekohtaan kansallisella tasolla. Suppeammassa mielessä nimi taas viittaa Björkharryn oman elämän merkittävään käänteeseen, joka ajoittuu talvisodan kynnykselle. Hän nimittäin pettää vaimoaan Sylviä eräällä liikemat-kalla, mikä teko aiheuttaa perheessä suuren draaman. Vikki ei pyydä vaimol-taan anteeksi vaan lähtee vapaaehtoisena sotaan sovittaakseen tekonsa. Vapaa-ehtoisuus merkitsee tässä sitä, että Vikin ei enää 41-vuotiaana olisi tarvinnut lähteä rintamapalvelukseen. Sotavuodet muuttavat Vikkiä ratkaisevalla tavalla ja nostavat hänestä esille kyynisen suurliikemiehen.

Sotakirjaksi paisuvan toisen osan nimi *Sano todella rakastatko minua* on hieman kompleksisempi tulkinnan kohde, varsinkin kun kyseinen lause liittyy erään venäläisen kapteenin talvisodan päätteeksi suomalaisille laulamaan suo-malaiseen piirileikkilauluun. Kapteenin tanssiaskelot tehostavat esitystä eikä hän itse edes ymmärrä sitä, mitä laulaa:

Sano sano todella
rakastatko minua
Sulavalla palavalla sydämmellä
rakastan minä sinua. (AH 1968, 107.)

Tätäkin nimeä voidaan tulkita valtiollisella ja henkilökohtaisella tasolla. Valtioli-sella tasolla nimen voidaan tulkita viittaavan Suomen ja Neuvostoliiton mo-nimutkaiseen suhteeseen tulevaisuuden rauhanvuosina. *Hysterian* kirjoitta-misen aikoihin maiden välisissä suhteissa elettiin vahvaa YYA-kautta. Maiden johtajien välisten tapaamisten yhteydessä julkaistiin kommuniqueoita, joissa li-turgiseen sävyyn vakuutettiin keskinäistä ystävyyttä ja rauhantahtoa. Kommu-nikeat laadittiin aina neuvostoliittolaisten aloitteesta, mihin venäläisen kaptee-nin erikoislaatuisen tanssiesityksen voisi profeetallisesti katsoa viittaavan. Neuvostoliitto oli kuin mustasukkainen sulhanen, joka epäluuloisena vartioi idän ja lännen rajalla seisovaa kaunista Suomi-neitoa. Kohtauksen ironia on tulkittavissa viittaukseksi siihen monimutkaiseen kielipeliin (esim. Broms & Eronen 1985, 195), jota nämä kaksi valtiota kommuniqueatasolla kävivät ja joka esimerkiksi nykypäivän valossa saattaa vaikuttaa käsittämättömältä. Henkilö-kohtaisemmalla tasolla *Hysterian* toisen osan nimessä on kysymys Harrin ja Katjan melodramaattisia sävyjä saavasta rakkaustarinasta, jolla on samalla suu-ri symbolinen merkitys. Lisäksi Harrin ja Katjan rakkaus symboloi kansalaisso-dan kahtia repimän Suomen henkistä yhdistymistä. Suomi yhdistyy vain, jos rakkaus tulee todella "sulavasta ja palavasta sydämmestä" ja pystyy näin liit-tämään yhteen aiemmin eripuraiset osapuolet.

Venäläisen upseerin esittämä kansanlaulun pätkä on *Hysterian* tekstimaa-ilmassa poikkeuksellisessa asemassa, sillä se toistuu romaanissa useammin kuin mikään muu asia tai kohta. Lisäksi katkelman alkuosa on päätynyt ro-maanin toisen osan nimeksi. Fowlerin mielestä kirjallisuudelle tyypilliset tois-ton ainekset lisäävät romaanin ymmärrettävyyttä, luettavuutta sekä lukemisen myötä tulevaa nautintoa. Toiston aineksia voivat olla esimerkiksi tyyllilliset ja kerronnalliset konventiot, kuten kertosaakeet, lajiin kuuluvat henkilöhahmot tai temaattiset samankaltaisuudet. (Fowler 1982, 20-22.) Toiston tarkoituksena on

Hysterian tapauksessa korostaa niitä teemoja, joita olen omassakin analyysissäni nostanut esille. Myös koominen efekti voi olla yksi toiston funktio (vrt. Bergson 2000, 54), mutta siitä ei tässä tapauksessa ole kysymys. Kertosäkeen toistamisesta tekstissä vastaavat sekä Kautto että Harri. Jälkimmäinen ottaa kertosäkeen osaksi poliittista pohdintaansa ja toteaa, ettei politiikkaan ole luottamista. (AH 1968, 111). Niinpä Harrin yhteydessä kertosäkeellä on ironinen funktio.

Genetten teoriassa myös väliotsikot ovat paratekstuaalista aineistoa (Genette 1987, 271), joten *Hysteriassa* on mahdollista tarkastella vielä tältä kannalta. Väliotsikko voi perustua joko klassisen tradition kaltaiseen numeeriseen jakamiseen tai sitten kyseessä voi olla temaattinen väliotsikointi, joka on usein liitetty erityisesti koomiseen ja populaariin kirjallisuuteen (mt. 276-277). Ensimmäinen mainittu käytäntö on voimassa *Pohjantähdessä*, kun taas *Hysteriassa* on käytetty jälkimmäistä tekniikkaa. Hyviä esimerkkejä tällaisesta temaattisuudesta ovat ensimmäisen osan väliotsikot *Köyhät*, *Arktinen hysteria* ja *Pankinjohtaja* sekä toisen osan *Talvisota* ja *Jatkosota*. Väliotsikosta *Dynamiitin räjähdysnopeus on 5000-6700 m/sek.* sen sijaan löytyy mustan huumorin sävyttämää ironiaa, sillä se viittaa voimalaitostyömaalla työskentelevän omalaatuisen työmiehen tapaan sitoa palava dynamiittipötkö variksen jalkaan ja päästää lintu sitten lentoon.

Yksi *Hysterian* ensimmäisen osan väliotsikoista on *Laulu laululta pois*, joka paljastaa subtekstiksi Pentti Saarikosken samannimisen, vuonna 1966 ilmestyneen runokokoelman. Kyseessä on alluusio eli viittaussuhde. Saarikosken kokoelma on persoonallista rakkauslyriikkaa sisältävä kirja, jossa yksilölliset tunnot olivat saaneet yliotteen (Laitinen 1997, 546). *Hysteriassa* kyseinen luku käsittelee kansalaissodan tapahtumia. Viittauksessa Saarikoskeen on hyvinkin ironinen funktio, sillä runoilija eli kokoelmansa ilmestymisen aikaan voimakkainta kommunistista kauttaan, kun taas *Hysterian* minäkertojan suhtautuminen tähän aatteeseen on kielteinen. Yksi tulkinta on se, että otsikkonimi yhdistää kumpaa: kun Saarikoski loi kokoelmansa miehen ja naisen rakkauden pohjalta, käsittelee Tapio kyseisessä luvussa veljesrakkauden korkeaa ilmentymää. Jos *Laulu laululta pois* tarkoittaa rakkauden hiipumista laulu laululta, Saarikoskella miehen ja naisen rakkaus vähenee, samoin *Hysteriassa* veljesrakkaus Vikin ja Sakerin välillä kokee aikanaan saman. Näinhän itse asiassa käykin, sillä teoksesta ilmenee, että veljesten välit eivät myöhemminä vuosina enää ole kovin läheiset.

Pohjantähden nimen tausta on *Hysteriaan* verrattuna hyvin toisenlainen. Romaanin nimen takana on viittauksia Juhana Granlundin ja Aleksanteri Rahkosen runoihin sekä Topeliuksen kuuluisaan *Koivu ja tähti* -kertomukseen. Lisäksi nimeen sisältyy valtiollista symboliikkaa. (Nummi 1993, 169-175.) Muitakin yhteyksiä löytyy. *Täällä Pohjantähden alla* on vähintään kolmen laulun nimenä, ja näitä lauluja yhdistävät harrasmielisyys, uskonnollisuus ja ainakin osin myös isänmaallisuus.²⁸ Granlundin laulu on näistä ylivoimaisesti tunnetuin. Yrjö Varpio pitää runoa osana 1800-luvun romanttis-idealista todellisuuskäsitystä, "jonka mukaan maailma on vain heijastusta ilmiöiden todellisesta olemuksesta" (Varpio 1979, 36). Runoa ei pidä tulkita pelkästään onnellisuuden

²⁸ Tosin Juhana Granlundin vuonna 1863 ilmestynyt runo on nimeltään *Kotomaamme*. Se alkaa sanoin *Täällä, Pohjan tähden alla*. (Nummi 1993, 169.)

olotilan kautta, sillä sen kolmannessa säkeistössä on viittaus elämän tuskaisuuteen. Nummen mielestä ”runo ilmaisee syvää resignoitumista. Kahdessa ensimmäisessä säkeessä rajataan alue, jossa meidän (suomalaisten) tulee elää; tämä pohjoinen kolkka on se maa, joka meille on annettu.” (Nummi 1993, 170.)

Topeliuksen *Koivussa ja tähdessä* vieraaseen maahan joutuneet veli ja sisko palaavat kotiinsa Suomeen Pohjantähden opastuksella.²⁹ Koivua ja tähteä voidaan pitää isänmaallisina symboleina myös siinä mielessä, että ensin mainittu edustaa fyysistä, jälkimmäinen taivaallista isänmaata. (Mt. 173-174.) Mitä valtiolliseen symboliikkaan tulee, on Pohjantähteä aikoinaan pidetty Ruotsi-Suomen valtakunnan vertauskuvana. Matti Klingen tulkinnan mukaan symboli tarkoittaa integratiivista, kansallista yhtenäisyyttä merkitsevää ajatusta. Symboli voidaan ajatella vertauskuvaksi siitä, että suomalaisten on voitava elää ja tulla toimeen keskenään (Klinge 1980, 243). Linnan trilogiassa motiivi viittaa kahteen tärkeään teemaan, jotka ovat ihmisten välinen solidaarisuus ja kansakunnan integraatio (Nummi 1993, 174). Kaiken kaikkiaan Nummi kiteyttää Pohjantähden merkityksen toteamalla, että ”Pohjantähti määrittelee isänmaan aineellisesti köyhäksi ja karuksi, mutta myös spirituaaliseksi alueeksi, jonka asukkaan tie käy lopulta Jumalan valtakuntaan, tähtein tuolla puolen sijaitsevaan lopulliseen kotomaahan” (mt. 174-175).

Paratekstuaalisessa mielessä teoksen nimellä voi olla temaattinen tai reumaattinen (tekstiin tekstinä viittaava) funktio (Genette 1987, 75). *Hysterian* ja *Pohjantähden* nimet ovat määriteltävissä temaattisiksi, sillä ne viittaavat teosten sisältöön. Tapiolla tämä viittaussuhde on välitön, kun arktinen hysteria on romaanin eräs tärkeä teema. Linnalla kyseinen viittaussuhde jää enemmän symboliselle tasolle, sillä Pohjantähden teema ei nouse esille suoraan tekstistä.

Johtopäätöksinä voidaan todeta, että Tapion ja Linnan romaanien nimien suhteet suomalaisuuteen ovat osin erilaisia. Jatkuvuus, toivorikkaus ja uskonnollisuus on *Hysterian* nimestä riisuttu pois, tilalle on tullut pessimismi, irrallisuus ja henkinen rikkiinäisyys. *Hysteriassa* pysyttäydytään maan pinnalla, rationaalisuudessa ja sekulaarisuudessa. Tapio monimutkaistaa todellisuutta, johon ei *Pohjantähden* tapaan enää olekaan liitetty lupausta saapumisesta ikuiseen kotomaahan vaivalloisen maallisen vaelluksen jälkeen. Ihminen joutuu taistelemaan yksin kovassa ja kylmässä maailmassa, ja *Hysterian* päähenkilön hahmossa hän kieltää Jumalan lisäksi jopa hyvän onnen mahdolliset vaikutukset omassa elämässään (AH 1967, 37). Näin *Hysterian* maailmankuvassa voitaisiin Harri Björkharryn osalta päätellä olevan nietzscheläisyyteen viittaavia aineksia, mitä asiaa tarkastellaan lähemmin viidennessä pääluvussa. Nimien vertailu herättää myös tarpeen nostaa optimismi-pessimismi -akseli yhdeksi Tapion ja Linnan välisen tarkastelun kriteeriksi. *Hysterian* nimi sopisi hyvin yhteen sen oletuksen kanssa, että teos on luonteeltaan pessimistinen. Tämän tutkimuksen yhteydessä selvitetään, onko *Hysteria* todella pessimistinen.

²⁹ Kyseessä on Jyrki Nummen mukaan samalla allegoria, sillä vertauksen kohteena voi olla aikoinaan Babylonian vankeuteen joutunut Israelin kansa (Nummi 1993, 173-174).

3.3 Keskeisten symbolien merkitys

Hysterian ja *Pohjantähden* tulkintojen kannalta merkittävässä roolissa ovat teosten tärkeimmät symbolit, edellisessä voimalaitostyoämaa ja jälkimmäisessä suo.³⁰ *Hysterian* ja *Pohjantähden* keskeisten symbolien tulkinnassa on lähdettävä liikkeelle nimenomaan symbolin, ei allegorian käsitteestä.³¹

Romahtamaisillaan oleva voimalaitostyoämaan pato symboloi Harri Björkharryn elämän asetelmia, joiden on pakko murtua, jotta päähenkilön kannalta välttämätön katharsis voisi päästä tapahtumaan. Nykyisillä asetelmilla tarkoitetaan erityisesti Harrin suhdetta omaan isäänsä ja Harrin hankalaa roolia voimalaitostyoämaan vastaavana mestarina. Vaikka Harri on mielessään jo kauan aikaa sitten alkanut ottaa Vikkiin etäisyyttä, tällä on edelleen suuri valta hänen asioihinsa. Harri on aikamies, mutta hän ei silti ole vielä päässyt kasvamaan todelliseksi itseksensä. Padon on murruttava ja – niin kylmältä kuin se kuulostaakin – Vikin on mahdollisesti jopa kuoltava, jotta Harri voisi kokea välttämättömän vapautuksen.³² Chatman kutsuu romaanin juonen kannalta tärkeitä kohtia ns. solmukohdiksi. Ne ovat tarinan etenemisen kannalta katsottuna keskeisessä roolissa ja kulminaatiopisteitä, joiden ratkaisusta riippuen asioilla on mahdollisuus edetä useaan eri vaihtoehtoiseen suuntaan. (Chatman 1983, 53.) Padon näyttävään romahtamiseen liittyvä voimalaitostyoämaan katastrofi on *Hysteriassa* juuri tällainen solmukohta.

Jo teoksen prologista käy ilmi, millaiset paineet patoon kohdistuvat. Symboliseen tasoon viitaten asia voidaan raamatullisesti ilmaista niin, että syntien

³⁰ Termin symboli alkuperä on kreikan kielessä. Verbi *symbollein* tarkoittaa heittää yhdessä, substantiivi *symbolon* taas tarkoittaa osoitusta, tunnusmerkkiä. Symboli on objekti, elävä tai ei-elävä, joka representoi jotain muuta. Symboli eroaa allegorisesta merkistä siinä, että se on todella olemassa. (Cuddon 1979, 671.) George Dickie toteaa symbolin täydellisen määrittelyn mahdottomaksi. Hän kuitenkin tarjoaa vaihtoehdoksi tähän omaa määritelmäänsä: ”Jokin on symboli, jos ja vain jos se edustaa jollekin henkilölle tai henkilöiden ryhmälle, jollakin vakiinnutettavaksi mahdollisella tavalla, jotakin muuta kuin itseänsä, eikä tämä jokin (symboli) kuvaa tai esitä tätä toista (symboloitavaa), eikä jotakin tarkoittavan ja tarkoitettavan asian välisessä suhteessa ole kysymys pelkästään luonnollisen merkin suhteesta sen tarkoittamaan asiaan.” (Dickie 1981, 104.)

³¹ Metaforan ja symbolin välinen ero voidaan puolestaan määrittellä seuraavalla, Raili Elovaaran formuloimalla tavalla: ”Symbolissa ominaisuuksista tai sivumerkityksistä muodostuu symbolisen kohteen omia merkityksiä, juuri sen symbolimerkityksiä, niin että voidaan puhua symbolisen kohteen merkityksen laajennuksesta. /-- /symbolissa sivumerkitys tulee kirjaimellisen merkityksen lisäksi, mikä on juuri merkityksen laajentumaa. Metaforassa sitä vastoin sivumerkitys tulee kirjaimellisen merkityksen tilalle siinä mielessä, että metafora ymmärretään sivumerkityksen avulla. Tämän vuoksi sivumerkitystä voidaan pitää metaforan varsinaisena merkityksenä.” (Elovaara 1992, 147.) Symbolilla voidaan vaihtoehtoisesti käsittää 1) muodollista symbolia, kuten risti on kristilliselle kirkolle, 2) moralisoivaa väitettä, mottoa tai elämänohjetta tai 3) jotain, jolla on perimmältään muukin tarkoitus (Shipley 1953, 321-322). *Hysterian* ja *Pohjantähden* symbolien voidaan katsoa kuuluvan juuri viimemäi- nittuun luokkaan.

³² *Viikatetanssissa* päähenkilön ”padon” pääelementin muodostaa epärealistinen ja isän toiveista kummunnut pyrkimys lähteä opiskelemaan lääkäriksi. Aapo Heiskasen sisäiset ristiriidat muodostavat kuitenkin esteen tämän toiveen konkretisoitumiselle, ja niinpä isän unelmasta on pakko sanoutua irti, mikä lopulta ajaa pojan katharoksen nimissä hengenvaaralliseen tilanteeseen.

mitta on tulossa täyteen.³³ Björkharry on ministeriaikanaan syylistynyt väärinkäyttöksiin (AH 1968, 29). Hän on jo vuosikymmeniä sitten aiheuttanut kovaotteisilla liiketoimillaan surua ja kärsimystä saarijärvesten köyhien keskuudessa, vaikka suoranaista väärinkäytöksistä ei romaani tässä yhteydessä puhu. Ei olekaan ihme, että hänen nykyinen toimintansa kokee Saarijärvellä ankaraa vastustusta. Voimalaitostyömaan työmiehet, joista osalla on Vikkiä kohtaan henkilökohtaista kaunaa, sabotoivat työmaata teoillaan ja asenteillaan. Heidän työmoraalinsa on osin ala-arvoinen. Harri on täysin perillä tilanteesta, mutta hänellä ei ole keinoja muuttaa asioita. Hän kuitenkin taistelee epätoivoisesti tilanteen parantamiseksi, vaikka aavistaakin, että tuho on tulossa. Pitkäaikaisiin aavistuksiin viittaavat kohtalokkaan katastrofipäivän aamuna tehdyt johtopäätökset:

Kun tuollaista huolimattomuutta yhdestäkin kohdasta löytyy, sitä on silloin kaikkialla. Huomasin tämän silloin seisoessani kaivannon pohjalla ja yhtäkkiä minusta tuntui, että koko työmaa oli romahtamaisillaan. Tässä oli jo viisi huolimattomuutta: paha vuoto, sulkuportit olivat kiinni, luottamusmies johon minä en luottanut, helposti puukkoon tarttuva mies ja lakko. Ja mikä merkillisintä: olin koko työmaan ajan tieninyt näin olevan, taistellut sitä vastaan, yrittänyt korjata. Mutta aivan turhaan. (AH 1967, 41.)

Tilanteen kulminoituessa voimalaitostyömaalla vuosikymmeniä pinnan alla kyteneet paineet purkautuvat väkivaltaisella tavalla. Tilanteen toivottomuutta kuvastaa hyvin se, että jopa vanha Tukkimäki, Harrin luottomies, veljeilee juopuneena työmaalla sinne saapuneen pontikankeittäjän kanssa. Vikki Björkharry joutuu humalaisten työmiesten väkivallan kohteeksi ja loukkaantuu hengenvaarallisesti. Hänen poikansa Harri seuraa tilannetta vierestä. Lamaantuminen kriittisessä tilanteessa, mikä piirre on Harrissa aiemminkin noussut esille voimalaitostyömaalla, on jälleen tosiasia. Toisaalta Harri viittaa ehkä tahattomastikin kehitteillä olevaan katharsikseen toteamalla mielessään, että hän salaa nauttii katsellessaan isänsä pahoinpitelyä (mt. 63), mikä osaltaan selittää lamaantumista. Varsin pian mukiloinnin jälkeen työpato romahtaa ja saa aikaan valtaisan vedensyöksyn. Padon voidaan Harrin henkilökohtaisessa elämässä katsoa symboloivan myös hänen isäsuhdettaan. Isäsuhde on voimalaitostyömaan päiviin saakka ollut poikkeuksellisen kiinteä, mutta Harrin on todella aikuistukseen päästävä irti tästä liiasta kiinteydestä. Vikin loukkaantuminen ja työpadoon murtuminen viittaavat siihen, että Harrin isäsuhde on tullut ratkaisevaan käännepisteeseen. Murtuvan padon ja vahvan isäsuhteen kytkennät ovat tuttuja Tapijon muustakin tuotannosta. *Korttipeliasadussa* (1958) olisi pojan aika aikuistua. Isän työmaalla tapahtuu onnettomuus, pato uhkaa murtua ja viedä mukanaan kaksi siltaa. (Makkonen 1987, 14.)

Pato osana voimalaitostyömaata lisäksi symboloi Saarijärvelle tuloaan tekevää modernisaatiota, joka kuitenkin aiheuttaa kahden ajattelutavan välisen konfliktin. Yhtäällä Vikki ja Harri Björkharry haluavat rakentaa paikkakunnalle

³³ *Raamatusta* löytyy hieman samantapainen veteen liittyvä rangaistuksen uhka. Kun ihmiset eivät tottele Jumalaa, tämä päättää hukuttaa heidät vedenpaisumuksella (1 Moos. 6-8).

voimalaitoksen, jotta sinne suunnitteilla olevalle lastulevytehtaalle saataisiin sähköä. Elintason nousun ja koulutuksen myötä paikkakunnan taloudellisiin, sosiaalisiin ja henkisiin ongelmiin olisi lopulta tarjolla uusia ratkaisuja. Työläiset ovat kuitenkin asiasta toista mieltä. Ensinnäkin, he vastustavat hanketta, koska pitävät Vikki Björkharrya kapitalismin ruumiillistumana ja perivihollisena. Toiseksi, heillä ei ole kykyä hahmottaa asioita laajemmissa yhteyksissä. He eivät osaa nähdä syvällisesti hankkeen elinkeinopoliittisia aspekteja. Laajimmillaan pato voimalaitostyömaiseen voidaan *Hysteriassa* käsittää koko maan tulevaisuutta koskevaksi kohtalonkysymykseksi. Suomi kärsii arktista hysteriaa synnyttävästä työttömyydestä ja köyhyydestä, mitä tilannetta modernisaation mukanaan tuomalla yrittäjyydellä pyritään korjaamaan. Maa ei voi jäädä esimoderniin runo-Suomen kaltaiseen uneliaaseen tilaan, koska silloin kansakuntaa uhkasi vain taloudellinen ja henkinen taantuminen. Nykyhetkessä, padon symboliikkaa laajimmin tulkittaessa, vastakkain asettuvat poliittiset ennakoiluut ja omasta aloitteellisesta aktiivisuudesta kumpuava yksityisyrittäjyys. Parhaiten tämä asetelma näkyy teoksen prologissa ja kulminoituu Vikki Björkharryn pahoinpitelyssä voimalaitostyömaalla (AH 1967, 61-64).

Uusi ja vanha konkretisoituvat *Hysterian* symboliikassa polaarisen asetelman kautta. Jos nimittäin pato symboloi modernisaatiota, alajuoksulla lieassa oleva lehmä puolestaan edustaa vanhaa. Lehmän leimautuminen Harrin silmissä vanhan ja "taantumuksellisen" symboliksi saa vahvistusta, kun muistetaan, että lehmän omistaja on kommunisti, pientä mökkiä asuva köyhälistöläisakka. Hän ei ole välittänyt pitää lehmää poissa alajuoksulla läheltä virtaa, vaikka Harri on aiemmin varoittanut, että mahdollinen työpadon romahtaminen voi viedä lehmältä hengen veden alkaessa äkkiä nousta. Kun työpato sitten kohtalokkaana katastrofiaamuna romahtaa, alajuoksulla kävelevä Harri joutuu itse irrottamaan pelästyneen lehmän lieasta. Köyhälistöläisakan välinpitämättömyys Harrin varoituksia kohtaan johtuu periaatteellisesta asenteesta. *Hysteria* viestittää, ettei kommunistiköyhälistö kykene näkemään omaa parastaan silloin, kun hyvien hankkeiden toteuttajana on kapitalistinen luokkavihollinen. Poliittiset lukkiutumiset siis hankaloittavat näin asennoituvan ihmisen elämää myös aineellisessa mielessä.

Hysterian symboliikkaa voidaan tarkastella myös miljöön käsitteen kautta. Miljöö voi olla modernisteille mieluummin sielunmaisema kuin reaalin tausta. Miljöön puitteet allegorisoituvat, ne voivat muuttua fantasian tai ahdistuksen alustaksi. (Vrt. esim. Niemi 1995, 83-84.) *Hysteriassa* sekä Harri että Kautto fantasioivat sotajuttujen myötä voimalaitostyömaan rintamaksi. Tämä analogia tuodaan romaanissa esille useaan kertaan. Kun Harri syytä kertomatta pyytää Kauton mukaansa kovana pakkaspäivänä, Kautto vaistoa jossain vaiheessa, että tässä tilanteessa hänen on ruvettava kertomaan tarinoita nimenomaan talvisodasta. Harrin fantasioinnin tarve kumpuaa omasta ahdistuksesta, joka johtuu työmaan vastoinkäymisestä. *Hysteria* luo suoran analogian voimalaitostyömaan ja Harrin oman sielunmaiseman välille. Kumpaakin maisemaa sävyttää ilottomuus. Lisäksi näissä maisemissa koetut, romaanin juonen kannalta ratkai-

sevan tärkeät tapahtumat, erityisesti isoäiti Hiltun murha, nousevat Harrin mieleen työn lomassa.³⁴

Suo symboloi Koskelan suvulle valloitettavaa maata, joka on saatava itselle ja raivatuksi, jotta perheen taloudellinen hyvinvointi olisi turvattu. Suon merkitystä korostaa sekin, että *Pohjantähti* alkaa suolta - jo ensimmäisessä lauseessa mainitaan Jussin ja kuokan lisäksi suo ja vieläpä näistä kolmesta ensimmäisenä – ja melkein loppuu sinne 70 vuotta myöhemmin. *Pohjantähden* sivuilla suon takia koetaan monenlaisia hetkiä kolmessa polvessa. Niihin hetkiin sisältyy kovaa työtä, syvää pettymystä, katkeruutta, kunnianhimoisia suunnitelmia ja voitonriemua. Romaanin alussa ahne ja puritaanisen ahkera Jussi iskee silmänsä suohon, hän tajuaa siihen kätkeytyvät mahdollisuudet, ja niinpä hän haluaa itselleen ”vaikka koko suon” (TPA 1959, 10). Pappilan vanha rovasti tekeekin torpparinsa kanssa tämän näkökulmasta katsottuna edullisen kontrahdin. Jussi uppoutuu raivaustyöhön kokonaisvaltaisesti, itseään säästelemättä:

Oli hyvä, että kaikkalainen ajattelu oli kuollut. Jussi näki vain viemärin, mustan kuraisten ojan, sekä totesi ajatuksettomasti että se päivä päivältä eteni. Kasvotkin kuolivat, väsynyt, kireä uurre oli niiden ainoa ilme, ja silmien tyhjä katse syttyi harvoin. Iltaisin Alma sai vain yksitavuisia vastauksia, ja viimeinen sängyssä esitetty kysymys saattoi jäädä vallan vaille vastausta. Mies nukkui heti.

Muuan vanha mies tuli työmaalle. Katseli ja kehaisi, mutta saattoi sanoa myös vakavasti ja varoittavasti:

- Ei se ole, poika, laitapeliä. Sinä teet ittestäs lopun ennen pitkää. Et sinä sitä nyt huomaa, mutta sa mun sanoneeni kus meille tulet.

Jussi ei väittänyt vastaan. Mahdollisesti myönsikin, mutta vain jotakin sanoakseen, ilman mielenkiintoa. Mitä siellä tulevaisuudessa sitten tapahtuisi, sitä ei tiennyt, ja siksi sitä ei myöskään kannattanut ajatella. (TPA 1959, 44-45.)

Ahne työ kuitenkin vaatii ennen pitkää veronsa, kun Jussi alkaa sairastella. Suo siis muodostuu hänen kohtalokseen myös fyysisesti. Samanlainen fyysinen kohtalonyhteys muodostuu Vikki Björkharrylle oman voimalaitostyömaansa kanssa, jossa hän kohtalokkaana katastrofiaamuna kokee yhden elämänsä ratkaisevimmista käännekohtista. Aineelliseen hyötyyn tähtäävä päämäärä muodostuu siis kummallekin kalliiksi myös tässä mielessä. Työn ja menestyksen lisäksi suossa konkretisoituu monia muitakin sellaisia asioita, joita Jussi pitää pyhinä. Hän arvottaa ihmisiä sen mukaan, mikä on näiden suhde vastaaviin hankkeisiin. Niinpä hän kunnioittaa rajattomasti Kylä-Pentin vanhaa isäntää, joka on eläissään kuokkinut pelloksi suuren suon ja saanut sen vuoksi ansiomerkin. Sen sijaan muut Jussin raatamista katselemassa käyvät ihmiset saavat tältä vastaukseksi vain yksitavuisia vastauksia. (TPA 1959, 15.)

Koskelan suvun nousut ja laskut, *Pohjantähden* juonen kannalta tärkeimmät tapahtumat, ovat suorassa suhteessa suohon. Jussi elää voimansa päivät suolla, mutta kokee sen kanssa myös yhden karvaimmista tappioistaan. Hänen ahkeruutensa näyttävät hedelmät nimittäin herättävät toisissa, mm. seurakun-

³⁴ Konkreettisen kohteen käyttäminen symboloimaan modernisaation tuottamaa hämmennystä ei modernistuvassa kirjallisuudessa 1950- ja -60-luvulla ollut suinkaan mikään tavaton ilmiö. Marja-Liisa Vartio nimittäin otti modernissa romaanissaan *Se on sitten kevät* (1957) tien modernin tehokkuusyhteiskunnan välineeksi, avoimeksi ”haavaksi”, joka rikkoo luonnollisia yhteyksiä. (Niemi 1995, 76.)

nan luottamushenkilöissä, suoranaista kateutta. Toisaalta myös pappilan uusi isäntäpari on taloudellisissa vaikeuksissa kirkkoherran rouvan Ellen Salpakarin ylellisen elämäntavan vuoksi. Konflikti on lopulta väistämätön. Salpakarien on korotettava vuokraa, mistä seuraa, että metsänpuoleinen osa suosta, yli kolmannes Koskelan torpan maista, palautetaan pappilalle takaisin. Päätös katkeoittaa Jussin ja erityisesti hänen vanhimman poikansa Akselin mielet. Jussi ei ikinä pääse asian ylitse ja Akseli puolestaan lähtee hakemaan oikeutta sosialismista kauaskantoisin seurauksin. Hän ottaa asiakseen isänsä kokeman vääryyden korjaamisen. Akselin päätöksen takana ei ole vain voimakas oikeudenmukaisuuden taju, sillä hänkin näkee suohon kätkeytyvät taloudellisen nousun mahdollisuudet. Koko suon saaminen nousee Akselin arvoasteikossa niin tärkeälle sijalle, että hän lausuu tavoitteensa ääneen perheelleen heti ensimmäisenä iltana Hennalan vankeudesta palattuaan (TPA 1960, 519). Edes pitkä ja raskas vankeusaika ei ole saanut häntä luopumaan tuosta haaveestaan. Hän saa hyvityksen isänsä kokemasta takaiskusta torpparien vapautuksen yhteydessä, kun seurakunta myy hänelle suunnilleen vastaavansuuruisen alueen raivaamattontonta suota ja metsää kuin Jussi aikanaan menetti seurakunnalle (TPA 1962, 40-41). Suon raivauksen yhteydessä runsas kymmenen vuotta myöhemmin Akseli kokee elämänsä ehkä parhaimmat päivät. Hänellä on apunaan kolme aikuistuvaa poikaa, Koskela on velaton ja tila kukoistaa.

Koskelan suvun kannalta tärkeä ja suohon liittyvä kehä kiertyy umpeen kesällä 1947, kun myös pappilan puoleinen osa suosta siirtyy Akselille. Hän ei kuitenkaan enää kykene nauttimaan menestyksensä hedelmistä, sillä sota-aikana koetut kolmen pojan menetykset ovat murtaneet hänet. Hän kuoleekin vielä samana kesänä. Akselin työtä jää jatkamaan hänen poikansa Juhani. Ympyrän sulkeutumisesta romaanin loppuvaiheissa muistuttaa sekin, että Juhanisssa on monia isoisänsä Jussin piirteitä. Samalla tavalla Björkharryjen sukuun liittyvällä traagisten tapahtumien kehällä ollaan palaamassa tavallaan alkupisteelle padon äärellä, lähellä sitä paikkaa, jossa onnettomuuksien ketju kesällä 1918 käynnistyi, kun Harrin isoäiti Hiltu murhattiin. Akselin kuoleman luonteesta voisi vetää sen johtopäätöksen, että Vikkikin kuolee oman suuren saavutuksensa äärellä.³⁵

Hysteriassa padon murtuminen symboloi sukupolvien välistä epäjatkuvuutta, kun Harri hiljalleen erkanee isästään. *Pohjantähdessä* suo puolestaan symboloi sukupolvien välistä jatkuvuutta. Poika lopulta onnistuu siinä, missä isä aikoinaan epäonnistui ja koki elämänsä suurimman pettymyksen. Se, mitä on tavoiteltu, on lopulta saavutettu. *Pohjantähdessä* poika ottaa isänsä viestikapulan ja lähtee täyttämään tämän toiveita, *Hysteriassa* poika puolestaan on luopumassa tästä tehtävästä. Luopumiseen johtavat sekä Harrin sisäinen isästä irtautumisen prosessi että ulkoinen, hänestä itsestään riippumaton katastrofi.

³⁵ Tuulikki Valkonen arvelee, että Vikki kuolee mukiloinnin seurauksena. Hän perustelee kantaansa Björkharryn ja Dostojevskin *Karamazovin veljesten* Fjodor Pavlovitsh Karamazovin keskinäisellä analogialla, sillä Dostojevksi oli Tapiolle tärkeä kirjallinen esikuva ja *Karamazovin veljekset* suorastaan pyhä *Raamattu*. Romaanissa Smerdjakov, äpärä, tappaa Ukko Karamazovin. *Hysteriassa* likaisen työn tekevät humalaiset työmiehet. (Valkonen 2003, 305.)

Pato yhdessä rakenteilla olevan modernin voimalaitoksen kanssa edustaa ihmisen luomaa, dynaamista, välietappia matkalla johonkin uuteen ja modernimpaan. Suo puolestaan on luonnon aikaansaannos, staattinen ja pettävä.³⁶ Suosta ei ihmiselle alkuperäisessä muodossaan juurikaan ole hyötyä, joten sille on tehtävä jotain. Koskeloiden tapauksessa se merkitsee luonnontilassa olevan alueen muokkausta viljelykseen sopivaksi. Sekä Björkharryt että Koskelat joutuvat hankkeidensa myötä ympäristönsä kanssa voimakkaaseen konfliktiin. *Hysteriassa* kyse on siitä, ettei staattinen maalaisyhteisö kykene nousemaan modernisaatioon liittyvien ennakkoluulojensa yläpuolelle. Jussi Koskela puolestaan joutuu kateuden ja ahneuden kohteeksi.

3.4 Suomi-konepistoolin symboliikka

Hysterian symboliikkaa voidaan vielä pohtia Björkharryjen hallussa olevan konepistoolin avulla. Vikki Björkharry ampuu sodassa Suomi-konepistoolilla poikansa Harrin tulevan rakastetun isän Niilo Kataamäen ja salakuljettaa aseensa siviiliin. Harri puolestaan hakee konepistoolin turvakseen voimalaitostyömaalle erään välikohtauksen jälkeen, kun työläiset ovat yrittäneet mukiloida hänet. Keskenjääneen teoksen yhdeksi keskeiseksi kysymykseksi muodostuu, aikooko Harri aseella uhkaamalla saada työläiset avukseen niin, että tekeillä olevan padon alajuoksua uhkaavat valtavat tuhot voitaisiin välttää. Konepistoolilla on *Hysterian* symboliikassa monia funktioita.^{37 38}

Hysteriassa konepistoolin merkitys romaanin johtomotiivina saa uuden arvon, jos sitä tarkastellaan teoksen hajotetun aikarakenteen näkökulmasta. Ko-

³⁶ Leena Kirstinä on löytänyt Kalle Päätalon esikoisromaanista *Ihmisiä telineillä* (1958) vastaavanlaista, maahan liittyvää symboliikkaa. 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kuvattiin ohuella kasvukerroksella sivistyksen lyhytikäisyyttä ja pinnallisuutta sekä syvällä ja upottavalla suopohjalla primitiivisyyttä, alkukantaisuutta ja kehittymättömyyttä. Päätalon romaanissa kittimäinen savirötkö on ymmärrettävä vertauskuvallisesti myös yksilöllisemmin päähenkilö Mauno Joensivun henkilökohtaisen sielunkamppailun kuvana. Lopulta maa-symboliikka syvenee Joensivun henkilökohtaisen olemassaolon kysymykseksi, kun hän laskeutuu syvälle monttuun nostamaan savirötköä ylös. Vaarallinen tehtävä kuvastaa elämänkohtaloa. (Kirstinä 1999, 192-193.)

³⁷ *Hysteria* ei suinkaan ole ainoa romaani kotimaisessa kirjallisuudessa, jossa konepistooli on esillä. Antti Tuurin *Pohjanmaassa* (1982) konepistooli muodostuu romaanin johtomotiiviksi, joka kulkee koko teoksen läpi, on mukana eräissä juonenkin käänteissä ja viittaa koko ajan temaattiselle tasolle (Sipilä 2002, 420). *Hysterian* tavoin myös *Pohjanmaassa* on käynyt niin, että Hakalan veljesten isä Martti on sodan aikana salakuljettanut aseensa kotiin ja laittanut sen piiloon. Aseesta on muodostunut pojille ”kallis muisto isästä” (Tuuri 1982, 212). *Pohjanmaan* alussa mummo kertoo pojille piilossa olevasta aseesta. Veljeksistä Erkki kiinnostuu mummon kertomuksesta ja löytää lopulta aseensa etsintöjen jälkeen (Sipilä 2002, 421).

³⁸ *Hysteriassa* konepistoolin merkitys teoksen johtomotiivina ei ole samalla tavalla yksiselitteinen kuin Antti Tuurin *Pohjanmaassa*, sillä ase ei ole kulkenut mukana alusta alkaen, mikäli aseensa historiaa tarkastellaan lineaarisen aikakäsityksen kautta. Tällöin nimittäin Janne Björkharry, kuvatuista Björkharryista ensimmäinen, jäisi tyystin konepistooli-problematiikan ulkopuolelle.

nepistoolin merkitys tapahtumien kannalta paljastuu heti teoksen nykyhetkeen sijoittuvassa prologissa, jossa Harri kertoo läsnäolevan hetken tapahtumat ja niiden merkityksen vuosikymmenien perspektiivissä. Teoksen toisen osan lopussa konepistoolin käyttö on Harrin kohdalla edelleen varteenotettava mahdollisuus. *Hysteriassa* Harrilla on tieto aseesta isänsä kautta (AH 1967, 74). Ase on osa sitä pohdintaa, mitä Harri mielessään prosessoi suhteessa isäänsä. Hän kuulee voimalaitostyömaalla Vihtori Kautolta isäänsä liittyviä sotajuttuja, joita ei ilmeisesti olisi muuten saanut tietää. Harrin ja hänen isänsä suhde on kompleksinen, ja myös Vikkiin itseensä liittyy kompleksisuutta, jopa salaperäisyyttä. Osana tätä on konepistooli, joka kietoutuu Vikin sotavaiheisiin ja Harrin vaikeaan nykyhetkeen. Aseen historian myötä isän vaiheet myös selittyvät pojalle.

Alun perin Vikki Björkharryn käytössä jatkosodassa olleella aseella on monimuotoinen merkitys pohdittaessa *Hysteriassa* ilmeneviä koston, väkivallan, sovituksen ja katharsiksen teemoja. Huhujen mukaan Vikin suorittamassa sotamies Niilo Kataamäen ampumisessa oli kyse koston: Vikki kantoi kataamäkisille kaunaa sen vuoksi, että muutamat näistä olivat kansalaissodan jälkiselvittelyissä murhanneet hänen viattoman äitinsä Hiltun. Maksun aika koittaa sodassa ja Vikki ampuu Niilon. Niilo oli nimittäin yksi hänen äitinsä murhaajista (AH 1967, 256). Ammutun tytär ei koskaan näe isäänsä, sillä hän syntyy vasta tämän kuoleman jälkeen. Joka tapauksessa totuus Niilon kuolemasta on paikkakunnalla tietojen huhumaisesta luonteesta huolimatta laajalti tunnettu ja siitä puhutaan esimerkiksi voimalaitostyömaalla. Harrikin joutuu myöntämään, että huhut ovat totta: hänen isänsä on riistänyt sodassa hengen oman paikkakunnan mieheltä rikollisella tavalla. (Mt. 55-57.)

Harrin täytyy käydä hakemassa konepistooli turvakseen isänsä omistamasta autiosta erämajasta, jonne on matkaa yli 200 kilometriä. Kauniina kesäyönä tapahtuvan ajon jälkeen Harri saapuu erämajalle, josta konepistooli löytyy valmiiksi öljyttynä nokkossäkkiin käärittynä. Harrin suhde konepistooliin on lopulta kompleksisempi kuin hänen isänsä. Vikille ase oli sodassa koston välikappale, kun sen sijaan Harrille ase ensisijaisesti merkitsee itsepuolustusta arvaamattomia työläisiä vastaan. Isänsä pahoinpitelyn jälkeen hän on pragmaattisen valinnan edessä sen suhteen, ajaako lakkoilevat työläiset aseella uhaten töihin, jotta alajuoksua uhkaavat valtavat tulvatuhot voitaisiin välttää (AH 1967, 75-76). Tämä asetelma liittyy siihen filosofiseen kysymykseen, jota Harri on joutunut voimalaitostyömaalla pohtimaan vallan ja voiman problematiikan yhteydessä. Harri nimittäin uskoo, että maailmassa yksi suurimpia voimia on karismaattisen henkilön puhuma sana. Voimalaitostyömaalla oman heikkoutensa kanssa kasvokkain joutuvan Harrin täytyy kuitenkin myöntää, että hänestä puuttuu tämä ominaisuus eikä hän pysty täyttämään vaalimaansa ideaalia. Hän hakeekin potemaansa karisman puutteeseen kompensatiota radikaalilla tavalla:

Pistooli oli hyvässä öljyssä, totesin. Otin piipun irti ja katsoin läpi, se oli kunnossa. Samoin lukko. Mukana oli kaksi rumpulipasta ja useita laatikoita panoksia. Tarkistin lippaat. Ne olivat täynnä. Sitten panin konepistoolin sängylleni ja levitin öljyisen nokkossäkin sen peitöksi.

Siis mitä valtaan tulee, se oli viime kädessä minun hallussani tällä työmaalla. Siitä on lähdettävä eikä mistään muusta. (AH 1967, 74.)

Katkelma on osa sitä sisäistä monologia, jota Harri käy isänsä pahoinpitelyn jälkeen. Harri viittaa konepistoolin kautta työmaansa käskyvaltaan, jonka hän meneillään olevassa kriisitilanteessa aikoo pitää itsellään. Avun hakeminen Vikin konepistoolista on Harrilta itse asiassa riskialtis toimenpide. Työmiehet ovat nimittäin salaa penkoneet hänen parakkiaan ja saaneet tietää ase-olemassaolosta (AH 1968, 61).

Työläisten uhkaamisen mahdollisuuden lisäksi Harri prosessoi vallan ja voiman problematiikkaa muissakin yhteyksissä. Jo teoksen prologissa nimittäin ilmenee, miten Harrin sisällä oleva heikkouden halveksunta nousee pintaan hänen palatessaan ase-olemassa työmaalle. Saarijärvellä hän pysäyttää autonsa nähdessään erään tulipalossa palaneen kyläkaupan savuavat rauniot. Harri huomaa erään tutun köyhälistöeukon ottavan jotain raunioista ja kävelevän sitten tiehensä. Mielessään Harri kuvittelee, miten hän olisi voinut ampua eukon autonsa tavaratilassa olevalla aseella. (AH 1967, 27.)

Harrin osalta konepistoolin merkityksen kompleksisuus ilmenee erityisesti hänen suhteessaan rakastettuunsa Katariinaan. Harrin suhde Katariinaan liittyy konepistooliin kahdella välittömällä tavalla. Ensinnäkin, Harri tapaa Katariinan ensimmäisen kerran palatessaan ase-olemassa voimalaitostyömaalle. Tyttö on järkyttyneessä tilassa palossa tuhoutuneen kyläkaupan pihassa, ja nähdessään ventovieraan Harrin tulevan katsomaan savuavia raunioita hän spontaanisti juoksee miehen luokse ja heittäytyy järkyttyneenä tämän kaulaan. Kohtaus muodostaa alkusysäyksen sittemmin syntyvälle suhteelle. Katariina ja ase, luonteeltaan kaksi hyvin erilaista asiaa, astuvat siis Harrin elämään yhtä aikaa. Toiseksi, Harri säilyttää asetta voimalaitostyömaalla parakissaan olevassa isossa laatikossa, josta hän on myös tehnyt sänkynsä. Sänky on sama, jossa hän nauttii rakkaudesta ase-olemassa tietämättömän Katariinan kanssa. Konepistooli on selkeästi fallinen symboli, kuten piiska, ruoska, keppi ja keihäs ynnä muut niiden kaltaiset esineet ovat tavallisia fallisia symboleja (Freud 1995, 320). Konepistoolin fallinen symbolisuus voidaan lopulta ymmärtää sukupuolisesta hedelmällisyydestä miehisen luomisvoiman ja suvun jatkamisen vertauskuvaksi, kun Harri joutuu kriittisessä tilanteessa miettimään aseella uhkaamisen kaltaisia radikaaleja ratkaisuja ja siten isänsä elämäntyön jatkuvuutta.

Konepistooli konkretisoituu Harrille myös Vihtori Kauton pitkän sotakerptomuksen yhteydessä, sillä Kautto paljastaa luottaneensa sodassa konepistooliin hyvin paljon. Näin konepistooli symboloi Harrille myös suomalaiskansallista maanpuolustustahtoa, sillä Kautto oli sodassa hyvä taistelija. Kauton sotajuttujen kautta konepistooli myös liittyy osaksi Harrin sotaa koskevaa filosofista pohdintaa. Toisaalta Kauton puheen myötä ase kiertyy jälleen Harrin isään Vikkiin:

Björkharryn Vikki oli konepistoolin kannalla. Aina, komppanian päällikkönä ja vielä pataljoonankomentajanakin, Vikillä oli konepistooli kaulassa. Ihan niin kun minullakin. /--/ Mutta aina sillä kuitenkin konepistooli oli. Sanottiin henkilökohtaiseksi

aseeksi. Muilla komppanianpäälliköillä oli pelkästään pistooli, joku semmonen sak-salainen parabellum. Vikillä oli suomalainen konepistooli. (AH 1968, 388.)

Toisaalta Marko Tapion kirjallisesta jäämistöstä löytyy konepistoolia koskeva muistiinpano, jonka mukaan konepistooli ”symbolisoi meitä vaarallisena kansana” (Valkonen 2003, 310). Tämä voidaan toki tulkita viittaukseksi tosipaikassa koeteltuun suomalaiseen maanpuolustustahtoon, mutta yhtä lailla vakuuttavaa selitysmallia voidaan hakea arktisesta hysteriasta. Miksi arktisen hysterian vallassa oleva suomalainen mies ei yhtä hyvin purkaisi synkän mielensä patoutumia Suomi-konepistoolin avulla, jos hän kerran tappaa toisia miehiä puukolla, kuten työmies Nikolai Kataamäki *Hysteriassa* tekee?

Tshehovilta peräisin olevan, vanhaa draamaa koskevan nyrkkisäännön mukaan ensimmäisessä näytöksessä seinällä riippuvaa kivääriä pitää käyttää viimeistään viimeisessä näytöksessä. Yhden ratkaisumallin mukaisesti voitaisiin päätellä, ettei Harri voi *Hysteriassa* käyttää asetta, sillä tällöin hän osoittautuisi romaanissa häviäjäksi ja lainrikkojaksi sekä, mikä tärkeintä, menettäisi samalla tärkeitä aineksia tulevaa katharsista ajatellen. Tätä oletusta tukee myös paratekstuaalisesta aineistosta ilmenevä tieto. Kyseessä on keskustelu, minkä Marko Tapio käy todellisen Vihtori Kauton kanssa niillä nauhoilla, joihin Tapio on tallentanut Kauton sotajuttuja ja muitakin keskusteluita. Tämän keskustelun aikana Tapio kysyy Kautolta, eikö olisi mahdollista, että Harri saisi puhumalla työmiehet pelastamaan voimalaitostyömaan, ennen kuin todella isoja vahinkoja ehtisi tapahtua. Kautto myöntää, että miehet lähtisivät, koska kyseessä on hätätilanne, vaikka äsken on tapeltu. Kirjailijan itsensä mukaan ainakin osa työmiehistä lähtisi auttamaan Harria, koska huono omatunto vaivaa heitä. Tapion mukaan jopa kaikki työmiehet lähtisivät Harrin avuksi, jos Kautto ja Tukkimäki olisivat paikalla (Kuhna 1995, 100.) Toiseksi, Katariinalle hänen isänsä surmaamisessa käytetty ase oman sulhasen kädessä olisi voinut olla liian kipeä asia. Kaikkea tätä vasten voitaisiinkin olettaa, että konepistoolin funktio on *Hysteriassa* symboloida sitä vanhaa ja väkivaltaista, mihin pohjautuvat ratkaisut eivät enää Harrin katharsikseen suuntaavassa nykyhetkessä voisi tulla kysymykseen. Näin on hahmotettavissa sellainen mahdollisuus, että Harri lopulta laittaa konepistoolin takaisin käärröön ja säilyttää sen yhtenä muistona ikävästä menneisyydestä.

Tuulikki Valkonen on puolestaan löytänyt kirjailijan *Hysterian* kolmatta osaa koskevista muistiinpanoista kohdan, jonka mukaan Harri Björkharryn on tartuttava konepistooliin ja pakotettava miehet korjaamaan patoa. Myös Matti Palm in *Hysterian* syntyä käsittelevästä artikkelista ilmenee, että Harri olisi lopulta käyttänyt konepistoolia (Palm 1995, 127). Miehet ryhtyvätkin töihin ja saavat lopulta padon valmiiksi. Valkosen löytämästä paperista ilmenee, että samana päivänä, kun pato valmistuu, Katariina kuolee epäselvissä olosuhteissa sattuvassa tapaturmassa. Harri heittää konepistoolin pois ja ottaa kuolleen morsiamensa syliinsä. (Valkonen 2003, 313.) Jos tämä ratkaisuvaihtoehto oli kirjailijan mielessä hänen suunnitellessaan *Hysterian* kolmannen osan kirjoittamista – tässä yhteydessä kannattaa puhua ratkaisuvaihtoehdosta, sillä Tapiolla saattoi olla useita eri väyliä sen varalle, miten romaanin juoni kulkisi (konepistoolin

osalta tähän suuntaan antaisi vihiä eritoten Palm 1995, 117) – se ainakin tukisi käsitystä Harri Björkharrysta heikkouden halveksijana ja voiman käyttäjänä silloin, kun demokraattiset menetelmät eivät toimi. Palm ylipäätään viittaa Harrin löytämän ratkaisun epädemokraattiseen luonteeseen *Hysterian* esiymmärtämistä koskevassa artikkelissaan, jossa myös hahmotellaan romaanin tapahtumia kolmannessa osassa (mt. 121). Näin *Hysterian* konepistooli symboloisi myös parlamentarismien halveksintaa tilanteessa, jossa demokratiasta ei näyttäisi enää olevan apua. Näin ollen ase myös viittaisi ainakin Hitlerin suosimaan voiman käyttöön. Harri pohtii asiaa, mistä natsijohtajan kuva hänen työmaaparakkinsa seinällä on selvä todiste.

Aivan äärimmäisyyksiin ei konepistoolin kompleksisuutta Harrin isän Vikin kohdalla viedä. *Hysterian* prologista nimittäin ilmenee, että Harri ei suunnittele kostavansa isänsä mahdollisesti kuolemaan päättynyttä pahoinpitelyä aseiden avulla. Päinvastaisessa tapauksessa konepistooliin liittyisi *Hysteriassa* vielä enemmän kompleksista problematiikkaa.³⁹

Hysteriassa ase otetaan esiin kätkestä kaksi kertaa. Toisaalta voidaan kysyä, onko se, että Vikki on kertonut aseiden olemassaolosta Harrille, samalla tulkittavissa isän viestiksi pojalle omankädenoikeuden mahdollisuudesta juuri voimallistyömaan päivinä. Ase symboloi romaanissa Björkharryn suvulle tyypillisiä isän ja yhden pojan poikkeuksellisen läheisiä välejä.⁴⁰ Myös Vikin menneisyyteen liittyvä omankädenoikeuden maailma avautuu konepistoolin yhteydessä uudella tavalla eikä hän kriittisessä tilanteessa enää suhtaudu isän tekemiin ratkaisuihin yhtä tuomitsevasti.

Yksi Suomi-konepistoolin funktioista *Hysteriassa* on toimia suomalaisen modernisaation puolustajana, kun Harri Björkharry harkitsee pakottavansa työmiehet aseella töihin, etteivät tuhot yltyisi katastrofiksi, joka lopulta veisi perheyhtiön konkurssiin. Harrin tehtävänä on huolehtia perheyhtyksestä ja pitää yllä toivoa siitä, että menossa oleva hanke voitaisiin vielä viedä kunnialla loppuun tai että perheyhtyminen ainakin voitaisiin pelastaa tuholta hankkeen mahdollista myöhempää loppuunsaattamista ajatellen. Modernisaation puolustamisesta puhuttaessa joudutaan jälleen viittaamaan jo aiemmin tässä luvussa mainittuun aseella uhkaamisen epädemokraattiseen luonteeseen. Marko Tapion muistiinpanoista ilmenee, että ”sillä osoitetaan köyhää köyhän puolesta” (Valkonen 2003, 310). Tämän logiikan mukaisesti köyhää täytyy uhata aseella hänen oman itsensä parhaaksi. Lopulta Suomen sisäpoliittinen tilanne havainnollistuu hyvin konepistoolisymboliikassa: asiat on pantava kuntoon kovin ottein, aseita apunaan käyttävällä diktatuurilla (Palm 1995, 115). 2000-lukua elävän lukijan

³⁹ Pohjalaista perimää itessään kantavat Vikki ja Harri Björkharry joutuvat Tuurin romaanin Hakalan veljesten tavoin tekemisiin omankädenoikeuden kysymyksen kanssa. Vikki kostaa sodassa äitinsä kuoleman ja Harri joutuu harkitsemaan työläisten uhkaamista samalla aseella. Myös Janne Björkharry ei voimansa päivinä häikäilekäyttää omankädenoikeutta apunaan, kuten omavaltaisesti käyttäytyvän oman isän Ville Lommolan kovakourainen kurittaminen romaanin ensimmäisessä osassa osoittaa (AH 1967, 138-139).

⁴⁰ *Pohjanmaassa* aseiden olemassaoloon liittyy enemmän salaperäisyyttä, ja se on maahan kätkeytyneenä vuosikymmenien ajan. Hakalan veljekset saavat asetta kaivaessaan isästään uutta tietoa. (Sipilä 2002, 421.)

silmissä Palmin mainitsema ratkaisumalli ei näytä uskottavalta: lähihistorian tapahtumat keskisessä Itä-Euroopassa osoittavat, ettei hyvinvoiva talous menesty pakkovallan kourissa eikä väkivalloin pystyissä pidettävä järjestelmä myöskään voi elää pitkään.

IV SUVUN SIUNAUS JA KIROUS

4.1 Sukuromaanin ominaisuudet

Sukuromaani ilmestyi länsimaiseen kirjallisuuteen 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Tämän lajityypin synnyttivät 1800- ja 1900-luvun vaihteen suuret yhteiskunnalliset muutokset ja niihin liittyvät kirjallis-taiteelliset pyrkimykset ja kokeilut. Taloudellinen kehitys hajotti ja muutti klassisen porvariston, jonka omistussuhteet perustuivat perhesiteisiin. Tästä muodostui kirjallisuudelle uusi haaste, kun sen piti ruveta kuvaamaan häviämässä olevaa. Toisaalta muutosta täytyi kuvata pidemmällä aikavälillä, koska kyseessä oli alkava hajoamisprosessi ja muutokset laadultaan sekä taloudellisia että henkisiä. Näihin tarkoituksiin sukuromaani sopi hyvin. Genren huippukaudella viime vuosisadan alkupuolella syntyivät sellaiset Euroopassa tunnetut ja arvostetut sukuromaanit kuin Thomas Mannin *Buddenbrookit* (1901), Roger Martin du Gardin *Thibault'n suku* (1928-1940), Maksim Gorkin *Artamonovien tarina* (1925) ja John Galsworthyn *Forsytein suku* (1906-1921). Samalla sukuromaani sai määreen porvarillinen. (Nagy 1986, 10-11.)

Suomalainen sukuromaani kuvaa Lajos Szopori Nagyn mukaan kirjallisuudessa aikaa noin vuosina 1860-1960, jolloin nykyinen Suomi syntyi. Sukuromaani vaikutti Suomessa aikana, jolloin maa koki keskimääräistä nopeamman henkisen, taloudellisen ja yhteiskunnallisen murroksen. (Mt. 27.) Suomi siirtyi nopeasti agraarivaltaisen yhtenäiskulttuurin kaudesta moderniin ja teolliseen kaupungistumisen aikaan. Toisaalta sukuromaani-termin käyttö ei Suomessa ole ollut aivan yksiselitteistä. Termiin on suhtauduttu pidättyvästi mm. sen vuoksi, että se on koettu epäselväksi. Sitä nimittäin käytettiin sellaisista 1900-luvun alussa ilmestyneistä kirjallisista tuotteista, joissa kirjailija puhuu itsestään ja perheestään. Arvid Järnefeltin *Vanhempieni romaani* (1928-1930) käy hyvästä esimerkistä. (Mt. 133.)

Sukuromaanin historiassa voidaan erottaa Suomessa kaksi keskeistä vaikutuskautta, nimittäin 1930-luku sekä 1960-luku osin seuraavalle vuosikymmenelle ulottuen (mt. 27). 1930-luvulta alkaen sukuromaani on jatkuvasti edustet-

tuna Suomen kirjallisuudessa (mt. 29). 1930-luvulla ilmestyivät mm. sellaiset sukuromaanit kuin Viljo Kojon *Ihminen päättää* (1931) ja *Aika rientää* (1932), Heikki Toppilan *Päästä meitä pahasta* (1931) ja *Tulisilla vaunuilla* (1935). Näiden romaanien kerronta päättyy 1910-lukuun. Sen sijaan muutamat muut kirjailijat keskittyivät meneillään olevaan muutosvaiheeseen ja sivuavat samalla vuoden 1918 tapahtumia. Tällaisia kirjailijoita olivat Unto Seppänen romaaneillaan *Myrsky ja aurinko* (1931), *Ilohuoneet* (1932) ja *Voittoon* (1934), Mika Waltari romaaneillaan *Mies ja haave* (1933), *Sielu ja liekki* (1934) ja *Palava nuoruus* (1935) ja Arvi Kivimaa romaaneillaan *Saari tuulten sylissä* (1938) ja *Viheriöivä risti* (1939). (Mt. 27-28.)

Muuhun Eurooppaan verrattuna sukuromaanit jatkoivat Suomessa elämäänsä voimallisesti vielä varsin myöhään. Väinö Linnan *Pohjantähti*-trilogian (1959-1962) ja Marko Tapion *Hysterian* (1967, 1968) lisäksi tähän myöhäisempään kauden kuuluvat sellaiset romaanit kuin Eila Pennasen *Himmun rakkaudet*, *Koreuden tähden* ja *Ruusuköynnös* (1970-1972), Eino Säisän *Kukkivan roudan maat I-VI* (1971-1980) ja Eeva Joenpellon *Vetää kaikista ovista*, *Kuin kekäle kädessä*, *Sataa suo-laista vettä* sekä *Eteisiin ja kynnyksille* (1974-1980). (Mt. 28-29.)⁴¹

Suomalaista sukuromaanit tutkineen Lajos Szopori Nagyn mukaan syitä genren myöhäiseen kukoistukseen maassamme löytyi nopean taloudellisyhteiskunnallisen muutoksen lisäksi muitakin. Suomen kaupungeissa pidettiin kiinteämmin kiinni perinteisestä asumisesta kuin muualla Euroopassa ja tšekäläinen uskonnollisuus vahvasti perheinstituution säilymistä. Näiden tekijöiden voimakasta vaikutusta kuvaa sekin, että vaikka suomalaisessa kirjallisuudessa alkoi toisen maailmansodan jälkeen vaikuttaa useita modernistisia tyyliuuntia, ne eivät kyenneet uhkaamaan sukuromaanin asemaa. (mt. 24.) Sukuromaanin myöhäistä kultakautta 1970-luvulla selittävät Nagyn mielestä nostalgia ja tuolloin virinnyt sukututkimus (mt. 28). Toisaalta teollistuminen, kaupungistuminen ja naisliike ovat merkinneet sitä, että perhe Suomessa on alkanut menettää merkitystään, mikä on alkanut vaikuttaa myös sukuromaanin asemaa heikentävästi. (mt. 24.) Nagyn mukaan 1970-luvulla alkoi Suomessakin olla selvää, että sukuromaanit on romaanityyppinä vanhentunut (mt. 133). Nagy toteaa näin siitäkin huolimatta, että tuohon aikaan kirjoitettiin mm. useita trologioita. Aivan kuollut sukuromaanit ei suomalaisessa kirjallisuudessa kuitenkaan vielä ole vaan genre elää edelleen muuntuneena. Tästä hyvänä esimerkkinä ovat Antti Tuurin Pohjanmaa-aiheiset romaanit, joissa käydään läpi eteläpohjalaisen Hakalan suvun vaiheita pitkällä aikavälillä. Toisena, vielä tuoreempaan esimerkkinä voidaan mainita Jusa Peltoniemen teos *Jäähyväiset sukuromaanille* (2000), joka toisaalta kyseenalaistaa lajin.

⁴¹ Tähän kategoriaan voidaan lukea mm. Hella Wuolijoki Niskavuori-aiheisten näytelmiensä myötä (Nagy 1986, 94), vaikkeivät ne toisaalta välittömästi soviikaan nyt käsittelyssä olevaan sukuromaanigenreen. Wuolijoen erikoisaluetta ovat lujat, ryhdikkäät naishahmot, joista klassiseksi on kohonnut etenkin Niskavuoren vanha emäntä Loviisa. Hän on hallitseva ja ankara, mutta toisaalta elämää ymmärtävä, kärsivä ja viisas nainen. (Laitinen 1997, 429.)

Sukuromaani on Nagyn mukaan:

Laajahko, usein moniosainen romaani, jossa kuvataan saman suvun useaa sukupolvea. Sen tärkeimpiä ansioita on laajaulotteinen kompositio; siinä kirjailija, useimmista muista romaanityypeistä poiketen, ei pääätä sankarinsa elämänvaiheiden kuvausta tärkeään, useimmiten lukijan mieltä rauhoittavaan episodiin, vaan laajentaa kuvausta ajallisesti ja lisää tarpeen mukaan myös henkilöiden määrää. Tämä tekee mahdolliseksi laajahkojen yhteiskunnallis-historiallisten vaiheiden kuvaamisen. Sukupolven historiaan sisältyy yleensä suvun nousu ja rappio. (Világirodalmi lexikon 1971.)

Sekä *Hysteriassa* että *Pohjantähdessä* sukuromaanin määritelmä täyttyy, sillä kummassakin romaanissa kuvataan suvun tapahtumia noin 70 vuoden ajan läpi kolmen sukupolven. Pitkä kuvausaikaväli, suuret muutokset suvussa, yhteiskunnan syvällinen murros sekä runsas henkilöhahmojen määrä aikaansaavat sen, että voidaan oikeutetusti puhua sukuromaneista. Tapio tähtäsi tetralogi-
aan, Linna saavutti trilogian. Toisaalta *Tuntematon* on laskettavissa *Pohjantähden* teosten joukkoon, koska Vilho Koskela, suvun kolmannen polven jäsen, on yksi sotaromaanin keskeisiä henkilöhahmoja.

Tapiota ja Linnaa yhdistää sukuromaanin käsitettä tarkasteltaessa sekin, että kumpikin on teoksissaan kuvannut synnyinseutujaan, Tapio fiktiiviseksi muuntamaansa Saarijärveä (käsitettä tarkastellaan enemmän luvussa 6.1) ja Linna Urjalan Honkolan kylää, tosin kuvitteellisen Pentinkulman nimellä (Niemi 1989, 219). Nagyn mukaan on tavallista, että synnyinseutu ja perhepiiri kuvastuvat jo kirjailijan varhaisemmasta tuotannosta mutta niihin palataan yhä uudelleen, ne herättävät uusia ajatuskulkuja ja halua eritellä tavalla, joka heijastuu myös kuvaustapaan. Tapion kohdalla tämä pitää paikkansa erityisen hyvin, sillä Saarijärvi muunnelmiseen leimaa lähes koko hänen tuotantoaan. Mitä vielä enemmän, hän on sijoittanut pääteokseensa aikaisempien teostensa keskeiset motiivit. Myös Linna käsittelee jo ennen pääromaniaan niitä teemoja, jotka sitten trilogiassa saavat tärkeän aseman. (Nagy 1986, 31.)

Sukuromaanin prototyypissä esiintyy yleensä kolme sukupolvea (mt. 43). *Hysteriassa* Björkharryn suku näyttäytyy teoksen sivuilla kolmessa polvessa, samoin *Pohjantähdessä* Koskelan suku. Tämä on muodostanut lähtökohdan sille, että teoksissa on pystytty kuvailemaan sukujen vaiheita pitkällä aikavälillä. Erojakin löytyy. Koskelan suvun kaari on nouseva, kun taas Björkharryille on ominaista aaltomainen liike. *Hysterian* keskeneräisyyden vuoksi lopullinen vastaus nousun ja laskun kysymykseen jää Björkharryjen kohdalla saamatta. Toisaalta suomalaisen sukuromaanin perustuntemerkkejä on se, että tähän genreen lukeutuvien teosten joukossa ei ole suvun häviöön tai hajoamiseen päättyvää romaania. (Mt. 44.)⁴²

Samassa teoksessa voi olla piirteitä useasta eri genrestä, mutta silti voidaan löytää sen "dominantti" eli vallitseva piirre, joka liittää sen ensisijaisesti tiettyyn lajiin (Lehtonen 1983, 79-80). *Pohjantähti* on leimallisesti sukuromaani,

⁴² Sukuromaanin käsitettä voidaan edelleen tarkastella suhteessa sen edustamaan tyyli-
suuntaan. Vaikka realismi onkin hallinnut suomalaista sukuromania vahvasti (Nagy 1986, 123), eivät realismi ja sukuromaani välttämättä aina kulje käsi kädessä (mt. 129). Sukuromaanin realistisesta konseptista ovat poikenneet ainakin Lauri Viita ja Eeva Joenpelto (mt. 123, 129).

ja tässä tapauksessa dominantteja piirteitä ovat romaanin laajuus sekä yhden suvun edustajien valitseminen päähenkilöiksi, joilla on esimerkiksi juonen kulun kannalta ratkaisevan tärkeä merkitys. Sukuromaanin elementit ovat myös *Hysteriassa* vahvat.⁴³

4.2 Björkharryt ja Koskelat – primus inter pares

Tämän luvun tarkastelun tavoitteena on selvittää, millaisena kukin Björkharryn ja Koskelan sukupolvi näyttäytyy romaaneissa. Miten *Hysteria* käy *Pohjantähden* kanssa dialogia tässä mielessä? Suoritan tarkastelun pareittain, jolloin vastakain ovat samaa sukupolvea edustavat Björkharryt ja Koskelat.

Sukujen nousua voidaan tarkastella sosiologiselta, psykologiselta ja kirjalliselta kannalta. Sosiologisessa tarkastelussa huomioidaan se, millainen suvun taloudellis-yhteiskunnallinen asema on teoksen alussa ja miten se muuttuu toiminnan edetessä. Psykologisen tarkastelun keskeinen funktio on sen selvittäminen, onko päähenkilö tai ovatko päähenkilöt kyenneet pääsemään teoksen loppuun mennessä henkiseen tasapainoon ja onko samalla kyky itsensä toteuttamiseen ja suvun kehityssuunnan vaikuttamiseen parantunut. Kirjallinen tarkastelu puolestaan keskittyy niiden vertailuperusteiden selvittämiseen, joiden avulla voidaan päätellä, millaisessa keskinäisessä suhteessa suvun päämiehen aikanaan asettamat tavoitteet ovat sittemmin toteutuneisiin tuloksiin nähden (Nagy 1986, 45).

4.2.1 Janne Björkharry ja Jussi Koskela

Sukuromaanina tutkinut Anna Mária H. Szász korostaa sukupolvien tarkastelussa sukupolvien välisten konfliktien ratkaisevaa merkitystä. Ensimmäisen, konstruktivisen eli rakentavan sukupolven jälkeen tulee toinen, luonteeltaan problemaattinen, kun taas kolmas sukupolvi on kehityksen kulun konkretisoija joko positiiiviseen tai negatiiviseen suuntaan. (Szász 1976, 224.) Janne Björkharry ja Jussi

⁴³ Alastair Fowler puhuu kirjallisuuden lajityyppien luokituksesta epäkiitollisena tehtävänä. Maailmankirjallisuus on toisaalta tuhansia vuosia vanha ja lajityyppinä on ollut ja mennyt eri aikakausien mukana. Ns. sekaannuksen aika alkoi lukuisten lajityyppien takia 1800-luvulla (Fowler 1982, 221), ja muutokset jatkuvat edelleen (mt. 226). Johtopäätöksenä voidaan todeta, ettei sukuromaanina voida pitää kovin huomattavana genrenä jo pelkästään sen lyhyen ajallisen keston vuoksi. Fowlerin pohjalta voidaan sukuromaanin genrestä esittää vielä toinenkin näkemys. Genre itsessään voi kuolla, jopa unohtua, tai ainakin käydä läpi sellaisen muodonmuutoksen, että se jää taka-alalle (mt. 170). Kuten 4.1:n alussa mainittiin, sukuromaanin genrelle voidaan suomalaisessa kirjallisuudessa määritellä oma loistoaikansa, joka ajoittuu suunnilleen vuosiin 1860-1960. Tuona ajanjaksona suomalainen yhteiskunta nimittäin kävi läpi suuria muutoksia, joiden kuvaaminen onnistui parhaiten sukuromaanin genren välityksellä. Tämän aikakauden jälkeen muutosten luonne ja tempo ovat muuttuneet, mikä on samalla merkinnyt kyseisen lajityypin joutumista taustalle. Taustalla vaikuttaa voimakkaasti myös ihmiskäsityksen hiljattain muuttuminen traditionaalisesta moderniin suuntaan. Modernisoituminen on osaltaan ollut hajottamassa perhe- ja sukukeskeisyyttä painottavaa yhteisöllisyyttä ja luomassa tilaa yksilöllistymiselle.

Koskela ovat selvästi ensimmäiseen kategoriaan kuuluvia henkilöitä. *Hysterian* ja *Pohjantähden* tapahtumien alkupisteessä 1800-luvun lopulla, jolloin Janne ja Jussi elivät parhaita vuosiaan, ollaan vielä kiinni perinteisessä agraarisessa maailmassa. Agraarisessa yhteiskunnassa yksilön elämä oli periaatteessa ennalta määrätty, sillä se noudatteli luonnon kiertokulkua ja yksilön työsuhdetta siihen. Jatkuvasti toistuvan kiertokulun saattoivat katkaista vain häiriöt joko yksilössä itsessään tai luonnossa hänen ulkopuolellaan. Niihin voitiin varautua ainoastaan luottamalla omaan rohkeuteen ja voimiin ja/tai jumaliin. (Karkama 1994, 17.) Nyt Jannella ja Jussilla on mahdollisuus astua esiin rakentajina ja raivaajina.

Pohjaton toimintatarmo ja usko omiin mahdollisuuksiin leimaavat Jannen ja Jussin toimintaa. Saarijärvelle nuorikkoineen muuttanut Janne oppii mylläriin tehtävät helposti. Hänen monipuolinen lahjakkuutensa ei jää ympäristöltä huomaamatta, kun taas torppariksi kohonnut pappilan vuosimies Jussi luottaa enemmän rajattomaan raatamiseen. Hän on raivaajan stereotyyppi, kirkkoherra Salpakarin sanoin sanottuna ”raivaajaesi-isien viimeinen suuri edustaja” (TPA 1962, 93). Näin romaanit Jannea ja Jussia kuvaavat:

Jannesta tiedetään, että hänellä oli erinomainen kyky oppia melkein mitä vain jo samassa kun hän näki toisen sitä tekevän. Samoin hänen kykynsä käydä epäröimättä työhön käsiksi tiedetään. /--/ Isäntä [Ville Lommola] suorastaan ihastui tämänlaatuiseen mieheen tuona pyhäamuna, kun he pääsivät ensin vähän tuttaviksi toisilleen. Tosin se lienee ollut pelkkää itsensä samastamista ihastuksen kohteeseen. Todennäköisesti hän vain ihaili nuorena mieheissä niitä ominaisuuksia, joita olisi itse tahtonut omistaa ja ehkä oli omistanutkin mutta jotka hän käsitti ikuisesti menneiksi itsekin. (AH 1967, 135.)

Melkoisen suuriin kiviin Jussin voimat kyllä riittivät. Hän ei tosin ollut mikään suuri mies, mutta hänen ruumiinsa oli vanttara ja lujatekoinen, ja mikä tärkeintä, siinä eli ja vaikutti henki, joka otti siitä kaiken irti. Kun ponnistus kohosi katkeamispisteeseen, kun ruumiin jokainen säie värisi antaen viimeisenkin voimanrippeensä ja kun sitä vielä vähän tarvittiin lisää, niin jostakin ihmeellisestä salamareservistä sitä vielä hitunen riitti. Miehen silmiin ilmestyi tumma seisova ilme ja suupielet vetäytyivät jonkinlaiseen pyöreään irviin, jossa sävähti melkein pä jotakin julmaa, ja kivi pyörähti penkkaa ylös. (TPA 1959, 12.)

Suotaan kuokkivan Jussin työtappaa voidaan katkelman perusteella luonnehtia raa’an runnovaksi. Jannen menetit ovat notkeammat, ja hän osaa vaativia tehtäviä saadessaan myös suunnitella, johtaa ja delegoida. Silti fyysisyys korostuu hänenkin olemuksessaan eikä hän pelkää työssään eteen tulevia epämukavia-kaan tilanteita (esim. AH 1967, 172). Lopulta Jannessa näyttää olevan ainesta melkein pä mihin vain. Lauttausyhdistyksen piiripäällikkö Riihijärvi olisi tehnyt hänestä oitis piirimiehen, jos hän vain olisi käynyt vähän enemmän kouluja (mt. 166). Tässä ilmenee miesten välinen tärkeä ero, joka ei liity vain työhön sinänsä vaan heidän ajattelutapoihinsa syvemmissäkin mielessä. Jannessa on enemmän henkistä ulottuvuutta. Hän esimerkiksi ymmärtää, ettei tulevaisuuden maailmassa voi selvitä vain raa’alla voimalla, ja hän laittaaakin yhteiskoulun rehtorin pyynnöstä poikansa Vikin keskikouluun (mt. 171).

Pentinkulmalaisten koulutusmahdollisuudet ovat pitkään huonot mutta siitä riippumatta Jussi suhtautuu staattisen maailmankuvansa vuoksi koulutukseen puritaanisen kielteisesti. Myös sosiaalisessa mielessä Janne on lahjakas,

mikä ulottuvuus Jussista puuttuu tyystin. Yksi mittari on suhde maskuliinisuuteen. Kummatkin elävät aikakaudella, jolloin maskuliinisuuden ja feminiinisuuden rajat ovat vielä yksiselitteiset. Janne ja Jussi tarvitsevat työssään miehistä voimaa. Kuitenkin Jannessa on vielä muutakin maskuliinista: hän nimittäin hankkii Saarijärvellä mainetta myös tappelupukarina, jota toisten miesten on syytä pelätä (AH 1967, 267, 287-288). Tämä ulottuvuus Jussista taas puuttuu täysin, vaikka hänessä raskaan ruumiillisen työn tekijänä onkin sitä fyysistä voimaa, jolla hän tarpeen tullen vakuuttaa konfliktia hakevat kylätappelijat kerhtaheitolla (TPA 1959, 13).

Björkharryn ja Koskelan persoonallisuuden eroja voidaan selventää Joseph Ewenin formuloimalla henkilöahmotypologian teoriolla. Hän ei sijoita henkilöahmoja tyhjentäviin kategorioihin, vaan jatkumolle. Luokituksen perusteita selventääkseen hän määrittelee kolme eri akselia, jotka ovat kompleksisuus, kehittyvyys ja sisäisen elämän kuvaus. Kompleksisuutta kuvaavan akselin toiseen päähän Ewen sijoittaa henkilöahmot, jotka rakentuvat yhden piirteen tai yhden hallitsevan ja muutaman toissijaisen piirteen varaan. Näitä ovat allegoriset henkilöahmot, karikatyyrit ja tyypit. Staattisuus on niitä yhdistävä tekijä. Akselin toisessa päässä ovat kompleksiset henkilöahmot. Lisäksi ääripäiden välillä on runsaasti aste-eroja. (Ewen 1980, 33-44.) Jussi Koskela voidaan tällä akselilla sijoittaa ensin mainittuun päähän. Hänessä on nimittäin saituutensa ja persoonallisten ominaisuuksiensa vuoksi suorastaan karikatyyrisiä piirteitä. Esimerkiksi Jussin maalaismiehen kömpelö olemus joutuu herrasväen naurun kohteeksi vanhan rovestin hautajaisissa, jossa hänen täytyy vastoin tahtoaan pitää päässään itselleen täysin sopimatonta knallia (TPA 1959, 89-90). Janne Björkharrya puolestaan ei voida kyseisellä akselilla sijoittaa kumpaankaan päähän vaan hän jää tässä mielessä neutraaliksi. Sen sijaan kehittyvyysakselilla Björkharry ja Koskela sijoittuvat staattiselle puolelle, koska heidän sisäinen elämänsä ei romaaneissa koe suuria muutoksia. Sen sijaan he suorittavat elämäntyötään otteella, jossa on varsinkin Björkharryn osalta selviä dynaamisia piirteitä.

Janne ja Jussi vaikuttavat romaaneissa, jotka kuvaavat Suomea suurten muutosten edessä. He elävät keskellä 1800-luvun lopun suomalaista yhteiskuntaa, joka on olemukseltaan vielä talonpoikainen. Ajalle oli ominaista työn kunnioittaminen, uskonnollisuus ja omavaraistalouden luoma luonnonläheisyys. Taloudellinen kehitys kuitenkin vaikutti myös yleiseen ajattelutapaan. Uusien mahdollisuuksien avautuminen talouden myötä sai ihmiset huomaamaan, että asioiden ei tarvinnut pysyä ikuisesti staattisessa tilassa vaan ahkera ja taidokas mies saattoi pystyä luomaan hyvinkin suuren omaisuuden. (Rasila 1985, 36-37.) Alussa Jannen ja Jussin taloudelliset lähtökohdat ovat vaatimattomat. Taloudellisen vaurauden lisäksi he haluavat sellaiset toimintapuitteet, joissa heidän olisi luontevaa olla riippumattomia, oman itsensä herroja. Voimakas individualismi siis määrää heidän toimintaansa keskeisellä tavalla. Janne ostaa isäntänsä Ville Lommolan kuoltua vanhan myllyn ympäristöineen ja velkaantuu kaupan myötä loppuiäkseen. Jannen päätöksen pohjana on omien kykyjen tiedostamisen lisäksi hänen vuosien aikana tekemänsä havainnot Lommolan talonpidosta.

Janne näkee hyvän talon rappion ja ymmärtää, että hän itse pystyisi hoitamaan kyseisiä leivisköjä paljon paremmin kuin juopotteleva Lommola konsanaan. Myös Lommola huomaa myllärensä pätevyyden ja kehottaa tätä leikillään juovuspäissään ostamaan itseltään koko talon (AH 1967, 143).

Pohjalaisena Jannessa on paljon yrittäjähenkisyyttä, minkä yksi elementti on riskinotto-kyky. Myllykauppa osoittaa, ettei hän pelkää isojakaan riskejä. Toisin hänen tekemänsä kauppa heijastuu koko perheen elämään niin, että kaikki joutuvat tekemään ankarasti työtä yhteisen elannon eteen. Jannen tekemät päätökset pohjaavat tärkeällä tavalla myös *Hysterian* juonen kehitystä, kun isänsä töissä oleva nuori Vikki saa ensimmäiset kosketuksensa yrittäjyyden ja rahan maailmaan. Janne on kolmesta Björkharrysta ainoa, jota ei arvojensa eikä sisäisen kehityksensä vuoksi voida luonnehtia problemaattiseksi persoonallisuudeksi. Keskeinen syy tähän löytyy Jannen aikakaudesta: modernisaatio ei ole vielä ehtinyt Saarijärvelle eikä Janne siis joudu ottamaan siihen kantaa, päinvastoin kuin Vikki ja Harri. Hän ei toisin sanoen joudu ristiriitaan vanhan ja uuden välissä.

Jussin motiivina omalle toiminnalleen on riippumattomuuden kaipuun lisäksi suoranaisten ahneus. Vanhan rovastin, kirkkoherra Lauri Salpakarin edeltäjän, kanssa keskustellessaan hän ilmaisee halukkuutensa ”vaikka koko suon” ylös nostamiseen (TPA 1959, 10). Rovasti yrittää kuitenkin hillitä Jussin intoa. Ensinnäkin, hän pitää hanketta liian suurisuuntaisena yhden miehen voimille. Toiseksi, rovasti on jo vanha mies, jonka aika alkaa pian olla täynnä eikä hän halua sitoa seuraajansa käsiä. Jussilla on ahneuteensa ambivalenssi suhde. Vahvuudeksi ahneus muuttuu, kun se saa Jussin ponnistelemaan paremman elämän toivossa, heikkoudeksi silloin, kun se uhkaa hämärtää hänen todellisuudentajunsa. Jussin ahneuden yksi ilmenemismuoto on pohjaton kitsaus, jonka synnyttämästä ”rikkaudesta” Pentinkulmalla liikkuu kirjavia huhuja (mt. 228).

On myös syytä tarkastella Björkharryjen ja Koskeloiden etunimien etymologiaa. Tukevatko nimet persoonallisuuden ja ulkoisen olemuksen perusteella muodostuvia henkilökuvia? Samalla selvittely voi liittää teoksia intertekstuaaliseen verkostoon. Niin ikään on huomioitava nimien mahdollinen kohosteisuus. Janne on ruotsalainen puhuttelumuoto Johannes-nimen vanhasta muunnoksesta Jahan. Suomeen nimi on lainattu jo keskiajalla. (Vilkuna 1990, 90.) Jannen yhteys Johannes-nimeen luo mielenkiintoisen yhtymäkohdan Jussiin ja näin myös esimerkiksi Kiven *Seitsemään veljeksien* Juhaniin, joka on myös yksi Johannesen johdannainen. Jussi on niin ikään vakiintunut Suomeen jo keskiajalla (mt. 96). Etunimien valossa Björkharry ja Koskela ovat Jukolan Jussin tapaan perheidensä päitä, vakaita ja lujia miehiä. Ruotsalaisperäinen Janne-nimi ei kuitenkaan herätä aivan samanlaisia mielikuvia perisuomalaisesta sitkeydestä kuin Jussi.

Sellaista toimintaa, jonka sisältö on annettu ja muuttumaton, kutsutaan toimintateoriassa heteroteliseksi. Sen sijaan toimintaa, jonka päämäärät muuttuvat jatkuvasti toimintatilanteiden tuottamien uusien haasteiden myötä ja jonka päämäärä ei siksi ole ehdottomasti annettu ja lukkoon lyöty, taas kutsutaan autoteliseksi, itsepäämääräiseksi. (Pszczolovski 1980, 315.) Heterotelinen toi-

mintamalli tuli kysymykseen esimodernissa toimintaympäristössä, ja myös Jussin ja Jannen toiminta oman aikakautensa kasvatteina periaatteessa pohjautuu heterotelisyyteen. Tosin heterotelista tulkintatapaa ei kummassakaan tapauksessa pidä soveltaa yksioikoisesti, sillä sekä Janne että Jussi joutuvat elämänsä aikana kokemaan monia yllätyksiä, joiden takia suunnitelmat menevät uusiksi. Niinpä heidän toiminnassaan on myös autotelisiä piirteitä. Autotelisyyteen liittyen Jannea ja Jussia yhdistää se, että he pioneerin rooleistaan huolimatta kokevat tosiasiallisen epäonnistumisen, jonka selvittäminen jää sitten seuraavan sukupolven tehtäväksi.

Tämä epäonnistuminen voidaan myöhempiä sukupolvia koskien määrittellä toisellakin tavalla. Sukuromaaniin perustana on yleensä suvun sisäinen tai sukupolvien välinen ristiriita, josta sitten paljastuu alkava tai loppuaan kohti kulkeva hajoamisprosessi (Nagy 1986, 61). Jannen ja Jussin aikana käynnistyy pitkällisiä ja vaikeita prosesseja, jotka leimaavat *Hysterian* ja *Pohjantähden* juonia loppuun asti. Jannen ongelmiksi muodostuvat vaimon murhan lisäksi ylimitoitettut taloudelliset riskit, joita hän ei sitten pystykään hallitsemaan (esim. AH 1967, 179). Hiltun kuoleman ja pian sen jälkeen tapahtuneen Vikin avioitumisen jälkeen Janne jää yksin ja hänen otteensa omasta elämästä alkaa hiljalleen kirvota. Myöhemmin ilmenee, ettei hän lainkaan kykene vastaamaan veloistaan, ja hänen pankinjohtajaksi kohonnut poikansa Vikki alkaa suojella isäänsä (mt. 274-275). Jussi välttää Jannen kohtalon varovaisuutensa ansiosta mutta sen sijaan hänen toimintansa joutuu syvään kriisiin kateuden ja Salpakarien huikentelevan elämäntavan myötä. Pappilan päätös palauttaa osa Koskelan maista alkuperäiseen omistukseen päättää Jussin tehtävän konstruktiivisena hahmona omassa suvussa. Hän ei enää ole uudisraivaaja, vaan toisten hänelle määräämään osaan tyytyvä masennettu torppari, jonka tulevaisuudenviisio on viety (esim. TPA 1959, 309, 351). Edellä jo todettiin, ettei Janne Björkharryn ekonomistinen taju ole paras mahdollinen. Sama asia koskee hieman toisessa muodossa myös Jussia. Hän on elämänsä aikana kerännyt säästöjä, jotka inflaatio kuitenkin syö (TPA 1960, 57). Tapaus on Jussin kannalta kuvaava. Hän ei pysty hallitsemaan edes rahavarojaan, kun ulkoiset tekijät äkisti mullistavat olosuhteet. Jussin myötä Koskelan kehitys jää paikalleen 20 vuoden ajaksi, asioiden edistäjäksi tarvitaan jo uutta sukupolvea.

4.2.2 Vikki Björkharry ja Akseli Koskela

Vikki Björkharry edustaa Szászin luokittelussa problemaattista kategoriaa, Akseli Koskelan tapauksessa problemaattisuus ei ole aivan yhtä yksiselitteistä. Vikin problemaattisuus ilmenee siten, että hän luopuu isänsä oppipoikana olemisesta ja päättää nousta ylempään yhteiskuntaluokkaan. Siten yksi perinne suvussa katkeaa, sillä Jannekin on nuorena työskennellyt rakennustyömailla isänsä alaisuudessa. Toisaalta suhde isään säilyy hyvin läheisenä Jannen elämän loppuun saakka. Nagy pitää Vikkiä kiipijänä, jolle avioliitto Saarijärven tavoitelluimman neitosen, rikkaan talon ainoan tyttären Sylvin kanssa on osa kostooperaatiota (Nagy 1986, 65-66). Myös Pekka Tarkka kutsuu Vikkiä nousukkaaksi (Tarkka 1968, 114). Näihin näkemyksiin on kuitenkin pakko liittää muutama

reunahuomautus. Ensinnäkin, Vikki tiedostaa isänsä tavoin oman lahjakkuutensa, ja sen käyttöön valjastamisessa ei vaatimaton myllärin tai tukkilaisen työ riitä. Toiseksi, pettymys omaan yhteiskuntaluokkaan on syvä siinä vaiheessa, kun Vikille paljastuu, että Kataamäen köyhälistöläisveljekset ovat väärin huhujen perusteella murhanneet hänen äitinsä. Hän menettää uskonsa omaan luokkaansa, sen edustajien periaatteellisuuteen, arvostelukykyyneen ja toimintamalleihin. Ei siis ihme, että hän haluaa tehdä luokkaansa pesäeron. Kolmanneksi, Vikki kärsii kouluaihana yksinäisyydestä ja hän tulee huonosti toimeen erityisesti ns. parempien perheiden poikien kanssa (AH 1967, 187). Onkin pääteltävissä, että Vikille muodostuu noiden kokemusten vuoksi voimakas kompensointitarve. Päätöksessä naida Sylvi Plataan Vikillä yhdistyvät sekä rakkautelliset että pragmaattiset motiivit. Vikin ja Sylvin suhde on kahden samalla tasolla olevan ihmisen liitto. Nuoruuden kokemattomuudessaan he eivät kuitenkaan kykene näkemään sitä tuhon siementä, mikä heidän avioliittoonsa on alusta alkaen kylvetty luokkataustoista johtuvien vakavien arvoerojen vuoksi. Kuvaavaa on myös isä-Jannen käyttäytyminen poikansa häissä. Janne, jolle Vikki on lapsista läheisin, kokee häissä astuneensa sellaiseen maailmaan, mihin ei kuulu, ja niinpä hän poistuu paikalta niin pian, kuin se vain on sopivaa (mt. 272-273). Yhteiskunnallinen nousu puolestaan vie Vikin maailmaan, jonka elementit jouduttavat hänen kyynistymistään (AH 1967, 309-313). Ewenin luokittelun mukaan hän näyttäytyy kompleksisena.

Akseli Koskelan kehityskaaren suurin periaatteellinen ero Vikkiin on siinä, ettei hän kyseenalaista edellistä sukupolvea, joten siinä mielessä hän ei Szászin luokittelussa edusta problemaattista kategoriaa. Akseli täyttää isänsä Jussin toiveet tämän elämäntyön jatkajana ja kykenee lopulta oikaisemaan isänsä kokeman vääryyden. Joka tapauksessa Vikin ja Akselin välillä on myös heidän peruspiirteitään ajatellen selkeä hypertekstuaalinen yhteys. Alex Matson toteaa Akseli Koskelan yhteydessä: tässä olisi ainesta monelle alalle (Matson 1959/1969, 184). Sama pätee Vikki Björkharrynkin.

Akselin vastakkaisella puolella ovat mm. yhden piirteen varaan rakentuvat erilaiset henkilöahmot. Samoin Vikki voidaan sisäisen elämän muutoksia mittaavalla kehittyvyysakselilla luokitella dynaamiseksi. Hän käy *Hysterian* vuosikymmenien aikana läpi suuren persoonallisuutta ja elämänolosuhteita koskevan muutosprosessin. Sen sijaan hänen sisäisen elämänsä kuvausta ei käydä lainkaan läpi. Hänen tietoisuutensa jää toisin sanoen läpinäkymättömäksi. Taustalla vaikuttavat ratkaisevalla tavalla kerrontatekniset syyt: Vikki jää myös pojalleen Harrille, *Hysterian* minä-kertojalle, jollain tavalla arvoitukseksi. Vikki siis muuttuu ihmisenä suuresti mutta koska teoksen kertojana on poika Harri, tämä voi vain arvailla, mitä isän mielessä liikkuu. Toisaalta romaanin tapahtumien avulla voidaan hänen sisäisestä kehityksestään tehdä useita päätelmiä. Edellä jo todettiin hänen moraalisuudessaan ajan myötä tapahtuneet suuret muutokset.

Päinvastoin kuin Vikki Björkharry, Akseli Koskela pysyy isänsä jalanjäljillä ja muuttuu vasta ympäristönsä myötä. Hän niittää mainetta uutterana työmiehenä (esim. TPA 1959, 403-412), kova modernisaatio pysyy hänelle vieraana.

Akselin problemaattisuus, jos sellaisesta halutaan Szászin pohjalta puhua, kulminoituu punapäällikön roolissa, jonka hän lopulta saa lähtiessään hakemaan oikeutta isänsä kokemaan vääryyteen pappilan torpparina. Rajuluonteinen Akseli ei enää isänsä tavoin kumartele auktoriteetteja ja pysyy järkkymättömänä, vaikka joutuukin kapinan johtajaksi ryhtyessään uralle, jota koko muu perhe hiljaisesti vastustaa. Viimeistään kansalaissodan tuoksinassa hän nousee ihmisenä ja johtajana toisten yläpuolelle. Akselia voisi kutsua koleeriseksi luonne-tyypiksi. Sen eräitä tunnuspiirteitä ovat tulisuus, toimeliaisuus, käytännöllisyys ja voimakastahtoisuus. Johtajatyypinä koleerikon on helppoa tehdä päätöksiä toistenkin puolesta. (LaHaye 2000, 19.)

Myös Janne ja Vikki Björkharry voidaan luokitella koleerikoiksi. Ulospäin-suuntautuneisuus luetaan koleerikon yhdeksi tunnusmerkiksi (mt. 19); myös Janne ja Vikki ovat ekstroverttejä. Akseli puolestaan on sulkeutunut. Ewenin luokituksessa hänet voidaan lukea sisäisen elämän kehityksen puolesta dynaamiseksi henkilöahmoksi. Vaikeiden vaiheiden myötä hän käy läpi suuren sisäisen muutosprosessin, jonka jälkeen nuorena lujuudestaan kuulu mies kokee sisäisen murtumisen ja mm. tuntee elämänsä loppuaikana vetoa uskonasioihin (TPA 1962, 519). Niinikään hänen sisäisen elämänsä kuvaus on kaikkitietävän kertojan takia avointa, päinvastoin kuin Vikki Björkharrylla.

Vikin yhteiskunnallinen nousu on näyttävä. Myllärin poika kohoaa ajan kuluessa kyvykkyytensä ansiosta ministeriksi ja pääjohtajaksi asti. Nousunsa myötä hän ottaa toimintansa lähtökohdaksi opportunistisen pragmaattisuuden siihenastisen, isältään perimänsä eettisyyden sijaan. Muutos idyllisesti kuvatus- ta nuoresta ja ujosta myllärin pojasta keski-ikäiseksi ja häikäilemättömäksi bis- neksen ja politiikan ammattilaiseksi on suuri. Muutoksen käynnistää epäonnis- tunut avioliitto, kuten poika Harri kuvailee:

Luulen aivan yksinkertaisesti, että äitini kyvyttömyys miehensä hyväksymiseen he- räsi isässäni kuin viaton lapsi unestaan kyllin kauan nukuttuaan. Itse asiassa hänelle avautuu tässä myös liikemiesmoraali, se avautuu vain omituisia teitä pitkin. Toisaal- ta nuo tiet ovat selvät ja yksinkertaiset. Hän käsittää, että hänet hyväksytään miehe- nä ja ihmisenä ja miksei kyynä muissakin piireissä kuin köyhien ja työläisten ja miesten keskuudessa. Tämän jälkeen hän ei kaihda ihmisenä eikä liikemiehenä mi- tään. /--/ Kun hänelle oli käynyt niin, että hänellä jostakin asiasta oli ns. paskaiset paperit, kun hänen ei niiden likaantumista enää tarvinnut aristella, niin ei hän niin myöskään vähimmässäkään määrin tehnyt. (AH 1967, 335.)

Harri suhtautuu isänsä edustamaan ”likaiseen idealismiin” ristiriitaisin tuntein. Toisaalta hän tajuaa tämän liiketoimillaan ajavan Saarijärven parasta, toisaalta hän voimalaitostyömaalla näkee sen katkeruuden, mikä ihmisiin on vuosi- kymmenien aikana Vikin toimien vuoksi iskostunut. Omaa taloudellista etuaan ajaessaan Vikki ei häikäile hyötyä toisten hädänalaisesta asemasta, olkoonkin että hänen tätä piirrettään liioitellaan paikkakunnalla. Jussi Koskelaa analysoi- taessa todettiin, ettei hän ahneudessaan kykene ennakoimaan ympäristön kate- utta. Vikki on tässä mielessä Jussin kanssa paralleelissa suhteessa. Hän ei välitä siitä, millainen kateus ja viha ympäristössä nousee, vaikka juuri nämä tekijät aikanaan mahdollisesti maksavat jopa hänen henkensäkin. Toisaalta jännitystä syntyy myös Vikin dynaamisen luonteen ja staattisen ympäristön välillä. Vikki

ymmärtää, että pienen ja staattisen maalaisyhteisön taloudellinen edistyminen edellyttää syvällisiä uudistuksia, jotka mahdollistuvat ainoastaan rahan ja modernisaation avulla. Hänen ongelmansa on olla toisia aikaansa edellä ilmapiirissä, jota toisaalta leimaa suuri muutosvastarinta. Voimallistustyömaalla tapahtuva konflikti itse asiassa merkitsee sitä, että tämä staattinen maalaisyhteisö hylkää modernisaation itselleen ominaisella brutaaliudella (AH 1967, 61-65).

Vikki ja Akseli ovat *Hysteriassa* ja *Pohjantähdessä* merkittäviä vallankäyttäjiä, jälkimmäinen tosin huomattavasti lyhyemmän mutta sitäkin intensiivisemmän ajan. Heidän piirteitään vallankäyttäjinä voidaan analysoida amerikkalaisen taloustieteilijän John Kenneth Galbraithin valtateorian avulla. Galbraith erottaa teoriassaan kolme vallankäytön kategoriaa, jotka ovat 1) ansaittu, 2) korvaava ja 3) ehdollinen valta. Ensimmäisessä tapauksessa vallankäyttö nojaa viime kädessä väkivaltakoneistoon, kuten armeijaan ja poliisiin. Tällaisen vallan käyttäminen ei normaaleissa olosuhteissa ole suotavaa. Korvaavaa valtaa esiintyy pääasiassa työmarkkinoilla, ja näissä tapauksissa ihminen saadaan alistumaan (työnantajan) valtaan rahapalkkiolla. Varsinkin esiteollisena aikana raja ansaitun ja korvaavan vallan välillä oli kuitenkin häilyvä. Ihmisellä oli silloin oikeus jättää työnsä, jos hän koki työnantajan vaikeaksi mutta hän teki sen ratkaisun joskus nälkäkuoleman uhalla. Ehdollista valtaa taas käytetään ihmisten uskomusten, kuten uskonnon ja ideologisuuden pohjalta. Alistamisen välineet ovat yhteiskunnan kehittymisen myötä muuttuneet. Ansaitun vallan käyttö on vähentynyt, tilalle on tullut yhä enemmän ehdollinen valta. (Galbraith 1984, 17-19.)

Vikki ja Akseli käyttävät kumpikin ansaittua valtaa, kun he toimivat sodan aikana vastuullisissa tehtävissä. Sekä armeijassa että punakaartissa käytetään "ansaittua" valtaa, joka osittain perustuu instituutioon mutta osin myös persoonallisiin edellytyksiin. Poikkeusolosuhteet tuovat esiin heidän lahjansa sotilasjohtajina. Vallan kolme lähdeä ovat persoonallisuus, omaisuus ja organisaatio (mt. 19). Sodassa Vikki ja Akseli pystyvät nojaamaan persoonallisuutensa lisäksi organisaatioon, Vikki jatkosotaa käyvään Suomen armeijaan ja Akseli epävakaaseen mutta alussa sitäkin innokkaampaan punakaartiin. Sodan edetessä kummankin persoonallinen lujuus korostuu olosuhteiden pakosta yhä enemmän. Akselilla on punapäällikkönä epäkiitollinen tehtävä yrittää pitää punakaartilaiset järjestyksessä. Hän ottaa ajan myötä yhä enemmän johtoa käsiinsä, ei vallanhalun vaan rohkeutensa ja vastuuntuntonsa ohjaamana. Pentinkulmalaiset, jotka aikanaan seurasivat ihailleen nuorta Akselia, eivät ole erehtyneet, sillä Akseli on tosipaikassa luontainen johtaja:

Jännittynyttä odotusta kesti puolisen tuntia, mutta jatkuva hiljaisuus rauhoitti viimein mielet. Akseli kulki edestakaisin ketjussaan varmistuakseen siitä, että miehet pysyivät paikallaan. Hän ei pelännyt valkoisten hyökkäystä, sillä se olisi helppo torjua, mutta sen sijaan hän pelkäsi näiden suksimiehiä. Ei mikään olisi heille helpompaa kuin äskeisen liikkeen toistaminen: hiihtää tienvarteen heidän taakseen. (TPA 1960, 278.)

Kyse ei kuitenkaan ole yksinomaan siitä, että Akseli olisi jotenkin poikkeuksellisen ilmiömäinen johtaja vaan toisaalta myös siitä, että punakaartiin valikoitunut aines on yksinkertaisesti huonoa. Esimerkiksi Ylöstalo, yksi punakaartin

johtajista, ei kelvottomuuttaan pysty pitämään tilannetta käsissään vaan luopuu ennen pitkää asemastaan ja lähtee rintamalta. Vikki puolestaan kohoaa talvi- ja jatkosodan vuosina rivimiehestä kapteeniksi. Hän on kovuutensa ja kyvykkyytensä vuoksi epäsuositun ja pelätyn sotilasjohtajan stereotyyppi.

Rauhan aikana Vikki pääsee ensin pankinjohtajana ja sitten yritysjohtajana käsiksi myös korvaavaan valtaan. Ansaitun ja korvaavan vallan kyseessä ollessa ihmisen alistuminen sen alle on tietoisista, oli kyse sitten pakosta tai palkkiosta (Galbraith 1984, 18). Vikki käyttää esimerkiksi 1930-luvun pulavuosina Saarijärvellä suurta taloudellista valtaa ja saa hätään joutuneet köyhät alistumaan oman tahtonsa alle. Pankinjohtajana ja yritysjohtajana Vikillä on myös ehdollinen valta käytössään. Niinpä Vikkiin kohdistuva tunnelataus muodostuu pelosta, vihasta, katkeruudesta, kateudesta ja samalla myös kunnioituksesta, sillä hänen saavutuksiaan on vaikeaa kiistää. Galbraith toteaa, miten liikemies haluaa työläisiä palkatessaan naamioida perimmäiset motiivinsa epäitsekkyuden kaavun suojiin (mt. 22). Tämä pätee myös Vikkiin, sillä voimallitustyömaan päivinä hän pyrkii näyttäytymään saarijärvisille heidän hyväntekijänään, koska hän on tuomassa paikkakunnalle työtä ja hyvinvointia. Hänen motiivinsa puhtauteen ei kuitenkaan uskota.

Vikin ura vallankäyttäjänä kulminoituu siinä vaiheessa, kun hän ministerinä alkaa käyttää poliittista valtaa, joka voidaan vaalien perusteella laskea osaksi ehdollista valtaa. Samalla hän saa käyttöönsä poliittis-hallinnollisia organisaatioita. Poliitikassa myös hänen vetovoimainen persoonallisuutensa pääsee yhä paremmin oikeuksiinsa, ja se muodostuu näkyväksi osaksi hänen vallankäyttöään. Persoonallisuudella on suuri merkitys ehdollista valtaa käytettäessä (mt. 53), samoin suostuttelutaito voi olla osa johtajuutta (mt. 54). Tämän Vikki ymmärtää hyvin alkaessaan sovitella voimallitustyömaan vaikeaa lakkoa. Lakkotilanteen selvittelyssä hänen karismansa riittää kuitenkin vain tiettyyn rajaan asti.

Valta voi olla käyttäjälleen myös itseisarvo (mt. 22-23). Tämä näyttää pätevän Vikkiin, jonka vuosikymmeniä kestävä julkinen toiminta on itse asiassa pyrkimistä aina vain vaikutusvaltaisempaan asemaan. Hyvän psykologisen tajun omaava Vihtori Kautto ilmaisee saman asian toisella tavalla sota-aikaa muistellessaan: Vikki hakee aina vain isompaa joukkoa, jota johtaa (AH 1968, 349).

Vikki Björkharry käyttää siis valtaa monipuolisemmin ja pitemmän ajan kuin Akseli Koskela. Johtajana hän on persoonallisten ominaisuuksiensa ja manipuloivan kokemuksensa ansiosta modernimpi johtaja kuin Akseli. Esimerkkinä tästä on Vikin suhtautuminen modernisaation suomiin mahdollisuuksiin hänen kehittäessään yritystoimintaa. Samalla kuitenkin hänen suhteensa valtaan muodostuu kompleksisemmaksi. Vallan väärinkäyttö liittyy Galbraithin mukaan usein omaisuuteen, kun taloudellinen valta onnistuu lahjomaan poliittisen vallan omien tarkoitusperiensä välikappaleeksi (mt. 60-61). Vikki syyllistyy ministeriaikanaan väärinkäytöksiin, joiden laatua Harri tosin ei tarkemmin kerro mutta joiden voidaan olettaa Vikin yritystausta huomioiden liittyvän juuri tähän voimakenttään. Akseli Koskelalle taloudelliseen ja poliittiseen valtaan liittyvä moraalinen relativismi on vierasta. Hän on isänsä tapaan lainkuuliainen

kansalainen, vaikka ottaakin kansalaissodan aikana toisten punaisten tapaan oikeuden omiin käsiinsä.

Eettisyyden ongelman prosessoiminen kontrastoituu Tapion romaanissa Linnaa vahvemmin. Havainnollistavana esimerkkinä voidaan esiin nostaa Vikin moraalissa ajan myötä tapahtuvat muutokset. *Hysteriassa* on kuvattu miehen käynti Heikun-Tiinan, kylän ”yleisen naisen”, luona. Mukana miesporukassa on myös nuori Vikki Björkharry. Miehet käyttävät Tiinaa häikäilemättä hyväkseen aikomattakaan maksaa tämän palveluista, vaikka toista lupaavatkin. Vikki tuntee tilannetta kohtaan suurta vastenmielisyyttä ja hän pysyy ryhmän kovaa sosiaalista painetta uhmaten asiasta täysin erossa (AH 1967, 253). Vikki on elänyt suojattua elämää eikä hän vielä tiedä maailman pahuudesta mitään. Niinpä yleisen naisen palvelukset eivät kiinnosta häntä. Sen sijaan *Pohjantähdessä* Akseli Koskela hairahtuu ennen Elinan tuloa hänen elämäänsä sukupuoliaktiin Leppäsen Aunen kanssa. Akseli suhtautuu tähän ensimmäiseen fyysiseen kontaktiinsa naisen kanssa uteliaisuudella. Jälkikäteen hän kuitenkin kokee häpeän tunteita, sillä Aunella on kylän miesten keskuudessa huono maine. (TPA 1959, 379-381.) Siltikään Akseli ei mieti tekonsa moraalisuutta tai epämoraalisuutta. Sen sijaan vastaavassa tilanteessa nuorena periaatteellisuudelleen uskollisena pysyneen Vikin muutos on vuosikymmenien aikana huomattava. Keskiikäisenä hän pettää vaimoaan Sylviä systemaattisesti, kun taas Akseli on vaimolleen aina ehdottoman uskollinen. Vikillä pettämisen motiivina ei ole hedonismi, vaan halu protestoida Sylvin luokkaennakkoluuloja. Plataanin talossa piikova Laina kelpaa protestoinnin välikappaleeksi hyvin. Ensinnäkin, hänellä on köyhälistöläistausta, toiseksi hän ei muutenkaan tule Sylvin kanssa toimeen.

Mitä Vikki-nimen etymologiaan tulee, voidaan todeta, että kyseessä on Vihtorin johdannainen. Vihtori juontuu latinan Victorista, joka tarkoittaa voittajaa. Euroopassa on myös ollut useita Victor-nimisiä pyhimyksiä. (Vilkuna 1990, 185.) *Hysterian* Vikki Björkharrya voidaan hyvin selittää ainakin ensin mainitun merkityksen kautta. Hän menestyy melkein kaikessa, mihin ryhtyy ja nousee alhaalta korkealle. Hän onkin tavallaan voittaja, vaikkakin *Hysterian* tapahtumia voidaan tulkita niin, että hän joutuu luopumaan tästä roolistaan. On myös huomattava Björkharryn yhteydet romaanin toiseen näkyvään Vikkiin eli Vihtori Kauttoon. Kautto on Björkharryn tapaan ansioitunut sotilas. Lisäksi heitä yhdistävät samantyyppiset ihmiskäsitykset: ihmisen arvon määrää se, mitä ihminen itsessään on, ei syntyperä eikä asema. Akseli puolestaan on tanskalaisperäinen uudelleen muotoilu heprealaisesta nimestä Absalom, joka tarkoittaa rauhan isää (mt. 29-30). Akseli Koskela voidaan tulkita suvussa mieheksi, jonka aikana repivät yhteiskunnalliset ristiriidat saavat ratkaisunsa. Vaikka hän on aikaisemmin ollut väkivaltaisen ratkaisun kannalla, alkaa hänen kokemuksestaan kausi, jonka myötä suvun edustajat eivät enää turvaudu voimakeinoihin yhteiskunnallisten ongelmien ratkaisemiseksi. Rauhaan viittaa sekin, että sukua vaivanneet vakavat ongelmat ratkeavat hänen elämänsä loppuun mennessä.

Vikki ja Akseli erottuvat persoonallisten ominaisuuksiensa puolesta toisista jo nuorena. Heissä on jotain poikkeuksellista, minkä ympäristökin huomaa. Vikki on koulussa yksinäinen ja vetäytyvä, mutta opettaja huomaa hänen lah-

jakkuutensa. Kotona vanhemmat pohtivat hänen luonnettaan, jossa on varhaiskypsiä piirteitä:

Samanaikaisesti Janne oli töissä tukkityömailla. Kun hän oli pojan [Vikin] koulutielle opastanut, se meni sitten lopulta itse sillä evästyksellä, joka kotona annettiin. Rohkaisua se tarvitsi. Mutta se sille sitten riitti.

- On se kumma, että se ymmärtää, kun sille vähänkin selittää, Hiltu puhui Jannelle. Oli tuollainen iltahetki. Koko pesue nukkui.

- Kun se on niin kun aikuinen ihminen ja se on vasta yksitoista vuotta. Mutta vaikeaa sillä varmaan siellä on.

- Kyllä.

- Kun näyttää niin kun se ymmärtäs het senkin, että sinullakin on vaikeata. (AH 1967, 171.)

Voima ja kyvykkyys puolestaan säteilee nuoresta Akselistä tavalla, joka huomataan Pentinkulmalla. Hän on nuorena tulevaisuuden lupaus ja arvostettu henkilö, ja hänen ominaisuutensa herättävät toisissa automaattisesti suurta luottamusta:

Akselia huudettiin joukkoon. Hän meni ja sai vastaanansa erittäin meluavan ystävällisen vastaanoton. Kartanon vuoden nöyryyttäminen oli yhtäkkiä tehnyt hänestä suosittun miehen.

- Aksu on meidän miehiä. Ja parhaita miehiä saatana. Tohon käteen Aksu. Tiet niin että se on kaverin käsi. (TPA 1959, 423-424.)

Henkisen kehityksen toteutumisessa on kuitenkin suuria eroja. Akselin persoonallisuus muotoutuu jo varhain. Vikki taas on nuorena ujo ja hänen persoonallisuutensa kehittyy lopullisiin uomiinsa vasta keski-ikänsä vastoinikäymisten myötä. Koskelan toinen sukupolvi joutuu yhteiskunnallisten kiistojen vuoksi kokemaan suuren kriisin, josta selviämisen yhteydessä se kasvaa suuriin mittoihin. Akseli täyttää ajan kuluessa Jussin unelman, mutta ei vastoinikäymisten museramana enää jaksa iloita siitä. Paralleelisuus Vikki Björkharryyn on olemassa, sillä tämäkin kasvaa oman kriisinsä myötä aivan uuteen rooliin. Päämäärää kohti suunnistaminen kuitenkin pirstoo hänen elämänsä. Sosiologisessa mielessä Vikin ja Akselin aika on lopulta heidän suvuilleen aineellisessa mielessä nousun aikaa, vaikka taustalla edelleen onkin ratkaisemattomia ristiriitoja. Vikin aika merkitsee kuitenkin perheen sisäisen tasapainon vakavaa järkkymistä hänen avioliittonsa epäonnistumisen takia. Tällöin myös suvun tulevaisuus joutuu tavallaan vaakalaudalle.

4.2.3 Harri Björkharry ja Juhani Koskela

Sukuromaanin prototyypissä esiintyy yleensä kolme sukupolvea mutta jo klassiset teokset voivat rajoittua kahteen. *Hysteriassa* kaikkia kolmea sukupolvea kuvataan yhtä täyteläisesti, kun taas *Pohjantähti* laittaa pääpainon kahdelle ensimmäiselle sukupolvelle. (Nagy 1986, 43.) Tämä *Pohjantähden* piirre voi selittyä sillä, että Akseli saa Koskeloiden vuosikymmeniä kestäneen taistelun päätökseen menestyksekkäällä tavalla juuri ennen kuolemaansa (TPA 1962, 519). Isä-Jussin kokemaa vääryyttä on oikaistu, perhe omistaa monien taisteluiden kohte-

na olleen suon nyt kokonaisuudessaan ja Koskelasta on kasvanut oikea maatila. Kaikki on jo valmiina eikä kolmatta sukupolvea uhkaa mikään kriisi, jonka kautta se joutuisi toisen tavoin voittamaan itsensä ja nousemaan huomattavaan rooliin.

Kerronnasta ilmenee, että Juhani jää *Pohjantähdessä* taustahahmoksi. Hän nousee Koskelan isännäksi aivan trilogian lopussa. Trilogiassa Koskeloiden suvun kolmannen sukupolven keskeisen edustajan paikka olisi ominaisuuksien puolesta kuulunut Vilholle mutta tämä kaatuu sodassa. Vilhossa on suuruutta, kuten *Tuntemattomastakin* käy ilmi. Esikoisena hänellä olisi muutenkin ollut itseoikeutettu asema isänsä työn jatkajana sodan jälkeen. Vaikka Juhani on legendaarisen raivaajaisoisänsä luonteenpiirteitä, hänestä puuttuu veljensä Vilhon karisma. Juhani kertoo tuolle esille, että hän on vakaa isäntä. Juhani etunimi viittaa Kiven *Seitsemän veljeksien* esikoiseen ja osaltaan vahvistaa oletusta vakaudesta. Koskelan tila saa hänestä isännän, joka hoitaa Akselilta kesken jääneen työn ahkerasti. Lisäksi hänessä on isoisa Jussista tuttua kitsautta, joka omien koneiden huollon yhteydessä ilmenee ylenpalttisenä tarkkuutena:

Kiviojalaisten tullessa olivat Koskelat katselemassa Juhaniin vastaostettua traktoria. Se oli työkaluvajassa puhtaana ja pyyhittyinä. Juhani esitteli sitä kädessään trasseli-tukko, jolla hän vähän väliä hankasi jotakin kohtaa, johon oli tarttunut pölyä, ja Janne ajatteli itsekseen, että pojasta tuntuisi varmaan vaikealta ajaa se kuraiselle pellolle. Tahriintuu ja on niin kalliskin.

Jannen mieleen tuli vanha Jussi, kun hän kuunteli ja katseli Juhania, sillä tämän koko olemus muistutti isoisää suuresti. (TPA 1962, 538.)

Katkelmasta ilmenee eräs muukin asia, jolla Juhani on analogisessa suhteessa isoisäänsä. Akseli nimittäin suhtautui kriittisesti Jussin nuukuuteen ja ahneuteen (TPA 1959, 218): samasta syystä ironisesti Janne-eno puntaroi nyt mielessään Juhania. Jussista alkanut kehä tavallaan umpeutuu Juhaniin, tämä ei kyseenalaista edellisiä sukupolvia vaan jatkaa perittyjä tehtäviä isoisänsä ajattelutavan pohjalta. Hän on ”modernin ajan Koskelan Jussi.” Voidaan esittää kysymys, uhkaako sukua Juhaniin kautta jopa taantumisen, koska hän persoonallisuutena jää jotenkin mitäänsanomattomaksi. Ainakaan aineellisessa mielessä tällaista uhkaa ei ole olemassa. Sukua uhkaavat kriisit on vihdoinkin kyetty voittamaan, ja Juhani voi kaikessa rauhassa rakentaa omaa elämäänsä hyvistä edellytyksistä käsin.

Harri Björkharryssa ja Juhani Koskelassa personoituvat ne erilaiset maailmat, joita *Hysteria* ja *Pohjantähti* edustavat. Juhani edustaa suvussa jatkuvuutta, Harrin keskeinen funktio on puolestaan juuri edellisen sukupolven kyseenalaistamisessa. Nagy puhuu sukupolvien välisestä ristiriidasta (Nagy 1986, 61). Sellainen kulminoituu Björkharryjen toisen ja kolmannen sukupolven välillä voimakkaammin kuin muiden sukupolvien välillä *Hysterian* tai *Pohjantähtien* pääsukujen kyseessä ollessa. *Hysterian* prologiin sijoittuvassa katkelmassa toisen ja kolmannen sukupolven välirikko paljastuu lukijalle, kun Harri tunnustaa, miten hän suhtautuu isänsä pahoinpitelyyn:

He mukiloivat hänet. Seisoin siinä vieressä koko ajan enkä saanut tehneeksi mitään hämmästykseltäni tai ihmetykseltäni. Jos minut viedään tuomioistuimen eteen, mi-

nun olisi myönnettävä, että itse asiassa tunsin jopa syvää nautintoa siitä, mitä näin tapahtuvan. Aivan samaa olin joskus kokenut lukiessani kirjaa, jossa aivan suoraan esitettiin se, mikä oli omankin käsitykseni mukaan totta, olipa tuo tosi ja kirja samoin kuinka karkea tahansa. Karkea tai ei, kunhan se vain oli totta. Kaiken kaikkiaan kahden elokuvaesityksen suhteen olin myös kokenut saman elämyksen. Tietysti tämä kuvaa minua itseäni jopa kaikkein paljastavimmin; olen siitä tietoinen. (AH 1967, 63.)

Harri eroaa isästään ja isoisästään paitsi roolinsa, myös ominaisuuksiensa puolesta. Nämä ovat synnynnäisiä johtajia, mutta Harrista ei enää voida sanoa samaa. Janne ja Vikki ovat kovia, häikäilemättömiä ja toiminnallisia, pehmeämmässä Harrissa puolestaan on huomattavaa taipumusta synkäsävyyseen analyttisyyteen. Nykyajan haasteet edellyttävät yksilöltä autotelistä eli itsepäämääräistä toimintaa. Tässä toimintamallissa päämäärät muuntuvat jatkuvasti toimintatilanteiden tuottamien uusien haasteiden myötä. (Karkama 1994, 23.) Modernina yksilönä myös Harri joutuu noudattamaan autotelisyyden periaatetta ja aivan erityisesti voimallistustyömaan katastrofin jälkeen. Kyseinen kohtaaminen kuitenkin paljastaa, että voimakkaasti autotelinen toiminta on Harrille äkillisesti eteen tullessa tilanteessa varsin vaikeaa. Hän ei pystykään tekemään nopeita ratkaisuja vaan alkaa muistella sukunsa historiaa.

Harrin ja Juhanin persoonallisuuksien eroja voidaan vielä eritellä Ewenin kategorian avulla, jonka akselit ovat siis kompleksisuus, kehittyvyys ja sisäisen elämän kuvaus. Harri on voimakkaasti kompleksinen, Juhania taas ei voida tällä akselilla sijoittaa yksiselitteisesti mihinkään suuntaan. Niin ikään kehittyvyyden ja sisäisen elämän kuvauksen osalta Harri voidaan sijoittaa dynaamiselle puolelle. Juhania ei puolestaan voida suoraan kutsua dynaamiseksi vaan enemmänkin vakaaksi.

Harri-nimen etymologialle ei Vilkunalta löydy suoraa vastausta. Kyseessä on kuitenkin samaa nimiperhettä oleva nimi kuin Henrik (Vilkuna 1990, 72). Juhanin alkuperä viittaa Jussiin ja *Hysterian* tapauksessa myös Kiven *Seitsemään veljekseen*, kuten Jussi-nimen tarkastelun yhteydessä todettiin. Niinpä Juhanin voidaan Jussin tapaan tulkita edustavan perisuomalaisuutta, vakautta ja jatkuvuutta. Juhanin nimi viittaa samaan asiaan kuin mikä jo edellä todettiin: Juhani kiertyy umpeen isoisä Jussista alkanut kehä. Juhani jatkaa sukutilan kehittämistä osittain samanlaisella ajattelutavalla kuin Jussi.

Yhteenvedon voidaan todeta, että sukupolvien välinen konflikti on voimakas juuri *Hysteriassa*. Vikki Björkharry lähtee odottamattomien traagisten tapahtumien vuoksi elämässään tyystin toisenlaisille urille kuin hänen henkinen perintönsä isänsä Janne Björkharryn läheisimpänä lapsena viittaisi. Vikin pojan Harrin tehtävänä on saattaa kehitys loppuun. Toisaalta Harri jatkaa kyseenalaistamista. Hän joutuu myös todistamaan isänsä työtä kohtaavan suuren taloudellisen onnettomuuden, ja hän tehtäväkseen jää koota osaset yhteen uudella, jopa radikaalilla tavalla. Harri on ajattelultaan Björkharryjen kolmesta sukupolvesta modernein. Ajattelutavaltaan hän edustaa kaupunkilaisuutta eikä siten enää Saarijärvelle paluunsa jälkeen sopeudu kunnolla maaseudulle. Koskelat asettuvat luontevasti Szászin asteikolla vähemmän kompleksiselle puolelle. Ensinnäkin, problemaattisuus puuttuu tämän suvun sukupolvien keskinäisistä suhteista siksi, että poika on aina noudattanut isänsä tahtoa. Toiseksi, Ju-

hani Koskela on *Pohjantähden* lopussa kehityksen kulun konkretisoija nimenomaan positiiviseen suuntaan. Vasta hän saa kaikessa rauhassa toimia siinä roolissa, josta Jussi ja Akseli saattoivat vain unelmoida ja jonka saavuttamiseksi he uhrasivat koko elämänsä. Modernia Juhani edustaa korkeintaan suhteessa maatalouden teknistymiseen mutta ajattelutapansa puolesta hän pitäytyy tutussa ja turvallisessa.

Sukupolvitarkastelun alussa todettiin, miten sukujen nousua voidaan tarkastella sosiologiselta, psykologiselta ja kirjalliselta kannalta. Sosiologisessa mielessä Koskelan suvun asema kulminoituu Juhaniin aikana. Koskela on vaurastuva maatila, jota hoidetaan tarkalla taloudenpidolla. Sen myötä myös Koskelan status Pentinkulmalla on hyvä. Sen sijaan Björkharryjen asema on ristiriitaisempi. Harri saattaa saada kannettavakseen hajoamisprosessin seuraukset eritoten perheyhtiön tapauksessa. Tarkastelu ei psykologisessakaan mielessä suosi Harria, sillä *Hysteria* ei anna takeita siitä, että hän saavuttaisi romaanin loppuun mennessä henkisen tasapainonsa tai että hänellä olisivat hallussaan ne instrumentit, joilla suvun kohtalon suunta voisi muuttua. Sen sijaan Juhaniin asema on tässä mielessä aivan päinvastainen. Tarkastelun yhtenä funktiona on sen selvittäminen, millaisessa keskinäisessä suhteessa suvun päämiehen aikanaan asettamat tavoitteet ovat saavutettuihin tuloksiin nähden (Nagy 1986, 45). Juhani selviää tästäkin tarkastelusta moitteettomasti, Harrin tilanne on paljon ristiriitaisempi. Tältä pohjalta sukupolvitarkastelusta voidaan tehdä sellainen johtopäätös, että modernin Björkharryn suvun kehityskäyrä on alaspäin suuntautuva, perinteisemmän Koskelan suvun käyrä taas näyttää ylöspäin.

Sukutarkastelusta voidaan tehdä vielä muutamia kokoavia päätelmiä. Yhtenäiskulttuurin olemusta tutkineen Anthony Giddensin mukaan esimoderni yhteisö perustui sukujärjestelmään, joka antoi yksilölle mahdollisuuden tuntee kuuluvansa laajempaan kokonaisuuteen (Giddens 1991b, 105). Sukujärjestelmän merkitys korostuu myös *Hysteriassa* ja *Pohjantähdessä* enemmän traditio-naalisessa vaiheessa. Esimodernin hajotessa ja modernin tehdessä hiljalleen tuloaan myös sukujärjestelmä menettää merkitystään yhteisöllisyyden keskeisenä perustana, kuten aikuisiällä kaupungistuneen Harri Björkharryn elämä hyvin todistaa. Traditionaalinen aika myös sukujärjestelmän osalta on siis jäämässä historiaan, ja tilalle on varsinkin kaupungistumisen myötä tulossa jonkinlainen moderni individualismi, mistä juuri Harri on hyvä esimerkki. Giddensin kuvaamassa, sukujärjestelmään perustuvassa esimodernissa yhteisössä traditio sitoi menneisyyden ja tulevaisuuden toisiinsa ja määräsi toistettavuuden logiikan ja elämän rutiinin (mt. 105). Janne Björkharry ja Jussi Koskela itse toimivat vielä traditionaalisissa rooleissa. Traditionaalisuus korostuu varsinkin Koskelan kohdalla. Lisäksi kummankin pojat saavat elämänsä varten traditionaaliset lähtökohdat. Elämän eteen tuomat mullistukset ja modernisaation alkaminen merkitsevät kuitenkin sitä, etteivät Vikki Björkharry ja Akseli Koskela voi enää toimia traditionaalisista lähtökohdista käsin. Varsinkin Björkharryn kohdalla tämän edelliseltä sukupolvelta saadun traditionaalisen roolin hylkääminen on vaikuttava teko.

4.3 Luokkatietoisuus

Hysterian ja *Pohjantähden* keskeiset suvut joutuvat määrittelemään suhteensa poliittisiin ideologioihin aikana, jolloin oma vakaumus saattaa maksaa hengen, kuten romaaneissa kuvatut kansalaissodan tapahtumat osoittavat. Keskeinen kysymys on, palveleeko ideologisuus Björkharryn tai Koskelan suvun jäsenen elämässä jotain päämäärää vai onko ideologisuus hänelle itseisarvo. Kiintoisaa on myös se, miten ideologisuus näkyy sukujen vaiheiden käännekohdissa. Keskeisiä tarkastelun kohteeksi otettavia ideologioita ovat vasemmistolaisuus, kommunismi, yrittäjyys, kapitalismi, taloudellinen liberalismi ja isänmaallisuus.

