

Annika Tuohisaari

**Intertekstuaalisuus ja sen funktiot Carlos Ruiz Zafónin teoksessa
*El juego del ángel - Enkelipeli***

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kevät 2015

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta - Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos - Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä - Author Annika Tuohisaari	
Työn nimi - Title Intertekstuaalisuus ja sen funktiot Carlos Ruiz Zafónin teoksessa <i>El juego del ángel - Enkelipeli</i>	
Oppiaine - Subject Kirjallisuus	Työn laji - Level Pro gradu -tutkielma
Aika - Month and year Tammikuu 2015	Sivumäärä - Number of pages 95
Tiivistelmä - Abstract <p>Tutkielman aiheena on intertekstuaalisuus Carlos Ruiz Zafónin teoksessa <i>El juego del ángel</i> (2008, suom. <i>Enkelipeli</i>, 2009). Teos rakentuu useiden intertekstien, kuten klassikkokirjallisuuden (<i>Dracula</i>, <i>Faust</i>, <i>Frankenstein</i>, <i>Saatana saapuu Moskovaan</i>, <i>Tohtori Faustus</i> sekä <i>Tohtori Jekyll ja herra Hyde</i>), myyttien (Faust- ja kristinuskon paholaismyytti), kirjallisten henkilöhahmojen ja kirjallisuuden lajien kuten gotiikan, fantasian ja salapoliisiromaanin varaan. Tutkimuskysymyksenä on, mitkä ovat teoksessa esiintyvien intertekstien funktiot.</p> <p>Tutkielma pohjautuu erilaisiin intertekstuaalisuuden teorioihin, joista tärkeimmäksi nousevat Christian Morarun sekä Wolfgang G. Müllerin teorit. Christian Morarun teoriassa postmodernista uudelleenkirjoittamisesta pyritään määrittelemään uudelleenkirjoittamisen ja toisin toistamisen voima vallalla olevien arvojen ja ideologioiden paljastajana sekä uudelleen arvioijana. Wolfgang G. Müllerin määrittelemä interfiguraalisuus taas käsittelee kirjallisten henkilöhahmojen intertekstuaalista yhteyttä ja sen merkityksiä. Lisäksi tutkielmassa hyödynnetään mm. Kaisa Ilmosen tutkimaa, uudelleenkirjoittamiseen kytkeytyvää myyttikritiikkiä, kirjallisuuden genrejä sekä lajien intertekstuaalisuutta koskevaa teoriakirjallisuutta.</p> <p>Tutkielmassa osoitetaan kohdeteoksessa esiintyvät intertekstit ja tarkastellaan niiden funktioita teoriakirjallisuuden sekä muun aineiston, kuten myyttien, klassikkokirjallisuuden kirjallisten henkilöhahmojen sekä kirjallisuuden lajikonventioiden avulla. Analyysissä osoitetaan, että <i>El juego del ángel</i> esiintyvillä interteksteillä on kriittisen funktion lisäksi myös teosta olennaisesti rakentava, viihteellinen ja intertekstuaalisuutta itsetarkoituksellisesti korostava, postmodernin rikkonaisen luonteen ja ”kopioimisen kulttuurin” kritiikkiä ironisoiva funktio. Intertekstien kriittisen, tekstien taustalla vaikuttaviin ideologisiin diskursseihin kantaaottavan funktion tarkastelussa esiin nousevat erityisesti Espanjan, sisällissota ja sitä seuranneen diktatuurin trauma, aidon totuuden etsintä sekä yksilön persoonallisuuden eheys. Tutkielma kytkeytyy vahvasti intertekstuaalisen kirjallisuudentutkimuksen perinteeseen mutta eroaa viime aikoina vallalla olevasta kirjallisuudentutkimuksesta (postkolonialistinen, feministinen) sillä, ettei se pyri käsittelemään teoksen intertekstuaalisuutta ainoastaan kriittisen tai emansipatorisen funktion kautta.</p>	
Asiasanat - Keywords Carlos Ruiz Zafón, <i>El juego del ángel</i> , <i>Enkelipeli</i> , fantasia, genre, gotiikka, interfiguraalisuus, intertekstuaalisuus, myytti, salapoliisiromaanin, uudelleenkirjoittaminen	
Säilytyspaikka - Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos/ Kirjallisuus	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
1.1 Tutkimuksen lähtökohdat.....	1
1.2 Keskeisimmät käsitteet.....	5
1.3 Carlos Ruiz Zafónin <i>El juego del ángel</i> – Enkelipeli ja aiempi tutkimus.....	7
2 TEOREETTINEN KATSAUS INTERTEKSTUAALISUUTEEN.....	12
2.1 Intertekstuaalisuuden lähtökohtia.....	13
2.2 Intertekstuaalisuuden työkaluja ja poetiikkaa.....	17
2.3 Postmoderni intertekstuaalisuus.....	21
2.3.1 Postmoderni uudelleenkirjoittaminen.....	23
2.3.2 Myyttien uudelleenkirjoittaminen.....	26
3 <i>EL JUEGO DEL ÁNGEL</i> -TEOKSEN INTERTEKSTUAALISUUS.....	29
3.1 Klassikot ja figuurit interteksteinä.....	30
3.1.1 Klassikkokirjallisuus intertekstinä.....	31
3.1.2 Interfiguraalisuus ja onomastiset intertekstit.....	35
3.2 Myyttien intertekstuaalisuus.....	43
3.2.1 Mikä on myytti?.....	44
3.2.2 <i>El juego del ángel</i> -teoksen myytit.....	46
3.3 Lajien intertekstuaalisuus.....	54
3.3.1 Gotiikka.....	59
3.3.2 Fantasia.....	72
3.3.3 Salapoliisiromaani.....	78
4 PÄÄTÄNTÖ.....	82
LÄHTEET.....	88

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Tutkin pro gradu -tutkielmassani espanjalaisen nykykirjailijan Carlos Ruiz Zafónin teosta *El juego del ángel* (2008, suomeksi *Enkelipeli*, 2009) ja siinä esiintyvää intertekstuaalisuutta sekä intertekstien funktioita. Muuna tutkimusaineistonani ovat kohdeteoksesta löytämäni, analyysiin olennaisena osana kuuluvat intertekstit, joihin sisältyy klassikkoteoksia, myyttejä ja kirjallisuuden lajeja. Klassikkokirjallisuudesta tutkimusaineistooni kuuluvat Johann Wolfgang von Goethen *Faust* -teokset (alkuteokset *Faust. Der Tragödie erster Teil* 1808, suom. 1884; *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* 1832, suom. 1934), Thomas Mannin *Tohtori Faustus* (alkuteos *Doktor Faustus* 1947, suom. 1979), Mary Shelley'n *Frankenstein* (alkuteos *Frankenstein or, the Modern Prometheus* 1818, suom. 1973), Bram Stokerin *Dracula* (alkuteos *Dracula* 1897, suom. 1977), Mihail Bulgakovin *Saatana saapuu Moskovaan* (1966–1967, alkuteos *Master i Margarita*, suom. 1969) sekä Robert Louis Stevensonin *Tohtori Jekyll ja herra Hyde* (1886, alkuteos *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, suom. 1897). Myyteistä ja myyttisistä hahmoista nostan esiin kristinuskon luoman paholaismyytin sekä Faust-hahmon. Kirjallisuuden lajeista esiin nousevat goottilaisen kirjallisuuden kauhukuvasto sekä fantasia- ja salapoliisiromaanin genrekonventiot.

*El juego del ángel*in voi nähdä tyypillisenä postmodernina, sirpaleisena teoksena, mutta se poikkeaa monista muista nykyromaaneista sen selkeän korosteisella intertekstuaalisuudella. Pureudun tutkielmassani teoksen monimuotoisiin interteksteihin muun muassa uudelleenkirjoittamisen, interfiguraalisuuden, myyttikritiikin ja lajien intertekstuaalisuutta käsittelevien teorioiden avulla. Tutkielmani tavoitteena on tuoda espanjalaista nykykirjallisuutta ja espanjalaisen yhteiskunnan lähistoriaa tunnetuksi suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä. Vaikka intertekstuaalisuuden tutkimus on nykyisin yleistä, on nykytutkimuksessa keskitytty lähinnä sen emansipatoriseen funktioon (esim. postkoloniaalinen ja feministinen myyttikritiikki). Haluan tutkielmani avulla osoittaa intertekstuaalisuuden koko potentiaalin ja myös muita funktiota, joita teksteissä hyödynnetään.

Intertekstuaalisuusanalyysissa tarkastellaan, mitkä tekstit ovat läsnä tutkittavassa kohdetekstissä. On kuitenkin relevanttia pohtia myös intertekstien esiintymisen syitä ja merkityksiä: Miten intertekstit ovat tutkittavassa tekstissä läsnä? Mitä tai ketä lainataan? Mihin lajeihin tekstit kuuluvat? Miten tutkittava teksti rakentuu toisista teksteistä? (Heikkinen, Lauerma & Tiililä 2012b, 255.) Tulkinnessa ei riitä vain teoksessa esiintyvien varhaisempien tekstien nimeäminen ja riippuvuussuhteiden

osoittaminen vaan on kysyttävä myös, *miksi* intertekstit ovat läsnä tutkittavassa tekstissä. Siksi tutkimuskysymykseni onkin, **mitä funktioita kohdeteoksessani esiintyvillä interteksteillä on.**

Hypoteesinani on, että *El juego del ángel* hyödyntää intertekstuaalisuutta monin eri tavoin. Teos rakentuu intertekstuaalisuuden varaan ja käyttää intertekstuaalisia viittauksia jopa itsetarkoituksellisen näkyvästi sekä tekstin, rakenteen, teemojen että henkilöhahmojen tasolla. Lisäksi oletan teoksessa esiintyvillä interteksteillä olevan useita eri funktioita: Intertekstien esiintymisellä teoksessa voi olla muitakin funktioita kuin etenkin viime aikoina kirjallisuudentutkimuksessa paljon korostettu kriittinen funktio, eikä sovi unohtaa, että intertekstien esiintyminen, lainaus ja kommentointi eivät aina suinkaan pyri kritiikkiin tai varhaisemman tekstin dekonstruktioon. Siksi oletan interteksteillä olevan tutkielmani kohdeteoksessa kriittisen ja diskursseja sekä tekstejä (uudelleen)arvioivan funktiona lisäksi myös teosta ja sen tietynlaista ilmapiiriä rakentava, teoksen postmodernia ja intertekstuaalista luonnetta korosteisesti esiintuva, viihteellinenkin funktio.

Tutkimusmenetelmäni on tekstin lähiluku ja osittain käytän tutkielmani metodina myös vertailevaa lähiluentaa, jolloin vertaan kohdeteostani varhaisempiin teksteihin. Kiinnitän siis huomioni kohdeteokseni ja sen intertekstien välisiin eroihin ja yhtäläisyyksiin, joiden tunnistamisen ja tulkinnan kautta määrittelen kohdeteokseni suhdetta sen interteksteihin. Intertekstuaalisuusanalyysin luonteen mukaisesti en ota tulkinnassani huomioon kirjailijan mahdollisia intentioita. Intertekstuaalisessa analyysissä tekstiä tutkitaan suhteessa toiseen tekstiin tai toisiin teksteihin. Intertekstuaalinen kategoria on myös jaettu osiin, joista itse korostan tekstin *vastaanotto-orientoitunutta tulkintaa* eli tekstin lukijan tulkinnassaan luomia intertekstuaalisia kytköksiä. (Heikkinen, Lauerma & Tiililä 2012a, 103.) Intertekstuaaliseen tulkintaan liittyy tiiviisti vastaanottajan eli lukijan käsite: intertekstuaalisuuden analysoinnin lähes ainoana metodologisena ohjeena on ollut pitkälti analyysin perustuminen tulkitsijan arviointiin ja omaan kokemukseen. (Heikkinen, Lauerma & Tiililä 2012b, 256). Siksi on tärkeää tiedostaa myös lukija- ja tutkijapositioni liittyviä seikkoja.

Tekstin vastaanottaja tulkitsee tekstiä omista kokemuksistaan ja tietoisuudestaan käsin ja tulkinnat ovat siksi yksilöllisiä, subjektiivisia. Toisaalta tekstin merkitys syntyy vain ja ainoastaan lukuhetkellä, joten lukijan luoma teksti on hänelle juuri se ainoa ja oikea. Lukeminen on aina valikoivaa ja teksti on paljon rikkaampi kuin sen yksittäiset konkretisaatiot (Makkonen 1997: 18). Vaikka tutkijuuteni on tästä syystä subjektiivinen, näen itseni kuitenkin myös laajemman ryhmän edustajana: edustan länsimaisen kirjallisuustradition vaikutuspiirissä elävää lukijaa, ja kenties monet pystyvät siksi samastumaan asemaani intertekstuaalisuuden tulkitsijana. En luonnollisesti kykene suomalaisena löytämään espanjalaisesta nykyromaanista etenkin espanjalaista kulttuuria ja yhteiskuntaa koskevia intertekstejä tai kritiikkiä samalla tavoin kuin espanjalainen tutkija. Espanjan kulttuurin ja kielen tunteukseni auttaa minua kuitenkin huomattavasti. Tiedostan myös etenkin Espanjan lähihistoriaa

kohtaan ja sen poliittisiin puoleisiin liittyvät poliittiset, ideologiset ja affektiiviset kiinnikkeeni, jotka minun täytyy tarvittaessa tuoda esiin. Lisäksi paikantumiseni on aina kontekstisidonnaista ja muuttuvaa.

Kirjallisuudenopiskelijana kiinnitän huomioni luonnollisesti kohdeteoksessani esiintyviin kaunokirjallisiin interteksteihin ja myytteihin kun taas poliittisten ja yhteiskunnallisten diskurssien ja niihin viittaavan intertekstuaalisuuden erittely jää vähäisempään asemaan. Kiinnitän niihin huomioni kuitenkin niiden diskursiivisen ja myyttisen luonteen vuoksi sekä siksi, että intertekstuaalisuusanalyysiin kuuluu vahvasti myös diskurssien ja ideologioiden paljastaminen; tekstit ovat aina ideologisia. Lisäksi "toiset tekstit" eivät ole vain kirjoitettuja vaan ne voivat olla myös puhuttuja. Intertekstuaalisuusanalyysin tekemiseen liittyy aina valinta: tulkitsija löytää tekstistä positionsa, kykynsä ja tietämyksensä mukaan tietyt intertekstit, jonka jälkeen hänen on valittava niistä ne tekstit, joita on relevanttia tuoda esiin tutkimuksessa. Koen tarkoituksenmukaisimmaksi sekä teoksen rakenteen, teemojen että kokonaistulkinnan kannalta nostaa esiin kohdeteoksessani esiintyvät kaunokirjalliset ja myyttiset intertekstit sekä henkilöhahmojen ja lajien intertekstuaalisuuden. Makkosen edellä tuoma huomio tekstin vastaanottajan subjektiivisesta tulkinnasta tekstin rikastuttajana pätee myös intertekstuaalisuuden analysointiin: en näe tutkijuuteni ja lukijuuteni subjektiivisuutta ongelmana niin kauan kun tiedostan positiooni liittyvät arvot ja ennako-odotukset. Lisäksi se, mitä tutkija kulloinkin nostaa käsittelynsä, on mielestäni aina jollain tapaa subjektiivista ja arvottavaa riippumatta tutkittavasta aiheesta.

Intertekstuaalisuuden merkitys lukemisen prosessissa on siis todella suuri. Kukin lukija vastaanottaa tekstiä omista lähtökohdistaan käsin, lukemansa ja tuntemansa perusteella. On tärkeää tiedostaa intertekstuaalisuuden merkitys myös genreodotusten kannalta. Kuten Vera Nünning (2010, 67–68) on maininnut, lukijoilla on eräänlainen implisiittinen ymmärrys kirjallisuuden lajeista. He muodostavat ymmärryksensä avulla konventionalisointuneita odotuksia genreistä eli siitä, mitä kuhunkin genreen kuuluva teksti pitää sisällään. Kirjalliset genret liittyvät vahvasti lukijoiden odotuksiin ja määrittävät Nünningin mukaan lukijan odotuksia kaikista teksteistä, myös niistä, joita ei ole vielä luettu. Lukijan taustatiedon ja kokemuksien mukaan tämä tunnistaa ja luokittelee intertekstuaalisten viittausten perusteella tekstin kuuluvaksi johonkin kirjallisuuden lajiin ja sen mukanaan tuomiin konventioihin, mikä taas vaikuttaa merkittävästi tekstin tulkintaan. Tutkielmani kohdeteos voidaan luokitella genreltään ennen kaikkea goottilaiseksi bestselleriksi sekä teemojensa että motiivinsa puolesta. Siksi tulkintaani sekä tekstistä poimimiani huomioita määrittävät sekä ennen lukuprosessia että sen aikana omat odotukseni kyseisen genren konventioista ja ominaispiirteistä. Palaan *El juego del ángel* genrejen pariin myöhemmin luvuissa 1.3 sekä 3.3.

Carlos Ruiz Zafónilta on ilmestynyt kolme sekä juoneltaan, tematiikaltaan että henkilöhahmoiltaan toisiinsa yhteydessä olevaa teosta (*La sombra del viento* 2001, *El juego del ángel* 2008 ja *El prisionero del cielo* 2011). Vaikka teokset voidaan lukea täysin itsenäisinä, toisistaan riippumattomina romaaneina eikä niitä ole luokiteltu suoranaisesti tai ehdottomasti trilogiaksi, niitä siteerataan kirja-arvosteluissa ja jopa itse kirjailijan haastatteluissa ”Unohdettujen kirjojen hautausmaa -saagaksi” (*la saga del Cementerio de los Libros Olvidados*) romaaneissa olennaisesti esiintyvän unohdettujen kirjojen hautausmaa -motiivin mukaan. Myös Zafónin www-sivuilla viitataan romaaneihin kyseisen motiivin kautta. Trilogiassa seikkailevat *El juego del ángel*in päähenkilö, lahjakas ja kunnianhimoinen kirjailija David Martín, tämän antagonisti, kustantaja Andreas Corelli sekä barcelonalaisen Semperen kirjakaupan omistajaperhe. *El juego del ángel* on trilogian juonellisesti ensimmäinen osa, joka keskittyy päähenkilö-kirjailija David Martínin sekä tämän antagonistin, paholaishahmo Andreas Corellin vastakkainasetteluun 1920-luvun Barcelonassa. Romaanin lopussa saa syntyä trilogian kronologisesti toisen osan, *La sombra del viento*in päähenkilö Daniel Sempere, joka on Semperen kirjakauppiassuvun vesa ja David Martínin läheisen ystävän Isabellan poika. Trilogian keskimäinen osa sijoittuu vuoteen 1945 ja kertoo Daniel Semperen Unohdettujen kirjojen hautausmaalta löytämän kirokun kirjan ja tämän kirjoittajan tarinan, johon myös Danielin kohtalo kietoutuu. Sarjan viimeinen osa *El prisionero del cielo* kertoo jo aikuiseksi kasvaneesta Daniel Semperestä ja tämän ystävästä Fermínistä vuoden 1957 Barcelonassa. Heidän kohtalonsa kietoutuvat romaanissa *El juego del ángel*in tapahtumiin ja henkilöhahmoihin ja liittävät trilogian osat lopullisesti toisiinsa. (Zafónin www-sivut.)

Rajaan tutkielmani sarjan keskimäisen, mutta sarjan juonen puolesta kronologisesti ensimmäisen teoksen, *El juego del ángel*in tarkasteluun. Perustan valintani kunkin teoksen ainutlaatuisuuteen: vaikka romaanit voidaan nähdä osana trilogiaa, on kukin niistä myös yksittäinen ja uniikki, erillään luettava ja tulkittava teos. Koen tutkielmani aiheen ja rajauksen puolesta olevan tarkoituksenmukaisempaa analysoida *El juego del ángel*ia erillään sarjan muista osista, sillä jo itsessään se sisältää suuren määrän intertekstuaalisia viittauksia erilaisiin interteksteihin. En myöskään käsittele sarjan muita osia edes kohdeteokseni interteksteinä, vaikka teokset ovatkin yhteydessä toisiinsa; mielestäni on itsestään selvää, että kaunokirjallisen sarjan teokset liittyvät toisiinsa, enkä koe relevantiksi analysoida tässä tapauksessa yhteyksien syvempää merkitystä. Kohdeteoksessani esiintyy jo itsenäisenä romaanina käsiteltynä mielenkiintoisia viittauksia muihin kaunokirjallisiin teoksiin ja yhteiskunnallisiin diskursseihin. On tärkeää mainita, että romaanien analysointi yhdessä voisi muuttaa tulkintaa etenkin *El juego del ángel*in antagonistin ja paholaishahmon, pariisilaiskustantaja Andreas Corellin persoonasta ja identiteetistä, mutta pitäydyn aiemmin perustellussa kannassani analysoida tutkielmani kohdeteosta riippumattomana ja itsenäisenä kaunokirjallisena teoksena.

1.2 Keskeisimmät käsitteet

Intertekstuaalisuus käsitetään laajimmassa merkityksessään kaiken kommunikaation ehdoksi: se ei kuulu vain kirjallisuuteen, vaan koko kulttuurin kenttään (Makkonen 1991, 19). Intertekstuaalisuus-termi on peräisin Julia Kristevan esseestä vuodelta 1969. Kristeva kehitteli Bahtinin ajatusta dialogisuudesta ja tekstuaalisten pintojen kohtaamispaikasta, ”sitaattien mosaiikista”, ja näin syntyi termi intertekstuaalisuus. (Makkonen 1991, 18). Käsitteessä keskeisintä on ajatus vuoropuhelusta, jota teksti käy tradition, (oman aikansa) kirjallisuuden ja kirjallisuuskeskustelun kanssa (Makkonen 1991, 24). Intertekstuaalisuutta tutkittaessa kiinnostuksen kohteena ei niinkään ole kirjoittajan intentio, vaan lähtökohtana ovat lukijan tekemät havainnot tekstissä läsnä olevista toisista teksteistä (Makkonen 1997, 49). Myöhemmin intertekstuaalisuuden kenttä on alkanut täyttyä lukemattomilla uusilla ja entistä tarkemmilla teorioilla, ja intertekstuaalisuuden kritisoijat ovatkin pyrkineet osoittamaan termin epävakauden, epäselvyyden ja sen määritteiden sisäiset konfliktit. Sen puolustajat ovat kuitenkin kutsuneet sitä luovaksi ja dynaamiseksi tauoksi tutkimuksessa ja osoittaneet sen avanneen 2000-luvun suurimman esteettisen ja teoreettisen kokeilun kentän. (Juvan 2008, 5.)

Tekstit ovat intertekstuaalisia tuotoksia, jotka perustuvat konventioihin. Intertekstuaaliset suhteet voidaan nähdä erilaisina merkityssuhteina, ja analyysissa on olennaista kysyä, onko tutkittavalla tekstillä sama temaattinen sisältö kuin sen lähdetekstillä ja minkälaisia yhteyksiä sillä on muihin teksteihin. (Heikkinen, Lauerma & Tiililä 2012b, 256.) Ilmituotujen kohtien tarkoituksena ei ole aina vain osoittaa siteerattua kohtaa vaan rakentaa yhteyksiä lähdetekstiin ja saada näin lisää kantavuutta. (Heikkinen, Lauerma & Tiililä 2012b, 258).

Muun muassa Jay L. Lemke on pyrkinyt määrittelemään intertekstuaalisuuden käsitettä. Hän on järjestänyt käsitteiden kenttää hahmottelemalla kolme intertekstuaalisuuden pääperiaatetta, joita ovat temaattinen, orientoiva ja organisoiva. Kaikki ne muut tekstit, joita käytämme yhden tekstin ymmärtämisessä, ovat **intertekstejä**. Intertekstit voivat olla asiasisällöltään samanlaisia, joidenkin näkökulma ja arvot ovat samantapaisia tai niillä on sama lajirakenne. (Heikkinen, Lauerma & Tiililä 2012a, 103; ks. myös Lemke 2004.) Tutkielmassa esiintuomani intertekstit ovat sekä temaattisia, orientoivia että organisoivia. Niiden näkymistä kohdeteoksessa voi havainnollistaa intertekstuaalisuuden päätyyppien kuvaamisella: tekstissä havaittu intertekstuaalisuus on jaettu kahteen päätyyppiin, avoimeen eli näkyvään sekä perustavaan eli konstituivaan intertekstuaalisuuteen, eli interdiskursiivisuuteen. Ensimmäisellä tarkoitetaan ”toisten, spesifikoitujen tekstien eksplisiittistä läsnäoloa: yksi teksti näkyy toisessa tekstissä selvästi merkittynä, esimerkiksi nimettynä tai referoituna, lähdeviiteytettynä tai lainausmerkkeihin pantuna”. Avoin

intertekstuaalisuus ilmenee tyypillisesti joko sitaattina tai referaattina, joilla pyritään samankaltaisuuteen alkuperäisen esityksen kanssa.

Kun kokonainen toinen tekstilaji tai diskurssi lainautuu vieraalle alueelle, on kyseessä perustava intertekstuaalisuus eli interdiskursiivisuus. Käsitteellä viitataan tekstin suhteeseen tekstilajeihin ja kielenkäytön alueisiin, diskursseihin, tyyliin, näkökulmiin ja ideologisiin merkityksiin, jotka tuotetaan kielellisesti. (Heikkinen, Lauerma & Tiililä 2012a, 105–107.) Vaikka on hyvä tietää intertekstuaalisuuden kaksi päätyyppiä ja niiden erot, en erottele tutkimuksessani avointa intertekstuaalisuutta interdiskursiivisuudesta, vaan sisällytän ne saman, yleisen intertekstuaalisuuden käsitteen alle. Kohdoteoksessani esiintyvät intertekstit edustavat monimuotoisuudessaan sekä avointa intertekstuaalisuutta että etenkin interdiskursiivisuutta, joten en näe tarkoituksenmukaiseksi käsitellä niitä erillisinä intertekstuaalisuuden muotoina tämän enempää.

Intertekstuaalisuuden ongelmana on sen monimuotoisuus ja laajuus. Tutkimuskenttä on laaja ja sekava, ja voi olla vaikeaa onnistua valitsemaan käsitteiden ja teorioiden kirjosta juuri omalle tutkimukselle tarkoituksenmukaisimmat keinot. Muutamina esimerkkeinä vaihtoehtoista mainittakoon seuraavat: *intertekstuaalisuus*, *transtekstuaalisuus*, *subtekstisyys*, *arkkitekstuaalisuus*, *interteksti*, *pohjateksti*, *hyperteksti*, *hypoteksti*, *parateksti*, *genoteksti*, *fenoteksti*, *pre-teksti*, *dialogisuus*, *toisin toistaminen*, *interfiguraalisuus*, *uudelleenkirjoittaminen*, *revisiot* ja *postmoderni intertekstuaalisuus*. Toisaalta kentän moninaisuus voi olla myös rikkaus ja parhaassa tapauksessa se auttaa tutkijaa valitsemaan tutkimukselleen varsin hedelmällisen teorian tai menetelmän. Käytän omassa tutkielmassani hyväkseni etenkin postmodernia käsitystä intertekstuaalisuudesta sekä intertekstin, (myyttien) uudelleenkirjoittamisen ja interfiguraalisuuden käsitteitä. Intertekstuaalisuuden voisi jakaa kahteen päävirtaukseen: universalistiseen käsitykseen, sekä rajoitetumpaan käsitykseen intertekstuaalisuudesta. (Moraru 2005a, 257). Postmodernin näkemyksen mukaan uskon, että intertekstuaalisuus ei rajoitu vain kaunokirjallisiin teksteihin. Pureudun siis tutkimuksessani myös tekstin ulkopuolisiin seikkoihin, kuten Espanjan yhteiskunnalliseen ja historialliseen tilanteeseen sekä ideologioihin.

Uudelleenkirjoittaminen tarkoittaa intertekstin esittämistä uudelleen siten, että se asettaa varhaisemman tekstin ja sen sisältämät arvot kriittisen tarkastelun kohteeksi. Christian Morarulle (2001, 16–20) uudelleenkirjoittamisen ja intertekstuaalisuuden käsitteet eivät ole synonyymeja. Vaikka kaikki uudelleenkirjoittaminen on luonteeltaan välttämättä intertekstuaalista, ei kuitenkaan intertekstuaalisuus merkitse ainoastaan uudelleenkirjoittamista. Moraru määrittelee uudelleenkirjoittamisen yhdeksi intertekstuaalisuuden muodoksi, joka edellyttää ja sisältää vahvan siteen sitä ajallisesti edeltäviin teksteihin. Uudelleenkirjoittamisen jälki on havaittavissa tekstissä tarkoituksellisen voimakkaana, kirjoittajan tietoisesti rakentamana läsnäolona. **Interfiguraalisuuden**

käsitteen taas on kehitellyt kirjallisuudentutkija Wolfgang G. Müller. Interfiguraalisuus tarkoittaa (kirjallisten) henkilöhahmojen käyttöä interteksteinä, jotka yhdistävät näin uuden tekstin ja sen henkilöhahmot osaksi varhaisempaa hahmoa ja siihen liittyviä arvoja, sekä osaksi kirjallista perinnettä.

Lajien intertekstuaalisuus nousee tutkielmassani tärkeään osaan etenkin *El juego del ángel*in hyödyntämän goottilaisen kirjallisuuden genren ja sen konventioiden kautta, joiden myötä teoksessa tuodaan esiin eri teemoja ja tabuja. Tekstit eivät ole toisistaan riippumattomia vaan ne tuotetaan sekä tulkitaan aina suhteessa toisiin teksteihin. Siksi genren tarkastelussa tulisi painottaa eri lajeja toteuttavien tekstien sekä niiden tuottajien ja tulkitsijoiden välistä vuorovaikutusta. (Heikkinen & Voutilainen 2012, 21–22.) Liisa Saariluoma (2000, 9) toteaa **myytilä** tarkoitettavan arkikielessä ”uskomusta, jolle ei ole rationaalisia perusteita”. Kertomusta, jonka aihe on jollain tapaa merkittävä, voidaan kutsua myytiksi, kun se ei vastaa historiantutkimuksen esiintuomia tosiasioita ja kun siitä erottuu jokin ideologinen tendenssi. Myös henkilöhahmo voi olla myyttinen. Laajimmillaan ajateltuna mikä tahansa yleinen uskomus tai käsitys voi olla myyttinen silloin, kun se ei ole todeksi osoitettava.

Myyttien luonteen vuoksi myyttikeskustelua on käytetty kirjallisuudessa emansipaation välineenä (esim. feministisessä ja postkoloniaalisessa kirjallisuudentutkimuksessa). Myyttejä purkamalla ja uudelleen kirjoittamalla tuodaan esiin kulttuurimme toimintatavat ja kritisoidaan niitä (Saariluoma 2000, 50–51). Myyttikritiikki ja myyttien uudelleenkirjoittaminen siis lähestyy ideaa postmodernistisen fiktion intertekstuaalisuudesta. Molemmat pyrkivät purkamaan ja paljastamaan tekstien taustalla olevia käsityksiä ja ideologioita sekä kritisoimaan niitä. Vaikka uudelleenkirjoittamisen ovat ottaneet käyttöönsä juuri feministiset ja postkoloniaaliset kirjallisuudentutkijat, en näe esteeksi tuoda samaa ajattelutapaa ja filosofiaa omaankin tutkimukseeni. Pysin tuomaan esiin *El juego del ángel*in käyttämiä myyttejä ja muita intertekstejä, jotka pyrkivät paljastamaan tekstien taustalla vaikuttavat ideologiat ja diskurssit. Käytän hyväkseni myös perinteisempää myyttien ja intertekstuaalisuuden tutkimusta, jonka avulla osoitan kohdeteokseni käyttämät intertekstit ja myytit kuitenkin pyrkimättä tulkitsemaan niitä pelkkinä kriittisinä uudelleenkirjoituksina.

1.3 Carlos Ruiz Zafónin *El juego del ángel* – Enkelipeli ja aiempi tutkimus

Carlos Ruiz Zafón (1964) on barcelonalaisyyntyinen, alun perin toimittajaksi opiskellut kirjailija ja elokuvakäsikirjoittaja, joka on kotimaansa Espanjan suosituimpia ja tunnetuimpia nykykirjailijoita. Hänen teoksiaan on käännetty yli 50 kielelle, ja hän on voittanut lukuisia palkintoja. Kotimaassaan Zafónille on myönnetty muun muassa José Manuel Lara -säätiön palkinto eniten myyneelle kirjalle (*La*

sombra del viento), *La Vanguardia* -lehden lukijapalkinto sekä *Protagonistas*-palkinto. *El juego del ángel* (*Enkelipeli*, suomentaneet Tarja Härkönen ja Anu Partanen 2009) lisäksi Zafónin muita teoksia ovat *La sombra del viento*, 2001 (*Tuulen varjo*, suomentanut Tarja Härkönen), *El prisionero del cielo*, 2011 (*Taivasten vanki*, suomentanut Antero Tiittula 2012) sekä nuorille aikuisille suunnatut, suomentamattomat romaanit *El príncipe de la niebla* (1993), *El palacio de la medianoche* (1994), *Las luces de septiembre* (1995) ja *Marina* (1999, suomentanut Antero Tiittula 2013). (Zafónin www-sivut.)

Maarten Steenmeijerin (2011, 46–49) mukaan Zafónin ensimmäisen aikuisille suunnatun romaanin *La sombra del viento* vastaanotto maailmalla oli menestyksekkäin espanjalaisen nykykirjallisuuden historiassa. Zafónin teoksia onkin leimannut eräänlainen ”populismi”: niiden maine perustuu etenkin yleisön kiinnostukseen ja arvostukseen vaihtelevista kritiikeistä huolimatta. *La sombra del viento* jälkeen julkaistu pro gradu -tutkielmani kohdeteos *El juego del ángel* sijoitettiin arvosteluissa populäärikirjallisuuden ja bestsellerin välimaastoon. *El juego del ángel* on kuvailtu ehdottoman nykyaikaiseksi kirjallisuudeksi, joka yhdistelee elokuvaa ja kirjallisuutta, videopelejä ja nostalgiaa, mutta joka sisältää myös tarpeettomia kirjallisia kliseitä ja anakronismeja. Zafónia, yhdessä muiden suosittujen espanjalaisten nykykirjailijoiden kanssa (Javier Sierra, Ildefonso Falcones, Julia Navarro) on kuvattu populismistaan huolimatta kirjailijoiksi, jotka yrittävät kirjoittaa ei ainoastaan viihdyttäviä, vaan myös vakavia ja jopa korkeakirjallisia romaaneja.

El juego del ángel on tyypillinen nykyaikainen ja postmoderni teos sekä sen näkyvän intertekstuaalisen että sen hybridimäisen luonteen vuoksi, jolloin teoksessa yhdistyvät monta kirjallisuuden eri lajia. Jo aiemmin mainittu, teosta hallitseva bestsellermäinen ja populaari luonne näkyy tekstin tavassa yhdistää suosittuja kirjallisuuden genrejä kuten dekkaria ja fantasiaa. Lisäksi sen populaariuus perustuu tekstissä esiintyviin interteksteihin ja suoriin viittauksiin, jotka ovat osaksi länsimaiselle lukijalle hyvinkin tuttuja, oletettavasti kaikkien tuntemia myyttejä, teemoja, kirjallisia henkilöitä sekä klassikkokirjoja tai -kirjailijoita. Moninaisesta luonteestaan huolimatta pidän teoksen päägenrenä goottilaista kirjallisuutta, jonka konventioita tekstissä hyödynnetään. Goottilaisesta kirjallisuudesta on tullut viime vuosina paljon kirjallisuudessa käytetty genre, eikä sitä enää pidetä pienten ryhmien marginaalikirjallisuutena. Gotiikan ominaispiirteitä hyödyntämällä tekstissä pureudutaan sekä perinteisen että uudemman goottilaisen kirjallisuuden käsittelemiin aiheisiin ja teemoihin. Gotiikka luo *El juego del ángelille* synkän ja mystisen ilmapiirin ja miljöön lisäksi raamit, joiden sisällä on mahdollista käsitellä etenkin nykygotiikalle ominaisia teemoja kuten häpeää, seksuaalista turhautumista ja aggressioita sekä kirjallisessa gotiikassa jo kauan vallalla ollutta tyypillistä, mutta yhä ajankohtaista teemaa, persoonallisuuden hajoamista sekä toiseutta.

El juego del ángel tapahtumat ovat ikään kuin takautumaa ajallisesti sitä ennen julkaistulle *La sombra del viento*, jossa seikkailee *El juego del ángel* viimeisillä sivuilla syntyvä Semperen kirjakauppiaan ja nuoren Isabellan poika Daniel. *El juego del ángel* sijoittuu 1920–1930-lukujen synkkään, Espanjan sisällissotaa sekä sitä seurannutta diktatuuria edeltävän väkivaltaisen ilmapiirin varjostamaan Barcelonaan. Teoksen päähenkilö David Martín on köyhä, aloitteleva kirjailija, jonka läpimurto on ollut *Teollisuuden ääni* -paikallislehteen kirjoittama goottilaistyylinen, suuren lukijasuosion saavuttanut vampyyrisarja. Isättömän ja äitinsä kieltämän Martínin suojelija ja luokkakateuden kohde on paikallinen aristokraatti Pedro Vidal, joka kokee syyllisyydentunnetta Martínin sotaveteraani-isän kuolemista luoteihin, jotka olivat todellisuudessa hänelle tarkoitettut. Kun Vidal avioituu Martínin saavuttamattoman rakkauden, Vidalin autonkuljettajan kauniin tyttären Cristinan kanssa, Martínin katkeruus ja sisällä vellova viha kasvaa. Suurista kirjailijanlahjoistaan huolimatta Barcelonan yläluokan ja kirjailijapiirien torjuma Martín ei koskaan saavuta arvoistaan ammatillista menestystä vaan tyytyy kirjoittamaan salanimellä jatkosarjaa häntä riistävälle kustantajaparrille Barridokselle ja Escobillasille.

Outojen pääkipujen ja sairauskohtauksien myötä Martínilta löydetään aivokasvain, jonka vuoksi hänelle luvataan elinaikaa vain vuoden päivät. Lupaavan nuoren kirjailijanalan, tarmokkaan ja iloisen Isabellan seurasta ja taloudenhoitoavusta huolimatta Martín vajoaa yhä syvemmälle epätoivoon, väsymykseen ja välinpitämättömyyteen. Juuri pahimmalla epätoivon hetkellä Martíniin ottaa kirjeitse yhteyttä salaperäinen pariisilaiskustantaja Andreas Corelli, joka tekee hänelle vastustamattoman tarjouksen: vastapalkaksi oudon käsikirjoituksen laatimisesta; uuden, väkivaltaisen uskonnon luomisesta, tämä tarjoaa Martínille satatuhatta frangia ja ikuisen elämän. Epätoivoinen ja pelokas Martín solmii Corellin kanssa rikkumattoman herrasmiessopimuksen, jonka solmimisen jälkeen tapahtumat Martínin ympärillä muuttuvat yhä absurdimmiksi ja väkivaltaisemmiksi. Martínia riistäneet kustantajat Barridos ja Escobillas kuolevat tuhopoltossa, Martínin rakkaus Cristina menettää järkensä ja kuolee hämärissä olosuhteissa, vanha ja lempeä kirjakauppias isä Sempere kuolee äkillisesti ja Martínin kohtalo alkaa sotkeutua hirvittäväällä tavalla ennen tätä Tornihuvilassa asuneen Diego Marlascan traagiseen kohtaloon. Salaperäisellä kustantaja Corellilla näyttää olevan yliluonnollisia voimia, ja *Lux Aeterna*, Martínin Corellille tekemä käsikirjoitus, saa Martínin ja tämän läheisten elämästä vallan. Martín lähtee selvittämään edeltäjänsä Diego Marlascan kohtaloa ja sotkeutuu pian mystiseen rikosvyyhteen, jolla ei näytä olevan loppua. Kaiken lisäksi Martínia vaivaavat oudot unet ja tajuttomuuskohtaukset, ja tämän kummallinen suhde kustantaja Corelliin tiivistyy.

Pidän tärkeänä sanallistaa jo tutkielmani aikaisessa vaiheessa, että teksti mahdollistaa kaksi toisistaan poikkeavaa tulkintatapaa. Teoksen paholaishahmo, antagonistina Andreas Corelli voidaan nähdä joko täysin erillisenä henkilöhahmona, jolla on oma identiteetti ja persoonallisuus. Toisessa tulkintatavassa

kustantaja nähdään päähenkilö-minäkertojan, kirjailija David Martínin kaksoisolentona. Kahdentuminen on seurausta Martínin sairaasta mielestä johtuvasta persoonallisuuden jakautumisesta ja Corelli onkin vain Martínin sairauden tuote, jonka minäkertoja-Martín esittää lukijoille valheellisesti erillisenä henkilönä. En pidä relevanttina tutkielmani aiheen, sisällön tai tavoitteiden kannalta arvottaa näitä kahta yleisintä Corellin persoonaa koskevaa tulkintatapaa vaan käsittelen analyysissäni molempia tapoja mahdollisina ja samanarvoisina. Mielestäni vaihtoehdot mahdollistavat toisistaan eroavien intertekstien tuomisen mukaan tulkintaan ja näen sen vain ja ainoastaan tutkielmaani rikastuttavana tekijänä.

Kohdekirjailijani Carlos Ruiz Zafónin tuotannosta tehtyä tutkimusta ei juuri löydy suomalaisen tutkimuksen tai julkaisujen joukosta. Poikkeuksena on yksi, suhteellisen tuore pro gradu -tutkielma, Pama Alavilon *Bestsellereiden arvot* (2011). Se analysoi bestsellereiden erilaisia arvomaailmoja kolmessa teoksessa, joista yksi on *El juego del ángel*, mutta työ ei sivua oman tutkielmani näkökulmaa. Espanjassa *El juego del ángelia* bestsellereiden ja vastaanoton näkökulmasta on käsitelty muun muassa Maarten Steenmeijer artikkelissaan "Carlos Ruiz Zafón o el prestigio movedizo del best seller español" (2011). Olen itse käsitellyt kandidaatintutkielmassani (*Pahuus Carlos Ruiz Zafónin teoksessa Enkelipeli*, 2013) teoksessa esiintyviä pahuuden eri muotoja ja käytän siinä tekemääni analyysia osittain hyväkseni myös pro gradu -tutkielmassani. Kirja-arvosteluja Zafónin tuotannosta, myös *El juego del ángelista*, on tehty Suomessa muun muassa *Ruumiin kulttuuri* -lehdessä (2009, 2012, 2013).

Myöskään espanjalaisesta nykykirjallisuudesta ylipäätään ei Suomessa ole juuri tehty tutkimusta. Koen espanjalaisen historian ja yhteiskunnan olevan vielä jokseenkin vieraita aiheita suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa. Toki espanjalaisia klassikoita, kuten Miguel Cervantesin *Don Quijotea* (1605), on tutkittu jo kauan ja varsin perusteellisesti, mutta etenkin espanjalainen nykykirjallisuus ja mahdollinen siitä löytyvä yhteiskunnallinen kommentointi ovat jääneet suomalaisessa tutkimuksessa lähes täysin paitsioon. Huomioiden espanjalaisen nykykirjallisuuden akateemisen tuntemattomuuden ja Zafónin romaanien suuren suosion Suomessa, tutkielmalleni on kysyntää ja paikka suomalaisen tutkimuksen kentässä.