Teoksen ideologisen näkökulmarakenteen käsittelyssä on keskityttävä ensisijaisesti sen sommitteluperiaatteisiin. Varsin keskeinen on kysymys siitä, kenen näkökulman teos ottaa arvottaessaan ja mieltäessään ideologisesti kuvaamaansa maailmaa. Näkökulma voi silloin kuulua joko suoraan tai epäsuoraan tekijälle itselleen tai kyseessä voi olla normatiivinen kertojajärjestelmä, joka eroaa tekijän arvomaailmasta ja on ehkä jopa ristiriidassa sen kanssa, tai sitten ideologinen näkökulma annetaan joillekin kuvatuista henkilöistä. Mahdollinen on myös sellainen kompositio, johon sisältyy monenlaisia ideologisia näkökulmia. Vähiten kiinnostava on sellainen vaihtoehto, jossa maailmankatsomus rakentuu vain yhdestä hallitsevasta näkökulmasta. Jos teoksessa esiintyy muita arvoperspektiivejä, jotka poikkeavat tästä näkökulmasta, arvioidaan niitä aina hallitsevan näkökulman mukaan. (Uspenski 1991, 22-23.) *Hysteriassa* Harri on kertojana hallitsevan näkökulman käyttäjä, joka arvottaa toisia ihmisiä omien normiensä pohjalta. Harrin aatteellisuus määrää *Hysterian* arvomaailmaa ratkaisevalla tavalla. Samalla teoksen eri tavalla ajattelevat ihmiset fokalisoituvat verrattuina häneen. Fokalisoinnissa on selkeää subjektiivisuutta varsinkin silloin, kun sen kohteina ovat Harrin kanssa eri tavalla ajattelevat ihmiset, esimerkiksi kommunistit. *Pohjantähdessä* kaikkietävä kertoja puolestaan on hallitsevan näkökulman käyttäjä. Sen käsittelyssä tuomionsa saavat vuorotellen punaiset ja valkoiset, fanaattiset äärioikeistolaiset ja -vasemmistolaiset sekä köyhiä sortavat maanomistajat.

Björkharryt ovat vielä Jannen päivinä puhdasverisiä työläisiä. Janne on hyvin tietoinen työläisen olemuksestaan ja ajatusmaailmastaan. Hän on siirtämässä henkisen perinnön myös pojalleen Vikille, joka on nuorena isänsä mukana esimerkiksi uittotöissä. Kansanomaisuus leimaa Jannen persoonallisuutta, joten hänen on helppoa samaistua Saarijärven köyhiin ja työläisiin. Voimakas luokkaidentifikaatio myös ratkaisee luonnollisella tavalla hänen ideologisen suuntautuneisuutensa. Vaikka Björkharryjen yhteiskunnallinen nousu alkaa myllyn oston ja vaativampiin tehtäviin siirtymisen myötä Jannesta, hän pysyy itse koko ikänsä työväen miehenä. Valkoisten esikunnan kuulusteluissa vuonna 1918 hän määrittelee oman työväenaatteensa seuraavalla tavalla: "Minä olen lapsuudestani työväen aatteeseen uskonut, koska minä olen työmies. Mutta minä kannatan semmosta työväenaatetta, että mies työstään tulee tunnetuksi.

Tämä on ainoa työväenaate minulla.” (AH 1967, 242.) Siteerauksesta ilmenee, että Jannen suhde sosialismiin on omintakeinen ja ulkokohtainen. Koska hän ei tiedä sosialismin dogmeista mitään, hän ei kykenisi opinkappaleilla perustelemaan aatteellisuuttaan kenellekään. Tässä mielessä hän on kuin kuka tahansa oman aikansa oppimaton sosialistinen kansanmies. Työväenaatetta koskeva lausahdus myös jää *Hysteriassa* Jannen ainoaksi kommentiksi sosialismista. Hänen pinnallista suhdettaan sosialismiin voidaan oppimattomuuden lisäksi selittää toiminnallisella luonteella, joka ei hänen tapauksessaan jätä tilaa analyytisyydelle eikä ideologiselle tiedostavuudelle. Toiminta on hänelle ajattelua tärkeämpi itsensä toteuttamisen elementti. Niinpä hän ei koe vetoa sosialismiin edes itseoppineisuuden väylän kautta, päinvastoin kuin muutamat muut *Hysterian* ja *Pohjantähden* vasemmistoidologioista kiinnostuneet kansanihmiset.

Vähäisen yhteiskunnallisen tiedostavuutensa vuoksi Janne ei kykene määrittelemään omaa olemustaan tarkemmin. Seuraavassa sen kuitenkin tekee Harri, jolla on analyytisyytensä lisäksi apuna myös tarvittava historiallinen ja pojanpoikana sukulaisen perspektiivi, jälkimmäinen tosin laatuaan subjektiivinen: ”Eläissään hän oli koko vakaumukseltaan ollut sosialisti, mutta suoraselkäisyyttään ja henkistä ylemmyyttään ja itsenäisyyttään oikeastaan porvari. /--/ Sellaisena hän meni kuumimpienkin aikojen läpi kummankaan puolen edessä nöyristelemättä, ja hän oli sentään ahtaallakin joskus.” (Mt. 93.) Harri jatkaa ajatuksensa kehittelyä toisaalla *Hysteriassa*: koska Janne on osaava mies ja henkisesti ympäristönsä yläpuolella, on hänen päätöksensä luokan vaihtamisesta omien toimintaedellytysten myötä muotoutuva looginen seuraus. Hänen täytyy laittaa saamansa leiviskät käyttöön. Janne ei kuitenkaan itse tiedosta sitä, miten syvällisen murroksen hän suvussaansa käynnistää. Jannen pinnallista suhdetta sosialismiin voidaan selittää myös hänen pohjalaisella heimotaustallaan, joka luo perustan hänen yrittäjähenkisyydelleen. Harri sanoo, että Janne reagoi elämässään eteen tuleviin vaikeuksiin muuttamalla säätyä ylemmäksi sen sijaan, että katkeroituisi ja menisi säätyä alemmaksi (mt. 139-140). Vaikka punaiset murhaavat Jannen vaimon Hiltun, ei hän silti tarkista asennoitumistaan omaan luokkaansa. Jannen suhtautumista omistavaan luokkaan valottaa myös hänen suhteensa työnantajaansa Ville Lommolaan. Vaikka heidän välinsä muodostuvat jännitteisiksi, Janne ei missään vaiheessa arvota Lommolaa negatiivisesti siksi, että tämä kuuluu omistavaan luokkaan. Päinvastoin, viimeistään Lommolan alaisuudessa Jannelle kypsyy päätös säädyn vaihtamisesta. Hän hyväksyy omistamisen myös suuremmissa mitassa ja haluaa itsekin päästä siitä osalliseksi.

Vikin suhde poliittisiin ideologioihin, eritoten työväenaatteeseen ja maalaisliittolaisuuteen, on ratkaisevasti toisenlainen kuin hänen isänsä. Koska heillä on alusta alkaen poikkeuksellisen läheiset välit, on luonnollista, että Vikki perii Jannelta tämän arvomaailman. Vikki ei kuitenkaan voi pitkään pitäytyä siinä. Hänen tarpeensa vaihtaa luokkaa osoittautuu jo varhaisessa vaiheessa huomattavasti voimakkaammaksi kuin Jannen konsanaan. *Hysteriasta* ilmenee, että taroituksenmukaisuus lopulta ratkaisee Vikin suhteen poliittisiin ideologioihin. Hän on rahan maailmassa kuin kotonaan, ja hän representoikin *Hysteriassa* kovaa kapitalismia. Valta maistuu Vikille, se suorastaan kiehtoo häntä. Vuosi-

kymmenien aikana Vikki analysoi suomalaisen politiikan valtarakenteita ja tulee siihen tulokseen, että vallan ytimeen päästäkseen hänen kannattaa liittyä maalaisliitto-keskusta-puolueeseen, silloiseen valtionhoitajapuolueeseen. Seuraavassa poika Harri kuvaa isänsä tosiasiallisia motiiveja:

Hän oli maalaisliittolainen poliitikko, tämäkin kuvaa tätä miestä. Jos pidetään kiinni totuudesta, ja siihenhän on pyrittävä, niin onhan kiistämättä sanottava, että tuohon puolueeseen "kannatti kuulua" näihin aikoihin. Maalaisliitto-Keskustapuolue oli muotia ja se oli valtiollisessa elämässä selvästi määräävässä asemassa. /--/ Mutta sen sijaan asia kuvaa erittäin merkittävästi eräitä nimenomaan tämän puolueen omaksuneita – ja tietysti tarkoituksessa omaksuneita – henkilöitä. Tulemme sen tästä ainoastaan esimerkistä myöhemmin näkemään: yksi sen räikeimmistä henkilöistä on oma isäni. (AH 1967, 58.)

Vikki osaa laskelmoida oikein, sillä maalaisliiton jäsenkirjalla hän nousee kansanedustajaksi ja ministeriksi. Hänelle kertyy runsaasti taloudellista ja poliittista valtaa, sillä poliittisten luottamustehtäviensä lisäksi hän on perustamansa yrityksen pääjohtaja. Vikin suhde poliittisiin ideologioihin on selvästi ristiriitaisempi kuin hänen isänsä Jannen. Kun Janne pitää itseään työväenmiehenä, Vikki on jo maalaisliittolainen. Sen lisäksi hän pankinjohtajuutensa ja oman yhtiönsä myötä tunnustautuu yrittäjyyden kannattajaksi. Sen sijaan Vikin suhde esimerkiksi taloudelliseen liberalismiin ei *Hysteriassa* suoranaisesti valotu. Pääteltävissä on kuitenkin, ettei hän voimakkaan yrittäjyyttä koskevan visionsa ja kapitalisminsa vuoksi ole kaukana tuosta ajattelutavasta.

Toisaalla *Hysteriassa* Harri kuitenkin toteaa, että opportunististaan huolimatta Vikki ei syvällä sisimmässään välttämättä olekaan luopunut isänsä aatteista: "Minulla on esimerkiksi isästäni, vaikka hän poliittisten hyötysuhteiden vaikutuksesta oli maalaisliittolainen, se aivan selvä vaikutelma, että hän pohjimmiltaan on sosialistis-väritteinen mies, vieläpä punainen eikä niinkään vähän punainen. Ja tämä tulee hänen äidinpuoleltaan. Olen siitä aivan varma" (mt. 140-141.) On merkillepantavaa, että Harri löytää juuret isänsä aatteellisuuden tämän äidin puolelta, ei Jannelta, jonka vaikutus poikansa elämään on muuten hyvin vahva. Tätä ristiriitaisuutta on vaikeaa selittää millään muulla tavalla kuin Jannen yhteydessä esille tulleella Harrin tokaisulla, että Janne on henkisesti ylemmyydessään oikeastaan porvari. Hiltulle puolestaan säädyn vaihtaminen on omaa vaatimatonta perusolemusta vasten jo paljon vaikeampi asia (mt. 140), hänestä puuttuu Jannen ylväys.

Harrin epäily isänsä edelleen vaikuttavasta punaisuudesta on uskottavalla pohjalla, siitä antavat joitain viitteitä tämän kansanomaisuus ja "likainen idealismi." Vikin on nimittäin taustansa ansiosta edelleen helppo saada kontakti tavalliseen työmieheen, mikä ilmenee hyvin esimerkiksi voimalaitostyömaan kohtalokkaana katastrofipäivänä (AH 1967, 58-60). Hän on korostetusti isänsä Jannen poika, joka ei pankinjohtajanakaan hyljeksi entisen säätynsä edustajia. Vikin erikoisen voimakas kiintymys omaan isäänsä saattaa vaikuttaa siten, että tämän muistoa kunnioittaakseen hän pysyy sosialistina – edes hiljaa mielessään. "Likainen idealismi" puolestaan viittaa siihen, että taloudellisen ja poliittisen vallan huipulla ollessaankin ja väärinkäytöksistäänkin huolimatta hänellä on tärkeä, omaa syntymäseutua koskeva tehtävä: pitäjän oloja on modernisaa-

tion avulla parannettava niin, että köyhien elinmahdollisuudet kohenisivat huomattavasti. Toisaalta elintason paraneminen voisi viedä kommunismilta elinmahdollisuudet, kuten Harri ennakoi. Ei myöskään sovi unohtaa, että Vikin asenne entiseen säätyynsä on pakostakin kaksinainen. Hän on kansanomainen ja ehkä punainenkin, mutta ei silti kykene unohtamaan niitä tekijöitä, jotka aikanaan johtivat hänen viattoman äitinsä murhaan. Vikin ajattelua voidaan kehittää vielä eteenpäin. Koska köyhät eivät osaa toimia oikein eikä heillä ole harkintakykyä, heidän elämänsä on heidän omien tekojensa summa. Näin kyvykkäämpien on otettava heistä vastuu, Vikki päättelee. "Likaisen idealismin" periaatteen kautta Vikki myös legalisoi oman toimintansa, joka ei aina kestä päivänvaloa. Hän uskottelee itselleen, että pyrkimällä parantamaan köyhien olosuhteita hän voi moraalisessa mielessä saada tekosiaan anteeksi.

Marko Tapiota tutkinut Matti Palm toteaa, että Vikki Björkharry alkaa kääntyä pois nuoruuden sosialismistaan sodanjälkeisinä vuosina, koska katsoo, ettei elintaso yksin riitä vaan tarvitaan myös "yritteliäisyyttä, omaa kärsivää ponnistusta" (Palm 1995, 120). Palmiin näkemyksiin kääntymyksen ajankohdasta on kuitenkin syytä liittää muutama kriittinen reunahuomautus. Konkreettinen kannanotto porvarillisuuden puolesta on esimerkiksi Björkharryn nousu paikallisen suojeluskunnan päälliköksi vuonna 1939 vanhan-Wastingin kuoleman jälkeen. Viimeistään silloin hän nousee tämän manttelinperijäksi ja on sen myötä eräs paikkakunnan valkoisten henkisistä johtajista. *Hysteriasta* ei ilmene, että Vikki kokisi nuorena tapahtuneen sosialismin hylkäämisen ristiriitaisena asiana. Hän istuu uuteen rooliinsa hämmästyttävän hyvin. Suotta ei Harri sanokaan, että Vikin nousu "käy menestymisen oppikirjasta" (AH 1967, 174).

Suhteessa omaan punaisuuteensa ja kapitalistiseen järjestelmään Björkharryt eivät *Pohjantähdessä* suinkaan löydä Koskeloista kaltaisiansa vaan enemmänkin Kiviojista, jotka vuosikymmenien aikana hiljalleen luopuvat alkuperäisestä väristään ja ryhtyvät kuljetusalan yrittäjiksi. Myös Kiviojien punaisuus on alunperinkin ollut ohutta. Itse asiassa he ovat kapitalistisessa talousjärjestelmässä kuin kotonaan, he ovat luontaisia yrittäjiä eivätkä heidän aatteellisen kääntymyksensä syyt ole samalla tavalla dramaattisia kuin Björkharryjen. Kiviojat ovat kapitalisteja, Koskelat puolestaan fysiokraatteja. Kiviojien käytöksessä on selviä nousukasmaisia piirteitä. (Ihonen 1989, 267.) Kapitalismi-fysiokratia-akselilla *Hysterian* Björkharryt sijoittuvat selvästi kapitalismin puolelle. Sen sijaan heistä ei voida löytää niitä nousukasmaisia piirteitä, jotka Kiviojissa näytettyvät lopulta sukupolvien myötä varsin räikeässä valossa. Esimerkkinä tästä on Aulis Kiviojan rehvakas esiintyminen, kun hän yrittää tehdä omaisuudella vaikutusta Kaarina Koskelaan (TPA 1962, 484). Esimerkiksi Vikki Björkharry ei suurimmankaan menestyksen hetkellä sorru alatyyliseen käytökseen, vaikka hän on Saarijärven rikkaimpia miehiä. Hänen pojalleen Harrille aineellisen ylivoimaisuuden esille tuominen on vielä vieraampi asia.

Jos Jannen suhde työväenaatteeseen on vilpittömän ja Vikin pragmaattis-oppportunistinen, voidaan Harrin suhtautumista luonnehtia liikkeessä olevaksi. *Hysteria* herätti 1960-luvulla suurta huomiota juuri Harrin prologissa esittämän köyhien ja työläisten arvostelun vuoksi. Hän pitää heitä emotionaalisesti kyp-

symättöminä ja epämoraalisina yksilöinä, joiden todellisuudentajun aatteellinen hurmos on hämärtänyt. Seuraavassa kritiikissä kulminoituu se vastakarvaus, jolla *Hysteria* suhtautui 1960-luvun poliittisiin virtauksiin:

Kommunistisissa maissa on syntynyt sellainen omituinen käsitys, että pelkästään siinä, että on työläinen, on jotain jaloa ja hyvin arvostettavaa. Käsitystä työläisenä olemisen arvosta peittää sellainen sädekehän tapainen pyhittyminen, joka länsimaissa liittyy esimerkiksi tohtorinhattuun, tms. Se kuuluu puoluepoliittisen propagandan luomaan hallitsemisohjelmaan ja keinoihin, mutta siihen työläiset, onnettomat, itsekin aivan tosissaan uskovat. He uskovat, että he ovat parempia sekä ymmärtämään että tietämään, parempia kuin tohtorit ja tiedemiehet ja ovat valmiit sanomaan, että nämä pitäisi vahingollisina ja väärässä olevina syrjäyttää ja panna viralta. –No, kenties ne ovatkin väärässä ja vahingollisia. Ja kenties työläisjoukot, jotka tekevät valankumousta, ovat oikeammassa. Mutta siitä huolimatta he ovat vain likaisia, oppimattomia, yksinkertaisia työmiehiä ja -naisia kaikkine niine typeryyksineen, joita heihin kuuluu. –Tämäntapaiset ihmiset tunnen. Työmaa on heitä täynnä. (AH 1967, 28.)

Harri mainitsee esimerkkeinä tällaisesta vääristyneestä ääriavasemmistolaisuudesta talvisodan päivinä Plataanilla vierailleen köyhän mökinakan Helmi Lommelolan ja oman voimalaitostyömaansa luottamusmiehen. He ovat Harrin näkökulmasta katsottuna yksiselitteisen negatiivisia hahmoja, joiden luonteiden kieroutuneisuutta ulkoisen olemuksen mitättömyys vielä täydentää. Helmi Lommelassa personoituu omasta isästä, talollinen Ville Lommelasta alkanut suvun rappeutuminen, luottamusmies puolestaan on jonkun naisen isätön poika, perimmältään epävarma ihminen. Kummatkin ovat otollisia kohteita Harrin antipatioille, sillä hän halveksii heikkoutta ja pitää kommunismia destruktiivisenä oppina. Toisaalta Harrin suhde kommunismiin muodostuu kaksinaiseksi, koska hänen rakastettunsa Katariina edustaa tuota aatetta. Katariina on ulkoisesti ja sisäisesti kaunis ihminen. Harri kuvailee suhdettaan Katariinaan aatteellisessa mielessä arvoituksellisesti:

Se muistutti jollakin tavalla kommunistista rakkautta, nimenomaan venäläistä, sitä melkein vanhanaikaisen kaunista, suuren yhteisen aatteen sävyttämää ja nimenomaan puhdistamaa toveruutta, joka poistaa kaiken vierauden, ujouden ja estoisuuden tytön ja pojan väliltä. Tällaisenahan venäläisen kommunismin aate ainakin propagandan mukaan meille Suomeen näkyy. (AH 1967, 24.)

Mitä tämä Harrin ilmaus lopulta tarkoittaa, ei ilmene *Hysteriasta*. Romaanin keskeneräisyys muodostuu tässä ongelmalliseksi, sillä katkelman yhteydessä Harri lupaa aikanaan kertoa tarkemmin sekä heidän rakkaustarinansa että tytön voimakkaan, nimenomaan venäläisen kommunismin. Joka tapauksessa Katariinaa ihaileva kyläkunta pitää häntä kommunistisen ideaalin ruumiillistumana. Hänen näkemisensä saa köyhät ja työläiset erheellisesti luulemaan, että kaikki Neuvostoliitossa on juuri tällaista (AH 1968, 40). Paikalliselle eskapismille on siis löytynyt maanläheinen kohde.

Tämän tutkimuksen funktiona ei ole kovin pitkälle arvailla sitä, mihin suuntaan Harrin kehitys olisi kulkenut, jos *Hysteria* olisi valmistunut. On silti aiheellista muistuttaa, että tulevan vaimon, Katariinan, jota Harri nimittää myös kommunistitytöksi (AH 1967, 22), nivominen keskeiseksi osaksi päähenkilön

tulevaa katharsista sisältää ideologisessa mielessä arvaamattoman elementin. Yksi tulkintavaihtoehto on olettaa, että Harri suunnittelee mielessään aatteellista siirtymää isänsä edustamasta kovasta kapitalismista kohti inhimillisempänä näyttäytyvää vasemmistolaisuutta. Moinen katharsis olisi samalla ollut Harrilta selkeä vastalause omille vanhemmilleen, joiden arvostuksia hän ei kaikilta osin voi hyväksyä. Kyseistä huomiota tukee Harrin kiintymys omiin ”punaisiin” juuriinsa, jota ilmentää esimerkiksi hänen lähes palvova suhtautumisensa isoisa Janneen. Marko Tapion oma lausunto tukee tätä olettamusta. Hän nimittäin totesi eräässä haastattelussa, että minä-kertojan asenne isäänsä kohtaan muuttuisi kolmannessa ja neljännessä osassa kriittisemmäksi (Honkanen 1971).

Sukuromaanille ominainen sukupolvien välinen konflikti kulminoituu Vikin ja Harrin välillä. Jos Harri ideologis-poliittisessa mielessä palaa juurilleen, hän tekee sen oman katharsiksensa pohjalta, ei ulkopuolelta annettuna mallina. Siinä mielessä hänen kehityskulkunsa poikkeaisi huomattavasti muista Björkharryista ja Koskeloista.

Harri ei tunnustaudu minkään poliittisen ideologian kannattajaksi. Silti hänen arvostuksiaan on mahdollista päätellä tiettyyn rajaan asti. Kun työläiset hakevat pohjaa maailmankatsomukselleen kommunismista, Harri uskoo isänsä tavoin siihen, että maailman kehittyminen on voimakkaiden ja lahjakkaiden ihmisten vastuulla. Lokaalilla tasolla tämä tarkoittaa sitä, että vapaasta yrittäjyydestä kumpuava kehitys voi vapauttaa ihmiset köyhyydestä ja katkeruudesta. Tätä malliahan Björkharryt itse Saarijärvellä parhaillaan soveltavat. Luottamus yrittäjyyden voimaan on myös Harrin oman toiminnan lähtökohta. ”Ja nyt astuvat esiin liikemiehet – ja tämä on asia, johon myös minä henkilökohtaisesti uskon, loppujen lopuksi” (AH 1967, 279), hän tunnustaa ohimennen isänsä toimintaa kuvaillessaan. Björkharryt ovat yrittäjäsuku, ja Harri on problemaattisuudestaan ja kriittisyydestään huolimatta isänsä poika. Tältä hän on myös oppinsa saanut samalla tavalla kuin Vikki aikoinaan Jannelta. Tässä yhteydessä hän toteaa kansan keskuudessa tekemiensä havaintojen pohjalta, että porvarit ovat henkisesti ylempänä ja itsenäisempiä kuin sosialistit (mt. 93). Silti hän ei, päinvastoin kuin isänsä, edusta kovaa kapitalismia. Esteen sille muodostaa Harrin humaani ja esteettinen perusasentoituminen: vaikka hän arvostaakin voimaa ja lahjakkuutta, ei hän henkilökohtaisella tasolla koe rahan ja vallan toimintakenttää omakseen. Tämä myös osaltaan selittää hänen ”riistokapitalistista” isäänsä kohtaan tuntemaansa kriittisyyttä.

Marko Tapio käytti Harrin asemaa määritellesään osuvaa ilmausta ”kahden maailman välillä” (Honkanen 1971). Harri suhtautuu toisaalta isänsä ja toisaalta työläisten edustamiin arvoihin hyvin kriittisesti. Hän on aatteellisessa mielessä ”näköalapaikalla”, mikä sopii yhteen hänen problemaattisen yksilön roolinsa kanssa.⁴⁴ Modernin ajan yksilönä hyvin koulutetulla, analyttisellä ja kriittisellä Harrilla on mahdollisuus syvällisiin näkemyksiin, mutta samalla hän muuttuu kriittiseksi kaikkea kohtaan. Toisaalta se merkitsee sitä, että hän maa-

⁴⁴ Problemaattinen yksilö on individualistisen yhteiskunnan tuote, joka on syntynyt arvojen kovenemisen myötä. Kun elintaso nousee, ihmisten arvomaailmoissa tapahtuu yksilöllistymistä yhteisöllisyyden kustannuksella. Arvomaailma kokee muutoksen, jota voidaan pitää negatiivisena. (Goldmann 1986, 6, 8.)

ilmankatsomuksellisessa mielessä käy läpi voimakkaampaa murrosta kuin Janne tai Vikki konsanaan. Hänen aatteellisuutensa on kompleksisempaa, mikä ilmenee tuonnempana Hitler- ja Nietzsche -tarkastelujen yhteydessä. Kaiken kaikkiaan nämä Harrin aatteellisuudesta vedettävät johtopäätökset tukevat sukupolvitarkastelussa esille tulleita havaintoja Björkharryn toisen ja kolmannen sukupolven välisestä välirikosta.

Akseli Koskela on *Pohjantähdessä* ainoa puoluepoliittista ideologiaa tunnustava Koskela, ja hänkin vain rajatun ajan. Hänen isänsä Jussi ei kyseenalaista papin valtaa vaikeissakaan ristiriitatilanteissa. Auktoriteettiuskonsa takia Jussi ei missään tapauksessa halua lähteä kapinoimaan pappilaa vastaan, vaikka syrjäisellä Pentinkulmallakin päätään nostava sosialismi tarjoaisi siihen hyvän mahdollisuuden. Kansalaissodan alkaessa Koskelassa leijuu sellainen tunnelma, ettei koko perhe Akselia lukuun ottamatta hyväksy punakapinaa (TPA 1960, 244). Akseli sen sijaan innostuu sosialismista kovasti. Nuoruuden ehdottomuudessaan hän kuvittelee, että vääryyden oikaisu sosialismin avulla onnistuu, koska niin kerran luvataan. Räättäli Halme huomaa Akselin kyvyt ja innostuksen ja alkaa värvätä häntä joukkoihin mukaan, mikä ei olekaan vaikeaa. Lajos Szopori Nagy toteaa, että kokemattomalla Akselilla on poliittiseen toimintaan lähtiessään politiikassa annettavista lupauksista ja punaisten toimintakyvystä liian ruusuinen kuva. "Tilapäisesti politiikkaan tai kapinaan osallistuva, joka ei tunne politiikan lakeja ja taistelun strategiaa, hämmästyttävä tajutessaan, että nämä lait eivät sovi hänen konkreettiseen ja eettiseen maailmankäsitykseensä." (Nagy 1986, 106.) Akseli pettyy ajan myötä politiikkaan. Pettymyksen takana ei ole ainoastaan Hennalassa vietetty raskas vankeusaika, joka on viedä häneltä hengen. Kärsimättömän Akselin epäilyt nimittäin heräävät jo ennen kansalaissotaa, kun hän havaitsee, että politiikalla on vasta pitkän ajan kuluessa, jos edes silloinkaan, mahdollista saavuttaa konkreettisia tuloksia. Toiseksi, Akseli huomaa kansalaissodassa, miten heikolla tasolla punaisten organisaatio ja motivaatio ovat. Tuskallisten vaiheiden myötä hän ymmärtää, ettei punaisten voitto olisi mitenkään voinut olla mahdollinen (TPA 1960, 344). *Pohjantähden* punaisissa on itse asiassa hämmästyttävän paljon yhteisiä piirteitä *Hysterian* voimalaitostyömaan työläisten kanssa. Sellainen joukko, jonka toimintaa emotionaalinen kypsymättömyys, kyvyttömyys ottaa vastuu omasta toiminnastaan ja huono työ/taistelumoraali leimaavat, ei voi onnistua tehtävässään, Tapio ja Linna tähdentävät. Tätä ilmiötä analysoidaan *Hysterian* ja *Pohjantähden* osalta lisää kuudennessa pääluvussa.

Hennalasta selviydyttyään Akseli määrittelee tavoitteensa uudelleen. Hänestä on tullut poliittisesti neutraali, jollaisena hän sitten pysyykin koko loppuelämänsä. Koskelalaisittain ehdoton Akseli on ehdoton tässäkin asiassa. Hellbergin yritykset saada häntä mukaan epäonnistuvat, ja kommunistisen Siukolan fanaattisuus saa häneltä jyrkän tuomion. Akselin korostunutta poliittista neutraaliutta kuvastaa sekin, että sukulaisuussuhteet, eivät ideologiat, ratkaisevat hänen äänestyskäyttäytymisensä siinä vaiheessa, kun hän on saanut kansalaisluottamuksensa takaisin. Hän äänestää vaimonsa veljeä, sosiaalidemokraattista Janne Kivivuorta (TPA 1962, 289). Tosin äänestyspäätöksen teke-

mistä tässä tapauksessa helpottaa se, että Jannen aatemaailma on lähellä sitä, minkä eteen Akselikin aikanaan voimakkaasti ponnisteli.

Akselin sosialismi on lopulta yhtä pinnallisella tasolla kuin *Hysterian* Janne Björkharryn. Ongelman ydin ei ole pelkästään heikko tietoisuus dogmeista vaan ennen kaikkea kysymys on hänen aatteellisen sitoutumisensa tosiasiallisesta luonteesta ja kestävydestä. Pentinkulmalla 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä puhumassa vierailleva työväenjohtaja Eetu Salin huomaa tämän ja alkaa tentata nuorta Koskelaa:

- Jassoo.... Että oikein papin torppari.....No, nehän ne kaikkein pirullisimpia ovatkin.... Sanos poika mitä sinä ajattelet torppariasiasta ja työväenliikkeestä.
 - No, eikös se niin ole että torpparit täytyy vapauttaa.
 - Ja millä lailla?
 - No valtion välityksellä.
 - Ostamalla vaiko ilman? Omaksi vaiko valtion vuokralaisiksi?
 - Omiksi tietysti... Eihän se siitä parane jos tullaan valtion vuokralaisiksi. Enkä ainakaan minä ilman... Laillinen maksu, mutta vaan raa'an maan hinta niille, jotka ovat itte tehneet, niin kun mekin.
 - Vai niin... No kun sinä saisit torpan omaksesi, niin vieläkö äänestäisit sosialisteja sen jälkeen, kun olisit talollinen.
 - Jaa... Tietysti.... Muutonhan ne ottasivat takasin.
 - Eivät ne niitä sitten enää takaisin ottaisi. Jaa, jaa. Vissinen pulma. Et sinä poika enää minua äänestä silloin kun saat torpan omaksesi.
- Sitten Salin puhui Hellbergille:
- Siinä sen kuulit. Heillä ei ole muita pyrkimyksiä kuin se. Vapaaksi. He ovat tilapäisiä liittolaisia, eivät muuta. Itse asiassa me toimimme sosialismia vastaan ajamalla heidän vapauttamistaan. (TPA 1959, 311-312.)

Salin on oikeassa, vaikka yhteiskunnallista kuohuntavaihettaan elävän Akselin vilpittömyyttä ei sinänsä sovikaan epäillä. Janne Björkharry ei aikanaan kykene ennakoimaan sitä, millaisiin muutoksiin hänen aloittamansa yhteiskunnallinen nousu suvun veisi. Akseli Koskelakaan ei aatteellisuudessaan tiedosta, mistä tässä kaikessa oikein on kysymys. Pentinkulman torpparit mainitaan läpikotaisin veltoiksi (mt. 122-123), mistä säännöstä Koskelat ovat selvä poikkeus. Jussi on raivaustyönsä myötä aloittanut yhteiskunnallisen nousun, ja nyt Akseli koettaa hakea sosialismista sellaista avainta, jonka avulla taloudellisen nousun tielle tulleet esteet voitaisiin eliminoida. Jos Akseli onnistuisi pyrkimyksissään ja hänen ja Jussin yhteinen unelma toteutuisi, olisi lopputulos kaikkea muuta kuin sosialistinen. Akselista tulee vuosien kuluessa maanviljelijä, ja hän huomaa olevansa maalaisliiton talonpoikaisen voimahahmon Kyösti Kallion kanssa samaa mieltä monista asioista (TPA 1962, 226).

Tässä yhteydessä on syytä formuloida Koskelan suvun ideologista kehityskaarta *Pohjantähden* loppuasetelman valossa. Juhani isänsä poikana ei tyydy vain säilyttämään vanhaa vaan kehittää tilaa edelleen. Isän synkällä, kansalaisotaan liittyvällä menneisyydellä ei ole enää tekemistä Juhanin todellisuuden kanssa kehitykseen suuntaavalla 1950-luvulla. Eetu Salinin skeptinen tokaisu Akselille vuoden 1909 tienoilla osoittautuu suvun osalta suorastaan profetalliseksi. Myös Salinin toteamus Akselin oman ideologisuuden kestävydestä on oikea. Sosialismi ei ole linjassa Akselin vapaata yrittäjyyttä muistuttavan ajattelutavan kanssa. Toisaalta, kuten Pertti Karkamakin väitöskirjassaan huomaut-

taa, Akseli ajaa toiminnallaan torppareille tasa-arvoista asemaa, mitä tulee oikeuteen omistaa maata. Kun Akseli yhdessä monien muiden torppareiden kanssa haluaa tarttua aseisiin, ei päämääränä ole vallankumous vaan tietyt oikeudet. Torppareiden ja sosialistien päämäärät eivät sittenkään ole samoja, vaikka siltä äkkiä katsoen voisikin näyttää. (Karkama 1971, 285.)

Björkharryjen ja Koskeloiden suhteessa luokkatietoisuuteen on yhtäläisiä ja erottavia elementtejä. Kärjistetysti voidaan ilmaista, että kummassakin suvussa kääntymys sosialismista maalaisliittolaisuuteen tapahtuu siksi, että se antaa paremmat puitteet omalle toiminnalle. Vapaa yrittäjäyys ja sosialismi sopivat huonosti yhteen. Kummankin suvun tapauksessa puolen valinta tapahtuu henkilökohtaisten arvostusten pohjalta. Lahjakkaan ja visionäärisen Vikki Björkharryn on saatava toimia rahan ja yrittäjäyden maailmassa, Akseli Koskela puolestaan haluaa maanviljelijänä toteuttaa isänsä unelman, jonka hän maanhenkisenä on itsekin sisäistänyt. Akselissa orastava maalaisliittolaisuus on aidompaa, Vikin maalaisliittolaisuus puolestaan voidaan määritellä luonteeltaan hyvin pragmaattiseksi. Opportunistina hän haluaa presidenttipuolueen jäsenyyden myötä kuulua vallan ja voiman oikealle puolelle.

Isänmaallisuus on yksi elementti, jonka valossa Björkharryja ja Koskeloita voidaan tarkastella. Esimerkiksi Akseli Koskelan isänmaallisuutta ei voi hänen punaisesta taustastaan huolimatta epäillä. Parhaiten tämä käy ilmi talvisodan yhteydessä. Talvisodan alla hän ilmaisee suuttumuksensa Neuvostoliittoa kohtaan siitä, miten se kohtelee pientä naapuriaan. Hän vierittää syyn maiden välisen kiristymisestä Neuvostoliiton vastuulle (TPA 1962, 404). Sodan puhjettua hän ajattelee mielessään, että lähtisi rintamalle, jos olisi nuorempi. Edelleenkin hän ei syytä Suomen johtoa (mt. 410). Akselin isänmaallisuus on vakaampaa kuin talvi- ja jatkosotaan osallistuvalla Vikki Björkharrylla. Björkharry osoittautuu loistavaksi sotilaaksi, joka taistelee isänmaan vihollisia vastaan, olivatpa ne venäläisiä tai saksalaisia. "Vikistä luultiinkin aluksi, että se oli ihan saksalainen mies ja vihasi vaan venäläistä. Mutta se oli Lapissa saksalaista vastaan taas ihan sama mies. Päälle vaan." (AH 1968, 388.)

Romaanin reseptiä analysoitaessa todettiin, miten *Hysteriaa* kutsuttiin sen ilmestyessä "oikeistolaiseksi *Pohjantähdeksi*." Miten asia on? Ajan myötä Björkharryista kehkeytyy todellisia yrittäjiä, kun taas Koskelat pysyvät maanviljelijöinä. Olipa Vikki Björkharryn henkilökohtainen suhde poliittisiin ideologioihin lopulta mikä tahansa, hänen suhteensa rahan ja kapitalismin maailmaan merkitsee sitä, että hänen sukunsa näyttäytyy kontekstissaan oikeistolaisempaan kuin Koskelan suku. Lopulta sekä *Hysteria* ja *Pohjantähti* viestittävät, että lahjakas ja tarmokas ihminen – primus inter pares - pystyy vaikuttamaan elämäänsä nopeammin oman työn kuin hidastempoisen poliittisen toiminnan kautta. Merkillepantavaa on myös se, miten kummassakin romaanissa suvun lahjakas ja tarmokas edustaja turvautuu marginaalitalanteessa jopa epädemokraattisiin keinoihin päämääriensä saavuttamiseksi – *Hysteriassa* Harri Björkharry suunnittelee uhkaavansa työläisiä aseella perheyriksen pelastamiseksi ja *Pohjantähdeissä* Akseli Koskela hakee kansalaissodassa oikeutta aseiden avulla.

4.4 Suvun naiset

Millaisia persoonallisuuksia Björkharryn ja Koskelan suvun naiset kolmessa polvessa ovat, miten romaanien naiskuvat suhteutuvat perinteiseen ja 1900-luvun uuteen moderniin naiskäsitykseen ja millaisessa dialogisessa suhteessa romaanit ovat tältä osin toisiinsa? Tarkastelen sukujen naisia hypertekstuaalisesti pareittain, jolloin Hiltu Björkharry ja Alma Koskela ovat ensimmäinen pari. Sitten vuoroon tulevat Sylvi Björkharry ja Elina Koskela sekä Katariina Kataamäki ja Hilikka Koskela. Tällaisella tarkastelulla on dialogi-idean lisäksi mahdollista valottaa naiskuvan muutosta.

Naisen itseidentiteetti määräytyi esimodernina aikana pääosin kodin ja yksinkertaisen uusintamisen privaatisissa piirissä ja rakentui paljolti äitiyden kokemuksen pohjalle (Karkama 1994, 19). Naisilla ei vielä 1800-luvun modernisaation aikana ollut minkäänlaista mahdollisuutta yksilöllistyä omaehtoisiksi eikä omatahtoisiksi subjekteiksi (mt. 66), vaan heidän oli tyydyttävä elämään hegemonisessa patriarkaalisuudessa (mt. 149). Traditionaalisen naistyypin tunnusmerkeiksi on johdonmukaista päätellä mm. kristillisuus, miehen määräämät rajat, äitiyden korostuminen, suljettu elämänpiiri ja vähäinen koulutus. Janne Björkharryn vaimo Hiltu ja Jussi Koskelan vaimo Alma ovat hyviä esimerkkejä agraarisessa yhtenäiskulttuurissa elävästä traditionaalisesta naistyypistä. He ovat työteliäitä, miehelleen lojaaleja ja kantavat tyynesti kovat iskut, joita perheet joutuvat vuosikymmenien aikana kokemaan. Tällaisten iskujen kestämisessä heitä auttaa juuri kristillinen usko, jossa ainakin Alman osalta on mukana perusoptimistista elämänasennetta. Näin Hiltu ja Alma uskovat:

Tässä on kysymys vain Hiltun rukouksesta ja hänen uskonnollisuudestaan. Sitä paitisi tulee vielä, siihen on enää muutama vuosi, sellainen aika, jolloin ahdistus on niin sanoakseni vieläkin kipeämpi ja ikään kuin ajallisesti tiivistyneempi, hetkeäkään ei ole näet hukattavissa. – Rukoilkaa lapset nyt kaikki, Hiltu sanoi silloin. – Janne oli kirkolla toteamassa Jussin hukkumista ja naaraamista. Hiltu ei suinkaan tarkoittanut Juhanneksensa sielun puolesta rukoilemista, vaan pyysi suoraan ja vaativasti tämän elämää takaisin. Hän näet rakasti lapsiaan yli kaiken. (AH 1967, 175.)

Preetin oli pakko lähteä Koskelaan. Siellä oli jo rauhoitettu. Kun Jussi aamulla oli tullut tietoinen, oli Alma sulkeutunut poikien kamariin. Tunnin kuluttua hän oli sieltä tullut rauhallisena eikä puhunut asiasta enää. Päivällä he olivat yhdessä Elinan kanssa veisanneet virsiä. (TPA 1960, 416.)

Kun Alma tuli kamariin, Kaarina riensi häntä vastaan riemastuneena niin kuin mummun apuun turvautuen. Alma istui vuoteen laidalle ja sanoi ruumistaan huojuttaen ja taputtaen Elinan hartioita:
- Ihmisparka.... Ihmisparka.... Mutta täytyy.... Ei ole vielä aamutonta yötä ollu. (TPA 1962, 448.)

Fyysisestä ja psyykkisestä hauraudestaan huolimatta Hiltusta löytyy kovassa paikassa yllättävääkin lujuuutta, mikä ilmenee erityisesti hänen kuolemaansa johtavien tapahtumien yhteydessä. Hiltu ei nimittäin suostu paljastamaan poikansa Vikin olinpaikkaa Kataamäen veljeksille. Kostoksi nämä tappavat Hiltun, ja Vikki pelastuu. Hiltu aavistaa, mikä Vikkiä odottaisi, jos tämä joutuisi mur-

hanhimoisten kostajien käsiin. Jo äskeisestä katkelmasta ilmenee, miten syvästi Hiltu lapsiaan rakastaa. Sielultaan hän onkin äiti. Muutakin lujutta kuin äidinrakkaus Hiltussa on, sillä hän pystyy tarvittaessa hoitamaan Jannen raskaita mylläriin tehtäviä sillä aikaa, kun tämä on muissa töissä. Esimerkit ilmentävät Hiltussa olevia traditionaalisia suomalaisen naisen piirteitä eli uhrautuvuutta, ahkeruutta ja kristillisyyttä. Samalla on kuitenkin todettava, että samoja ominaisuuksia löytyy kirjallisuudessa muidenkin kansallisuuksien naisten arkkityypeistä.

Traditionaalisen ajan naisella ei välttämättä ollut omaa subjektiivista eikä omaa identiteettiä (Karkama 1994, 149). Hiltun ja Alman tilanne ei kuitenkaan ole aivan näin huono. Esimerkiksi Hiltu kantaa miehensä töistä vaikeina aikoina onnistuneesti suurta vastuuta. Vaikka Janne on henkisesti mielessä perheen voimakas, hän antaa vaimolleen sellaisen tilan, että tämä voi suoriutua omasta roolistaan vähintään kohtuullisesti. Näin Hiltu kykenee hahmottamaan itselleen identiteetin, joka on myös sopuinnussa hänen ominaisuuksiensa kanssa. Almakin on selkeä identiteetti, mikä heijastuu siinä vahvassa roolissa, jonka hän on ottanut esimerkiksi äitinä. Hän tyytyy siihen, että Koskelat elävät muusta Pentinkulmasta eristettyä elämää. Hänen sosiaaliset valmiutensa ovat huomattavasti paremmat kuin Jussin, mutta hän ei silti voi olla tekemisissä toisten kanssa. Vasta myöhemmässä vaiheessa Koskeloiden eristäytyneisyys hieman lievenee mm. alkavien modernien muutosten myötä. Perheyhteisö alkaa hiljalleen avautua yhä enemmän ulospäin ja esimerkiksi Akseli liikkuu kylän nuorten joukossa ja osallistuu palokunnan toimintaan.

Lojaalius omalle miehelle tarkoittaa sitä, että Hiltu ja Alma käsittävät miehen ja vaimon aseman perheessä traditionaaliseen tapaan. Mies on perheen pää, eikä tämän näkemyksiä sovi kyseenalaistaa. Miehen ja naisen roolijako on tuohon aikaan vielä selkeä, sillä asetelmia sovelletaan perinteisen ajattelutavan mukaisesti: mies on aktiivinen, hallitseva, kova ja vahva, nainen passiivinen, alistuva, pehmeä, heikko. Mies on hallitsija ja määrääjä, kun taas nainen on synnynnäinen alamainen ja kuuluu ennen kaikkea kodille ja perheelle. (Nenola 1986, 10.) Hiltun ja Alman paikka on ”kodin sydämessä.” Tosin Alman osalta tämä asia voidaan käsittää kirjaimellisemmin, hänen naiseutensa toteutuu Jussin soveltaman patriarkaalisuuden myötävaikutuksella. Vahva äitiys korostuukin hänen kohdallaan jo trilogian alussa (esim. TPA 1959, 64), samoin hänen miniänsä Elina on korostetusti äiti. Hiltukin on kodin sydämessä, vaikka Janne toisaalta joutuu jakamaan omia työvastuitaan raskaissa miesten töissä hänen kanssaan. Traditionaalinen rooli ei kummankaan naisen osalta merkitse sitä, että he olisivat sorretussa asemassa. Janne Björkharry kohtelee vaimoaan aina ritarillisesti. Alman elämä puritaanisen ja yksioikoisen Jussin rinnalla ei puolestaan ole aina helppoa, mutta kuten *Pohjantähti* toisaalta osoittaa, Alma tyytyy kohtaloonsa valittamatta. Alman syvästä sielusta kumpuava varma tyyneys muodostaa vastapainon Jussin kireydelle.

Voimakas naishahmo, äiti tai isoäiti, jonka elinikä kestää läpi romaanin, on tärkeä sukua koossa pitävä henkilö pitkän ajanjakson tapahtumia käsittelevien sukuromaanien yhtenäisyyden ja sukupolvien jatkuvuuden kannalta (Nagy

1986, 83). Alma Koskela on tällaisen jatkuvuuden takeena aina *Pohjantähden* loppuun asti (TPA 1962, 529). Trilogian loppuun ulottuvassa läsnäolossa kiertyy umpeen pitkä tapahtumaketju, joka käynnistyi seitsemänkymmentä vuotta aikaisemmin Jussin alkaessa kuokkia suotaan. Jussin terveys alkaa horjua jo varhaisessa vaiheessa, Alma taas on *Pohjantähden* päättyessä lähes satavuotias. Hän ei heikon terveytensä vuoksi voi enää nähdä sitä tilinpäätöstä, jota hänen miniänsä Elina, vanha nainen itsekin, tekee suvun menneisyyden kanssa. Elina kykenee romaanin eksistentiaaliin sävyihin yltävässä loppuhetkessä näkemään, että perheen kova kamppailu omasta paikasta maalaisyhteisössä on tuottanut Jussin ja Akselin toivoman lopputuloksen, mutta toisaalta siitä maksettu hinta on ollut kova. Hän myös näkee Alman arvon perheen perustavaa laatua olevana tukipilarina. Hiltu Björkharrylle ei Almalle ominaista roolia jatkuvuuden takaajana ehdi muodostua.

Hiltun ja Alman vertailevasta analyysistä voidaan tehdä sellainen päätelmä, että he täyttävät hyvin paikkansa traditionaalisen naisen rooleissaan. Suurimmat erot heidän välillään ilmenevät arktisen hysterian pohjalta. Tämä Tapiion romaanin nimikkosairaus leimaa Hiltua voimakkaasti ja koituu lopulta toisten kantamana hänen kohtalokseen. Hänen marttyyrimäinen kohtalonsa tukee käsitystä *Hysteriasta* pessimistisenä teoksena: edes viaton viiden lapsen äiti ei ole turvassa arktisen hysterian synnyttämiltä intohimoilta. Alma Koskelan elämäнкаaari puolestaan tukee käsitystä *Pohjantähden* perimmäisestä optimisista. Sekä Hiltulla että Almalla on sukunsa naisina sama konstrukttiivinen funktio: he ovat toimintansa myötä jatkuvuuden takaajia, koska he automaattisesti sopeutuvat vallitsevaan traditionaaliseen arvomaailmaan ja muuttuvat siitä kumpuavan järjestelmän osiksi.

Kustaa Vilkun etunimiä käsittelevä kirja ei anna suoraa selitystä Hiltunimelle. Tulkintaa voidaan silti hakea Hiltua lähellä olevien muiden nimien avulla. Esimerkiksi entisaikojen etunimeä Hilja käsiteltäessä Vilkuna mainitsee myös nimen Hilsu, jota *Hysteriassa* käytetään Jannen ja Hiltun nuoruudenkuvauksen yhteydessä yhtenä Hiltun puhuttelunimenä. Hilsu-nimi on tuolloin käytössä useaan otteeseen. Romaanin mukaan Hilsu tarkoitti Jannen ja Hiltun aikana Saarijärven murteella heilaa, mielitiettyä, vielä kihlaamatonta mutta kumminkin jo miehelle vakiintunutta tanssiparia. (AH 1967, 120.) Hilsu-nimen kantasana on Hilja, joka puolestaan on käänös latinan nimestä Placidus, joka tarkoittaa tasaista, hiljaista (Vilkuna 1990, 79). *Hysteriassa* Hiltu Björkharry on todellakin tasainen ja hiljainen luonne. Häntä kuvataan myös pieneksi ja viatoman näköiseksi naiseksi (AH 1967, 141).

Yksi Hiltun kantanimi voi olla Hilda. Itsenäisenä Hilda on latinalainen muoto muinaisskandinaavisesta nimestä, sillä muinaislannin Hildir oli erään valkyyrian eli taisteluneidon nimi. Yleisnimenä Hildir tarkoitti taistelua. (Vilkuna 1990, 79.) Tähän merkitykseen ei Hiltu Björkharrya voida mitenkään kytkä.

Yksi intertekstuaalinen yhteys Hiltun nimestä voidaan löytää Tapiolle tärkeään F. E. Sillanpään ja hänen subtekstinä toimivaan laajaan novelliinsa *Hiltu ja Ragnar* (1923). Novellin Hiltu on täysin avuton ja ohjattavissa oleva maa-laistyttö, joka näivettyneestä ja laimeasta olemuksestaan huolimatta alkaa kiin-

nostaa eroottisesti heräävää nuorta Ragnaria, rehtorskan poikaa. Kokematto-
man Ragnarin lähestymisyrietykset johtavat lopulta siihen, että hän joutuu suoje-
lemaan tyttöä humalaiselta toveriltaan. (Rajala 1983, 249, 251.) Sillanpään ja
Tapion Hiltuja yhdistää siis ainakin se, että läheisten miesten täytyy varjella
näitä sulkeutuneita ja arkoja naisia toisten miesten hyökkäyksiltä. Kummankin
traagisessa lopussa on myös yhdistäviä tekijöitä: Sillanpään Hiltu hukuttautuu
väärinkäsityksen vuoksi syntyneessä paniikkutilassa, punaiset taas ampuvat
Tapion Hiltun niin ikään väärinkäsityksen johdosta. Kuolemien luonne taval-
laan heijastelee Hiltujen perusolemusta: kummatkin ovat niin heikkoja, että
väärinkäsitys riittää lopettamaan heidän elämänsä.

Alma-nimen alkuperä on puolestaan latinan kielessä, jossa se tarkoittaa
hellää, suopeaa, hedelmällistä (Vilkuna 1990, 33). *Pohjantähdessä* Alma Koskela
vastaa hyvin mielikuvaa tällaisesta naisesta. Nimet voivat Hamonin mukaan
rinnastua henkilökuvan piirteisiin esimerkiksi akustisesti onomatopoeian kei-
noin (Hamon 1972/1977, 147-150). Alman nimeen on tämän tulkinnan myötä
mahdollista liittää mielikuva tyynestä ja rauhallisesta naisesta Alma Koskelan
tapaan.

Modernisaation tulo merkitsee patriarkaalis-traditionaalisen naiskuvan
murtumista, vaikka tämä murtuminen tapahtuukin hitaasti. *Hysterian* Sylvi
Björkharry, Vikki Björkharryn vaimo, edustaa jo aivan toisenlaista naistyyppiä
kuin Hiltu. Sama pätee Elina Koskelaan suhteessa Almaan. Kun hänen anop-
pinsa Alma vielä elää Jussin rinnalla Koskelassa muusta kyläyhteisöstä varsin
eristettyä elämää, muuttuu tilanne Akselin ja Elinan aikana. Entisen staattisen
eristäytyneisyyden aika on ohi. Sen myötä Koskelan perhe-elämän on mahdol-
lista saada ulkopuolelta uusia toimintamalleja. Niinpä Akseli osoittaa olevansa
isäänsä uudenaikaisempi myös suhteessa puolisoonsa, sillä hän auttelee, on
apuna taloustöissä (TPA 1960, 7). Näin hän alkaa muuttaa perinteistä työnjakoa.
Toisaalta Akselin ja Elinan tarinassa on vielä traditionaalisia aineksia. He löytä-
vät tiensä toistensa puolisoiksi samassa pienessä maalaisyhteisössä, kun sen
sijaan *Pohjantähden* kolmannessa osassa jo ilmenee, että esimerkiksi heidän esi-
koisensa Vilho kokee syntymäseutunsa tässäkin mielessä liian ahtaaksi (TPA
1962, 457-458).

Nagy puhuu sukuromaanitutkimuksessaan nuorista naisista, enimmäk-
seen romaanien sivuhenkilöistä, jotka ovat tietoisia tasa-arvosta ja pitävät sen
toteuttamista elämäntehtävänä. Näin toisille on jo itsestään selvää, että heille
kuuluvat samat oikeudet kuin miehillekin. Tähän kategoriaan Nagy laskee
myös Sylvi Björkharryn. (Nagy 1986, 95.) Hänen roolinsa rouva Björkharryna
muodostuu siis jo asenteellisella tasolla ratkaisevasti toisenlaiseksi kuin Hiltun.
Sylvi ei koskaan puhu tasa-arvosta, siinä mielessä hän ei ole moderni. Sen sijaan
talollinen arvomaailma muodostaa hänen ihmiskäsityksensä ja toimintansa pe-
rustan. Harrin mukaan ”hän oli korkean talolliskulttuurin täysin omaksunut ja
vielä sellainen nainen, joka ei periaatteissaan horjunut” (AH 1968, 48). Hän siis
käsittää oman asemansa naisena ja äitinä luontojaan tasa-arvoisesti. Tietoisuus
omasta itsestä ja saavutettu asema ministeri-pääjohtajan vaimona merkitsevät
sitä, että Sylvi on monilla kriteereillä tarkasteltuna Björkharryjen kolmesta nai-

sesta modernein. Hän myös sopeutuu helposti tilanteisiin, joissa joutuu edustamaan yhdessä vaikutusvaltaisen miehensä kanssa. Suomalaisessa kirjallisuudessa tunnetaan luonteettoman isäntämiehen ja tomeran talonpoikaisemännän tyypit (Karkama 1994, 146). Sylvin ei voida enää katsoa edustavan jälkimmäistä tyyppiä. Fiktiivisen Saarijärven suurimman maatilan emäntä ei enää astu tavanomaisen arkisen emännän rooliin, mistä häntä osaltaan pidättelee mm. liiankin tiukasti sisäistetty arvokkuuden vaatimus.

Hypertekstuaalisia elementtejä Sylvin ja Elinan välille on siis turha hakea luokkataustasta, yhteiskunnallisista näkemyksistä ja tasa-arvokäsityksestä. Sen sijaan yhdistävä tekijä löytyy naisellisuudesta. Sylvi mainitaan *Hysteriassa* Saarijärven suurimman talon ainoaksi ja kauniiksi tyttäreksi (AH 1967, 271), joka ominaisuuksiensa ansiosta oli koulun illanviettojen suosituin henkilö (mt. 269). Sylvin naisellisuutta ei romaanissa kuvata sen tarkemmin. Suomalaisia sukuromaneja tutkinut Lajos Szopori Nagy puhuu Vikin ja Sylvin avioliitosta ”mitä tyyppillisimpänä järkiavioliittona” (Nagy 1986, 65). Nagyn väitettä vastaan soti se tosiasia, että Sylvi nai aviomiehensä itseään alemmasta säädystä. Miksi hän talollisen ylemmydentunteen omaksuneena päätyisi tällaiseen poikkeukselliseen ratkaisuun vain järkisyyistä? Naisellisuuden kuvauksen suhteen aivan toisenlaisen käsittelyn saa Elina *Pohjantähdessä*, sillä hänen naisellisuutensa herääminen ja kehittyminen on romaanissa kuvattu aika tarkasti (esim. TPA 1959, 355-358). Sylvin tapaan hänkin on suosittu ja tavoiteltu (mt. 386-387).

Sylvin ja Elinan naisellisuudessa on yksi selvä ero. Sylvi on ihmisenä ilmeisen kylmä, kova ja ennakkoluuloinen. Ei käy ilmi, että Sylvi missään vaiheessa osoittaisi tiedostavansa naisellisuutensa ja käyttävänsä sitä päämääriinsä päästäkseen, kuten esimerkiksi *Pohjantähden* Ellen Salpakari tekee suhteessa omaan mieheensä.

Elina sen sijaan on lämmin luonne, mikä piirre hänessä korostuu iän myötä. Se myös leimaa hänen naisellisuutensa ilmenemistä. *Pohjantähteä* tutkineen Jyrki Nummen mukaan Elina edustaa hedelmällisyyttä paitsi biologisesti, myös sosiaalisesti, sillä hän vastaa Koskelan perheessä kaiken sen lämmön tuottamisesta, jota miesten kovapintaisuus, katkeruus ja rajuus vaativat tasapainokseen. Lisäksi hänessä on sitä ympäristöön säteilevää vaistonvaraista ja arkista kauneutta, joka vaikuttaa perheen ilmapiiriin ja jota myös omatkin pojat salaa ihailevat. (Nummi 1993, 283.) Akselissa on isänsä kireyttä ja tosikkomaisuutta, ja Elina joutuukin ottamaan useasti vastaan miehensä pahan tuulen puuskat. Akseli ei kuitenkaan suhtaudu Elinaan maalaisen miehen karkeudella, sillä tästä lähtevä säteily pysäyttää nuoren miehen aloilleen, kuten seuraava, kihlusaikaan liittyvä kuvaus osoittaa:

Mutta olihan hänellä morsian, jota hän yhä perinpohjaisen tutustumisenkin jälkeen kunnioitti jonkinlaisella alemmuudentuntoisella kunnioituksella. Se ei ollut enää samanlaista kuin ennen, jolloin se oli kohdistunut Elinan ulkoiseen viehättävyyteen. Vaikka hänen käsitevarastossaan ei ollut sellaista kuin ”sisäiset arvot”, hän tunsii itsensä jotenkin karkeaksi ja kömpelöksi tytön herkkyyden ja puhdasmielisyyden edessä. Toistaiseksi hänestä tuntui kuin hän olisi saanut jotakin liikaa. (TPA 1959, 446.)

Ajan myötä Elina kypsyy ihmisenä ja hän saa Koskelassa kantaakseen Almalta vapautuvan roolin, ei Almaa matkien, vaan omana itsenään. Hänellä on tyystin toisenlainen, naisellisempi rooli Koskelan emäntänä. Elina joutuu Alman tavoin kokemaan poikiensa kaatumisia. Alma kestää ne kristillisen uskonsa antamalla varmuudella, ja samalta pohjalta nousee myös Elinan vakaumus. Elinan usko ei ole peräisin Almalta vaan omalta äidiltä Annalta. Talvisodan päivinä poikiensa puolesta pelkäävä Elina käy sisäistä kamppailua Jumalan kanssa ja kokee suunnatonta helpotusta kuullessaan huhuja Kannaksella nähdystä enkelihahmosta (TPA 1962, 437). Elinan henkistä tasapainoa puolestaan osoittaa se, että *Pohjantähden* lopussa hän voi tarkastella mennyttä elämäänsä sovussa itsensä kanssa.

Elinan tavoin myös Sylvissä on selkeää periaatteellisuutta, jota oma arvo maailma tukee. Hän ei esimerkiksi reagoi miehensä uskottomuuteen vihalla, kostolla eikä haluamalla itse tehdä samaa. Hän vain yksinkertaisesti vetäytyy omaan arvokkuuteensa eikä myöskään arvostele miestänsä pojalleen Harrille, vaikka siihen etenkin sotavuosina tarjoutuisi hyvä tilaisuus. Se on piirre, jota muuten kriittisesti suhtautuva poika hänessä kunnioittaa (AH 1968, 13). Yksi esimerkki Sylvin asenteesta on se, että hän toivoisi Vikin vihdoon lakkaavan miettimästä tekemäänsä aviorikosta. *Hysteriasta* ei kuitenkaan ilmene, että Sylvi konservatismistaan huolimatta enää tukeutuisi kristillisiin arvoihin. Siinäkin mielessä hän on kulkemassa traditionaalista kohti modernia. Sylvillä olisi enemmän perusteita langeta narsismiin kuin kenelläkään muulla Björkharryn tai Koskelan suvun naisella. Näin ei kuitenkaan käy. Osaltaan tätä voidaan selittää Sylvin talonpoikaisella taustalla, joka ei ole tällaiselle ajattelutavalle otollinen maaperä. *Hysteriasta* ei löydy narsistista naista, mutta sen sijaan *Pohjantähdessä* hyvän esimerkin tällaisesta tarjoaa kirkkoherran rouva Ellen Salpakari. Kun mies kohdistaa tunteensa vaimoonsa, toimii Ellen juuri päinvastoin kohdistamalla omat tunteensa itseensä (TPA 1959, 153).

Edellä todettiin, miten Hiltu ja Alma ovat oman sukupolvensa maailmassa vanhan traditionaalisen konseptin säilyttäjiä ja jatkuvuuden takaajia. *Hysterian* ja *Pohjantähden* keskeisten sukujen naiskuvien erot alkavat kuitenkin ilmetä ratkaisevalla tavalla Sylvin ja Elinan hahmoja tarkasteltaessa. Kun Elinan rooli Koskelassa on niin ikään konstruktiivinen jatkuvuuden takaajana, on Sylvin rooli Björkharryn suvussa jo destruktiivinen. Destruktiivisuus johtuu hänen luokkaennakkoluuloistaan, jotka lopulta johtavat hänen ja Vikin avioliiton tuhoutumiseen ja osaltaan heijastuvat myös heidän nuoremman poikansa Harrin persoonallisuuteen traumaattisella tavalla. Jälkimmäisestä on konkreettisena esimerkkinä tilanne, jossa noin kymmenvuotias Harri vahingossa yllättää isänsä ja Laina-piian sukupuolisessa kontaktissa vanhempiansa makuuhuoneesta. Pieni poika kokee tilanteen suurena järkytyksenä, mistä kokemuksesta hän häpeällisesti vaikenee vuosikymmenien ajan. (AH 1968, 31-32.) Seuraava siteeraus valaisee sitä, miten Sylvi ei kykene hyväksymään miehensä aitoa ja spontaania kansanomaisuutta:

Mitä korkeammassa seurapiirissä hän [Vikki B.] meloskeli, sitä vapautuneempana ja ihastusta herättävän luonnollisena hänen kansanomaisuutensa puhkesi esiin. Äitini

kärsi tästä tavattomasti; sehän on jo nähty. Hän oli arvokkaan talonpoikaisen käytösvan edustaja, jolle kaikki kansanomaisuus merkitsi renkitupahuumoria. Tästä on hyvin monia juttuja. Kansanedustajakaudesta lähtien hänen isäni oli mukana mm. maan seurapiirielämän korkeimmassa tilaisuudessa, presidentin itsenäisyyspäivän juhlassa, ja äiti joutui tietysti mukaan; totta kai hän sitä halusikin. Mutta sen mukaan kuin kerrotaan, nämä tilaisuudet olivat äidille vaikeita. Ne olivat hänelle vaikeita jo ilman muuta, koska hänen täytyi mielestään koittaa olla hienosti ja hän jännitti. Hän on kylläkin arvokkaassa, sulkeutuneessa ja ankarassa talonpoikaisryhdyksissään varmaan ollut tuon juhlan kauniskäyttöisimpiä naisia. Mutta isä – hän oli kotonaan kuin kala vedessä, niin kuin sanotaan. Kun sitten jossakin hausassa ryhmässä puhuminen meni kaskuun asti, hänen kansanomaisuutensa puhkesi murteena, niin kuin hänen aina kävi. –Elä jumalauta valehtelee, resitentti! –Kun presidenttikin oli maan kansanomaisimpia, hän osasi tähänkin tilanteeseen suhtautua ja nauroi. Mutta äidille tämäkin oli kauhea hetki. (AH 1967, 186.)

Sylvi ei omaa arvomaailmaansa vasten kykene hyväksymään miehensä ”rahvaanomaista” käytöstä. Kireys voi liittyä esimerkiksi väärin käsitettyyn arvokkuuteen. Sylvi on huumorintajuton ihminen, jolta puuttuu kyky nähdä elämä naurun väljentämien puitteiden läpi. Hän ottaa lopultakin itsensä ja asemansa Saarijärven suurimman tilan emäntänä liian vakavasti. Tosikkomaisuus on myös Sylvin heikkouksista se, jolla Plataanin tilan palkkalaiset kykenevät lyömään häntä. Esimerkki tästä on *Hysterian* toisen osan alkuun talvisodan päiville sijoitettu kohtaus, jossa taloon tilapäisesti palkattu Eeri-renki tekee siantaposta suuren numeron. Sylvin ja rengin välinen kommunikaatio ei tahdo sujua, sillä Sylvi inhoaa mekastavaa ja koomikon viikset kasvattanutta rahvaanmiestä. Eeri tarttuu Sylvin jäykkyyteen tavalla, jota tapauksesta myöhemmin kuuleva Vikki Björkharry nauraa piikkansa kanssa sydämensä pohjasta (AH 1968, 19). Luokkaennakkoluulot istuvat Sylvissä tiukassa. Hänelle on raskas pala jo se, kun Plataanilla vietetään hänen appiukkonsa, mylläri Janne Björkharryn hautajaisia. Oma isä on Vikille hyvin läheinen ihminen, mutta silti Jannen ja Sylvin välit jäävät kylmiksi ja etäisiksi. Sylvin köyhiä kohtaan tuntema voimakas inho ruumiillistuu Eerin lisäksi kommunistisessa mökinakassa Helmi Lommolassa. Lommola vierailee talvisodan päivinä Plataanilla usein ja sanoo toivovansa, että suomalaiset häviäisivät sodan. Lommolan poistuttua Sylvi desinfioi omakätisesti täpätillä kaikki paikat, mihin tämä on saattanut vierailunsa aikana koskea (mt. 34).

Sylvin destruktiivista roolia Björkharryjen suvussa kannattaa vielä hieman eritellä. Edellä jo todettiin, miten se johti hänen ja Vikin avioliiton tuhoutumiseen sekä Harrin persoonallisuuden kannalta negatiivisiin seurauksiin. Näihin seurauksiin myös Nagy on viitannut. Hänen mielestään se, että Vikki ja Sylvi jatkavat kulissiavioliittoaan varjellakseen suurta yhteistä omaisuuttaan, aiheuttaa perheessä valheellisen ilmapiirin, joka vaikuttaa ratkaisevasti lasten, erityisesti Harrin kohtaloon (Nagy 1986, 66). Sylvi on kiinni sukutilassaan ja Vikistä puolestaan on kehkeytymässä suurkapitalisti, joka kasvattaa Plataanin arvoa pankinjohtajana tekemillään kiinteistökaupoilla. Avioero on sovinnaisuussääntöjen mukaan mahdoton. Lopulta Vikin ja Sylvin keskinäinen ristiriita aiheuttaa myös suvun kriisin (mt. 45, 59), jonka selvittäjäksi Harri on heikko.

Sylvi on yksi Sylvian kansanomaisista muodoista. Sylvia on latinalaisten nimien *Silvus* ja *Sylvius* sisarnimi, joka puolestaan on johdannainen sanasta *silva* eli metsä. Suomessa Sylviä on käytetty lähinnä maan länsiosissa. Suomes-

sa Sylvia on tullut tutuksi erityisesti Topeliuksen Sylvia-laulun kautta. Niissä se tarkoittaa kerttulintua, jonka tieteellinen nimi se myös on. Lisäksi Topelius perusti Helsinkiin 1895 Sylvia-nimisen lasten eläinsuojeluyhdistyksen, joka teki nimeä vielä tunnetummaksi. (Vilkuna 1990, 165-166.) Topeliuksen kautta Sylvin nimeen on mahdollista kytkeä sitä arvokkuutta, jota *Hysteriankin* Sylvissä kieltämättä on. Lisäksi sitä tukee tietoisuus hänen runebergilaisista ihanteistaan (AH 1968, 20-21). Nimen topeliaaninen sävy toisaalta viittaa myös Sylvi Björkharryn moitteettomaan ulkoiseen olemukseen. Elina on suomalainen muunnelma kreikkalaisesta Helenasta, joka puolestaan tarkoittaa loistavaa. Nimi Elina on tunnettu jo keskiajalla, mistä esimerkkinä on kuuluisa balladi *Elinan surma* (mt. 56). *Pohjantähdessä* tämä etunimi on Elina Koskelan kohdalla hyvin kuvaava, sillä häntä voidaan pitää loistavana niin naisena, vaimona kuin myös ihmisenä. Romaanin henkilöahmogalleriassa hän nouseekin selvästi valovoimaisimpien henkilöiden joukkoon.

Tämän tarkastelun viimeinen analysoitava pari ovat Harrin morsian Katariina Kataamäki ja Juhani Koskelan vaimo Hilikka. Harri Björkharry, noin 34-vuotias voimalaitostyömaan vastaava mestari, ei hae itselleen modernia ja koulutettua naista, jolle älyllisyys ja kulttuuri olisivat tärkeitä arvoja vaan oman sisäisen maailmansa täydentäjää, eheyttäjää. Katariinassa tämä elementti on olemassa. Harri puhuu itsensä ja Katariinan rakkaudesta myös aatteellisena rakkautena, "venäläisenä toveruutena", mikä viittaa heidän suhteensa kokonaisvaltaiseen luonteeseen. Lisäksi Katariinassa on naisellisuutta, kuten Harrin omassakin äidissä mutta tästä naisellisuudesta puuttuu Sylville ominainen kovuus. Luonnollisen ja pehmeän naisellisuutensa puolesta Katariina muistuttaa Elina Koskelaa mutta on toisaalta luonteeltaan tätä spontaanimpi. Harri mainitsee Katariinan olevan köyhälistöläisen taustansa vuoksi häntä itseään "miljoona kertaa niinsanoakseni sivistymättömämpi" (AH 1968, 64). Hänessä ei siis ole sellaista yhteiskunnallisesta taustasta lähtevää omanarvontuntoa ja itsetietoisuutta kuin esimerkiksi Sylvissä. Sen vastapainoksi hänessä on toisaalta Harrin kaipaamaa ennakkoluulottomuutta.

Onko rakastuminen ainoa motiivi, jonka perusteella Harri suunnittelee avioliittoa hänen isoäitinsä murhanneiden miesten jälkeläisen kanssa? Harri tiedostaa perheensä ja oman kriisinsä luonteen sekä niiden kytkökset vanhoihin luokkaristiriitoihin. Ensinnäkin, voidaan tulkita, että hän haluaa sovitusta isien pahoille teoille naimalla Katariinan. Toiseksi, hän voi pyrkiä protestoimaan kauan paheksumaansa äitinsä luokkaennakkoluuloisuutta solmimalla avioliiton, jota tämä ei varmastikaan voisi hyväksyä. Samalla hän ottaisi kantaa isänsä puolesta äitiään vastaan. Tässä yhteydessä kannattaa vielä muistaa, että Harrin motiivit avioliiton solmimiseen ovat aivan toisenlaiset kuin isän ja isoisän. Esimerkiksi hänen isoisänsä Janne Björkharry ilmentää aikanaan omaa korkeata eettistä tasoaan naimalla raskaaksi tulleen morsiamensa, vaikka hän voisi sen ajan normien mukaisesti päätyä toisenlaiseenkin ratkaisuun. Vaikka hän kohtelee haurasta vaimoaan hyvin, heidän välillään on persoonallisuuksien eheydestä ja voimakkuudesta johtuva epäsuhta, joka ei kuitenkaan haittaa avioliittoa. Vikin avioliiton taustalta taas löytyy tunnesyiden lisäksi myös aineellisia

motiiveja. Isoisän ja isän avioliittojen perintö onkin niin raskas, että Harri haluaa siitä irti.

Subjektius syntyy siitä, miten yksilö tekee omaa elämäänsä koskevia ratkaisuja. Modernin yksilön identiteetti on samuuden ja eron jatkuvaa kamppailua. (Karkama 1994, 20.) Harrin ratkaisu hänen aikoessaan naida Katariinan rikkoo katharsiksen nimissä suvun avioliittojen siihenastisen logiikan, samoin sen yhteiskunnallisen nousun ja modernin kaavat, joita hänen olisi ollut luontevaa noudattaa. Samalla rikkoutuu eräs traditio, joka on kuulunut osana yhteiskunnalliseen nousuun: Harrille avioliitto ei muodostu tätä nousua tukevaksi elementiksi.

Harrin on noustava niiden sääty-yhteiskunnassa kehittyvien arvoerojen yläpuolelle, jotka aikanaan vaivasivat hänen vanhempiansa avioliittoa. Harrin ja Katariinan suhteessa voisi lopulta hyvinkin olla samanlaisia romanttisen rakkauden elementtejä kuin Akselilla ja Elinalla. Siihen mahdollisuuteen viittaisi ainakin se, että kyseessä on todellinen rakkaussuhde. Tämä kuitenkin jää spekulatioksi *Hysterian* keskeneräisyyden takia. Pessimistisimpään mahdolliseen vaihtoehtoon Harrin ja Katariinan tulevaisuudesta viitattiin tämän tutkimuksen kolmannessa luvussa, jossa Marko Tapion jälkeensä jääneisiin papereihin liittyen todettiin, että Katariina mahdollisesti saa surmansa voimallistyömaalla tapahtuvassa onnettomuudessa (Valkonen 2003, 313-314). Jos Tapio todella suunnitteli tällaista ratkaisua, Katariina jäisi vaille sitä konstruktiivista ja eheyttävää funktiota, joka hänellä olisi Björkharryn suvussa lopulta ollut eikä hän siten pääsisi mukaan miehensä rinnalle suvun kriisin ratkaisijaksi. Tämän ratkaisuvaihtoehdon myötä myös *Hysterian* ja *Pohjantähden* vastakkaisuus tulisi tehokkaasti näkyviin. Jos *Pohjantähti* pyrki luomaan optimistista kuvaa siitä, että ihminen voisi suurtenkin vaikeuksien keskellä päästä eteenpäin, osoittaisi *Hysteria*, miten syvään kriisiin pitkällinen vaikeiden ongelmien keskellä kamppailu lopulta johtaa ja päätyisi pessimistisen lohduttomasti tuhoon.

Katariina ja Elina edustavat *Hysteriassa* ja *Pohjantähdessä* naisihanteita. Luonnollinen naisellisuus ja mielen puhtaus yhdistävät kumpaakin: he ovat naisina yleisen ihailun kohteita. Heidän funktionsa romaaneissa ovat kuitenkin tuiki erilaiset. Katariina astuu *Hysterian* minä-kertojan elämään suvun kriisin hetkellä. Harri toivoo hänestä apua kriisin ratkaisemiseen. Romaanien optimismi-pessimismi -asetelma toisin sanoen kulminoituu naisideaalien kohtaloissa. Katariinan tehtävänä *Hysteriassa* on olla rikkomassa sukujen välistä vanhaa verikoston perinnettä ja luokkaennakkoluuloja. Sen sijaan *Pohjantähdessä* Elinan tulo Koskelan miniäksi on jo pelkästään säätyajattelun näkökulmasta katsottuna ristiriidatonta. Kun Katariina edustaa vanhojen veritekojen sovitusta, Elinan keskeiset funktiot liittyvät äitiyteen ja suvun jatkuvuuteen.

Juhani Koskelan vaimo Hilikka jää miehensä tavoin *Pohjantähdessä* taustahahmoksi. Hän astuu esiin vasta aivan kolmannen osan lopussa. Koskelan sukua vaivaavat kriisit on Akselin loppuaikana saatu ratkaistua, ja hänen nuorin poikansa Juhani pystyy aloittamaan elämäntyönsä rakentamisen hyvistä lähtökohdista. Hilkastasta ei romaanin perusteella tiedetä juuri muuta kuin se, että hän on samalla kylällä vaikuttavan Kylä-Pentin talollisperheen nuorempi tytär, josta

Juhani kiinnostuu (TPA 1962, 527-528). Aiemmin kolmannessa osassa on kuvattu, miten Juhanin vanhempi veli Vilho kokee Hilkan vanhemman sisaren Kirstin erään keskustelun yhteydessä mitäänsanomattomaksi naiseksi, jota kohtaan hänen loppukin mielenkiintonsa kuolee nopeasti (mt. 457-458). Tästä ja vähäiseksi jäävästä henkilökuvauksesta voidaan tehdä sellainen tulkinta, että samanlainen värittömyys on ominaista myös Hilkalle. Hilkkaa ei ole kohosteisesti kuvattu, joten on loogista päätellä Hilkan jatkavan Alman ja Elinan tavoin suvussa konstruktivisessa roolissa. Mitä Hilkan nimen alkuperään tulee, Suomessa on tunnettu hilkka-niminen päähine. Sekä päähine että sen nimitys ovat keskiajalla tulleet Suomeen Pohjois-Saksasta. (Mt. 79.) Nimi on arkinen ja sopii myös osoittamaan Hilkan tavanomaisuuden *Pohjantähden* naishahmojen joukossa.⁴⁵

Katariinalla on *Hysteriassa* monta nimeä, mutta analyysin kannalta varsinainen nimi on antoisa. Katariina on alkuaan kreikan Aikatherinee, mikä tarkoittaa alati puhdasta (*katharos* = puhdas, siveä) (Vilkuna 1990, 101). *Hysteriassa* Katariina edustaa puhtautta niin ulkoiselta olemukseltaan kuin mieleltäänkin. Perimmäisessä mielessä hänen puhtautensa voidaan ymmärtää mielen puhtautena, sisäisenä eheytenä, jolla on romaanin juonessa oma merkityksensä. Tämän piirteen myös Harri Björkharry hänestä näkee ja oivaltaa samalla syvällisesti, millaisen positiivisen vastapainon tyttö voisi avioliitossa muodostaa hänen omalle ongelmalliselle luonteelleen.

Suomalaisissa lähteissä esiintyy marttyyrineitsyt Katariina ensi kerran 1281 (mt. 101). Jos oletus Katariina Kataamäen traagisesta kohtalosta pitää paikkansa, on hänkin *Hysteriassa* eräänlainen marttyyrineitsyt, jonka verikoston sovitusta hakeva rakkaus koituu lopulta hänen kohtalokseen. Tässä mielessä Katariinan nimi on hänen kannaltaan enteellinen. Lisäksi suomalaisessa kalenterissa on ollut käytössä nimi Katja, mikä on Katariina-nimen venäläinen muunnos (mt. 101). Myös *Hysteriassa* Harri kutsuu Katariinaa tällä nimellä, mikä on viittaus tytön kommunismiin ja "venäläiseen" olemukseen. Niin ikään Katariina-nimen johdannaisia ovat Kaisa ja Katinka (mt. 101), joilla kummallakin myös Harri mielessään kutsuu morsiantaan.

Kertojanäkökulmat on vielä syytä muistaa *Hysterian* ja *Pohjantähden* naiskuvien tarkastelun yhteydessä. *Hysteriassa* kuva suvun naisista välittyy lukijalle minä-kertoja Harri Björkharryn kautta, joka kuvailee romaanin sivuilla isoäitiään, äitiään ja rakastettuaan. Näin vahva asianosaisuus merkitsee sitä, ettei Harrin rooli henkilöiden kuvaajana ole samalla tavalla puolueeton kuin *Pohjantähden* kaikkitietävän kertojan. Kysymys hänen puolueellisesta kertojaroolistaan joutuu kuitenkin mielenkiintoiseen valoon, kun muistetaan, miten kriittisesti Harri silti suhtautuu Hiltuun ja Sylviin. Vaikka hän tunnustaa kummankin hyvät puolet, ei kerronnan sävyissä silti ole mukana juuri mitään ihannoivaa. Har-

⁴⁵ Kaarina, Akselin ja Elinan tytär, kuvataan *Pohjantähdessä* perusteellisemmin kuin Hilkka. Hänessä ei kuitenkaan ole äitinsä naisellisuutta (TPA 1962, 534) eikä isoäitinsä voimakasta persoonallisuutta. Hyvin nuorena hän päätyy nousukasmaisesti käyttäytyvän Aulis Kiviojan vaimoksi. Vaikka yrittäjiksi kohonneilla Kiviojilla on vaurautta, *Pohjantähti* osoittaa, ettei Auloksen ja Hilkan avioliitto alunperinkään ole kovin onnistunut. Aulis esimerkiksi pettää vaimoaan (mt. 536). Kaarinan rooli naisena ja äitinä jää lopulta vaisummaksi kuin kenenkään tässä analysoiduista Koskelan naisista.

ri kertojana vierastaa Hiltun arktista hysteriaa ja Sylvin luokkaennakkoluuloihin pohjautuvaa yksipuolista ihmiskuvaa. Näin kertojanäkökulmankin tarkastelun perusteella on mahdollista päätyä siihen johtopäätökseen, että Harri haluaa itselleen toisenlaisen vaimon kuin Janne ja Vikki. *Pohjantähden* tapauksessa on puolestaan nähtävissä, miten myönteisesti kaikkitietävä kertoja suhtautuu Almaan ja Elinaan. Samalla tavalla havaitaan, miten kevyeen rooliin Hilikka *Pohjantähdessä* jää. Kaikkitietävä kertoja ei anna mitään lupautusta siitä, että Hilikasta voisi kehkeytyä todellinen persoonallisuus.

Hysterian ja *Pohjantähden* naiskuvat ovat johdonmukaisessa linjassa teosten funktioiden kanssa. *Hysterian* päähenkilön täytyy vihdoin kyetä ottamaan vastuu omasta elämästään, ja osana tätä prosessia hän löytää itselleen otollisen puolisoehdokkaan. *Pohjantähdessä* kuvio on sovinnaisempi. Naiset eivät kuitenkaan enää ole Alman ja Elinan kaltaisia valovoimaisia persoonia, merkittävien naisten aika Koskelassa on ainakin sillä erää ohitse. Toisaalta se on johdonmukainen lopputulos tilanteessa, jossa suku on monien vaikeiden kriisien jälkeen päätenyt suureen suvantovaiheeseen ja kahden sukupolven taistelut ovat tuottaneet toivotun voitollisen hedelmän. *Hysterian* *Pohjantähteä* suurempi kompleksisuus heijastuu myös sukujen avioliitoissa. Vikin elämän vaikeuksien käynnistäjäksi muodostuu hänen epäonnistuva avioliittonsa Sylvin kanssa, Elina puolestaan on Akselille tärkeä tuki tämän elämän vaikeiden mullistusten keskellä. Kummankaan romaanin naiskuva ei myöskään ole erityisen modernistinen, vaikka *Hysteria* problematisoi naisen aseman oikeastaan Sylvin ja Katariinan kautta.

4.5 Pohjalaiset ja hämäläiset suvut

Hysteria ja *Pohjantähti* edustavat aivan erilaisia näkemyksiä suomalaisten sukujen historiasta. Edellinen kuvaa pohjalaistaustaista keskisuomalaista sukua, jälkimmäinen hämäläistä. Puhe heimoista on anakronistista, sillä tieteellisessä merkityksessä eri heimojen erot ovat keinotekoisesti tuotettuja. On vielä huomattava, että käsitteenä kansanluonne on varsin epämääräinen ja jopa epätieteellinen. Esimerkiksi Liisa Keltikangas-Järvinen toteaa, ettei kansanluonnetta sillä tavalla kuin termiä yleisessä keskustelussa käytetään, ole lainkaan olemassa. Tieteellisessä mielessä käsite on käyttökelvoton. (Keltikangas-Järvinen 1996, 217.) Toisaalta termiä käytetään arkikielessä ahkerasti, ja sen avulla ihmiset koodittavat toisiaan maakunnallisen taustan mukaan. Lisäksi kansanluonne-termi on erotettava nykyisin tutkimuksissa käytettävistä termeistä kansallinen identiteetti ja mentaliteetti, vaikka niidenkin käytössä on paljon epäselvyyksiä ja ristiriitaisuuksia. Jälkimmäisillä termeillä ei myöskään tarkoiteta täsmälleen ottaen samaa kuin kansanluonteella, josta puhuminen pohjautuu 1700-luvulta peräisin olevaan tapaan luonnehtia kansoja ja kansanheimoja luonnetermein. (Sipilä 2002, 150.) Miten kansanluonteen merkitys käy *Hysteriassa* ja *Pohjantähdessä* esille Björkharryn ja Koskelan sukujen edustajien kautta?

Heimotarkastelun keskipisteeseen otan Janne Björkharryn ja Jussi Koskelan, koska heissä heidän heimojensa ominaispiirteet ilmenevät puhtaammissa muodossa kuin myöhemmillä sukupolvilla. Björkharryt ovat lähtöisin Pohjanmaalta, Koskelat puolestaan ovat hämäläisiä. Tarkemmin *Hysteria* ei kerro sitä, mistä päin Pohjanmaata Janne on isänsä kanssa muuttanut Keski-Suomeen. Vastaus tähän voidaan kuitenkin päätellä muutamista lähteistä. Yksi lähde on Harri Tapperin romaani *Pitkäsuisten suku* (2002), jossa Pohjanmaalta muuttaa Saarijärvelle kolme sukua, Köhlströmit, Björnwikit ja Tapperit. Tapperien suku muistuttaa monelta osin erehdyttävästi Björkharryja. Janne Tapperilla (1859-1927) ja hänen Tilta-vaimollaan ovat lapset Oskari, Juhannes, Hilda, Vihtori ja Anna (mt. 221). Juhannes hukkuu uitto-onnettomuudessa, ja siitä ilmoitetaan hänen isälleen Jannelle, joka on myös uitossa mukana. Tapahtumat ja henkilöt ovat siis ainakin tältä osin samat kuin *Hysteriassa* Björkharryn suvussa. Tapperit toisin sanoen muodostavat esikuvan Björkharryille. Kirjailija Harri Tapper vahvistaa, että havainto tästä analogiasta on oikeaan osunut. Hänen mukaansa Marko Tapio halusi huomioida pohjalaisuuden *Hysteriaa* luodessaan, koska sen vaikutus hänen omissa juurissaan oli niin vahva. Myös Tapper pitää suhtautumistaan pohjalaisuuteen ratkaisevana motiivina *Pitkäsuisten suvun* kirjoittamiselle. (Tapper 2003b.) Heimotaustan merkitys kirjailijaveljesten tuotannossa on siis voimakas. Tuulikki Valkonen puolestaan on liittänyt *Mäyhäänsä* mukaan tietoa Tapperien sukuhistoriasta. Kyseisten tietojen mukaan Mikko Mikonpoika Haapoja ja hänen Helena-vaimonsa tulivat Saarijärvelle Pohjanmaalta, Lohtajalta, tarkemmin sanottuna Toholammilta vuonna 1834. Uudessa elämässä sukunimeksi vakiintui Tapper. (Valkonen 2003, 443-444.)

Pohjalaisuuden käsite on pitkälti kirjailijoiden luoma ja voidaankin kysyä, minkä verran esimerkiksi tämän heimon dramaattisuutta on liioiteltu (Sipilä 2002, 157). Suomalaisessa kirjallisuudessa eteläpohjalaisuuden ja keskipohjalaisuuden välille on erityispiirteineen vedetty usein aivan selvä raja. Esimerkiksi Väinö Linnan stereotyyppisissä heimohahmoissa eteläpohjalaista Mäkilää määrittää lähinnä saituus ja uskonnollisuus, keskipohjalaista Saloa yksitotisuus ja sotaintoisuus. Mitään sankarihahmoa ei kummastakaan muodostu (mt. 197), joten pohjalaisuuteen ei kirjallisuudessa toki aina suhtauduta ihannoivasti. Jouko Turkka määrittelee Salon hahmon Linnan draamallisen johdonmukaisuuden pohjalta. Hänestä on loogista, ettei Salo saa olla edes puhdas eteläpohjalainen vaan hän on keskipohjalainen. Toisiin yksilöihin kohdistuva etäinen ihailu on hänen kohtalonsa. (Turkka 1980, 156.)

Monissa vanhemmissa teksteissä ei etelä-, keski- eikä pohjoispohjalaisia erotella toisistaan (Sipilä 2002, 197). Tämä pätee myös aikanaan suomalaisten heimojen erikoispiirteitä tarkastelleeseen Zacharias Topeliukseen, joka toteaa (etelä)pohjalaisista seuraavaa:

Liikkuvampana, kiihkeämpänä ja toimekkaampana kuin muut maanmiehemme pohjalainen, etenkin eteläpohjalainen on herkempi intohimojenkin oikuille. /--/ Aseta hänet rauhanaikana, katovuotten kohdatessa, kirves kädessä tervapuiden kaatoon tai lapio kädessä soita kaivamaan, etpää tapaa uuraampaa, ajattelevampaa ja väsymättömämpää työmiestä kuin hän on. /--/ Tipautapa sitten hillittömän huumaukseen pirsara viinaa, sano tanssin ja mustasukkaisuuden humalluttamalle pohjalaiselle kom-

pasana, silloin silmänräpäyksessä seuraa sanaa teko, kehittyy hurja tappelu ja vuotaa verta, kunnes naiset, rauhanenkelit täällä niin kuin kaikkialla, heittäytyvät väliin ja heidän rukouksensa tai väsymys erottaa tappelijat. (Topelius 1841/1932, 483-484.)

Topelius siis mainitsee eteläpohjalaisuuden yhteydessä adjektiivit liikkuva, kiihkeä ja toimekas. Eteläpohjalainen yrittäjäyys ja maakunnasta aina Amerikkaan asti suuntautuneet joukkoliikkeet ovat yksi tämän hengen ilmaus (Sipilä 2002, 244). Vaikka Janne Björkharry ja hänen isänsä eivät olekaan etelä-, vaan keskipohjalaisia, sopii Topeliuksen luonnehdinta heihinkin. He elättävät itsensä kirvesmiehinä, ja päättävät sitten paremman elämän toivossa muuttaa pois kotiseudultaan, tässä tapauksessa Keski-Suomeen. Topeliuksen mainitsemat adjektiivit sopivat erityisen hyvin Janne Björkharryyn, josta suvun nousu alkaa. Vaaran uhatessa hänen vitaalisuutensa puhkeaa täyteen teräänsä, ja hän osoittautuu fyysisen konfliktin uhatessa lyömättömäksi. Pohjalaisuudestaan ja tulisuudestaan huolimatta Janne ei kuitenkaan ole aggressiivinen eikä hän myöskään helposti turvaudu puukkoon, vaikka sellainen on hänen aikanaan Saarijärvellä yleinen tapa.

Ari Honka-Hallila on luonnehtinut pohjalaisia erityisen isänmaallisiksi tai pikemminkin omasta vapaudestaan ja omista oikeuksistaan kiinni pitäväksi väeksi (Honka-Hallila 1993, 33). Tarkennuksen vuoksi mainittakoon, että hän puhuu nimenomaan eteläpohjalaisista. Vapaus on itse asiassa pohjalaismytologian tärkein iskusana (mt. 42). Äärimmillään pohjalainen vapaudenrakkaus ilmenee haluna vastustaa auktoriteetteja, mistä eteläpohjalaisen talonpoikaispäällikön Jaakko Ilkan 1500-luvun lopulla johtama nuijasota on hyvä esimerkki (mt. 33). Tarvittaessa auktoriteettien vastustamiseen asti yltyvä vapaudenrakkaus löytyy myös keskipohjalaisesta Janne Björkharrysta. Hänen puolustuskyvytön vaimonsa Hiltu joutuu toistuvasti Lommolan kiusanteon kohteeksi:

- Minkä takia minun pitää kärsiä tämmöistä. Kun en minä mitään pahaa ole tehnyt.
- No niin, no niin, no niin. Puhutaanpas nyt, no niin. Jaa mimmosta.
- Minulla tiskautetaan puhtaita astioitakin kokonainen päivä. Ja aina käsketään liikaamaan uudestaan, uuh. Mitä se semmonen on.
- Kuka sitä on teettänyt.
- En minä sano.

Janne lähti siltä paikalta. Ei tämän niin kuin sanottu tarvitse juuri tuon tiskauksen jälkeen tapahtuvaa olla, oli taas sattunut jotakin uutta. Hän käveli suoraan taloon ja nosti siellä mitään puhumatta isännän leuasta seinälle. Sitten hän tuli pitkin askelin takaisin – Hiltu katsoi sitä salaa ikkunasta – ja meni tuvassa käymättä myllyyn ja jauhoi niin kauan, että oli rauhoittunut. (AH 1967, 138-139.)

Lommola ei loukkaannu tästä, vaikka hän vääristyneessä talollisessa omanarvontunnonaan kokeekin olevansa ”pientä aatelia” (mt. 146). Hänen ”ymmärtävää” suhtautumistaan Jannen tarvittaessa esiin nousevaa auktoriteettiuhmaa kohtaan voidaan selittää siten, että hän itsekin tajuaa mylläriinsä olevan, ei suinkaan ymmärtämättömyyttään isotteleva renkipahanen, vaan mies, joka kyvyiltään ja moraaliltaan on itse asiassa hänen yläpuolellaan. Tätä väitettä voidaan tukea muutamalla huomiolla. Ensinnäkin, Lommola mieltyy Janneen jo heti alussa. Toiseksi, Jannen lahjakkuus huomataan yleisesti. Kolmanneksi, tu-

levaisuuden tapahtumat tukevat Lommolan mahdollisesti tekemää havaintoa, sillä Jannen poika Vikki ostaa pankinjohtajavuosinaan koko Lommolan tilan ja liittää sen hallitsemaansa Plataaniin, Saarijärven suurimpaan tilaan. Björkharryn suvun nousu on Vikin aikana näyttävää, kun taas lähes kaikki Lommolan 24 lasta taantuvat pienissä mökeissä eläviksi kommunistisiksi köyhälistöläisiksi, joiden suhtautumistapaa elämään kateus ja katkeruus leimaavat. Ville Lommo-la, sukunsa rappion ruumiillistuma, aavistaa tuhoaan kohti käydessään, ettei syntyperä sittenkään voi olla ihmisarvon mittari. Björkharryjen mutkatonta suhdetta auktoriteetteihin voidaan valaista erään muunkin tilanteen kautta. Vikki Björkharryn kansanomaisen humoristinen käytös tasavallan presidentin seurassa osoittaa, että Björkharryt kykenevät suhtautumaan korkeisiinkin auktoriteetteihin luontevasti, jopa huumorilla, ilman turhia alemmuudentunteita tai sievistelyä (AH 1967, 186).

Jussi Koskela asennoituu auktoriteetteihin aivan päinvastaisella tavalla kuin Janne Björkharry. Jussi on aina ehdottoman nöyrä pappilaa kohtaan. Tosin nöyrä käytös on ainakin osittain laskelmoitua. Jyrki Nummi toteaa väitöskirjassaan, että Salpakari, jota Jussin nöyryys ja vaatimattomuus miellyttävät, ei koskaan käsitä, että Jussin Saarijärven Paavon rooli on sekoitus oveluutta ja pakon sanelemaa alistuneisuutta (Nummi 1993, 197). Hämäläiset eivät keskimäärin varmaankaan ole sen auktoriteettiuskoisempia kuin muutkaan heimot, mutta *Hysterian* ja *Pohjantähden* keskinäisessä tarkastelussa he väistämättä kontrastoituvat pohjalaisia auktoriteettiuskoisemmiksi. Topelius toteaa, että hämäläisen "uppiniskaisessa luonteessa on paljon uskollisuutta, paljon auttavaisuutta ja paljon kärsivällisyyttä." Samalla hämäläinen on sunnuntaita lukuun ottamatta "vaatimattomin kaikista kansalaisista." (Topelius 1985, 216-217.) Nämä luonnehdinnat sopivat täydellisesti Jussi Koskelaan. Vaatimattomuus ja uskollisuus näyttävät korostuvan hänessä suorastaan esimerkillisellä tavalla. Vaikka hän kokee kärsineensä Salpakarien puolelta vääryyttä, on auktoriteettien kunnioittaminen hänelle omaa etua tärkeämpi asia. Hän jopa paheksuu poikaansa Akselia, joka omaksuu Salpakareihin nähden poikkeuksellisen jyrkän asenteen.

Itsenäisyys voidaan lukea osaksi vapaudenrakkautta. Jannen itsenäisyyttä kuvastaa se, ettei hän tarvitse omalle toiminnalleen esikuvia. Jo *Pohjantähden* alkusivut sen sijaan osoittavat, että muutoin kanssaihmiisiin kriittisesti ja jopa torjuvasti suhtautuva Jussi ihailee varauksetta Kylä-Pentin vanhaa isäntää. Suo-Keisarin lempinimen saanut vanhaisäntä on noussut Pentinkulmalla legendaariseen maineeseen raivattuaan aikanaan suuren alan suota pelloksi. Monet pentinkulmalaiset käyvät katsomassa, miten Jussin työ edistyy, mutta Suo-Keisari on ainoa, jolta Jussi ottaa neuvoja vastaan. Jussi kuuntelee häntä nöyrän kunnioittavasti. (TPA 1959, 15.)

Auktoriteettiusko tai sen puute ilmenee myös kummankin suvun miesten suhtautumisessa lakiin. Koskelat ovat lainkuuliaisia. Tämä koskee Akseliakin hänen kapinaroolistaan huolimatta. Lopulta hän joutuu lainkuuliaisuutensa vuoksi ristiriitaiseen tilanteeseen, sillä hänellä on myös voimakas oikeudenmukaisuuden taju, ja kansalaissodan alla hän uskoo edustamiensa torpparien vihdoin saavan oikeutta valkoisia sortajia vastaan. Hän siis kyseenalaistaa sii-

henastisten lakien oikeellisuuden. Halu saada oikeutta ja halu luoda parempi yhteiskunta toisin sanoen ohjaavat Akselin toimintaa. Hän saa kansalaissodan jälkeen kuolemantuomion, mutta tuomio perustuu ratkaiseviltä osiltaan väärin tietoihin. Akseli ei missään vaiheessa ole syyllistynyt niihin laittomuuksiin, joista häntä syytetään. Björkharryjen kompleksisempi suhde lakiin kulminoituu Vikissä, joka rahan ja politiikan parissa toimiessaan lankeaa suoranaisiin väärinkäytöksiin. Hän ei enää arvota toimintaansa moraalien ja laillisuuden, vaan kylmän tarkoituksenmukaisuuden ja hyödyn kautta.

Myyttinen pohjalaisuus ponnistaa Honka-Hallilan mukaan siitä aggressiivisuudesta, joka perustui tarpeelle olla ”mies” tai ylipäätään ”jotakin.” Miehеккyyteen liittyi kapitalismin perusajatus siitä, että jokainen voi itse muotoilla maailman haluamakseen. Se merkitsi vanhassa maatalousyhteiskunnassa lähinnä sitä, että talotonkin mies saattoi hankkia itselleen talon, jos hän oli oikea ”mies”, jos ei muuten niin naimalla. (Honka-Hallila 1993, 42.) Myös Janne Björkharry toteuttaa omistamisen periaatetta omassa elämässään. Pelkkä myllärin työ ei hänelle riitä. Hänen toimintaansa ohjaavat sisäsyntyiset motiivit: vaikka hänellä ei keskisuomalaisessa ympäristössä ole ulkopuolelta tulevia paineita hankkia itselleen omaa taloa, hän tekee niin, koska katsoo sitä tarvitsevänsä. Vikki puolestaan hankkii itselleen Saarijärven suurimman talon isännöiden avioitumisen myötä. Topelius puolestaan kuvailee hämäläisiä varsinaisiksi kivenkääntäjiksi, jollaiset ovat painaneet leimansa kansamme enemmistöön. Lisäksi he ovat vakaita, hiljaisia ja karkeitä (Topelius 1985, 216-217), mikä kuvaus sopii hyvin Koskeloihin.

Yksi pysyvempiä suomalaisheimoja koskevia stereotyyppioita perustuu hämäläisten hitauteen ja jurouteen (Niemi 2000, 62-63). Kyseiset piirteet ovat selvästi nähtävissä myös Jussi Koskelassa. Luonteen jurous korostuu Koskeloiden kohdalla muutenkin tavallista enemmän. Lisäksi he ovat tosikkoja. Taipumus huumorintajuun on Koskelassa jotenkin harvinainen ilmiö (TPA 1959, 343). Akseli mainitaan trilogiassa tosikoksi aivan erikseen (mt. 275). Koskelat eivät siis kykene huumorin avulla käsittelemään elämässään eteen tulevia vaikeuksia. Huumorin alueella Björkharryt muodostuvat heille vastakohtaksi. Esimerkiksi Jannelle ja Vikille kansanhuumori on tärkeä osa sosiaalista kanssakäyntiä ja itseilmaisua. Miten Koskeloiden kireä mentaliteetti sitten näkyy heidän elämässään? *Pohjantähden* kaikkitietävä kertoja toteaa Akselistä, että tämä on puritaaniperheen poika (mt. 379). Jöröys, sulkeutuneisuus ja saituus siis määräävät Koskelassa elämäntavan, joka nimenomaan Jussin aikana on kieltämättä hyvin askeettinen. Esimerkiksi alkoholiin Koskelassa suhtaudutaan pidättyvästi, kun taas Björkharryjen asenne siihen on Jannesta alkaen paljon läheisempi ja spontaanimpi. Perusluonnetta koskevista eroista voidaan kokoavasti tehdä sellainen johtopäätös, että Björkharryt, varsinkin Janne ja Vikki, ovat ekstrovertimpia kuin Koskelat. He eivät, päinvastoin kuin vaikkapa Jussi Koskela, eristäydy muusta kyläyhteisöstä vaan ovat elämässä mukana. *Hysteria* esimerkiksi kuvaa Jannen ja Vikin käynnit kyläiltamissa (AH 1967, 261-273).

Isänmaallisuus nivotaan *Pohjantähdessä* tiukasti yhteen pohjalaisuuden kanssa, kun taas hämäläisyys leimautuu kriisitilanteessa kannaltaan epävar-

maksi, tiukan oikeistolaisen ajattelutavan mukaan subjektiivisesti tulkittuna jopa epäisänmaalliseksi. Hyvinä esimerkkeinä pohjalaisuuden ylikorostuneesta ihannoinnista ovat äärioikeistolaisesti ajattelevat opettaja Pentti Rautajärvi ja kirkkoherran vaimo Ellen Salpakari, jotka trilogian kolmannessa osassa pitävät pohjalaisia isänmaan ehdottomina tukipylväinä. Rautajärvi, hämäläinen, ihailee pohjalaisia varauksettomasti ja jopa tietoisesti identifioituu heihin:

Hän [Rautajärvi] pusersi kättä erittäin voimakkaasti ja katsoi tervehdittävää tehostetun kiinteästi silmiin. Näkyi selvästi, että hän pyrki antamaan itsestään avoimen ja rehdin vaikutelman. Hän tuli pappilaankin lapikkaissaan ja pohjalaispaidassaan, mutta rovasti ja ruustinna eivät siitä pahastuneet. Päinvastoin. /- -/ Huolimatta pohjalaisasusteistaan Pentti Rautajärvi oli selvä hämäläinen. /--/ Pohjalaisasusteensa opettaja selitti johtuvan siitä, että hän oli henkisesti vaihtanut heimoa:
- Minä häpeän hämäläisyyttäni. Aikaisemmin olin siitä ylpeä, mutta vapaussota muutti kaiken. (TPA 1962, 173.)

Kun Pentinkulmalla äärioikeistolaisuuden voiman aikoihin vierailee eteläpohjalainen kukkopillikauppias, Rautajärvi hengenheimolaisineen nostaa hänet jalustalle huolimatta siitä, että tällä tuskin on politiikan kanssa mitään tekemistä. Synnynnäisenä kauppiamiehenä kukkopillimies kuitenkin käyttää ovelasti tilaisuutta hyväkseen ja vetää roolinsa läpi taitavasti. Hän leikkii olevansa tärkeä sanantuoja. Samalla hän saa kukkopillinsä helposti myytyä paikkakunnan lapualaisen suunnan kannattajille. (TPA 1962, 297.) Hän käyttää pyydettyä puheenvuoron oikeudenkäynnissä, jossa Pentinkulman lapualaishenkisten muiluttajien tekosia käsitellään. Etelä-Pohjanmaan murteella lausutut muuttamat lauseet herättävät muiluttajien kannattajien joukossa suurta ihastusta. (Mt. 303.) Pohjalaisuuden ihailu vääristyy Rautajärven ja Ellen Salpakarin myötä lähes tahattoman koomisuuden mittoihin. Kummastakin löytyy poliittista fanaattisuutta, ja sen myötä he vetoavat tiukoissa tilanteissa pohjalaisten ajatteluun ja toimintaan tavalla, joka väistämättä lyö tähän heimoon kyseenalaisen leiman. Heidän ihannoiva näkökulmansa ei ole pohjalaisuudelle eduksi.

Toki *Pohjantähden* pohjalaiskuvauksessa on kyse muustakin kuin vain Rautajärven ja Salpakarin näkökulmista. Esimerkiksi Helsinkiin Pentinkulman kautta autolla talonpoikaismarssille matkaavat pohjalaiset mukiloivat tauon aikana Kankaanpään Eliaksen, joka ei malta olla ärsyttämättä heitä kielenkäytöllään. *Pohjantähden* pohjalaiset ovat siis joko kansalaissodan valkoisia, lapualaisvuosien äärioikeistolaisia tai, kuten kukkopillikauppiaan tapaus osoittaa, hyvän pelisilmän omaavia kauppiamiehiä. Lisäksi kyse on nimenomaan eteläpohjalaisista, jotka ovat voimakaspiirteisempiä, ja siksi tällä heimolla on suomalaisessa (populaari)kulttuurissa ollut aivan oma merkityksensä (Honka-Hallila 1993, 32).

Pohjanmaa ja Lapua leimattiin 1960-luvulla *Lapualaisoopperan* myötä pyhäytyneisyyden perikuviksi, joiden vastavoimaksi punalippuinen, urbaani radikalismi oli nousemassa (Kolbe 1996b, 134-135). *Hysteria* on omalla tavallaan pohjalaisuuden puolustuspuhe tuon ajan ylipolitisoituneessa ilmapiirissä. *Hysteria* esittää pohjalaisuuden rakentavammassa valossa. Tapion pohjalaisuudessa on luovuttu *Pohjantähdessä* nähdystä yltiöisänmaallisuudesta, tilalle on tullut muita elementtejä, joiden myötä pohjalaisuus ilmenee kiihkottomammassa ja

modernimmassa muodossa. Tapio antaa ymmärtää, että pieni ja köyhä maa väistämättä tarvitsee pohjalaisuudesta kumpuavaa yritteliäisyyttä. Tällainen pohjalaisuus ei tietenkään edusta pysähtyneisyyttä vaan kansakunnan aineellisen kehityksen kannalta elintärkeää dynamiikkaa. Samalla pohjalainen isänmaallisuus esitetään enimmäkseen realistisesti, vailla turhaa pateettisuutta, kuten Björkharryt sitä ilmentävät. Jannen ja Vikin punaisuus niin ikään osoittaa, ettei kaikkea pohjalaisuutta pidä arvottaa äärioikeistolaisuuden ilmentymänä, vaan ideologinen todellisuus on paljon monisyisempi. ”Punainen pohjalaisuuskin” on oppositiossa valkoisia vastaan siinä missä toisetkin punaiset, kuten Jannen tapauksessa nähdään vuonna 1918.

Björkharryjen pohjalaisuutta voidaan tarkastella myös osana suurempaa kokonaisuutta, länsisuomalaisuutta. Björkharryt edustavat länsisuomalaisen taustansa vuoksi rationaalisuutta, tarmokkuutta ja järjestystä, jolla suomalaisen syvän maaseudun ongelmia yritetään ratkaista. Björkharryjen ominaisuudet voidaan nähdä idästä kumpuavan ja voimalaitostyömaalla menestyvän kommunismin vastavoimana, joka Saarijärvellä käy modernisaatio aseenaan taistella Suomen suunnasta. Näin ajateltuna vastakkain ovat lopulta itä ja länsi.

Erilainen suomalaisuus konkretisoituu myös *Hysterian* ja *Pohjantähden* keskeisten henkilöhahmojen ulkomuodon kautta. Jannen ulkoinen olemus on melkoisessa kontrastissa lähinnä metsäsuomalaista muistuttavaan Jussiin nähden. Jannen ylväyttä ihailevat hänen lapsensakin. Vikki kertoo vuosikymmenien kuluttua omalle pojalleen Harrille, miten hän ja hänen nuorempi sisarensa Eliina odottavat kirkon edustalla isäänsä. ”Kyllä se oli juhlallinen näky, aina se muistuu. Minä muistan vielä sen hatunkin, joka sillä oli, sinertävä hattu niin kuin keväällä vihertää maa. Semmonen hattu sillä oli, sen lieri oli takaa pystyssä ja tästä kupeelta napilla kiinni niin, että se oli niin kuin jokin äyskäri. Semmonen hattu oli sen päässä. Kyllä se oli komea ja juhlallinen näky.” (AH 1967, 177.) Jussi Koskelan olemukseen luo leimansa luontainen vaatimattomuus ja vuosia kestänyt raivaustyö: ”Melkoisen suuriin kiviin Jussin voimat kyllä riittivät. Hän ei tosin ollut mikään suuri mies, mutta hänen ruumiinsa oli vanterra ja lujatekoinen, ja mikä tärkeintä, siinä eli ja vaikutti henki, joka otti siitä kaiken irti.” (TPA 1959, 12.) Rimmon-Kenan viittaa siihen, miten ulkoista olemusta on käytetty ilmentämään luonteenpiirteitä niin kauan kuin kertomakirjallisuutta on ollut (Rimmon-Kenan 1991, 84-86). Tämä toteamus sopii hyvin yhteen Jannesta ja Jussista tehtyihin havaintoihin. Heidän tapauksissaan ulkoinen olemus tukee persoonallisuuden piirteiden ilmentymiä.

Yksi valaiseva aspekti *Hysterian* ja *Pohjantähden* erilaisille käsityksille suomalaisuudesta löytyy siitä, millaisen kuvan romaanit antavat vaurautta ja taloudellista valtaa edustavista Saarijärven ja Pentinkulman työnantajista. Tässä tarkasteltavaksi hypertekstuaaliseksi pariaksi sopii Tapiolta paikallisen pankin hallituksen puheenjohtaja vanha-Wastinki ja Linnalta sahanomistaja Mellola, jotka muistuttavat toisiaan asemansa ja ulkoisen olemuksensa puolesta. Hyvä elintaso heijastuu kummallakin huomattavana ylipainoisuutena, mikä rajoittaa heidän liikkumistaan. 120-kiloisesta vanhasta-Wastingista todetaan suojeluskunnan harjoitusten yhteydessä, että hän ”yritti hyllyen pysyä nuorempien ja

ripeämpien ja innokkaampien mukana.” (AH 1967, 214). Mellola puolestaan fokalisoituu Akselin näkökulmasta negatiivisesti: ”Aina kun hän ajatteli isäntien valtiorikosoikeudelle lähettämää kirjelmää, kohdistui hänen vihansa etupäässä Mellolaan. Ja se johtui puhtaasti tämän lihavuudesta ja ulkoisen olemuksen turpeasta alkukantaisuudesta.” (TPA 1962, 218.) Vanhaan-Wastinkiin ja Mellolaan pätee edellä lainattu Rimmon-Kenanin ajatus ulkoisen olemuksen ja luonteenpiirteiden analogisuudesta. Flegmaattisuus ilmenee kuitenkin heillä hieman eri tavalla. Mellolan fyysinen kunto heikkenee vielä ajan myötä ja se tuntuu samalla kuvastelevan myös hänen henkisen tasonsa laskua. Lopulta hänen kuntonsa pettää tragikoomisella tavalla tilanteessa, jossa seurakunnan edustajat suorittavat maakatselmuksia Akselille myytävän maa-alan vuoksi. Mellola ei saa myötätuntoa varsinkaan Yllön isännältä, joka johtaa katselmusta (mt. 38). Tilanne kääntyy yllättävästi Akselin voitoksi, sillä hän saa lopulta työleen hyvät ehdot.

Vanha-Wastinki mieltyy nopeasti nuoreen Vikki Björkharryyn. Pankin hallituksen puheenjohtajana hän nostaa tämän uudeksi pankinjohtajaksi itsensä jälkeen ja tukee suojattiaan vuosien varrella johdonmukaisesti. Heidän välilleen syntyy itse asiassa elinikäinen ystävyysuhde. Vanhan-Wastingin suojeus Vikkiä kohtaan ei jää kenellekään epäselväksi:

Isä [Vikki B.] tulee tuon saman pankin johtajaksi vuonna 1926. Se on seuraus siitä, että vanha-Wastinki itse siirtyy saman pankin hallituksen puheenjohtajaksi. Se puolestaan on tietysti seuraus monesta muusta asiasta näiden kahden miehen kesken.

- Mitä Wastinki sanoo.

Kysymys on pankinjohtajan vaalista. Kokouksen puheenjohtaja kysyy tietysti ensiksi hallituksen puheenjohtajan mielipidettä.

- Minä ehdotan tätä nuorta Plataania.

Wastinki käyttää nimenomaan tuota nimeä. (AH 1967, 277.)

Vanha-Wastinki samastaa Vikki Björkharryn talonpoikaiseen sukuun ja ystävyystyy myös Janne Björkharryn kanssa varsin pian Hiltun murhan jälkeen 1918. (mt. 92.) Vanha-Wastinki on Saarijärven suojeluskunnan päällikkö, Janne puolestaan punainen, joka kansalaissodan päivinä joutuu valkoisten kuulusteltavaksi. Silti polttavat ideologiset raja-aidat eivät estä ystävyyttä. Mistä tämä ystävyys oikein juontaa juurensa? Yhtä selitystä voidaan hakea punaisten suorittamasta Hiltun murhasta kesällä 1918. Vanha-Wastinki aivan oikein näkee Björkharryjen pettymyksen omaa yhteiskuntaluokkaansa kohtaan, ja ystävyystyminen on luonnollinen asia, varsinkin kun Vikistä pian Hiltun kuoleman jälkeen tulee Plataanin kotivävy. Toinen selitys löytynee vanhan-Wastingin mentaliteetista. Hän on vaikutusvallastaan huolimatta kansanomaisen mies, jota Björkharryjen tyyli selvästi miellyttää.

Mellolassa puolestaan ruumiillistuu Koskeloiden mielestä valkoisten mielivalta. Hän on mukana ratkaisemassa sitä, että Akselin veljet Aku ja Aleksii saavat kansalaissodan jälkeen kuolemantuomion. Lisäksi hän suhtautuu penseästi Akselin haluun ostaa seurakunnalta lisää maata siinä vaiheessa, kun olot alkavat normalisoitua. Mellola on yksi Koskeloiden ja Kivivuorten arkkivihollisista. Hänen poikkeuksellisen ylipainonsa takia muodostuu kuva hyvin syöneestä sahanomistajasta, jolle tavallisen kansan ongelmat ovat vieraita. Kansa-

laissodan jälkiselvittelyissä Mellolan järjettömyys korostuu, sillä hän ajaa kuolemantuomiota sekä Otto että Janne Kivivuorelle, vaikka nämä eivät olleetkaan osallistuneet punaisten toimintaan. Itse asiassa hänestä ei löydy *Pohjantähdessä* yhtään hyvää ominaisuutta. Johtopäätöksenä vanhan-Wastingin ja Mellolan keskinäisestä tarkastelusta voidaan todeta, että *Hysteriassa* luotu kuva suojeluskunnassa toimivasta paikallisesta rahavallan edustajasta on monessa mielessä myönteisempi.

Hysterian ja *Pohjantähden* erilaisuutta voidaan vielä tutkailla dynaamisuusstaattisuus -akselin kautta. Luvussa 3.3 mainitsin, miten pato on *Hysteriassa* samalla tavalla keskeinen symbolinen elementti kuin suo *Pohjantähdessä*. Tässä yhteydessä todettiin, miten symbolit dynaamisuuden osalta poikkeavat toisistaan ratkaisevalla tavalla. Pato on ihmisen tekemä rakennelma, joka *Hysterian* tapauksessa kuvaa teknistä kehitystä, edistystä, kun taas suo on luonnonvaraisuuden, jopa pysähtyneisyyden eräs ilmentymä. Vaikka kumpikin romaani kuvaa suomalaisen maaseudun kehitystä 70 vuoden aikana, on *Hysterian* käsitys tästä dynaamisempi, mutta samalla myös ristiriitaisempi.

Eroavaisuudet *Hysterian* ja *Pohjantähden* sukujen ideologisuudessa ja romaanien Suomi-kuvissa tukevat käsitystä siitä, että *Hysteriassa* on "oikeistolaisen *Pohjantähden*" piirteitä. Tätä oikeistolaisuutta ei kuitenkaan kannata ymmärtää kovin kärjistetysti. Esimerkiksi yrittäjäys ja pohjalaisuus ovat asioita, joiden oikeistolaistaminen on ehkä enemmänkin kiinni kontekstista. Se, mikä ehkä 1960-luvun lopulla voitiin kokea "oikeistolaisena", nähdään tämän päivän valossa ilman ideologisen värittyneisyyden kiihkoa.

V HYSTERIA JA INDIVIDUALISMI

5.1 Irrallisuuden kokemus

Modernia romaania tarkasteltaessa 1700-luvun lopun voidaan katsoa merkitsevän selvää muutosta. Individualismi astui esille määrittämään ajattelua. 1700-luvun lopulta lähtien kirjallisuus siirtyi kuvaamaan modernin ihmisen subjektiivista todellisuuden kokemista, ja yhteisestä todellisuudesta siirryttiin subjektiiviseksi koettuun todellisuuteen. Muutos on Saariluoman mukaan niin huomattava, että sitä voidaan kutsua länsimaisen kirjallisuushistorian suurimmaksi murrokseksi. (Saariluoma 1999, 28-29.) Yksi esimerkki ajattelun muutoksesta voidaan ottaa Saksasta. Siellä 1790-luvun uushumanistisissa pyrinöissä sekä vuosisadan vaihteen varhaisromantiikassa alkoi olla vallalla käsitys, jonka mukaan ”ihmisen mitta ei enää ole yleispätevä vaan yksilöllinen, ja se löytyy kunkin yksilön sisältä, hänen sisimmässään piilevistä mahdollisuuksista. Ihmisen minä on juuri näiden individuaalisten sisäisten mahdollisuuksien toteutumista, niiden ilmentämistä toiminnassa.” (Mt. 25-26.) Todellisuus alkoi modernille ihmiselle olla yksilön kokemus, hänen persoonallisesta näkökulmastaan näyttävä todellisuus (mt. 30). Kirjallisuudessa päähenkilö yksilöllistyy ja minäkertoja korvaa kaikkitietävän kertojan.

Modernisaation myötä jokainen sai oman identiteettinsä, kun syntyi ajatus, että jokaisella ihmisellä on erityinen identiteetti, jonka perusta on omassa persoonassa. Uusi identiteettikäsitys korosti yksilöä ja yksilöllisyyttä jopa individualismiin saakka. (Rojola 1995, 13.) Muuttunut subjektikäsitys on näkynyt muillakin romaanin tasoilla kuin vain henkilökuvauksessa. Kysymys on myös sekä kertojalle ja lukijalle annetusta roolista että kirjailijan uudentlaisesta asemasta romaanin kokonaisuuden rakentajana. (Mt. 36.)

Hysterian moderni minä-kertoja Harri Björkharry on lahjakas ja koulutettu henkilö, jolla on hyvät edellytykset edetä elämässään pitkälle. Ulkoisilla kriteereillä hän voi olla oman elämänsä subjekti, mutta hänen sisäiset vaikeutensa uhkaavat tätä kehitystä. Tosin hän ei asemansa vuoksi voi eristäytyä ulkomailmasta. Tiedostamaton hallitsee *Viikatetanssin* Heiskasen käytöstä (Laaksonen

1995, 261-262), mutta samaa ei voida sanoa Björkharrysta. Ongelmallisuudestaan huolimatta hän säilyttää koko ajan rationaalisuutensa. Heikkoina hetkinään Harri tosin turvautuu eskapismiin ja pakenee luonnontunnelmien lisäksi myös vanhojen muistojen ja tarinoiden maailmaan. Lineaarinen aikarakenne rikkoutuu upotetuissa kerrontaosuuksissa, joissa Harri palaa vuosikymmenien taakse muistelemaan omaa lapsuuttaan tai esimerkiksi isänsä vielä varhaisemmalta ajalta kertovia, sukuunsa liittyviä tarinoita. Tarve kuulla tarinoita selittää hänen haluaan kuunnella Kauton kertomuksia. Harrin elämä *Hysteriassa* muodostuu kahdesta läpileikkauksesta, jotka ovat lapsuus ja nykyhetki. Lapsuudessa häntä kiehtovat idylliset muistot, nykyhetkessä luonnontunnelmat.

Uuden ihmisen elämä sekä reaalisessa todellisuudessa että sitä kuvaavien fiktioiden todellisuudessa on kuitenkin osoittautunut monimutkaiseksi. Modernin ja etenkin modernistisen sanataiteen keskeisin teema onkin ollut vieraantuminen. Modernistiset tavat reagoida elämän ongelmiin ja ratkaista ne utopioissa heijastavat modernille aikakaudelle luonteenomaista vieraantumista, joka on kärjistynyt vaikeaksi persoonalliseksi ongelmaksi. (Karkama 1990, 23.) Harri Björkharry on *Hysterian* kompleksisin persoonallisuus, hänellä on ristiriitoja sekä itsensä että ympäristönsä kanssa. Ristiriitaisuudessaan hän muistuttaa Tapion runsaat kymmenen vuotta ennen *Hysteriää* kirjoittamansa *Viikatetanssin* päähenkilöä. Viittaus Heiskaseen on tässä yhteydessä välttämätön. Ensinnäkin, *Hysteria* ja *Viikatetanssi* ovat Tapion kunnianhimoisimmat teokset. Lisäksi ne ovat problematiikkansa, modernististen ratkaisujensa, monimuotoisen symboliikkansa ja päähenkilöidensä olemuksen ansiosta lähempänä toisiaan kuin kirjailijan muut teokset. Heiskanen aikoo jatkosodasta kotiutumisen jälkeen aloittaa valmentautumisen lääketieteellisen tiedekunnan pääsykokeisiin mutta selvittämättömät sisäiset ristiriidat johtavat oman nimen kieltoon, ja jopa lavastettuun itsemurhayritykseen. Uhkarohkea yritys onnistuu, ja romaani päättyy siihen, että Heiskanen ongelmansa ratkaisseena ja identiteettinsä määriteltyään pystyy lähtemään Rasvangan pitäjistä Helsinkiin opiskelemaan. Heiskanen kieltää oman nimensä käytön, koska hän ei voi hyväksyä itseään. Näin pitkälle Harri Björkharry ei kuitenkaan rikkinäisyydessään yllä, hänen kohdallaan ei voida puhua persoonallisuuden hajoamisesta.

Björkharry on Lucien Goldmannin teorian valossa tulkittuna individualistisen modernin yhteiskunnan tuote. Kun elintaso nousee, ihmisten arvomaailmat muuttuvat individualistisempaan suuntaan yhteisöllisyyden kustannuksella. Arvomaailma kokee negatiivisen muutoksen. (Goldmann 1986, 6, 8.) Problemaattista yksilöä käsittelevä romaani suhtautuu vallitsevaan järjestelmään kriittisesti ja vastustaa omalla tavallaan porvarillisen yhteiskunnan kehitystä (mt. 13). Voidaan sanoa jopa että problemaattinen yksilö on "markkinayhteiskunnan taiteilija" (mt. 15).

Pertti Karkaman mukaan yksilö menettää modernisaation myötä aikaisemman identiteettinsä ja subjektiivensa ja joutuu kahden maailman, esiodernin ja modernin välitilaan, jossa hänen on ratkaistava ajan ja paikan suhde kokonaan uudelta pohjalta. Samalla agraariset suku- ja yhteisösiteet sekä paikkaan sidotut yhteydet löystyvät, ja uskonnollinen kosmologia ja perinteinen

kokemustieto menettävät merkitystään. (Karkama 1993, 36-37.) Harri on vartunut Saarijärvellä, perinteisessä agraarisessa maalaisyhteisössä. Hänen omassa kodissaan on ollut aineellista vaurautta riittämiin. Aikuistuminen ja opiskelemaan lähteminen merkitsevät hänelle kaupungistumista ja modernin identiteetin omaksumista. Se ei tapahdu mutkattomasti, joten Harri joutuu irrallisuuden tunteen valtaan. Hän palaa aikamiehenä töihin Saarijärvelle isänsä voimalaitostyömaalle vastaavaksi mestariksi. Edessä on kriisi: toisaalta hän huomaa olevansa irti vanhasta, toisaalta hän ei silti kykene täysin hyväksymään uuttakaan. Hän on identiteettinsä ja aatteidensa puolesta kahden maailman välissä. Oma lapsuutta ja kasvuympäristöä koskevat muistot ovat hänelle rakkaita ja isänsä tavoin hän pitää Vihtori Kauton ja Jussi Karhisen tapaisista mutkattomista kansantyypeistä. Pitkälle opiskellut ja isänsä liiketaloudellisten oppien mukaan toimiva Björkharry katselee kotiseutunsa köyhyyttä, takapajuaisuutta ja työläisten kommunismin sävyttämää katkeruutta kriittisin silmin, kaikkea sitä, minkä hän eritoten katkeruuden osalta, toisaalla (AH 1967, 136) yhdistää arktiseen hysteriaan:

- Puhun tässä omasta syntymäseudustani, niin että en suinkaan puhu mielelläni näistä asioista. Tosin olin ollut kauan poissa, ehkä viisitoista vuotta, ja sinä aikana tottunut toisenlaisiin oloihin. Kun nyt palasin ja tutustuin siihen uudestaan minusta tuntui siltä, että valehtelin itselleni kauheasti kaiken aikaa näitä havaintoja tehdessäni.

- Tuo ei ole totta, sanoin itselleni katsellessani tätä kaikkea.

Kauhistuinkin itseäni näiden ajatusten vuoksi. Sitten häpesin ja kaduin. Tämä on aivan totta: häpesin heidän edessään näitä ajatuksiani. Koskaan en heille näistä puhunut. Minä vain katsoin. Ehkä katsoin liian suoraan. (AH 1967, 15.)

Harri on voimalaitostyömaalla yksin paitsi asemansa vuoksi, myös ihmisenä, sillä kukaan siellä työskentelevistä ei ymmärrä hänen henkistä ominaislaatuun. Parhaiten työläisistä hänet ymmärtää Vihtori Kautto, jolla on terävä psykologinen vaisto. Silti Kauttokaan ei astu esimiehensä problemaattiseen maailmaan. Siihen ei kykene myöskään Katariina, Harrin rakastettu, jonka persoonallisuus on toisella tavalla rakentunut kuin tämän. Juuri tämän vuoksi Katariinala on Harrin elämässä selvä eheyttävä vaikutus.

Lucien Goldmann toteaa, että arvojen koveneminen synnyttää problemaattisen sankarin (Goldmann 1986, 8). *Hysterian* minä-kertoja Harri Björkharrykin on problemaattisuudessaan osaltaan tällaisen yhteiskunnallisen kehitysprosessin seuraus ja erityisesti oman kotitaustansa vuoksi. Hän jakaa saarijärviset kansanhimiset vuohiin ja lampaisiin näiden moraalin, osaamisen ja käytöksen perusteella. Arvottamisen perustana on hänen isältään omaksuma ns. björkharrylainen ihmiskuva, jonka mukaan ihminen itsessään, ei syntyperä ja yhteiskuntaluokka, ratkaisee sen, miten häneen on suhtauduttava. Humaanilta vaikuttava ihmiskuva muistuttaa lopulta nietzscheläisyyttä, kun Harri äkkiä paljastaakin ihailevansa voimaa, auktoriteettia ja menestystä.