Intertekstuaalisuus on puolestaan paljon tutkittu aihe: onhan kaikki kirjallisuus luonteeltaan intertekstuaalista. Käsitteen kehittäneen Julia Kristevan lisäksi intertekstuaalisuutta ovat tutkineet muun muassa Michael Riffaterre, Gérard Genette ja Roland Barthes. Suomessa intertekstuaalisuutta, uudelleenkirjoittamista ja myyttejä ovat tutkineet muun muassa Liisa Saariluoma, Anna Makkonen, Marja-Leena Hakkarainen ja Kaisa Ilmonen, joiden teoksia ja artikkeleita hyödynnän myös itse tutkielmassani. Ulkomaisista, tuoreemmista teorioista hyödynnän pitkälti Christian Morarun ja Manfred Pfisterin uudelleenkirjoittamisen käsitettä ja postmodernin intertekstuaalisuuden pohdintoja sekä Wolfgang G. Müllerin interfiguraalisuuden teoriaa. Lajien intertekstuaalisuus -luvussa perustan

pohdintani etenkin Pia Livia Hekanahon, Matti Savolaisen ja espanjalaisen Rebeca Martín Lópezin teoretisoinnille goottilaisen kirjallisuuden osalta sekä Vesa Sisätön ja Johanna Sinisalón näkemyksille fantasiakirjallisuudesta. Viime vuosina intertekstuaalisuutta ja sen eri muotoja kuten uudelleenkirjoittamista ja (myytti)revisioita ovat pro gradu -tutkielmissaan pohtineet Jyväskylän yliopistossa muun muassa Elina Hokkanen (2011), Anna Lavinto (2012) ja Veera Kenttälä (2013). Kyseisissä tutkielmissa kohdoteoksia analysoidaan etenkin länsimaisten myyttien revisioiden ja (feministisen) uudelleenkirjoittamisen sekä parodioinnin kannalta.

Intertekstuaalisuus on siis näkökulmana paljon tutkittu. Poikkean kuitenkin viime vuosina tehdyistä tutkimuksista ja opinnäytetöistä tutkielmani poikkeuksellisen laajan intertekstuaalisuusnäkökulman vuoksi. En rajaa tutkielmaani vain nykyään pinnalla olevaan uudelleenkirjoittamisen ja myyttirevisioiden tarkasteluun vaan tulkitsen kohdeteostani siitä löytämiäni monenlaisten intertekstien valossa, jotka eivät suinkaan kaikki ole kriittisesti varhaisempaa tekstiä kommentoivia tai uudelleenarvioivia – pyrin muistuttamaan tutkielmani lukijaa siitä, ettei intertekstuaalisuuden ainoa tehtävä ole kritisoida varhaisempia tekstejä ja diskursseja. Intertekstuaalisuus tutkielmani pohjana on perusteltu myös siksi, että mielestäni *El juego del ángel* rakentuu intertekstiensä varaan ja tekstissä tuodaan niiden avulla tarkasteluun hyvin erilaisia teemoja. Teoksen tutkiminen antaa mahdollisuuden myös tarkastella länsimaisen kirjallisen myytti- ja kulttuuriperinnön lisäksi suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa vähän käsiteltyä espanjalaista yhteiskuntaa ja historiaa.

Kohdeteostani *El juego del ángel* (sitaateissa teos on merkitty kirjaimella *J*) luen ja analysoin alkuperäiskielellä, espanjaksi. Käytän käännöksissä apunani kirjan suomennettua versiota *Enkelipeliä* (sitaateissa suomenkielinen teos on merkitty kirjaimella *E*), mutta jos huomaan käännöksessä perustavanlaatuisen eron alkuperäiseen nähden, korjaan sen itse oman kielitaitoni ja tietämykseni mukaan. Muun käyttämäni kaunokirjallisen aineiston luen suomeksi ja käytän mahdollisissa tutkimukseeni tuomissani lainauksissa teosten suomeksi käännettyjä lauseita. Selkeyden vuoksi ja lukijan helpottamiseksi käytän leipätekstissä *Enkelipelistä*, kohdoteokseni suomenkielisestä versiosta poimittuja sitaatteja. Alkuperäiset, espanjankieliset lainaukset kirjoitan alaviitteisiin.

2 TEOREETTINEN KATSAUS INTERTEKSTUAALISUUTEEN

Koska pro gradu -tutkielmani aiheeksi on valikoitunut Carlos Ruiz Zafónin *El juego del ángel* (2008, suom. *Enkelipeli* 2009) -teoksessa esiintyvä intertekstuaalisuus, on tarpeen pureutua tarkemmin intertekstuaalisuuden moninaiseen teoriakenttään. Intertekstuaalisuuden historia ja määritelmät ovat ongelmaiset käsitteen kompleksisuuden vuoksi: vuosien saatossa kirjallisuudentutkijat ovat kehittäneet hyvin erilaisia teorioita ja määritelmiä koskien teoksissa esiintyvää intertekstuaalisuutta. Mikä intertekstuaalisuuden monista teorioista siis on sopivin juuri *El juego del ángelin* tulkinnessa, vai onko edes mahdollista löytää teorioiden suosta yhtä ainoaa teoriaa sovellettavaksi tutkielmani kohdeteokseen? Entä mikä on lukijan merkitys tulkintaprosessissa? Oman kokemukseni mukaan lukijan rooli on merkittävä tekstin tulkinnessa: lukijan kompetenssi ja tietämys ovat avainasemassa siinä, mitä intertekstejä hän löytää tekstistä ja miten hän ne tulkitsee. Tähän perustan myös oman pro gradu -tutkielmani.

Intertekstuaalisuuden käsitteen ollessa todella moninainen, se on kenties myös jokseenkin epäselvä. Siksi on tärkeää painottaa sen luonnetta *tekstikohtaisena* teoriana, jossa intertekstuaalisia yhteyksiä löydetään keskittymällä vain ja ainoastaan tekstiin, ei kirjailijan persoonaan tai intentioihin. Myös omassa tutkielmassani korostan kohdeteokseni pohjalta tekemieni tulkintojen perustuvan puhtaasti intertekstuaaliseen, tekstikohtaiseen tulkintaan: en aio ryhtyä tutkimaan teoksen kirjoittajan intentioita kuten vaikutustutkimuksessa on ollut tapana tehdä. Korostan *El juego del ángelista* löytyvien intertekstien ja löydösten pohjalta nousevien tulkintojen olevan puhtaasti tekstilähtöisiä: en lähde spekuloidaan teoksen kirjoittajan aikomuksilla, vaikka se kenties mielenkiintoista olisikin.

Luvussa 2.1 tuon esiin intertekstuaalisuus-käsitteen synnyn ja teorian lähtökohtia. Pohdin myös käsitteen alkuaikoina pinnalla olleita eri käsityksiä sekä lukijan että tekijän rooleista etenkin Julia Kristevan ja Roland Barthesin teorioiden valossa. Kuten aiemmin mainitsin, perustan tutkielmani teksti- ja lukijalähtöisyyteen ja siksi näen tärkeäksi sivuta intertekstuaalisuuden merkitystä sen kaikissa aspekteissa niin tekstin, lukijan kuin tekijän kannalta. Luvussa 2.2 käsittelen viime vuosikymmeninä vallalla olleita intertekstuaalisuuden metodeja, työkaluja, joilla on pyritty soveltamaan muuten laajaa ja abstraktiakin intertekstuaalisuuden teoriaa. Pohdin ja vertailen kriittisesti eri kirjallisuusteoreetikkojen kehittämiä metodeja kuitenkin arvottomatta niitä. Luvussa 2.3 keskityn postmoderniin intertekstuaalisuuteen, joka on postmodernina aikakautena kirjoitetun kohdeteokseni kannalta olennainen. Postmoderniin intertekstuaalisuuteen liittyy vahvasti sen kriittisyys ja sitä myötä käsite uudelleenkirjoittaminen, joihin pureudun luvuissa 2.3.1 sekä 2.3.2.

2.1 Intertekstuaalisuuden lähtökohtia

Julia Kristevan 1960-luvulla luomasta uudissanasta *intertekstuaalisuudesta* tuli kirjallisuudentutkimuksen uusi avaintermi (Clayton & Rothstein 1991, 4, 11.) Kristeva käyttää termiä aluksi Mihail Bahtinin tekstien kanssa käymässään dialogissa. Kristevälle Bahtin edustaa mahdollisuutta avata lingvistiikka yhteiskunnalle. Bahtinin mallin mukaan Kristeva yrittää muuttaa semiotiikan joksikin, jota hän kutsuu ”translingvistiikaksi”. Kristevan ajatus intertekstuaalisuudesta ei poikkea Bahtinin konseptista juuri lainkaan, mutta hän muuttaa sitä Jay Claytonin ja Eric Rothsteinin mukaan juuri sen verran, että voidaan sanoa uuden intertekstuaalisuuden konseptin syntyneen. (Clayton & Rothstein 1991, 17–20.)

Kristevan intertekstuaalisuuden käsitteen erottaa viime kädessä dialogisuudesta siis se, että hänen mielestään intertekstuaalisuus ei rajoitu ainoastaan kielen sisälle. Kristevan sanoin, ”[intertextuality] situates the text within history and society, which are then seen as texts read by the writer, and into which he inserts himself by rewriting them”. (Rajan 1991, 63; ks. Kristeva 1980). Myös Rajanin mukaan Kristevan ja Barthesin teorioissa on nähtävissä intertekstuaalisuuden vaikuttaminen sekä horisontaalisesti että vertikaalisesti: tekstin horisontaalinen taso operoi yksinomaan linkkinä tekstin ja nykyajan kirjoitusten (ei välttämättä kirjallisten) välillä. Vertikaalisesti teksti toimii suhteessa menneisyyteen ja nykyisyyteen. Tässä lukijan rooli korostuu: hän yhdistää nämä tekstin kaksi tasoa toisiinsa. (Rajan 1991, 67.)

Toisin kuin esimerkiksi Barthesin näkymä intertekstuaalisuudesta, Bahtinin ja Kristevan konsepti dialogisesta tekstistä vaatii siis tekstin yhteyden historiaan. Kuten Kristeva selittää, Bahtinin ymmärrys dialogisen kirjoittamisen ambivalenssiudesta sisältää historian ja yhteiskunnan lisäämisen tekstin sisään ja edelleen tekstistä takaisin historiaan. Dialogia käyvät tekstit tulevat jostain paikasta ja jostain ajasta, ja ne kantavat mukanaan historioitaan. Bahtinille niillä on syvä historiallinen ulottuvuus, ja näin sen saa myös se teksti, jossa ne vaikuttavat. (Draine 1991, 324.)

Riitta Stewenin mukaan Kristeva näkee tekstin, poeettisen kielen, kerrostuneena. Hänen mielestään jokainen teksti on luettava toisten tekstien lävitse, intertekstuaalisesti, sillä kaikki tekstit elävät intertekstuaalisuuden tilassa, ”jossa lukemattomien kirjoitusten fragmentit risteilevät ja osuvat päällekkäin”. Kristeva puoltaa Bahtinin luomaa mallia, jossa kirjallista tekstiä voidaan lähestyä suhteessa toisiin teksteihin kehkeytyvänä prosessina, ei koskaan valmiina tuotteena. Kristevan mukaan tällainen dynaaminen tekstikäsitys on mahdollinen vain siksi, ”ettei kirjoitettua sanaa enää

pidetä merkitykseltään kiinteänä vaan pikemminkin tekstuaalisten pintojen risteyskohtana, useiden kirjoitusten dialogina”. (Stewen 1991, 128–129.)

Kristevan kehittämä paragrammatismi-teoria pyrkiikin tavoittamaan sen, kuinka poeettinen kieli moninkertaistuu ja teksti avautuu pinnasta tilaan, jossa risteilee sisäisten suhteiden ja yhteyksien verkosto. Tässä uudessa tilassa yhden merkityksen ylivalta häviää ja tilalle tulee liukuvia, toisensa tyhjäksi tekeviä merkityshahmoja. Kielestä tulee näin loputon prosessi. (Stewen 1991, 130.) Hän jakaa tekstin kahtia: *ilmitekstiin* eli tekstin pintaan ja *piilotehtiin*, prosessiin, joka antaa tekstin pinnalle hahmon, synnyttää sen (Stewen 1991, 130; ks. Kristeva 1974/1984).

Piilotehti ilmaisee itsensä ilmitekstin pinnan murtumina, ja tekstin erikoislaatu perustuukin siihen, miten piilotehti ikään kuin ”kääntyy” ilmitekstiksi. Ilmiteksti ja piilotehti kytkeytyvät Kristevalla toiseen käsitepariin, *symboliseen* ja *semioottiseen*. Semioottinen viittaa sekä loogisesti että kronologisesti symbolista aiempaan merkitsevyyden tapaan. Se on ”viettien ja yhteentörmäysten, subjektin ja objektin eriytymättömyyden tila, josta puuttuu kiinteiden merkitysten mahdollisuus”. Symbolinen taas mahdollistaa kommunikaation: se jäsentää konventioiden, lakien ja normien maailmaa ja erottaa merkityksestä merkityshahmon, luo siis merkin. Kristevan mukaan kaikki todelliset vallankumoukset, niin tekstuaaliset kuin yhteiskunnallisetkin, edellyttävät semioottisen purkautumista symboliseen. (Stewen 1991, 131–133.) Tämä rakentaa pohjan myös intertekstuaalisuudelle. Kristevalle jokainen teksti on toisten tekstien, diskurssien ja vallan alainen, ja se kiistelee jo olemassa olevien tekstien kanssa. Hänen mukaansa kaikki modernit tekstit omivat ja sulattavat itseensä toisia tekstejä. Toisten tekstien läsnäolo muodostaa näin poeettisen merkityksen ympärille intertekstuaalisen tilan, moninkertaisen tekstuaalisen tilan, jonka ansiosta poeettisessa ilmauksessa on luettavissa useita toisia diskursseja. (Stewen 1991, 134.)

Kristeva on myös yksi ensimmäisistä intertekstuaalisuuden teoreetikoista, jotka eivät painota lukijan roolia; hän kiinnostuu enemmän *kirjoittamisprosessin* mukanaan tuomista mahdollisuuksista. Kristevalle tekstin ainoa lukija on samalla tekstin kirjoittaja, hahmo, joka loppujen lopuksi ei ole muuta kuin itseään uudelleenlukeva sekä -kirjoittava teksti, “(- -) a figure that becomes ‘no more than a text rereading itself as it rewrites itself’”. (Clayton & Rothstein 1991, 21.)

Myöhemmät intertekstuaalisuuden teoreetikot (muun muassa Riffaterre ja Barthes) ovat kehittäneet Kristevan esittämää teoriaa, jolla on vahva pohja semantiikassa. Barthes tuo kuitenkin mukaan lukijan roolin painotuksen, ja 1960-luvun lopulla julkaistuissa esseissään hän kehittää entisestään lukijan tulkinnassa keskeiseen rooliin keskittyvää intertekstuaalisuuden teoriaa. (Clayton & Rothstein 1991, 21.)

A text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted. (Clayton & Rothstein 1991, 21; ks. myös Barthes 1977.)

Barthesin esiintuoma lukijalähtöinen teoria vieraannuttaa intertekstuaalisuuden käsitettä entisestään kirjoittajakeskeisyydestä, joka on etenkin vaikutusteoriassa ollut pinnalla. Barthesin käsitys intertekstuaalisuudesta myös painottaa ”lähteiden” anonyymiutta intertekstuaalisissa lainauksissa. Tämä sisältyy myös Kristevan ideaan sosiaalisten tekstien ”sulattamisesta”: sosiaalisina teksteinä voidaan ajatella anonyymien ideoiden, arkipäiväisyyksien, kansanviisauksien ja kliseiden verkostoa, joka muodostaa pohjan ihmisen jokapäiväiselle elämälle. Barthes korostaa näiden arkipäiväisien sitaattien olevan anonyymeja ja jäljittämättömiä, mutta *jo luettuja*: meillä kaikilla on hallussamme tavanomaista tietoa, jonka alkuperää me emme pysty muistamaan. Tämä oletus vie kohti näkemystä subjektista oman kulttuurinsa tekstien muodostamana. (Clayton & Rothstein 1991, 22.)

Intertekstuaalisuuden käsite kytkeytyy myös Makkosen mukaan olennaisesti tekstuaalisuuden käsitteeseen, eikä termejä voikaan erottaa toisistaan. Vaikka heidän käsityksensä lukijan tärkeydestä eroaakin huomattavasti, Barthes jatkaa Kristevan linjaa tekstuaalisuuden painottamisessa ja toteaa tekstiin kutoutuneen ”sitaatteja, viitteitä, kaikuja toisista teksteistä; kulttuurin kieliä, menneitä ja nykyisiä. (- -) Sitaatit, joista teksti rakentuu, joita teksti työstää, ovat anonyymeja, kadonneita ja kuitenkin *jo luettuja*: ne ovat sitaatteja ilman lainausmerkkejä.” Tekstin lukija on osa tekstin verkkoa ja on jo itsessään loputtomien koodien ja tekstien moninaisuus. Teksti on aina intertekstuaalinen, ja jokainen teksti on aina interteksti. Intertekstuaalisuus siis käsitetään laajimmassa merkityksessään kaiken kommunikaation ehdoksi, eikä se kuulu vain kirjallisuuteen, vaan kulttuuriin yleensä. (Makkonen 1991, 19.)

Kristevan mukaan sanassa on aina olemassa muita sanoja, tekstissä muita tekstejä. Hän nimittää tätä ”translingvistiseksi” kaksinaisuudeksi (translinguistic doubleness) tai ambivalenssiksi, joka sijoittaa tekstin historiaan ja yhteiskuntaan. Lukija on aluksi kulttuuristen tekstien lukija; kirjoittamisprosessi on aina uudelleenkirjoittamista. Tekstien lukeminen on Kristevan mukaan niiden translingvistisen kaksinaisuuden tulkintaa, loputonta sanojen ja tekstien jahtaamista. Myös Barthes eliminoi kirjoittajan intertekstuaalisessa analyysissä. *Tekijän kuolemassaan* (*Death of the Author*, 1967) Barthes luonnehtii kirjoittamisen olevan jokaisen äänen ja alkuperän tuho: kirjoittaminen on hänelle se neutraali, yhdistävä, pakollinen tila, jossa subjektimme liukuu pois ja koko identiteetti katoaa. Ääni kadottaa alkuperänsä ja tekijä astuu omaan kuolemaansa. (Stanford Friedman 1991, 147–148.)

Tekijä kuolee Barthesin tekstissä monilla eri tavoilla. Kuten Kristeva, hän näkee ”tekijän” tai ”kirjoittajan” katoavan sivulla esiintyvään merkitsijöiden leikkiin. Barthes näkee tekijän kuoleman kuitenkin johtavan ”kirjurin” (scriptor) syntymään, kirjoittajaan kirjurina, jonka usea anonyymi teksti voi läpäistä. Radikaalimmin kirjurin voi ilmaista olevan ”valtava sanakirja”, joka ”tekijästä” eroten ei enää kanno sisässään intohimoja. Moderni kirjuri syntyy simultaanisti tekstin ohella. Tekijän kuolema, ja täten alkuperän, merkityksen ja viittaussuhteiden katoaminen, mahdollistaa teoksen muuttumisen Tekstiksi ja Tekstin taas muiden tekstien esittelypaikaksi: lyhyesti siis intertekstuaalisuudeksi. (Stanford Friedman 1991, 145, 149.)

Sekä Barthesille että Kristevalle intertekstuaalinen teksti on sitaattien ”mosaiikki”, lainausten kudelma ilman lainausmerkkejä, ilman olemassa olevaa tekijää. Intertekstuaalisuus on anonyymi ja impersonaalinen sekoittamisen, yhteenottojen ja risteytymisten prosessi, jota tekevät tekstit, eivät ihmiset. (Stanford Friedman 1991, 149.) Barthes kirjoittaaakin:

It is language which speaks, not the author; to write is, through a requisite impersonality (--) to reach that point where only language acts, 'performs', and not 'me'. (Stanford Friedman 1991, 150; ks. myös Barthes, 1967).

Kristeva ja Barthes kuitenkin eroavat hienoisesti tulkinnoissaan kirjoittajan roolissa. Barthesille kirjoittaja voi vain imitoida eleitä, jotka ovat aina varhaisempia, eivät koskaan alkuperäisiä. Kirjoittajan ainoa valta on sekoittaa kirjoituksia toisiinsa. Kun Barthesille kirjoittaja pystyy siis ainoastaan imitoimaan aikaisempia kirjoituksia, Kristevan tulkinnassa taas joku tai jokin ”sulattaa” asioita, omaksuu itseensä varhaisemmista teksteistä ja vastaa johonkin varhaisempaan kirjalliseen korpukseen. (Draine 1991, 324.)

Vaikka omassa tutkielmassani en pureudu kirjoittajan rooliin juuri lainkaan nostaessani näin itse teoksen ja tekstin pääasemaan, ovat Barthesin ja Kristevan ajatukset kirjoittajan asemasta mielenkiintoisia. Postmodernina aikakautena heidän tulkintansa ovat mielenkiintoisia, ja etenkin Barthesin tulkinta sulautuu postmoderniin ajatukseen siitä, että kaikki on ”kopiointia”, ”kloonausta”, eikä kirjailijalla tai taiteilijalla ole enää mahdollista luoda mitään omaa, uutta, vaan luominen on väkisinkin tekstien eräänlaista uudelleenkierrätystä. Näen asian silti ennemminkin mahdollisuutena kuin negatiivisena ajatuksena: Barthesin esittämä kirjoitusten sekoittaminen toisiinsa sekä Kristevan ajatus varhaisempien tekstien sulattamisesta ja niistä omaksumisesta kertoo myös jotain kirjoittajan aikomuksista. Varhaisempien tekstien esittäminen tietyllä tavalla, olkoon se sitten vain niiden sekoittamista uudella tavalla, on merkityksellinen viesti. Merkityksetöntä ei suinkaan ole tapa, jolla varhaiset tekstit näkyvät uudessa tekstissä: kaikella on uusille tulkinnoille mahdollisuuden antava merkitys. Omalle tutkielmalleni ja kohdeteoksen tulkinnassa tärkeämpään asemaan nousevat kuitenkin itse teksti ja sen lukija, tutkijaminäni osana tekstien verkostoa, joten jätän kirjoittajan roolin pohtimisen tähän.

Kristevan intertekstuaalisuuden teorian ja dialogisuuden ajatuksen voidaan nähdä antaneen pohjan lukuisille sitä seuranneille intertekstuaalisuuden määritelmille. Intertekstuaalisuuden pääajatus, sen tekstilähtöisyys ja toisten tekstien, niin kirjallisten, kulttuuristen kuin historiallistenkin läsnäolo tekstissä on ideana jokaisessa myöhemmässäkin teoriassa. Vain intertekstuaalisuuden tutkimisen erinäiset metodit, työkalut, ovat vaihdelleet. Nykyaikana pinnalla ovat olleet erityisesti intertekstuaalisuuden mahdollisuudet tekstien tulkinnan kriittisenä välineenä, mistä esimerkkeinä toimivat etenkin päälle- ja uudelleenkirjoitukset, jotka pyrkivät kumoamaan ja kyseenalaistamaan tiettyjä, vakiintuneita arvoja ja rakenteita.

2.2 Intertekstuaalisuuden työkaluja ja poetiikkaa

Kun tutkijat pyrkivät konkreettiseen tekstianalyysiin, muodostuu intertekstuaalisuuden loputtomasta luonteesta ongelma. Intertekstuaalisuutta työkaluna ovatkin pyrkineet kehittämään muun muassa Gérard Genette ja Michael Riffaterre (Makkonen 1991, 21–22). Teoksessaan *Palimpsestes* (1982) Genette nimeää poetiikan tutkimuskohteeksi transtekstuaalisuuden, joka hänelle vastaa Kristevan ja Barthesin universaalia intertekstuaalisuutta. Hän kuitenkin määrittelee intertekstuaalisuuden rajoitetummin kuin Kristeva; Genetten mukaan se on ”kahden tai useamman tekstin samanaikaista, näytettävissä olevaa läsnäoloa toisessa tekstissä”. Sen selvimpiä tapauksia ovat sitaatti, plagiaatti ja alluusio. (Makkonen 1991, 22; ks. myös Genette 1982.)

Toinen, Makkosen mukaan käyttökelpoinen työkalu on Kiril Taranovskin ja tämän koulukunnan harjoittama subtekstianalyysi, joka toimii apuvälineenä tekstin tulkinnassa. Sillä pyritään selvittämään, mikä tehtävä sitaattien ja alluusoiden kautta paljastuvilla subteksteillä tekstissä on. (Makkonen 1991, 22.) Pekka Tammi on eritellyt Taranovskin metodia tarkemmin. Tammen mukaan subtekstin käsite on Taranovskille ennen kaikkea analyysin väline, jonka avulla pyritään pureutumaan tekstiin sisältyviin hermeneuttisiin ongelmiin (Tammi 1991, 61). Taranovski jaottelee subtekstit kolmeen joukkoon: se voi olla teksti, joka toimii yksinkertaisesti impulssina uutta tekstiä kirjoittaessa; teksti, joka tukee tai paljastaa myöhemmän tekstin sanoman; tai teksti, jota kirjailija käsittelee poleemisesti. Subtekstianalyysi pureutuu nimenomaan kahteen viimeiseen kohtaan, ja näin subtekstin ja tekstin välisestä suhteesta tulee hermeneuttinen ongelma: mitä uusia merkityksiä yhteyden havaitseminen tuo mukanaan? Kytkenät voivat olla paikallisia, mutta ne voivat osoittautua myös laajoiksi merkityksellisiksi verkostoiksi, jotka eivät edellytä vain yhden subtekstin kohdan, vaan myös kokonaisen teoksen tai tuotannon tuntemista. Tämä ketju taas johtaa siihen, että joskus on välttämätöntä tuntea koko kirjallisuuden traditio. (Tammi 1991, 66–67.) Taranovskin päättelyketjun johtaminen vaatimukseen tuntea koko kirjallisuuden traditio osoittaa kuitenkin mielestäni teorian

olevan jokseenkin ongelmallinen: tulkitsijan on mahdotonta, tietenkin omasta positiostaan käsin, tuntea kirjallisuuden koko traditiota. Jääkö siis tulkintaan aukkoja, jos tulkitsija pystyy tulkintaan ainoastaan oman, joko suppean tai laajan tietämyksensä valossa?

Teoksen tulkinnassa ei pidä etsiä tekstin elementtien motivaatiota ainoastaan tekstin sisäisestä rakenteesta, kuten ei myöskään ekstratekstuaalisesta (tekstin ulkoisesta) taustasta käsin. Subtekstit, eli toiset kaunokirjalliset tekstit, antavat Taranovskin mukaan motivaation kohdetekstin elementeille. (Tammi 1991, 63.) Poststrukturalistisen näkemyksen mukaan kaikki yritykset rajata tekstien väliset suhteet analyysia varten on harha; kaikki tekstit nähdään Kristevan sanoin sitaattien mosaiikkina, osana sananmukaisesti ääretöntä merkitysketjua. Subtekstianalyysi puolustaa kuitenkin osaansa tutkimuksen välineenä, mikä perustuu edellisen käsityksen metodiseen käyttökelvottomuuteen: jos kaikkia yhteyksiä on mahdoton tavoittaa, ei teorioilla ole enää mitään merkitystä. (Tammi 1991, 73.)

Taranovskin subtekstiteoriassa voi Makkosen mielestä kuitenkin nähdä ongelmia, jos luovutaan kronologiaperiaatteesta: on vaikea tehdä eroa intertekstuaalisen sekä yleisen, temaattisen samankaltaisuuden välille. Intertekstuaalinen kytkentä vaatisi prioriteettiasettelua, jossa yksi teksti on valittava fokustekstiksi, toinen ja toiset taas subteksteiksi. Jos analyysissa taas halutaan korostaa lukijan valtaa, olisi Makkosen mukaan hyväksyttävä Michael Riffaterren määritelmä, jossa intertekstuaalisuus on lukijan tekemä huomio kyseisen teoksen ja muiden, joko sitä edeltävien tai sitä seuraavien, teosten välisistä suhteista (Makkonen 1991, 22; ks. myös Riffaterre 1980.) Riffaterre on pyrkinyt käyttämään intertekstuaalisuutta saavuttaakseen suuremman tulkinnallisen varmuuden: Barthesin tavoin Riffaterre korostaa lukijan keskeistä roolia määrittäen tämän kirjallisen ilmiön ”ei vain tekstinä, vaan myös sen lukijana ja kaikkina lukijan mahdollisina reaktioina tekstiin” (Clayton & Rothstein 1991, 23).

Riffaterre erottaa teoriassaan *aleatorisen* intertekstuaalisuuden *obligatorisesta*. Aleatorinen, satunnainen intertekstuaalisuus merkitsee lukijan tekstin ja minkä tahansa muun, kirjallisen tai ei-kirjallisen tekstin välille yksilöllisistä lähtökohdistaan käsin luomaa yhteyttä. Obligatorinen intertekstuaalisuus taas sisältää tärkeitä rajoituksia subtekstin valintaa koskien: tarve löytää subteksti syntyy lukuprosessin aikana, jolloin lukija joutuu tulkinnallisen ongelman eteen. Lukija löytää tekstistä poikkeamia, joihin konteksti ei tuo selitystä, joten hän joutuu etsimään subtekstiä, joka toisi vastauksen tulkinnalliseen ongelmaan. (Makkonen 1991, 24–25.) Owen Miller näkee, että obligatorinen intertekstuaalisuus on kuitenkin hyvin rajoittunut tapa tekstienvälisen suhteiden tarkastelussa, ja siihen sisältyy vaara, että subteksti saa tulkinnassa dominoivan aseman ja tekstin polysemia kaventuu (Makkonen 1991, 25; Miller 1985, 32). Makkosen (1991, 25) mukaan intertekstuaalisuuden käsitteessä on loppujen lopuksi olennaista *dialogin* ajatus, jota teksti käy paitsi tradition, myös oman aikansa kirjallisuuden ja kirjallisuuskeskustelun kanssa.

Intertekstuaalisuus voidaan asettaa myös poliittisten ja historiallisten projektien palvelukseen, kuten Michel Foucault'n edustamassa reseptioestetiikassa. Hän on pyrkinyt kartoittamaan historiallista kehitystä tarkastelemalla sitä, miten tekstin herättämät intertekstuaaliset yhteydet muuttuvat ajan mittaan. Foucault'n valitsema polku johtaa kohti niitä "eroja", jotka Riffaterren teoria jättää käsittelemättä: rotua, luokkaa ja niiden myöhäisempää esiintymää, sukupuolta. Foucault'n konsepti intertekstuaalisuudesta painottaa sekä diskursiivisten että ei-diskursiivisten muodostelmien kuten instituutioiden, ammattien sekä normien roolia "todellisuuden" muodostumisessa. (Clayton & Rothstein 1991, 26–27.)

Myös Gérard Genette tekee eron Riffaterren "jälkiteoriaan". Riffaterre siis käsittää intertekstuaalisuuden niin, että subtekstin merkinä on tekstissä aina jokin kielellinen tai tulkinnallinen hankaluus, anomalia, joka pakottaa lukijan siirtymään intertekstuaaliseen, tekstin olennaisen merkityksen paljastavaan lukemiseen. Genetten *hyperteksti* voidaan taas hänen mukaansa aina lukea joko itsenäisenä tai suhteessa hypotekstiin, johon minkäänlainen anomalia ei pakota lukijaa turvautumaan. (Lyytikäinen 1991, 168.) Myös itse näkisin Riffaterren teorian ongelmallisena: jos tekstissä oletetaan löytyvän aina jonkin anomalian, joka pakottaa tekstin intertekstuaalisen tulkinnan esiin, jää teksti tulkinnallisesti suppeaksi. On mielestäni kapeakatseista olettaa tekstiin olevan piilotettuina anomalioita, merkkejä subteksteistä, joita ilman tulkintaan jäisi aukkoja. Esimerkiksi tutkielmani kohdeteos, *El juego del ángel*, on luettavissa täysin omana kokonaisuutenaan ilman intertekstuaalisia yhteyksiä tai anomalioita. Tämä mahdollistaa myös kirjallisuuden traditiota tuntemattomien lukijoiden lukunautinnon, eikä teoksen yhtenäisyys tai ymmärrettävyys horju, vaikkei siitä löydetäisikään viittauksia subteksteistä. Näen intertekstuaalisuuden ennemminkin mahdollisuutena, joka tuo lukemiseen uusia tasoja, kerroksia ja lisiä, jotka vievät teoksen tulkinnan täysin uudelle tasolle, mutta subtekstit eivät suinkaan ole välttämättömiä teoksen ymmärrettävyyden suhteen.

Pirjo Lyytikäinen toteaa, että intertekstuaalisen kirjallisuudentutkimuksen perusajatus on se, että kaunokirjalliset tekstit saavat merkityksensä vasta, kun on nähty niiden paikka suhteessa toisiin teksteihin sekä erilaisiin merkkijärjestelmiin. Genette kiinnittää huomiota tekstien kerrostuneisuuteen eli siihen, miten toisen tekstin läpi näkyy siihen vaikuttanut varhaisempi teksti. Hän myös tarkastelee aputekstejä eli kynnystekstejä, jotka ympäröivät teosta ja jotka kiinteästi siihen liittyvinä määräävät jollain tapaa lukijan tulkintaa teoksesta. Genette jakaa *transtekstuaalisuuden*, tekstien välisten suhteiden koko alueen, viiteen suhdetyyppiin. *Intertekstuaalisuuden* hän määrittelee rajoitetuksi, "paikalliseksi" kahden tai useamman tekstin rinnakkaiseksi läsnäoloksi jonkun tekstin puitteissa. Intertekstuaalisuuden lajeiksi hän mainitsee sitaatit ja viittaukset sekä plagiaatit (Lyytikäinen 1991, 146.) Genette antaa ymmärtää, että muun muassa Riffaterren ja Kristevan teorioissa muut intertekstuaaliset suhteet, jotka hän itse ottaa esiin, ovat jääneet huomioimatta. Muita suhdetyyppejä

ovat Genetten mukaan *metatekstuaalisuus*, *arkkitekstuaalisuus*, *hypertekstuaalisuus* sekä *paratekstuaalisuus*. (Lyytikäinen 1991, 148.)

Paratekstiksi Genette selittää tekstin ymmärtämistä sääteleväksi aputekstiksi, joita ovat muun muassa tekijän nimi, kaikki siihen liittyvät otsikot, omistukset, esipuheet ja johdannot. Varsinaiseksi tekstiksi käsitetään siis näistä riisuttu versio. Löyhemmin tekstiin liittyviä paratekstejä ovat arvostelut ja tekijän omat tai muiden kommentaarit tai tutkimukset ja muu biografinen materiaali, jossa teosta luonnehditaan. Paratekstit ovat Genetelle kuitenkin relevantteja vain silloin, kun ne valaisevat teosta ja sen merkityksiä. Paratekstien tarkastelussa Genette kiinnittää huomiota myös kustannusteknisiin kysymyksiin, jotka vaikuttavat sekä tekstin ilmaisuun että sen vastaanottoon. (Lyytikäinen 1991, 148.) Genetten paratekstuaalinen lähestymistapa on Lyytikäisen mukaan kuitenkin osittain epätarkoituksenmukainen, sillä se kytkee yhteen heterogeenisiä aineksia, joista osa liittyy teokseen ehkä vain satunnaisesti (Lyytikäinen 1991, 154). Itse en myöskään koe paratekstejä täysin relevanteiksi teoksen tulkinnan kannalta. Vaikka aputeksteistä on mahdollista saada mielenkiintoista lisäinformaatiota, on kuitenkin lopulta tärkeimmässä asemassa itse teksti. *El juego del ángel*in kohdalla käsittelen silti teoksen nimen ja otsikoidenkin mahdollisia intertekstuaalisia viittauksia, perustaen tämän niiden käsittelemisen tulkinnalle tuomaan lisäarvoon.

Genetten hypertekstuaalisuudessa taas on kyse transformaationsuhteista kahden tekstin välillä. Siinä *hyperteksti* eli tarkasteltava teksti nähdään muunnoksena, transformaationa jostakin edeltävästä tekstistä, *hypotekstistä*. Hyperteksti siis eroaa esimerkiksi metatekstistä siten, ettei se kommentoi hypotekstiään, vaan rakentuu sen varaan sitä muunnellen. Genette erottaa kaksi muunnostyyppiä, *välillisen*, jossa hypotekstistä on abstrahoitu malli, jota käytetään hypertekstin pohjana (muunnos), sekä *välittömän*, jossa toiminta on suoraan siirretty hypertekstiin. Hypotekstin vaikutuksen hypertekstiin on oltava Genetten mukaan laaja-alaista, jotta siinä olisi kyse hypertekstuaalisuudesta. Se täytyy olla osa tekstiin koodattua merkitystä. (Lyytikäinen 1991, 155–157.)

Luonteeltaan olennaisesti hypertekstuaalisiksi kirjallisuudenlajeiksi Genette erottaa parodian, travestian ja pastissin. Nämä puhtaasti hypertekstuaaliset lajit ovat lajeina kuitenkin Lyytikäisen mukaan sinänsä melko merkityksettömiä, ja hypertekstuaalisuuden laaja kenttä avautuukin vasta silloin, kun mennään näiden lajien alueen ulkopuolelle. Genetten mukaan hypertekstuaalisuus kulkeekin ”juonteena kaikkien muiden lajien sisällä”. (Lyytikäinen 1991, 157–158.) Lyytikäinen kyseenalaistaa Genetten hypertekstuaalisuus-teorian kuitenkin sen rajoittuvuuden vuoksi. Hänen mukaansa Genetten halu rajata hypertekstuaalisuus vain julkiseksi ja avoimeksi jättää ulkopuolelle kaikki ne tapaukset, joissa tekstien suhteeseen liittyy tulkinnanvaraisuutta. Raja-alueelle siis jäävät tekstit, joissa tavalla tai toisella, epäsuorasti ja vihjailten, tuodaan ilmi pohjana oleva teksti. (Lyytikäinen 1991, 165.)

Lyytikäinen (1991, 167) kirjoittaa hypertextuaalisuuden kapea-alaisuuden tulevan ilmi erityisesti rinnastettaessa Genetten esitys Bahtinin näkemykseen tekstien dialogisuudesta: Bahtin korostaa sitä, kuinka ”jokainen teos on puheenvuoro tekstien dialogissa, vastaus edeltäviin teksteihin ja haaste tuleville teksteille, ja siten väistämättömästi ja keskeisesti intertekstuaalisuuden verkostoon kytkeytynyt teksti”.

Lyytikäinen osoittaa mielestäni varsin tärkeän aukon Genetten hypertextuaalisuuden teoriassa, sillä ei suinkaan kaikissa teoksissa intertekstuaalisuus ole selkeästi esillä tai itseisarvona. Intertekstuaalisuuden hienous piilee myös siinä, miten lukija tulkitsee tekstiä ja löytää oman tietämyksensä ja historiansa perusteella tekstistä erilaisia merkityksiä. Tutkimani teos, *El juego del ángel*, on siitä erikoinen teksti, että se sekä hyödyntää intertekstuaalisuutta räikeän avoimesti ja julkisesti, mutta jättää myös tulkitsijan itse löydettäväksi suuren määrän merkityksiä, jotka nousevat piilevistä intertekstuaalisista yhteyksistä. Esimerkkeinä avoimesti *El juego del ángel*issä näkyvillä olevista interteksteistä mainittakoon gotiikan lajikonventioiden ja teemojen selkeä hyödyntäminen sekä kristinuskon symboliikan ja *Raamatun* tarinoiden, kuten pahalaisen roolin käyttö valon enkelinä. Myös teoksen yhteys länsimaiseen klassikkokirjallisuuteen ja eräisiin myytteihin (Faust) on huomattavan räikeää. Hienovaraisempaa intertekstuaalisuutta teos sisältää muun muassa eräiden historiallisten ja kulttuuristen viittauksen osalta. Täytyy kuitenkin ottaa huomioon, että se, ovatko viittaukset interteksteihin ”räikeitä” vai ”hienovaraisia”, riippuu aina tekstin tulkitsijan omasta taustasta ja tietämyksestä. Minä *El juego del ángel*in tulkitsijana saatan pitää teoksessa esiintyviä viittauksia goottilaisen kirjallisuuden perinteeseen varsin selkeinä, mutta jollekulle toiselle lukijalle ne saattavat taas jäädä täysin piiloon. Kaikki riippuu loppukädessä mielestäni tulkitsijan tietämyksestä ja kirjallisen ja kulttuurisen tradition sekä historiallisen kontekstin tuntemuksesta, puhumattakaan tulkitsijan omista lähtökohdista, ennakkoluuloista ja arvostuksista.

2.3 Postmoderni intertekstuaalisuus

Postmoderni intertekstuaalisuus nousee tutkielmassani suureen osaan. Kohdeteokseni *El juego del ángel* sijoittuu postmodernin kirjallisuuden jatkumoon erityisesti perustavanlaatuisen intertekstuaalisen, sekä tyylillisesti, teemallisesti että lajillisesti monimuotoisen ja fragmentaarisen luonteensa vuoksi. Teos käyttää hyväkseen lukuisia intertekstejä ja postmoderniin tapaan myös kyseenalaistaa varhaisempia tekstejä. Intertekstuaalisuus antaa *El juego del ángel*ille rakenteen ja teeman. Teoksessa näkyy myös postmodernin uudelleenkirjoittamisen perinne, vaikka moninaisen luonteensa ansiosta sitä ei voida luokitella ainoastaan kritisoivaksi uudelleenkirjoitukseksi; se käyttää pohjatekstejään hyväksi monin eri tavoin.

Ymmärtääkseen postmodernia intertekstuaalisuutta, täytyy ensin pohtia postmodernia itsessään. Teoksessaan *Memourious Discourse. Reprise and Representation in Postmodernism* (2005) Christian Moraru pohtii postmodernin olemusta. Hänen mukaansa postmoderni representaatio peilaa aikamme heikkoa ontologiaa ja on esteettisesti ja poliittisesti huomattavasti radikaalimpi kuin moderni representaatio. Postmoderni myös pyrkii uudelleentyöstämään taiteellisen tuottamisen, vastaanoton, tunnustamisen ja kanonisoinnin sääntöjä sekä vastaamaan niihin. (Moraru 2005a, 170.) Postmodernismi astuu modernismin fiktion ja todellisuuden välille vetämän rajan yli. Sen seurauksena postmodernin fiktion diskurssi saattaa jopa ravisuttaa uskomuksiamme ”todellisesta”. Postmoderni diskurssi voidaankin kuvata yhtä lailla ”fantastisena”, ”fiktiivisenä” tai ”realistisena”. (Moraru 2005a, 181.)

Manfred Pfister kuvailee artikkelissaan ”How Postmodern is Intertextuality?” (1991) sitä, miten postmoderni eroaa modernismista. Hän määrittelee postmodernismin revisionistisena liikkeenä, joka yrittää kumota modernismin. Joidenkin tutkijoiden mukaan se on yritys irrottautua modernismista ja murtaa kaikki menneisyydestä kumpuava; se on yritys orientoitua tulevaisuuteen. Jotkut tutkijat taas esittävät postmodernismin loogisena modernismin jatkeena ja sen kulminoitumisena. (Pfister 1991, 205.) Myös Liisa Saariluoman mukaan postmoderni määrittyy suhteessa kirjalliseen modernismiin. Hän myös korostaa erimielisyyksiä, joita eri teoreetikoilla on ollut niiden välisestä suhteesta: onko postmoderni reaktiota modernismille, sen kritiikkiä vai kenties jatkoa sille? Missä modernin voi sanoa loppuvan ja postmodernin alkavan? Saariluoma osoittaa muutamia piirteitä, jotka voisivat olla yhteisiä postmoderneille kirjoittajille. Niitä ovat siirtyminen pois realismista tekstuaaliseen kirjallisuuskäsitykseen, intertekstuaalisuuden ja metafictionin korostaminen sekä luopuminen ajatuksesta, että kirjallisuus on kirjailijan itseilmaisua. (Saariluoma 1992, 18–19.)

Pfister toteaa postmodernin kulttuurin esittelevän itsensä leikillisenä, etukäteen annettujen materiaalien ja keinojen *mise en scènena*, jotka voidaan ottaa joko historiallisten tyylien mielikuvituksellisesta museosta, kuluttajien pop-artefaktien varastosta tai modernistien estetiikan ja käytäntöjen repertoaarista. Taiteen ja kirjallisuuden tuottamisesta tulee Pfisterin mukaan tällöin ”hukkamateriaalin” uudelleenkierätystä eikä niinkään itse luomista. (Pfister 1991, 208.) Myös Moraru väittää kulttuurimme olevan siinä pisteessä, jossa kirjailijan ainoa vaihtoehto on kopioida ja muunnella varhaisempia, jo kirjoitettuja tekstejä. Hän pohtiikin kirjassaan tätä väittämäänsä postmodernien kirjoittajien mukanaan tuomaa vaihtoehtoisen ”kierrätyksen estetiikan” mallia, joka toistamisellaan polemisoi ja diskriminoi kriittisesti. Postmodernit kirjoittajat paljastavat systemaattisesti luomisen valheellisuuden, fiktiivisyyden ja subjektiivisuuden, ja he tekevät sen harkitusti lainaten, varastaen, kopioiden ja kierrättäen. Tästä muuntelusta tulee tiedostavan ja usein

ironisen toiminnan muoto, josta taas tulee erottelevaa ja originaalia toistamista, yhdistelemisen taidetta. (Moraru 2005a, 19–24.)

Intertekstuaalisuuden teoria syntyi Pfisterin (1991, 208) mukaan nimenomaan legitimoimaan ja uudelleenmäärittelemään tekstien ja niiden tuottajien asemaa. John Barth ilmoittikin samoihin aikoihin Kristevan *intertextualité*-termin syntymisen kanssa meidän astuneen sisään kirjallisen historian uudelle etapille, jota dominoi ”ehtymisen kirjallisuus” (”Literature of Exhaustion”); terminaalivaiheeseen, jossa kaikki luova liikevoima on käytetty ja originaalisuudella on mahdollisuus säilyä ainoastaan sivistyneiden ”leikkien”, alluusioiden, siteerauksen, parodioiden ja kollaasien muodossa. Pfister huomauttaa, että vaikka postmodernismi ja intertekstuaalisuus käsitetään nykypäivänä synonyymeiksi, on intertekstuaalisuus kuitenkin ilmiö, joka ei rajoitu ainoastaan postmoderniin kirjoittamiseen. Kirjalliset tekstit ovat aina viittaneet, eivät vain todellisuuteen, vaan myös toisiin, varhaisempiin teksteihin. (Pfister 1991, 209–210.)

Teoksessaan *Rewriting. Postmodern narrative and cultural critique in the age of cloning*. (2001, 169–170) Moraru tuo esiin lisää kohtia postmodernismin varsin kiistellystä luonteesta kirjallisuuden tutkimuksen kentällä. Muun muassa kirjallisuusteoreetikot Fredric Jameson ja Terry Eagleton ovat todenneet koko postmodernismin diskurssin heikoksi. He argumentoivat väitettään postmodernismin latteudella sekä moraalistandardien, poliittisen edustuksen ja historiallisen syvyyden puuttumisella, ja tähän perustuen, subjektiivisuuden täydellisellä puuttumisella. Postmoderni subjekti esittäytyy onttona, pirstaleisena ja poliittisesti neutraalina. Subjektin epäautenttisuus tulee esiin intertekstuaalisena ilmiönä; eri tyylien, erilaisten ilmaisukeinojen ja muiden kulttuuristen identiteettien palasten yhdistelemisenä. Jamesonin mukaan juuri tämä yksilöllisen subjektin katoaminen aiheuttaa postmodernin subjektin intertekstuaalisen esiintulon. Hän kutsuu ilmiötä pastissiksi, joka muun muassa yhteiskuntateoreetikko Jean Baudrillard’n mukaan on järjetöntä toistamista ja ontologinen oire. Se kertoo subjektin haihtumisen lisäksi myös nykyajan todellisuuden historian katoamisesta, ja osoittaa toteen rappeutuneen sosiaalisen kehityksen mahdollisuuden.

2.3.1 Postmoderni uudelleenkirjoittaminen

Kulttuurimme on siis käynyt läpi prosessin, jossa uudelleenkirjoitamme kaiken, väittää Moraru. Kertomamme tarinat ovat mielissämme yhä enemmän vanhempien tarinoiden uudelleen lainaamista (re-citare), ”kloonausta”. Tunnistamme helposti samankaltaisuuksia aikamme eri taiteilijoiden teoksissa, oli sitten kyseessä elokuva, kaunokirjallisuus, maalaus tai arkkitehtuuri. (Moraru 2001, xi.) Postmodernien kirjoittajien mukanaan tuoma toistamisen kulttuuri haastaakin Morarun mukaan vahvasti kirjoittajan tuotokselta vaaditun ainutkertaisuuden (Moraru 2005a, 16).

Vallitsevana aikakautena on Morarun mukaan olennaista ymmärtää kulttuurisen kritiikin voima ja tärkeys. Siksi hän tuo esiin postmodernin, ”intensiivis-ekstensiivisen” uudelleenkirjoittamisen teorian perinteisen uudelleenkirjoittamisen teorian rinnalle. Intensiivis-ekstensiivinen uudelleenkirjoittaminen kuuluu osaksi postmodernia kerrontaa, vaikkei välttämättä osoita minkäänlaista selkeää kiinnikettä yhteenkään tekstuaaliseen edeltäjäänsä. Kyseinen uudelleenkirjoittamisen muoto työstää uudelleen entistä yksityiskohtaisemmin yhtä tai useampaa kertomusta ja tätä tehdessään kommentoi kriittisesti varhaisempien teosten sosiohistoriallista taustaa. Toisin sanoen se on uudelleenkirjoitetun tekstin taustalla vaikuttavien arvojen, ideoiden, ja kulttuuristen muodostelmien ja myyttien kritiikkiä. (Moraru 2001, xii–xiii; Moraru 2005b, 460.) Morarun mukaan suurin osa postmodernisteista käyttää yleisesti ottaen sekä intensiivisempää että laajempaa uudelleenkirjoittamisen muotoa kuin modernistit. Intensiivisyydellä hän lähinnä viittaa metodologisesti rakennettuun tekstuaaliseen uudelleenkirjoittamiseen sinänsä. Intensiivinen uudelleenkirjoittaminen esiintyy usein systemaattisemmin kuin modernistien harjoittama ”perinteinen” uudelleenkirjoittaminen; usein ironisesti, jopa itseironisesti. Uudelleenkirjoittaminen ei ole vain yksi väline muiden joukossa, vaan se on intertekstuaalisuuden kentällä keskeinen tavoite, itseisarvo. (Moraru 2005a, 25–28.)

Morarun tuoman intensiivis-ekstensiivisen uudelleenkirjoittamisen teorian täysin *uutena* ja mullistavana teoriana voisi kuitenkin myös kyseenalaistaa; jo Manfred Pfister kuvaa samankaltaista postmodernia intertekstuaalisuutta vuonna 1991 ilmestyneessä artikkelissaan ”How Postmodern is Intertextuality?”. Kuten Moraru, hän väittää postmodernin intertekstuaalisuuden olevan intertekstuaalisuutta, joka ymmärretään ja toteutetaan poststrukturealistisen intertekstuaalisuuden teorian rajoissa. Se tarkoittaa sitä, että tällöin intertekstuaalisuutta ei ainoastaan käytetä yhtenä keinona muiden joukossa, vaan se toimii korostettuna, esillepantuna, tematisoituna sekä teorisoituna, keskeisenä ja rakenteellisena periaatteena. Ideaali postmoderni teksti on metateksti; teksti tekstistä tai tekstuaalisuudesta, itsereflektoiva ja itseensä viittaava teksti, joka tematisoi omaa tekstuaalista statustaan ja keinoja, joihin se perustuu. Keskiössä tässä prosessissa on sen intertekstuaalisuus. (Pfister 1991, 214–215.) Toisin kuin Moraru, Pfister ei kuitenkaan tuo yhtä korostuneesti esiin ideaa postmodernin intertekstuaalisuuden ja uudelleenkirjoittamisen asemaa arvojen ja myyttisten valtarakenteiden paljastajana sekä kritisoijana, vaan keskittyy kuvauksessaan ennemminkin pelkän tekstin tasolle.

Vaikka Morarun intensiivis-ekstensiivisen uudelleenkirjoittamisen teoria puolustaa varmastikin osaansa nykyajan kirjallisuudentutkimuksessa, tuntuvat hänen esittämänsä erot ”perinteiseen” uudelleenkirjoittamiseen hieman näennäisiltä. Hän väittää postmodernin uudelleenkirjoittamisen

olevan intensiivisempää, yksityiskohtaisempaa sekä systemaattisempaa kuin perinteinen uudelleenkirjoittaminen. Hän ei kuitenkaan havainnollista tai konkretisoi eroja tai postmodernin uudelleenkirjoittamisen metodeja riittävästi: Mikä tekee (sekä metodisilta että ajatuksellisilta lähtökohdiltaan) postmodernista uudelleenkirjoittamisesta intensiivisempää ja laajempaa? Mitkä ovat ne konkreettiset tavat, joiden avulla se toteutuu? Mikä on se perustavanlaatuinen ero postmodernin ja perinteisen uudelleenkirjoittamisen intensiivisyyden välillä? Onko tämä uusi, postmodernin ja intensiivisen uudelleenkirjoittamisen malli vain oire kulttuurisesta tekstien uudelleenkierrätyksestä ja ratkaisu siihen, kuten Moraru myöhemmin väittää, vai pystyykö se todellakin jollain ratkaisevalla tavalla nostamaan esiin tekstin takaisia ideologioita tai yhteiskunnallisia valtakursseja paremmin kuin perinteinen uudelleenkirjoittaminen? Onko nykyajan uudelleenkirjoittaminen vain merkki kirjallisesta umpikujasta, vai onko sillä jotain itseisarvoa kritiikin välineenä ja valtarakenteiden purkajana? Tärkeimpänä kysymyksenä nousee esiin, mitä Morarun kritisoima ”perinteinen uudelleenkirjoittaminen” oikeastaan on. Lisäksi näen Morarun korostaman modernismin ja postmodernismin jaon varsin jähmeänä ja jokseenkin keinotekoisena.

Tärkeää on kuitenkin Morarun teoretisoiman uudelleenkirjoittamisen aiempaa selkeästi laajempi kriittis-ideologinen ja poliittinen luonne. Postmoderni uudelleenkirjoittaminen laajenee ja ulottuu useisiin kulttuurisiin, ideologisiin ja poliittisiin nykyajan kertomuksiin ja aiheisiin. Moraru korostaa uudelleenkirjoittamisen luonnetta poliittisena tekona: se uudistaa sosiokulttuurista tekstuaalisuuttamme, kuten sukupuolen, seksuaalisuuden, luokan, rodun, etnisyyden, kansallisuuden tai uskomusten representaatioita ja diskursseja. Vaikka aiemman tarinan uudelleenkirjoittaminen tarkoittaa näiden kategorioiden entisöimistä ja säilyttämistä ja niihin sisältyvien valtarakenteiden tuottamista uudelleen, on sen tehtävänä myös tunkeutua perinteisen politiikan perustuksiin, uudistaa ja kyseenalaistaa totuttuja arvoja. Kenties vahvimmin tähän uudistamiseen on viime aikoina pyrkinyt postkoloniaalinen kirjallisuus. Syvästi intertekstuaalinen ja täten myös tekstuaalisesti ja kulttuurisesti muokkaava postmodernin representaation ja uudelleenkirjoittamisen voima toimii kritiikkinä, ja sen arvo lasketaan siinä, miten tehokkaasti se onnistuu imemään voimansa toisista teksteistä ja tuhoamaan niitä. (Moraru 2001, 156.)

Morarun teorian konkretisointia vaativista väitteistä huolimatta hän taustoittaa ja selventää uudelleenkirjoittamisen idean ansiokkaasti, minkä vuoksi hyödynnän hänen ideoitaan tutkielmassani. Puutteet Morarun argumentoinnissa eivät sinällään kosketa omaa työtäni, sillä sen tavoitteena ei ole vertailla ”perinteistä” ja intensiivistä uudelleenkirjoittamista eikä arvottaa niitä. Mahdolliset puutteet postmodernin uudelleenkirjoittamisen teoriassa täydennän esimerkiksi myyttien uudelleenkirjoittamisen teorioista tutuilla käsitteillä ja käsityksillä. Olen myös sitä mieltä, että tärkeimpään osaan Morarun teoriassa nousevat sen ideat ja lähtökohdat kulttuurisesta ja

yhteiskunnallisesta kritiikistä, eivät suinkaan sen tarjoamat metodit tai tekniset yksityiskohdat. Kohdeteoksessani hyödynnetään myös intertekstejä, joiden tarkoitus ei ole niinkään kritisoida ja uudelleenarvioida varhaisempia tekstejä ja diskursseja: monet *El juego del ángelissa* esiintyvistä interteksteistä imitoivat tai toistavat pohjatekstiään lähes suoraan. Uskon, että tällöin intertekstien merkitys ei olekaan niiden kritisoivassa luonteessa, vaan ne tuovat esiin täysin toisenlaisia teemoja. Uudelleenkirjoittamisen teoria ei siis suinkaan päde kaikkiin tulkintaa vaativiin interteksteihin, ja tällöin käytän tutkielmassani hyväkseni muita intertekstuaalisuuden tutkimuksessa esiintyviä metodeja ja käsitteitä.

2.3.2 Myyttien uudelleenkirjoittaminen

Liisa Saariluoma tuo esiin myyttien keskeisen merkityksen kirjallisuudessa materiaalina, jonka kautta kirjailijalla on mahdollisuus keskustella aikansa tärkeistä kysymyksistä, tai kulttuurin tarjoamana mallina, jolla on moraalinen tai yhteisöllinen merkitys (Saariluoma 2000, 43 ja 45). Myytti pyrkii jäsentämään ja ottamaan haltuun todellisuutta, luomaan ”kaaoksesta kosmosta”. Tämä ajattelutapa mahdollistaa ajatuksen useiden rinnakkaisten mytologioiden välisen keskustelun, jossa kumpikaan ei voi näyttäytyä ehdottomana rationaliteettina. Marginaalisten ryhmien kirjallisuutta käsittelevälle kirjallisuudentutkimukselle onkin tärkeää haastaa näin esimerkiksi länsimainen kirjallisuuskaanon tunnustamaan oma ”myyttisyytensä”. Tässä prosessissa uudelleenkirjoitukset toimivat emansipatorisina poliittisina välineinä: ne pyrkivät haastamaan ehdottomana näyttäytyneen tiedon dialogiin. (Ilmonen 2012, 242.) Saariluoman mukaan myyttien uudelleenkirjoittaminen synnyttää *vastamyyttejä*, tarinoita, joissa tarkoituksellisesti kyseenalaistetaan jotkin perustavanlaatuiset, vakiintuneet ja keskeiset yhteiskunnan oletukset (Saariluoma 1992, 94).

Myyttien uudelleenkirjoitusten arvo näyttäytyy siinä, miten ne osoittavat tiettyjen myyttisten tarinarakenteiden kytkökset omaan aikaansa. Niitä kirjoitetaan uudelleen eri näkökulmista, jotka eivät toista alkuperäismyyttiensä traumaattisia, kolonialistisia tai rasistisia valtarakenteita. Kaisa Ilmonen erottelee toisistaan käsitteet päälle- ja uudelleenkirjoitus, jotka molemmat ovat intertekstuaalisuuden muotoja. Hän ymmärtää päällekirjoituksen enemmän suoraksi varioinniksi, jossa suhde pohjatekstiin on suora. Uudelleenkirjoituksella hän tarkoittaa teosta, jonka symboliikassa, juonenkuluissa, henkilöissä, motiiveissa ja alluutioissa voi nähdä viitteitä esimerkiksi koloniaaliseen kerrontaan. (Ilmonen 2012, 235–236.) Ilmonen sivuaa määrittelyillään Christian Morarun (2001, 2005) ideaa erosta postmodernistisen, intensiivis-ekstensiivisen uudelleenkirjoittamisen sekä perinteisemmän uudelleenkirjoittamisen välillä. Tässä tapauksessa Ilmonen käsite uudelleenkirjoitus voisi olla samankaltainen postmodernin uudelleenkirjoittamisen kanssa (ks. esim. Moraru 2001: 16–20). Päälle- ja uudelleenkirjoitukset asettuvat ilmaisemaan identiteettien suhteellisuutta ja prosessuaalisuutta.

Uudelleenkirjoitusten dynaaminen logiikka heijastelee kulttuurisia käsityksiä identiteeteistä, jotka muotoutuvat jatkuvasti erilaisten sosiaalisten suhteiden konstituoina. Päällekirjoitukset (kääntäminen, adaptaatio), asettuvat dialogiin kanonisoitujen tekstien kanssa. Tällä tavoin ne pyrkivät saamaan lukijan muodostamaan kysymyksiä varhaisemmalta tekstiltä ja siten tarjoamaan myös uudenlaisia vastauksia. (Ilmonen 2012, 236–237.) Itse en näe käsitteissä perustavanlaatuaista eroa, sillä nähdäkseni sekä päälle- että uudelleenkirjoitus pyrkii jollakin tasolla aina muovaamaan varhaisempaa tekstiä. Siksi käytän termejä synonyymeina.

Marja-Leena Hakkarainen (2000, 296) toteaa, että keskeiset pohjakertomukset käsittelevät usein ”länsimaista yksilöllisyyttä, rationaalisuutta tai tiedonjanoa symboloivia hahmoja”. Uudelleenkirjoittaminen asettaa kanonisoitujen kertomusten ”luonnollisuudet” muunneltaviksi, narratiivisiksi, historiallisiksi ja kontekstiinsa liittyviksi teksteiksi, joita on mahdollista toistaa ja varioida. Uudelleenkirjoitus valottaa esimerkiksi koloniaaliseen romaanimuotoon kytkeytyviä todellisuuden hahmottamisen tapoja muuntelemalla sen keinoja uusiin tarkoituksiin – olivat ne sitten kerronnallisia tai ideologisia. Ne kyseenalaistavat pohjatekstin stabiilit vastakkainasettelut ja hierarkiat hyödyntämällä yhtä aikaa koloniaalisen romaanimuodon traditioita ja esittämisen tapoja. (Ilmonen 2012, 237–238.)

Ilmonen toteaa (2012, 243) esimerkiksi Karibian nykykirjallisuuden tehtävän olevan korostaa koloniaalista kirjallisuustraditioita eräänlaisena ”mytologisena” valtakertomuksena. Tämä pätee myös muiden marginaaliryhmien kirjallisuuteen. Nykytodellisuudessamme myös kirjallisuuden kaanon on osa tietojärjestelmää eli ”valkoista mytologiaa”, joka heijastelee aikansa kulttuurista arvomaailmaa. Sitä voi pohtia ikään kuin etnisiä hierarkioita ikuistavana narratiivina, joka oikeuttaa ja ”luonnollistaa” ideologisesti ja historiallisesti rakentuneet valtasuhteet. Tarkastelemalla uudelleenkirjoituksia voidaan analysoida tällaisen ”mytologisen arvottamisen” aiheuttamat seuraukset marginaaliryhmän kontekstissa ja sen, miten niitä on haluttu muuttaa. Kun vallalla olevia myyttejä muunnellaan uudelleen- ja päällekirjoittamalla, niiden edustamat ideologiat asetetaan luovaan prosessiin, jossa niiden asema ”tietona” tai ”järkenä” horjuu. Uudelleenkirjoituksille on siis tyypillistä strateginen vuoropuhelu hegemonisten mytologioiden ja niiden vastamyyttien välillä. Tämä kahden ”mytologian” neuvottelu paljastaa vallalla olevan mytologian alistavan logiikan ja rakentaa marginaaliryhmän vastamytologiaa. (Ilmonen 2012, 244.)

Vastadiskurssin dynaaminen strategia ei suinkaan pyri ottamaan kirjallisen tradition paikkaa, vaan moniäänistämään sitä. Myyttisen tradition uudelleenkirjoitukset voivat esimerkiksi rakentaa subjektin toimijuutta omassa kulttuurisessa kontekstissaan. (Ilmonen 2012, 244.) Postkoloniaalinen kirjallisuuden tapa käyttää myyttejä on usein vastakertomuksellinen, ja esimerkiksi karibialainen

kirjallisuus on hyödyntänyt usein esimerkiksi Kolumbuksen ja Robinson Crusoen henkilöahmoja uudelleenkirjoituksissaan nostaten esiin alistettuja subjekteja ja tehden niistä toimijoita (Ilmonen 2012, 246). Vastavuoroisesti esimerkiksi feministisissä myyttien tulkinnoissa, joissa nainen saa toimivan subjektin roolin tai jokin tunnettu miesmyytti käännetään feministiseksi, on puolestaan keskeistä seksismin ja rasismin vastaisuus (Ilmonen 2012, 248).

Ilmosen mukaan myytti on jo sinänsä marginaalisten ryhmien kirjallisuudessa uudelleenkirjoitus, joka osoittaa tiettyjen tarinoiden ideologisuuden niitä toistamalla ja toisin toistamalla. Päälle- ja uudelleenkirjoitukset voivat rakentaa parhaimmillaan uuden tekstuaalisen kodin ja tietoisuuden moniulotteisen tilan. (Ilmonen 2012: 253.) Kulttuurista traditiota uudelleenkirjoittamalla on siis mahdollista määritellä itsensä uudella tavalla, ja siksi myyttien käyttö on niin suosittua sorrettujen tai marginaalisten ryhmien kirjallisuudessa. Hallitsevan luokan traditiota on jatkuvasti koeteltava asettamalla vanhat myytit ja legendat vastakkain historian ja nykypäivän kanssa. Tällaista myyttien uudelleenkirjoittamista esiintyy aina, ei siis vain postkolonialistisessa kirjallisuudessa, vaan kaikkien erilaisten kulttuuristen ja etnisten vähemmistöjen kirjallisuudessa. Vastakertomukset ovat osoittautuneet vahvoiksi keinoksi muuttaa niitä rajoja, joita kansakunta kuviteltuna yhteisönä (*imagined community*) haluaa pitää yllä. (Hakkarainen 2000, 316; ks. myös Benedict Anderson 1983).

3 *EL JUEGO DEL ÁNGEL* -TEOKSEN INTERTEKSTUAALISUUS

Kohdeteokseni rakentuu pitkälti tekstin hyödyntämien varhaisempien tekstien varaan. Intertekstit rakentavat yhdessä omalla tavallaan *El juego del ángel*in tematiikkaa ja muovaavat lukijan tulkintoja. Intertekstuaalisuuden luonteen mukaisesti teksti tarjoaa lukijalle viittauksia, alluusioita, joihin lukija tarttuu tai on tarttumatta oman kirjallisuuden tradition tuntemuksensa mukaan. Korostan siis yhä uudelleen sitä, että tekemäni poiminnot *El juego del ángel*issa esiintyvistä interteksteistä ovat ne, jotka omasta lukijapositionistani käsin olen kyennyt havaitsemaan. Lisäksi painotan sitä, etten ole nostonut analyysiin kaikkia tekstistä löytämiäni intertekstuaalisia viittauksia vaan tulkitsen tutkielmassani vain niitä havaitsemiani intertekstejä, jotka näen *El juego del ángel*in rakentumisen kannalta relevanteiksi ja mielenkiintoisiksi. Kohdeteokseni hyödyntää paitsi monia kirjallisuuden tradition klassikkoja ja kirjallisia hahmoja, myös myyttejä ja erilaisia lajikonventioita.

Luvussa 3.1 käsittelen kohdeteokseni kannalta korosteisimpia klassikkoteoksia sekä niiden yhtenevien teemojen ja motiivien että henkilöhahmojen kannalta. Viimeisessä käytän tukenani etenkin Wolfgang G. Müllerin teoriaa interfiguraalisuudesta sekä Christian Morarun ajatuksia nimistä interteksteinä. Luvussa 3.1 pyrin lähinnä osoittamaan kohdeteokseni yhteneväisyydet kaunokirjallisuuden traditioon ja henkilöhahmoihin. Pureudun syvällisemmin intertekstuaalisten suhteiden takana piileviin merkityksiin ja intertekstien käytön funktioihin luvuissa 3.2 ja 3.3. sekä päätännössä. Luvussa 3.2 nostan esiin *El juego del ángel*issa esiintyviä myyttejä ja pohdin niitä esimerkiksi Liisa Saariluoman ja Kaisa Ilmosen teoretisoinnin valossa. Myyttien käsittelyssä korostuu etenkin niiden kyseenalaistava luonne kohdeteoksessani. Analysoin *El juego del ángel*in myyttejä akselilla sakraali-profaani-moderni, joiden avulla luokittelen teoksen myytit muun muassa kristinuskon paholaismyyttiin, Faust-myyttiin sekä kirjallisuuden traditiosta poikkeavaan pohdintaan espanjalaisesta yhteiskunnasta ja Espanjan sisällissodan sekä sitä seuranneen diktatuurin traumasta. Viimeisessä analyysiluvussani 3.3 käsittelen *El juego del ángel*in intertekstuaalisuutta genrenäkökulmasta etenkin Vera Nünningin lajiraamipohdinnan avulla: mitä mielenkiintoisia teemoja ja motiiveja kohdeteoksestani nousee esiin lajitasolla? Suurimpaan asemaan nousevat goottilaisen kirjallisuuden lajikonventiot muun muassa Rebeca Martín Lópezin, Pia Livia Hekanahon, Fred Bottingin ja William Dayn teoretisoinnin kautta mutta pureudun myös kahteen muuhun *El juego del ángel*in hyödyntämään kirjallisuuden genreen, fantasiaan sekä dekkariin.

3.1 Klassikot ja figuurit interteksteinä

El juego del ángelissa esiintyy toistuvia viittauksia kirjallisuuden traditioon ja sen klassikoihin. Suorien, tekstissä esiintyvien viittauksien ja monien kaunokirjallisten teosten suoranaisen nimeämisen lisäksi tekstissä esiintyy romaanin rakenteen, teemojen ja henkilöhahmojen tasolla tapahtuvaa toistamista sekä toisin toistamista. Selkeimmin tekstissä korostuvat goottilaisen kirjallisuuden klassikot kuten Bram Stokerin *Dracula* (1897), Johann Wolfgang von Goethen *Faust* (1808, 1832) ja Faust-myyttiä käsittelevistä teoksista etenkin Thomas Mannin *Tohtori Faustus* (1947), Mary Shelley'n *Frankenstein* (1818), Mihail Bulgakovin *Saatana saapuu Moskovaan* (1966–1967) ja Robert Louis Stevensonin *Tohtori Jekyll ja herra Hyde* (1886), joista eniten hyödynnettynä intertekstinä erottuu Mannin *Tohtori Faustus*. Tässä luvussa käsittelen teoksien ja niissä esiintyvien henkilöhahmojen yhteneväisyyksiä seikkaperäisesti, yksitellen, mutta korostan myös klassikkokirjallisuuden merkitystä kohdeteokselleni niiden yhdessä luoman intertekstuaalisen vaikutuksen vuoksi: ylipäätään *El juego del ángelissa* interteksteinä esiintyvien klassikoiden voidaan nähdä yhdistävän kohdeteokseni länsimaiseen kirjallisuustraditioon. Teosten käyttäminen *El juego del ángelin* interteksteinä yhdistää kohdeteoksen suoraa kyseisten, siteerattavien kaunokirjallisten teosten maailmaan, siitä puolestaan varhaisempiin teksteihin ja niin edelleen. Näin lukija yhdistää *El juego del ángelin* lukuisiin, sen hyödyntämiin interteksteihin liittyviin teemoihin ja tulkintoihin, ongelmiin, ideologioihin ja kirjallisuuden lajeihin, jotka puolestaan taas vievät lukijan uusien konventioiden ja teemojen äärelle.

Näenkin *El juego del ángelin* eräänlaisena kunnianosoituksena, ehkä myös ironisena suhteessa joidenkin kirjallisuusteoreetikoiden kritisoimaan postmodernismin ”kopioidun kulttuuriin”. Teksti ottaa omalla tavallaan kantaa originaalisuuden vaatimukseen: onko hyvä taide aina originaalia ja intertekstuaalisuudesta vapaata? Millä tavoin ja missä määrin tekstissä voi esiintyä intertekstejä ja miten ne vaikuttavat teoksen sanomaan ja tulkintaan? Tulkitsen *El juego del ángelin* rakentuvan nimenomaan intertekstuaalisuuden varaan ja siten saavuttavan oman originaalisuutensa. On totta, että useat kaunokirjalliset teokset perustuvat myös tematiikaltaan vahvasti henkilöhahmojensa varaan, eikä teemoja usein voikaan erottaa teosten henkilöhahmoista. Selvytyden vuoksi olen silti päättänyt tutkielmassani jakoon, jossa luvussa 3.1.1 käsittelen klassikkoja teemojensa ja motiiviansa kannalta jokseenkin yleisluontoisesti intertekstuaaliset suhteet osoittaen, ja luvussa 3.1.2 pureudun syvällisemmin teosten henkilöhahmojen käyttöön interteksteinä.

3.1.1 Klassikkokirjallisuus intertekstinä

El juego del ángel hyödyntää etenkin goottilaisen perinteen klassikkoja interteksteinään. Vaikka Thomas Mannin *Tohtori Faustus* ei gotiikan perinteeseen varsinaisesti kuulukaan, se jakaa *El juego del ángelin* kanssa saman, goottilaiselle antisankarillekin ominaisen Faust-teeman. Faust-myytin keskeisin sanoma lienee varoitus ihmisen liiallisesta tiedonjanosta, omien rajojen tiedostamattomuudesta ja jumalallisuuden leikkimisestä, mitkä johtavat vähitellen ihmisen tuhoon. Ihmisen tiedonjano ajaa tämän sopimukseen paholaisen kanssa ja oman sielun myymiseen. *El juego del ángel* -teoksen päähenkilön, kirjailija David Martínin voi nähdä goottilaisena, faustmaisena antisankarina, joka myy sielunsa romaanin paholaishahmolle, kustantaja Corellille. Martínin epätoivo, yksinäisyys, häpeä, menestyksen ja tunnustuksen janoaminen sekä toisaalta elämänjano kuolettavan aivokasvaimen edessä ajavat Martínin solmimaan herrasmiessopimuksen kustantaja Andreas Corellin kanssa.

Faust-myytin paholaishahmon, Mefistofelesin tapaan Corellin päämääränä on ylivoimainen valta, ihmiskunnan hallitseminen, joiden saavuttamiseksi hän tarvitsee maan päälle palvelijan ja toiveidensa toteuttajan, Faust-hahmon. Siksi Corelli ja Martín tekevät sopimuksen voimallisesta, uskonnollisesta käsikirjoituksesta, jonka kirjoitettuaan Martín saa vastapalkaksi rikkautta ja parannuksen sairaudestaan. Ennen kaikkea kunnianhimoista ja tunnustusta janoavaa Martínia houkuttelee kirjoittamiensa sanojen ihmisiä ohjaileva ja alistava voima. Kustantaja Corelli taas saa uskonnon avulla hallittavakseen ihmiskunnan. Sopimukseen kuuluu kuitenkin tiettyjä ehtoja, joihin kuuluu muun muassa rakkaudettomuus: Martínin joutuu elämään rakkaudettomana, sillä se voisi viedä hänen huomionsa pois käsikirjoituksesta ja paholaisen kanssa solmitusta sopimuksesta.

El juego del ángelin sekä Mannin *Tohtori Faustuksen* faustilaiset henkilöahmot päähenkilötaiteilijoihin, paholaishahmoihin ja kohtalokkaine naisiin luovat vahvan siteen romaanien välille. *El juego del ángel* yhdistyy *Tohtori Faustukseen* etenkin teemojensa puolesta, joita ovat kunnianhimo, taiteilijuus ja pahuuden rooli inspiraation lähteenä. Perinteisestä Faust-myytistä ja Goethen Faustista poiketen Mannin ja Zafónin teoksessa korostuvat etenkin taide ja taiteilijan kunnianhimo: teosten taiteilijat etsivät inspiraatiota pahuuden avulla. Kun *Tohtori Faustuksen* säveltäjä Adrian Leverkühn saa toivomansa inspiraation pahuuden aiheuttamista sairauskohtauksistaan, ajaa *El juego del ángelin* Martínia velvollisuudentunne, sanansa pitämisen pakko sekä pelko paholaishahmo Corellia kohtaan, mutta myös kutkuttava toive käsikirjoituksen mukanaan tuomasta vallasta ja kosta Martínia väheksyneitä kirjailijapiirejä kohtaan.

Kunnianhimo ja kuolemattomuuden toive pakottavat taiteilijoita eteenpäin ja siksi he ovat valmiita myymään sielunsa paholaiselle. *Tohtori Faustuksen* on myös sanottu olevan allegoria Saksan tuhosta: Adrian Leverkühnin sairastumisen sisäisesti on tulkittu olevan suora vertaus Saksanmaan samanaikaisesta alamäestä maailmansotiin ja omaan tuhoonsa. Vaikka en tulkitsisi *El juego del ángel* allegoriana Espanjan luisumisesta sotaan ja diktatuuriin, on kirjalla väistämätön yhteys maassa teoksen tapahtuma-aikaan tapahtuvaan moraalilaskuun: päähenkilö Martínin sairastuminen ja sitä seuraava hulluus, raivo ja aggressiivisuus ovat suoraan verrannollisia Barcelonan kaduilla tapahtuvaan muutokseen ja sitä seuranneeseen sisällissotaan.

Teokset käsittelevät paljon myös hyvän ja pahan yhteyttä. Riippuvuussuhde hyvän ja pahan välillä on nähtävissä molemmissa romaaneissa jatkuvana, teoksia eteenpäin vievänä lankana. Teksteissä korostetaan muun muassa taiteen demonisuutta ja inspiraatiota, joka syntyy pahuudesta, ei suinkaan hyvydestä. Säveltäjä Leverkühnin ja kirjailija Martínin turhamaisuus, kunnianhimo ja palava halu nousta jumalan asemaan ajavat heidät paholaisen yhteyteen.

Tietenkin se, että paha oli dialektisesti liitossa hyvän ja pyhän kanssa, näytteli suurta osaa teodikeassa, yrityksessä todistaa Jumalan oikeudenmukaisuus maailmassa, jossa pahan olemassaolo on tosiasia, ja tälle kysymykselle Schleppfuss luennoillaan antoi runsaasti tilaa. Paha toi oman täydennyksensä maailmankaikkeuteen, joka ei ilman sitä olisi ollut täydellinen, ja sen vuoksi Jumala sen salli, sillä hän itse oli täydellinen ja siitä syystä hänen täytyi haluta täydellistä (-) kaikinpuolisuuden merkityksessä, siten että eri puolet vahvasti toistensa eksistenssiä. Paha oli paljon pahempaa, kun oli olemassa hyvää, hyvä paljon parempaa, kun oli olemassa pahaa – niin, voitiin jopa kiistellä siitä, olisiko paha ensinkään pahaa, ellei olisi hyvää, ja hyvä ensinkään hyvää, ellei olisi pahaa. (*Tohtori Faustus* 1979, 110–111.)

*El juego del ángel*issa hyvyyden ja pahuuden yhteys näyttäytyy monella eri tasolla, joista näkyvin lienee kustantaja Andreas Corellin hahmo. Corellin ja Martínin dialogeissa toistuvat jatkuvasti filosofiset pohdinnat Jumalasta ja ihmisen uskosta. Corelli mainitsee useaan otteeseen ”perheensä”, joka on ajanut tämän pois kotoaan. Corellin rinnassaan kantama enkelineula viittaa Luciferiin, enkeliin, joka alussa oli hyvä, suurin kaikista enkeleistä. Corellin osoittama inhimillisyys ja tämän romaanin lopussa osoittama katumus sekä Martínin menettämisen rakkauden, Cristinan antaminen Martínille takaisin, liittävät hyvyyden häivähdyksen pahan olemukseen. Myös *El juego del ángel*issa esiintyvä kaksoisolentomotiivi kertoo ihmisen persoonan kahdesta puolesta, hyvästä ja pahasta, ja niiden erottamattomuudesta. Pureudun kaksoisolentomotiivin tarkemmin myöhemmin tutkielmassani.

Teoksissa käydään pitkiä, filosofisesti suuntautuneita keskusteluita pahuuden olemuksesta ja uskonnosta ja *El juego del ángel*in Corellin ja Martínin väliset mielenkiintoiset keskustelut moraalista, ideologioista ja uskosta yleensä muistuttavatkin paljon *Tohtori Faustuksen* paholaishahmon yhden ilmentymän, Schleppfussin, luentoja.

– Ihmisen luontoon kuuluu pysyä hengissä. Usko on vaistomainen vastaus olemassaolon niihin puoliin, joita ei voi selittää mitenkään muuten, olipa kyse siitä moraalista tyhjiöstä jonka huomaamme maailmankaikkeuden olevan, kuoleman väijäämättömyydestä, kaiken syntymisen mysteeristä taikka oman elämämme mielekkyydestä tai sen puutteesta. Nuo ovat perustavaa laatua olevia ja huomattavan yksinkertaisia näkökohtia, mutta omat rajoituksemme estävät meitä vastaamasta niihin suoraan, ja tästä syystä kehittelemme itsepuolustukseemme tunteellisia vastauksia. (*E*, 237–238.)¹

Uskon ja uskontojen luonne sekä ihmisten perimmäinen jano uskoa johonkin muodostavat *El juego del ángelissa* perustan Corellin ja Martínin käsikirjoitusta varten käymille filosofisillekin dialogeille. Monessa kohden paholaishahmo Corelli ottaa suuren luennoitsijan roolin, jolloin Martín tyytyy kuuntelemaan hänen sanojaan. Zafónin ja Mannin romaanissa nostetaan molemmissa myös taide keskeiseen asemaan; *Tohtori Faustus* kuvailee seikkaperäisesti musiikin teoriaa ja sen suuruutta kun taas *El juego del ángel* nostaa kirjallisuuden jaloon ja vaikutusvaltaiseen asemaan.

(- -) Oli miten oli – ratkaisevaa osaa siinä näytteli ajatus alkuperäisyydestä, primitiivisestä, alkujuurilta lähtemisestä, samoin kuin se, että kaikista taiteista juuri musiikki, niin korkealle komplisoiduksi, rikkaaksi ja hienoksi ihmerakennelmaksi kuin se historian luomuksena vuosisatojen varrella olikin kohonnut, ei koskaan ollut kieltäytynyt muistamasta omaa alkutilaansa, vaan oli hartaasti ja kunnioittaen kääntynyt alkuvoimiensa puoleen, juhlallisesti niitä esiin kutsuen – sanalla sanoen: niitä ylistääkseen. (*Tohtori Faustus* 1979, 70.)

– Eikö teitä houkuta luoda tarina, jonka puolesta ihmiset ovat valmiita elämään ja kuolemaan, jonka puolesta he voivat tappaa ja antautua tapettavaksi, uhrautua ja joutua kadotukseen, heittää henkensä? Onko kirjailijalle suurempaa haastetta kuin luoda niin vahva tarina, että se ylittää fiktion rajat ja muuttuu paljaaksi totuudeksi? (*E*, 174.)²

Tohtori Faustuksessa musiikki saa tunnustuksen taiteista primitiivisimpänä ja täten arvokkaimpana. *El juego del ángel* taas vetoaa kirjallisuuden asemaan ja kykyyn muovata kanssaihminen ajatuksia ja uskomuksia; hyvin kerrottuina myös fiktiiviset sanat voivat muuttua totuudeksi. Samalla teksti osoittaa totuuden käsitteen häilyvyyden.

Goottilaisen kirjallisuuden klassikosta, Bram Stokerin *Draculasta*, voidaan erottaa itse kreivi Draculan majesteettillisen ja uhkaavan henkilöahmon sekä romaanin naishahmojen lisäksi useita teemoja, joihin *El juego del ángelissa* viitataan. Zafónin romaanin goottilainen ilmapiiri uhkaavine tornihuviloineen ja kartanoineen, hautausmaineen sekä synkkine katuineen luo selkeän intertekstin

¹ —Está en nuestra naturaleza sobrevivir. La fe es una respuesta instintiva a aspectos de la existencia que no podemos explicar de otro modo, bien sea el vacío moral que percibimos en el universo, la certeza de la muerte, el misterio del origen de las cosas o el sentido de nuestra propia vida, o la ausencia de él. Son aspectos elementales y de extraordinaria sencillez, pero nuestras propias limitaciones nos impiden responder de un modo inequívoco a esas preguntas y por ese motivo generamos, como defensa, una respuesta emocional. (*J*, 258.)

² —¿No le tienta crear una historia por la que los hombres sean capaces de vivir y morir, por la que sean capaces de matar y dejarse matar, de sacrificarse y condenarse, de entregar su alma? ¿Qué mayor desafío para su oficio que crear una historia tan poderosa que trascienda la ficción y se convierta en verdad relevada? (*J*, 187.)

Draculan lisäksi lähes kaikkeen muuhunkin goottilaiseen kirjallisuuteen. Vaikka *Draculan* imperialistinen luonne ja tekstin vihjailu ulkomaalaisista länsimaisen veren saastuttajana ei *El juego del ángelissa* näyäkään, vihjaillaan myös siinä Andreas Corellin ulkomaalaisuuteen ja pahuuden, toiseuden ulkoistamiseen.

Miehen puheessa oli lievä aksentti, jota en osannut paikantaa mihinkään. Vaistoni neuvoi minua häipymään sieltä kiireimmän kaupalla ennen kuin tuo muukalainen sanoisi enää sanaakaan (- -). (E, 103.)³

Corellin puheesta kuultaa vieras aksentti, ja esimerkiksi hänen toimistonsa sijaitsee Espanjan ulkopuolella Ranskassa, Pariisissa osoitteessa Boulevard St.-Germain 69.