Harrin mielestä lääke Saarijärven ongelmiin löytyy modernisaatiosta, jonka airueita hän ja hänen isänsä ovat. Hän uskoo vankasti niihin arvoihin, joilla Saarijärvi hänen mielestään voidaan ohjata kohti parempaa huomista. Toisaalta Harrin suhde modernisaatioon ei ole täysin mutkaton. Vaikka hän haluaa syntymäseutunsa aineellisen elintason kohoavan, hän toisaalta salaa suree kauniin

luonnon tuhoutumista voimalaitospadon tieltä. Voimalaitostyömaalla toimiesaan hän törmää myös sukunsa menneisyyteen ja joutuu samalla käsittelemään monimutkaista isäsuhdettaan. Harrilla on tavallaan menossa surutyöprosessi.

Goldmannin mukaan problemaattisen yksilön on välttämättä oltava toiminnan ihminen (Goldmann 1986, 30). Tämä kriteeri täyttyy Harrin kohdalla, sillä hän on romaanissa tapahtumien keskipisteessä myös toiminnallisessa mielessä.⁴⁶ Vastuullinen rooli merkitsee Harrille sitä, että hän joutuisi tulevaisuudessa ratkaisemaan kysymyksen siitä, haluaako hän jatkaa isänsä työtä. Ainaakaan hänellä ei ole isänsä arvovaltaa eikä kovuutta eikä rahalla ja vallalla ole hänelle enää samanlaista henkilökohtaista merkitystä. Goldmannin mukaan problemaattinen sankari on useissa romaaneissa lopulta tajunnut aiempien yritystensä ja etsimisensä turhuuden (mt. 50). *Hysteria* ei keskeneräisyytensä vuoksi ehdi käsitellä tätä asiaa Harrin osalta, vaikka hänen vierautensa omassa työroolissaan onkin romaanin kahdessa ensimmäisessä osassa havaittavissa.

Problemaattinen sankari on yksi tapa vastustaa porvarillisen yhteiskunnan menossa olevaa kehitystä (mt. 13). Myös Tapion romaani käsittelee kriittisesti yksipuolisen vaurastumisen seurauksia. Rikkauden ja köyhyyden vastakohtaisuus korostuu Saarijärvellä, ja osin taustalla ovat vuosikymmenien takaiset tapahtumat, kun pula-aika vei monet vararikkoon. Esimerkiksi heikot ja puolustuskyvyttömät saavat *Hysteriassa* kärsiä modernisaation vuoksi, mistä voimalaitostöiden vuoksi vanhasta myllystä kovakouraisesti pois karkotettava vanha mies on hyvä esimerkki. Harri, joka ei tosiasiallisesti ole isänsä kaltainen kova kapitalisti, seuraa kohtausta tietäen aivan hyvin, millaista tyytymättömyyttä se voimalaitostyömaalla synnyttää:

Kävi lisäksi ilmi, että ukko oli muuan "Björkharryn syömistä" talollisista, pikkutilallisista, jotka velkaantumisen takia olivat menettäneet talonsa sotia edeltävinä pulakausina ja joiden talot isäni oli sitten päävelkojana olleen pankin hallituksen puheenjohtajana toimiessaan ostanut. Myllytupa kuitenkin hajotettiin. Sattui vielä niin ikävästi, että oli talvi ja asukkaat jouduttiin taluttamaan lumiselle pihalle. Hänen tavaransa ja kolineensa pantiin rekeen. Voimaton ukko yritti ensin kirotta ja tulla silmille, mutta herahti sitten itkuun ja istui lumen alta paljastuneelle myllynkivelle äänettömänä seisovien työmiesten katsoessa koko ajan sivusta pusakoissaan. (AH 1967, 41-42.)

Oman voimattomuuden havaitseminen voimalaitostyömaalla on Harrille kiusallista. Modernistista romaania tutkinut Pertti Karkama puhuu itseyyden ja roolimivuuden välisistä, usein jyrkistäkin ristiriidoista, jotka voivat sitten ilmetä henkilöiden sisäisinä ristiriitoina (Karkama 1994, 103). Tämä pätee myös Harriin, jonka ristiriitaisuutta työmaan vaikeudet vain syventävät. Hän on isompimien voimien puristuksessa tajuten, että työmaan ongelmat johtuvat osaksi hänen heikosta auktoriteetistaan (AH 1968, 109). Voimalaitoshanke on näyttävä ja kallias. Harri näkee ympärillään jatkuvasti työmiesten laiminlyöntejä ja niistä joh-

⁴⁶ Goldmann tarkastelee analysoimaansa Andre Malraux'n romaanin *Les Conquérants* (1927) problemaattista päähenkilöä Garinea, joka niin ikään on toiminnan ihminen. Goldmann havaitsee, että mitä enemmän Garine toimii, sitä vähemmän hän ehtii ajatella itseään. Samalla myös hänen elämänsä alkuperäinen tarkoitus täyttyy. (Goldmann 1986, 47.)

tuvia uusia ongelmia, mutta hän ei silti kykene puuttumaan asioihin sillä tavalla kuin haluaisi. Hän alkaa mielessään pohtia auktoriteetin olemusta ja puhutun sanan vaikutusta ihmisiin sekä lokaalilla että globaalilla tasolla. Voimalaitostyömaa on hänelle tavallaan koko maailma pienoiskoossa, ja hän näkee johdon heikkouden, yleisen epämoraalisuuden ja poliittisen fanaattisuuden olevan ongelmien alkulähteitä. Björkharry on varma siitä, että ihmisiä on mahdollista hallita puhutun sanan voimalla, jos puhujalla vain on kylliksi arvovaltaa. Hän joutuu äärimmäisessä tilanteessa harkitsemaan konepistoolilla uhkaamista.

Viehtymys sotaan on osa sitä problematisointia, jonka Harri liittyy heikkouden pohdintaan yleisemminkin: hänen mielestään ihmiskunta on kyvytön hallitsemaan itse tuottamiaan ongelmia, joten lopulta sota on ainoa tapa tuoda järjestys epäjärjestyksen keskelle. Viehtymys sotaan voidaan tulkita Harrin osalta myös käänteisesti: hän ei kykene hyväksymään heikkoutta, ei itsessään eikä toisissa. Heikkouden halveksunta osaltaan selittää hänen vastenmielisyytensä uskovaisia, pasifisteja ja kommunisteja kohtaan.

Äärimmillään Harrin voimattomuus ilmenee lamaan tunteena. Hän katsoo voimattomana sivusta, kun työmiehet mukiloivat hänen isänsä. Samalla tavalla hän reagoi, kun eräs vanhempi työmies raiskaa voimalaitostyömaalla töissä olevan nuoren tytön toisten työmiesten katsellessa vierestä (AH 1967, 16-17). Harrin lamaan tunteen liittyy esimerkiksi eteen tuleviin yllättäviin tilanteisiin. Toisaalta hänen pohdintansa voimalaitostyömaalla osoittavat, että hän on lamaan tunteen myös suhteessa isompiin asiakokonaisuuksiin. Hän ei pysty ratkaisemaan voimalaitostyömaan suuria ongelmia eikä omaa sisäistä ristiriitaisuuttaan.

Myös problemaattinen suhde omaan isään vaivaa Harria. Heidän suhteensa on aiemmin ollut läheinen ja Harrin lapsuudessa jopa idyllinen. Seuraava kohta on kesältä, jolloin Harri on kymmenvuotias:

Lyhyesti sanoen: soudimme myötävirtaan Myllylle ohuessa, melkein sumumaisessa, sihisevässä sateessa, ja Myllyn sillalta elävällä täyllä onkien sain elämäni ensimmäisen hauen. Voi Luoja. Voisin kertoa siitä tapahtumasta vuoden yhtä mittaa. /--/ Isä oli jossakin muualla, minun suuri haukeni oli porossa lankuilla keskellä puista siltaa, kun hän tuli. Isällä oli katajaisessa raksissa myös pienempi hauki. Minun painoi neljänneksi vaille viisi kun se sitten kotona punnittiin.

- No, jumalauta. – Isä seiso i hauen edessä, minä en ollut ollut näkevinäni hänen tuloaan. – Sinähän Harri kalamies olet!

/--/ Sitten hän vei minut vanhaan myllytupaan, joka oli törmällä myllyn yläpuolella. Sain ensimmäistä kertaa tietää, että hän oli syntynyt siinä. (AH 1968, 50.)

Idyllisistä muistoista huolimatta Harri on aikuisiällä tullut käännepiisteeseen, jossa hän joutuu tarkistamaan tätä suhdetta uudesta, kriittisemmästä aspektista. Hän toisaalta ymmärtää isänsä, tämän ”likaisen idealistin” toiminnan motiiveja, toisaalta hän kuitenkin tuomitsee Vikin pahat teot. Vikin ote poikansa elämästä on edelleen vahva, hän mm. vaikuttaa ratkaisevasti Harrin erään seurustelusuhteen päättymiseen. Niini käänsä isä on Harrille henkisessä mielessä hänen läheisin omaisensa. Osa murroksessa olevaa isäsuhdetta on se, että Harrin on pakko hyvästellä lapsuutensa rakkaita, monia muistoja herättäviä maisemia,

jotka ovat jäämässä rakennustöiden ja voimalaitoksen alle. Noissa maisemissa hän lapsena ollessaan kuljeskeli isänsä kanssa.

Harrin on siis ratkaistava ongelmallinen isäsuhteensa. Pertti Karkaman mukaan ”modernissa maailmassa identiteettiä ei enää voida ymmärtää vain samuudeksi, sillä samastuminen johonkin annettuun toimintamalliin tekee vääryyttä todellisuuden liikkeelle ja alistaa yksilön ulkoapäin annetuille tavoitteille ja päämäärille” (Karkama 1993, 37). Harri on lähtenyt liikkeelle isänsä suhteen samoin kuin tämä aikoinaan oman isänsä kanssa. Samastuminen itselleen läheiseen vanhempaan on ollut luonnollinen seuraus tästä läheisestä suhteesta. Björkharryjen suvussa isä-poika -suhteiden merkitys on poikkeuksellisen vahva. Nykyhetkessä Harri ymmärtää, että hänen on vihdoin määriteltävä elämänsä jonkin itsensä kannalta todellisen elementin, ei enää isäänsä liittyvän identifiointia avulla. Hän hakee ratkaisua elämänsä suuriin kysymyksiin, mihin voimalaitostyömaalla tapahtuva vakava välikohtaus tarjoaa yllättävän mahdollisuuden. Toinen tulevan katharsiksen kannalta välttämätön elementti on rakastettu, voimalaitostyömaalle töihin tuleva nuori työläistyttö Katariina Kataamäki. Harrin parakkiasunnolla ensimmäistä kertaa vieraileva Katariina kauhistuu tämän asunnon siivottomuutta, ja hän suorittaakin spontaanisti siellä joitain välittömiä siivoustöitä:

Myöhemmin kommunistityttö tuli ja hävitti sen [Harrin vuoteen]. Muistelen, kuinka hän kauhistui nähdessään, missä ja miten nukuin yöni. Tällä hetkellä, keskellä onnetonta pakkasyötä, minua huvitti hänen moraalinen kiihtymisensä ihmisen puolesta, tuon ihmisen, joka itse oli sotaorpo ja köyhä, minua miljoona kertaa köyhempi, miljoona kertaa niinsanoakseni sivistymättömämpi. ”Hirveätä” – muistin nämä sanat nyt ja muistaisin ne aina – ”Kuinka sinä voit elää näin.” Ja silloin oli sentään kesä. (AH 1968, 64.)

Tähän Katariinan toimenpiteeseen sisältyy nuoren parin suhteeseen liittyvää syvempää symboliikkaa: Harrin sydämen asunnon epäsiisteyden näkevä rakastettu on kykenevä suorittamaan siellä tarvittavan siivouksen, asunto on paralleelissa suhteessa Harrin omaan elämään. Katariina pakottaa Harrin luopumaan jostain, mihin tämä on erityisen paljon ollut sidoksissa. Symbolisessa mielessä kyse voi olla kehotuksesta hylätä ongelmallinen menneisyys. Seurustelu Katariinan kanssa merkitsee siten Harrille myös isien pahojen tekojen sovittamista. Tytön isä ja sedät olivat aikoinaan murhaamassa Harrin isoäitiä, ja Harrin isä puolestaan kostaa veriteon sodassa ampumalla omin käsin Katariinan isän Niilon väittäen tätä karkuriksi.

Harrin suhtautumista Katariinan myötä tulevaan katharsikseen ei vähennä se, että tämä on kommunisti. Tämä seikka on erittäin merkityksellinen, kun huomioidaan syvä vastenmielisyys, jolla Harri ylipäätään suhtautuu kommunismiin. Pyrkimys sovittamiseen on siis Harrilla niin suuri, että hän on sen nimissä valmis ylittämään merkittäviä aatteellisia raja-aitoja. Merkkinä suuresta henkisestä murroksesta on se, että Harri käyttää useasti rakastetustaan puhuessaan ilmausta kommunistityttö, kuten edellisessäkin näytteessä on todettavissa. Harrin tarpeesta hakea Katariinan avulla itselleen sisäistä eheyttä kertoo esimerkiksi se, että hän toteaa tämän olevan optimisti, kun taas hän itse on pessimisti (AH 1968, 100). Harri haluaa vastapainoa oman maailmansa synkkyydelle.

Modernissa maailmassa voivat tavoitteet irrota päämäärästään eivätkä johda niiden toteutumiseen. Sen vuoksi voi toimija kokea elämänsä epävarmaksi ja arvaamattomaksi, jopa vieraantuneeksi. Voi syntyä eksistentiaalisesti ahdistavia elämän käännekohtia, joissa tavoitteet ja päämäärät on asetettava uudelleen. (Karkama 1994, 22.) Myös Harri on *Hysterian* prologissa kuvattuna katastrofiaamuna isänsä pahoinpitelyn jälkeen tällaisessa elämänsä suuressa käännekohdassa. On kuitenkin huomattava, että Harri ajelehtii elämänsä suurten kysymysten äärellä, hän ei itse kykene löytämään ratkaisuja. Tässä mielessä asiat loksahavat kohdalleen kuin vahingossa. Katariina Kataamäki sananmuikaisesti kävelee Harrin elämään ja voimalaitostyömaan kipeän loppukatastrofin on pakko tapahtua, koska vaikeat ongelmat laukeavat väkisin.

Problemaattinen yksilö on porvarillisen yhteiskunnan heijastuma (Goldmann 1986, 13). Harrikin elää yrittäjyyden, liiketaloudellisen hyödyn ja kilpailun maailmassa, ja myös hän itse uskoo liikemiesajatteluun (AH 1967, 278). Mitä hän lopulta elämältään haluaa, ei *Hysteriasta* selviä. Harri arvostaa yrittäjyyttä ja modernia teknologista kehitystä mutta hän ei humanistisuudessaan ole samalla tavalla puhdas yrittäjätyyppi kuin isänsä ja isoisänsä.⁴⁷ Raaka karrerismi on hänelle vierasta eikä hän ominaisuuksiensa puolesta sovi politiikan ja bisneksen armottomaan maailmaan. Osa tulevaa katharsista on siihen kysymykseen vastaaminen, miten Harri aikoo suhtautua oman isänsä häneen asetamiin ammatillisiin odotuksiin. Onko hänen päätöksensä tulla isänsä palkkalistoilta ollut lopultakaan itsenäinen ja omasta tahdosta kummunnut päätös? *Hysteriasta* ei suoraan ilmene, että Harri prosessoi näitä kysymyksiä mielessään, mutta asian voi päätellä teoskokonaisuudesta. Harri ei ehkä halua kulkea isänsä, "likaisen idealistin" jalanjalkia.⁴⁸ Individualistisia romaaneja tarkastellessaan Saariluoma mainitsee ns. kapitalistisen "reaali-individualismin" eli itsekkään pyrkyryyden (Saariluoma 1989, 182). Tämän ajattelutavan kanssa lähinnä esteettisesti ja älyllisesti suuntautuneella Harrilla ei ole yhteyksiä. Karriääriin, rahaan tai valtaan liittyvät motiivit eivät määrää hänen toimintaansa.

⁴⁷ Lukijalle käy *Hysteriasta* ilmi, että romaani käsittelee myös yrittäjyyttä. Yrittäjyyttä suomalaisessa kirjallisuudessa ei ole tutkittu, ei ainakaan lisensiaatti- ja väitöskirjatasailla. Yrittäjyys on muutenkin aihe, joka ei helposti näytä mahtuvan kotimaisen kirjallisuuden aiheeksi. Kirjailijoille luontuu paremmin ruumiillisen kuin henkisen työn kuvaus. Esimerkiksi Antti Tuuri on epäillyt, että kirjailijoiden kokemukset ovat aivan toisenlaisesta elämänpöörästä, he eivät tunne yrityksiä. (Seppänen 1989, 50.) Suomalaisessa kirjallisuudessa yrittäjyyttä koskevia tai sivuavia teoksia ovat kuitenkin kirjoittaneet ainakin Kalle Päätalo ja Antti Tuuri. Päätalon romaanissa *Reisutyössä* (1988) rakennetaan sodanjälkeistä Suomea, ja sen tiimoilta ollaan töissä Tampereella ja sen lähiympäristössä. Tuurin luomassa yrittäjämaailmassa puolirikollinen huijari pystyy puujamaan hyväuskoisia, jotka toistuvasti tekevät vääriä kauppia väärien ihmisten kanssa. Tuuri on aiemminkin saanut elämän makua teollisuusyrityksiin ja niiden henkilösuhteisiin varsinkin novelleissaan. (Mt. 50.) 1980-luvun lopulla, kuuluisien kasinovuosien huumassa myös Christer Kihlman otti kantaa menestykseen ja sen hintaan taloudellisen vallan keskellä. Hänen romaaninsa *Gerdt Bladhin tuho* (1987) piirtää kuvan samannimisen menestyvän toimitusjohtajan yllättävästi alkavasta tuhon tiestä, joka johtaa lopulta kuolemaan.

⁴⁸ *Viikatetanssissa* päähenkilö osana oman elämänsä suurta ratkaisua hylkää isänsä unelman lääkärin ammatista, koska siihen pyrkiminen on kuormittanut häntä kohtuuttomasti.

Harrin katharsista voidaan vielä yrittää hahmotella muutamien modernismiin ja Tapion tuotantoon liittyvien seikkojen perusteella. Pertti Karkama toteaa suomalaisen sanataiteen osoittavan, että ”modernista esimoderniin paluun motiivi ja sen temaattiset merkitykset ovat luonteenomaisia useille niille keskeisille kirjailijoille ja teoksille, joita on usein kutsuttu harhaanjohtavasti kansankuvauksiksi.” Esimerkiksi tällaisesta hän ottaa F. E. Sillanpään (Karkama 1994, 177-178.) Varhaisen Tapion kohdalla on muistettava sillanpääläiset sävyt esikoisromaanissa *Lasinen pyykkilauta* (1952). Esikoisromaanin päättyy siihen, että poika omat ongelmansa ratkaistessaan päättää jatkaa elämäänsä entisessä elämänpiirissään, avioituen, mutta tuoden samalla vaimonsa samaan talouteen itsensä ja äitinsä seuraksi. *Lasinen pyykkilauta* kuvaa samalla elämässä tapahtuvan murroksen myötä väistämättä syntyviä eksistentiaalisia tuntemuksia (Karkama 1994, 191). Mitä Harrin mahdollinen paluu entiseen olisi merkinnyt ja olisiko sellaista tapahtunut? Ainakin Karkama puhuu omassa teoksessaan hie-man myöhemmin uuden subjektin etsimisestä ja vieläpä sellaisen subjektin, joka ei vain halua samastua annettuun suoritusyhteiskuntaan ja sen ahdistavaan arkeen, vaan pystyy vapautumaan siitä tai muuttamaan sitä (mt. 192). Kommunistitytöksi nimittämänsä Katariinan kanssa tällainen elämän vallankumous olisi Harrilta onnistunut, ja hän olisi vapautunut itselleen vieraasta roolista. Tämä tietysti sillä edellytyksellä, että Katariina olisi Tapion kirjallisessa suunnitelmassa sittenkin jäänyt henkiin.⁴⁹

Harri aavistaa voimallistyömaata uhkaavan tuhon tulon, vaikka toisaalta hän mielessään torjuukin tämän mahdollisuuden. Samalla hän joutuu vastakkain oman heikkoutensa kanssa ja puntaroi äärimmäistä vaihtoehtoa:

Mutta – niin kuin olen jo sanonut – niitä miehiä, joilla on kyky sanoa tällainen sana ja joilla on se arvovalta, että heitä kuunnellaan, on vähän eivätkä he ole tällaisilla työmailla. – Tässä tilanteessa minä jouduin hyväksymään konepistoolin täysin vakavasti otettavana ratkaisun mahdollisuutena.

Istuin ja ajattelin ja ymmärsin, ettei tämän kokoisessa ratkaisussa ollut enää kysymys vain yhdestä voimallitoksesta eikä minun turvallisuudestani, vaan paljon enemmän. (AH 1967, 77.)

Roolinsa yksinäisyyden ja sisäisen rikkinäisyytensä vuoksi Harri kokee vetoa Katariina Kataamäen, Vihtori Kauton ja Jussi Karhisen tapaisiin epäproblemaattisiin kansanihmisiin, koska arvostaa sisäistä eheyttä ja pulppuvaa elämäniloa yli kaiken, sillä hänestä ne luovat edellytykset hyvälle elämälle. Kautossa Harri pitää tämän riippumattomuudesta ja tavasta elää elämäänsä täysin omilla ehdoillaan. Hänessä on sitä positiivisuutta ja sisäistä voimaa, jota Harri tuntee itsestään puuttuvan eikä olekaan ihme, että hän kokee viihtyvänsä tämän seurassa.

Boris Uspenski toteaa kerronnan näkökulmia käsittelevässä kirjassaan *Komposition poetiikka* (1991), että henkilönäkökulmat voivat täydentää toisiaan tai olla toisilleen vastakkaisia. Päähenkilön rinnalla voi olla henkilö, joka toimii tämän rinnalla tavallisen kansan funktiossa, naiivina ja yksinkertaisena ideolo-

⁴⁹ *Lasisen pyykkilaudan* päähenkilön tavoin myös Harri kokee isästä irtautumisen eksistentiaalisena prosessina, mutta vain vielä voimakkaammin.

gisena havainnoijana. (Mt. 23-24.) Kauton funktio Harrin rinnalla on tällainen. Joka tapauksessa Kauton asenne elämään on Harrin kannalta terapeuttinen ja siksi puoleensavetävä.

Harrin ja Kauton suhdetta hieman muistuttava esimerkki löytyy *Pohjantähdestä*, jossa kolmannen osan loppuvaiheissa kuvataan eversti Ilmari Salpakarin suhdetta omalaatuisen lähettiinsä Rautalaan. Kauton tapaan Rautalakin on riippumaton ja itsenäinen ihminen, Salpakari puolestaan on vuosikymmenien ajan hakenut loppumattomasta toiminnallisuudesta vastausta omaan sisäiseen rauhattomuuteensa. Originelli Rautala koskettaa epäsovinnaisuudestaan huolimatta tärkeää kohtaa Salpakarissa, ja Salpakari haluaa hänet vakinaiseksi lähetikseen muiden ihmettelystä välittämättä. (TPA 1962, 497-500.) Kauttokin on tavallaan Harrin ”lähetti”, ja hänen roolinsa tämän kirves olalla kulkevana tarinankertojana ilman muuta näyttäytyy voimalaitostyömaalla omalaatuisena ratkaisuna.

Milloin Harrin maailman hajoaminen sitten on alkanut, on kysymys, johon ei *Hysterian* keskeneräisyyden vuoksi voida löytää yksiselitteistä vastausta.⁵⁰ *Hysterian* ensimmäisen osan lopulla Harri pääsee tutustumaan kulttuurin läpikäymään kaupunkilaiseen dekadenssiin, kun hän viettää iltaa erään älymystöryhmän kanssa. Älyllisyys ja kulttuuri ovat tärkeitä arvoja Harrin elämässä. Hän ei kuitenkaan pidä viettämänsä iltaa kaikilta osin miellyttävänä kokemuksena vaan joutuu näkemään tähän elämäntapaan sisältyvän tyhjyyden, epävarmat ihmissuhteet ja oman haparointinsa:

Ja minä olin käynyt kylpyhuoneessa vielä viimeisen kerran. Pesin naamani taas kylmällä vedellä. /--/ Tunsin olevani saatanasti juovuksissa. /--/ Kuulin siihen muiden pitämän puheen kohinan, se oli kovaäänisempää kuin siellä seassa ollen osasi kuvitella, yhtenäistä jumiä niin kuin työmaalla. Erotin, että siellä kerättiin lasin palasia, niitä lakaistiin, sen kuuli selvästi, ja muistin, että olin sanonut jotakuta huoraksi. Puristin muistikuvan vuoksi silmiäni kiinni minkä jaksoin, se oli niin voimakas ja yhtäkkinen. (AH 1967, 331.)

Nämä tilanteet eivät anna vastausta Harrin sisäiseen tyhjiyteen, päinvastoin, sillä hän hakee ihmisistä aitoutta. Älymystöseura myös kontrastoituu Harrin rakastamien kansanihmisten kanssa. Harrilla on kuitenkin kyky ottaa kummas-takin maailmasta itselleen sopivat asiat. Ainakin tässä mielessä hän osaa olla kahden maailman välissä.

Pirjo Lyytikäinen toteaa modernisaatiosta puhuttaessa, että itse modernisaatio, tekninen, tieteellinen ja taloudellinen ”edistys” alettiin aikanaan lopulta nähdä rappingin tuottajana. Syynä oli se, että juuri moderni elämä ja kehittynyt sivistys tekevät ihmisistä heikkoja ja neuroottisia. Lisäksi jatkuvat muutokset uuvuttavat ja lamauttavat. (Lyytikäinen 1997, 35.) Modernius muodostuu äkinäisestä erinomaisuudestaan huolimatta Harrillekin mentaaliseksi ansaksi. Kuten edellä todettiin, hän ei pysty käsittelemään sitä suurta muutosta, jonka oma

⁵⁰ *Viikatetanssin* päähenkilön kohdalla sielun särkymisprosessi lähti liikkeelle kymmen-vuotiaana, jolloin Aapo Heiskanen joutui jättämään kotinsa ja lähtemään kauas kaupunkiin talviksi opiskelemaan.

siirtyminen esimoderneilta juurilta moderniin kaupunkilaisuuteen hänen mielessään aiheuttaa.

Pohjantähden suhde modernisaation aiheuttamiin henkisiin muutoksiin jää paljon ohuemmaksi kuin *Hysterian*. Päinvastoin kuin *Hysteria*, *Pohjantähti* koettiin historiallisen aineksensa ja kirjallisen muotonsa vuoksi kovin vanhanaikaiseksi 1950- ja 60 -luvun kirjallisuuskritiikin näkökulmasta (Nummi 1993, 187, Valkama 1970/1983, 239). Esimerkiksi Jyrki Nummi on kiinnittänyt huomiota siihen, miten trilogian alussa vallitsee suorastaan pysähtynyt, unenomainen tila (Nummi 1993, 177). Tästä kuitenkin alkaa pitkälinen, suunnilleen vuoteen 1954 ulottuva kehitysprosessi, jonka myötä trilogian henkilöt joutuvat ottamaan kantaa modernisaatioon. Akseli Koskelan esikoinen Vilho törmää armeijassa aivan uudenlaiseen maailmaan, joka hämmentää hänen staattisessa kyläyhteisössä vakiintuneita arvojaan. Vaikka hän ei ole Harri Björkharryn kaltainen moderni problemaattinen yksilö, talvisodan jälkeen reserviupseerikouluun siirtyvä Vilho kuitenkin huomaa henkisesti irtautuvansa Pentinkulman maailmasta.

Hän oli iloinnut lomasta ja kotiintulosta, mutta kävellessään kylällä ja tavatessaan sen ihmisiä hän koki voimakkaasti tämän maailman pienuuden. Isän, äidin ja sisarusten tapaaminen oli oikeastaan ainoa seikka, joka tuntui merkittävältä. Mutta kylä semmoisenaan, sen elämä ja ihmiset vaikuttivat jotenkin väljähtyneiltä. Seisoessaan kylän tienhaarassa hänestä tuntui, että olisi vaikeata aloittaa entinen elämä uudelleen. Upseerikouluun meno ei oikeastaan ollut vastenmielistä, vaikka se tietäisi sitä, ettei hän pääsisi pois armeijasta muiden reserviläisten mukana, vaan joutuisi palvelemaan kauemmin. (TPA 1962, 456-457.)

Vilho ei pidä itsestäänselvyytenä sitä, että hän enää jatkaisi isänsä elämäntyötä. Tämän ajatusprosessin yksi heijastuma on hänen päätöksensä jäädä toistaiseksi armeijan palvelukseen välirauhan aikana. Päätös on kova pettymys Akselille, joka alkaa aavistella poikansa päätöksen taustalla vaikuttavia syitä:

Isä ajatteli hieman samaan tapaan. Pojan päätös tuntui loukkaukselta, kun hän oli juuri poikiaan varten ponnistellut. Ja nyt hylätään kaikki upseerintähtien ja rahan takia. Mutta Akselin kirjeessä oli alistunut sävy, kun hän vastasi pojalle. Katkeruus vilahti esiin vain huomautuksessa, että kai poika sentään lomalla käy, vaikka kotona onkin kaikki niin pientä ja yksinkertaista. (Mt. 461.)

Vilhon lopullinen suunta jää hänen kaatumisensa vuoksi auki. Vilhon mielessään käymä prosessointi on hyvä esimerkki modernien vaikutteiden tulosta myös *Pohjantähden* maailmaan. Tästä huolimatta modernisaation vaikutus Linnan trilogiassa jää luonteeltaan huomattavasti vähemmän haastavaksi kuin *Hysteriassa*.

5.2 Hitlerin kuvan problematiikka

Yksi mielenkiintoisimpia ongelmia *Hysterian* päähenkilön aatteellisuudessa on se, millainen on Harrin suhde hänen työhuoneensa seinällä olevaan Hitlerin kuvaan. Miksi Harri halusi laittaa kuvan seinälle, vaikka tiesi varmasti sen

vuoksi kumpuavat negatiiviset reaktiot? Entä mitä *Hysteria* itse asiassa viestii Hitlerin kuvan kautta? Löytyykö Tapion romaanin päähenkilöstä esimerkiksi sellaista ironiaa tai arvoja, jotka panevat lukijan epäilemään hänen uskottavuuttaan kertojana? Sattumalta kuva ei ainakaan ole kirjassa mukana.⁵¹

Yleensä ottaen Harri on luotettava kertoja⁵², vaikka hän toisaalta työmaan vastaavana mestarina on voimakkaasti asianosainen, ts. hänen roolinsa subjektiivisena toimijana on kiistaton. Ne harvat tapaukset, joissa *Hysterian* lukija joutuu epäilemään, onko minä-kertoja sittenkään luotettava, liittyvät luottamusmiehen hahmoon, insinöörin työhuoneen seinällä riippuvaan Hitlerin kuvaan ja Harrin käsityksiin isoisänsä ja isänsä ylivertaisuudesta ympäristöön nähden. Äärimmäisen tulehtunut suhde luottamusmieheen sekä isoisän ja isän ylistäminen viittaavat asianosaisuuteen ja Hitlerin kuva ongelmalliseen arvomaailmaan. *Hysterian* toisen osan alkupuolella minä-kertoja tunnustaa jotain, mikä saa lukijan olettamaan, että hänen suhtautumistapansa olisi vakavampi:

En osaa vieläkään tarkalleen sanoa, miksi tuo asia, sota, minua kiehtoi ja kiehtoo yhä. Voin sanoa vain, että aavistan kiinnostukseni takana olevan jotain sellaista, jota on äärimmäisen vaikeata katsoa suoraan silmiin, niin kuin todellisuutta olisi katsottava. Yhdestä asiasta olen kuitenkin varma: sota on eräs meidän maailmamme tärkeimmistä asioista, jokaisen jolla on vähänkin todellisuudentajua täytyy se ainakin myöntää. Olen aina vaistomaisesti vihannut kaikkia niitä, jotka ovat kiihkoilleet puhtaasti pasifististen tarkoituksien puolesta. Se on liian helppo ratkaisu ollakseen oikea niin suuresta ongelmasta kuin sodasta puhuen. Juuri siksi puhunkin kiinnostuksestani. Minua näet painaa käsitys, että tuo asia, sota, pitäisi ottaa avoimesti ja tutkia se vapautunein mielin. Se pitäisi hyväksyä kaikkien ihmisten keskuudessa, niin kuin mitä suurin tosiasia tunnustetaan. Pitäisi ensimmäisenä heittää sivuun kaikki puhtaasti tai pelkästään tai yksistään pasifistiset sokeudet, jotka vain peittävät sen, mikä nimenomaan pitäisi nähdä – ja näin tämä asia on kaikkien niidenkin kannalta, joita sota ei kiinnosta, joita kiinnostaa vain rauha. Ketäpä se ei kiinnostaisi. (AH 1968, 46-47.)

Isänsä tavoin Harrikin ihanoi sotaa keinona saada maailmaan uusi järjestys vanhan ja rakoilevan tilalle. Harrin viehtymys sotaan ilmenee siinä, että hän haluaa kuulla talvi- ja jatkosodan Vihtori Kauton kertomana ja antaa tälle huomattavan tilan oman kerrontansa lomassa. Toisaalta, kuten tässä tutkimuksessa on toisessa yhteydessä todettu, Harrin motiivit kuunnella Kauton sotajuttuja ovat myös terapeutisia ja isän vaiheiden selville saamiseen liittyviä. Samalla minä-kertoja suhtautuu pasifismiin suorasukaisen vihamielisesti, mistä esimerkkinä on kohta, jossa hän ajaa työmaalle puheilleen tulleen pasifistikaksikon tiehensä (AH 1968, 45-46).

Harri kertoo hankkineensa Hitlerin kuvan seinälle siinä vaiheessa, kun tietyt asiat työmaalla alkoivat kiinnostaa häntä. Tämä viittaa Björkharryn auktori-

⁵¹ Esimerkiksi *Hysterian* prologia analysoinut Anne Fried on kiinnittänyt huomiotaan siihen, että prologi sekä alkaa että loppuu puhkotun Hitlerin kuvan herättämiin mietteisiin (Fried 1995, 93).

⁵² Kertoja on luotettava, jos lukijan oletetaan pitävän kertojan tapaa välittää tarinansa ja kommentoida sitä fiktiivisen totuuden arvovaltaisena esityksenä. Epäluotettava on sen sijaan kertoja, jonka tapaan esittää tarinansa ja/tai kommentoida sitä on lukijan mukaan suhtauduttava kriittisesti. Epäluotettavuuden keskeiset lähteet ovat kertojan tietämyksen rajoittuneisuus, asianosaisuus ja ongelmallinen arvomaailma. (Rimon-Kenan 1991, 127-128.)

teettiongelmiin, aatteellisiin ajatuksiin ja sodan olemuksen pohdintaan. Hän ei voi olla miettimättä väkivaltaa sinänsä ja väkivaltaa ongelmien ratkaisuna. Toisaalta hän myöntää tarkkaillessaan ulkopuolisten reaktioita, että kuvan laittaminen seinälle oli suuri erehdys. Työläisten kanssa ei tämän jälkeen enää pysty järkevään keskusteluun, koska heille kuva on kuin punainen vaate. Epäluulo Harria kohtaan kasvaa. Hän pohtii puhutun sanan voimaa formuloidessaan oikeanlaisen auktoriteetin olemusta. Minä-kertoja on varma siitä, että voimakkaalla ja viisaalla puheella on tässä maailmassa suuri valta, kunhan vain löytyy sellainen henkilö, jolla on tämä armolahja käytössään. Hitlerhän tunnetusti oli juuri tällainen ilmiömäinen esiintyjä ja massojen lumooja:

Olen jo maininnut käsityksenäni, että puhutun sanan voima on varmasti suurin mah-ti maailmassa. Myös pienemmissä yhteyksissä, kaikissa mahdollisissa paikoissa ja niin myös tässä. Enkä käsittänyt tällöin puhumista vain kauniina sovittavana eleenä, vaan ymmärsin sen perimmäisen olemuksen, siihen oikein käytettynä sisältyvän hirveän, epäinhimillisen pakotteen. (AH 1967, 77.)

Minäkertoja osoittautuu siis oikeanlaisen voiman ja taidon ihailijaksi. Samalla tämä ajatusprosessointi heijastaa hänen tietoisuuttaan omasta heikkoudestaan, johon hän toistuvasti törmää voimalaitostyömaalla. Puhutun sanan voima on keskeisesti esillä esimerkiksi välittömästi Vikki Björkharryn mukilointia edeltävässä hetkessä. Harri seuraa ihailien, kuinka hänen isänsä pystyy vielä vaikeassa tilanteessakin esiintymisellään hetkellisesti valloittamaan kapinoivat työläiset. (Mt. 58.)

Myös Harrin suhtautumisesta köyhiin löytyy jotain sellaista, mistä voidaan vetää johtopäätöksiä hänen Hitler-sympatioistaan. Seuraava katkelma on Harrin ajattelussa yksi hänen köyhälistökritiikkinsä pisimmälle kehitetyjä visioita. Hän seuraa tulipalon tuhoaman kaupan raunioilta tavaraa varastelevaa köyhälistöläiseukkoa, käy tarkasti läpi tämän ulkoista olemusta ja kuvittelee mielessään, miten köyhien ja kurjien ongelmasta voitaisiin päästä eroon suoraviivaisella tavalla. Fantasia herättää väistämättä mielikuvan natsistisen ratkaisumallin ottamisesta käyttöön ”roskaväen ongelman” suhteen:

Kuten hänen ikäisensä usein, tämäkin puhui koko ajan itsekseen jotakin. Näin senkin. /--/ Eukolla oli ristiselän kohdalta erikoisen pahasti koukkuun painunut selkä, jaloissa hänellä oli vanhat miehen kumiteräiset nahkavartistet saappaat, hyvin suuret, sopimattomat. Erikoisesti jäivät mieleen juuri nuo saappaat. Tunsin hänet, niin kuin sanoin, ja tiesin myös hänen kohtalonsa. Aivan pienenä hänen äitinsä oli antanut hänen vahingossa kaataa kiehuvan vesipadan mahalleen. Hän oli itse puhunut tästä tapauksesta. Oli näyttänyt sen mahansakin, kahden kesken kun olimme, ja voin kyllä kertoa, miltä se näytti: pahasti palanut mahanahka oli niin kireällä, että se oli vetänyt sen, mikä naisilla on, aivan hämmästyttävän ylös. Kuin tuohinen suolasalkkeri korkealla uunin kivellä se oli. Hän näytti sen insinöörille, hän. Ja insinööri katsoi – niin kuin katsoin häntä silloin tulipalopaikallakin. Tuollaiseksi hän oli tullut oman tarinansa lisäksi monista lapsivuoteista – suolasalkkeristaan huolimatta – sekä puutteesta, henkisestä latteudesta, huolimattomuudesta, ymmärtämättömyydestä. /--/ Jos olisin varmasti tiennyt, että elämäni olisi oleva samanlainen kuin tuon naisen, en luultavasti olisi suostunut elämään sitä.... Sitten huomasin, että eukko oli menossa pois. Hän katosi auton taa. Ja tuli taas näkyviin sen toiselta puolelta. Sitten hän lähti menemään kotiinsa päin pitkää suoraa tasaista maantietä. Minulla oli autossani ase, jolla olisin voinut ampua hänet sieltä. (AH 1967, 26-27.)

Köyhän naisen runnellusta ruumiista Harrin mielessä syntyvä kuva on naturalistinen, jopa groteski. Katkelma heijastaa Harrin kriittisyyttä, mikä on sukua sille heikkouden halveksunnalle, joka ilmenee hänen kerronnassaan pitkin *Hysteriaa*. Heikkouden halveksunta on suorassa yhteydessä siihen, että Harri inhoaa takapajuisuutta ja köyhyyttä, ilmeneepä tuo kaikki sitten henkisessä tai aineellisessa muodossa. Katkelman myötä törmätään jälleen kerran elitistisen Harrin mielipiteeseen, jonka mukaan köyhyys on usein seurausta köyhän itsensä saamattomuudesta tai suoranaisestä henkisestä rappiosta. Lukija tunnistaa helposti naisesta romaanin muiden köyhälistönaisten, kuten Helmi Lommolan ominaisuuksia. Harrin kommunistiviha ja Neuvostoliittoa kohtaan tuntemansa epäluulo ovat niin ikään linjassa hänen köyhiin kohdistamansa kritiikin kanssa. Tällainen asennoituminen olisi hyvin luontevaa kansallissosialistisen ajattelutavan omaavalle henkilölle.

Kirjailijan voi päätellä olevan joidenkin sellaisten arvojen kannalla, joita hänen ei kuitenkaan tiedetä kannattavan, toteaa Wayne C. Booth teoksessaan *A Rhetoric of Irony* (1974) käsitellessään lukijan tekemiä havaintoja romaanin ongelmallisesta arvomaailmasta. Kuitenkin lähempi tarkastelu saattaa osoittaa, että kirjailijan suhde kyseisiin arvoihin on lopulta ironinen tai jopa satiirinen. (Mt. 85.) Tapion romaanista löytyy seikkoja, jotka osaltaan tukevat käsitystä siitä, ettei Björkharryn arvomaailma ole ainakaan fasistinen vaan että hänen arvostuksiinsa on suhtauduttava hienojakoisemmin. Myös hänen suhtautumisensa Hitleriin on tulkittavissa jopa leikkimieliseksi. Ensinnäkin on huomattava se ironinen perusvire, joka minä-kertojalla on seinällään olevaan Hitlerin kuvaan. Minä-kertojan asenteesta Suur-Saksan luojaan kertoo nimenomaan kuvan huono kunto. Kuvaa on puhkottu useammasta kohtaa, mm. rinnasta, kasvoista ja silmistä: "Kuva oli rikkinäinen, sitä oli lävistelty, puhkottu, nähtävästi heitelty jollakin tylpällä esineellä jo teatterissa, rintaan ja kasvoihin, mm. silmiin. Luultavasti tämä seikka juuri ensimmäisenä kiinnitti huomiotani, puhkotut silmät. (Väkivalloin sokaistut ihmisen silmät)." (AH 1967, 8.) Tekstistä ei käy ilmi, kuka puhkomisen on suorittanut. Selvää kuitenkin on, että puhkoja on suhtautunut Hitleriin vihamielisesti. Jos Harri todella arvostaisi Hitleriä oppisanaan, ei hän pitäisi näin huonokuntoista kuvaa näytteillä edes voimalaitostyömaalla, vaikka lika ja epäjärjestys ovatkin siellä jokapäiväistä todellisuutta. Toinenkin merkki vastenmielisyydestä löytyy. Hitlerin viikset nimittäin synnyttävät Harrissa vähemmän kunnioitusta herättävän mielikuvan lyönnistä, jonka seurauksena nenästä tulee verta: "Se esitti Adolf Hitleriä, joka puhui suu auki, avopäin, tutut mustat pienet viikset (aivan kuin häntä olisi lyöty ja hänen nenästään olisi tullut verta), tuttu otsan yli viistoon pyyhkäisty rasvaisen näköinen tukka." (Mt. 8.)

Harrin provokatoriset motiivit suhteessa Hitlerin kuvaan paljastuvat luottamusmiehen kanssa käydyn väittelyn yhteydessä. Provokatorisuus voidaan tässä tapauksessa tulkita niin, että Harri haluaa valmiiksi puhkotulla ja sotketulla kuvalla testata työmaansa ongelmallisten ihmisten reaktioita. Näin käy esimerkiksi luottamusmiehen suhteen. Minä-kertojan suhtautumistapa Hitlerin kuvaan ilmenee hyvin kohtauksessa, jolloin hän väittelee kuvan merkityksestä

luottamusmiehen kanssa. Samalla hän myös "huijaa" syvästi vihaamaansa luottamusmiestä, jonka kanssa hän väittelee kuvasta jo *Hysterian* alkusivuilla. Yleensä hillityn Harrin suhtautumista luottamusmieheen ja tilanteen provokatorisuuteen kuvaa rehvakas ja teatraalinen esiintyminen, joka ei hänen tapauksessaan toistu muualla romaanissa:

Ei pidä paikkaansa, sanoi työmaan luottamusmies kun kerran jouduin hänen kanssaan sanaharkkaan tästä valokuvasta. –Ei pidä nyt herran puhe paikkaansa.

–Kyllä se pitää, minä sanoin ja käännyin menemään.

Sitten pyörähdin takaisin. Menin hänen eteensä.

–Ei pidäkään. Siinä olette oikeassa, sanoin. –On yksi tapa, jolla tämä kuva voidaan teille esittää. Sitä paradoksaalisempi. Tiedättekö muuten mitä tuo sana tarkoittaa?

–Tiedän.

–Sitä paradoksaalisempi, pirullisempi ja pilkallisempi mutta tosi. Jos minä nostan jossakin seipäässä tämän kuvan pääni päälle niin kuin poliittisissa mielenosoituskulkuissa tehdään ja sitä osoittaen huudan: –Miehet! Veljet! –tässä teidän meluamisenne alkaa hiljentyä uteliaisuudeksi ja minä jatkan: –Me iskemme ja meidän täytyy iskeä! Täydellinen hiljaisuus ja minä jatkan: –Näettekö tämän kuvan! Niin kuin tämä mies teki juutalaisille, niin me tulemme hävittämään kapitalismin (tai kommunismin) tästä maasta! Niin, ettei siitä ole jäljellä tänä saivarta! –Ja suosionosoitusten pauhu on valtava. Samoin kulkue, joka pian seuraa kuvan perässä.

Luottamusmies seiso siinä koko ajan ja kuunteli kuin sonni. Sitten hän sanoi taas vain tuon: –Ei pidä nyt paikkaansa herran puhe. (AH 1967, 9-10.)

Kaksikko kiistelee siitä, onko kuvaa lainkaan järkevää pitää työmaatoimiston seinällä. Harri tunnustaa mielessään, ettei hän pohjimmiltaan itsekään tiedä, miksi on laittanut kuvan seinälle. Tämä viittaisi kyselevään suhtautumistapaan ja sitä kautta Harrin aatteelliseen käymistilaan. Hän mm. pohtii väkivallan käyttöä päämääriensä saavuttamiseksi. Kohtalokkaana katastrofiaamuna on vakavassa harkinnassa se, että hän pakottaisi työläiset konepistoolilla nostamaan sulkuportit ylös, etteivät työpädon sortumisesta aiheutuvat vahingot olisi vielä suurempia. Hän kaipaa itselleen lisää arvovaltaa, sillä voimalaitostyömaan ongelmat ovat vaikeita. Vallan ja voiman olemuksen problematisointi on hänelle siis myös kipeä henkilökohtainen kysymys, ei vain koko inhimillistä kulttuuria koskeva ongelma. Tämä viittaisi kyselevään suhtautumistapaan Hitlerin kuvan suhteen.

Kaiken kaikkiaan Harrin suhde Hitlerin kuvaan osoittautuu ennen kaikkea ironiseksi. Hän on samaa mieltä joistain asioista kansallissosialistien kanssa, kuten vahvemman oikeudesta ja sodan maailmaa puhdistavasta funktiosta mutta hänen monologinsa osoittavat pitkin matkaa, ettei hän ole fasisti. Esimerkiksi hänen väkivaltakäsityksensä on huomattavasti toisenlainen kuin kansallissosialistien: vaikka hän ihailee vahvemman voimaa, ei se hänen mielestään oikeuta mm. sumeilemattomiin julmuuksiin. Harrin ajattelussa ei ole esimerkiksi antisemitistisiä aineksia. Konkreettinen todiste tästä on hänen suhtautumisensa Jyväskylässä hienostoillanvietossa tapaamaansa juutalaiseen kirjallisuusmies Epsteiniin. Harri keskustelee hänen kanssaan illan aikana pitkään ja toteaa hänestä itsekseen seuraavaa: "Olin muuten viime aikoina alkanut vallan erikoisesti luottaa tähän Epsteiniin." (AH 1967, 314-315.)

Romaanin ongelmallista arvomaailmaa käsitellyt Wayne C. Booth on sitä mieltä, että ongelmalliset elementit kumoutuvat lopulta toisilla, vielä paina-

vammilla elementeillä, kunhan ne ensin huomataan (Booth 1974, 85). Tällainen painava perustelu sille, ettei Harrilla lopulta ole paljonkaan tekemistä Hitlerin arvojen kanssa, on juuri suhde ja mahdollinen avioliitto kommunistisen Katriinan kanssa. Niinpä Harrin Hitler-viehtymys voidaan lukea nimenomaan vahvan johtajan kaipuun tiliin. Samalla voidaan päätellä, että Harrin ja Hitlerin suhteeseen pitää suhtautua kaksijakoisesti ja välttää mustavalkoisia johtopäätöksiä. Harrin kiinnostus Hitleriä kohtaan saattaa osin olla peräisin omalta äidiltä, jonka Anne Fried päättelee kommunistivihamielisyydessään olleen saksalaismielinen jo pitkän aikaa. Suomeen ei saatu Sylvin toivomaa saksalaista kuningasta, mutta tilalle sopii hyvin Suomen yhteistyö natsi-Saksan kanssa. (Fried 1975, 104.)

Olettamukseen Harrin vahvan johtajan kaipuusta viittaavat myös Friedin tekemät havainnot. Hänen mielestään Harrin intensiivinen vallan ja voiman problematiikan pohdinta osoittaa, että Hitlerin kuvaan on mahdollista liittää monenlaista symboliikkaa. Esimerkkinä Harrin valtiollisista pohdinnoista hän ottaa tämän kriitikko Epsteinille esittämän ajatuksen moraalien merkityksestä presidentti Kekkonen toiminnassa. Harrin mielestä Kekkonen oli kerran tilanteessa, jossa hän olisi voinut saavuttaa niin vahvan aseman, että olisi voinut toteuttaa ihanteitaan ilman puolueen tukea (Fried 1975, 104-105): ”Minä en pidä väliä sillä, miten moraalinen tai moraaliton teko se olisi ollut, ei kaikki tässä maailmassa sen kontrollin pohjalla ole, vaan pelkästään siitä, mitä oli ja miten siinä olisi ollut mahdollista toimia” (AH 1967, 332). Fried saa tukea olettamukselleen Harrin arvostuksista: sotilaallinen voitto, poliittinen ylivalta ja kansallinen ylemmyys ovat Harrille sangen positiivisia päämääriä. Sitä osoittaa Friedin mukaan sekin, että Harrin mielestä Suomi olisi toisen maailmansodan jälkeen saanut Ruotsin vallatuksi ja hankittua ylivallan Pohjolassa, jos maalla vain olisi ollut yksi vaikutusvaltainen ja harkitseva johtaja. (Fried 1975, 104-105.) Analogia Hitleriin on olemassa: myös hän ohitti vallanhalussaan moraalien ja alistettiin naapurimaita Suur-Saksan alaisuuteen. Analoginen piirre on myös realiteeteille sokeutuminen.

Hysterian syntyprosessia tutkinut Matti Palm tuo Hitlerin kuvan problematiikkaan mielenkiintoisen biografisen aspektin, joka on paratekstuaalisessa suhteessa *Hysteriaan*. Hän kertoo, että romaanissa esiintyvä repaleinen ja rei’itetty Hitlerin kuva oli myöhemmin 1960-luvun alkuvuosista lähtien myös todellisuudessa Marko Tapion kirjoituskammion seinällä. Kuvan takana oli kirjailijan signeeraamana seuraava teksti: ”Jos teet työtä ihmisten sivistämiseksi aseta silloin pimeyden uhka seinälle eteesi, jotta näkisit, ymmärtäisit ja aina muistaisit, että juuri tämä on se joka ihmisiä uhkaa ja joka Sinun on saatava näkymään koko kauheudessaan – jotta toisetkin ymmärtäisivät” (Palm 1995, 112). Myös Tapion veli, kirjailija Harri Tapper on Tapperien perheestä kertovassa kirjassaan maininnut samaisesta kuvasta ja sen varoittavasta funktiosta (Tapper 1997, 18). Tuulikki Valkonen toteaa *Mäyhässään*, ettei Tapio suinkaan puoltanut Hitlerin fasismia eikä rikoksia. Sen sijaan Hitler kiehtoi kirjailijaa siksi, koska hän oli kiinnostunut laittomuuden ja rikoksen psykologiasta. (Valkonen 2003, 308.) Palm toteaa, että Tapiolla oli aikomus palata Hitleriin teoksensa lopulla,

aikatasoja rikkoen ja kehityksen yleispätevyyttä tavoitellen. Tällöin hän olisi mm. liittänyt romaaniinsa katkelmia Hitlerin puheista (Palm 1995, 112).

Hitler-tarkastelu siis osoittaa, ettei Harrilla lopultakaan ole tekemistä fasis- tisten arvojen kanssa. Samalla on käynyt ilmi, ettei häntä voida pitää epäluotet- tavana kertojana, vaikka tällaisia epäilyksiä väistämättä herääkin Hitlerin ku- van yhteydessä. Seuraavaksi Harrin suhdetta voiman ja vallan ihailuun voi- daan valottaa tutkimalla kysymystä Friedrich Nietzschen oppien kautta.

5.3 Nietzsche ja narsismi

Tämän tutkimuksen eräs keskeinen tavoite on selvittää *Hysterian* individualistia aineksia. Yksi sellainen tekijä on päähenkilö Harri Björkharryn monimuo- toinen maailmankuva, jossa on selviä merkkejä voiman ihannoinnista ja heik- kouden halveksunnasta.

Anne Fried on sitä mieltä, että Harrin sodasta ja rauhasta esittämien aja- tusten ja muiden poliittisten näkökantojen taustana ovat Nietzschen filosofia ja sen seurannaismuodot Saksan kansallissosialistisessa ideologiassa (Fried 1975, 102).⁵³ Tarkasteltaessa Harrin suhdetta Nietzschen oppeihin on aluksi syytä läh- teä liikkeelle siitä, millainen on ns. björkharrylainen ihmiskuva. Vikki Björkhar- ryn seuraavaa lausumaa noin kymmenvuotiaalle pojalleen Harrille on pidettä- vä ratkaisevana avaimena, kun aletaan tulkita Björkharryn kolmen sukupolven ja laajemmin ottaen koko romaanin ihmiskäsitystä, joka fokalisoituu Harrin kautta. Vikki asettaa vastakkain omat sekä alempiluokkaisia huonompina ihmi- sinä pitävän vaimonsa näkemykset.

Sitten isä nousi, käveli vähän ja lopulta puhui minulle – niin kuin Görmanin setä syksyllä 1939 kun oli satanut ensilumen – aivan kuin aikuiselle.

- Äiti ei voi koskaan ymmärtää tätä, Harri. Äiti on niin toisenlaisista oloista. Äiti ymmärtää ihan toisella tavalla meidät, minut ja isän. Katoppas, äiti käsittää sen niin, että kaikki rikkaat talolliset ovat oikeita ihmisiä. Niin se kyllä onkin. Kyllä ne on sitä yleensä. Ei siitä mihinkään pääse. Mutta minä ja isä käsitettiin se kahteen pekkaan sillä lailla, että se riippuu ihmisestä itsestään eikä sen suvusta tai syntyperästä, mitä ihminen on. Me oltiin Jannen kanssa Björkharryja. (AH 1967, 51-52.)

Tämä björkharrylainen ihmiskuva on luonteeltaan yleisinhimillinen, ei luokka- lähtöinen. Isältä pojalle periytynyt katsantokanta on määrännyt Jannen ja Vikin suhtautumisen ympäristöönsä, ja niin käy myös Harrin tapauksessa. Parhaiten tämä ihmiskuva ilmenee Björkharryjen suhtautumisessa saarijärvisiin kan- sanihmisiin. Björkharryt ottavat ihmiset aina ihmisinä, eikä oma korkea asema muuta tätä suhtautumistapaa millään tavoin. Vikki osoittaa pankinjohtaja- vuosinaan, ettei hän hyljeksi entisen säätynsä edustajia. Hän esimerkiksi suh- tautuu talossaan talvisodan päivinä työskennelleeseen Eeri-renkiin aivan päin-

⁵³ *Hysteria* ei Tapion tuotannossa ole ainoa teos, jossa on nietzscheläisiä aineksia. Esi- merkiksi ne elämäkäsitykset, joille *Viikatetanssi* rakentuu, ovat verrattavissa Nietzschen filosofiaan (Laaksonen 1995, 260).

vastaisella tavalla kuin vaimonsa Sylvi, kuten Harrin maininta todistaa. ”Eerin minä kyllä tulin vielä miehenä ennen hänen kuolemaansa hyvinkin tuntemaan ja isä taas piti häntä, niin kuin kaikkia hyviä kansantyyppisiä, suorastaan suosikkinaan. – Tule vaan Eeri minun puheilleni. Sinun vekselis hyväksytään pankissa aina. – Äiti ei voinut koskaan tätä isäni tapaa ja mieltymystä hyväksyä.” (AH 1968, 16.) Samoin Vikki suhtautuu tasavertaisesti Plataanilla piikovaan köyhälistöläiseen Lainaan ja sanoo, että tämä voi aivan hyvin sinutella häntä (mt. 18).

Björkharrylainen ihmiskuva vaikuttaa siis äkkiseltään hyvinkin tasa-arvoiselta ja humaanelta. Kun ihmisen arvon määrää se, mitä ihmisessä itsessään on, menettävät esimerkiksi sellaiset ulkokohtaiset seikat kuin luokkatausta, asema ja varallisuus merkityksensä. Harrin arvostukset kuitenkin osoittavat, että mitalilla on toinenkin puolensa, joka ei sittenkään ole kovin humaani. Hän itse soveltaa isältään perimäänsä ihmisenäkemyksiä kehittelemällä sitä modernin elitisminsä mukaisesti eteenpäin. Kun Eerin tapaiset huvittavat kansantyyppit saavat vielä Vikiltä täyden hyväksynnän, Harri suhtautuu jo Eeriin pidättyväisemmin (mt. 17). Vikki on vielä kasvanut kansan parissa, mutta Harri on puolestaan vauraan Plataanin poika, ylemmydentuntoisen ja ennakkoluuloisen Sylvin kasvattama. Äitinsä poikana Harri halveksii heikkoutta sen eri ilmene-mismuodoissa, vaikka hänen ajattelussaan toisaalta on Sylviin nähden suuria eroja. Harrin köyhiä kohtaan tuntema viha saakin osittain selityksensä äidistä. Köyhät ovat jääneet köyhiksi omaa heikkouttaan ja kyvyttömyyttään, kuten Harri antaa ymmärtää *Hysterian* prologissa. Samalla hän arvostelee ankarasti yleisen ja ”humaanin” mielipiteen herkkäuskoisuutta, kun se niin helposti kauristelee köyhän asiaa valheellisella tavalla, vaikka kaikki kuitenkin sisimmässään tietävät totuuden (AH 1967, 27). Köyhälistöläisvihansa vastapainoksi Harri suhtautuu tietyyntyyppisiin kansanmiehiin hyväksyvästi, jopa rakastettavasti, mistä esimerkkeinä ovat Vihtori Kautto ja Vihtori Tukkimäki. Heissä ei ole heikkoutta. Niin ikään Harri moittii ihmiselämässä esiintyvää alhaisuutta ja keskinkertaisuutta. Teoskokonaisuudesta voidaan päätellä, että Harrin mielestä nämä piirteet ovat usein heikoille leimallisia.

Björkharrylainen ihmiskuva on mielenkiintoisessa sukulaisuussuhteessa Nietzschen teesien kanssa. Filosofi ei nimittäin missään vaiheessa vaadi, että ihmisten lähtökohtien tulisi olla eriarvoisia. Ihmisten sosiaalinen tausta tai syn-typerä ei estä kuulumasta henkiseen aristokratiaan. (Kunnas 1981b, 185.) Kesken jäänyt *Hysteria* ei tarjoa tästä ajattelusta suoranaista henkilöitymää, mutta työläinen Janne Björkharry voidaan kuitenkin nähdä tämän teeman eräänlaisena kehittelynä. Hän ei ole älyllinen eikä esteetikko, mutta silti hän nousee kyvykkyytensä ansiosta ympäristönsä yläpuolelle. Vain hänen puuttuva koulu-tuksensa estää häntä nousemasta näkyvämpään asemaan.

Nietzschenllä on Kunnaksen mukaan ”miltei hysteerinen pelko tehdä pienintäkään kompromissia heikkouden kanssa. Hän ei suhtaudu kriittisesti roh-keuteen ja voimaan silloinkaan, kun ne ovat läheistä sukua brutaaliudelle ja raakuudelle.” (Mt. 172.) Mikä on Nietzschen opin suhde Harrin osoittamaan heikkouden halveksuntaan? Neliosaisessa teoksessaan *Näin puhui Zarathustra*

Nietzsche toteaa säälistä seuraavaa: "Jos minun täytyy olla sääliväinen, niin en tahdo kuitenkaan sitä nimeä kantaa; ja jos olen, niin mielläni silloin etäältä" /-- /"Mutta kerjäläiset olisivat kokonaan poistettavat! Totisesti, jos heille antaa, niin suuttuu itselleen, ja ellei anna, niin suuttuu itselleen." (Nietzsche 1907, 91-92.) Ja toisaalla: "Joka vihaa roskaväki-kalvetuskoiria ja kaikkia epäonnistuneita synkkiä sikiöitä: ylistetty olkoon tämä kaikkien vapaiden henkien henki, naurava myrsky, joka puhaltaa pölyä kaikkien mustastinäkevien, paiseellisten silmillemme!" (mt. 335). Edellisessä luvussa siteerattu katkelma tilanteesta, jossa Harri kuvittelee, miten hän ampuisi hallussaan olevalla konepistoolilla tulipalopai- kalla varastelevan köyhälistöläiseukon (AH 1967, 26-27), puolestaan heijastaa kertojan nietzscheläisestä sävyttyneitä tunteja, jotka ovat samansuuntaisia Nietzschen ajatusten kanssa. Jo pelkästään Harrin asenne köyhiin tuo esille hänen ihmiskuvansa pessimistisyyttä. Hän ei usko köyhien moraliin, henkiseen jalouteen eikä kykyyn parantaa omaa elämäänsä.

Hysterian minä-kertojan välittämää perussanomaa pahan ylivoimasta maailmassa voidaan niin ikään tarkastella Nietzschen oppeja vasten. Filosofi julisti aikanaan, että Jumala on kuollut. *Antikristuksessa* hän mm. kirjoittaa kristinuskon olevan säälin uskonto (Nietzsche 1995, 11), joka on heikon, matalan ja epäonnistuneen puolella (mt. 10), ja tällä uskolla ja moraalilla ei ole yhtään kosketuskohtaa todellisuuden kanssa (mt. 20). Nietzschen mukaan "kristinuskon toteuttanut sen kieroutuneen koston ihanteen, jonka voimalla Jeesuksen ajan heprealaiset olivat kumonnet aristokraattisen, ylpeän ja elämänmyönteisen arvomaailman". Heprealaisten morali oli kompensatiota hakevaa, kaunaista, aggressiivista ja elämänkielteistä. (Kunnas 1981b, 128-129.) Nietzschestä alkaen nykyaikainen kristinuskon kiroaminen on ollut anteeksiannon kiroamista (Kris-teva 1998, 309). Harri taas ei kiroa anteeksiantoa, mutta *Hysterian* prologissa hän toteaa voimallistustyömaalla omasta suhteestaan uskoon vähän ennen koh-talokasta katastrofia seuraavaa:

No niin. Siinä minä seisoin selin patoon ilman Jumalaa ja onnea. Ilman kahta suurinta ja petollisinta harhaa, joihin hätäinen voi turvata. Yhtäkkiä olin hyvin iloinen siitä, että olin huomannut tuon. Tuntui siltä kuin olisin keksinyt ansan, joka oli viritetty minun ja työmaani menoksi. Kumpaankaan en uskonut hituistakaan seuraavassa hetkessä, käsitys meni aivojeni läpi samaan tapaan kuin tuuli saattaa joskus hetkessä pyyhkäistä aamu-usvan jonkin näkymän päältä, ja kaikki mikä siinä on, näkyy selvänä ja kirkkaana. (AH 1967, 37.)

Ehdotonta rehellisyyttä peräävä järkiuskoinen Harri siis kieltää Nietzschen ta-voim metafyyssisen. Yliluonnollisella ei *Hysterian* päähenkilölle ole merkitystä, koska sitä ulottuvuutta ei ole. Harrin ateismi ei kuitenkaan ole kirjallisuudesta tuttua klassista jumaluhmaa vaan enemmänkin kyseessä on modernin ihmisen rationaalinen valinta.⁵⁴ Toisaalla *Hysteriassa* Harri selittää suhtautumistaan "uskovaisiin" – mihin ryhmään hän uskovaisten lisäksi liittyy mukaan kommunist-

⁵⁴ Tapiolle tärkeän Dostojevskin tuotannossa Jumalan kieltäminen tarkoittaa samalla myös kaiken eettisyyden kieltämistä. Kun Jumala ei enää olekaan etiikan perustana, on kaikki sallittua ja jäljelle jää vain arvorelativismi. Esimerkiksi *Karamazovien veljesten* Mitja pohtii tätä kysymystä. (Salin 2000, 121.) *Hysteriassa* ei Harri Björkharry mene näin pitkälle. Hän ei esimerkiksi julistaudu arvorelativistiksi.

tit ja pasifistit – sen jälkeen, kun hän on ajanut työmaalta pois pasifistikaksikon. Pasifistien jälkeen työmaalle saapuu Jehovan todistajia, joiden kanssa Harri vaivautuu keskustelemaan puoli tuntia. Hän toteaa inhonsa johtuvan siitä, että hän pitää näitä kahta suurin piirtein yhtäläisinä heikkouden aatteina. (AH 1968, 45-46.) Nietzschen mukaan moraaliperinteisessä mielessä on ennen muuta ”heikkojen” ase vahvoja vastaan, vahvan ja heikon tahdon erottelu on voimien typologiaa, jossa elämää edistävät arvot asetetaan vastakkain elämälle vihamielisten arvojen kanssa (Lyytikäinen 1995, 176). Näin tuntuu myös Harri ajattelevan, sillä pasifistien ja Jehovan todistajien tapaamisen jälkeen hän tunnustaa selvin sanoin viehtymyksensä sotaan. (AH 1968, 45-47.) Voidaan päätellä, että hänen sotaviehtymyksensä on seurausta kyllästymisestä yleisiä pelisääntöjä noudattavien ja demokraattisten järjestelmien kyvyttömyyteen luoda maailmaan todellinen järjestys. Nietzsche ei ajatellut demokratiasta kovinkaan ylevästi. Filosofi pohtii roskaväen ongelmaa tavalla, joka voidaan tulkita demokration pilkkaksi: ”Ja hallitseville minä käänsin selkäni, kun näin, mitä he nyt kutsuvat hallitsemiseksi: kaupustella ja hieroa kauppaan vallalla – roskaväen kanssa! Muukalaisena minä elin kansojen keskuudessa ja ummessa korvin: jotta heidän kaupustelunsa kieli jäisi minulle vieraaksi ja heidän kaupanhierontansa vallasta.” (Nietzsche 1907, 102.) Myöhäiskaudellaan Nietzsche hyökkäsi toistuvasti demokratiaa ja sosialismia vastaan (Kunnas 1981b, 181).

Tapion oma suhde kristinuskoon oli monimuotoinen, kuten paratekstuaalisesta aineistosta käy ilmi. Esimerkiksi vuonna 1962, jolloin tulevan suurromaanin ideointi oli jo täydessä vauhdissa, kirjailija enteellisesti toteaa entisenkaltaisen Jumalan pudonneen ihmisten mielistä. Siitä lähtien ihmisten olisi mielletävä maailma paikaksi ilman Jumalaa, joka ideana on meille kestävyyskykymme ylittävän, hädäksi ja kaaokseksi muodostuvan selitys. Matti Palm luonnehtii tämän ajatuksen ilmenemistä Tapion kehityksessä ”katsomukselliseksi siirtymäksi.” (Palm 1995, 123.) Suunnilleen loppusyksystä 1965 kirjailija tunnustaa puolisolleen *Hysteriaa* tehdessään oman uskonsa, jossa on panteistisia sävyjä: ”Ei ole muuta kuin ihminen ja ihmisen taju. On luonto. Mutta yliluonnollista ei ole. Kaikki on järjellisesti selittyvää. Jos selitystä ei ole, niin sitä ei ole vielä keksitty. Ei ole ihmeitä. Ihmisen on autettava itseään, siinä kaikki.” (Valkonen 2003, 249.) Sittemmin Valkonen on tarkentanut Tapion uskonnollisuutta koskevia tietoja. Kirjailija ei ollut ainakaan varsinainen ateisti vaan hän kantoi koko ajan mukanaan myös kristilliseen uskoon kuuluvia elementtejä. Esimerkiksi viimeisinä vuosinaan hän luki puolisolleen usein *Raamattua* ääneen. (Valkonen 2004a.)

Miten on selitettävissä Harrin seurustelu kommunistisen Katariinan, ”uskovaisen” tytön kanssa, kun otetaan huomioon hänen kommunismiin liittyvä kielteinen suhtautumisensa?⁵⁵ Harrille kommunismi edustaa Saarijärvelläkin näkemiensä ”heikkojen” oppia, ja on mahdollista, että hänkin kokee sen uhkaavan individualismiaan. Sen sijaan Katariinassa hän tunnistaa sisäisen eheyden tavalla, joka saa hänen kiinnostuksensa heräämään. Katariina ei ole aatteellisuudestaan huolimatta heikko Harrin tarkoittamassa mielessä vaan sisäisen

⁵⁵ Nietzsche näki sosialismin liian epäindividualistisena oppina (Kunnas 1981b, 180).

eheytyensä puolesta Harria vahvempi. Lisäksi Harria voi pohjimmiltaan kiehtoa Katariina myös siksi, että tällä on oikea arvomaailma, joka taas häneltä itseltään puuttuu.

Tapion tuotannosta ei *Hysteriaa* lukuun ottamatta löydy nietzscheläisyyteen viittaavia elementtejä. Ylipäätään kirjailijan ei tiedetä tunteneen Nietzschen teoksia (Laaksonen 1995, 260). Tuulikki Valkosen mukaan kirjailija kuitenkin mitä ilmeisimmin oli perillä ainakin teoksesta *Näin puhui Zarathustra* (Valkonen 2004c). Valkosen mielestä kirjailija itse osoitti taipumusta yli-ihmismentaliteettiin. "Hän kykeni ajattelemaan itsenäisesti ja nousemaan vaivattomasti muitten ihmisten ajatusten yläpuolelle. Osittain panen sen hänen poikkeavan ja suuren lahjakkuutensa tiliin, osittain sukuperimään ja siitä opittuun asenteseen. /--/ Yli-ihmismentaliteetilla oli kuitenkin rajansa: toisella puolella oli ainainen vilu, jonka aiheutti puutteellinen oikeutus arvonantoon ja sen tuomaan itsevarmuuden lämpöön." /--/ "Markon nietzscheläisyys oli minusta kotona opittua, ja miten muuten voisi omaksua kuin veriin ja olemukseen tuollaista maailmankatsomusta. Mutta kyllä hän sitä tutki, sen oikeutta." (Valkonen 2004b.) Kirjailija Harri Tapperin arviot tukevat Valkosen käsityksiä. Hänen mukaansa Marko-veli ei perehtynyt Nietzscheen ainakaan 1950-luvun alkuun mennessä. Sen sijaan hän pitää mahdollisena, että tämä olisi saattanut mieltää nietzscheläisyyttä siitä suuremmin tietämättä. (Tapper 2003a.) Hänen mielestään Marko Tapio oli luonteenlaatunsa puolesta nietzscheläinen, ilman että olisi mitenkään tuntenut Nietzschen oppeja (Tapper 2004).

On aiheellista todeta muuan filosofinen yhteys *Hysterian* ja *Viikatetanssin* välillä. Siinä missä *Viikatetanssin* Aapo Heiskanen oli lukioaikanaan mukana schopenhauerilaista pessimismiiä edustavassa Taakankantajat-ryhmässä, ajattelee *Hysterian* Harri Björkharry nietzscheläisittäin. Schopenhauer puolestaan kuului Nietzschen ihailun kohteisiin tämän nuoruudenkaudella vuosina 1871-1876 (Ervasti 1960, 14). Pessimistifilosofi oli jopa Nietzschen esikuva (Kunnas 1981b, 33). Osa Aapo Heiskasen löytämää ongelmien ratkaisua on pesäeron tekeminen Taakankantajien ajattelutapaan. Olisi loogista olettaa, että Heiskasen mielen synkkyys olisi tuosta ryhmästä peräisin. Annamari Sarajas on kuitenkin asiasta toista mieltä. Hän on tosin pitänyt *Viikatetanssia* sodanjälkeisen maailman ajankuvan heijastajana mutta silti hän ei ole hyväksynyt Heiskasen depressiota tukevia rakenteellisia johtolankoja. Siten merkitystä ei ole Taakankantajilla, ei syyllisyydellä, ei sodalla, ei sairaudella. Sen sijaan olennaisempaa hänestä on romaanissa ilmenevä arvojen kieltäminen, desperaatio. (Sarajas 1957, 78-80.)

Harrin tapauksessa hänen ongelmiinsa aikanaan löytyvien ratkaisujen seurauksiin on suhtauduttava varauksella. Olisi esimerkiksi uskallettua väittää, että Harri luopuisi ratkaisujen yhteydessä nietzscheläissävyisistä arvoistaan ainakaan kokonaan. Hän on kasvanut voiman ja ylemmyyden ilmapiirissä, ne ovat hänelle kodin perintöä. Harrin arvomaailman ei kuitenkaan pidä kaikilta osin nähdä olevan staattisessa tilassa, koska kirjailija on tietoisesti laittanut hänet kahden maailman väliin. Esimerkiksi Harrin ateismi ei ole lähtöisin kotoa vaan enemmänkin se on henkilökohtaisen prosessin tulos. Heiskanen sen sijaan on omaksunut pessimistissävyisen ajattelutapansa vasta nuoruusiällä, joten sii-

tä ei ole ehtinyt muodostua hänelle muuta kuin tuskallinen filosofinen Odysseuksen harharetki.

Nietzsche ei illegalisoi rohkeutta ja voimaa siinäkään tapauksessa, että seurauksena on suuri sota, sillä ihmiskunnan ongelmille ei löydy ratkaisua demokraattisen sovittelun avulla. Sota voi hänen mukaansa luoda aika ajoin parempia edellytyksiä kulttuurin nousulle: "Sota ja rohkeus ovat saaneet aikaan suurempia asioita kuin lähimmäisrakkaus. Ei säälinne, vaan urhoollisuutenne on tähän saakka pelastanut kovaonniset." (Nietzsche 1907, 46.) Sodat voivat hänen mukaansa olla olotiloja, joissa vahvemmat ihmiset ovat tarpeen, jotka puolestaan tarvitsevat ja niin muodoin tulevat saamaan moraalien, joka tekee vahvaksi (Kunnas 1981b, 172-173). Näin Nietzsche lähestyi sodan ongelmaa filosofisena, ei valtapoliittisena kysymyksenä. Toisaalta on Kunnaksen mukaan muistettava Nietzschen provosoiva ja moniselitteinen tapa ilmaista asioita. Esimerkiksi juuri sotaa hän pohti provosoivasti (mt. 165-166), joten vaarana on se, että Nietzsche näyttäytyy äkkiseltään sotamyönteisempänä kuin itse asiassa onkaan. Edellä Hitlerin kuvan tarkastelun yhteydessä lainattu siteeraus osoittaa, että myös Harri näkee sodan ihmiskunnan kannalta uusia uria luovana ratkaisuna, suorastaan mahdollisuutena (esim. AH 1968, 46-47). Isä ei suinkaan ole poikaa huonompi. Vikki toteaa aikuiselle pojalleen Harrille ajatelleensa toisen maailmansodan alla ihmiskunnan joutuneen sellaiseen kaaokseen, josta vain sota voi sen pelastaa: "Että se tuntui vapauttavalta ja puhdistavalta. Katsoppas, minusta tuntui, että oli syntymässä järjestys." (AH 1967, 307-308.) Sota on siis *Hysteriassa* tärkeä arvo, ja yksi yhtymäkohdaksi tulkittava asia Nietzschen oppien kanssa. Esko Ervasti puhuu Nietzschen voimaa palvovasta "aristokraattisesta radikalismista" (Ervasti 1960, 32-33), mistä ajattelusta myös Harrissa on ainakin sodan yhteydessä havaittavissa merkkejä. Harri ei suhtaudu esimerkiksi voiman ihailuun ironisesti, koska vahvuus on yksi hänelle tärkeistä arvoista. Tässä ja edellisessä luvussa suoritettu tarkastelu osoittaa, että hänen suhteensa on ironinen vain Hitleriin ja tämän edustamiin arvoihin nähden. Ironia ei ylipäätään ole *Hysteriassa* eikä muutenkaan Tapion tuotannossa keskeisiä elementtejä. Niin ikään Harrin suhtautuminen sotaan ei ole ironisen moniselitteinen, päinvastoin kuin Nietzschen.

Harrin suhdetta nietzscheläisyyteen voidaan edelleen valottaa Nietzschen formuloiman apollonisen ja dionyysisen käsitteiden polaaraisuuden avulla. Dionyysinen sulkee sisäänsä väkivaltaisen, vaistonvaraisen ja irrationaalisen, apolloninen hallitun ja rationaalisen (Kunnas 1981b, 81). Vaikka Harri on toiminnassaan apolloninen, hän ymmärtää silti mielessään dionyysisistä mallia. Hän ei kuitenkaan ole esimerkiksi hedonisti. *Hysteriassa* hän kuvailee nautinnollisesti oikeastaan vain kesäyössä kokemiaan luonnontunnelmia, missä yhteydessä hän tunnustaa eläneensä yhden elämänsä onnellisimmista tunneista. (AH 1967, 23.) Sen sijaan dekadentti nautinnollisuus ei ole hänelle luontaista, kuten edellä siteerattu älymystöillanvietosta kertova katkelma osoitti.

Harrin ihailevassa suhtautumisessa isäänsä Vikkiin ja isoisäänsä Janneen korostuu vitalismin arvostaminen, ja näin mukana on myös nietzscheläisiä elementtejä. Harri näkee kummatkin ylivertaisen voimakkaina yksilöinä, joiden

kyvyille ja voimille ei mikään ole mahdotonta. Heissä ruumiillistuu *Hysterian* miehinen vitaalisuus. Jannessä ja Vikissä on sitä koleerista elinvoimaa, mikä romaanin päähenkilöstä puuttuu:

Jumalani. Millaiset silmät sillä miehellä [Jannella] on mahtanut olla. Minä tiedän ne isäni silmistä, kun sekin on joskus juovuksissa ollut, vaikkakin isän silmistä minua aina katsoo – ei muita kuin minua – itse rakkaus, eli Hiltu, jota minä en milloinkaan saanut nähdä; se on siis näin: että Janne on ollut yhtä kuin isä on nyt mutta isä Hiltulla tahdistettuna – ja isäkin on pirullisimpia miehiä mitä kovuuteen ja häikäisevään pelkäämättömyyteen tulee. (AH 1967, 267.)

Jannessä ruumiillistuu lahjakkuuden lisäksi fyysinen vitaalisuus. Hän elää vielä esimodernia aikaa, jolloin ihmisen on tehtävä paljon raskasta ruumiillista työtä. Janne pystyy uskomattomiin fyysisiin suorituksiin, ja hän myös suoriutuu kaikesta helposti. Vikki puolestaan paljastuu suoranaiseksi talousneroksi, joka nostaa Plataanin, Saarijärven suurimman talon, ennennäkemättömään kukoistukseen. ”Jannen kuoleman aikoihin isän hankkiman omaisuuden todetaan olevan jo ”vähintään yhtä suuri” kuin mitä hänen vaimonsa oli pesään alun perin talona saanut” (mt. 280). Lisäksi hän aivan oikein ennakoi ennen toista maailmansotaa, että rahan arvo tulee putoamaan, joten rahan kannattaa olla kiinni arvonsa paremmin säilyttävässä omaisuudessa. Tämän periaatteen pohjalta hänkin toimii ja kaksinkertaistaa välirauhan aikana velkansa (AH 1968, 49). Rintamalla hänestä kehkeytyy loistava sotilaallinen kyky.

Jannen ja Vikin leimaaminen oikeaoppisiksi nietscheläisiksi yli-ihmisiksi on lopulta epärelevanttia, mikä voidaan helposti perustella muutamilla keskeisillä seikoilla. Nietzschen oppi ei hyväksy heikkoutta, mitä dogmia vastaan Janne toimii ottamalla hiljaisen ja aran Hiltun ”ritarillisesti” vaimokseen ja elämällä tämän kanssa hyvän avioliiton. Janne ei siis hae rinnalleen toista samantyyppistä, jonka kanssa hyvä veri voisi edelleen jalostua. Hän ei ylipäätään halveksi heikkoutta eikä ole elitisti. Taloudellisiin väärinkäytöksiin sortuva dynaaminen Vikki puolestaan ei kykene olemaan hyvän ja pahan tuolla puolen. Ministeriaikoja koskevat petossyytteet uhkaavat häntä. Hän ei toisin sanoen ole niin voimakas yksilö, että voisi nousta tekojensa seurausten yläpuolelle.

Narsismi, omaan kuvaansa tuijottaminen, on modernin, rakenteistaan tietoisien romaanin tunnuskuva (Niemi 1995, 113). Myöskään *Hysteriaa* ei voida tutkia kiinnittämättä huomiota teoksen narsistisiin elementteihin. Harrin Jannen ja Vikkiin kohdistamassa palvovassa ihailussa on nimittäin mukana suorastaan narsistisia sävyjä, joihin lukija pakosta kiinnittää huomionsa. Isoisä ja isä edustavat hänelle ihmisen voimaa ja pätevyyttä suorastaan ainutlaatuisella tavalla. Harrin kerronnan sävyt hänen kuvaillessaan Jannea ja Vikkiä paljastavat lopulta joitain asioita kertojasta itsestään. Hän peilaa heidän erinomaisuutensa kautta myös omaa itseään. Pirjo Lyytikäinen antaa Narkissoksen nimen modernin individualismin eri ilmenemismuodoille, subjektin itseriittoisuuden, itsekeskeisyyden, solipsismin ja nautinnonhalun, mutta myös idealismin ja etsinnän vyyhdelle, joka synnyttää ”myöhäisen modernin” ihmisen problematiikan (Lyytikäinen 1997, 10). Toisaalla Lyytikäinen määrittelee Narkissoksen itse-
rakkauden, epäsosiaalisuuden ja individualismin tunnuskuvaiksi (mt. 18-19),

narsismi on tietty perspektiivi individualismiin (mt. 25). Itseriittoisuuden lisäksi sanat itserakas, epäsosiaalinen ja individualisti sopivat luonnehtimaan Harrin persoonallisuuden tätä puolta. Harrin perimmäinen epäsosialisuus nivoutuu yhteen hänen irrallisuuden kokemuksensa kanssa. Hän ei kykene identifioitumaan mihinkään ryhmään. Lisäksi hän ei voimalaitostyömaalla tilanteissa, jossa kaikki ovat vapaamuotoisesti koolla, koskaan ole joukon keskipiste. Tässä hän poikkeaa ekstrovertista isästään. Antiikin tarun Narkissoksen itserakkaus liittyi tietoisuuteen omasta kauneudesta, joka sai nuoret naiset ja miehet rakastumaan tähän nuorukaiseen (mt. 17), kun taas Harrin narsismi liittyy hänen tietoisuutensa oman taustansa voimasta. Hänessä on sekä Björkharryjen lahjakkuuden että Plataanin vaurauden mukanaan tuomaa itsetietoisuutta.

Lipovetsky näkee nykyihmistä vaivaavan "totaalisen", narsistisen individualismin eli tyhjyyden aikakauden tyhjän yksilöllisyyden, joka hänen mukaansa alkoi syntyä 1920-luvun tienoilla (Lipovetsky 1983, 11). Harrissa, modernin aikakauden irrallisessa yksilössä, tyhjyys yhdistyy narsismiin, hän edustaa aivan toisenlaista ajattelutapaa kuin esimerkiksi isoisa Janne. Moderni on myös nähty luisumisena Faustista Narkissokseen eli yli-ihmisen narsismista voimattomaan ja passiiviseen narsismiin (Lyytikäinen 1997, 27). Harrin narsismiin nämä adjektiivit sopivat, itsetietoisuus ei auta ongelmien ratkaisussa.

Maailmanvalloittaja on modernin Narkissoksen faustinen variantti, modernisaation kantava voima. Aktiivinen, luova ja riippumaton yksilö nousee modernisaatiossa sankariksi, joka toteuttaessaan itseään toteuttaa myös ajan vaatimuksia, rikkoo perinteisten yhteisöjen ja traditioiden kahleet ja avaa tien kehitykselle tai modernisaation dynamiikalle. (Mt. 27.) Vikki Björkharry on Saarijärvellä modernisaation dynamiikan pioneeri voimalaitostyömaan katastrofiin saakka. Hänessä itsessäänkin on narsistisia piirteitä. Siihen häntä ovat saattaneet viedä tietoisuus omista kyvyistä ja asemasta sekä toiminta politiikassa ja bisneksessä, vallan ja julkisuuden parissa. Vikin ja Harrin tilanteessa on voimalaitostyömaan päivinä yli-ihmisellisiä aineksia. Heidän on voimassaan ja lahjakkuudessaan noustava Saarijärven köyhiä vastaan näiden oman edun vuoksi. Kun Vikki kaatuu, on Harri valmis tarttumaan jopa aseeseen. Ainakin Matti Palm pitää mahdollisena, että Harri lopulta pakon edessä tarttuu aseeseen, nousee yli-ihmisen asemaan "ja tekee sen alaan kuuluvia töitä." Hän haluaa näin toimia koko kansan parhaaksi. (Palm 1995, 116.)

Harrin ajattelusta löytyy siis nietzscheläisiä piirteitä, vaikkei hän kaikilta osin täytäkään Nietzschen ideaalia. Yksi tällainen vasta-argumentti on Harrin suhde omaan heikkouteensa. Sen tiedostaminen on Harrille yksi syy siihen, ettei hän voi hyväksyä itseään. Nietzschen formuloiman jalon ja ylhäisen ihmisen piti puolestaan edustaa ehdotonta elämänmyönteisyyttä ja itsensä hyväksymistä (Kunnas 1981b, 177). Niin ikään Harri ei toiminnallisessa mielessä vastaa Nietzschen ihannetta, hän ei missään tapauksessa ole voimakas yli-ihminen. Silti hän ottaa asioihin selkeän kannan. Esimerkiksi vahvaa johtajaa kaivatesaan hän on ikään kuin Niccoló Machiavelli, joka kirjoittaa *Ruhtinastaan* ja toivoo vahvaa miestä Italian yhdistäjäksi ja pelastajaksi. Hän visioi tietä toiselle. Harri toivoo samanlaista johtajaa Suomen avuksi.

Harrin nietzscheläisyyden yhteydessä on syytä viitata *Pohjantähden* Ilmari Salpakariin, jota on kuvattu mm. nietzscheläiseksi fasistiksi (Ihonen 1989, 262). Salpakarista ei kuitenkaan ole Harrin hengenheimolaiseksi. Vaikka kummankin valtakäsitykset kieltämättä ovat oikeistolaisia ja epädemokraattisia, on Salpakarin avoimen aggressiivinen ja kultivoimaton ajattelutapa kaukana siitä hillitystä ja esteettisyyden sävyttämästä arvomaailmasta, mitä Harri edustaa. Lisäksi yksi ratkaiseva ero heidän ajattelussaan ilmenee suhteessa fasismiin, mitä Harri ei suinkaan ihaile.

Yhteenvetona voidaan todeta, että heikkouden halveksunta ja individualismi ovat Nietzschen filosofian suurimmat yhteydet *Hysteriaan*. Harrin suhde heikkouteen ei varmaankaan ole yhtä pitkälle vietyä, mutta silti hänen ajatuksesta löytyy yhtäläisyyksiä Nietzschen kanssa. Hänen ajattelunsa voidaan lyhyesti kiteyttää nietzscheläissävyiseksi ylemmydentunteeksi, jossa on aineksia kummankin vanhemman ajatusmaailmoista. Tämä ylemmydentunne vain korostuu Harrin ollessa tekemisissä paikallisen rahvaan kanssa. Suoranaisen aristokraattista Harrin asennoituminen ei silti vielä tässä vaiheessa ole, vaikka hänet onkin helppo nähdä elitistiksi. Nietzscheläisyyden avulla pääosin selitty myös Harrin viehtymys sotaan. Nietzscheläissävytteisten elementtien valitseminen 1960-luvulla tärkeän romaanin rakennuspuiksi – olipa nietzscheläisyys sitten tietoista tai ei - ei ollut sopusoinnussa tuolloisen ilmapiirin kanssa.

5.4 Individualistisen romaanin genre

Individualistisen romaanin ajan katsotaan alkaneen 1700-luvun puolivälissä. Syntyi nykyaikainen tai ”uudenaikainen” romaani. Uusi romaanilaji vastasi paremmin uuden lukijakunnan, porvarillisen väestönosan tarpeisiin. Uudenaikainen romaani oli myös sisällöltään porvarillinen ja ilmensi porvarillisen maailmankuvan keskeisiä piirteitä, kuten sekulaaria ajattelua, realismia, optimismia (ainakin alkuvaiheessa) ja individualismia. Uuden romaanilajin kertomia tarinoita ei niin ikään ollut tarkoitettu kirkastamaan kristinopin totuuksia, mikä ei kuitenkaan merkinnyt sitä, että kristillisestä ajattelusta olisi kokonaan luovuttu. (Saariluoma 1989, 15-16.) *Hysterian* päähenkilö Harri Björkharry on ajattelultaan hyvin sekulaari yksilö, sillä hän pitää Jumalaa suurena ja petollisena harhana (AH 1967, 37). Samalla hän suhtautuu maailmaan älyllisesti, analyytisesti ja osin jopa skeptisesti. Toisaalta merkittävänä vastapainona minä-kertojan omille näkemyksille on teoksessa ilmenevä runsas kristillinen aines, kuten Harrin isoäidin Hiltu Björkharryn henkilökohtainen usko, pappien esiintymiset sekä hengelliset puheet, virret ja laulut.

Pohjimmiltaan porvarillinen individualismi ankkuroitui individualistisen kauden alkuvaiheessa vapaaseen kapitalistiseen kilpailuun. Porvaristo vaati, että yksilön omaisuuden määrän ja aseman piti riippua yksinomaan hänen omista kyvyistään ja työpanoksestaan. Saariluoma kuitenkin tähdentää, että oppi vapaasta kilpailusta ja ihmisestä oman onnensa seppänä on juuri 1900-

luvulla kokenut merkittävän kriisin monopolisoituvan kapitalismin rakenteiden vuoksi. (Saariluoma 1989, 17.) Vapaa yrittäjäys ja oppi lahjakkaan ja tar-mokkaan yksilön oikeudesta edetä omilla ansioillaan elämässään pitkälle on selvästi nähtävissä paitsi kapitalistisia aineksia sisältävän *Hysterian*, myös *Pohjantähden* sivuilla. Vikki Björkharry menestyy perustamansa yhtiön pääjohtajana, Akseli Koskela puolestaan jatkaa isänsä viitoittamalla tiellä ja ponnistelee itsensä kukoistavan maatilan isännäksi. Varsinkin Koskelan tapaus on sopiva sekoitus perisuomalaista individualismia, pyrkimystä riippumattomuuteen ja tiukkaa työkeskeisyyttä, mistä arvoista ei enää ole pitkä matka yksityisyrittäjyyteen. *Pohjantähden* individualistiset ainekset jäävät kuitenkin lopulta vähäisiksi.

Romaanin individualismille annetaan yleensä erilaisia sisältöjä. Toiset tar-koittavat individualismista puhuessaan sen tapaa kuvata henkilöitä, toiset sitä asemaa, minkä romaani antaa yksityiselle henkilölle (päähenkilölle) romaanin kokonaisuudessa. Lisäksi saatetaan myös viitata lajin muuntuvuuteen, siihen, että yhden yhtenäisen romaanin poetiikan asemesta voidaan puhua pikemmin-kin jokaisen tietyn kirjailijan tai jopa romaanin poetiikasta. (Saariluoma 1992, 36.) Yksi individualistisen romaanin syntyyn liittyvä seikka koskee kerrontaa. Kehitys on kulkenut kaikentietävästä sekä tarpeen tullen kommentoivasta ja selittävästä kertojasta yhden tai useamman henkilön kerrontaan (Saariluoma 1989, 24). *Hysteriassa* on minä-kertoja ja yksi hänelle alisteinen, huomattavassa roolissa toimiva kertoja (Vihtori Kautto). Tapion romaanin lähestymistapa on yksilökeskeinen, *Pohjantähden* kaikkietävä kertoja puolestaan lähestyy Pentin-kulman tapahtumia kyläläisten välityksellä, joten tällä perusteella sitä voidaan pitää yhteisöllisenä kertojana.

Individualistinen romaani joutui 1900-luvulla kriisiin, joidenkin mielestä jopa kuolinkamppailuun tuossa vaiheessa vaikuttaneen modernismin vuoksi (mt. 13). Kriisi alkoi, kun modernismin myötä ilmaantuneet tajunnanvirtakirjai-lijat loivat teoksia, joista kertojan tuoma näkökulma ja jäsennys kerrottavaan on hävinnyt.⁵⁶ Individualismin kriisi oli välttämätön seuraus mm. tiedon huimasta lisääntymisestä. Tämän on katsottu merkinneen individualistisen romaanin kriisiä tai jopa loppua (Kayser 1968, 34). Minän ja maailman hajoaminen on tyypillistä modernistiselle romaanille. Subjektiivisen kokemustodellisuuden esittäminen tuli kuvaamaan maailman monimutkaistumisen kokemusta esi-merkiksi Woolfilla, Joycella ja Proustillä. (Saariluoma 1989, 236.) Tämä on ha-vaittavissa myös *Hysterian* moderneista ratkaisuihin. Toisaalta *Hysterian* muu-tamat tajunnanvirtakohtaukset ja lineaarisen kerronnan hajoaminen heijastavat menossa ollutta subjektin hajoamista. Seuraavassa yksi esimerkki Tapion ro-maanin tajunnanvirrasta, kun Björkharryjen kolme sukupolvea on Harrin mie-likuvituksessa yhtä aikaa mukana vuoden 1918 köyhälistöiltämissä.

Sitten hän [Vikki B.] iskee silmää merkiksi ja tarttuu isäänsä käsipuolesta ja sanoo Jannelle, että: "Tulkaapas isä vähän" – isä teititteli aina Jannea, isäänsä – "Että tul-kaapas isä vähän tänne pihalle, niin minä puhun asiatani", isä puhuu ja me lähdem-

⁵⁶ Tajunnanvirtaromaani pitäisi määritellä kohteesta riippuen. Se on toisin sanoen romaani, jossa seurataan yhden tai useamman henkilön tajuntaa lähitasolta siten, että rationaalisen tason lisäksi se sisältää koko hajanaisen aistimus-, mielikuva- ja asso-siaatioaineksen. (Humphrey 1954, 2-6.)

me koko kolmimiehin nippu roikkumaan Jannen painosta sinne tanssiväen halki, siinä vähän tönitään. Janne on päissään, se menee raskaasti kun se vähän horjahtaa suunnasta. Koppalakki on, jumalauta, jo toisella korvallisella, mutta mieli on entinen. (AH 1967, 266-267.)

Harri luo tajunnanvirrassaan kaksi kohtaamista Jannen ja Vikin kanssa. Juuri Jannen, Vikin ja Harrin fiktiivinen kohtaaminen viimeksimainitun mielikuvituksessa ei ole sattuman tulosta, sillä äskeisen katkelman yhteydessä olleesta tekstistä käy ilmi, että Jannen kanssa on liikkeellä ”hänen paras poikansa ja pojanpoikansa” (mt. 267). Tajunnanvirran käyttäminen *Hysteriassa* siis heijastaa Harrin syvällistä tarvetta prosessoida sukunsa isän ja yhden pojan poikkeuksellisen voimakasta kiintymyssuhdetta. Harri tietää kuuluvansa tähän isä-poika -ketjuun.

Ahdistus sävyttää *Vuoden 1939 ensilumen* loppusivuilla tätä kolmen sukupolven fiktiivistä kohtaamista. Kyseessä on jyväskyläläisen älymystöryhmän illanvietto, johon Harri osallistuu. Voimakkaan humalatilän seurauksena hän assosioi tilanteen osaksi Vikin kohtalokasta liikematkaa Helsinkiin marraskuussa 1939, millä matkalla Vikki ensimmäisen kerran pettää vaimoaan Sylviä. Harrille muisto isänsä hairahduksesta on tähän kohdistuvan voimakkaan kiintymyksen ja vanhempien vaikean avioliiton vuoksi tuskallinen, ja se osaltaan saa hänet käyttäytymään illan aikana sopimattomasti. Myös illanvieton ajankohta, marraskuu, on sama kuin Vikillä. Harrin illanvietto ja Vikin liikematka on *Hysteriassa* kuvattu peräkkäin, mikä lisää lukijan tunnetta näiden tapausten välisestä yhteydestä. Näin Björkharryjen kolme sukupolvea näyttäytyvät Harrin humalaisessa tajunnanvirrassa:

Jumalauta, minä näen, että vanha Janne seilaa ihmisten joukossa ja että se on pirusti päissään. /--/ Missä isä on. Sitten näin hänet. Isä oli jonkun naisen kanssa kaulakain, nahkasohvassa, se oli sama paikka mistä minä juuri olin noussut lähteäkseni pois. Isä oli sen näköinen, että se näki meidät, mutta että se ei lähde meidän kanssamme. – Eiköhän lähdetä, isä, minä sanoin, Jannella on lakki päässään. /--/ - Saatana, minä sanoin kaikkien kuullen. – Tuo nainen lähtee puolen tunnin kuluttua tästä talosta. /--/

Lasi meni palasiksi, pöytä helisi. Ja minä lähdin heti siitä. Isä jäi istumaan sinne. Janne oli siinä kanssa, se oli jumalattomasti päissään, näin miten sen silmä seiso, sen vanha hyvä naama oli kalpea kuin palttina, arvet sen otsan ja toisen vasemman posken ja kaulan ja kurkun yli, jotka tavallisesti loistivat vaaleampina, olivat muuta ihoa punaisemmat. (Mt. 329-330.)

Tajunnanvirran kuvauksen kaikkein ominaisin piirre on assosiaatioperiaate. Tuolloin kertomus seuraa henkilön tajunnan liikettä, joka etenee vapaasti assosiaatiosta toiseen. Ajatus ei etene loogisesti eikä argumentoiden, vaan tietyn tilanteen havainnosta herää muistin ja mielikuvituksen varassa jokin assosiaatio ja sitten ehkä kokonainen assosiaatioiden sarja. (Lee 1977, 162.) Tämä pätee Harrin osalta varsinkin jälkimmäiseen katkelmaan: voimakkaassa humalatilassa tehdyt havainnot naisista kutsuilla nostavat hänessä esille pinnan alla kytevät vaikeat muistot oman isän kohtalokkaasta aviorikoksesta. Tästä alkava assosiaatioiden sarja on luonteeltaan impulsiivinen ja hallitsematon. Harri myös tulkitsee aikatasoja itse.

Tajunnanvirtatekniikkaa ei ole otettu näihin kohtauksiin mukaan aivan sattumalta, vaan korostamaan niihin liittyviä *Hysterian* juonen kannalta merkittäviä käännekohtia. Ensimmäisessä katkelmassa kuvatut vuoden 1918 iltamat ovat *Hysterian* juonen kannalta tärkeä tapahtuma, sillä Vikki alkaa silloin seurustella iltamissa tapaamansa tulevan vaimonsa Sylvin kanssa. Toiseen katkelmaan liittyvä Vikin liikematka on yksi hänen elämänsä suurten murrosten alkupisteistä, sillä hän haluaa lähteä sotaan sovittamaan aviorikostaan. Sota puolestaan herättää hänessä suurliikemiehen vaistot (AH 1968, 399-400), mikä on tulevaisuuden kannalta merkittävä asia.

Kohtausten luonteissa on suuri ero. Vuoden 1918 kyläiltamissa ilmapiiri on Harrin tajunnassa vielä luonnollinen ja iloinen, kun taas älymystöistujaisiin liittyy isästä johtuvaa ahdistusta. Voimakas humalatila laukaisee Harrin mielessä kyteneen isäahdistuksen pintaan, mikä johtaa sopimattomaan käytökseen. Älymystöistujaisten suurempi ahdistavuus selittyy tapauksen luonteen lisäksi ajankohdalla: moderni ahdistus on 1960-luvulla suurempaa kuin vuonna 1918, mikä heijastuu myös toimintaympäristöistä. Harri ei enää jatkakaan edellisten sukupolvien tapaan tutussa ja turvallisessa kyläyhteisössä vaan on astunut kylmään ja ristiriitaiseen, moderniin maailmaan.

Lucien Goldmann on romaaniteoriassaan ollut sitä mieltä, että individualistisen romaanin päähenkilön on oltava problemaattinen sankari, jonka yksityiset ihanteet ja toiveet siitä, millaista elämän olisi oltava, ovat ristiriidassa ympäröivän todellisuuden kanssa. Päähenkilön on oltava individualistinen maailmankuvan etsijä, joka pyrkii omien kokemustensa ja oman ajattelunsa varassa saamaan selkoa maailmasta, koska hän ei enää ole sitoutunut valmiisiin tulkintamalleihin. (Saariluoma 1989, 22.) Kahden maailman välillä horjuva Harri Björkharry on juuri tällainen problemaattinen sankari. Se, että romaani esittää tekijänsä yksilöllisen tulkinnan maailmasta, on Saariluoman mielestä ehkä kaikkein tärkein seikka, jonka perusteella "uudenaikaista" romaania on pidettävä individualistisena.

Individualistisen romaanin problemaattinen päähenkilö ei Saariluoman mukaan ole "sankari" klassisen idealisoivassa merkityksessä. Silti häneen on voitava suhtautua vakavasti. (Mt. 22-23.) Harri Björkharry täyttää tämän kriteerin. Perinteisen sankarin roolista hänet erottavat mm. oma problemaattisuus sekä tuhon uhka, jonka edessä hän näyttäytyy voimattomana. Yksi *Hysterian* ja *Pohjantähden* kerronnan eroista on siinä, että edellisen minä-kertoja on samalla problemaattinen sankari, kun taas jälkimmäisessä asiat fokalisoituvat objektiivisen kaikkietävän kertojan kautta. Realistisemmassa *Pohjantähdessä* ei todellisuutta ole lähdetty problematisoimaan samalla tavalla kuin Tapion romaanissa.

VI TAPION JA LINNAN KÖYHÄT JA TYÖLÄISET

Erilaiset kertojanäkökulmat heijastuvat *Hysterian* ja *Pohjantähden* keskinäisessä dialogissa. *Hysteriassa* asiat fokalisoituvat minä-kertoja Harri Björkharryn toimesta, mikä merkitsee sitä, että ihmisiä ja asioita arvotetaan yksilöinä. *Pohjantähdessä* tilanne on toisenlainen, kun arvottamisesta vastaa kaikkitietävä kertoja.

Kertojanäkökulmalla on Linnan teoksista välittyvälle kuvalle suuri merkitys. *Pohjantähteä* ja *Tuntematonta* väitöskirjassaan tutkineen Jyrki Nummen mukaan kyseiset teokset ovat historiaa matalalta. Näkökulmaa alhaalta, tavallisten ihmisten näkökulmasta, on vaikeaa tavoittaa historiantutkimuksen keinoin. Tähän mahdollisuuden avaa kaunokirjallisuus, koska juuri se voi esittää vaikeasti lähestyttävää tunteiden, mielipiteiden ja aatteiden kirjoittamatonta historiaa (Nummi 1996, 115). Nummi käyttää tutkimuksissaan toistuvasti Toini Havun *Tuntemattoman* yhteydessä aikanaan formuloimaa termiä sammakkoperspektiivi, koska se hänen mukaansa paljastaa olennaisen idean Linnan tuotannosta: kansallista katsotaan alhaalta, itse kansan näkökulmasta, oli sitten kyse *Tuntemattomasta* tai *Pohjantähdestä* (mt. 107).

Hysteriassa ei maailmaa katsella aivan samalla tavalla sammakkoperspektiivistä. Vaikka Harri on kasvanut kansan keskellä ja tuntee itsekin suurta vetoa reheviä kansantyyppisiä kohtaan, hänen perspektiivinsä on mm. elitistisen asennoitumisen ja kaupungistumisen myötä aivan jotain muuta kuin Linnan sammakkoperspektiivi. Esimerkiksi nietzscheläissävyiset, esteettiset ja sodan filosofiaan liittyvät syvälliset pohdinnat eivät kuulu Linnan vaalimaan sammakkoperspektiiviin. Tämän luvun tarkastelun kautta selvitetään sitä, miten eri valossa kansa, ideologisuus ja kansalaissota romaaneissa näyttäytyvät.

Viidennessä luvussa todettiin, ettei Harri kertojana suinkaan ole puolueeton esimerkiksi suhteessa työläisiin. Samoin *Pohjantähdenkin* kaikkitietävä kertoja ottaa tarvittaessa voimakkaasti kantaa henkilöihmiin. Hyvänä esimerkkinä siitä on kaikkitietävän kertojan suhtautuminen Ellen Salpakariin. Romaanin kertoja on ambivalentti suhteessa kuvattaviin henkilöihmiin mutta toisaalta se ei merkitse ajautumista relativismiin, jota on toisinaan pidetty Linnan maailmankuvan perustana. (Komu 1986, 127.)

6.1 Fiktiivinen Saarijärvi ja Pentinkulma

Hysterian ja *Pohjantähden* keskinäisessä tarkastelussa on otettava huomioon myös Saarijärvi ja Pentinkulma, romaanien tapahtumapaikat. Pentinkulma on Linnan luoma täydellinen fiktio. Kirjailija on julkisesti selvittänyt Pentinkulman ja Urjalan Honkolan kylän välisiä suhteita (esim. Niemi 1989, 219). Mikko Keskinen on puolestaan Marko Tapion 70-vuotisjuhla-antologiaan *Loogillista ihmetelyä* (1995) tekemässään artikkelissa pohtinut kirjailijan kuvaaman Saarijärven suhdetta todellisuuteen. Keskinen myöntää olevan totta, että huomattava osa Tapion tuotannosta sisältää aineksia Saarijärven todellisista paikanmuodoista. Vaikka lukija tunnistaisikin romaanista todellisia rakennuksia ja pinnanmuotoja, hän joutuu ennen pitkää varustamaan ne teoksen seipitteellisillä merkityksillä. Toisaalta edes sitä maailmaa, johon romaani viittaa, ei yksiselitteisesti ole olemassa. (Keskinen 1995, 79.)

Saarijärveä ja Pentinkulmaa on syytä lähestyä miljöön käsitteen avulla, jonka Juhani Niemi on kirjallisuustieteellistä tarkastelua varten määritellyt tarkemmin. Esimerkiksi luonnonmaisema ei vielä ole miljöö. Niemen mukaan kirjallisuutemme näyttää keskittyneen viiden eri miljöötyyppin mukaisesti. Ne ovat 1) pysähtynyt, sosiaaliselta rakenteeltaan jäädytetty miljöö, 2) kaksinapainen miljöö, jossa vastakkain ovat tasavahvat ympäristöt, 3) dynaaminen miljöö, joka toimii moninaisten suhteiden näyttämönä, 4) vaeltava miljöö, mikä on tyyppillinen sotien ja kriisien kuvauksissa sekä 5) eksoottinen miljöö Waltarin *Sinuhien* tapaan. (Niemi 1989, 208, 215.) *Hysterian* ja *Pohjantähden* miljöiden kuvaukset lähtevät liikkeelle 1800-luvun lopulta ja kuuluvat siten sen vaiheen perusteella ensimmäiseen kategoriaan. Pysähtynyt miljöö näyttäytyy luontevimmin agraarisena idyllinä, mekaanisen solidaarisuuden, Gemeinschaft-mallisen yhteisön muotona (mt. 216). Varsinkin *Pohjantähden* alussa tämä agraarinen pysähtyneisyys, jopa suoranaisten uneliaisuus, on silmiinpistävä. Teosten tapahtumien kehittyessä vuosikymmenten aikana miljööt eivät suinkaan automaattisesti pysy paikallaan vaan miljöissä ilmenee dynamiikkaa, joka muistuttaa kolmannen kategorian tyyppiä. Varsinkin *Hysteriassa* tämä dynamiikka on ilmeinen, kun Saarijärvellä joudutaan 1960-luvun puolivälissä voimalaitostyoämaata rakennettaessa ottamaan kantaa modernisaatioon. Samalla kyseinen dynamiikka kompleksioi romaanissa ihmisten välisiä suhteita, mistä Vikki Björkharryn pahoinpitelyyn huipentunut konflikti on hyvä esimerkki. Luovuus on tärkeä ehto kolmanteen kategoriaan pääsemiselle (mt. 216). Luovuus voidaan tässä tapauksessa käsittää eritoten taloudellisen kasvun liikkeelle sysääväksi innovatiivisuudeksi. Tämä ehto täyttyy osittain voimalaitostyoämaalla, joka on innovatiivisen ja yritteliään Vikki Björkharryn luomus. Toisaalta luovuuden ehto ei täyty Saarijärvellä, koska köyhyys määrää paikkakunnan olosuhteita voimakkaasti. Näin *Hysterian* miljöö voidaan lopulta lukea moninaisten suhteiden näyttämönä toimivaksi dynaamiseksi miljööksi, vaikka mukana on aineksia myös pysähtyneestä, sosiaaliselta rakenteeltaan jäädytetystä miljööstä.

Klassisessa suomalaisessa epiikassa, esimerkiksi Kivellä ja Sillanpäällä, kaupunki pääosin näyttäytyy negatiivisuuden ilmentymänä. Sen myötä sivistys ja ihmisten keskinäisen koheesion lisääntyminen tuottaa vain turmiota. (Niemi 1989, 212.) *Hysterian* ja *Pohjantähden* käsitys maaseudulla luonnon äärellä elämisestä muistuttaa tätä käsitystä. Toisaalta köyhyys aiheuttaa suuria ongelmia niin Saarijärvellä kuin Pentinkulmallakin. Varsinkin *Hysteria* osoittaa, että luonnon armoille jäädessään ihminen joutuu alakynteen ja menettää siinä taistelussa voimansa ja elämänuskonsa. Niinpä maaseudun on kehityttävä modernisaation avulla, jotta elinolosuhteet muodostuisivat siedettäviksi. Miljöö käsite on klassisessa sosiologiassa ollut käytössä yhteiskunnan dynaamisuuden mittarina. Pelkkä yhteiskuntien koon ja dynaamisen tiheyden kasvu muokkaa perusteellisesti kollektiivisen olemassaolon fundamentteja olosuhteita lisäämällä sosiaalisen elämän intensiivisyyttä, rajoja ja jokaisen yksilön vaikutusta laajentamalla. Miljööä ei kuitenkaan pidä tajuta jonkinlaisena lopullisena ja ehdottomana faktana, joka on luonteeltaan staattinen. Päinvastoin, sen tila riippuu historian jokaisena hetkenä sosiaalisista syistä, joista eräät sisältyvät itse yhteiskuntaan, kun taas toiset riippuvat tämän yhteiskunnan ja sen naapurien vuorovaikutuksesta. (Durkheim 1977, 124.) Kirjalliseen kulttuuriin sovellettuna miljöö käsite on selitysvoimainen vasta riittävän kehittyneessä yhteiskunnassa, jossa sosiaalinen vuorovaikutus on runsastunut (Niemi 1989, 209). Keskinäisessä hypertekstuaalisessa suhteessa olevien *Hysterian* ja *Pohjantähden* miljöööt ovat kerronnan alkupisteissä traditionaalisuuden ja staattisuuden läpikäymisiä, mutta joutuvat vuosikymmenien aikana yhä dynaamisemman muutosprosessin kouriin. Tämä havainto pätee varsinkin *Hysterian* kohdalla.

Hysterian miljöökäsite toimii kaupunkilaisuutta vastaan epäsuorasti myös päähenkilönsä toimesta. Harri Björkharry, modernin kaupunkilaisuuden ruumiillistuma, ei suinkaan ole onnellinen vaan irrallinen ja rikkinäinen. Toimintansa myötä hän tavallaan taistelee paikallisen yhteisön arvoja vastaan, mistä seuraa muun muassa työläisten vihamielisyys koko voimalaitoshanketta kohtaan. Harrin päämäärä maaseudun elinolojen kohentamiseksi näyttää kokevan suuria vastoinkäymisiä. *Pohjantähden* miljöökäsite on puolestaan harmonisempi. Teoksen mukaan maaseudun elinolosuhteiden vähittäinen, mutta vääjäämättömän kohentuminen alkaa itsenäistymisen jälkeen mm. torppareiden vapauttamisen myötä. Köyhyys ei tuolloinkaan katoa kertaheitolla mutta uuden rakentamiseen tähtäävät lähtökohdat paranevat silti huomattavasti. Miljöö on kirjailijalle sitä tärkeämpi, mitä enemmän hän on kiinnittänyt tiettyyn kokemuksmateriaaliin. Kirjailijalle hänen lähiympäristönsä, kasvumiljöönsä, merkitsee periaatteessa luovuuden lähde. (Niemi 1989, 217.) Nimenomaan Tapiolla tämä kiintymys syntymäpaikkakuntaansa Saarijärven heijastuu *Hysteriassa* voimakkaasti mm. fiktiivisen Saarijärven luonnonkauneuden korostamisena, josta seuraava esimerkki on Harrin ajatuksista. Hän mielellään suree luonnon häviämistä ihmisten toimien seurauksena:

Mieleeni ovat sentään jääneet kauniit kesäiset yöt, jotka minun oli työn vuoksi hyvin usein pakko valvoa. Maisema oli niin kaunista, että meidän repimismme oikeastaan tehosti sitä. Se toi siihen lisää tuon melankolian, säälivän surumielisyyden siitä, miten häviävää kaikki on. – Kun koskien ruoppaukset ja lopullinen padotus oli joskus

toteutettu, tästä maisemasta ei olisi jäljellä mitään, kokonaisuus olisi aivan toinen. Silloin käsitin koskenrantojen asujen kannan voimalaitoksen rakentamista vastaan. /--/ Kesällä uoman pinta oli sininen, öisin aina musta. Niin musta se oli, että joenrannan mustat kuuset kuvastuivat siitä heleään vihreinä. (AH 1967, 20-21.)

Hysteriaa voidaan siis selkeästi pitää miljöötietoisena teoksena. Luonto korostuu esteettisesti minä-kertojan arvomaailmassa. Myös *Pohjantähden* miljöötietoisuudelle löytyy teoksesta selvää katetta.

Todellinen Saarijärvi on ollut punaisen paikkakunnan maineessa 1800-luvulta alkaen. Kansalaissodan aikoihin Saarijärvellä ei käyty taisteluja, koska paikkakunta oli alusta alkaen valkoisten hallussa. Silti siellä vaikutti tuolloin huomattavan suuri köyhä väestö, joka tunnustautui ideologialtaan punaiseksi. Vuonna 1918 sosiaalidemokraateilla oli paikkakunnalla vahva kannatus, jonka ilmentymänä oli puolueen edellisen vuoden eduskuntavaaleissa Saarijärvellä saama yli 60 prosentin osuus kaikista äänistä. Pitäjän työväenyhdistykset olivat olleet hyvin järjestäytyneitä edelliseltä vuosikymmeneltä alkaen, kun taas muiden puolueiden järjestäytyneisyys oli tasoltaan huonompaa. Esimerkiksi maalaisliitolla ei vielä 1910-luvulla ollut varsinaista järjestötoimintaa. Täysin yhtenäisenä tilaton väestö ei tukenut sosiaalidemokraatteja mutta äänestystulosten perusteella on pystytty päättelemään, että mäkitupalaiset, loiset ja melkoinen osa torppareista veti äänestystilanteessa lippuun "punaisen viivan". Vuonna 1910 Saarijärvellä oli noin 2 000 taloutta, joista lähes puolet kuului itsellisille ja kesteille. Puolet ns. mökkiläisistä asui talollisten ja vuokraviljelijöiden "nurkissa." (Junnila 1985, 277.) Fiktiivisen Saarijärven punaisuus on realiteetti, minkä armottomuuden Harri Björkharrykin joutuu voimalaitostyömaansa vihamielisessä ilmapiirissä monta kertaa karvaasti huomaamaan. Voimalaitostyömaalla ei käydä ainoastaan modernisaation ja menneisyyden vaan myös kapitalismin ja kommunismin välistä kamppailua.

Hysteria ei, päinvastoin kuin *Pohjantähti*, ole romaani torppariuden ongelmien väkivaltaisesta kärjistymisestä. Vaikka Häme ja Satakunta ovatkin olleet torpparijärjestelmän ydinalueita (Huhtala 1981, 141), ei teeman sivuuttaminen Keski-Suomea kuvaavassa *Hysteriassa* suinkaan johdu siitä. Saarijärvelläkin oli aikanaan torppareita, ja esimerkiksi historiankirjoitus mainitsee 1820-luvun käännekohtana, jonka jälkeen torpparilaitos alkoi paikkakunnalla kasvaa (Kallio 1972, 284).

Yksi Saarijärveä koskeva kirjallinen tulkintänäkökulma on löydettävissä Topeliuksen ja Runebergin teksteistä. Topeliuksen *Maamme kirjassa* (1875) Saarijärvi on kuvattu hämäläisenä erämaapitäjänä, osana Hämeen kirjallista maisemaa. Historiallinen hämäläisalue,⁵⁷ jonka heijastumia näkyy eritoten ihmisten muovaamassa talonpoikaisessa kulttuurimaisemassa, käsittää nimittäin myös mm. (entisen) Keski-Suomen läänin alueen. (Varpio 1982, 153.) Myös runebergi-

⁵⁷ Professori Heikki Ylikangas toteaa historiallisesta Hämeenmaasta, kuten hän aluetta nimittää, että se on ollut useiden yhteiskuntaryhmien muodostama kerrostainen maakunta ja siten monien yhteiskunnallisten konfliktien, myös aseellisten, kasvualusta. Keskiaikaisen Daavidin kapinan, nuijasodan ja vuoden 1918 kansalaissodan ratkaisuvaiheiden seutukunnalliset näyttämöt ovat toisistaan vain penikulman päässä. Hämäläiset kirjailijat, muiden mukana Väinö Linna, ovat puhuneet ja puhutelleet ihmisiä yli yhteiskunnallisten rajojen. (Ylikangas 1992, 258.)

läisen ideamaailman kuvauskohteena Saarijärvi oli 1800-luvulla. Runebergin *Saarijärven Paavo* –runon (1830) samannimisestä päähenkilöstä tuli kunnollisen suomalaisen raivaajan stereotyyppi. *Pohjantähdessä* suomalaisuusmielinen kirkkoherran rouva Ellen Salpakari vaalii Saarijärven Paavon myyttiä ja peilaa esimerkiksi Jussi Koskelaa tätä ideaalia vasten. (Nummi 1993, 194-196.) Koskelassa ei kuitenkaan itse asiassa lainkaan ole merkkejä Runebergin sankarihahmon valoisasta, luottavaisesta, romanttisen jalosta ja anteliaasta mentaliteetista. Päinvastoin, ”koko kirjassa ei ole pahempaa kitupiikkiä kuin Jussi” (Stormbom 1963, 190). Tässä Janne Björkharry poikkeaa hänestä. Pihitys ja jurous eivät kuulu hänen luonteenpiirteisiinsä, sen sijaan hänestä löytyy valoisuutta, solidaarisuutta ja jaloutta tiettyyn rajaan asti. Kaksi viimeksimainittua piirrettä hänessä ilmenevät erityisesti suhteessa omaan perheeseensä. Saarijärven Paavo on idealismin tuote eikä hänen naiivilla luottavaisuudellaan enää voitaisi toimia niissä olosuhteissa, joissa Janne Björkharry taistelee mielivaltaa vastaan aseenaan oma voimansa.

Pohjantähden kolmanteen osaan sijoittuvassa Jussi Koskelan hautajaiskoha-
tauksessa on kuvattu, millaisen tekstin Salpakarit ovat kirjoittaneet omaan muistoseppeleeseensä: ”Perkas, hoiti ahkerasti maataan, mutta Jumalalta kasvun toivoi” (TPA 1962, 94). Salpakarit ovat siis loppuun saakka vaalineet kuvaa Jussista Saarijärven Paavon kaltaisena hahmona. *Hysteriassa* Janne Björkharryn hautajaiset saavat poikkeuksellisen paljon huomiota, sillä ne kuvataan romaanin ensimmäisessä osassa toistuvasti. Mikään muu tapaus ei romaanissa korostu toiston muodossa yhtä voimakkaasti. Hautajaisissa Jannesta ei luoda kuvaa minään Saarijärven Paavona eikä syy ole vain siinä, ettei hän elättänyt itseään maata viljelemällä. Luokkakantainen ambivalenssi ilmenee hautajaisissa selvästi: toisaalta Jannen miniän Sylvin on vaikeaa hyväksyä sitä, että hänen talossaan vietetään niin ”alhaisen” henkilön kuin myllärin hautajaisia (AH 1967, 93), toisaalta vanha-Wastinki, paikallisen pankin hallituksen puheenjohtaja ja suojeluskunnan päällikkö, on yksi edesmenneen myllärin ja punaisen arkun kantajista ja laskee myös hautajaisten komeimman sepeleen (mt. 296-297). Jussin hautajaiset on *Pohjantähdessä* kuvattu totiseksi surujuhlaiksi, kun taas Jannen hautajaiskuvaus sisältää merkillistä ihmiselämään ja uskoon liittyvää ironiaa. Sen sijaan merkillepantavaa on, että Jannen hautajaiset ovat marraskuussa ja ennen jumalanpalvelusta, aivan kuten Jussi Koskelankin. Luvussa 4.5 käsiteltiin *Hysterian* ja *Pohjantähden* välittämiä erilaisia heimokuvia. Björkharryjen ja Koskeloiden suhde Saarijärven Paavon ideaaliin on linjassa tuolloin päätellyn heimokuvan kanssa. Ideaalin istuttaminen Janne Björkharryyn ei tule kysymykseen. Jussi Koskelan suhteen se onnistuu vain siten, että tarkkailija, tässä tapauksessa kirkkoherra Lauri Salpakari, ei kykene katsomaan koko totuutta silmiin vaan syyllistyy naivisiimiin. *Hysteria* siis torjuu Saarijärven Paavon ideaalin Jannen voimalla, *Pohjantähdessä* Jussi Koskela vaistomaisesti mukautuu haavekuvaan oveluudellaan. *Hysteriassa* ei ylipäätään ole ketään henkilöahmoa, joka voisi istua Saarijärven Paavon ideaaliin. Tästä voidaan myös tehdä muutama johtopäätös. Ensinnäkin, kyseiseen ideaaliin kuuluva auktoriteetti-usko ei sovi *Hysterian* arvomaailmaan. Toiseksi, modernisaation tuomia haasteita ei enää kyetä

ratkomaan Saarijärven Paavon metodeilla. Kolmanneksi, *Hysteriassa* näyttäytyvät modernin ihmiskuvan ainekset ovat jo kaukana Saarijärven Paavon maailmasta.

Saarijärven Paavon keskeinen teema on Jyrki Nummen mukaan naapuriapu, ihmisten keskinäinen solidaarisuus. Esimerkiksi *Pohjantähdessä* sivistyneistö ei kuitenkaan kykene näkemään naapuruuden velvoitusta omaksi tehtäväkseen. Ellen Salpakarin mielestä velvollisuus auttaa toisia kuuluu kansalle, jonka on tässä tapauksessa ylläpidettävä kasvattajiaan ja auttajiaan. Näin hän perustelee itselleen ja miehelleen sitä, että osa Koskelan maista on palautettava pappilalle. (Nummi 1993, 196.) *Hysteriassa* Ville Lommola, Jannen isäntä, ei ahdistele Björkharryja tällaisilla kysymyksillä, koska Janne ei ole torppari. Sen sijaan hänen käsityksensä runebergiläisen ihanteen mukaisesta keskinäisestä solidaarisuudesta on samanlainen kuin Ellen Salpakarilla, vaikei hän sivistyneistöön kuulukaan, vaan omistavaan luokkaan. Lommola ei kaipaa alempiensa apua, eikä hän myöskään omasta puolestaan halua sitä heille antaa. Hän vain soveltaa periaatteitaan käytäntöön karkeammalla tavalla kuin Ellen Salpakari konsanaan. Seuraavassa katkelmassa Janne Björkharry ja hänen poikansa Sakeri pyytävät päästä Lommolan reen vetämänä kotiinsa, jossa Jannen vaimo Hiltu makaa synnytystuskissaan:

- Hiltu on kipeänä, poika toi sanan. Päästäkö me pojan kanssa tuossa reen perässä. Jos isäntä on kotiinsa menossa.

- En minä mihinkään kotiin mene. Ottakaa kiinni vaan.

Janne ja Sakeri asettuivat suksineen reen taakse, panivat suksensa reen jalasten väliin. Siis sen verran kumminkin Lommolan isäntä oli isäntä Jannellekin, ettei tämä rekeen pyrkinytäkään.

- Joko on selvä.

- Jo.

Loppu lyhyesti. Isäntä horjahti seisomaan reessään ja veti nahkaohjasten perillä Sukkajalkaansa lautaselle. On selvä, että kun hevonen lähti, se lähti niin kovaa, etteivät siinä yksitoistiaan Sakerin sukset kauan pysyneet suorassa. Hänen otteensa irtosi ja samalla hän vei mukanaan isänsäkin. Molemmat tekivät törkeän sukelluksen talvisella viittatiellä. /-/- Ja myös sen naurun, joka menevästä hevosesta kuului. Sieltä kuului jotain huutelemistakin. (AH 1967, 145.)

Sen sijaan Lommolaa paljon pienemmän, Björkharryjen naapurissa asuvan pienehkön Limon tilan vanhaisäntä on sisäistänyt tämän keskinäisen solidaarisuuden ajatuksen. Häneltä Janne saa hevosen, jotta pystyy hakemaan kättilön vaimonsa avuksi (mt. 48). *Hysteriassa* alempien luokkien jäsenten välinen solidaarisuus on nähtävissä. Se on paitsi apu jokapäiväisessä elämässä, myös suojautumiskeino ylemmältä taholta tulevaa uhkaa vastaan. Tämä ilmenee hyvin esimerkiksi voimalaitostyömaalla tapahtuvan Vikki Björkharryn pahoinpitelyn yhteydessä. Mukiloinnissa näyttävät olevan mukana kaikki työläiset. Näin he paitsi makselevat vanhoja kalavelkojaan, myös kantavat vastuun tapahtuneesta yhdessä. Jo ennen Björkharryjen saapumista paikalle juopuneet miehet ovat kerääntyneet yhteen parakkiin, eivät vain pontikan takia vaan myös hakeakseen toisistaan turvaa (mt. 57-58).

Hysteria kaikkiaan kommentoi Topeliuksen ja Runebergin Saarijärvi-kuvia esittämällä aiemmin niin idyllisenä nähdyn paikkakunnan osana modernia pes-

simismä. Lintukotoa ei enää ole, vain arktisen hysterian tyyssija. Linnan Pentinkulma sen sijaan näyttäytyy perinteisenä mutta epätopeliaanisen realistisena hämäläisenä maalaiskylänä keskellä ”kirjallista Suomea.”

6.2 Ideologisuus

Monet *Hysterian* ja *Pohjantähden* henkilöistä ovat vahvasti ideologisia, joten ideologisuudella⁵⁸ on romaanien juonenkuluissa melkoinen merkitys. Ideologisuutta voidaan vielä tarkentaa toteamalla, että *Hysterian* näkökulma on sosiaalipsykologinen ja *Pohjantähden* yhteiskunnallinen.

Ideologisen näkökulmarakenteen käsittelyssä on keskityttävä ensisijaisesti sen sommitteluperiaatteisiin. Keskeinen kysymys on, kenen näkökulman tekijä ottaa arvottaessaan ja mieltäessään ideologisesti kuvaamaansa maailmaa. Näkökulma voi joko suoraan tai epäsuoraan kuulua tekijälle itselleen tai siten kyseessä voi olla normatiivinen kertojajärjestelmä, joka eroaa tekijän arvomaailmasta. Lisäksi myös sellainen kompositio on mahdollinen, johon sisältyy useita eri näkökulmia. (Uspenski 1991, 22.) Miten romaanien kertojat suhtautuvat erilaisiin ideologisuuden taustalla vaikuttaviin elementteihin?

Tarkastelussani lähestyn romaanien ideologisuutta ensisijaisesti konstruktivistien ja destruktiivisten elementtien kautta. Adjektiivit viittaavat tässä kohden nimenomaan henkilöhahmojen ajattelutapaan, toimintaan ja siihen vaikutukseen, mikä heillä ympäristöönsä nähden on. Näiden adjektiivien käyttö tässä yhteydessä on sikälikin relevanttia, että juuri politiikka on sellainen yhteiskunnallinen instrumentti, joka vallankäyttäjistä riippuen heijastaa ympäristöönsä joko rakentavia tai tuhoavia vaikutuksia.

6.2.1 Ideologisesti konstruktivistiset elementit

Henkisellä eheydellä näyttää sekä *Hysteriassa* että *Pohjantähdessä* olevan suora yhteys ideologisesti tasapainoiseen käyttäytymiseen, tarkasteltiinpa kysymystä minkä tahansa poliittisen aatteen osalta. Paras esimerkki tällaisesta on *Hysterian* nuori kommunistityttö Katariina Kataamäki, Harrin morsian, jonka tasapaino ja elämänhalu herättävät suurta huomiota koko kyläkunnassa. Hän on vahva vastaveto niille kommunisteille, joiden elämä kuuluu aatteellisista motiiveista kumpuavassa katkeruudessa ja vihanpidossa. Taustansa puolesta Katariinalla itselläänkin olisi mitä suurin oikeus katkeruuteen. Ensinnäkin, hänen isänsä on sodassa joutunut suurkapitalisti Vikki Björkharryn surmaamaksi kansalaissodan ajoilta periytyvän verikoston vuoksi. Toiseksi, Katariina itse on varttunut hyvin köyhissä olosuhteissa, jotka ovat otollinen maaperä ideologiselle katkeruudelle. Ei ole itsestäänselvyys, että Katariina on tuollaisissa oloissa voinut kehittyä tasapainoiseksi yksilöksi, varsinkin kun väkivaltainen asennoituminen on ollut

⁵⁸ Ideologisuus viittaa tässä asiayhteydessä ensisijaisesti arvoihin, asenteisiin ja katsomuksiin.

ominaista hänen sukunsa miehille. Hänen vanhempi veljensä Nikolai onkin esimerkki aivan päinvastaisesta kehityskulusta. Nikolai on katkeran kommunistin perikuva, joka sokeassa ideologissävyisessä vihassaan syyllistyy harkitsemattomaan miestappoon (AH 1967, 40). Konstruktivisessa roolissaan Katariina luo kuitenkin toisenlaista käsitystä työläisten asennoitumisesta ympäristöönsä nähden. Hän ei voimalaitostyömaalla lietso vihaa työnantajaa vastaan eikä syyllisty ideologiseen agitaatioon, päinvastoin kuin monet Harrin vihaamat työläiset.

Voimalaitostyömaalla Katariinan säteilyä ihailevat kaikki ideologisesta katsantokannasta riippumatta. Hän on kommunistisen aatteen ideaali, joka olemuksellaan valaisee työläisten ankeaa arkea:

Oli eräs kommunistityttö, kaunis, luonteikas ja viisas tyttö, jolla oli erityisen korkealle kehittynyt moraal. Siinä hän oli selvästi ympäristönsä yläpuolella. Ja mikä tärkeintä, hän oli eloisa ja vilkas, oli mukana aatteen asioissa. Hän oli koko kommunistisen kyläkunnan lemmikki, melkein esikuva: ja kas, hänestä ruvettiin ajattelemaan ja puhumaan, että tuollainen on venäläisen kolhoosin tytär. Ehkä hän tosiaan oli hiukan venäläistytön näköinenkin. Ja kun hän sitten tuli voimalaitostyömaallemme, niin nyt koko työmaa puolestaan otti hänet lemmikikseen. Hänet ristittiin Katarina Nikolajevnaksi etunimensä ja isänsä nimen mukaan ja ruvettiin puhuttelemaan Katenkaksi tai Katjushaksi, ja nyt alettiin hänen ympärilleen muodostaa kuvaa venäläisestä neitosesta, joka jossakin Siperian työmaalla ajaa maansiirtotraktoria puhtaissa haalareissaan, liina päässä Venäjän tuulessa liehuen ja joka oli aina iloinen. Oitis käsitettiin, että kaikki siellä olivat samanlaisia kuin hän, nuoria, iloisia, terveitä ja kauniita. Jopa vanhat miehetkin kuvittelivat, että jos he olisivat siellä, he olisivat samanlaisia. (AH 1968, 40.)

Katariinan kontrasti *Hysterian* muihin henkilöihäähmöhön nähden on jopa jyrkkä, sillä Harri osaa tarvittaessa käsitellä kuvattaviaan kovakouraisesti. Esimerkiksi heti äskeisen katkelman jälkeen Harri siirtyy luontevasti Katariinan ihailusta satirisoimaan häntä arvostelevien kommunististen työläisten epärealistisia Neuvostoliitto-fantasioita (mt. 40). Katariina on itse asiassa *Hysterian* ihanteellisin henkilöihähmo, mihin tietysti on luontevaa hakea yhtä selitystä häneen rakastuneen protagonistin kertojanäkökulmasta. Työmiesten tavoin Harrikin rakentaa Katariinasta myyttiä venäläisen kommunismin ruumiillistumana. Kun työmiehet kutsuvat tyttöä Katarina Nikolajevnaksi, Harri puolestaan nimittää häntä mielessään Katinkaksi ja Katjushaksi (AH 1967, 204) sekä Katashuskaksi. (Mt. 27.)⁵⁹

Katariina ei kannu Harrille kaunaa siitä, että tämän isä tappoi sodassa hänen isänsä. Tuollaisen kaunan kantaminen olisi helppoa peittää ideologiseen käärepaperiin varsinkin voimalaitostyömaalla, jossa poliittiset lataukset ovat poikkeuksellisen voimakkaita. Lisäksi Katariinan olisi mahdollista saada tälle ratkaisulleen laaja sosiaalinen hyväksyntä. Samalla hänestä olisi tullut työläisille vahva ase näiden henkisessä sodassa Harria, aatteellista päävastustajaa, vas-

⁵⁹ *Hysterian* voidaan katsoa kommentoivan myös sosialistista realismia ja tuovan sen yhdelle ihanteelle vaihtoehdoksi käänteisen mallin. Sosialistisessa realismissa on tuttu teema, jossa vanha työmieh neuvoo nuorta insinööriä (Broms & Eronen 1985, 204). *Hysteriasta* löytyy voimalaitostyömaan kuvauksesta tälle vastakkaisia elementtejä, kun nuori insinööri Harri Björkharry neuvoo vanhaa työmieh Vihtori Tukkimäkeä, erästä työmaansa parhaista työläisistä (AH 1968, 117-118).

taan. Tyttö valitsee kuitenkin toisen tien. Hänen tasapainoisuutensa mahdollistaa sillan Björkharryn ja Kataamäen sukujen ja heidän edustamiensa aatteiden välillä, ja romaanin sivuilla alkaa hahmottua aivan uudenlaisen synteetin alku.

Uuden ihmissuhteen myötä myös Harri joutuu aatteellisessa mielessä ambivalenttiin asemaan. Hän toisaalta väistämättä kytkee yhteen kommunismin ja destruktiivisen käyttäytymisen, toisaalta hän rakastaa Katjaa niin paljon, että haluaa jakaa elämänsä tämän kanssa. Katariinan jonkinasteisesta vaikutuksesta Harriin kertoo se, että tämä toteaa heidän rakkautensa muistuttavan ”jollakin tavalla kommunistista rakkautta, nimenomaan venäläistä, sitä melkein vanhakantaisen kaunista, suuren yhteisen aatteen sävyttämää ja nimenomaan puhdistamaa toveruutta, joka poistaa kaiken vierauden, ujouden ja estoisuuden tytön ja pojan väliltä” (AH 1967, 24). Tämä antaa vihiä siitä, ettei Harri suhtaudukaan kaikkeen kommunistiselta vivahtavaankin täydellä torjunnalla. Neljännessä luvussa viitattiin Harrin syvempiin motiiveihin hänen valitessaan Katariinan: Harri haluaa nuoresta naisesta vastapainon oman maailmansa modernille rikinäisyydelle.

Katariinan tasapainoisuutta kuvastaa hyvin se, että hän nousee onnistuneesti kaikenlaisen kaunaisuuden yläpuolelle. Toiset kommunistit eivät kaדהdi häntä eikä hänestä ylipäättään puhuta mitään pahaa. Vikki ei luonnollisesti oikein hyväksy poikansa valintaa mutta hän ei puutu asiaan mitenkään (mt. 262), vaikka hän voisi Harrin elämää kontrolloimaan tottuneena ottaa suhteeseen paljonkin jyrkemman kannan. Olisi virheellistä selittää Katariinan rakentavaa suhtautumista ainoastaan hänen sukupuolensa perusteella. Katariina muistuttaa jonkin verran *Pohjantähden* Elina Koskelaa, jolla niin ikään on ympäristöönsä nähden konstruktiiivinen rooli. Elina on tasoittava ja yhdistävä tekijä Koskelan suvun jurojen miesten keskellä (Nummi 1993, 283). Toisaalta *Pohjantähden* Ellen Salpakari ja *Hysterian* Helmi Lommola ovat hyviä esimerkkejä siitä, että naisen osaksi voi näissä romaaneissa tulla myös ideologisessa mielessä destruktiiivinen rooli. Niinpä Katariinan rooli *Hysteriassa* selittyy nimenomaan hänen henkilökohtaisten ominaisuuksiensa, ei sukupuolen perusteella.

Pertti Karkama toteaa väitöskirjassaan *Sosiaalinen konfliktromaani* (1971), että *Pohjantähden* Pentti Rautajärvi on romaanin abstraktein henkilöahmo. Perusteena hän pitää tälle sitä, että Rautajärvi pyrkii siirtämään dogminsa oppilaisiinsa ja soveltamaan Lapuan liikkeen kannattajana näitä oppeja myös käytännössä. (Mt. 101.) Vastaavasti voimakkaan ideologista Katariina Kataamäkeä voidaan pitää *Hysterian* abstrakteimpana henkilöahmona mutta nimenomaan siksi, että hän on ideaalihahmo.

Sielullisen eheyden teemaa ideologisuutta vasten peilattuna voidaan vielä kehitellä eteenpäin Janne Björkharryn osalta. Jannen aatteellisuuden pinnallisuus on todettu jo aiemmin. Hän kutsuu itseään sosialistiksi tietämättä tarkasti, mitä sellainen oikeastaan tarkoittaa (AH 1967, 242). Vuoden 1918 kaltaiset poikkeusolosuhteet eivät muuta Jannen käyttäytymistä millään lailla. Vaikka hänellä olisi kokemuksensa perusteella oikeus hautoa kostoja esimerkiksi Lommolan suvulle, hän ei tee niin. Hän välttyy katkeruudelta suorutensa ansiosta, sillä hän kykenee heti vastaamaan itseään sortamaan pyrkivälle talolliselle.

Voimakkuutensa turvin Janne pystyy ottamaan elämänsä omiin käsiinsä. Hän ei toisin sanoen jää olosuhteiden armoille vaan ottaa vastaan uusia haasteita niin yksityiselämässään kuin ammatillisestikin. Jannen lailla itsensä hallintaa osoittaa Vihtori Kautto. Kauton hyvin tunteva Harri huomaa vähän ennen isänsä pahoinpitelydraamaa toivovansa, että kylmäpäisen harkintakyvyn omaava Kautto olisi vielä työläisten joukossa, koska hän itse kaipaa tuolta joukolta vastuullista käyttäytymistä:

Nyt kaipasin juuri Kauttoa tällä hetkellä. Hän oli kuitenkin poissa. Hän olisi ollut tässä tilanteessa minua vastaan, vastakkaisella puolella, pahin vastustajani. Mutta nyt tunsin äkkiä, työmaata lähestyessäni, että mitä kireämmäksi jokin tilanne menee, sitä kipeämmin kaipaa vastapuolelle kovaotteista, railakkaa, jämerää miestä, jolla on kylmää, harkitsevaa järkeä. Pahinta, mitä vastassa voi olla, on se, että siellä on joukko vaukkoontuneita, joita et saa millään perkeleen pelillä ymmärtämään mitään. (AH 1967, 70.)

Kauton kyky kylmään harkintaan konkretisoituu monta kertaa sodassa. Kauton tasapainoisuus ilmenee myös siinä, ettei hän hae poliittisesta eikä mistään muustakaan toiminnasta itselleen kompensaaion välikappaletta, koska hän ei kärsi katkeruudesta eikä loukatun itsetunnon ongelmasta.

Näitä elementtejä *Hysteriasta* löytyy useita. Harri luonnollisesti arvostaa työmaansa parhaita miehiä ja tunnustaa heidät mielessään todellisiksi ammattimieheiksi. Silti *Hysterian* työläisistä kukaan ei kohoa sosialistisesta realismista tutun konseptin mukaiseen asemaan suhteessa työmaan vastaavaan mestariin. Harrin osaaminen ei missään vaiheessa petä, vaikka hänen johtajuutensa jääkin heikoksi. Tässä mielessä *Hysteria* tietoisesti tai tiedostamattaan muodostaa vastakohdan sosialistisen realismin ihanteelle.

Kylmän järkevä harkinta osataan *Hysteriassa* myös porvarillisella puolella. Kansalaissodan päivinä Saarijärven valkoisten johtohahmoihin kuuluva lautausyhdistyksen piiriesimies Riihijärvi estää arvovallallaan monet turhat veriteot, joiden toteutumisen myötä Saarijärvellä olisi vain syntynyt lisää katkeruutta ja turhia koston kierteitä. Björkharryjen vaiheiden kannalta ratkaisevan tärkeää luokkarajoista vapaata ennakkoluulottomuutta löytyy vanhasta-Wastingista, joka nostaa nuoren Vikki Björkharryn pankinjohtajaksi. Vanhan-Wastingin ihmiskuva paljastuu tapahtumien kulun aikana samanlaiseksi kuin Vikin: hänkään ei arvota ihmistä syntyperän mukaan vaan sillä perusteella, mitä ihminen itsessään on. Vanha-Wastinki muodostuu näin vastakohdaksi samaa yhteiskuntaluokkaa edustavalle Sylvi Björkharrylle. Harri Björkharry on täten paljastumassa ideologisesti tasapuoliseksi kertojaksi: hyvää löytyy aatteellisessa mielessä niin oikealta kuin vasemmaltakin.

Pohjantähden Otto ja Janne Kivivuori ovat ideologisessa mielessä konstruktivisia hahmoja. Jannesta sanotaan, että hän on liian kylmä luonne ollakseen rähinöitsijä (TPA 1960, 59). Hänen aatteellisuutensa lähtökohta on puhtaasti käytännöllinen, eikä romaanissa puututa hänen motiiveihinsa syvemmillä tasolla (Komu 1986, 131). Rationaalisesta aspektista tarkasteltuna on loogista todeta, että Janne on vankka laillisuusmies. Hän sanoutuu kaikissa tilanteissa irti

väkivaltaisesta toiminnasta, kuten seuraava, kansalaissodan alla Työväenyhdistys Riennon kokouksessa pidetyn puheenvuoron katkelma osoittaa:

Järjestys lakon aikana voidaan säilyttää toisinkin. Ehdotan perustettavaksi kaikkiin yhdistyksiin järjestysmiehistön mutta ilman terä- ja tuliaseita. Se riittäisi minun mielestäni. Ja mitä porvariston vastarintaan hallitusmuoto- ja muissa kysymyksissä tulee, niin minä uskon että se ei ajan pitkään kykene työväen järjestö- ja joukkovoiman painetta vastustaan. Senkin vuoksi katson tämän aseistautumisen vaarallisuutensa vuoksi tarpeettomaksi. (TPA 1960, 170.)

Myös Jannen isällä Otolla on syvällistä kykyä nähdä oman luokkansa edustajien tunnevaltaisuus ja sellaisen asennoitumisen seurauksena syntyvät ongelmat. Kansalaissodan alla Otto sanoutuu irti punaisten toiminnasta. 1930-luvun alun poliittisesti kiihkeinä vuosina hän pitää poikansa kanssa huolen siitä, ettei fanaattinen kommunisti Siukola pääse Työväenyhdistys Riennon johtokuntaan. Pentinkulman porvarit voivat luottaa siihen, ettei kommunismilla ole kyläkunnalla mahdollisuuksia niin kauan kuin lahjakkaat Kivivuoret pitävät kyläkunnan köyhemmän kansanosan asioita hallinnassaan. Varsinkin Jannella on vahva näkemys siitä, miten hänen edustamaansa sosiaalidemokraattista ideologiaa pitää paikallistasolla soveltaa. Sittemmin kansanedustajaksi nousevan Jannen taitava toiminta politiikassa herättää toisissa enenevää luottamusta, ja esimerkiksi paikalliset isännät arvostavat häntä suuresti (TPA 1962, 517). Työväenjohtaja Eetu Salinin kolmisenkymmentä vuotta aiemmin lausuma ennustus Jannen suuresta tulevaisuudesta toteutuu lopulta. Hän myös kykenee näkemään maassa tapahtuvat syvälliset muutokset, kuten alkavan teollistumisen (mt. 29). Sen sijaan Jannen nivominen osaksi ns. ehjää ihmiskäsitystä ei ole aivan yksiselitteinen asia. Pikemminkin hänet voitaisiin siinä mielessä luokitella problemaattiseksi henkilöahmoksi yhdessä Ilmari Salpakarin kanssa. (Komu 1986, 126-127.) Tässä tarkastelussa Janne ei niinkään ole esimerkki sielullisesta eheydestä kuin viileästä rationaalisuudesta, joka yhteiskunnallisissa poikkeusolosuhteissa osoittautuu poliittisen konstruktiivisuuden yhdeksi tärkeäksi elementiksi. Lahjakkuudestaan huolimatta Janne ei myöskään selviä poliittisesta urastaan ilman myrskyjä. Jo Pentinkulman tapahtumien kuvaukset osoittavat, että hän on 1930-luvun vuosina arvostelun kohteena niin äärioikeistolaisten kuin kommunistien taholta. Lujana luonteena Kivivuori pysyy kuitenkin johdonmukaisesti valitsemallaan linjalla.

Myös *Pohjantähden* kaikkietävä kertoja on poliittisesti ambivalentti suhteessa eri ideologisiin leireihin. Esimerkiksi Kylä-Pentin ja Yllön suvuista löytyy miehiä, jotka pystyvät vastuulliseen harkintaan. Jos erilaiset näkökulmat eivät ole keskenään järjestyneet alisteisiksi järjestelmiksi vaan ne esitetään samanarvoisina ideologisina ääninä, kyseessä on polyfoninen teos. Polyfonia muodostuu silloin, kun teoksessa on useita toisistaan riippumattomia näkökulmia. Tällaisessa teoksessa näkökulmien täytyy kuulua suoraan henkilöille, jotka osallistuvat kerrottuihin tapahtumiin. (Uspenski 1991, 25.) *Pohjantähti* on juuri tällainen polyfoninen teos, sillä siinä tapahtumia esitetään erilaisia ideologioita edustavien henkilöiden kautta. *Hysterian* polyfonisuus on huomattavasti vähäisempää, oikeastaan on relevantimpaa puhua monotonisuudesta, polyfonisuuden

vastakohdasta. Polyfoniasta edes missään muodossa voidaan puhua lähinnä Vihtori Kauton kohdalla, eikä hänkään ota kantaa ideologisiin kysymyksiin. *Hysteriasta* kuitenkin löytyy ainakin yksi tilanne, jossa Harri antaa ideologisen puheenvuoron häntä ja Vikkiä vastustaville työläisille. Kyseessä on teokseen prologiin sijoitettu ja tajunnanvirran muotoon puettu monologi, jossa joku Björkharryille vuosikymmeniä kaunaa kantanut työläinen mielessään toteaa, mitä hän heistä ajattelee (AH 1967, 52-53).

Poliittisesti konstruktivisten hahmojen uskottavuutta lisää vielä sekin, ettei ketään heistä voida epäillä opportunistisin motiivein tapahtuvasta ideologian valinnasta, esimerkiksi tarjolla olevan valta-aseman tai hengissä pysymisen mahdollisuuden vuoksi. Räätäli Halmetta lukuun ottamatta kaikkien tässä tarkastelussa mainittujen henkilöahmojen ideologinen ajattelu on oikeastaan ollut sama aina lapsuudesta alkaen. Toiseksi, poliittisesti destruktiivisten elementtien tarkastelua silmällä pitäen on syytä muistaa, että nyt tarkastellut keskeiset henkilöahmot kykenevät hahmottamaan elämän ilmiöitä huumorin ke- ra. Kolmanneksi, ketään *Hysterian* ja *Pohjantähden* poliittisesti konstruktivisista hahmoa ei, poisluettuna räätäli Halme, kuvata esimerkiksi ironian tai komiikan keinoin.

6.2.2 Ideologisesti destruktiiviset elementit

Jo pinnallinen tarkastelu osoittaa, että destruktiiviset elementit korostuvat *Hysteriassa* ja *Pohjantähdessä* määrällisesti enemmän kuin konstruktiviset elementit. Destruktiiviset elementit ovat tärkeässä roolissa, sillä ne luovat romaanien juonien kannalta välttämättömiä ristiriitoja.

Hysteria käsittelee kommunistisen vakaumuksen omaavia henkilöitä kriit- tisemmin kuin *Pohjantähti*. Ratkaisevassa roolissa on juuri minä-kertoja. Harri Björkharry demonisoi varsinkin voimalaitostyömaansa luottamusmiehen yhdis- täessään tähän kaiken sellaisen fanaattisuuden, katkeruuden ja ihmismielen pohjimmaisena epävarmuuden, jotka sitten johtavat poliittisessa mielessä de- struktiiviseen toimintaan. Luottamusmies – jota tosin ei suoraan mainita kom- munistiksi - on romaanin syntipukki, joka levittää katkeruuden karvasta kalk- kia toisiinkin työmiehiin:

En nähnyt hänen hymyilevän, eikä hän myöskään juopotellut eikä siten lainkaan vel- jeilyt muiden miesten kanssa. Hän ei harrastanut eikä yhtään ymmärtänyt huumo- ria. Hänen mielestään ei ollut aihetta nauruun silloin, kun maailmassa oli vielä köy- hiä ja sorrettuja. Poliitikka oli hänen ainoa alueensa. Ihmettelin, kuinka hän kuiten- kin sai miehet mukaansa, vaikka heillä oli niin vähän yhteistä. Hän oli huonosta, kä- sittääkseni hajonneesta köyhästä kodista, yksin tehty lapsi ja siten katkera ihminen, jonka oli ollut itse tehtävä elämänsä. Hänen voimansa ja vaikutusvaltansa oli hänen palavassa katkeruudessaan, jonka hän onnistui istuttamaan muihin, kun tarvittiin. Mutta kuinka voi tällainen ymmärtää politiikkaa. (AH 1967, 39-40.)

Vaikka luottamusmies on valinnut kompensationsa kohteeksi politiikan, puut- tuu häneltä itseoppineisuudesta huolimatta kuitenkin kaikki sellainen laa- jempi ymmärtämys, mitä tällaisissa tehtävissä toimiminen edellyttäisi. Harri epäilee, onko hänen dogmaattinen perehtyneisyytensä lopultakaan laadultaan

syvällistä. Näin joudutaan toteamaan, ettei *Hysteriasta* löydy ketään uskottavaa, räätäli Halmeen kaltaista vasemmistoideologia. Se taas pudottaa romaanin vasemmistolaisten painoarvoa, olivatpa nämä muuten millaisia ihmisiä ja toimijoita tahansa. Myös luottamusmiehen tilannetaju on heikko. Konfliktitilanteissa hän asettuu periaatteen vuoksi aina omien miesten puolelle, vaikka nämä olisivat väärässäkin. Näin hän menettää arvovaltansa rippeetkin. Lopulta luottamusmiestä eivät kunnioita työmiehet eikä varsinkaan Harri.

Pohjantähdessä luottamusmiehen kanssa analogisia elementtejä on räätäli Halmeessa (TPA 1962, 460) sekä kansanedustajaksi kohoavassa Hellbergissä, jolla on aviottoman lapsen tausta (TPA 1959, 250). Heidänkin tapauksissaan lapsuuden hylkäyskokemus heijastuu aikuisiällä näkyvänä kompensaation tarpeena. Myös Halmeen tapauksessa toiset näkevät hänen käyttäytymisensä luonnottomuuden. Halmeella on narsistisista motiiveista kumpuava esiintymistarve.⁶⁰ Motiivien luonne ei jää pentinkulmalaisilta huomaamatta, sillä Halmeen pitämät puheet ovat aina liian pitkiä ja puhujan henkilö pyrkii ylikorostumaan. Jossain vaiheessa häneen suhtaudutaankin huvittuneesti. Halme myös pukeutuu herraskaisesti, jopa paremmin kuin Pentinkulman hyväosaiset, mikä ei selity yksinomaan hänen räätälin ammatillaan. Lisäksi Halmeella on sentimentaalisuuteen asti ulottuva pyrkimys päästä elämässään suureen rooliin (vrt. esim. Nummi 1993, 224). Siihen hänen lahjansa eivät kuitenkaan riitä eikä hän yrityksestään huolimatta pääse eduskuntaan. Halmeen läheiset ihmissuhteet eivät ole aivan täysipainoisia. Hän esimerkiksi alistaa vaimonsa ja suhtautuu kotonaan asuvaan kisälliinsä Valentin Leppäseen alentuvasti, tosin kisälli itsekin antaa siihen aihetta. Toisaalta Halme edustaa laillisuutta ja malttia, joten hänen poliittinen roolinsa ei missään tapauksessa ole destruktiivinen. Hellbergin sijaan on kova ja fanaattinen poliitikko, josta sanotaan, ettei hän anna toiselle ihmiselle mitään arvoa (TPA 1959, 251). Hänen toiminnassaan on destruktiivisia elementtejä, hän mm. palaa salaa Neuvostoliitosta Suomeen 1920-luvun alussa ja yrittää käynnistää maassa kommunistien maanalaista toimintaa, vaikka kansa on äsken käydyn sisällissodan vuoksi vielä pahasti kahtia jakautunut. Hänen mielestään työväestölle ovat kaikki keinot luvallisia, jos vain valta saadaan niiden avulla (mt. 246). Hän myös yrittää 1920-luvun alussa värvätä Hennalasta vapautunutta Akseli Koskelaa salaiseen toimintaan mukaan lainkaan tajuamatta tämän kokemien tragedioiden syvyyttä.

Hysterian luottamusmies on ihmisenä ja poliittisena toimijana Halmeen ja Hellbergin alapuolella. Halmeella on kaunopuheisuutensa, Hellbergillä poliitikon kyvyt, mutta luottamusmies on ainoastaan erinomainen työmies. Näin hänen on turhaa uneksia mistään suuresta roolista senkään vertaa kuin räätäli Aadolf Halmeen. On vielä huomattava henkilökuvauksen elementit Harrin kuvaillessa luottamusmiestä. Tämän nimeä ei mainita, ja lisäksi hän lausuu romaanissa vain muutaman repliikin, silloinkin toistellen koko ajan samaa lausetta (esim. AH 1967, 9-10). Näin persoonatonta kuvaa ilmentävät kerrontatekniset ratkaisut rakentavat luottamusmiehestä kuvaa epä-älyllisenä ja mitättömänä

⁶⁰ Räätäli Halmeen persoonallisuuden itserakkaisiin piirteisiin on viitannut ainakin Alex Matson (Matson 1959/1969, 186).

henkilönä. Linna näyttää *Pohjantähdessä* äärimmäistapaukset stereotyyppinä, joiden toiminta on helposti ennustettavissa heidän edustamiensa ideologioiden pohjalta (Karkama 1971, 281). Myös *Hysterian* luottamusmies voidaan lukea stereotyyppiksi, koska hän ei kykene ymmärtämään saatikka edustamaan voimailaitostyömaan työläisen todellisuutta. Hän on jäänyt dogmiensa vangiksi eikä puuttuvien ominaisuuksiensa vuoksi ole sosiaalisen voimakentän keskipisteessä. Ewenin kategoriassa luottamusmies voidaan määritellä kuuluvaksi kompleksisen jatkumon siihen päähän, jossa sijaitsevat henkilöahmot rakentuvat yhden piirteen tai yhden hallitsevan ja muutamien toissijaisten piirteiden vaaraan. Yksiviivaisessa luottamusmieheessä on suorastaan karikatyyrisiä piirteitä.

Luottamusmiehen kanssa samalla tasolla on köyhälistöläinen Helmi Lommola, niinkään Harrin mielestä katkera, aatteellisesti kieroutunut ja tosikomainen ihminen. Myös hänet voidaan lukea ideologiseksi stereotyyppiksi. Kertojanäkökulman valinta on hänen kuvaustaan tarkasteltaessa syytä muistaa. Lommola nimittäin fokalisoi *Hysterian* sivuille seitsemänvuotiaan Harrin toimesta. Pieni poika katsoo ihmetellen, kun fanaattisesti esiintyvä köyhälistöläiseukko toteaa Plataanin talon salissa oikein rukoilevansa sitä, että Suomi häviäisi talvisodan. Lommola on myös vuorevarma siitä, että suomalaiset ampuivat Mainilan laukaukset. (AH 1967, 167-168.) Rukouksen maininnalla on tässä yhteydessä oikeastaan ironinen funktio, sillä kova, dogmaattinen kommunisti on ajateltava ateistiksi. Lommolan halu hävittää Suomen itsenäisyys on kuitenkin niin suuri, että silloin avuksi kelpaa jopa vauraamman kansanosan Jumala. Toisaalla romaanissa Harri toteaa, että Helmin puheet jollain tavoin myrkyttivät pienen pojan versovan oikeustajun (AH 1968, 19). Köyhälistöläiseukon destruktiivisuuden taustoja on *Hysteriassa* selvitetty enemmänkin, sillä Lommolan suvun rappio on jo hänen isänsä, talollinen Ville Lommolan kohdalla selvästi havaittavissa. *Hysteria* siis pitää kommunismia degeneroitumisen yhtenä ilmentymänä. Ewenin typologiassa Lommola sijoittuu luottamusmiehen kanssa samaan kategoriaan, vaikkei hän olekaan yhtä persoonaton. *Pohjantähdessä* Helmi Lommolan kanssa samanlainen fanaattinen kommunisti on Siukola, joka niin ikään talvisodan päivinä toivoo Neuvostoliiton voittoa. Hän hautoo kosta ja toteaa vaimolleen odottavansa, että pääsisi valloittajien kanssa kurittamaan kartanon herraa ja Rautajärveä. (TPA 1962, 436.) *Hysterian* Harri Björkharry näkee Helmi Lommolan yksinomaan negatiivisessa valossa, ja *Pohjantähden* kaikkitietävä kertoja kohtelee Siukolaa samalla tavalla. Poliittisessa fanaattisuudessaan Siukola on arvaamaton ihminen, joka ei välttämättä kykenisi hallitsemaan itseään poikkeustilanteessa. *Hysteria* tosin rakentaa Lommolalle monipuolisemman profiilin tämän taustan avulla. Tasapainoton suhtautuminen toisiin yhteiskuntaluokkiin yhdistää isä ja tytär Lommolaa. Helmin isä Ville pyrki vääristyneessä ylemmyydessään sortamaan alempaan säätyyn kuuluvia puolustuskyvyttömiä yksilöitä, Helmi Lommola taas löytää syyn köyhien onnettomaan tilanteeseen suomalaisesta yhteiskuntajärjestelmästä. Harri Björkharryn diagnoosin mukaan Lommolat kärsivät arktisesta hysteriasta. Näin ollen arktista hysteriaa voi potea ihminen yhteiskuntaluokasta ja ideologiasta riip-

pumatta. Kuitenkin hän muistuttaa köyhiin viitaten, että köyhyys yhdistettynä tietoiseen katkeruuteen tekee ihmisen elämästä helvetin (AH 1967, 285-286).

Pohjantähdessä ideologisia syntipukkeja pitää hakea aivan vastakkaiselta suunnalta kuin *Hysteriassa*. Romaanissa tämän viitan saavat kantaakseen äärioikeistolaisesti suuntautuneet Ellen ja Ilmari Salpakari sekä opettaja Pentti Rautajärvi. Ellenin vallanhalu ja huikenteleva elämäntyöli johtavat Koskelat onnettomuuksien pitkälliselle tielle ja pohjustavat näin osaltaan tulevan kansalais sodan tragedioita paikallisella tasolla. Ellenin poika Ilmari on suoranainen fasisti ja Rautajärvi Pentinkulman äärioikeistolaisten nokkamiehiä. *Pohjantähden* kaikkitietävä kertoja suhtautuu Elleniin täysin antipaattisesti, hän on romaanin negatiivisimmin kuvattuja henkilöitä. Osa tätä negatiivisuutta on se, ettei sisäistä monologia käytetä hänen tapauksessaan, jolloin samaistumistendenssiä ei synny. (Komu 1986, 127.) Ilmari puolestaan kuvataan levottomaksi ja kunnianhimoiseksi ihmiseksi, joka hakee elämyksiä. Lopulta hän esittää fasistisia ajatuksiaan tavalla, joka saa jopa hänen äitinsäkin epäröimään (TPA 1962, 295). Ilmarin henkilöahmossa on jotain problemaattista (Komu 1986, 127), vaikkakin toisella tavalla kuin esimerkiksi Janne Kivivuorella. Rautajärvi on näistä kolmesta se, josta löytyy edes joitain positiivisia piirteitä. Äärioikeistolaisuudesta huolimatta hän ei nimittäin hyväksy omiensa kaikkia ratkaisuja (TPA 1962, 291). Lisäksi hän palaa sodasta muuttuneena miehenä (mt. 458), joka suhtautuu kaikkiin veteraaneihin tasavertaisen toverillisesti (mt. 509).

Pohjantähden ideologisesta negatiivisista Ellen Salpakarilla on romaanin juonen kannalta merkittävä vaikutus, sillä hän ajaa Akseli Koskelan sosialismin kohtalokkain seurauksin. *Hysterian* luottamusmiehellä puolestaan on ratkaiseva osuutensa siinä, että voimallistustyömaan lakon sovittelu epäonnistuu. Isojen tapahtumien vyöry on lähdössä liikkeelle. Luottamusmiehen roolia ei kuitenkaan pidä nähdä siten, että juuri hän aikaansaa mainitut onnettomuudet. On osuvampaa todeta asia niin, että viimeistään hän taitamattomalla toiminnallaan laukaisee pinnan alla pitkään kyteneen kriisin. Naivismi yhdistää *Hysterian* ja *Pohjantähden* "ideologiset syntipukit" toisiinsa. Kenelläkään näistä henkilöistä ei ole sellaista todellisuudentajua, että he kykenisivät suhtautumaan asioihin oikein. Myös lähiympäristö – luottamusmiehen tapauksessa toiset työmiehet ja Ellen Salpakarin tapauksessa hänen miehensä – huomaa todellisuudentajun puutteen.

Hysterian ja *Pohjantähden* osalta tilanne on suunnilleen sama: huumorintaju on poliittisesti destruktiivisilla henkilöillä vähäinen tai jopa olematon. Destruktiivisesti asennoituneet ihmiset eivät kykene käsittelemään elämän eri ilmiöitä vapauttavan huumorin avulla, vaan he linnoittautuvat tiukkojen asenteidensa taakse. Epäily siitä, että tällaiset ihmiset ovat ottaneet ideologisuuden oman ongelmallisuutensa välikappaleeksi, saa lisää katetta. Huumorin vähäisyyden voidaan *Hysterian* tapauksessa käsittää tarkoittavan myös ahdasmielistä aatteellista asennoitumista, joka suhtautuu vihamielisesti itseltään tavoittamattomissa oleviin elämänilon ilmentymiin. Harri kertoo tästä ilmiöstä havainnollisen esimerkin omalta työmaaltaan:

Meillä oli muuan työmies, joka niin ikään nautti näistä näkymistä. Hänninen nimeltään, muuan kirvesmies, en malta olla mainitsematta häntä tässä yhteydessä, koska asia on hyvin kuvaava. Hän söi eväänsä aina ulkona, virtaa katsellen, jalat joskus polviin asti vedessä, rannalla, kivellä istuen, varpaat kehräsluita myöten punaisessa puhtaassa pohjahiekassa. Tornissa hän keskeytti usein työnsä, ojentautuihe pystyyn laakongilla, mistä puolen kilometrin päässä näkyivät vanhat puiset sillat ja niiden takana kauempana laelta aukeat, puuttomiksi kalutut vuoret – tai ylöspäin näkymät aavalle, karulle jyrkkärantaiselle järvelle – ja puhkesi yhtäkkiä lauluun: ”O sole mio...” Tämä oli ainoa laulu, minkä hän osasi. Ainakin ainoa, mitä kuulumme hänen kajauttelevan. – Mutta nyt tuleekin esiin omituinen asia. Oli hyvin monia sellaisia, jotka eivät työmaalla pitäneet tästä miehestä. Miksi? Siksi, että hän oli tällainen, iloinen, osasi nauttia näkemästään, jopa työstään ja myös ilmaisi sen. Mutta mitä sai aikaan kielteisen suhtautumisen noissa muissa sitten. – ”Mitä perkelettä sinä mylvit”, kirottiin. Mylvimistä se kieltämättä oli. – Myöhemmin ymmärsin, mistä tässä oli kysymys. Kysymys oli poliittisesta asennoitumisesta. (AH 1967, 21.)

Katkelman pohjalta voidaan hieman kärjistäen todeta, että elämänmyönteisyys ja -kielteisyys joutuvat tässä tapauksessa keskinäiseen konfliktiin. Elämänkielteisyys näyttää olevan ideologisesti destruktiivisten ilmiöiden takana. Oman elämän epäonnistumiselle pitää löytää syntipukki, ja se onnistuu hyvin juuri poliittisen asennoitumisen avulla, *Hysteria* viestittää.

Lommoloiden yhteydessä viitattiin jo siihen, että arktisen hysterian nähdään *Hysteriassa* olevan useasti luokkakantaisen tasapainottomuuden takana, olipa sitten kyse katkeruudesta, kostonhalusta, kompensaation tarpeesta tai vaikkapa talollisesta ylemmyydestä. Emotionaalinen kypsymättömyys, joka aatteista riippumatta saa ihmiset käyttäytymään hallitsemattomasti varsinkin poikkeustilanteissa mutta tarvittaessa myös normaalielämässä, on romaanin kuvaamaa arktista hysteriaa, joka vaikuttaa destruktiivisten elementtien takana. Sama havainto voidaan ulottaa koskemaan myös *Pohjantähteä*, jossa emotionaalisesti kypsymättömät ihmiset eivät niin ikään kykene rationaaliseen toimintaan. Linnan romaanissa tällainen kykenemättömyys kulminoituu kansalaissoidan punaisten joukossa. Huonot varusteet ja koulutuksen puute eivät yksistään johda punaisten häviöön vaan vääjäämättömästi lähestyvän loppuratkaisun syvällisempi syy voidaan löytää ennen kaikkea punakaartilaiden emotionaalista kypsymättömyydestä, jonka vuoksi he eivät kriisitilanteessa kykene vakavasti hahmottamaan sitä suurta vastuuta, mikä heillä on kannettavanaan. Niinpä heidän käyttäytymisensä on sitä vastuuttomampaa, mitä kriittisemmäksi rintamatilanne muodostuu. Punapäälliköksi kohonneelle Akseli Koskelalle punasotilaiden todellisen painoarvon paljastuminen merkitsee siihenastisten illuusioiden romahtamista, hän ymmärtää lopulta syvällisesti, etteivät punaiset voisi mitenkään voittaa:

Perääntymisen aikana Akselille hitaasti kirkastui eräs asia. Ensimmäisen kerran elämässään hän ajatteli ihmisten tekoja ja toimia irrallaan niiden oikeudesta ja vääryydestä. Alkumatkasta hän oli vihaisena selitellyt, että perääntyminen oli tuomittavaa, että rintama täytyi saada uudelleen pysähtymään. Vähitellen hän käsitti, ettei tilanne siitä muutu. Miehet tunnustavat sen kyllä ja jatkavat matkaansa. Kysymys ei siis ollut siitä oliko miesten perääntyminen oikein vai väärin, vaan siitä millä keinolla heidän saisi pysähtymään. (TPA 1960, 344.)

Tähän havaintoon päätyminen on tavallaan analogisessa suhteessa sen *Hysteriassa* esitetyn pitkällisen prosessin kanssa, joka johti voimallistustyömaan padon murtumiseen. Harri Björkharry toteaa *Hysterian* prologissa, ettei kyseessä ole vain hänen isänsä pahoinpitelyn laukaissut, poliittisesti latautunut lakko, vaan että paljolti emotionaalisesta kypsymättömyydestä alkunsa saanut huolimattomuus on koko ajan leimannut työmaan toimintaa. Laiminlyöntejä on tehty monella tasolla. Siten onnettomuuden perussyyt on jälkikäteen tarkasteltuna voitu havaita jo pitkällä aikavälillä (AH 1967, 40-41, 76.) Romaanit myös kuvaavat emotionaaliseen kypsymättömyyteen liittyviä infantileja reaktioita. *Hysteriassa* työmiehet seuraavat lapsenomaisella innolla työpadon näyttävää romahdusta pitäen sitä suurena elämyksenä (mt. 67), *Pohjantähdessä* punakaartilaiset alkavat myöntää itselleen lomaa, kun taistelut eivät enää huvita (TPA 1960, 344). Tässä *Pohjantähti* osoittautuu köyhempää kansanosaa kohtaan kriittisemmäksi, kun sen edustajat näytetään myös omasta asiastaan piittaamattomiksi. *Hysteria* ja *Pohjantähti* itse asiassa kuvaavat samaa ilmiötä, joka näiden esimerkkien valossa kulminoituu köyhien ja työläisten keskuudessa.

Hysterian ja *Pohjantähden* ideologisessa mielessä konstruktivisista ja destruktiivisista elementeistä on mahdollista tehdä muutamia johtopäätöksiä. Tärkein johtopäätös koskee kertojia, jotka tämän tarkastelun perusteella voidaan kategorioida ideologisesti ambivalenteiksi. Romaaneissa toisin sanoen löytyy hyvää ja pahaa niin oikeistolaisista kuin vasemmistolaisista. Toiseksi, kun *Pohjantähti* teki fasistisesti ajattelevista henkilöihahmoista syntipukkeja, nostaa *Hysteria* romaanin aatteellisiksi syntipukeiksi fanaattiset kommunistit. Toisaalta kommunistisen Katariina Kataamäen nostaminen lähes ideaaliksi hahmoksi merkitsee sitä, että *Hysterian* suhtautuminen kommunismiin on voimakkaasti ambivalenttista, eikä vastaavaa löydy *Pohjantähdestä*. Saman aatteen kannattajista löytyvät Harrin eniten rakastama ja vihaama henkilö, ja kummasakin tapauksessa tunteet ovat voimakkaita. Tällaista ristiriitaisuutta voidaan pitää merkinä romaanin modernistisista elementeistä.

Paradoksi, moniselitteisyys ja epävarmuus voidaan lukea eräiksi modernistisen taiteen keskeisiksi prinssiipeiksi (Lunn 1984, 34-37). Niinpä esimerkiksi perusahdistus ja epävarmuus ovat eräitä modernistisen sanataideteoksen ominaispiirteitä (Niemi 1995, 26-27). Tältä pohjalta voidaan päätellä, että erilaisten vastakkaisten elementtien sekoittuminen hyvän ja pahan, valkoisen ja mustan epämääräiseksi yhdistelmäksi on ominaisempaa modernistiselle kuin traditio-naaliselle romaanille. Esimerkiksi suurkapitalisti Vikki Björkharry on aatteellisessa mielessä ristiriitainen hahmo. Aatteellinen ambivalenssi on jäänyt huomaamatta niiltä, jotka aikanaan yksioikoisesti löivät *Hysteriaan* vahvoja leimoja. Kolmanneksi, *Hysteria* leimattiin sen ilmestyessä "oikeistolaiseksi *Pohjantähdeksi*." Tapion romaanin ideologiset elementit, Harrin suhtautuminen Nietzscheen ja Hitleriin sekä kapitalismin korostuminen ovat argumentteja sen puolesta, että tällaiselle väitteelle löytyy katetta. Neljänneksi, *Hysteria* näkee uutta luovan yrittäjyyden voimakkaan ja lahjakkaan yksilön eräänä konkreettisimpana ilmentymänä. Yrittäjyys on Harrin arvomaailmassa tärkeällä sijalla, ilman sitä ei esimerkiksi takapajuisen maaseudun elintaso voisi nousta.

6.3 Kansalaissota fiktiivisellä Saarijärvellä ja Pentinkulmalla

Kansalaissota-tarkastelun aluksi on jälleen muistutettava *Hysterian* ja *Pohjantähden* kertojanäkökulmien erilaisuudesta, koska tällä kerrontateknisellä seikalla on henkilöistä ja tapahtumista muotoutuvan kuvan kannalta ratkaiseva merkitys. *Pohjantähdessä* asiat fokalisoituvat kaikkietävän kertojan toimesta, ja välillä osa asioista fokalisoituu myös köyhän kansan näkemänä, jolloin myös sen mielialat käyvät lukijalle selville (esim. TPA 1960, 191). Kaikkietävä kertoja on mukana läsnäolevassa hetkessä. *Hysteriassa* sen sijaan asiat nähdään 14 vuotta kansalaissodan päättymisen jälkeen syntyneen minä-kertoja Harri Björkharryn silmin. Vaikka Harrilta liikenee myötätuntoa ihmisille yhteiskuntaluokista ja ideologioista riippumatta, hän silti katselee asioita sivistyneistön, ei rahvaan näkökulmasta, päinvastoin kuin Linnan kaikkietävä kertoja. Harri on elitisti, vaikkei tämä piirre välttämättä heijastukaan tekstissä ainakaan tahallisuutena. Kansalaissodan suhteen Harrin yksilöllisellä kertojanäkökulmalla on merkitystä toisestakin syystä. Hänen kerrontansa taustalla vaikuttavat nimittäin myös henkilökohtaisemmat motiivit, sillä punaiset murhaavat hänen syyttömän isoäitinsä Hiltun kansalaissodan jälkimainingeissa.

Väinö Linnan ja modernistien vastakohtaisuus ilmeni 1960-luvun alussa siten, että jälkimmäiset ilman muuta halusivat opponoida tämän kansalaissotanäkemyksiä. Modernistien vastavedot olivat Veijo Meren *Vuoden 1918 tapahtumat* ja Paavo Haavikon *Yksityisiä asioita*, jotka ilmestyivät Linnan trilogian toisen osan kanssa yhtä aikaa vuonna 1960. Kun Linna vielä pyrki objektiiviseen historiannäkemykseen, Meri ja Haavikko kiistävät, eivät niinkään Linnan näkemyksen vastaavuutta menneen todellisuuden kanssa kuin koko historian rekonstruoinnin mahdollisuuden. Meri romuttaa tätä tulkintaa selvimmin sillä, miten paljon romaanihenkilöiden mielentila heijastuu ympäristöön, eli kaikki ympäristöä koskeva havaitseminen on riippuvaista subjektin senhetkisestä mielentilasta ja tajunnasta. Haavikko puolestaan kyseenalaistaa objektiivisuutta pitäytymällä tarkasti yhden ihmisen tajuntaan. (Ihonen 1989, 280-281.) Mitä *Hysteriaan* tulee, Marko Tapio pyrkii pois Linnan objektiivisuudesta lähinnä Haavikon keinoin, kuten äskeinen viittaus kertojanäkökulmaan osoittaa. Niin ikään Haavikko ei teoksessaan kuvaa sodan syttymistä eikä varsinaisia taisteluita lainkaan, kuten ei Tapiokaan. Tosin tässä tapauksessa Tapion motiiveja voidaan perustella ensisijaisesti historiallisilla seikoilla: Saarijärvi säästyi pohjoisen sijaintinsa ansiosta kansalaissodan taisteluilta. Jo Meren ja Haavikon teosten nimissä on kansalaissotateeman osalta havaittavissa vastavetoa Linnan trilogialle. *Yksityisiä asioita* korostaa ihmiselämän yksityisyyttä, ihmistä omana maailmanaan, päinvastoin kuin Linnan historiallisen ja yhteiskunnalliseen kokonaiskuvaan pyrkivä kollektiivikuvaus. *Vuoden 1918 tapahtumat* puolestaan voitaisiin tulkita ironisesti vähätteleväksi nimeksi Linnan dramaattisena ja traagisena tapahtumasarjana näkemälle kansalaissodalle, ja tavoitteena on kuvata ”kaikki” vuoden 1918 tapahtumat taustoineen. Toisaalta romaanin nimi on tyypillistä

Merta eikä siten välttämättä ole todiste dialogisesta suhteesta Linnaan. (Mt. 276.)

Silti *Hysteriaa* ei sen kansalaissotakuvan osalta pidä automaattisesti laskea samaan kategoriaan Meren ja Haavikon romaaneiden kanssa. Kuvatun ajan käsittäminen historialliseksi on Markku Ihosen mukaan Merellä ja Haavikolla puutteellista, sillä kyseisten romaanien kuvaamat tilanteet ovat syntyneet ilman esille pantua yhteiskunnallis-historiallista perustelua, ts. taustoja ei tuoda esille (esimerkiksi *Pohjantähden* tapaan – merk. MK), eivätkä romaanit juurikaan selitä myöhempää historiaa. Niin ikään eri sukupolvia ja ihmiskunnan jatkuvuutta ei kummassakaan sanottavasti käsitellä. (Mt. 282.) *Hysteria* puolestaan selittää taustoja, luotaa tulevaisuutta ja takaa jatkuvuuden, kaikki tämä nimenomaan sen sukuromaaniominaisuuden ansiosta. Ainakin tässä mielessä Tapion ero näihin kahteen muuhun modernistiin on hyvin selvä.

Objektiivisuuden kysymystä on vielä kansalaissotateeman osalta syytä tarkastella historiallisen romaanin genren puitteissa. Linnan teosta on yleisesti pidetty historiallisena romaanina. *Pohjantähden* on nähty liittyvän selvästi ainakin scottilaiseen traditioon mm. käsityksellään historiaa liikuttavista voimista, missä käsityksessä korostuu kansan itsensä mahdollisuus osallistua historian kulkuun (Ihonen 1989, 266, 268). Nimenomaan kansalaissodan osalta trilogian näkemystä on pidetty oikeana ja totuudenmukaisena (esim. Stormbom 1963, 196), vaikka vastakkaisiakin mielipiteitä on esitetty (esim. Nummi 1993, 162-163).

Realismin jälkeen kysymys mimeettisyydestä on kompleksisoitunut. Niinpä *Hysterian* lukeminen historialliseksi romaaniksi ei teoksen modernististen elementtien vuoksi ole mahdollista siinä samassa syvyydessä kuin *Pohjantähden*. Ratkaisevaksi esteeksi tässä mielessä muodostuu jo pelkästään Harrin ei-objektiivinen linja, koska henkilöt ja tapahtumat välittyvät pelkästään hänen kauttaan. Objektiivisuuden kriteeri ei Harrin osalta täyty edes sillä, että hän vakuuttaa lukijaa omasta puolueettomuudestaan, kuten jo edellä todettiin. Toisaalta Tapion pyrkimys ei ollutkaan luoda historiallista romaania vaan Meren ja Haavikon tavoin modernistinen näkemys vuoden 1918 tapahtumista.

Yksi hypertekstuaalisia elementtejä sisältävä yhtymäkohta voidaan kansalaissodan osalta löytää Hiltu Björkharryn murhan sekä Aleksin ja Aku Koskelan teloitusvälistä. Punaiset Kataamäen veljekset murhaavat Hiltun "hintana" siitä, että he luulevat tämän pojan Vikin saaneen isänsä Jannen vapaaksi valkoisten vankeudesta sen edestä, että valkoiset voisivat sittemmin teloittaa Akselin Kataamäen. Kyseessä on siis verikosto. Kataamäen murhassa ovat mukana vanhan-Wastingin pojat. Niin ikään *Pohjantähdessä* Aleksin ja Aku Koskela teloitetaan heidän vanhemman veljensä Akselin punapäällikkyyden "hintana." Teloitettujen veljesten syntilistä itsessään on pieni eikä heidän tuomiostaan päätänyt valkoisten tuomioistuimien suinkaan ole päätöksessään yksimielinen. Veljesten kuolemaa haluaa mm. sahanomistaja Mellola, joka tulee *Pohjantähdessä* tunnetuksi armottomasta suhtautumisestaan punaisiin. Ylipainonsa vuoksi flegmaattisen vaikutelman itsestään luova Mellola muistuttaa ulkoiselta olemukseltaan Kataamäen teloittajien isää vanhaa-Wastinkia, joka on myös Saarijärven valkoisten yksi näkyvä johtaja.

Hiltun ja Koskelan veljesten kuolemantapauksista vedettävät johtopäätökset ovat erisuuntaiset. Koskeloiden kuolema osoitetaan valkoisten, Hiltun kuolema puolestaan punaisten mielettömyyden seuraukseksi. Wastingin poikien tekemällä ja sinänsä huonosti harkitulla veriteolla, koska se on todennäköisesti tehty juovuksissa (AH 1967, 197), on *Hysterian* juonen kannalta lopulta aivan ratkaiseva merkitys. Sen sijaan Koskelan veljesten kuolemalla ei yksittäisenä tapauksena ole *Pohjantähden* juonessa samanlaista painoarvoa vaan se on enemmänkin yksi osa laajempaa tapahtumaketjua. *Hysterian* modernistinen pessimismi ilmenee kuitenkin havainnollisesti Hiltun kuoleman pohjalta. Yksi väärinkäsitys saa nimittäin aikaan kohtalokkaan tragediaketjun. Toisaalta Hiltun kuolemaa voidaan tulkita myös pessimistisestä näkökulmasta ja kysyä, olisiko sittenkään kysymys väärinkäsityksestä. Irrationaalisesti käyttäytyvillä punaisilla kostajilla ei nimittäin välttämättä olisi ollut mitään halua ottaa vastaan vakuuttavastikaan argumentoitua tietoa siitä, etteivät Björkharryt suinkaan olleet heidän veljensä kuoleman takana. He haluavat vain pikaista kosta oman primitiivisen tunnekuohunsa vuoksi. Traditionaalisemmassa *Pohjantähdessä* tällaista väärinkäsityksen mahdollisuutta ei ole olemassa: romaanin tragedioiden taustalla ei ole väärinkäsityksiä, vain erilaisten näkemysten synnyttämän jännityksen kohtalokasta purkautumista.

Kuolemiensa myötä Akseli Kataamäki ja Koskelan veljekset nostetaan punaisten keskuudessa marttyyrien asemaan. Henkilöhahmoina he kuitenkin ovat tuiki erilaisia. Koskelan veljekset kuvataan *Pohjantähdessä* sympaattisiksi ja viattomiksi nuoriksi miehiksi, joiden olisi romaanin näkemyksen mukaan kuulunut saada jatkaa elämäänsä. *Hysterian* näkemys Kataamäen marttyyriudesta on ristiriitaisempi. Romaani kuvaa köyhälistöläisen Kataamäen vakaumuksettomaksi ja selkärangattomaksi tappelupukariksi, joka kokee tuskallisen, mutta samalla turhan kuoleman, koska hän olisi vakavan sairautensa vuoksi joka tapauksessa menehtynyt muutamassa viikossa. Hänet teloitetaan tosiasiallisesti siksi, koska hän oikeastaan on "suuri retku" (AH 1967, 196-197). Tosin Harri toteaa valkoisten päättäneiden, että jonkun punaisen oli joka tapauksessa kuoltava. Siten Kataamäki on eräänlainen Kristus-hahmo, joka kuoli tovereidensa edestä. (Mt. 285.) Kirjalliselle henkilölle antaa Kristus-hahmoisuutta se, että hän uhrautuu toisten puolesta, erityisesti jos hän tekee sen kuolemalla ja erityisesti jos hänen kuolemansa pelastaa toisen tai toisten ihmisten henkiä (Envall 1985, 106). Samassa yhteydessä Envall toteaa, että uhrautujan Kristus-hahmoisuus on luonteeltaan piilevää, jos kyseessä ei ole Kristuksen kärsimystien seuraaminen. Akseli Kataamäki on näin Kristus-hahmoisia uhrautujia, vaikka hän aivan elämänsä loppuhetkinä tulee uskoon. Samaa ei voida sanoa Hiltu Björkharrysta, joka uskovaisuutensa vuoksi kuuluu Kristuksen näkyviin seuraajiin. Hänen kuolemastaan myös löytyy Kristus-symboliikkaa: hän antaa äidinrakkaudessaan henkensä poikansa Vikin edestä.

Mitään ylevyyttä, päinvastoin kuin Koskelan poikien kuolemassa, Kataamäen kuolemassa ei ole. Harrikin toteaa, että "Kataamäen Akselin typerässä kuolemassa ei ole mitään tragiikkaa eikä mitään perustetta" (mt. 270). *Hysterian* marttyyrikuva ei siis punaisten osalta ole joka suhteessa yhtä tahraton kuin *Poh-*

jantähden, vaikka toisaalta valkoisten teloittama Tyskin Vilho on viattomuudessaan puhdas marttyyri. Tyskin kuoleman järjettömyyttä *Hysteriassa* korostetaan silläkin, että hänen teloituksensa on romaanissa kuvattu kahteen kertaan. Näissä kohtauksissa uhri kuvataan kotoaan pakkasyöhön komennettavaksi hämmästyneeksi mieheksi, jonka kolme valkoista teloittaa ehkä lähinnä siksi, ettei heidän johtajansa arktisen hysterian päästyä valloilleen kykene perusteltuun rationaaliseen toimintaan. Toisaalta fiktiivisen Saarijärven valkoisissa on myös päinvastaisia johtajia, joiden kyky rationaaliseen vastuullisuuteen ei himmene missään tilanteessa, mutta heillä ei silti ole resursseja valvoa vastuuttomampien aineiden tekemisiä. (Mt. 234-235.)

Väinö Linna näkee *Pohjantähden* kansalaissodan ennen kaikkea perheiden välisenä sotana (Komu 1986, 129). Koskeloiden ja Salpakarien välit kiristyvät pahasti kirkkoherran vaatiessa vaimonsa tahdosta kolmanneksen vuokratuista maista takaisin:

Seuraavana keväänä tehtiin aita laskuojan varteen. Se oli raja-aita. Kirkkoherra teetti sen pappilan miehillä. Koskelan miehiä hän ei voinut panna sitä tekemään. Usein hänen mieltään painosti tämä asia. Hän oli erittäin ystävällinen Jussille, koettipa olla Akselillekin, mutta pojan kylmä suhtautuminen sellaiseen teki sen mahdottomaksi. Kirkkoherran oli pakko vaistota, että hiljainen katkeruus Koskelassa syveni ja juurtui. (TPA 1959, 224.)

Jussin esikoispoika Akseli katkeroituu epäoikeudenmukaisena pitämästään kohtelusta niin paljon, että kääntyy sosialistiksi ja vaikuttaa lopulta kansalaissodassa punapäällikkönä. *Pohjantähden* toinen osa onkin juuri tästä vastakkainasettelusta syntyvän prosessin kuvausta. *Hysteriassa* kansalaissotaa ei nähdä samalla tavalla kahden perheen välisenä konfliktina. Näin siitäkin huolimatta, että Janne ja Hiltu Björkharry joutuvat omana aikanaan isäntänsä, talollinen Ville Lommolan mielivaltaisen tyrannian kohteeksi. Janne osaa kuitenkin pitää puolensa, hän ei ole torppari eikä Lommola myöskään hae itselleen taloudellista etua esimerkiksi siten, että hän pyrkisi kesken kaiken heikentämään Björkharryn kanssa tekemänsä sopimusta. Sitä paitsi Lommolan vaikutus Björkharryn perheen elämään päättyy jo vuonna 1901, jolloin hän kuolee tapaturmaisesti.

Sen sijaan Harri Björkharry näkee kansalaissotaan johtaneet syyt laajemmassa viitekehityksessä kuin vain torppareiden ahdinkona, vaikka hän konkreettisesti veljessodan taustoja puhumalla vahvemman tyranniasta heikompaan kohtaan. Harrin mielestä kansalaissodan perussyö löytyy eri luokkien välisestä jännityksestä, jonka taustalla ovat tasapainottomat yksilöt puolin ja toisin. Poliittiset ideologiat eivät siis *Hysteriassakaan* ole vastakohtaisuuksien perimmäinen syy, kuten eivät myöskään *Pohjantähdessä*. Harrin seuraavaa monologia on edeltänyt kohta, jossa Ville Lommola tiskauttaa Hiltu Björkharrylla samat astiat moneen kertaan vain osoittaakseen siten oman talollisen valtansa. Lommola sortaa Hiltua teettämällä tällä turhaa työtä, mitä Harri pitää yhtenä loukkaavimmista teettämisistä. Samalla Lommolan lapset ilkkuvat taustalla:

Tällä tavalla pohjataan ja varmistetaan niitä tapahtumia, jotka tulivat sitten 1918, ja vääjäämättä. Ne syntyvät tietysti monin hienoin muodoin, mutta tuollaisia pirullisia isäntiä, jotka ovat mielestään oikeutettuja kohtelemaan muita halventavasti, siihen

tarvitaan. Myös siihen tarvitaan tuollaista viatonta haavoittuvaa Hiltua, josta keneläkään ei ole ollut muuta kuin hyvää sanottavaa, mikä sinänsä on suunnaton erehdys, koska he juuri ovat ns. taudinkantajia. Siihen tarvitaan tuollaisia itsensä rikki suuttuvia miehiä, jotka sitten näyttävät pirulliselle isännälle, että tämä luuli itsestään vähän liikoja. Ja vihdoinkin siihen tarvitaan jälleen tuota viatonta Hiltua, joka katsoo tätä kaikkea ikkunasta ja siirtää pelon ja vihan vaikutelman pikku Sakeri-poikaan. Ja selvä on: koko vuoden 1918 sattumusten syynä on ollut – ei nälkä, vaan turhanaikainen tapaus, nimittäin astioiden tiskaaminen. (AH 1967, 140.)

Harrin mielestä diagnoosi on – kuinkas muuten – arktinen hysteria. Tämän mentaalisesti tasapainottoman tilan perusteella kansalaissotaan johtaneet syyt saavat laajemman ja monisyisemmän selityksen. Arktisen hysterian taudin merkeissä kansalaissodan syyt voidaan lopulta laajentaa koskemaan kokonaista kansakuntaa. Näin veljessodan syytäiden löytäminen edes niin konkreettisesti kuin *Pohjantähdessä* ei *Hysteriassa* onnistu vaan hyvä ja paha sekoittuvat vielä monimutkaisemmaksi vyyhdeksi eri luokkien keskuudessa. Tämän näkemyksen myötä romaani pitää kiinni samasta tasapuolisuuden kriteeristä kuin *Pohjantähti*. Linnan trilogia käsitteli menneitä tapahtumia tavalla, jota pidettiin joillain tahoilla miltei yli-inhimilliseen puolueettomuuteen pyrkimisenä (Stormbom 1963, 201).⁶¹ *Pohjantähdessä* kansalaissotaan johtavan katkeruuden suurin yksittäinen synnyttäjä on Ellen Salpakari. *Hysteriassa* vastaavanlaisen syntipukin kaavun saavat päälleen Harrin mainitsevat ”pirulliset isännät” Ville Lomolan johdolla, mutta eivät ehkä yhtä vahvasti. Hyvän ja pahan monimutkainen sekoittuminen *Hysteriassa* voidaan niin ikään tulkita yhdeksi modernistisen romaanin piirteeksi, mihin asiaan jo viittasin edellisen luvun lopulla.

Vielä yksi osoitus *Hysterian* kansalaissotakuvan tasapuolisuudesta on romaanin ensimmäisessä osassa oleva luku *Neljä valokuvaa*, jossa Harri tarkastelee neljää kansalaissota-aiheista valokuvaa (AH 1967, 226-229). Niistä kaksi esittää punaisia ja kaksi valkoisia. Harri toteaa, ettei kuvissa ole mitään eroa (mt. 226), millä hän tarkoittaa sitä, että sama tietämättömyys ja infantiili innostus näkyy kumpaakin leiriä edustavien miesten olemuksesta. Punaisten kuvista hän kuitenkin löytää traagisia elementtejä. Toisessa kuvassa sotilaiden joukossa on pys-

⁶¹ N.-B. Stormbomin luonnehdintaa *Pohjantähden* huomattavan suuresta puolueettomuudesta voidaan vielä perustella esimerkiksi professori Matti Klingen ehdotuksella siitä, että trilogiaa alettaisiin kutsua erityiseksi ”kansallisromaaniksi” (Klinge 1999, 287). Klinge perusteli ehdotustaan sillä, että 1800-luvulla syntyneet suomalaiset teokset, kuten *Kalevala*, *Vänrikki*, *Seitsemän veljestä* ja *Välskärin kertomukset* syntyivät sellaisiin historiaa, politiikkaa, kulttuuria ja sanataidetta koskevien kehityslinjien leikkauspisteisiin, että ne yhtä aikaa tulkitsivat ja loivat jotain uutta kansallisesti merkittävää. Linnan trilogia on näiden teosten tapaan historiamme myöhäisempien aikojen tulkki. (Mt. 278-286.) Pyrkimykselle nostaa Linnan trilogia kansallisromaanin jalustalle puuttuisi tärkeä edellytys, jos romaanin ei yleisesti katsottaisi uskottavalla tavalla täyttävän puolueettomuuden kriteeriä. Toisaalta on selvää, että kaikki eivät välttämättä koskaan allekirjoita väitettä *Pohjantähden* puolueettomuudesta. Yhtenä esimerkkinä tällaisesta ryhmästä Yrjö Varpio mainitsee luokkatietoisimman vasemmiston (Varpio 1982, 51). Varpio toisaalta huomauttaa kirjassaan, ettei *Pohjantähti* ole varsinaisesti historiankirjoitusta, vaan kyse on taiteellisesta esityksestä (mt. 56). Myös Kauko Karen mielestä Linna teki kansallista sovitustyötä osoittaessaan, ettei vuoden 1918 tapahtumista voi ehdottomasti syyttää kumpaakaan osapuolta, yksilöistä puhumattakaan, vaan kaiken takana on ollut kollektiivisesta pakosta johtunut ajautuminen umpikujaan (Kare 1960, 434-435). Lopulta en itse väitä, että *Pohjantähti* on huomattavan puolueeton, vaikka sitä tukevia argumentteja onkin olemassa.

synsä kanssa kymmenvuotias pikkupoika, toisessa puolestaan on kuvattu yli kymmenen miehen vahvuinen Mäntsälän punakaartin johto. Harria punaisten kuvat hirvittävät, koska niistä näin jälkikäteen tarkasteltuna ilmenee hyvin "taistelun turhuus." Kymmenvuotias poika kaatuu sodassa, Mäntsälä tunnetaan sittemmin 1930-luvun alussa äärioikeistolaisen liikehdinnän keskuspaikkana. Tulevaisuudesta mitään tietämättömät miehet vaikuttavat uhrivalmiudessaan naiiveilta (mt. 228). Niinikään toista valkoisia esittävää kuvaa leimaa lapsellinen innostus tavalla, joka Harrin mukaan tekee kuvasta ehkä juuri noista neljästä sympaattisimman siksi, etteivät erilaisissa taisteluasunnoissa puuhakkaina poseeraavat miehet perimmältään tiedä, miksi he kuvassa ovat (mt. 229).

Hallitsemattomia tapahtumaketjuja *Hysteriassa* panevat kansalaissodan päivinä liikkeelle niin valkoisten kuin punaistenkin edustajat. Valkoisten puolella hyvä esimerkki tällaisesta on Vanha Teemanni, joka on kahden *Hysteriassa* kuvatun ja huonosti harkitun veriteon päävastuullinen. Harri kuvaa Teemannin normaalioloissa mitä kunnollisimmaksi kansalaiseksi. Sen sijaan poikkeusolosuhteissa hän ei enää kykene hallitsemaan persoonallisuuttaan vaan syyllistyy veritekoihin, joiden oikeudelliset perusteet edes menossa olevassa hetkessä ovat kyseenalaiset (AH 1967, 230-231). Niin ikään kuulopuheiden perusteella kohtalokkaan verikoston kierteen liikkeelle laittavat Kataamäen köyhälistöläisveljekset kuvataan jo normaalioloissakin väkivaltaisiksi miehiksi, joiden primitiiviset vaistot heräävät, kun valkoiset teloittavat heidän veljensä Akselin. Näidenkin esimerkkien perusteella *Hysterian* kansalaissodan tragediat kytketään teoksen nimikkosairauteen.

Arktinen hysteria ei Harrin mielestä ollut ainoa kansalaissotaan johtanut syy. Seuraavassa hän tarkastelee veljessodan ongelmaa moraaliselta kannalta:

Olen katsonut asioita sellaisina kuin näen niiden olleen. Tarkoitin meidän veljessotaamme 1918 ja aikaa sen kahden puolen. Minulla on epäilykseni, etteivät ne aatteet tai aatteiden ajajat sen puhtaampia ja uljaampia olleet kuin nykyäänkään. Ja taas se käsitys, mikä minulla on nykyisestä poliittisesta valvutuneisuudesta tai taantumuksellisuudesta, ei noin ihmisten itsensä kohdalla, siis käytännössä, ole erikoisen kaukopuheinen. Samat ymmärtämättömät pulputtajat, sama likaisuus, sama juopottelu, samat puheet, samat huorat, samat luopiot ja lahjottavat ja pinnarit. Minulla on, päinvastoin kuin historiassa ja sen myöhemmissä sulosanaissa tulkinnoissa esitetään, hyvin synkkä ja kovasti arveluttavaan päätelmään taipuva käsitys noista "aatteen pyhän ja kalliin" ajoista puolin ja toisin; ja samoin noista aatteistakin. (AH 1967, 213.)

Tämän katkelman valossa saa selityksensä osa *Hysterian* kansalaissodan näkyvistä veriteoista. Kaikkien tapahtumissa mukana olleiden henkilöiden motiivit eivät ole puhtaat vaan henkilökohtaiset vaikuttimet heijastuvat toiminnassa. Samalla katkelma heijastaa Harrin omaa pessimististä ihmiskuvaa. Konkreettisin osoitus vaikkapa katkelmassa mainitusta luopiouden teemasta on Ruis-Otto. Saarijärven punaiset tekevät hänen johdollaan kollektiivipäätöksen jäädä kutsunnoista pois. Hän kuitenkin alkaa pelätä oman henkensä puolesta niin, että kavaltaa Tyskin Vilhon hanattoman haulikon. Tyski joutuu ammutuksi. Sittemmin romaanissa mainitaan Ruis-Oton muuttuminen punaisten johtajasta erääksi punaisten pahimmista ilmiantajista. (Mt. 218.)

Hysterian mielestä kansalaissodan tragedian syyt eivät löydy torpparilaitoksen kaltaisesta yhteiskunnallisesta epäkohdasta. Satakunta ja Häme olivat torpparijärjestelmän ydinalueita (Huhtala 1981, 141), ei Keski-Suomi Saarijärvi-
neen. Koko Suomea *Pohjantähdessä* kuvattu torppariongelma ei siis kosketa yhtä polttavasti, kun taas Tapion romaanissa veljessodan tärkeäksi perussyyksi mainittu arktinen hysteria kattaa kaikki yhteiskuntaluokat. Muutenkin kansalaisso-
ta suhteutuu *Hysteriassa* teoskokonaisuuteen toisin kuin *Pohjantähdessä*. Kun teema Linnalla vielä hallitsee trilogian toista osaa aivan ratkaisevalla tavalla, se jää Tapiolla paljon vähäisemmäksi. Toisaalta Tapio pystyy suppeamman käsit-
telyn kautta välittämään lukijan tietoisuuteen Hiltun murhan kaltaisen tärkeän tapahtuman heijastusvaikutuksineen, jotka sittemmin näkyvät romaanin juo-
nessa keskeisellä tavalla aina kerronnan nykyhetkeen saakka.

Punaisten ja valkoisten suhteen noudatettu tasapuolisuus ei silti estänyt Väinö Linnaa tuntemasta myötätuntoa voitettuja kohtaan. Linnan myötätunto ei kuitenkaan Nils-Börje Stormbomin mukaan ilmene ideologisella eikä poliittisella vaan inhimillisellä tavalla. (Stormbom 1963, 196.) Narratologisessa valossa tarkasteltuna on kuitenkin mielekkäämpää puhua kaikkietävän kertojan tuntemasta myötätunnosta. Tämä myötätunto on silti eri asia kuin kaikkietävän kertojan näkemys siitä, ettei hänen hieman ironisesti ”ojanpientare- ja mäensyrjäkansaksi” (TPA 1960, 369) kuvaamansa, sodan kannalta huonosti koulutettu ja motivoitu kansanosa mitenkään voinut voittaa kansalaissotaa. *Hysterian* kansalaissotakuvauksessa jako voittajiin ja voitettuihin ei ole yhtä konkreettinen kuin *Pohjantähdessä*, sillä Saarijärvi on taistelualueiden ulkopuolella. Silti myös Harri Björkharry tuntee myötätuntoa Saarijärven punaisia kohtaan. Konkreettisimmin se ilmenee Vikki ja Sakeri Björkharryn tapauksessa omintakeisena veljesrak-
kauden osoituksena. 17-vuotias Vikki nimittäin teloo äitinsä käskystä itseään kahdeksan vuotta vanhemman Sakerin jalan, ettei tämän tarvitsisi mennä kutsuntoihin ja sitä kautta rintamalle valkoisten riveihin. Toivomuksen taustalla on myös paikkakunnan punaisten tekemä kollektiivipäätös. Telomisoperaatio onnistuu väkivahvalta Vikiltä lopulta niin hyvin, että isovelji on menettä jalkansa lopullisesti. (AH 1967, 219-225.) *Hysterian* myötätunto Vikin suhteen ilmenee vielä myöhemminkin. Harri nimittäin pystyy ymmärtämään isänsä pettymyksen omaa yhteiskuntaluokkaansa kohtaan siinä vaiheessa, kun hänelle paljastuu, ketkä hänen äitinsä murhan takana oikein ovat. Harrin myötätunto ei näin välttämättä riipu kuvattavan tekemästä, äkkiseltään varsin opportunistiselta vaikuttavasta täyskäännöksestä. Hänen myötätuntonsa Vikkiä kohtaan on tuossa tilanteessa nimenomaan inhimillistä eikä hän tuomitse kyseistä ratkaisua, vaikka kerrontahetkellä suhtautuukin isäänsä jo aiempaa kriittisemmin. Lopulta Vikin kehitys on paljon ristiriitaisempaa kuin vaikkapa *Pohjantähden* Akseli Koskelan. Koskela luopuu poliittisista ideologioista loppuiäkseen, kun taas Vikki kääntyy punaisesta suurkapitalistiksi.

Hysteriasta löytyy toinenkin esimerkki Harrin punaisia kohtaan tuntemasta myötätunnosta. Kyseessä on tilanne, jossa nuori työmies Jussi Karhinen, itsekin juuri valkoisten vankeudesta päässyt punainen, aikoo yhden ystävänsä kanssa kaupata Leppälahdessa rangaistustaan kärsiville punavangeille rieska-

leipää ravinnoksi. Matkalla Leppälahteen alkaa kuitenkin sataa ja leivät kastuvat ja rupeavat turpoamaan säkeissä. Kastunut kauppatavara on tietysti laadultaan huonoa mutta nälkiintyneet punasotilaat ostavat hädissään kaiken, mitä tarjolla on. Kohtaus saa jopa irvokkaita piirteitä, kun nälkäiset miehet repivät palasiksi heille vielä lopuksi heitetyn säkin, johon on jäänyt rieskapölyä. (Mt. 247-251.) Karhinen itse on kolmas esimerkki tällaisesta Harrin punaisiin liittyvästä myötätunnosta. *Hysterian* kerronnan positiivisista sävyistä ilmenee, miten Karhinen lukeutuu Harrin rakastamiin rahvaanhahmoihin. Myös Karhisen vaikuttaminen *Hysterian* tapahtumissa kuudenkymmenen vuoden ajan aina voimallistustyömaan päiviin saakka on tämän arvostuksen konkreettinen osoitus. Arvostus pohjautuu ennen kaikkea hänen rooliinsa pidettynä ja sosiaalisesti lahjakkaana jutunkertojana.

Pohjantähden Akseli Koskela on henkilökohtaisten ominaisuuksiensa ja sosialisminsa vuoksi joskus pyritty näkemään sosialistisen realismin hahmona (Ihonen 1989, 265). Tällaisen leiman lyömiseltä kuitenkin puuttuvat kestävästi perustelut, koska Koskela kääntyy Hennalan vuosina pysyvästi epäpoliittiseksi henkilöksi. Sitä paitsi trilogian kolmas osa osoittaa selvästi Akselin kehityksen maalaisliittolaisen johtohahmon Kyösti Kallion ajatuksia sympatisoivaksi maanviljelijäksi (TPA 1962, 226), kuten jo neljännessä luvussa todettiin. *Pohjantähden* osalta onkin syytä puhua enemmän kriittisestä realismista (Ihonen 1989, 265). Matti Mäkelä kirjoittaa maaseuturomaanitutkimuksessaan skeptisestä realismista. Kyseisen näkökannan mukaan totuus löytyy näkemyksestä, jonka mukaan ihminen on aina sama raadollinen olento. (Mäkelä 1986, 115.) *Hysterian* näkemys kansalaissodan myötä tapahtuvista aatteellisista kääntymisistä perustuu paljolti skeptiseen realismiin. Punaisten murhaaman äitinsä ruumista katseleva nuori Vikki Björkharry näkee punaiset ja myös oman aatteellisuutensa aivan uudessa valossa (AH 1967, 259). Hän hylkää siihenastisen ideologisuutensa motiiveista, jotka ovat sekoitus omaan luokkaan kohdistuvaa pettymystä, uudenlaista itsetiedostusta ja tarvetta päästä elämässään eteenpäin. Alkaa prosessi, jonka myötä Vikin puhdas idealismi vaihtuu kyynisyydeksi. Vikin tapaus on yksi, mutta ei ainoa, mistä *Hysterian* pessimistinen ihmiskuva rakentuu. Kun *Pohjantähteä* vielä kannattelee optimistinen ihmiskuva (Varpio 1999, 68), muodostaa *Hysteria* jo sille tässä mielessä vastapoolin.

Tarvittaessa niin aatteen miehistä kuin naisistakin tehdään *Pohjantähdessä* naurettavia ideologisesta väristä riippumatta (Niemi 1978). Kyseinen konsepti toteutuu *Hysteriassakin*, kuten tässä tutkimuksessa havaitaan pitkin matkaa. Kansalaissodassa esiintyviä naurettavia henkilöihahmoja ei romaanissa kuitenkaan enää välttämättä löydy yhtä paljon kummastakin leiristä. Hieman huvittavaan valoon kansalaissodan tapahtumien kuvauksen yhteydessä joutuu *Pohjantähden* sahanomistaja Mellolaa muistuttava vanha-Wastinki, jolla on huomattavan ylipainonsa vuoksi vaikeaa pysyä suojeluskunnan osaston marssilla muiden miesten vauhdissa (AH 1967, 120-121). Wastingin ylipainosta ei kuitenkaan tehdä yhtä rankan satiirin kohdetta kuin Mellolan tapauksessa. Lisäksi myöhemmin vanha-Wastinki nähdään Björkharryn suvun vaiheiden kannalta

myönteisesti, koska hän johdonmukaisesti tukee Vikki Björkharryn nousua yhteiskunnassa.

Valkoisten puolella kohtuuttomiin veritekoihin syyllistynyt Vanha Teemanni puolestaan saa *Hysteriassa* puhevikaansa tarrautuvan satiirisen käsitteilyn: "Vanha Teemanni oli sen verran puhevikanen mies, että sen poski tuolla lailla vähän sohahti. – 'Käykää katsomassa, ssiellä on miess käppyrässä,' se sanoi, kun tappo Uurasilla sepän, on joku kuvailevasti kertonut. Näin tapahtui, kun mies kiihtyi" (mt. 234). Samoin satiirin kohteeksi joutuu valkoisten joukossa puuhaileva, poikkeuksellisen lyhytkasvuiseksi jäänyt puutarhuri Railo, joka näytetään naurettavana punaisten kyttääjänä: "Siinä kuljeskeli Railo, katoppas, joka oli kerta kaikkiaan perkele niin kuin semmonen Hiiriäis-Nossari. Kulki yhtä mittaa ja vahti, että tehdäänkö tässä jotakin rikosta" (mt. 237). Railo on itse asiassa *Hysterian* kohtalokkaan verikostokierteen ensimmäinen osanen toimittessaan Janne Björkharryn joksikin aikaa vankeuteen aivan toissijaisen asian vuoksi. Punaisten joukossa ei vastaavanlaisia hahmoja ole, vaikka Harri tekee ironisia päätelmiä punaisten toisen valokuvan naiivista tunnelmasta (mt. 228). Tässä esimerkissä henkilöitä ei kuitenkaan ole yksilöity, he muodostavat muutamain vedoin kuvatun ryhmän. Niin ikään koomisessa valossa näyttäytyy mahdottoman käytöksensä takia Hennalassa jonkin aikaa istuva Vout Kaisa (mt. 240), pahasuisen köyhälistöeukon stereotyyppi, muutamalla lauseella kuvattu etäinen taustahahmo. Muussa mielessä vajavaisia punaisia *Hysteriasta* kyllä löytyy. Kansalaissodan naurettavia henkilöahmoja koskeva havainto lopulta tukee jo edellä esitettyä johtopäätöstä siitä, että *Hysterian* minä-kertojan myötätunto on inhimillisessä mielessä enemmän punaisten kuin valkoisten puolella.

Aivan lopuksi on vielä muutaman teeman puitteissa syytä tarkastella *Hysterian* suhdetta koko kansalaissotaromaanitradiioon. Ensinnäkin, *Hysteria* voidaan lukea tämän tradition modernistiseen kategoriaan modernististen elementtiensä vuoksi, aivan samalla tavalla kuin edellä mainitut Meren ja Haavikon teokset. Tapio haastoi Linnan kansalaissotapäätöksen, ei niinkään historiallisen totuuden eikä aatteellisten elementtien vaan kirjallisten keinojen puolesta. Muussa kuin kirjallisessa mielessä Tapion olisikin Linnan jälkeen ollut enää vaikeaa nostaa mitään oleellisesti uutta näkökulmaa esille. Linnan kansalaissotapäätös sai "paikoin suoranaisten rehabilitoinnin luonteen" (Laitinen 1997, 514). *Hysterian* kansalaissotakuva ei kuitenkaan herättänyt mainittavaa keskustelua, päinvastoin kuin Linnan trilogian toinen osa heti ilmestymisensä jälkeen. Kansalaissotakuvan vaisuus johtuu ainakin osittain siitä, että veljessotaa käsitellään *Hysteriassa* huomattavasti suppeammassa muodossa kuin *Pohjantähdessä*. Näin veljessodan dynamiikka jää romaanissa paljon vähemmälle kuin Linnalla. Lisäksi *Hysterian* kansalaissodasta puuttuvat kokonaan pohjalaisien, venäläisten ja kovien taisteluiden kaltaiset tehokkaat, draamallisuutta luovat elementit, mikä tekee siitä vaihtoehtoisen näkemyksen *Pohjantähdelle*. Kansalaissota ei luo romaaniin samanlaista keskeistä draamallista jännitettä kuin *Pohjantähdessä*. Kolmas syy löytyy luonnollisesti *Hysterian* keskeneräisyydestä.

Yksi lähestymistapa kansalaissotaromaanitradiioon on romahtaneiden ihanteiden teema, jonka Juhani Aho kansalaissodan aikoihin otti esille (Niemi 1988, 19). Myöhemmin kyseinen termi osoitti juuri kansalaissodan trauman suhteen osuvuutensa. Kirjailijoista Joel Lehtonen otti kansalaissodan kokemukset hyvin raskaasti, mikä sittemmin heijastui hänen tuotantonsa tummenevina sävyinä. Hänen ihanteensa romahtivat. Mitä *Pohjantähteen* tulee, Akseli Koskela on romaanissa tämän teeman konkreettisin ruumiillistuma. Hän liittyy nuorena sosialisteihin saadakseen oikeutta, koska hänellä on voimakas oikeudenmukaisuuden taju. Kansalaissodan tapahtumat, havainnot punakaartilaiden heikosta taistelumativaatiosta sekä Hennalassa vietetty raskas vankeusaika muuttavat Akselin käsitystä idealismista ja oikeudenmukaisuuden toteutumisesta ratkaisevalla tavalla. Niinpä Hennalasta kotiin palaakin idealistista realistiksi muuttanut Akseli Koskela. *Hysteria* vie tämän ihanteiden romahtamisen teeman vielä *Pohjantähteäkin* pitemmälle. Vikki Björkharry ei ainoastaan Akseli Koskelan tavoin luovu entisistä aatteistaan ja yhteiskuntaluokastaan vaan hän omaksuu kilpailevan aatteen eli kapitalismin vertaansa vailla olevalla tehokkuudella. Hänestä tulee kyyninen ekonomisti, jonka edesottamuksia pankinjohtajana oman paikkakunnan maalaisrahvas joutuu tulevina pulavuosina pelkäämään toden teolla. Ihanteiden romahtamisen teema johtaa *Hysteriassa Pohjantähteä* ristiriitaisempaan lopputulokseen myös siksi että Harri epäilee, ettei hänen isänsä Vikki välttämättä ole mielessään koskaan luopunut punaisuudestaan (AH 1967, 140-141).

Kolmas teema on ns. hyödyttömän ihmisen käsite, joka on kotimaisessa kirjallisuudessa toisinaan valjastettu valaisemaan kansalaissodan ihmiskohtaloiden traagisuutta. Sen kirkkain ilmentymä on F. E. Sillanpään *Hurskaan kurjuuden* (1919) päähenkilö Juha Toivola, surkeassa avuttomuudessaan ja puolustuskyvyttömyydessään lähinnä surullinen hahmo, jonka kohtalona on luokkavihan seurauksena kokea kuolema punaisten riveissä mutta silti syyttömänä. Hänessä köyhän rahvaanmiehen surkeus ruumiillistuu tavalla, jota kaikki vasemmistolaisia ajatuksia edustavat tahot eivät aikanaan pystyneet hyväksymään (esim. Rajala 1983, 214-216). *Pohjantähdessä* Toivolaa muistuttaa niin ikään maalaisrahvaaseen kuuluva Preeti Leppänen, joka tosin ei menetä henkeään kansalaissodan syövereissä mutta jonka passiivista hahmoa on usein verrattu Toivolaan (esim. Stormbom 1963, 233). Joissain tutkimuksissa myös Laurilat on nostettu tähän kategoriaan (Nummi 1993, 258). Linnan trilogiaa ei kuitenkaan saa kansanihmisten osalta yleistää Leppästen ja Lauriloiden myötä miksiäkään tarpeettomien ihmisten galleriaksi. Päinvastoin, esimerkiksi juuri Koskelat ovat esimerkkejä Linnan ihmiskuvan päälinjasta, aktiivisista kansanmiehistä ja -naisista.

Jos tarpeettoman ihmisen hahmon tarkastelu rajataan tiukasti nimenomaan kansalaissotaan, ei *Hysteriasta* löydy Toivolan eikä Leppäsen kaltaista henkilöahmoa, vaan Tapion tarpeettomat ihmiset ovat erilaisia. Tapio loi tästä tyypistä oman näkemyksensä vakaumuksettomaksi köyhälistöläiseksi kutsutun Akseli Kataamäen muodossa. Tämän ns. turha kuolema pistää liikkeelle traagisen verikoston pitkäaikaisen kierteen. Kataamäen yksi ero Toivolaan ja Leppä-

seen on se, ettei hän ole näiden kaltainen passiivinen hahmo, kuten *Hysteria* kyläiltamatappeluiden maininnan myötä osoittaa (AH 1967, 252). Sen sijaan, jos kansalaissootaan pitäytyvästä aikarajasta luovutaan, tällaisen ”surkean rahjuksen” stereotyypin koominen muunnos on löydettävissä *Hysterian* toisen osan alussa talvisodan päivinä esiintyvistä Eeri-rengistä (esim. AH 1968, 14).

6.4 Kansan ja herrojen puhe

Tuntemattoman ja *Pohjantähden* ilmestymisellä suomalaisiin kirjahyllyihin oli Osmo Hormian mukaan kirjallisuuden kielenkäytön kannalta merkittäviä seurauksia. Tämä kehitys, joka alkoi hitaampana *Tuntemattomassa* ja joka selvästi voimistui *Pohjantähdessä*, merkitsi sitä, että Linnan romaanissaan käyttämä dialogi modernisoitui ja kaupungistui. Linnan kansanihmiset puhuvat modifioitua hämäläistä murretta, mikä kielimuoto ei ole kovin kaukana siitä kaupunkilaisuudesta, esimerkiksi Helsingissä ja Tampereella käytetystä suomesta, jonka asema tosiasiallisesti oli jo vakiintunut trilogian ilmestymisen aikoihin. Tämä kieli alkoi sitten ottaa sijaansa kaunokirjallisuudessa, ensin dialogin ja sitten monologin tasolla. Sen sijaan kertovassa tekstissä sitä oli käytetty vain satunnaisesti. Hormian näkemys on, että Linna ikään kuin tahtomattaan avasi ovet kaupunkilaisuuden pääsemiselle kaunokirjallisuuteen. Proosansa dialogia formuloidessaan Linna käytti samalla kärjistystekniikkaa, jonka avulla ns. säätyläisten ja puolissäytyläisten puhuman kielen ero kansanihmisiin verrattuna näyttäytyi korostuneessa muodossa. (Hormia 1971, 24-25.)

Björkharryjen suhde kieleen on monimutkaisempi kuin Koskeloiden, jotka vielä automaattisesti puhuvat murretta. *Hysterian* keskeisin kielen käyttäjä on minä-kertoja Harri Björkharry. Pääsääntöisesti hän käyttää neutraalia kirjakieltä. Vaikka hänellä toisaalta on saarijärvisen taustansa ansiosta vahva maalaisuuden taju, hän puhuu dialogeissaan murretta oikeastaan vain vanhempiensa seurassa. Esimerkiksi voimalaitostyoimaalla hän turvautuu neutraaliin yleiskieleen, mikä on ymmärrettävä ratkaisu. Harri joutuu kompensoimaan työmaan vaikeita olosuhteita korostamalla kielen virallisuuden avulla omaa, etäistä asemaansa. Toisin sanoen hän ei kielellisellä tasolla voi eikä halua tulla työläisten kanssa samalle tasolle. Säännöstä on tosin olemassa muutama poikkeus. Ensinnäkin, keskustellessaan voimalaitostyoimaalla kovan urakan tehneen Roikosen kirvesmiesporukan kanssa hän puhuu murretta (AH 1968, 67). Näin hän viestittää miehille arvostusta ja läheisyyttä näiden tekemän merkittävän työn johdosta. Toiseksi, Kauton sotajuttuja kommentoidessaan Harrin kielenkäyttö on vapaampaa ja hän luopuu virallista asemaansa korostavasta teitittelystä. Silti hän ei tällöinkään turvaudu puhtaaseen murteeseen.

Saarijärvisen rahvaan käyttämä kieli murreanoineen, kiroiluineen, rivoiksineen ja hokemineen on Harrille perin juurin tuttua, koska se kaikki suodattuu hänen kerrontansa kautta romaanin sivuille mitä aidoimmassa muodossa. Harrilla on siten tähän kielelliseen materiaaliin luonnollinen suhde. Kysees-

sä ei ole ainoastaan heijastus hänen tarpeestaan prosessoida omiin juuriin liittyviä kysymyksiä vaan tarkoitus on myös ilmentää hänen tuntemaansa suurta myötämieltä Vihtori Kauttoa, Vihtori Tukkimäkeä, Jussi Karhista ja heidän tapaisiaan reheviä kansantyyppisiä kohtaan. Asema on seurausta hänen björkharrylaisesta ihmiskäsityksestään. Mikäli hänellä olisi äitinsä perua oleva ihmiskuva, myös *Hysterian* dialogit olisivat tyystin toisenlaisia eikä kansanomaisuus silloin korostuisi samassa laajuudessa. Toisaalta henkisestä kaupunkilaisuudestaan huolimatta Harri ei myöskään turvaudu slangi-ilmauksiin. Slangia tai muutakaan kaupunkilaista kieltä ei niin ikään käytetä *Hysterian* ensimmäisen osan lopulle sijoittuvan kohtauksen dialogeissa, joissa Harri keskustelee yläluokan edustajien kanssa kirjallisuudesta ja sodan filosofiasta. Nämä dialogit heijastavat kielen tasolla puhujiensa yhteiskunnallista taustaa (esim. AH 1967, 317-318).

Hormia on *Pohjantähteä* tarkastellessaan kiinnittänyt huomiotaan Linnan dialogeissaan käyttämään kärjistystekniikkaan: ns. säätyläiset ja puolissäätyläiset käyttävät kieltä, joka poikkeaa täysin työväenluokan edustajien eli torppareiden, pientilallisten ja jopa pikkuyrittäjien kielestä (Hormia 1971, 25). *Hysteriassa* tämän säännön rikkoo näkyvällä tavalla Vikki Björkharry, sillä pankinjohtajuudestaan huolimatta hän on paljon enemmän kiinni omaa taustaansa leimaavassa murteessa. Esimerkiksi kertoessaan pojalleen Harrille vanhoja tarinoita hän turvautuu helposti murteeseen ja laulaa virsiä vanhalla Saarijärven kirkkomurteella (mikä käsite on peräisin romaanista; AH 1967, 89). Tietyissä tilanteissa Vikin kansanomaisuus nousee esille, ja silloin hän myös alkaa puhua murretta, mistä vaikkapa hänen keskustelunsa tasavallan presidentin kanssa Linnan juhlilla on hyvä esimerkki (mt. 186). Tilanne osoittaa Vikin myös oivaltavan kansan merkityksen presidentin arvomaailmassa. Taustastaan johtuen Vikki ei korosta kielellisesti yhteiskunnallisia luokkaeroja niin paljon, kuin se hänen nykyisen asemansa puolesta olisi mahdollista. Siten ilmenee erinomaisella tavalla hänen luokkasidonnaisista ennakkoluuloista vapaa ihmiskäsityksensä. Esimerkiksi Kauton kanssa hän puhuu murretta (mt. 57), samoin Laina-piian ja Eeri-rengin kanssa (mm. AH 1968, 16). Tässä *Hysterian* ero *Pohjantähteen* on suuri: huomattavassa asemassa olevat henkilöt eivät Linnan romaanissa sorru käyttämään murretta (Hormia 1971, 25-26), eivät edes trilogian loppupuolella, jonka edustamana aikakautena kieli oli jo hiljattaisessa muutoksessa, mikä alkaa ilmetä perinteisten kielen käyttöön liittyvien raja-aitojen kumoutumisena. Esimerkiksi Linnan 30-lukuun sijoittamat säätyläiset puhuvat kirjakieltä, paperinmakuista suomea (mt. 26). Näin Vikin ambivalenssi ja sitä kautta *Hysterian* modernistinen kompleksisuus ilmenee myös hänen käyttämässään kielessä.

Sylvi Björkharry, Saarijärven isoimman talon emäntä, puolestaan käyttää esimerkiksi palkollistensa kanssa kommunikoidessaan aina neutraalia yleiskieltä. Näin hän ilmentää omaa luokkakäsitystään ja tekee samalla selvän pesäeron rahvaan edustajiin. Tällä ratkaisullaan hän tuo mieleen eritoten *Tuntemattoman* luutnantti Lammion. Lammiosta todetaan, että hänen tapansa käyttää kieltä huolitellusti, itse asiassa täysin virheettömästi, vain lisää miesten häntä kohtaan tuntemaa vihaa (TS 1954, 9, 75). Lammion tavoin Sylvikin on ympärillään olevien kan-

sanihmisten epäsuosiossa, sillä kumpikaan ei kykene hyväksymään tavallista kansanihmistä ja olemaan sellaisen kanssa aidossa vuorovaikutuksessa. Sen sijaan miehensä ja poikansa kanssa Sylvi käyttää murretta (esim. AH 1967, 299).

Hysteriassa ei isännän asemassa oleva henkilöahmo välttämättä turvaudu palkollistensa kanssa viralliseen kieleen, vaikka kommunikaation hetkellä elettiinkin aikakautta, jolloin hierarkkisuuden merkitys korostui myöhempään aikaan verrattuna. Esimerkiksi talollinen Ville Lommola puhuu murretta mylläriänsä Janne Björkharryn kanssa (mt. 132-133). Tällaisen kielen valinnan takana ei välittömässä mielessä ole Lommolan Jannea kohtaan tuntema arvostus, sillä kommunikaation hetkellä Janne on juuri astunut Lommolan palvelukseen. Lommola ei toisin sanoen vielä tunne uutta mylläriään. Lommolan murteen käyttö on kuitenkin mielenkiintoinen ilmiö, koska hän muuten mielellään korostaa talollista ylemmyyttään Björkharryihin nähden. Lommolan murreilmaisuuksiin on olemassa ainakin yksi luonteva selitys. Vaikka Lommola on Jannea korkeammalla säädössä, on Janne ominaisuuksiensa puolesta tosiasiallisesti hänen yläpuolellaan, minkä Lommolakin syvimmiltään aavistaa, vaikka tutustuminen on vasta tapahtunut. Linnamaisen kärjistystekniikan puuttuminen heidän välisistään dialogeista on siis tasa-arvon merkki. Sen sijaan *Pohjantähdesä* kirkkoherra Salpakari ja hänen edeltäjänsä puhuvat Koskeloiden kanssa aina kirjakieltä tai ainakin yleiskieltä. Seuraavassa katkelmassa Salpakari ja Jussi Koskela keskustelevat suon yhden osan palauttamisesta takaisin pappilalle:

- Mutta jäähän Koskelalle vielä yllin kyllin. Minusta tuntuu että Koskelalle on oikeastaan hyväksi, jos työt vähenevät.... Kun on terveys niin huono...

Jussi koetti suoristua ja näyttää reippaalta:

- Niin. Kyllähän siinä.... Mutta tässä vielä sentään... Ja pojaatkin pian isoja.... Mutta jos kerran viedään, niin ei mun sitten mikään parane... Annettavahan se on niin.... Aattelin vaan... Kuma silloin tein... että niin kun... Mutta ei siinä sitten mikään parane... Jos kerran viedään niin... (TPA 1959, 216.)

1800-luvun lopulla kirkkoherralla oli maalaispitäjän kaltaisessa agraarisessa yhteisössä suuri arvovalta, ja osa tätä arvovaltaa on pitäytyminen asemaan liittyvissä ulkoisissa koodeissa, myös kielenkäytössä. Salpakari haluaa olla herra myös kielen tasolla, vaikka tekeekin sen luonteensa mukaisesti korrektilla tavalla.

Aivan kokonaan ei Tapio toki *Hysteriassa* hylkää Linnan käyttämää kärjistystekniikkaa. Konkreettisin esimerkki kielen alueella heijastuvasta luokkien välisestä konfliktista on romaanin prologiin sijoitettu kohta, jossa Vikki ja Harri kävelevät lakkoon menneiden työläisten puheille parakkiin. Kävelyn aikana isä ja poika puhuvat keskenään kirjakieltä, kun sen sijaan kaksikon tuloa salaa ikkunasta seuraavan katkeran työläisen monologissa käytetään yksinomaan murretta. Fraseologiset piirteet, eli selvästi lingvistiset keinot, näkökulman ilmaisemisessa voivat luonnehtia henkilöä ja hänen maailmankuvaansa. Toiseksi, fraseologiset piirteet voivat konkreettisesti ilmaista, kenen näkökulman tekijä on kulloinkin valinnut kerrontaansa. (Uspenski 1991, 31.) Seuraava katkelma paitsi kuvaa tekijäänsä, on myös samalla niitä harvoja kertoja, kun Harri millään tapaa "luovuttaa puheenvuoron" vastustajilleen. Vuosikymmeni-

en takaiset katkerat kaunat ilmaistaan tajunnanvirtatekniikan avulla mitä ai-
doimmalla Saarijärven murteella:

Siinä on kaks, jotka on nuolleet paljon köyhän hikeä ja verta. Jeesus siunatkoon sen-
tään. Luulet vaan pornikka, että nyt taas puhut köyhän nöyrän ympäri, niin kun
mun kipeän isän' vuonna kaksikymmentäviis kun sen talon ryöstit, mutta taisit ereh-
tyä nyt. Veit mun kotin, kirottu. Minä muistan kun isä ja äiti istu rinnan sängyllä
keskellä yötä ja puhu keskenään ja kun minä heräsin, kuu valasi ne, kun se paistoi si-
sään lasista ja kun muuta valoa ei ollut. Hermanni-setälle isä sitten sanoi että: Sitten
sen vasta tietää kun tulevat ne unettomat yöt. Siltä lankes vekseli silloin ja se pyys si-
nulta viikon armoa, pösö. Äiti teki hyväst-koti-jättöä lämmitetystä maidosta ja lei-
vänpalasista, joita vielä oli, ennen kun lähdettiin. Muistatko sen ----. (AH 1967, 52-
53.)

Tällaisia synkkiä mietteitä hautovien työläisten kanssa neuvotellessaan Vikki
osoittaa, että hän hallitsee heidän diskurssinsa. Hän nimittäin muistelee miehil-
le sattuneita rivoja kommelluksia, ja saa nämä nauramaan koko joukolla. Siten
hän hetkellisesti valloittaa työläiset. (Mt. 58-59.) Tosin Vikki ei tässäkään het-
kessä puhu murretta, sillä hän haluaa kielen tasolla säilyttää sen, mikä pääjoh-
tajana erottaa hänet kansasta. Joka tapauksessa Vikki tietää hyvin, millainen
vallankäytön väline oikein käytetty kieli näin kriittisessä tilanteessa on.

Vikin poika Harri ilmentää vastaavalle mestarille kuuluvalla puheella
omaa asemaansa voimalaitostyömaalla, kun taas Vikki pyrkii parakissa vähän
toisenlaisen subjektin asemaan. Hän on paitsi lakkoa sovitteleva työmaan omis-
taja, myös yrityksensä perustaja ja pääjohtaja. Kun omaisuus on uhattuna, sil-
loin myös rahvaanmiehen maailmaa hipova puhe on valjastettava kriisitilan-
teen purkamisen yhdeksi instrumentiksi. Tämä keino kuitenkin auttaa Vikkiä
vain hetkellisesti, sillä voimalaitostyömaan ongelmat ovat auttamattomasti lui-
sumassa avoimeksi konfliktiksi. Täysin rahvaanomaiseksi Vikin puheilmaisu
muuttuu, kun työläiset alkavat joukolla pahoinpidellä häntä. Hän käyttää mur-
retta ja rahvaanomaisia ilmauksia niiden alkuvoimaisimmassa muodossa. Tässä
brutaalissa tilanteessa ei oikeastaan enää ole äänessä pääjohtaja vaan myllärin
poika, entinen punainen ja entinen työmies Vikki Björkharry. Hän sanoo työläi-
sille näiden omalla kielellä, mitä nämä hänen mielestään ovat:

Ensinnäkin on sanottava, että isä piti siinä suurisuuntaisen puheen. Tosin kaiken ai-
kaa katkeilevan, koska hänet yhtenäen lyötiin siltaan. Siitä voidaan kuitenkin pelkis-
tää sanottava, joka käsittääkseni käy pätevästä työläisen määrittelyä ja arvosteluna
missä esityksessä tahansa. Sillä kuvauksella, jonka hän työväestöstä antoi, ei ole mi-
tään tekemistä niiden tavanomaisten arviointien kanssa, joita voi lukea tai kuulla eri
alojen tutkimuksen ammattimiehiltä, asiantuntijoilta ja joita kirjoituksia aina leimaa
kirjastoista kerätyn aihemateriaalin kaukaisuus itse kohteeseen katsoen. Isä puhui
suoraan ihmisestä, työmiehestä yksinään, joukostaan erotettuna, joka silloin – kuten
hän sanoi – ja otan vain tämän yhden lainauksen, jonka karkeuteen ei pidä kompas-
tua, koska se on totta – ”kyttää kuin mykkä vittua.” (AH 1967, 62-63.)

Luokkavastakohtaisuuksien äkillinen ja raju kärjistyminen ei siis *Hysteriassa*
välttämättä heijastu dialogin tasolla ”oikeaoppisesti.” Tosin tässä nimenomai-
sessa tapauksessa ilmiö selittyy tilanteen primitiivisellä luonteella.

Toinen esimerkki kärjistystekniikan käytöstä *Hysteriassa* on Janne Björk-
harryn hautajaisiin liittyvä kiusallinen kohtaus. Kun pappi saarnaa kirkossa

hautajaisvieraille ja kertoo elävään elämään liittyvän tapauksen ihmisen julmuudesta heikompiin kohtaan, muuan rahvaannainen huudahtaa spontaanisti paikkakunnan murteella kirkkosali kaikuen "herrajjiessus siunatkoon!" (AH 1967, 108). Tätä äänekestä kommenttia on kuuntelemassa myös vainajan miniä Sylvi Björkharry, joka luokkaennakkoluulojensa vuoksi automaattisesti ylenkatsoo näin käyttäytyviä kansanihmisiä. Jälleen kerran Sylvi joutuu mielessään häpeämään sitä, että on aikanaan nainut myllärin pojan.

Hysterian merkittävin murteen käyttäjä on Vihtori Kautto, teoksen näkyvässä asemassa oleva alisteinen kertoja. Saarijärvinen murre ja puhekielenomaisuus ovat hänen kielensä merkittävimmät erikoispiirteet:

Menomatalla ei tapahtunutkaan oikeastaan mitään. Mutta kerran yöllä kun ruvettiin pitämään taukoa sattui kumma tapaus. Se oli aika pimeätä, alkoi heinäkuu olla jo lopullaan. Ja muutenkin semmosessa metsässä on yöllä pimeätä. Yhtäkkiä kuului jumalaton huuto. Että mikähän se huuti niin piruvietä yöllä kovasti. Sitä kaikki vähän säikähtivät. Elukkahan se tietysti oli. Eihän siellä sydänmaalla ketään muita ollut. Karhuko se olis huutanut. Muuta eihän karhu huuda sillä tavalla, tokko. Se jäi arvuutukseksi, että mikä sen äänen aiheutti. Se oli semmosta mölinää, ei se pitkään kestänyt. (AH 1968, 167.)

Kauton tapa käyttää kotiseutunsa murretta on spontaanin rehevä. Murresanojen lisäksi hän viljelee puheessaan kirosanoja ja yleissuomalaiseen kielenkäyttöön kuuluvia puhekielenomaisia ilmauksia. Kautto ei välitä murteen ja kansankielen avulla vain omia ajatuksiaan, vaan myös toisten sotilaiden repliikit. Näin esimerkiksi upseereiden puhe muuntuu maalaiskielelle ja sen kautta sanoman sisältö saa alkuperäiseen verrattuna aivan uuden sävyn. Tämän kerrontaratkaisun seurauksena mm. luutnantti Lehtisen - Kauton maininnan mukaan siviiliammattiltaan pappi ja tuleva Lapuan piispa (mt. 126) - suuhun ilmestyy tämän kerronnassa kirosana. Sitä hän ei kuitenkaan todellisuudessa ole lausunut, minkä Kauttokin saman tien myöntää (mt. 258). Kautto ei myöskään kätke murreilmaisuaan vakan alle joutuessaan konfliktiin armeijan kurikoneiston kanssa. Näin hän toimii kielen tasolla saman konseptin mukaan kuin Antti Rokka eli hänkin turvautuu sanallisessa konfliktitilanteessa itselleen tutuimpiin kielellisiin instrumentteihin.⁶²

Pohjantähdessä on esimerkkejä työväenluokan miehistä, jotka päästyään etenemään kunnallispolitiikassa tai muilla vastaavilla tasoilla pyrkivät eroon murteestaan ja omaksuvat monia ns. porvarillisen kielenkäytön piirteitä. Lisäksi trilogian alkupuolella räätäli Halmeen puhetyyliä värittävät humanistinen korulauseisuus ja aatteellinen oppineisuus suorastaan parodisuuteen asti. (Hormia 1971, 26.) *Hysteriassa* eniten näihin tapauksiin rinnastettava henkilö on Harrin syvästi vihaama voimalaitostyömaan luottamusmies. Halmeen tavoin hänkin on itseoppinut kansamies. Lapsuuden hylkäyskokemuksesta on kummankin kohdalla seurauksena ollut persoonallisuutta pohjimmiltaan leimaava epävarmuus, jota he parhaansa mukaan kätkevät virallisen ulkokuorensa alle.

⁶² Tapio ei kuitenkaan välittänyt korostaa *Hysteriassa* Kauton murreilmaisua, vaan jopa karsikin sitä todellisen Kauton tarinoita editoidessaan (Kuhna 1995, 97). Murre ei siis muodostu sotakertomuksessa kohosteiseksi elementiksi.

Hysterian luottamusmies ei, toisin kuin työmaan muut työmiehet, lainkaan puhu murretta vaan ainoastaan kirjakieltä. Tosin hän näyttäytyy Harrin fokalisaation perusteella lähes debiilinä, mitä seikkaa myös hänen puheensa ilmentää. Romaanissa häneltä on mukana vain muutama repliikki, joissa hän yhdellä lauseella toistaa samaa asiaa: ”- Ei pidä paikkaansa, sanoi työmaan luottamusmies kun kerran jouduin hänen kanssaan sanaharkkaan tästä valokuvasta. Ei pidä nyt herran puhe paikkaansa. /--/ Luottamusmies seisoi siinä koko ajan ja kuunteli kuin sonni. Sitten hän sanoi taas vain tuon: Ei pidä nyt paikkaansa herran puhe.” (AH 1967, 9-10.) Virallisuus on näiden repliikkien keskeinen elementti.

6.5 ”Ja kansa kun nauraa”

Hysterian rahvaanhahmojen huumorin painopiste on perinteisessä kansanhuumorissa, mikä ilmenee eritoten tilannekomiikkana, oivaltavana sanomisena ja henkilöiden välisinä vastakkainasetteluina.⁶³ Romaanin rahvaanhumorin keskeisiä funktioita ovat pilailu, yhteinen ilo ja yhteisöllisyyden vahvistaminen. Tarkastelussa on luontevinta lähteä liikkeelle niistä kansanhahmoista, joissa nämä ilmiöt parhaiten konkretisoituvat.⁶⁴ Tarkastelun keskiöön on nostettava työmies Jussi Karhinen, joka on tällaisen huumorin monipuolisin ruumiillistuma. Karhisen monipuolisuus ilmenee myös poikkeuksellisen laajana aikaperspektiivinä, sillä hän on romaanin tapahtumissa mukana kuudenkymmenen vuoden ajan. Teoskokonaisuuden kannalta on kuitenkin tärkeintä, että Karhinen hallitsee rahvaanhumorin mitä monipuolisimmalla tavalla. Hän on humoristi, pilojen tekijä ja jutunkertoja. Tämän lisäksi Harria motivoi Karhisen nostamiseen kansankuvauksensa keskeiseksi humoristiksi Harrin itsensä vanhaa Saarijärveä ja sen idylliä kohtaan tuntema nostalgia. Karhisen humoristiset jutut nimittäin keskittyvät menneisiin aikoihin.

Kansanhumoria ei *Hysteriassa* valjasteta politiikan aseeksi, vaikka nimenomaan voimalaitostyömaalla on vahvoja työnantajan ja työläisten välisiä jännitteitä. Mistä tämä oikein kertoo, koska työmaan vastakkainasettelut ovat muuten niin vahvat? Yksi selitys asialle voidaan löytää luvun 6.2 tarkastelun tuottamasta tuloksesta, jossa poliittisesti konstruktivisten ja destruktiivisten

⁶³ Unto Kupiainen toteaa teoksessaan *Huumorin sukupolvi* (1954), että Ilmari Kianto on yhtä kiintynyt kainuulaiseen kansaansa kuin esimerkiksi Juhani Aho pohjois-savolaisiinsa (Kupiainen 1954, 218). Marko Tapiosta voidaan saarijärvistensä osalta tehdä *Hysteriasta* aivan sama havainto. Hänen työnsä yksi keskeisiä mottoja oli, että kirjailijan on hallittava materiaalinsa (Valkonen 2003, 256). Motto heijastuu havainnollisesti myös Tapion rakentamassa kansankuvauksessa, jossa saarijärvinen kansanhumori näyttölee vahvaa roolia. *Hysteriasta* löytyy paljon esimerkiksi komiikkaa, pelleilyä, kepposia, ironiaa ja vahvaa sukupuolihumoria. *Hysterian* suhdetta kansankuvaukseen selvitellään tarkemmin genretarkastelun yhteydessä 6.7:ssä, tässä luvussa puolestaan tarkastellaan kansanhumorin elementtejä ja funktioita.

⁶⁴ Toisenkin huumoritarkasteluun liittyvä raja on syytä tehdä heti selväksi: sodan ja huumorin suhdetta selvitellään 8.1:ssä. Tämä merkitsee sitä, että Vihtori Kautto, yksi *Hysterian* merkittävimmistä kansanhumoristeista, sivuutetaan tässä yhteydessä maininnalla, koska hän *Hysterian* osalta hallitsee 8.1:n analyysiä.

hahmojen todettiin suhtautuvan huumoriin aivan eri tavalla. Konstruktiiivisesti asennoituneille hahmoille huumori on osa luontevaa suhtautumista elämään ja sosiaaliin tilanteisiin, kun taas destruktiivisesti asennoituneet hahmot, parhaana esimerkkinä voimalaitostyömaan päälluottamusmies, suhtautuvat elämään tosikkomaisesti. Harri kertojana siis tietoisesti korostaa negatiivisina kokemuksiensa henkilöhahmojen tosikkomaisuutta. Tämä koskee myös nimenomaan kansanhahmoja. Toisaalta tässä yhteydessä kannattaa korostaa, ettei *Hysterian* kansanhuumoria pidä tarkastella eikä arvottaa konstruktiiivisuus-destruktiivisuus -jaon mukaan vaan laajemmassa viitekehityksessä, koska kansanhuumori on *Hysteriassa* mitä epäpoliittisin ilmiö. Työmies Jussi Karhinen on konstruktiiivisuus-destruktiivisuus -akselilla osoitettavissa konstruktiiivisesti asennoituneeksi henkilöhahmoksi. Vaikka hän on voimalaitostyömaan näkyvin humoristi, hän ei silti ota huumoria aseeseen työnantajaa vastaan. Karhinen ei kaiken kaikkiaan suhtaudu työnantajaan vihamielisesti, eikä toisille työmiehille tyypillinen poliittinen asennoituminen ole hänelle ominaista, vaikka hän onkin vuoden 1918 punaisia.

Karhinen sivuaa politiikkaa työmiehiä naurattaessaan. Tämä käy selvimmän ilmi hänen kertoessaan vuoden 1918 tapahtumista, joiden yhteydessä myös hän itse oli jonkin aikaa valkoisten vankina. Karhisen motiivit tarinan kertomiselle eivät silti ainakaan ensisijaisesti ole poliittisia vaan enemmänkin motiivi löytyy tarinan hieman omintakeisesta luonteesta. Kertomuksen alkuvaiheissa työläiset vielä nauravat mutta tarinan edetessä hilpeys vähenee, kun kuulijoille paljastuu punaisten vankileirillä kokema hätä. (AH 1967, 247-251.) Tarina ei lopulta olekaan vitsikkyyden värittävä. *Hysterian* minä-kertojan myötätunto on tämän tragikoomisiakin piirteitä sisältävän tapauksen myötä punaisten puolella. Humoristina Karhinen asettuu myös tahattomasti työläisten omia normeja vastaan, mistä havainnollisena esimerkkinä on hänen voimalaitostyömaalla laulamansa laulu Rasputinista:

Vieläkö hän ylhäällä rasputusta jatkaa
me toivotamme hänelle nyt onnellista matkaa
Kun monet häntä kaiholla kaipaa
monet orpolapsia heijailee. (AH 1967, 247.)

Laulu ei saavuta miesten keskuudessa suosiota heidän luokkakantaisen asennoitumisensa vuoksi: itäinen naapuri ei saa olla pilkan kohde siinäkään tapauksessa, että kyse on tsaari-Venäjästä eikä Neuvostoliitosta (mt. 247).

Nauru vaatii vastakaikua. Se pyrkii pitkittämään siirtymällä vieruskaverilta toiselle ja tietyn piirin sisällä. Niin ikään on monesti todettu, että katsoja nauraa teatterissa sitä enemmän, mitä täydempi sali on kyseessä. (Bergson 2000, 11.) Unto Kupiainen puhuu Ilmari Kiannon *Punaisen viivan* yhteydessä tämän huumorin kollektiivisuudesta, jota mm. ihmisten riippuvaisuussuhde luonnosta tehostaa (Kupiainen 1954, 221). Myös *Hysterian* kansanhuumorissa näkyvät selvästi tällaiset kollektiiviset elementit. Elämäniloa pulppuavan Karhisen viljelemä huumori rakentaa yhteistä iloa ja vahvistaa yhteisöllisyyttä voimalaitostyömaalla. Huumorilla voi sosiaalisessa tilanteessa, vaikkapa kokouksessa, olla useita funktioita. Naurulla on ylipäätään oltava sosiaalinen merkitys (Bergson

2000, 11). Yksi funktio on laukaista jännitystä ja kireää ilmapiiriä (Miller 1967, 263-271), mikä tarkoitus toteutuu nimenomaisesti voimalaitostyömaalla Karhisen tapauksessa. Hänen humoristisilla taidoillaan on huomattavan voimakas vaikutus toisiin työmiehiin:

Ja sainkin pirulauta sen verran levitetyksi sitä rakoa, että se naru pääsi irti niitten tukkien välistä ja koski sen vei. Se meni tukkilauttaan, ja mikäs sen sieltä enää löysi. – (Koko tätä tarinaa ympäröi sellainen työmiesten nauru, että se häiritsee jopa kunnollista kuulemista. Karhinen näet puhui.). (AH 1967, 165.)

- Jussihan oli, katoppas, kyylännyt siinä sivussa koko yön. Ei ollut nukkunut Jussi-kaan, kato, kun sen täytyi pitää silmällä, että mihin ne ne viinat kätkee. Sehän olisi mennyt vaikka liiroon niitten perässä. Ja kun ne kätki viinat, Jussi roppasi viinat talteen viimeistä tippaa myöten. Ja sittenhän meillä oli viinaa. No eläpä huoli (Karhinen kertoo ja työmiehet nauravat) /--/ Koko työmaa nauraa ympärillä. Se on yhtenä monikerroksisena muurina työmaaparakissa erään pöydän vaiheilla. Pöydässä istuu miestä puisten penkkien täydeltä ja pöydän päässä istuu Karhinen ja puhuu. (Mt. 182-183.)

- Tuurit kun käy vaan ihmisellä, ei tässä muuta. Se ainakin haudan partaalle asti auttaa. Mutta miksei se ole niin, että se on tuuria vielä sielläkin. (Kansa nauraa.) Ei sunkaan se ole niin, että se on tuuria vielä sielläkin. (Kansa nauraa.) Ei sunkaan se nyt sivu vie sielläkään. (Ja kansa nauraa.) Ja kun eihän tämän pitemmälle meitä käsketä tuolla Raamatussakaan. Muuta kun viimeiseen päivään asti touhutaan. Ja sitähän me tehdään. Että jotakin lehmää pidetään aina, että saadaan omasta taasta maito. (Ja kansa kun nauraa.). (Mt. 247.)

Karhisen huumorin voimakasta vaikutusta toisiin miehiin voidaan selittää myös draamasta tutuilla nauruaallon ja tarttuvan naurun käsitteillä. Nopeaälyisimmät katsojat, joilla on kyky nähdä heti vitsin ytimeen, voivat synnyttää huomattavan nauruaallon yleisön keskuudessa. Niin ikään itsekuhunkin katsojaan ei voi olla vaikuttamatta se, että vierustoveri ulvoo naurusta. Tällainen nauru väistämättä leviää ja tarttuu myös toisiin. (Esslin 1980, 28.) Varsinkin tarttuva nauru leimaa Karhisen huumorista nauttivia työmiehiä. Katkelmat liittyvät työmiesten joukkojuopotteluihin voimalaitostyömaalla ja niissä on pelkääntään alkoholin vuoksi mukana tilapäisesti kohonneita emotionaalisia latauksia, jotka hakevat purkautumiskanavaa. Näin Karhisen huumorille on olemassa otollinen maaperä.

Istujaiset eivät ole osa työnantajaa vastaan suunnattua lakon kaltaista protestia vaan yhteisöllinen tilanne, joka koostuu suomalaiselle työmiehelle ominaisista elementeistä eli alkoholista, huumorista ja miehisistä jutuista. Harri on niissä mukana, ja työnantajan edustajana hän on tyytyväinen sen vuoksi, että juuri Karhisen tapainen työmies on sosiaalisen tapahtuman keskipisteenä mutta silti tavallaan ulkopuolisena, koska ei itse naura. Näin työläisten ideologisesti latautuneita paineita on mahdollista purkaa huumorin kaltaisen konstrukttiivisen metodin välityksellä. Siten työmies Jussi Karhinen huomaamattaan tekee työnantajalle suuren palveluksen.

Toinen *Hysterian* kansanhumoristeista on Vihtori Kautto. Hänen funktiona kertojana on varsin toisenlainen. Toisen osan pitkä sotaosuus on hyvä todiste Vihtori Kauton kertojankyvyyistä. Kautto pystyy kertomaan pitkät sotaosuudet Harrille sellaisella taidolla, ettei tämä koe pitkästyvänsä. Kautto ei myöskään,

päinvastoin kuin Karhinen, ole kerrontatilanteessa työläisyhteisön keskipiste eikä kollektiivinen naurattaja. Sen sijaan Karhisen kerronnan jänneväli on ratkaisevasti toisenlainen. Hän kertoo enemmänkin yksittäisistä tapauksista ja korostaa jutustelevaa sävyä, kun taas Kauton kertojanote on iskevämpi ja terävämpi. Silti Karhinen pystyy tempaamaan työmiehet juttuunsa mukaan yksinkertaisesti siksi, koska hän yhtenä heistä hallitsee työläispuheen ja koska hän kykenee hahmottamaan arkisetkin asiat humoristisen otteensa avulla.

Hysterian kansankomiikan ehkä ilmeikkäin tapaus on Karhisen kertoma, vuosisadan alkuun uittovuosille sijoittuva tarina, jossa pieni miesporukka hänen aloitteestaan rakentaa lahnansuolista lapsenraadon näköisen hahmon ja laskee sen veteen tukkien viereen. Sen jälkeen he kutsuvat kylän suulaimmat juoruämmät paikalle ihmettelemään moista ilmestystä. Groteskissa yhdistyy Wolfgang Kayserin mukaan useimmiten koominen aspekti makaaberiin kauhuun (Kayser 1963, 21), mikä määritelmä pätee hyvin tässäkin tapauksessa. Groteski tempaus synnyttää villin huhun, jonka mukaan kyseessä olisi talollinen Ville Lommolan tyttären Fannin avioton lapsi. Karhinen kertoo, miten he yrittävät miehissä hillitä juoruämmiä:

Ne löi heti käsiään yhteen ja huusi hirveästi: - "Se on Fannin kersa." Ne ei ollenkaan epäilletkään, ne sanoi suoraan. /--/ Me vannotetaan, että elekkää nyt hyvät ihmiset puhuko vaan mitään kellekkään. Nehän lupasi, että ei kellekkään. Jo totta viekköön, niin kyllä se huomenna oli jo Kämpänperällä ja joka puolella, ei sitä paikkaa ollut, missä ei ollut tietona, että siellä on Lommolan Fannin lapsenraato koskessa. (AH 1967, 165.)

Näin alkanut tapahtumaketju ryöstäytyy voimallisesti ideoijensa käsistä, järkeyttää Fannia perin juurin ja muuttaa ratkaisevasti koko hänen loppuelämänsä (mt. 166-167). Tämä tapaus sisältää useita kansankomiikan elementtejä, kuten originellien maalaisihmisten mahdollottomat luonteenpiirteet ja heidän tunnevaltainen, impulsiivinen reagointinsa yllättävässä tilanteessa. Karhisen huumorin tosiasiallinen kärki ei kohdistu vain Fanniin, vaan myös maalaisnaisiin, jotka huomaamattaan joutuvat satiirin keskipisteiksi.⁶⁵ Katkelmassa on merkittävää myös murteen käyttö, miltä osin *Hysterian* kansanhuumori käyttää apunaan samaa kielellistä instrumenttia kuin *Pohjantähti*.

Edellä totesin *Hysterian* kansanhuumorin kollektiivisesta luonteesta. Sama toteamus voidaan esittää myös *Pohjantähden* kansanhumorista. Toisaalta huumorin kollektiivisuus ilmenee romaaneissa hyvin eri tavoin. *Hysteriassa* Karhisen ja Kauton tapaiset humoristiset kertojat hallitsevat useita tilanteita, kun taas *Pohjantähden* kansanhuumori ilmenee *Hysteriassa* enemmän vuoropuheissa:

Jannekin siinä teki taas lähtöä kylälle, eikä täällä näyttänyt sosialismin ja puolihävyttömien juttujen välillä olevan suurtakaan kynnystä. /--/
- Lähde kelkkaan, sanoi Janne. Mennään piikalaan.
- Mitä mä siellä teen?
- No, ei niin mitään merkillistä. Numeroparia leikitään. (TPA 1959, 275.)

⁶⁵ Groteskia on Mihail Bahtinin mukaan käytetty kansankomiikassa paljon kuvaamaan jonkin ihmisen poikkeukselliseen ulkomuotoon ja ruumiisiin liittyviä ilmiöitä (Bahtin 1995, 314).

Mutta Elias matki junaa:

- Puh huh. Tshiii – tshiii – puh huh.

- Kuka saatana sielä meluaa?

- Hiljaa. Täältä tulee järjestelyveturi. (TPA 1960, 254.)

Minä-kertojien hallitsemien teosten dialogi synnyttää kertojien asenteen ja psyykkisen perustan erilaisuuden vuoksi tyystin toisenlaisen lopputuloksen kuin perinteisemmällä kerrontatekniikalla rakennetun romaanin. Taustalla vaikuttavat ainakin kertojan asenteen ja psyykkisen perustan erilaisuus. Niin ikään minä-kertomuksen illuusio asettaa selviä rajoituksia puheen määrälle ja laadulle. (Valkama 1970/1983, 81.) *Hysteriassa* tämä merkitsee sitä, että kansanhuumorissa sisältävät tilanteet rakentuvat aina Harrin monologin varaan. Kerronta ei, päinvastoin kuin *Pohjantähti*, korosta värikkäitä dialogeja, vaan osa huumorista on nivottu minä-kertojan monologeihin. Näin teoksen kansanhuumorin ulottuvuudesta jää puuttumaan yksi rikastuttava aspekti.