Draculasta voisi olla peräisin myös *El juego del ángelin* seksuaalisuus-teema, joka kulkee selkeästi havaittavana pohjavireenä teoksessa. *Draculassa* kreivi muiden vampyyrien kanssa edustaa väkevää ja vastustamatonta seksuaalisuutta, joka houkuttaa ihmiset heidän ansaansa. Kohdeteoksessani seksuaalisuus taas toimii päinvastoin, sisäänpäin tukahdutettuna, millä on myös vakavat ja voimakkaat seurauksensa. Päähenkilö David Martín joutuu luopumaan rakkaudestaan Cristinasta, eivätkä yhteiskunnan sosiaaliset normit ja toisaalta Martínin sisäinen moraalilla anna tämän tuntea mitään tämän tornihuvilassa majailevaa suojattia, nuorta kirjailijanalkua, kauppiaan tytärtä Isabellaa kohtaan. Tunteet ja seksuaalinen vietti, joka tukahdutetaan, patoutuvat Martínin sisään ja purkautuvat ilmoille aggressiivisuutena ja väkivaltaisuuksena.

Mihail Bulgakovin venäläisklassikko *Saatana saapuu Moskovaan* on Mestarin ja Margaritan rakkaustarina, mutta se kertoo samanaikaisesti myös maagi Wolandin ja tämän seurueen ilmaantumisesta Moskovaan. Romaani toimii myös satiirina moskovalaisista ja heidän turhamaisuudestaan. Vaikka *El juego del ángel* ei ole satiiri, tehdään siinä tietyllä tapaa naurettavaksi vahvasti kritisoiden barcelonalaisten luokkajako, kateus, elitistiset (kirjailija)piirit ja niihin pääsemisen vaikeus. Venäläisklassikossa kuvataan 1920–1940-lukujen, maailmansotien välistä Moskovaa, kun taas *El juego del ángel* keskittyy kuvaamaan samanaikaista Barcelonaa. Mielisairauden ja hulluuden teema näkyy yhdistävänä tekijänä molemmissa romaaneissa. *Saatana saapuu Moskovaan* -teoksessa ne moskovalaiset, jotka ovat joutuneet Wolandin ja tämän seurueen pilojen kohteeksi, joutuvat mielisairaalaan, sillä kukaan ei usko heidän tarinaansa paholaisesta ja uskomattomista tapahtumista. Myös *El juego del ángelin* Martínin voidaan tulkita kuvittelevan Corellin, jota ei oikeasti ole olemassakaan vaan on sairaan mielen tuote.

³ Hablaba con un leve acento que no supe localizar. Mi instinto me decía que me levantase y me marchase de allí a toda prisa antes de que aquel extraño pronunciase una palabra más, (- -). (J, 111–112.)

Mestarin ja Margaritan rakkaustarina ja siihen kietoutuva Pontius Pilatuksesta kertova käsikirjoitus toimivat yllättävänkin selkeänä, lähes suoraan lainattavana intertekstinä David Martínin ja Cristinan traagiselle tarinalle: molemmat rakkaustarinat kietoutuvat käsikirjoitusten kohtaloihin ja kummassakin romaanissa teoksen paholaishahmo antaa tarinoille lopulta onnellisen päätöksen. Yhtenä pienenä, mutta mielenkiintoisena kuriositeettina mainittakoon myös raitiovaunuteema, jota *El juego del ángel* siteeraa. Bulgakovin klassikossa yksi teoksen päähenkilöistä jää heti kirjan alussa raitiovaunun alle ja menehtyy, kun taas *El juego del ángelissa* David Martín on joutua samaisen kohtalon uhriksi mutta pelastuu viime hetkellä. Onnettomuus toimii linkkinä hänen ja paholaishahmo Corellin välillä ja vie Martínin tämän luokse. Raitiovaunun yliajamaksi jäi myös kuuluisa espanjalainen arkkitehti Antoni Gaudi (1852–1926), jonka kuuluisimpia töitä ovat Barcelonan Sagrada Familia -katedraali ja Parque Güell -puisto, jonka laitamilla kustantaja Corelli romaanissa majailee.

3.1.2 Interfiguraalisuus ja onomastiset intertekstit

Christian Moraru kiinnittää teoksessaan *Memorious Discourse* (2005) huomion myös nimiin tärkeinä onomastisina representaatioina ja uudelleenkirjoittamisen välineinä, jotka rakentavat monitasoista intertekstuaalisuutta jo itsessään. Nimet ovat interteksteinä perustavanlaatuisia siksi, että ne toimivat ikään kuin sosiaalisena liimana; ne yhdistävät meidät toisiinsa nimiin ja siten heihin, jotka nimiä kantavat. Ne ovat siis yhtä lailla intertekstejä, inter-onomastisia rakenteita. Ne ovat performatiivisia representaatioita ja diskursiivisia konstruktioita. (Moraru 2005a, 34–35.) Morarun ja Wolfgang Müllerin henkilöhaahmojen ja nimien intertekstuaalisen käytön teorit ovat varsin mielenkiintoisia ja hyödynnän niitä myös oman kohdeteokseni tarkastelussa.

Wolfgang Müller on tutkinut nimien ja kirjallisten hahmojen käyttöä intertekstuaalisuuden välineinä artikkelissaan ”Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures”, 1991. Hän yhdistää nimet etenkin kehittämiensä käsitteeseen, *interfiguraalisuuteen*. Selventääkseen kyseistä käsitettä ja ajatusta (kirjallisten) hahmojen riippuvuussuhteista hän ottaa esimerkikseen Stevensonin kuuluisan parivaljakon, Jekyllin ja Hyden (1886). Ensisilmäyksellä täysin yksilöllinen, muista fiktionaalisisista hahmoista itsenäinen hahmo osoittautuikin osaksi eri kirjailijoiden eri aikoina luomaa kirjallisten hahmojen välisten suhteiden verkkoa. Nämä eri henkilöhaahmojen välillä eri teksteissä esiintyvät interrelaationaaliset suhteet representoivat yhtä kaikkein tärkeimmistä intertekstuaalisuuden ulottuvuuksista. Siksi Müllerin mielestä onkin huomionarvoista, miten vähän niitä on oikeastaan tutkittu intertekstuaalisuuden kentällä. Samoin kuin Moraru, hän korostaa henkilöhaahmojen tarkastelun tiukan rakenteellisenä ja funktionaalisenä, tekstuaalisena elementtinä

olevan avainasemassa, ja nimeää siis tämän kirjallisten henkilöhahmojen välisten suhteiden tarkastelun uudissanalla interfiguraalisuus (*interfigurality*). (Müller 1991, 101–102.)

Oman pro gradu -tutkielmani kannalta on antoisaa soveltaa Müllerin teoriaa erityisesti kohdeteokseni henkilöhahmojen kohdalla. *El juego del ángel* hyödyntää monia kirjallisuuden tradition, etenkin goottilaisen kirjallisuuden, hahmoja interteksteinään. On huomattava, että vaikka sekä Müller että Moraru korostavat teorioissaan onomastiikkaa ja nimiä interteksteinä, ei *El juego del ángelista* löydy huomattavia, ainakaan identtisiä siteerauksia varhaisempien tekstien hahmojen nimiin. Nimet ovat toki tärkeitä intertekstejä, ja tarvittaessa otan kantaa myös niiden käyttöön kohdeteoksessani. Haluan kuitenkin korostaa, että tässä osiossa keskityn interfiguraalisuuteen, hahmoihin, en niinkään varsinaisesti nimien välisiin samankaltaisuuksiin. Tulkitsen Müllerin ja Morarun teorit melko laajasti, mikä antaa minulle vapauden käsittää heidän terminään käyttämänsä nimen synonyymina *hahmolle*: kirjallinen hahmo voi toimia intertekstinä toiselle kirjallisuuden hahmolle ja niillä voi olla samankaltaisia piirteitä, vaikkei nimi olisikaan sama. Hahmon nimeäminen toimiikin ennen kaikkea työkaluna hahmojen välisen suhteen luomisessa, mutta sen ei suinkaan tarvitse olla identtinen: kirjalliseen hahmoon liittyvät piirteet ja ominaisuudet liittävät sen ilman nimen samankaltaisuutta varhaisempaan intertekstinä toimivaan hahmoon.

Olen siis sitä mieltä, että oman positionsa ja taustansa pohjalta teoksen lukija osaa poimia tekstistä hahmojen samankaltaisuudet ilman selkeää ja suoraa vihjettä tai viittausta juuri nimen muodossa. Toinen huomion- ja mainitsemisenarvoinen asia onkin se, miten teoksen lukijan ja tulkitsijan oma kokemus ja tietämys aikaisemmista lukemistaan teksteistä vaikuttavat analyysiin hahmoista interteksteinä. Tulkitsen siis *El juego del ángelin* interfiguraalisuutta omasta kokemusmaailmastani käsin. Kaiken lisäksi Müllerin teoria ja hänen ”Intertextuality”-artikkelissaan käyttämät esimerkit interfiguraalisuudesta ja nimien käytöstä interteksteinä ovat suhteellisen avoimia: intertekstinä käytetyn nimen ei tarvitse Müllerin esimerkkien mukaan olla lähes lainkaan samankaltainen vaan hänen tekemänsä tulkinnat ovat hyvinkin löyhiä ja hän linkittää yhteen nimiä, joilla ei ensi katsomalta tuntuisi olevan mitään yhteistä. Tämä tukee päätöstäni käyttää interfiguraalisuus-teoriaa varsin avoimesti ja sallivasti omassa tutkielmassani. Müller ja Moraru käyttävät teoretisoinnissaan *hahmon* sijasta *nimeä* viittaamassa kirjallisten henkilöhahmojen yhteyteen. Siksi korostan vielä kerran pitäväni termejä tässä tapauksessa synonyymeina ja kehotan myös lukijaa mieltämään termit samoin. Koen käsitteellä *nimi* tarkoitettavan niitä hahmojen ulkoisia tai sisäisiä piirteitä ja ominaisuuksia, jotka linkittävät kirjalliset hahmot toisiinsa.

Müllerin näkemys nimien uudiskäytöstä on selkeästi mekaanisempi ja rakenteellisempi kuin Morarun, joka näkee nimet myös vapaampina representaatioina ja performansseina. Moraru myös korostaa

nimien käyttöä postmodernissa kehyksessä eikä luokittele niitä tarkoin. Hänen mukaansa postmodernismissa nimet toimivat etenkin *toiston* välineinä. Niillä on poeettinen arvo, eikä niiden arvo rajoitu vain tyypilliseen nimen ja nimetyin väliseen suhteeseen. Jo nimeämisellä tekona on myös sosiaalinen kaiku: se yhdistää käytetyn nimen muihin nimiin ja näin kokonaiseen tekstien, diskurssien ja muiden representaatioiden joukkoon. Postmodernismi osoittaa nimien olevan eräänlaisia tekstejä, ja jonkin hahmon nimeäminen sisältää aina fiktiivisen ja ideologisen päätöksen, mikä liittyy sen (kirjallisuuden) historiaan. (Moraru 2005a, 87–88.) Nimet ja hahmot kantavat mukanaan tarinoita: ne ovat fiktiota, faabeleita ja tekstejä, jotka koodaavat, tekstualisoivat subjektin identiteetin ja liittävät sen toisiin identiteetteihin – nykyisiin tai menneisiin. Nimetyin alkuperää ei ole mahdollista saavuttaa suoraan, mutta nimi yhdistää tekstin kokonaisuun paradigmoihin, diskursseihin ja ideologioihin. Postmodernismissa nimet eivät suinkaan ”identifioi” meitä eivätkä ne auta meitä ymmärtämään, keitä me olemme. Sen sijaan ne tuovat meille esimerkiksi tietoa siitä, keitä varhaisemmat kirjoittajat omana aikanaan pitivät sankareinaan, ja täten ne välittävät tietoa sen aikaisista arvoista. (Moraru 2005a, 103–105.)

Müller toteaa nimien kuuluvan eri tekstien kirjallisten henkilöhahmojen yhdistämisessä kaikkein yleisimpiin ja selkeimpiin työkaluihin. Hän vertaa fiktiivisen hahmon uudelleenkäyttöä toisessa tekstissä lainaamiseen. Uudelleenkäytetty hahmo toistaa edellisestä tekstistä tuodun segmentin myöhemmässä tekstissä. Hän kuitenkin korostaa sitä, ettei varhaisemmasta tekstistä lainattu hahmon nimi silti lainaudu useinkaan alkuperäisessä muodossaan, vaan sen muoto vaihtuu ja muunnoksesta tulee pinnallisen rakenteen, muodon lainaamisen lisäksi myös syvemmän rakenteen, sisällön, siteerausta. Nimen siteeraaminen tuottaa yleensä *konfliktin* lainatun nimen ja sen uuden kontekstin välille, joten henkilöhahmon nimen siirtäminen uuteen, fiktionaaliseen kontekstiin on siis yhteydessä jännitteen tai konfliktin luomiseen. (Müller 1991, 102–103.) Morarun selkeä postmoderni painotus nimien tarkastelussa näkyy: hän korostaa sitä, etteivät nimet identifioi meitä, eikä niillä ole varmaa alkuperää. Müller taas käsittää nimet interfiguraalisuuden yhteydessä selkeämmiksi ja mekaanisemmiksi rakenteiksi, jotka tuovat tietoa usein tunnistettavissa olevista varhaisemmista teksteistä. Molemmat ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, että nimien käytöllä on tärkeä merkitys eräänlaisen jännitteen ja konfliktin luomisessa tekstien välille: nimien uusiokäyttö asettaa aina hahmot ja erilaiset niihin liittyvät tekstit ja diskurssit tarkastelulle alttiiksi.

Suurin ero Morarun ja Müllerin ajattelussa lienee se, ettei Moraru postmodernistien tavoin koe nimillä olevan minkäänlaista arvoa identifioinnin välineinä (ks. Moraru 2005a, 103–105). Müller taas näkee kirjallisella hahmolla olevan tukun ominaispiirteitä ja hahmolle annetun nimen toimivan sitä identifioivana, onomastisena leimana. Hänen mukaansa – vaikka kaikki nimet eivät suinkaan kerro kantajansa ominaispiirteistä – niiden tutkimiseen tarkoituksellisia, kirjailijan intentionaalisesti

antamina niminä liittyy paljon mahdollisuuksia. Yksi tarkoituksenmukaisimmista keinoista on henkilöhahmon nimen liittäminen johonkin varhaisempaan kirjalliseen hahmoon. Varhaisemmasta teoksesta tutun nimen esiintyminen uudelleen voikin ilmaista hahmojen yhteyttä, ”sukulaisuutta”, ja äärimmäisissä tapauksissa uudelleenkäytetty nimi voi aiheuttaa myös hahmojen identiteettien yhteensulautumisen: kuten siis aiemmin sanottua, selkeimmän interfiguraalisen viittauksen aiheuttaa Müllerin mukaan hahmojen nimien yhdistäminen ja siten samankaltaisten identiteettien syntyminen. (Müller 1991, 103.)

Koska oman tutkielmani aihe on intertekstuaalisuus, joka tutkii ja tulkitsee tekstejä, ei niinkään kirjailijan intentioita, korostan tulkitsevani kirjallisia henkilöhahmoja ainoastaan osana tekstiä, enkä edellä esitetystä Müllerin huomiosta huolimatta lähde pohtimaan kohdeteokseni kirjoittajan aikeita hahmojen suhteen. Vaikka olen edellä esittänyt tiettyjä varauksia Müllerin ja Morarun teorioiden *nimi*-termin käytöstä, ovat heidän huomionsa täysin relevantteja myös omassa tutkimuksessani, kun *nimi*-termi rinnastetaan *hahmon* käsitteeseen. Korostan edelleen myös Müllerin itse interfiguraalisuus-teoriassa käyttämien nimi-esimerkkien avoimuutta, joissa intertekstinä käytetty henkilöhahmon nimi ei suinkaan ole identtinen varhaisemman kirjallisen hahmon nimen kanssa.

Kohdeteokseni hahmoilla on useita interteksteinä käytettyjä kirjallisuuden tradition hahmoja. Mielenkiintoinen yhteys rakentuu kohdeteokseni päähenkilön, David Martínin sekä Thomas Mannin klassikon, *Tohtori Faustuksen* traagisen päähenkilön, Adrian Leverkühnin välille. Hahmojen välinen suhde rakentuu ensinnäkin molemmissa teoksissa vahvasti esillä olevan teeman, taiteen varaan. Martín ja Leverkühn ovat molemmat taiteilijoita, Martín on kirjailija ja Leverkühn säveltäjä, ja he kamppailevat kutsumukseensa liittyvien kompleksien, kuten kunnianhimon ja jumalallisen inspiraation kaipuun kanssa. Tämä johtaa molemmat traagiseen päätökseen, ja he ajautuvat faustmaisesti tekemään sopimuksen teoksien paholaishahmojen, Martínin kustantaja Corellin ja Leverkühn Mefistofeles-hahmon kanssa. Kummatkin hahmot tuomitaan sopimuksen myötä elämään rakkaudetta ja yksinäisyydessä, eristäytyen läheisistään ja ympäröivästä maailmasta. ”Luopumista se tarkoittaa. Mitä muuta sitten? Luuletko että mustasukkaisuus asustaa vain yläilmoissa ja ettei sitä tunneta myös alhaalla syvyyksissä? Meille olet sinä, hieno luotu olento, luvattu ja kihlattu. Sinä et saa rakastaa.” (*Tohtori Faustus* 1979, 261.) Hahmojen sairaudet – Martínin aivokasvain ja Leverkühnin syfilis ja migreenikohtaukset – tuovat hahmoille kaivattua inspiraatiota ja hulluutta hipovaa neroutta. Teosten paholaishahmot valitsevat heidät kohteikseen juuri heidän erityislaatuisuutensa vuoksi.

(- -) Olette oikeassa: luonnolliset ansiot ovat Jumalan ansioita meissä, eivät omiamme. Hänen Vastustajansa, jolle itselleen ylpeys koitui lankeemukseksi, yrittää saada meidät unohtamaan tämän. Pahan asioilla se liikkuu ja on kiljuva jalopeura, joka etsii, kenet se voisi niellä. Te olette niitä, joilla on täysi syy olla varuillaan, kun se hiipien lähestyy. Tässä lausun teille kohteliaisuuden, nimittäin sille, mitä te Jumalan puolelta saaneena olette. Olkaa sitä nöyryydessä, ystävänä, ei

kerskaten eikä kopeillen, ja muistakaa, että itsetyytyväisyys on luopumista Jumalasta ja kiittämättömyyttä kaiken hyvän Antajaa kohtaan! (*Tohtori Faustus* 1979, 91.)

*El juego del ángel*in paholaishahmo, kustantaja Corelli näyttää seuranneen kirjailija Martínin uraa tämän ensiaskeleista lähtien. Corelli houkutteleekin Martínia tapaamiseen useilla yhteydenotoilla ja imarteluilla koskien Martínin lahjakkuutta. Romaanien paholaishahmot vetoavat ihmiselle ominaiseen turhamaisuuteen houkutellessaan Faust-hahmoja sopimukseen kanssaan:

Tuohonhan me jo aikoinaan kiinnitimme huomiota, ja siksi olemme jo pitkään pitänyt sinua silmällä – havaitsimme, että tässä sinun tapauksessasi ehdottomasti kannattaisi nähdä vähän vaivaa: kaikki jo sopivasti käyntiin pantuna, ja sitten vain vähän tulta meidän taholtamme, (- -) kyllä siitä jo jotain loistavaa syntyy (*Tohtori Faustus* 1979, 240).

Corelli nauroi kylmästi. – Älkää vaihtako puheenaihetta. Etsin älykön vastakohtaa, toisin sanoen älykstä henkilöä. Ja sellaisen olen jo löytänyt. – Imartelette minua. (*E*, 240.)⁴

Siinä missä *Tohtori Faustuksen* Mefistofeles-hahmo vetoaa Leverkühnin loistokkaaseen uraan ja osoittaa seuranneensa tätä jo pitkään, hivelee *El juego del ángel*in Corelli kirjailija Martínin itsetuntoa ylistämällä tämän älykkyyttä ja asettamalla Martínin tämän inhoamien kirjailija- ja intellektuellipiirien yläpuolelle.

David Martínin hahmon voi nähdä liittyvän myös goottilaisen kirjallisuuden klassikon, Mary Shelley'n *Frankensteinin* päähenkilöön Victor Frankensteiniin. *Frankensteinissa* tiedemies luo, kunnianhimossaan ja luullessaan toimivansa tieteen kunniaksi, vahingossa hirviön, joka pääsee vapaaksi maailmalle ja aiheuttaa katkeroituessaan tuhoisat seuraukset. Martín taas luo omassa kunnianhimossaan ja ahneudessaan Corellin tilaaman käsikirjoituksen, jonka voisi tulkita Frankensteinin hirviön kaltaisena pahana tuholaisena, joka kylvää myöhemmin sotaa ja kuolemaa sekä vainoaa luojaansa rakkaita.

Hänellä [Cristinalla] oli nestehukasta johtuva shokkitila eikä hän ollut luultavasti nukkunut päiväkausiin. Hän palasi hetkittäin tajuihinsa. Silloin hän puhui aina teistä. Hän sanoi että olette suuressa vaarassa. Hän pani minut vannomaan etten kertoisi kenellekään hänen olevan täällä (- -). – Olin varma että hän pakeni ja katsoin että velvollisuuteni on auttaa häntä. (- -) Cristina uskoo, että jokin tai joku on mennyt häneen ja haluaa tuhota hänet. – Kuka? – Tiedän vain, että hän uskoo sen olevan yhteydessä teihin ja että se joku tai jokin pelottaa häntä. (*E*, 492–493.)⁵

Kukaan ei pysty tajuamaan sitä tuskaa jota kärsin loppuyön aikana, jonka vietin ulkona kylmissäni ja märkänä. Mutta en tuntenut sään haittoja; mielikuvitukseni askarteli pahuuden ja epätoivon näkymien parissa. Pohdin olentoa jonka olin saattanut ihmiskunnan keskuuteen ja jolle olin

⁴ Corelli rió con frialdad. —No cambie de tema. Lo que yo busco es el opuesto a un intelectual, es decir, alguien inteligente. Y ya lo he encontrado. —Me halaga. (*J*, 260.)

⁵ [Cristina] [e]staba deshidratada y posiblemente llevaba días sin dormir. Recuperaba la conciencia a ratos. Cuando lo hacía hablaba de usted. Decía que corría usted un gran peligro. Me hizo jurar que no avisaría a nadie (- -). —Tuve el convencimiento de que estaba huyendo y pensé que mi deber era ayudarla. (- -) Cristina cree que algo, o alguien, ha entrado dentro de ella y quiere destruirla. —¿Quién? —Sólo sé que ella cree que está relacionado con usted y que es alguien o algo que le da miedo. (*J*, 534–535.)

antanut halun ja kyvyn tehdä kauhutekoja: hän oli kuin oma vampyyrini, haudasta vapaaksi päässyt oma henkeni, jonka oli pakko tuhota kaikki mikä oli minulle rakasta. (*Frankenstein* 1995, 79.)

Käsikirjoitus ajaa Martínin rakkauden Cristinan hulluuden partaalle ja lopulta tämän kuolemaan. Frankensteinista ja Martínista tulee vainoharhaisuutensa ja katumuksensa uhreja. Romaanit liittyvät toisiinsa sekä henkilöhahmojensa että teemojensa puolesta. Ne kertovat Jumalan leikkimisestä, luomisen moraalista sekä luomistyön mahdollisista eettisistä seuraamuksista. Romaaneja yhdistää myös kerronnan muoto: päähenkilöt toimivat molemmissa teoksissa minäkertojina, joiden luotettavuus voidaan kyseenalaistaa.

Robert Louis Stevensonin *Tohtori Jekyll ja herra Hyde* puolestaan tarjoaa *El juego del ángelille* selkeän intertekstin, kaksoisolentomotiivin, jossa ihmisen sisällä asuva hyvyys on yhtä pahuuden kanssa, eikä puolia voi erottaa toisistaan (käsittelen kaksoisolentomotiivia tarkemmin goottilaisen perinteen yhteydessä luvussa 3.3.1). Tohtori Jekyll on kunnioitettu, ystävällinen mies, joka taistelee sisällään vallitsevien viettien kanssa. Lopulta hän luo eliksiirin, jonka juotuaan hän muuttuu hetkelliseksi herra Hydeksi, pahaksi, ilkeäksi, viettien riivaamaksi persoonallisuutensa toiseksi puoleksi ja saa näin tyydytettyä ihmissieluunsa rakennetun houkutus pahuuteen. Vaikka nämä kaksi hahmoa ovat näennäisesti täysin erilaiset, toistensa vastakohtat, ovat ne kuitenkin kiinteässä yhteydessä toisiinsa. Myös *El juego del ángel*in päähenkilöt, kirjailija Martín sekä kustantaja Corelli ovat ensi näkemältä täysin eri henkilöt, toistensa vastakohtat: Martín nähdään ystävällisenä, hyvänä ja kaltoin kohdeltuna miehenä ja Corellin silmissä piilee pahuus. Henkilöiden voidaan kuitenkin tulkita myös olevan, aivan kuten Jekyllin ja Hyden, yhteydessä toisiinsa: paholaishahmo Corelli voidaan nähdä kirjailija Martínin toisena minänä, Martínin ilkeänä, kostonhimoisena, väkivaltaisena ja pahana puolena, joka kostaa kokemansa vääryydet ja tuhoaa tieltään kaiken, mikä estää hänen tietään menestykseen.

Ajoittain itsepetokselle alistuva David Martín joutuu yllätykseen vastatusten oman, piilevän pahuutensa kanssa, joka paljastuu vain hänen silmistään:

Ensin en tunnistanut omaa katsettani peilistä (- -). Näin peilikuvasta omat piirteeni ja ihoni, mutta silmät olivat jonkun vieraan. Sameat ja mustat ja pahuutta tulvillaan. (*E*, 159.)⁶

Martínin jouduttua vastakkain oman peilikuvansa kanssa ei hän ole tunnistaa itseään peilistä ja luulee kuvajaistaan hetkellisesti vieraaksi, toiseksi. Pian itsepetos kuitenkin ottaa taas vallan ja Martín tunnistaa itsensä, tosin heijastaen yhä silmistään näkyvän pahuuden ulkopuolelleen. Myös *Tohtori Jekyll ja herra Hyde* ottaa selkeästi kantaa ihmisen sisällä vallitsevaan pahuuteen:

⁶ Al principio no reconocí mi propia mirada en el espejo (- -). Eran mi rostro y mi piel los que veía en el reflejo, pero los ojos eran los de un extraño. Turbios y oscuros y rebosantes de malicia. (*J*, 171.)

(- -) tuo kapinallinen kauhu oli lujemmin sidottu häneen kuin vaimo, lujemmin kuin silmä; se eli vangittuna hänen lihassaan, missä se taisteli ja vaati esillepääsyä; ja jokaisella heikkouden hetkellä, ja unen raukeuden vallitessa, se pääsi hänessä voitolle ja syöksi hänet turmioon (*Tohtori Jekyll ja herra Hyde* 1945, 147).

Ihmiskunnan kirous oli siinä, että hyvä ja paha olivat sidotut toisiinsa, nämä vastakkaiset kaksoiset tulisivat jatkuvasti taistelemaan keskenään. Miten ne tosiaan voitaisiin erottaa? (*Tohtori Jekyll ja herra Hyde* 1945, 125.)

Tohtori Jekyll on kaikessa näennäisessä sympaattisuudessaan ja vastuuntuntoisuudessaan hyvin samankaltainen kuin David Martín mutta herra Hyde, Jekyllin paha, viettiensä riivaama kaksoisolento, viittaa vahvasti Andreas Corelliin, Martínin persoonallisuuden jakautumisesta seuranneeseen paholaismaiseen hahmoon huolimatta siitä, että Herra Hyde kuvaillaan vastenmielisenä, pienenä ja ilkeänä miehenä: ”Hänen olemuksessaan on jotakin kieroä: jotakin epämiellyttävää, jotakin suorastaan iljettävää. En ole milloinkaan tavannut ihmistä, jota olisin niin inhonnut, enkä kuitenkaan pysty selittämään miksi.” (*Tohtori Jekyll ja herra Hyde* 1945, 23). *El juego del ángelin* Corellissa taas on entisajan paholaiselle ja kreivi Draculallekin ominaista arvokkuutta. Kuriositeettina mainitsen myös kyseisissä teoksissa käytetyt motiivit, joiden avulla teksteissä korostetaan protagonistin ja antagonistin, sielun hyvän ja pahan puolen yhteyttä. Jekylliä ja Hydeä yhdistää ulkoisista eroavaisuuksista huolimatta käsiala, joka on sen kaltevuuden suuntaa lukuun ottamatta sama: ”Niin, sir’, kirjanpitäjä vastasi, ’niissä on verraten paljon yhtäläistä, molemmat käsialat ovat monessa suhteessa samanlaisia. Vain eri suuntiin kaltevia.” (*Tohtori Jekyll ja herra Hyde* 1945, 68.) *El juego del ángelin* Martínia ja Corellia taas yhdistää tekstissä korosteisena motiivina käytetty hopeinen enkelineula, jonka Martínin valheellinen minäkerronta mainitsee vain kustantaja Corellille kuuluvaksi, mutta joka todellisuudessa on kiinnitettynä Martínin itsensä takin kauluskäänteeseen alusta alkaen.

El juego del ángelin naishahmot viittaavat muihin samankaltaisiin kirjallisuuden tradition hahmoihin. Martínin rakastetussa Cristinassa voi nähdä yhteyden esimerkiksi *Draculan* vanhoillisten sukupuoliroolien mukaisesti viattomaan ja herkkään, vaikutuksille alltiiseen Lucy Westenraan, Victor Frankensteinen morsiamen Elizabethiin tai *Saatana saapuu Moskovaan* -romaanin Margaritaan, jonka kohtaloon, samoin kuin *El juego del ángelin* Cristinan, romaanin käsikirjoitus tuntuu olevan sidottu. *El juego del ángelin* reipas apulainen ja lupaava kirjailijanalku Isabella muistuttaa taas tarmokkuudessaan *Draculan* toista naishahmoa, Jonathan Harkerin morsianta Minaa, joka ei pelkää toimintaa. Nämä hahmot rikkovat goottilaiselle kirjallisuudelle ominaista naisen roolia heikkona ja passiivisena hahmona. Martínin kehitlemä vampyyrisankaritar Chloé ja hänen roolinsa romaanissa taas tuo lukijalle mieleen vahvasti *Tohtori Faustuksen* kohtalokkaan Esmeraldan, joka johdattaa Leverkühnin Mefistofeleen luo. Teosten paholaisahmot käyttävät hyväkseen seksuaalisesti lumovoimaisia naishahmoja, joita miespäähenkilö ei kykene vastustamaan.

Vaikka Müller korostaakin henkilöhahmojen välistä yhteyttä myös niiden identiteettien kannalta, on hänen mielestään silti sekä ontologisesti että esteettisesti mahdotonta, että eri kirjailijoiden luomat henkilöhahmot olisivat täysin identtiset - etenkin kun emme tarkastele kirjallista hahmoa vain sen ominaisuuksien summana, vaan osana laajempaa kontekstia. Müller käyttääkin termiä *re-used figures* (uudelleenkäytetyt hahmot) osoittaakseen sen, että käyttäessään jonkin toisen teoksen henkilöhahmoa omassa työssään kirjailija sijoittaa sen samalla oman teoksensa muodolliseen ja ideologiseen rakenteeseen ja näin asettaa sen myös täysin omiin tarkoituseriinsä. Tällaisesta käytöstä voivat olla esimerkkeinä muun muassa parodia tai satiiri, tai mikä tahansa keino, jossa uudelleenkäytettyä hahmoa uudelleenarvioidaan tai -tarkastellaan perustavanlaatuisesti. (Müller 1991, 107.) Moraru kokee kenties vielä selvemmin nimien tutkimisen laajempänä prosessina. Hänen mukaansa ymmärtääksemme nimeä meidän täytyy ennen kaikkea "historioida" se, katsoa siihen kontekstiin ja kokonaisuuteen, jonka osana nimi on. (Moraru 2005a, 112.) Hän väittää nimeen sisältyvän aina historiallista ja sosiaalista syvyyttä, ja siksi nimien manipuloiminen on uudelleenkirjoittamisen erityinen muoto, jossa uudelleenkirjoitetaan sekä tekstuaalinen materiaali (nimi) että sosiaalinen tekstuuri sen taustalla. (Moraru 2005a, 117.)

Esimerkkinä Müllerin mainitsemasta "uudelleenkäytetystä hahmosta", jossa tätä tarkastellaan ja arvioidaan uudelleen, mainitsen *El juego del ángel*in paholaishahmon Andreas Corellin. Kuten jo aiemmin tähdensin, kohdeteostani ja sen henkilöhahmoa Corellia voi tulkita kahdella eri tavoin: demonisena kustantajana, paholaishahmona, tai päähenkilö Martínin sairaan mieleen tuotteena ja tämä kaksoisolehtona. Ensin mainitsemani tulkinnan mukaan Corelli on teoksen paholaishahmo, mikä luo suoran yhteyden muihin Faust-myyttiä hyödyntäviin teksteihin, kuten Johann Wolfgang von Goethen *Faustiin*, Mannin *Tohtori Faustukseen* ja Bulgakovin *Saatana saapuu Moskovaan* -romaaniiin. Corellissa, Wolandissa ja Mefistofeles-hahmoissa on paljon samankaltaisuuksia sekä ulkoisesti että ajatusmaailmallisesti. Paholaishahmot käyvät myös kussakin teoksessa filosofista keskustelua valitsemiensa Faust-hahmojen kanssa Jumalan ja paholaisen olemassaolosta, pahuudesta ja elämästä yleensä. Corellin hahmo kuitenkin eroaa muissa teoksissa esiintyvistä paholaishahmosta monessakin eri aspektissa. Toisin kuin Mefistofeleet, jotka lopulta yrittävät viedä Faust-hahmot mukanaan ja *Tohtori Faustuksessa* siinä onnistuvatkin, Corelli osoittaa inhimillisyyttä katumusta ja saa teollaan lukijan arvioimaan uudelleen etenkin kristillisen katsomuksen muokkaamaa arvomaailmaansa.

- Kaipasin teitä, hyvä ystävä, hän sanoi. - Kaipasin keskustelujamme, jopa pieniä riitojamme...

- Tulitteko selvittämään välejä?

Kustantaja hymyi ja pudisti hitaasti päätään.

- Martín, me kaikki teemme virheitä. Minä ensimmäisenä. Ryöstin teiltä sen mitä eniten rakastitte. En tehnyt sitä haavoittaakseni. Tein sen pelosta. Pelkäsin että hän veisi teidät luotani, erottaisi teidät meidän työstämme. Olin väärässä. Meni kauan ennen kuin käsitin sen, mutta jos minulla jotakin on, niin aikaa.

(- -) – Päätin palauttaa teille sen mitä eniten rakastitte ja minkä teiltä varastin. (E, 605–606.)⁷

Pahan ja hyvän mustavalkoinen suhde horjuu, ja Corellin paholaismaisuus häilyy hänen palauttaessa Martínille tältä riistämänsä rakkauden, Cristinan. Corelli tunnustaa tehneensä virheen ja ymmärtäneensä olleensa väärässä.

Mitä merkitystä hahmojen välisten viittaussuhteiden löytämisellä ja osoittamisella sitten on *El juego del ángel*in tulkinnan kannalta? On huomionarvoista, että usealle teoksen henkilöahmoista löytyy eräänlainen vastine kirjallisuuden traditiossa. Myös romaanin jo lajitasolla hyödyntämä goottilainen kirjallisuus ja sen elementit näkyvät vahvasti teoksen henkilöahmotasolla, ja korostavat entistä enemmän goottilaisen kirjallisuuden ja sen ominaispiirteiden sekä teemojen merkitystä myös *El juego del ángel*in tulkinnassa ja teoksen tarjoamassa ajatusmaailmassa. Kuten aiemmin mainittua, tekstin henkilöahmon linkittäminen johonkin toiseen, varhaisempaan kirjalliseen hahmoon, liittyy tämän samalla kirjallisuuden traditioon ja kyseisen hahmon ominaispiirteisiin. Tämä taas antaa mahdollisuuden joko tulkita teosta ja henkilöahmoa varhaisemman hahmon persoonan ja kohtalon jakajana tai muokattuna ja toisin toistettuna hahmona.

3.2 Myyttien intertekstuaalisuus

Myytit kuuluvat olennaisena osana intertekstuaalisuuteen. Ne toimivat myöhäisempien tekstien pohjateksteinä, joita usein imitoidaan, varioidaan ja kritisoidaan. Nykypäivän kirjallisuudessa hyödynnetään varhaisempia myyttejä, ja klassiset, perinteiset myytit säilyttävät suosionsa interteksteinä. Niiden rinnalle on tullut kuitenkin erityyppisiä moderneja myyttejä, jotka pyrkivät vastaamaan modernin ihmisen perimmäisiin suuriin kysymyksiin. Suuressa osassa (länsimaista) kirjallisuutta on näkyvässä myyttien intertekstuaalinen käyttö. Kohdeteokseni solahtaa vaivattomasti niiden nykyromaanien joukkoon, jotka käyttävät myyttejä teoksen olennaisina, sekä rakenteellisina että sisällöllisinä, osina.

Etenkin myyttien uudelleenkirjoitukset ovat toimineet ja toimivat edelleen marginaalisten ryhmien vastakertomuksina hegemonisille, totuttuja valtarakenteita pönkittäville kertomuksille, jotka usein on nähty totuuksina; myyttien uudelleenkirjoittaminen pyrkii kritisoimaan yhteiskunnallisen

⁷ —Le he echado de menos, amigo mío —dijo—. He echado de menos nuestras conversaciones, incluso nuestras pequeñas disputas... —¿Ha venido usted a ajustar cuentas? El patrón sonrió y negó lentamente. —Todos cometemos errores, Martín. Yo el primero. Le robé a usted lo que más quería. No lo hice por herirle. Lo hice por temor. Por temor a que ella le apartase de mí, de nuestro trabajo. Estaba equivocado. He tardado un tiempo en reconocerlo, pero si algo tengo es tiempo. (- -) —He decidido que iba a devolverle aquello que más quiso y que le robé. (J, 665-666.)

vallankäytön muotoja. Käytän myyttien uudelleenkirjoittamista kuvatessani lähteenäni suurelta osin Kaisa Ilmonen artikkelia ”Myrsky Karibialla – uudelleenkirjoitetut myytit ja postkoloniaalinen romaani”, jossa Ilmonen käsittelee myyttien uudelleenkirjoituksia postkoloniaalisesta näkökulmasta. Myös muut teoreetikot ovat korostaneet vastamyyttien merkitystä emansipaation välineinä marginaalisille, sorretuille ryhmille (esim. postkoloniaalinen ja feministinen romaani), mutta mielestäni myyttien uudelleenkirjoittamisen teoria sopii yhtä lailla myös muuhun kirjallisuuteen. On totta, että vallankäyttö kohdistuu usein marginaaliryhmiin ja ”heikompiin” yhteiskunnan luokkiin, mutta väitän, että (myyttien) uudelleenkirjoittamisella voidaan ylipäänsä paljastaa yhteiskunnallisia ja kulttuurisia ideologioita ja epäkohtia sekä juurtuneita arvoja, jotka näkyvät ja elävät kulttuurissamme sekä koskettavat jokaista sukupuolesta, ihonväristä tai yhteiskuntaluokasta riippumatta. Väitän kärjistävästi, että myös ”valkoiseen, länsimaiseen kirjallisuusperinteeseen” kuuluvat teokset pystyvät tarkastelemaan oman kulttuurinsa myyttejä kriittisen arvioivasti ja luomaan niille vastamyyttejä. Vaikka kohdeteostani *El juego del ángel* ei voida suoraan luokitella marginaaliryhmän kirjallisuudeksi, saan teoksen analysointiin tärkeitä ja huomionarvoisia välineitä ja ajatuksia myyttien uudelleenkirjoittamisen teoretisoinnista. Zafónin teos nostaa intertekstuaalisuutensa kautta esiin muun muassa myytin hyvästä ja pahasta, kristinuskon paholaisesta ja ihmisen psyykestä. Teos tuo päivänvaloon myös espanjalaisessa yhteiskunnassa ennen vaietut normit, sisällissodan hulluuden sekä diktatuurin, ja goottilaista genreä intertekstinään käyttämällä se pääsee pureutumaan myös gotiikan kritisoimiin tabuihin, kuten tukahdutettuun seksuaalisuuteen, kaksoisolentoihin sekä häpeään.

3.2.1 Mikä on myytti?

Liisa Saariluoma (2000, 9–10) pyrkii määrittelemään, mikä myytti on. Hän toteaa myytillä tarkoitettavan arkikielessä ”uskomusta, jolle ei ole rationaalisia perusteita”. Aiheeltaan merkittävää kertomusta voidaan kutsua myytiksi, kun se ei vastaa historian tutkimuksen esiintuomia tosiasioita ja kun siitä erottuu jokin ideologinen tendenssi. Myös jokin henkilöhahmo voi olla myyttinen. Laveimmillaan mikä tahansa yleinen käsitys tai uskomus voi olla myyttinen silloin, kun se ei ole todennettavan rajoissa. Klassisen kirjallisuuden yhteydessä myyteistä puhutaan kuitenkin perinteisemmässä, rajatummassa, mytologista tarustoa tarkoittavassa mielessä. Yksi keskeinen ongelma koskee myytin suhdetta uskontoon. Vaikka alkuperäisessä merkityksessään myytti on yhteydessä uskontoon, ei esimerkiksi Roland Barthesin mukaan myytti kuitenkaan välttämättä liity uskontoon, vaan se voi olla mikä tahansa luonnollisena esitetty ideologis-kulttuurinen muodostelma. Barthesin mukaan myytti esittää ideologisia seikkoja luonnollisuuksina näyttäen tietyt ajattelumallit täysin kiistattomina. Myytti esiintyy depolitisoituneena kielenä, ja sillä on valta todeta asioita totuuksiksi. Se selittää ja perustelee itsensä näennäisen faktuaalisella luonteellaan. (Barthes 1990,

155–156.) Barthesin mukaan mikä tahansa diskurssin piiriin kuuluva voi olla myytti (Barthes 1990, 117).

Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005) myös Steven F. Walker pohtii myytin luonnetta. Hän kuvaa myyttiä narratiivina, jossa on jokin yliluonnollinen elementti ja jota kerrotaan yhä uudelleen, sitä jatkuvasti varioiden. Myytillä on Walkerin mukaan epätavallisen vahva potentiaali, mitä tulee myytin merkitykseen ja sen herättämiin emootioihin. Myytti narratiivina edellyttää sekä myyttisiä päähenkilöitä että myyttisiä tapahtumia. Käsitteen alkuperäisessä merkityksessä myytti siis tarkoittaa jotain yliluonnollisen elementin omaavaa narratiivia, ja siksi hänen mukaansa esimerkiksi myytti Don Juanista tai Jekyllistä ja Hydesta voidaan nähdä täyttämään modernin myytin vaatimukset: molemmissa kertomuksissa on jokin yliluonnollinen elementti, joka yhdistyy kerrontaan erityisen ikimuistettavalla tavalla. (Walker 2005, 329.)

Myytti-termin käyttöä on kritisoitu liian yksinkertaisena ja määrittelemättömänä: se merkitsee usein synonyymia uskomuksille ja ajattelumalleille, joilla ei ole tieteellistä pohjaa. Tiede ja myytti koetaan usein vastakohtina; jonkun ilmiön nimeäminen myytiksi alentaa kyseisen ilmiön epätieteelliseksi. (Ilmonen 2012, 241.) Myytti liitetään usein uskomuksiin ja käytäntöihin, jotka eroavat omistamme ja jotka katsomme usein itsellemme vieraiksi. Myytti on jotain esirationaalista ja esitieteellistä. On huomautettu ettei ihminen voi elää täysin ilman myyttejä, sillä inhimillinen oleminen ei voi olla täysin määrittelemätöntä. Myyttien tuottaminen on siis olennaista kaikille kulttuurisille prosesseille, kuten identiteetin rakentamiselle. Myytit ovat aina yhteisöllisiä. (Ilmonen 2012, 241.)