Vaikka *Hysterian* työläiset eivät voimalaitostyömaalla käytäkään huumoria työnantajaa vastaan, he ottavat huumorin psyykkisen balanssinsa säilyttämisen instrumentiksi arkipäivän pienissä tilanteissa. Yksi työläishuumorin keskeinen alue koskee sukupuolisuutta. Työmiehet löytävät saksalaisen insinöörin huonolla suomella tekemän kömpelön kirjallisen huomautuksen – ”hisisä on vitu” – oman sukupuolihuumorinsa välikappaleeksi sellaisella kekseliäisyydellä, jota Harri ei voi olla ihailematta: ”Ihmettelin, miten paljon sillä saattoi ilmaista ja näiden ihmisten tavatonta kykyä ja kekseliäisyyttä sen käytössä sekä heidän pirullisen terävää huumoriaan. Sillä mistään ymmärtämättömän saksalaispojan pilkkaahan tämä kaikki tosiasiaassa oli.” (AH 1967, 18.) Sukupuolihuumori ilmenee *Hysteriassa* vahvana ja rehevänä niin kuin *Pohjantähden* pentinkulmalaisillakin. Silti *Hysteria* vie sukupuolihuumorin käytön kansanhuumorin monipuolisena elementtinä vielä *Pohjantähteäkin* pitemmälle, sillä kekseliäät kansanmiehet osaavat kytkeä jopa taiteelliset puitteet osaksi rivoa ilmaisu: voimalaitostyömaan miehet pitävät rivojen juttujen kerrontakilpailun (AH 1968, 88-89), tukkimiehet järjestävät Oton-päivän iltamat, jossa esitettävän seksistisen Timperin Annan tanssin sävel kertautuu kuin *Brandenburgilaisessa konsertossa* konsanaan (AH 1967, 205-209) ja kansansoittaja laulaa työläisiltamissa rivoa laulua. (Mt. 255-256.) *Pohjantähdestäkin* löytyy taitavia rivoon huumorin osajia, jollaisesta Otto Kivivuori on yksi parhaita esimerkkejä. Tosin hänkään ei lahjakkuudestaan huolimatta kykene kombinoimaan rivoja tilanteita ja taiteellisia elementtejä.

Huumoria ja koomista näytään viljeltävän keskimääräistä enemmän ideologisesti ja moraalisesti jäykimpien todellisuuskäsitysten lähellä, missä suhteessa hedelmällisiä aiheita ovat mm. politiikka, uskonto ja seksi (Knuutila 1992, 17). *Hysteriassa* seksi vetää kansanhumoristeja puoleensa aivan erityisellä tavalla. Mihail Bahtinin mukaan kansan nauru riisuu vallan alushoususilleen (Bahtin 1979, 485-486). Silti politiikan kanssa tilanne on jo toinen. Vaikka luokkavastakohdat ilmenevät *Hysteriassa Pohjantähden* tavoin voimakkaiden konfliktien aiheuttajina, ei romaanin rahvas ota huumoria aseeseen sodassa ”herroja” vastaan, päinvastoin kuin *Pohjantähden* kansanhahmot. Tästä säännöstä on oikeastaan vain yksi poikkeus. Saarijärven punaiset nimittäin virittävät kansalaisso-

dan päivinä paikkakunnan suojeluskuntalaisista pilkkalaulun, joka on sovitettu tunnetun jääkäriaulun nuottiin. Pilkan kohteet on konkretisoitu nimiä myöten:

Mäkeläinen, se suuri herra,
 Jyväsjärven jäällä
 jääkäri, paska, olevinaan
 suuri turkki päällä.
 Hei Saarijärven jääkärijoukko,
 Häkkilä ja Linnan loukko,
 Mahlu, Kalmari ja muut---. (AH 1967, 214.)

Kyseistä pilkkalaulua voidaan *Hysterian* kansanhuumorirepertuaarissa pitää sikäläkin harvinaisena, että se on syntynyt poliittisista motiiveista. Kyseinen pilkkalaulu heijastelee myös hyvin Saarijärven luonnetta ”punaisena paikkakuntana”, vaikka pitäjä onkin koko kansalaissodan ajan valkoisten hallussa. Näin punaiset purkavat turhautumistaan juuri poliittisen satiirin kautta. Laulussa mainitun suuren turkin funktion voi käsittää kahdellakin tavalla. Paikalliseltselta tasolta lähtevän tulkinnan mukaan kyseessä on taloudellisesti vauraiden valkoisten ”univormu”, josta heidät tunnetaan omissa ja vastustajien joukossa. Samalla sillä on statuksen arvo, joko tahallisesti tai tahattomasti ymmärrettynä. Laajemmin tulkittuna turkin merkitys voidaan ulottaa koskemaan valkoisen armeijan ylipäällikköä, kenraali Mannerheimia, joka Eero Järnefeltin maalaa-massa, talviaiheisessä vapaussotaan ajoittuvassa muotokuvassa poseeraa turkki päällä.

Pohjantähdessä tavallisen kansan harjoittama poliittinen irvailu on intensiivisempää, mikä heijastaa trilogian *Hysteriiaa* voimakkaampia poliittisia latauksia. Kun *Hysteriassa* punaisten pilkkalaulusta esitetään edellä mainitun kaltainen lyhyt pätkä, nousee *Pohjantähdessä* pikkupoika hevospuomille kunnantalolla, jossa suojeluskuntalaiset ja punaiset ovat vastakkain, ja laulaa *Perustuslaillisten riemumarssin*, monisäkeisen pitkän, valkoisia vastaan suunnatun pilkkalaulun (TPA 1960, 156-157). Tässä on merkillepantavaa esittäjä, pikkupoika. Poliittinen pilkka ei siis *Pohjantähdessä* ole ainakaan esittäjänsä ikävuosista kiinni, vaan tarvittaessa kaikki kynnelle kykenevät rekrytoidaan mukaan. Sen sijaan *Hysteriassa* äskeinen pilkkalaulu vain mainitaan anonyymien punaisen kollektiivin yhteydessä.

Hysterian koomisiin kansanhahmo on toisen osan alkupuolella esiintyvä Eeri, Plataanin renki talvisodan päivinä. Hän on itsessään kansankomiikan puhdasoppisen kliseinen hahmo. Isojen viiksien aikaansaama vaikutelma koomikon ulkomuodosta on yksi sellainen. Toinen elementti on hänen käytöksensä: Eerin oma mahdollisuus lisää hänen koomisuuttaan. Hän kerskuu tekemisillään, mutta puheille ei tosiasiaassa ole mitään katetta. Esimerkiksi Eerin Plataanilla suorittama siantappo ei tahdo omintakeisen rahvaanmiehen taitamattomuuden takia millään onnistua, ja jopa talon piika puhkeaa itkuun operaatiota seuratessaan. (AH 1968, 15.) Eeri joutuu mm. kontrastoivien henkilöasetelmien vuoksi *Hysteriassa* koomisiin tilanteisiin. Voimakkain esimerkki tällaisesta kontrastista on hänen kohtaamisensa Sylvi Björkharryn kanssa Plataanissa. Ennakkoluuloinen ja tosikkomainen Sylvi joutuu koko ajan Eerin vitsailussa altavastaajaksi, koska ei torjuntansa takia pysty eikä halua vastata tämän puheisiin:

Eeri ei sano sanaakaan vitsailematta. Samalla hän iskee silmää. Tuohikonntti on olalla. Voi herra jumala. Äiti ei voi muuta kuin kuunnella, kun resuhousu leuhkii, mihin kaikkeen hän pystyy, soittaa suutaan, antaa ymmärtää että mihin vain hän ryhtyy sitä ei toisen enää parsia tarvitse. Äiti ei kumminkaan Eerin kyvykkyyttä ymmärrä eikä usko, hän näkee vain matalan, länkisäärisen takaaman äijän, jolla on suuret tyyperät viikset kuin – millä sellaiset on. (Mt. 14.)

Ruumiin liikkeisiin liittyvä jäykkyys on kiitollinen komiikan kohde, jonka paljastavat sattuma ja ilkkuriset ihmiset (Bergson 2000, 12-13). Samalla tavalla voidaan päätellä, että henkinen jäykkyys voi yhtä hyvin nousta koomikon tai yllättävien tapahtumien takia esille. Henkinen jäykkyys leimaa vahvasti Sylvi Björkharrya, ja hänen kanssaan asioiva koominen kansanmies saattaa hänet tahattomasti naurunalaiseksi. Esimerkiksi Sylvin ja Eerin kommunikointia taustalla seuraava Laina-piika kokee tilanteen voimakkaasti koomisena (AH 1968, 18-19). Nauru on aina hieman nöyryyttävä kohteelleen (Bergson 2000, 97), ja Sylvikin joutuu nöyryytetyksi, sekä lukijan että myöhemmin miehensä silmissä tämän kuullessa Lainalta sen, mitä on tapahtunut.

Muutakin koomista Sylvin ja Eerin, tämän epäsuhtaisen kaksikon kohtaamisessa on. Sanakomiikan olemus perustuu lauserakenteeseen tai sanavalintoihin, kielestä itsestään tulee koomista (mt. 75). Juuri tällä tavalla voidaan tulkita Eerin rehvakas ja kerskaileva esiintyminen Sylvin edessä. Eerin sanomisia voidaan Bergsonin oppien mukaan tulkita toisellakin tavalla: kerskailusta voidaan nimittäin usein sanoa, että se naurattaa juuri sankarillis-koomisten puoltensa ansiosta (mt. 90). Kolmas koomisuuden kärki suuntautuu tietysti puhujan itseensä. Huvittavat lauseet eivät synny itsestään, ja samalla kun nauramme niille, saatamme nauraa niiden lausujalle (mt. 75).

Eerin koomisella hahmolla on *Hysteriassa* useita funktioita. Keskeinen funktio on talollisen ylemmyydentuntoisesti asennoituvan Sylvin tekeminen naurettavaksi. Tähän Harri pyrkii. Toinen funktio on ihmiskäsitykseltään erilaisten ja samalla keskeisten henkilöhahmojen asenteiden paljastaminen. Esimerkiksi suhtautuminen Eeriin jakaa voimakkaasti mielipiteet Björkharryn perheen sisällä. Sylvi inhoaa Eeriä syvästi, hänen miehensä Vikki taas pitää tämänkaltaisia hahmoja suorastaan suosikkeinaan. Heidän poikansa Harri on vanhempiansa välissä mutta silti isänsä näkemyksiä lähempänä. Eerin ansiosta paljastuvat lähemmin myös Sylvin luokkakantaiset arvostukset: Eerin tavoin myös vanhan-Wastingin käyttäytymisessä on rahvaanomaisia piirteitä (esim. AH 1967, 110, 275, 277), mutta Plataanin emäntä suhtautuu tähän isontaan, pankin hallituksen puheenjohtajaan ja suojeluskunnan päällikköön aivan toisella tavalla, arvostavasti. Kolmas funktio on puhtaan kansankomiikan esille tuominen Eerin hahmon avulla.⁶⁶ Eerin hahmon neljännellä funktiolla on *Hysterian* kokonaistulkintaan liittyvä syvällisempi merkitys. Hänen kauttaan kertoja nimittäin viestittää 'proletaarisen sodan' käsitteeseen liittyvästä vahvasta yh-

⁶⁶ Eerin funktiot ovat osittain samat kuin Leppäsen Preetillä *Pohjantähdessä*. Preetinkin hahmo pakottaa ihmiset ottamaan kantaa, ei vain henkilöön itseensä, vaan hänen edustamaansa yhteiskuntaluokkaan. Niinikään Preeti tuottaa tahattomasti lukuisia vaikeita tilanteita, joista osa on luonteeltaan koomisia, osa kiusallisia. Tämän vuoksi hänen edustamansa henkilöahmotyyppi ei ole kategorioitavissa puhtaaksi kansanhumoristin tyyppiä.

teiskuntaluokkien välisestä tasa-arvosta, sillä yksi mitättömän tuntuiseksi mainitun Eerin pojista palaa talvisodasta ansioristi taskussaan. Samainen poika päätyy sodan jälkeen viinankeittäjäksi ja irtolaiseksi. (AH 1968, 21.) Viides funktio sivuaa neljättä: Sylvin vaaliman runebergiläisen ihanteen mukaan ansioristi ei välttämättä kuuluisi Eerin pojan kaltaisille hahmoille.

Luvussa 6.3 tarkasteltiin *Hurskaan kurjuuden* (1919) Juha Toivolan kanssa analogisia hahmoja *Hysteriassa* ja *Pohjantähdessä*. Johtopäätös oli, että lähinnä vastaavanlaisia hahmoja ovat *Hysterian* Eeri-renki ja *Pohjantähden* Preeti Leppänen. Leppäsen hahmossa on Eerin tavoin koomisia elementtejä, mutta samalla sellaista surkeaa avuttomuutta, johon lukija huumorin sijasta reagoi lähinnä säällillä. Eerin olemukseen puolestaan ei lukijan säälin ole tarvetta kohdistua. Humoristisen olemuksensa avulla hän pystyy torjumaan säälin kohteeksi joutumisen vaaran.

Avuttoman ihmisen tai eläimen kustannuksella ilvehtimistä tai nauramista, olipa tämä vanki, sairas, vajaamielinen tai invalidi, pidetään yhteisössä kypsymättömyyden merkinä (Kinnunen 1994, 175). *Hysterian* voimallitustyömaan työläisgalleriaan kuuluu Fredrik Hallikainen –niminen mies, jonka veltot nilkat tekevät hänen ulkomuodostaan hyvin poikkeavan. Hänen poikkeavuudestaan ei romaanissa tehdä pilkkaa mutta sen sijaan kaikki, mikä häneen liittyy, on jotenkin poikkeuksellista, kuten hänen toiset etunimensä Alfred ja William. (AH 1967, 68-69.) Hallikainen on voimallitustyömaalla työmiehenä ja sodassa tarkk'ampujana. Hänen hahmonsä poikkeuksellisuus ei kuitenkaan muodostu romaanin kansanhuumorin elementiksi.

Pilailun käsite (*joking*) sulkee laajasti ymmärrettynä sisäänsä niin sanallisen (kiusoittelu, pilkka, ivailu, hävyttömyydet) kuin fyysisen (kepposet, hevosenleikki, kiusaaminen) toiminnan muodot ja näiden yhdistelmät (Knuuttila 1992, 166). Tähänastinen tarkastelu on osoittanut, että pilailua löytyy sekä *Hysteriasta* että *Pohjantähdessä*. Sanallisen pilailun osalta romaanit ovat samalla tasolla, mutta fyysisen pilailun osalta *Hysteria* menee vielä pitemmälle, kuten edellä käsitelty Karhisen ideoima lahnansuolitempaus jo osoittaa. Rivoudessaan äärimmilleen viedyt Oton päivän iltamat (AH 1967, 205-209) sekä palavan dynamiitin kytkeminen lentoon lähtevään varikseen ja pakoon juoksevaan kissaan ovat tästä irvokkaita esimerkkejä.

6.6 Uskonto

Modernismi suhtautuu epäilyssään, relativismissaan ja rationaalisuudessaan kristillisyyteen kriittisemmin kuin traditionaalisuudessa enemmän pitäytyvä realismi. Modernistinen taide on moninaisuudessaan menettänyt traditionaalisen taiteen perustekijät, esimerkiksi Jumalan, objektiivisen totuuden ja historiallisen prosessin (Lunn 1984, 36). Modernistisessa romaanissa esimerkiksi aikakäsitys ja historiannäkemyks on toisenlainen kuin kristillisessä traditiossa, ja lisäksi modernistinen romaani on avoimempi sellaisia ei-kristillisiä ajattelutapoja kuin

mm. pakanuutta, jälleensyntymäoppia ja uusplatonismia kohtaan (Lodge 1977, 50). Kun vielä esimodernissa yhteisössä uskonnollinen kosmologia tarjosi ikuisesti päteväksi uskotun tavan tulkita ja ymmärtää ihmisen suhde luontoon ja kanssaihmiin (Giddens 1991b, 105), voi moderni yksilö puolestaan arvorationalistisen murroksen jälkeen päätyä yksinäisyyteen, joka saa jopa eksistentiaaliset mittasuhteet (Karkama 1994, 192), *Hysteria* kieltää minä-kertojansa suulla niin kristinuskon kuin ylipäättään kaiken yliluonnollisen, eikä Harri ole ottanut hylkäämensä kristillisen uskon tilalle mitään muuta kuin modernin ateismin. Esimerkiksi Karkaman määritelmä eksistentiaaliset mittasuhteet saavasta arvoihin liittyvästä yksinäisyydestä ei Harrin kohdalla ole kaukaa haettu. Toisaalta kaikkea modernistista kirjallisuutta ei automaattisesti pidä nähdä kristilliskielteisenä. Esimerkiksi kotimaisesta kirjallisuudesta löytyy sellaista tuotantoa, jota voidaan luonnehtia kristilliseksi modernismiksi (Hakala 1999, 278-285).

Suomalaisessa kulttuurissa uskonnollinen on yleensä yhtä kuin kristillinen (mt.13). Tämän luvun tarkastelussa uskonnolla voidaan tarkoittaa myös muita uskontoja kuin kristinuskoa, mikä käsiteläajennus joudutaan tekemään eteen tulevan muutaman poikkeustapauksen vuoksi. Oikeastaan relevantein ilmaus alkavaa tarkastelua silmällä pitäen on puhua uskosta yliluonnolliseen.

Harri Björkharryn ajattelun elementtejä on tässä tutkimuksessa tarkasteltu erityisesti viidennessä pääluvussa, jossa hänet on todettu problemaattiseksi sankariksi, joka myös kokee vetoa nietscheläisyyttä muistuttaviin arvoihin. Näiden elementtien yhteissummaksi on Harrin osalta muodostunut moderni, ihmisen omaan järkeen ja voimaan perustuva maailmanselitys. Myös havainto *Hysterian* luonteesta individualistisena romaanina tukee siitä äkkiseltään syntyvää käsitystä kristinuskoon kielteisesti suhtautuvana teoksena. "Uudenaikaisessa" romaanissa havaittiin jo sen syntyessä 1700-luvulla sekulaareja piirteitä, vaikkei romaani tuolloin heti luopunutkaan kristillisestä traditiosta. Silti genren painopiste oli alusta alkaen enemmän tämän puoleisissa asioissa, kuin siihen asti oli totuttu näkemään (Saariluoma 1989, 16). Individualismi ja liberalismi on yleensä kytketty kirjallisuudessa yhteen (esim. Goldmann 1986, 12; Karkama 1971, 27). Harrin tapauksessa tällaiset modernin ajan keskeiset arvot ovat selvästi havaittavissa, hän on irtautunut traditionaalisilta juuriltaan myös uskonnollisessa mielessä.

Ideologisesti destruktiivisten elementtien yhteydessä todettiin, että Harri tulkitsee (fanaattisen) kommunismin yhdeksi arktisen hysterian ilmentymäksi. Harrin ajattelutavasta on edelleen vedettävissä sellainen johtopäätös, että myös vahvasti tunnustuksellinen usko on yksi tällaisen "sairauden" ilmentymistä. *Hysteriasta* löytyy kolme Harrin uskovaiseksi mainitsemaa henkilöä, jotka potevat arkista hysteriaa. Näkyvin heistä on Harrin isoäiti Hiltu, kirkkouskovainen kansannainen, jonka Harri leimaa romaanin sivuilla suorasukaisesti arktisen hysterian "taudinkantajaksi" (AH 1967, 140-141), vaikka tämä toisaalta uskonsa ansiosta pystyykin kantamaan raskaita koettelemuksia tyynesti. Vaikka Harri punnitsee Hiltua varauksella tämän angstisen luonteenlaadun vuoksi, hän silti arvostaa tuota vilpittöntyä puhdassydämisyttä, joka uskon turvin tasapainottaa koko Björkharryn perheen elämää. Toisena esimerkkinä uskovaisesta arktisen

hysterian potijasta on talollinen Ville Lommolan vanhin tytär Fanni, joka nuorena kokemansa ankaran järkytyksen jälkeen muuttaa elämänsä suunnan täysin ja vaikuttaa sittemmin Kokkolan suunnalla kiihkomielisenä helluntailaisaarnaajana (AH 1967, 167). Fannin isästä ja nuoremasta sisaresta mainitaan romaanissa, että he ovat arktisen hysterian kourissa. Lisäksi perhe kokee huomattavan taantumisen Villen kuoleman jälkeen. Fanni Lommola soveltaa arktista hysteriaa omalla tavallaan, ei talollisen tyrannian eikä kommunismin, vaan kiihkeän, jopa fanaattisen helluntailaisuuden muodossa. Harri ei välttämättä näe suurta eroa fanaattisen kommunismin ja fanaattisen helluntailaisuuden välillä, ja hänen mielestään ne ovat kummatkin heikkojen ihmisten eskapismia. Kolmas esimerkki arktista hysteriaa potevasta uskovaisesta on kansalaissodan jälkimainingeissa valkoisten harkitsemattoman murhan kohteeksi joutuva Akseli Kataamäki. Muutamaa viikkoa ennen kuolemaansa tämä renttu ja tappelupukari tulee uskoon, ei ehkä niinkään siksi, että olisi pelännyt tulevaisuutta, "vaan suoraan sanoen luonteensa vakaumuksettomuutta, jota koko hänen elämänsä oli ollut" (mt. 197). Tosin Harri ei tarkemmin selitä, mitä hän tällä tarkoittaa. Johtopäätöksenä näiden kolmen esimerkin pohjalta voidaan todeta, että negatiivisen henkilökuvauksen myötä Harri ottaa kristinuskoon yhtä tiukan kannan kuin kommunismiin.

Harri itse ilmoittautuu luopioksi (AH 1967, 105-106), joka häpeää jo pelkkää ajatustakin siitä, että joutuisi laittamaan kädet ristiin ja rukoilemaan (mt. 179). Hänen mielestään ihmisen Jumalalle tarkoittamat rukoukset menevät "vain tyhjään mielikuvitusmaailmaan jotenkin niin kuin kusi hiekkaan" (mt. 180). Niin ikään hän skeptiseen tyyliinsä pohtii Hiltun perheen rahaongelmiin saamaa rukousvastausta, ei suinkaan minään jumalallisena johdatuksena, vaan inhimillisten sattumusten summana. Kokonaistilanteesta vielä tietämätön Hiltu rukoilee turhaan kirkon lehterillä, koska alhaalla istuvalla Jannella on jo hyvät uutiset valmiina, Harri väittää järkeillen (mt. 179-181). Samaten hän ihmettelee, miksei Jeesus Getsemanen yönä paennut opetuslapsineen kaupungista, kun siihen oli mahdollisuus (mt. 269). Ihmettelyllään Harri itse asiassa tekee tyhjäksi *Raamatun* keskeisen sanoman Jeesuksen ristinkuoleman merkityksestä sielun pelastuksessa. Silti *Hysteriasta* löytyy joitain elementtejä, joiden perusteella Harrin suhdetta uskoon voidaan pitää ambivalenttina. Yksi merkki tällaisesta ambivalenttiudesta on Janne Björkharryn hautajaisten ja niihin kuuluvien kristillisten elementtien kuvaaminen romaanissa kahteen kertaan. Mitään muuta tapahtumaa ei kuvata romaanissa toiston avulla yhtä perusteellisesti. Poikkeuksellinen toisto selittyy osaltaan Harrin Jannea kohtaan tunteen suuren, lähes apoteoosiksi yltävän arvostuksen myötä. Lisäksi Janne nivoutuu tiukasti Harrin oman isän Vikin elämään ja perusolemukseen, joita Harri haluaa selittää itselleen. Silti hautajaisten yhteydessä ilmenevä kristillisten elementtien voimakas korostuminen, kuten saksalaissukuisen papin pitämä puhe, ei saa selitystään pelkästään kiintymyksestä ja arvostuksesta vainajaa kohtaan. Enemmänkin on kysymys hyvän ja pahan ongelmasta, jota Harri pohtii romaanissa. Problemaattikka kiteytyy havainnollisesti seuraavassa katkelmassa, joka on papin hautaisissa pitämästä puheesta:

--meidän on niin äärettömän vaikejata tavoittaa Jumalan tarkoitusta. Hän antaa aina vijattoman kärsijä kuoleman meidän tähtemme, jotka monta kertaa olemme hyvin syntisijä. Minkä tähden. Mutta se näyttää olevan laupijaan Jumalan tahto. Meidän täytyy ymmärtää, että tulevinakin aikoina tapahtuu aina samallaista pahuutta kuin tänä aamuna--- /--/ Rukoilkaamme. Anna meidän oppiva ymmärtämään Schinun tahtoschi. Anna meidän oppiva ymmärtämään, että pahuutta on aina oleva maan päällä, niin kuin schuria ja kärsimyschtäkin. Aamen. (AH 1967, 115.)

Harri toisin sanoen ottaa kristillisen ajattelun aineksia mukaan oman älyllisen pohdintansa instrumenteiksi. Vaikka hän kieltääkin Jumalan, se ei sulje pois sitä vaihtoehtoa, ettei hän voisi spekuloida itsekseen Jumalan olemassaolosta. Kysymys hyvän ja pahan välisestä suhteesta askarruttaa Harria syvästi pitkin *Hysteriaa*, kuten esimerkiksi voiman ja vallan problematisointi Hitlerin kuvan yhteydessä osoittaa.

Jannen hautaan siunannut 64-vuotias saksalaissukuinen pappi on yksi *Hysterian* merkillisimpiä hahmoja. Hänet kuvataan omintakeiseksi kyläorigineliksi, jonka erikoisista elämäntavoista ja jopa seksuaalisesta suuntautuneisuudesta Saarijärvellä liikkuu kirjavia huhuja (mt. 100). Poikkeuksellisen omintakeisuuden ilmeneminen myös Jannen hautajaisissa kieltämättä vie kyseisiltä kristillisiltä muodoilta arvokkuutta ja leimaa ilmapiiriä groteskilla ironialla. Samaten groteskia on myös kissan ja variksen dynamiitilla tapahtuvien räjäyttämisten kytkeminen osaksi hautajaispuhetta. Kyseinen groteski elementti korostuu itse asiassa hyvin selvästi, sillä Jannen hautajaisia ensimmäistä kertaa kuvaava pitkä luku on saanut otsikkonsa dynamiitin räjähdysnopeuden mukaan (mt. 81). Tämänlaatuiset elementit heijastavat ennen kaikkea Harrin omaa kielteistä mutta toisaalta silti kyselevää suhtautumista uskontoon. Kuitenkaan hän ei arvota "kaukaa toiselta vuosisadalta" (mt. 118) olevaa pappia tämän olemuksen mukaan vaan arvostaa häntä vilpittömän uskon perusteella hieman samalla tavalla kuin omaa isoäitiään Hiltua:

Tässä muodossaan tuo pappi jätti minuun voimakkaan kuvan. Muutenkin olen sitä mieltä, että juuri tämä sielunpaimen kaikessa hirveässä naurettavuudessaan, koko säälittävässä, suuressa, anteeksiannettavassa heikkoudessaan esimerkiksi mustan pienen saksalaisensa kanssa ja epätäydellisyydessään pappina, hänhän ei osannut muun muassa messuta, oli niitä ainoita tuntemiani seurakunnan palvelijoita, jotka ovat julistaneet sanaa uskossa ja kutsumuksessa. En todellakaan ole uskonut ketään muuta pappia, mutta häntä uskoin. Hän itki jokaisen saarnan aikana melkein kuin nainen. Saarna tai alttaripalvelus keskeytyi eikä hän isoon aikaan voinut muuta kuin nyökytellä surullista hevosenpäättään. Mutta häntä odotettiin. –En voi sanoa tätä ke-nestäkään muusta sen kirkon puusäkissä paukuttaneesta. (AH 1967, 103.)

Pyhä hullu tai Jumalan hullu (ven. *jurodivyi*) tunnetaan tyyppihahmona ennen muuta venäläisessä perinteessä. Vanhalla Venäjällä saattoi enemmän tai vähemmän näennäisesti vähämielisenä lausua paradoksin muotoisia totuuksia, jopa aina tsaareille saakka, kuitenkin vapauttaan tai turvallisuuttaan vaarantamatta. Näennäisen hulluuden verhoon kätkeytyvät syvemmät totuudet ovat monella taholla vastaan tuleva ilmiö. Suomessa kylähullu ei ole kaukana kansanviisaasta, Venäjällä puolestaan tuli tavaksi pitää mielisairaita pyhinä ja siksi koskemattomina: myös epilepsiaa pidettiin ns. pyhänä tautina. "Kristuksen tähden houkka" on tyyppi, jonka palauttamisessa alkumalliin on ilmeisiä vai-

keuksia. (Envall 1985, 123-124.) *Hysterian* papissa on piirteitä sekä venäläisestä pyhästä hullusta että suomalaisesta kylähullusta. Ne takaavat sen, että romaanin henkilöahmogalleriassa pappi näyttäytyy monikerroksisena persoonallisuutena, jonka olemuksessa on ristiriitaisia mutta kiinnostavia elementtejä. Harrin mielestä papin voima on hänen puheessaan, jonka hän itsekin muistaa vielä vuosikymmenien kuluttua. Edes papin erikoinen ulosanti ei pysty vähentämään puheen vaikuttavuutta eikä saarnasta muodostuva parodinen mielikuva estä Harria kunnioittamasta pappia. Hän katsoo ulkoisten puitteiden läpi suoraan sydämeen ja imponoituu kuulemastaan, vaikkei pappi hänelle mitään auktoriteettia edustakaan. Harrin suhtautuminen pappiin ilmentää myös björkharrylaista ihmiskuvaa, jolloin ihmistä ei arvotetakaan ulkokohtaisten seikkojen perusteella.

Harrin lisäksi Vihtori Kautto käyttää *Hysteriassa* merkittävää kerronnallista valtaa. Kauton suhde uskontoon on kuitenkin neutraali. Vain yhden kerran hän mainitsee Jumalan. Kyseessä on sotaan liittyvä vaaratilanne, jossa hän tokaisee hädissään aseveljelleen, että ”nyt jumala rankasee meitä” (AH 1968, 318). Merkittävän alisteisen kertojan melko välinpitämätön suhtautuminen uskontoon sopii hyvin Harrin ateistiseen konseptiin. Kauton epäuskonnollinen asenne merkitsee myös sitä, että *Hysteria* on tältä osin yhdenmukainen muiden noina vuosina ilmestyneiden sotakirjojen kanssa. Yrjö Varpion mukaan nimittäin voidaan yleisesti ottaen todeta, että 1960-luvun jälkeisessä suomalaisessa sotakirjallisuudessa Jumala ei enää siunaa aseita (Varpio 1982, 115).

Pohjantähdessä kristillinen kulttuuri on samalla tavalla läsnä kuin *Hysteriassa* virsineen, saarnoineen, pappeineen, rukouksineen ja uskonnollisine pohdintoineen. Ratkaisevat erot suhteessa uskontoon löytyvät kuitenkin teosten perusmaailmankuvasta. *Pohjantähdessä* Jumalaa ei kielletä niin kuin *Hysteriassa* eikä uskovaisia leimata arktisen hysterian kaltaisten negatiivisten ilmiöiden ruumiillistumiksi. Kaikkietävä kertoja ei tuo lukijan eteen sellaisia uskon nähdessä vahvasti kielteisiä elementtejä kuin *Hysterian* minä-kertoja Harri esimerkiksi ateismin ja rationalismin muodossa. Yliluonnolliseen uskomisen kirjo on *Pohjantähdessä* muutenkin monipuolisempi kuin *Hysteriassa*. Esimerkiksi Kiviojalla järjestetään lahkolaisseurat, räätäli Aadolf Halme turvautuu elämänsä lopulla teosofiaan, omalaatuista erakkoelämää viettävä Susi-Kustaa puolestaan harrastaa noituutta.

Pohjantähden näkyvistä henkilöahmoista uskovaisia ovat esimerkiksi Anna Kivivuori ja hänen tyttärensä Elina, sittemmin Akseli Koskelan vaimo. Uskonto tulee Elinalle tärkeäksi kansalaissodan kovien koettelemusten keskellä:

Kapinakesän tuskallisten päivien jälkeen oli Elinan perusmieliala todellakin jäänyt uskonnolliseksi. Tietenkin se häipyi arkielämän taustalle, mutta säilyi siellä ja ilmeni silloin tällöin juuri tuollaisena hyräilynä tai ”Taivaan isä näkee” -varoituksina. Tosin uskonnollinen vire oikeastaan jotenkin kuului hänen niin kuin hänen äitinsäkin perusluonteeseen, mutta lisäksi hän oli uskonnollinen myös eräänlaisella valan velvoituksella. Sillä epätoivoisina hetkinään rukoillessaan Jumalaa Akselin hengen puolesta hän oli useasti luvannut oman sielunsa sen lunnaaksi. Epäselvin ja sekavin sanoin hän oli hokenut olevansa ikänsä ”Jeesuksen oma”, jos tämä auttaisi häntä tämän yhden kerran ja vain tässä yhdessä asiassa. (TPA 1962, 152-153.)

Toki Alma Koskelakin on uskonnollinen (esim. TPA 1959, 43) mutta vielä voimakkaammin sitä on Elina. Elinan uskonnollisuus on romaanin kannalta tärkeä tekijä, koska se heijastuu lopulta myös muiden keskeisten henkilöiden, eritoten Akselin elämään. Esimerkiksi sota-aikana Akseli kärsii masennuksesta, kun hän huomaa elämänsä murenevan ja tyhjyyden tunteen valtaavan sielunsa. Silloin hän alkaa tuntea vetoa Elinan uskonnollisuutta kohtaan. (TPA 1962, 487-488.) Lopulta Akseli on menettänyt kaiken sen voiman ja elämänuskon, minkä varassa hän on elämäntyönsä tehnyt. Aivan elämänsä loppuvaiheissa hän lähenee Elinaa ja kuuntelee tämän kanssa jumalanpalveluksia, kuitenkin koettaen salata mielenkiintonsa. (Mt. 519.) *Pohjantähti* viestittää loppusivuillaan, että vain Elina on kaikkien tragedioidenkin jälkeen säilyttänyt rauhansa ja vain hän pystyy tarjoamaan lähiympäristölleen vakuuttavan maailmanselityksen. Aivan kaikkea Akselin uskonnollista etsintää ei välttämättä pidä laittaa Elinan ansioksi, sillä jo Hennalan vankeusaikanaan Akseli miettii uskonasioita (TPA 1960, 504). Elinan vaikutus heijastuu myös omaan veljeen Janne Kivivuoreen, joka romaanin lopussa vanhana ja arvostettuna kunnallisneuvoksena vierailee Pentinkulmalla. Rationaalinen ja sekulaarinen Janne kärsii menestyksekkästä poliittisesta urastaan huolimatta Akselin tavoin tyhjyyden ja masennuksen tunteista. Hän kuitenkin torjuu päättäväisesti sen uskon, jota Elina hänelle tarjoaa. (TPA 1962, 532-533.)

Tasapainoisen ja äidillisen Elinan vahvasta roolista sekä Akselin ja Jannen tyhjyyden tunnoista voi päätellä *Pohjantähden* hienovaraisen kristillisen perusvireen. Tämän perusvireen painoarvoa kasvattaa vielä sekin, että se on nivottu yhteen trilogian loppuratkaisun kanssa, missä yhteydessä myös modernisaation ensimmäiset merkit enteellisesti ilmenevät. Vaikka Akseli ja Janne ovat lopulta pystyneet saamaan elämänuransa niin hienoon päätökseen kuin se heidän lähtökohdistaan käsin on oikeastaan ollut mahdollista, ei maallinen menestys sitenkään tarjoa vastauksia heidän syvimpiin kysymyksiinsä. Sen sijaan Elina näyttäytyy heidän seurassaan seestyneenä, kun sielu on saanut rauhan. Tässä Elinaa voidaan verrata *Hysterian* Hiltu Björkharryyn. Toisaalta Elina nousee kristillisenä hahmona selvästi Hiltun yläpuolelle juuri henkisen tasapainonsa kautta. Vaikka Hiltunkin voimakas uskonnollisuus säteilee hänen ympärilleen eritoten vaikeina aikoina, ei hänellä vetäytyvänä ihmisenä ole samanlaista koovaa roolia kuin Elinalla.

Pohjantähden ja *Hysterian* selvä eroavaisuus uskonasioihin nähden ilmenee myös pääsukujen miehistä. Jussi rukoilee peltonsa äärellä ja suhtautuu erilaisiin merkkeihin taikauskoisesti (TPA 1959, 53). Kun halla korjaa viljan, Jussi ihmettelee Jumalan sallimusta valittamalla hallan tuhoista Almalle. Uskonnollinen Alma kuitenkin kehottaa miestänsä tyytymään Jumalan tahtoon. (TPA 1959, 71-72.) Saarijärven Paavoon verrattuna miehen ja vaimon roolit suhteessa Jumalaan ovat Jussilla ja Almalla nurinpäin. Sen sijaan Janne ja Vikki Björkharryn henkilökohtaisesta suhteesta uskonon ei *Hysteriassa* puhuta mitään. Yksi harvoja asioita valottavia toteamuksia liittyy Harrin isoäitiin Hiltuun, ”joka opetti myös kaikki lapsensa rukoilemaan ja tuntemaan Jumalan” (AH 1967, 175).

Jos *Hysteria* kommentoi minä-kertojansa suulla maailmankatsomuksellisia kysymyksiä, on *Pohjantähdessäkin* havaittavissa samanlaisia funktioita. Linnan trilogian kristillinen perusvire on jännitteisessä suhteessa 1950-luvun uusiin moderneihin filosofisiin virtauksiin. Janne Kivivuoren mukana Pentinkulmalle tuleva pojanpoika Jouko nimittäin on "eurooppalainen" ja puhuu eksistentia- lismista ja kaiken suhteellisuudesta (TPA 1962, 524). Romaanin kaikkietävän kertojan näkökulmasta Jouko näyttäytyy nuorena ja naiivina opiskelijapoikana, jolta puuttuu todellisuuspohjainen käsitys ympäröivästä maailmasta. Kirjalli- suushistorian valossa Joukon hahmo voidaan tulkita Linnan kritiikiksi moder- nistisia eurooppalaisia virtauksia vastaan.

Hypertekstuaalisesti toisiaan muistuttavissa talvisotakatkelmissa paljas- tuvat myös *Hysterian* ja *Pohjantähden* erilaiset kerronnalliset funktiot suhteessa uskontoon:

Sittenkin porukka asettuu vastakynteen Kiantajärven rantatörmään, ja kohta tapah- tuu eräs toisen maailmansodan ihmeistä. Käy näet niin kuin käykin, että yhden hyökkäysaallon on näiden koppelonampujien edessä käännäyttävä takaisin. Se on nä- kynä ja tapahtuma yhtä mieletön kuin jos kymmenmetrinen Kristus olisi ilmestynyt, tullut siihen jälle ja jakanut oikeutta: "Totisesti, totisesti minä sanon teille." (AH 1968, 38.)

Sen sijaan hän [Elina] tunsu suurta huojennusta, kun Kaarina eräänä päivänä kylältä tultuaan kertoi siellä kuulleensa, että Kannaksella oli nähty enkeli. Se oli ilmestynyt taivaalle venäläisiin päin kääntyneenä ja levittänyt siipensä suomalaisten rintaman ylle.

Akseli ja Juhani eivät sitä oikein uskoneet, mutta Kaarina intti:
- Tuhansien sotilaitten sanottiin se nähneen... Se oli ollu pitkän aikaa näkyvissä... Siittä oli säteilly jonkinlaista valoo ja se oli ollut hyvin kaunis. (TPA 1962, 437.)

Hysterian katkelman valossa Harri siis suhtautuu kristillisiin kielikuviin hieman leikillisesti, ilman turhaa juhlavuutta. Hän ottaa kristilliset kuvat avuksi talvi- sodan pätsiä kuvatessaan. Huonosti varustettujen mutta päättäväisten suoma- laisten "koppelonampujien" välillinen rinnastaminen kymmenmetriseen Kris- tukseen on lempeän humoristinen, mutta silti osuva vertaus. Sen myötä nimit- täin toteutuu *Raamatun* lupaus siitä, että Jumala on heikoissa väkevä (esim. 1 Kor. 1:27). Kuvaava on myös *Pohjantähden* katkelmasta heijastuva kuva Koske- lan perheen suhteesta uskontoon. Kriisiaikana perheessä puhutaan avoimesti Jumalasta, kun taas Björkharryilla ei tällaisia keskusteluita käydä, ei edes talvi- sodan aikana. Niin ikään Harri turvautuu kerronnassaan lempeän ironisesti uskonnollisiin symboleihin kuvatessaan alkoholismiinsa sortuvan talollinen Ville Lommolan kohtaloa. Pontikkapönttöään kantavasta Lommolasta rakenne- taan metafora, jonka mukaan "kristus meillä pohjoisessa risteineen kulki" (AH 1967, 157). Alun perin tämän metaforan keksii Lommola itse, ja se leviää yle- seen puhekieleen. Metaforan uskonnollisen luonteen ansiosta esimerkiksi Hiltu Björkharry muuttaa suhtautumistaan Lommolaa kohtaan paljon myönteisem- mäksi.

Hysterian esimerkeistä voidaan vetää se johtopäätös, että romaanin minä- kertojana Harri tuntee viehtymystä raamatullisiin kielikuviin juuri niiden osu-

vuoden vuoksi, eikä tällä ilmiöllä tarvitse olla mitään tekemistä kertojan uskonnollisuuden kanssa. Juuri Harri kärsii modernin rationalisminsa keskellä sisäisen tyhjiyden tunteista osana omaa problemaattisen sankarin rooliaan. *Hysteria* käy *Pohjantähden* kanssa opponoivaa dialogia myös perusmaailmankatsomuksen alueella, olkoonkin ettei Harrin näkemyksiä hänen pohjimmaisena etsijän roolinsa vuoksi voida pitää suoranaisena hyökkäyksenä ainakaan kirkkoa vastaan.

6.7 Maaseuturomaanin genre

Maaseutu on keskeinen miljöö niin *Hysteriassa* kuin *Pohjantähdessäkin*. Tässä luvussa on tarkoitus tutkia sitä, mikä on *Hysterian* suhde maaseuturomaanin genreen, kansankuvaukseen ja maaseudun modernisaatioon. Näkökulmiksi olen valinnut *Hysterian* ja *Pohjantähden* kansankuvaukset skeptisen realismin ja kehitysrealismin määritelmien valossa; keskeisten henkilöhahmojen suhteen modernisaation etenemiseen; paluun teeman muunnelman *Hysteriassa* sekä subjektuuden Karkaman määritelmän pohjalta.

Hysteria ja *Pohjantähti* voidaan luokitella maaseuturomaaneiksi, mikäli genren edustaja määritellään maaseutua kohtaavaa modernisaatiota käsitteleväksi teokseksi, jossa on tarkoitus kuvata modernisaation aiheuttamia ristiriitoja. Jo pelkästään romaanien pitkän kuvausajankohdan vuoksi tämä määritelmä on kuitenkin pidettävä riittävän väljänä.⁶⁷ Muitakin rajauksia on tämän itse laajentamani genremääritelmän suhteen tehtävä.⁶⁸ *Pohjantähdessä* modernisaation

⁶⁷ Sivuutan tutkimuksessani maininnalla Matti Mäkelän maaseuturomaanin genreä koskevan määritelmän. Maaseuturomaanin voidaan Mäkelän mukaan määritellä Linnan jälkeisen ajan ”uuden kierroksen” kansankuvaukseksi, jossa kuvauksen keskiössä on 1960- ja -70 -luvun suuri maaltamuutto. Pienviljelijät ovat kyseisen tutkimuksen yksi kuvatuimmista ammattikunnista, ja romaanien kirjallinen taso on keskinkertainen. Niinikään suuri yhdistävä elämännäkemyks puuttuu näistä romaaneista. (Mäkelä 1986.) *Hysteriassa* ei tämän määritelmän perusteella voida kutsua maaseuturomaaniksi, vaikka modernisaatio aiheuttaakin *Hysterian* nykyhetkessä (vuoden 1966 tienoilla) paljon jännitteitä useilla tasoilla. Toisaalta *Hysteria* ei kuitenkaan kuvaa suuren rakennemuutoksen aiheuttamaa hämmennystä sillä tavalla kuin Mäkelä omassa määritelmässään tarkoittaa. Esimerkiksi pientilojen massalakkauttamiset ja suuri maaltapako puuttuvat *Hysteriasta* tyystin. Toiseksi, vielä 1960-luvun alussa ”syntinen” kaupunki ja traditionaalinen maaseutu nähdään tuon ajan kuvauksissa toistensa vastapoleina. (Mäkelä 1986, 21). Asetelma ei kuitenkaan korostu *Hysteriassa*, kuten ei *Pohjantähdessäkään*. Lisäksi *Hysteria* on yli 70 vuoden pituisen kuvausajankohtansa vuoksi ongelmallinen Mäkelän määritelmää vasten. Teoksen kuvausajankohdan alku on sitä paitsi 1800-luvun loppuvuosissa. Niinikään Mäkelä ei mainitse *Hysteriassa* vuosina 1967 ja 1968 ilmestyneiden maaseuturomaanien yhteydessä (mt. 27-28). *Hysterian* erottaa Mäkelän tarkoittamista maaseuturomaaneista vielä yksi muukin, ideologisuuteen liittyvä piirre: Tapion romaanissa ei lainkaan kosketella vennamolaisuutta. Kuitenkin 1960-luvulla esiin nousut vennamolaisuuden ideologia oli luettavissa maaseutua ja sen vaikeita olosuhteita kuvanneesta runsaasta kaunokirjallisuudesta pitkin kyseistä vuosikymmentä (Varpio 1982, 58).

⁶⁸ Modernismin ja historiallisen sosiaalipiikan rajat ovat tärkeimmät niistä aiheen rajoista, jotka 1960- ja -70 -luvun suuren muuton kuvauksia lukevan kohdalla tulevat

tulo ilmenee eri tavalla kuin *Hysteriassa*. Kun Linna ottaa sääty-yhteiskunnan murtumisen keskeisellä tavalla kerrontansa kohteeksi, *Hysteriassa* modernisatio puolestaan aiheuttaa monentyyppisten konfliktien kirjon ja päähenkilön vie-raantumisen kokemuksen.

Vaikka *Hysteriassa* on paljon kansankuvauksen elementtejä, ei romaania silti pidä kategorioida puhtaaksi kansankuvaukseksi. Kai Laitinen määrittelee kansankuvauksen ”jyrkästi yleistäen” kuudella kriteerillä, joita ovat luonnonläheisyys, demokraattinen ihmiskäsitys, ihmisen merkityksen riippuminen hänen ihmisarvostaan, yhteiskunnallisen oikeudenmukaisuuden vaatimus, päähenkilöiden vahvasti individualistinen ja epäsosiaalinen, jopa epäsympaattinen rooli asemastaan riippumatta sekä realismin ja huumorin yhdistyminen (Laitinen 1997, 310-311). Osa näistä kriteereistä, kuten luonnonläheisyys sekä päähenkilön individualistinen ja epäsosiaalinen rooli, sopivat *Hysteriaan* hyvin. Toisaalta romaanin modernistiset elementit, asioiden fokalisoituminen kaupungistuneen problemaattisen päähenkilön välityksellä sekä tämän elitistinen elämännäkemys epädemokraattisine valtakäsityksineen merkitsevät sitä, ettei *Hysteriaa* voida kutsua ”oikeaksi” kansankuvaukseksi. Harrin individualistista asemaa modernistisena roolihahmona korostaa vielä sekin, että hän on romaanissa tämän tyyppin ainoa edustaja. Kansankuvaukseksi *Hysteriaa* ei voida kutsua siitäkään huolimatta, että päähenkilön suhtautumista toisiin ihmisiin ohjaa ns. björkharrylainen ihmiskäsitys, jonka myötä Harri isänsä tavoin arvottaa ihmisen ihmisenä, ei syntyperän tai aseman mukaan. Ihmiskäsityksensä ansiosta Harri suhtautuu useisiin kansantyyppeihin avoimen suotuisasti. Silti hän valikoi suosikkinsa, jokainen kansanhahmo ei automaattisesti saa hänen sympatioitaan. *Hysteriassa* kansa toisin sanoen nähdään kertojanäkökulman takia objektina, ei subjektina. Ero vaikkapa *Pohjantähden* kansankuvaukseen on tässä mielessä suuri: esimerkiksi hämäläisen torpparin elämää ja tunteja tarkastellaan hänen itsensä näkökulmasta tarvittaessa sisäisen monologin avulla. Toisaalta Saariluoma kommentoi Laitisen edellä mainittuja kansankuvauksen kriteereitä toteamalla, ettei Laitinen ollut lainkaan huomannut tällaista kertojanäkökulmaan liittyvää keskeistä tekijää. (Saariluoma 1995, 224.) Linnan merkitys maaseutukirjailijoihin nähden oli merkittävä, sillä hän oli heille esikuva ainakin, mitä totuudellisuuteen tulee (Mäkelä 1986, 24-25). Linna kuvasi kansaa sen omasta näkökulmasta, ei esimerkiksi Ahon, Kiannon tai Lehtosen tavoin, jotka kuvasivat kansaa ulkopuolelta ”ymmärtävästi” (Saariluoma 1995, 224).

Tuulikki Valkosen mukaan Marko Tapion itsensä kirjallisia päämääriä hänen ideoidessaan *Hysteriaa* leimasivat pyrkimykset pysyä erossa ”kansankirjailijoiden” kategoriasta. Hän toki halusi kuvauskohteekseen suomalaisen maaseudun, koska tunsu sen niin hyvin. Kuitenkin hänen ensisijainen tavoitteensa oli luoda taiteellisesti korkeatasoinen romaani, jota tarkastellessaan kenenkään mieleen ei tulisi puhua muusta kuin modernistisesta kirjallisuudesta. (Valkonen

vastaan (Mäkelä 1986, 21). *Hysteria* voidaan lukea ensimmäiseen kategoriaan kuuluvaksi, *Pohjantähti* puolestaan jälkimmäiseen. Vielä yksi, rakenteeseen liittyvä ero on huomattava: Mäkelän tarkoittamien romaanien toteutus on esimerkiksi juonen peruspiirteiden osalta varsin samankaltainen (Saariluoma 1995, 221). *Hysterian* ja *Pohjantähden* juonien rakenne on puolestaan monimutkaisempi.

2003, 255-256.) 1960-luvulla suomalainen kirjallinen kulttuuri jakautui karkeasti ottaen kolmeen kategoriaan, joita olivat modernistit, perinteiset kertojat ja työväen kertojat. Helsingin kirjallisissa piireissä Tapio oli jo *Lasisen pyykkilaudan* (1952) perusteella ehditty leimata kansankuvaajaksi. Kuitenkin *Viikatetanssin* (1956) ilmestyminen hämmensi. Modernistisia elementtejä sisältävän romaanin myötä jouduttiin kysymään, oliko kirjailijan leimaamisessa sittenkin oltu liian hätäisiä. (Mt. 293-294.) Ei ole itsestään selvää, että ”kansan” parista nousut kirjailija kuvaa näkemäänsä kansanihmisen eikä valtakulttuurin ehdoin (Saari- luoma 1995, 227). Myös Tapio oli kansan parista lähtöisin (Kuhna 1998b) mutta siltikin hän valitsi *Hysteriassa* minä-kertojan myötä kansankuvauksensa aspektiksi elitistisen näkökulman. Tässä on selvä ero esimerkiksi *Pohjantähden* kansankuvaukseen: Linna antaa rahvaallekin tilaisuuden sisäisiin monologeihin silloin, kun sen edustajia on kerronnan keskiössä.

Suomalaisessa kirjallisessa ilmapiirissä 1960-luvulla ilmennyt kansankuvauksen ilmeinen väheksyminen ei ollut pelkästään kyseisen vuosikymmenen nuoti-ilmiö. Annamari Sarajas totesi jo 1950-luvun puolivälissä *Parnassossa* huomanneensa, miten tuolloisessa kielenkäytössä termiin kansankuvaus suhtauduttiin väheksyen. Sitä pidettiin tietoisesti vähäpätöisemmässä kategoriassa kuin romaania. (Sarajas 1955,193.) Kirjallisuustieteessä ratkaiseva ajattelutavan murros kansankuvauksen suhteen tapahtui 1950- ja -60 -luvun vaihteessa. Ihannoiva kansankuva murtui ja idealismi muuttui pettymykseksi. Noihin aikoihin modernismi aloitti kansankuvauksen murroksen totuudellisuuden vaatimuksen osalta julistamalla, että todellisuus on kuvattavissa yksilön kokemusten avulla. (Mielonen 1998, 101-102.) Tätä konseptia myös Tapio toteutti *Hysteriassaan*.

Perinteiseen suomalaiseen kansankuvaukseen kuuluu muutamia klassisia kliseitä, mm. lihavat rovastit, rasvaiset kauppiaat, vallesmannit ja suutarit, jotka puuttuvat myöhäisemmästä, Mäkelän tutkimasta maaseutukuvauksesta (Kalervo 1974, 5). Tämä havainto koskee *Hysteriaakin*. Esimerkiksi vielä *Pohjantähdestä* löytyy helposti etsimällä kaksi klassisen kansankuvauksen klisettä, nimittäin trilogian alussa esiintyvä vanha lihava rovasti sekä kylähulluksi luokiteltava Susi-Kustaa. Jonkinlaiseksi kylähullun muunnelmaksi *Hysteriassa* sopii taas luvussa 6.6 mainittu omintakeinen saksalaissukuinen pappi. Toisaalta papin ja Susi-Kustaan roolit ovat aivan erilaiset. Susi-Kustaa on Pentinkulman anarkisti ja yksinäinen häirikkö (Mäkelä 1986, 68), pappia taas ei virka-asemansa ja Harria syvältä koskettaneen saarnansa vuoksi voida leimata pelkäksi kyläoriginelliksi. Kalervon kliseeluettelossa mainitaan myös pontikankeittäjät (Kalervo 1974, 5), joita tosin löytyy *Hysteriasta* niin menneisyydestä kuin nykyisyydestäkin.

Anna Makkonen löytää väitöskirjassaan Tapion *Viikatetanssista* viitteitä kansankuvauksen realistis-naturalistiseen traditioon, jossa kuvataan nimenomaan alimpien yhteiskuntaluokkien ihmisten elämää, sosiaalisia epäkohtia ja vallitsevaa epäoikeudenmukaisuutta (Makkonen 1991b, 140). *Hysteriassa* näitä aineksia löytyy nimenomaan menneiden vuosikymmenien kuvauksista. Esimerkiksi saarijärviset Lintusen ja Riihisen perheet elävät vertaansa vailla olevassa köyhyydessä ja takapajuisuudessa (AH 1967, 202-203), köyhä mökinnainen Heikun Tiina puijataan ilman maksua paikallisten, osin tippuria potevien

uittomiesten tilapäiseksi viihdyttäjäksi (mt. 252-253), kuolemansairas Tuomokosken Hermannin näyttäytyä paitsi luonnon armoilla olevana, myös köyhyyden musertamana ihmisenä, jolla ei enää pitkiin aikoihin ole ollut mitään toivoa paremmasta (mt. 284-285). *Hysterian* nykyhetkessä köyhistä muotoutuva kuva ei välttämättä enää olekaan sama, koska he eivät enää automaattisesti näyttäytykään pelkkinä olosuhteiden uhreina. Poikkeuksen muodostaa Björkharrylle kuuluvassa myllytuvassa omin luvun asunut, pulakauden nujertama vanha mies, joka häädetään voimalaitostyömaan töiden vuoksi asunnostaan väkisin ja kuljetetaan tavaroineen vanhainkotiin, missä hän jonkin ajan kuluttua kuolee elämän tarkoituksettomuuteen (mt. 41-43).

Esimodernissa yhteisössä paikalliset yhteisöt olivat suhteellisen kiinteitä ja suljettuja ja myötävaikuttivat siksi ainakin yhteenkuuluvuuden tunteen syntymiseen (Giddens 1991b, 105). Modernisaation eteneminen aiheuttaa Saarijärvelä monenlaisia seurauksia ja muuttaa myös *Hysterian* kansankuvauksen luonnetta kerronnan nykyhetkessä menneisyyteen verrattuna. Voimalaitostyömaan päivinä ei takavuosikymmeniltä tuttu yhteisöllisyys välttämättä enää olekaan itsestänselvyys. Yksi esimerkki tällaisesta traditionaalisen yhteisöllisyyden murtumisesta on Harrin nostalgialla kuvaamien värikkäiden työläisiltamien (esim. AH 1967, 205-209) häviäminen historiaan. Voimalaitostyömaalla tätä yhteisöllisyyden puutetta tavallaan yritetään kompensoida työläisten juopotteluiden yhteydessä pidettävillä tarinatuokioilla (mt. 246-251), joihin myös Harri osallistuu. Merkillisenä linkkinä menneisyyden ja nykyisyyden välillä on vanha työmies Jussi Karhinen, joka jo noin 60 vuotta sitten on työskennellyt Janne Björkharryn kanssa. 1960-luvun puolivälissä hän on edelleen voimissaan ja kuuluu voimalaitostyömaan miesvahvuuteen. Hän on vanhan kansan juttumies, joka osaa ottaa yleisönsä. (esim. AH 1967, 165-166, 182-183.) Harrin mielestä tällaiset illanistujaiset ovat työyhteisön kannalta hyvä asia esimerkiksi siksi, että miesten keskinäinen yhteenkuuluvuus kasvaa. Karhisen tarinoita kuunnellessaan Harri suorittaa mielessään salaisen sukelluksen menneiden aikojen maailmaan, jonka nostalgisuus häntä tuntuu viehättävän. Karhisen hahmossa on kansankuvauksen kannalta kliseemäisiä piirteitä, ja niinpä hän on *Hysteriasa* eräs sen kansankuvauksen positiivisimmista elementeistä. Toisaalta Karhista ei saa yksioikoisesti leimata kansanhumoristiksi käsitteen perinteisimmässä mielessä. Karhisen humoristin taitoja kuvaillessaan Harri nimittäin liittää useaan otteeseen sulkeisiin mukaan toteamuksen siitä, miten kansa nauraa (esim. mt. 247). Kertoja ei siis naura, mikä viittaisi anakronistiseen tyyppiin menneiltä ajoilta.

Maaseuturomaani joutuu pureutumaan modernisaation maaseudulla aiheuttamiin ristiriitoihin. Myös *Hysteriasa* modernisaatio aiheuttaa suoranaisia konflikteja sekä yhteiskuntaluokkien välille että myös Harrin sisäisessä maailmassa. Köyhät ja työläiset arvottavat menossa olevan voimalaitostyömaahankkeen voimakkaasti omien subjektiivisten näkemystensä perusteella. Heidän mielestään kyseessä on vanhan luokkavihollisen hanke, johon suhtautuminen välinpitämättömästi, jopa vihamielisesti, on työläisten normien mukaan oikeutettua. Tämä osaltaan selittää sen, miksi Harri *Hysterian* prologissa joutuu huo-

maamaan, että voimalaitostyömaalla on tehty useita laiminlyöntejä (AH 1967, 40-41). Saarijärviseltä rahvaalta puuttuu näkemys siitä, miten omaa kotiseutua tulisi kehittää. Henri Bromsin mukaan teknologiaa voidaan vihreiden motiivien lisäksi vastustaa nostalgisista kansatieteellisistä syistä (Broms 1985, 167). Saarijärvisen rahvaan edustajat vastustavat voimalaitoshanketta myös jälkimmäisistä motiiveista käsin: he vastustavat uutta, kun eivät pelonsekaisessa tietämättömyydessään kykene näkemään sen etuja entiseen nähden.⁶⁹ Romaanissa vastakkaisina elementteinä näyttäytyvät pääjohtaja Vikki Björkharryn dynaaminen, holistinen ja markkinoiden käyttäytymisestä tietoinen moderni visio sekä työläisten staattinen, atomistinen, vasemmistopoliittinen, enemmän tunteisiin ja asenteisiin kuin rationaaliin faktoihin pohjaava näkemys. Björkharry haluaa paikkakunnalle voimalaitoksen lisäksi lastulevytehtaan, joka alkaisi rakentaa tyyppitaloja, ensin maakuntaan ja myöhemmin koko maahan (AH 1967, 49-50). Kahden vastakkaisen ajattelutavan välinen voimakas ristiriita ilmenee jo *Hysterian* prologissa:

Kaiken aikaa meillä oli vaikeuksia paikallisten ihmisten kanssa, oikeastaan yhä eräänlaisten luonnonlasten kanssa, jotka rakastivat enemmän kuohuvaa koskea kuin sitä hyötyä, jota he sähkön muodossa tulisivat siitä saamaan. En usko, että he todella tajusivat tätä asiaa, siihen liittyvää hyötynäkökohtaa koskaan, miten kärsivällisesti ja juurta jaksain sen heille selitimmekin. (AH 1967, 12.)

Äsken mainitsin Harrin epädemokraattisen valtakäsityksen, joka ei mahdu kansankuvauksen kriteereihin. Harrin mielestä vahvojen ja viisaiden on otettava valta, sillä heillä on vastuu myös köyhistä, jotka eivät ymmärrä omaa etuaan. Myös *Hysterian* syntyyn liittyviä tekijöitä analysoinut Matti Palm toteaa, että Tapiolla oli heti alusta alkaen aikomuksenaan esittää Saarijärven köyhät paitsi "tyhmyyden", myös "uutuuden vastustamisen sokeana voimana." He eivät pääse irti ajatustottumuksistaan eivätkä kykene näkemään kehityksen välttämättömyyttä. (Palm 1995, 109.) Niinpä *Hysterian* prologin otsikko *Köyhät* ei tarkoita ainoastaan aineellista, vaan myös henkistä köyhyyttä, joka itse asiassa aiheuttaa edellisen. Björkharryt siis kuvittelevat pelastavansa köyhät heiltä itseltään. Laitisen demokraattisuuden kriteeri voidaan kansankuvauksen yhteydessä käsittää tarkoittavan myös ihmisarvon antamista jokaiselle (Saariluoma 1995, 226). Harrin kohdalla sellainen on kyseenalaista, jos ajatellaan hänen suhtautumistaan tiettyihin oman aikansa rahvaan edustajiin. Esimerkiksi luottamusmies, Helmi Lommola ja pontikankeittäjä Paananen saavat häneltä osakseen rajua kritiikkiä, joka kohdistuu nimenomaan heidän perusolemukseensa. Johtopäätöksenä epädemokraattisen aspektin tarkastelusta voidaan todeta, että Harri käyttää nykyhetkeen sijoittuvaa negatiivista kansankuvausta sen todistamiseksi, että hänen oma valtakäsityksensä on oikea.

Matti Mäkelä jakaa maaseuturomaanit niiden näkemyksen mukaan kahden kategoriaan, kehitysrealistisiin ja skeptistä realismia edustaviin teoksiin. Ensin mainitun kategorian mukaan totuudellisinta on kuvata ihminen muuttu-

⁶⁹ Anne Friedin näkemys on lähellä tätä. Hänen mielestään paikallisen väestön saasuuttumaan se, miten Björkharryjen suurisuuntainen hanke johtaa oman maiseman hävitykseen ja virtaavien vetten valjastamiseen (Fried 1995, 88).

vaa maailmaa vasten, kun taas skeptinen realismi löytää totuuden näkemyksestä, jonka mukaan ihminen on ikuisesti sama raadollinen olio (Mäkelä 1986, 115.) *Hysterian* näkemys maaseudun köyhistä on sukua raadolliselle realismille, koska teos näkee köyhät kehityksen jarruna. Vastakkainen vertauskuva *Hysterialle* voidaan tältä osin ottaa vankkaa realismia toteuttaneen Kalle Päätalon esikoisromaanista *Ihmisiä telineillä* (1958), jossa sodan käyneet miehet uurastavat rakennustyömaalla. Teoksessa on vahvaa symboliikkaa, sillä kyseessä on samalla vertauskuva koko sodanjälkeisen Suomen rakentamisesta (Kirstinä 1999, 190-191). Teosta leimaa koko Päätalon tuotantoa määräävä perisuomalainen kokemus kunnollisesta ja ahkerasta työnteosta (mt. 195), minkä näkemyksen sävyt ovat pohjimmiltaan tuiki luterilaiset. Modernistisia elementtejä sisältävän *Hysterian* luoma kuva saman veteraanipolven työstä on paljon rikkinäisempi ja pessimistisempi. Samat rahvaanmiehet, jotka Vikki Björkharryn johdolla taistelivat sodassa puna-armeijaa vastaan (AH 1967, 54), osoittautuvat 1960-luvun vasemmistopolitisoituneessa ilmapiirissä olevansa isänmaalle epälojaaleja. He kieltäytyvät yhteisestä projektista sabotoimalla töitä kohtalokkaalla tavalla. Työmaalta puuttuu Päätalon teoksesta tuttu tekemisen into, tilalla ovat kyräily, politikointi ja ohjeiden laiminlyönnit. Myös Mäkelä pitää Tapiota mitään tämän teosta erikseen nimeämättä tällaisen skeptisen ihmiskuvan edustajana, kun taas esimerkiksi Väinö Linna edustaa kehitysrealismia (Mäkelä 1986, 115-116). *Hysterian* ja *Pohjantähden* ratkaisevin ero akselilla skeptinen realismi – kehitysrealismi ilmenee juuri suhtautumisessa köyhiin. *Hysteria* pitää köyhiä katkerina, kehityksen jarruina ja syypäinä omaan kohtaloonsa, *Pohjantähti* puolestaan näkee heidät perinteisemmässä roolissa, jossa ei ole destruktiivisia elementtejä. *Pohjantähden* köyhälistöläisgalleriassa poikkeuksen tästä ei-destruktiivisuuden säännöstä tekevät ennen kaikkea Laurilat, joissa ilmenevä brutaali viha johtaa lopulta kuolemaan ja kyseisen suvun sammumiseen. *Hysteria* siis soutaa vastavirtaan suhteessa suomalaisen kansankuvauksen hallitsevaan traditioon. Kyseinen traditio on nimittäin ratkaisevalla tavalla rakentunut kansallisen ideologian varaan pohjautuvalle kehitysrealismille (Mielonen 1998, 100). Sanomattakin selvää on, että viimeistään *Hysterian* kansankuvauksen myötä Tapio on kulkenut hyvin kauas Saarijärven Paavon jalustalle nostaneesta runebergilaisuudesta, johon kirjailijat jo 1800-luvun lopulla alkoivat ottaa etäisyyttä.

Harrin omakaan suhtautuminen modernisaatioon ei ole yksiselitteisen myönteinen, tosin tämä ristiriita ei heijastu hänen käytännön toimissaan. Vaikka hän tietää maaseudun ripeän teknis-taloudellisen kehityksen olevan välttämätöntä köyhyyden nujertamiseksi, määräävät myös tunteet hänen suhtautumistaan: hän suree salaa luonnon ja suvun historian kannalta nostalgisten paikkojen tuhoutumista. Tätä asennetta voidaan selittää lähinnä Harrin esteettisellä suuntautuneisuudella. Ristiriita myös syventää hänen sisäistä konfliktiaan. Hän ei ole samanlainen kivikova liikemies kuin isänsä. Niinpä hänestä ei tosiasiallisesti ole Vikin työn jatkajaksi.

Pertti Karkaman mukaan F. E. Sillanpään koko tuotanto on oikeastaan ikuista paluuta elämän alkulähteille. Ihan alkutilanteeseen, entiseen esimoderniin yhteisöön, paluusta ei ole kysymys, vaikka realistinen ja relationaalinen ote

vahvistuukin ajankohdan erilaisten haasteiden vuoksi esimerkiksi *Hurskaassa kurjuudessa* (1919) ja *Miehen tiessä* (1932). (Karkama 1994, 181.) Sillanpään ja Tapion tuotannon yhtäläisyyksistä on esitetty useita huomioita (Makkonen 1991b, 118-127), joten Tapion ja Sillanpään rinnastaminen myös paluun teeman osalta ei ole epärelevanttia. Tapion muunnelma tästä paluun teemasta on *Hysteriassa* Harri Björkharryn saapuminen juurilleen Saarijärvelle 15 vuoden tauon jälkeen. Harri on säilyttänyt mielessään monia rakkaita muistoja lapsuutensa kotiseudusta. Lisäksi hän pitää paljon useista paikallisen rahvaan edustajista, kuten Vihtori Kautosta, Vihtori Tukkimäestä ja Jussi Karhisesta. Harrin paluun yhteydessä on loogista esittää ennako-oletus siitä, että hän kykenisi kulkemaan isänsä jalanjäljissä ja elämään Saarijärvellä kansan keskellä. Näin ei kuitenkaan käy. Poissaolonsa aikana Harri on kokenut kaupungistumisen myötä niin suuren sisäisen muutoksen, ettei todellinen sopeutuminen enää ole mahdollista. Hän katselee syntymäseutunsa ihmisiä järkyttyneenä:

- Puhun tässä omasta syntymäseudustani, niin että en suinkaan puhu mielelläni näistä asioista. Tosin olin ollut kauan poissa, ehkä viisitoista vuotta, ja sinä aikana tottunut toisenlaisiin oloihin. Kun nyt palasin ja tutustuin siihen uudestaan minusta tuntui siltä, että valehtelin itselleni kauheasti kaiken aikaa näitä havaintoja tehdessäni.
- Tuo ei ole totta, sanoin itselleni katsellessani tätä kaikkea.
Kauhistuin itseäni näiden ajatusten vuoksi. Sitten häpesin ja kaduin. Tämä on aivan totta: häpesin heidän edessään näitä ajatuksiani. Koskaan en heille näistä puhunut. Minä vain katsoin. Ehkä katsoin liian suoraan. (AH 1967, 15.)

Harri on toki paljon tekemisissä köyhien ja työläisten kanssa. Hän jopa viettää vapaa-aikaansa näiden kanssa (mt. 15), joten hänen käsitystensä taustalla on vankkaa empiriaa, eivät ainoastaan luokkakantaiset tai kaupunkilaiset asenteet. Paluun teemaa ei Tapiolla ainakaan *Hysteriassa* ole kuvattu romanttisena, vaan skeptisyyden ja kyynisyyden läpituokemana prosessina. Kaiken kaikkiaan modernista esimoderniin paluun motiivi ja sen temaattiset merkitykset ovat olleet luonteenomaisia niille merkittävälle kirjailijoille ja teoksille, joita on monesti harhaanjohtavasti kutsuttu kansankuvauksiksi (Karkama 1994, 177). Tämä lainalaisuus pätee myös *Hysterian* tapauksessa.

Jos Harri aikaisemmin on kaivannut kotipaikkakunnalleen takaisin nostalgian nimessä, mullistuvat hänen arvostuksensa viimeistään Saarijärvelle paluun jälkeen. Hän ymmärtää, ettei sitä vanhaa Saarijärveä, josta hän muistoiinsa unelmoi, enää ole olemassa. Aikoinaan liikkeelle lähtenyt esimodernin yhteisön hajoaminen seuraamuksineen on tapahtunut tosiasiassa. On vain suuri joukko katkeroituneita köyhiä, jotka vihaavat häntä ja hänen isäänsä niin, että he voisivat tiukassa paikassa jopa vahingoittaa heitä (esim. AH 1967, 22, 42). Tämä havainto vain lisää Harrin eksistentiaalista tyhjyyden tunnetta. Loppuratkaisun yhteydessä hänen on sitten päätettävä, muuttaako takaisin kaupunkiin vai jäädäkö Saarijärvelle. Sen sijaan Harrin isän Vikin suhdetta luontoon määrää voimakas ekonomistinen perusasennoituminen. Vikki on valmis ulosmittaamaan taloudellisen hyödyn sieltä, mistä se vain on mahdollista saada.

Pertti Karkama puhuu Sillanpään *Ihmislapsia elämän saatossa* -kokoelman yhteydessä siitä, miten päähenkilö voidaan ymmärtää identiteetiltään yhdeksi ja samaksi henkilöksi. Sellaisessa tapauksessa subjektiivisuus tulee käsittää moder-

niin tapaan prosessiksi, jossa samuus ja ero kamppailevat keskenään. Novellien päähenkilö palaa kotiin pettymyksiä tuottaneiden vaiheiden jälkeen. Pettymystä hänelle ovat tuottaneet erityisesti sosiaaliset tilanteet. (Karkama 1994, 179.) Harrin kohdalla kysymys on ollut enemmänkin perheyrittystä koskevasta velvollisuudentunnosta, vahvasta isäsuhteesta, syvästä kiintymyksestä kotiseutuun ja lapsuuden muistoihin, jotka ovat motivoineet häntä palaamaan takaisin, eivät mahdolliset pettymykset.

Johtopäätöksenä tästä genre-tarkastelusta voidaan todeta, että *Hysteria* käsittelee maaseudun modernisaation aiheuttamia ristiriitoja monella tasolla. Maaseutu on vahva osa romaanin olemusta niin esteettisessä kuin historiallisessa mielessä. Romaanin tapa kuvata modernisaation kourissa olevan maaseudun ongelmia on paljon monitahoisempi ja syvällisempi kuin tavanomaisissa maaseuturomaaneissa. Lisää perspektiiviä nykyhetken ongelmiin saadaan, kun asioita tarkastellaan vuosikymmenien säteellä. Silloin esimerkiksi sosiaalisen epäoikeudenmukaisuuden ilmentymät löytävät paremmin selityksensä. *Hysterian* maaseudun problematiikkaan liittyvä monipuolinen ote ei kumoudu edes sillä, että teos tosiasiaa sivuuttaa tyystin pienviljelyn kriisin ja maaltapaon kaltaiset ongelmat. Toinen johtopäätös koskee *Hysterian* suhdetta kansankuvaukseen. Suomalaisen yhteiskunnan on katsottu astuneen sellaiseen moderniin tai postmoderniin kehitysvaiheeseen, jossa kansaa ei ole enää tarvetta representoida kokonaisuutena (Mielonen 1998, 108). Myös tämän tosiasian kanssa *Hysterian* skeptinen kansankuvaus on samansuuntainen.

VII SOTAROMAANI VAI KONFLIKTIROMAANI?

Itsenäisen Suomen sotakirjallisuuden traditiossa voidaan erottaa muutamia selkeitä vaiheita. Kansalaissodan problematiikka aloitti kotimaisessa sotakäsittelyssä uuden ajanjakson. Kirjallisuutemme historiassa voidaan ensimmäisen kerran puhua rintamarunoilijoista ja sotakirjeenvaihtajista. Tuon ajan henkeä kuvastaa hyvin Eino Railon pamfletti *Kynällä ja kiväärillä* (1918). Kaikkia ei armeijalaitos kuitenkaan miellyttänyt. Tunnetuin kritisoija oli Pentti Haanpää, jonka novellikokoelma *Kenttä ja kasarmi* (1928) sytytti kirjasodan. Hänen postuumina julkaistu romaaninsa *Vääpeli Sadon tapaus* (1956) jatkoi samalla linjalla. Toisen ajanjakson aloitti talvisota, jonka suuren yhteisen kokemuksen kiteytti kirjailija Eino Hosia omassa romaanissaan *Tuliholvin alla* (1940). Muiden kirjailijoiden kanssa samassa rintamassa oli tällä kertaa myös Pentti Haanpää, jonka *Korpisotaa* (1940) tosin välttää isänmaallisia kliseitä ja patetiaa mutta sen sijaan hakee aiheeseensa etäisyyttä ja allegorisia tasoja. Voimakkaasti realismia ja kärsimystä korostava oli niin ikään Yrjö Jylhän talvisotaa käsittelevä runokokoelma *Kiirastuli* (1941). (Niemi 1980, 156-157.) Jatkosotaa käsitelleistä, vielä sodan kestäessä julkaistuista romaaneista esimerkkeinä voidaan mainita Onttoni Miihkalin *Raateen tieltä Vuonnisiin* ja Elsa Kaarelan *Tuntematon suomalainen sotilas*, jotka ilmestyivät vuonna 1941 heti jatkosodan alettua. Romaanien sävy käy ymmärrettäväksi kontekstia vasten: Miihkalin kirja huokuu mm. rajatonta innostusta, revanssihenkeä ja Karjala-romantiikkaa (Nummi 1993, 26), Kaarelalle puolestaan on leimallista isänmaallinen pateettisuus (mt. 29).

Jatkosodan itsetilitys muodosti suomalaiselle kirjallisuudelle kompleksisen haasteen, sillä yleisessä tietoisuudessa jatkosodan katsottiin sisältäneen seikkailupolitiikan aineksia. Jatkosodan tapahtumista muodostuu aivan toisenlainen kuva sen mukaan, luetaanko toisaalta vuosina 1941-1944 vai toisaalta vaikkapa kymmenen vuotta myöhemmin julkaistuja romaaneja. Juhani Niemen mukaan tarvittiin ainakin kymmenen vuoden ajallinen välimatka, ennen kuin sota alkoi hahmottua sekä todellisuuden kannalta uskottavana että taiteellisesti tehoavana muotona. Väinö Linnan *Tuntemattoman* (1954) on katsottu päästäneen prosessin valloilleen. Vaikka Linnan teos sai aikaan melkoisen vastalausepolemiikkien sarjan, se kuitenkin tarjosi tulkinnan kaikkien suomalaisten yhteis-

selle kipeälle, lähimenneisyyttä koskevalle kokemukselle. Linnan jälkeen sotaa käsitteli Veijo Meri *Manillaköydessään* (1957), jonka modernistinen näkemys terävöitti sodan mielettömyyttä vielä tehokkaammin. Suuren luokan kirjasodan sai 1960-luvun alussa aikaan Paavo Rintala psykologisesti painottuneella *Sissiluutnantillaan* (1963). Kohua ei niinkään herättänyt Rintalan näkemys sodan turmelevasta vaikutuksesta upseeriin vaan lotista luotu, monien mielestä kyseenalainen kuva. Lisäksi teoksessa oli pasifistisia sävyjä. (Niemi 1980, 157.)

1960-luvun lopulla ilmestynyt *Hysteria* kuin kontekstinsa ilmapiiriä uhmaten käsitteli sotaa hyvin näkyvästi. Kirjallisen toteutustapansa, esimerkiksi dokumentaarisuuden, puolesta romaani oli ajassa kiinni, sen sijaan sen esiin nostamia kysymyksiä ei katsottu suopeasti. On merkillepantavaa, että *Hysteria* on vuosien aikana jäänyt sodan maailmaa koskevassa kirjallisuudentutkimuksessa varsin vähälle huomiolle. Tapion romaania ei ole edes mainittu Juhani Niemen sodan ja rauhan maailmaa suomalaisessa kirjallisuudessa käsittelevässä väitöskirjatutkimuksessa eikä Juhani Lahnaviikin sotaromaanien ja todellisuuden välistä suhdetta käsittelevässä lisensiaattityössä. Tätä voidaan selittää lähinnä kahdella seikalla. Ensinnäkin, *Hysteria* on keskeneräinen romaani, toiseksi teoksessa on paljon aineksia muiltakin elämänalueilta kuin vain sodasta.

Ennen varsinaista tarkastelua on syytä sopia siitä, minkä genrenimityksen alla sodan maailmasta puhutaan tässä tutkimuksessa. Kun siis puhutaan sodasta kaunokirjallisuudessa, onko tutkimuskohteena silloin sotaromaani vai vaikkapa konfliktromaani? Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa on sota-aihetta käsittelevästä kirjallisuudesta käytetty ainakin kolmea eri termiä. Yleisesti on puhuttu sotaromaaneista, sitä nimitystä on käyttänyt esimerkiksi Juhani Lahnaviiki lisensiaattityössään *Todellisuuden tulkinta suomalaisissa sotaromaaneissa* (1985). Terminä sotaromaani on myös yleisluonteisuutensa vuoksi käyttökelpoinen, sillä jokainen ymmärtää sen piiriin kuuluvan romaanin jollain tavalla käsittelevän sodan maailmaa kaunokirjallisuudessa. Yrjö Varpio määrittelee sotakirjallisuuden piiriin kuuluvaksi kaiken sellaisen kirjallisuuden, jossa sodan problematiikka on keskeinen. Silloin mukaan mahtuvat paitsi sodankävijäin omat teokset, myös teokset, joissa kirjoittajien lapsuudenkokemukset ovat aineistona välienselvittelyyn sodan kanssa, kuten Timo K. Mukan *Laulu Sipirjan lapsista* (1966). Niin ikään Varpio lukee mukaan teokset, joissa sotasukupolvea nuorempi kirjoittaja kuvaa sotaa arkistotutkimusten, haastattelujen tai jopa valitsemiensa myyttien varassa. Esimerkkinä sotaa käymättömän kirjoittajan sota-aiheisesta teoksesta Varpio mainitsee J. L. Runebergin *Vänrikit*. (Varpio 1982, 111-112.) Varpion määritelmän voidaan katsoa kattavan kaikki tämän tutkimuksen kohteet, myös *Hysterian*, sillä sodan problematiikka on romaanissa mukana kansalais-, talvi- ja jatkosodan merkeissä sekä päähenkilö Harri Björkharryn ajatusmaailman välityksellä.

Juhani Niemi puolestaan on ottanut väitöskirjassaan taitavasti käyttöön termin sodan ja rauhan kirjallisuus (Niemi 1980, 15), koska hän käsittää tämän alan kirjallisuuden moniulotteisemmin. Niemi on nimittäin käsittänyt aihepiirin määritelmänsä mukaisesti niin, että mukana ovat myös sellaiset kaunokirjalliset teokset, jotka edes jollain tavalla sivuavat sodan ja rauhan maailmaa.

Kolmantena genre-terminä sota-aiheista kirjallisuutta tutkittaessa on esiinnyt konfliktromaani. Pekka Liljan mukaan konfliktromaani on sellainen, jonka struktuurissa konflikti on dominoiva tekijä (Lilja 1984, 7). Esimerkiksi tällaisesta romaanista hän ottaa Linnan *Tuntemattoman*. Hän toteaa, että jonkinasteinen konflikti kuuluu proosateokseen lähes aina, joten on tietysti perusteita katsoa konfliktromaaniin käsite jossain määrin liiankin yleistäväksi. *Tuntemattomasta* analysoidessaan hän kuitenkin tarkoittaa konfliktromaaniin romaanina, jossa konflikti on romaanin struktuuria dominoiva tekijä. Konflikti kirjallisesti ymmärrettynä, ei siis sosiologisena terminä, merkitse tässä yhteydessä teoksen henkilöiden välillä olevien tai yhdessäkin henkilössä olevien vastakohtien yhteenörmäystä. Esimerkiksi Linna rakentaa selvästi romaaninsa etenemisen ja komposition erilaisten konfliktien varaan, Lilja perustelee. (Mt. 9-10.) Edelleen Lilja toteaa kirjallisuustieteellisestä aspektista käsin, että sana konflikti juontuu samaan lähtökohtaan kuin konflikti yleisenäkin terminä eli latinankieliseen termiin *confligere*, joka merkitsee taistelemista tai yhteenottoa. Toisin sanoen kyse on vastakkaisten voimien kamppailusta. (Mt. 7.) Heikki Siltala puolestaan toteaa väitöskirjassaan *Kolmen rintaman konfliktit* (1996), että kaikki sotaromaanit voidaan löyhästi tulkita konfliktromaaneiksi, onhan sota-käsitteellä ilmiselvä semanttinenkin yhteys konflikti-termiin (Siltala 1996, 25).

Äkkiseltään tarkasteltuna konfliktromaani-termillä olisi tässä tutkimuksessa joitain etuja suhteessa sotaromaaniin. Sotaromaanin termistä syntyy nimittäin usein vahva mielikuva populaareista sotaromaaneista, joista hyvin monet ovat kaunokirjallisessa mielessä heikkotasoisia eikä niiden ongelmakenttä ole kyetty hahmottamaan esteettisten koodien avulla. Taiteellisuuden sijasta populaareissa romaaneissa korostuvat mm. toiminnallisuus, teknisten yksityiskohtien runsaus ja juonen epäuskottavuus. Tähän viitaten yksi kysymys koskee sotaromaanin todellisuussuhdetta. Juhani Lahnaviiki, joka on liseniaattitutkimuksessaan käsitellyt sotaromaanin ja todellisuuden välistä suhdetta, jopa kysyy, onko sotaromaanituotannon lainkaan noudatettava esteettistä normijärjestelmää (Lahnaviiki 1985, 24). Kysymys on oikeutettu ainakin siinä mielessä, että sota on omanlaisensa ilmiö, josta totuudenmukaisesti kirjoittamiseen on olemassa eritoten poliittisia ja historiallisia syitä. Juhani Niemen sanoin: sodasta ja rauhasta kirjoittaminen näyttää ongelmallisemmalta kuin fiktion sepittäminen yleensä (Niemi 1980, 15).

Toinen syy konfliktromaani-termin valintaan tässä tutkimuksessa voisi olla tarve huomioida *Hysterian* kirjallinen luonne täydellisesti: vaikka sota kattaa suunnilleen puolet romaanista, on siinä mukana paljon muutakin, pelkkään siviilielämään liittyvää ainesta. Näin romaanin yksioikoinen kategoriointi sotaromaaniksi ei kirjallisessa mielessä tekisi sille täyttä oikeutta. Tähän viittaisi myös edellä mainittu tosiasia siitä, että *Hysteria* on sotakirjallisuustutkimuksissa jäänyt varsin vähälle huomiolle. Kolmas syy voitaisiin löytää arvostuksista. Sotaromaanin hyväksymistä eritoten kirjallisen eliitin silmissä on jarruttanut runsas ja kaunokirjalliselta tekniikaltaan kömpelö populaarikirjallisuuden tuotanto (Varpio 1982, 112-113); genre on joitain poikkeuksia lukuun ottamatta perinteisessä kirjallisuudentutkimuksessa ollut aliarvostetussa asemassa (Siltala 1996,

24). Neljäs syy voisi olla se seikka, että myös *Hysterian* rakenteessa konflikti on määräävänä tekijänä, puhuttiinpa sitten Harri Björkharryn tai Vihtori Kauton kerrontaosuuksista, luokkien välisestä suhteesta, sodasta tai vaikkapa Vikki ja Sylvi Björkharryn avioliitosta, jossa säätyeroista johtuvat ristiriidat säteilevät. Lisäksi voimallistustyömaan todellisuutta leimaavat voimakkaasti luokkien välinen konflikti ja fyysiset konfliktit. Näistä ongelmista syntyvien jännitteiden varaan rakentuu teoksen juoni keskeisellä tavalla. Lisäksi sota, joka ratkaisevalta tavalla leimaa toista osaa, on tärkeä konfliktin laji. Kyseessä on kahden valtion, Suomen ja Neuvostoliiton, välinen konflikti. Sitä paitsi sotamies Vihtori Kautto, *Hysterian* sotaosuuden minä-kertoja, on näkyvästi konfliktissa armeijan virallisen normiston ja muutamien esimiestensä kanssa. Lisäksi Tapion romaanista löytyy kaikkia niitä konfliktin lajeja, jotka esimerkiksi Harry Shaw luettelee omassa typologiassaan jakaessaan konfliktit kolmeen pääluokkaan: fyysisiin, sosiaalisiin ja sisäisiin (Shaw 1972, 91-92). On huomattavaa, miten Shaw mainitsee eräänä sosiaalisen konfliktin muunnelmana päähenkilön taistelun yhteisöä vastaan. Tapion romaanin minä-kertojahan on tällä tavalla konfliktissa ympäröivää työläisyhteisöä vastaan.

Suomalaista sukuromaania tutkinut Lajos Szopori Nagy puhuu tutkimuksessaan konfliktista sukujen kohtaloissa. Peruskonflikti on olemassa mutta sitä muunnellaan ja täydennellään jatkuvasti uusilla ristiriitatilanteilla. Nagy toteaa, että hänen tutkimistaan kirjailijoista Marko Tapio on Eeva Joenpellon ohella pystynyt soveltamaan tätä mallia kaikkein monipuolisimmin. (Nagy 1986, 69.) Toisaalla tutkimuksessaan hän sanoo, että Tapion romaanissa on kuvattu tämän vuosisadan Suomen historia taukoamattomana uusien konfliktien syntynä, siis pysähtymättömänä kiertoliikkeenä, ei mihin tahansa suuntaan käyvinä askeleina. Teoksen myöhemmät osat olisivat ehkä voineet muuttaa tätä käsitystä osin samanlaiseksi kuin muillakin kirjailijoilla mutta tuskin olennaisesti. (Mt. 121.) Cleanth Brooks ja Robert Warren toteavat, että konfliktilajien monipuolisuus on hyvän konfliktiromaanin tunnusmerkki (Brooks & Warren 1959, 652-653). Täten *Hysteriasta* ja myös *Tuntemattomasta* voitaisiin perustellusti puhua konfliktiromaaneina, kuten Pekka Lilja tekee. Kyseinen ehto toteutuu monipuolisesti nimenomaan Tapion romaanissa. Kirjailija ei ole pelkistänyt romaaninsa konfliktikategoriaa esimerkiksi vain fyysisiä konflikteja ja sotaä käsitteleväksi vaan juonen yhteyteen on rakennettu monisyinen luokkien välinen konflikti. Samassa yhteydessä kompleksinen minä-kertoja Harri Björkharry joutuu taistelemaan niin sisäisten kuin ulkoisten konfliktien kanssa.

Näistä sinänsä osuvista argumenteista huolimatta tätä tutkimusta varten otan käyttöön termin sotaromaani, jolla halutaan tehdä pesäeroa nimenomaan konfliktiromaanin genreen. Miksi olen päätenyt tällaiseen ratkaisuun, vaikka konfliktiromaanin genreä on sota-aiheisen kirjallisuuden tutkimuksessa käytetty aina väitöskirjatasolla asti, kuten Heikki Siltalan tutkimus osoittaa? Tärkein syy on se, ettei konfliktiromaani ole varsinainen genre vaan pelkkä alalaji (Siltala 1996, 24).⁷⁰ Toiseksi, konfliktiromaanin termi ei ole kyllin erotteleva. Tähän

⁷⁰ Alalajin käsitettä vaikkapa sotakirjallisuudessa voidaan selventää yhdellä esimerkillä. Risto Turusen mukaan kansalaissota-aiheinen kirjallisuus on Suomessa ollut eräänlaisessa sotakirjallisuuden alalajin asemassa (Turunen 1991, 82).

viitattiin jo edellä Pekka Liljan kautta, kun hän toteaa jonkinasteisen konfliktin kuuluvan proosateokseen lähes aina. Kolmanneksi, vaikka sotaromaanin genre usein näyttää liittyvän juuri ns. keveisiin sota-aiheisiin teoksiin, on viihde aspektina liian arvottava. Tämän tutkimuksen tehtävänä ei ole lyödä sotaromaaneihin arvottavia leimoja. Neljänneksi, konfliktiromaanin asemaa ja käsitettä ei kirjallisuustieteen kentässä ole virallisesti hyväksytty (mt. 29).

Vaikka *Hysteria* ei ole sotaromaani samassa merkityksessä kuin *Tuntemattoman*, se kuitenkin näyttää sisältävän sotaromaanin pienoiskoossa. Tapio toisin sanoen upottaa kokonaisen romaanin lajityypin tai alalajin teokseensa. *Hysterian* sotaa käsittelevät jaksot ovat hypertekstuaalisessa suhteessa *Tuntemattomaan*, mistä premissistä käsin voi romaanien välistä dialogia lähteä analysoimaan. Sota keskittyy *Hysteriassa* romaanin toiseen osaan *Sano todella rakastatko minua*. 402-sivuisessa osassa on talvi- ja jatkosotia kuvattu yhteensä 317 sivun edestä, mistä määrästä Harri vastaa talvisodan osalta kymmenestä sivusta, Kautto kaikesta muusta talvi- ja jatkosodan kokemuksineen.

7.1 Sodan filosofinen taso

Nyt alkavan sotatarkastelun tavoitteena on selvittää *Hysterian* ja *Tuntemattoman* välistä dialogia. Dialogia tarkastellaan sekä filosofisten että rakenteellisten tekijöiden näkökulmasta. Sotatarkastelussa lähden ensiksi liikkeelle *Hysterian* ja *Tuntemattoman* sodan filosofisista tasoista. Pohdittaessa *Hysterian* sotakuva käy helposti niin, että romaanin sotakuva tulkitaan pelkästään sekatyömies Vihtori Kauton välityksellä. Tämä on kuitenkin virhe, sillä teoksen sotakuva on itse asiassa polaarinen. Sotakuva täytyy tulkita kahdella tasolla, joista vastaavat Kautto ja Harri. Samalla he edustavat aivan erilaisia maailmankuvia, Kautto kansanomaista ja Harri elitististä maailmankuvaa. Harri vastaa sodan filosofisesta ja Kautto toiminnallisesta tasosta. Jo luvuissa 5.2 ja 5.3 käsiteltiin sitä, miten suuri viehtymys Harrilla on paitsi nietscheläissävyyistä ajattelua ja Hitleriä, myös sotaa kohtaan.

Seuraavassa varsin omaperäisessä, Suomeen ja sen lähialueisiin liittyvässä sotilaspoliittisessa visiossa kiteytyy jotain siitä, millaisia Harrin ajatukset ovat. Hänen isänmaallisuuttaan sinänsä ei voida kyseenalaistaa mutta siinä on mukana vähintäänkin kyseenalaisia sävyjä:

Se oli tilanne joskus melko pitkän matkaa sotien jälkeen, jolloin Neuvostoliiton ja Amerikan suhteet ovat kuumimmillaan; tämä on spekulointia ja minun ajatukseni, mutta se on mahdollinen. Olen sitä mieltä, että niinä jonkun matkaa toisesta maailmansodasta olleina vuosina, jolloin Suomi oli esim. Neuvostoliiton kannalta eräänlainen esimerkkivaltio siitä, miten rauhanomaista rinnakkaiseloja ja kanssakäymistä on mahdollisuus hoitaa lännen ja idän ideologioiden välillä, ja oli siten aivan erikois-asemassa koko maailmanpolitiikassa. Näin historialliselta kannalta olen sitä mieltä, että tällainen, erittäin mielenkiintoinen tilanne on ollut olemassa: Suomi olisi voinut valloittaa Ruotsin, jos se olisi tahtonut ilman yhdenkään ainoan sivullisen valtion asiaan sormellaankaan puuttumatta. Asetelma on siinä, että länsivaltojen ja Neuvostoliiton välit olivat tässä vaiheessa niin kireät, että länsivaltojen ei olisi auttanut muuta kuin katsoa päältä – tai aloittaa kolmas maailmansota. (AH 1967, 332.)

Sotaa kokemattoman Harrin ajatukset ovat siis varsin radikaaleja hänen pohtimissaan tilannetta, jossa Suomen ulkopoliittinen liikkumavara on kylmän sodan vuoksi varsin vähäinen. Hän ei häikäile visioida valtioiden välisiä suhteita kylmäverisen uhkapeliasjatteluun avulla. Heikki Siltala toteaa väitöskirjassaan, että *Tuntemattoman* upseereista Kaarna, Sarastie, Lammio ja Karjula luovat itselleen ideaalisen kuvan sodasta, ”jota he käyvät enemmän itserakentamassaan todellisuudessa kuin sodan realiteettien keskellä elävä sodan proletariaatti” (Siltala 1996, 50). Tätä ajatusta soveltaen Harrista voidaan todeta, että hänkin elää omassa todellisuudessaan, jossa muotoutuneessa sotakäsityksessä on hänen itsensä kannalta ideaaleja sävyjä. Harri kuvittelee, että Suomen kaltainen pieni maa kykenisi voimakkaan ja aggressiivisen supervaltanaapurin puristuksesta huolimatta näyttävään sotilaalliseen invaasioon ja valloittamaan itseään isomman länsinaapurin. Tämän itserakennetun todellisuuden taustalla heijastuvat ainakin omalta isältä omaksutut arvostukset. Sodan ”filosofina” Harri on nimitäin selvästi Vikin poika: Vikki siirtää henkistä perintöään pojalleen toteamalla tälle, että toisen maailmansodan kynnyksellä hän näki suursodan olevan ihmiskunnalle mahdollisuus saada aikaan uusi, entistä parempi järjestys rauhanvuosina syntyneen kaaoksen jälkeen (AH 1967, 307-308). Täten ei voida puhua vain björkharrylaisesta ihmis-, vaan myös sotakuvasta.

Harri luotaa historiaa älylliseltä ja nietscheläiseltä pohjalta ja muodostaa filosofisessa mielessä täydentävän lisän Kauton näkemyksille. Harrin täytyy *Hysteriassa* ottaa sodan pohtijana se rooli, johon Kautto ei oppimattomuuttaan kykene. Näin syntyvä kontrasti on vahva, ja samalla erilaiset aspektit täydentävät toisiaan, jolloin sota *Hysteriassa* fokalisoituu filosofiselta ja toiminnalliselta tasolta käsin aivan kuten Linnan *Tuntemattomassakin*. Sodan ”filosofina” Harri ei ole mikään runebergilaisia fraaseja viljelevä patriootti vaan kylmän sodan aikakautta elävä omintakeinen pragmaatikko. Runebergilaisuuteen Harri suhtautuu nuivasti mm. äitinsä takia, hänestä kyseinen ajattelutapa on menneen maailman jäännös, joka nykyhetkessä näyttäytyy naiivissa valossa (AH 1968, 20-21). Jääkärikapteeni Kaarna, yksi *Tuntemattoman* näkyvä sodan ”filosofi”, pitää itseään historian subjektina (Nummi 1993, 50), kun taas Harri ei miellä itseään sellaiseksi. Sen sijaan hän odottaa vahvan johtajan astuvan jostain esiin. Kaarna tuntee historian ja tutkii valtiollisia karttoja, *Hysteria* ei puolestaan anna erityisiä viitteitä Harrin tavasta hahmottaa voimapoliittisia kysymyksiä muulla kuin ajatuksen tasolla.

Talvisodan tapahtumien osalta Harri on Kauton lisäksi toinen kertoja. Hän astuu lähemmäksi ruohonjuuritasoa, alas elitistisestä norsunluutornistaan kertoessaan toisilta kuulemiaan kertomuksia kahden armeijan välisestä epäsuhtaisesta taistelusta. Tässä kertojaroolissaan hän muistuttaa *Tuntemattoman* kaikkitietävää kertojaa. Ihailien hän kuvaa vähälukuisten ja huonosti aseistettujen suomalaisten päättäväistä taistelua neuvostojoukkoja vastaan:

Hetkessä ne [puna-armeijan joukot] valtaavat Raatteen ja Juntusrannan tienoot ja tienvarret ja oikeastaan samaan kyytiin itse Suomussalmen. Puolustajat lakoavat pois jaloista. Minkäs sille teki, muutama hullu sotilas vastassa, muutama hullu kiväärin-torrakko kainalossa. Vieläpä joukossa muutama hullu haulikkomies, köyhän kansan yksipiippuisia haulikoita. Jos vanhoja miehiä ja hulluja nuoria poikia olisikin, ei ole

muuta kättä pitempää kuin heinähankoja – ja sieltä jyrrää 44. moottoridivisioona josakin avuksi: tykit, hyökkäysvaunut, satoja autoja ja hevosia ja konekivääreitä, kuuluisa Raatteen tien kolonna. Mutta sittenkin. Sittenkin porukka asettuu vastakynteen Kiantajärven rantatörmään, ja kohta tapahtuu eräs toisen maailmansodan ihmeistä. Käy näet niin kuin käykin, että yhden hyökkäysaallon on näiden koppelonampujien edessä käännättävä takaisin. (AH 1968, 38.)

Harri toteaa selvästi, miten epätoivoiselta suomalaisten, tämän hänen proletaarisiksi kutsumansa armeijan tilanne aluksi näyttää ylivoimaiseen hyökkääjään nähden. Lopulta kunnian kuitenkin saa tavallinen, oppimaton suomalainen kansanmies. Samalla Harri kytkee päättäväisten suomalaisten menestyksen osaksi ihailemaansa vahvuutta: maailmassa pärjää se, jolla on voimaa. Suomalaiset eivät olisi voineet selvitä hyökkääjästä pasifismin tai sokean Neuvostoliitto-fantasioinnin avulla. Kumpaankin viimeksimainittuun liittyvien ilmiöiden satiirisen sävyisiä kuvauksia on limitetty talvisotakuvausten keskelle ja siten osoitettu näiden ajattelutapojen epärealistinen mahdottomuus tositalannetta vasten (mt. 40, 45).

Harrin tietämyksen tasoa ja analyttisyyttä hänen pohtiessaan vahvemman oikeutta maailmanpolitiikassa ei voida epäillä mutta se ei silti poista lukijan häneen kohdistamaa epäilystä suoranaisestä megalomaanisuudesta, semminkin kun muistetaan hänen asenteensa Hitleriin, megalomaniaa poteneeseen diktaattoriin. Lukijan mielessä Harrin arvojen kyseenalaistaminen tapahtuu viimeistään siinä vaiheessa, kun Harri tunnustaa sodan kiehtovan häntä keinona löytää ratkaisuja ihmiskuntaa vaivaaviin ongelmiin (AH 1968, 46-47). Näin siitä huolimatta, että Harri tarkasti kontrolloi sitä, kenelle hän arvoistaan kertoo. Esimerkiksi tavallisille kansanhemisille hän ei sodan ihannoinnistaan puhu, ei edes Kautolle, jonka kanssa hän kuitenkin keskustelee sodasta loputtomasti ja johon hän myös luottaa ystävänään. Tämä on itse asiassa merkittävä tosiasia. Harri ilmeisesti aavistaa, ettei sodan kokenut Kautto pystyisi ymmärtämään hänen ajattelutapaansa. Voimakkaana ja lahjomattomana persoonana Kautto luonnollisesti protestoi sitä, koska hänelle tuollainen elitismi on vierasta. Toisaalta Harri ei aivan kokonaan pidä kynttiläänsä vakan alla, vaan tunnustaa poikkeukselliset ajatuksensa kahdenkeskisessä keskustelussa juutalaiselle kirjallisuusmies Epsteinille (AH 1967, 332-333). Tämä viittaa siihen, että sota on Harrille ennen kaikkea paremman maailmanjärjestyksen syntymiseen liittyvä metodi ja älyllinen kysymys, jota hän pohtii toisten intellektuellien kanssa.

Tuntemattomassa sodan "filosofin" viittaa ei ole asetettu yksille harteille vaan sitä kantaa kolme upseeria. Sodan filosofisesta tasosta vastaavat lähinnä jääkärikapteeni Kaarna ja majuri Sarastie ja aivan romaanin lopussa everstiluutnantti Karjula. Kaksi ensin mainittua erottuvat sodan "filosofeiksi" nimenomaan puheidensa ja toimiensa perusteella, heillä on tapahtumiin "kenraalien näkökulma." (Nummi 1993, 50.) Karjula ei aivan samassa mielessä ole sodan "filosofi", mutta hänen selkeä esiintymisensä *Tuntemattomassa* on selvä viesti yhdestä ajattelutavasta.

Vaikka Kaarna on sinällään innostunut alkaneesta sodasta, häntä ei voida syyttää sokeasta militarismista eikä realiteettien tajun puuttumisesta. Jääkärinä hän on saanut maistaa sotaa jo noin neljännesvuosisata aiemmin Suomen it-

senäistymisen yhteydessä. Tämä realismi näkyy kaikissa hänen toimissaan ja puheissaan eikä hän lupaavasti alkavan jatkosodan alussakaan sorru ylilyönteihin. Lahjomattomina upseerin persoonallisuuden arvioijina voidaan pitää rivisotamiehiä, jotka kansanmiehen herkillä vaistollaan rekisteröivät kaiken ympärillään olevan epänormaalin. Sokeaa militarismia poteva upseeri ei voisi olla heidän suosiossaan, kun taas Kaarna on miestensä keskuudessa suosittu. Pieni valtio on joutunut mukaan historian myrskyihin, ja niissä syövereissä yksilöiden on pakko olla mukana, halusivatpa he tai eivät. Kaarna uskoo, että nyt suomalaiset ovat voiman oikealla puolella. Seuraavassa Kaarna pohtii sodan oikeutusta väepeli Korsumäen kanssa:

Kapteeni naurahti lyhyen naurun ja jatkoi:

- Emme me tällaista mahdollisuutta enää saa. Omasta puolestani kannatan röyhkeätä hyökkäystä. Maailmassa on aina oikeus seurannut voittajan miekkaa. Niin se tekee nytkin. Tappion kärsineet ovat aina väärässä. Mutta olkoonpa kukin noista asioista mitä mieltä tahansa, niin yksi asia on varma. Meidän kohtalomme on sidottu Saksan menestykseen. Ja sen vuoksi on meidän tehtävä kaikki mahdollinen tuon menestyksen hyväksi. Minä näen Keski-Euroopan voimakeskuksena, jonka kulloinenkin painelatus määrää Suomen kohtalon. (TS 1954, 23.)

Ajattelutavaltaan ammattisotilas Kaarna on pragmaatikko, joka tunnustaa vahvemman oikeuden määräävän maailmanhistorian kulun. Nyt Suomi on liittoutunut sotaa käyvän natsi-Saksan kanssa, ja Kaarna haluaa maansa hyödyntävän ainutlaatuiselta vaikuttavan tilaisuuden täydellisesti. Talvisodassa vahvemman oikeuden alle alistunut Suomi hakee nyt vääryyteen oikaisua uuden liittolaisensa rinnalla. Toisaalta Kaarnassa on myös aimo annos reaali politiikkaa: Suomen kohtalo on väistämättä sidottu Saksan kohtaloon. Kaarnalla on sotaan todellinen ammattisotilaan asenne. Vaikka Suomi on tehnyt vakavan päätöksen lähtiessään sotimaan Saksan rinnalla Neuvostoliittoa vastaan, ei Kaarna problematisoi asetelmia esimerkiksi pohtimalla Saksan mahdollista häviötä edes hiljaisessa mielessään. Jyrki Nummen mukaan Kaarnan analyysissä on jopa tolstoilaisia sävyjä (Nummi 1993, 51-52). Heikki Siltala puolestaan löytää Kaarnan ajattelusta selviä yhtäläisyyksiä J. V. Snellmanin kansallisuusaatteen kanssa (Siltala 1996, 52). Merkillepantavaa on huomata Tolstoin myötä tuleva kontrastoiva kytkentä *Hysteriaan*. Viidennen pääluvun Nietzsche-tarkastelussa nimittäin todettiin, miten Harrin ajattelussa on aineksia Nietzschen edustamasta aristokraattisesta radikalismista. Nietzschen suhdetta suomalaiseen kirjallisuuteen 1900-luvun vaihteen osalta tutkinut Esko Ervasti toteaa, että Nietzsche ja Tolstoi alettiin 1800-luvulla nähdä Euroopassa toistensa profetallisina vastapoolaina suhteessa esimerkiksi siihen, mitä lahoavan länsimaisen järjestelmän tilalle pitäisi luoda (Ervasti 1960, 30). Tolstoin peruskysymyksiä olivat elämän tarkoitus ja ihmisyyden suhde äärettömyyteen (Anttila 1926, 243), Snellman puolestaan profiloitui maltillisen valtio-opin muotoilijana. Nietzsche taas päätyi kysymään, mihin ihminen omilla voimillaan kykenee (Ervasti 1960, 30). *Hysterian* ja *Tunte mattoman* sodan filosofioista on siis hahmotettavissa muutamia merkittäviä, toisistaan selvästi poikkeavia aatteellisia peruslinjoja, joiden juuret löytyvät merkittävistä ja keskenään hyvin erilaisista ajattelijoista.

Kaarnan jälkeen *Tuntemattomassa* sodan "filosofiksi" nouseva majuri Sarastie muistuttaa edeltäjäänsä kiihkottomassa realismissaan ja pragmaattisuudessaan. Sarastie on *Tuntemattoman* näkyvin sodan "filosofi". Kaarnasta hän kuitenkin eroaa siinä mielessä, että hän kokee suurta vetoa abstraktia ajattelua kohtaan. Sen avulla hän pyrkii hahmottamaan sodan maailman toisista upseereista poikkeavalla tavalla. *Tuntemattoman* kaikkitietävä kertoja suhtautuu Sarastiehen suopeasti mutta silti joissain tapauksissa kerronnasta voi löytää lempeää ironisuutta. Yksi tällainen viittaus liittyy Sarastien abstrakteihin taipumuksiin:

Majuri puheli mielellään "tieteellisesti" sodasta ja sotatoimista. Hän oli lukenut paljon sotilaskirjallisuutta ja omasi perinnäisesti saksalaisystävällisen mielen. Sen verran tuo tieteellisyys oli hänessä aitoa, että hänessä todellakin saattoi nähdä pienen henkisen pilkahduksen. Hänellä oli taipumusta suhtautua asioihin käsitteellisesti johtamalla pikkutapauksista ajatelmia. (TS 1954, 104-105.)

Sarastien pohdiskeluun taipuvainen luonne yhdistettynä hänen laajaan luke-neisuuteensa tulee selvästi ilmi hänen esiintymisessään. Hän ei sopivassa tilanteessa malta olla tuomatta esille ajatuksiaan suomalaisten jatkosodasta ja sen nivoutumisesta laajempaan viitekehykseen. Tietämyksensä, asemansa ja miesten keskuudessa nauttimansa suosion vuoksi hän on itse asiassa paras saatavilla oleva upseeri keskustelemaan Rokan kanssa siinä vaiheessa, kun tämä on tullut kuulusteluihin yhdessä vangiksi otetun kapteeni Baranovin kanssa. Sarastien vastatessa Suomen häviötä ennustavalle Rokalle hänessä yhdistyvät upseeri ja sodan "filosofi": "Ja tuo teidän väitteenne, että sota on hävitty ei ollenkaan pidä paikkaansa. Mikä sota on voitettu ilman vastoinkäymisiä. Joukolla on asiantuntemattomuutensa vuoksi taipumus tehdä johtopäätöksensä seikoista, joiden sisäistä merkitystä se ei ymmärrä. Mitään ratkaisevaa ei vielä ole tapahtunut." (TS 1954, 362.) Tarkasti ottaen Sarastie on väärässä. Saksa on juuri kärsinyt Stalingradissa tappion, jonka sotahistoria sittemmin määrittelee toisen maailmansodan käännekohdaksi. Virallinen Saksa ei kuitenkaan myönnä tappiota julkisesti sen oikeissa mittasuhteissa, joten Suomenkaan rintamalla ei koeta sellaista levottomuutta kuin itse asiassa olisi syytä.

Sarastie osaa lohduttaa itseään historian tietämyksestään johtamillaan vertauksillaan hankalissakin tilanteissa. Vaikean vetäytymisen alkaessa Itä-Karjalasta kesällä 1944 Sarastie muistaa Napoleonin kuuluisan tokaisun: "Olen ollut liian kauan keisari. On ruvettava jälleen kenraali Bonaparteksi" (mt. 401). Tässä yhteydessä Heikki Siltala viittaa Sarastien narsismiin ja suoranaisiin yliihmistuntemuksiin (Siltala 1996, 72-73). Yksi reunahuomautus Siltalan näkemykseen on kuitenkin liitettävä: jos Sarastiella todella on tällaisia tuntemuksia, eivät ne kuitenkaan saa häntä sokeutumaan omalle itselleen ja tekemään sen myötä egoistisia virhearvioita sotilasyhteisön psykologisesti herkässä voimantentissä. Hän ei esimerkiksi, päinvastoin kuin Lammio, asettaudu toisten yläpuolelle.

Everstiluutnantti Uno Eemeli Karjula astuu kuvaan siinä vaiheessa, kun epätoivon sävyttämä vetäytymisvaihe on käynnissä. Karjulasta on *Tuntemattomassa* muotoiltu karkean ja militaristisen upseerin groteski karikatyyri. Ratkai-

sevan käänteeseen ollessa jo ilmiselvä tosiasia Karjula edelleen soveltaa johdonmukaisesti käytäntöön niitä kovakouraisia arvoja ja toimintatapoja, joihin hän on uskonut. Karjulan sodan filosofia on yksioikoinen ja perustuu hänen omaan, järkkymättömään luonteeseensa. Hän uskoo pelkäämättömyyteen ja vastarintaan silloinkin, kun toiset upseerit hänen sijassaan jo hakisivat tilanteeseen strategisesti joustavampia vaihtoehtoja. Tiukassa paikassa Karjulan järkkymättömyys ilmenee järjettöminä käskyinä, joita Sarastie ja luutnantti Koskela eivät mielellään hyväksy. Henkilökohtaisella tasolla Karjula ei epäröi toimia oppiens mukaisesti, sillä hän ampuu omakätisesti sotamies Viirilän, yhden Koskelan komppanian parhaimmista miehistä. Samassa yhteydessä hän myös haukkuu sotilaita silmittömästi. (TS 1954, 444-445.) Silti esimerkiksi Alex Matsonin mukaan Karjulaa ei kaikista puutteistaan huolimatta nähdä petona, vaan hänen vaikuttimiaan ymmärretään ja hänen aatteellisuutensa on tuotu esille (Matson 1956/1969, 180).

Karjulaa on syytä tarkastella myös hänen persoonallisten piirteidensä pohjalta. Komiikkaa voidaan luoda useilla keinoilla, joista Aarne Kinnunen mainitsee viisi. Henkilölle voidaan antaa nimi, joka jollain tavalla kuvaa hänen ominaisuuksiaan ja asemaansa teoksessa. Lisäksi henkilö saatetaan sijoittaa luokkaan, säätyyn, rotuun, murteeseen tai paikallisuuteen, annetaan hänelle tunto-merkki tai ominaisuus ja nostetaan se erityisellä tavalla esiin (Kinnunen 1994, 86-87.) Kumpaakin näistä keinoista Linna on käyttänyt Karjulan hahmoa luodessaan. Hänen omintakeinen nimensä sopii hyvin yhteen hänen kyrmynskaisen, vantteran olemuksensa, puhevikansa ja korostetun militaristisen luonteensa kanssa. Persoonallisuutensa ja ulkonäkönsä puolesta hän muodostaa vastakohtan Kaarnalle ja Sarastielle. *Tuntemattoman* sodan "filosofien" kategoria ei siis ole yhtenäinen. Karjula on arvoineen asetettu tilanteeseen, jossa vain yksi toimintatapa on hänen näkökulmastaan mahdollinen. Karjulan esiintymisen lopputulos on aivan päinvastainen kuin hän haluaisi, sillä sotilaat vain välinpitämättöminä jatkavat vetäytymistään. Näin hän joutuu katkerasti havaitsemaan edustamansa sodan filosofian konkurssin. Torjuntataisteluita käyvässä Suomen armeijassa tarvitaan nyt toisenlaista johtajuutta.

Johtopäätöksenä tämän tarkastelun pohjalta voidaan todeta, että *Hysteria* on sodan filosofian aspektista katsottuna *Tuntemattoman* "sotaisampi." Asia voidaan ilmaista myös toisella tavalla: ainakaan sodan filosofian näkökulmasta *Hysteria* ei ole sodanvastainen, kun taas *Tuntemattomassa* sodanvastaisuuden voimistuminen tapahtuu Karjulan hahmon takia syntyvän kontrastin myötä. *Tuntemattoman* kolmesta sodan "filosofista" juuri Sarastie on osin älyllisyytensä, vahvan historian tajunsa ja narsististen, jopa yli-ihmisyyttä korostavien piirteidensä ansiosta lähimpänä Harria. Myös humanistiset arvot yhdistävät heitä tiettyyn rajaan asti. Tähän yhtäläisyydet sitten loppuvatkin. Sarastien tarve pohdiskeluun johtaa äärimmillään keikailuun: "Tappio oli lisännyt Sarastien filosofisia taipumuksia. Hän oli aina pyrkinyt ottamaan kaiken 'tieteellisesti', olipa hän vähän keikaillutkin sillä asialla" (TS 1954, 402). Sen sijaan Harrin kohdalla ei voida puhua keikailusta vaan suoranaisestä elitismistä, mikä asenne johtaa samalla toisista eristäytymiseen. Toinen tärkeä ero *Hysterian* ja *Tuntemat-*

toman sodan filosofioista löytyy älyllisyyden tasolla. Harrilla on sodan suhteen selvästi älyllisempi asenne kuin kenelläkään *Tuntemattoman* sodan "filosofeista." Yhtä pitkälle ei mene edes Sarastie, *Tuntemattoman* älyllisin sodan "filosofi." Toisaalta liika älyllisyys ei voisi luontaisella tavalla sopia yhteen Sarastien upseerin olemuksen kanssa. Hän on kuitenkin ennen kaikkea sotilas, joka tarkastelee asioita ammattiroolinsa mukaisesti käytännöllisestä näkökulmasta.

Yksi vedenjakaja Harria ja Sarastietä keskenään punnittaessa on realiteettien taju tai sen puute. Valtapoliittisesta tai jälkiviisauden näkökulmasta katsottuna Harrin ajatuksissa ei näytä olevan mitään järkeä. Suoranaisena militaristina häntä ei kuitenkaan voida pitää. Esimerkiksi hänen oma toimintansa ei ole millään lailla militaristista ja muutenkin hän uskoutuu ajatuksistaan vain harvoille ja valituille. Omista armeijakokemuksistaan hän ei puhu lainkaan. Harrin uskottavuutta sodan "filosofina" vähentää esimerkiksi Kaarnaan ja Sarastiehen verrattuna se, ettei hänellä itsellään ole mitään kokemusta sodasta. Sodan "filosofien" yhteydessä puhutaan myös tappion hetkellä tapahtuvasta maailmankatsomuksen romahduksesta (Siltala 1996, 99). Tämä seikka erottaa Harrin *Tuntemattoman* sodan "filosofeista": hän ei joudu kokemaan samanlaista maailmankatsomuksen romahdusta kuin esimerkiksi Sarastie suomalaisten vetäytymisen alkaessa kesällä 1944 tai Karjula samana kesänä siinä vaiheessa, kun hän vihas-ta suunniltaan ampuu sotamies Viirilän. Harrin maailmankatsomus ei ylipää-tään joudu *Hysteriassa* yhtä syvälliseen testiin kuin *Tuntemattoman* miesten.

7.2 Yksilön ja kollektiivin sota

Seuraavaksi tarkastellaan sitä, millä tavalla *Hysteria* käy kerronnan tasoilla dialogia *Tuntemattoman* kanssa. 1960-luvun lopulla ilmestyneen Tapion romaanin minämuotoinen sodasta kertoja Vihtori Kautto, boheemi keskisuomalainen jätkämies kansan syvistä riveistä, haastaa fokalisoijana ja kertojana 1950-luvun puolivälissä ilmestyneen Linnan maineikkaan sotilaskollektiivin. Vertaan Kauttoa ja *Tuntemattomassa* häntä lähinnä muistuttavaa alikersantti Antti Rokkaa keskenään. Tästä seuraa upseerien näkökulman jääminen sammakkoperspektiivin jalkoihin, päinvastoin kuin esimerkiksi upseerien näkökulmaa enemmän korostavissa Heikki Siltalan ja Pekka Liljan tutkimuksissa. Millaisiin näkökulma- ja arvostuseroihin *Hysteriassa* toteutettu kerrontaratkaisu johtaa? Kerronnan tasojen esille ottaminen sotatarkastelun alkuvaiheessa on tärkeää sikälkin, että näin saadaan muuta analyysiä varten lisää avaimia.

Ennen *Hysterian* ja *Tuntemattoman* hypertekstuaalista tarkastelua on kuitenkin todettava muutama asia. Romaanien jatkosota on JR 8:n sotaa ja todellisuus pohja on siis sama, sillä oikea Kautto palveli JR 8:ssa yli kaksi ja puoli vuotta. Pekka Lilja on tutkinut todellisten tapahtumien yhteyttä lähinnä Linnan teokseen artikkelissaan *Tuntematon sotilas ja todellisuus* (1991). Esimerkiksi *Tuntemattoman* vetäytymisvaiheessa on kuvattu tilanne, jossa Koskela johtaa miehet ns. suomarsilla pois uhkaavasta motista. Todellisuudessa vetäytymistä johti 3.

komppanian päällikkö Pekka Hyvärinen, *Hysterian* Vikki Björkharryn esikuva (Lilja 1991, 503). *Hysteriasta* löytyy kuitenkin vain yksi suora viittaus *Tuntemattomaan*, kun Kautto mainitsee Linnan romaanin nimeltä: ”Nämä 2 ukkoahan Pako-Kauhu sitten teloitti Juksovassa. Josta Linna kirjottaa Tuntemattomassa sotilaassaan. Nämä on niitä samoja miehiä.” (AH 1968, 285.) Kyseessä on todellisuudessa joulukuuhun 1941 sijoittunut kahden suomalaisen sotilaan teloitus, joka on otettu mukaan kumpaankin romaaniin. Muita yhtä suoraa tekstuaalisia viittauksia ei ole. *Hysterian* suhdetta dokumenttiromaanin lajiin käsittelen tarkemmin yhdeksännessä luvussa, ja samassa yhteydessä myös otan esille *Tuntemattoman* suhteen kyseiseen genreen. Menossa olevan sotatarkastelun puitteissa on kuitenkin aiheellista korostaa, että analysoin *Hysterian* fiktiivistä Vihtori Kauttoa, en todellista, Marko Tapion aikanaan haastattelemaa Kauttoa.

Kertoja, henkilöt ja teksti voivat olla keskenään hierarkkisessa suhteessa (Tammi 1991, 12). *Hysteriassa* sotaosuuden kertojana on Vihtori Kautto, joka on alisteisessa suhteessa minä-kertoja Harri Björkharryyn nähden. Pekka Tammi toteaa kerronnan hierarkkista rakennetta tarkastellessaan, että myös henkilö-hahmot voivat olla romaanin kertojia, jolloin he omaksuvat kertojan roolin suhteessa kertomaansa alisteiseen eli upotettuun sisäkkäistarinaan. Samalla he kuitenkin säilyttävät henkilö-hahmon roolin suhteessa tekstiin. (Mt. 11.) Määritelmä pätee myös Kauttoon. Hänen pitkä sotatarinansa on *Hysteriaan* upotettu sisäkkäistarina. Talvisodan osalta toisena alisteisena kertojana on muutamassa kohden mukana saarijärvinen maanviljelijä Leo Vesterinen, joka välillä käväisee työmaalla tervehtimässä Harria ja Kauttoa. Siten tämän sodan kuvaus on enemmän näiden kolmen miehen keskustelua voimallistustyömaan parakissa kuin varsinaista systemaattista kerrontaa. Kauton talvisotakertomuksen ”repa-leinen” ja irtonainen luonne selittyy aika pitkälle sillä, ettei talvisodassa Kauton näkökulmasta oikeastaan tapahtunut mitään erikoista (AH 1968, 80). Sen takia avuksi tarvitaan kaksi muutakin kertojaa, mikä kertojaratkaisu samalla monipuolistaa fokalisaatiota.

Jatkosodan kuvauksessa kerronnan intensiivisyys kohoaa *Hysteriassa* aivan toiselle tasolle, kun sotilaskurin kyseenalaistaja ja kylmäverinen tappaja herää olosuhteiden myötä Vihtori Kautossa. Hänen kokemustensa repertuaari muodostuu värikkääksi ja sodasta riittää runsaasti kerrottavaa eikä täydentäjäksi tarvita enää toista kertojaa. Samalla hän kasvaa kertojana omaksi itseksensä. Vaikka Kauton kerronta on Harrin vastaavaa perinteisempi esimerkiksi tajunnanvirtakohtausten sekä takaumien ja ennakoitien puuttumisen vuoksi, löytyy romaanista joitain modernistisiakin elementtejä. Modernistisen romaanin näkökulmatekniikka on monipuolinen vaihdellen rajoitetusta, yksittäisestä näkökulmasta moninaiseen näkökulmametodiin (Logde 1977, 46). Kauton osuudessa Harri on koko ajan kertojahierarkian huipulla ja tähän asemaansa kuuluvia kerronnallisia valtuuksia hän halutessaan käyttää ja näkyvästi juuri jatkosodan loppuvaiheiden kuvauksissa (esim. AH 1968, 370-382). *Hysterian* jatkosota on kuitenkin pääosin Kauton sotaa, hänen fokalisoituaan ja kokemuksiaan.

Myös Väinö Linna osasi tehokkaasti hyödyntää tavallisen kansanmiehen fokalisaation sodasta kirjoittaessaan. Toini Havu totesi *Helsingin Sanomissa* heti *Tuntemattoman* ilmestyttyä, että romaani lähestyy asioita "sammakkoperspektiivistä" (Havu 1954). Tämä näkemys on Jyrki Nummen mukaan osoittautunut vuosikymmenien aikana "lujaksi", sillä sen ovat jakaneet useat tutkijat. Nummi kuitenkin huomauttaa, ettei sammakkoperspektiivi-nimitys ole täysin aukoton, sillä romaanissa asioita tarkastellaan myös ylempien upseereiden laajemmasta näkökulmasta. (Nummi 1993, 45.) Väitöskirjassaan Nummi puhuuikin sammakkoperspektiivin vastapainoksi kenraalien näkökulmasta, jonka puitteissa nämä katselevat asioita filosofisesta näkökulmasta, mieltäen itsensä sodankäynnin johtajiksi ja historian subjekteiksi (mt. 50). Linna luo syvälle ulottuvan perspektiivin miesten runsailla ja nerokkaan osumatarkasti kirjoitetuilla vuoropuheluilla, jotka sekä karakterisoivat henkilöitä että tuovat mukaan inhimillisyyttä (Stormbom 1963, 175-176). *Hysteriassa* sammakkoperspektiivin saavuttaminen on Kauton kertojaroolin ansiosta yksilöllisempää mutta samalla yksipuolisempää: *Tuntemattoman* upseereiden analyttisyys, filosofisuus ja pateettisuus puuttuvat. Onko tämä etu vai haitta? Etua *Tuntemattomalle* on monipuolisesta fokalisaatiosta siinä mielessä, että teos on sen vuoksi *Hysteriää* värikkäämpi ja analyttisempi. Analyttisyydestä pitävät huolen mm. majuri Sarastien tapaiset henkilöahmot, jotka laajemman sivistyksensä ja tietämyksensä ansiosta kykenevät näkemään ilmiöt syvällisemmin ja myös nivomaan asiat laajempiin, jopa globaaleihin yhteyksiinsä, kuten sodan filosofista tasoa tarkasteltaessa totesin. *Hysteriassa* syntyy minä-kerronnan ansiosta mielenkiintoinen tarkastelunäkökulma Kautossa tapahtuviin henkisiin muutoksiin, kun aikaperspektiivinä on koko jatkosota. Lukija kykenee havaitsemaan, kuinka Kautto esimerkiksi jatkosodan loppukuukausina reagoi sotaväsämykseen yltyvällä kurittomuudella.

Kauton kerrontanäkökulmaa on syytä tarkastella kriittisessä valossa, vaikka hänen ansionsa sujuvana ja mukaansatempaavana kertojana ovatkin kiistattomat. Rimmon-Kenan määrittelee epäluotettavan kertojan tuntomerkkeiksi tietämyksen rajoittuneisuuden, asianosaisuuden ja ongelmallisen arvo maailman (Rimmon-Kenan 1991, 128). Kauttoa voi pitää epäluotettavana kertojana juuri asianosaisuutensa takia: hän on kuvaamiensa tapahtumien keskeinen toimija, joka näkee asiat vahvasti omasta näkökulmastaan. Tällöin lukijalle herää epäily, että Kautto liioittelee itsetehostuksenomaisesti asioita omaksi edukseen. Seuraavassa on kuvaava esimerkki Kauton luontaisesta lahjakkuudesta muunnella totuutta. Hän on joutunut luutnantti Wackerin kuulusteltavaksi, koska ei ole palannut lomalta rintamalle määräaikaan mennessä:

Se on tietysti selvä, että minun täytyi puhua valetta ummet ja lammet, että kuulustelupöytäkirja saatiin syntymään. Sehän on ihan ilman muuta selvä. Minun täytyi keksiä kokonaan uusi tarina. Jumalauta. Et usko, että se Wacker nauroi, kun minä totisena selitin, perkele. Se nauroi niin, että se oli välillä mahallaan pöydällä. Ja nauroi. Ja taas kuulustelee. Ja minä selitän. Ja Wacker nauraa. No totta kai, viisas mies, näkihän se mistä on kysymys. (AH 1968, 364.)

Aivan kaikkea Kauton kertomaa ei tietenkään pidä leimata vain tämän keksi-mäksi. Esimerkiksi Kauton maine taistelijana ja jermuna on *Tuntemattoman* Antti Rokan tapaan laajalti tiedossa. Venäläisetkin tuntevat hänet ja antavat hänelle

lempinimen Syvärin Kusti (AH 1968, 375). Myös Harrin silmissä hän erottuu selvästi muista työläisistä ja Kauton vaiheet hyvin tunteva minä-kertoja myöntää, että tämä on sodassa tappanut jopa satoja vihollisia (mt. 371).

Kauton suruttomuus leimaa *Hysterian* jatkosotaa vahvasti. Tätä tuntua lisää se, että Kautto selviää sodasta vain pienin naarmuin, vaikka miehiä kaatuu ja haavoittuu hänen ympärillään. Jo jatkosotaosuuden alkumetreillä, miesten ollessa Keski-Suomessa lähdössä sotaan, lukija saa nimittäin vihiä siitä, ettei Kautto joudu kokemaan monien tovereidensa julmaa ja tuskallista kohtaloa:

Mutta täysi aseistus saatiin kumminkin. Mustalais-Ruusa tuli kansakoulun pihassa minua vastaan. Minä taputin konepistoolin perää ja sanoin, että minut on kuule Ruusa kaikki tytöt pettäneet, mutta tässä on tyttö, joka ei petä. Ruusa sanoi, hai, siinä on mies, joka ei kuole sodassa. Pojat nauroivat. Mutta se Ruusan taika piti muuten paikansa. (AH 1968, 126.)

Kautto ei kuitenkaan jää pohtimaan kuulemaansa ennustusta. Muutenkaan hänellä ei ole erityisempää suhdetta yliluonnolliseen, vaikka hän kokee sodassa useita varjeluksenomaisia pelastumisia varmasta kuolemasta. Mainitun katkelman huoleton sävy määrää koko Kauton toisinaan vauhdikasta sotakuvausta, vaikka hänkin kertoo sodan mielettömyydestä monia esimerkkejä. Kautto ei pelkää vaarallisia kaukopartioretkiä eikä väkivaltaisia vanginhakumatkoja vihollisen aseisiin. Ainoastaan jatkosodan loppuvaiheessa, keväästä 1944 alkaen, Kauton kerrontaan ilmestyy Harrin mukaan uusi, epätoivoinen sävy (mt. 370). Se johtuu paitsi sotaväsymyksestä, myös tulevien tapahtumien aavistamisesta. Sama synkkä tulevaisuuden aavistus astuu kuvaan myös Linnan *Tuntemattomassa* keväästä 1944 alkaen (esim. TS 1954, 371-372).

Koska persoonallisen näkökulman välittäjäksi on *Hysteriassa* valittu optimistisen asenteen omaava impulsiivinen sotamies, jää romaanin sotaosuus kokonaisuudessaan *Tuntemattomasta* kepeämmäksi. Kontrasti *Tuntemattoman* kanssa on suuri, sillä monet Linnan romaanin maineikkaista ja pidetyistä henkilöhahmoista kaatuvat sodassa, ja muutamat heistä kokevat jopa julman kuoleman. *Hysterian* jatkosodassa on Kauton myötä väistämättä pikareskia ja seikkailunomaista otetta, vaikkei se merkitsekään sitä, ettei Kautto olisi realistinen hahmo. Jyrki Nummen mukaan sota ja pikareskius liittyvät yhteen. Pikareskiuden toi suomalaiseen sotaromaaniin Pentti Haanpää teoksellaan *Yhdeksän miehen saappaat* (1945). Haanpään romaanin tarina on konseptiltään monessa mielessä samanlainen kuin *Tuntemattomassakin*. Samalla tämä ruohonjuuritason maailma näyttää sodan aivan toisenlaisesta näkökulmasta kuin etulinjan taisteluvaukset. (Nummi 1993, 28.) Arkipäiväiset asiat, kuten ruoka, juoma ja tupakka korostuvat myös Kauton kerronnassa ja kohoavat hänen arvoasteikossaan korkealle sijalle. Niiden kautta heijastuvat myös toisten miesten mielialat. Tässä hän esiintyy ”Rahikaisen roolissaan”:

Huomenissa keräsin aprakkani ja lähdin menemään taas porukan luo. Olin vähän mielissänikin, kun niille taas viemistä oli. Ei ne töpinästäkään sitä pyytämättä anna ja joka mies taas ei uskalla mennä kinaamaankaan. Se ennemmin kärsii. Siihenkään hommaan ei kaikista ole. Minulta ei kyllä milloinkaan loppunut tupakki niissä hommissa. Mutta kun minun täytyi viedä kaverillekin. Niiltä loppui. Minun tuli sur-

ko niitä, kun niillä ei tahtonut olla. Minä olin rohkeapuheinen mies ja muutenkin röyhkeä, minä sain. Minä en muuten ollut näissä hommissa jouten milloinkaan. Eikä mitään ennakkoluuloja ollut siihen suuntaan, etteikö mies aina saa, jos se lähtee ja haluaa. Ja jos semmoinen mies lähtee kun minäkin silloin olin, se ottaa ihan varmasti. (AH 1968, 215.)

Kauton pikareskiudella on intertekstuaalisia yhteyksiä sekä Tapion muuhun tuotantoon että maailmankirjallisuuteen. Tapion *Viikatetanssissa* (1956) päähenkilö Aapo Heiskasella on "aseenkantajanaan" Anselmi Pajuriutta (Makkonen 1991b, 99), Cervantesin *Don Quijotessa* (1615) Sancho Panza puolestaan on isäntänsä aseenkantaja. Kauttokin pääsee *Hysteriassa* aseenkantajan rooliin, ei tosin sodassa, vaan voimalaitostyömaalla, jossa hän kulkee iso kirves olalla Harrin seurassa (esim. AH 1968, 97).

Kauton pikareskiutta voi kokeeksi tarkastella Matti Kuusen muotoileman idolianalyysin pohjalta. Kuusen määritelmässä idolit ovat toivehahmoja, todellisia tai kuviteltuja olentoja, joissa henkilöityy se, mitä haaveilemme, ihailemme, arvostamme, tavoittelemme tai toivomme. Länsimaisen kulttuurimme keskeisiä idolityyppejä on Kuusen mukaan kahdeksan, joihin kuuluvat mm. tappaja, veijari ja narri (eli anti-idoli). (Kuusi 1973, 199-207.) Kuusi tarkastelee näitä käsitteitä *Tuntemattoman* sotilaskollektiivin valossa ja mainitsee veijareiksi Hietasen ja Rahikaisen (mt. 201). Veijari-idoli luottaa Kuusen mukaan enemmän älyynsä kuin oman ruumiinsa voimaan tai aseeseen. Hän voi olla mestarivaras tai silmänkääntäjä, joka saa naurajat puolelleen, tai tavaran tasaaja eli sosiaalinen rosvo. (Mt. 201.) Muutamia näistä piirteistä Kautosta löytyy, kuten äskeinen katkelma hyvin osoittaa, vaikkei hän välttämättä sivuutakaan omaa fyysistä voimaansa konflikteja selvittäessään. Hän on sosiaalinen rosvo, jonka yksi tärkeä piirre *Hysterian* jatkosodassa on hiljaisempien ja arempien miesten hyvinvoinnista huolehtiminen. Niin ikään hän on silmänkääntäjä, joka käyttää apunaan puhuttua sanaa. Toisinaan pyrkimys "sanalliseen silmänkääntöön" lyö hänessä toisinaan yli, kuten edellä esitetty luutnantti Wackerin vetämään kuulusteluun liittyvä katkelma hyvin osoittaa.

Veijariuden problematiikkaa voidaan kehittää vielä eteenpäin ja kysyä, onko Kauton kerronta liian kepeää, jopa viihteellistä. Juhani Lahnaviiki toteaa, ettei viihteen tekijä halua kuvata sotilaiden tuntemuksia, kun he viluisina, nälkäisinä ja väsyneinä odottelevat rintamalle lähtöä. Viihdekirjailija [tai tässä tapauksessa viihteellinen kertoja] mieluummin jättää kaiken henkisen ja ruumiillisen tuskan kuvauksen ns. arvokkaamman kirjallisuuden tehtäväksi (Lahnaviiki 1985, 95). Kauton kohdalla ei ole kyse tällaisesta kerronnasta. Ensinnäkin, vaikka hänellä itsellään on sodassa suorastaan ilmiömäistä onnea tai varjelusta, ei hän kuitenkaan karta kertomasta sodan kärsimyksistä sellaisina kuin ne hänen ympärillään ilmenevät. Hän on siis realisti, ei esimerkiksi tappamisen suhteen infantiili, kuten ne monet lähes verenhimoiset sankarit, joita kevyemmässä sotakirjallisuudessa tapaa. Toiseksi, Kautto on lahjakas kertoja ja hyvä havainnoija. Hän osaa käyttää kieltä, murretta, tilannetajuaan ja huumorin eri lajeja taitavasti hyväkseen. Sen ansiosta Kauton vaiheisiin liittyvät henkilöt ja tilanteet houkuttelevat lukijaa.

Tuntemattomassa ei ole kertojaan liittyviä uskottavuusongelmia. Lukija ei epäile kaikkitietävää kertojaa tämän kuvatessa sotatoimia. Kerronnassa on vahva realistinen ote. Poikkeuksen muodostavat romaanin alku ja loppu, joiden myyttinen näkökulma menee yli realistisen kerronnan.

Miten Kauton fokalisaatio ja hänen arvostuksensa sitten käytännössä muokkaavat *Hysterian* sotakuvaa suhteessa *Tuntemattomaan*? Ensinnäkin, Tapi-on romaanista puuttuu kaikki isänmaallisuuteen ja kansallisromantiikkaan liittyvä pateettinen aines, jota esimerkiksi idealistisen luutnantti Kariluodon ajatukset *Tuntemattomassa* edustavat. Vaikka Kautto on tarinassaan kuvaillut monia omalta kannaltaan hyvinkin vastenmielisiä ilmiöitä, hän ei ole noteerannut isänmaalliseen pateettisuuteen liittyviä asioita lainkaan. On selvää, että hän tässä mielessä reagoi samalla tavalla kuin useimmat *Tuntemattoman* kollektiivin kansanmiehet, joita tällainen lähinnä propagandistisena pidetty aines ei jaksa kiinnostaa. Tapi-on erona Linnaan on kuitenkin se, ettei Kautto pilkkaa näitä arvoja, kuten omalla tavallaan *Tuntemattomassa* tekevät esimerkiksi alikersantit Hietanen ja Lahtinen mm. huumorin eri lajeja apunaan käyttäen. Tosin Hietanen ei kuitenkaan ole oppositiossa virallista isänmaallisuutta vastaan, vaikka hän haluaakin parodisen huumorinsa myötä esittää asiat toisin kuin virallisessa kielenkäytössä tehdään (Lilja 1984, 17). Kauton haluttomuuteen kommentoida isänmaallisia fraaseja on syynä se, etteivät nämä asiat millään lailla edes näytä kiinnostavan elämän ilmiöt maanläheisesti arvottavaa proletaarisotilasta. Valtion korkeimman johdon edustajien puheissa heijastuva isänmaallisuus muistuttaa sotamiehille tuttua tk-propagandaa. *Tuntemattomassa* miehet kuuntelevat romaanin alussa ministerin puhetta radiosta sodan puhjettua (TS 1954, 44-45), kun taas *Hysteriasta* tällaiset tilanteet puuttuvat tyystin. Toiseksi, Kauton fokalisaatio merkitsee sitä, ettei *Hysterian* sotaa tarkastella perinteisen runebergiläis-topeliaanisen maailmankuvan välityksellä. Toisin on Linnalla, joka liikkuu tällaisen maailman sisällä varsin tarkasti eikä lainkaan luovu esimerkiksi siihen kuuluvista suurista metaforista (Nummi 1996, 116). Kolmanneksi, Kautto käytännössä ohittaa kaiken vakavahenkisen aineksen, kuten syvään kärsimykseen, kuolemaan ja uskontoon liittyvät kysymykset, joita puolestaan *Tuntemattoman* fokalisaatio nostaa esiin eri henkilöhahmojen avulla pitkin matkaa. Toiminnallisella Kautolla ei ole taipumuksia syvällisempään pohdintaan. Neljänneksi, Kauton henkilökohtaiset ominaisuudet muokkaavat *Hysterian* sotakuvaa arrogantimpaan ja hektisempään suuntaan. Näin tuloksena on samasta sodasta eri tavalla kertova tarina.

Mikä sitten on kerronnallisessa mielessä Kauton suhde Linnan sotilaisiin nähden? Kautossa on aineksia monesta *Tuntemattoman* hahmosta. Hän on yhtä kylmäpäinen tappaja kuin Rokka; hänellä on samantyyppinen vivahteikas ja tilanteita laukaiseva ulosanti kuin Hietasella; hän hankkii toisille ruokaa ovelan neuvokkaasti kuin Rahikainen; hän on ulkomuodoltaan epäsovinnainen kuin Viirilä ja kyseenalaistaa kurijärjestelmän yhtä määrätietoisesti kuin Rokka ja Honkajoki.

Kauton toinen kerronnallisessa mielessä merkittävä funktio on tuoda esille kokemiensa sotien proletaarista luonnetta. Tämän asian esille nousemista ei

Kautto itse huomaa. Harri Björkharry paitsi nostaa Kauton jatkosodan kertojaksi, myös esimerkiksi talvisotaa kuvatessaan asettaa suomalaisen työmiehen korkealle jalustalle, tuon sodan sankariksi. Merkillepantavaa on, että Harri käyttää tässä yhteydessä käsitettä työtätekevät, mikä termi on yleensä totuttu yhdistämään työväenliikkeen käyttämään diskurssiin. Ironiasta, johon Harri muuten helposti turvautuu työläisistä puhuessaan, ei tässä ole tietoaakaan, vaan arvostus on aitoa:

Jostakin syystä olen taipuvainen hyväksymään tämän käsityksen. Siis sen, että Suomen talvisota on mitä suurimmassa määrin proletaarinen sota. Siihen ottivat aktiivisesti osaa työläiset ja sen lopullisesti ratkaisivat voitokseen työläiset. Tarkoitin kaikkia työtätekeviä, myös talollisia ja pikkutilallisia ja heidän apuväkeään, kaikkia niitä miehiä, jotka ovat tottuneet sopeutumaan olosuhteisiin ja oppineet käyttämään käsiään. Ja minä taas työnjohtajana tiedän, miten käytännöllisiä työmiehet ovat, miten saavia ja osaavia käsistään, miten kekseliäitä ja miten sopeutuvia vaikeuksiin. Ei varmaankaan voi pitää paikkaansa väite, että talvisodan läheskään olisivat ratkaisseet suojeluskuntalaiset, niin kuin jossakin on tahdottu ymmärtää. En joka suhteessa luota suomalaiseen työmieheen, mutta Suomen käymät sodat ovat sentään heidän kunniaansa, jos siinä jotakin kunniaa on, niin kuin siinä on. Katsotaan ja vertaillaan vaikka vain tappiolukuja, niin siinä on. Paremmuus muodossa tai toisessa eri tilanteissa on ainoa tapa mitata jotakin. (AH 1968, 75-76.)

Sekatyömies Vihtori Kautto vastaa *Hysterian* sodan proletaarisuudesta jatkosodan osalta, mihin esimerkiksi Anne Fried on aikanaan kiinnittänyt huomiota (Fried 1975, 87). Tämä kerronnallinen ratkaisu on kuitenkin ideologisessa mielessä varsin mielenkiintoinen, sillä Kautto vähät välittää vasemmistolaisista tai mistään muistakaan poliittisista ideologioista. Onkin aiheellista kysyä, onko Kautto epäpoliittisuudessaan jopa porvarillinen työläinen, hänen kuitenkin itse sitä tiedostamatta. Kauton ”porvarillisuudesta” ei toisaalta pidä vetää sellaista johtopäätöstä, etteikö hän silti noudattaisi työläisten normeja. Esimerkiksi Harri tietää voimalaitostyömaalla, että hänen ja Kauton keskinäisestä ystävyydestä huolimatta tämä olisi mahdollisessa konfliktitilanteessa kylmän harkintansa ja toimintakykynsä vuoksi varmasti yksi hänen kovimmista vastustajistaan toisten työläisten joukossa (AH 1967, 70). Joka tapauksessa *Hysterian* sodan omintakeinen mutta kunniakas proletaarinen luonne vie pohjaa väitteiltä teoksen työläisvihamielisyydestä. Samalla se sopii hyvin yhteen Harrin teoksessa formuloimien suurempien ideologisten linjojen kanssa. Kauton leimaaminen ”oikeistolaiseksi tuntemattomaksi sotilaaksi” pelkästään hänen puuttuvan vasemmistoaatteellisuutensa pohjalta on liian yksioikoinen näkemys. Tällaiset nimitykset nähdään kuitenkin oikeassa valossa, kun muistetaan niiden syntyyn liittyvä hyvin poliittispainotteinen konteksti.

Hysterian ja *Tuntemattoman* dialogia voidaan kerronnan tasolla konkretisoida vielä yhdellä, jatkosodan loppuun sijoittuvalla hypertekstuaalisella elementillä. Vaikka Kautto kertojana on arkinen ja vaikka hänen sävyistään on vaikeaa löytää yleviä elementtejä, kykenee hänkin tarvittaessa tajuamaan hetken historiallisuuden, varsinkin jos esteettiset elementit sävyttävät tilannetta. Paras esimerkki tästä sijoittuu elokuun 1944 lopulle aivan Kauton kertomuksen loppuun. Hän tietää jatkosodan olevan loppumaisillaan ja ihailee valoraketin valaisemaa luonnonkaunista maisemaa niin, että ”itku oli päästä” (AH 1968,

401). Päättymässä oleva jatkosota, kaunis luonto, sotamiehen herkistyvä mieli, epämääräinen aavistus tulevaisuudesta, kaikki tämä on silti *Hysteriassa* ilmaistu proosallisesti yhdessä kappaleessa muutamalla lauseella. *Tuntemattomassa* kaikkietävä kertoja puolestaan kuvailee jatkosodan loppumista muutaman sivun verran ja useamman miehen näkökulmasta: esimerkiksi katkeraan itkuun purskahtava vänrikki Jalovaara toteaa kyyneltensä lomassa, että Suomi on kuollut, Honkajoki tunnustaa menettäneensä johtoajatuksensa, kun taas sotamies Vanhala ei unohda nauruaan (TS 1954, 476). Eräs muukin näkökulmaero romaaneista löytyy ja sen mukana merkittävää sodan loppuratkaisuun liittyvää symboliikkaa: kun Linna kuvaa sotamiehensä nousevaa aurinkoa vasten (mt. 476), on Kauton kuvaama tilanne tapahtunut yötä vasten. Jyrki Nummi on kiinnittänyt huomiotaan siihen, miten Eino Hosia kuvaa sotaromaanissaan *Tuliholvin alla* (1940) vetäytyviä, tappion kokeneita joukkoja ja siirtoväkeä salaperäisenä auringonlaskun kansana, joka vaeltaa eteenpäin ikään kuin sammuvan auringon lumoamana. Samalla Nummi muistuttaa siitä, että aurinko on vapauden attribuutti. (Nummi 1993, 158-159.) Tätä vasten jatkosodan loppu siis symboloituu *Hysteriassa* pessimistisemmin kuin *Tuntemattomassa*. Tappio on koettu, mutta aurinko ei silti ole nousemassa häviön kokeneelle kansakunnalle.

Kauton hahmon tarkastelun jälkeen on syytä kysyä, millaisia sitten ovat *Tuntemattoman* sekatyömiehet sotilaina. On mahdotonta sanoa yksiselitteisesti, ketkä romaanin henkilöistä ovat siviilissä sekatyömiehiä. Joka tapauksessa proletaareihin lukeutuvat sellaiset yksikön sotilaalliseen parhaimmistoon kuuluvat miehet kuin alikersantit Lehto ja Lahtinen, joista jälkimmäinen edustaa selkeästi kommunistisia arvoja. Kauton kanssa heitä yhdistävät toisaalta urhoollisuus ja toisaalta alituinen kapinamentaliteetti. Heidän kapinansa on enemmänkin tosikkomaista jupinaa, kun taas Kautto rikkoo sotaväen normeja veijarimainen hymy huulillaan. Myöskään luutnantti Koskela ei pääse eroon oman taustansa proletaareista elementeistä, kuten Mannerheimin 75-vuotispäivien juhlintakohtaus osoittaa. *Tuntemattomasta* lukiessa ei jää epäselvyyttä siitä tunnetusta tosiasiasta, että työläiset ja talonpojat kantavat sodassa aina raskaimman vastuun. Myös *Tuntemattoman* sota on paljolti proletaarista sotaa, mutta silti kertojafokalisatioiden keskinäinen vertailu osoittaa, että *Hysterian* korostukset ovat vielä proletaarisempia, kun käytännössä koko jatkosota fokalisoituu yhden työläisen kautta. Kommunisti-Lahtinen jää *Tuntemattomassa* protesteineen yksin, ja joissain tapauksissa hän saa vastaansa Hietasen tapaisia, aivan toisella tavalla asennoituvia miehiä. Myös *Tuntemattoman* kaikkietävä kertoja ironisoi Lahtisen kanssa samalla tavoin ajattelevia, sillä eräällä tämän hengenheimolaisella sanotaan olevan "uskovaisen ´pyhä´ tuijotus" (TS 1954, 368). Tapio ja Linna tiesivät, ettei vasemmistolaisuuden korostaminen sellaisen kansallisessa mielessä korostuneen asian kuin sodan yhteydessä olisi ollut järkevää eikä johdonmukaista. Sellainen tärkeä kansalliseen surutyöhön annettu panos, jonka Linna teoksellaan sai aikaan (Laitinen 1997, 516), ei voi toteutua minkään poliittisen ideologian merkeissä, vaan tarvitaan laajempaa dimensiota.

Tuntemattomassa värikkäät kansanmieshahmot syrjäyttävät upseerit taustalle. (Nummi 1993, 45). Tähän on tarjottu erilaisia selityksiä. Osmo Hormia on

selittänyt ilmiötä miesten käyttämällä rehevällä kansankielellä (Hormia 1971, 23), Alex Matson puolestaan puhuu romaanin aihepiiristä: esillä ovat korostetusti ihminen ja sota (Matson 1955/1969, 180). Yksi vaihtoehto on se, että kummatkin näkökulmat ovat nostaneet tavallisen sotamiehen keskelle näyttämöä. Matti Kuusi puolestaan kutsuu käsittelemäänsä idolikategoriaa vasten *Tunte mattoman* sotilaita kollektiivi-idoliksi, mutta asettaa tosin sille ehdoksi sen, ettei kukaan kollektiivin jäsenistä nouse liiaksi toisten yläpuolelle (Kuusi 1973, 201). *Hysteriassa* Kautto saavuttaa jatkosodan keskeisenä kertojana suvereenin aseman. Tämä merkitsee sitä, että hän myös vaikuttaa tapahtumien keskipisteessä. Olisi liian helppoa hakea tähän syytä vain Kauton minä-kertojan roolista. Relevantimpaa on todeta, että Kauton suvereeniuden takaa löytyvät hänen persoonalliset piirteensä ja sotilaalliset ansionsa. Hän on siis niin valovoimainen, ettei hän ”huku” toisten henkilöhahmojen rinnalla vaan näkyy ja kuuluu omana itsenään. Idolina Kautto ei toisaalta ole niin vetävä, että hän nousisi kiistattomaksi henkilöhahmoksi toisten yläpuolelle.

Yksi tämän sotatarkastelun funktioista on selvittää sitä, miten *Hysteria* suhteutuu Runebergin *Vänrikeissä*än muotoilemaa ideaalia vasten. Valkonen toteaa, että Kautto oli kirjailijalle samanlainen kertoja kuin Hurtti-ukko⁷¹ *Vänrikeissä* (Valkonen 2003, 349).⁷² Tavoitteliko Tapio tietoisesti intertekstuaalista yhtäläisyyttä *Hysterian* ja *Vänrikkien* välillä? Valkosen mukaan kysymys oli nimenomaan siitä, miten Tapio aikoi vastata saarijärvisille sotaveteraaneille varta vasten järjestettävässä julkisessa tilaisuudessa näiden suututtua kirjailijalle *Hysterian* toisen osan vuoksi (Valkonen 2004d). Tapio oli ennen tilaisuutta varsin ahdistunut ja kävi ystävänsä, WSOY:n kirjallisen osaston entisen johtajan ja silloisen vapaan kirjailijan Jaakko Syrjän kanssa asiaa koskevan keskustelun. Syrjä kehotti Tapiota vastaamaan sotaveteraaneille toteamalla, ettei hän voinut olla Kautosta vastuussa enempää kuin Runeberg Hurtti-ukostaan. Syrjän rinnastus tuntui hyvältä oivallukselta, ja se ikään kuin ”pyhitti” Tapion tekemän kerrontaratkaisun. Syrjä uskoo, että Tapio tunsi *Vänrikit*, koska hän heti Syrjän ehdotuksen kuultuaan tajusi näiden kahden kertojan välisen yhteyden, vaikka se laajuus, missä he teoksissaan esiintyvät, on tyystin erilainen. (Syrjä 2004.)

Lähempi perehtyminen Hurtti-ukkoon osoittaa, ettei kyseisellä henkilö-hahmolla todellakaan ole Kauton kanssa juuri muuta analogisuutta kuin sotaveteraanius ja kertojan rooli. Runeberg kirjoitti *Hurtti-ukko* -runon todennäköisesti vuonna 1847, ja se on julkaistu *Vänrikkien* ensimmäisessä kokoelmassa.⁷³

⁷¹ Hurtti on sotilasnimi. Alkuperäinen ruotsalainen sana on hurtig, joka tarkoittaa riivakkaa, reipasta. (Runeberg 1938, 189.)

⁷² Hurtti-ukko ilmestyi *Vänrikkien* ensimmäisessä osassa 1848. Matti Klingen mukaan kyseisen osan runot voidaan jakaa kolmeen ryhmään sen mukaan, kuvataanko niissä nimeltä mainittua tai muuten tunnistettavaa historialista henkilöä, kuviteltua historiallista hahmoa tai nimetöntä henkilöä tai jotain muuta. Hurtti-ukko voidaan laskea kuuluvaksi toiseen ryhmään. (Klinge 2004, 464.)

⁷³ *Vänrikkien* tuolloisen laitoksen kommentaarissa mainitaan, että Hurtti-ukon esikuvana on saattanut olla Franzénin runo *Den gamle knekten* (*Vanha soturi*) ja että tämän runon vanhus eleli satavuotiaana Saimaan saarella ja muisteli Kaarle XII:n sankaritekoja. Hurtti-ukosta todellakin löytyy Franzénin soturivanhusta, ja lisäksi kummankin kertomukset miehuutensa ajan kuninkaasta ovat samanlaiset. Runeberg ilmeisesti tutustui nuoruudessaan useisiin vuosien 1788-1790 sodan sankarivanhuk-

Hurtti-ukon ja Kauton väliltä voidaan myös löytää suoranaisia eroavaisuuksia. *Vänrikeissä* Hurtti-ukko paheksuu Kustaa III:n salamurhaa (Runeberg 1938, 67-68), kun sen sijaan Kautto *Hysteriassa* johdonmukaisesti välttää ottamasta kantaa politiikkaan. Niin ikään Hurtti-ukon on päätelty olevan leppoisasti jutusteleva ja harmaantuva savolainen soturivanhus (Nousiainen 1961, 152), kun taas Kautto on saarijärvinen keski-ikäinen jätkämies, jonka kerronnan iskevät sävyt ovat välillä kaukana leppoisuudesta.

1900-luvun maailmankirjallisuus on tarjonnut vaikutteita myös suomalaiselle sotakirjallisuudelle. Tshekkiläisen Jaroslav Hasekin *Kunnon sotamies Svejkin seikkailut* (1920-1923) on paitsi militarismin huima satiiri, myös modernistisen sotakirjallisuuden tärkeä suunnannäyttävä. Romaanin samannimisen päähenkilön, sotamies Svejkin toimintaa ja käyttäytymistä hallitsee kolme piirrettä, jotka ovat tarinan iskeminen, taipumus luoda absurdeja tilanteita sekä sotilaskuntoisuus, kylmäverisyys ja kestävyys (Gaifman 1984, 309). Lisäksi Svejkin kyvykkyys ulottuu myös puhetaitoon, sillä hän osaa parodioida ja tyylytellä muiden puheita sekä asettua tyyllillisesti samalle tasolle kuin ne, joiden kanssa hän joutuu tekemisiin. Erityisen taitava Svejki on esittämään eri rooleja, valitsemaan kulloiseenkin tilanteeseen sopivan hahmon, jonka avulla hän selviää hankalimmastakin vastustajasta. Jyrki Nummen mielestä Svejki pystyy leikin avulla irrottautumaan armeijan säädöksistä ja saavuttamaan vapauden tärkeimmän lajin eli sisäisen vapauden. Svejkin voidaan katsoa tarjonneen esikuvan *Tuntemattoman* kollektiivin monille jäsenille. (Nummi 1993, 133-134.) Niin ikään Svejkin piirteitä on väistämättä löydettävissä *Hysterian* Kautosta, joka myös ehdottomasti säilyttää joka tilanteessa sisäisen vapautensa. Kautolle sota on Svejkin tapaan seikkailu, jota ei pidä ottaa liian vakavasti. Kautosta muodostuu sodassa hahmo, joka ei sotilaskollektiivissa alistu kiltisti hänelle varattuun rivisotamiehen rooliin vaan uskaltaa määritellä toimintatapansa omien ehtojensa pohjalta. Missään vaiheessa koneisto ei kykene nujertamaan Kauttoa, ei varsinkaan henkisesti.

Tiivistäen voidaan todeta, että kun Tapio kirjoitti *Hysteriastaan* dialogia käyvää romaania suhteessa *Tuntemattomaan*, hän teki sen myös kerronnan näkökulmasta: sankaritekojen tekijäksi kohosi kollektiivin sijaan nyt yksilö. Lisäksi *Hysteria* ottaa paraatimaiseen isänmaallisuuteen vielä enemmän välimatkaa kuin samaisia arvoja näkyvällä tavalla romuttanut *Tuntematon* runsaat kymmenen vuotta aikaisemmin. Samalla Tapio korosti menneiden sotien proletaarista luonnetta, ei kuitenkaan aatetta, vaan epäpoliittista työläistä korostamalla. Näin hän suoritti merkittävää vastakarvausta 1960-luvun lopun ilmapiirissä.

siin, mutta mitään erityistä esikuvaa hänellä ei Hurtti-ukolle ilmeisesti ole ollut. (Nousiainen 1961, 146-152.)

7.3 Kansanmies ja tappaja

Heroismi on aina ollut tärkeä osa varsinkin varhaisempaa sota-aiheista kirjallisuutta.⁷⁴ Sodassa heroismille on olemassa paljon tilausta, ja sen avulla sotasan-kari on kyennyt helposti nousemaan kansallisessa tajunnassa myyttisiin mittasuhteisiin. Kerran synnyttyään heroiset laulut ovat myyttillistyneet: muinoin sotasankarin alkuperä jumalallistettiin, hänen voimansa alkuperä koettiin yli-luonnolliseksi ja sosisopansa muita mahtavammaksi (Niemi 1980, 33).⁷⁵

Ajan kuluessa kirjallisuudessa esiintyvä heroismi on myös muuttanut muotoaan. Aiemmasta romantiikasta on tultu realismin ja jopa naturalismin puolelle, mistä eritoten 1900-luvulla syntynyt länsimainen sota-aiheinen kirjalli-suus on hyvä esimerkki. Merkittäviä syitä tähän muutokseen ovat olleet sodan-käynnin luonteen muuttuminen teknisen kehityksen myötä entistä raaemmaksi sekä sotien globalistuminen. Myös kirjallisten valtavirtausten muutokset ovat taustalla vaikuttaneet voimakkaasti sotakuvan uudistumiseen. Esimerkiksi rea-lismilla on ollut sota-aiheiseen kirjallisuuteen nähden voimakas vaikutus. Näi-den muutosten myötä heroismin elementit ovat muotoutuneet uudella tavalla. Aiemman ideaalisuuden ja pateettisuuden tilalle on tullut, ei vain realismiin perustuva sankarin arkipäiväistäminen vaan jopa hänen kompleksisuutensa tunnustaminen. Sodan luonteen muuttuminen aiempaa kompleksisemmaksi mm. entistä tehokkaampien aseiden myötä on problematisoinut myös sotasankaria.⁷⁶

1900-luvun suomalainen sotakirjallisuus näyttää kansanmieheen liittyvän heroismin jo toisessa, modernistisemmassa valossa. Yksi tämän uudenlaisen heroismin tunnuspiirteitä on ollut sotivan kansanmiehen ambivalenssin koros-taminen: miesporukan humoristinen ja juttuja kertova sotamies saattaa seuraa-vassa hetkessä muuttua tunteettomaksi tappajaksi.

⁷⁴ Ralph W. Emerson ymmärtää heroismin seuraavasti: ”Sen karuin muoto on turval-lisuuden ja rauhan halveksunta, joka tekee sodan puoleensa vetäväksi. /--/ Heroismi noudattaa tunnetta, ei koskaan järkeä, ja on siitä syystä aina oikeassa.” (Emerson 1964, 155).

⁷⁵ Muinainen sankari pyrki sankaruuteen, koska sitä häneltä odotettiin. Esimerkiksi kan-sanrunoudentutkija Jan de Vries määrittelee tuon ajan sankarin Homeroksen *Iliaan* Glau-kosta siteeraten (Vries 1961, 243). Glaukos vetoaa sukunsa perinteisiin ja tarpeeseen ”kunnostautua ain’ urohompana kaikkia muita” (Homeros 1962, 112).

⁷⁶ Tämä muutosprosessi on luonnollisesti heijastunut suomalaiseenkin sotakirjal-lisuuteen, mikä ilmenee hyvin tarkasteltaessa sitä, mitä esimerkiksi Runebergin *Vän-rikkien* jälkeen on tapahtunut. Samalla yksi suomalaiselle sota-aiheiselle heroismille tyypillinen piirre on koko ajan säilynyt suunnilleen samanlaisena: sankareita ovat useimmiten olleet tavalliset kansanmiehet. Hyvän esimerkin tällaisesta kansanmies-heroismista tarjoavat 1600-luvulla Ruotsi-Suomen joukoissa 30-vuotiseen sotaan osallistuneet hakkapeliitat. Hakkapeliitan patrioottisesti värittyneen kuvan ele-menteiksi voidaan urhoollisuuden lisäksi laskea velvollisuudentuntoisuus ja ehdoton kunnioitus esivaltaa kohtaan. Samalla virallisella propagandalla on ollut suuri kiu-saus hyödyntää tällaista stereotypiaa joukkojen mielialoja kohennettaessa. On luotu mielikuva, miten hyvän sankarillisen sotilaan kuuluu kunnioittaa auktoriteetteja. Hakkapeliittojen lisäksi Suomen sodasta 1808-1809 on löydetty sellaisia sankarillisia elementtejä, joiden avulla kansallista minuutta on myöhemmin rakennettu (Niemi 1980, 13).

Hysterian ja *Tuntemattoman* kansanmiestaustaiset sotasankarit tarjoavat heroismin kannalta mielenkiintoisen tutkimusaineiston. Tätä problematiikkaa lähestyn ennen kaikkea Vihtori Kautto ja Antti Rokka esimerkkeinä, koska he ovat näkyviä hahmoja sekä persoonallisuuksina että sotilaina. Tarkastelu on luonteeltaan temaattinen, ja esille tuodaan persoonallisuuden olennaiset piirteet, heroismi ja suhde groteskiin. Lopuksi kysyn, millaisia muutoksia suomalainen sotaheroismi on *Hysteriassa* mahdollisesti kokenut *Tuntemattomaan* verrattuna, kun sitä tarkastellaan Kauton ja Rokan tapaisten sotasankarien avulla.

Luonnetyyppinä on kirjallisuudentutkimuksessa analysoitu eri menetelmien avulla. Avuksi otan jo antiikin ajoilta tutun luonteiden nelijaon koleerikkoihin, melankolikkoihin, sangviinikkoihin ja flegmaatikkoihin, koska sen perusteella analysoitavista henkilöahmoista saadaan havainnollisesti esille romaanien tapahtumien kannalta merkitykselliset piirteet. Kauton ja Rokan tapauksessa suoritan tarkastelun koleerisen ja sangviinisen luonnetyyppin puitteissa. Koleeriselle luonnetyypille ominaisia piirteitä ovat nopeaälyisyys, toiminnallisuus, voimakastahtoisuus ja jääräpäisyys. Sangviinikolle puolestaan on ominaista ystävällinen ja kerskaileva tyyli sekä hyvä ulosanti, joka saa kaikki hyvälle mielelle. Lisäksi ekstroverttiys kuuluu kummankin luonnetyyppin peruspiirteisiin. (LaHaye 2000, 19.) Kaikki nämä piirteet voidaan vaivatta löytää Kautosta ja Rokasta. Ne myös määräävät voimakkaasti heidän esiintymistään *Hysteriassa* ja *Tuntemattomassa*. Koleerinen perusvire merkitsee heidän kohdallaan henkistä johtajuutta suhteessa toisiin sotilaisiin. Tiukassa paikassa tämä särmikkyys muuntuu kriisijohtajuudeksi. Tätä osin sosiaalisesta lahjakkuudesta kumpuavaa johtajuutta kumpikin myös hyödyntää tarvittaessa, ei kuitenkaan omaksi vaan koko sotilasyhteisön eduksi. Rokka valaa uskoa toisiin ja kommentoi taistelutilanteessa tarvittaessa jopa luutnantti Kariluotoa (TS 1954, 167-168). Tämän käytöksen takana ei kuitenkaan Rokalla ole oma vallanhalu vaan vahva näkemys vaikean tilanteen vaatimista toimenpiteistä. Myös luutnantti Lammio joutuu mielessään myöntämään, että Rokan harkintakyky on tositilanteessa erehtymätön (vrt. esim. mt. 346-347). Henkilökohtaisten ominaisuuksiensa avulla Rokka saavuttaa sosiaalisessa hierarkiassa niin suvereenin aseman, että hän jopa nousee kaiken kateuden yläpuolelle (mt. 170). Sen sijaan Rokan virallinen asema alikersanttina ei ole hänen sosiaalisen arvostuksensa kannalta ratkaiseva tekijä.

Myös Vihtori Kautto saavuttaa persoonallisuudellaan miesten keskuudessa vahvan henkisen johtajuuden. Seuraava kohtaus sijoittuu jatkosodan alkuvaiheisiin, kun Kautto yhdessä ystävänsä, alikersantti Otto Takalan kanssa saa kokonaisen joukkueen kieltäytymään sinänsä järjettömästä hyökkäyskäskystä. Tilanne on uhkarohkea, sillä näin räikeästä käskyn rikkomisesta voi sotaväen rikoslain mukaan pahimmassa tapauksessa seurata kuolemanrangaistus:

Oli kaksi miestä, jotka olivat pikkuisen epävarmoja.

- Jos sitä ei uskalla olla menemättä, kun käsketään.

Minä sanoin, että:

- Sitten jäätte kyllä pojat tähän jumalauta. Nyt on tehty semmonen päätös, että tämä ei ole kahdesta miehestä kiinni. /--/

Minä sanoin, että:

- Nyt määrätään me. Te ette lähde mihinkään. Ette varmasti lähde mihinkään siitä, jos vaan olette niitten puolella. Tämä on pojat tosi meininkiä. Tähän jäätte, pitemmästi ette kävele. (AH 1968, 150.)

Myös Kauton toisiin miehiin ulottuva auktoriteetti perustuu paljolti hänen taiselijan ominaisuuksiinsa. Miehet oppivat tiukoissa tilanteissa luottamaan häneen, kun he huomaavat hänen sotilaallisen kyvykkyytensä: "Mutta sitä minä en sitten käsitä, mikä tässä on. Kun tuli tukala tilanne, ne olivat kaikki minun ympärilläni, ja kun minä sanoin, että mitä tehdään, niin nyt sana kuului. Se ymmärrettiin heti." (AH 1968, 398-399.) Kauton tavoin Rokkakaan ei pelkää uhata omiaan tiukassa paikassa, sillä luutnantti Lammion puhuttelussa ollessaan hän toteaa, että yritykset pidättää hänet vaatisivat monen miehen hengen. Kauton ja Rokan auktoriteettiuhma on urheuden kääntöpuoli: tarvittaessa he kanavoivat sotatilanteissa osoittamansa järkkymättömyyden ja neuvokkuuden myös omia johtajiaan vastaan. Toisin sanoen he uhmaavat jopa kuolemaa niiden asioiden puolesta, jotka he kokevat oikeiksi.

Rokalla koleeriset piirteet ilmenevät hänen karjalaisuuttaan vasten. Koleerikko on luonteeltaan myös tulinen (LaHaye 2000, 19), mikä näkyy vilkkaan Rokan tavassa reagoida hankalissa konfliktitilanteissa räjähtelemällä (esim. TS 1954, 347-348). Keski-suomalaisella Kautolla temperamenttisuus ei korostu samalla tavalla mutta toisaalta jo hänen iso kokonsa herättää toisissa kunnioitusta ja jopa pelkoa. Sen sijaan impulsiivisuutta löytyy kummastakin, kuitenkin Kautosta enemmän, sillä Rokasta poiketen boheemisuus määrää hänen luonnettaan. Voidaan päätellä, että Kautto ja Rokka eivät ole puhtaasti vain koleerikkoja tai sangviinikkoja vaan sekatyyppejä, koska heissä on selvästi aineksia kummastakin luonnetyypistä.

Edellä mainittu kansanmiehen ja kylmäverisen tappajan ambivalenssi kulminoituu juuri Kautossa ja Rokassa. Persoonallisista ominaisuuksista kumpuava pelottomuus yhdistettynä neuvokkuuteen ja terveeseen vaistoon muodostavat lähtökohdat heidän sotasankarin maineelleen. Sinällään nämä elementit kuulostavat arkipäiväisiltä mutta yhdessä niistä kuitenkin muodostuvat ainekset muutamalle sankaritarinalle. Tappajina Kautto ja Rokka voidaan laskea samaan kategoriaan, he ovat vastustajan kannalta vaarallisia miehiä. Kummankin lähettämistä upseerikouluun harkitaan, jolloin heidän monipuolinen kyvykkyytensä voitaisiin valjastaa virallisen koneiston käyttöön. Kautto kuitenkin lähtee karkuun, kun esimies kertoo tämän nimen olevan UK:n listalla (AH 1968, 271), Lammio puolestaan hetken miettimisen jälkeen epäilee omapäisen Rokan sopivuutta upseeriksi ja luopuu ajatuksesta (TS 1954, 309).

Kauton ja Rokan suhde heroismiin muodostuu siinä mielessä poikkeukselliseksi, etteivät he hae sankaruutta sankaruuden itsensä vuoksi. Vaikka heillä sinällään ei olekaan mitään vaikkapa saavuttamaansa henkistä johtajuutta vastaan, ei esimerkiksi narsistisista motiiveista kumpuava kunnianhimo määrää kummankaan toimintaa. He ovat sodassa mukana, koska se on olosuhteiden pakosta heidän työtään. Rokalla sotimisen motiivit ovat kuitenkin enemmän henkilökohtaisia kuin Kautolla, sillä hänen kotitilansa sijaitsee Kannaksella. Oma kotia koskeva murhe myös leimaa Rokan elämää *Tuntemattomassa*, ja aa-

vistaessaan edessä hämöttävän tappion myötä Kannaksen jälleen jäävän Neuvostoliitolle hän katkeroituu. Yksilön sodan kysymys korostuu karjalaisuuden vuoksi Rokan kohdalla muita enemmän (Havu 1954).

Rokan tavoin Kauttokin on tietoinen tappajan ominaisuuksistaan mutta hän ei silti pyri nostamaan itseään idolin jalustalle. Matti Kuusen idoliluokittelussa tappajaidoli on yhteisöidolina tavallisesti suuri isänmaallinen tappaja, kuten Simson, Roland ja Marokon Kahu.⁷⁷ Yksilöidolina tappaja puolestaan voi olla vainottu lainsuojaton tai seikkailija-kulkuri tai kova ammattitappaja, joka tappaa, koska maailma on paikka, jossa on tapettava. (Kuusi 1973, 203.) Kautto ja Rokka voidaan laskea yhteisöidoleiksi, sillä he käyvät kansakunnan sotaa toista kansakuntaa vastaan, eivätkä taistele esimerkiksi viranomaisia tai vihamiehiä vastaan, vaikka heidän auktoriteettiuhmassaan kieltämättä on välillä elementtejä taistelusta sotilasviranomaisia vastaan. Tappajaidolista puhuesaan Kuusi mainitsee erikseen myös suurtappajan käsitteen, mikä termi hänen mukaansa tulee vastaan niin militarististen kuin pasifististenkin kirjailijoiden tuotannossa (mt. 203). Jopa suurtappajan käsite sopii hyvin Kauton ja Rokan yhteyteen heidän sodassa tekemiensä urotekojen vuoksi.

Suomi-konepistooli, joka toimii *Hysterian* johtomotiivina ja liittyy Björk-harryjen vaiheisiin, esiintyy merkittävässä roolissa myös sodassa, jossa se toimii Kauton ja Rokan heroismin tärkeänä instrumenttina. Samalla Suomi-konepistoolin kotimainen alkuperä korostuu käyttäjiensä sankarillisuuden takia.⁷⁸ Ainakin Kautolle konepistooli on tärkeä henkilökohtainen ase, johon hän luottaa ja jota hän tarvittaessa ylistää vuolaasti:

Se oli semmonen moraalinen peli siinä mielessä, että se antoi uskoa, kun mies tiesi, että sillä voi ropistaa tarpeen mukaan. Ja minä luulen, että sitä pelkäsi taas toinen mies enemmän kun mitä sen teho oikein oli. Kyllähän kun sillä aukealla pääsi rapistamaan, niin kaatuihan siinä ukkoa, ei siinä mitään. /--/ Mutta kun se oli lähitaisteluasia ja sukkelan miehen ase, minä pärjäsin sen kanssa ja niin kun minä Fantomille sanoin, minä melkein rakastin sitä. (AH 1968, 175-176.)

Antti Rokka puolestaan suorittaa konepistoolilla yhden *Tuntemattoman* legendaarisimmista sankariteoista, kun hän yhdessä sotamies Lampisen kanssa tuhoaa 52 sotilasta käsittävän vihollisosaston, joka on pyrkimässä järjestämään suomalaisille väijytyksen. Lähtiessään Lampisen kanssa varmistamaan Rokka pyytää aseeseen konepistoolin (TS 1954, 283). Vihollisosastoa tuhottaessa Rokka ja konepistooli ovat lyömätön yhdistelmä:

Kuului huutoja ja joitakin umpimähkään ammuttuja laukauksia, mutta kaiken yli tikkasi Rokan konepistooli niin kuin ompelukone. Rokka tappoi kylmästi harkiten.

⁷⁷ Marokon kauhu oli kapteeni Arne Juutilaisen lempinimi, jonka hän sai jatkosodassa. Esimerkiksi Vihtori Kautto mainitsee Marokon kauhun *Hysteriassa*. Juutilainen toimii JR 9:n ensimmäisen ensimmäisen pataljoonan vt. komentajana silloin, kun JR 8:n osastoja joutuu lähtemään hänen avukseen (AH 1968, 281).

⁷⁸ Suomi-konepistooli viittaa ennen kaikkea sotaan, sodan maailmaan. Suomalaiskansallisessa katsannossa asetta kehystää myyttinen aura. Toiminnallisessa mielessä sota on loppunut aikoja sitten, mutta ihmisten mielissä ja kansakunnan kollektiivisessä muistissa se jatkuu edelleen puheiden ja muiden esitysten ja kommenttien muodossa (Sipilä 2002, 422.)

Siihen antoivat hänen erikoiset ominaisuutensa mahdollisuuden. Silmä näki selvästi, ajatus toimi nopeasti pelon sekoittamatta ja käsi toimitti kaiken tarkasti ja varmasti ajatusta totellen. (mt. 285.)

Tappamisen filosofia on Kautolla ja Rokalla korostetun pragmaattinen. Tämän filosofian Rokka määrittelee pakkikaverilleen Suden Tassulle seuraavalla tavalla: "Tää ei kuule oo mikkää pyhäkoulu. Tääl pittää tappaa nii jot hitto. Ainha mie oon sanont jot ei tääl oo tarkotus kuolla vaa tappaa toisii. Muuten et elä itse." (Mt. 206.) Osa tätä paljasta pragmatiikkaa on arjen realiteettien myöntäminen. Sekä Kautto että Rokka nimittäin tunnustavat pelkäävänsä sotatilanteissa. Silti pelko ei saa heistä yliotetta vaan johtaa terveen järjen käyttöön auttaen heitä pysymään hengissä. Vaikka kumpikin osaa tarvittaessa päästää tunteensa valloilleen, tositilanteessa heidän toimintaansa ohjaa kylmä rationaalisuus. Se on samalla yksi heidän heroismsinsa määrääviä elementtejä.

Rokan heroismilla on myös ympäristön kannalta ihmisten käyttäytymiseen liittyviä heijastusvaikutuksia. Varsinkin nuoret, juuri rintamalle tulleet nuoret täydennysmiehet kokevat tarvetta identifioitua häneen myös persoonallisella tasolla. Jatkosodan lopulla joukkueeseen saapuvaan sotamies Hauhiaan Rokka tekee heti alusta alkaen niin suuren vaikutuksen, että hän alkaa ehkä huomaamattaan matkia tämän eleitä ja puhetapaa. (Mt. 333.) Tämä on yksi esimerkki siitä, miten Rokka on lopulta lähes myyttinen, ihmisiä lumoava tappa-japuolijumala.

Groteskit⁷⁹ elementit muodostavat yhden vedenjakajan Kauton ja Rokan välillä. Kautto on itse asiassa sekoitus Rokkaa ja Viirilää, *Tuntemattoman* kahta merkittävää kansanmies-sotasankaria. Kautossa on ulkoisen olemuksen suhteen analogisuutta Viirilän kanssa. Groteskiksi Viirilän tekevät hänen omintakeinen käyttäytymisensä ja resuinen ulkomuotonsa. Yhdessä ne muodostavat sellaisen yhdistelmän, jota saksalaista komeutta ja ylväyttä ja isänmaallisia kiiltokuvia mielessään ihaileva luutnantti Kariluoto ei voi hyväksyä. Tilanteessa toistensa vastapoleina ovat idealistinen ja groteski ajattelutapa:

Kariluoto hymyili vaisusti. Vaikka hänen täytyi tunnustaa, että Viirilä oli komppanian rohkein mies, hän tunsii sentään vastenmielisyyttä tätä kohtaan. Tuntui jotenkin rienaavalta ajatella tuota isopäistä apinaa tällaisessa yhteydessä. Miehen ulkonäkökin oli vastenmielinen. Köyry varsi, letkahtelevat jalat ja iso pää. Vaatteet olivat aina puolitiessä yllä. Reppua ei miehellä ollut olemassakaan. Nokinen römpsä vain roikkui paljaaltaan puseron vyölenkissä. Taskut pullottivat täynnä tavaraa, ja saapasvarren suusta pilkisteli lusikka. Joskus Kariluoto vakavissaan ajatteli, että mies oli mieli-puoli. Nytkin tuo naurunhohotus ja lauseet, jotka eivät sisältäneet mitään järjellistä. Kunhan möläytti jotakin ja hohotti sitten päätään pyörittäen.
- Mphähähähä. Sotamies Viirilä.....mphähähähä. Isänmaan vartiomies mpähähähähä...(TS 1954, 241.)

Vaikka esimiehet eivät *Hysteriassa* iskekään Kauttoon mielipuolen leimaa, löytyy tästä paljon Viirilää, kuten seuraava, lomille sijoittuva kuvaus havainnollisesti osoittaa. Kuvaavaa Kauton maineelle on se, että kyseessä on miesten keskuudessa liikkuva tarina, ei välttämättä tositapaus:

⁷⁹ Jyrki Nummi määrittelee Viirilän groteskiksi ja tarkoittaa sillä tässä tapauksessa kansanomaista vastapainoksi klassiselle (herraskaiselle) (Nummi 1993, 118).

Ja minulla oli hirveä parta silloin. Se oli sitten tosi hirveä, kun siinä oli erillisiä tupsuja. Se oli kun pusikkoo. Nehän kertovat minun seikkailuistani vaikka mitä sen parin valossa. On semmoinenkin juttu olemassa, että minä lomalla muka Jyväskylässä menin ravintola Maakuntaan ja muka sanoin tarjoilijalle, että: Nyt neiti, nyt on neiti hirveä kiire partamiehellä. Tuokaa pullo punaviiniä tähän pöytään." Tyttö toi, minä sivalsin pullon taskuuni, kun näin, että nyt jumalauta viimeinen Saarijärven linja-auto on jo liikkeellä, ja juoksin ovelle, ja siinä portsari muka kysymään, että: "Mitäs sinä mies pistit poveesi." Minun piti työntäen se hirveä partani kuulemma sen naamaan kiinni ja sanoneen: "Vittuakos se sinulle kuuluu." Ja menneen linja-autoon. (AH 1968, 280.)

Ulkomuodon osalta Kauton ero Rokkaan on suuri, sillä *Tuntematon* ei anna mitään viitteitä jälkimmäisen ulkoisen olemuksen epäsovinnaisuudesta. Joissain kohdin Kautto tosin menee epäsovinnaisuudessa jopa Viirilän edelle, sillä hän esimerkiksi taistelee jatkosodan alkukuukaudet avojaloin. Kauton groteskit piirteet myös ilmeisesti ratkaisee ympäristön suhtautumisen häneen nähden. *Hysteriasta* ei ilmene, että hän sotilaallisista ansioistaan huolimatta muodostuisi kenellekään identifikaation kohteeksi. Groteskius lienee syynä siihenkin, ettei hänen persoonallinen arvovaltansa riitä viralliseen johtajuuteen, minkä hän saa karvaasti kokea jatkosodan loppuvaiheissa toimiessaan vähän aikaa vt. alikersanttina (mt. 396-398). Tämän voi tulkita lähinnä siten, että korostunut epäsovinnaisuus vie häneltä uskottavuuden virallisena johtajana. Groteskius toisaalta myös tekee Kautosta inhimillisemmän eikä toisten sotilaiden tarvitse tuntea hänen rinnallaan huonommuutta.

Matti Kuusi puhuu idolianalyysissään narrin eli anti-idolin käsitteestä ja mainitsee *Tuntemattoman* kollektiivista Honkajoen, Vanhalan ja Viirilän (Kuusi 1973, 201). Viirilällä narriuden elementtejä ovat epäsovinnainen ulkoinen olemus ja omalaatuinen käytös, Honkajoki ja Vanhala puolestaan saavat narrin kaavun päälleen lähinnä esiintymisensä takia. He tekevät alituisesti pilkkaa armeijasta, isänmaallisuudesta ja virallisesta propagandasta. Äsken siteerattu katkelma osoittaa, että Kautosta voidaan veijariuden ja tappajaidoliuden lisäksi löytää myös narrin piirteitä. Näin hänen sotilaan luonnekuvansa on muodostumassa varsin monipuoliseksi. Jyrki Nummi toteaa väitöskirjassaan Bahtinin typologian nojalla Rokasta, että tämä on tappaja, veijari ja aito narri (Nummi 1993, 134-135). Nummen maininta Rokan narrimaisuudesta herättää kuitenkin kysymyksiä, sillä hänen ilmaisemassaan muodossa asia ei välttämättä avaudu lukijalle. Rokassa toki on omintakeisia piirteitä, mutta tässä tarkastelussa ne on helpompi liittää veijariuteen. Perinteisessä mielessä käsitetyt narrin olisi vaikeaa, jopa mahdotonta saavuttaa sitä arvovaltaa, joka Rokalla on esimiesten ja rivisotilaiden keskuudessa. Rokassa kyllä on narrimaisia elementtejä, kuten ylikersantti Sinkkosen sirkusmaisista sävyistä tapahtuva nolaaminen toisten edessä osoittaa (TS 1954, 184), mutta silti ne eivät missään tapauksessa dominoi hänen persoonallisuuttaan.

Ratkaisua tähän kysymykseen on haettava Vicki Janikin narritypologiasta, jossa hän kategorioi narrit (*fools*) kahden kriteerin mukaan. Ne ovat ensinnäkin narrin tietoisuus omista heikkouksistaan tai haluistaan ja toiseksi narrin tietoisuus muiden heikkouksista. Tämän perusteella voidaankin erottaa neljä erilaisista narrityyppiä: a) viisas narri, joka on tietoinen omista ja toisten heikkouksista,

b) uhri (*dupe or victim*), joka on tietoinen vain omista heikkouksistaan, c) veijari (*trickster*), joka tiedostaa vain muiden heikkoudet ja d) pyhä narri (*holy fool*), joka ei tiedosta sen paremmin omia kuin muidenkaan heikkouksia. (Janik 1998, 3.) Tätä jaottelua vasten sekä Kautto että Rokka näyttäytyvät narreina ainakin veijariuden perusteella. Tietyin varauksin Rokka voitaisiin luokitella myös viisaaksi narriksi, toisaalta hän ei *Tuntemattomassa* tuo esille omia heikkouksiaan vaan on vahva haavoittumiseensa saakka. Viisaaksi narriksi Rokan tekee varsinkin hänen pettämätön sanavalmiutensa konfliktitilanteissa. Kautto puolestaan voidaan käsittää narriksi myös perinteisessä mielessä. Hän toteuttaa narrin rooliaan niin verbaalisella (esim. AH 1968, 247, 250) kuin toiminnallisellakin (esim. mt. 270) tasolla. Se merkitsee yhdessä hänen groteskien piirteidensä lisäksi sitä, että häneltä miesten silmissä puuttuu viralliseen asemaan vaadittava uskottavuus (esim. mt. 397). Joka tapauksessa Kauton ja Rokan yhteneväisyys merkittävien luonteenpiirteiden osalta alkaa hahmottua yhä selvemmin.

Kuten jo edellä vihjattiin, olisi virhe vetää kovin suoraviivaisia yhtäläisyysmerkkejä Kauton ja Viirilän välille. Juhani Niemi näkee Viirilän luonnekuvansa ja taistelukäyttäytymisensä vuoksi liittyvän runebergiläiseen tyyppien kuvauksen traditioon. Viirilä on *Vänrikkien* Nro viistoista Stoltin nykyaikainen muunnelma, sillä hän "ei ole mistään kotoisin" eikä välitä vaatetuksestaan.⁸⁰ Silti hän on sodan tiukimmissa paikoissa hurjapäinen sotilas, aina ensimmäisenä etulinjassa, Runebergin "Lurjuksen" eli repaleisen sotamiehen tapaan. (Niemi 1988, 130.) Kautto ei istu tähän sotilastyyppiin: hän ei ole Viirilän tavoin "koditon", sillä hänellä on juuret Saarijärvellä eikä hän myöskään koe Viirilän tavoin traagista kohtaloa kiihkomilitaristisen ja groteskin upseerin ampumana.

Yksi hypertekstuaalinen yhteys Kauton ja Rokan väliltä vielä löytyy. Kummallakin on läheinen aseveli, aisapari, jonka kanssa he ovat enemmän tekemisissä. Kautolla tämä on jatkosodan alkuvaiheissa alikersantti Otto Takala, joka sittemmin kaatuu. Tämän luvun ensimmäinen, *Hysteriasta* lainattu katkelma osoittaa, millainen voimakaksikko he yhdessä ovat. Takalassa on osittain samaa voimaa kuin Kautossa. Rokan aisaparina puolestaan on Suden Tassu, saman kylän mies, jota Rokka kutsuu pakkikaverikseen. Persoonallisuutena Suden Tassu on hiljainen ja vetäytyvä, ja näin hän "hukkuu" taustalle äänekään Rokan rinnalla. Juhani Niemen mukaan *Tuntemattomassa* onkin nähtävissä tyyppien vastakohtaisuudesta tai ykseydestä johtuva parillisuus. Rokan ja Suden Tassun kohdalla on kyseessä luontaisista eduista ja kotiseututaustasta johtuva parillisuus. Lisäksi Niemi puhuu asenteellisesta liittolaisuudesta. (Niemi 1988, 131.) Kauton ja Takalan Oton kohdalla toteutuvat kaikki nämä kolme mainittua ehtoa. Takalalla on Kauton kannalta tärkeä rooli, sillä hänen läsnäolonsa vaikuttaa Kauton käyttäytymiseen ilmeisen hillitsevästi. Takalan kaatumisen jälkeen alkaa Kauton henkinen muutosprosessi nopeutua, ja esimerkiksi hänen anarkistiset piirteensä nousevat entistä selvemmin esiin.

Kauton ja Rokan olemuksia voidaan vielä pohtia kontekstisidonnaisen tarkastelun avulla kysymällä, millaisen vastaanoton *Hysteria* olisikaan saanut, jos se

⁸⁰ Pekka Liljan mukaan Numero viistoista Stolt on katsottava kenties tyyppillisimmäksi runebergiläiseksi soturihahmoksi. Nukkavierun asun alla sykkii jalo ja uhrivalmis sydän. (Lilja 1984, 96.)

olisi ilmestynyt *Tuntemattoman* sijasta vuonna 1954. Sodasta oli kulunut vasta noin kymmenen vuotta, ja siihen kuuluvat tapahtumat olivat vielä hyvässä muistissa. Olisiko epäsovinnaisen Kauton fokalisoimasta *Tuntematonta* "kepeämmästä" sotakuvasta ollut sodan traumoja prosessoivan kansakunnan terapian välikappaleeksi? Ei varmastikaan samassa mitassa. Näkökulmiltaan ja henkilöhaamoiltaan selvästi rikkaampi *Tuntematon* oli tässä tapauksessa romaani paikallaan. Juhani Niemi selittää Linnan romaanin suosion salaisuutta sen suhteellisuudentajulla, joka mm. opetti realismia suhteessa entiseen viholliseen (Niemi 1988, 133). *Hysterian* suhteellisuudentajua esimerkiksi venäläisiin nähden ei voi kiistää, siinä se on varmasti varsin lähellä *Tuntematonta*, jos asiaa tarkastellaan Kauton fokalisaation avulla. Niemen tulkintaa voidaan vielä täydentää: 1950-luvun puolivälissä ei aika sodan suhteen vielä ollut kypsä "kepeämmälle" näkökulmalle, kun sen sijaan 1960-luvun lopulla hieman toisenlaisen näkökulman esilletuomiseen oli paljon otollisemmat mahdollisuudet. Ajallinen etäisyys mahdollistaa paremmin kriisiaikojen koskevat poikkeavat tulkinnat.⁸¹ Tämä on yksi esimerkki siitä, miten *Hysteria* kommentoi *Tuntemattoman* sotakuvaa.

Tästä tarkastelusta on tehtävissä muutamia johtopäätöksiä. Ensinnäkin, vaikka kansanmies ja tappaja yhdistyvät Kautossa ja Rokassa mitä aidoimmalla tavalla, ei tappaja silti missään vaiheessa saa heissä yliotetta kansanmiehestä eikä tuhoa heidän inhimillisyyttään. Heidän suhtautumisensa sotaan pysyy koko ajan realistisena, eikä siinä ilmene patologisia piirteitä, kuten *Tuntemattoman* Lehdolla tai idealismia, kuten Kariluodolla. Tämä tervehenkisyys ilmenee heillä vaikkapa suhteessa sotavankeihin. Esimerkiksi *Tuntemattoman* alikersantti Leh-to tappaa tappamisen vuoksi (Lilja 1984, 83), kun taas Kautto ja Rokka ainoastaan täyttävät paikkansa sodan pragmatiikan mukaisesti. Ääritilanteessa heistä kehkeytyy tehokkuutensa ansiosta suorastaan ideaaleja tappajia, mikä viittaa tappajaidolin rooliin. *Hysteriasta* ja *Tuntemattomasta* käy pitkin matkaa ilmi, miten ratkaisevasti terve järki vaikuttaa kummankin toiminnassa. Niinpä sota ei nosta kummankaan mielen pimeitä puolia esiin, päinvastoin kuin käy esimerkiksi psykologisesti paljon kompleksisemmassa Paavo Rintalan *Sissiluutnantissa* (1963) päähenkilölle. Tapion ja Linnan näkemys ihmisluonteesta sodan myllyryksessä on oikeastaan optimistinen. Toiseksi, groteskit elementit ovat Kauton osalta ehkä suurin ero Rokkaan verrattuna. Vähemmässä ideaalisuudessaan Kautto merkitsee yhtä askelta kohti modernistista sotasankaria. Groteskien elementtiensä myötä Kautto itse asiassa romuttaa sotasankariin kautta aikojen liitettyä ideaalissävyistä myyttistä heroismia, jota myös Rokka kyseenalaistaa omalla tavallaan. Näin on korostunut suomalaisen sotaa käyvän kansanmiehen omintakeisuus sillä tavalla kuin se monissa kansankuvauksissa on vuosikymmenien aikana nähty.

Idealistiseen sodan ja rauhan kirjallisuuteen liittyy hyvin vahvasti sankarimytologian piirteitä ja yleisimmin se tuottaa kansallisen heroismin mallityyppejä (Niemi 1980, 17). Sekä *Hysteria* että *Tuntematon* näyttävät suomalaisen so-

⁸¹ *Tuntemattoman* kanssa suunnilleen samaan kontekstiin sijoittuva Veijo Meren *Manillaköysi* (1957) on parhaita esimerkkejä siitä, miten ajallinen etäisyys mahdollistaa sotaan liittyvät poikkeavat tulkinnat. Absurdein sävyin sodasta kertovaa *Manillaköyttä* on pidetty tekijänsä tunnetuimpana romaanina (Laitinen 1997, 522-523).

tasankaruuden realistisessa valossa ja tuovat siihen oman lisänsä. Romaanit haastavat idealistisen kansallisen heroismin käyttäen aseinaan auktoriteettiuhmaa ja groteskiutta. Tällainen omaperäinen heroismi on ollut myös lukijoiden silmissä uskottavaa, kuten *Tuntemattoman* saama suuri suosio osoittaa. Kautossa ja Rokassa ei ole homeerista heroismia, koska sankaruuden motiivit eivät kummankaan kohdalla kumpua vanhoista perinteistä, sotilaskäskyistä tai sosiologisista paineista vaan pragmaattisesta tarpeesta täyttää annettu tehtävä. Sankaruuden kunnia ei heille merkitse yhtään mitään.

Tyypillinen sankari eri maiden tarustossa kuolee nuorena, koska maine on elämää tärkeämpi (mt. 33). *Tuntemattoman* luutnantti Kariluoto on niitä harvoja sotilaita, joita traditionaalisen heroisuuden ihanne ajaa eteenpäin. Hän myös hallitsee heroisen retoriikan, mistä kapteeni Kaarnan kaatumista seuraava Kariluodon sisäinen kamppailu on hyvä esimerkki (TS 1954, 63-64). Niin ikään Emersonin heroisuusmääritelmään Kautto ja Rokka eivät sovi. Kun heroismi noudattaa tunnetta (Emerson 1964, 155), korostuu Kauton ja Rokan rationaalisuus aina kriisitilanteessa. Sen sijaan Koskela kohtaa sankarikuoleman irratiionaalisia piirteitä saavan toimintansa seurauksena, mikäli Rokan esittämä vihaus hänen itsemurhastaan pitää paikkansa (TS 1954, 452-453).

Tuntematon ja Pohjantähti liittyvät traditionaalista kirjallista kuvastoa, kuten *Kalevalaa*, *Koivua ja tähteä*, *Isänmaata* sekä *Kevättä ja takatalvea* purkavaan traditioon, johon *Putkinotko* ja *Ryysyrannan Jooseppi* keskeisesti kuuluvat (Nummi 1996, 116). *Hysterian* Kautto kommentoi tätä samaista traditiota johdonmukaisesti sotakuvan osalta. Perimmältään Kauton omintakeisuudessa on samoja aineksia kuin Lehtosen ja Kiannon ryysyläiskansan kuvauksissa: ulkoisen olemuksen epäsovinnaisuus on yhteneväinen omalaatuisen luonteen kanssa. Näin muodostuva yksi suomalaisen kirjallisuuden arkkityyppi elää itselleen uskollisesti ja valtaa pitävän koneiston sääntöjä rikkoen. Tämä on ehkä Tapiollakin ollut yksi johtotähti hänen luodessaan *Hysterian* avulla näkemystä jatkosodasta, josta hän on halunnut luoda kansanmies-proletaarin sodan. Samalla Tapio on onnistunut Kauton hahmoon liittyvällä huumorilla torjumaan sen vaaran, että hänestä olisi sodan urotekojen tähden muodostunut liian vakava, tosikkomainen kuva. Tämä merkitsee myös selkeän etäisyyden ottamista runebergilaiseen ideaaliin. Kautossa eri piirteet yhdistyvät kontekstia ajatellen kompleksisella tavalla: tavallisesta suomalaisesta sekatyömiehestä kehkeytyy sodan tuoksinassa Antti Rokan veroinen sotasankari.

7.4 Auktoriteettiuhmaa

Suomalaiset ovat vuosisatojen myötä muodostaneet itsestään kuvaa herravihaajakansana. Kulttuurimme ja valtiollinen olemassaolomme ovat nuoria, ja lisäksi suomalaiset ovat varsin myöhään tulleet metsistä ja pelloilta kaupunkeihin, joten omaehtoinen individualismi on ollut luontainen asennoitumistapa.⁸² Suo-

⁸² Yksi suomalaisen herravihan konkreettisimpia ilmentymiä on ollut 1500-luvun lo-

malainen rahvaanmies, onpa hän sitten talonpoika tai työmies, ei automaattisesti sopeudu sotaväen kurinormistojen maailmaan vaan edessä on tuskallinen ja pitkä sopeutumisprosessi. Esimerkki Knut Pipping on väitöskirjassaan *Kompaniet som samhälle* (1947) käsitellyt näitä ongelmia Suomen armeijassa viime sotien kokemusten nojalla (mt. 159-169). Sotahistoriallinen tutkimus paljastaa, että ”jermuilevaa” käyttäytymistä on suomalaisissa sotilaissa ilmennyt hakka-peliitoista lähtien. Joskus 1600-luvulla juuri ne miehet, jotka tuotiin köysissä katselmuksiin, olivat lopulta sotaretkillä luotettavimpia taistelijoita. (Niemi 1988, 131.)⁸³

Useat tahot kiinnittivät jo varsin tuoreeltaan huomiota niihin aineksiin, jotka *Tuntemattomassa* ilmensivät auktoriteettien vastustamista (Nummi 1993, 75-76). Esimerkiksi Matti Kuusi nimitti jo vuonna 1955 *Tuntematonta* ”herravihan eepokseksi” (Kuusi 1955, 51). Sanataiteen esimerkiksi sotien jälkeen esittämä protesti sotilaallista kuria vastaan, yksilöistymisen ja yksilön vapauden puolesta, ei johtunut aina kielteisestä asenteesta sotalaitosta kohtaan vaan kyseessä oli enemmänkin protesti armeijan omaksumaa preussilaista ehdottoman tottelevaisuuden vaatimusta vastaan, mistä *Tuntemattoman* lisäksi voidaan esimerkkinä mainita *Ryhmy ja Romppainen* –sarja (Karkama 1994, 85).

Aivan aluksi on kuitenkin syytä lyhyesti tarkastella ’jermun’ termiä, jota on suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa käytetty puhuttaessa kurittomista sotilaista. Tästä kantasanaasta on myös johdettu verbi jermuilla, mikä tarkoittaa armeijan kurinormiston uhmaamista. Kuitenkin totuus jermu-sanana käytössä on Juhani Lahnaviikin mukaan aivan toisenlainen. Sota-aikana suomalaisesta sotilaasta käytettiin yleisesti jermu-nimitystä, ja jermuun yleisesti liitettävä kurittomuus on tullut kuvaan vasta myöhemmin. Näin on myös johdettu harhaan monien nuorten kirjailijoiden käsityksiä. (Lahnaviiki 1985, 168.)

Tuntemattomassa purnausta ja kurittomuutta harrastavat monet sotilaat, niin rivimiehet kuin ryhmänjohtajatkin. Klassisiksi ovat muodostuneet eritoten Antti Rokan Lammioon ja Sinkkoseen kohdistama uhma, Lehdon kuolemaa halveksiva suhtautuminen rangaistuksen uhkaan, ”isänmaattoman ja uskonnotoman” kommunisti-Lahtisen alituinen aatteellisuuden sävyttämä jupina sekä Honkajoen vakavalla naamalla pitämät puheet, jotka itse asiassa ovat armeijainstituution älykästä parodiointia. Myös sotamies Viirilän olemus on itsessään sotilaallisuuden parodiointia, joko tietoista tai tiedostamatonta.

Useista *Tuntemattoman* purnareista voidaan tehdä mielenkiintoinen havainto, joka on yhdenmukainen Niemen edellä esitetyn toteamuksen kanssa: he ovat kaikesta huolimatta sotilaiden parhaimmistoa. Voidaanko olettaa, että Rokka ottaa itselleen kuriin liittyviä erivapauksia juuri siksi, että tietää olevansa

pulla käyty nuijasota, jossa tavallinen suomalainen talonpoika nousi hallitsevaa aatelista luokkaa vastaan. Nuijasodan tuntoja, suomalaisen talonpojan uhmaa, on käsitellyt mm. Kaarlo Kramsu runossaan *Ilkka* (1877).

⁸³ On luonnollista, että purnaaminen ja suoranainen auktoriteettien vastustaminen herkästi kulminoituvat sodan sekasortoisisessa maailmassa, joka on täynnään hektisiä ja hengenvaarallisia elementtejä. Purnaaminen on samalla yksi tapa ylläpitää psyykkistä balanssia. Purnausta alkaa, kun selkäyttimeen iskostunut herraviha nousee väsymyksen ja vastoinkäymisten myötä pintaan ja ohjaa tiedostamattomasti sotilaiden käyttäytymistä.

komppaniansa parhaita sotilaita? Kysymys ei ainakaan ensisijaisesti ole tästä. Ennemminkin on syytä ajatella, että Rokka on voimakas ja eheä persoonallisuus, jolla on luontaista voimaa vastata eteen tuleviin konfliktitilanteisiin. Hän soveltaa tervejärkisyyttään omalla tavallaan ja asettaa tarkoituksenmukaisuuden kaiken toiminnan johtotähdeksi. Seuraavassa katkelmassa kiteytyy se, miten Rokka tämän ajattelun pohjalta suhtautuu kuriin. Vastapuolella on Rokalle kuulustelua pitävä majuri Sarastie: "Mie en väsy pokkuroinnist, mut ko se ei auta meit yhtää ni mie en pokkuroi. Mie en kuulkaa juokse tääl teijän takkei. Miul on eukko ja lapset ja miun pitäis tääl hypätä teijä ajatuksen mukkaa just ko koira. Ei tule mittää. Ei tule mittää." (TS 1954, 362.)

Vihtori Kauttoa yhdistää Rokkaan ja muihin *Tuntemattoman* auktoriteettiuhmaajiin se, että hänkin on hyvä taistelija. Edellisessä luvussa sodan heroisuutta tarkasteltiin pääosin Kauton ja Rokan kautta. Nyt alkavassa tarkastelussa sotilaiden auktoriteettiuhmaa tutkitaan samalla tavalla pääosin heidän kauttaan, koska tämänkin piirre kulminoituu heissä. Jo edellisessä luvussa todettiin, että kumpikin pystyy tarvittaessa kääntämään taistelutilanteessa osoittamansa pelottomuuden myös omia esimiehiään vastaan. Seuraavassa nähdään esimerkit siitä, millaista pelkoa Kautto ja Rokka esimiehissään herättävät. Kautto uhmaa luutnantti Lehtistä omintakeisella tyylillään. Tästä omaperäisestä kohtauksesta on vaikeaa löytää häivääkään runebergilaisen sankarisotilaan ideaalista:

Lehtinen tuli sinne, jumalauta, jonkinlaisen paperin kanssa.

Minä istuin alasti siinä pöydällä.

Se sanoi, että:

- Tämä on majuri Lieskan määräys. Minä varoitan teitä pojat, erikoisesti sotamies Kauttoa minä varoitan tässä. Ei semmosia temppuja tehdä, että lähdetään ajamaan autolla nuin vaan muuten.

Minä pudottauduin siitä pöydältä alas.

Käsittikö se sitten sen väärin vai mikä siinä tuli. Minulla ei ainakaan ollut mitään tarkoitusta siinä sen kummemmasti. Mutta se lähti. Laput jäi siihen pöydälle ja ukko häipyi hämärään perhana. Ehkä se arvioi väärin ja ajatteli, että jos niillä on vaikka mitä mielessä. Minuahan se tietysti aina vähän kaihtoi. Ja pelkäsikin.

Ei siinä mitään kumminkaan tapahtunut.

Ei ollut tarkoitukseen, ainakaan minulla.

Jotainhan tietysti olisi tapahtunut, jos se rupesi siinä rankasemaan. En osaa sanoa mitä, mutta se on selvä. (AH 1968, 263.)

Kauton epäanalyttinen kertojanäkökulma haittaa kuitenkin ratkaisevalla tavalla hänen ja Lehtisen välisen mentaalisen konfliktin analysointia. Vaikka lukija pystyy helposti havaitsemaan ongelmien perimmältään johtuvan kahden hyvin erilaisen persoonallisuuden välisistä vaikeista ristiriidoista, jää hän samalla myös kaipaamaan Lehtisen henkilöahmon tarkempaa kuvausta. Onko Kauton kerronnan selektiivisyys vain antipatioista kumpuavaa vai voidaanko tämä ratkaisu nähdä vain osaksi hänen pohjatonta impulsiivisuuttaan? Esimerkiksi Kautolle suopeiden majuri Brudan ja kapteeni Vikki Björkharryn tarkempi kuvaus tukee ensin mainittua selitysvaihtoehtoa. Lisäksi lukijan epäily Kauton epäuskottavan kertojan roolista heijastuu myös siten, ettei hän välttämättä automaattisesti pidäkään Lehtistä syypäänä kaikkiin konflikteihin.

Rokka puolestaan käyttäytyy Petroskoissa häpäisevästi ja uhkaavasti Lammiota ja Sinkkosta kohtaan toisten miesten aikana. Tämä uhma on paljon suunnitelmallisempaa kuin Kauton spontaani, tilanteisiin kytketty koheltaminen. Virallisesta asemasta ei tällaisessa tilanteessa ole Rokan vastapuolille mitään apua:

Lammio poistui kiireesti peläten Rokan vielä kärjistävän tilannetta jotenkin. Sinkkonen komensi komppanian hajaantumaan ja yritti livahtaa pois Rokan näkyvistä, mutta ei onnistunut. Tämä nappasi hänen olkaimestaan kiinni ja piteli niin, että väpelin oli pysähdyttävä. Rokka nauroi, mutta Sinkkonen pelkäsi juuri tuota naurua, sillä sen taakse kätkeytyi mistään piittaamatonta uhkaa. Sinkkonen vaistosi, että koska kerran häntä ei suojellut tavanomainen kurin pelko, niin ei häntä silloin suojaisi mikään. (TS 1954, 262-263.)

Kaikki Rokan Lammioon ja Sinkkoseen kohdistama uhka ei kuitenkaan ole näin konkreettista. Hän osaa laskelmoidulla tavalla härnätä Lammiota ja näin koetella tämän sietokykyä ääri rajoille asti. Tällaisen käytöksen kulminaationa voidaan pitää tilannetta, jossa Rokka saa kutsun Lammion puhutteluun vastattuaan vartiossa röyhkeästi linjoja tarkastavalle everstille. Rokka myöhästyy puhuttelusta pari tuntia ja saapuu lopulta Lammion eteen mukanaan viisi heinää, joihin hän on pujotellut marjoja. Hän istahtaa omalla luvallaan laittaen lakin pöydälle ja alkaa keskustelun aikana syödä marjoja yksitellen. Lammio ei tietenkään voi olla rekisteröimättä tällaista itseensä kohdistuvaa sanatonta viestiä. (Mt. 345.) Yksi Rokan ase hänen kyseenalaistaessaan armeijan auktoriteetteja on hänen vuolas, kannakselaisella murteella pursuava puheensa. Hän höystääh puhettaan mm. naiivilla vakavuudella, tekeytymällä tyhmäksi tavalla, joka perimmäältään on pirullista ironiaa, oudoilla sanoilla sekä karjalaisella huumorilla. Tällaisen kansanomaisen kekseliään esitystavan edessä upseeritkin jäävät sanattomiksi. Se nähdään esimerkiksi Petroskoin valtauksen sijoittuvassa kohtauksessa, jossa Rokka, Vanhala ja Hietanen tapaavat kaupungilla Lammion tyyliin esiintyvän kapteenin. Huomatessaan joutuvansa Rokan pilkan kohteeksi kapteeni raihostuu. (Mt. 248-249.)

Myös Kautolla on hyvä ulosanti, mutta silti hän ei ole aivan Rokan tapainen sävyjen ja vivahteiden mestari. Lammion ja Rokan eripuraa analysoidessaan Jyrki Nummi toteaa, että kiistaan sisältyy syvempi mentaalinen konflikti, jossa toistensa kanssa kontrastissa ovat virallisen ja jäykän sekä vapaan ja spontaanin järjestyksen vastakkaisuus (Nummi 1993, 138). Merkillepantavaa Kauton ja Rokan mentaalisisissä konflikteissa on se, että he joutuvat hankauksiin Lehtisen ja Lammion kanssa jo heti ensimmäisessä tapaamisessa (AH 1968, 127), (TS 1954, 147).

Tämän sotatarkastelun ydinkysymys on se, millä tavoin *Hysteria* käy dialogia *Tuntemattoman* kanssa. Myös äskeiset katkelmat tuovat näitä eroja jälleen kerran esille. Kauton auktoriteettiuhmassa on hänelle ominaisia epäsovinnaisia aineksia, kun hän ilkosillaan elehtii uhkaavasti luutnantti Lehtisen suuntaan. Purnaaminen ei myöskään sisälly hänen protestiinsa vaan hän esittää vastalauseensa tiukkojen normien maailmalle omalla käytöksellään. Rokan auktoriteettiuhma puolestaan on johdonmukaisempaa ja harkitumpaa. Armeijaorganisa-

tion kuria analysoineen Michel Foucaultin mukaan yksilöitä pyritään armeijasäntöihin, hallitsemaan ja käyttämään kurin avulla. Kuri mahdollistaa johdon kannalta analyttisen tilan, mikä tarkoittaa mahdollisuutta tuntea, hallita ja käyttää yksilöitä. (Foucault 2000, 196.)⁸⁴ Kauton ja Rokan omavaltaisuus jarruttaa tällaisen analyttisyyden syntymistä sotilasyhteisössä. Tilannetta ei suinkaan helpota se, että nimenomaan Kauton ja Rokan tapaisten joukon henkisten johtajien omavaltainen käyttäytyminen ei voi olla heijastumatta toistenkin miesten mielialoihin. Esimiesten kannalta ei suinkaan ole ongelmattonta se, miten röyhkeästi Kautto ja Rokka uhmaavat sotilaskuria. Sotilaskuri on armeijan olemassaolon edellytys, ei vain pelkkää joukkojen ryöstelyä, karkuruutta tai tottelemattomuutta estävä keino. Armeija on systemaattisesti koottu yksikkö, joka saa voimaa juuri tottelevaisuudesta. Kuri esimerkiksi kasvattaa jokaisen sotilaan taitoja ja koordinoi ne, nopeuttaa liikkeitä ja lisää tulitehoa. (Mt. 287.) Kompleksiseksi asetelman tekee tässä mielessä se, että Kautto ja Rokka ovat hyviä sotilaita, joten organisaation normien kyseenalaistaminen saa jo vakavamman sävyn. Virallisen koneiston on paljon helpompi laittaa ojennukseen sellainen niskuroija, joka ei ole hyvä taistelija.

Poikkeuksellisen auktoriteettiuhman takaa löytyy Kautolta ja Rokalta vapaudenrakkaus ja oman vahvuuden tiedostamisesta kumpuava perussuureniuden tunne. Toiset sotilaat vaistoavat heihin kätkeytyvän tavallista suuremman voimakkuuden ja yleinen luottamus kumpaakin kohtaan herää. Maskuliinisella voimalla, onpa se sitten fyysistä tai mentaalista, on sodan maailmassa aina suuri merkitys, mikä ilmenee myös *Hysteriassa* ja *Tuntemattomassa*. Tällainen voima on sotilaan suoja hänen pyrkiessään pysymään elossa jatkuvan kuolemanuhan keskellä. Kauton ja Rokan taipumusta kurittomuuteen voidaan selittää myös heidän taustansa avulla. Sekatyömies Kautolla ja pienviljelijä Rokalla ei ole kokemuksia elämästä sääntöjen ja byrokratian maailmassa. Heistä on kehittynyt omaehtoisia individualisteja. He ovat oppineet huomaamaan, että he pystyvät elämään menestyksekkäästi ilman virallisia normeja. Äskeitä katkelmaa voidaan vielä tulkita *Hysterian* ja *Tuntemattoman* keskinäisen dialogin pohjalta niinkin, että Kauton avulla edellinen romaani itse asiassa tekee pilkkaa Rokan sankarikuvasta. Kautto on Rokan veroinen tappaja, mutta *Hysteria* vie tästä kuvasta kaikki ylevyyden rippeetkin. Linnan sotilaat, Rokka mukaan lukien, ovat Pekka Liljan mielestä sotilasvaatteisiin puettuja siviilejä, jotka pyrkivät myös hyvin pitkälle käyttäytymään tämän mukaisesti (Lilja 1984, 53, 105). Saman toteamuksen voidaan perustellusti havaita sopivan myös Kauttoon.⁸⁵

⁸⁴ Samassa asiayhteydessä Foucault puhuu kurinpitokoneistojen käyttämistä periaatteista. Ko. koneistot muokkasivat tilaa joustavasti ja hienosyisesti, eristäminen ei ollut ainoa keino. Yksi tilankäyttötapa oli alkeellinen lokalisointitapa eli jako ruutuihin. (Foucault 2000, 195.) Tämä on yksi viittaus mainittuun analyttiseen tilaan.

⁸⁵ Matti Kuusen käsittelemässä idolianalyysissä yksi idolityyppeihin liittyvä muuttujaksi on yhteisöllisyys-yksilöllisyys. Yhteisölliset idolit ovat yhteisössä kiinteästi mukana, kun sen sijaan yksilöidoleissa olennoituvat irrallisuus, vieraantuneisuus, laumasta-lähtevän minä- ja sinä-tunteen ylivalta. Esimerkkeinä tällaisista yksilöllisistä idoleista Kuusi mainitsee Hamletin, Wertherin ja James Deanin. (Kuusi 1973, 201.)

Joutuminen armeijan normistojen tarkasti määrittelemään maailmaan kottelee kummankin sopeutumiskykyä ankarasti. Uhma nousee pintaan helposti ja kohdistuu ensisijaisesti sotilaallisuutta sääteleviin normeihin. Samalla heiltä puuttuu alamaisuuteen kuuluva herranpelko. Rokka sinuttelee kaikkia kohtaamiaan upseereita ja myös Kautto suhtautuu upseereihin luontevasti rentona itsenään. Juhani Niemi sanoo saman asian toisella tavalla puhuessaan Runebergin ja Linnan sotasankareista: he ovat ensi sijassa ihmisiä, ja vasta toissijaisesti sotilaita. He puolustavat kotiaan ja kontuaan talkooperiaatteella eivätkä mukaudu preussilaiseen kuriin. (Niemi 1988, 132.) Tämä luonnehdinta sopii erinomaisesti Kauttoon ja Rokkaan. Romaaneissa heidän vastapoleekseen on valittu Lehtisen ja Lammion tapaiset jäykät upseerit, joiden kanssa heillä ei ole mitään mahdollisuutta tulla toimeen. Näissä tapauksissa suomalaisen kansanmiehen ja virallisen koneiston yhteentörmäys tai Jyrki Nummen mainitsema mentaalinen konflikti päättyy kuitenkin edellisten voittoon.

Esimiehiä kiehtoo mahdollisuus valjastaa Kauton ja Rokan vahva energisyys palvelemaan sotakoneistoa esimerkiksi upseerikoulutuksen avulla. Tällaisen ajatuksen takaa löytyy se sama oivallus, jonka kapteeni Kaarna aikanaan teki esittäessään Lammiota upseerikouluun: alistettuna tuollainen luonne vain kapinoi (TS 1954, 154). Sarastie pohtii kyseistä ilmiötä adjutanttinsa kanssa keskustellessaan alikersantti Lehdon tapauksesta. Jos aggressio tukahdutetaan, se kääntyy kapinallisuudeksi ja nurjamielisyydeksi, kun taas oikein käsiteltynä se voitaisiin ohjata ulospäin yhteisöä hyödyttävästi, Sarastien adjutantti toteaa. (Mt. 154.) Äkkiseltään olisi suuri kiusaus kuvitella, että Kauton ja Rokan kapinallisuus olisi samalla tavalla valjastettavissa rakentavaan käyttöön. He ovat kuitenkin luonteiltaan niin kulmikkaita, ettei heidän toimintansa upseerin asemassa oikeastaan olisi luontevaa. Kauton kohdalla olisi vielä vaikeuksia yrittää kombinoida upseerin asemaa sekä oman olemuksen ja käyttäytymisen groteskeja piirteitä. Lisäksi Kauton ja Rokan erottaa Lammiosta ambitoiden erilaisuus, he ovat täysin eri maailmasta. Lammi suhtautuu upseerin uralla eteneeseen hyvin kunnianhimoisesti, kun taas Kautto ja Rokka eivät arvoista ja asemista välitä. Voidaankin kysyä, tapahtuuko kummankin kyvykkyyden hyödyntäminen yhteiseksi hyväksi sittenkin parhaiten heidän nykyisistä asemistaan käsin. Michel Foucault toteaa, että pyrkimällä yhdenmukaisesti ja kokonaisvaltaisesti muokkaamaan kaikkea, mikä sille alistetaan, kurinpitovalta erottaa, erittelee ja eriyttää ulottaen hajottamiskeinonsa välttämättömiin ja riittämättömiin yksiköihin saakka (Foucault 2000, 143). Tätä ajatusta vasten on helppoa todeta, että Kauton ja Rokan yhdenmukaistaminen muun joukon kaltaiseksi on armeijan koneistolle ylivoimainen tehtävä, ovatpa he sitten esimiehiä tai sotilaita. Matti Kuusi sanoo omassa idolianalyysissään tappajaidolin käsitettä pohtiessaan, että kirjallisuudessa esiintyvä tappajaidoli voi esiintyä joko ke-syyntyneenä tai primitiivisenä muunnelmana (Kuusi 1973, 203). Tällä akselilla Kautto ja Rokka on luontevampaa sijoittaa lähemmäksi tappajaidolin primitiivistä muunnelmaa. Primitiivisiksi heidät tekee omasta alkuvoimaisuudesta lähtevä taistelijan lahjakkuus ja uskallus uhmata auktoriteetteja vaikka kuolemaan saakka.

Heikki Siltala toteaa väitöskirjassaan, että James Jonesin kahdessa sotaromaanissa esiintyvissä tappajissa korostuu viha ja halveksunta upseereita kohtaan sosiaalisena luokkana ja ajoittain jopa abstraktina vihan kohteena (Siltala 1996, 223). Rokan uhkaava käytös Sinkkosen suhteen ja Kauton vastaava asennoituminen erästä vääpeliä kohtaan (AH 1968, 368) osoittavat, ettei heitä voida luokitella näiden tappajien kanssa samaan kategoriaan. Heidän tapauksessaan sotaväen auktoriteettien vastustaminen ei ole kiinni ainakaan kohteen arvoasteikosta. Samalla tämä havainto tukee jo aiemmin tässä luvussa muotoutumassa ollutta käsitystä siitä, että Kauton ja Rokan auktoriteettiuhma kumpuaa ennen kaikkea vapaudenrakkaudesta. Siten tämän auktoriteettiuhman funktiona ei ole valikoida kohteitaan eikä se siten ole samalla tavalla tiedostavaa kuin mahdollisesti Jonesin romaaneissa. Auktoriteettien uhmaamisen ongelma voidaan myös ajatella käänteisesti ja todeta, että esimiesten uhmaaminen ei ole Kautolle eikä Rokalle itseisarvo vaan he tarvittaessa myös kunnioittavat näitä varauksettomasti. Kauton tapauksessa esimerkkeinä voidaan suomenruotsalaisen majuri Brudan lisäksi mainita kapteeni Vikki Björkharry, jonka synnynnäistä arvovaltaa tämä ei voi olla ihailematta (AH 1968, 398-399). Rokka puolestaan kunnioittaa Koskelaa, jota kohtaan hän ei myöskään missään tilanteessa käyttäydy uhmakkaasti. Jatkosodan loppuvaiheissa pitämässään julkisessa itsetilityksessä hän toteaa, että Koskela on ollut ainoa upseeri, jonka kanssa hänellä ei ole ollut ongelmia (TS 1954, 451). Samoin Koskelaa kunnioittaa alikersantti Lehto, joka on vielä Rokkaa vaikeammin käsiteltävissä. Tämä selittyy Koskelan taustalla. Karisman lisäksi Koskelaa on muista upseereista poiketen lähentänyt sotamielisiin nimittäin se, ettei hän ole ”oikea” upseeri vaan kansakoulupohjainen kansanmies.

Tuntemattoman keskipohjalainen sotamies Salo muodostaa Kautolle ja Rokalle kontrastin, sillä hänen asenteensa auktoriteetteja kohtaan on mielitelevä. Samalla hän puolustaa koneistoa, minkä vuoksi toiset suhtautuvat häneen jopa hieman halveksien (TS 1954, 377-378). Salon vastakohtaisuus Kauttoon ja Rokkaan nähden selittyy osaltaan hänen vähäisemmän voimansa pohjalta. Keskinertaiseksi tai jopa heikoksi sotilaaksi luettava Salo (Lilja 1984, 58) yrittää kompensoida omaa heikkouden tunnettaan olemalla koneiston kuuliainen osa.

Sodan loppua kohden Kautto ja Rokka reagoivat kuriin eri tavoin. Kauton sotaväsymys nousee jatkosodan loppukuukausina esille, ja kurinpidollisessa mielessä tilanne ryöstäytyy hänen kohdallaan käsistä. Hän joutuu Rokkaa rajummin tekemisiin kurikoneiston kanssa, ja mm. viettää jatkosodan loppuaikana 13 päivää putkassa. Rokan tapauksessa kuriongelma ei enää majuri Sarastien kanssa käydyn keskustelun jälkeen kerrota.

Tuntematon kiinnittää *Hysteriaa* enemmän huomiota sodassa ilmeneviin johtamispsykologisiin ilmiöihin. Romaania onkin kutsuttu yhdeksi parhaimmista suomalaisen johtamistaidon oppaista, jota on mm. käytetty oppikirjana Kadettikoulussa. *Hysterian* ei olisi sen yksipuolisemmän fokalisaation vuoksi mahdollista yltää psykologisesti yhtä varteenotettavaan lopputulokseen, vaikka Kauton psykologinen taju ja tarkkaavaisuus ovatkin kiistattomat (vrt. esim. AH 1968, 71-72). Silti hän ei omaksu kertomuksessaan psykologisen tarkkailijan

roolia, mikä paljolti selittää *Hysterian Tuntematon* vähäisemmän sodan johtamispsykologiseen problematiikkaan liittyvän pohdinnan.

Johtopäätöksenä voidaan todeta, että auktoriteetteja vastustetaan *Hysteriassa* ja *Tuntemattomassa* Toini Havun formuloimasta "sammakkoperspektiivistä" käsin mutta silti edellisessä epäsovinnaisemmalla tavalla, jos vastakkain laitetaan Kautto ja Rokka. Koneiston uhmaajana on se sama tavallinen suomalainen kansanmies, joka taistelussa yltyä parhaisiin suorituksiin. *Hysteria* ja *Tuntematon* ovat johdonmukaisesti korostaneet sitä, että ulkoisia muotoja korostava sotilaallisuus ja hyvän taistelijan kyvyt eivät ole sama asia. Näin samalla kyseenalaistetaan saksalaista sotilaallista ylväyttä arvostavien kanta, sillä ulkoisella komeudella ei tositilanteita ratkaista. Siten romaanit antavat tunnustusta suomalaiselle sotilaille sellaisena kuin hän niiden sivuilla esiintyy: urhoollisena mutta samalla itsepäisenä taistelijana sekä originelliuteen saakka omintakeisena sotilasyhteisön jäsenenä. Kauton ja Rokan tapaukset osoittavat, etteivät he pahassakaan paikassa luovu itselleen olennaisista käyttäytymisen piirteistä eivätkä arvoista. Suomalaisen kansanmiehen riippumattomuuden kaipuu elää jatkosodassa yhtä voimakkaana kuin nuijasodankin päivinä. Marko Tapio osoittaa *Hysteriassaan*, että tämä sama henki on voimissaan vielä modernistisia elementtejä sisältävässä, 1970-luvun kynnyksellä ilmestyneessä romaanissa.

Yksilöllinen näkökulma tosin korostuu kertojanäkökulman vuoksi *Hysterian* auktoriteettiuhmassa toisin kuin *Tuntemattomassa*. Tämän tarkastelun alkupuolella todettiin Matti Kuusen sanoin, että *Tuntematon* on "herravihan epos." Voidaanko sitten *Hysterian* sotaosuutta pitää tällaisen herravihan ilmentymänä? Ei ainakaan yhtä selvästi. Fiktiivinen Kautto kyllä esittää epäsuotuisat esimiehet esimerkiksi koomisuuden ja ironian keinoin, mutta silti olisi väärin sanoa hänen vihaavan ketään heistä, ei edes päävastustajaansa luutnantti Lehtistä. Viha ja katkeruus eivät oikeastaan määrää Kauton elämää lainkaan, ennemminkin hän ohittaa itsensä kannalta epäsuotuisat ihmiset ja ilmiöt omalla huumorillaan. Niinpä hän ei yllä herravihassa samalle tasolle kuin Linnan romaanissa esimerkiksi Lehto ja Lahtinen, joiden herraviha on systemaattista ja syvää. Niin ikään Kautto ei suhteessa autoritäärisiin esimiehiinsä ajaudu umpikujan, päinvastoin kuin Rokka Lammion kanssa tavalla, johon Sarastien on voimakkaasti puuttuttava. Tällaiseen puuttumisen mahdollisuuteen viittaa romaanissa mainittu, Sarastien Lammiolle pitämä "jyrkkäsanainen puhuttelu" (TS 1954, 401). Myös Rokan kategoriointi pelkäsi herravihaajaksi olisi virhe, sillä hän tulee joidenkin upseerien kanssa aivan hyvin toimeen. Rokan kohdalla voidaan ennemminkin puhua selektiivisestä herravihasta, joka kohdistuu Lammion ja Sinkkosen kaltaisiin autoritäärisiin ja yleisesti epäsuosittuihin johtajiin.

Kauton ja Rokan keskinäisen tarkastelun yhteydessä on vielä kysyttävä, toteutuuko näiden henkilöhahmojen keskinäisessä hypertextuaalisuudessa jokin Genetten kolmesta kategoriasta, joilla tekstiä suhteutetaan edeltävään tekstiin. Ne ovat parodia, travestia ja pastissi. Tyylin siirtämiseen eli tyyliimitaatioon perustuva satiirinen teksti, jota yleensä nimitetään parodiaksi, on Genetten terminologiassa sankarillis-koominen pastissi (Genette 1982, 30, 36), jonka myötä esimerkiksi pelkureita esitetään sankarityylillä. Travestiassa hypo-

tekstin tapahtumat ja henkilöt siirretään hypertekstiin, mutta tyyli muuttuu. Voidaan päätellä, että Kauton ja Rokan suhteessa on elementtejä ainakin muutamasta kategoriasta. Mukana on ensinnäkin parodiaan vivahtavia aineksia erityisesti auktoriteettiuhman osalta, kuten osoittaa aiemmin tässä luvussa siteerattu kohta, jossa Kautto alastomana uhkaa luutnantti Lehtistä. Pastissiin viittaa se, että Kautto tuo helposti mieleen Rokan. Kyseessä on siis jäljittely, joko tahaton tai tahallinen. Heidän suhteensa voidaan määritellä myös interfiguraa-liseksi. Pääsääntöisesti tämä hypertekstuaalinen suhde voidaan kuitenkin määritellä humoristissävyyiseksi transformaatioksi.

7.5 Kurikoneiston parodiointia

Omavaltainen käytös johtaa lopulta Kauton ja Rokan kuulusteluihin ja Honka-joen puhutteluun. Armeijan kurinpidollisen rangaistuksen tehtävänä on poikkeamien vähentäminen. Kurin rattaiden pyörimisen edistyessä päädytään lopulta tilanteeseen, jossa otetaan käyttöön kirjoittamisen eli dokumentoinnin valta. (Foucault 2000, 244, 258.) Kuulustelut eivät kuitenkaan *Hysteriassa* ja *Tuntemattomassa* suju kuulustelijoiden toivomalla tavalla vaan lopulta tilanteisiin tulee sanavalmiiden ja röyhkeiden kuulusteltavien ominaisuuksien myötä mukaan värikkäitä sävyjä ja yllätyksellisiä momenteja. Dokumentoinnin valta ei pystykään kovin helposti ulottamaan heihin otettaan eikä tällaisen tilanteen virallisuus pelota heitä. Äärimmillään näissä tilanteissa onkin kysymys kurikoneiston parodioinnista.⁸⁶

Kauton kuulusteluprosessi on näistä kolmesta kaikkein tyylytellyin ja luonteeltaan lähimpänä fyysistä konfliktia. Ollaan jo jatkosodan loppukuukausissa, ja Kauton sotaväsytys heijastuu hänen välinpitämättömässä suhtautumisessaan kurijärjestelmään. Ensimmäisissä kuulusteluissa omassa komppaniasaan hän käyttää koko verbaalista arsenaaliaan niin, että kuulustelupöytäkirjaa kirjoittava luutnantti Wacker lopulta nauraa kaksinkerroin pöytänsä takana (AH 1968, 364). Niinpä Kautto joutuu jatkokuulusteluihin Kontiolahden järjestykeskukseen. Hän tietää, ettei verbaalisuudesta enää olisi hyötyä tuntemattoman upseerin kanssa, joka ei myöskään ole perillä hänen sotilaallisista ansioistaan. Nyt Kauton aseena on uhmakas torjunta, ja siihen liittyvässä röyhkeydessä hän lyö laudalta jopa Rokan. Tilanne muodostuu kuulustelujen parodiaksi. Kerrontanäkökulma on kuitenkin koko ajan pidettävä mielessä, onhan äännessä kertoja, jonka uskottavuuteen täytyy suhtautua kriittisesti:

⁸⁶ Parodia määritellään kirjailijan sanojen, asenteiden, sävyn ja ideoiden jäljitteleväksi käytöksi tavalla, joka tekee ne naurettaviksi. Tavallisesti parodiseen lopputulokseen päästään liioittelemalla tiettyjä piirteitä, ja samalla käytössä on enemmän tai vähemmän sama tekniikka kuin karikatyyrin piirtäjällä. Parodiassa on vaikeaa yltää hyvään lopputulokseen, on oltava hieno tasapaino alkuperäisen ja jäljitelmän välillä. Parodia on myös yksi satiirisen mimiikan laji. Satiirin yhtenä lajina parodian funktio voi olla yhtä hyvin parantava kuin pilkallinenkin. (Cuddon 1979, 483.)

Siellä oli pöydän takana semmonen musta luutnatti, oikeusupseeri. Minut ohjattiin sen puheille. Saatana, se oli julma mies.

Minä menin sinne valkoinen mannerheimin karvalakki päässä. Ei ihan sen värinen kun nuohoojanlakki. Vähän sinne päin. Menin sinne ja istuin penkille ja panin lakin viereeni ja viimesen holkkisaimaan palamaan, en tehnyt kunniaa enkä puhunut ukolle mitään.

Löin paperit sen eteen pöytään.

Mutta jumalauta kun ukko nousi sieltä, se oli äkänen. Kun se rupesi oikein huutamaan minulle ja repi niitä papereita siinä pöydällä ja rähjäsi. Viimen lenti semmonen liuska, se lenti siihen lattialle. Jukelauta. Ja se ukko otti sen ja pani pöydälle, ja minäkin nousin siinä jo seisomaan. Minä ajattelin, jos se tulee vaikka päälle tuo äijä. (AH 1968, 366.)

Rajunsävyinen tilanne kuitenkin laukeaa, kun Kauton papereiden mukana oleva omien esimiesten puoltolause sattuu luutnantin silmään. Kauttoa halutaan kohdeltavan hyvin, sillä ”hän on ykkönen täällä” (mt. 366). Kautto ei kuitenkaan kykene välttämään arestituomiota. Sitä kärsiessään hän joutuu uusiin kuulusteluihin, koska käyttäytyy erään väepelin mukaan uhkaavasti. Kauton omasta kerronnasta ei ilmene, mitä hän todella ajattelee. Joka tapauksessa hän lyö kaiken leikiksi. Armeijan kuriorganisaatio ei saa hänestä kunnollista otetta, vaikka se langettaakin hänelle putkatuomion. Rangaistus ei muuta mitenkään hänen jermuilevaa toimintatapaansa. Kun hän jatkosodan lopulla pääsee lomille, laukeaa kuriton käytös tavalla, jota hän ilmeisesti itsekään ei pysty ennakoimaan. Hän ei enää näytä välittävän tilanteen vakavuudesta. Esimerkiksi äskeisessä katkelmassa keskustelu ei edes ehdi alkaa, kun Kautto jo omaan käyttökseen sisältyvillä sanattomilla signaaleilla provosoi rajun konfliktitilanteen. Tässä hänen eronsa Rokkaan on suuri, sillä Rokka ilmaisee konfliktitilanteiden yhteydessä aina selvästi, mistä hän ei pidä.

Hysterian sotaosuudesta ei löydy esimerkkejä älykkästä sanailusta rivisotilaan ja esimiehen välillä. *Tunteuttomassa* sen sijaan päästään jo enemmän nauttimaan älykkästä sanailusta, josta hyvänä esimerkkinä on Honkajoen joutuminen Lammion puhutteluun. Heidän välillään vallitsee älyllisessä mielessä suuri epäsuhta. Lammio ei kykene ymmärtämään, että mielikuvituksellisia näkökulmia esille nostava Honkajoki tekee hänestä koko ajan ankaraa pilkkaa. Komiikassa voi olla kyse inkongruenssista eli yhteensovittamattomuudesta tai degradaatiosta eli arvonalennuksesta tai toistosta eli mekaanisen ja elävän yhteisilmenemästä tai karnevalisoinnista (Kinnunen 1994, 17). Lammion ja Honkajoen kohtaamisessa on kysymys juuri inkongruenssista. Kauton tavoin Honkajokin on päättänyt ottaa linjakseen täydellisen yhteistyöhaluttomuuden, mutta hän soveltaa periaatettaan käytäntöön hienovaraisemmalla tavalla, jossa hän ei tingi korostuneesta, näennäisen vakavasta korrektiudestaan. Sanailussa Honkajoki on Lammiota koko ajan askeleen edellä, hän on kuin saippua, josta ei saa otetta. Vastakkain ovat tyly, ylimielinen autoritäärisyys ja ironinen nokkeluus. Lammio suhtautuu omalaatuisesti käyttäytyvään Honkajokeen halveksuen ja myös ilmaisee tämän tunteensa suorin sanoin. Hän ei kuitenkaan ymmärrä, että tunne on molemminpuolinen:

- Älkää viisastelko. Oletteko kommunisti?
- Olen keksijä. Varsinainen ammattini on kyllä ollut käpyjen keräily, mutta pidän tiedettä kuitenkin pääasiallisena elämäntehtävänäni.
- Oletteko mielenvikainen?
- Herra kapteeni. Tällaista kysymystä ei epäilyksenalainen voi koskaan itse ratkaista. Sen asian määrittelee ympäristö. (TS 1954, 370.)

Puhuttelun aikana Honkajoen ajatuksenjuoksu yltyy profeetallisiin mittoihin, sillä hän ennustaa kommunismin luhistuvan, vaikka argumentit ovatkin täysin tuulesta temmattuja, ja yksi osa hänen Lammioon kohdistamaansa pilkkaa. Huomattuaan tilanteen jumiutuneen umpikujaan Lammio ajaa Honkajoen huoneestaan ulos. Luvussa 6.5 analysoin Sylvi Björkharryn ja Eeri-rengin kohtaamista. Monipuolisesti koomisen Eerin todettiin omalla olemuksellaan tekevän jäykän ja ylimielisen Sylvin naurunalaiseksi. Sama havainto hieman muunneltuna sopii myös Lammion ja Honkajoen keskusteluun. Kummassakin tapauksessa kahden henkilön välinen suuri epäsuhta useilla osa-alueilla on koomisuuden ydin. Honkajoen ja Lammion kohtauksessa parodisuus toimii verbaalisella tasolla, kun taas luvun alussa kuvatussa Kauton kuulustelukohtauksessa parodiset elementit ovat lähinnä Kauton sanattoman viestinnän, ulkoisen olemuksen ja yhteistyöhaluttomuuden sekä koko asetelman yhteissumma. Sotaväsymystä potevalla Kautolla ei ole aikomustakaan alistua kurikoodien mukaisiin ulkoisiin muotoihin: joten luutnantti ei karskiudestaan huolimatta voi hänelle mitään.

Rokan joutuminen majuri Sarastien kuulusteltavaksi poikkeaa kahdesta edellisestä tilanteesta siksi, ettei osapuolten välillä ole vihaa tai halveksuntaa vaan jopa molemminpuolista kunnioitusta. Myös ovelaa huumoria Rokka käyttää aseenaan ja heittäytyy tahallaan naiivin tietämättömäksi. Keskustelun kuluessa hän tosin menettää malttinsa ja arvostelee kovin sanoin myös paikalla olevaa Lammiota. Sarastie on kuitenkin kyllin älykäs pystyäkseen ymmärtämään tilanteen kokonaisuudessaan eikä hän halua hirttäytyä turhiin arvovaltakysymyksiin. Lisäksi Rokalla on mukanaan korkea-arvoinen vanki, edellisenä yönä hänen käsiinsä jäänyt venäläispartion johtaja, kapteeni Baranov. Sarastie joutuu tasapainoilemaan kurinormien ja Rokan ylivoimaisuuden välillä. Keskustelun aikana hän esittää Rokalle kompromissia, jonka tämä hyväksyy. Rokan kuulustelussa parodiset elementit jäävät lieviksi, mutta silti niitä on mukana: Rokka saa nopeasti vaikean tilanteen hallintaansa arvokkaan vangin ja huumorinsa avulla, ja muutamalla paikalla olevalla upseerilla on vaikeuksia yrittää pysyä vakavana. Samalla hän tekee tyhjäksi kovempia otteita halunneen Lammion aikeet. Rokka selviää voittajana, kun taas itseään tilanteen herrana pitänyt Lammio saa Sarastielta kahden kesken ankarat nuhteet.

Armeijan aseina käytävät sulkeiset ovat esimerkki ruumiin instrumentaalista koodauksesta (Foucault 2000, 209). *Tuntemattomassa* hankalia yksilöitä yritetään laittaa ojennukseen sulkeisten avulla, ja romaanin jermujen kurikoneistoon kohdistama parodiointi ottaa auttamatta ne kohteekseen. Mukana harjoituksissa ovat myös Honkajoki ja Viirilä, jotka jäävät lopulta ainoiksi jäljelle, koska he eivät suostu tekemään sulkeisia oikeaoppisesti. Yhdessä kaksikko tekee harjoituksista farssin, kun Honkajoki tekeytyy idiootiksi ja Viirilä leikkiä

hevosta. Näistä harjoituksista muodostuu *Tuntemattomassa* kurikoneiston parodian satiirinen huipentuma. Harjoituksia vetävällä kapteenilla on suuria vaikeuksia yrittää pitää ilmeensä vakavana. Viikon turhaan kaksikkoa koulutettuaan hän lopulta luopuu toivottomasta urakastaan. (TS 1954, 365-367.) Vastaavanlaisia koomista nokkeluutta sisältäviä tilanteita ei *Hysterian* sodasta löydy. Lopulta kurikoneistot sen enempää *Hysteriassa* kuin *Tuntemattomassakaan* eivät pysty kitkemään huonosti sopeutuvien yksilöiden ei-toivottuja piirteitä.

VIII SOTA JA MODERNISMI

8.1 Kansanhuumori ja sota

Niin oudolta kuin kuulostaakin, voidaan sanoa, että huumoria löytyy aina sielä, missä soditaan. Yhden selityksen tälle kytkennälle tarjoaa Sigmund Freud, jonka mukaan huumori ei ole resignaatiota vaan kapinaa. "Eikä se merkitse voittoa ainoastaan minuudelle vaan myös mielihyväperiaatteelle, joka kykenee pitämään puoliaan epämiellyttäviä olosuhteita vastaan." (Freud 1927/1988, 429.) Saman asian sanoo hieman eri sanoin kansanhuumoria väitöskirjassaan tutkinut Seppo Knuuttila, jonka mukaan "huumoria, koomista ja naurua on usein luonnehdittu keinoiksi manipuloida liian suuriksi, vaikeiksi ja vaarallisiksi luonnehdittuja asioita" (Knuuttila 1992, 92). Martin Esslin puolestaan toteaa lyhyesti, että nauru on tapa vapautua alitajuisesta ahdistuksesta (Esslin 1980, 23). Sotahuumorissa on toisin sanoen kyse yrityksestä säilyttää henkinen tasapaino poikkeuksellisissa olosuhteissa. Silloin yhteisön jäsenillä on suuri tarve valjastaa huumori käyttöön ja ottaa kohteeksi suunnilleen kaikki, mistä vain naurua voi syntyä.

Huumori on konepistoolin ohella Kauton huomattavimpia aseita sodassa. Se on paitsi hänen henkisen tasapainonsa yksi perusta, myös keino reagoida vastenmielisinä näyttäytyviin auktoriteetteihin. Myös Kauton ulkoiseen ole-mukseen ja toimintaan liittyy vahva humoristinen peruslataus. Hän on jo itsesään huumorin aihe. Kautto hyödyntää huumorin eri lajeja, kuten komiikkaa, ironiaa, parodiaa ja groteskia. Hänen sotakertomuksensa on täynnään tilannekomiikkaa pursuavia kohtia. Esimerkiksi asemasotavaiheessa Kautto hännä vihollista nostamalla juoksuhaudasta lapiota ylös, jolloin vihollinen ampuu sen läpi kolme luotia. Kautto vilkuttaa amunnassa käytetyllä merkkikielellä tiedot osumista vastustajalle. (AH 1968, 323.) Kautolle tyypillistä kertojana on nostaa esiin ne humoristiset henkilöt ja tilanteet, jotka ovat hänelle oman kansanmies-taustan puolesta kaikkein läheisimpiä. Niinpä *Hysterian* sotahuumori on ni-menomaan suomalaisen rahvaanmiehen huumoria.

Tosikko voi kiistää komiikan ja kieltäytyä nauramasta (Kinnunen 1994, 173). Toisaalta ihmisessä ilmenevä jäykkyys on yksi sellainen piirre, jolla on taipumus joutua naurun kohteeksi (Bergson 2000, 105). Kauton jätkämäisyyden edessä hänelle itselleen epäsuotuisat henkilöt useimmiten näyttäytyvät tosikkomaisina, hymyttöminä hahmoina. Konkreettisin esimerkki tällaisesta on luutnantti Lehtinen, jolta ainakin Kauton mielestä puuttuu huumorintaju. Kyse on joko Lehtisen aidosti heikosta huumorintajusta tai sitten yksinkertaisesti Kauton kerronnallisesta aseesta: hän ”kostaa” kokemansa kohtelun iskemällä toiseen tosikon leiman. Voidaan kysyä, onko ihmisten jakaminen humoristeihin ja tosikkoihin Kauton arvoasteikossa todella merkki hänen mielessään tapahtuvasta ihmisten kategorioinnista miellyttäviin ja epämiellyttäviin. Oletus tästä näyttää ainakin karkeassa mielessä pitävän paikkansa, kun *Hysterian* jatkosodan henkilöahmoja tarkastellaan kyseisestä aspektista. Tosikkomaiset esimiehet antavat samalla Kautolle erinomaisen aseensa hänen taistelussaan omien oikeuksiensa puolesta. Hän saattaa huumorin sekaisella anarkismillaan heitä lukijan silmissä menen tullen naurunalaisiksi (esim. AH 1968, 263). Metodi on sama kuin Rokalla, joka *Tuntemattomassa* nolaa julkisesti Lammion ja Sinkkososen. Nauru on aina hieman nöyryyttävä kohteelleen, ja sitä voidaankin kutsua yhteisöllisen simputuksen muodoksi. Nauruun ylipäätään liittyy julkilausumaton nöyryyttämisen ja sitä kautta ainakin ulkoisen rankaisemisen merkitys. (Bergson 2000, 97.) Sekä Kautto että Rokka käyttävät naurua tällaisena instrumenttina itsensä kannalta epäsuotuisia auktoriteetteja vastaan. *Tuntemattomassa* miehet simputtavat naurun avulla luutnantti Lammiota (TS 1954, 261-262), Rokan päättäväinen anarkia vastaa heidän normistojaan.

Auktoriteettiuhmastaan huolimatta Kautto kuitenkin valikoi huumorinsa kohteet. Hän esimerkiksi hyvin harvoin käyttää sanallista arsenaaliaan armeijaa, sen päämääriä tai valtiovaltaa vastaan. Seuraavassa, jatkosodan alkuvaiheeseen sijoittuvassa katkelmassa esiintyy kuitenkin poliittista ironiaa harrastava Kautto, joka samassa yhteydessä mainitsee, harvinaista kyllä, myös Suur-Suomen käsitteen:

Ei sen puolesta, huonostihan siinä kävi sitten loppujen lopuksi. Meidät pitäis ampua rintamakarkureina joka jumalan iikka. Tehtävä oli selvästi annettu ja määritelty. Se oli suursuomi. Sanotaan se nyt isolla tai pienellä kirjaimella, se on sama. Paska, me kyetty sitä täyttämään. Suomi vaan pieneni siinä rytinässä entisestään. Meidät sen aikaiset sotilaat pitäis oikeuden mukaan ampua kaikki sotakarkureina. (AH 1968, 148.)

Kautto siis irvailee Suur-Suomi -idea. Hänen aseenaan on mustan huumorin sävyttämä ironia, joka kohdistuu sotaveteraaneihin ja häneen itseensäkin. Katkelmien ironialla ei kuitenkaan ole mitään tekemistä *Tuntemattoman* kommunisti-Lahtisen tendenssimäisten veistelyiden kanssa. Enemmänkin Kauton ajatukset ovat sukua alikersantti Hietasen huumorille. Vaikka Hietanen tekeekin pilkkaa eritoten *Vänrikkien* ideaalista sotakuvasta, ei hän kuitenkaan koskaan kyseenalaista suomalaisten puna-armeijaa vastaan käymän jatkosodan oikeutusta. Laajempia kokonaisuuksia koskevat aiheet, kuten ulkopoliittikka, ovat Kautolle vieraita. Yksi Kauton ja Hietasen ratkaisevia eroja löytyy heidän suhteestaan

suomalaiseen kirjalliseen perinteeseen. Hietanen kommentoi parodian ja irvailun muodossa Mannerheimin ja oman rykmentin upseerien puheiden lisäksi mm. Paavo Cajanderin, Zacharias Topeliuksen ja J. L. Runebergin tuotantoa (Nummi 1993, 83-88), mikä aspekti puolestaan Kautolta puuttuu täysin. Kauton ja Hietasen, kahden työmiehen, valmiudessa kommentoida kirjallisuutta on suuri ero. Kautto edustaa oppimattoman rahvaanmiehen arkista sammakko-perspektiiviä aidoimmillaan, kun taas Hietanen osoittaa lahjakkuuttaan kommentoimalla kansakoulun oppimäärän pohjalta mm. Runebergin *Vänrikkien* sisältöä keskellä arkisia tilanteita aivan uudella tavalla (esim. TS 1954, 181).

Tuntemattoman kansanmiesten huumoria tarkastellessaan Jyrki Nummi toteaa, että huumorin eri lajien osaamisen lisäksi kyseisillä kansanmiehillä on hallussaan myös sanomisen taito. Tällaista nopeasti vaihtuviin tilanteisiin sidottua kommunikoinnin taitoa arvostetaan joukkueessa. (Nummi 1993, 70.) Myös *Hysterian* Kautto on tilanteisiin sidotun sanomisen ja nokkelan oivaltamisen mestari. Tätä taitoa hän käyttää paitsi toisten miesten seurassa, myös taistelussaan auktoriteetteja vastaan. *Tuntemattomassa* Rokan taipumus mitellä sanallisella tasolla voimiaan auktoriteettien kanssa sisältää näennäisestä spontaaniudesta huolimatta selviä suunnitelmallisia elementtejä. Kautto vie sanomisen taidon spontaaniuden vielä Rokkaa pitemmälle ja ulkopuolisesta vaikuttaa siltä, ettei hän välttämättä edes välitä siitä, mitä puhuu. Näin hänessä yhdistyvät spontaani humoristi ja anarkisti. Yllätys on yksi koomisen elementti (Knuutila 1992, 118). Seuraavassa kuulustelukohtauksessa Kautto käyttää liioittelua, yllätystä ja hirtehsisiä elementtejä itselleen ominaisella tavalla:

Piilonen kehui minulle:

- Mitä olisit tehnyt vääpelille.

Minä sanoin:

- Minä olisin vetänyt heti turpiin jos ma sain kiinni.

Sanoi:

- Olisitko lyönyt.

- No kumminkin.

- Ei ainakaan tähän kuulustelupöytäkirjaan niin panna.

- Pane vaan. Minä olisin lyönyt varmasti. (AH 1968, 368.)

Tässä katkelmassa paljastuu yksi eroavaisuus Kauton ja Rokan verbaliikan välillä: Kautto käyttää suruttomasti liioittelua auktoriteettiuhmansa eräänä elementtinä. Kautto on pilailija ja suunsoittaja, joka kommentoi viisastellen luutnantti Lehtisen puhetta. Kautto kommentoi hyökkäysvaiheessa viisastellen veden alkuperää, kuten luutnantti Lehtisen puheen kommentointi osoittaa: "Vesi-hän on ollut valmista niin kauan kun minä muistan ja se on voinut olla kauemminkin." (AH 1968, 128). Kommentin takaa löytyvät Kauton turhautuneisuus tilannetta ja Lehtistä kohtaan.

Sanomisen taidollaan Kautto kääntää vaikeudet taistelutilanteissa huumoriksi. Silloin vaaralliselta vaikuttava vastustaja näyttäytyykin äkkiä arkisessa, jopa koomisessa valossa, kuten kohti tulevan vihollisen hyökkäysvaunun nimitäminen Petroskoin postiautoksi osoittaa. (Mt. 200.) Kautto ei kuitenkaan turvaudu huumoriin hakeakseen toisten suosiota tai vankempaa asemaa yhteisössä. Huumori vain sattuu olemaan luonnollinen osa hänen persoonallisuuttaan.

Hän käyttää huumoria myös tilanteen keventämiseen. Analoginen funktio esimerkiksi *Tuntemattoman* Hietasen kanssa on ilmeinen, vaikkei Kautto kertomuksessaan nostakaan itseään tämän kaltaiseksi veistelyn mestariksi. Sanavalmiutensa ansiosta hän pystyy ilmaisemaan asiat tavalla, johon kokonaistilanteen tietävän kuulijan on pakko reagoida naurulla. Äsken jo mainittiin yllätys osana koomisuutta. Seuraavassa Kautto vastaa häntä haastattelemaan pyrkivälle tk-miehelle lennokkaasti:

Tämä oli kuulemma pisin partioreissu pohjoismaissa siihen mennessä. Ja filmattiin kuule jumalauta. Kuvattiin ja haastateltiin. Siellä oli reporttereita melkein enempi kun meitä partiomiehiä. Pantiin filmikoneet pyörimään. Ja täällähän nyt sitten se ukko tuli puhuttelevaan minua ja kysyi, että:

- Missä on ollut jännittävin paikka tähän mennessä.

Kyllä sinäkin tämän jutun varmaan olet kuullut, eikö.

Minä sitten ukolle sanoin, kun en viitsinyt ruveta selittelemään, että:

- No tuolla Kannonkoskella yksissä häissähän se oli semmonen paikka.

Ukko kehui, että:

- Voi saatana.

Ja se lähti kotteronsa kanssa. Se olis tehnyt lehteen jonkin artikkelin siitä. Tuumi, että haastatellaan nyt ukkoa. Ne pitivät silloin jännittävänä semmosta reissua. Mutta mistä minä kerroin, kun ei niitä jännittäviä kohtia sillä reissulla ollut. (AH 1968, 179-180.)

Kauton sanomisen taito yhdistettynä hänen rooliinsa kertojana merkitsee sitä, että jatkosodasta välittyvä varsin humoristinen kuva kuten *Tuntemattomassakin*.

Tuntemattomassa arkisen, mutta nokkelan sanomisen taitajia on monia. Sen taidon osaavat Hietasen lisäksi esimerkiksi Rokka, Vanhala ja Rahikainen. Pilailuun voidaan laskea mukaan sanallinen puoli (kiusoittelu, pilkka, ivailu ja hävyttömyydet) ja fyysisen toiminnan muodot (mm. kepposet ja kiusaaminen) (Knuutila 1992, 166). Kauton kertomuksesta ilmenee, että aikaa pilailulle on eritoten asematavaiheessa. Pitkästyvät miehet pelaavat korttia, tappelevat, juopottelevat ja harrastavat kepposia. Seuraavassa katkelmassa Kauton kyky kuvata miesten frustraatioita hyvän kertojan tajullaan pääsee oikeuksiinsa:

Mutta Pollarin Veikko rähjäsi oikein perkeleesti. Sitten yks ylikersantti Ovaska, suuri ukko ja riski kuin piru, Kirvusta kotoisin. Se kun tuli korsun nurkasta mitään puhumatta ja tarttui Pollarin Veikkoa niskasta ja housunpersuuksista ja painoi korsusta menemään, se lenti ainakin 15 metriä saakeli korsun ovesta semmosta alamaata ilmaan. Siellä vasta putosi maahan. Ei tullut Veikko takaisin.

Ei tullut takaisin Veikko.

Se oli vähän sarvikuonojen maa tämä Suomi joskus Veikolle. (AH 1968, 278-279.)

Aarne Kinnunen toteaa, että kirjailijalla on mahdollisuus luoda teokseen huumoria mm. henkilöiden nimien ja nimittelyn, murretaustan, fyysisen ominaisuuden tai merkitsevyyden radikaalin muuttamisen avulla (Kinnunen 1994, 86-88). *Tuntemattomassa* esimerkiksi everstiluutnantti Uuno Eemeli Karjulan nimeen liittyy selvä lataus, joka korreloi itse henkilön ulkonäön ja luonteen kanssa. *Hysteriassa* Kautto puolestaan turvautuu vastaavissa tapauksissa helposti lempinimiin. Muiden miesten tapaan hän kutsuu epäsuosittua rykmentinkomentaja, majuri Ville Ahoa Vittu-Villeksi (vrt. *Tuntemattomassa* Lammion takana päin haukkuminen mm. kuoviksi ja keskoseksi). Vihollisesta Kautto puhuu Hakalan poikana, mikä niin ikään on yleisesti käytetty lempinimi. Neutraalin

lempinimen avulla voi Kauton asenteista vetää muutamia johtopäätöksiä. Ensinnäkin se viestittää jotain Kauton jännitteettömästä suhtautumisesta viholliseen: hän ei vihaa vihollista, koska kutsuu sitä alituisesti humoristisella lempinimellä. Toiseksi, lempinimen käyttö osoittaa, ettei Kautto ole kiinnostunut väärällä tavalla sotaisasta isänmaallisuudesta. Näin *Hysteria* hänen osaltaan tekee pesäeroa varsinkin kantaaottavampaan sotakirjallisuuteen, jossa vihollista kutsutaan yksioikoisesti ryssäksi.