Saariluoman mielestä myyttejä koskevassa tutkimuksessa kiinnitetään yleensä liian vähän huomiota siihen, mitä myytti on ja mikä on sen käytön funktio (Saariluoma 2000, 42). Myyttien käytössä aineiston tasolla olisi oleellista kysyä, miten myytti toimii ja miksi tai mihin sitä käytetään (Saariluoma 2000, 39). Saariluoma kyseenalaistaakin länsimaisen rationaalisuuden aseman ja kysyy, onko sille myönnettävä erityinen, ylivertainen asema muihin diskurssin muotoihin verrattuna. Viime vuosikymmenten kirjallisuudessa ovatkin uudestaan painottuneet myös muut erilaiset kriittiset lähtökohdat. Kritisoidaan muun muassa yhteiskunnallisen vallankäytön muotoja, joihin lukeutuvat myös tekstuaaliset vallankäytön muodot. (Saariluoma 2000, 49.) Kirjallisuudesta on tullut yksi emansipaation väline marginaalisille ryhmille: se luo paikan kriittiselle keskustelulle, jossa yhteiskunnallisia diskursseja kyseenalaistetaan. Siksi myös kulttuurisia myyttejä kirjoitetaan uudestaan kritisoiden ja ristivalottaen aiempia myyttejä ja käsityksiä, joita on pidetty totuuksina. Muun muassa feministisessä myyttien uudelleenkirjoittamisessa tavoitteena on ollut tarttua kulttuurimme sisältämiin patriarkaalisiin myytteihin ja kirjoittaa niistä uusi, naisnäkökulmasta luotu versio. (Saariluoma 2000, 50.)

3.2.2 *El juego del ángel* -teoksen myytit

Kohdetekstini käyttää useita eri myyttejä hyväkseen. Jaottelen selvyuden vuoksi sen hyödyntämät myytit Liisa Saariluoman mainitsemiin sakraaleihin, profaaneihin sekä moderneihin myytteihin. Tärkeimmän osan teoksessa vievät myytit kristinuskon paholaisesta sekä hyvän ja pahan suhteesta, Faust-myytti sekä poliittis-historialliset myytit etenkin espanjalaisessa yhteiskunnassa.

Kristinuskossa sen myyttien tueksi tuli jo varhain teologia, joka määritteli oikean opin sisällön, kristillisen kaanonin. Kanonisoidun totuuden ja muiden tarinoiden välille vedettiin jyrkkä raja, ja kristinuskon ilmapiiri oli siksi vihamielinen myyttiselle perinteelle. Vaikka kristinusko sisältää myyttisiä tarinoita, käsitettiin kanonisoidut myytit kuitenkin tiukasti sakraaliksi totuudeksi. (Saariluoma 2000, 19.) Huolimatta tiukasta rajanvedosta *Raamatun* kertomukset saivat kuitenkin kristillisessä kulttuurissa saman moraalisen ja ohjeellisen merkityksen, jonka myyttilliset tarinat olivat saaneet antiikin kulttuurissa. Raamatun historian, antiikin historian ja antiikin mytologian hahmot rinnastuivat siten, että kaikki tarjosivat kirjallisuudelle arkkityypisiä esimerkkihahmoja ja -tarinoita, opettavaisia totuuksia ihmisestä ja elämästä. Tällainen tarinoille kulloisiinkin olosuhteisiin sopiva hahmon antaminen tarkoittaa myyttiteoriassa myytin joustavuutta. (Saariluoma 2000, 21–22.) Selkein kristinuskon tarjoama myytti, joka esiintyy *El juego del ángelissa*, lienee myytti paholaisesta hyvyyden vastustajana. Kristinuskon välittämä jyrkkä vastakkainasettelu hyvän ja pahan välillä joutuu *El juego del ángelissa* kriittisen tarkastelun kohteeksi ja myytin intertekstinä käyttämisen avulla romaanissa tehdään näkyväksi niiden ambivalenttius.

Nykypäivän länsimaista käsitystä pahuudesta ja etenkin hyvän ja pahan vastakkainasettelusta on määrännyt vahvasti kristinusko. *Vanhassa testamentissa* ei kuitenkaan alkuaan ole ollut selkeää Jumalan vastustajahahmoa vaan Jumalan ja demonisten elementtien on voitu tulkita olevan yhtä (Mäyrä 1999, 36; ks. myös Tuohisaari 2013.) Myös *Raamatun* Jesajan kirjassa sanotaan Jumalasta: "[M]inä, joka luon valon ja luon pimeyden ja tuotan yhtä lailla onnen ja onnettomuuden. Minä olen Herra. Kaiken tämän minä teen." (Jes. 45:7.) Myös Job puhuu kirjassaan: "Kun otamme Jumalan kädestä hyvän, totta kai meidän on otettava myös paha" (Job 2:10). Paholaishahmo toimiikin VT:ssa yleensä osana Jumalaa, hänen välikappaleenaan, eikä sillä ole itsenäistä roolia (Mäyrä 1999, 37).

Tulkinnat Jumalan vastustajasta, itsenäisestä pahuuden ilmentymästä, ovat myöhäisempää perua. Kristillinen traditio perustuukin suureksi osaksi juutalaiseen apokalyptiseen kirjallisuuteen, joka ei kuulu kristilliseen kaanoniin. Traditio kehittyi nopeasti, ja lopulta kristillinen demonisuuden näkemys koostui langenneesta enkelistä sotajoukkoineen. (Mäyrä 1999: 38–39.) Tästä kehittyi lopulta kristillinen dualismi, usko hyvän ja pahan kahtiajakoon. *Uudessa testamentissa* paholainen nähdään jo

omana hahmonaan. *UT*:ssa korostetaan myös Jumalaa pelkkänä hyvyyden ilmentymänä. ”Jumala on valo, hänessä ei ole pimeyden häivää” (1. Joh. 1:5).

Kohdeteokseni kustantajaan Andreas Corelliin viitataan monessa kohdin *Uuden testamentin* tutuksi tekemänä Jumalan arkkivihollisena, Luciferina. Jo Corellin kustantamon nimi, Lumière-kustannus, viittaa valon kantajaan (ks. s. 42). Corellin ja Martínin keskusteluissa kustantaja puhuu usein ”perheestään”, ”isästään” ja menneisyydestään, jolloin hänet karkotettiin ”kodistaan”:

(- -) keskityin enkeliä esittävään hopeiseen rintaneulaan, joka hänellä oli kauluskäänteessään.

– Kaunis rintaneula, sanoin ja osoitin sitä.

– Muisto perheeltä, Corelli vastasi. (*E*, 170.)⁸

– Mikä te halusitte olla pienenä, herra Corelli?

– Jumala. (*E*, 270.)⁹

Corellin vastaukset kertovat selvästi tämän menneisyydestä, ajasta ennen karkotusta, joka seurasi kun Lucifer yritti päästä isänsä Jumalan paikalle. Lisäksi Martínin löytämä Corellin aiemmin tilaama teos *Lux Aeterna* (suom. *ikuinen valo*) sekä paratekstuaaliset viittaukset (ks. G. Genette) kuten kohdeteokseni nimi, *El juego del ángel* (suom. *Enkelipeli*) ja näistä koostuvat romaanin kaksi näytöstä viittaavat vahvasti kristinuskon langenneeseen enkeliin, joka pelaa omaa (valta)peleään. Myös Corellin ulkoiset piirteet tuntuvat vastaavan perinteisen paholaiskuvaston luomaa kuvaa, joskin Corellista puuttuu kaikki se naurettavuus ja groteskius, jolla paholaista on yritetty saattaa naurunalaiseksi. Corellin hahmossa näkyvät myös gotiikan yliluonnollisten hirviöiden ja vampyyrien hieman eläimellisenkin vaikutus:

Yhtäkkiä huomioni kiinnittyi hahmoon, joka seisoj kattoterassin kulmassa. (- -) Se lähestyi aivan liian nopeasti, ikään kuin jalat eivät olisi koskeneet kävellessä maahan vaan olisivat siirtyneet paikaltaan äkillisin ja niin ripein liikkein, ettei katse voinut hahmottaa niitä. (- -) tulija oli mies, jonka kimaltelevat mustat silmät näyttivät suhteettoman suurilta hänen piirteisiinsä nähden. (*E*, 102.)¹⁰

Viimeisessä neljänneksessään olevan kuun valossa Corelli näytti minusta aiempaa nuoremmalta ja hänen piirteensä terävimmiltä. Hän katsoi minua silmissään kiinteä, melkein pä ahnas katse. (*E*, 235.)¹¹

⁸ (- -) concentrándome en aquel pequeño broche con un ángel de plata en su solapa. —Bonito broche —dije, señalándolo. —Recuerdo de familia —respondió Corelli. (*J*, 184.)

⁹ —¿Qué quería ser usted de niño, señor Corelli? —Dios. (*J*, 292.)

¹⁰ Fue entonces cuando reparé en la figura apostada en uno de los extremos de la azotea. (- -) Lo hacía [acercar] demasiado rápido, como si sus pies no tocasen el suelo al caminar y se desplazase con sacudidas bruscas y demasiado ágiles para que la mirada las captase. (- -) se trataba de un caballero que tenía unos ojos negros y relucientes que parecían demasiado grandes para su rostro. (*J*, 110.)

¹¹ A la luz de aquella luna de tres cuartos, Corelli me pareció más joven, los rasgos de su rostro más afilados. Me observaba con una intensidad rayana en la voracidad. (*J*, 256.)

Corelli kuvataan ylivertaisena, susimaisen uhkaavana ja kuolemattomana hahmona. Vaikka Corelli kuvataan suhteellisen uskollisena kristinuskon luomalle paholaismyytille, osoittautuu hän kuitenkin tarinan edetessä kykeneväksi inhimillisyyteen, katumukseen ja hyvyyteen luovuttaessaan kaiken menettäneelle Martínille takaisin tämän rakkauden, Cristinan. Teoksessa saatetaan viitata tällä myös *Vanhan testamentin* näkemykseen, jossa hyvä ja paha löytyvät Jumalasta itsestään:

(- -) oli vain yksi alku ja loppu, vain yksi luoja ja yksi tuhoaja, joka esiintyi eri nimillä hämätäkseen ihmisiä ja koetellakseen heidän heikkouttaan, yksi ainoa Jumala jonka todelliset kasvot oli jaettu kahtia: toinen puoli oli lempeä ja jumalinen, toinen julma ja demoninen. (*E*, 204.)¹²

Jää siis auki, onko Corelli tulkittavissa ainoastaan hyvään kykeneväksi paholaishahmoksi, vai onko hänessä jotain hyvinkin jumalallista. Lisäksi teoksen tarjoama toinen mahdollinen tulkinta, jossa Corelli ei olisikaan oma, itsenäinen hahmonsa vaan Martínin kaksoisolento, tämän persoonallisuuden toinen puoli, puoltaa tekstin välittämää sanomaa hyvän ja pahan yhteydestä. Martínin persoonallisuuden jakautuminen Jekyll ja Hyde -parivaljakon tavoin (Martín ja Corelli) korostaa ihmisen kahta eri puolta, joita ei kuitenkaan voi erottaa; hyvää ja pahaa, jotka palvelevat toinen toistaan.

Modernina aikana on jouduttu tekemään ero sakraalin ja profaanin eli maallisen myytin välille, eikä myyttien tarvitse olla sidoksissa uskontoon. Profaanin myytin tekee myytiksi siinä säilyvä mallikertomuksellinen luonne, ja se tarjoaa modernille ihmiselle erilaisia vaihtoehtoja. Myyteillä on pelkkä kulttuurinen ulottuvuus ja niille ominaista on keskittyminen pikemminkin henkilöhahmoon kuin tarinaan. (Saariluoma 2000, 26–27.) *El juego del ángel* otetaan arvioivasti kantaa myös itse myyttiin ja sen kulttuuriseen ulottuvuuteen. Corellin ja Martínin keskustelut käsikirjoituksesta, uskonnoista ja myyttisistä hahmoista kyseenalaistavat myyttien aseman ja kritisoivat niitä vahvasti:

Kaikki pyhät kirjat ovat ennen muuta suuria tarinoita, joiden juonet käsittelevät ihmisluonnon perustaa ja sijoittavat ne tiettyyn moraaliseen kontekstiin ja dogmikehykseen (*E*, 271).¹³

(- -) Mutta kun ajattelin näitä yleisiä linjoja, tuomasin että miksen mene suoraan asian ytimeen ja perusta mytologiaa tämän kuohahteleavan ja raivokkaan soturi-messiaan ympärille, joka pelastaa

¹² (- -) sólo había un principio y un final, sólo un creador y destructor que se presentaba con diferentes nombres para confundir a los hombres y tentar su debilidad, un único Dios cuyo verdadero rostro estaba dividido en dos mitades: una, dulce y piadosa; la otra, cruel y demoníaca. (*J*, 220–221.)

¹³ Todos los libros sagrados son, ante todo, grandes historias cuyas tramas abordan los aspectos básicos de la naturaleza humana y los sitúan en un contexto moral y un marco de dogmas sobrenaturales determinados. (*J*, 293.)

kansansa, jälkeläisensä, naisensa ja vanhuksensa ja asettuu vihollisensa poliittista ja rodullista oppia vastaan, toisin sanoen kaikkia niitä vastaan jotka eivät omaksu hänen oppiaan tai alistu siihen. (*E*, 293.)¹⁴

Viime vuosina espanjalaisessa yhteiskunnassa ja mediassa on ollut erityisen paljon esillä Francisco Francon (1892–1975) diktatuuri, siitä demokratiaan siirtyminen ja siirtymisen (*transición*) onnistuminen. Ollaan sillä kannalla, että Espanjan valtaapitävät poliitikot ovat jäänteitä diktatuurin aikana vallalla olleista hallintoelimistä ja että tällä hetkellä voimassa oleva ”virallinen totuus” on vain tiettyjen hallussa. Espanjan tämänhetkinen (12/2014) pääpuolue ei ole esimerkiksi suostunut käsittelemään tai myöntämään kaikkia diktatuurin aikana tapahtuneita katoamisia, kidutuksia, kuolemia ja muita ihmisoikeusrikkomuksia. He eivät myöskään tunnusta Francon hallintoa diktatuuriksi, ainoastaan autoritääriseksi hallintomuodoksi. Espanjalaiset vaativat historiallisen muistin (*la memoria histórica*) muuttamista, tuloksetta. (*Europapress*, 10.12.2014.) Yksi espanjalaisen nykykirjallisuuden teemoista onkin oikean, muuntelemattoman totuuden etsiminen ja sen löytäminen. (Ks. esim. Champeau 2011) Myös *El juego del ángel* pureutuu aiheeseen:

Totuus on ensi alkuun tasapuolisesti kaikkien ihmisten hallussa, mutta ei aikaakaan kun esiin astuu henkilöitä, jotka anastavat itselleen vallan ja velvollisuuden tulkita, hallinnoida ja joissain tapauksissa myös muunnella tuota totuutta yhteisen hyvän nimissä ja muodostaa tarkoitukseen sopiva voimakas ja mahdollisesti tukahduttava organisaatio. (*E*, 261.)¹⁵

Keskusteluiden avulla kohdeteoksessani asetetaan kyseenalaisiksi ylipäätään uskonnot ja muut hegemoniset ideologiat päähahmoineen ja kritisoidaan niiden halua muokata totuutta. Espanjan lähihistoriaa tuntien minun on omasta lukija- ja tutkijapositionistani lähtien suhteellisen vaivatonta nähdä *El juego del ángel*in kyseenalaistavan erilaiset ideologiat ja etenkin fasismen, joka johti maan sisällissotaan vuonna 1936, ja sitä seuranneeseen Francon lähes neljä vuosikymmentä jatkuneeseen diktatuuriin, jossa esimerkiksi korostettiin naisen paikkaa perheen tukipilarina ja tämän arvoa ainoastaan kotiäitinä.

Kaikkien järjestäytyneiden uskontojen peruspilarina on, harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta, naisen alistaminen, tukahduttaminen ja mitätöiminen ryhmässä. Naisen pitää ottaa vastaan eeterisen, passiivisen ja äidillisen olennon rooli, ei koskaan johtavan tai riippumattoman (- -). Hänellä voi olla kunniaa paikkansa symbolien joukossa mutta ei hierarkiassa. (*E*, 294.)¹⁶

¹⁴ (- -) Pero teniendo en cuenta esas líneas generales me pregunté por qué no ir directo al grano y establecer una mitología en torno a ese mesías guerrero, de sangre y de rabia, que salva a su pueblo, a sus genes, a sus hembras y a sus ancianos garantes del dogma político y racial de sus enemigos, es decir, de todos aquellos que no aceptan o se someten a su doctrina. (*J*, 317.)

¹⁵ La verdad es revelada en principio a todos los hombres, pero rápidamente aparecen individuos que se atribuyen la potestad y el deber de interpretar, administrar y, en su caso, alterar esa verdad en nombre de bien común y con tal fin establecen una organización poderosa y potencialmente represiva. (*J*, 283.)

¹⁶ Toda religión organizada, con escasas excepciones, tiene como pilar básico la subyugación, represión y anulación de la mujer en el grupo. La mujer debe aceptar el rol de presencia etérea, pasiva y maternal, nunca de autoridad o de independencia (- -). Puede tener su lugar de honor entre los símbolos, pero no en la jerarquía. (*J*, 318.)

Naisille ei anneta lainkaan (sanan)valtaa vaan heidän oletetaan säilyvän passiivisina äitihahmoina, joilla on vain symbolista merkitystä. Diktatuuriin voidaan nähdä ylipäättään noudattelevan hyvinkin uskonnollista ääripäätä, jossa palvotaan täysin kyseenalaistamatta jotain tiettyä kohdetta. Romaanin keskustelut viittaavat myös (veljes)sotien järjestömyyteen ja ideologioiden sekä diktatuuriin hyväksikäyttämiin keinoihin:

(- -) Mikään ei kirvoita uskoa niin hyvin kuin pelko ja varmuus uhattuna olemisesta. Kun tunnemme itsemme uhreiksi, kaikesta mitä teemme ja mihin uskomme tulee oikeutettua, on se miten arveluttavaa hyvänsä. Vastustajamme, tai yksinkertaisesti sanottuna naapurimme, lakkaavat olemasta meidän tasollamme ja muuttuvat vihollisiksi. (- -) Pahuus ja uhka ovat aina toisessa ihmisessä. (E, 347.)¹⁷

Teksti ottaa kantaa ihmisen taipuvaisuuteen heijastaa paha aina itsensä ulkopuolelle, mikä johtaa väistämättä konflikteihin. *El juego del ángel* Corellin sekä Martínin välisten dialogien tavoin sama teema näyttäytyy myös tekstin hyödyntämän kaksoisolehtomotiivin kautta, jossa Martín projisoi omassa persoonallisuudessaan itävän pahuuden ulkopuolelleen, Corellin hahmoon.

Myös monessa yhteiskunnassa vieläkin ongelmana olevat luokkajaot otetaan teoksessa esille. Luokkayhteiskunta perustuu omalla tavallaan vallalla oleviin hegemonisiin arvoihin ja käsityksiin, joissa jotain ihmisryhmää pidetään toista parempana. *El juego del ángel* pureutuu sen synnyttämiin ongelmiin David Martínin mielen häiriöiden ja aggressiivisuuden kautta antaen ymmärtää raivokohtausten syyn olevan muun muassa tämän luokkakateudessa ja alemmuudentunteessa etenkin tämän rikasta mesenaattia Pedro Vidalia kohtaan.

Hän [Cristina] ei estellyt, mutta tiesin että se teki hänen olonsa epämukavaksi, että hänestä tuntui ettei se mitä teimme ollut oikein, että kiitollisuudenvelka jota tunsimme Vidalia kohtaan yhtä aikaa yhdisti ja erotti meitä. (E, 98.)¹⁸

Tuomari Valera asui valtavassa normandiaalaista linnaa muistuttavassa talossa (- -). Hän oli varmaan perinyt hirvityksen isältään niin kuin asianajotoimistonkin. Jokainen rakennusta kannatteleva kivi oli luultavasti kuorutettu niiden barcelonalaissukupolvien verellä ja hengellä, jotka eivät ikinä voineet uneksia astuvansa jalallakaan sellaiseen palatsiin. (E, 526.)¹⁹

¹⁷ (- -) Nada nos hace creer más que el miedo, la certeza de estar amenazados. Cuando nos sentimos víctimas, todas nuestras acciones y creencias quedan legitimadas, por cuestionables que sean. Nuestros oponentes, o simplemente nuestros vecinos, dejan de estar a nuestro nivel y se convierten en enemigos. (- -) El mal, la amenaza, siempre está en el otro. (J, 374.)

¹⁸ Ella [Cristina] me dejaba hacer, pero sabía que la incomodaba, que sentía que aquello que hacíamos no estaba bien, que la deuda de gratitud que teníamos con Vidal nos unía y separaba a un tiempo. (J, 105.)

¹⁹ El abogado Valera vivía en una finca monumental con aires de castillo normando (- -). Supuse que había heredado de su padre aquella monstruosidad junto con el despacho, y que cada piedra que la sostenía estaba forjada con la sangre y el aliento de generaciones entras de barceloneses que nunca hubieran soñado con poner los pies en un palacio como aquél. (J, 572.)

Sekä Martín että tämän rakastettu Cristina ovat molemmat lähtöisin alhaisesta ja köyhästä yhteiskuntaluokasta, josta ei ole toivoa kohota ylöspäin. Martínin isän häneen jo pienestä pitäen juurruttama katkeruus ja kateus hyväosaisia kohtaan pääsevät ajoittain esille Martínin huolella rakentaman suojakuoren alta ja huolellinen lukija huomaakin näennäisesti viattomassa minäkerronnassa merkkejä syvästä kateudesta.

Saksalaisen filosofin Friedrich Nietzschen mielestä myytit eivät ole missään absoluuttisessa mielessä päteviä, vaan päinvastoin, ne ovat ihmisen luomia kulttuurisia konstruktioita. Silti hän näkee ne tarpeellisina. Hänen mukaansa kulttuuria ei voi olla olemassa ilman myyttejä. Ne ovat tarpeellisia ”metaforina, todellisuutta hahmottavina kuvina, joiden avulla ihminen tekee universumista itselleen asuttavan”. (Saariluoma 2000, 34.) Thomas Mannin myyttikäsitys sivuaa Nietzschen vastaavaa. Hänellekin myytit ovat ainoastaan kulttuurisia konstruktioita, mutta silti hyödyllisiä, jopa välttämättömiä ihmiselämän orientaation apukeinoina (Saariluoma 2000, 45).

Modernissa kirjallisuudessa myyttiä voidaan käyttää myös ottamaan kantaa myytin sisältöön ja keskustelemaan oman aikansa tärkeistä kysymyksistä. Tällöin ei ole erityistä merkitystä, onko kyseessä nimenomaan myyttinen tarina; pääasia on se, että tarina on niin tunnettu, että kaikkien lukijoiden voidaan olettaa tuntevan sen. (Saariluoma 2000, 42–43.) Modernissa ja postmodernissa kontekstissa myytit eivät ole enää ole pysyviä, vaan ne ovat jatkuvassa purkamisen ja uudelleen rakentamisen prosessissa (Saariluoma 2000, 52). Postmoderni suhtautuminen myytteihin eroaa modernista lähinnä siinä, että myytin ja rationaalisuuden välinen raja on tullut vähemmän yksiselitteiseksi: ne eivät enää esiinny toistensa vastakohtina, rationaalisuuden ja irrationaalisuuden edustajina (Saariluoma 2000, 47).

Yksi nykyajan kysymyksistä lienee ihmisen kyltymättömyys ja kunnianhimo. Individualistisessa yhteiskunnassa oma (ammattillinen) menestys nähdään tärkeänä itseisarvona. *El juego del ángel*n näkyvimpiä intertekstejä on Faust-myytti, josta J. W. Smeed kirjoittaa teoksessaan *Faust in Literature* (1975). Hänen mukaansa Tohtori Faust ei ole täysin fiktiivinen hahmo, vaan noin vuoden 1480 tienoilla Knittlingenin pienessä kaupungissa syntyneen Georg-nimisen miehen kerrotaan vastanneen Goethen lopulta tutuksi tekemää, jo sitä ennen monissa saksalaisissa kansansaduissa esiintynyttä hahmoa (Smeed 1975, 1). ”Whatever else may or may not be true of the historical Faust, he clearly thought knowledge a good thing” (Smeed 1975, 3). Kaikissa Faustista tehdyissä versioissa korostetaan hänen loputonta tiedonjanoaan. Joissain hänet kuvataan myös ateistina ja noitana, joka versioista riippuen joutuu paholaisen kanssa sopimuksen tehtyään kadotukseen tai jonka pelastavat armollisen Jumalan enkelit. Vaikka teoksen Faust-hahmo Martín ei janoa niinkään tietoa, hän on oman

kunnianhimonsa vanki, minkä vuoksi hän suostuu kirjoittamaan paholaishahmo Corellin kanssa sopimuksen. Sopimus lupaa Martínille lisää elinaikaa, suuren määrän rahaa ja tyydytyksen, jonka kirjailija saa nähdessään oman tuotoksensa pureutuvan lukijoiden mieliin ja lähtevän elämään omaa elämäänsä.

Kirjailija ei koskaan unohda sitä, kun hän ensimmäisen kerran saa muutaman kolikon tai kehut tarinan vastineeksi. Hän ei unohda koskaan sitä, (- -) mitä hän eniten halajaa: hän näkee nimensä painettuna surkealle paperinpalalle uskoen täysin että se elää häntä kauemmin. Kirjailija on tuomittu muistamaan tuon hetken, sillä siinä vaiheessa hän on jo mennyttä miestä ja hänen sielullaan on hinta. (E, 9.)²⁰

Martínin uransa alusta alkaen haikailema maine ja kunnioitus saavat hänet solmimaan sopimuksen Corellin kanssa; ajatus siitä, että kirjailijana hänen on mahdollista jäädä elämään ikuisesti kirjoittamisissaan painetuissa sanoissa, ajavat hänet Corellin luo.

El juego del ángelissa käsitellään sen pohjatekstinä toimivaa Faust-myyttiä ja siitä tehtyjä muita Faust-kertomuksia toistamalla sitä selkeästi, yrittämättä piilottaa tekstien yhteyttä. Hahmojen yhteneväisyyden lisäksi (ks. myös luku 3.2.3 interfiguraalisuudesta) myös teema, motiivit ja juonen kulku ovat hyvin samankaltaisia.

Nielaisin. Ihminen ei ole tietoinen ahneudesta, joka piilee hänen sydämessään, ennen kuin kuulee rahan suloisen kilinän taskussaan. – Ettekö halua formalisoida sopimusta kirjallisesti? – Tämä on herrasmiehsopimus. Se perustuu kunniasanaan, teidän ja minun. Se on jo allekirjoitettu. Herrasmiehsopimusta ei voi rikkoa, tai muuten se rikkoo sen joka on sen allekirjoittanut, Corelli sanoi äänensävyllä joka sai minut ajattelemaan, että olisin mieluummin allekirjoittanut jonkin paperin vaikka omalla verelläni. (E, 242.)²¹

Martín on kunnianhimonsa ja vallanhalunsa orja, joka saa egoistisuudessaan faustmaisia piirteitä. Ahneus rahaa ja mainetta kohtaan ajavat hänet paholaisen luokse. Martínin ja Corellin solmima sopimus viittaa suoraan Faust-myytissä Faustin ja Mefistofeleen solmimaan sopimukseen, joka sinetöidään verellä. *El juego del ángelissa* veri ei ole tarpeen vaan teksti korostaa herrasmiehsopimuksen olevan täysin yhtä pitävä.

²⁰ Un escritor nunca olvida la primera vez que acepta unas monedas o un elogio a cambio de una historia. Nunca olvida (- -) lo que más anhela: su nombre impreso en un miserable pedazo de papel que seguramente vivirá más que él. Un escritor está condenado a recordar ese momento, porque para entonces ya está perdido y su alma tiene precio. (J, 9.)

²¹ Tragué saliva. No es uno plenamente consciente de la codicia que se esconde en su corazón hasta que oye el dulce tintineo de la plata en el bolsillo. —¿No desea usted formalizar un contrato por escrito? -El nuestro es un acuerdo de honor. El suyo y el mío. Y ya ha sido sellado. Un acuerdo de honor no se puede romper porque rompe a quien lo ha suscrito —dijo Corelli con un tono que me hizo pensar que hubiera sido preferible firmar un papel aunque fuese con sangre. (J, 262.)

Martínille ei enää riitä heppoisen jatkosarjan kirjoittaminen nimimerkin takaa vaan hän haluaa sen kunnioituksen, mikä hyvälle kirjailijalle kuuluu: päästä kirjoittamaan omalla nimellään. Pariisilaiskustantaja, teoksen paholaishahmo Andreas Corelli tekee Martínille tarjouksen:

– Ja teidän ehdotuksenne on? (- -) – Että annatte elämästänne vuoden minulle kirjoittamalla kirjan tilauksesta, kirjan jonka teemasta keskustelisimme yhdessä sopimuksenteon yhteydessä ja josta maksaisin teille etukäteen satatuhatta frangia. (*E*, 105–106.)²²

Martínia houkuttelevat sadantuhannen frangin suuruinen raha ja kallisarvoisen tekstin kirjoittaminen. Myös aivokasvain, jonka vuoksi hänelle on annettu enää muutama kuukausi elinaikaa, Cristinan menettäminen Vidalille sekä hänen ensimmäisen, omalla nimellään kirjoitetun romaanin saamat murska-arvostelut saavat hänet myöntymään Corellin tarjoukseen. Vaatimuksena on käsikirjoitus ja vuosi elämästä, palkaksi hän puolestaan saa rahaa ja ikuisen elämän – terveenä. Vain teoksen loppuratkaisu eroaa esimerkiksi Goethen ja Mannin Faust-romaaneista: *El juego del ángelin* paholaishahmo ei vie Faustiaan manalaan vaan antaa tälle pelastuksen ja uuden alun.

Kanonisoidun tekstin ja sen uudelleenkirjoituksen suhde on interaktiivinen, ei suinkaan passiivinen. Transnationaalinen ja vuorovaikutuksellinen liike kirjallisen keskustan ja marginaalin välillä korostuu; tekstit syntyvät suhteessa kulttuuriseen kontekstiin ja muihin teksteihin. Muun muassa postkoloniaalisessa kirjallisuudessa hyödynnetään usein kaksoiskuvia ja peilihahmoja, jotka johdattavat lukijan eräänlaisiin identiteettipoliittisiin pohdintoihin. Tuottamalla kaksoiskuvia, vääristäviä peilejä kanonisoidun romaanin representaatioille, kirjoitus hyödyntää romaanimuotoa koloniaalista todellisuudenjäsentämisen tapaa mutkistaviin tarkoituksiin. (Ilmonen 2012, 239–240.) Kaksoisolennon mukanaan tuomista identiteettipohdinnoista kirjoitan lisää luvussa 3.3.1.

Uusmytologismi on mielenkiintoinen teoria, josta olen saanut apua tulkintaani *El juego del ángelin* myyttisestä ilmapiiristä. Pekka Pesonen (1991, 46–47) kirjoittaa symbolismi-tutkimuksesta ja uusmytologismista. Muun muassa Z.G. Mintsin mukaan kaunokirjallisuuden mytologismissa on kyse todellisuuden mytologisesta jäsentämisestä, ei vain myyttien käytöstä materiaalina. Mytologisesti suuntautuneen teoksen tunnuspiirteitä on, että se jäsentyy sekä mytologisista aineksista että aikaisemman kirjallisuuden traditiosta. Tätä toistuvuuden ideaa taas tukevat assosiaatiot ja viitteet kirjallisuus- ja kulttuuritraditioon. Kirjalliset, myyttiset ja ”todelliset” ainekset sulautuvat yhteen: myytit voidaan poimia esiin, mutta voidaan pyrkiä myös määrittämään ja erittelemään teoksen koko mytologinen rakennelma. Mytologismi on keino rakentaa teoksen kokonaisuus, ja sitä voidaankin

²² —¿Y su propuesta es? (- -) —Que me dedique un año en exclusiva para trabajar en un libro de encargo, un libro cuya temática discutiríamos usted y yo a la firma del contrato y por el que le pagaría, por adelantado, la suma de cien mil francos. (*J*, 113.)

tutkia poetiikkana. Sen ominaispiirteisiin kuuluu se, ettei myyttiä koskaan nähdä irrallisena, vaan myytin keskeisinä sitojina toimivat aika ja kieli, jotka myös rakentavat myyttien välistä hierarkiaa. Mytologian poetiikkaa, myyttien käyttötapaa ja sen suhdetta teoksen maailmankuvaan on Pesosen mukaan tutkittu vähän suhteessa myytti-käsityksen tutkimukseen modernismissa.

Pesosen mukaan symbolistien tavoitteena oli universaali myytti, olemassaolon perimmäinen selitys. Yleinen myyttis-poeettinen maailmankäsitys suuntasi huomion myytin poetiikkaan, sen käyttötapoihin, jonka keskeisiä ilmiöitä olivat muun muassa syklisen ajan konseptio sekä universaalien vastaavuuksien idea. Mytologeema oli heille kokonaisen aineksen, kokonaisuuden merkki, jonka määritteli konteksti: sen myytin merkitys, johon symboli oli sidoksissa. Kun romanttisessa teoksessa myytti voidaan nähdä ilmaisuna, jonka sisältönä ovat tekijän näkemykset, rakentuu ilmaisu uusmytologisissa teksteissä taas nykyhetken ja historiallisen todellisuuden pohjalle. Perimmäisen sisällön muodostaa Pesosen mukaan kuitenkin kuvatus suhde myyttiin, jossa myytti saa koodin tehtävän: se paljastaa kuvatus perimmäisen merkityksen. Myytin funktio voi olla todellisuudella, kaunokirjallisilla teksteillä historiallisilla tapahtumilla ja niin edelleen. Symbolistien käyttämiä perusmyyttejä ovat esimerkiksi kaupunki ja siihen liittyvä mytologia, jota käytetään myytin tavoin. Kaupunkia ja sen myyttiä käsittelevä kaunokirjallisuus, sen miljö ja kulttuuritausta ovat itsessään ”teksti”. (Pesonen 1991, 47–48.)

Tutkielmani kohdeteos sijoittuu myyttiseen ja mystiseen, 1920-luvun Barcelonaan. Kaupunki kuvataan vahvasti persoonallisena ja eläväisenä paikkana, johon liittyy pitkä historia. Vaikka teos ei ehkä olekaan selkeän uusmytologinen, on siinä symbolistisia piirteitä, joista kenties paras esimerkki onkin Barcelona-kaupungin käyttö myyttinä: kaupungin kuvailu tuo lukijan lähelle sen historiaa ja siihen liittyneitä tapahtumia; Barcelonan perimmäinen luonne on teoksen teemojen ja tapahtumien kannalta keskeinen. Teos ei rakennu mytologismista, mutta *El juego del ángel*in uusmytologistista vivahdetta tukee sen rakentuminen pitkälti intertekstuaalisuuden varaan, ja teoksessa myyttiset, kirjalliset ja todelliset ainekset sulautuvat yhteen.

3.3 Lajien intertekstuaalisuus

Tutkielmani aiheen kannalta suureen osaan nousee lajien intertekstuaalisuus. Mitä on lajien välinen intertekstuaalisuus? Mitä on laji intertekstinä? Mitä lisäarvoa lukijan havaitsema erilaisten kirjallisuuden lajien käyttö interteksteinä tuo kohdetekstin tulkintaan? Ensiksi on tärkeää määritellä se, mikä teoksen genre on, vai käyttääkö teos hyödykseen useampia eri genrejä ja niiden alalajeja. Toiseksi on olennaista tiedostaa eri genrejen konventiot ja vakiintuneet ominaispiirteet ja sitä kautta

ymmärtää niiden käyttö teoksessa: rakennetaanko teos totuttujen lajipiirteiden varaan vai rikkooko se genren konventioita? Mitä merkityksiä teos saa tästä?

Sana *genre* (latinan *genus*) viittaa sekä sukuun että sukupuoleen, mutta myös yleisemmin ryhmään, jolla on yhteisiä ominaisuuksia. Elottomien asioiden yhteydessä sillä viitataan myös lajiin ja laatuun. Genret eivät ole ainoastaan yksinkertaisia tekstityyppikategorioita vaan niiden on osoitettu olevan ennen kaikkea merkityksellistä toimintaa. (Heikkinen & Voutilainen 2012, 17.) Yrjö Hosiailuoma (2003, 271) määrittelee (kirjallisuuden)lajin kaikessa yksinkertaisuudessaan seuraavasti: ”laajasti määritellen ryhmä teoksia, jotka on valittu vähintään yhden yhteisen piirteen perusteella”. Hänen mukaansa *genre* lujittaa traditiota ja vakiinnuttaa konventioita, minkä vuoksi sen on sanottu ”edustavan kirjallisuushistorian luovaa muistia”. Päälajeissa on perinteisesti eroteltu monia alalajeja muun muassa aiheen, kielen, tyylin tai rakenteen mukaan. Monitasoisen luokittelun on kuitenkin todettu ennemminkin sotkevan kuin valaisevan, ja myös *genre*-termin käyttö on ollut sekavan moninaista. (Hosiailuoma 2003, 271–272.)

Sääntelevän ja normittavan klassisen lajiteorian perustana toimii oletus lajien hierarkiasta. Sen sijaan moderni lajiteoria pyrkii olemaan kuvaileva ja välttämään tiettyjä hierarkkisia määrittelyjä. (Hosiailuoma 2003, 272.) Modernin lajiteorian isänä voidaan pitää kirjallisuudentutkija Mihail Bahtinia, jonka mukaan ”lajin vaikutus ei rajaudu ainoastaan kirjallisuuden tai taiteen alueelle vaan kaikkea vuorovaikutusta kehystävät tietyt yleisluontoiset kielenkäytön tyypit tai lajit”. Hänen näkemyksensä lajien ja kaiken kielenkäytön dialogisuudesta vaikuttaa vahvasti modernissa lajiajattelussa. Tekstit eivät ole toisistaan riippumattomia vaan ne tuotetaan sekä tulkitaan aina suhteessa toisiinsa teksteihin. Siksi genren tarkastelussa tulisi painottaa eri lajeja toteuttavien tekstien sekä niiden tuottajien ja tulkitsijoiden välistä vuorovaikutusta. (Heikkinen & Voutilainen 2012, 21–22.) Lajien välinen vuorovaikutus ja tekstien välinen dialogisuus sitoutuvat siis vahvasti intertekstuaalisuuteen ja on siksi tärkeänä osana myös omaa pro gradu -tutkielmaani.

Lajiteorian hankaluutena on Hosiailuoman mukaan se, ettei kirjallisuus mukaudu hevillä asetettuihin rajoihin. Myös sen jatkuva uudistuminen edellyttää lajimääritelmien ja -rajojen haastamista. Laji voidaan nähdä piirteiden ja konventioiden varastona, ja lajirepertoarilla (*generic repertoire*) tarkoitetaan ”lajille ominaisten piirteiden valikoimaa, joista yksittäiset teokset valikoivat milloin enemmän, milloin vähemmän määrin lajille ominaisia piirteitä”. Lajimaiset tekstit eivät siis niinkään kuulu lajien sisälle, vaan ne osallistuvat niihin sekä hyödyntävät niitä. Poststrukturalistinen näkemys korostaa teoksen tai tekstin olevan osallinen yhteen tai useampaan lajiin, lukeutumatta kuitenkaan varsinaisesti mihinkään tiettyyn lajiin. (Hosiailuoma 2003, 272–273.) Myös Tuomas Juntunen toteaa lajikäsityksen muuttuneen. Romantiikasta lähtien kirjallisuuden lajien on tiedostettu olevan historiallisia ja muuttuvia, ja ajatus onkin muodostunut nykyaikaisen lajiteorian

peruslähtökohdaksi. Uutta lajiteoriaa hallitsee ajatus genrejen sekoittumisesta ja lajirajojen merkityksellisestä rikkomisesta. (Juntunen 2012, 530.) Voiko siis yksittäisiä tekstejä nähdä joihinkin genreihin ”kuuluvina”, jos genret ovat vaihtelevia ja dynaamisia, eikä niillä ole lainkaan selkeitä rajoja? Genreanalyysi on väistämättä keskiarvoilla ja tyypillisyyksillä operointia, jotta voitaisiin tuottaa tietynlaisia lajitulkintoja. (Heikkinen & Voutilainen 2012, 32–33.)

Vera Nünning (2010, 67) on yhtä mieltä tekstin tai teoksen lajin määrittelystä. Hänen mukaansa teoksen genren tarkka määrittely ei koskaan ole yksinkertaista. Teos saattaa hyödyntää monen eri kirjallisuuden lajin konventioita ja joskus se saattaa sekoittaa tai muunnella niitä. Teoksen kirjoittaja ja sen lukijat ovat yleensä tietoisia genrekonventioista, vaikka heidän konseptinsa alalajeista riippuukin heidän siihen asti lukemistaan teksteistä. Siksi myös minun on tärkeää tiedostaa oma tutkija- ja lukijapositioni *El juego del ángelin* tulkinnassa: nostamani havainnot teoksen eri lajeista ja alalajeista ovat täysin sidonnaisia omaan tietämykseeni kirjallisuuden traditiosta.

Huomionarvoista on Nünningin mukaan se, että vaikka ne lukijat, jotka eivät ole kirjallisuudentutkimuksen ammattilaisia (*common readers*) eivät kenties yleensä tulkinnassaan tukeudu heille tuntemattomien (ala)lajien ominaispiirteisiin, näyttää heillä silti olevan lajeista jonkinlainen implisiittinen ymmärrys. He tietävät, mitä odottaa ostaessaan ”romanssin” tai ”salapoliisiromaanin”. (Nünning, V. 2010, 67.) Kognitiivisten teorioiden valossa kirjalliset genret ominaisuuksineen ovat läheisessä suhteessa lukijoiden ja kirjoittajien konventionalisointuneisiin odotuksiin, jotka taas muodostuvat sosiaalistumisen ja kulttuuristumisen myötä. Ne määrittävät odotuksiamme myös niistä teksteistä, joita emme ole vielä lukeneet. (Nünning, V. 2010, 67–68.)

Lajien tunnistaminen on tärkeää siksi, että se vaikuttaa osaltaan teoksen tulkintaan ja sen merkityksen ymmärtämiseen. Nünning (2010, 68) korostaakin lajiraamien (*generic frames*) tärkeyttä lukijoiden ja kirjoittajien välisessä kommunikaatioprosessissa, jossa molemmat osapuolet ovat tietoisia raamien olemassaolosta. Ne näyttäytyvät teksteissä narratiivisten tai poeettisten keinojen avulla. Täytyy kuitenkin tiedostaa genrekonventioiden muuttuvan huomattavasti ajan myötä.

Kun tahdotaan tarkastella lajiraamien tärkeyttä fiktion tulkinnassa, on tiedostettava lajiodotukset, joihin vaikuttaa kolme eri aspektia. Ensimmäiseksi täytyy huomioida romaanin ja sen kontekstin välinen suhde: fiktio sekoittuu erottamattomasti muihin kulttuurin osa-alueisiin ja lajiodotuksemme muodostuvat niiden lukuisten hierarkkisten arvojen perusteella, joita meillä todellisuudesta on. Toiseksi meidän täytyy olla tietoisia juuri tiettyjen tekstien, kuten goottilaisen tai rikosromaanin tekstuaalisista ominaisuuksista. Kolmanneksi tulee ottaa huomioon historiallisen muutoksen mahdollisuus: kulttuuriset aiheet ja tekstien piirteet muuttuvat jatkuvasti. (Nünning, V. 2010, 70.) On selvää, että genrejen normatiivisuus on olennaista niiden tulkinnassa. Niin sanottujen ”luonnollisten,

sosiaalistumisen kautta kehittyneiden normien lisäksi genreihin liittyy myös erilaisia institutionaalisia säännöstöjä”. (Heikkinen & Voutilainen 2012, 30.)

Vera Nünning (2010, 73–74) väittää etenkin alalajien ominaispiirteiden erottamisen olevan erityisen tärkeää teoksen tulkinnassa. Hän toteaa lajipiirteiden erottelemisen mahdollistavan ensimmäisen, raa’an hahmotelman ja katsauksen suuresta määrästä tietyssä aikana julkaistuja tekstejä. Se mahdollistaa myös tekstien välisten pienten, muutoin ehkä huomaamatta jäävien eroavaisuuksien tiedostamisen. Lisäksi lajiraamit voidaan kategorioida tekstin tulkintaa ajatellen. Tekstin ainutlaatuisuus voidaan nähdä vain silloin, kun lukija suhteuttaa sen jo olemassa oleviin, vakiintuneisiin ominaispiirteisiin. Tieto lajiraameista tekee mahdolliseksi vakiinnuttaa yhteyksiä myös niiden tekstien välille, joilla näyttää olevan aluksi vain harvoja yhteisiä piirteitä. Nünningin mukaan genrekonventioita voidaan käyttää myös vakiinnuttamaan eri lajien välisiä suhteita.

Jotkut kirjailijat muokkaavat genrekonventioita innovatiivisilla tavoilla, joita lukijat eivät aina huomaa. Siksi ei riitä se, että tarkastelee tekstien konventioita ja vertaa niitä ainoastaan julkaisemishetkellä vallalla oleviin arvoihin ja käsityksiin. On otettava huomioon myös se mahdollisuus, että kirjailija on halunnut muuttaa vallalla olevia käsityksiä ja kenties esitellä uusia ideoita uusien keinoin. (Nünning, V. 2010, 78–79.)

Lajiraamit ovat siis Nünningin mukaan relevantteja kirjallisten teosten tulkinnassa monin eri tavoin. Ensiksi on mahdollista vakiinnuttaa teksteille ”runkoja” ja vertailla niiden piirteitä. Toiseksi yksittäisten kirjailijoiden tekemät muokkaukset sekä erityisesti uudet innovaatiot voidaan identifioida. Kolmanneksi voidaan vakiinnuttaa erilaisten alagenrejen välisiä suhteita ja tarkastella monin eri tavoin, mitä genrekonventiota on kulloinkin käytetty erilaisissa kulttuurisissa konteksteissa. Viimeiseksi, tieto generaameista herättää lukijat parhaassa tapauksessa kysymään, miksi kyseisiä konventiota saatetaan kritisoida, horjuttaa ja asettaa romaanissa uusiin käyttötarkoituksiin. Tämä kaikki johtaa edelleen Nünningin mukaan uusiin kysymyksiin ja sitä kautta uusien lajikonventioiden ja -raamien asettamiseen. (Nünning, V. 2010, 84.)

Ansgar Nünning korostaa romaanin lajin käsitteen vahvistamisen tärkeyttä ja sen saamista entistä selkeämmän teostulkinnan välineeksi. Hänen mielestään lajien luokitteluun pitäisi kehittää niin kutsutun genreleiman sijaan mahdollisimman läpinäkyvä tapa. Lajia ei Nünningin mielestä voikaan määritellä ainoastaan teoksen aihepiirin tai klassisen genreteorian ominaispiirteille vastakkaisten poikkeamien perusteella. (Nünning, A. 2010, 29–31, 37–38.) Hänen mukaansa laji pitää siis olla luokitettavissa läpinäkyvästi ja se pitää kyetä analysoimaan tiettyjen ominaisuuksien avulla. Tämä tapahtuu Nünningin mukaan luokittelemalla teksti sen kolmen ominaisuuden perusteella, paradigmaattisen, syntagmaattisen ja diskursiivisen. Ensimmäinen tarkoittaa teoksen sijoittumista jatkumolle, jonka ääripäät ovat heteroreferentiaalinen ja autoreferentiaalinen (postmoderni) teksti.

Toinen, syntagmaattinen ominaisuus käsittelee kerronnan tasoja sekä aikakäsitystä. Kolmas, diskursiivinen ominaisuus taas tarkoittaa jatkumoa, joka tekee näkyväksi tekstin kommunikoinnin. Sen ääripäät ovat koherentti, läpinäkyvä ja toimintakeskeinen, sekä merkityksenantoa painottava ja yhtenäisyyttä välttävä kerronnan tapa. (Nünning, A. 2010, 46–48.)

Vera Nünningin edellä esitettyihin, myös omassa tutkielmassani ja analyysissäni huomioituihin näkemyksiin sopii hyvin reseptioestetiikan käsite. Reseptioestetiikka lähestyy kirjallisuuden lajeja lukemisen näkökulmasta. Siinä lajit muodostavat osan lukijan odotushorisontista sekä lukijan tiedostamattomasta esiyymmärryksestä siitä, mitä kirjallisuus on. Reseptioestetiikan edustajan Hans Robert Jaussin mukaan kirjallisuuden lajeja on tarkasteltava yhtäältä synkronisesti, samanaikaisena systeeminä, jolloin lajien piirteet suhteutuvat toisiin lajeihin. Toisaalta niitä on tarkasteltava myös diakronisesti historiallisina jatkumoina. (Juntunen 2012, 532.) Gérard Genetten *arkkitekstuaalisuuden* käsite taas hahmottaa lajin asemaa tekstienvälisen suhteiden kokonaisuudessa, jota hän taas nimittää *transtekstuaalisuudeksi*. Arkkitekstuaalisuus merkitsee yleisluontoisempia, lajiin tai esitystapaan perustuvia tekstien kaltaisuussuhteita. (Juntunen 2012, 533.)

Alastair Fowlerin mukaan lajit eivät ole määriteltävissä olevia luokkia vaan perheyhtäläisyyden periaatteen mukaan jäsentyvien tyypillisten sisällöllisten ja muodollisten piirteiden luonnehtimia tyyppejä. Näistä piirteistä muodostuu hänen mukaansa lajin repertoari, joka kussakin teoksessa ilmenee yksilöllisellä tavalla. Lajit tarjoavat kirjoittajalle ja lukijalle toimintamalleja mahdollistaen siten kirjallisen kommunikaation. (Juntunen 2012, 534.) Fowlerin kuvaamassa *lajihybridissä*, jollaiseksi miellän myös kohdeteokseni, yhdistyvät vähintään kaksi täysimittaista lajirepertoaria. Fowler myös erottaa useiden lajien eri ulottuvuudet 1) historiallisiin lajeihin, joilla on täysimittainen sisällöllinen sekä muodollinen repertoari, 2) alalajeihin, joilla on edellisten lisäksi myös jokin tyypillinen aihepiiri sekä 3) tyyllilajeihin. (Juntunen 2012, 534–535.)

Teoksessa esiintyvän ”puhtaan” intertekstuaalisuuden selvittämisen lisäksi tärkeää on pohtia, mitkä asiat motivoivat intertekstuaalisia valintoja. Miksi yksi teksti on siis läsnä toisessa tekstissä? Miksi eri lajeja käytetään intertekstuaalisesti hyväksi tekstissä? Siksi on tärkeää tiedostaa tekstin taustalla vaikuttavat sosiaaliset valtasuhteet. Intertekstuaaliset valinnat ovat lähes aina arvottavia ja niiden painoarvo vaihtelee eri lajeista riippuen. (Heikkinen, Lauerma & Tiililä 2012a, 108–109.) Siksi on tärkeää myös ottaa lajien intertekstuaalinen tarkastelu osana tutkielmaani. Mitä kirjallisuuden lajeja ja niiden elementtejä *El juego del ángelissa* siis hyödynnetään? Mikä merkitys niillä on teoksen tulkinnassa?

3.3.1 Gotiikka

Vaikka tutkielmani kohdeteosta *El juego del ángelia* on hybridimäisen luonteensa vuoksi mahdotonta luokitella selkeästi kuuluvaksi ainoastaan yhteen genreen, hyödyntää se paljon goottilaisen kirjallisuuden elementtejä. Teos käyttää hyväkseen goottilaisen kirjallisuuden traditiota ja siinä perinteisesti käsiteltyjä teemoja, miljöitä ja motiiveja. Hyödyntämällä goottilaisen kirjallisuuden genreä ja lukijan siihen kohdistuneita odotuksia intertekstuaalisesti *El juego del ángelin* tulkinnallinen monimuotoisuus korostuu. Noudatteleeko teos lajin ominaispiirteitä vai pyrkiikö se kumoamaan lukijan arvoja ja odotuksia sekä genren konventioita? Mitä merkityksiä ja funktioita tämä kaikki saa?

Mitä goottilainen kirjallisuus sitten on ja mitkä ovat sen ominaispiirteet? Matti Savolainen (2006, 171) toteaa goottilaisen kauhukirjallisuuden syntyneen vastareaktionä valistuksen rationalismiin ja järjestyksenpalvontaan. Kauhukirjallisuuden voi nähdä osana romanttista aatevirtausta; se edustaa romantiikan torjuttua ja kaoottista, ”pimeää” puolta. Fred Botting toteaa goottilaisen kirjallisuuden pyrkineen tutkimaan rajoja, joilla erotetaan hyvä pahasta, itse toisesta tai järki tunteesta. Rationaalisena aikana, jolloin eri tieteenalat pyrkivät luokittelemaan ulkoista maailmaa, pyrki goottilainen kirjallisuus taas muuttamaan tai muodostamaan rajoja uudelleen. (Botting 1996, 8–9.) Gotiikan rekvisiittaa ovat raunioituneet linnat ja katedraalit, hautausmaat ja synkät metsät sekä maanalaiset käytävät ja suljetut huoneet. Sen henkilögalleriaan taas kuuluvat niin hirviömäiset linnanherrat kuin ahdistetut neidot, hulluuden ja kirouksen riivaamat psykopaatit, vampyyrit ja ihmissudet. Olennaisin piirre goottilaisessa kauhukirjallisuudessa kuitenkin on kauhua ja pelkoa herättävän hirviön projisoituminen kerronnan keskiössä olevan minän ulkopuolelle. Hirviö on aina Toinen; vieras ja erillinen. (Savolainen 2006, 171.)

El juego del ángelissa esiintyvät uskollisesti lähes kaikki Savolaisen esittämät gotiikan tunnusmerkit: se sijoittuu synkkään, goottilaiseen Barcelonaan, sisällissotaa edeltävään väkivaltaiseen ilmapiiriin, jonka tapahtumapaikkoina toimivat synkkä tornihuvila, hautausmaat ja katakombit.

Lehden toimitalo kohosi Pueblo Nuevon hautausmaan lukemattomien enkelien ja ristien takana, ja kun sitä katsoi Barcelonan ylle punaisen- ja mustankirjavaa hämärää kutovien savupiippujen ja tehtaiden puhkomaa horisonttia vasten, sen hahmo sekoittui hautatemppeleihin (*E*, 9–10).²³

²³ La sede del diario se alzaba tras el bosque de ángeles y cruces del cementerio del Pueblo Nuevo, y de lejos su silueta se confundía con la de los panteones recortados sobre un horizonte apuñalado por centenares de chimeneas y fábricas que tejían un perpetuo crepúsculo de escarlata y negro sobre Barcelona. (*J*, 9–10.)

Vaikka romaanin henkilöhahmot vaikuttavat ensi alkuun normaaleilta, sekoittuu niihin pian jotain merkillistä, groteskia ja yliluonnollista. Yhtenä teoksen pääteemoista toimii goottilaiselle kirjallisuudelle hyvin ominainen Toiseus ja persoonallisuuden jakautuminen. *El juego del ángel* viittaa goottilaiseen perinteeseen selkeästi myös interteksteillään, joiden joukossa merkittävässä osassa esiintyvät kuuluisat goottilaiset klassikot ja myytit, kuten tutkielmassa jo aiemmin käsitellyt *Tohtori Jekyll ja herra Hyde*, *Dracula*, *Frankenstein* sekä Faust-myytti.

Kauhufiktiolla on todettu olevan kaksi toisilleen vastakkaista tehtävää: se myötäilee tai vahvistaa vallitsevia arvoja ja normeja osoittamalla miten käy, jos niitä rikotaan. Toisaalta se testaa niiden rajoja ja tiukkoja luokitteluja sekä kyseenalaistaa, radikaalistikin, niiden oikeutuksen. Kauhufiktio on pääosin konservatiivista ja jopa taantumuksellista, mutta parhaimmillaan se voi olla myös kumouksellista ja uudistavaa. Laajasti ymmärrettynä se voidaan nähdä symbolisena toimintana, jonka kautta kulttuurimme pyrkii käsittelemään omia pelkojaan ja torjuttuja halujaan, sekä antamaan näiden olemassaololle merkityksiä. Kauhufiktio ”osallistuu siihen diskursiiviseen toimintaan, niihin epävirallisiin ja virallisiin puhetapoihin, jossa pelon ja halun tai torjunnan ja houkutuksen kaksoissidos toimii”. Kauhun ja sen ulkoisena merkitsijänä toimiva hirviö asettuvat tietynlaiseen rajatun välitilaan, jossa kulttuuriset kategoriat hämärtyvät ja näin aiheuttavat epävarmuutta ja merkityksen horjuvuutta. (Savolainen 2006, 176.) Gotiikan kautta pyrimme käsittelemään omia pelkojamme tai määrittämään omaa identiteettiämme. ”Goottilaisen sensibilitateetin” käsite ilmentääkin herkkyyttä ja halua asettua pelon ja kauhun tunteille sekä tutkia niitä, jopa leikitellä niillä fiktion välityksellä. (Savolainen 2006, 175.)

Myös Pia Livia Hekanaho irtisanoutuu goottilaisen genren rajatusta määritelmästä ja seuraa David Punterin ja Glennis Byronin esittämää laajaa määritelmää, jossa he toteavat gotiikan olennaiseksi piirteeksi lajin kyvyn tuoda näkyviin kulttuurisia pelkoja ja ahdistuksen aiheita, jotka ovat omana aikanaan olleet muutoin tukahdutettuja ja torjuttuja (Hekanaho 2010, 24; Punter & Byron 2004, xviii–xx.) Edina Szalay korostaa goottilaisen genren pyrkivän ambivalenttiuteen; kun varhaisemmat tekstit eristävät hyvän ja pahan esiintymään täysin eri henkilöahmoissa, pyrkii goottilainen nykyromaani sisällyttämään ne samaan hahmoon. Täten se painottaa ihmisen heterogeenista ja jakautunutta luontoa. Kuten Hekanaho, myös Szalay toteaa genren voivan tuoda sen avulla tuoda esiin kulttuurisia, vaiettuja aiheita, kuten sosiaalisia, myyttisiä normeja sekä rodun, luokan ja sukupuolen kysymyksiä. (Szalay 2005, 208–209.) *El juego del ángel*issa korostuvat etenkin tukahdutetun seksuaalisen, affektina toimivan (luokka)häpeän ja niistä seuraavan aggressiivisuuden, jakaantuneen persoonallisuuden, kristinuskon luoman paholaismyytin kumoamisen sekä Espanjan sisällissodan ja siitä seuranneen diktatuurin trauman kysymykset.

On väitetty, että varsinaisia ”goottilaisia” tekstejä on olemassa varsin vähän ja gotiikassa onkin kysymys ennen kaikkea tietynlaisista troopeista, toistuvista motiiveista, joita voi löytää kaikesta länsimaisesta kirjallisuudesta. Gotiikka on Hekanahon mukaan siten ilmenemistavoiltaan sekä rajoiltaan hyvin joustava ja gotiikan voi määritelläkin ”erilaisten alalajien kokonaisuudeksi, jota yhdistävät toistuvat teemat, avainmotiivit, troopit ja topokset”. (Hekanaho 2010, 24–25.) Hän jatkaa kertomalla, että myös gotiikka on totuttu tulkitsemaan estetiikaltaan klassisen vastakohtana, mikä tarkoittaa kaoottista, suhteetonta, kieroutunutta ja barbaarista (Hekanaho 2010, 26). Hänen mukaansa goottilaisessa romaanissa on kyse ennen kaikkea kokemuksen ja ilmaisun hämäristä raja-alueista, transgressioista ja eksessiivisyydestä. Gotiikalle on ominaista kielellinen ja kerronnallinen liioittelu, affektien yliampuvuus ja kuvallisuuden runsaus, joiden lisäksi se alalajeineen ”testaa herkeämättä hyvän maun rajoja”. Hekanaho nimeää goottilaisessa fiktiossa esiin nostettuja toistuvia teemoja, joita ovat esimerkiksi ”hulluus”, tietoisuuden ja toimintaan purkautuvat tiedostamattomat prosessit, seksuaalisuus sekä tabuksi koetun halun esittäminen. (Hekanaho 2010, 26.) Kohdeteokseni päähenkilön, David Martínin aggressiivinen käytös voidaan tulkita gotiikalle ominaisena seksuaalisena turhautumisena, joka purkautuu hulluutena, väkivaltaisuuksena ja itsensä ulkopuolella projisoimisena.

Kehollisuus on noussut erityisesti esiin nykyajan goottilaisessa kirjallisuudessa. Ruumis näyttää poikkeavana ja groteskina, toiseutena, joka erityisesti koodaa sukupuolta ja seksuaalisuuksia. Hirviö voi piillä myös ihmisen sisällä, eikä toiseutta ole välttämättä kirjoitettu ulkoiseen muotoon. Nykyajan ”psykopaatit” edustavat oman aikamme äärimmäistä ulkopuolisuutta ja hirviömäisyyttä, jonka hahmoissa esiintyy legendaarisia ja myyttisiä piirteitä. He näyttävät kyllä hirviöinä, mutta samalla heidät inhimillistetään: he saattavat samanaikaisesti olla sekä torjuttuja että sympatioita herättäviä. He rikkovat toiminnallaan järjestäytyneen yhteiskunnan lakeja ja murtavat sen tarkkoja luokitteluja. Siten he johtavat sen pysyvien merkitysten hajoamiseen ja intellektuaaliseen kaaokseen. (Savolainen 2006, 178–179.)

Myös Fred Botting (ks. myös Tuohisaari, 2013) korostaa goottilaisen romaanin siirtyneen ulkopuolelta tulevan uhan tarkastelusta henkilöiden sisäiseen maailman tuomaan uhkaan. Siksi pelon kohteesta on tullut yhä vaikeammin hahmotettava. Todellisuus muuttuu psyykkisten vääristymien myötä ja hyvän ja pahan, fantasian ja todellisuuden erottaminen vaikeutuu. Todellisuuden rajat hämärtyvät. Näin alter egoista, peileistä ja kaksoisolennoista tulee keinoja käsitellä eristäytymistä ympäröivästä maailmasta ja kulttuurista. (Botting 1996, 10–12.) *El juego del ángel* punainen lanka onkin päähenkilön ja kustantajan välinen suhde, joka on goottilaiseen tapaan vääristynyt. Vaikka alkuaan kanssakäyminen vaikuttaa perinteiseltä päähenkilön ja tämän antagonistin väliseltä suhteelta, jossa on selkeä uhri ja pahantekijä, sankari ja vihollinen, se saa kirjan edetessä uusia ulottuvuuksia. Lopulta David Martín ei itsekään tiedä mitä tapahtuu, todellisuuden rajat hämärtyvät ja subjektiivisen minäkertojan ansiosta

lukijalle jää tuntemattomaksi, onko kustantaja Corelli tosiaan oma henkilönsä vai päähenkilön demoninen kaksoisolento.

William Patrick Day toteaa tärkeämmäksi goottilaisen romaanin sankarin muutokseksi romanttisen sankarin katoamisen. Vaikka goottilainen sankari säilyttää vielä joitain piirteitä romantiikasta, tilalle tulevat myös demonisuus ja faustilainen egoismi: Dayn mukaan goottilainen antisankari etsii faustmaisesti valtaa, jopa jumalallisuutta. Hän yrittää monesti rakentaa itse oman identiteettinsä ja maailmansa ja toteuttaa halujaan pelkällä tahdonvoimallaan. Sopeutumisen sijaan hän pyrkii hallitsemaan maailmaansa. (Day 1985, 16–17.) Bottingin mukaan sankari on etääntynyt niin ympäröivästä yhteiskunnasta kuin itsestään ja epävarma identiteetti johtaa väistämättä oman varjon kohtaamiseen. Tämä kaksoisolento edustaa sankarin sisäisen psyyken korjaamatonta jakautumista. (Botting 1996, 92–93; ks. myös Martín López 2006, 45 ym.)

Day (1985, 18–19) toteaa antisankarin kokevan itsensä uhriksi, mutta ennen kaikkea hän on oman itsensä ja oman mielenkiintonsa, ei suinkaan ulkopuolelta tulevan pahan uhri. Hän joutuu väistämättä itsetuhon kierteeseen enää pääsemättä siitä ulos jääden lopulta yksin omaan maailmaansa. Tyypillistä on myös jyrkkä rajanveto oman, eristäytyneen itsensä ja juonittelevien ”toisten” välille. Dayn mukaan tyypillistä goottilaiselle sankarihahmolle on tunne siitä, että häntä alistetaan. Yhä suuremmiksi käyvät pyristelyt pitää elämän hallinta omissa käsissään saavat tämän identiteetin jakautumaan. Hallitsija ja alistuja, uhri ja syyllinen löytyvät kaikki hänestä itsestään. Sankarille tyypillistä onkin siksi jatkuvasti muutoksenalainen kaksoisidentiteetti. Tämä tekee sankarin maailmasta subjektiivisen: kaikki on olemassa, mutta oman mielen heijastamana ja vääristämänä. Paha ja uhkaaja löytyvät sankarista itsestään. Goottilaisuudelle tyypillistä onkin tyypillisen, ulkopuolelta tulevan pahan poissulkeminen ja fokuksen tuominen päähenkilön sisäiseen maailmaan ja identiteetin fragmentoitumiseen. (Day 1985, 19–22.)

Saksalaiselle goottilaiselle kirjallisuudelle ominainen *kaksoisolento* on noussut myös espanjalaisten kauhu- ja fantasiaromaanien motiiviksi. Dayn ja Bottingin mainitsema identiteetin jakautuminen on hyvä ottaa syvempään tarkasteluun sillä se muodostaa tärkeän osan *El juego del ángelin* gotiikan genren hyödyntämistä goottilaisen fiktion intertekstuaalisista motiiveista.

Pero el peor enemigo con que puedes encontrarte serás siempre tú mismo; tú mismo te acechas en las cavernas y en los bosques (Martín López 2006, 3).²⁴

²⁴ Vapaasti suomennettuna lainaus kuuluu: ” Mutta pahin vihollinen jonka voit kohdata tulet aina olemaan sinä itse; sinä itse vaanit itseäsi luolissa ja metsissä”.

Rebeca Martín López (2006, 7) toteaa modernin ihmisen yhden suurimmista huolenaiheista olevan oman identiteetin säilymisen, mutta Friedrich Nietzschen sanoin hän väittää kuitenkin yksilön pohjimmiltaan pelkäävän itsensä kohtaamista. Kirjallisuus on etenkin romantiikan ajoista alkaen pohtinut olemustamme: keitä olemme, ja ennen kaikkea, olemmeko me todella sitä, mitä luulemme meidän olevan. Kaksoisolentomotiivi (*el doble*) on seurausta näistä pohdinnoista.

Kaksoisolento (tai kaksinaisuus) esiintyy Martín Lópezin (2006, 14–16) mukaan kirjallisuudentutkimuksissa teemana, motiivina, sekä harvemmin myös myyttinä, hahmona tai tyyppinä. Martín López yhdistää kaksoisolentomotiivin vahvasti intertekstuaalisuuteen: motiivi viittaa kirjallisuudessa esiintyneisiin muihin motiiveihin, kuten peiliin tai heijastukseen, varjoon, muotokuvaan tai nukkeen, sekä eräisiin konkreettisiin ja toistuviin narratiiveihin, kuten kaksoisolennon kohtaamiseen, persoonallisuuden varastamiseen, epäilykseen omasta identiteetistä tai yritykseen lyödä vihollinen.

Kaksoisolento ilmestyy, kun saman henkilöhahmon kaksi ilmentymää ovat olemassa yhtä aikaa samassa tilassa tai fiktiivisessä maailmassa; silloin, kun yksilö käsittää itsensä jollekin toiselle kuuluvaksi, vieraaksi. Motiiville on ominaista ”ensimmäisen minän” ja hänen toisen minänsä, kaksoisolennon, yhtäaikainen olemassaolo, joka on seurausta identiteetin kriisistä ja problemaattisesta suhteesta todellisuuteen. Martín López tuo esiin kolme kaksoisolentomotiivin esiintymisen varianttia: ensimmäisessä sama yksilö on olemassa kahdessa tai useammassa yhteensulautuneessa, vaihtoehtoisessa maailmassa (eri ajallisissa ulottuvuuksissa tai eri tiloissa). Toisessa variantissa kohtaavat samassa ulottuvuudessa kaksi täysin erilaiset identiteetit omaavaa yksilöä, jotka ovat silti samanlaisia perusominaisuuksiltaan. Näissä tapauksissa kahdentuminen voi olla seurausta *materiaalisten* syiden väliintulosta (peili, varjo, valokuva, muotokuva, patsas tai nukke). Kolmannessa variantissa päähenkilö näkee itsensä kuolleena. (Martín López 2006, 18–19.)

Kohdeteokseni päähenkilöt David Martín ja Andreas Corelli ovat ensi näkemältä romaanin sankari ja vihollinen, kaksi täysin erillistä henkilöä, jotka erottuvat ulkoiselta muodoltaan ja jollain tapaa myös käytökseltään. Romaanin edetessä lukijalle kuitenkin selviää heidän olevan yksi ja sama henkilö, jonka persoonallisuus on jakautunut aiheuttaen kaksoisolennon ilmaantumisen – päähenkilön omissa kuvitelmissa, kuten myöhemmin tulee ilmi. *El juego del ángelin* päähenkilö(t) luo(vatkin) huomattavan selkeän intertekstuaalisen yhtymäkohdan toiseen kirjallisuuden klassikkojen kuuluisaan parivaljakkoon, Jekylliin ja Hydeen, joiden keskinäinen suhde on samankaltainen. Stevensonin *Tohtori Jekyll ja herra Hyde* on esimerkki *tiedostamattoman* voimasta ja ihmisen moninaisesta ja jakautuneesta luonteesta; Stevenson reflektoi teoksessaan filosofis-moraalisesti ihmisen persoonallisuuden moninaisuudesta. (Martín López 2006, 145–146.) Hieman sovellettuna, *El juego del ángelin*

kaksoisolentomotiivi tuntuu sopivan parhaiten toiseen Martín Lópezin edellä kuvailemista varianteista. Martínin ja Corellin identiteetit tuntuvat olevan erilaiset, mutta lopulta he omaavat täysin samanlaiset (henkiset) ominaisuudet, joista tärkein lienee kunnian- ja jollain tapaa myös vallanhimo. Jos Martín López taas viittaa ominaisuuksilla fyysisiin ominaisuuksiin, ei luokittelu päde kohdeteokseeni. Toisaalta Corelli paljastuu teoksen lopussa nukeksi (päähenkilön kuvitelmaa tai ei,) ja se puoltaa variantin soveltamista myös *El juego del ángeliin*. Kahdentumisen voidaan nähdä olleen seurausta materiaalisista syistä.

Ensimmäinen luoti oli tehnyt reiän silmien väliin. Toinen oli osunut takinkäänteeseen. Veripisaraakaan ei näkynyt. Veren sijaan rei'istä tihkui hienoa ja kimaltavaa pölyä, kuin tiimalasin hiekkaa, joka valui pitkin vaatteiden poimuja. Silmät hohtivat ja huulet olivat jäähmettyneet ivalliseen hymyyn. Se oli nukke. (E, 516.)²⁵

Martín López erottaa toisistaan myös ”subjektiivisen kaksoisolennon” (*el doble subjetivo*) ja ”objektiivisen kaksoisolennon” (*el doble objetivo*). Ensimmäinen esiintyy silloin, kun päähenkilö (ja usein minäkertoja) kohtaa oman kaksoisolentonsa; se on ulkoinen silloin, kun kaksoisolento omaksuu saman fyysisen muodon ja sisäinen silloin, kun se tulee esiin psyykkisesti (jakautuneena persoonallisuutena), kuten *El juego del ángelissa*. Ulkopuolinen, subjektiivinen kaksoisolento perustuu selkeään fyysiseen samankaltaisuuteen ja autoskooppiseen ilmaisuun, kun taas sisäisen rakentuminen perustuu hyvin tulkinnanvaraisiin kriteereihin. Objektiivinen kaksoisolento taas ilmestyy Martín Lópezin mukaan silloin, kun päähenkilö todistaa kaukaista ja ”vierasta” kahdentumista; kaksoisolento esiintyy ”elävänä aaveena”, joka esittäytyy muille ihmisille. (Martín López 2006, 19–20.)

Kaksinaisuuden uhkaava luonne perustuu Martín Lópezin (2006, 31–32) mukaan pääasiallisesti jonkun tutun muuttumiseen täysin ymmärtämättömäksi ja oudoksi. Kaksoisolento materialisoi ihmisen pimeän puolen, ne synkät aspektit, jotka yksilö pyrkii jokapäiväisessä elämässään unohtamaan. Tähän sisältyy myös sosiaalinen komponentti: ihmisen syvin olemus kohtaa ne velvollisuudet, joita yhteiskunta ja laki häneltä odottavat. Kaksoisolento sisältää negatiivisen, psykologisen latauksen, ja sen voisi kuvata, yksilön moraalisten ja sosiaalisten normien mukaan, varsin tuomittavien tunteiden kantajaksi. Tämän vuoksi kaksoisolento muodostaa uhan, mutta myös välineen kanavoida ja vapauttaa ihmisen perimmäiset vaistot tämän täytymättä kantaa teoistaan vastuuta. *El juego del ángelin* tapauksessa päähenkilö David Martín on urallaan epäonnistunut, menestymätön ja turhautunut mutta lahjakas kirjailija, joka on joutunut kokemaan hylätyksi tulemisen tunteita ja syrjintää niin rakkaudessa kuin perheensä ja työtovereidensa puolelta. (Kirjailija) yhteisö ei kunnioita häntä ja odottaa tämän hyväksyvän mitättömän asemansa Barcelonan kirjallisissa piireissä.

²⁵ El primer disparo le había abierto un orificio entre los ojos. El segundo le había agujereado una solapa. No había una sola gota de sangre. En su lugar destilaba un polvo fino y brillante, como el de un reloj de arena, que se deslizaba por los pliegues de sus ropas. Los ojos brillaban y tenía los labios congelados en una sonrisa sarcástica. Era un muñeco. (J, 561.)

Martínin mielessä risteävät velvollisuudentunne ja odotus täyttävät yhteiskunnan hänelle asettamat normit, toisaalta taas häntä riipovat turhautuneisuus, kateus, kunnianhimo ja viha. Martín kanavoi nämä negatiiviset tuntemuksensa ja perimmäisen olemuksensa kaksoisolentoon, Corelliin, jonka hän tiedostamattomasti omassa mielessään heijastaa "toiseksi", itsestään irralliseksi entiteetiksi, pyrkien näin säilyttääkseen omantunnonarvonsa.

Martínin tapaukseen liittyen Martín López toteaa kaksoisolennon olevan identifioitavissa myös "varjon" arkkityyppiin, joka voidaan määritellä salaiseksi, tukahdutetuksi ja negatiivisten impulssien määrittämäksi persoonallisuudeksi. Kun ihmisen persoonallisuus fragmentoituu ja sovun sijasta yksilön ja hänen varjonsa välillä tapahtuu hajautuminen, syntyy konflikti. Tästä säröstä persoonallisuudessa tulee yksilölle uhka. (Martín López 2006, 34.) Kaksoisolennon konsepti tutun ja oudon, tiedostetun ja tiedostamattoman välisen repeämän tuotteena liittyy ihmisen mahdollisuuteen ja haluun tuntea itsensä perinpohjaisesti ja siitä ilmeneviin seurauksiin. Persoonan-sanana etymologinen merkitys onkin "maskara", naamio. Yksilön identiteetti rakentuu tilanteessa ja kontekstissa, ikään kuin näyttämöllä. Tällöin kaksoisolento "riisuu" yksilön ja pakottaa hänet aidosti tarkastelemaan itseään ja naurettavaa naamiotaan, jonka läpi hän on tottunut kohtaamaan todellisuuden. (Martín López 2006, 36.) Identiteetin katoamiseen ja naamion riisumiseen lisätään myös yksilöllisyyden menettäminen. Martín Lópezin mukaan kaksoisolennon ilmaantuminen on radikaalisti ristiriidassa yksilön käsityksen kanssa omasta uniikkiudestaan. Yksilö alkaa epäillä omaa olemassaoloaan ja uskoa olevansa itse kopio, tunkeilija ja huijari. (Martín López 2006, 38.) *El juego del ángelissa* esiintyvän monen tulkinnallisen tason varjolla teos voitaisiin lukea myös salapoliisiromaanina, mikä takaa-ajoneen, murhineen ja varjostamisineen tukee kuvitelmaa tunkeilijasta, joka täytyy saada kiinni. Martínin kokiessa vastoinkäymisiä tippuu hänen sosiaalinen naamionsa, minkä seurauksena hänen varjonsa hajautuu ja aiheuttaa konfliktin, joka johtaa päähenkilön eristymiseen ja hirmutekoihin.

Päähenkilö korvautuu usein klassisen sankarin antagonistilla; yliherkällä, itsekeskeisellä, suuruudenhullulla ja omaan sisäiseen maailmaansa uppoutuneella hahmolla, joka joskus antautuu turmeltuneisuudelle ja paheille. Hän ei kykene erottamaan totea mielikuvituksesta, ja usein kaksoisolento vieraillee hänen luonaan unissa, hypnoottisten transsien kautta tai hulluuskohtauksissa. Antisankarin ylivirittynyt mielikuvituksensa ja taipumus eristyneisyyteen tekevät hänestä tyypillisen fantasiakirjallisuuden henkilöahmon, joka on ajautunut erilleen yhteiskunnasta (kuvitellun) "lahjansa" tai "kykynsä" vuoksi, jonka ansiosta hän näkee arkipäivän todellisuuden tuolle puolen; antisankarin mielikuvituksella ei ole rajaa. (Martín López 2006, 45.) Originaalin, alkuperäisen "minän" ja tämän kaksoisolennon välille vakiintunut suhde muuttuu jatkuvasti luottamuksesta epäilyyn ja alistumisesta kapinointiin. Martín López kysyykin, mitä tapahtuu muille henkilöahmoille, jotka muodostavat osan tämän parin lähipiiristä? Missä määrin kaksoisolento vaikuttaa päähenkilön

sosiaalsiin suhteisiin ja tottumuksiin? Päähenkilön suhde kolmansien osapuolien kanssa kärsii ilmeisesti ja aiheuttaa tämän yksinäisyyden. Ennen kaikkea se aiheuttaa tälle identiteettiongelman, ja kaksoisolento näyttää sen myötä kaikkein synkimmän puolensa: päähenkilön yksityiselämä alkaa vähitellen mädäntyä ja pian kaksoisolento on valmis korvaamaan hänen paikkansa julkisesti. (Martín López 2006, 49–50.)

En poistunut kotoa moneen päivään, nukuin milloin sattui ja söin tuskin mitään. (- -) Raadoin joka yö kunnes olin lopen uupunut. Hakkasin kirjoituskoneen näppäimiä sormet verillä ja kuume hämärsi katseeni. Eräänä tammikuisena aamuna, kun olin jo menettänyt ajantajuni, kuulin kuinka ovelle kolkutettiin. (- -) Kun avasin oven, Isabella astahti taaksepäin ja katsoi minua kauhistuneena. – Isabella, minä se olen. (E, 460–462.)²⁶

Sama tapahtuu Martínille: hänen unettomuutensa ja sulkeutumisensa tornihuvilaan kirjoittamaan Corellin tältä tilaamaa ”uskontoa” eristävät hänet lähipiiristä. Tähän eristykseen luo särön vain Isabellan, nuoren kirjailijaksi unelmoivan tytön muuttaminen Martínin seuraksi tämän kotiin. Toistuvat tapaamiset Martínin ja Corellin välillä ovat Martínille aina vastenmielisiä ja pelon tunnetta luovia, ja hänen tunteensa vaihtelevat kapinoinnista alistumiseen.

– Martín, ystäväni, onko olemukseni teistä pelottava?
Nielaisin.
– On, tunnustin.
– Palatkaa saliin ja istukaa vielä, minä pyydän. Antakaa minulle tilaisuus selittää tarkemmin. Mitä menetettävää teillä on?
– Ei mitään, luullakseni.
Hän laski varovasti kätensä olalleni. Hänellä oli pitkät ja kalpeat sormet. (E, 176.)²⁷

Minäkerronnan kautta lukija tuntee Martínin kokeman epävarmuuden ja kauhun kustantaja Corellin läheisyydessä ja kerronta saa lukijan pelkäämään Corellia yhdessä Martínin kanssa. Goottilaisen kirjallisuuden yksi ominaispiirteistä on kerronnan subjektiivisuus ja epäluotettavuus. Kerronta on monitasoista, eikä se tarjoa yksiselitteistä tulkintaa tai päätäntä. Tämä piirre syvenee entisestään mielipuolisissa kertojissa, joihin lukija ei voi luottaa. (Savolainen 2006, 170.) *El juego del ángelissa* nousee epäluotettava kerronta tärkeään asemaan. Romaanin kertoja on samalla teoksen päähenkilö, minäkertoja, jonka epäselvä ja katkonainen kerronta saa lukijassa aikaan epäuskon ja hämmennyksen reaktioita. Goottilaisen kirjallisuuden minäkertojan identiteetti on usein jakautunut. *Kertoja* on Yrjö

²⁶ Pasé varios días sin salir de casa, durmiendo a deshora, sin apenas probar bocado. (- -) Trabajaba todas las noches hasta caer exhausto. Golpeaba las teclas de la máquina hasta que los dedos me sangraban y la fiebre me nublaba la vista. Una mañana de enero en que había ya perdido la noción del tiempo escuché que llamaban a la puerta. (- -) Cuando abría la puerta, Isabella dio un paso atrás y me contempló horrorizada. – Soy yo, Isabella. (J, 498–499.)

²⁷ —¿Le inquieta mi aspecto, amigo Martín? Tragué saliva. —Sí —confesé. —Por favor, vuelva a la sala y siéntese. Deme la oportunidad de explicarme más. ¿Qué tiene que perder? —Nada, supongo. Me puso la mano sobre el brazo con delicadeza. Tenía los dedos largos y pálidos. (J, 190.)

Hosiaislouman (2003, 411–412) määritelmän mukaan "[t]ekstinsisäisen kerronnan toteuttaja; se puhuva *ääni*, joka kertoo tai jonka oletetaan kertovan tarinan – ja samalla ottavan kerrontatoimeensa liittyvän vastuun – tietyn kertomuksen tai sen jakson puitteissa". Hosiaislouma toteaa kertojan havaittavuuden ja luotettavuuden sekä ajallisen, äyllisen ja moraalisen etäisyyden kerrottuihin tapahtumiin vaihtelevan. Minäkertojan käyttö johtaa usein näkökulman supistumiseen sillä tämä joutuu tukeutumaan päätelmissään muiden henkilöiden ilmeisiin, eleisiin, sanoihin ja käyttäytymiseen. Autodiegeettinen kertomus taas on muun muassa Gérard Genetten jaottelun mukaan minämuodossa esitetty kertomus, jonka kertoja on myös tarinan sankari (Hosiaislouma 2003, 413). *El juego del ángel* kertojana toimii teoksen päähenkilö, David Martín. Hänestä muotoutuu samalla ikään kuin tarinan sankari, minkä vuoksi romaania voisi pitää Genetten luokittelun mukaisesti autodiegeettisenä kertomuksena.

Homodiegeettinen minäkertoja liittyy luontaisesti jakautumiskokemuksen subjektiivisuuteen. Lukijassa pyritään herättämään syvä epävakauden tunne: kun teoksen päähenkilö toimii myös teoksen kertojana, kasvaa lukijan epävarmuus kerrotun todenmukaisuudesta. Epäluotettavan kertojan versio ei täsmää tekstin implisiittisen lukijan kanssa ja elementit, jotka osoittavat kertojan epäluotettavuutta ovat moninaisia: typeruus, alkoholismi tai henkinen sairaus, tiedon puute, kertojan henkilökohtaiset intressit kertomansa suhteen tai moraalisesti kyseenalainen ja ongelmallinen arvojärjestelmä. Heterodiegeettinen ja kaikkietävä kertoja taas ovat sekä goottilaisessa että kaksoisolehtokirjallisuudessa harvinaisia. (Martín López 2006, 50–51.)

Minäkertojan konventioihin solahtaa myös *El juego del ángel*, jonka kertojana toimii itse päähenkilö, David Martín. Hänen subjektiivinen kerrontansa jättää tekstiin suuria aukkoja, jotka lukija voi täydentää vain päättelöllä: vaikka kertoja saattaakin viitata omaan osallisuuteensa tapahtumissa, varjoaa hän tapahtuneen yleensä esimerkiksi uneksi. Yleensä nämä aukot ovat siis minäkertojan tiedottomuuden hetkiä tai unia, joiden aikana jossain toisaalla tapahtuu usein jotain paha, kuten Martínin kirjasarjaa kustantavien häikäilemättömien kaverusten Barridon ja Escobillasin kuolema:

Olin nähnyt unessa Barridon ja Escobillasin loukussa kustantamon työhuoneessa. Liekit kohosivat heidän vaatteitaan pitkin, kunnes ne peittivät jokaisen senttimetrin heidän vartalostaan. (- -) Paniikki ja kuolinkouristukset ravistelivat heidän vartaloitaan, kunnes ne lysähtivät rojukasoihin lihan irrotessa luiden päältä kuin sula vaha ja muodostaessa jalkojeni juureen höyryävän lammikon, josta katselin omia hymyileviä kasvojani samalla kun puhalsin sormieni välissä palavan tulitikun sammuksiin. (E, 202.)²⁸

²⁸ En sueños había visto a Barrido y Escobillas atrapados en su despacho. Las llamas ascendían por sus ropas hasta cubrir cada centímetro de sus cuerpos. Tras la ropa, su piel se caía a tiras y los ojos prendidos de pánico se quebraban debido al fuego. Sus cuerpos se sacudían en espasmos de agonía y terror hasta caer derribados en los escombros mientras la carne se desprendía de sus huesos como cera fundida y formaba a mis pies un charco humeante en el que veía reflejado mi propio rostro sonriendo al tiempo que soplabla el fósforo que sostenía entre los dedos. (J, 219.)