Esimerkkinä murretaustan tai kielitaustan merkityksestä sodan sanallisen huumorin rakentajana *Hysteriassa* voidaan mainita Kauton suuresti arvostama suomenruotsalainen majuri Bruda. Kautto osaa imitoida Brudaa, kun tämä yrittää tulla toimeen huonolla suomella. Bruda kommentoi majuri Lieskan ja lottien välistä suhdetta Kautolle: ”Minä sano perkele tuo majuri Liesi. Olla kolmekymmentä kilometriä, kun nainen ei tulla etulinja. Olla kolmekymmentä kilometri matka.” (AH 1968, 240.) Kautto omaksuu tokaisun osaksi kertomustaan ja toistelee sitä mielellään pitkin matkaa. Lausahduksen koominen sävy kasvaa toistettaessa (vrt. esim. Bergson 2000, 54), mikä vaikutelma Brudankin tokaisusta syntyy *Hysterian* sivuilla. Kautto kohtelee Brudaa aivan päinvastaisella tavalla kuin *Tuntemattoman* kaikkietävä kertoja kuvatessaan epäsuosittua ylikersantti Sinkkosta, joka lausuu d:n t:nä. Näin tästä turhantärkeästä aliupseerista syntyy puheenkin tasolla tahattoman koominen kuva (TS 1954, 261). Samaten everstiluutnantti Karjulan ärrävika toimii kriisitilanteessa hänen persoonallisia piirteitään korostavalla tavalla (mt. 443-445).

Suhde murteeseen erottaa toisistaan *Hysterian* ja *Tuntemattoman* myös huumorin alueella. Muutamat *Tuntemattoman* sotilaat ovat humoristisia myös vahvan murreilmaisunsa ansiosta. Hyviä esimerkkejä tällaisesta ovat eteläpohjalainen Mäkilä ja pohjoiskarjalainen Rahikainen. Heidän puheestaan syntyvä vaikutelma on usein tahattoman koominen, varsinkin kun puheiden sisältö heijastaa puhujien arvomaailmaa:

M’olisin etummaases vartiomontus ennen kun täs. Jos m’olisin sormi suus niin kaikki menis yhyren tien. Ensin juorahan ja mölytähän ja tapellahan, ja sitten tullahan vielä suolaaset päälle vaatimahan. Jos taas tulis rytinä niin eiköös sitä nousis isämeitä huulihin. (TS 1954, 313.)

- Kahtokee noita lantioita, sanoi Rahikainen. – Mikä oarre se tuolla mennä keikkuu, mutta mitäpä siitä sotamies. Sitä on pojat moalimassa kallista tavaroo tuossa metrin ja kuuenkymmenensentin välillä paljo. Mutta ilmanhan sitä Rahikainen vain tässä kipristelöö. Veärin on jaettu sekin. Toisilla ylenmeärin, toisilla ei mitään. (Mt. 106.)

Hysterian Kautolta puuttuu huumorirepertuaaristaan tämä ulottuvuus, vaikka hän käyttääkin murretta systemaattisesti. Murteen kohosteettomuus *Hysteriassa* johtuu yksinkertaisesti Keski-Suomen murteen poikkeuksellisen neutraalista luonteesta. Siitä puuttuvat vahvat piirteet, päinvastoin kuin vaikkapa Mäkilän ja Rahikaisen murteista. Kautto ei kertomuksessaan muutenkaan rekisteröi muita heimoja edustavien aseveljiensä murreilmaisuja. Lisäksi Tapion ja Linnan suhtautuminen murteisiin on *Hysteriassa* ja *Tuntemattoman* luotaessa ollut hyvin erilainen. Tapio karsi Kauton haastatteluista pois enemmän osan Saarijärven murretta (Kuhna 1995, 97) eikä ottanut mukaan muitakaan murteita, kun taas

Linna teki juuri murteiden elävyydestä ja ilmaisuvoimasta teoksensa kiistatton ansion (Nummi 1993, 66). Murteilla on Linnan romaanissa selkeä kohosteinen funktio.

Niin ikään sukupuolisuuteen liittyvä huumori puuttuu lähes tyystin Kauton repertoaarista. Rivouden alueella hän ei välitä olla huumorin mestari, sillä hänelle sukupuolisuudella ei ole sellaista vahvaa merkitystä kuin esimerkiksi *Tuntemattoman* Rahikaiselle. Kannattaa kuitenkin muistaa, että sukupuoliset rivoudet jäävät myös *Tuntemattomassa* hyvin vähälle (Lilja 1984, 41). Toisaalta *Hysteria* korostaa Kauton suulla *Tuntemattomasta* paljon enemmän makaabereja elementtejä.⁸⁷ Makaaberin korostuminen *Hysteriassa* *Tuntemattomaan* nähden voidaan laskea ainakin osittain dokumentaarisuuden tiliin. Kautto kertoo kokenemastaan ja makaaberi on hänelle mieluisampi tapa välittää kuolemaan liittyviä tapahtumia kuin vaikkapa kuvailla vaikeasti haavoittuneen sotilaan viimeisiä hetkiä *Tuntemattomasta* tutun realistisen konseptin mukaan:

Sillon se tämähti.

Painivaara meni heti kahteen kappaleeseen.

Oikeastaan kolmeenkin, jos käsitetään asia niin, että ihmisestä sen kuollessa irtoaa vielä joku sielu ja menee taivaaseen.

Mutta siitä puolesta minä en tiedä mitään. (AH 1968, 383.)

Näin Kautto kuittaa sodan traagisuutta osittain mustan huumorin keinoin.

Kautto osoittautuu kertojana koomiseksi heerokseksi. Hän muistuttaa Pentti Haanpään korpraali Isolintua, joka monta kertaa ”vapain sanoin” intoutuu kertomaan sotareissuistaan (Kinnunen 1994, 216). Luotettavuudessa ero on suuri *Tuntemattoman* kaikkietävään kertojaan nähden, joka välittää romaanin tapahtumat lukijan eteen totuudenmukaisessa ja rationaalisessa valossa. Kautto sen sijaan hauskuttaa kuuntelijaansa Harri Björkharrya, joten häntä ei voi pitää täysin luotettavana kertojana.

8.2 Johtajuus ja sota

Tässä luvussa pohditaan sitä, millaisena *Hysteriassa* ja *Tuntemattomassa* näyttäytyy johtajuus ja mitä se kertoo teosten painotuseroista. Tuoko *Hysteria* tähän johtajuuden problematiikkaan uusia näkökulmia *Tuntemattomaan* nähden ja löytyykö eroavaisuuksia esimerkiksi realismi-modernismi -akselilla? Tarkastelen *Hysterian* ja *Tuntemattoman* sotien johtajuutta vastakohtaparien ja idolianaalyydin avulla. Tarkastelun pohjana ovat *Hysterian* keskeiset hahmot, joita vasten *Tuntemattoman* henkilöahmot nähdään. Näin myös hyvän ja huonon johtajuus-

⁸⁷ Makaaberissa on kysymys elämän ja kuoleman, kauniin ja ruman välisestä ristiriidasta. Kirjallisuudesta ja muusta taiteesta on tuttu ns. danse macabre, kuolemantanssi, jossa kuolema johdattaa elossa olevan ihmisen hautaan. Makaaberi on usein satiirinen sävyissään, ainakin jos sen moraalisia ja allegorisia elementtejä ei oteta huomioon. Mukana on myös groteskeja, burleskeja ja traagisia sävyjä. Itse makaaberisanan etymologinen alkuperä on hämärä. (Cuddon 1979, 174-175.)

den kaltaiset teemat sekä niihin liittyvät elementit saadaan esille.⁸⁸

Edellä Niemen analyysissä mainitun Lammio-Rokka -kaksikon tapaisen asetelman muodostavat *Hysteriassa* luutnantti Lehtinen ja Vihtori Kautto. Kaksohikojen kesken löytyy selvää analogiaa. Jo heti jatkosodan alussa Kautolle selviää, ettei hän tule toimeen Lehtisen kanssa (AH 1968, 127-128). Samoin Rokka joutuu alusta alkaen hankauksiin Lammion kanssa (TS 1954, 158). Ongelman ydin on mentaalinen konflikti. Jyrki Nummi määrittelee sen Lammion ja Rokan konfliktin tarkastelun yhteydessä virallisen ja jäykän sekä vapaan ja spontaanin järjestyksen vastakkaisuudeksi (Nummi 1993, 138). Kauton boheemin mentaliteetin ymmärtäminen ja ihmispsykologiaan kuuluva, oveluudenkin sävyttämä joustavuus ei kuulu Lehtisen vahvuuksiin, joten vaikeuksia on väistämättä edessä. Kautto joutuu omavaltaisuutensa vuoksi monta kertaa vastakkain Lehtisen kanssa. Luvussa 7.4 siteeratun katkelman yhteydessä nähtiin, miten ilkosillaan korsun pöydällä istunut Kautto käyttäytyy uhkaavasti häntä ojentamaan tullutta Lehtistä kohtaan. Vaikka Lehtinen on siviilissä Saarijärven seurakunnan kappalainen ja tarinan kerrontahetkellä jo Lapuan piispa, ei se estä Kauttoa suhtautumasta häneen epäkunnioittavasti. Seuraavasta katkelmasta ilmenee myös heidän mentaalisen konfliktinsa ristiriitainen luonne, sillä Kauttoon ei tunnu olevan varma siitä, missä vika oikeastaan on:

Esikuntakomppanian päällikkönä oli Lehtinen Eero. Se oli luutnantti. Eiköhän se ollut luutnantti loppuun asti. Nythän se on piispa. Talvisodan Taipaleessa ristivät sen Kuolemattomaksi vänrikiksi. Se oli vittumainen mies, jos niitä haetaan. En minä tiedä, että oliko se sitä tosiaan, vai tuntuiko minusta vaan siltä. Vai olinko minä sen mielestä oikein helvetin vittumainen mies ja se kohteli minua sen mukaan. (AH 1968, 232.)

Lehtisen ja Kauton huonot välit eivät kuitenkaan koskaan kärjisty avoimeksi umpikujaksi asti eikä esimerkiksi ylempien upseerien tarvitse puuttua tilanteeseen, päinvastoin kuin *Tuntemattomassa*, jossa Sarastie joutuu tavallaan Lammion ja Rokan väliin. Katkelman myötä paljastuu eräs Kautolle ominainen piirre: hän ei arvota ihmistä aseman mukaan, vaan näkee ihmisen itsessään arvokkaana. Näin hänellä on samantyyppinen ihmiskäsitys kuin Vikki ja Harri Björkharrylla. Tämä ihmiskäsitysten samankaltaisuus osaltaan selittää sen, miksi Kautto tulee koko ajan hyvin toimeen kummankin Björkharryn kanssa.

Muodostuuko Lehtisestä *Hysteriassa* samanlainen huonon ihmisten käsitelijän ruumiillistuma kuin Lammiosta *Tuntemattomassa*? Vastaus on yksiselitteisesti ei. Vaikka Kautto inhoaakin Lehtistä, ei hän milloinkaan väitä, että toiset miehet olisivat ainakaan sankoin joukoin asiasta samaa mieltä. Miehet eivät puhu Lehtisestä pilkkanimillä (päinvastoin kuin Lammiosta), eivät asetu tämän

⁸⁸ Juhani Niemi puhuu *Tuntemattoman* yhteydessä siitä, miten paljon Linna on pannut painoa ns. vastakohtapareille. Näkyvin tapa luodata vastakohtia on panna tyyppillinen kantaupseeri sotamiestä tai aliupseeria vastaan (Lammio ja Rokka, Jaloaara ja Honkajoki). On myös mahdollista luodata upseereita toisiaan vasten (Kariluoto ja Koskela), asettaa julma ja pelokas vastakkain (Lehto ja Riitaoja) tai laittaa kaksi miestä väittelemään keskenään (Hietanen ja Lahtinen) (Niemi 1988, 131.) Johtajuuden tarkastelua varten otan *Hysteriasta* esille Vihtori Kauton ja muodostan hänestä vastakohtapareja eri esimiesten kanssa. Samaten *Hysterian* joistain näkyvistä upseereista ja aliupseereista muodostetaan keskenään vastakohtapareja.

kanssa julkiseen konfliktiin eivätkä toisetkaan upseerit tunnu vieroksuvan Lehtistä. Hän ei myöskään ajattele Lammion tavoin alentavasti, että ”herrat upseerit” ovat Suomen armeijan selkäranka. *Tuntemattomassa* Lammion persoona puolestaan on jo sinällään konfliktin syy (Lilja 1984, 55), ja hän herättää sotilaskollektiivissa laajaa vastustusta. Kauton ja Lehtisen konflikti on ensisijaisesti kahden hyvin erilaisen yksilön, ei niinkään koneiston ja sotamiehen välinen. Kertojanäkökulman erilaisuus heijastuu myös siten, että Lehtinen jää taustahahmoksi, jonka piirteet on kuvattu ylimalkaisesti. Hänestä ei ole luotu huonon upseerin karikatyyriä. *Tuntemattomassa* Lammion hahmo puolestaan tulee lukijaa paljon lähemmäksi, ja hän herättää myös voimakkaampia tunteita. Yksi hankausta aiheuttava tekijä on Lammion halu korostaa sotilaallisuuden ulkoisia tunnusmerkkejä (mt. 57). Tämäkin piirre puuttuu Lehtisestä.

Kauton arvoasteikossa voidaan hyvän ja huonon johtamisen vastakohtapareiksi asettaa kansanmiestaustainen väepeli Paavo Keskinen ja luutnantti Lehtinen. Seuraavassa Kautto kuvaa ihailien Keskinen hyviin ihmissuhdetaitoihin perustuvaa johtamista:

Mutta sen näin, että se sai miehet mukaansa vaikka kuinka hankalan näköiseen paikkaan. Vaikka oli kuinka arka mies, kun Keskinen Paavo sanoi, että nyt lähdetään, niin arkakin mies pinnisti vaan sisuaan ja lähti. Ensinnäkin ne pääsivät näkemään sen, että asia varmaan onnistuu, jos se on Keskinen käsissä. Jos se ylipäätään onnistua voi, se onnistuu varmasti. Ja toiseksi Keskinen Paavossa ei ollut komentajahenkeä. Jos miehessä on semmonen määräävä henki, että se panee vaan kylmästi asiat tuosta ja tästä näin, niin se kaikkottaa ympäriltään vaan pois sakkia. Ne jollakin tavalla niin kun kammoavat semmosta. Se jutteli vaan Keskinen siitä niin kun halonajosta. Ja kolmanneksi ne oppivat pojat luottamaan siihen, että jos Keskinen porukka mukana on, niin siellä on sikäli turvassa, että se ei jätä heitä. Se varmaan auttaa viimeseen asti. Pari kertaa olin samalla partiomatalla. Kaikki muu puhe on enemminkin, mitä olen muilta kuullut. Partiossa se sanoi aina jossakin paikassa, että:
- Eihän tämä ihan ohjesäännön mukaan ole, mutta oottakaa tässä. Minä käyn ottamassa selvää, mikä siellä on ja onko siellä mitään. (AH 1968, 206.)

Katkelmassa Kautto siis määrittelee huonon johtajuuden, joka hänen mukaansa tarkoittaa toisten komentelua, mikä voidaan tulkita vastakohtaksi Keskisessä ilmenevälle toisen ihmisen kunnioittamiselle.

Alex Matson toteaa luutnantti Koskelan yhteydessä, että sotilaat näkevät hänessä ihmisen, johtajan mutta eivät käskijää (Matson 1956/1969, 180). Sama havainto voidaan äskeisen katkelman perusteella ulottaa koskemaan myös Keskiä. Kauton arvostama Keskinen ei käske, ei nojaudu viralliseen asemaansa eikä armeijakoneiston sääntöihin vaan hän johtaa toisia omalla esimerkillään. Esimerkin uskottavuus on suuri, sillä Keskinen itse tekee rivimiehelle kuuluvia tehtäviä. Hän ei luo muuria itsensä ja miesten välille. Niin ikään Keskisellä on sitä psykologista silmää, mitä joukkueenjohtajalta sodassa vaaditaan. Keskinen on eräässä mielessä ”*Hysterian* luutnantti Koskela.” Heidän kansantaustansa ansiosta luonteva suhtautuminen rivisotamiehiin on kummallekin helppoa. Tällainen asenne vain lisää miesten kunnioitusta heitä kohtaan. Äskeisessä katkelmassa Keskinen menee miestensä edestä tunnustelemaan. *Tuntemattomassa* psykologisesti paljonpuhuva on romaanin alkuun sijoittuva kohta, jossa Koskela panee henkilökohtaiseen omaisuuteensa kuuluvan kiikarin pantiksi siitä,

että tupakkaa velaksi myyvä Rahikainen saa rahansa takaisin siinä tapauksessa, että velaksi ostanut mies sattuisi kaatumaan. Hän myös ottaa konekivääriin kannettavakseen, kun toisilta miehiltä loppuvat voimat. Koskelan karismaattisen vetovoiman huipentuma lienee se, kun jopa patologinen Lehtokin tuntee häntä kohtaan ”jonkinlaista kunnioitusta” (TS 1954, 195).⁸⁹

Hyvän psykologisen tajun ja oveluuden kombinaatio on yksi kansanmies-taustaisen sotilasjohtajan metodeista toimittaessa jermun kanssa. Oivallisena esimerkkinä tällaisesta toimintatavasta on *Hysterian* luutnantti Vikki Niemelä, Kauton komppanianpäällikkö ennen Vikki Björkharrya. Niemelä voidaan Keskinen tavoin lukea Lehtisen vastakohtapariksi. Niemelän haasteeksi muodostuu hurjan näköisen parran ajattaminen pois Kautolta:

Mutta silloin Gumbaritsan kylässä Vikki Niemelä ajatti minulla parran pois. Teki sen vähän niin kun narraamalla. Tuli hakemaan saunaan kanssaan ja sanoi, että hänellä on sitten hyvä partaveitsi. Koetappas kaima tosiaan. Tuolla tavalla puheli. Minä ajattelin, että no. Kun sen tekee mieli tuota partaa pois niin otetaan nyt. Mitäs siinä. Minä ajelin partani komppanianpäällikön veitsellä. Ja kyllä se hyvä veitsi olikin, ei siinä mitään. (AH 1968, 280.)

Niemelä, siviilissä renki, onnistuu suostuttelussaan, koska hän tuntee hyvin maalaisrahvaan ajatusmaailman. Näin hän pystyy vetoamaan tähän oman persoonallisuutensa avulla. Kautto myöntää jälkikäteen Niemelän oveluuden mutta ei pidä sitä mitenkään pahana. Tällainen sotilasjohtamisen elementti, oveluus kansanmiestaustaisen upseerin johtamisen välikappaleena, puuttuu *Tuntemattomasta*. Esimerkiksi Koskela johtaa omalla karismallaan eikä hänen jäyhästä hämäläisestä luonteestaan löydy lainkaan oveluuden ulottuvuutta.

Idolianalyyssissään Matti Kuusi lukee luutnantti Koskelan kollektiivi-idoliksi kutsumalla häntä ihannejohtajaksi (Kuusi 1973, 201). Keskinen ja Niemelä eivät pelkästään jo lyhyeksi jäävän toimintansa vuoksi ehdi kasvaa *Hysteriassa* Koskelan kaltaisiksi johtajiksi mutta kieltämättä kummastakin löytyy tämän kanssa joitain samoja luonteenpiirteitä. Yksi Koskelan toisten sotilasjohtajien yläpuolelle nostava ominaisuus on häneen liittyvä myyttisyyden sädekehä, mitä enteilee esimerkiksi *Tuntemattomassa* toisten häntä kohtaan ajan myötä tunteman kunnioituksen kasvu.

Hysterian sotilasjohtajista voidaan vielä vastakohtapareiksi asettaa luutnantti Lehtinen ja majuri Bruda, joihin Kautto suhtautuu aivan päinvastaisella tavalla. Kauton pataljoonankomentajan sijaisena lyhyen aikaa toimiva majuri Bruda on toverillinen, epävirallinen ja leikkisä. Mutkattomalla asenteellaan hän nopeasti valloittaa lähettinään toimivan Kauton. Kautto tekeekin Brudan suhteen kaksi ainutlaatuista poikkeusta, jotka eivät sodan kuluessa toistu hänen suhteessaan kehenkään muuhun upseeriin. Hän nimittäin kiillottaa tämän saappaat ja kaivaa tälle poteron: ”Ja perkule, minä passasin sen hyvin, heitin kengät sen jalasta kun tultiin teltaan ja kiillotin sen kengät, sillä oli repussa lankkia. Minä tosissa tykkäsin siitä miehestä. En sunkaan minä jumalauta muuten, sen arvaat kuule, perkele” (AH 1968, 254). Brudan saavutuksen ainutkertaisuutta suhteessa yhteen pataljoonan kurittomimmista miehistä ei suinkaan vä-

⁸⁹ Arvion Lehdon patologisuudesta on esittänyt Tarmo Kunnas (Lilja 1984, 56).

hennä se, että hän on suomenruotsalainen. Tämäkin ominaisuus kääntyy Kauton silmissä positiivisessa mielessä inhimilliseksi piirteeksi. Päinvastoin kuin Vikki Niemelä, Bruda ei valloita Kauttoa puolittaisella oveluudellaan vaan omana itsenään. *Hysteriassa* Kauton "kesyttävät" Brudan lisäksi Keskinen, Niemelä ja Vikki Björkharry, *Tuntemattomassa* samaan pystyvät Rokan suhteen luutnantti Koskela ja majuri Sarastie. Kuriton jermu saadaan siis asialliseksi luontevuudella ja hyvällä psykologian tajulla tai sitten Koskelan tapan karismaattisuudella.

Hysteriassa luutnantti Lehtinen ja kapteeni Vikki Björkharry muodostavat vastakohtaparin, jollaista ei ole *Tuntemattomassa*. Kautto asennoituu minäkertojana kumpaankin henkilöön eri tavalla kuin muut sotilaat. Björkharry on miesten keskuudessa erittäin epäsuosittu, ja kun hän tekee tuloaan Kauton komppanian päälliköksi, miehet yrittävät turhaan estää sitä joukkoaddressilla. Kautto ja Björkharry tulevat keskenään erinomaisesti toimeen, koska he ovat ystäviä jo siviiliajoilta. Vanhasta ystävyudesta riippumatta Kautto kuitenkin ihailee Björkharryn johtajanominaisuuksia: tällä on se luontainen auktoriteetti, minkä Kautto huomaa itseltään puuttuvan, tuntematonkin mies tottelee häntä automaattisesti (AH 1968, 399). Sodassa Björkharrya ja Kauttoa yhdistää ainakin yksi perusolemuksen liittyvä syvällisempi piirre: he erottuvat muusta joukosta sekä hyvässä että pahassa. Björkharry on sotilaana ylivertainen mutta toisaalta hän ei häikäile tarpeen tullen ampua omaakaan miestä. Björkharrya voidaan kutsua "*Hysterian* Lammioksi" siinä mielessä, että hänkin on osaava ja urhoollinen sotilas mutta vihattu esimies. Toisaalta hänen ja miesten välinen ristiriita ei toistuvasti laukea avoimeksi konfliktiksi, kuten Lammiolla.

Edellä olevan tarkastelun pohjalta voidaan tehdä muutama päätelmä. Ensinnäkin, *Tuntematon* painottaa Koskelan tapaisen menestyvän kansanmiesjohtajan tyyppiä aina myyttisyyteen asti, päinvastoin kuin *Hysteria*. Keskinen samoin kuin häntä muistuttava luutnantti Vikki Niemelä nimittäin kaatuvat romaanissa kesken tapahtumien eivätkä siten ehdi kauan vaikuttaa Kauton yksikössä. Muutamat *Hysterian* ja *Tuntemattoman* kansanmiesupseerit ovat esimerkkejä siitä, että myös suomalaisen upseerin sota saattoi perimmältään olla proletaarista sotaa. Myyttisen sotilasjohtajan puuttuminen *Hysteriasta* merkitsee samalla sodanjohtamisen näyttäytymistä teoksessa arkipäiväisemmässä valossa kuin Linnalla. Tämän tutkimuksen romaaneja ajatellen hyvä esimerkki tällaisesta sankarista on *Tuntemattoman* luutnantti Koskela, joka lopulta vaikeassa perääntymistilanteessa vielä tuhoaa vihollisen panssarivaunun, ennen kuin itse kaatuu. Hän uhraa itsensä tavalla, jota ainakin Rokka pitää jälkikäteen turhana (TS 1954, 452-453). Niinpä Koskelan heroisuuden sävyttämää loppua on syytä tarkastella Markku Envallin Kristus-typologian valossa. Kirjalliselle henkilölle antaa Envallin mukaan Kristus-hahmoisuutta se, että hän uhrautuu toisten puolesta, varsinkin jos hän kuole toisten puolesta ja varsinkin jos hänen oma kuolemansa pelastaa toisen tai toisten ihmisten henkiä (Envall 1985, 106). Vaikkei Koskela suoraan istu yhteenkään Envallin määrittelemästä kahdestatoista Kristus-typistä, on hänen ajattelustaan elämänsä viime hetkillä löydettävissä Kristus-hahmoisuutta, varsinkin jos Rokan itsemurhavihjaus pitää paikkansa. Sen

sijaan sotilaallisessa mielessä Koskelan uhrautumisesta ei ole hyötyä, sillä se ei pelasta yhdenkään oman sotilaan henkeä. Sitä paitsi tuhoutuneen vihollisvaunun takaa ilmestyy kaksi uutta vaunua ja suomalaisten perääntyminen jatkuu. (TS 1954, 443.) Laajemmin käsitettynä Koskelan kaatuminen symboloi tavallisen kansan uhrautumista, jotta Suomen elämä itsenäisenä kansakuntana voisi jatkua. Toiseksi, *Tuntemattomasta* tuttu naurettavan aliupseerin perikuva, ylikersantti Sinkkosen kaltainen hahmo puuttuu *Hysteriasta*. Koska kummassakin romaanissa on erilainen kertoja, johtajuudesta syntyy erilainen käsitys. Kautto ei puutu johtamispsykologisiin pulmiin, toisaalta Harri kyllä pohtii Kauton edestä hyvinkin paljon auktoriteetin syvintä olemusta ja sivuaa terävässä analyysissään samalla myös sodan kysymyksiä.

Tuntemattomassa Koskelan kaltaisen idolin vastakohtapariksi nousee luutnantti Lammio (Kuusi 1973, 205), *Hysteriassa* Lehtinen puolestaan on Keski- ja Niemelän vastakohta, jos asiaa tarkastellaan Kauton aspektista. Näin siis *Hysteriassakin* hyvä ja huono sodanjohtajuus asetetaan rinnakkain, mitä voidaan pitää kolmantena johtopäätöksenä. Tätä johtopäätöstä sivuaa havainto siitä, että *Hysteriasta* käytännössä puuttuvat sellaiset ylempään yhteiskuntaluokkaan kuuluvat upseerit, jotka Lammion ajattelutavan mukaisesti haluavat pitää välimatkaa kansaan. Talvisodassa tällaista upseerityyppiä muistuttaa vänrikki Thomé, mutta Kauton kertomusta kommentoiva Harri sivuuttaa hänet vain lyhyellä maininnalla (AH 1968, 75).

Neljäs johtopäätös on varsin tärkeä, koska sen pohjalta paljastuu jotain olennaista *Hysterian* ja *Tuntemattoman* keskinäisistä eroavaisuuksista kirjallisten tyyli- ja lause-tyylien tasolla ja lopulta teosten välisestä dialogista. *Hysteria* on kompensoinut johtajagalleriansa terävyyden puutetta korostamalla yhden keskeisen sotilasjohtajan kompleksisuutta. Siinä missä Koskela on persoonallisuutensa vuoksi *Tuntemattoman* huomattavin sotilasjohtaja, erottuu puolestaan Vikki Björkharry kaikista *Hysterian* sotilasjohtajista kompleksisen olemuksensa vuoksi. Hänet on tavallaan Koskelan tavoin ”nostettu” muista eroavaksi tärkeäksi johtajaksi jatkosodassa. Björkharryn ja Koskelan tekee keskenään vertailukelpoiseksi myös se, että he edustavat *Hysterian* ja *Pohjantähden* keskeisiä sukuja. Vaikka Björkharry on Kauttoa kohtaan hyvin inhimillinen ja muutenkin hyvä sotilas, muodostuu itsehillinnän puute suhteessa toisiin sotilaisiin kohtalokkaalla tavalla hänen vaikeudekseen. Hän ampuu hämärissä olosuhteissa yhden oman sotilaan ja uhkailee aseella erästä vänrikkiä. Väinö Linna osoittaa *Tuntemattomassa* Karjulan avulla, kuinka järjetön ja suomalaiselle sotilasmentaliteetille sopimaton keino oman sotilaan silmitön ampuminen on (Lilja 1984, 56). Sen sijaan Kautto *Hysteriassa* sivuuttaa maininnalla sen, mitä Björkharry tekee. *Tuntemattomassa* miehet rinnastavat Karjulan ja Lehdon. Vikki Björkharryn asettaminen tähän kategoriaan olisi ehdottomasti virhe, sillä hänestä löytyy ainoita ihmisyyttä myös rintamaolosuhteissa. Esimerkkinä Kautto mainitsee jatkosodan loppuvaiheisiin liittyvän tilanteen, jossa Vikki syleilee häntä (AH 1968, 396). Jo pelkästään tällä pienellä eleellä Vikki erottuu Karjulasta ja Lehdosta ratkaisevalla tavalla. Niin ikään Karjulasta Vikin erottaa groteskiuden puute. Sodassa ilmenevä hyvän ja pahan ambivalenssi paljastuu Vikistä ja syventää

edelleen hänen olemuksensa kompleksisuutta. Todellisuuden paradoksaalisen moniselitteisyyden kuvaaminen on yksi modernistisen taiteen funktioista (Lunn 1984, 36). Jo pelkästään sotilasjohtajaprofiilinsa moniselitteisyyden vuoksi Björkharry edustaa tällaista paradoksaalisuutta, hyvän ja pahan kombinaatiota. Näin hän osoittautuu modernistiseksi hahmoksi.

8.3 Punaisen poika pataljoonankomentajana

Hysterian ja *Tuntemattoman* hypertekstuaalisessa tarkastelussa ei voida sodan osalta ohittaa Vikki Björkharryyn ja Vilho Koskelaan liittyvää politiikan problematiikkaa. He ovat pataljoonankomentajiksi yltäviä punaisten poikia. Miten tausta vaikuttaa heidän toimintaansa sodassa? Mitä heidän sota-aikainen kehityksensä merkitsee Tapion ja Linnan välisen dialogin näkökulmasta katsottuna?

Sota vahvistaa Björkharryssa ja Koskelassa tapahtuvaa kehitystä. Vaikka kansalaisota tragedioineen on jo kaukana takanapäin, seuraa oman taustan ideologisuus heitä myös jatkosodassa. Björkharry kostaa äitinsä murhan ampumalla punakapinallisen Kataamäen. Koskelan ideologiset patoutumat puolestaan nousevat pintaan Mannerheimin 75-vuotisjuhlien aikaan, jolloin joukkueen miehet juovat joukolla kiljua. Perusteellisesti humaltunut Koskela säpsähtää, kun gramofonin pyörittämiseen kyllästynyt sotamies Vanhala alkaa äkkiä laulaa kapinalauluja. Muut ihmettelevät Koskelan reaktiota mutta tämä pyytää Vanhalaa jatkamaan. Koskelan lopullinen purkaus tapahtuu komento-korsulla, jossa hän alkaa puhua venäjää ja käy saksalaisia taistelulauluja laulavan vänrikin kimppuun. (TS 1954, 297-307.) Tapaukset antavat osviittaa Björkharryn ja Koskelan sodanaikaisesta aatteellisuudesta. Lapsuustaukansa punaisuuden hylännyt pankinjohtaja, suojeluskunnan päällikkö ja pataljoonankomentaja kostaa proletaarisotamiehelle oman äitinsä murhan. Koskela, joka selvin päin on sulkeutunut, puolestaan raottaa vahvassa humalassa salaperäistä maailmaansa. Hän on edelleen entisen punapäällikön poika.

Sota muuttaa Björkharryn ja Koskelan persoonia ja korostaa muutamia heidän peruspiirteitään. Vaikka Björkharry lähtee rintamalle kuin ”vahingossa”, yksilöllistä hairahdusta pakoon, puhkeaa latenttina elänyt sotilas hänessä esille. Hän viihtyy sodassa ja alkaa määrätietoisesti edetä sotilasuralla. Vihtori Kautto selittää Vikin kehitystä näin jatkosodan loppuvaiheista kertoessaan:

Enkä minä oikein käsitiä, mitä se oikein lopulta haki sodasta. Minusta ei tunnu luonnolliselta, että se pelkkiä natsoja tai asemaa jahtasi, vaikka kyllä se sitäkin teki. Nyt tietysti kun tietää, mikä siitä sotien jälkeen on tullut, minä näen, mitä se haki. Se haki aina isompaa ja isompaa porukkaa ja käsitteli sitä. Sinähän muistat, minkälaisia kartoja Saarijärven pankkien seinillä on, eikö. Kyllä sinä muistat. Niissä on väritettyjä nastoja haarakonttorien sijaintipaikkojen päällä. Mutta olisitpas nähnyt Vikin maastokartan, jumalauta. Se oli täynnä nuppineuloja korsun seinällä. Ja se pelasi vaikka kuinka kauan niitten neulojensa kanssa. Ihmisjoukot alkoivat olla nuppineuloja sille. (AH 1968, 349.)

Björkharryn toiminta sodassa siis pohjustaa hänen myöhempää uraansa siviilissä. Björkharry aavistaa, että hän tulee sodan päätyttyä toimimaan paljon laa-

jemmissä kuvioissa kuin vain saarijärvisen pankin johtajana. Sota on toisin sanoen hänelle ponnahduslauta kohti politiikan ja bisneksen maailmaa. Voidaan sanoa, että sodassa Björkharrysta kuoriutuu suurliikemies. On siten luonnollista tulkita, että Vikillä on sotaan välineellinen suhde. Vihtori Kauton sanoin: Björkharry ei häikäile ”vaihtaa karvaa kesän ja talven mukaan” (mt. 330), kun saksalaismielisyydestä epäilty suuntaa aseententistä aseveljeä kohti. Sota antaa vielä yhden ratkaisevan sysäyksen Björkharryn häikäilemättömän liikemiesmoraalin kehitykselle: hän saa Lapin sodan tapahtumien vuoksi 3,5 vuoden vankeustuomion, minkä lisäksi hänet tuomitaan menettämään kapteenin arvonsa. Näin hän menettää lopunkin uskon idealismiin ja esiin sukeutuu Harrin mainitsema ”likainen idealisti” (AH 1967, 68). Björkharry käy siis sodassa läpi syvällisen kehitysprosessin, jonka alkujuuret ovat hänen epäonnistuneessa avioliitossaan. Sota ei hänen aspektistaan muodostu moraaliseksi ongelmaksi, ei henkilökohmaisella eikä kansakunnan tasolla. Sotaan liittyvän tematiikkansa puolesta *Hysteriaa* voi verrata Haanpään jatkosotaa kuvaavan romaanin *Nykyaikaa* (1942) kanssa. Teoksessaan Haanpää osoittaa, miten sota demoralisoi ihmistä, nostaa esiin kaikenlaisia keinottelijoita ja oman edun tavoittelijoita (Niemi 1988, 111).

Pragmaattinen ja ideologinen ero Koskelaan nähden on selvä. Jatkosodassa Koskelasta puolestaan kuoriutuu esiin vakavampi, sodan kouluma ihminen. Vilho huomaa, ettei armeijan ja sodan maailma saavutetusta menestyksestä huolimatta ole häntä varten. Niinpä hänen mielessään kypsyy jatkosodan loppukuukausina päätös erota armeijasta heti, kun sota on ohi (TS 1954, 343).

Idolianalyysiä voidaan edelleen soveltaa etsittäessä Björkharryn ja Koskelan keskinäisiä eroavaisuuksia. Matti Kuusi mainitsee idolianalyysin yhdeksi työkaluksi mytologisuus-sekulaarisuus -muuttuja-akselin (Kuusi 1973, 200). Vikki Björkharry on kyseisessä jaottelussa selvästi lähempänä sekulaarisuutta (ts. arkisuutta) kuin myyttisyyttä. Hän ei kaadu sodassa, ja hänen elämäntyönsä näkyvin vaihe on vielä edessä. Vikki on *Hysterian* tapahtumissa mukana vielä voimalaitostyömaan päivinäkin. Vilho Koskela puolestaan sijoittuu myyttiselle tasolle tavalla, joka on suomalaisessa kirjallisuudessa harvinainen. Linna alunperinkin tarkoitti hänet Suomen kansan parhaiden ominaisuuksien personoitumaksi (Linna 1955). Jatkosodan loppuvaiheissa tapahtuvat sankarikuolema ja ruumiin jääminen vihollisen puolelle vain kirkastavat hänen traagisuuden sävyttämää myyttistä sädekehäänsä.

Tämä tarkastelu vahvistaa jo aiempien havaintojen myötä muotoutuvaa kuvaa *Hysterian* sodan muutamista modernistisista elementeistä *Tuntemattomaan* nähden. Sota korostaa Björkharryn kovaa kyynisyyttä ja Koskelan hiljaista vaatimattomuutta. Sotaa psykologisesta aspektista tarkastelleen *Sissiluutnantin* (1963) keskeinen teema on päähenkilön persoonallisuuden negatiivinen muuttuminen sodassa, *Hysteria* puolestaan nostaa psykologisten muutosten lisäksi esille sodassa tapahtuvan moraalis-ideologisen muutoksen. Modernismi tulee tässä tapauksessa esiin Vikki Björkharryn kehityksen ristiriitaisuutena. Ristiriitaisuus leimaa Björkharryn olemusta samalla tavalla kuin myyttisyys Koskelan olemusta. *Hysteriassa* sota ei ole vain Suomen ja Neuvostoliiton välinen kamppailu vaan samalla myös tietyn yksilön kohdalla alkupiste sodan jälkeen synty-

välle, uutta luovalle kyyniselle kapitalistille. Björkharryn muutosta tarkasteltaessa voidaan vielä viitata luutnantti Kariluodon, *Tuntemattoman* keskeisen upseerin läpikäymään prosessiin. Kariluoto lähtee jatkosotaan idealistina mutta ajan myötä hän muuttuu realistiksi. Kyynisiä piirteitä häneen ei kuitenkaan ehdi tulla. Sota karsii Kariluodosta pois todellisuudelle vieraat ajatusrakennelmat, sijaan astuu vaikeissa tilanteissa koeteltu pragmaattisuus. Sen sijaan Björkharrylle jatkosodan vuodet ovat jatkoa hänen jo siviilissä alkaneelle ihanteiden romahtamisprosessilleen. Sodassa tämä ihanteiden romahtaminen vain saa toisenlaiset puitteet, ja kuten hänen osakseen tulevat vastoinkäymiset osoittavat, sota samalla nopeuttaa tätä prosessia selvästi.

Sota romahdutti suomalaisten arvot ja uskon moniin siihen asti tärkeinä pidettyihin asioihin (Laitinen 1997, 438). Björkharry on omalla tavallaan hyvä esimerkki ihanteiden romahtamisesta. Hänen kehityksensä ristiriitaisuus korostuu nimenomaan oman taustan punaisuuden ja demoralisaation takia. 1950-luvun modernistien sodankuvan kannalta erityisesti jatkosota on tuottanut sopivaa aineistoa esimerkiksi arvoristiriitojen pohjalta (Niemi 1988, 151). Marko Tapio jatkaa tätä konseptia 1960-luvulla kuvatessaan, miten jatkosota muuttaa Vikki Björkharryn arvoja ja moraalialia. Koskela uhraa sankarillisella tavalla itsensä isänmaan hyväksi, kun taas Björkharry oppii ottamaan sodasta hyödyn irti. Johdannossa todettiin, miten *Hysteria* on romaani yrittäjyydestä. Tämän luvun myötä on tullut ilmi yksi Tapion ansio: hän on sodan puitteissa kuvannut yhden tärkeän, yrittäjyyteen liittyvän ristiriitaisen kehityskaaren. Björkharryn sodanaikaisen kehityksen myötä *Hysteria* myös näyttäytyy *Tuntemattomana* ja *Pohjantähteä* ”oikeistolaisempana.”

8.4 Sodanvastaisuus

Kaunokirjallisuuden yleislinja sotakuvausten suhteen on Yrjö Varpion mukaan ollut se, että sodan problemaattisuus on sen kuvaajalle kaiken aikaa kasvanut. Myös sodan nykyaikaistuminen ja totaalistuminen ovat kasvattaneet kirjallisuuden sodanvastaisuutta 1800-luvulta lähtien. (Varpio 1982, 110-111.) Kirjallisuuden funktio sodanvastaisuuden välikappaleena nousi yhä selvemmin esiin ensimmäisen maailmansodan jälkeen, kun ranskalaisen Erich Maria Remarquen *Länsirintamalta ei mitään uutta* (1929) ilmestyi. Teos tuli tunnetuksi juuri sodanvastaisista elementeistään, ja se sai nopeasti suuren lukijakunnan myös Suomessa. Juhani Niemi puhuu remarquelaisen sodankuvauksen tekniikasta, mikä suomalaisessakin kirjallisuudessa sai pian seuraajia. Remarquelainen sodanvastaisuus merkitsee totaalista ihanteettomuutta. Esimerkiksi Väinö Linnan *Tuntemattoman* katsotaan näkökulmiensa ja ihanteenmuodostuksensa puolesta saaneen vaikutteita Remarquelta. (Niemi 1988, 28-29.) Remarquesta alkanut sodanvastaisuuden linja jatkui kirjallisuudessa toisen maailmansodan jälkeen. Amerikkalaisen Norman Mailerin romaani *Alastomat ja kuolleet* (1948) on yksi tunnetuimmista sodanvastaisuuden ilmentymistä (Stormbom 1963, 174).

Luvussa 7.2 totesin, miten erilainen sodan filosofinen taso *Hysteriassa* on *Tuntemattomaan* verrattuna. Harri Björkharry ilmaisee *Hysteriassa* viehtymyksensä sotaan, kun taas *Tuntemattoman* Kaarna ja Sarastie, kaksi ammattisotilasta, suhtautuvat sotaan paljon realistisemmin. Miten teokset poikkeavat sodan arkipäivän tasossa toisistaan sodanvastaisuuden osalta? Linna käyttää apunaan realismia ja osin myös groteskia, Veijo Meri taas turvautuu esimerkiksi groteskiin. Linnan sotaromaania on luonnehdittu draamaksi, murhenäytelmäksi, jossa toisena osapuolena on sodan hirviö (Matson 1956/1969, 181). Kun Linnan henkilöhahmot tajuavat sodan mielettömyyden mutta silti toimivat kaaoksen keskellä järkiperaisesti, Merellä sekä ihmiset että asiat menettävät järkensä (Niemi 1988, 150.) Meren modernistisesti toteutettu *Manillaköysi* (1957) terävöittää tuntuvasti sodan demonisuuteen liittyvää näkemystä (Niemi 1980, 157). Miten sodanvastaisuus sitten ilmenee *Hysteriassa*?

Kerrontansa ”kepeydestä” huolimatta Vihtori Kautto ei epäröi *Hysteriassa* kuvata myös sodan traagisuutta. Vaikka hän itse selviää sodasta vain pienin naarmuin, hän kertoo ympärillään tapahtuvat kuolemat, haavoittumiset ja mielen terveyden pettämiset ilman kaunistelua, mutta sortumatta liioitteluun. Aiemmin tässä luvussa on todettu, miten terve järki ohjaa Kauton toimintaa sodassa. Se myös määrää hänen suhtautumisensa kaatumisiin. Realistinen on esimerkiksi kaotissävyyseen vetäytymisvaiheeseen liittyvä väsyneen miehen haavoittumisen kuvaus: ”Ja se on surkeata peliä kun väsynyt mies haavoittuu. /--/ Kun ihminen on jo ilmankin ajettu vieteri niin suoraksi, että se ei kerta kaikkiaan jaksa enää yhtään, ja jos se sitten haavoittuu, se survasee itkun.” (AH 1968, 386.)

Hysteriassa sodanvastaisuus ilmenee, toisin kuin *Tuntemattomassa*, groteskeina ja makaabereina elementteinä. Varsinkin makaaberi on Kauton käytössä toistuvasti. Seuraava kohta on tässä mielessä tyypillinen esimerkki. Katkelma antaa myös vihiä siitä, miten sotilaan perinpohjainen väsymys syrjäyttää kuoleman kunnioittamisen:

Kun oikein väsy, sattuu mitä vaan.

Eihän siellä jaksettu aina pitää vartiotakaan yöllä. Minä muistan, kun vanha jäänyt vanjan raato nostettiin pystyyn hankeen tienvarteen ja kivääri kainaloon ukolle. Siinä oli vartiomies. Väsyneet miehet ja niin saatanan sekasta hommaa, ettei siitä ymmärtänyt kukaan mitään. Jossakin näreen juurella koljotelttiin ja nukuttiin jos vaan vähänkin suojasi.

Siellähän oli maassa vanhoja kaatuneita miehiä, joihin kompastui. Silloinkin yöllä, kun sitä teltaa yritettiin pitää ja potkittiin lunta ja aseteltiin havuja, minä kummastelin, mikä helvetin kyhmy tuossa on kun ei pääse maata. Kun sitä vähän pengottiin, sieltähän tuli kuollut ukko esiin. Se heitettiin pihalle, ei siinä sen kummempaa. Mutta niitä oli siellä, kun samasta paikasta oli tapeltu kovasti jo sulien maitten aikana. Ja kun paksu lumi satoi, ne peittyi sinne. (Mt. 290.)

Hysteriassa on muitakin *Manillaköydestä* muistuttavia kohtia. Erään kranaatinheitinkomppanian päällikkö teettää lähetillään asemien eteen kaatuneen venäläisen vääpelin kallosta itselleen tuhkakupin. Inhoten Kautto kuvailee yksityiskohtaisesti, miten lähetti keittää kallon sangossa niin, että lihat putoavat siitä pois. Sen jälkeen on vuorossa pääkallon aukaisu saumoistaan ja puhdistaminen. (Mt. 357-358.)

Meren tapaan Tapiokin käsittelee sodassa tapahtuvia mielenterveyden järkkymisiä. Kantahenkilökuntaan kuuluvan vääpeli Jalmari Kärrin tapauksessa henkinen luhistuminen johtaa itsemurhaan, samoin sotamies Jussi Bogdanov joudutaan vapauttamaan armeijasta ympäristölle vaarallisena yksilönä. Tämän-tyyppisten traagisten elementtien puolesta Tapio on lähempänä modernistista Merta kuin realistista Linnaa. *Tuntemattomassa* miesten mielenterveys ei järky eikä teoksessa nähdä siitä johtuvia itsemurhia. Romaanissa tehdään muutamia vaikeista haavoittumisista johtuvia itsemurhia, joista tunnetuin on alikersantti Lehdon kuolema. *Hysteriassa* ei kukaan sotilas koe vastaavaa kohtaloa, vaikka esimerkiksi vääpeli Kärrin kaoottisävyisen käytöksen pohjalta on ennakoitava, että hänen loppunsa on itsemurha.

Groteski ja makaaberit korostuvat *Hysteriassa* jatkosodan loppuvaiheen kuvauksissa. Esimerkiksi seuraavassa epätoivon sävyisessä katkelmassa Kauton tappama ja osittain miesten leikkelemä lehmän ruho allegorisoituu sodassa kärsineeseen Karjalaan:

Ja et usko perkele, että se oli jonkin moisen näköinen näky jonkin ajan perästä. Se oli tosi törkeä näky. Saatana minä sanon niin, että se oli törkeimpiä näkyjä, mitä minä koko sotareissulla näin. Jumalauta jos vaan minä olisin vähänkin enemmän hengentmies, minä sanoisin, että siinä oli koko Karjalan kuva semmosena, minkälaisena se näytti mylläköitten jäleltä sinne jäi.

Siitä oli vanhalle rajalle matkaa vielä noin 20 kilometriä.

Ja jumalauta. Kävi vielä niin, että oli ihan turha touhu koko lehmän tappaminen. Pojilla oli pakit täynnä lihaa tulilla. Tuli käsky, että on lähdettävä jatkamaan lotistamista ja lähdettävä kanssa äkkiä. Minkäs teet. Pojat panivat pakit nurin ja sinne jäivät lihat pitkin kankaita palaneen talon ympärille. (AH 1968, 385.)

Tällaiset ruumiiden ja lihapalojen detaljeihin liittyvät elementit pääosin puuttuvat *Tuntemattomasta*. Toisaalta, *Hysteria* ei näidenkään elementtien myötä yllä Meren tasolle. Merellä ihmiset ja tapahtumat vääntyvät sodan kurimuksessa absurdiin muotoon. Kautto ei missään vaiheessa turvaudu absurdismiin eivätkä hänen kuvaamansa henkilöahmot ole absurdeja. Sen sijaan Linna korostaa sodan raakuutta everstiluutnantti Karjulan avulla. Näin voimakkaasti tyylieltyä upseeria ei *Hysteriassa* ole. Sodan loppua kohti mentäessä Björkharrysta muodostuva kuva on entistä ristiriitaisempi. Toisaalta hänessä on inhimillisiä piirteitä (mt. 396), toisaalta hänessä oleva pimeä puoli näkyy yhä selvemmin (mt. 400). Negatiivinen henkinen kehitys johtaa Björkharryn tapauksessa siihen, että hän ampuu kaksi omaa sotamiestä ja uhkailee yhtä vänrikkiä. Näin Björkharry edustaa äärimmäisen arvaamatonta, kontrollista irti ryöstäytymään pyrkivää väkivaltaisuutta.

Tuntemattoman realismin yksi tehokas sodanvastainen elementti on teoksen monien keskeisten henkilöiden kaatuminen. Kärjistetyimmillään tämä keino ilmenee kersantti Hietasen kohtaloa kuvattaessa. Hietanen on sotilaskollektiivin positiivisimpia hahmoja, joka nostattaa joukon henkeä omalla eloisuudellaan. Hänen tuskallinen sokeutumisen haavoittumisen myötä ja pian sen jälkeen seuraava kuolemansa osana haavoittuneita kuljettavan ambulanssin järkyttävää palamista eivät jätä lukijaa epä tietoisuuteen teoksen sodanvastaisuudesta:

Kukaan ei keksinyt mitään sanottavaa, sillä he tajusivat täysin Hietasen onnettomuuden suuruuden ja tunsivat, että tavanomainen teeskennelty kehoitus huolettomuuteen ei sopinut. Äänettöminä he jokainen vuorollaan koskettivat parinaisaa puristavaa kättä. /--/ Lääkintämiehet nostivat parit ylös ja alkoivat kantaa. Viimeinen ääni, jonka he kuuluivat oli pitkä tuskainen huuto. He tiesivät aivan hyvin ettei sellainen pääse vähällä Hietaselta, ja arvasivat että revittyjen silmien aiheuttamat tuskat olivat kovat. (TS 1954, 398.)

Sodan mielettömyys heijastuu myös luutnantti Koskelan kuoleman myötä. Kuten jo edellä todettiin, Rokka jälkikäteen piti Koskelan uhrautumista turhana. Kaatumisen traagisuutta lisää se, että Koskelan ruumis joudutaan vetäytymislanteen sekasortoisuuden vuoksi jättämään vihollisen puolelle (TPA 1962, 508). Myös Hietasen ja Kariluodon ruumiit jäivät venäläisille. Sekä Hietasen että Koskelan viimeisiä aikoja sävyttävät tulevaisuutta koskevat vakavat aavistukset, jotka toisaalta myös kypsyttävät heitä ihmisinä. Kautto kyllä kertoo muutamia Hietasen lopun kanssa analogisia tapauksia, mutta kyseessä ovat taustahahmoiksi jäävät sotilaat. Aivan näkyvimpien sotilaiden lopun tuskallisuutta ei ole kuvattu. Esimerkiksi Kautolle hyvin läheisen ystävän, alikersantti Otto Takalan kaatuminen sivuutetaan maininnalla. Joka tapauksessa *Hysteria* ei Kauton kevyen aspektin vuoksi kerro sodan varjopuolista yhtä vakavassa hengessä kuin *Tuntematon*. Sodan ihanteettomuutta *Hysteria* puolestaan kuvaa kahdella tasolla: kuriton Kautto lyö kaiken huumoriksi, Vikki Björkharrylle sota puolestaan on tulevaisuutta ajatellen kyynistymisen kova koulu. Ihanteettomuus kulminoituu Björkharryssa.

Jos myös Harrin sodan filosofia huomioidaan, muodostuu *Hysterian* suhde sodanvastaisuuteen ambivalentiksi. Kertojahierarkiassa ykkösenä oleva minäkertoja kokee sotaa kohtaan selittämätöntä vetoa, kun taas Kauton suhde sotaan on realistinen. *Hysteria* on kirjallisen luonteensa vanki. Juhani Niemen mielestä Kauton sota on Tapion psykologisointia ja hän kuvaa sotaa tunteiden ja impulssien liike-energiana (Niemi 1988, 138). Jos *Hysteriaa* tulkitaan tällä tavalla, voidaan olettaa, ettei *Tuntemattomasta* tuttu sodanvastaisuus välttämättä voinutkaan sopia luontevasti Tapion sommittelemaan toisentyypiseen, seikkailunomaisia elementtejä sisältävään kirjalliseen kokonaisuuteen. *Tuntemattomasta* on kutsuttu pasifistiseksi sotaromaaniksi (Niemi 1980, 163), kun taas *Hysteriaa* ei jo pelkästään Harrin filosofisten näkemysten vuoksi voida määrittellä samalla adjektiivilla. *Tuntemattoman* sodanvastaisuutta on tässä vielä syytä tarkentaa. Romaani ei ole pasifistinen siinä mielessä, että se kieltäisi aseellisen vastarinnan oikeutuksen itsepuolustustarkoituksessa, päinvastoin. Vaikka romaani on vaikuttanut suureen lukijakuntaansa mm. sen heroistista mielialaa kohottamalla (mt. 163), ei sen pohjimmainen sanoma sodan mielettömyydestä jää epäselväksi. *Hysteriaan* nähden myös *Pohjantähti* korostaa sodanvastaisuutta enemmän. Parhaiten tämä tulee esiin Akseli Koskelan kolmen pojan kaatumisen myötä. Kuolemantapaukset kuvataan Koskelan perheen suurena, läheltä ja seikkaperäisesti kuvattuna tragediana. Vilhon kaatuminen on asia, joka murtaa aiemmin niin lujan Akselin.

8.5 Tapio ja kirjallinen sota

On vielä syytä nivoa Tapio laajempaan viitekehykseen ja kysyä, miten *Hysteria* kytkeytyy osaksi suomalaisessa kirjallisuudessa muotoutunutta sotakuvaa. Keskustelu kirjallisuuden luomasta sotakuvasta oli erityisen vilkasta Väinö Linnan *Tuntemattoman* ilmestymisen jälkeen. Teokseen kriittisesti suhtautuneet kysyivät, oliko oikein luoda Suomen armeijasta kuva epäsotilaallisena ja rivoja lauluja laulavana osastona, joka monilta osin muistuttaa erehdyttävästi Kiven *Seitsemässä veljeksessä* esiintyvää Rajamäen rykmenttiä. Suomalainen sotilas on toki jo ennen Linnaa esitetty kotimaisessa kirjallisuudessa hieman yksinkertaisena ja ulkoiselta olemukseltaan epäsiistinä mutta silti urhoollisena. Tämän ajattelun näkyvin kiteytymä on Runebergin *Vänrikit*, jonka yksi myyttisiin korkeuksiin kohonnut henkilöhahmo on tätä yksinkertaisuutta ja epäsiisteyttä edustava sotamies Sven Dufva. Linnan sotakuva kuitenkin poikkeaa Runebergista miesten käytöksen, ajattelutavan ja teoksen perustunnelman suhteen. Runeberg esitti runoissaan sotaa käyvän suomalaisen kansanmiehen yksinkertaisuudestaan huolimatta vielä pateettisen isänmaallisen innostuksen vallassa olevana, mikä asennoituminen leimasi samalla koko teoksen perustunnelmaa. Tässä mielessä Runeberg loi ideaalin, jota vasten myöhempää sota-aiheista kirjallisuutta voidaan tarkastella. Linna ei suinkaan esitä suomalaista sotilasta yksinkertaisena vaan omilla aivoillaan ajattelevana. Toisaalta hänen sotilaansa muodostavat purnaavan ja rähisevän joukon, eivät tosin taistelutilanteessa. Osansa sotamiesten pilkasta saavat tk-propaganda, isänmaallinen innostus ja "herrat." Samalla Linna käyttää huumorin eri lajeja. Auktoriteettiuhma on *Tuntemattoman* näkyvimpiä elementtejä. Esimerkiksi julkisesti Lammiota "ukoksi" (TS 1954, 361) ja Sinkkosta "hevosmieheksi" (mt. 261) kutsuvasta Rokasta ei löydy häivääkään *Vänrikkien* sotilaiden auktoriteettiuskosta.

Pateettisen isänmaallisuuden läpikäymistä sota-aiheisia romaaneja julkaistiin vielä 1940-luvullakin. Esimerkkinä muusta kuin romaanimaisesta toteutustavasta on sotatarkastelun alussakin mainittu Elsa Kaarelan toimittama ja Lotta Svärdin julkaisema *Tuntematon suomalainen sotilas* (1941), jossa suomalaisten sotilaiden tuntoja valaistaan rintamakirjeenvaihdon välityksellä. (Nummi 1993, 29-30.) Aika oli kuitenkin muuttumassa ja varsinkin kärsitty tappio edellytti sodan kuvaamista uudenaikaisesta, realistisemmasta näkökulmasta. Linnan *Tuntematon* merkitsikin huomattavaa murrosta suomalaisessa sotakirjallisuudessa. Jo Pentti Haanpää oli armeija- ja sota-aiheisissa teoksissaan esittänyt "epärunebergilaisia" otteita, kun hän arvosteli armeijajärjestelmää 1920-luvun lopulta lähtien. Myös Haanpää nosti sotakuvauksissaan tavallisen suomalaisen kansanmiehen esiin. Esimerkiksi talvisotaa kuvaavassa romaanissaan *Korpisotaa* (1940) hän asetti tavallisen pieneläjän, sotamies Puumin, tapahtumien keskipisteeseen. Puumia voidaan myös pitää Vihtori Kauton eräänlaisena edelläkävijänä suomalaisessa sotakirjallisuudessa. Puumillakin on vastaparina upseeri ja myös hän on neuvokas, vaaralliset tilanteet selvittävä individualisti, joka josain vaiheessa nousee kollektiivin keskeltä romaanin keskeiseksi hahmoksi.

Puumi on ”ilkikurinen vastahangan mies”, mutta samalla sodan filosofi. (Tarkka 1980a, 271-272.)

Marko Tapio ei tuo kansalliseen sotakuvaan Linnan jälkeen enää radikaalisti uutta, jos indikaattorina pidetään tavallisen rahvaanmiehen mukaan muotoutuvaa sotakuvaa. *Hysteria* toisin sanoen on tässä suhteessa paljon lähempänä *Tuntematonta* kuin *Tuntematon Vänrikkejä*. Tapion sotaromaaninäkemyksellä on muutamia tärkeitä yhtäläisyyksiä Linnan kanssa. Hän esimerkiksi jatkoi *Hysteriassa* Linnan ”rajamäkeläisiä” perinteitä ja kehitti niitä vielä pitemmälle nostaessaan sotaosuuden minä-kertojaksi sekatyömies Vihtori Kauton, jossa on piirteitä *Tuntemattoman* Rokasta, Rahikaisesta ja Viirilästä. Kautto on mitä ”rajamäkeläisin” hahmo, kuten seitsemännen ja kahdeksannen luvun analyysit osoittavat. Tätä ”rajamäkeläisyyden” teemaa kannattaa vielä tarkastella *Hysteriasta* käsin ja pohtia sitä, millaisen jännitteen se aiheuttaa romaanissa eri henkilöiden välille. Kauton resuisen epäideaalista rahvaanlinjaa vastassa on minäkertoja Harri Björkharryn äiti Sylvi, joka edustaa runebergilaista sotakäsitystä. Sylvi itse suunnittelee isänmaallisessa innostuksessaan jopa lottiin lähtöä. Vahvan talollisen taustan omaavan Sylvin mielestä sota on ”parempien ihmisten” työtä. Siten rintamalla ei ole mitään ”likaista”, ei resuisia eikä ymmärtämättömiä miehiä. Oma poika Harri kuvailee Sylvin ideaalia, jossa puna-armeijaa vastassa onkin arvokas, sotaa kahdeksan tuntia päivässä käyvä armeija:

Äiti oli lukenut koulussa Vänrikki Stoolin tarinat ja muutakin samaan hengen ylevyyteen liittyvää. Tuo ylevyys oli yksinkertaisesti sitä, että sota on sellaisten ns. parempien miesten toimintaa, joilla on jollei nyt suorastan jaloja niin kumminkin yleviä ajatuksia. Mutta niitä nimen omaan välttämättä. Siksi hän kärsi ajatellessaan, että sellaisetkin kuin tuon sikaa lahdanneen Eerin kolme poikaa olivat rintamalla talollisen poikien rinnalla. –”Mitä tästä kaikesta tulee”, hän sanoi sinä päivänä, jona sika tapettiin. Se oli hänen erehdyksensä. Erehdystä ei puolla se, että se saattoi olla yleinen. (AH 1968, 20- 21.)

Kautto ja Sylvi eivät ole vastakkain vain ideatasolla, vaan myös konkreettisessa todellisuudessa. Kun Kautto ennen sotia ilmestyy Plataanille humalassa, Sylvi ajaa hänet tiehensä välittämättä miehestään Vikistä, joka on Kauton hyvä ystävä. Kauttoa arvostaa myös Sylvin poika Harri, joka tekee äidin arvoista radikaalisti poikkeavat valinnat. Harri, *Hysterian* sodan ”filosofi”, puhuu ylistävään sävyyn talvisodasta proletaarisena sotana, jonka sankarina on tavallinen suomalainen työmies. Hänen ihmiskuvassaan on tilaa reheville rahvaanhahmoille. Harri toteaa talvisotakuvaustensa myötä, että hänen äitinsä sotakäsitys on auttamattomasti menneeltä vuosisadalta.

Sylvi ei kykene näkemään todellisuutta ideaalinsa takaa, kun yksi Eerin köyhälistöläispojista – tuleva irtolainen ja pontikankeittäjä – palaa sodasta ansioristi taskussaan. Sylvin ja *Tuntemattoman* Kariluodon isänmaallisuutta ja sotaa koskevissa arvostuksissa on paljon yhteisiä elementtejä. Erona on kuitenkin se, että Kariluoto kykenee sodan myötä kasvamaan uusiin mittoihin, antamaan arvon tavalliselle sotamiehelle ja saavuttamaan miestensä kunnioituksen. Sylvi puolestaan ei *Hysteriassa* näyttäytyä yhtä kehityskykyisenä yksilönä vaan hänen ihmis- ja sotakäsityksensä jäävät epärealistiselle tasolle. Tältä osin *Hysterian* vastakkainasettelu on jyrkempi kuin *Tuntemattomassa*. Jyrki Nummen mukaan Ka-

riluodon ja Viirilän keskinäisessä vertailussa asettuvat vastakkain käsitykset suomalaisuudesta kahden yhteensopimattoman estetiikan läpi katsottuna: her-raskaisen (klassisen) ja kansanomaisen (groteskin) (Nummi 1993, 118). Tätä muistuttavasta asetelmasta on kysymys sekä Sylvin ja Kauton että Sylvin ja Eer-in kontrastissa. *Tuntemattomassa* Kariluoto kaatuu ja hänen edustamansa Karja-la-romanttinen ajattelu kokee haaksirikon jatkosodan loppuratkaisun myötä. *Hysteriassa* Sylvin edustaman ajattelun täytyy myös kokea häviö ainakin sotai-deaalin suhteen. Tapio siis kyseenalaistaa runebergilaista ideaalia määrätietoi-sesti. Hänen lähtökohtanaan on sotaa kuvattaessa vahva realismi, huolimatta siitä, että sotajuttujaan Harrille kertoessaan Kautto toisinaan muistuttaa paroni von Münchausenia.

Erityisesti kirjallisuuden sodankuvaa sitovat erilaiset odotushorisontit. Kun kirjailija irtautuu niistä, hän luo poikkeuksellisia rakenteita, joita aikalais-ten on vaikeaa ymmärtää (Niemi 1980, 16.) Tämä koskee sodan filosofian osalta myös *Hysteriää*. Toisen maailmansodan traumojen prosessoinnin läpituokemaa 60-lukulaista kontekstia vasten Harrin tunnustus omasta sodan filosofiastaan on varsin uskalias teko. Erikoista on myös se, millainen havainto tästä asiasta voidaan reseptiotarkastelun avulla tehdä. Vaikka Harria kritikoitiin arvosteluis-sa kapitalistiksi, epäkypsäksi ja rappeutuvaksi sekä Kauttoa "oikeistolaiseksi tuntemattomaksi sotilaaksi", ei kukaan kriitikoista kiinnittänyt huomiotaan sii-hen, millainen valta sodalla on Harrin ajatusten myötä *Hysteriassa* ja millaisia visioita hän sodan mahdollisuuden perusteella hautoi.

Linnaan verrattuna Tapio nosti yksilön sodan keskeiseksi toimijaksi. Ju-hani Niemen mukaan *Hysterian* sodan yksilöllinen luonne merkitsee sodan muuttumista yhden kertojan yksinpuheluksi vailla selkeää juonta ja tahdon-suuntaa. Tällöin syntyy mielikuva, että Tapio ikään kuin psykologisoii sodan. Sen seurauksena *Hysterian* vastapooliksi nousee *Tuntematon*, jossa kokonaisuus sulatetaan yhteen rationaalisesti. (Niemi 1988, 138.) Pekka Lilja toteaa Linnan romaania koskevassa tutkimuksessaan, että kirjailijan metodi niin *Tuntematto-massa* kuin hänen muussakin tuotannossaan on dialektinen. Kirjailija toisin sa-noen asettaa voimat vastakkain, konfliktiin toistensa kanssa, kuitenkin teke-mättä asetelmaa koskaan mustavalkoiseksi. Näin erityyppisiä konfliktiasetel-mia on *Tuntemattomassa* lähes joka sivulla. Huomattavin niistä on Lammion ja Rokan vastakkainasettelu, joka ratkeaa Sarastien Salomon tuomiolla. Linna siis käyttää lähes hegeliläistä ratkaisukaavaa. (Lilja 1984, 6.) *Hysterian* sota on Kau-ton näkökulman vuoksi epäanalyyttisempi kuin *Tuntemattoman*, siitä puuttuvat Linnan rakentamat perusteellisesti mietityt ratkaisumallit, ja tilalla on Niemen mainitsema tunteiden ja impulssien liike-energia.

Sotanäkemyksessään Tapio ottaa askeleita modernistiseen suuntaan, jos yhteisöllisyyden vähenevää merkitystä yksilöllisyyden hyödyksi sekä hekti-syyden ja ennakoimattomuuden lisääntymistä pidetään modernismin element-teinä. Modernistisen taiteen tunnuspiirteisiin kuuluvat epävarmuus, ristiriitai-suus sekä yksilöiden vieraantuminen toisistaan (Lunn 1984, 36). Kirjallisten keinojen käytössä *Hysteriasta* muodostuukin näissä merkityksissä dialoginen vaihtoehto *Tuntemattomalle*. Niin ikään *Hysteriasta* puuttuu tyystin *Tuntematto-*

malle ominainen fraasi-isänmaallisuus ja siihen kohdistuva kritiikki. Kun Linna sotaromaaniaan tehdessään otti kritiikkinsä kohteeksi pinnallisena pitämänsä tk-propagandan (Linna 1955), ei *Hysteriassa* ole havaittavissa tällaista ilmiötä. Tämä havainto osaltaan tukee käsitystä siitä, ettei Harrin kanssa keskustelevalta Kautto ole lainkaan kiinnostunut politiikasta eikä virallisen koneiston kehittämistä propagandasta.

Hysterian sodan yksioikoinen leimaaminen modernistiseksi olisi kuitenkin virhe. Esimerkiksi sodanvastaisuutta käsittelevässä luvussa 8.4 todettiin, ettei Tapio käytä sotaosuudessaan absurdin kaltaisia modernistisia elementtejä kuten esimerkiksi Veijo Meri *Manillaköydessään* (1957). Kauton sotaa on kuvattu perinteisemmästä todellisuuskulmasta. Myöskään modernia kompleksisuutta edustavan kapteeni Vikki Björkharryn sisällyttäminen jatkosodan upseerigalleriaan ei vielä yksin riitä tekemään *Hysterian* sodan maailmasta arvojen tasolla modernia. Niin ikään isänmaallisuus erottaa *Hysterian* modernistisemmasta sotakirjallisuudesta. *Hysterian* sodan isänmaallisuus tarkoittaa sitä, että romaanin sotakuva keskittyy yhden rintamaveteraanin kautta sodassa olevaan Suomen armeijaan eikä esimerkiksi lähde kuvaamaan sodan mielettömyyttä poikkeavien elementtien avulla Meren *Manillaköyden* tapaan.

On vielä yksi muukin tärkeä modernismiin luettava piirre, joka kerrontaa dominoivana elementtinä puuttuu *Hysterian* sodasta: pessimismi. Pitkin tätä tutkimusta on todettu, miten pessimistiset elementit leimaavat Harrin kertomusta, kertojaa itseään ja lopulta koko romaania. Tässä ero Kauttoon on jyrkkä, sillä hän näkee asiat oman, mutkattoman optimistisen näkemyksensä kautta. Vaikka Kautto tuokin esille sodan ikäviä puolia, ei hän silti korosta niitä eikä esitä sodassa olevaa ihmistä raaistuvana eikä ihanteettomana yksilönä. Täysin vailla pessimistisiä elementtejä Kauton kertomus ei silti ole, kuten esimerkiksi Vikki Björkharryn kehityksen kuvaus osoittaa.

IX SOTA JA DOKUMENTTIGENRE

9.1 Romaani ja todellisuus

Väinö Linnan *Tuntematonta* kutsuttiin jo sen ilmestymisvaiheessa dokumenttiromaaniksi. Mikko Kilpi piti *Tuntematonta* "ensimmäisenä todella painavana dokumenttiromaanina" (Kilpi 1955, 276-277). Dokumenttaarisuus oli noussut esiin keskusteltaessa modernismin ja realismin todellisuussuhteesta.⁹⁰ Miten todellisuutta esitetään kirjallisuudessa? Mitä merkitsi 1960-luvulla *mimesis*?⁹¹

⁹⁰ Tosiasioissa pysyttelemisen on luonnollisesti ainakin jossain määrin mielletty samaksi asiaksi kuin dokumenttaarisuus. 1800-luvulla voimakkaasti vaikuttanut realismi oli yksi, mutta ei välttämättä ainut pohja dokumenttiromaanien realismille. Joka tapauksessa realismi taidesuuntana syntyi tuolloin yhtäaikaaisesti yhteiskunnallisen murroksen kanssa. Vaikka kyseisen taidesuunnan yhteydet heräävään eurooppalaiseen työväenliikkeeseen tai sen henkiseen taustaan saattavat olla epäsuoria ja vaikeasti osoitettavia, ovat ne kuitenkin olemassa. Aiheenvälinoillaan taiteilijat osoittivat, että heidän yhteiskunnallinen ajattelunsa oli saavuttanut uuden vaiheen. Myös suuri osa tuon ajan kirjailijakunnasta kulki julkisesti oikeuksistaan taistelevien yhteiskuntaluokkien kärjessä, kuten esimerkiksi Emile Zola. 1900-luvun realistiseen dokumentaaritaitteeseen samaan aikaan syntyvä ja kätkeytyvä yhteiskunnallinen tendenssi ei siis ole realismille mitään uutta. (Kilpi 1955, 276.)

⁹¹ Dokumenttiromaanin varhaisvaiheet voidaan ulottaa 1800-luvun positivismin. Leopold von Ranke (1795-1886) hylkäsi kasvatuksellisesti suuntautuneen historiantutkimuksen ja loi perustan positivistiselle historiantutkimukselle, jonka tuli selvittää tapahtumat "sellaisina kuin ne olivat olleet." Ei voida yksiselitteisesti nimetä ensimmäistä tai ensimmäisiä dokumenttikirjailijoita, mutta 1800-luvulla ainakin ranskalaiset Gustave Flaubert, Emile Zola ja Honoré de Balzac keräsivät runsaasti taustamateriaalia teoksiaan varten. Dokumentarismien ja raporttikirjallisuuden perusta voidaan löytää 1920-luvulta Egon Erwin Kirschistä, Upton Sinclairista, Lincoln Steffensistä ja "muckrakereista." Ensimmäisen kerran dokumentarismien käsitteen esitti vuonna 1926 elokuvaohjaaja John Grierson artikkelissaan, jossa hän esitteli Robert Flahertyn elokuvan *Moana* (Ekholm 1988, 18, 27.)

Dokumenttiromaanin käsite on osoittautunut suhteelliseksi. Tämänäyttypistä kirjallisuutta on luotu eri aikoina paljonkin, mutta sille vain annettiin erityinen nimi ja uudentyypinen yhteiskunnallinen merkitys 1960-luvulla. Merkittävimmät lajit edustavat romaanit ovat yhdysvaltalaisia (Mäkinen 1990, 2), mikä johtuu siitä, että ajatus fiktion ja todellisuuden sekoittamisesta muodostui tuolloin houkuttelevaksi vaihtoehdoksi sikäläisessä kuohuvassa yhteiskunnallisessa tilanteessa (mt. 163). Tuolloin pidettiin mahdollisena, että taideteos voisi kuvata todellisuutta, ja tätä

Kyseessä on aristotelinen käsite, jonka mukaan kirjallisuus jäljittelee todellisuutta.

Mimesiksen käsitetään usein tarkoittavan jäljittelyä, matkimista, imitointia. Käsite voidaan ilmaista sanoilla kohteen esittäminen (ts. representaatio) (vastakohtana symbolismi). Antiikin aikana puhuttiin kreikkalaisten ja roomalaisten taiteilijoiden teosten jäljittelystä, jonka vastakohtaksi ymmärrettiin spontaani koominen tai sitten myöhemmin toisten ihmisten ominaispiirteiden ja tapojen jäljittely. (Shipley 1953, 201.) Samoin taiteilijaa on nimitetty mimeetikoksi (Lindberg 1998, 30). Sittemmin on *mimesiksen* rinnalle tuotu termi representaatio (Saariluoma 1993, 177), joka onkin nykyisin käytetty ilmaus pohdittaessa sanataideteoksen ja todellisuuden välistä suhdetta. *Mimesis* ja representaatio eivät käsitteinä ole identtiset (Rimmon-Kenan 1995, 31). Representaatiossa on kysymys kielen ja kirjallisuuden kyvystä tai kyvyttömyydestä esittää todellisuutta tai luoda se (mt. 13).

Paljon on puhuttu myös heijastuksesta (Laitinen 1999, 317), joka kuuluu marxilaiseen kirjallisuuskäsitykseen. Esimerkiksi 1960-luvun lopun ja 1970-luvun ilmapiirissä marxilaisella todellisuuskäsityksellä oli suomalaisissakin kirjallisuudentutkijapiireissä kannatusta, mistä Pertti Karkaman heijastusteoreettinen tutkimus *Sanataiteen suhde todellisuuteen* (1979) on yksi ilmentymä. Marxilaisen käsityksen mukaan kirjallisuuden tuli olla osa yhteiskunnallis-dogmaattista järjestelmää, heijastaa puolueen tavoitteita ja tuottaa niiden päämäärien mukaista sanataidetta. Tämän käsityksen mukainen todellisuuskäsite oli realismia korostava. Esimerkiksi eurooppalaiset kokeilevat tyyliuunnat eivät voineet olla sosialistisen sanataidekäsityksen mukaisia konstruktivisia elementtejä.

Kysymys siitä, mitä *mimesis* on, vei jo antiikin kuuluisat filosofit Platonin ja Aristoteleen eri leireihin. Ensin mainitulle *mimesis* merkitsi taiteessa idean varjon jäljittelyä, totuudellisuuden kannalta eräänlaista kolmannen asteen etäisyyttä ja siis himmentymää, kun taas Aristoteles näki taiteen ihmisen toiminnan jäljittelynä. Erich Auerbach on *Mimesiksessään* lähempänä Aristotelesta kuin Platonia, vaikka hän ei sitoudukaan tähän kiistaan. (Laitinen 1999, 317.)⁹² Eri teoreetikot pohjaavat mimeettisyyskäsityksensä joko aristotelisyyteen tai platonilaisuuteen. Esimerkiksi englantilainen Christopher Prendergast nojaa oman

mahdollisuutta haluttiin lopulta hyödyntää nimenomaan länsimaissa.

⁹² Esimerkiksi modernismi käsitteli todellisuutta toisella tavalla kuin siihen saakka oli totuttu. Auerbachin sanoin: "Palatakseni jälleen moderneihin kirjailijoihin, jotka pitävät parempana kuvata syvällisesti jotakin satunnaista arkipäivän tapahtumaa muutamien päivien ja tuntien ajan kuin selostaa täydellisesti ja kronologisesti jotain ulkoista kokonaistapahtumaa, niin myös heitä ohjaa (ainakin jossain määrin tiedostetusti) se toteamus, että on toivotonta yrittääkään päästä jonkin kokonaisen tapahtumakulun kuvauksessa todella täydelliseen tulokseen ja samalla nostaa siitä esiin olennaisen; samaten he arastelevat antaa elämälle, joka on heidän kuvauskohteensa, sellaista logiikkaa, jota siinä itsessään ei ole." (Auerbach 1992, 583.)

Auerbach tarkoittaa jäljittelyllä jotain muuta, täsmällisempää ja rajoitetumpaa kuin vain sitä, että kirjallisuus jollain tavalla jäljittelee todellisuutta. Se "jäljittely", mitä Auerbach tietyllä tavalla teleologisesti etsii kirjallisuudesta, on moderni realismi, kuten sen käsittää. (Saariluoma 1993, 175.) Jäljittely heijastuu hänen mukaansa eri tyyliuunnissa eri tavalla. Modernismi merkitsee Auerbachille perinteisen romaanin hajoamista, ja hän uskoo voivansa erottaa ensimmäiset merkit tulossa olevasta yhtenäistämistä ja yksinkertaistamisesta (mt. 177).

teoriansa aristoteliseen käsitykseen ja arvostelee samalla Platonin ja Barthesin näkemyksiä (Prendergast 1986, 9-23). Sen sijaan Prendergastin teoksessaan kritikoima ranskalainen Roland Barthes perustaa kantansa platonilaiseen käsitykseen.

Prendergastin mukaan esimerkiksi klassikkotekstien suhde *mimesikseen* ei suinkaan ole niin yksioikoinen kuin vaikkapa barthesilaisen ajattelun pohjalta voisi olettaa. Yksi Prendergastin väite on, että *mimesis* ilmentää kompleksisempia jännitteitä ja vaatimuksia kuin Barthes väittää. Esimerkiksi Gustave Flaubertin pohjalta hän sivuaa modernia ja osoittaa tämän tekstin logiikan olevan sellaista, että alun perin antimimeettisenä näyttäytyvä luenta onkin lopulta mimeettistä. (Mt. 15-16.) Flaubertin lisäksi Prendergast ottaa tarkastelunsa kohteeksi Balzacin, Stendhalin ja Nervalin kaltaisten 1800-luvun klassikkojen tekstit ja tutkii eritoten näiden kertojien kompleksisuutta, epämääräisyyttä, moniselitteisyyttä sekä ylipäätään kysymystä kertojista. Niin ikään hän samalla tarkastelee klassikkotekstien avulla *mimesiksen* "hämärtymistä" seurauksineen. Toisaalta Prendergast samalla tähdentää sitä, että realistinen romaani on esimerkki dynaamisesta teoksesta, jota voidaan vain epäröiden kutsua mimeettiseksi (mt. 22).

Mimeettisyydessä on Prendergastin mukaan kysymys aktuaalisen ja mahdollisen, todennäköisen (Aristoteleen termi *eikon*) esittämisestä. Toinen termi, millä Aristoteles mittaa todellisuutta todennäköisen lisäksi, on välttämätön (*anagkaion*). Todennäköisen kyseessä ollessa on todellisuuden täyttyminen reaalisessa muodossa epävarmempaa kuin välttämättömän tapauksessa. Prendergastin mukaan mimeettisyys tarkoittaa juuri aktuaalisen ja mahdollisen, todennäköisen esittämistä. (Mt. 49-57.) Todenmukaisuus, tai mieluummin sanottuna todenvastaavuus (*vraisemblance*), on yksi mimeettisen keskeisiä termejä, joita Prendergast teoksessaan selvittää perusteellisemmin. Todenvastaavuus on konventioiden ja odotusten systeemi, joka lepää koko sosiaalisen maailman todellisuuden ja ylläpidon varassa. Todenvastaavuudessa on kysymys siitä, että kirjallisuus pyrkii esittämään jotakin sellaisena kuin se tunnetaan todellisuudessa. (Mt. 51-57.) Roland Barthes puolestaan sanoo todenvastaavuuden samalla kertaa sekä paljastavan mahdollisen että osoittavan sen vääräksi (Barthes 1993, 29).

Ennen varsinaista *mimesis*-tarkastelua on syytä luodata sitä romaanin todellisuussuhteesta käytyä keskustelua, jota Suomessa suunnilleen *Hysterian* kirjoittamisen aikoihin ja jo vähän ennenkin oli käyty realistien ja modernistien välillä. Tarkastelun tavoitteena on avata näiden debattien kautta avautuva problematiikka, joka samalla auttaa ymmärtämään myös *Hysterian* mimeettisyyteen liittyviä kysymyksiä ja kontekstuaalisia puitteita. Lisäksi kirjallisten tyyliuuntien ympärille syntyneiden ryhmittymien hahmottaminen valaisee rintamalinjoja myös pääkaupunkilaisuuden ja provinsiaalisuuden kannalta. Silloin on huomattavissa, miten Tapio todella putosi ryhmittymien ulkopuolelle. Hän itsekin oli *Hysteriansa* ohella ikään kuin kahden maailman välissä.⁹³

⁹³ Tapion suhde realismiin ja modernismiin oli kompleksinen. Tätä asiaa valaisee Anna Makkosen *Viikatetanssin* synnystä tekemä lisensiaattityö, jossa hän on tutkinut erästä romaanin kirjoitusaikaan tehtyä, mm. ihmisen eheyttä ja modernismia käsitellyttä muistiinpanoa (1955). Erääseen romaanisuunnitelmaan liittynyt muistiinpano kuvaa

Vuotta 1952 on pidetty alkupisteenä, josta lähtien modernismi alkoi vallata Suomessa alaa (Makkonen 1992, 96), mutta jo 1940-luvun lopulla tätä kirjallista virtausta jouduttiin sen hiljattaisen tulemisen vuoksi määrittelemään suomalaisessa keskustelussa (Kunnas 1981a, 17). Aluksi tutkijoilla ja kirjailijoilla oli vaikeuksia hahmottaa sitä, missä modernismin linjat todella kulkivat. Esimerkkinä tästä käy Kai Laitisen toteamus vuodelta 1953, kun hän puhui suomalaisen proosan modernismista tai fantastisesta linjasta. Hän asetti vastakkain perinteisen realismin ja hypermodernin kokeilevan romaanin. (Laitinen 1953.) Joka tapauksessa sodanjälkeisessä Suomessa alkoi 1940- ja -50-luvun vaihteessa kirjailijoiden keskuudessa tapahtua leirijakoa toisaalta helsinkiläisiin modernisteihin ja toisaalta sitä suoraan vastustaviin, tamperelaisista ns. Mäkelän piiriä edustaviin kirjailijoihin, joihin lukeutuivat mm. Väinö Linna, Lauri Viita ja Harri Kaasalainen.⁹⁴ Vuosina 1946-1954 toimineella piirillä ei ollut varsinaisia ohjelmallisia päävastustajia, emotionaalisia vastustajia kylläkin. Yhdeksi tällaiseksi määriteltiin erityisesti piirin loppuvuosina 1950-luvun modernismi. Mäkeläläisten modernismin vastaisuus saavutti huippunsa oikeastaan vasta piirin hajoamisen jälkeen. Muutamat piiriläiset puhuivat kriittisissä kannanotoissaan ”haihattelevasta modernismista” ja ”modernismin ontoudesta.” Lisäksi kiistassa oli kysymys tamperelaisten edustaman kansallisen ja helsinkiläisten edustaman kansainvälisen näkemyksen välisestä yhteentörmäyksestä. (Varpio 1975, 94-97.) ”Kansallinen” olisi modernistien omassa sanastossa todennäköisesti ollut 1950-luvulla 1930-luvun nationalismiin sävyttämä määre ja abstraktio (Viikari 1992, 74).

Mäkelän piirin näkyvä edustaja oli romaaniteoreetikko Alex Matson, jonka asiantuntemuksella ja persoonallisuudella oli useaan piirissä olleeseen kirjailijaan syvä vaikutus.⁹⁵ Myös Matson tunnettiin modernismin vastaisista mielipi-

kirjailijaa, joka elää realismin ja modernismin ristipaineessa (Makkonen 1991b, 158-159). Muistiinpanossa kirjailijaa kuvataan seuraavasti: ”Hänen suuria ideoitaan on ihmisen eheyden saavuttaminen (hän pitää modernismia ohimenevänä; ja tätä näkemystään valoisana) sekä elämänkatsomuksessa että moraalisisessa suunnassa” (Makkonen 1982, 171-172).

⁹⁴ On syytä viitata Tapion suhteeseen mäkeläläisyyden eräisiin keskeisiin elementteihin. Mäkelän piiri oli paljolti saanut kasvuvoimansa psykologismista ja individualismista (Varpio 1975, 99), mitkä olivat myös Tapion kirjallisen toiminnan tärkeitä rakennuspuita heti alusta alkaen. Rohkea ja psykologisoiva ote on Marko Tapiolla merkittävässä määrin läsnä esimerkiksi jo *Viikatetanssissa*. Hieman samantapaista lähestymistapaa käytti 1950-luvulla Jorma Korpela *Tohtori Finckelmanissaan* (1952). Psykologiaa kutsuttiin aikanaan 1940-luvun muotitieteeksi (Makkonen 1992, 105), mutta kyllästymistä siihen oli havaittavissa jo seuraavan vuosikymmenen lopulla (mt. 107). Sekä Tapio että Korpela olivat psykologiaa käyttäessään uskollisia juuri 1940-luvun kirjallisille ihanteille.

⁹⁵ Toinen tärkeä, kirjallisuuden teoriaan liittyvä välillinen, mutta samalla tahaton yhtymäkohta Tapiolla on mäkeläläisyyteen Alex Matsonin *Romaanitaiteen* (1947/1960) kautta. *Viikatetanssissa* Tapio osoitti tuntevansa sen hyvin, ja Anna Makkosen mukaan hän kommentoi teoksessaan *Romaanitaidetta* useaan otteeseen (Makkonen 1991b, 148-149, 153-154). Yksi *Hysterian* yhtymäkohta Matsoniin on romaanin musiikillisuus. Matson piti Kiven *Seitsemää veljestä* monella tavalla kirjallisen ne-rouden suurena ilmentymänä. Yksi ilmentymä oli se, että romaanin muotoa, jonka Kivi rakensi, voidaan verrata sävellykseen, suureen sinfoniseen runoelmaan (Matson 1947/1960, 62.) Tapion tetralogia puolestaan ”oli tarkoitettu neliosaiseksi kompositioksi, joka olisi jäsentynyt kuin neliosainen sinfonia.” Sinfoniamusiikkia kuunnellessaan Tapio eli itsessään uudestaan sen saman tuskan ja kärsimyksen, jolla säveltäjä

teistään.⁹⁶ Osin hän oli käytännössä todellisuuden ja sanataideteoksen välistä suhdetta koskevien käsitystensä vuoksi lähellä marxilaista käsitystä taiteesta yhteiskunnan reaalisen perustan heijastajana. (Varpio 1975, 79-80.) Kuitenkin Matsonin ”elämän jäljentämistä” tähdentävällä mimeettisyyskäsitteellä oli yhteyksiä länsimaissa jo kauan vallinneeseen ajatteluun, joka korosti yleistä mimeettisyyttä (Makkonen 1991b, 146-147). Mäkelän piiri oli pitkään elänyt paljolti psykologismien ja individualismien varassa, joista kummastakaan ei kuitenkaan tullut uuden kehityksen tienavaajaa (Varpio 1975, 99). Ajallisesti piirin toiminnan päättyminen ja modernismin läpimurto Suomessa osuvat suunnilleen samaan ajankohtaan (mt. 34).

Marko Tapion asema modernistien ja realistien välissä oli 1950-luvun lopulla kaksinainen, mistä konkreettisen esimerkin tarjoaa modernismia vastustaneen Kauko Kareen lausunto. Hän puolusti tätä toisilta modernismin arvostelijoilta toteamalla, että ”Marko Tapio ei esiinny `eurooppalaisin tunnuksin’ eikä keikaile kulttuurirunoilijan asenteilla.” Kareen mukaan Tapio osoitti Jorma Korpelan, toisen modernistin tavoin, ettei kirjallisuutemme oikea kulttuuriympäristö ehkä olekaan Helsinki, nuori nousukaskaupunki vaan ikääntynyt suomalainen kirkonkylä. (Kare 1957, 564.) Kareen luonnehdinta osaltaan havainnollisti Tapion kirjallista asemaa kahden maailman, uuden ja vanhan, välissä.

Kirjalliset rintamat ryhmittäytyivät 1950-luvun loppuun mennessä erilaisten kulttuurilehtien piiriin. Traditionaalisen kirjallisuuden ja suomalaisen kansallisen ajattelun kannalla olevat kirjailijat ja teoreetikot kerääntyivät Kauko Kareen johtaman *Suomalaisen Suomen* ympärille, modernistit puolestaan Tuomas Anhan johtaman *Parnasson* tiimoille. Työväenkirjailijat taas tukeutuivat omaan, 1930-luvulla perustettuun Kiila-ryhmäänsä. (Palmgren 1974, 128.) Modernistien ja realistien välinen jännite vaikutti aina 1960-luvulle saakka. Väinö Linna, sittemmin Mäkelän piirin jäsenistä näkyvin kirjailija, joutui 1960-luvun alussa vastakkain modernistien kanssa. Linna vierasti modernistien arvoja, modernistien mielestä taas Linna ”oli perinteisiä kerronnan keinoja käyttävä kertoja, siis van-

oli teoksensa luonut ja toivoi, että hänen romaaninsa käsitettäisiin samalla tavalla (Fried 1989, 223-224.) Toisto on osa taideteoksen sinfonista luonnetta, mikä nähdään myös Kiven romaanin yhteydessä esimerkiksi suurten sävelkuvien toistumisena (Matson 1947/1960, 65). Koska *Hysteria* jäi kesken, ei sen rakenteen musiikillisuutta ole kokonaisuudessaan mahdollista arvioida. Silti eräiden tapahtumien toistuminen *Hysteriassa* on silmiinpistävä, ja ne voidaan käsittää sinfoniseen rakenteeseen kuuluviksi. Tällaisia tapahtumia ovat Jannen ja Hiltun saapuminen Saarijärvelle sekä Jannen hautajaiset.

⁹⁶ Kolmas yhtymäkohta mäkeläläisyyteen Tapiolla ovat kansallisuutta ja maakunnallisuutta korostavat arvot. Väinö Linna päätteli *Parnassossa*, että helsinkiläisten modernistien vastustamia arvoja olivat esimerkiksi ”suomalainen” ja ”provinsiaalinen” (Linna 1962, 305). Nopea silmäys Tapion tuotantoon osoittaa, että nämä kummatkin olivat hänelle tärkeitä arvoja. Esimerkiksi provinsiaalisuus on voimakkaasti esillä sekä *Viikatetanssissa* että *Hysteriassa*, joissa kummassakin tapahtumat on sijoitettu fiktiiviselle Saarijärvelle. Myös Matson korostaa *Romaanitaiteessa* kansallisuuden merkitystä. Kirjallisuus voi kohota korkeimmilleen silloin, kun se ponnistaa kotimaiselta pohjalta, Matson toteaa teoksessaan. Koska kirjailija ei voi olla juureton, on hänen lähtökohtansa oltava kotimainen (Matson 1947/1960, 176-177.) Tapio ei varmaankaan omaksunut kansallisuuden ja maakunnallisuuden arvoja Matsonilta mäkeläläisistä puhumattakaan, mutta tässä tapauksessa arvot saattoivat olemaan samat.

hoillinen kertoja” (Varpio 1979, 21). Modernistisen proosan syntyessä *Suomalaisen Suomen* ”traditionalistit” ryhmittäytyivät Linnan puolelle, ja Linnasta tuli ”Suomen konservatiivisen kulttuurieliitin johtotähti.” Linna piti puhetta eurooppalaisuudesta, suhteellisista arvoista, urbaanuideesta ja puhtaasta taiteesta vain pinnallisina iskusanoina. (Mt. 23-24.)

Keskustelua modernistien ja realistien kesken käytiin esimerkiksi *Parnasson* sivuilla vuonna 1962. Keskustelualoitteen tekijä Väinö Linna käytti puheenvuoron, jossa hän ihmetteli modernismin esiinmarssiin liittyneitä ilmiöitä. Hän mm. kummasteli sitä, miksi 1950-luvulla suomalaiseen kirjalliseen todellisuuden murtautuneen modernismin eväät näyttivät 1960-luvun alkuun mennessä syödyiltä, vaikka sen piti tuoda pelastus aikakauden sairauksista. Linna piti syynä tuolloiseen, modernismia koskeneeseen epämääräiseen tilanteeseen vääriä aseita, vääriä kapinateemoja, joita ei ole kyetty kunnolla kehrittelemään vaan ne ovat kangistuneet ja kuolleet. (Linna 1962, 304-305.) Näin Linna oppoi:

Nämä kapinateemat olivat iskusaneluonteisia, niin kuin kaikkien kapinoiden teemat ovat. Tyypillisiä iskusanoja olivat sellaiset kuin: eurooppalainen, suhteelliset arvot, urbaaninen, ja sitten kaikkein yleisin – puhtaasti taiteellinen. Epäarvoja ilmaisivat sellaiset iskus sanat kuin: suomalainen, perinteinen, provinsiaalinen ja tamperelainen. /--/ Tämä iskusanaidiotismi on johtanut siihen, että tuskin koskaan esteettiset arvot ovat olleet niin sekaisin kuin ne nyt ovat. Mitä tavanomaisimpiin ja keskinkertaisimpiin ilmiöihin liitetään jos minkälaista esteettistä teologiaa. (Mt. 305.)

Linnan mielestä nämä uuden esteettisen ”teologian” sanaston käyttäjät eivät itsekään olleet perillä siitä, mitä se oikein sisältää. Esimerkiksi termien eurooppalainen ja eurooppalainen taso merkitykset olivat jääneet hämärän peittoon. Edelleen Linna kritisoi uuden polven edustajia siitä, että he ”ovat kritiikissään päätyneet täydelliseen negaatioon ja kieltävät arvon kaikilta positiivisilta tunnereaktioilta. Tämän sieluntilan ilmennyksenä on ahdistus eli eurooppalaisella tasolla angst”. ”Kun polvi on kriittinen ja ahdistunut, niin pitää olla kriittinen ja negatiivinen, tuntui elämä sitten miten riemukkaalta tahansa.” (Mt. 306-307.) Lopuksi Linna totesi vielä, että uuden polven modernismi ei ole ollut pelkäämään estetiikkaa vaan se on saanut toimia myös ideologisena korvikkeena. Nuorison irralleen ja tuuliajolle jäänyt maailmankatsomusta muodostava sielunenergia oli purkautunut estetiikkaan. Päävastustajaksi kyseinen nuoriso on käsittänyt kansallisromantiikan, mitä se sillä sitten tarkoittaa. (Mt. 308-309.) Linna toisaalta myönsi, ettei tämä eurooppalaisuus toki ole tuletonta savua. Paras osa tämän modernismin vallankumouksen yhteydessä luodusta kirjallisuudesta on lähtenyt sen pohjalta, mutta paljon sitä ei siltikään ole. (Mt. 306.)

Parnasson seuraavassa numerossa kirjailija Jouko Tyyri kommentoi Linnan tekstiä lyhyesti reunamerkitöiden luonteisella kirjoituksellaan. Tyyri totesi ironiseen sävyyn Linnan asettuvan itse asiassa ”samaa rintamaan niiden kanssa, joiden mielestä modernismi on maanpetoksellisen mielenlaadun ilmaus. Se on antautumista, isien perinnön luovuttamista, tietojen kavaltamista – ilmaiseksi kuin *Spiegel* Saksassa.” Tyyrin mielestä Linna julisti esiintyvänsä persoonallisuuksien ja yksilöllisyyden puolesta mutta ei silti vaivaudu yksilöimään huomautuksiaan. Tyyri muistutti, miten minuuden asema oli 1960-luvulla osoittau-

tunut varsin ongelmalliseksi. Samalla ongelman esiintulo näytti Linnan näkökulmasta katsottuna merkitsevän ”sotaa yksilöllisyyttä vastaan.” (Tyyri 1962, 367-368.)

Modernismi-realismi -keskusteluun otti *Parnassossa* osaa myös Kai Laitinen noin vuosi edellisen polemiikin jälkeen. ”Vanhoilliseksi modernistiksi” luonnehditun Laitisen (Hormia 1968, 85) kirjoituksen sävy oli maltillisempi, ja siinä hän otti huomioon kummankin tyyliuunnan kannalta relevantteja ilmiöitä. Esimerkiksi realismi ei ole yksi ainoa kanava vaan sillä on useita ilmaisuteitä. Samoin modernismissa on useita kanavia. ”Siihen sisältyy koko joukko erilaisia mahdollisuuksia, erilaisia katsomuksia, erilaisia moraalisia ja taiteellisia ratkaisuja. Sitä ei voi ottaa yhtenä suurena möhkälänä.” Laitinen huomautti, että kaikki tosi taide antaa uusia näkökulmia ja elämyksiä, mikä pätee erityisesti modernistiseen taiteeseen. Modernistisissa romaaneissa kuvatut kokemukset voivat olla omituisia tai vaikeita mutta toisaalta ne myös lisäävät ymmärrystä menossa olevasta ajasta. Laitinen totesi lukevansa modernistisia romaaneja tietääkseen, mihin suuntaan romaani on menossa ja ”mihin me olemme menossa”. Itseään Laitinen luonnehti suhteessa modernistiseen romaaniin nähden optimistiksi. (Laitinen 1963, 272.)

Mäkelän piiri ei suinkaan ollut ainoa maakunnallinen kirjailijaryhmä, joka vastusti helsinkiläistä modernismia. Helsinkiläinen modernismi ja kansallinen realismi olivat nimittäin vastakkain vielä 1960-luvun alussakin, jolloin itäsuomalainen kirjailijaryhmä Ukri arvosteli *Parnassoa* ja pääkaupungin kriitikkoja. (Makkonen 1991b, 156.) Tosin vuonna 1965 kahdeksan vuotta *Parnasson* päätoimittajana olleen Kai Laitisen mukaan lehden leimaaminen modernistisen linjan edustajaksi esimerkiksi vuoden 1958 osalta oli liian yksioikoinen tulkinta (Laitinen 1965a). Joka tapauksessa myöhäisempi kirjallisuudentutkimus katsoo *Parnasson* modernisoitumisen alkaneen juuri Laitisen päätoimittajakaudesta (Niemi 1995, 18).

Parnasson ja *Suomalaisen Suomen* tyyliuunnista johtuviin näkemyseroihin pohjautuva jännite ilmeni selvästi esimerkiksi vuonna 1965 Kai Laitisen ja *Suomalaisen Suomen* pitkäaikaisen vahvan taustavaikuttajan, kriitikkona konservatiivisista mielipiteistään tunnetun Yrjö Kivimiehen välillä. Debatti alkoi Laitisen tekemästä pääkirjoituksesta, jossa hän totesi kirjallisuuden uusien tyylivirtausten tulevan ja menevän entistä nopeammin eritoten median voimistuneen vaikutuksen vuoksi. Laitisen mielestä oli toisaalta erinomaista, että taiteella oli mahdollisuus tulla joukkotiedotusvälineiden välityksellä nopeasti ja laajalti tunnetuksi. Samaten ei uusien virtausten ohimenevyys voinut hänen mukaansa olla merkitsemättä sitä, etteikö niiden piiristä voisi nousta merkittäviä kykyjä. (Laitinen 1965c, 193.) Kivimies kommentoi Laitisen kirjoitusta *Suomalaisessa Suomessa* toteamalla, että *Parnasson* kritiikittömyys uusien kirjailijoiden, arvostelijoiden ja kaupallisten yrittäjien suhteen oli johtanut suomalaisen kirjallisuuden tason laskuun vain siksi, että lehti on halunnut olla avaamassa ovea jokaiselle ismille, joka vain on ollut moderni (Kivimies 1965b, 390). Laitisen ja Kivimiehen välinen eripura liittyi esimerkiksi Samuel Beckettin. Jälkimmäisen mie-

lestä hän oli pelkkä James Joycen ”tosikko juoksupoika” (mt. 390), edellisen mielestä moderni klassikko (Laitinen 1965b, 274).

1960-lukulainen *mimesis*-keskustelu tarjoaa muutamia esimerkkejä siitä, millaista kädenvääntöä romaanien todellisuussuhteiden ympärillä käytiin. *Hysterian* tutkimisen kannalta merkittävää on se, että debatoinnin kohteeksi joutuneet romaanit käsittelivät sotaa. Lisäksi puolustuskannalle joutuneet kirjailijat edustivat nuorta sukupolvea, suunnilleen Marko Tapion aikalaisia. Samalla on tietysti luontevaa viitata Väinö Linnaan, joka tuohon aikaan voimallisesti osallistui realismi-modernismi -keskusteluun. Konservatiivit ottivat tarvittaessa kärkkäästi kantaa nuorten modernistien teoksiin, jos niiden todellisuuskuva ei heitä miellyttänyt. Hyvän esimerkin tästä tarjoaa modernismimme klassikon Veijo Meren romaanin *Tukikohta* (1964) saama vastaanotto. Teoksen perustana ovat todelliset tapahtumat itärajan pinnassa sijaitsevan Lipolan kansakoululla talvisodan syttyessä. Kylällä oli suomalaisista sotilaista koottu osasto, jonka vahvuudesta 16 kuoli venäläisten hyökkäyksessä heti sodan ensimmäisenä päivänä. Meri itse oli pienenä poikana tapahtumien taustalla mukana, samoin hänen isänsä oli tapahtumissa tärkeässä roolissa upseerin ominaisuudessa.

Romaanin suhde historialliseen todellisuuteen herätti keväällä 1965 keskustelua *Suomalaisen Suomen* palstoilla. Keskustelun aloitti professori Tauno Nurmela, joka oli pitänyt omaa lukukokemustaan hämmäntävänä (Nurmela 1965, 83). Hän tähdensi, että kirjailijalla on toki taiteen tekemisen ja sanomisen vapaus. Silti hänen mielestään sen olettaminen, että *Tukikohdassa* kuvattu todellisuus olisi luonteeltaan realistista tai naturalistista, on vastoin kaikkea kokemusta ja oikeastaan järkeäkin. Hän perusteli kantaansa romaaniin valituilla henkilöillä: olisi ollut epärealistista odottaa, että samaan kylään olisi sattunut älytön nimismies, infantiili opettaja ja että sotilaallisessa mielessä näin tärkeälle paikalle sijoitetun jääkärijoukkueen miehet olisivat melko täydellisiä idiootteja. Nurmelan mukaan teoksessa esiintyviä upseereita olisi ollut mahdotonta sijoittaa todellisuuteen, sillä he eivät missään tapauksessa olleet tehtäviensä tasalla vaan olisivat pikemminkin kuuluneet jopa laitoshoitoon. *Tukikohdan* lukijan oli siten hylättävä mahdottomana olettamus, jonka mukaan Meren tarkoituksena oli ollut kuvata sitä, mitä loppuvuonna 1939 tapahtui tavanomaisessa historiallisessa ja rationaalisessa mielessä. Meren henkilöiden, puheiden ja tapahtumien täytyi ilmeisesti olla symboleja jostain subjektiivisesta todellisuuden käsityksestä, jota kirjailija niiden avulla ilmaisee. (Mt. 85-86.) Nurmela ei myöskään malttanut olla viittaamatta Väinö Linnaan. Teoksen luettuaan hän ymmärsi, miten kaukana henkisesti Meri lopulta olikaan tästä. (Mt. 83.)

Muutamaa numeroa myöhemmin Teuvo Saavalainen vastasi Nurmelalle tämän näkemyksiä kritikoiden. Saavalainen, joka 1970-luvulta lähtien nousi laajempaan tietoisuuteen kirjailijana, totesi Nurmelan vaatineen Meren teokselta sen taustan vuoksi historiallisen romaanin uskottavuutta. ”Kun hän ei tätä uskottavuutta löydä, hän olettaa että kirjailijan pyrkimyksenä on ”subjektiivisen todellisuuden” kuvaaminen.” Joko harkitsemattomuutena tai merkitsevänä kannanottona Nurmela piti Saavalaisen mukaan sitä, että kirjailija on ottanut teoksensa näyttämöksi Suomen historiasta juuri tuon niin moraalisesti merkit-

tävän aikakauden. Saavalainen piti asetettuja vaatimuksia outoina: jokainen aikakausi on historiallinen, ja lukijan on mahdotonta vaatia kirjailijalta kannanottoa aikakauden moraalisiin perusteella, että teoksen tapahtumat voidaan ajallisessa ja paikallisessa mielessä määritellä. Olisi mieleetöntä odottaa, että kirjailija puhuessaan siitä mitä jollekulle tapahtui jonain päivänä näiden vuosikymmenien aikana, määrittäisi koko aikakauden luonteen. Romaanin henkilöiden kannalta aikakautta ei ole vielä olemassakaan, sillä *Tukikohdan* miehet eivät tiedä talvisodasta ja sen moraalista mitään, sillä he kuolevat ennen kyseisen käsitteen muodostumista. Niin ikään Saavalainen tarttui Nurmelan väitteeseen siitä, että Meren romaanin henkilöt olivat mahdottomuudessaan epäuskottavia, vain symboleja. Saavalaisen mukaan oli juuri päinvastoin: jos romaanin henkilöt ovat pelkkiä merkkejä, olemme sitä myös me, tavalliset ihmiset. (Saavalainen 1965, 317.)

Seuraavaksi *Tukikohdan* todellisuussuhdetta kommentoi *Suomalaisen Suomen* sivuilla Nurmelan kanssa periaatteessa samoilla linjoilla ollut Yrjö Kivimies. Ensinnäkin, Kivimies harmitteli sitä, ettei Nurmela ollut tutustunut Meren aiemmin *Tukikohdasta Parnassoon* tekemään kirjoitukseen, jossa kirjailija selvitti romaaninsa taustaa. (Kivimies 1965a, 318.) Merellä oli nimittäin ollut työssään tausta-apuna sekä upseeri-isänsä tekemä, minuutilleen tarkka sotapäiväkirja, tarkka kartta tapahtumapaikasta sekä isänsä lähettinä olleen veteraanin kertomus tapahtuneesta. Meri totesi, ettei ollut halunnut kirjoittaa taistelussa 30.11.1939 kuolleiden 16 suomalaisen sotilaan hautapuhetta eikä ylevää muistopuhetta. Sen sijaan hän halusi pitää näiden itsekin tuntemiensa miesten puolta. (Meri 1964, 363.) Toiseksi, Kivimies totesi romaanilla olevan ainakin yksi välttämätön edellytys: lukijan täytyy uskoa ainakin lukemishetkellä, vielä parempi, jos myöhemmin, että romaani on totta. (Kivimies 1965a, 318.) Meren mukaan *Tukikohta* on "realistisin kirja, jonka olen kirjoittanut ja arvostelu on huomauttanut, ettei siinä ole historiallisen todellisuuden häivääkään. Tätä paradoksia en osaa selittää." (Meri 1964, 363.) Kivimies kommentoi kirjailijan toteamusta yksioikoisesti sanomalla, että hänen omasta mielestään *Tukikohta* oli huono. (Kivimies 1965a, 318.)

Myös toinen noihin vuosiin ajoittunut todellisuuden ja romaanin välistä suhdetta koskeva polemiikki liittyi sotaromaaniin. Kyseessä on Paavo Rintalan *Sissiluutnantti* (1963), jota on pidetty psykologisena tulkintana sodan ihmistä muuttavasta vaikutuksesta. Romaanissa luotu kuva lotista rintamalla kevytkenkäistä elämää viettävinä naisina herätti suuren vastarinnan, ja esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* ja *Uudessa Suomessa* julkaistiin syksyllä 1963 neljänkymmenen kenraalin evp. nimellä varustettu addressi, jossa paheksuttiin syvästi romaanin heidän mielestään väärää lottakuvaa sekä teoksen julkaissutta kustannusosakeyhtiö Otavaa. Vastareaktio tuli välittömästi, sillä samaisissa lehdissä julkaistiin saman tien 68 "eri kulttuuripiirejä" edustavan henkilön vastaaddressi. Sen mukaan *Sissiluutnantti* on kaunokirjallinen teos, joka kertoo kuvitelluista henkilöistä kuvitellussa tilanteessa. Allekirjoittaneiden mielestä mikään ei voinut antaa aihetta olettaa, että Rintalan romaanin tarkoituksena olisi ollut luoda käsitys lottajärjestön sodanaikaisesta toiminnasta. Vaikka Rintala

olisikin halunnut esittää lottajärjestöstä jonkin näkemyksen, oli hänellä mielipiteensä esittämiseen täysi oikeus. Otava puolestaan totesi vastineessaan romaanin olevan sodanvastainen romaani ja ”vapaa taideteos, jolla ei ole mitään dokumenttiarvoa eikä solvaamisen ja yleistämisen tarkoitusta.”

Adresseja *Suomalaisessa Suomessa* keskenään tarkastellut Yrjö Kivimies tuomitsi *Sissiluutnantin* ja sen puolesta esiintyneet selkein sanoin. Ilmeisen subjektiivisen kannan omanneen Kivimiehen mielestä Rintalan romaania ei myöskään voitu pitää taideteoksena. Kivimies totesi, että romaanin päähenkilö, luutnantti Takala on ”dostojevskimainen” mutta hänen sielunkerrostumiensa käsittely on jäänyt kokonaan luonnoksen asteelle eikä hänellä ole kasvoja (Kivimies 1963, 478-479). *Suomalaisen Suomen* samaisessa numerossa professori Tauno Nurmela oli Kivimiehen linjoilla. Jyrkkäsävyydessä kirjoituksessaan hän totesi, että ”jokaisen romaanikirjailijan tarkoituksena lienee pyrkiä antamaan luomillean henkilöhahmoille psykologista uskottavuutta. Olettaa nyt ainakin sopii, ”että realistiseksi” tarkoitettun romaanin tekijän tarkoituksena on antaa hahmoilleen myös historiallista uskottavuutta.” (Nurmela 1963, 480.)

Edellä tarkastelluista *mimesis*-debateista voidaan päätellä, että vastakkain romaanin ja todellisuuden välistä suhdetta punnittaessa olivat tuohon aikaan konservatismi ja modernismi. Toisella puolella olivat Nurmelan ja Kivimiehen tapaiset konservatiiviset tiedemaailman ja kirjallisuuden edustajat, vastapuolella Meren ja Rintalan kaltaiset nuoret, uusille muodoille ja ajatuksille avoimet kirjailijat. Veijo Meri tunnettiin jo tuohon aikaan modernistina. Rintala taas uskalsi kirjoittaa sodasta uudella tavalla, kun hän ei enää luonut *Tuntemattoman* kaltaista sotaromaania, jossa suomalainen mies terveen ytimensä ansiosta selviää sodasta moraalisesti rappeutumattomana. Ainakin jälkimmäisellä *mimesis*-polemiikilla on ollut kotimaista kirjallisuutta ajatellen omat heijastusvaikutuksensa. Ei nimittäin ole utopistista olettaa, että *Sissiluutnantista* noussut kohu osaltaan stimuloi Rintalaa seuraavan kerran kirjoittamaan sodasta niin totuudenmukaisesti kuin mahdollista. Näin syntyi sitten Rintalan saman vuosikymmenen loppupuoliskolla ilmestynyt sotatrilogia, jossa dokumenttiromaanin genre huomattavasti korostui. Näitä asetelmia vasten näytti selvältä se, että Tapiion tulossa oleva romaani joutuisi kriittisen keskustelun kohteeksi sekä sota-teeman käsittelyä että todellisuussuhteensa vuoksi.

Osmo Hormia, 1950-luvun modernistisen näkemyksen kannattaja, hahmotteli 1960-luvun lopulla suomalaista kirjallista kenttää. Hän kutsui Linnaa *Pohjantähden* perusteella Suomen kirjallisuuden suureksi, myöhästyneeksi traditionalistiksi (Hormia 1968, 70), jonka tekee epäajanmukaiseksi juuri hänen kansallinen näkökulmansa (mt. 69). Samalla Hormia kutsui häntä Suomen kirjallisuuden viimeiseksi traditionalistiksi, mihin luonnehdintaan nimenomaan *Pohjantähti* antoi aiheen (mt. 77). Suomalaista kirjallista kenttää tarkastellessaan Hormia näki edessään selvän polaarisuuden: toisella puolella oli Linna omine tendensseineen, toisella puolen 1960-luvulla esiin nousseet radikaalit (mt. 66), jotka olivat saaneet eväitä omille uudistuspyrkimyksilleen 1950-luvun modernisteilta. Jälkimmäiset olivat lopulta onnistuneet kirjallisuudessa uudistamaan niin ilmaisua kuin ajatteluakin (mt. 87). Hormian kirjoituksesta voidaan siis ve-

tää sellainen johtopäätös, että Linna koettiin tuolloin traditionalistien suurimmaksi tukipylvääksi.

9.2 *Hysteria* dokumenttiromaanina

Modernin 1950-luvun jälkeen Suomessa nousi suosioon eritoten raporttimuotoinen dokumenttiromaanin. Sen voitiin todeta syrjäyttäneen samalla jopa muita genrejä. Tuon ajan dokumentarismi määriteltiin koostuvaksi sellaisista lähinnä romaani- tai draamamuotoisista teoksista, joiden materiaali oli autenttista ja keräyksiin, haastatteluun ja muilla vastaavilla tavoilla koottua ja jotka tämän lisäksi pyrkivät kieleltään ja muodoltaan lähestymään perinteistä taidekirjallisuutta. (Heino 1972, 37.) Kai Ekholm on sitä mieltä, että dokumenttiromaanin leviämistä Suomessa edisti vuoden 1966 eduskuntavaalien jälkeinen kehitys. Vasemmisto sai noissa vaaleissa eduskuntaan enemmistön ja SDP murtautui pitkällisestä oppositiosta pysyväksi hallituspuolueeksi. Samaan aikaan suomalaisessa ilmapiirissä tapahtui selvää liberalisoitumista, mikä heijastui lehtien kulttuurisivuilla ja erilaisten raporttisarjojen julkaisemisena. 1960-luvun lopulla ja 1970-luvun alussa ilmestyi koko joukko dokumenttiromaaneiksi luokiteltavia teoksia. (Ekholm 1988, 41.) Esimerkiksi Paavo Rintala loi tuolloin pääosan dokumenttiromaaneistaan. Ne olivat *Sotilaiden äänet* (1966), *Sodan ja rauhan äänet* (1967), *Leningradin kohtalonsinfonia* (1968) ja *Napapiirin äänet* (1969). Kai Laitinen pitää vuotta 1968 dokumentaarisuuden huippuvuotena (Laitinen 1997, 541). Toisaalta Marko Tapio käytti dokumenttitekniikkaa apunaan jo 1950-luvulla, kun hän loi *Hysteriaa* hieman muistuttavan *Korttipeliasadun* (1958). Tässäkin romaanissa yksi juonen elementti on työpadon murtuminen, jota varten Tapio haastatteli useita ihmisiä sen jälkeen, kun Parantalan työpato oli murtunut. (Palm 1995, 108.)

Sodan filosofian lisäksi Tapion nostaa 1960-luvun lopun tarkastelussa poikkeavaksi sotakirjailijaksi hänen käyttämänsä kirjalliset menetelmät. Sodan tapahtumia kuvatessaan Tapio ei nimittäin omasta veteraanitaustastaan huolimatta turvaudu kirjailijan mielikuvitukseensa vaan dokumentaarisiiin keinoihin. Toisaalta Tapio ei nuoruutensa vuoksi ehtinyt olla kovin kauan sodassa mukana, joten hänellä ei voinut olla teostensa materiaaliksi samanlaista kokemusvarastoa kuin vaikkapa Linnalla. Kun Linnan *Tuntematon* 1950-luvulla synnytti kirjasodan resuisten ja kiroilevien sotamiestensä myötä, Tapio puolestaan suututti monia niin ikään epäkunnioituksen osoitukseksi tulkitun kirjallisen ratkaisunsa myötä: *Hysteriassa* kuvattiin oikeilla nimillä paitsi tavallisia saarijärvisiä sotamiehiä, myös Lapuan piispaksi kohonnutta Eero Lehtistä.

Dokumentaarisina fiktiivisinä teoksina pidettiin 1960-luvulla

sellaisia draama- tai romaanimuotoisia teoksia, joiden materiaali on osoitettavissa autenttiseksi ja jotka ovat haastatteluista tai virallisista asiakirjoista kokoonpantuja. Varsinaisesta tietokirjallisuudesta ne poikkeavat lähinnä siten, että ne kieleltään pyrkivät lähentymään perinteistä taideproosaa ja että tekijällä on niissä mahdollisuus korostaa haluamiaan teemoja ja käyttää subjektiivisia äänenpainoja. Perinteisestä tai

dekirjallisuudesta dokumentarismi taas eroaa pääasiallisesti ei-fiktiivisen luonteensa vuoksi. (Heino 1972, 52.)

Dokumenttiromaani halusi olla tosiasia, se halusi informoida lukijoita kirjailijaa askarruttavista tai muuten ajankohtaisista aiheista ja halusi pakottaa lukijan ottamaan kantaa esitettyihin tosiasioihin (mt. 38).

Tapion sodan moderniutta on haettava yksilöllisyyden perusteella aukeavasta uudesta näkökulmasta, mihin kirjailija panosti dokumentaarisuuden avulla. Yhden kertojan näkökulmasta kuvatun sodan dokumentinomaisia keinoja käyttävänä kuvaajana hän meni pitemmälle kuin kukaan suomalainen kirjailija siihen mennessä. Sodan kuvaukseen tällä tavoin auennut perspektiivi ei kuitenkaan noussut kotimaisessa kirjallisuudessa kovin korkealle, ei *Hysterian* ansiosta eikä muutenkaan. Tosin *Hysterian* ongelmaksi muodostuu sen sotakuva arvioitaessa keskeneräisyys. Kun esimerkiksi Lapin sodan kuvaus puuttuu kolmannen osan myötä, ei romaanin sotakuvaa ole mahdollista arvioida kokonaisuutena.

Tapion 1960-luvulla suorittamilla haastatteluilla oli suuri merkitys *Hysterian* pohjamateriaalina. Kirjailija haastatteli romaaniaan varten useita saarijärvisiä kansanihmisiä, kuten omia vanhempiaan sekä työmiehiä Vihtori Kautto ja Jussi Karhinen. Vihtori Kauton mukaan hän tapasi Tapiota vuonna 1965, kun tämä jo kirjoitti *Hysteriaa*. Useimmiten dokumenttiteoksiin sisältyy voimakasta tematiikkaa (mt. 38). Heino ei tosin tarkemmin yksilöi tätä asiaa. Esimerkiksi sotateeman yhteydessä on kuitenkin usein puhuttu dokumentaarisuudesta.⁹⁷ Myös *Hysterian* tapauksessa on kyse juuri sotateemasta. Kirjailija halusi kuulla Kautolta tämän sotakertomuksia, mutta ei kertonut, mihin hän aikoi niitä käyttää. Sotakertomusten tallentaminen tapahtui vuosina 1965-1968. Kertominen tapahtui sitä mukaa kuin Kautto muisti tapahtumia. Senkään vuoksi hän ei pystynyt kertomaan asioita kronologisessa järjestyksessä. (Lilja 1981.) Osa näin saadusta kymmenien tuntien mittaisesta materiaalista päätyi Tapion editoimana *Hysterian* keskeiseksi materiaaliksi. Tapio itse korosti aikanaan päätteoksensa autenttisten osien luotettavuutta. "Sen saa tutkia vaikka kuka!" (Palm 1995, 125). *Hysterian* toista osaa leimaa ratkaisevalla tavalla sotamies Vihtori Kauton kertoma talvi- ja jatkosotaa koskeva osuus, joka on alisteinen minäkertoja Harri Björkharryn kerronnalle.⁹⁸

Hysterian kummassakin valmistuneessa osassa on mukana nauhoilta otettuja kertomuksia. Kirjailijan isän Vihtori Tapperin kertomista tarinoista on *Hysterian* ensimmäiseen osaan tallennettu mm. Heikun (eli Kataamäen) Akselin tarina, Porrin Jaakon häät, Sakerin (Oskari Tapperin) tekeminen rammaksi ennen kansalaissodan kutsuntoja, rahan ujuttaminen *Jeesuksen Kristuksen Ilmestys* -nimisen kirjan väliin, uittotyönjohtaja Ripatti ja Timperin Annan tanssi (Kuhna

⁹⁷ Esimerkiksi tässä tutkimuksessa mainituista sotakirjallisuutta käsitelleistä tutkijoista sotakirjallisuuden ja dokumentaarisuuden välistä suhdetta ovat käsitelleet ainakin Pekka Lilja, Jyrki Nummi, Heikki Siltala ja Juhani Lahnaviiki.

⁹⁸ Olen lisensoinut tehtäväni kuunnellut kaikki ne haastattelunauhut, joilla todellinen Vihtori Kautto kertoo Marko Tapiolle omat vaiheensa sodasta. Näistä ja mistäkin Tapion *Hysteriaa* varten nauhurilla tekemistä haastatteluista kirjoitin aikanaan artikkelin Tapion 70-vuotisjuhla-antologiaan *Loogillista ihmettelyä* (1995).

1995, 103). Toinen ensimmäisen osan kannalta merkittävä kertoja on Jussi Karhinen, Vihtori Tapperin aikalainen ja hyvä ystävä, jolta hän isänsä lisäksi tallensi paljon paikallista vanhaa historiaa tarinoineen (mt. 104). *Hysterian* tapahtumat toisiinsa sitova Harri Björkharryn kehyskertomus on kuitenkin fiktiivinen, mikä näkyy erityisesti romaanin ensimmäisessä osassa. Niinpä *Hysterian* dokumentaarisuutta on arvioitava nimenomaan toisen osan perusteella, jossa systemaattinen dokumentaarisuus saa Vihtori Kauton muodossa merkittävän roolin. On vielä syytä muistuttaa siitä haastattelutilanteesta, jossa sotakertomuksia nauhoitettiin Tapion romaania varten. Vihtori Kauton haastattelijana toimii Marko Tapio, joka valmistautui haastatteluihin hyvin. Hän hankki niitä varten itselleen sotatoimialueiden karttoja, joihin Kautto saattoi tarvittaessa piirtää oman osastonsa liikkeitä. Tapio oli aktiivisen kuuntelijan roolissa, ja välillä hän keskeytti Kauton jotain tarkistaakseen. Kauton sotajuttuihin Tapiolla oli vain lyhyitä kommentteja. Kautto pystyi tarinoimaan pitkiä aikoja ilman taukoja. (Mt. 95-96.)

Kauton kertomus *Hysteriassa* siis perustuu Marko Tapion nauhurilla tekemiin lukuisiin haastatteluihin. Nauhoja ja romaania verrattaessa käy kuitenkin ilmi, että *Hysteriaan* kirjoitettu lopullinen versio on joiltain osin toisenlainen kuin Kauton nauhoilla kertoma versio. Kuinka tämä sitten ilmenee? Ensinnäkin, arkaluontoisia asioita, tarpeettoman suureksi paisunut detaljien joukko sekä näihin kumpaankin liittyviä henkilönnimiä on jätetty pois. (Mt. 96.) Toiseksi, kerronnan kronologia on pääosin sama sekä nauhoilla että romaanissa aina kevääseen 1944 saakka. Yksittäisten pikku tapahtumien paikkoja on vaihdeltu, samoin on joitain ajankohtia muutettu. Viime mainitusta käy esimerkkinä vääpeli Jallu Kärrin kuolema, joka *Hysteriassa* on sijoitettu kevääseen 1944. Nauha-version mukaan se kuitenkin tapahtui suunnilleen vuonna 1943. Toinen esimerkki on Kauton sairastuminen keväällä 1944 (AH 1968, 372-373). Todellisuudessa se on siihen liittyvine Kontiolahden kommelluksineen tapahtunut kesällä 1942. Tähän liittyen on romaanista jätetty pois myös venäläisten tekemät Kontiolahden ilmapommitukset. (Kuhna 1995, 96-97.) Kolmanneksi, Kauton kieli sellaisenaan ei ole tallentunut *Hysterian* sivuille, vaan Tapio on joutunut suorittamaan välttämätöntä editointia. Tämä käy ilmi verrattaessa Kauton kertomaa alkuperäisversiota itse romaaniiin. Silloin voidaan havaita, että Saarijärven murretta, puhekieltä, pahimpia kirosanoja, saman sanan toistoja ja yksityiskohtaisia maantieteellisiä kuvauksia on karsittu *Hysteriasta*. Muutenkin tekstiin on tehty loogisia lisäyksiä ja täydennyksiä niin, että ulkopuolinen lukija, joka ei ole perillä menneistä sotatapahtumista eikä näe Tapion pöydälle levittämiä karttoja, voi helposti pysyä kertomuksen juonessa mukana. Myös kappaleiden paikkoja on jouduttu loogisuuden takia vaihtamaan. Romaanin luettavuus onkin selvästi parempi kuin Kauton versio olisi ollut, jos se olisi sellaisenaan translitteroitu. (Mt. 97.)

Tapion Kauton sotakertomusta koskeva editointi käsittää vielä muutakin. Verrattaessa sotakuvausta ja *Hysteriää* toisiinsa ilmenee, että huomattavin sotakuvauksiin liittyvä editointi ja tapausten uudelleen sommittelu koskee jatkosodan loppuvaiheita keväällä 1944. Alkuperäisessä versiossa hänelle ennustaneen

Mustalais-Ruusan juttu on mainittu tapahtuvaksi keväällä 1944, kun taas *Hysteriassa* se on sijoitettu heti jatkosodan alkuun. Pois romaanista on jätetty myös Kauton syvällisempi kuvaus hänen ja Ruusan tuttavuudesta sekä Ruusan kuolema. Niin ikään Kauton sairastuminen kuumeeseen ja sitä seuraavat Kontiolahden ja Äänislinnan seikkailut on *Hysteriassa* siirretty vuodesta 1942 kevääseen 1944, ja ne ovat mukana valikoidusti. Etenkin venäläisten suurhyökkäystä edeltäneisiin kuukausiin ajoittunutta materiaalia on karsittu. (Mt. 97.)

Jatkosodan loppuvaiheita koskeva editointi huipentuu romaanin viimeisessä pitkässä luvussa *Sano todella rakastatko minua*, joka on koottu Kauton kertomuksista jatkosodasta ja Lapin sodasta eri nauhoilta samalla lyhentäen ja napakoittaen tekstiä (mt. 98). Vikki Björkharry on konstruoitu ainakin kahdesta henkilöstä, jotka ovat Marko Tapion isä Vihtori Tapper ja Kauton komppanianpäällikkö Pekka Hyvärinen (mt. 99). Tapio itse on myöntänyt isänsä olleen Vikki Björkharryn esikuva (Honkanen 1971). Jatkosota-luvun loppuun on puolestaan siirretty Kauton kertomus lomilla tapahtuneesta lievästä sairastumisesta, jonka jälkeen hän joutuu Kontiolahden järjestelykeskukseen, sieltä rintamalle sekä lopuksi putkaan ja kuulusteluihin (AH 1968, 359-369). Tämän tarinan, joka on vielä tarkoitettu valottamaan Hyvärisen persoonaa, Kautto kertoo kotiutusta koskevan osuuden jälkeen. *Hysterian* talvisotaa koskevat tarinat kertovat Kautto ja maanviljelijä Leo Vesterinen yhdessä. Nauhalla käyty Kauton ja Tapion keskustelu on vähäpätöisiä teknisiä muutoksia lukuun ottamatta siirretty romaanin osin lähes sellaisenaan Kauton ja Harrin keskusteluksi. (Kuhna 1995, 98.)