El juego del ángel lukija on Martínin tapauksessa selvillä tämän aivokasvaimesta, jonka syytä tiedottomuuden hetket ja oudot tapahtumat voisivat olla. Lukijaa sekoittavat kuitenkin tekstin implisiittisen lukijan vihjaukset kertojan epäluotettavuudesta. Martín Lópezin mukaan kaksoisolenonarratiivien kehämäinen rakenne, tunne *déjà vusta*, oudot yhteensattumat, jatkuva vainoaminen ja painajaiset ovat kerronnan käyttämiä keinoja ja ne toistuvat päähenkilön todellisuudessa, kunnes ne valtaavat sen täysin. Kaksoisolennon odottamattomat ilmestymiset luovat painajaismaisen ilmapiirin, joka pakottaa sankarin pakenemaan oman kaksoisolentonsa vierailuja. (Martín López 2006, 64–65.)

Kohdeteokseni maailmaan sopisivat Martín Lópezin (2006, 68) perinteisestä kaksoisolentokategoriasta erottamat *pseudofantastiset* kaksoisolennot ja etenkin niiden ”alalaji”, *fantasmaattinen (fantasmatique)*, joka tarkoittaa psykopatologisia ilmiöitä: unia, esimerkiksi huumeiden ja alkoholin nauttimisesta seuraavia hallusinaatioita sekä yksilön vieraantumista. Kirjallisessa tekstissä nämä ilmiöt saavat aikaan väliaikaisesti samankaltaisen ylikuonnollisen efektin kuin kaksoisolentomotiivi, mutta niiden tarkkuus ei vastaa kaksoisolentogenren konventioita. *El juego del ángel* sopisikin yhteen huomattavan tarkasti esimerkiksi Dostojevskin käyttämän kaksoisolentomotiivin kanssa, joka kuuluu fantasmaattisen piiriin: Dostojevskin *Kaksoisolento-*romaanissa (1846) Goliadkinin kaksoisolento paljastuu lopulta tämän sairaan mielikuviituksen tuotteeksi, aivan kuten Corelli paljastuu *El juego del ángelissa* lopulta Martínin mielikuviituksen aiheuttamaksi harhaksi, joka todellisuudessa on seurausta tämän persoonallisuuden fragmentoitumisesta. (Martín López 2006, 68–69.)

On kulunut viisitoista vuotta tuosta yöstä, jolloin pakenin ainiaaksi kirottujen kaupungista. (- -) Minulla ei ollut muuta kuin epävarmuus. Vuodet opettivat minut elämään vieraan ruumiissa villa varmuutta siitä, olinko tehnyt ne rikokset jotka saatoin yhä haistaa käsissäni, tietämättä, olinko menettänyt järkeni ja tuomittu harhailemaan liekehtivässä maailmassa, jonka olin uneksinut (- -). (E, 599.)²⁹

Martín paljastaa lukijalle epilogissa oman epävarmuutensa tapahtuneesta mutta säilyy mysteerinä, onko Corelli lopulta ollut erillinen henkilö, vai onko Martínin sairas mieli ajanut tämän väkivaltaan. Lisää vihjeitä lukijalle tekstissä tarjotaan, kun eräs Andreas Corellin tavaramerkiksi muodostuneista motiiveista, hopeinen enkelineula, paljastuu Martínin omaksi:

²⁹ Han pasado quince largos años desde aquella noche en que huí para siempre de la ciudad de los malditos. (- -) No he tenido más memoria que la incertidumbre. Los años me enseñaron a vivir en el cuerpo de un extraño que no sabía si había cometido aquellos crímenes que aún podía oler en sus manos, si había perdido la razón y estaba condenado a vagar por el mundo en llamas que había soñado (- -). (J, 659.)

- Tuo enkelineula, hän sanoi ja osoitti takinkäännettään.
- Niin?
- Olen nähnyt sen teillä takinkäänteessä niin kauan kuin olen tuntenut teidät, hän sanoi. (*E*, 560.)³⁰

Vaikka Martín López pyrkii määrittelyssään erottamaan selkeästi itsenäisen, ”puhtaan” kaksoisolentokategorian omine sääntöineen ja luokitteluineen, ottaa hän silti huomioon myös perinteisestä poikkeavat ja sitä varioivat kaksinaisuuden teemaan sopivat tapaukset, kuten *El juego del ángeliin* sopivat ilmiöt kuten fantasmaattinen, ”varjon” arkkityyppi sekä subjektiivinen kaksoisolento. Hieman soveltaen myös muut Martín Lópezin kuvaamat, perinteiset kaksoisolentotyyppit on mahdollista nähdä Zafónin teoksessa. Suurin rooli etenkin kohdeteokseni teeman kannalta on eittämättä persoonallisuuden jakautumista, mielenterveydellisiä häiriöitä ja muita persoonallisuuden ongelmia koskevalla teoretisoinnilla, mutta myös kaksoisolentomotiivin tarkemmat määrittelyt tulevat joissain tapauksissa kysymykseen ”antagonisti” Andreas Corellin henkilöhaamon tulkinnassa. *El juego del ángel* on lopulta hyvinkin moninainen kaksoisolentoteemassaan ja -motiivissaan, eivätkä siihen päde liian yksinkertaistavat luokittelut.

Goottilaisen kirjallisuuden perinteeseen kuuluu sen taipumus herättää lukijassa voimakkaita affektiivisia reaktioita. Viime vuosina gotiikan ja queerin käsitteen yhteys on noussut kirjallisuudentutkimuksen aiheeksi sillä gotiikan ominaispiirteisiin kuuluu problematisoida vahvasti normaaliuden käsitettä. Lisäksi sen tiivis suhde antinormatiivisuuden seksuaalisuuden ja halun kuvaamiseen yhdistää gotiikan queerin käsitteeseen. (Hekanaho 2011, 36.) *El juego del ángel* yhdistyy mielenkiintoisella tavalla samoihin aikoihin julkaistuun Sarah Watersin teokseen *Vieras kartanossa* (*The Little Stranger*, 2009), joissa molemmissa queer tulee esiin päähenkilön ja minäkertojan antinormatiivisena haluna ja häpeänä.

Vieras kartanossa -romaanin päähenkilöä tohtori Faradayta ja *El juego del ángelin* David Martínia yhdistää heidän epäluotettavuutensa: molemmat minäkertojat vaikuttavat luotettavilta ja sympaattisilta, rationaalisilta henkilöiltä ja luovat luottavaisen suhteen lukijoidensa kanssa. Lukija tuudittautuu luottamuksen valheelliseen tunteeseen. Ennen tai myöhemmin kertoja kuitenkin paljastuu epäluotettavaksi ja mielipuoliseksi, mikä aiheuttaa lukijassa oudon mielihyvän sekaisen nautinnollisen häpeän, queerin tunteen. Kun *Vieras kartanossa* -romaanin tohtori Faraday tuntuu kiintyvän ihmeellisesti Ayresien perheen kartanoon tämän luoden hänen epävarman identiteettinsä täysin uudelleen, David Martín taas kiintyy pakkomielteenomaisesti Corellin tilaamaan

³⁰ —Ese broche del ángel —dijo, señalándose la solapa. —¿Sí? —Se lo he visto a usted en la solapa desde que le conozco —dijo. (*J*, 612.)

käsikirjoitukseen. Kartano- ja käsikirjoitusmotiivista muodostuu teosten päähenkilöiden epänormatiivisen halun kohde, jonka puolesta he ovat valmiita käymään epätoivoisiinkin tekoihin.

- Löysin käsikirjoituksen ja aloin lukea sitä.
 - Cristina, se on vain satua...
 - Älä valehtele minulle. David, minä luin sen. Ainakin riittävästi käsittääkseni, että se on pakko tuhota...
 - Älä huolehdi siitä nyt. Sanoin sinulle jo että hylkäsin käsikirjoituksen.
 - Mutta se ei ole hylännyt sinua. Yritin polttaa sen...
- Päästin hetkeksi irti hänen kädestään kuullessani nuo sanat, tukahdutin kylmän raivon muistaessani palaneet tulitikut, jotka olin löytänyt työhuoneen lattialta.
- Yritit polttaa sen?
 - Mutten voinut, hän mumisi. - Siellä oli joku muukin.
 - Cristina, talossa ei ollut ketään muuta. Ei ketään.
 - Heti kun sytytin tulitikun ja vein sen käsikirjoituksen lähelle, tunsin että takanani oli joku. Sain iskun niskaani ja kaaduin.
 - Kuka sinua löi?
 - Siellä oli pimeää, aivan kuin päivänvalo olisi joutunut väistymään eikä olisi enää päässyt takaisin. Käännyin ympäri, mutta oli niin pimeää. Näin vain silmät. Ne olivat kuin sudella. (E, 505–506.)³¹

Huomatessaan Cristinan aikovan lukea huolella salaamansa käsikirjoituksen Martín joutuu silmittömän raivon valtaan ja iskee Cristinan tajuttomaksi estääkseen tätä lukemasta kirjoitusta. Martín on valmis satuttamaan jopa rakkautensa kohdetta suojellakseen hänelle pakkomielteeksi käyntyä käsikirjoitustaan.

Goottilaisen romaanin tapaan molemmissa teoksissa lukija pakotetaan tuntemaan epätietoisuutta tapahtumien kulusta. Lukijan ymmärrettyä teoksen loppuratkaisussa tulleen huijatuksi ja tästä muodostuvan nautinnollisen häpeän tunteen lisäksi romaaneissa käsitellään affekteja ja erityisesti häpeää myös muilla tavoin. Teosten päähenkilö-minäkertoja leimaa peritty luokkahäpeä, epätoivoinen kateus, joka paljastuu lukijalle vasta myöhään.

- (- -) Doña Mariana haluaisi puhua kanssanne jatko-opinnoistani. Minulla on hänen mielestään lahjoja ja hän voisi auttaa minua hankkimaan apurahan, jotta pääsisin piaristi-isien kouluun...

³¹ —Encontré el manuscrito y empecé a leerlo. —Es sólo una fábula, Cristina... —No me mientas. Lo leí, David. Al menos lo suficiente para saber que tenía que destruirlo... —No te preocupes por eso ahora. Ya te dije que había abandonado el manuscrito. —Pero él no te ha abandonado a ti. Intenté quemarlo... Por un instante le solté la mano al oír aquella[s] palabras, reprimiendo una cólera fría al recordar las cerillas quemadas que había encontrado en el suelo del estudio. —¿Intentaste quemarlo? —Pero no pude —murmuré—. Había alguien más en la casa. —No había nadie en la casa, Cristina. Nadie. —Tan pronto prendí el fósforo y lo acerqué al manuscrito, le sentí detrás de mí. Noté un golpe en la nuca y caí. —¿Quién te golpeó? —Todo estaba muy oscuro, como si la luz del día se hubiese retirado y no pudiera entrar. Me di la vuelta, pero todo estaba muy oscuro. Sólo vi sus ojos. Ojos como los de un lobo. (J, 548–549.)

– Kuka se nainen luulee olevansa, kun täyttää pääsi tuollaisilla haihatuksilla ja sanoo että panee sinut herraspoikien kouluun? Tiedätkö mitä roskaväkeä ne ihmiset ovat? Tiedätkö miten sinua siellä katsotaan ja miten sinua kohdellaan, kun paljastuu mistä tulet? (E, 53–54.)³²

*El juego del ángel*in David Martín on joutunut elämään lapsuutensa köyhydessä ja alituisessa pelossa: sodasta rauniona palannut alkoholisti-isä ja Martínin jo pienenä hylännyt äiti ovat jättäneet pahan särön Martínin identiteettiin. Isän hiljaista rappeutumista Martín kuvailee lohduttomasti:

Lähtiessään vaimo jätti hänelle särkyneen sielun ja pojan, jota hän ei ollut halunnut ja jonka kanssa hän ei tiennyt, mitä tehdä. Isäni oli viraton ja varaton mies ja osasi juuri ja juuri lukea ja kirjoittaa oman nimensä. Sodassa hän oli oppinut vain tappamaan muita miehiä ennen kuin he tappaisivat hänet (- -). (E, 45.)³³

Kun Martínin isä ammutaan tämän silmien edessä ottaa Barcelonan eliittiin ja yläluokkaan kuuluva Pedro Vidal tämän suojatikseen. Heidän välilleen muodostuu ystävyysuhde, mutta Martín ei voi lakata tuntemasta alemmuutta tämän seurassa ja teoksen kerronnan hienovaraiset vihjeet osoittavat lukijalle, että tämä tuntee jäytävää kateutta Vidalin yhteiskunnallisesta asemasta:

Kun olin kivunnut mäkeä hyvän matkaa, aloin erottaa Vidalin, joka istui torninsa ikkunassa paitahihaisillaan ja savukkeestaan nauttien. Ilmassa leijui musiikin säveliä ja muistin, että Vidal oli yksi niistä harvoista etuoikeutetuista, joilla oli radiovastaanotin. Kuinka hyvältä elämän täytyi siellä korkeuksissa näyttää ja kuinka mitättömältä minä epäilemättä näytin. (E, 62.)³⁴

Martínin viha ja kateus Vidalia vastaan kulminoituu, kun hän saa kuulla Vidalin avioiduttua Martínin rakkauden Cristinan kanssa:

(- -) Kukaan ei ollut siellä muistellakseen myöhemmin, kuinka hän nousi autosta ja pysähtyi hetkeksi ja nosti katseensa kirkon oven edustalla olevalle aukiolle, kunnes hänen silmänsä kohtasivat erään kuolevan miehen, jonka kädet tärisivät ja joka kuiskasi kenenkään kuulematta

³² —(- -) Doña Mariana quería hablar con usted de mi futura educación. Dice que tengo posibilidades y que ella cree que podría ayudarme a conseguir una beca para entrar en los escolapios...

—¿Quién se cree esa mujer que es para llenarte la cabeza de pájaros y decirte que te va a meter en un colegio para niños? ¿Tú sabes quién es esa gentuza? ¿Sabes cómo te van a mirar y cómo te van a tratar cuando sepan de dónde vienes? (J, 56–57.)

³³ (- -) a los dos años de su regreso decidió abandonarle. Al hacerlo [su mujer] le dejó el alma rota y un hijo que nunca había deseado y con el que no sabía qué hacer. Mi padre, que a duras penas sabía leer y escribir su propio nombre, no tenía oficio ni beneficio. Cuanto había aprendido en la guerra era a matar a otros hombres como él antes de que ellos le matasen (- -). (J, 48–49.)

³⁴ A medida que ascendía la pendiente y me acercaba pude ver que Vidal estaba sentado en la ventaja de su torreón en mangas de camisa y saboreando un cigarrillo. Se escuchaba música flotando en el aire y recordé que Vidal era uno de los pocos privilegiados que poseían un receptor de radio. Qué bien se debía de ver la vida desde allí arriba y qué poca cosa me debía de ver yo. (J, 67.)

sanat, jotka hän oli vievä mukanaan hautaan. – Olkaa kirotut. Olkaa kirotut kumpikin. (E, 165–166.)³⁵

Goottilaisen kirjallisuuden perinteeseen kuuluu myös tukahdutetun seksuaalisuuden teema. Tämä ajaa viettiensä riivaaman henkilön epätoivoisiin ja aggressiivisiin tekoihin. *El juego del ángel*in päähenkilö David Martín on epätoivoisesti rakastunut suojelijansa Pedro Vidalin luvattuun, Cristinaan. Huolimatta palavasta rakkaudesta toisiaan kohtaan, rakkaus ei kuitenkaan koskaan saa täyttymystä vaan Martín jää yksin. Myös Martínin suhde suojattiinsa Isabellaan on ristiriitainen, mistä lukija saa tekstissä jatkuvia vihjeitä.

– Älkää huolehtiko leningistä, riisun sen kyllä heti. Ja mustekynän voitte palauttaa terineen, sillä en ole käyttänyt sitä enkä pidä siitä. Sellaiset ovat hienostelevia alakoulutyttöjä varten. Menin hänen luokseen ja asetin käteni hänen olkapäälleen. Hän irrottautui otteestani äkkinäisesti kuin käärmä olisi koskettanut häntä. – Älkää koskeko minuun. Peräännyin hitaasti ovensuuhun. Isabellän kädet ja huulet vapisivat. (E, 313.)³⁶

Vaikka päähenkilö-minäkertoja vakuuttelee suhteensa tyttöön olevan ajan normien mukaan täysin isällinen ja platoninen, voi lukija tulkita heidän välillään olevan suuren, täyttymyksettä jäävän jännitteen, joka johtaa Martínin turhautuneisuuteen ja joka purkautuu jatkuvina väkivallantekoina.

3.3.2 Fantasia

Toinen *El juego del ángel*in hyödyntämä kirjallisuuden laji on fantasia. Vaikka teosta ei voida mielestäni luokitella puhtaasti fantasiakirjallisuudeksi, käyttää se hyväkseen fantasian elementtejä, jotka toisaalta tukevat teoksen goottilaista sekä synkkää ilmapiiriä ja toisaalta taas asettavat *El juego del ángel*issa esiintyvät salapoliisiromaanin piirteet ristiriitaan. Mikä voidaan siis luokitella fantasiaksi? Vesa Sisätön mukaan tieteis- ja fantasiakirjallisuudessa teoksen maailma ja miljöö ovat keskeisiä tekijöitä. Niiden painopiste valtavirtafiktioon verrattuna on usein ideoissa ja teoksen maailmankuvassa, ei henkilöissä tai kielessä. (Sisättö 2011, 83.) Nähdäkseni *El juego del ángel* painottuu vahvasti teoksen sanomaan ja sen ideoihin sekä teemoihin, vaikka myös sen henkilöhahmot ja heidän ajatuksensa korostuvat. Romaanin pääajatus on kuitenkin välittää lukijalle tiettyjä teemoja ja

³⁵ (- -) Nadie estuvo allí para recordar cómo descendía del coche y, por un instante, se detenía para alzar la vista y mirar hacia la plaza que había enfrente del portal de la iglesia hasta que sus ojos encontraron a aquel hombre moribundo al que le temblaban las manos y murmuraba, sin que nadie pudiese oírle, palabras que iba a llevarse consigo a la tumba. —Malditos seáis. Malditos seáis los dos. (J, 179.)

³⁶ —No se preocupe por el vestido, que ahora me lo quito. Y los plumines puede usted devolverlos, porque ni los he usado ni me gustan. Son una cursilada de niña de párvulos. Me aproximé a ella y le puse una mano en el hombro. Se apartó de un salto, como si la hubiese tocado una serpiente. —No me toque. Me retiré hasta el umbral de la puerta, en silencio. A Isabella le temblaban las manos y los labios. (J, 339.)

saada tämä arvioimaan käsityksensä niistä uudelleen, mikä sopii teoksen goottilais-fantastiseen luonteeseen.

Fantasiaa, kauhukirjallisuutta ja esimerkiksi maagista realismia yhdistää mielikuvituksen käyttö arkitodellisuuden ylittävällä tavalla. Näistä sekä muista samankaltaisista genreistä käytetään usein nykyään yhteisnimitystä spekulatiivinen fiktio. Yhdysvaltalaisen tutkijan Kathryn Humen mukaan ”kaikki kirjallisuus rakentuu kahdesta perusimpulssista: fantasiasta ja mimesiksestä. Eli siis todellisuuden jäljittelystä ja todellisuudesta poikkeamisesta.” Hume määrittelee fantasian olevan mitä tahansa tekstissä esiintyvää poikkeamista konsensustodellisuudesta, ja siksi hänen teoriansa onkin äärimmäisen sisäänsäsulkeva. Sisätön mukaan fantasiakirjallisuutta määrittelemään tarvitaan kuitenkin tarkempia käsitteitä ja teorioita. (Sisättö 2011, 84.)

Fantasiakirjallisuus voidaan jakaa kahteen pääluokkaan, yliluonnolliseen eli maagiseen fantasiaan sekä mahdottoman fantasiaan, jossa tapahtuu mahdottomia asioita niiden olematta kuitenkaan tuonpuoleisen yliluonnollisia. Esimerkkeinä mahdottoman fantasiasta hän mainitsee absurdismin, surrealismin ja nonsensen. Yliluonnollisen ja maagisen Sisättö toteaa olevan fantasiakirjallisuuden tavallisia ominaisuuksia, joiden läsnäolo tavallisesti riittää teoksen määrittelemiseksi fantasiaksi. Maagiseen yliluonnolliseen liittyy aina tuonpuoleinen vivahde, kun taas mahdottoman fantasia on vain jotain, mitä ei voida selittää, tai joka sotii normaalitodellisuudesta vallalla olevia käsityksiä vastaan. (Sisättö 2011, 85–86.) *El juego del ángelin* oudot tapahtumat voivat tulkinnasta riippuen olla nähtävissä joko päähenkilön sairaan mielen kuvitelmina tai yliluonnollisina ja maagisina asioina. *El juego del ángelin* luokittelu yliluonnolliseen tai mahdottoman fantasiaan on kuitenkin häilyväinen, sillä teksti käyttää maagisen fantasian keinoja suhteellisen hillitysti. Andreas Corelli paholaishahmona, tämän asuinkartano ja romaanissa tapahtuvat oudot kuolemat sekä tapaturmat tukevat yliluonnollisen fantasian määritelmää, mutta kuten edellä mainittua, ne voidaan lukea myös sairaan mielen tuotteiksi ja tekosiksi.

Sabine Wienker-Piepho (2004, 32–33) kertoo termin ”fantasiakirjallisuus” olevan suhteellisen nuori. Se tulee kreikan sanasta *phantastikós*, joka tarkoittaa sananmukaisesti mielikuvituksen voimaa. Laajemmassa merkityksessä se tarkoittaa empiirisestä maailmankuvasta poikkeavaa kirjallisuutta. Tämä vastakkainasettelu onkin fantasian määrittelyssä olennainen. Todellisen ja epätodellisen, mahdottoman tai ”rinnakkaismaailman” (*otherworld*) välinen konflikti on avainasemassa. Fantasia kattaa sekä lastenkirjallisuutta että aikuisille suunnattua kirjallisuutta. On myös olemassa lukuisia fantasian alalajeja, jotka sumentavat kategorian rajoja.

Yrjö Hosiaislouma (2003, 238) määrittelee fantasiakirjallisuuden yliluonnolliseksi ja sadunomaiseksi, muttei kuitenkaan uskonnolliseksi kirjallisuudeksi, ”joka kertoo arkikokemusta ja järkeä noudattamattomista mystisistä ja maagisista tapahtumista”. Hosiaislouma luokittelee

fantasiakirjallisuuden lajin varhaisiksi klassikoiksi muun muassa jo tutkielmassanikin mainitun *Tohtori Jekyll ja herra Hyde* -teoksen, joka viittaa myös yhteyteen goottilaisen kirjallisuusperinteen kanssa. Läheiseen gotiikan ja fantasian suhteeseen viittaa myös fantasiakirjallisuudelle ominaiset vampyyrit ja muut hirviöt, muodonmuutokset ja paholaisen kanssa tehdyt sopimukset. Lisäksi Hosiaislouma kuvaa fantasian yleiseksi piirteeksi pettävän yksinkertaisen ja selkeän kielenkäytön, joka yhdessä outojen tapauksien kanssa saattaa lukijan epävarmaksi lukemastaan. Lähes fantasiakirjallisuuden kanssa synonyymina käsiteltävä fantastinen kertomus on yhtä lailla moniselitteinen esitys, jossa joudutaan epäröimään yliluonnollisen ja luonnollisen selityksen kesken (Hosiaislouma 2003, 239).

Kirjailija ja tutkija Johanna Sinisalo puolestaan toteaa, että kaikki fantasia on fiktiota mutta kaikki fiktio ei suinkaan ole fantasiaa. Fantasia on lajityyppi, joka vie fiktion vielä astetta kuvitteellisempaan suuntaan ja sen teemat sekä aiheet ovat peräisin arkitodellisuutemme ulkopuolelta. Sinisalon mukaan on miltei mahdotonta määrittellä eksaktia rajaa, jonka perusteella tekstit voitaisiin jakaa. Fantasiolla on kuitenkin joitain ominaispiirteitä, jotka saavat aikaan sen valtavirtakirjallisuudesta poikkeamisen. Tärkein piirre on Sinisalon mukaan se, että fantasiakirjan maailmassa on jokin muuttuja, joka jää arkikokemuksemme ulkopuolelle. Teos voi sijoittua joko täysin kuvitteelliseen maailmaan, tai omamme kaltaisessa maailmassa voi esiintyä rationaalisesta, tieteen selittämästä maailmankuvasta poikkeavia ilmiöitä. (Sinisalo 2004, 11.)

El juego del ángel eroaa nykypäivänä vallalla olevasta fantasiasta (esimerkiksi *Taru sormusten herrasta* -trilogia) siinä, että yliluonnolliset sattumat tapahtuvat reaali maailmassa, 1920- ja 1930-luvun Barcelonassa. Myös romaanin maagiseksi ja yliluonnolliseksi tekevä hahmo, Corelli, voidaan nähdä kristinuskon perinteen paholaisena, ei suinkaan keksittynä, toisesta maailmasta tulevana vihollisena. Siksi sitä ei voi luokitella täysin fantasiateokseksi, vaikka se fantasiakirjallisuuden elementtejä hyväkseen käyttääkin. Tällaisena elementtinä voidaan nähdä *El juego del ángelin* unohdettujen kirjojen hautausmaa -motiivi, joka toistuu myös eräissä muissa Zafónin teoksissa (esim. *La sombra del viento*, 2001). Unohdettujen kirjojen hautausmaa sijaitsee Barcelonan maanalaisissa holveissa, ja sen olemassaolo on salaisuus; vain harvat tietävät siitä. Hautausmaa on täynnä eri aikakausilta peräisin olevia täysin unohdettuja teoksia, joissa uskotaan asuvan kirjan tekijän sielu. Hautausmaalle myös päähenkilö David Martín vie oman, murska-arvostelut saaneen esikoisromaaninsa *Taivaan askelet* pelastaakseen sen unholasta. Hautausmaa voidaan nähdä mystisenä ja yliluonnollisena, reaali maailmasta irrallisena paikkana, joissa kirjoilla on sielu ja elämä.

Silloin tuo salaperäinen vartija seisahtui ja laski lyhdyn pylväskaitteelle, jonka takaa erottui kaariholvi. Kohotin katseeni enkä saanut sanaa suustani. Mammuttimainen siltojen, tasanteiden ja täpötäysien kirjalylyjen labyrintti kohosi edessäni muodostaen mittasuhteiltaan kurittoman jättimäisen kirjaston. Tunneleiden kudelman halkoi tuota rakennelmaa, joka näytti kohoavan spiraalina kohti valtavaa, valon ja varjon muodostamia kiiloja ympärilleen levittävää lasikupolia. Erotin muutamia yksittäisiä hahmoja kävelemässä silloilla ja portailla tai tutkimassa tarkkaan

jotain kulkuväylää tuossa kirjojen ja sanojen luomassa katedraalissa. (- -) – Ignatius B. Samson, tervetuloa Unohdettujen kirjojen hautausmaalle. (*E*, 154.)³⁷

Hautausmaa kuvataan katedraalimaisena, jättiläismäisenä ja unenomaisena paikkana, kuin kokonaan toisena maailmana, jota hallitsevat kirjat ja johon vain harvoilla ja valituilla on pääsy.

El juego del ángel on luonteeltaan paitsi kirjallisuuden eri genrejä sekoittava, myös tietoinen siitä sekä käyttämistään intertekstuaalisista keinoista. Tekstissä sanallistetaan suoraviivaisesti eri kirjailijoita ja tyylejä, joista David Martín saa omalle uralleen vaikutteita. Martínin teoksissaan kehrittelemät maailmat heräävät myös eloon hänen omassa elämässään. Yksi esimerkki tästä on tilanne, jossa päähenkilö David Martín pääsee maistamaan palaa fantasiamaailmasta, jonka on itse luonut teoksen aiemmilla sivuilla. Kirjailijuutensa alkumetreillä hän saa tehtäväkseen kirjoittaa *Teollisuuden ääni* -lehteen teatraalista, goottilaistyyppistä jatkokertomusta, *Barcelonan mysteerejä*, joka ”yhdisteli kainostelematta tyylejä Dumasista Suen ja Févalin kautta Stokeriin” (*E*, 19). Kertomuksessa seikkailee sankaritar Chloé Permanyer, jonka ”lempimetodi uhriensa nitistämiseksi oli hypnotisoida heidät tanssillaan, jonka aikana hän riisui itsensä alasti ja uhria herkeämättä silmiin katsoen suuteli tätä myrkytetyllä punalla maalatuilla huulillaan (- -)” (*E*, 19). Myöhemmin, kustantaja Corellin suosionosoituksena, Martín joutuu mystisesti keskelle tilannetta, jossa hänen itse keksimänsä sankaritar Chloé viettelee hänet:

Kylmät väreet kulkivat selkäpiitäni pitkin. Paikka oli täsmälleen samanlainen kuin makuuhuone, jonka olin luonut uskomattomalle vampyyri Chloélle hänen seikkaillessaan Barcelonan mysteereissä. (- -) Sermin takaa erottui hahmo. Kiiltävä silmäpari katsoi minua ja saatoin nähdä, kuinka valkoiset sormet pilkottivat sermin raoista terävät kynnet mustiksi lakattuina. Nielaisin. (- -) Nainen oli hän. Minun Chloéni. Kertomusteni teatraalinen ja ylittämätön *femme fatale* oli siinä lihaksi tulleet. (*E*, 37–38.)³⁸

Sinisalon (2004, 11–12) mukaan fantasian määritelmät vaihtelevat kulttuurialueittain: vaikka esimerkiksi Suomessa fantasiakirjallisuutta on selkeästi ja tarkoituksenhakuisesti ”ultrafiktiivinen” kirjallisuus, ei fantasia-lajityyppiin lasketa kuitenkaan niitä tekstejä ja kertomuksia, joissa esiintyy

³⁷ El enigmático guardián se detuvo entonces y dejó descansar el farol en lo que parecía una balastrada suspendida frente a una gran bóveda. Levanté la mirada y me quedé mudo. Un colosal laberinto de puentes, pasajes y estantes repletos de cientos de miles de libros se alzaba formando una gigantesca biblioteca de perspectivas imposibles. Una madeja de túneles atravesaba la inmensa estructura que parecía ascender en espiral hacia una gran cúpula de cristal de la que se filtraban cortinas de luz y tiniebla. Pude ver algunas siluetas aisladas que recorrían pasarelas y escalinatas o examinaban con detalle los pasadizos de aquella catedral hecha de libros y palabras. (- -) —Ignatius B. Samson, bien venido al Cementerio de los Libros Olvidados. (*J*, 164–165.)

³⁸ Sentí un escalofrío. Aquel lugar era idéntico al dormitorio que yo había creado en la ficción para mi inefable vampiresa Chloé en sus aventuras de *Los misterios de Barcelona*. (- -) Una silueta se perfilaba tras la celosía. Dos ojos brillantes me observaban y pude ver cómo dedos blancos y afilados tocados de largas uñas pintadas de negro asomaban de entre los orificios de la celosía. Tragué saliva. (- -) Era ella. *Mi Chloé*. La operística e insuperable *femme fatale* de mis relatos hecha carne y lencería. (*J*, 39–40.)

esimerkiksi päähenkilön unimaailma tai subjektiivisia ja selittämättömiä kokemuksia. Jos siis *El juego del ángel*in tapahtumat tulkitaan ainoastaan sen päähenkilön mielensisäisiksi ja sairaudesta johtuviksi, ei teos lukeudu suomalaisen katsantokannan mukaisesti fantasiagenreen. Jos taas romaania tulkitaan siten, että päähenkilö on mieleltään terve ja tapahtumat ovat seurausta jonkin yliluonnollisen eli Corellin puuttumisesta reaali maailman rytmiin, voi *El juego del ángelista* puhua fantasiateoksena. Joissain maissa kuitenkin kaikki tekstit, jotka antavat todellisuudelle mahdollisuuden vääristyä tai jotka epätavallisuuden kautta kuvaavat aihettaan, luokitellaan fantasiaksi. Fantasian rajat asettuvat myös pitkälti kulttuurillisten uskomusjärjestelmien mukaan: mikäli kulttuuri hyväksyy esimerkiksi vainajan kanssa keskustelemisen normaaliksi, reaali maailman ominaisuudeksi, ei fiktiota joka sisältää tämän piirteen luokitella fantasiaksi. (Sinisalo 2004, 11–12.)

Sinisalo (2004, 19–20) muistuttaa, ettei mikään luokittelu ole kattava eikä yksiselitteinen uudistuvassa, muokkautuvassa ja hybridejä luovassa kirjallisuuden kentässä. Fantasia on täynnä alalajeja, hybridejä sekä subgenrejä, joista mainittakoon muun muassa science fiction, high fantasy, kauhu tai vaikkapa kauhun sekoittuminen parapsykologiseen ja mystiseen, jossa kuvataan reaali maailmassa tapahtuvia, tieteelle selittämättömäksi jääviä pelottavia ilmiöitä.

Fantasiamaailmojen suhde meidän todellisuuteemme tekstissä vaihtelee. Tavallista on niin sanottu suljetun maailman tapaus, jossa fantasiamaailmalla ei ole suoraa yhteyttä meidän maailmaamme. Tällaista lajia on kutsuttu perinteisesti myös korkeaksi fantasiaksi. Avoimen maailman fantasiassa taas meidän todellisuutemme sekä fantasiamaailman välillä on jokin kulkureitti, jonka kautta teoksen henkilöt kykenevät siirtymään maailmasta toiseen. Nämä kulkureitit voivat olla hyvin erilaisia. Kätkeyn eli implisiittisen maailman tapauksessa tekstissä esiintyvät toissijaisesta maailmasta peräisin olevat olennot, ei itse maailma. Tätä tyyppiä kutsutaan myös matalaksi fantasiaksi, josta esimerkkinä ovat esimerkiksi kummitustarinat. (Sisättö 2011, 86–87.) Katson kohdeteokseni kuuluvaksi jollain tasolla avoimen fantasian piiriin, sillä lasken Unohdettujen kirjojen hautausmaan eräänlaiseksi toiseksi maailmaksi, johon pääsee vain yhtä kulkureittiä. *El juego del ángel*in kannalta paras luokittelu Sisätön mainitsemista fantasiamaailman ja todellisuutemme suhteesta lienee kuitenkin Sisätön mainitsema viimeinen muoto, kätkeyn eli implisiittinen maailma.

Selkeästi fantasiakirjallisuuden henkilögalleriaan kuuluva lienee *El juego del ángel*in noitahahmo, Somorrostron noita, joka kuitenkin romaanissa selitetään tavalliseksi naiseksi: ”Hän ei koskaan oppinut lukemaan tai kirjoittamaan, mutta osasi nähdä ihmisten sisälle. Hän tunsu mitä he tunsivat,

kätkivät ja kaipasivat. (- -) Siksi monet kutsuivat häntä noidaksi, siitä syystä että hän kykeni näkemään muissa sen, mitä he itse kieltäytyivät näkemästä.” (E, 535–536.)³⁹

Kustantaja Corellin voi myös katsoa tulleeaksi ”toisesta maailmasta” meidän todellisuuteemme. Tässäkin luokittelussa piilee kuitenkin ongelmansa, sillä fantasiakirjallisuudessa ei perinteisesti esiinny kristinuskon määrittelemiä hahmoja tai paikkoja, kuten paholaista. Kuten edellä mainitsin, voidaankin siis katsoa *El juego del ángel*in hyödyntävän monia fantasiakirjallisuuden elementtejä, motiiveja ja teemoja sekä niiden luomaa erityislaatuista tunnelmaa teoksen kuitenkin kuulumatta puhtaasti fantasiakirjallisuuden piiriin.

Jotkin *El juego del ángel*in esiintyvät teemat ovat fantasiakirjallisuudelle erityisen läheisiä. Keskeisin niistä lienee hyvän ja pahan välinen taistelu, joka parhaimmillaan voi jalostua hyvinkin kiinnostaviksi eettisiksi kysymyksiksi. Kirjailijan onkin mahdollista käsitellä meidän maailmamme monia epäkohtia siirtämällä ne fantasiamaailmaan. (Sisättö 2011, 87–88.) Myös tutkielmani kohdeteos pyrkii teemoillaan käsittelemään ja muokkaamaan juurtuneita käsityksiä ja arvoja, kuten länsimaissa kristinuskon mukanaan tuomaa ja vallallaan olevaa käsitystä hyvästä ja pahasta. *El juego del ángel* pyrkii käsittelemään hyvän ja pahan teemaa muun muassa sen interteksteinä toimivien kirjallisuudenlajien, kuten gotiikan ja fantasian kautta sekä osoittamaan hyvä/paha - vastakkainasettelun kliseisyyden ja mustavalkoisuuden. Hyvän ja pahan välisen suhteen, *El juego del ángel*in tapauksessa Martínin ja Corellin uskontokäsikirjoitusta varten käymien filosofis-eettisten ja uskonnollis-poliittisten keskustelujen kautta teos tuo esiin myös Espanjan historiaa, sisällissodan ja Francon sitä seuranneen diktatuurin teemoja.

Fantasiaa onkin yleensä käytetty erityisesti yhteiskuntakritiikin välineenä, mutta sitä voi käyttää myös työkaluna. Fantasia ei ole vain päämäärä vaan sillä on jokin laajempi merkityssisältö. ”Tarinansa kautta kirjailija fiktion keinoin peilaa, analysoi ja purkaa tiettyä, usein yhteiskunnallista, problematiikkaa”. Kun arkitodellisuudesta poikkeavia muuttujia sisällytetään tarinaan, se edistää uuden näkökulman luomista teoksen problematiikkaan. Fantasia etäännyttää lukijan arkisesta havaintomaailmasta ja projisoi jonkin meille sinänsä tutun ongelman uuteen viitekehykseen. Näin ongelma abstrahoituu ja sitä voidaan käsitellä ilman lukijan ennako-odotuksia (esim. sukupuoliroolit, rasismi, ihmisen suhde luontoon). Ongelman etäännyttäminen ja sen käsittely fiktiivisessä kulttuurissa ja juonitarinan keinoin avaa ”uusia näkökulmia lukijaa liian lähellä olleeseen problematiikkaan.” Lukija pakotetaan näkemään itsestään selvyytenä pidetty asia uudella tavalla. (Sinisalo 2004, 22–24.)

³⁹ ”Nunca aprendió a leer ni a escribir, pero sabía ver en el interior de las personas. Sentía lo que sentían, lo que ocultaban y lo que anhelaban. (- -) Por eso muchos la llamaban hechicera, porque era capaz de ver en ellos lo que ellos mismos se negaban a ver.” (J, 585.)

3.3.3 Salapoliisiromaani

Tutkielmani kohdeteoksen hallitsevina genreinä ovat gotiikka ja fantasia, jotka dominoivat romaanin ilmapiiriä ja tapahtumia aina siihen asti, kunnes päähenkilö David Martínin kustantajien, Barridon ja Escobillasin kustantamo palaa tuhopoltossa. Tulipalosta alkaa salapoliisigenren esiinmarssi ja *El juego del ángel*in tapahtumat saavat toiminnallisen luonteen, jossa Martín alkaa selvittää outoja tapahtumia itseksensä saaden samalla peräänsä Barcelonan poliisivoimien tähtikomisarion, kunnianhimoisen rikosetsivä Victor Grandesin ja tämän apulaiset, Marcosin ja Castelon. Martín alkaa aidon salapoliisin tavoin tutkia tapahtumia vierailen erinäisten tapahtumiin liittyvien henkilöiden luona, ja tutkimalla esimerkiksi vanhoja sanomalehtiarkistoja informaation toivossa. *El juego del ángel*in sivut täyttyvät varjostamisista, takaa-ajokohtauksista ja poliisikuulusteluista. Teoksen kuvaama Barcelonan sotaa edeltävä, väkivaltainen ilmapiiri antaa puitteet synkälle ja ehkä hieman groteskille rikosromaanille:

Elettiin niitä vuosia, jolloin veri ja väkivalta alkoivat olla Barcelonan kaduilla jokapäiväistä arkea. Aikaa jolloin kaupunkiin putoili niin lentolehtisiä kuin pommejakin, joiden jäljiltä Ravalin kaduilla lojui väriseviä ja höyryäviä lihanpaloja, jolloin mustanpuhuvat koplat kulkivat yössä verta vuodattaen, jolloin pyhimysten ja kenraalien kulkueet ja paraatit täyttivät kadut kuolemalla ja petokselta haisten ja jolloin pidettiin palopuheita, joissa kaikki valehtelivat ja kaikki olivat oikeassa. Viha ja raivo, jotka olivat saava ihmiset vuosia myöhemmin tappamaan toisiaan mahtipontisten iskulauseiden ja värikkäiden univormujen nimeen, alkoivat jo puskea esiin tulehtuneessa ilmapiirissä. (- -) Elettiin vuosia, jolloin aikuistuttiin nopeasti, ja lapsuuden liukuessa käsistä monella tytöllä ja pojalla oli jo vanhan ihmisen katse. (E, 57–58.)⁴⁰

Monille rikosromaneille tyypillisesti etsivä Grandes esiintyy tarinan ”hyvänä, auttavaisena poliisina”, kun taas hänen apulaisensa Marcos ja Castello ottavat tilanteen tarvitseman roolin ilkeinä, kärsimättöminä korstoina.

Kello oli ehkä noin yhdeksän aamulla, kun ylikomisario Victor Grandes jätti minut lukkojen taakse tuohon huoneeseen, seuranani vain kylmä kahvi termoskannussa ja savukeaski. Hän käski yhden miehistään ovelle vartioon ja kuulin, kuinka hän kehotti tätä olemaan ehdottomasti päästämättä ketään sisälle. Viisi minuuttia hänen lähtönsä jälkeen joku koputti oveen ja erotin kersantti Marcosin kasvot ikkunaluukun läpi. En kuullut hänen ääntään, mutta huulten muodostamista sanoista ei ollut epäilystä: *Ala valmistautua, paskiainen.* (E, 550.)⁴¹

⁴⁰ Aquellos eran años en que la sangre y la violencia en las calles de Barcelona empezaban a ser el pan de cada día. Días de octavillas y bombas que dejaban pedazos de cuerpos templando y humeando en las calles de Raval, de bandas de figuras negras que recorrían la noche derramando sangre, de procesiones y desfiles de santos y generales que olían a muerte y a engaño, de discursos incendiarios donde todos mentían y donde todos tenían la razón. La rabia y el odio que años más tarde llevaría a unos y a otros a asesinarse en nombre de consignas grandiosas y trapos de colores se empezaba ya a saborear en el aire envenenado. (- -) Eran años en que se crecía aprisa, y para cuando la infancia se les caía de las manos, muchos niños ya tenían mirada de viejo. (J, 61.)

⁴¹ Calculé que debían de ser las nueve de la mañana cuando el inspector Víctor Grandes me dejó encerrado en aquella sala sin más compañía que el termo con café frío y su paquete de cigarrillos. Apostó uno de sus hombres a la puerta y le oí ordenarle que bajo ningún concepto permitiese el paso a nadie. A los cinco minutos de su partida oí que alguien golpeaba a la puerta y reconocí el rostro del sargento Marcos recortado en la ventanilla de cristal. No podía oír sus palabras, pero la caligrafía de sus labios no dejaba lugar a dudas: *Vete preparando, hijo de perra.* (J, 602.)