Dokumenttikirjailija joutuu ratkaisemaan, kommentoidako tapahtumia myös itse ja tuodako samalla mukanaan valmiit mallit vai jättääkö ratkaisun mahdollisuus ja johtopäätösten teko lukijalle (Heino 1972, 44). Kauton sotakerromuksen merkitystä oikeaoppisena dokumentaarisena kokonaisuutena vähentää tieto *Hysterian* kertojahierarkioista. Kautto on koko ajan Harrille alisteinen kertoja, ja Harrin rooli ylempänä kertojana voimistuu jatkosodan loppua kohden. Lopulta Harri ottaa puheenvuoron itselleen pitemmäksi ajaksi jatkosodan loppukuukausina ja nivoo kokonaisuuden laajempaan viitekehykseen. Näin *Hysteriaa* voi Tarkan tavoin pitää puolidokumentaarisena (Tarkka 1980b, 239). Dokumenttitekniikka oli 1960-luvun jatkosotaa käsittelevässä kirjallisuudessa periaatteessa suosittu kirjallinen metodi (Niemi 1988, 167). *Hysterian* kirjallisen toteutustavan voidaan siis katsoa heijastavan paitsi kirjailijan pyrkimystä autenttisuuteen myös omaa aikaansa.

Tärkeämpää kuin dokumenttiaineiston määrä tai laatu on kuitenkin juuri tapa, jolla Tapio rakentaa sotamateriaalin kerronnaksi. Harri kuuntelee veteraania, aivan niin kuin *Vänrikkien* nuori ylioppilas, jonka suhtautumistapa sota-veteraaniin muuttuu tämän tarinoiden jälkeen. Harri ei muuta asennettaan Kauttoon vaan pohtii asioita. Tapio nostaa kohosteisesti esille keskustelun sotakirjallisuuden luonteesta, kun hän kerrontatilanteen samankaltaisuuden vuoksi viittaa Runebergiin. Samalla kysymys *Tuntemattoman* dokumenttiluonteesta kyseenalaistuu. Miten se voi olla dokumentti, kun romaani ei sellaiseen viittaa? Ainoastaan sen kertoja tuntuu lukijasta olevan välistä hyvin lähellä sotilaita ja

välillä loittonevan tarkastelemaan jopa myyttillisestä korkeudesta *Tuntemattoman* tapahtumia.

Dokumenttiromaanin lajityypistä on esitetty myös kriittisiä näkemyksiä. Yhden näkemyksen mukaan dokumentarismi on mekaanisten faktojen yhdistelyä. Silloin yksi huipentuma on kollaasi, jossa luovan kirjailijan, sanataiteen tekijän rooli, on vaihtunut saksien käyttäjän rooliksi (Heino 1972, 39). Kun Tapio näin muovaa keräämäänsä aineistoa, hän näyttää, että vaikka romaanissa on "autenttista" aineistoa, se pysyy fiktiona. Myöhäismodernistiseen kirjallisuuden perehtynyt lukija tietää, että vaikka romaanissa olisi lähdeviitteet, romaani ei siitä muutu dokumentiksi. Jotta lukijalle ei jäisi epäilyksiä esitettyjen dokumenttien ja tapahtumien aitoudesta, tuodaan dokumenttiteoksissa useimmiten esiin, miten tekijät ovat materiaalinsa hankkineet ja miten tarkoin he ovat pysytelleet totuudessa. Dokumenttiromaanit ovat usein vielä varustettu lähdeluettelolla, jotta lukija voisi halutessaan tarkistaa kirjailijan esittämiä tosiasioita ja jotta kokonaisuus vaikuttaisi luotettavalta. Kaikki esitetyt tapahtumat ja niihin liittyvät henkilöt ja asiakirjat on olennaisilta osiltaan tarvittaessa pystyttävä osoittamaan oikeiksi, jotta kirjaa pidettäisiin ainakin kontekstissaan kyseisen hetken mukaan käsitettävänä nykyaikaisena dokumenttiromaanina. (Heino 1972, 41-42.)

9.3 *Hysteria* ja mimesis

Kertovassa tekstissä esiintyvällä henkilöahmolla on samanaikaisesti mimeettinen, temaattinen ja synteettinen funktio (Phelan 1989, 2-3). Mimeettisessä mielessä henkilöahmo on inhimillisiä piirteitä omaava hahmo, verta ja lihaa olevan ihmisen imitaatio (Lehtimäki 2004, 38). Vihtori Kauton mimeettiset piirteet *Hysteriassa* ovat selvät jo hänen huomattavan kertojaroolinsa vuoksi, hän ei jää taustalle vain jonkin abstraktin idean edustajaksi. Harri kuvailee minä-kertojan roolissaan toisen osan alkupuolella hänen ulkomuotoaan ja olemustaan seikka-peräisesti (AH 1968, 56-58). Saman osan lopussa Harri vielä täydentää kuvaustaan Kauton luonteen osalta luonnehtimalla tätä poikkeuksellisen epäitsekäksi ihmiseksi (mt. 370). Myös Kautto itse kuvailee ulkoista olemustaan jo jatkosodan alussa ("iso ruma mies", mt. 129) sekä sodan aikana siinä vaiheessa, kun epäsovinnainen ulkomuoto herättää jo yleistä huomiota ("ja minulla oli hirveä parta silloin", mt. 280). Tässä mielessä Kauton mimeettisyys on selvästi pitemmälle vietyä kuin Harrin, jonka ulkoista olemusta ei muuten romaanissa kuvata lainkaan.

Miten Marko Tapio käytti dokumentaarisuutta, kun hän muokkasi käsissään olevaa dokumentaarista materiaalia *Hysteriaa* varten sopivaksi? Toisin sanoen, pyrkiö Tapio nimenomaan Kautto-materiaalinsa avulla luomaan mahdollisimman vakuuttavan mimeettisen vaikutelman, kun hän muokkasi todelli-

suudesta saadun aineiston fiktioksi?⁹⁹ Entä mikä on tällaisen toteutuksen suhde modernismin ajatukseen, jonka mukaan kirjallisuus ei ole todellisuutta sinänsä?

Linnan realismia on pidetty vahvana. Esimerkiksi Alex Matson on todennut *Tuntemattomasta* seuraavaa: ”/--/ Linnan kirjaa läheltä katsellessa ei voi olla ihmeissään kysymättä, mistä syntyy se väkevä todellisuuden vaikutelma, joka on kirjalle leimaa antava. Kuvailevaa aineistoa ei löydä kuin nimeksi, on kuin Linnan tarvitsisi vain mainita sana ’metsä’, niin metsän kuva syntyy tavallista aistimusvoimaisempana.” (Matson 1956/1969, 177.)¹⁰⁰ Todenmukaisuudestaan huolimatta Linnan teksti ei kuitenkaan ole dokumentaarista samassa mielessä kuin Tapion teksti, joka perustui haastatteluihin Paavo Rintalan *Sotilaiden äänien* (1966) tapaan.

Tapion mimeettisyys voidaan siis määritellä suhteessa Linnan *Tuntemattomaan*, jota myös aikanaan kutsuttiin dokumentaariseksi romaaniksi, kuten 9.1:ssä todettiin. Tapio esittää Linnaan nähden toisen mahdollisen tulkinnan ja tuottaa suhteessa tähän toisenlaisen representaation, mikä ilmenee mm. erilaisena kertojana ja henkilöahmoina. Kaiken kaikkiaan on kysyttävä, miten Tapio haastaa pitkälle hyväksytyyn tekstiin, *doxan*, jota lähempänä Linna on realistisella

⁹⁹ Kuten 9.2:ssa totesin, Tapio muutti Kauton kertomusta myös mm. tapahtumien järjestyksen osalta.

¹⁰⁰ Ennen Tapion ja Linnan välistä *mimesis*-tarkastelua on vielä tähdennettävä erästä Linnan kertojakuvaan liittyvää merkittävää seikkaa. Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa Linnaa on poikkeuksetta aina pidetty realistina. Kuten edellä todettiin, Linna oli 1950- ja 60-luvulla realistisen leirin huomattavimpia, ehkä jopa huomattavin edustaja. Hän olikin eräs niitä pääkohteita, joiden kimppuun nuoret modernistit kriittikkeineen hyökkäsivät. Tätä taustaa vasten onkin mielenkiintoista todeta, miten esimerkiksi kirjailija Hannu Raittila lukee Linnaa modernistina. Raittila perustelee kantaansa Linnasta löytämällään urbaanisuuudella, joka tulee vahvasti esiin sekä *Tuntemattomassa* että *Pohjantähdessä*. Näiden teosten kaupunkilaisuus ilmenee asenteiden ja puhettavan kautta jatkosodassa, jonka miehistö kuitenkin todellisuudessa koostui maalaisista. Raittila kutsuukin Linnan tuntemattomia ”katunokkeliksi verbaalikoiksi.” Puvustuksen ja rekvisiitan osaltakin Linnan sotilaat muistuttavat amerikkalaisia, Vietnam-aiheisten elokuvien sotilaita. Jenkkityylinen rentous näkyy selvästi. Juuri tämä kaikki tekee Raittilan mielestä Linnan sotilaista niin kestäviä. He ovat modernin ajan moderneja ihmisiä, meidän aikalaisiamme, joiden hengenasenteen viisitoistavuotias nuorisokulttuurin harrastajakin voi heti tuntea omakseen. Ja kääntäen: Linna suhtautui repivän kriittisesti idealisoivaan kansankuvaukseen. (Raittila 2000, 9-10.)

Edelleen Raittila valaisee kantaansa ottamalla yhdeksi esimerkiksi Antti Tuurin. Vaikka Tuuri on runsaat parikymmentä vuotta Linnaa nuorempi, ei lukija koe hänen *Talvisota*-romaaninsa pohjalaisia sotilaita kaupunkilaisiksi ja siten omikseen, koska maataloustausta ja talonpoikainen arvomaailma heijastuvat noissa henkilöahmoissa voimakkaasti. Päinvastoin kuin Linna, Tuuri ei ehkä haluaakaan heijastaa urbaania ilmapiiriä ja modernin ihmisen sielunelämää talvisodan armeijaan. Sota oli kokonaisuudessaan suomalaisessa yhteiskunnassa valtava modernin ja urbaanin sykäys. Samalla tavalla Raittila kategorioi *Pohjantähden* pentinkulmalaiset moderneiksi ja urbaaneiksi. Loppujen lopuksi Raittila on sitä mieltä, että dynaamisuus ja aktiivisuus sopivat Linnan tarkoituksiin, koska hän kuvaa modernia, levotonta, urbaania ihmistä. (Mt. 11-20.)

Raittilan lukutapa on otettu tähän varteenotettavaksi esimerkiksi siitä, etteivät perinteisimpinäkään pidetyt kirjailijat välttämättä pysy heille määrättyissä kategorioissa. Raittilan tulkinnan pohjalta voidaan samalla todeta, ettei Linnan 1950- ja -60-luvulla noudattama realismi suinkaan ollut sitä samaa realismia, jota suomalaisessa kirjallisuudessa nähtiin esimerkiksi 1880-luvulla. Tässä tutkimuksessani kuitenkin luen Linnaa nimenomaan realistina.

Tuntemattomallaan.¹⁰¹ Barthesin näkemyksen mukaan *doxa* tarkoittaa mielipiteille alisteista kommunikaatiota (Barthes 1993, 178) tai vallitsevaa mielipidettä (mt. 197). Kyse on toisin sanoen eräänlaisesta yleisesti hyväksytystä käsityksestä siitä, mitä teksti voi olla.¹⁰² Miten siis mimeettisyyden illuusio rikkoutuu Kauton sotakertomuksessa? Tarkastelen Tapion ja Linnan mimeettisyyttä siten, että ensin katson, miten mimeettisyys heidän romaaneissaan syntyy. Sen jälkeen tarkastelen sitä, miten mimeettisyydestä vieraannutetaan ja miksi.

Monologi, dialogi ja suora esitystapa ovat mimeettisiä esitysmuotoja (Rimmon-Kenan 1991, 135). Epäsuora esitysmuoto on puolestaan diegeettinen. Diegesis on mimesiksen vastakohta siinä mielessä, että siinä on havainnollisen informaation osuus minimissä ja kertojan osuus maksimissa (Genette 1972/1980, 166). Monologi eli suora puhe on Kauton käytössä hänen kertoessaan sodasta Harrille. Äärimmäisen diegeettinen tiivistys (*summary*), jossa ei ole mukana mitään henkilön ajatuksen tai puheen vivahteita, on luonteeltaan eimimeettinen. Mimeettisyyden taso nousee sitä mukaa kuin kerrontaan lisätään näitä vivahteita. (Kantokorpi 1990, 163.) Kauton kerronnan eloisuus ja vivahteisuus yhdessä suoran esitystavan, monologin, kanssa ovat omiaan lisäämään mimeettisyyden tuntua, kuten seuraava, jatkosodan loppuvaiheisiin sijoittuva, ylivoimaisen vihollisen etenemistä kuvaava katkelma osoittaa. Näin siitäkin huolimatta, että Kautto jälleen kesken kaiken viittaa kuulijansa läsnäoloon:

Ensimmäiset lillittivät polkupyörillä. Mutta sitten kauempana aukealla näkyi, kun maasto vähän nousi ja laski, että niitä tuli jalan pariinossa kahtapuolen tietä. Niitä oli paljon. Kiväärin selässä tulla helskyttivät. Sinä nyt ymmärrät minkälainen on suomalainen maisema, kun siinä on mäkiä ja peltoja ja nurmikoita ja sitä on leveästi. Joskus elämässä on kuule olemassa näky, joka vaikuttaa hirveän suurelta ja laajalta siitä syystä, että siinä on paljon ihmisiä. Tässä oli nyt semmonen näky. (AH 1968, 392.)

Silti Kauton kerronnan suhde mimeettisyyteen ei ole yksiselitteinen, sillä tarvittaessa hän käyttää myös yksilöllisen puheen vivahteista karsittua tiivistämistä, jos esimerkiksi sotatilanne on ollut luonteeltaan staattinen. Seuraava lyhyt, diegesistä korostava esimerkki liittyy talvisotaan: "Siinä ei oikeastaan mitään kertomista ole. Se oli semmosta vartioitehtävää vaan. Joskus koetti venäläinen vähän hyökätä, mutta se hyökkäsi hyvin vähän." (Mt. 73.) Eli kääntäen: mimeettisen illuusion luodessaan kertoja puhuu "toisen suulla" (Kantokorpi 1990, 161). Äskeisessä katkelmassa Kautto sen sijaan toteaa lakonisesti muutamia faktoja itselleen epätyypillisesti varsin persoonattomaan sävyyn. Epäsuoraa esitystapaa Kautto viljelee siellä täällä, esimerkiksi: "Kun minä näin sanoin, se lähti takasin pataljoonaan" (AH 1968, 147). Hän myös siteeraa itseään ja kertoo kuulijalle, miten esimerkiksi vastaa kovasti väsyneitä miehiä ahkionvetoharjoituksiin ko-

¹⁰¹ Lea Rojola puhuu referentiaalisen illuusion yhteydessä kerronnasta pelkkänä tois-tona ja luonnollisen uudelleen tuottamisena. Silloin kirjallisuus joutuu *doxan* pakopaitaan. (Rojola 1993, 97.)

¹⁰² Kuvaavaa kyllä, *doxa* on myös ollut sidottu kulloisenkin aikakauden henkeen. Esimerkiksi 1600-luvulla vallinnutta *doxa* Prendergast luonnehtii aristokraattiseksi. (Prendergast 1986, 55.)

mentavalle luutnantille: "Sanoin, että: - Ettekö te saatanan kouhot näe, kun on ahkionremmin urat miehen selässä. Justiinhan sitä kiskottiin ja tosissa ja tosiolosuhteissa. Minä en ole niin hullu mies, että lähtisin teidän kanssa sitä taas vetämään. Sitten kun tulee tosipaikka, sitten vedetään, mutta nyt ei metriäkään." (Mt. 297.) Kauton minä-kerronnassa on siis diegesis/mimesis – akselilla huomattavia vaihteluita.

Luvussa 6.5 totesin, miten *Pohjantähti* käyttää *Hysteriaa* selvästi enemmän dialogia kerrontansa instrumenttina. Sama toteamus pätee *Tuntemattomaankin*. Rikas henkilöhahmojen kirjo ja murteeseen perustuva runsas dialogin käyttö vahvistavat romaanin toden tuntua. Esimerkiksi Rokkaa Lammion puhuttelussa kuvaava ja tunnettu kohta on luonteeltaan hyvin mimeettinen. Kuten tässä lainattu lyhyt katkelma osoittaa, lukijan huomio kiintyy miesten kiivaana käyvään vuoropuheluun, kertoja ei taustalla varasta huomiota itselleen:

- Se tietää sota-oikeutta.

- Tietää se sit paljo muutakii. Olen sitä kuule miekii asjoi aatelt.

Rokan hilpeä huolettomuus katosi. Hän alkoi hiljaa tärinästä koko ruumiiltaan, ja vaikka hänen kasvonsa tavoittelivat jonkinlaista hymyä, vavahteli ääni vihasta:

- Älä kuule ukko ala pitämään peliäis miun kansai. Sie aattelitkii jot sie panet miun niskat nurin, mutta kuule, se ei onnistu siulta eikä se onnistu muilt. Tiijät sie kuule, jot miun raskaana oleva eukko leikkajaa itse ruista Kannaksel ja sie mokoma vähäällyne ajot panna miut tääl laittelemaa kiviäi siun polkujes pieli. Ai perkele, luulet sie tosissais jot miun vieter vennyy loputtommii. (TS 1954, 347.)

Romaani voi vaihtuvilla, eri ihmisten eri aikoina saamien subjektiivisten vaikutelmien avulla osoittaa pyrkimystään objektiiviseen todellisuuteen (Auerbach 1992, 571). Kertojahierarkian huipulla oleva Harri keskeyttää Kauton kerronnan sen verran harvoin (esim. AH 1968, 370-378), että mimeettisyyden illuusio pääsee siinä mielessä syntymään. Kuten äsken totesin Rimmon-Kenania siteeraten, myös monologi on yksi mimeettinen esitysmuoto. Sisäiset monologit ovat myös Kauton kerronnan subjektiivisuuden elementtejä. Seuraavassa lyhyt lainaus Kauton sisäisestä monologista, jossa hän mielessään valmistautuu ampumaan itseään uhkaavan luutnantti Lumpeen: "[Lumme] Veti pistoolikoteloon jo kätensä. Tarkoitti minua. Minä käänsin konepistoolin piipun sinne päin ja sanoin, että kyllä se täältäkin pian tärähtää. En sanonut, mutta ajattelin." (Mt. 174). Kauton sisäisestä maailmasta lukijalle ei avaudu paljon tietoa, koska sisäisiä monologeja on niukasti, kun taas Harrin koko maailma on tämän intensiivistä sisäistä puhetta.

Tämän jälkeen otan tarkastelun kohteeksi sen, millä tavalla *Hysteria* ja *Tuntematon* rikkovat mimeettisyyden illuusion ja miksi. Ensimmäinen näkökulma voidaan johtaa äskeisestä, eri kertojien subjektiivisista vaikutelmista.

Maailmankirjallisuuden klassikkotekstien mimeettisyyttä tutkinut Erich Auerbach puhuu *Mimesiksessään* Proustiin viitaten siitä, miten tämän romaanin *Kadonnutta aikaa etsimässä* (1927) viimeisessä osassa kertova minä on koko ajan läsnä, ei tosin ulkopuolelta tarkkailevana kirjailijana vaan tapahtumiin osallistuvana ja niitä omalla ominaislaadullaan maustavana subjektina. Proustin metodina oli kadonneen todellisuuden löytäminen muistoista, jotka laukaisi satunnainen ja vähäpätöinen ulkopuolinen ärsyke. (Auerbach 1992, 576.) *Hysteri-*

assa Tapion metodi on tässä mielessä sama. Voimalaitostyömaalla tapahtuva katastrofi laukaisee päähenkilön mielessä muisteluprosessin. Lukijan silmissä selkeä ajankuluun liittyvä subjektiivisuuden tunne syntyy Harrin jo siitä epäilyttävän suurelta tuntuvasta urakasta, kun tämä muistelunsa aikana 20 minuutissa käy läpi sukunsa historiaa ja sotia runsaan 70 vuoden ajalta. Juuri ajan kulumista koskevat, lukijan mielessä heräävät kysymykset liittävät kerronnan subjektiivisuuden ja objektiivisuuden mimeettisyyteen. Modernissa kertomakirjallisuudessa aikaa on käsitelty hieman poikkeuksellisella tavalla, mikä on herättänyt huomiota (mt. 571). Tosin Auerbach muistuttaa, että tajunta etenee hyvin usein nopeammin kuin kielellä pystytään kuvaamaan (mt. 572). Vastakohtana tälle käsitykselle on näkemys, että kohtauksessa tarinan ja tekstin kestojen välinen identtisyys, täydellinen vastaavuus, kasvattaa mimeettisyyden illuusiota (Kantokorpi 1990, 132). Ajan epänormaalin nopean kulumisen puolesta Harrin kerronta on siis epärealistista ja rikkoo näin mimeettisyyden illuusiota.

Hysterian osalta myös toinen mimeettisyyden illuusion rikkoutumiseen liittyvä seikka on sidoksissa kertojanäkökulmaan. Romaanin kerronta perustuu pääosin minäkertojan ja tälle alisteisen toisen minä-kertojan muisteluihin. Auerbach puhuu yksipersonaisesta subjektivismista (Auerbach 1992, 576). Silä hän tarkoittaa kerrontaa, jossa vain yksi ainoa, useimmiten hyvin omalaatuinen ihminen pääsee puhumaan ja tarkastelemaan todellisuutta omilla silmillään (mt. 571). *Hysterian* kerrontaa kokonaisuudessaan ei kahden minäkertojan järjestelmän takia voida nimittää yksipersonaiseksi subjektivismiksi mutta romaanin sotaosuuden puolesta voidaan puhua Kauton yksipersonaisesta subjektivismista, samoin hänet on helppo leimata omalaatuiseksi ihmiseksi. Tätä käsitystä vahvistavia osatekijöitä ovat hänen epärationalisuutensa ja roolinsa epäuskottavana kertojana.¹⁰³ Näiden kahden viime mainitun ominaisuutensa puolesta Kautto poikkeaa selvästi *Tuntemattoman* kaikkietävästä kertojasta, joka on uskottava ja rationaalinen. Lukija ei Kauttoa seuratessaan voi välttyä epäilyltä, että tämä liioittelee tai jopa valehtelee. Tämän seikan takia Kauton subjektivismi on sidoksissa kysymykseen mimeettisyyden illuusion rikkoutumisesta.

Kauton kerronnan suhdetta mimeettisyyden illuusion on edelleen syytä tarkastella fragmentaarisuutta vasten. Elämän kokeminen fragmentaarisena voi olla yksi modernistisen taiteen kuvauskohteita (Lunn 1984, 36). Kerronnan fragmentaarisuuden lisääntyminen on ollut selvästi havaittavissa mm. 1900-luvun alun modernistisessa kirjallisuudessa. Kauton kerronnassa fragmentaarisuus ei kuitenkaan tule ilmi esimerkiksi takautumien muodossa. Sen sijaan Harrin kertojanote aiheuttaa fragmentaarisuutta. Hän saattaa kesken Kauton kerronnan ottaa puheenvuoron itselleen (esim. AH 1968, 305-306) vaikkapa voimalaitostyömaan ja sodan välisten analogisten elementtien, kuten laukauksen ääneksi assosioituvan vaijerin katkeamisen vuoksi. Silloin lukijan eläytymi-

¹⁰³ Edellisten lukujen analyysiin viitaten voidaan todeta, että epärationalisuuden vastapainoksi Kautossa on myös rationaalinen puoli, joka nousee pintaan juuri taistelutilanteissa. Silloin hän on Rokan tapaan rationaalinen toimija, jonka kylmä harkintakyky ei jää toisiltakaan huomaamatta. Kauton hahmossa on siis havaittavissa kaksijakoisuutta.

nen sota-aikaisiin tapahtumiin keskeytyy ja illuusio rikkoutuu. Yksi fragmentaarisuutta synnyttävä elementti Kauton kerronnassa on hänen tapansa viitata kuuntelijaansa Harriin kerronnan lomassa. Genetten mukaan mimeettisyyden illuusio luodaan maksimoimalla informaatio ja minimoimalla informaation välittäjä (Genette 1972/1980, 166). Sen sijaan *Hysterian* sodassa lukijan huomio kiinnittyy tekstin sijasta kertojaan (ja kuulijaan). ”Se oli Björkharryn Vikki. Sinä tunnet sen miehen hyvin.” (AH 1968, 314.) Tai: ”Me odoteltiin soppaa. Niin kun muistat.” (Mt. 346.) Tämän tehokeinon merkitys kuitenkin korostuu Kauton muistellessa talvisotaa, jolloin kertoja-kuulija -asetelma on dialogien runsaan käytön vuoksi luonteeltaan itse asiassa interaktiivinen (esim. mt. 91-96). Fragmentaarisuuden myötä toden tuntu kyseenalaistuu, lukija huomaa yhtäkkiä tällaisen kerronnan epäjatkuvuuskohdan saavutettuaan, että kyseessä on vain teksti.

Kauton kerronnassa ilmenevää fragmentaarisuutta ei kuitenkaan pidä rinnastaa sellaiseen modernismissa esiintyvään fragmentaarisuuteen, jonka myötä kertojaa, aikaa ja paikkaa koskeva tietoisuus hämärtyy. Tätä havaintoa tukee se tosiseikka, että suora kerronta, ilmenee se sitten monologin tai dialogin muodossa, luo mimeettisyyden illuusiota (Kantokorpi 1990, 163). Harrista johutuva fragmentaarisuus merkitsee kuitenkin sitä, että kertova minä eli Harri on koko ajan läsnä Kauton kertomuksessa. Niinpä lukija ei ylläty esimerkiksi kertomuksen loppupuolella tapahtuvasta Harrin kertojanotteen tilapäisestä voimistumisesta (AH 1968, 370-381). Fragmentaarisuus heijastuu myös tyyllissä: Kauton ”pinnallisemmän” kertojanotteen tilalle tulee nyt Harri omine analyysineen.¹⁰⁴

Harrin ja Kauton välinen kuuntelutilanne rikkoo *mimesistä* siinäkin mielessä, että se muistuttaa Runebergin *Vänrikkien* tilannetta, jossa vastakkain ovat nuori ylioppilas ja sotaveteraani. Näin siis Tapion dokumenttiaines muuttuu intertekstuaalisuuden myötä fiktioksi.¹⁰⁵ Äsken jo viittasin tämän kuuntelutilanteen luonteen interaktiivisuuteen. Se korostuu talvisotakertomuksen yhteydessä, ei vain Kauton kokemusten staattisuuden takia, vaan myös siksi, että keskustelutilanteissa on usein mukana toinenkin sotaveteraani, maanviljelijä Leo Vesterinen.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Fragmentaarisuuden yhteydessä on syytä viitata siihen, mikä on *paralypsiksen* vaikutus mimeettisyyden illuusiioon. *Paralypsis* on narratologinen termi ja tarkoittaa sitä, ettei kertoja anna tarpeeksi informaatiota jostain asiasta, ts. samalla kun kieltäytyään puhumasta jostain asiasta, kiinnitetään samalla huomiota siihen, mitä on jäänyt pois. Phelanin mukaan *paralypsis* voi tehdä mimeettiselle illuusiolle väkivaltaa, mutta ei silti välttämättä tuhoa sitä. (Phelan 1996, 82-83.) *Hysteriassa* ei Kauton sotakertomuksen yhteydessä voida puhua *paralypsiksestä*.

¹⁰⁵ Vihtori Kautto on todellisuudessa ollut olemassa, samoin vänrikki Stoolin taustalta on ollut osoitettavissa historiallinen henkilö (esim. Klinge 2004, 448-449). Mainittakoon vielä, ettei *Vänrikit* ole historiallinen teos, mitä voidaan perustella sen virheillä ja epätarkkuuksilla (mt. 462). *Hysterian* täsmäämättömyyteen muutamien todellisuuteen liittyvien keskeisten faktojen kanssa viittaa tuonnempana tässä luvussa.

¹⁰⁶ *Hysterian* ja *Vänrikkien* kertoja-kuulija -asetelmasta löytyy intertekstuaalisuudesta huolimatta myös eroavaisuuksia. Harrin suhde Kauton kerrontaan on analyttinen. Hän tekee koko ajan huomioita mm. kerronnasta ja sen sävyistä sekä kertojan luonteesta ja ulkomuodosta (esim. AH 1968, 370-371). Harri ei siis ole pelkkä passiivinen kuuntelija, toisin kuin *Vänrikkien* nuori ylioppilas.

Niinikään *Hysterian* mimeettisyyttä voidaan tarkastella muutaman sotakertomuksessa esiintyvän henkilöhahmon avulla. Kysymys mimeettisyydestä nousee esiin esimerkiksi luutnantti Lehtisen osalta. Tämä Kauton kannalta hankala esimies on siviilissä Saarijärven kappalainen (AH 1968, 232) ja tuleva Lappuan piispa (esim. mt. 180). Kauton suorittamassa Lehtisen kuvauksessa on elementtejä, jotka nostavat mimeettisyysongelman esille toistuvasti. Kertoja esimerkiksi toistaa pitkin matkaa, että kyseessä on piispa tai tuleva sellainen. Kuvaus väistämättä kohtelee totuuden periaatetta kaltoin, vaikka Kautto aina viime kädessä muistuttaakin tosiasioista. Fakta ja fiktio uhkaavat myös lukijan mielessä sekoittua keskenään:

Lehtinen minulle vielä vittuili siitä [repun kannattamisesta vangilla] esikuntakompaniassa, että:

- Mitäs sinä Kautto jumalauta vangeilla kannatat nuita reppujasi.

Ei se tietysti kironnut, sehän oli pappi. Mutta muuten sanoi niin. (AH 1968, 231-232.) Sitten kun lähdettiin lomalta pois, Lehtinen tilasi auton suojeluskuntapiiristä ja ajettiin Jyväskylään. Ja otettiin vähän viinaa. Eihän Lehtinen tietysti ottanut, kun se oli pappi. (Mt. 256.)

Katkelmissa toteutuvaa mimeettisyyden illuusion rikkoutumista ja samalla koko Kauton kerronnan yhtä perusominaisuutta voidaan vielä selittää Barthesin avulla. Barthes nimittäin toteaa, että diskurssin tasolla objektiivisuus, toisin sanoen ilmaisijaan viittaavien merkkien puuttuminen, näyttäytyy näin imaginaarisen erityiseksi muodoksi. Sitä taas voitaisiin kutsua referentiaalisen illuusion tuotteeksi. (Barthes 1993, 85.) Koska äskeisissä katkelmissa kertojan, ilmaisijan, osuus on läsnä, ei lukija automaattisesti pidä kerrottua todellisuuden vastineena. Kertoja korostuu myös 7.4:ssä analysoidussa kohtauksessa, jossa ojentavassa mielessä liikkeellä ollut Lehtinen pakenee peloissaan korsusta, kun pöydän päällä alastomana istuva Kautto alkaa elehtiä uhkaavasti (AH 1968, 263). Barthes puhuu todellisuuden puhtaasta ja yksinkertaisesta representoimisesta, jo olemassa olleen paljaasta kertomisesta (Barthes 1993, 105). Tälle linjalle Kautto ei kerronnassaan lähde, koska kuulijan huomio kiinnittyy tarinan sijasta kertojaan itseensä, kuten edellä todetussa fragmentaarisuudessakin eräiltä osin ilmeni. Näin mimeettisyyden illuusio rikkoutuu toistuvasti.

Mimeettisyyden illuusiota rikkovia elementtejä on havaittavissa sotakertomuksessa mukana olevassa sotamies Heikki Hallikaisen hahmossa. Sodan lisäksi hän on mukana voimailostyömaalla, ja seuraava kuvaus onkin Harrin:

Hallikainen oli sellainen mies, että hänet olisi tuntenut kävelystä kilometrin päästä. Hänellä oli veltot nilkat, ja niinpä hän käveli sileällä tielläkin kuin risukossakahlaaja; näistä nilkoista sukeutuu vielä vauhdikas juttu, joka sattui Kim-järvellä sota-aikana; Vihtori Kautto kertoo sen; siinä Kautto ja Hallikainen juoksevat maastossa 400 metrin matkalla maailmanennätyksen. "Oli se sellainen tilanne", Kautto sanoi. Pidin sitä valheena aina kun näin Hallikaisen. *Kaikki, mitä Hallikaiseen tuli, tuntui valheelta* (kurs. MK). Hän oli puolisokean akankampuran poika, joka oli perinyt nilkat äidiltään, joka taas kukaties oli saanut ne siksi, että oli koko ikänsä kompuroinut sokeuttaan pihakivien yli. Nyt oli samanlaiset jalat Hallikaisen omillakin lapsilla-- /--/ Kaikki, mitä Hallikaiseen tuli, oli tällaista. (AH 1968, 69.)

Myös Hallikaisen oikeat etunimet, Fredrik Alfred Wilhelm, tukevat hänestä katkelmassa syntyvää poikkeuksellista vaikutelmaa. Vaikutelmaa tukee myös tieto siitä, että hän on sodassa tarkka-ampuja. Romaanin sotaosuudessa toden tuntu kyseenalaistuu Harrinkin mainitsemassa tilanteessa, jossa Kautto ja Hallikainen yhdessä suorittavat hurjan paon pois vihollisen puolelta, Hallikainen vielä Kauton edellä. Kautto toteaa juostuaan velttonilkkaisen Hallikaisen kanssa henkensä kaupalla: "Minä olen ihan varma, että siinä tehtiin uusi 400 metrin maastojuoksun maailmanennätys. Se voi olla lyömättä vieläkin. Ja on varmaan." (Mt. 344.) Venäläisen formalismin määritelmän mukaan kirjallisuuden olemus on oudoksi tekeminen eli vieraannuttaminen (*ostranenie*). Arkisen kielen käsitys todellisuudesta voi olla laimea ja automaattinen, kun taas kirjallisuuden kieli saattaa käyttää elementteinään arvaamattomuutta ja ennakoimattomuutta. Proosassa vieraannuttaminen on usein kytköksissä kerronnan tekniikoihin, jotka saattavat katkoa, nopeuttaa tai viivyttää kuvattavaa toimintaa. (Korsisaari 2001, 291.) Hallikaisen hahmosta siis löytyy tätä määritelmää vasten useita vieraannuttamisefektiviä aiheuttavia elementtejä, kuten juuri todettiin. *Tuntemattomassa* Hallikaista muistuttavaa henkilöahmon tyylyttelyn huipentumaa edustaa everstiluutnantti Uno Eemeli Karjula, jonka nimeen, persoonallisuuteen ja ulkoiseen olemukseen liittyy vieraannuttamisefektin synnyttäviä elementtejä. Linna ei Karjulan karikatyyrimäisyydestä huolimatta ole vienyt tämän tyylytelyä liian pitkälle, eikä esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksessa Karjula ole pidetty epärealistisena hahmona.

Kauton kertomuksen mimeettistä vaikutelmaa rikkovat elementit näkyvät myös hänen kuvaustavassaan. Ajallisesti varhaisin tällainen elementti on talvisodan päättymisen hetkeen sijoittuva kohta, jossa tuntematon venäläinen kapteeni esiintyy suomalaisille sotilaille:

Sitten minä annoin [venäläiselle kapteenille] semmosen peilin, johon oli kaiverrettu Suomen lippu taakse. Minä ajattelin, että annanhan minä tuolle ukolle jonkin muistoksi, ja annoin sen. Sen ukko kun otti ja vilkasi sinne taakse ja pisti taskuunsa ja kuule kun se puristi kädestä, niin vedet pillahdi silmistä, se puristi niin kovasti.

- Niin.

- Ja se ukko kun rupesi tanssimaan siinä jäällä. Se lauloi kuule ihan selvällä suomen kielellä, että:

Sano sano todella
rakastatko minua
Sulavalla palavalla sydämmellä
rakastan minä sinua.

/--/ - Sitä oli pitkästi kuule. Ja yhtään ei kuule osannut mies suomea. /--/

- Mutta se oli semmosen renkutuksen opetellut jostain levyiltä. Vaikka mitä sille puhui, niin se ei saanut mitään selvää. Että miten helvetin lailla se sen osasi. Ja se lauloi niin selvään, että sen ymmärti ihan reippaasti. (AH 1968, 105.)

Analysoin kohtauksen merkitystä toisesta näkökulmasta jo 3.2:ssa nimien symboliikan yhteydessä, ja kiinnitin samalla huomiota kohtauksen epätavallisen runsaaseen toistumiseen romaanissa aina toisen osan alaotsikonimeä myöten. Kohtauksen erikoislaatuisuutta voisi selittää esimerkiksi Kauton epäuskottavan kertojan roolin pohjalta, sillä hänellä on taipumusta liioitteluun. Toisaalta koh-

taukseen kytketyt epätavalliset elementit voivat palvella myös teoksen toisen osan nimeen *Sano todella rakastatko minua* liittyvän symboliikan merkittävyyttä. Jos 1.2:ssa mainittu *Helsingin Sanomien* toimittajan Vesa Karosen olettamus *Hysteriasta* suomettumisen vastaisena romaanina (Karonen 1995) pitää paikkansa, voidaan kyseisen vieraannuttamisefektin funktiona nähdä olevan lukijan herättäminen pohtimaan tätä symboliikkaa, jos ei muuten niin ironisessa merkityksessä. Kyseistä näkemystä tukisi sekin, että myös Harri toistaa Kautolta kuulemansa kohtauksen yhden kerran omassa kerronnassaan (AH 1968, 111).

Niin ikään Kautto rikkoo mimeettisyyden illuusiota kerronnan epärealistisilla aineksilla ironisoidessaan itsensä ja veteraaniveljiensä toimintaa sodassa. Samalla hän viittaa ylipäällikkö Mannerheimiin:

Sillonhan oli Suomi voimissaan vielä. Suomi suureksi ja kansa vainaaksi. Mannerheim piti puheen ja sanoi, että: "Seuratkaa minua vielä viimeisen kerran", meni Mikkelin, ja me perhanan kouhot ei toteltukaan, mentiin Mikkelin sivu, Venäjän korpeen kuolemaan nälkään. Se seuraamaan pyysi, mutta mitä seuraamista tämä on. Meidänhän olis pitänyt tuppautua Mikkelin ympäristöön niin paljon kuin sopi. Että ei tämä Mannerheimin syy ole, että on käynyt niin kun on käynyt. Kyllä se on meidän miesten syy. Ei meitä pyydettykään rajan yli menemään. (AH 1968, 298.)

Katkelman tapaiset pohdinnat ovat Kautolla harvinaisia, sillä hän yleensä pidättyy ottamasta kantaa politiikkaan. Poikkeuksellisiin kerronnan elementteihin turvautuminen tässä asiayhteydessä heijastaa Kauton turhautumista sotaan ja sen edessä häämöttävään lopputulokseen. Tämän tyyppinen kerronta ja Mannerheimia sivuava ironia saa *Hysteriassa* jatkoa heti äskeisen katkelman jälkeen. Tällä kertaa realismin rikkoutumista ja ironiaa tehostavat vielä makaberit ainekset:

Ja sehän [Mannerheim] sanoi, että vanhat sankarit nousevat kumpujen kätköistä taistelemaan teidän rinnallenne. /--/ Nehän nousi. Oltiin Aletun asemalla muistaakseni. Venäläinen oli kerännyt sinne semmosen mikä helvetin vitriini se on, jossa oli kaikenlaisia näyttelyesineitä ja oli muun muassa ihmisen luuranko. Minä viittasin pojille Mannerheimin puheeseen. /--/ Ainakaan näitten miesten kanssa minä en lähde tappelemaan, nämä pitää niin saatananmoista kolinaa, että venäläinenhän kuulee sen kilometrin päähän ja panee jytkyn putkeen. (Mt. 298.)

Kolmas *Hysterian* sotaosuuteen kuuluva esimerkki mimeettisyyden illusion rikkovasta kohtauksesta liittyy jatkosodan loppukuukausiin, kun Kautto on tilapäisesti Kontiolahden järjestelykeskuksessa. Näistä vaiheista ei kuitenkaan kerro Kautto, vaan Harri, joka jälleen kerran käyttää itselleen kuuluvaa ylintä kerronnallista valtaa. Keskuksen lähistöllä on naisia töissä tukkienerottelupaikalla. Keskuksessa olevat miehet ottavat naisiin kontaktin ja pian leirialueella alkaa raivota kovanlaatuinen tippuritauti. Harrin kuvauksessa "huolimattomat" naiset allegorisoidaan mäntypistiäistoukkiin:

Valitettavasti suurin osa ihmisistä ei nyt ymmärrä vertausta. Mäntypistiäinen on tuhohyönteinen, joka toukka-asteella syö männynneulaset ja sitä esiintyy suunnottomasti. Sitä saattaa olla tuhansia yksilöitä yhden miehenmittaisen männyntaimen oksissa. En millään tavoin halua korostaa sanaa tuho- jne. Mutta kun mäntypistiäisen pesimän puun luo tulee joku ihminen, ne kavahtavat omalaatuisen selkänetka-asentoon silmänräpäyksessä ja joka ainoa. Ristisaaren tyttöjen kerrotaan vetäneen

peitteen tai muun vaatteen silmilleen miehen tullessa sisään ja asettuneen semmoiseen asentoon että ei muuta kun /--/. (AH 1968, 374-375.)

Näihin kuukausiin liittyy Harrin mukaan poikkeuksellisia tunnelmia, jotka ilmenevät selvästi Kauton kerronnasta, kuten Harri itse toteaa (mt. 370). Sodan loppuratkaisu ja suuret muutokset hämöttävät edessä.

Hypertekstuaalisessa mielessä voidaan *Tuntemattomasta*, *Hysterian* hypotekstistä, ottaa vertailun kohteeksi esille samoja kuukausia kuvaava kahdennentoista luvun loppu, jossa kokonaistunnelmassa ja miesten mielialoissa tapahtuneet muutokset ovat selvästi nähtävissä. Ilmassa on suurten ratkaisujen odotusta. Syvällisempää vakavoitumista kuvataan aiemmin niin positiivisen ja vilkkaan kersantti Hietasen osalta. (TS 1954, 371-372.) Mimeettisyyttä rikkovia elementtejä ei tässäkään osuudessa silti käytetä, vaan henkilöt, heidän tunnetilansa ja ympäristö kuvataan realistisesti.

Mimesistä pohtineen Aristoteleen mukaan runoilija joutuu tavallisesti seipittämään tarinansa, silti siten, että sen voi uskoa tapahtuneen todellisuudessa (Sihvola 1997, 244). Toisin sanoen, tästä voidaan päätellä, että *mimesiksen* rikkoo sellainen lukijan tiedossa oleva detajli, joka ei pidä paikkaansa todellisuuden kanssa. *Hysterian* sotakertomuksesta voidaan esimerkin vuoksi mainita muutama merkittävä fakta, jotka eivät täsmää todellisuuden kanssa. Jo edellisessä luvussa viittasin siihen, miten Tapio *Hysterian* toista osaa kirjoittaessaan muutti kerronnan kronologiaa ja faktoja. Yksi huomattava ero faktan ja fiktion väliltä on Vikki Björkharry, joka on fiktiivinen henkilö. Kuten 9.2:ssa totesin, todellisuudessa Björkharryn tilalla on ollut Pekka Hyvärinen, jolla on esimerkiksi aivan toisenlainen siviilitausta kuin Björkharrylla. Kun liseniaattityötä tehdessäni vertasin nauhoja *Hysteriaan*, huomasin, ettei *Hysterian* sotakertomusta enää voida pitää samana kokonaisuutena kuin Kauton aikanaan Tapiolle kertomaa tarinaa. Tältä pohjalta, kumpaankin versioon perehdyttyäni joudun toteamaan, että *Hysteriaan* päätynyt kertomus rikkoo faktojen osalta toistuvasti mimeettisyyden illuusiota. Tämän seikan merkitys korostuu sen vuoksi, että kenellä tahansa on historiallisten dokumenttien myötä mahdollisuus tarkistaa vaikkapa Hyväriseen liittyviä faktoja. Lisäksi Kautto todellisena henkilönä tiedettiin *Hysterian* ilmestyessä lehdistössä hyvin, mistä vaikkapa *Keskisuomalaisen* uutisointi loppuvuodesta 1968 on hyvä esimerkki. Tapion sotaosuudessaan käyttämä kollaasimateriaali ei siis aina lisääkään mimeettisyyden illuusiota vaan laittaa lukijan miettimään kirjailijan mahdollisuutta tuottaa todellisuuden mukaista kuvausta. Tosin, kuten juuri totesin, *Hysterian* sotakertomuksen todenmukaisuuden perusteltu epäileminen edellyttää myös alkuperäisen materiaalin tuntemista.

Tuntemattoman mimeettisyyden osalta on keskustelua herättänyt romaanin alkuosaan sijoittuva kohta, jossa miehet kuuntelevat radiosta ministerin puhetta, kun tämä toteaa sodan alkaneen Neuvostoliiton rajaloukkausten vuoksi (TS 1954, 44-45). Kohta sinänsä noudattaa muusta romaanista tuttua realistista kaavaa mutta todellisuudessa jatkosodan alkamisesta kertoi radiossa kesäkuussa 1941 presidentti Risto Ryti. Seikka rikkoo romaanin todenmukaisuuden ja samalla mimeettisen illuusion. Niin ikään se rikkoo sitä realistisen romaanin kirjoittamiselle kuuluvaa periaatetta, jonka mukaan kirjailija ei voi muunnella

yleisesti tunnettuja tosiasioita, kuten tärkeitä tapahtumia tai maantieteellisiä sijainteja, kun toisaalta henkilökuvat ja detaljit ovat vapaasti hänen luotavissaan (Hough 1971, 122-123). Sodan alkamisesta kansakunnalle kertovaan tasavallan presidenttiin liittyvän faktan muuttaminen on sen verran merkittävä asia, että mimeettisyyden voidaan perustellusti katsoa rikkoutuvan. Tähän toden illuusion rikkoutumiseen *Tuntemattomassa* on kiinnittänyt huomiotaan myös Jyrki Nummi omassa väitöskirjassaan (Nummi 1993, 49).

Mimeettisyystarkastelu vahvistaa jo aiemmin tässä tutkimuksessani esille tullutta havaintoa siitä, että *Hysteria* kuvaa sotaa osin modernistisin, osin realistisin keinoin, ja *Tuntematon* realistisin keinoin. *Tuntemattoman* realistisuutta ei kovin helposti kyseenalaisteta, kun taas *Hysterian* kohdalla mimeettisyyden illuusio rikkoutuu useaan otteeseen, kuten edellä analysoidut katkelmat osoittavat. *Hysterian* ja *Tuntemattoman* analyysin yhteydessä totesin jo aikaisemmin, miten ajallinen etäisyys mahdollistaa sotaan liittyvät poikkeavat tulkinnat. Sama pätee myös sotakirjallisuuden mimeettisyyteen. Jo 1950-luvulla ilmeni, ettei mimeettisyyden illuusion saavuttaminen välttämättä enää ollutkaan kaikille sotaa käsitelleille kirjailijoille tavoittelemisen arvoinen asia. Hyvänä esimerkkinä vieraannuttamisefektin käytöstä sodan yhteydessä voidaan mainita Veijo Meren absurdismi.

Hysteriassa tapahtuvasta mimeettisyyden illuusion rikkoutumisesta on vedettävissä sellainen johtopäätös, että Tapiolla dokumentaarisuus on ollut vain yksi keino luoda sotakuva, joka kuitenkin osoittautuu fiktiiviseksi ja perimmäitään tekstuaaliseksi. *Hysterian* Vihtori Kautto ja Mannerheim ovat fiktiivisiä henkilöitä, vaikka he ovat olleet myös todellisia henkilöitä. Kannattaa vielä muistaa, että mimeettisyyden illuusion rikkomisesta vastaavat *Hysterian* sotaosuudessa kummatkin minä-kertojat. Paavo Rintalan *Sotilaiden äänissä* on kirjailija itse puolestaan mukana usean luvun yhteydessä kommentoimassa kokonaisuutta omana itsenään, jopa nimellään (Rintala 1966, 345-346). Tapio siis käyttää *Hysterian* dokumentaarisuuden toteutuksessa Rintalan tapaan materiaalinaan sotaveteraanin nauhoitettua kertomusta, mutta muuntaessaan faktaa fiktioksi hän tekee sen eri tavalla. Konkreettinen esimerkki liittyy äskeiseen Rintalamainintaan: kun Rintala esiintyy romaanissaan omalla nimellään, ei Tapio itse ole läsnä teksteissään. Tapion ero Rintalaan on siinä, että hän mimeettisyyden illuusiota toistuvasti rikkomalla kyseenalaistaa 60-lukulaisen halun päästä tekstin avulla todellisuuteen, mistä halusta osoituksena ovat Rintalan dokumentti-kuunnelmat.

Samalla tavalla kuin Harrin kuvaama Saarijärvi on nimenomaan fiktiivinen Saarijärvi, on myös Kauton kuvaama Suomen ja Neuvostoliiton välinen sotarintama Itä-Karjalassa fiktiivinen rintama. Tapio on työstänyt dokumenttiromaanin genreä eri tavalla kuin Linna, käyttäen materiaalinaan huomattavasti enemmän todellisuudesta saatua aineistoa ja päätenyt myös taiteellisesti toisenlaiseen lopputulokseen. Tapion kerronnan mimeettisyydestä voidaan *Hysterian* perusteella tehdä vielä yksi päätelmä luvussa 9.1 esitettyä 1960-lukulaista *mimesis*-keskustelua vasten: Tapiolla oli oma paikkansa kahden pääleirin, helsin-

kiläisten modernistien ja tamperelaisten realistien välissä. Tässäkin mielessä hän jäi kahden maailman väliin.

X PÄÄTÄNTÖ

Tutkimukseni keskeinen väite on ollut se, että *Hysteria* käy dialogia Väinö Linnan *Pohjantähden* ja *Tuntemattoman* kanssa. Vaikka Tapio käsittelee *Hysteriassaan* samoja teemoja kuin Linna, hän pysyy kommentoinnissaan temaattisella tasolla eli suoria tekstiviittauksia ei ole. Sen sijaan Tapio käsittelee *Pohjantähdestä* tuttuja aiheita, esimerkiksi sukuteemaa, kansalaissotaa sekä hyvän ja pahan välistä suhdetta, ja esittää ne modernismin keinoin kompleksisessa muodossa. Myös soveltamani Genetten transtekstuaalinen teoria on osoittanut, että Tapio kommentoi Linnaa niin rakenteellisten kuin maailmankatsomuksellistenkin seikkojen osalta. *Hysteria* on *Pohjantähden* transformaatio. Transformaatioon viittaa myös *Hysterian* ja *Tuntemattoman* suhde. Huomattavin henkilöahmoihin liittyvä hypertekstuaalinen yhteys on Kauton ja Rokan suhde. Kautto on jälkimmäisen humoristissävyyinen transformaatio, kuten analyysissä todettiin.

Linna kutsui mielellään itseään "antirunebergilaiseksi kirjailijaksi" (Varpio 1979, 16). Niinpä hän *Tuntemattomallaan* kyseenalaisti Runebergin edustaman perinteisen, juhlanan ja 1950-luvun sodanjälkeiseen Suomeen nähden aikansa eläneen sotakuvan. Vaikka *Hysteria* puolestaan kommentoi Linnan *Tuntematonta*, ei se näkemyksellisessä mielessä sodan filosofiaa lukuun ottamatta haasta tätä kovinkaan radikaalilla tavalla. Esimerkiksi "rajamäkeläisyys" hallitsee myös Tapion sotilaita, etenkin Vihtori Kauttoa, jossa on tässä mielessä samoja piirteitä kuin *Tuntemattoman* Viirilässä. Toisaalta sodan filosofiassa Tapion haaste on selvä: *Hysterian* sodan filosofiaa voidaan pitää yllättävän radikaalina, jopa sotaishena, kun taas *Tuntematon* pysyy tässä mielessä pasifistisella linjalla. Sama asia kääntäen ilmaistuna: *Tuntemattoman* sodanvastaisuus on tärkeä osa romaanin perusolemuksesta, kun taas *Hysteriaa* ei sodan filosofiaa tarkastellen voida luonnehtia sodanvastaiseksi. Tämän seikan merkitys korostuu, koska Harri on kertojahierarkian huipulla. Tapion sotakuvan suurimmat erot Linnaan nähden ovat yksilön osuuden painottaminen kerronnassa kollektiivin sijaan ja dokumentaarisuuden esille nosto 1960-luvun lopun hengen mukaisena "nauhuri-realismina." Tapion sota on yksilön, sekatyömies Vihtori Kauton, sotaa. Niinpä *Hysterian* sotakuvaa on helppo pitää proletaarisena mutta ei kuitenkaan ideolo-

gisessa mielessä, sillä Kautto on epäpoliittinen työläinen. Näin Tapio poikkeaa uusvasemmistolaisesti painottuneesta 1960-lukulaisesta ajattelusta.

Tapion suhde Linnaan ei ole radikaalisti opponoiva, Tapio ei ole samassa mielessä "antilinnalainen" kuin Linna on antirunebergiläinen. Silti näiden kirjailijoiden teosten välistä suhdetta leimaa jännitteisyys, vaikka *Hysteria* ja *Pohjantähti* ovatkin kaksi isänmaallista romaania ja suurta kertomusta suomalaisuudesta. Yksi näytävä ero ilmenee teosten suhteessa kansalaissotaan. *Hysteria* osoittaa, ettei vanhojen haavojen umpeutuminen ajan myötä ole selviö, päinvastoin, menneeseen liittyvät patoutumat voivat purkautua rajulla ja odottamattomalla tavalla vielä vuosikymmenienkin kuluttua. *Hysteria* luotaa kansalais sodan syitä eri tavalla kuin *Pohjantähti*: veljessodan syyt löytyvät ennen kaikkea suomalaisen perusluonteen pimeiden puolien aiheuttamista ongelmista eri luokkien mentaalisesti epävakaiden edustajien välillä, eivät torppariuden kaltaisesta yhteiskunnallista jännitystä luovasta rakenteellisesta tekijästä. *Pohjantähden* maailmassa tärkein sovitus tapahtuu talvisodassa, ja kansalais sodan haavojen todellinen umpeutuminen alkaa. *Hysteria* puolestaan kompleksisoi kansalais sotakäsityksen nivomalla vuoden 1918 tapahtumien yhteyteen arktisen hysterian vallassa tapahtuneen veriteon ja sen ympärille koko romaanin juoneen keskeisesti vaikuttavan koston kierteen. Tämä kierre ei, päinvastoin kuin *Pohjantähdessä*, löydä päätepestettään esimerkiksi talvi- ja jatkosotien kaltaisissa suurissa prosesseissa vaan se saa niistä jopa lisää stimulaatiota. Kansalais sodan myötä alkanut koston ja katkeruuden kierre vaikuttaa vielä 1960-luvulla romaanin nykyhetkessä. Kyseessä on yksi kirkkaimpia esimerkkejä siitä, millä tavoin *Hysteria Pohjantähteen* verrattuna kompleksisoi todellisuutta ja näkee sen pessimistisesti. Samalla se on *Hysterian* näkemys siitä, ettei talvisota kansallisen eheytyksen alkupisteinä ollutkaan yksiselitteinen. *Pohjantähden* näkemys puolestaan on lähempänä yleistä käsitystä. Kansallisten aiheiden käsittelystä voidaan vielä löytää yksi *Hysterian* merkittävä ero *Pohjantähteen* nähden: *Hysteria* käsittelee *Pohjantähdessä* ilmenneitä kansallisia aiheita individualistisesti.

Hyvän ja pahan vaikeaselkoinen suhde *Hysteriassa* muodostaa yhden tärkeän eron *Pohjantähteen* verrattuna. Modernismissä relativismi korvaa perinteiset hyvän ja pahan määritelmät. Esimerkiksi kaikki Koskelan kolme sukupolvea voi nähdä "hyvän" edustajina, kun taas nimenomaan *Hysterian* Vikki Björkhar ryssä hyvä ja paha, idealismi ja kyynisyys, humaanius ja ahneus kietoutuvat toisiinsa monimutkaisella tavalla. Modernismiin liittyy pessimismi ja rikkinäisyys, realismiin valoisuus ja eheys (Makkonen 1991b, 159). *Pohjantähden* loppuratkaisu on Koskelan sukua kohtaavista suurista vastoinkäymisistä huolimatta vielä laadultaan optimistinen. Teoksen maailmankuvaa leimaava kristillishenkkinen traditionaalisuus ei teoksen loppusivuillakaan järky vaan kyseistä maailmankuvaa edustava Elina Koskela, yksi romaanin merkittävimmistä henkilö hahmoista, tarjoaa sitä vielä tuossakin vaiheessa toisille heidän elämänsä ratkaisuksi. Hänen mielestään ihmisellä on kristillisyyden myötä olemassa alituinen toivo, mikä ei ilmene ainoastaan konkreettisisä tilanteissa, joita elämä tuo ihmisen eteen, vaan myös mahdollisuutena torjua uhkaava eksistentiaalinen tyh-

yyden tunne. *Hysterian* päähenkilön Harri Björkharryn maailmankuvaa puolestaan leimaa eksistentiaalinen tyhjiys. Siinä, missä Elina Koskela uskoo vakaasti kristillisen toivon olemassaoloon, Harri Björkharry eksistentiaalisävyisen katsumuksensa vuoksi tukeutuu ihmisen järkeen ja voimaan. Harrin nietzscheläis-sävyinen näkemys myös heijastuu teoksen perustunnelmaan.

Optimismin lisäksi *Pohjantähden* näkemys sukupolvien ketjusta on *Hysteriaan* verraten ristiriidaton, mikä ilmenee sukuromaanigenren yhteydessä Koskelan suvun suuren tehtävän toteutumisen kuvauksena. Vastuu suvun suuresta tehtävästä siirtyy ensin Jussilta Akselille ja sitten Akselilta Juhanille harmonisesti, ilman että seuraava sukupolvi kyseenalaistaisi edellisen sille suunnitteleman roolin. Tässä mielessä suvun elämä kulkee sovinnaisen turvatuissa uomissa, vailla nuoren polven kapinaa. *Hysteriassa* tilanne on kahden sukupolven kohdalla aivan toinen. Vikki Björkharry hylkää isänsä edustaman ideologisuuden ja työläisen elämäntavan ja ryhtyy kapitalistiksi, Harri puolestaan kyseenalaistaa isänsä kohtaan tuntemastaan suuresta kiintymyksestä huolimatta tämän itseään varten suunnitteleman roolin. Mikäli Tuulikki Valkosen esittämät tiedot Katariinan tapaturmaisesta kuolemasta voimalaitostyömaalla (Valkonen 2003, 313-314) pitävät paikkansa, olisi *Hysterian* synteesi pessimistisyydessään ollut poikkeuksellinen. Samalla se olisi merkinnyt hahmottumassa olleen sovituksen pohjan murenemistä.

Yksittäinen teos voi olla rikas genreiltään (Brax 2001, 118), mikä on muodostunut myös tämän tutkimuksen yhdeksi tulokseksi. Olen analyysin kuluessa osoittanut, että *Hysteriasta* on luettavissa osin peräti viisi eri lajityyppiä: sukuromania, individualistista romaania, maaseuturomania, sotaromania ja dokumenttiromania. *Pohjantähteä* on luettu ja se on luettavissa ainakin kolmen genren lävitse, jotka ovat eepos, historiallinen romaani ja sukuromaani. Genre, jonka edustajana teosta tarkastellaan, vaikuttaa huomattavasti sen tulkintaan (Fowler 1982, 257-271). Sukuromaanin genre yhdistää *Hysteriaa* ja *Pohjantähteä*. Samoin *Hysteriakin* on historiallinen romaani siinä merkityksessä, että sen puitteissa tulevat näkyviin samat Suomen valtiollisen historian vaiheet kuin *Pohjantähdessäkin*. Ero on kuitenkin siinä, että *Pohjantähden* Pentinkulma ja sen väki ovat historiallisen toiminnan keskiössä, kun taas *Hysteriassa* henkilöillä ei ole sellaista asemaa, josta käsin he voisivat oikeasti vaikuttaa asioiden kulkuun.

Hysterian erot *Pohjantähteen* nähden eivät ole ainoastaan rakenteellisia vaan myös maailmankatsomuksellisia. Suuri aatteellinen eroavaisuus löytyy *Hysterian* individualismista. Individualismi konkretisoituu päähenkilö Harri Björkharryssa, joka esittää sodasta, politiikasta ja ihmiselämästä individualistisia ajatuksia. Tutkimukseni on toisaalta osoittanut, että joitain rajauksia Harrin arvojen suhteen on silti pakko tehdä. Vaikka hänen ajatusmaailmassaan on esimerkiksi selviä nietzscheläisiä piirteitä, ei sitä kokonaisuudessaan voida pitää nietzscheläisenä. Hän itse ei täytä niitä kriteereitä, joita Nietzsche asetti teoretisoimalleen ihanneyksilölle, yli-ihmiselle, eivät myöskään Harrin isä ja isoisa dynaamisuudestaan ja vitalisuudestaan huolimatta. Kauttoa nimitettiin 1960-luvun lopulla "oikeistolaiseksi tuntemattomaksi sotilaaksi." Analyysi on osoittanut, että totuus on hienojakoisempi. Harrin oma nationalismi ja voiman kaipuu ovat nimittäin niin voimakkai-

ta, että ne tekevät tälle nimitykselle enemmän oikeutta kuin Kauttoon, sodan toimijaan, liittyvät piirteet. Sodan "filosofi" ja käytännön sotija suhtautuvat *Hysteriassa* sotaan aivan päinvastaisilla tavoilla. Tämä tutkimus on lisäksi osoittanut, ettei myöskään Harria voida pitää Hitlerin kannattajana. Siltikin Harri soutaa *Hysterian* kanssa vastavirtaan 1960-lukulaisessa ilmapiirissä: hän hakee voimasta, jopa sodasta ratkaisua ihmiskunnan ongelmiin. Tällaisen ajatuksen esittäminen ei tuolloin tietenkään saanut osakseen vastakaikua. Hitlerin valintaa tällaisen vastakarvauksen yhdeksi elementiksi voidaan kyseisen aikakauden ilmapiiriä ajatellen pitää rohkeana tekona.

Keskeneräisyydestään huolimatta *Hysteria* näyttää keskustelevan *Pohjantähden* kanssa historiallisena ja kansalaissotaromaanina tulkiten aiheen käsitteilyn eri tavalla kuin Linna. Romaani pitää *Pohjantähden* tapaan kiinni tasapuolisuudesta kumpaakin osapuolta kohtaan mutta kertojanäkökulmien takia syntyy ratkaiseva ero teosten kansalaissotapäätelmistä ajatellen. *Hysteria* tarkastelee kansalaissotaa elitistisen minä-kertojansa arvotuksista käsin, kun taas *Pohjantähdessä* kaikkitietävä kertoja ulottaa näkökulmansa eri yhteiskuntaluokkien edustajiin esimerkiksi sisäisen monologin avulla. Erilaisilla kertojanäkökulmilla voidaan viitata myös näkemykseen historian kulusta. Meren ja Haavikon tapaan myös Tapio halusi esittää kansalaissodan muun kuin objektiivisen historiannäkemyksen pohjalta eli Harri Björkharryn välityksellä. Näkökulman subjektiivisuutta korostaa sekin, ettei Harri itse ole elänyt kansalaissodan aikoina: hän on kerronnassaan riippuvainen aikalaiskuvauksista.

Hysteriassa maaseuturomaani ja individualistinen romaani asettuvat toistensa kontrasteiksi. Saarijärviset köyhät elävät ikään kuin toisessa romaanimailmassa kuin problemaattinen minäkertoja. Tulkintaa analysoitaessa voidaan jälleen viitata kertojanäkökulmaan. Koska Harri on kertojahierarkian huipulla, arvottuu individualistisen romaanin genre ikään kuin maaseuturomaanin henkilökohtaisemmin hänen näkökulmastaan. Ja kääntäen: vaikka Harri on jatkuvasti tekemisissä työläisten ja köyhien kanssa nähden läheltä näiden vaatimatoman elintasonsa, se ei ole hänelle omakohtaista elämää. Senhetkisistä askeettisista oloista huolimatta Harrin oman elämän aineellinen pohja on vahva eikä hänen tarvitse pelätä köyhyyttä. *Hysteriassa* siis tarkastellaan köyhiä hyvinkin läheltä mutta yhteiskuntaluokaltaan ja henkiseltä olemukseltaan paljon "korkeammalla" tasolla olevan henkilöihahmon silmin.

Tutkimuksen genrehavainnoista voidaan vielä tehdä yhteenveto sotaromaanin ja dokumenttiromaanin problematiikan pohjalta. *Hysteriassa* sotaromaanina on sekä realistisia että modernistisia elementtejä. Vaikka Tapio on nostanut dokumentaarisuuden toista osaa tehdessään keskeiseen rooliin, hän on silti tehnyt sen taiteellisista lähtökohdista käsin. Analyysiosuuden lopussa oleva *mimesis*-pohdinta osoittaa, että kirjailija on luonut kerrontaan epäjatkuvuuskohtia ja ikään kuin leikkinyt dokumentaarisuudella. Yksi havainto koskee vielä todellisuuden tyyllittelyä. Vaikka Kauton kertomuksessa on jonkin verran esimerkiksi makaabereja ja absurdeja elementtejä, ei Tapio tyyllittelynsä myötä silti lukeudu absurdismia käyttävän Meren kategoriaan. Sotateeman ottaminen

esille noinkin näkyvästi oli kuitenkin Tapiolta kannanotto, jolla hän väistämättä poikkesi 1960-lukulaisesta valtavirrasta.

Arvioin työni dokumentaarisuuskäsittelyä myös kriittisesti. Vaikka olenkin lähestynyt *Hysterian* dokumentaarisuutta romaanin kanssa samassa kontekstissa tuotetulla genrenäkemyksellä, myönnän että olisin tuoreemmalla teorialla ja kansainvälisen tarkastelun avulla saanut käsittelyyni vahvemman argumentaation. Samalla totean olevani tietoinen siitä kritiikistä, mitä Heinon dokumenttinäkemyistä kohtaan on joskus ilmennyt (Mäkinen 1990, 4). Vaikka tätä kritiikkiä on esitetty ei-fiktiivisen romaanin yhteydessä, koskettaa se myös dokumentaarisuutta.

Usean lajityypin läsnäoloa *Hysteriassa* ei voida tulkita siten, että romaani olisi postmodernistinen, kokeileva teos. Teosta olisi kyllä kiusaus nimittää postmodernistiseksi sen keskeneräisyyden takia, kun Harrin työstämiin vaikeisiin kysymyksiin ei löydykään ratkaisuja.

Hysteria jää kahden maailman väliin, aivan kuten tämän tutkimuksen otsikko antaa ymmärtää: rakenteellisesti teos edustaa joidenkin elementtiensä puolesta modernismia, ja 60-luvun näkökulmasta aatteellisesti "taantumusta" korostaessaan esimerkiksi isänmaallisuutta ja yrittäjyyttä. Kahden maailman välissä olemisen voidaan ilmaista toisellakin tavalla: teos on sidoksissa Linnaan hypertekstuaalisesti mutta on samalla *Pohjantähden* uudelleenkirjoittamista toisiin tarkoituksiin. Toisaalta *Hysterian* aatteelliset elementit näyttäytyvät tässä mielessä kaksinaisisessa valossa, kun sen maailmankatsomukseen liittyvät eksistentiaaliset piirteet edustavat modernia irrallisuutta. *Hysterian* jääminen kahden maailman väliin voitaisiin tulkita yhdeksi Tapiion keskeiseksi kirjalliseksi tavoitteeksi. Hän halusi luoda sellaisen romaanin, joka olisi vapaa ajankohtansa filosofis-kirjallisista totunnaisuuksista. Tällaisen päämäärän arvo luonnollisesti edelleen korostui 1960-luvun lopun kaltaisella voimakkaiden yhteiskunnallisten virtausten aikakaudella. Tapiion suhde modernismiin on niin ikään yksi esimerkki hänen tarpeestaan kulkea omia teitään. Hän käyttää *Hysteriassaan* modernistisia elementtejä niin rakenteen kuin maailmankatsomuksenkin osalta. Tapio tuo esille oman vaihtoehdon, maakuntamodernismin, aivan samoin kuin *Viikatetanssissa* runsaat kymmenen vuotta aikaisemmin. Hän haluaa johdonmukaisesti osoittaa, että modernismi voi aivan hyvin rantautua suurista kaupungeista maakuntiin, maaseudulle, jopa tavallisen rahvaan elämää kuvaavaksi kirjalliseksi metodiksi. *Hysterian* modernistisuus suhteessa realistiseen *Pohjantähden* ei kuitenkaan automaattisesti merkitse sitä, että Tapio olisi Linnaa "eurooppalaisempi."

SUMMARY

Between two worlds. Marko Tapio's *Arktinen hysteria* as a challenger to Väinö Linna

The present study focused on the following novels: *Arktinen hysteria* (*Arctic hysteria*) (1967, 1968) by Marko Tapio and the *Täällä Pohjantähden alla* (*Here Beneath the North Star*) trilogy and *Tuntematon sotilas* (*The Unknown Soldier*) by Väinö Linna. By analyzing transtextuality between these works the present study examined how Tapio's novel sets itself into dialogue with Linna's works. More particularly, the present study examined how and with what kind of literature and ideological means Tapio accomplished his mission.

Gerard Genette's model of transtextuality, which consists of architextuality, hypertextuality and paratextuality, was used as the theoretical framework and a method for the analysis of the transtextual relationships between Tapio's and Linna's works. Architextuality entails questions of genre; with the *Pohjantähti* trilogy *Arktinen hysteria* shares the genre of family saga, and with *Tuntematon sotilas* the genre of war fiction. Tapio sets his novel into dialogue with Linna's realism through modernist elements. He depicts the same events as Linna before him, but through a modernist, rational and elitist first person narrator, and by using modernist narrative strategies such as the stream of consciousness and the fragmented time structure. The whole novel is based on Harri's inner monologue of 20 minutes, which underlies the stream of consciousness kind of traits of the novel, and the author's modernist approach to the topic. Tapio's way of highlighting subjectivity suggests that he did not aim at describing some objective reality, but at creating a new whole of the themes that Linna dealt with in his work. In Linna's trilogy, for example, the depiction of the Civil war and the Depression is constructed through the literary means of realism, which include a chronological narrative, the omniscient narrator, changing focalization and inner monologues. Thus Linna's realist depiction can be interpreted as a determined intention at objectivity.

Modernism manifests itself in *Arktinen hysteria* for example as pessimism related to existential questions. The first person narrator, Harri Björkharry, denies God and confesses that he admires strong leaders, and war was a method for renewing the human kind. In fact, the novel's individualism cannot be analyzed without Nietzsche's philosophy. Thus, one of the conclusions of the present study is that the world view of *Arktinen hysteria*, with its modernist characteristics, is pessimistic, while that of *Pohjantähti* is optimistic. In addition, the relationship between the good and the evil is very complex in Tapio's work, in comparison to that of Linna's.

As a genre, family saga is an example of how Tapio brings forth a contradictory and complex whole of the themes that Linna has brought up in his works. The first person narrator in *Arktinen hysteria* questions his father's great mission, whereas the son portrayed in the *Täällä Pohjantähden alla* trilogy

does not. The mimesis of the novels was analyzed simultaneously with the analysis of the documentary characteristics of the works.

Arktinen hysteria, published more than ten years after Linna's realist war novel, takes a different approach to mimesis. Its mere modernist characteristics, the fragmented narration and the effects of alienation, among others, suffice it to break the illusion of mimesis constantly. *Arktinen hysteria* is caught between two worlds. On the structural level it represents modernism; from the 1960s ideological point of view it represents "reaction" in its focus on patriotism and entrepreneurship. However, this impression of "being caught between two worlds" can be expressed differently, too: Tapio's work has a hypertextual relationship to that of Linna's, but at the same time it rewrites Linna's themes for other purposes. Therefore, *Arktinen hysteria* can be seen as a novel that travels against the stream of its own context. *Arktinen hysteria* suggests that modernism can also bear traits of nationalism and provincialism.

LÄHTEET

Tutkimuskohteet

- Tapio, M.: *Arktinen hysteria I (Vuoden 1939 ensilumi, 1967)* (analyysissä käytetty teoksen kummastakin osasta lyhennettyä nimeä *Hysteria*). WSOY. Porvoo, Helsinki.
- Tapio, M.: *Arktinen hysteria II (Sano todella rakastatko minua, 1968)*. WSOY. Porvoo, Helsinki.
- Linna, V. 1954: *Tuntematon sotilas* (analyysissä käytetty lyhennettyä nimeä *Tuntematon*). WSOY. Porvoo. Helsinki.
- Linna, V. 1959: *Täällä Pohjantähden alla I* (analyysissä käytetty trilogian osista lyhennettyä nimeä *Pohjantähti*). WSOY. Porvoo, Helsinki.
- Linna, V. 1960: *Täällä Pohjantähden alla II*. WSOY. Porvoo, Helsinki.
- Linna, V. 1962: *Täällä Pohjantähden alla III*. WSOY. Porvoo, Helsinki.

Kirjallisuus ja lehtiartikkelit

- Anttila, A. 1926: *Johdatus uudenajan kirjallisuuden valtavirtauksiin ja lähteitä niiden valaisemiseksi*. Porvoo.
- Auerbach, E. 1992: *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. Suom. Oili Suominen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimintuksia 562. Helsinki.
- Bahtin, M. 1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Progress. Moskova.
- Bahtin, M. 1995: *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Kustannus Oy Taifuuni. Helsinki.
- Bal, M. 1977: *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Klincksieck, Paris.
- Barthes, R. 1993: *Tekijän kuolema, tekstin synty*. Suomennoksen toimittanut Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Vastapaino. Tampere.
- Bergson, H. 2000: *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä*. Ranskan-kielinen alkuteos *Le Rire. Essai sur la signification du comique* vuodelta 1900. Suomennos Sanna Isto ja Marko Pasanen. Loki-Kirjat. Helsinki.
- Booth, W. C. 1974: *A Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press. Chicago and London.
- Brax, K. 2001: *Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa*. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toimittaneet Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki. Pieksämäki.
- Broms, H. 1985: *Alkukuvien jäljillä. Kulttuurin semiotiikkaa*. WSOY. Juva.
- Broms, H. & Eronen, J. 1985: *Suomalaiset ja venäläiset. Teoksessa Alkukuvien jäljillä. Kulttuurin semiotiikkaa* (toim. Henri Broms). WSOY. Juva.
- Brooks, C. & Warren, R. 1959: *Understanding Fiction*. Appleton-Century-Crofts. New York.

- Chatman, S. 1983: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca and London.
- Cuddon, J. A. 1979: *A Dictionary of Literary Terms. Revised Edition.* Andre Deutsch.
- Dickie, G. 1981: *Estetiikka. Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia.* Suomentanut Heikki Kannisto. SKS. Helsinki.
- Durkheim, È. 1977: *Sosiologian metodisäännöt.* Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.
- Ekholm, K. 1988: *Paavo Rintala, dokumentaristi. Miten kirjailija käyttää lähteitä.* Things to come. Orivesi.
- Eliade, M. 1964/1988: *Shamanism. Archaic techniques of ecstasy.* Transl. from the French by Willard R. Trask. London.
- Elovaara, R. 1992: *"Olen tyhjä huone."* Tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista. Helsinki. Yliopistopaino.
- Emerson, R. W. 1964: *Esseitä.* Suomentanut J. A. Hollo. WSOY. Porvoo.
- Envall, M. 1985: *Nasaretin miehen pitkä marssi. Esseitä Jeesus-aiheisesta kirjallisuudesta.* WSOY. Juva.
- Ervasti, E. 1960: *Suomalainen kirjallisuus ja Nietzsche. 1900-luvun vaihde ja siihen välittömästi liittyvät ilmiöt.* Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B. Turun yliopisto.
- Esslin, M. 1980: *Draaman perusteet.* Suomentanut ja käsittehakemistolla varustanut Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Gummerus. Jyväskylä.
- Ewen, J. 1980: *Character in Narrative. Sifri'at Po'alim.* Tel Aviv.
- Foucault, M. 2000: *Tarkkailla ja rangaista.* Suom. Eeva Nivanka. Otava. Helsinki.
- Fowler, A. 1982: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* Oxford University Press.
- Freud, S. 1988 (1927): *Humour.* The Pelican Freud Library, vol. 14. Art and Literature. London – Bungay.
- Freud, S. 1995: *Unien tulkinta.* Gummerus. Jyväskylä.
- Fried, A. 1975: *Marko Tapio.* WSOY. Porvoo, Helsinki.
- Fried, A. 1989: *Kirjailijan kutsu. 14 esseitä kansainvälisestä kirjallisuudesta.* Otava. Helsinki.
- Fried, A. 1995: *Arktisen hysterian prologi.* Kirjassa *Loogillista ihmettelyä. Kirjoituksia Marko Tapiosta.* Toimittanut Miisa Jääskeläinen. Tapperien Taideseura. Gummerus. Jyväskylä.
- Gaifman, H. A. 1984: *Svejk – The Homo Ludens.* Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka. Benjamin Stolz et al., eds. University of Michigan Press: Ann Arbor, Michigan.
- Galbraith, J. K. 1984: *Vallan anatomia.* Suomentanut Leevi Lehto. WSOY. Juva.
- Genette, G. 1972/1980: *Narrative Discourse.* Transl Jane E. Lewin, Oxford: Basil Blackwell.
- Genette, G. 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Seuil. Paris.
- Genette, G. 1987: *Seulis.* Seuil. Paris.

- Giddens, A. 1991a: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, A. 1991b: *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, A. 1995: *Elämää jälkitraditionaalisessa yhteiskunnassa*. Teoksessa Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash: *Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio*. Suom. Leevi Lehto. Vastapaino. Tampere.
- Goldmann, L. 1986: *Towards a Sociology of The Novel*. Printed in Great Britain at The University Press, Cambridge.
- Hakala, R. 1999: *Kristillinen elämäkatsomus ja modernismin ihanteet*. Niilo Rauhalan lyriikan tarkastelua. SKS. Helsinki.
- Hakkarainen, M.-L. 1998: *Moniääninen romaani eli miten pohjatekstit opastavat lukijaa Bertolt Brechtin Kerjäläisromaanissa*. Teoksessa *Interteksti ja konteksti*. Toimittaneet Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Hamon, P. 1972/1977: *Pour un statut sémiologique du personnage*. Barthes et alii.
- Havu, T. 1954: *Purnaajan sota*. Helsingin Sanomat 19.12.1954.
- Heino, A. 1972: *Dokumentarismi*. Teoksessa *Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja 26. Juhlakirja Eino Krohnin täyttäessä 70 vuotta 8.2.1972*. SKS. Helsinki.
- Hemánus, P. 1972: *Reporadion nousu ja tuho*. Otava. Helsinki.
- Homeros 1962: *Ilias*. Suomentanut Otto Manninen. Neljäs painos. Porvoo.
- Honka-Hallila, A. 1993: *Vakaat hämäläiset ja kiivaat pohjalaiset*. Suomalaisen elokuvan "heimopiirteistä." Teoksessa *Kauas on pitkä matka*. Kirjoituksia kahdesta kotiseudusta. Kalevalaseuran vuosikirja 72. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. SKS. Helsinki.
- Hormia, O. 1968: *Moderni suomalainen kirjallisuus – miten siihen on tultu?* ÄOLV 1967-1968 (1968). Äidinkielen opettajain liitto. Helsinki.
- Hormia, O. 1971: *Suomalaisen proosan dialogista*. KTSV 25.
- Hough, G. 1971: *Kirjallisuus ja tutkimus*. Suomentanut Eila Pennanen. Otava. Helsinki.
- Huhtala, L. 1981: *Kuu, torpparin aurinko*. Torppari-aihe suomalaisessa kaunokirjallisuudessa 1809-1918. SKS. Helsinki.
- Humphrey, R. 1954: *Stream of Consciousness in the Modern Novel. A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and Others*. Berkeley, Los Angeles, London.
- Ihonen, M. 1989: *Linnan, Haavikon ja Meren kansalaisromaanit: yhteiskuntakritiikki ja eetos*. Kirjallisuuden kentillä. Kirjoituksia kirjallisuuden sosiologiasta ja reseptiosta. Acta Universitatis Tamperensis A. Vol. 270. Toim. Markku Ihonen. Tampereen yliopisto. Tampere.
- Ihonen, M. 1999: *Arktisen hysterian äärellä*. Teoksessa *Laulujen lumoissa*. Kirjallisuudentutkijoiden ja kirjailijoiden seireenilauluja professori Yrjö Varpiolle hänen 60-vuotispäivänään 7.11.1999. Toim. Yrjö Hosiaislouma.

- Ikonen, T. 2001: Tarina ja juoni. Teoksessa Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Tietolipas 174. SKS. Helsinki.
- Itkonen, T. I. 1958: Lappalaiset. Teoksessa Oma maa. Tietokirja Suomen kodeille. Toim. Edvin Linkomies. WSOY. Porvoo. Helsinki.
- Janik, V. 1998: Fools and Jesters in Literature, Art and History. A Bio-Bibliographical Sourcebook. Westport, Connecticut, London. Greenwood Press.
- Junnila, H. 1995: Saarijärven historia 1865-1965. Paavon Saarijärvestä kaupungiksi. Saarijärven kaupunki. Saarijärvi.
- Jämsén, E. 1965: Marko Tapion kesäpuheet. Kansan Uutiset, 26.9.1965.
- Jämsén, E. 1967: Syksyn tärkeimpiä kirjoja. Kansan Uutiset, 23.12.1967.
- Jämsén, E. 1968: Jeesuksen vaivat. Kansan Uutiset, 24.12.1968.
- Kalemaa, K. 1969: Kansallista sotaa saarijärveläisittäin. Kansan Lehti, 11.5.1969.
- Kallio, R. 1972: Vanhan Saarijärven historia. Esihistoriallisen katsauksen laatinut Matti Huurre. Gummerus. Jyväskylä.
- Kantokorpi, M. 1990: Proosan runousoppia. Kertojan havaittavuuden asteen osoittimia. Oppimateriaaleja 9. Helsingin yliopisto. Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Kare, K. 1957: Hamsteri ja Aapo Heiskanen. Suomalainen Suomi 25:9.
- Kare, K. 1960: Yksinäiset ja irralliset. Arvostelu Veijo Meren romaanista Irralliset. Suomalainen Suomi 4/1960.
- Karkama, P. 1971: Sosiaalinen konfliktromaani. Rakennetutkimus suomalaisen yhteiskunnallisen realismin pohjalta. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.
- Karkama, P. 1990: Modernismin haasteet. Teoksessa Tutkielmia suomalaisesta modernismista. Toim. Tuija Takala ja Juha Hyvärinen. Turun yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, n:o 21.
- Karkama, P. 1993: "Maaseutumodernistin" itseidentiteetti. F. E. Sillanpään Ihmislapsia elämän saatossa -novellikokoelman tarkastelua. Teoksessa Nykyajan kynnyksellä. Kirjoituksia suomalaisen kirjallisuuden modernisaatiosta. Toim. Minna Toikka. Taiteiden tutkimuksen laitos, Turun yliopisto. Sarja A, n:o 29.
- Karkama, P. 1994: Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä. SKS, Helsinki.
- Karkama, P. 1998: Kontekstualismin haasteet. Tutkija ja konteksti. Teoksessa Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 51. Osa 1. SKS. Helsinki.
- Karonen, V. 1995: Marko Tapion Arktinen hysteria tukehtui suomettumiseen. Uhkarohkea urheilija. Helsingin Sanomat, 28.5.1995.
- Kayser, W. 1963: The Grotesque in Art and Literature. Saksankielisestä alkuteoksesta englanniksi kääntänyt Ulrich Weisstein. Bloomington.
- Kayser, W. 1968: Entstehung und Krise des Modernen Romans. Stuttgart 1968 (1954).

- Keltikangas-Järvinen, L. 1996: Suomalainen kansanluonne. Teoksessa Olkaamme siis suomalaisia. Kalevalaseuran vuosikirja 75-76. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. Helsinki. SKS.
- Keskinen, M. 1993: Fiktion talon eteiset ja kynnykset. Peritekstit kirjallisuuden kommentaattorina ja tulkintana. Teoksessa Toiseuden politiikat. Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja n:o 47. SKS. Helsinki.
- Keskinen, M. 1995: Seitsemän minuuttia yli yhdeksän. Aika totta Aapo Heiskasen viikatetanssissa. Teoksessa Loogillista ihmettelyä. Kirjoituksia Marko Tapiosta. Toim. Miisa Jääskeläinen. Gummerus. Jyväskylä.
- Keskinen, M. 1996: Kriittisiä transpositioita. Intertekstuaalisuuden teorit kirjaimen ja metaforan välissä. Teoksessa Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi. Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja n:o 49 Seuran. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Keskinen, M. 2001: Teksti ja konteksti. Teoksessa Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä. Toimittaneet Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Kettunen, K. 1986: Tehty menneisyys. Historiallisen romaanin genresta. Teoksessa Teksti ja konteksti. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 40. Toimittanut Jaana Anttila. SKS. Helsinki.
- Kilpi, M. 1955: Dokumentaarista. Artikkelit Parnasso-lehdessä n:o 6/1955.
- Kinnunen, A. 1994: Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys. WSOY. Juva.
- Kirstinä, L. 1999: Päätalolaisen kirjallisuuden eetos. Teoksessa Päätalon juurella. Juhlakirja 11.11.1999 Kalle Päätalon täyttäessä 80 vuotta. Gummerus.
- Kivimies, Y. 1963: 40 kenraalia + 68 muuta. Suomalainen Suomi. 8/1963.
- Kivimies, Y. 1965a: Poimintoja. Romaani ja todellisuus. Suomalainen Suomi 5/1965.
- Kivimies, Y. 1965b: Tyhjän kulumisesta. Suomalainen Suomi 7/1965.
- Klinge, M. 1980: Onko Täällä Pohjantähden alla Suomen kansallisromaani? Teoksessa Väinö Linna. Toisen tasavallan kirjailija. Toim. Yrjö Varpio. WSOY. Helsinki.
- Klinge, M. 1999: Suomen sinivalkoiset värit. Kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksistä. Otava. Helsinki.
- Klinge, M. 2004: Poliittinen Runeberg. Suomentanut Marketta Klinge. Runebergin runot ja Homeros-sitaatit suomentanut Otto Manninen. WSOY. Helsinki.
- Knuuttila, S. 1992: Kansanhuumorin mieli. Kaskut maailmankuvan aineksena. SKS. Helsinki.
- Kolbe, L. 1996a: Eliitti, traditio, murros: Helsingin yliopiston ylioppilaskunta 1960-1990. Otava.
- Kolbe, L. 1996b: Murroksen ja modernismin myyttinen ja juhliva 60-luku. Kirjassa Olkaamme siis suomalaisia. Kalevalaseuran Vuosikirja 75-76. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. SKS. Helsinki.
- Komu, E. 1986: Kertojan roolista Väinö Linnan romaanitrilogiassa Täällä Pohjantähden alla. Teoksessa Historiallisen romaanin teoriaa ja käytäntöä

- Georg Lukacsista Umberto Ecoon. Toim. Markku Ihonen ja Liisa Saariluoma. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia – Studies in Literature and Culture. Joensuun yliopisto, humanistinen tiedekunta. University of Joensuu, Faculty of Arts. N:o 2. Joensuu 1986.
- Korhonen, K. 2001: Kirjallisuudentutkimuksen alue. Teoksessa Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Tietolipas 174. SKS. Helsinki.
- Korsisaari, E. M. 2001: Keskeisiä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia. Teoksessa Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Tietolipas 174. SKS. Helsinki.
- Kortelainen, A. 2003: Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa. Tammi. Helsinki.
- Koskimies, R. 1967: Ammattityötä ja korpihysteriaa. Uusi Suomi, 5.12.1967.
- Koukkunen, K. 1990: Nykysuomen sanakirja. Vierassanojen etymologinen sanakirja. WSOY:n graafiset laitokset. Porvoo.
- Kristeva, J. 1969/1980: World, Dialogue, and Novel. Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art. Edited by Leon S. Roudiez. Translated by Thomas Gora, Alicd Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Colombia University Press.
- Kristeva, J. 1998: Musta aurinko. Masennus ja melankolia. Suom. Mika Siimes ja Pia Sivenius. Kustannusosakeyhtiö Nemo.
- Kuhna, M. 1995: Haastattelut romaanin pohjana. Kirjassa Loogillista ihmettelyä. Kirjoituksia Marko Tapiosta. Toim. Miisa Jääskeläinen. Tapperien Taide-seura. Gummerus. Jyväskylä.
- Kuhna, M. 2002: Lasse Heikkilä on jäänyt arvoitukseksi. Nuorena kuolleen runoilijan juuret olivat Satakunnassa, mutta latva Pariisissa. Satakunnan Kansa, 30.3.2002.
- Kunnas M.-L. 1981a: Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945-1959. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 372.
- Kunnas, T. 1981b: Nietzsche – Zarathustran varjo. Otava. Helsinki.
- Kupiainen, U. 1954: Huumorin sukupolvi 1900-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa. Suurlakon ja ensimmäisen maailmansodan välisenä aikana humoristisen tuotantonsa aloittaneet kertoma- ja näytelmäkirjailijat. WSOY. Helsinki.
- Kuusi, M. 1955: Sotaromaanit. Suomalainen Suomi I.
- Kuusi, M. 1973: Johdatus idolianalyysiin. Parnasso 4/1973.
- Laaksonen, T. 1995: Syyllisyys ja minuus. Jorma Korpelan Tohtori Finckelman, Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssi ja Juha Mannerkorven Jyrsijät. Teoksessa Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa. Toimittanut Kaisa Kurikka. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A. N:o 33.
- LaHaye, T. 2000: Luonteesi ja sen mahdollisuudet. Päivä Osakeyhtiö. Jyväskylä.
- Laitinen, K. 1953: Kansankuvauksen kolmas näytös. Helsingin Sanomat, 10.10.1953.

- Laitinen, K. 1958: 1950-luvun kirjallisuus. Kirjallisuutemme vuosikymmenet V. Parnasso 8:7, 311-314.
- Laitinen, K. 1959: Merkintöjä. Kirjavuosi 1958. Parnasso 1959.
- Laitinen, K. 1963: Luomisen vapaus vai lentäjän vastuu? Reunamerkintöjä kahdesta kirjailijakokouksesta. Parnasso 6/1963.
- Laitinen, K. 1965a: Huokaus työtä päätettäessä. Pääkirjoitus, Parnasso 8/1965.
- Laitinen, K. 1965b: Kivimiehelle. Parnasso 6/1965.
- Laitinen, K. 1965c: Taide ja kulutus. Pääkirjoitus, Parnasso 5/1965.
- Laitinen, K. 1965d: 1920-luvun kertojia. Teoksessa Suomen kirjallisuus V. Joel Lehtosesta Antti Hyryyn. Toim. Annamari Sarajas. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Laitinen, K. 1984: Metsästä kaupunkiin. Esseitä ja tutkielmia kirjallisuudesta. Otava. Helsinki.
- Laitinen, K. 1986: Kotimaisen kirjallisuuden tutkimisesta. Parnasso 36:8, 451-456.
- Laitinen, K. 1997: Suomen kirjallisuushistoria. Otava. Helsinki.
- Laitinen, K. 1999: Kirjojen virrassa. Tutkielmia ja esseitä kirjallisuudesta ja lukemisesta. Otava.
- Lee, H. 1977: The Novels of Virginia Woolf. London.
- Lehtimäki, M. 2004: The Art of Fighting/The Art of Writing: Norman Mailer's Anxiety of Influence in THE FIGHT. Teoksessa Marina Grishakova & Markku Lehtimäki (eds.): Intertextuality and Intersemiosis. Tartu: Tartu University Press.
- Lehtonen, M. 1983: Genre kirjallisuustieteen käsitteenä. Teoksessa Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja 35. Toim. Auli Viikari. SKS. Pieksämäki.
- Lewis, I. M. 1971/1989: Ecstatic religion. A study of shamanism and spirit possession. 2. Ed. London and New York. Routledge.
- Liikkanen, A. 2000: Arktisen persoonallisuuden bumtsibum. Kotimaa-lehti, n:o 8/2000.
- Lilja, P. 1984: Väinö Linnan Tuntematon sotilas konfliktiromaanina. Normistojen taistelu. Jyväskylä studies in the arts 21. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Lilja, P. 1991: Tuntematon sotilas ja todellisuus. Kirjassa Tuntemattoman sotilaan rykmentti. Jalkaväkirykmentti 8:n historia. Toim. Mauno Jokipii. WSOY. Porvoo, Helsinki, Juva.
- Lindberg, S. 1998: Filosofien ystävyys. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy ja yhteisön kaksi mieltä. Paradeigma-sarja. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Linna, V. 1962: Hailuotolaiset. Parnasso 12:7, 304-309.
- Linna, V. 1990: Murroksia. Esseitä, puheita ja kirjoituksia. Juva.
- Lipovetsky, G. 1983: L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain. Paris: Gallimard.
- Lodge, D. 1977: The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature. London.
- Lunn, E. 1984: Marxism and Modernism. A Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno. Berkeley. Los Angeles. London.

- Lyytikäinen, P. 1991: Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus. Teoksessa *Intertekstuaalisuus, suuntia ja sovelluksia*. Toimittanut Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Lyytikäinen, P. 1995: Friedrich Nietzsche: minän purkamisesta minuuden rakentamiseen. Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse*. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta. Toim. Pirjo Lyytikäinen. SKS. Helsinki.
- Lyytikäinen, P. 1997: Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa. SKS. Helsinki.
- Makkonen, A. 1982: Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssi -romaanin syntyprosessista. Lisensiaatintutkielma 1982. Helsinki: Helsingin yliopiston Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 10.
- Makkonen, A. 1987: Kerrottua narsismia. Marko Tapion Korttipelisetu ja miehuuden dekonstruktio. Teoksessa *Kirjallisuus? Tutkimus?* Toim. Jaana Anttila. SKS. Helsinki.
- Makkonen, A. 1991a: Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa *Intertekstuaalisuus, suuntia ja sovelluksia*. Toimittanut Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Makkonen, A. 1991b: Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Makkonen, A. 1992: Kokeilijoita ja sivullisia. Näkökulmia 1950-luvun proosaan. Teoksessa *Avoin ja suljettu. Käsikirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Matson, A. 1947/1960: Romaanitaide. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.
- Matson, A. 1956/1969: Väinö Linna. Sota ja ihminen. Teoksessa *Mielikuvituksen todellisuus. Esseitä ja arvosteluja 1951-1969*. Otava. Helsinki.
- Matson, A. 1959/1969: Menneisyytemme herättäjä. Teoksessa *Mielikuvituksen todellisuus. Esseitä ja arvosteluja 1951-1969*. Otava. Helsinki.
- Meri, V. 1964: "Tukikohdan" taustaa. Puheenvuoro Suomen TV:n Kirjailijakunassa 2.12.1964. Parnasso 8/1964.
- Mielonen, J. 1998: Totuudellisuus kansankuvauksen reseptiossa. Näkökulmia suuren tradition murroksiin. Teoksessa *Uudessa valossa*. Toim. Päivi Lappalainen. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A. N:o 38.
- Miller, F. C. 1967: Humor on Chippeva Tribal Council. *Ethnology* 6.
- Miller, O. 1985: Intertextual Identity. Teoksessa *Identity of the Literary Text*. Toim. Mario J. Valdés – Owen Miller. Toronto UP. Toronto, 19-40.
- Mäkelä, K. 1985: Kulttuurisen muuntelun yhteisöllinen rakenne Suomessa. *Sosiologia* 22, No 1.
- Mäkelä, M. 1986: Suuri muutto. 1960-70 -lukujen suomalaisen proosan kuvaamana. Helsinki. Kustannusosakeyhtiö Otava.

- Mäkinen, M. 1990: Ei-fiktiivinen romaani. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja. N:o 19.
- Nagy, L. S. 1986: Suomalainen sukuromaani. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Nenola, A. 1986: Miessydäminen nainen. Naisnäkökulmia kulttuuriin. SKS. Helsinki.
- Niemi, J. 1978: Pohjantähti päättyy aatteiden häviöön. Helsingin Sanomat, 10.9.1978.
- Niemi, J. 1980: Kullervosta rauhan erakkoon. Sota ja rauhan suomalaisessa kirjallisuudessa kansanrunoudesta realismiin sukupolven. SKS.
- Niemi, J. 1988: Viime sotien kirjat. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 475. Helsinki.
- Niemi, J. 1989: Kirjallisuus ja miljö. Teoksessa Kirjallisuuden kentillä. Kirjoituksia kirjallisuuden sosiologiasta ja reseptiosta. Acta Universitatis Tamperensis ser A vol 270. Toim. Markku Ihonen. Tampereen yliopisto.
- Niemi, J. 1995: Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 364. Helsinki.
- Niemi, J. 2000: Kirjallinen elämä. Kirjallisuuden yhteiskuntasuhteiden kartoitusta. SKS. Helsinki.
- Nietzsche, F. 1907: Näin puhui Zarathustra. Kirja kaikille eikä kenellekään. Suomentanut Aarni Kouta. Suomennoksen tarkastanut O. Manninen. Otava. Helsinki.
- Nietzsche, F. 1995: Antikristus. Suomentanut Aarni Kouta. Täydennetty näköispainos vuonna 1908 ilmestyneestä alkuperäisteoksesta. Unio Mystica.
- Nousiainen, O. 1961: Vänrikki Stoolin maailma. Runojen elämää ja taustaa. Otava. Helsinki.
- Nummi, J. 1993: Jalon kansan parhaat voimat. Kansalliset kuvat ja Väinö Linnan romaanit Tuntematon sotilas ja Täällä Pohjantähden alla. WSOY. Porvoo, Helsinki, Juva.
- Nummi, J. 1996: Väinö Linnan suuri teema: kansa vai kansakunta? Teoksessa Olkaamme siis suomalaisia. Toim. Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki. Kalevalaseuran vuosikirja 75-76. SKS. Helsinki.
- Nurmela, T. 1963: Siskoni ja sissiluutnantti. Suomalainen Suomi 8/1963.
- Nurmela, T. 1965: Kansalliskirjallisuus, tyyli ja todellisuus. Mietteitä erään sotaromaanin lukemisen jälkeen. Suomalainen Suomi, 2/1965.
- Oranen, M. 1969: Marko ja Vihtori ja kohusota. Kansan Lehti, 11.5.1969.
- Palm, M. 1995: Kohti isoa romaania. Kirjassa Loogillista ihmettelyä. Kirjoituksia Marko Tapiosta. Toim. Miisa Jääskeläinen. Tapperien Taideseura. Gummerus. Jyväskylä.
- Parry, C. 1998: "Nimi Osip tulee sinua vastaan." Paul Celanin Niemandrose tekstien ja runoilijoiden kohtauspäikkana. Teoksessa Interteksti ja

- konteksti. Toimittaneet Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Phelan, J. 1989: *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago. University of Chicago Press.
- Phelan, J. 1996: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Ohio State University Press. Columbus.
- Pietiläinen, P. 1998: Mikä kummittelee John Banvillen Aaveissa? Intertekstuaalisuus ja kulttuurinen konteksti. Teoksessa *Interteksti ja konteksti*. Toimittaneet Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Pipping, K. 1947: *Kompaniet som samhälle. Iakttagelser i ett finskt frontförband 1941-1944*. Åbo Akademi.
- Prendergast, C. 1986: *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge University Press.
- Pszczolowski, T. 1980: *Die praxeologische Theorie der Handlung. Handlungstheorien interdisziplinär 1/1980*. Hrsg. Hans Lenk. München: Fink.
- Raamattu. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Kirjapaja. Suomen Kirkon Sisälähetysseura. Pieksämäki.
- Raittila, H. 2000: *Jätkäpojan linja. Henkilöhistoria ja tuotanto*. Teoksessa Väinö Linnan kootut teokset I-VI, I osa. WS Bookwell Oy. Juva.
- Rajala, P. 1983: F. E. Sillanpää vuosina 1888-1923. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 397.
- Rand, M. 1967: *Arktinen hysteria – vastaväite Linnalle?* Helsingin Sanomat, 24.12.1967.
- Rand, M. 1968: *Lumen ja jään sodat*. Helsingin Sanomat, 8.12.1968.
- Rasila, V. 1985: *Kohti moniarvoista yhteiskuntaa*. Teoksessa *Sukupolven perintö*. 3. Talonpoikauskulttuurin sato. Toimituskunta Heikki Kirkinen, päätoim. Toivo Hakamäki, Martti Linkola. Kirjayhtymä. Helsinki.
- Rimmon-Kenan, S. 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Suomentanut Auli Viikari. SKS, Helsinki.
- Rimmon-Kenan, S. 1995: *Kerronta, representaatio, minä*. Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse*. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta. Toim. Pirjo Lyytikäinen. SKS. Helsinki.
- Rintala, P. 1966: *Sotilaiden äänet*. Yleisradion ääniarkistosta koonnut Paavo Rintala. Weilin + Göös. Helsinki.
- Rojola, L. 1993: *Toden tuntu*. Roland Barthesin teoksessa *Tekijän kuolema*. Tekstin syntymä. Suomennoksen toimittanut Lea Rojola. Suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Vastapaino. Tampere.
- Rojola, L. 1995: *Kotelohehto ja uusi identiteetti*. Identiteetin logiikka ja feminismi. Teoksessa *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Turun yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, n:o 33. Turku.

- Runeberg, J. L. 1938: Vänrikki Stoolin tarinat. Suomentanut Paavo Cajander. 41. painos. Otava. Helsinki.
- Saariluoma, L. 1989: Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan. Karisto Oy. Hämeenlinna.
- Saariluoma, L. 1992: Postindividualistinen romaani. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Saariluoma, L. 1993: Erich Auerbachin Mimesis 1990-luvulla. Teoksessa Toiseuden politiikat. Toim. Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. SKS. Helsinki.
- Saariluoma, L. 1995: Unohdetun kansan ääni. Ville Kuronen ja Ryysyrannan Jooseppi. Teoksessa Marginalia ja kirjallisuus. Ääniä suomalaisen kirjallisuuden reunoilta. Toim. Matti Savolainen. SKS. Helsinki.
- Saariluoma, L. 1998: Saatteeksi. Teoksessa Interteksti ja konteksti. Toimittaneet Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Saariluoma, L. 1999: Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa. Valistuksesta Wilhelm Meisteriin. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 760. SKS. Helsinki.
- Saavalainen, T. 1965: Romaani ja todellisuus. Suomalainen Suomi 5/1965.
- Salin, S. 2000: Hurskas hupsu. Ironiset tunnustukset Jorma Korpelan romaanissa Tohtori Finckelman. Kirjassa Subliimi, groteski, ironia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999. Toim. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen. SKS. Helsinki.
- Sarajas, A. 1955: Pekkanen, Siippainen, Viita, Linna. Näkökulman asettelua. Parnasso 1955, 5:5.
- Sarajas, A. 1957: Itkevä klovni. Parnasso n:o 2.
- Sarkkinen, S. 1993: Minä ja me. Pirkkalalaiskirjailijat ry. 1943-1993. Jyväskylä.
- Seppälä, A. 1967a: Katkera, ylpeä, kiitoksenkipeä kansa. Aamulehti, 24.11.1967.
- Seppälä, A. 1968a: No, eläpä huoli, sanoi Kautto. Aamulehti, 2.11.1968.
- Seppälä, J. 1967b: "Minä sinulle kauniin koakun leivon." Marko Tapion pääteos: Luokkavihan historia. Keskisuomalainen, 26.11.1967.
- Seppälä, J. 1968b: Rauhalliset hysteerikot sotivat. Keskisuomalainen, 20.11.1968.
- Seppänen, P. 1985: Social Change in Finland: An Empirical Perspective. Artikkeliteoksessa States in Comparative Perspective. Norwegian University Press. Toim. Risto Alapuro, Matti Alestalo, Elina Haavio-Mannila ja Raimo Väyrynen.
- Seppänen, P. 1989: Kirjaan pantu yrityys. Uudet kirjat. Talouselämä 6/1989.
- Shaw, H. 1972: Dictionary of Literary Terms. New York.
- Shipley, J. T. (toim.) 1953: Dictionary on World Literature. Criticism. Forms. Technique. New Revised Edition. Philosophical Library. New York.
- Sihvola, J. 1997: Selitykset Aristoteleen Runousoppiin. Teoksessa Aristoteles: Retoriikka. Runousoppi. Runousopin suomennos Paavo Hohti. Aristoteleen teosten suomennostyön toimituskunta Simo Knuuttila, Ilkka Niiniluoto, Holger Thesleff. Gaudeamus. Tampere.
- Siltala, H. 1996: Kolmen rintaman konfliktit. Väinö Linnan Tunteettoman sotilaan, Norman Mailerin The Naked and The Deadin ja Willi Heinrichin

- Das Geduldige Fleischin tekstienvälisyys. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Sipilä, J. 2002: Maa luja, taivas korkia. Antti Tuurin Pohjanmaa-sarja. Kotimaisen kirjallisuuden väitöskirjatutkimus. Otava. Helsinki.
- Stormbom, N-B. 1963: Väinö Linna. Kirjailijan tie. 3. Tekijän käsikirjoituksesta suomentanut Antti Nuutila. WSOY. Helsinki.
- Suvioja, M. 1968: Ontto monumentti. Suomen Sosiaalidemokraatti, 10.11.1968.
- Szász, A. M. H. 1976: Yhteiskunnallisten muutosten kuvaaminen ja kirjalliset ominaispiirteet 20. vuosisadan sukuromaanissa. Kandidaattiväitöskirja. Szegued.
- Säisä, E. 1980: Aika saarella. Helsinki. Tammi.
- Söderling, T. 2000: Litterär debatt på sextiotalet. Teoksessa Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet. Upplagsdel. Utgiven av Clas Zilliacus. Svenska Litteratursällskapet i Finland. Helsingfors. Bokförlaget Atlantis. Stockholm.
- Tammi, P. 1991: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatus Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Teoksessa Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia. Toimittanut Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Tammi, P. 1992: Kertova teksti. Esseitä narratologiasta. Gaudeamus. Gummerus. Jyväskylä.
- Tapper, H. 1997: Suku puussa. Kertomusta Ryönälästä ja Juholasta. Saarijärven museon julkaisu 4.
- Tapper, H. 2002: Pitkäsuisten suku. Atena Kustannus Oy. Jyväskylä.
- Taranovski, K. 1976: Essays on Mandelstam. Harvard UP. Cambridge, Mass.
- Tarkka, P. 1968: Tautisuus Suomessa. Parnasso 2/1968.
- Tarkka, P. 1973: Salama. Otava. Helsinki.
- Tarkka, P. 1975: Esipuhe. Anne Friedin tutkielmassa Marko Tapio. WSOY:n laakapaino. Porvoo.
- Tarkka, P. 1980a: Suomalaisen sotaromaanin juuria. Teoksessa Väinö Linna. Toisen tasavallan kirjailija. Toim. Yrjö Varpio. WSOY. Helsinki.
- Tarkka, P. 1980b: Suomalaisia nykykirjailijoita. Uusi laitos. Ruotsinkielisten kirjailijoiden esittelyssä avustanut Ingmar Svedberg. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.
- Tarvainen, V. 1993: 60-luvun kapina. Like Kustannus.
- Topelius, Z. 1841/1932: Pohjanmaa. Puhe, pidetty pohjalaisen osakunnan vuosijuhlissa 9.11.1841. Teoksessa Pieniä kirjoitelmia. Porvoo-Helsinki. WSOY.
- Topelius, Z. 1985: Maamme kirja. Kansanpainos Paavo Cajanderin suomenoksen pohjalla 1981 ilmestyneestä loistopainoksesta. Toim. Vesa Mäkinen. WSOY.
- Tuominen, M. 1991: "Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia." Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa. Otava. Helsinki.

- Turkka, J. 1980: Tuntemattoman sotilaan dramatisointi. Teoksessa Väinö Linna - toisen tasavallan kirjailija. Toim. Yrjö Varpio. Porvoo – Helsinki – Juva. WSOY.
- Tuuri, A. 1982: Pohjanmaa. Romaani. Otava. Helsinki.
- Tyyri, J. 1962: Sissipäällikkö. Reunamerkintöjä Väinö Linnan kirjoitukseen. Parnasso 8/1962.
- Uspenski, B. 1991: Komposition poetiikka. Taideteoksen sommittelun periaatteet. Suom. Marja-Leena Vainionpää-Palmgren. Kustannus Oy Orient Express.
- Waarala, H. 1995: Toisaalla kuin rikosromaanissa. Teoksessa Loogillista ihmettelyä. Kirjoituksia Marko Tapiosta. Tapperien Taideseura. Toim. Miisa Jääskeläinen. Gummerus Kirjapaino Oy. Jyväskylä.
- Valkama, L. 1970/1983: Suomalaisen romaanin muotohistoriaa. Proosan taide. Viisi tutkielmaa. WSOY. Helsinki.
- Valkonen, T. 2003: Mäyhä. Lähikuvia Marko Tapion elämästä. Kustannus-osakeyhtiö Tammi. Helsinki.
- Varpio, Y. 1975: Mäkelän piiri. Tutkimus tamperelaisesta kirjailijapiiristä (1946-1954) ja sen tuotannosta. WSOY. Helsinki.
- Varpio, Y. 1979: Pentinkulmalta maailmalle. Tutkimus Väinö Linnan teosten kääntä-misestä, julkaisemisesta ja vastaanotosta ulkomailla. WSOY. Helsinki.
- Varpio, Y. 1982: Reseptiotutkimus ja muita artikkeleita. Tampereen yliopiston kotimaisen kirjallisuuden monistesarja 22. Tampereen yliopisto.
- Varpio, Y. 1999: Pohjantähden maa. Johdatusta Suomen kirjallisuuteen ja kulttuuriin. Tampere University Press.
- Viikari, A. 1992: Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. Teoksessa Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa. Toim. Anna Makkonen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Világírodalmi lexikon 1971. Akadémiai Kiadó.
- Vilkuna, K. 1990: Etunimet. Avustajat Marketta Huitunen ja Pirjo Mikkonen. Otava.
- Virtanen, A. 1968: Hysterian sukupolvet. Suomalainen Suomi. 7/1968.
- Virtanen, L. 1992: Maailma paloi unissa. Marko Tapio draaman modernistina. Teoksessa Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa. Toim. Anna Makkonen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Virtanen, M. 2001: Fennomanian perilliset. Poliittiset traditiot ja sukupolvien dynamiikka. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 831.
- Vries, J. de 1961: Heldenlied und Heldensage. Übersetzt vom Verfasser. Bern.
- Ylikangas, H. 1992: Väinö Linna in memoriam. Parnasso. 5/1992.
- Ylikangas, H. 1993: Tie Tampereelle. Dokumentoitu kuvaus Tampereen antautumiseen johtaneista sotatapahtumista Suomen sisällissodassa. WSOY. Porvoo.

Painamattomat lähteet

- Haapakoski, S. 1969: Saarijärveläisvaikutteita Marko Tapion romaaneissa. Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, kirjallisuuden laitos.
- Honkanen, S. 1971: Arktisen hysterian synnystä. Marko Tapion haastattelu. 2 t., nauh. 11.1.1971. Jyväskylän yliopisto, kirjallisuuden laitos.
- Kalervo, L. 1974: Maaseudun kuva kirjoituskilpailussa I. SKS:n kirjallisuusarkisto.
- Knuuttila, S. 1999: Suomalainen yhtenäiskulttuuri – onko sitä? Luento seminaarissa Puhetta ja pohdintaa suomalaisuudesta. Näkökulmia suomalaisuuden tutkimukseen ja ymmärtämiseen. Jyväskylä, 8.4. Luento ollut nähtävissä internetissä.
- Kuhna, M. 1998a: Marko Tapion lakimiehen, varatuomari ja maakuntaneuvos Veikko Hyytiäisen haastattelu. Aiheena Arktisen hysterian kolmannen ja neljännen osan kohtalo sekä koskisota. Suoritettu 18.9.1998. Jyväskylän yliopisto, kirjallisuuden laitos.
- Kuhna, M. 1998b: Marko Tapion veljen, kirjailija Harri Tapperin haastattelu. Aiheena Marko Tapion kotitausta, arvomaailma, kirjailijantyö ja Arktinen hysteria. Suoritettu 20.9.1998. Jyväskylän yliopisto, kirjallisuuden laitos.
- Kuhna, M. 1999: Kamppailu kahden maailman välillä. Marko Tapion romaanin Arktinen hysteria työläis- ja köyhälistöläiskuva. Lisensiaatintyö. Kirjallisuuden laitos, Jyväskylän yliopisto.
- Lahnaviiki, J. 1985: Todellisuuden tulkinta suomalaisissa sotaromaaneissa. Yleisen kirjallisuustieteen lisensiaatintutkimus. Turun yliopisto.
- Lilja, P. 1981: Vihtori Kauton haastattelu. Suoritettu 16.4.1981. Jyväskylän yliopisto, kirjallisuuden laitos.
- Linna, V. 1955: Kirje Pentti Laineelle. Noin 15. tammikuuta. Pentti Laineen hallussa.
- Palmgren, R. 1974: Kirjallisuuden sosiaalinen ja ideologinen tausta Suomessa. Kirjallisuuden a-kurssin luentosarja. Toinen täydennetty laitos. Oulu.
- Syrjä, J. 2004: Vihtori Kauton ja Hurtti-ukon välisiä yhteyksiä koskeva selvitys. Puhelinkeskustelu Marko Tapion ystäviin lukeutuneen Syrjän kanssa 17.2.
- Tapper, H. 2003a: Marko Tapio ja Nietzsche. Sähköpostikommentti asiasta 3.6.
- Tapper, H. 2003b: Pohjalaisuuden vaikutus Hysteriassa. Sähköpostikommentti asiasta 16.6.
- Tapper, H. 2004: Selvitys Marko Tapion suhteesta Friedrich Nietzschen filosofiaan, uskontoon, modernismiin ja muihin hänen tuotantonsa kannalta keskeisiin kysymyksiin. Lähetetty kirjeenä 19.1. Matti Kuhnan hallussa.
- Turunen, R. 1991: Suhteellisuuksien maailmoissa. Suomalainen modernismi ja modernisaatio Veijo Meren romaaneissa Vuoden 1918 tapahtumat ja Peiliin piirretty nainen. Lisensiaatintutkimus. Joensuun yliopisto, Suomen kielen, kirjallisuuden ja kulttuurintutkimuksen laitos.
- Valkonen, T. 2004a: Tapio ja uskonasiat. Selvitys kirjailijan suhteesta kristinuskoon ja ateismiin. Lähetetty sähköpostina 16.1.

- Valkonen, T. 2004b: Tapion suhde Friedrich Nietzschen filosofiaan. Lähetetty sähköpostina 22.1.
- Valkonen, T. 2004c: Täydennystä aiempaan informaatioon, aiheena mm. Tapion suhde Nietzscheen. Lähetetty sähköpostina 28.1.
- Valkonen, T. 2004d: Vielä Hurtti-ukosta – varmuuden vuoksi. Lähetetty sähköpostilla 14.2.

HENKILÖHAKEMISTO

- Aho, Juhani 37, 168, 174, 189
 Alftan, Robert 11
 Alopaeus, Marianne 11
 Andersson, Claes 11
 Anhava, Tuomas 261
 Aristoteles 42, 43, 258, 259, 280
 Auerbach, Erich 37, 43, 258, 274, 275
- Bahtin, Mihail 26, 28, 34, 177, 178, 221
 Balzac, Honoré de 49, 257, 259
 Banville, John 27
 Barthes, Roland 26, 28, 30, 43, 259, 273, 277
- Baudelaire, Charles 36
 Beckett, Samuel 49, 263
 Bergson, Henry 180
 Boccaccio, Giovanni 49
 Bonaparte, Napoleon 204
 Booth, Wayne C. 127, 128
 Broms, Henri 52, 192
 Brooks, Cleanth 199
- Cajander, Paavo 238
 Carpelan, Bo 11
 Cervantes, Miguel de 32, 210
 Chatman, Seymour 59
 Chydenius, Kai 9
- Dean, James 228
 Dickie, George 59
 Diktonius, Elmer 11
 Dostojevski, Fjodor 52, 63, 132, 228
- Edelfelt, Albert 53
 Edelfelt, Ellan 53
 Ekholm, Kai 267
 Elovaara, Raili 59
 Emerson, Ralph W. 216, 224
 Enckell, Rabbe 11
 Envall, Markku 161, 245
 Eriksson, Lars D. 11
 Ervasti, Esko 135, 203
 Esslin, Martin 18, 236
 Ewen, Joseph 75, 78, 79, 85, 155
- Faulkner, William 20
 (tohtori) Faust 137
 Flaherty, Robert 257
 Flaubert, Gustave 257, 259
 Foucault, Michel 42, 228, 229
 Fowler, Alastair 31, 32, 56, 73
 Franzén, Frans Mikael 214
 Freud, Sigmund 236
 Fried, Anne 18, 44, 47, 50, 125, 129, 130, 192, 212
- Galbraith, John Kenneth 42, 80, 81
 Galsworthy, John 70
- Gard, Roger Martin du 70
 Genette, Gérard 30, 32, 33, 34, 35, 57, 231, 276, 283
 Giddens, Anthony 39, 40, 86
 Goldmann, Lucien 39, 116, 117, 118, 141
 Gorki, Maksim 70
 Granlund, Juhana 57
 Grierson, John 257
- Haanpää, Pentti 12, 13, 25, 196, 209, 241, 248, 253
 Haapoja, Helena 109
 Haapoja, Mikko 109
 Haavikko, Paavo 159, 160, 167, 286
 Habermas, Jürgen 36
- Hamon, Philippe 99
 Hasek, Jaroslav 215
 Havu, Toini 142, 208, 231
 Heikkilä, Lasse 12, 13
 Heino, Aarre 268, 287
 Hitler, Adolf 21, 35, 42, 68, 93, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 135, 158, 184, 200, 202, 286
 Homeros 25, 32, 216
 Honka-Hallila, Ari 108, 110
 Honkanen, Seijaliisa 44
 Hormia, Osmo 169, 170, 213, 266
 Hosia, Eino 196, 213
 Hyry, Antti 13, 18
 Hyvärinen, Pekka 207, 270, 280
 Hyytiäinen, Veikko 44, 45
- Ihonen, Markku 52, 160
 Ilkka, Jaakko 108
 Itkonen, T. I. 51
- Janik, Vicki 221
 Joenpelto, Eeva 71, 72, 199
 Jones, James 230
 Joyce, James 32, 36, 49, 139, 264
 Juutilainen, Aarne (eli Marokon Kauhu) 207, 219
 Jylhä, Yrjö 196
 Jämsén, Esko 22, 23, 24
 Järnefelt, Arvid 38, 70
 Järnefelt, Eero 179
 Järventaus, Arvi 52
- Kaarela, Elsa 196, 253
 Kaarle XII 214
 Kaasalainen, Harri 260
 Kafka, Franz 36
 Kalemaa, Kalevi 23
 Kalervo, Leo 190
 Kallio, Kyösti 94, 166
 Kare, Kauko 163, 261
 Karhinen, Jussi (ei-fikt.) 268, 269

- Karkama, Pertti 13, 18, 19, 35, 36, 38, 40, 95, 116, 118, 120, 122, 150, 182, 193, 194, 195, 258
 Karonen, Vesa 15, 279
 Kautto, Vihtori (ei-fikt.) 22, 45, 173, 207, 214, 241, 268, 269, 270, 271, 272, 276, 280, 281
 Kayser, Wolfgang 177
 Kekkonen, Urho 10, 16, 17, 18, 129
 Keltikangas-Järvinen, Liisa 106
 Keskinen, Mikko 33, 143
 Kianto, Ilmari 174, 175, 189, 224
 Kihlman, Christer 11, 121
 Kilpi, Mikko 257
 Kinnunen, Aarne 205, 239
 Kirsch, Egon Erwin 257
 Kirstinä, Leena 64
 Kivi, Aleksis 26, 52, 76, 84, 144, 253, 260, 261
 Kivimaa, Arvi 71
 Kivimies, Yrjö 263, 265, 266
 Klinge, Matti 58, 163, 214
 Knuuttila, Seppo 40, 236
 Kojo, Viljo 71
 Kolbe, Laura 15, 17
 Korpela, Jorma 13, 260, 261
 Kortelainen, Anna 53
 Koskimies, Rafael 20, 23
 Kramsu, Kaarlo 225
 Kristeva, Julia 28
 Kunnas, Tarmo 131, 135, 244
 Kupiainen, Unto 174, 175
 Kustaa III 215
 Kuusi, Matti 43, 210, 214, 219, 221, 225, 228, 229, 231, 244, 248
 Kärri, Jallu (Jalmari) (ei-fikt.) 269
- Lahnaviiki, Juhani 197, 198, 210, 225, 268
 Laitinen, Kai 9, 13, 28, 37, 52, 189, 192, 260, 263, 267
 Lehtinen, Eero (ei-fikt.) 267
 Lehtonen, Joel 168, 189, 224
 Liikkanen, Antti 52
 Liksom, Rosa 52
 Lilja, Pekka 198, 199, 200, 206, 222, 228, 255, 268
 Linna, Väinö 10, 11, 12, 14, 15, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 34, 39, 41, 43, 46, 52, 58, 71, 72, 82, 93, 107, 112, 124, 142, 143, 145, 148, 155, 157, 159, 160, 162, 163, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 187, 188, 189, 190, 193, 196, 197, 198, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 213, 214, 223, 228, 229, 231, 240, 241, 242, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 272, 273, 278, 281, 283, 284, 286, 287
 Lipovetsky, Gilles 137
 Lodge, David 36, 37
 Lyytikäinen, Pirjo 32, 123, 136, 137
- Machiavelli, Niccolo 137
 Mailer, Norman 249
 Makkonen, Anna 13, 29, 34, 190, 259, 260
 Mallermé, Stephane 36
 Malraux, Andre 118
 Mann, Thomas 36, 70
 Mannerheim, C. G. E. 179, 213, 233, 238, 247, 279, 281
 Mannerkorpi, Juha 13
 Mannheim, Karl 17
 Marokon Kauhu, ks. Juutilainen, Aarne
 Matson, Alex 78, 154, 205, 214, 243, 260, 261, 272
 Meri, Veijo 18, 23, 159, 160, 167, 197, 223, 250, 251, 256, 264, 265, 266, 281, 286
 Miihkali, Onttoni 196
 Miller, Henry 10
 Miller, Owen 28
 Mukka, Timo K. 52, 197, 261
 Mäkelä, Matti 32, 166, 188, 189, 190, 192, 193
- Nagy, Lajos Szopori 32, 70, 71, 72, 77, 84, 93, 99, 100, 102, 199
 Napoleon, ks. Bonaparte
 Nerval, Gérard de 259
 Niemi, Juhani 11, 37, 39, 143, 196, 197, 198, 222, 223, 225, 229, 242, 249, 252, 255
 Nietzsche, Friedrich 93, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 158, 203, 285
 Nummi, Jyrki 26, 29, 30, 34, 52, 58, 100, 109, 124, 142, 147, 203, 208, 209, 213, 215, 220, 221, 227, 229, 238, 242, 254, 268, 281
 Nummi, Lassi 13
 Nurmela, Tauno 264, 265, 266
- Olsson, Hagar 11
 Oranen, Mauri 22, 23
- Palm, Matti 67, 68, 69, 90, 129, 130, 133, 137, 192
 Pearse, Pádraic 27
 Peltoniemi, Jusa 71
- Pennanen, Eila 71
 Phelan, James 276
 Pietiläinen, Petri 27
- Pipping, Knut 225
 Platon 43, 258, 259
 Prendergast, Christopher 43, 258, 259, 273
 Proust, Marcel 36, 139, 274
 Pszczolowski, Tadeusz 42
 Päätalo, Kalle 64, 121, 193
- Rahkonen, Aleksanteri 57
 Railo, Eino 196
 Raittila, Hannu 272

- Rand, Max 19, 20, 21, 23
 Ranke, Leopold von 257
 Rasputin, Grigori 175
 Remarque, Erich Maria 249, 250
 Repo, Eino S. 16
 Rimmon-Kenan, Slomith 47, 112, 113, 208, 274
 Rintala, Paavo 10, 11, 23, 52, 197, 223, 265, 266, 267, 272, 281
 Rojola, Lea 273
 Runeberg, J. L. 25, 26, 28, 30, 145, 146, 147, 197, 214, 215, 216, 222, 229, 238, 253, 270, 276, 283
 Ryti, Risto 280
- Saarikoski, Pentti 9, 10, 57
 Saariluoma, Liisa 32, 115, 121, 139, 141, 189
 Saavalainen, Teuvo 264, 265
 Salama, Hannu 10, 18, 21
 Salin, Eetu 94, 95, 152
 Salo, Arvo 9
 Sarajas, Annamari 134, 190
 Schopenhauer, Arthur 134
 Seppälä, Arto 20
 Seppälä, Jaakko 20, 21
 Seppänen, Unto 71
 Shaw, Harry 199
 Sillanpää, F. E. 12, 39, 98, 99, 122, 144, 168, 193, 194, 195
 Siltala, Heikki 30, 34, 198, 199, 201, 203, 204, 206, 230, 268
 Simojoki, Martti 10
 Sinclair, Upton 257
 Snellman, J. V. 203
 Steffans, Lincoln 257
 Stenbäck, Pär 11
 Stendhal (Henry Beyle) 259
 Stormbom, Nils-Börje 163, 165
 Suvioja, Mika 22
 Syrjä, Jaakko 214
 Szász, Anna Mariá 73, 77, 78, 79, 85
 Säisä, Eino 14, 71
- Tammi, Pekka 29, 207
- Tapio, Marko 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 67, 68, 71, 72, 82, 90, 92, 93, 98, 99, 104, 107, 111, 112, 113, 116, 118, 122, 125, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 139, 141, 143, 144, 159, 160, 165, 167, 168, 171, 173, 174, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 199, 200, 206, 207, 210, 211, 213, 214, 215, 223, 224, 231, 240, 241, 247, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287
- Tapper, Anna 107
 Tapper, Harri 12, 44, 45, 107, 129, 134
 Tapper, Hilda 107
 Tapper, Janne 107
 Tapper, Juhannes 107
 Tapper, Oskari 107
 Tapper, Tilita 107
 Tapper, Tuulikki, ks. Valkonen, Tuulikki
 Tapper, Vihtori 107, 268, 269, 270
 Taranovski, Kiril 29, 30
 Tarkka, Pekka 10, 18, 21, 23, 53, 77, 270
 Tarvainen, Veikko 16
 Tolstoi, Leo 203
 Topelius, Zacharias 57, 58, 103, 107, 108, 109, 110, 145, 147, 238
 Toppila, Heikki 52, 71
 Tshéhov, Anton 49, 67
 Tuominen, Marja 16
 Turkka, Jouko 107
 Turunen, Risto 37, 199
 Tuuri, Antti 64, 68, 71, 121, 272
 Tyyri, Jouko 262
- Uspenski, Boris 35, 122
- Vaara, Maria 52
 Valkonen, Tuulikki (ent. Tapper) 14, 15, 33, 34, 44, 45, 63, 67, 107, 129, 133, 134, 189, 214, 285
 Varpio, Yrjö 25, 57, 163, 185, 197, 249
 Vartio, Marja-Liisa 13, 62
 Velling, Rauno 45
 Vergilius 26, 32
 Vesterinen, Leo 270
 Viikari, Auli 38
- Viita, Lauri 72, 260
 Viksten, Vilho 45
 Vilkuna, Kustaa 98
 Virtanen, Arto 21
 Virtanen, Matti 17
- Vries, Jan de 216
- Waltari, Mika 18, 71, 143
 Warren, Robert 199
 Westman, Henrik 11
 Woolf, Virginia 36, 139
 Wuolijoki, Hella 71
- Ylikangas, Heikki 55, 145
- Zola, Emile 257