Yrjö Hosiailuoma (2003, 814) määrittelee salapoliisiromaanin rikosromaaniksi, ”jossa rikoksen selvittelyyn osallistuu ratkaisevasti tai merkittävässä määrin yksityisetsivä eli salapoliisi”. Hänen mukaansa käsitteen yhteyteen on monesti luettu myös muuta rikoskirjallisuutta. Salapoliisiromaani uskottelee normaalisti sen logiikan olevan moitteeton, mikä tarkoittaa sitä, ettei lukijalta salata mitään oleellista rikoksen ratkaisemisen kannalta. Dekkarille on kehitelty ”kymmenen käskyä”, joissa kehitellään sen perussäännöstöä. Salapoliisiromaanin ominaispiirteisiin kuuluu muun muassa ehdoton rationaalisuus, se, että yliluonnolliset tekijät ongelman ratkaisuna ovat täysin poissuljettuja. Salapoliisi ei saa myöskään itse osoittautua syylliseksi eikä tärkeitä johtolankoja saa pimittää. Myös ennalta-arvaamattomat sattumat ovat kiellettyjä. (Hosiailuoma 2003, 815.)

El juego del ángel ei täysin lukeudu Hosiailuoman määrittelemän salapoliisiromaanin piiriin, mihin löytyy useita syitä. Ensinnäkään teoksen päähenkilö ei ole yksityisetsivä, salapoliisi, kuten dekkareissa yleensä. *El juego del ángelin* henkilögalleriaan kuuluu kylläkin rikosetsivä Victor Grandes, mutta tällä on teoksen juonen ja teeman kannalta vähäisempi osa. Romaanin päähenkilön David Martínin voisi tulkita ”oman elämänsä salapoliisiksi” hänen ryhtyessä tutkimaan tornihuvilan historiaa, siinä aikaisemmin asuneen Diego Marlascan outoa kuolemaa ja niiden yhteyttä kustantaja Corelliin. Siinä tapauksessa Martín olisi kuitenkin luettava amatöörisalapoliisiksi, joka työskentelee omaan lukuunsa, poliisivoimia vastaan ja joka kaiken lisäksi, tulkinnasta riippuen, paljastuu teoksen lopussa itse syylliseksi. Toiseksi *El juego del ángelin* logiikan ei voida tulkita olevan moitteeton tai rationaalinen: lukijalta salataan jatkuvasti ratkaisun kannalta olennaisia seikkoja, mikä johtuu teoksen kerronnasta. Päähenkilö David Martínin toimiessa samalla romaanin minäkertojana johtaa siihen, että lukija joutuu tyytymään hänen epäluotettavaan ja subjektiiviseen näkemykseensä tapahtumista, kuten iltana jolloin Martín joutuu puolustamaan Isabellaa hyökkääjiltä:

Tyyppe kesti katseeni hetken aikaa ja alkoi sitten nauraa. Mukana oleva nuorukainen huokaisi helpotuksesta. Mies työnsi veitsenterän piiloon ja sylkäisi jalkojeni juureen. Hän kääntyi ja katosi kadun pimentoihin joista oli tullutkin toverin juostessa hänen perässään kuin uskollinen koira. Löysin Isabellan kyyhöttämästä aulan portailla. (*E*, 247.)⁴²

Vaikka Martínin mukaan välikohtauksesta selvittiin rauhanomaisesti, totuus illan tapahtumista on muiden mukaan kuitenkin erilainen:

– Viime yönä, kivenheiton päässä täältä, hakattiin kaksi vuorotyöläistä, jotka olivat menossa kotiinsa. Voitteko kuvitella. Heitä mäiskittiin jollain rautakappaleella, kunnes heistä jäi vain

⁴² El tipo me sostuvo la mirada varios segundos y luego rió. El muchacho que le acompañaba suspiró de alivio. El hombre cerró el filo de la navaja y escupió a mis pies. Se dio la vuelta y se alejó hacia las sombras de las que había salido, su compañero correteando tras él como un perro fiel. Encontré a Isabella acurrucada en el rellano interior de la casa de la torre. (*J*, 268.)

märkä jälki maahan. Toisesta ei tiedetä, onko hän hengissäkään, toinen on kuulemma rampa lopun ikänsä, Isabellan äiti sanoi. (*E*, 253.)⁴³

Martínin minäkerronnassa paljastuu aukkoja. Lukija uskoo Martínin viattomuuteen mutta todellisuudessa tapahtumien kulusta ei voida olla varmoja: teoksen logiikan moitteettomuus häilyy ja muuttuu sekavaksi. Viimeiseksi teos on goottilais-fantastisen luonteensa vuoksi täynnä yliluonnollisia asioita, joten suuressa osassa romaanin tapahtumista dekkareissa vaadittu rationaalisuus loistaa poissaolollaan.

Kohdeteokseni hybridimäinen, pirstaleinen ja monitulkintainen luonne on seurausta monien lajien käytöstä intertekstinä. Vaikka se ei monelta osin täytä salapoliisiromaanille vaadittuja ominaispiirteitä, hyödyntää siitä kuitenkin monia myös dekkarille yleisiä teemoja ja motiiveja. Marion Shawin ja Sabine Vanackerin (1991, 10) mukaan rikoskirjallisuuden yleisiin piirteisiin kuuluu rikollisen ja etsivän välinen suhde, joka sisältää älyn kamppailua, juonittelua ja päättelyä. Suhde osoittaa myös vastakkainasettelun kautta oikean ja väärän; kaaoksen ja järjestyksen välisen konfliktin. Rikoskirjallisuus onkin onnistunut välittämään käsityksiä ja tulkintoja elämästä erilaisissa kulttuurisissa konteksteissa. David Martínin ja Andreas Corellin välinen ”etsivä/rikollinen” -suhde havainnollistaa romaanissa yhtä teemoista, hyvän ja pahan välistä suhdetta. Martínin ja Corellin suhde on nykydekkareiden tyylin tapaan monitulkintainen ja ambivalenssi, eikä vastakkainasettelu hyvän ja pahan välillä ole lainkaan yksioikoinen. *El juego del ángel* osoittaa hyvän ja pahan olevan toisistaan riippuvaisia ja ihmisen olevan identiteetiltään pirstaloitunut. Martínin ja Corellin käymät filosofis-uskonnollis-poliittiset keskustelut ja väittelyt osoittavat molempien päähenkilöiden älykkyyttä ja osapuolien tasavertaisuutta. Monien postmodernien teosten tapaan tutkielmani kohdeteoksessani *El juego del ángelissa*, hyödynnetään rikoskirjallisuuden elementtejä. Tämä tapahtuu monilla tavoin sovellettuna ja muokattuna, ja muodostaa vain yhden osan paljon monimutkaisemmassa kokonaisuudessa.

Rikoskirjallisuutta tutkineen Stephen Knightin (1980, 2) mukaan tekstin sisältö sekä siinä tehdyt valinnat ja aukkokohtat ovat erittäin merkityksellisiä rikosromaanissa. *El juego del ángelin* epäluotettavan minäkertojan tarinaan jättämät aukot ja unenomaiset kohtaukset antavat lukijalle vihjeitä siitä, ettei kaikki ehkä olekaan kuten kertoja haluaa uskotella. Knight toteaa rikosromaanin lopputuloksen osoittavan voittajat ja häviäjät sekä sitä kautta ne vallitsevat kulttuuriset arvot, joihin lukija uskoo. Ne taas ovat kytköksissä sosiaaliseen rakenteeseen, joista näkyy joukko hegemonisia poliittisia, taloudellisia ja kulttuurisia arvoja, ”lakeja”. Hegemonisten arvojen osoittamisessa myös romaanin muoto – teoksen kieli, tapahtumien esittäminen, henkilöhahmot, motiivit sekä teoksen

⁴³ —Anoche mismo, a un tiro de piedra de aquí, destrozaron de una paliza a un par de jornaleros que volvían a casa. Ya me dirá usted. Se ve que les dieron de palos con un hierro hasta reventarlos como perros. Dicen que no saben si uno vivirá y al otro lo dan por tullido de por vida —dijo la madre—. (*J*, 274.)

kokonaisrakenne, on tärkeä. (Knight 1980, 3-5.) *El juego del ángel* lopputulos jää avoimeksi, eikä se anna lukijaa tyydyttävää yksinkertaista ratkaisua. Teoksen teeman mukaan mikään ei ole mustavalkoista, vaan paha voi olla hyvää ja hyvä pahaa. Martínin lähdön jälkeen hänen käsikirjoituksessa kuvaamansa kauheet heräävät Espanjan sisällissodan ja Toisen maailmansodan hengessä eloon ja yhteiskunta jatkaa rapistumistaan. Hän itse pakenee omaa varjoaan lukuisien vuosien ajan kykenemättä onnellisuuteen.

Vaellusvuosinani näin, kuinka kustantajalle kirjoittamillani sivuilla luvattu helvetti heräsi jäljissäni eloon. Pakenin tuhat kertaa omaa varjoani, vilkuilin aina olkani yli, odotin törmääväni häneen joka kerta kun käännyin kadunkulmasta, näkeväni hänet kadun toisella puolella tai sänkyni jalkopäässä aamunkoittoa edeltävinä loputtomina tunteina. (*E*, 600.)⁴⁴

*El juego del ángel*issa voittajia ja häviäjiä ei ole vaan teos pyrkii kuvaamaan ihmiskuntaa monipuolisesti, joskin hieman pessimistisestä näkökulmasta paljastaen sen kaikki kasvot.

⁴⁴ En mis años de peregrinaje he visto cómo el infierno prometido en las páginas que escribí para el patrón cobraba vida a mi paso. Mil veces he huido de mi propia sombra, siempre mirando a mi espalda, siempre esperando encontrarla al doblar una esquina, al otro lado de la calle o al pie de mi lecho en las horas interminables que precedían al alba. (*J*, 660.)

4 PÄÄTÄNTÖ

Olen pro gradu -tutkielmassani tarkastellut espanjalaisen nykykirjailijan Carlos Ruiz Zafónin vuonna 2008 kotimaassaan ilmestynyttä bestseller-teosta *El juego del ángel* (suom. *Enkelipeli*, 2009) ja siinä esiintyviä intertekstejä. Olen osoittanut ja nostanut esiin kohdeteoksessani esiintyvät, tulkinnan kannalta relevantteina pitämäni intertekstit osaksi tutkimusaineistoani sekä tarkastellut niitä ja niiden funktioita intertekstuaalisesta näkökulmasta. Tutkielmani teoreettisena lähtökohtana ja kehyksenä ovat toimineet teorit lajien intertekstuaalisuudesta, postmodernista uudelleenkirjoittamisesta, myyttirevisioista sekä interfiguraalisuudesta. Intertekstuaalisuusanalyysin luonteen mukaisesti olen pyrkinyt valitsemaan laajasta intertekstuaalisuuden teorioiden kentästä omaan näkökulmaani sopivan teoriakehyksen ja muokkaamaan sitä tarvittaessa. Koska intertekstuaalisen tulkinnan lähtökohtana toimivat ennen kaikkea vastaanottajan eli lukijan omat havainnot tekstistä, olen määrittänyt tutkielmani alussa tarkasti oman lukija- ja tutkijapositioni sekä siihen liittyvät mahdolliset affektiiviset, ideologiset ja poliittiset kiinnikkeet. Tutkimusmetodinani olen käyttänyt kirjallisuudentutkimukselle yleistä lähiluentaa, jota olen ajoittain soveltanut vertailevana kohdeteokseni ja sen intertekstien välisten erojen ja yhtäläisyyksien kuvaamisessa.

Olen laajasta teoriapohjasta valinnut päälähteikseni Christian Morarun teorian postmodernista intertekstuaalisuudesta ja uudelleenkirjoittamisesta, josta päälähdeteoksikseni ovat nousseet etenkin *Rewriting. Postmodern narrative and cultural critique in the age of cloning* (2001) sekä *Memorious discourse. Reprise and representation in postmodernism* (2005). Hahmojen välinen intertekstuaalisuuden eli interfiguraalisuuden teoria on osoittautunut mielenkiintoiseksi ja tutkielmani kohdeteoksen kannalta tarpeelliseksi. Siksi olen käyttänyt Wolfgang G. Müllerin interfiguraalisuutta määrittelevää artikkelia ”Interfiguralität. A study on the interdependence of literary figures” (1991) yhtenä päälähteistä tutkielmani kirjallisten henkilöahmojen intertekstuaalisten suhteiden analysoinnissa. Uudelleenkirjoittamisen teoriaa täydentämään ja tukemaan olen liittänyt myyttikritiikin ja vastamyyttien teorit. Morarun laajan ja hieman abstraktin teorian rinnalle olen valinnut kotimaisen myyttiteorian, jota ovat pyrkineet määrittelemään perinteisestä näkökulmasta Liisa Saariluoma ja postkolonialistisesta näkökulmasta Kaisa Ilmonen, jonka artikkelia ”Myrsky Karibiassa – uudelleenkirjoitetut myytit ja postkoloniaalinen romaani” (2012) olen soveltanut. Lajien intertekstuaalisuutta olen lähestynyt monesta eri teoriasta käsin, joista korosteisimmiksi ovat nousseet goottilaisen kirjallisuuden teorit. Mainittakoon erikseen myös, että olen tuonut tutkielmaani espanjalaisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmaa käyttämällä yhtenä päälähteenäni goottilaisessa ja fantasiakirjallisuudessa yleistä kaksoisolentomotiivia käsittelevää Rebeca Martín Lópezin väitöskirjaa *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* (2006).

Olen kuvannut kyseisten teorioiden avulla tutkielmani kohdeteoksen yhteyttä lukuisiin erilaisiin interteksteihin niin henkilöhahmojen, teemojen, motiivien kuin genrejen tasolla. Uudelleenkirjoittamisen teorian ja myyttikritiikin avulla olen pureutunut tietynlaiseen ideologisten diskurssien kritiikkiin, jota teoksessa esiintyy. *El juego del ángel*in ideologis-poliittinen luonne korostuu etenkin tekstin tavassa käyttää hyväkseen varsinkin goottilaisen kirjallisuuden lajikonventioita, varhaisempia ja varsin tunnettuja myyttejä sekä teoksen filosofis-eettisissä dialogeissa, ja siten saada lukija pohtimaan ja arvioimaan lukemaansa. Tärkeimpinä kumottavina teksteinä, myyteinä ja vakiintuneina käsityksinä, joihin kohdeteokseni pureutuu intertekstuaalisuuden avulla, tulkitsen a) myytin ihmisen sielun ja persoonan eheydestä ja jakautumattomuudesta, joka ilmenee Martínin ja Corellin välisenä kompleksisena suhteena, b) kristinuskon vakiinnuttaman mustavalkoisen myytin hyvän ja pahan vastakkainasettelusta, jota käsitellään teoksen paholaishahmon Andreas Corellin kautta, c) tukahdutetun seksuaalisuuden tabun, joka näkyy etenkin *El juego del ángel*in päähenkilö Martínin aggressiivisena käytöksenä, sekä d) Espanjan luokkayhteiskunnan, sisällissodan ja sitä seuranneen diktatuurin vaietun trauman, jota käsitellään tekstin kuvaaman väkivaltaisen ja groteskin ilmapiirin kautta sekä Andreas Corellin ja David Martínin uskonnollis-filosofis-poliittisten keskusteluiden lomassa. Intertekstejä toistamalla ja toisin toistamalla romaanissa pyritään käsittelemään ja jopa muokkaamaan lukijan vakiintuneita käsityksiä, ja pitkälti hegemonisten arvojen muovaamaa maailmankuvaa sekä historiakäsitystä.

On huomionarvoista, että kustantaja Corellin ja kohdeteoksen päähenkilö-minäkertoja David Martínin väliset keskustelut uskontojen ja ideologioiden luonteesta ja perimmäisestä olemuksesta eivät ehkä suoranaisesti ole minkään vakiintuneen myytin tai diskurssin toisin toistamista, mitä uudelleenkirjoittamisen ja myyttikritiikin perinne vaativat. Ne kuitenkin kritisoivat vahvasti ideologioiden, myyttien ja uskontojen hallitsevaa luonnetta ja niiden vaikutusta yhteiskuntaan. Sosiokulttuurisella tasolla, käsikirjoitusta koskevien keskustelujen avulla *El juego del ángel*issa nostetaan esiin muun muassa naisten asema uskonnoissa ja diktatuureissa, espanjan sisällissota sekä sitä seurannut diktatuuri. Dialogin välityksellä pureudutaan yhtä lailla espanjalaiselle nykykirjallisuudelle tyypillisesti aidon historiallisen totuuden kysymykseen: onko totuus vain valtaapitävien hallussa? Epäsuoran viittauksen totuuden luotettavuuteen ja häilyvyyteen teksti tekee myös huijaamalla lukijaa. Goottilaiselle kirjallisuudelle tyypillisesti aluksi luotettavan tuntuinen minäkertoja David Martín paljastuu vähitellen mielipuoleksi ja kaikki todeksi luultu hajoaa.

Interfiguraalisuuden teoriaa olen käyttänyt kuvaamaan kohdeteokseni henkilöhahmojen suhdetta varhaisempiin kirjallisiin henkilöhahmoihin. Olen tutkielmassani soveltanut Wolfgang G. Müllerin teoriaa melko vapaasti mutta perustellen omiin tarkoitukseeni. Nimien sijaan olen keskittynyt henkilöhahmojen identiteetin ja piirteiden vastaavuuksiin, joista osoituksena ovat muun muassa *El juego del ángel*in päähenkilön David Martínin suhde Thomas Mannin *Tohtori Faustuksen*

säveltäjäneroon Adrian Leverkühniin. Myös Andreas Corellin hahmosta olen löytänyt selkeän yhteyden paitsi kristinuskon paholaiseen myös Faust-myytin paholaishahmoon sekä *Tohtori Faustuksen* ja Goethen *Faustin* Mefistofeles-hahmoihin. Myös goottilaisen kirjallisuuden lajikonventioihin kuuluva kaksoisolentoteema näyttäytyy David Martínin ja Corellin suhteessa: Tohtori Jekyllin ja herra Hyden kaltaisesti hahmot voitaisiin hyvinkin tulkita saman henkilön persoonallisuuden jakaantumisen seuraukseksi. Interfiguraalinen suhde varhaisempiin kirjallisiin henkilöihahmoihin liittyy tutkielmani kohdeteoksen osaksi sekä länsimaista kirjallista perintöä ja myyttivarantoa että henkilöihahmojen mukanaan tuomiin arvoihin.

Intertekstuaalisuus liittyy *El juego del ángelin* osaksi länsimaista myyttiperinnettä. Paholaismyytin lisäksi teksti viittaa selkeästi yhteen länsimaisen nyky-yhteiskunnan tunnetuimmista myyteistä, Faust-myyttiin. Kohdeteokseni päähenkilön David Martínin elämä ja tarina ovat huomattavan samankaltaisia traagisen Faust-hahmon tarinan kanssa, joista osoituksena toimivat paitsi tekstien hahmot myös teema tiedonjanosta ja kunnianhimmasta sekä tietyt teksteissä esiintyvät motiivit, kuten rikkomaton sopimus paholaisen kanssa ja rakkauden menettäminen. Olen tutkielmassani osoittanut myös kohdeteokseni olevan postmodernille teokselle ominaisesti rakenteeltaan rikkonainen, eri kirjallisuuden lajeja yhdistelevä hybridi. Olen peilannut teosta kolmen eri kirjallisuuden genren konventioihin, gotiikkaan, fantasiaan ja salapoliisiromaaniin, joiden piirteiden hyödyntämisen varaan teos pitkälti rakentuu. Genret tukevat toisiaan teoksen rakentumisessa mutta myös asettavat joitain teemoja ristiriitaan. Fantasia- salapoliisi- ja goottilaiselle kirjallisuudelle ominaisesti teoksesta löytyy paljon tyypillisiä henkilöihahmoja kuten etsivä Victor Grandes, ja teksti käyttää genrejä apunaan tuodakseen esiin vaikeita ja vaiettujakin aiheita, kuten (luokka)häpeän ja -erot, seksuaalisen turhautumisen sekä aggressiivisuuden. Fantasiakirjallisuudelle päinvastaisesti teoksen henkilöihahmot eivät kuitenkaan ole perinteisen sankarillisia vaan goottilaisen kirjallisuuden mukaisesti monitasoisia ja ailahtelevia. Teoksen miljöö kuten hautausmaa ja tornihuvila ovat suoraa goottilaisen kirjallisuuden kuvastosta, Unohdettujen kirjojen hautausmaa taas on fantastinen, reaalityodellisuudelle vastakkainen paikka. Romaanissa tapahtuvat rikokset puolestaan johtavat dekkarimaiseen tutkintaan ja takaa-ajoon.

Olen pro gradu -tutkielmani johdannossa olettanut kohdeteokseni intertekstuaalisuudella olevan monta eri funktiota. Olen myös painottanut, ettei sillä ole viimeisimmän kirjallisuudentutkimuksen tapaan (feministinen, postkolonialistinen tutkimus) ainoastaan kriittistä funktiota, eivätkä kohdeteokseni intertekstit esiinny ainoastaan toisin toistettuina, uudelleenkirjoitettuina. Vaikka *El juego del ángel* -teoksessa esiintyy intertekstejä, jotka voitaisiin nähdä uudelleenkirjoitettuina kuten edelläkin mainitut paholaismyytti sekä Corellin ja Martínin dialogi uskonnoista ja ideologioista, olen analyysillani osoittanut interteksteillä olevan myös muita funktioita. Kriittisyyden lisäksi intertekstuaalisuus on suuressa ja ratkaisevassa roolissa teoksen rakentumisen kannalta: teos

pohjautuu lähes täysin intertekstiensä ja suhteen mukanaan tuomien merkitysten varaan. Intertekstuaalisuus ei rajoitu ainoastaan teksteihin, jotka lukijan on itse löydettävä vaan teoksessa esiintyy myös avoimia ja suoria viittauksia esimerkiksi klassikkokirjallisuuteen ja -kirjailijoihin. Olen tulkinut tämän tarkoittavan tuttuuden tunnun sekä viihteellisyyden mukanaan tuomisen lisäksi muun muassa sitä, että *El juego del ángelissa* pyritään niinkin avoimella teemojen, rakenteen ja henkilöhahmojen tasolla ilmentyvällä intertekstuaalisuudella ottamaan ironisesti kantaa koko postmodernin kirjallisuuden ja ”kopioimisen kulttuurin” arvosteluun ja kritiikkiin. Olen myös oivaltanut analyysini myötä, ettei hegemonisten, vallalla olevien arvojen, myyttien ja ideologioiden kritiikin tai kommentoimisen tarvitse olla uudelleenkirjoittamista tai toisin toistamista noudattamalla ja muuttamalla jotain tiettyä intertekstiä orjallisesti. Vain jo viittaamalla johonkin varhaisempaan tekstiin kohdeteksti johdattaa lukijansa uusien merkitysten ja teemojen äärelle, pohtimaan. Lisäksi teksti voi myös kokonaisuutena johdattaa lukijansa arvioimaan omia arvojaan ja oppimaansa uudelleen.

Jokseenkin ongelmalliseksi tutkielmassani osoittautui intertekstuaalisuuden teorioiden laajuus ja abstraktius. Kuten monet teoreetikot ovat maininneet, ei intertekstuaalisuusanalyysiin ole olemassa selkeitä ohjeita tai metodeja. Tutkijan kädet ovat vapaat, mutta se tuo mukanaan myös uudenlaisia haasteita. Haasteenani on ollut löytää intertekstuaalisuuden teorioiden ja käsitteiden suosta ne omaan aiheeseeni ja kohdeteokselleni sopivimmat, joita olen edelleen muovannut, joitain enemmän kuin muita, omaan tutkielmaani tarkoituksenmukaiseksi. Christian Morarun uudelleenkirjoittamisen teoria osoittautui hedelmälliseksi ja omia ajatuksiani jäsentäväksi, joskin lopulta se ei ollut tutkielmassani niin suuressa osassa kuin olisin aluksi luullut. Olen Morarun kanssa eri mieltä joistain hänen esittämistään ideoista sekä postmodernin uudelleenkirjoittamisen teorian relevanttiudesta ja erosta ”perinteisen” uudelleenkirjoittamisen teoriaan nähden, joten olen tuonut näkemyserot esille tutkielmassani ja hyödyntänyt Morarun teoriasta vain sen, minkä olen itse nähnyt tarkoituksenmukaiseksi; en ole tukeutunut teoriaan tarpeettoman uskollisesti tai sokeasti. Varhaisempia, uudelleenkirjoittamista käsitteleviä ja Morarun teoriaa hyödyntäviä pro gradu -tutkielmia lukiessani olen myös huomannut, että teoriaa on käytetty lähteenä lähes kritiikittä, joten olen omassa tutkielmassani kokenut tärkeäksi nostaa esiin teoriassa esiintyvät tietyt ongelmakohdat. Lisäksi – alkuoletuksieni vastaisesti tutkielman monimuotoisuuden kannalta myös ilahduttavasti – uudelleenkirjoittamisen teoria ei noussutkaan niin suureen rooliin kuin olin aluksi olettanut; teoksen intertekstien muut funktiot paljastuivat ainakin yhtä relevantteiksi kuin kriittinen funktio.

Myös interfiguraalisuuden teoriassa on korostettu nimien samankaltaisuuden tärkeyttä, minkä olen omassa tutkielmassani sivuuttanut. Kuten olen aiemmin perustellut, olen nähnyt tarkoituksenmukaisemmaksi ja oman aiheeni kannalta tärkeämmäksi käsitellä henkilöhahmojen suhteita muiden kuin nimien samankaltaisuuden pohjalta. Yhtä lailla olen poikkeuksellisesti

soveltanut vapaasti mutta mielestäni oikeutetusti myyttikritiikin teoriaa ei-postikolonialistiseen, ei-feministiseen romaaniin. Koen perinteisesti marginaaliryhmien kirjallisuuden analyysissä hyödynnetyllä myyttikritiikillä olevan voimaa ja relevanssia myös sellaisten romaanien analyysissä ja tulkinnassa, jotka eivät selkeästi pyri jonkin tukahdutetun ryhmän äänen esiin nostamiseen. Tutkielmassani olen osoittanut etenkin tuodessani esiin espanjalaisen yhteiskunnan diktatuurin aikaisen ja jälkeisen tilanteen, että valtaapitävien yksinoikeus totuuteen ja sen muovaamiseen koskee kaikkia muitakin ihmisryhmiä: näin alun perin marginaalisten ryhmien kirjallisuuden tutkimuksessa käytetty myyttikritiikki nousee relevantiksi kaikenlaisessa kirjallisuudessa. Perinteisesti hegemoninen länsimaisen, valkoisen miehen valta ei suinkaan ulotu kaikkiin länsimaisiin valkoihoisiin miehiin. Jokaisen alkuun homogeeniseltä vaikuttavan ryhmän sisältä voi löytyä valtaeroja.

Toiseksi ongelmalliseksi alueeksi tutkielmassani osoittautui aiheen raja. Riippuu täysin teoksen lukijasta ja tämän tietämyksestä, mitä intertekstejä teoksesta löytää. *El juego del ángel* on teos, joka osittain rakentuu intertekstuaalisuutensa varaan. Siksi teoksista on mahdollista löytää lukuisia mielenkiintoisia intertekstejä. Osoittautui siis todella vaikeaksi päättää, mitkä löytämistäni interteksteistä haluan tuoda tutkielmaani lähempään tarkasteluun. Lopulta olen tutkielmassani tarkastellut suhteellisen montaa eri intertekstiä. Olen kuitenkin pyrkinyt selkeyttämään valintojani jakamalla tekstit kolmeen eri kategoriaan: henkilöhahmoihin, myytteihin ja klassikkokirjallisuuteen sekä lajien väliseen intertekstuaalisuuteen. Vaikka huolenani on ollut koko tutkielman kirjoittamisen ajan se, pystynkö pro gradu -tutkielman laajuuden puitteissa pureutumaan niin moneen tekstiin pintaa syvemmälle, koen kuitenkin onnistuneeni käsittelemään kaikkia esiin nostamiani intertekstejä aiheeni vaatimalla syvällisyydellä. Tutkielmani noudattelee myös tyyliltään ja monimuotoisuudeltaan sen postmodernia kohdeteosta.

Carlos Ruiz Zafónin teoksista ja niiden intertekstuaalisuudesta ei löydy etenkään suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä lainkaan tutkimusta. Siksi minun on ollut omassa tutkielmassani mahdotonta käydä vuoropuhelua varhaisemman tutkimuksen kanssa. Toisaalta edeltävän tutkimustiedon vähyys, oikeastaan olemattomuus, on antanut minulle mahdollisuuden kirjoittaa täysin uudenlaista, edeltäjiensä painosta vapaata tutkimusta. Varhaisempien tutkimustulosten puuttuessa olen pyrkinyt käymään keskustelua aiheeni mukaisesti kohdeteokseni ja siinä esiintyvien intertekstien sekä käyttämäni teoriakirjallisuuden välillä. Olen tutkielmassani pyrkinyt kriittiseen vuoropuheluun etenkin lähteinäni käyttämieni teorioiden kanssa. Olen erityisen tyytyväinen voidessani tuoda espanjalaisen nykykirjallisuuden tutkimusta Suomeen, jossa sitä ei juuri ole ollut. On myös huomioitava, että Carlos Ruiz Zafónin teokset ovat maailmalla hyvin tunnettuja ja Suomessakin niistä on suomennettu lähes jokainen. Teokset ovat siis epäilemättä tuttuja suomalaisille lukijoille, joten niiden tutkiminen on vähintäänkin oikeutettua.

El juego del ángel -teoksesta olisi löydettävissä lukuisia muitakin tutkimusaiheita. Intertekstuaalisuuden tutkimusta voisi jatkaa esimerkiksi suhteessa muihin sarjan teoksiin, *Tuulen varjoon* sekä *Taivasten vankiin*, jotka olen omassa tutkielmassani rajauksen vuoksi sivuuttanut. Myös espanjalaisen lähihistorian ja diktatuurin trauman näkyminen romaanissa ja sen syvällisempi käsittely olisi mielekästä ja antoisaa. Yhtä lailla romaanista on löydettävissä huomattava määrä goottilaisen kirjallisuuden konventioita, joista ehkä mielestäni mielenkiintoisinta olisi pureutua kirjan kaksoisoleentoteemaan tai päähenkilön kokemaan eristyneisyyteen, luokkakateuteen sekä -häpeään. Ei ole lainkaan poissuljettua myöskään tehdä uutta tutkimusta *El juego del ángelissa* esiintyvistä intertekstuaalisuudesta; ovathan intertekstit viime kädessä aina teoksen vastaanottajan eli lukijan löydettävissä ja päätettävissä. Jokaisella lukijalla on oma, erilainen taustansa ja jokaisen lukijan tietämys sekä kirjallisuuden perinteestä että yhteiskunnasta on erilainen. Siksi samanlaista tutkimusta ei ole olemassakaan.

LÄHTEET

ALAVILO, PAMA 2011: *Bestsellereiden arvot*. Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

ANDERSON, BENEDICT 1983: *Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

BARTHES, ROLAND 1967: *Death of the Author*. *Aspen* 5-6/1967.

----- 1977: *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang.

----- 1990: *Mythologies*. (Alkuteos *Mythologies* 1957. Käänt. Annette Lavers.) London: Paladin Grafton books.

BOTTING, FRED 1996: *Gothic*. London: Routledge.

BULGAKOV, MIHAIL 2007: *Saatana saapuu Moskovaan*. (Alkuteos *Master i Margarita* 1928–1940. Suom. Ulla-Liisa Heino. Alkuperäinen suomennosvuosi 1969.) Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL 1605: *Don Quijote de la Mancha*. Valladolid: Juan de la Cuesta.

CLAYTON, JAY & ROTHSTEIN, ERIC 1991: Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality. Teoksessa *Influence and Intertextuality in Literary History*. (Toim. Jay Clayton & Eric Rothstein.) Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 3–36.

DAY, WILLIAM PATRICK 1985: *In the Circles of Fear and Desire*. Chicago: The University of Chicago Press.

DRAINE, BETSY 1991: Chronotope and intertext: The case of Jean Rhys's *Quartet*. Teoksessa *Influence and Intertextuality in Literary History*. (Toim. Jay Clayton & Eric Rothstein.) Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 318–340.

GENETTE, GÉRARD 1982: *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG 1981: *Faust. Murhenäytelmän ensimmäinen osa.* (Alkuteos *Faust. Der Tragödie erster Teil* 1808. Suom. Valter Juva. Alkuperäinen suomennosvuosi 1884.) Helsinki: Otava.

----- 1981: *Faust. Murhenäytelmän toinen osa.* (Alkuteos *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* 1832. Suom. Valter Juva. Alkuperäinen suomennosvuosi 1934.) Helsinki: Otava.

HAKKARAINEN, MARJA-LEENA 2000: Musta Akhilleus: Jälkikoloniaalisen kirjallisuuden muuttuvat myytit. Teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa.* (Toim. Liisa Saariluoma.) Helsinki: SKS. 295–323.

HEIKKINEN, LAUERMA & TIILILÄ 2012a: Intertekstuaalisuus. Teoksessa *Genreanalyysi.* (Toim. Vesa Heikkinen ym.) Helsinki: Gaudeamus. 100–111.

----- 2012b: Kolme näkökulmaa intertekstuaalisuusanalyysiin. Teoksessa *Genreanalyysi.* (Toim. Vesa Heikkinen ym.) Helsinki: Gaudeamus. 255- 270.

HEIKKINEN & VOUTILAINEN 2012: Johdanto: Genre - monitieteinen näkökulma. Teoksessa *Genreanalyysi.* (Toim. Vesa Heikkinen ym.) Helsinki: Gaudeamus. 17–47.

HEKANAHO, PIA LIVIA 2010: Mies, joka eksyy aina. Alan Hollinghurstin *The Folding Starin* goottilainen labyrintti ja intertekstuaalinen kartasto. *Avain* 4/2010, 24–44.

----- 2011: Teksti, lukija ja affektit. Sarah Watersin *The Little Stranger* sekä lukijan pelko ja häpeä. *Avain* 4/2011, 35–52.

HOKKANEN, ELINA 2011: *Vapautetut sankarit: Myyttirevisiot Jeanette Wintersonin romaaneissa Sexing the Cherry ja Weight.* Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja.* Helsinki: WSOY.

ILMONEN, KAISA 2012: Myrsky Karibialla – uudelleenkirjoitetut myytit ja postkoloniaalinen romaani. Teoksessa *Tulkintojen aika. Kirjoituksia ajasta kirjallisuudessa.* (Toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli.) Turku: Turun yliopisto. 235–258.

JUNTUNEN, TUOMAS 2012: Kirjallisuudentutkimus. Teoksessa *Genreanalyysi*. (Toim. Vesa Heikkinen ym.). Helsinki: Gaudeamus. 528–536.

JUVAN, MARKO 2008: *History and Poetics of Intertextuality*. Indiana: Purdue University Press.

KENTTÄLÄ, VEERA 2013: *Rewritten literary classic : Pride and Prejudice and Zombies*. Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

KNIGHT, STEPHEN 1980: *Form and Ideology in Crime Fiction*. Lontoo: The Macmillan Press.

KRISTEVA, JULIA 1974/1984: *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.

----- 1980: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Blackwell.

LAVINTO, ANNA 2012: *Naurava Penelope: myytin feministinen uudelleenkirjoittaminen ja parodia Margaret Atwoodin romaanissa The Penelopiad*. Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

LEMKE, JAY L. 2004: Intertextuality and Educational Research. Teoksessa *Uses of Intertextuality in Classroom and Educational Research*. (Toim. N. Shuart-Faris & D. Bloome.) Charlotte, NC: Information Age Publishing. 3-15.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 1991: Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. (Toim. Auli Viikari.) Helsinki: SKS. 145–179.

MAKKONEN, ANNA 1991: Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. (Toim. Auli Viikari.) Helsinki: SKS. 9–30.

----- 1997: *Lukija, lähdetkö mukaan? Tutkielmia ja esseitä*. Helsinki: SKS.

MANN, THOMAS 1979: *Tohtori Faustus*. (Alkuteos *Doktor Faustus* 1947. Suom. Sinikka Kallio.) Espoo: Weilin + Göös.

MARTÍN LÓPEZ, REBECA 2006: *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

MILLER, OWEN 1985: Intertextual identity. Teoksessa *Identity of the Literary Text*. (Toim. Mario J. Valdés & Owen Miller.) Toronto: University of Toronto Press. 19–40.

MORARU, CHRISTIAN 2001: *Rewriting. Postmodern narrative and cultural critique in the age of cloning*. Albany, NY: State University of New York Press, cop. 103.

----- 2005a: *Memorious discourse. Reprise and representation in postmodernism*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.

----- 2005b: Postmodern rewrites. Teoksessa *Routledge encyclopedia of narrative theory*. (Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan.) Oxfordshire: Routledge Ltd. 460–461.

MÄYRÄ, ILKKA 1999: *Demonic Texts and Textual Demons. The Demonic Tradition, the Self, and Popular Fiction*. Tampere: Tampere University Press.

MÜLLER, WOLFGANG G. 1991: Interfiguralität. A study on the interdependence of literary figures. Teoksessa *Intertextuality*. (Toim. Heinrich F. Plett.) Berlin/ New York: Walter de Gruyter. 101–121.

NÜNNING, ANSGAR 2010: Genre Theory Matters. Criteria for Defining and Classifying Genres and a Typology of Historical Novels and Other Narrative Genres. Teoksessa *Genre and Interpretation*. (Toim. Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri & Minna Maijala.) Helsinki: University of Helsinki. 29–65.

NÜNNING, VERA 2010: The Relevance of Generic Frames for the Interpretation of Novels. Teoksessa *Genre and Interpretation*. (Toim. Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri & Minna Maijala.) Helsinki: University of Helsinki. 66–89.

PESONEN, PEKKA 1991: Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. (Toim. Auli Viikari.) Helsinki: SKS. 31–58.

PFISTER, MANFRED 1991: How postmodern is intertextuality? Teoksessa *Intertextuality*. (Toim. Heinrich F. Plett.) Berlin/ New York: Walter de Gruyter. 207–224.

PUNTER, DAVID & BYRON, GLENNIS (toim.) 2004: *Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell.

Pyhä Raamattu. (Suomen evankelisluterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.) Helsinki: Suomen Pipliaseura.

RAJAN, TILOTTAMA 1991: Intertextuality and the Subject of Reading/Writing. Teoksessa *Influence and Intertextuality in Literary History*. (Toim. Jay Clayton & Eric Rothstein) Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 61–74.

RIFFATERRE, MICHAEL 1980: "La Trace de l'intertexte". *La Pensée* 215/1980. 4–18.

RUIZ ZAFÓN, CARLOS 1993: *El príncipe de la niebla*. Barcelona: Edebé.

----- 1994: *El palacio de la medianoche*. Barcelona: Edebé.

----- 1995: *Las luces de septiembre*. Barcelona: Edebé.

----- 1999: *Marina*. (*Marina*. Suom. Antero Tiittula 2013.) Barcelona: Edebé.

----- 2001: *La sombra del viento*. (*Tuulen varjo*. Suom. Tarja Härkönen 2004.) Barcelona: Planeta.

----- 2008: *El juego del ángel*. New York: Vintage Español.

----- 2009: *Enkelipeli*. Suom. Tarja Härkönen & Anu Partanen. Helsinki: Otava.

----- 2011: *El prisionero del cielo*. (*Taivasten vanki*. Suom. Antero Tiittula 2012.) Barcelona: Planeta.

SAARILUOMA, LIISA 1992: *Postindividualistinen romaani*. Helsinki. SKS.

----- 2000: Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa. Teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. (Toim. Liisa Saariluoma.) Helsinki: SKS. 8–57.

SAVOLAINEN, MATTI 2006: Gotiikan monet kasvot: ahdistettuja neitoja, vampyyrejä, sarjamurhaajia. Teoksessa *Fiktiota! Levottomat genret ja kirjaston arki*. (Toim. Kaisa Hypén.) BTJ Kirjastopalvelu Oy: Helsinki. 169–182.

SHAW, MARION & VANACKER, SABINE 1991: *Reflecting on Miss Marple*. Lontoo: Routledge.

SHELLEY, MARY 1995: *Frankenstein*. (Alkuteos *Frankenstein or, the Modern Prometheus* 1818. Suom. Paavo Lehtonen. Alkuperäinen suomennosvuosi 1973.) Jyväskylä: Gummerrus.

SINISALO, JOHANNA 2004: Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälteenä. Teoksessa *Fantasian monet maailmat*. (Toim. Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala.) Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 11–31.

SISÄTTÖ, VESA 2011: Tieteis- ja fantasiakirjallisuuden monipuoliset maailmat. Teoksessa *Äidinkielen opettajain liiton vuosikirja 2011: Kirjallisuus liikkeessä. Lajeja, käsitteitä, teorioita*. (Toim. Satu Kiiskinen & Päivi Koivisto.) Helsinki. 83–96.

SMEED, J. W. 1975: *Faust in Literature*. London: Oxford University Press.

STANFORD FRIEDMAN, SUSAN 1991: Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author. Teoksessa *Influence and Intertextuality in Literary History*. (Toim. Jay Clayton & Eric Rothstein.) Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 146–180.

STEVENSON, ROBERT LOUIS 1945: *Tohtori Jekyll ja herra Hyde*. (Alkuteos *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* 1886. Suom. Ruth Wathén. Alkuperäinen suomennosvuosi 1897.) Helsinki: Lehtipaino Oy.

STEWEN, RIIKKA 1991: Julia Kristeva & teksti. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. (Toim. Auli Viikari.) Helsinki: SKS. 128–144.

STOKER, BRAM 1992: *Dracula* (Alkuteos *Dracula* 1897. Suom. Jarkko Laine. Alkuperäinen suomennosvuosi 1977.) Helsinki: Otava.

SZALAY, EDINA 2005: Gothic Novel. Teoksessa *Routledge encyclopedia of narrative theory*. (Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan.) Oxfordshire: Routledge Ltd. 208–209.

TAMMI, PEKKA 1991: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. (Toim. Auli Viikari.) Helsinki: SKS. 59–103.

TOLKIEN, J. R. R. 1954–1955: *The Lord of the Rings*. Crowns Nest, New South Wales: George Allen & Unwin.

TUOHISAARI, ANNIKA 2013: *Pahuus Carlos Ruiz Zafónin teoksessa Enkelipeli*. Kandidaatintutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

WALKER, STEVEN F. 2005: Myth: thematic approaches. Teoksessa *Routledge encyclopedia of narrative theory*. (Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan.) Oxfordshire: Routledge Ltd. 329–330.

WATERS, SARAH 2009: *Vieras kartanossa*. (Alkuteos *The Little Stranger*. Suom. Helene Bützow 2011.) Helsinki: Tammi.

WIENKER-PIEPHO, SABINE 2004: Kansantarinat ja folklore fantasian maaperänä. Teoksessa *Fantasian monet maailmat*. (Toim. Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala.) Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 32–55.

Elektroniset lähteet:

CHAMPEAU, GENEVIÈVE 2011: Carta de navegar por nuevos derroteros. Teoksessa *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. (Toim. Geneviève Champeau, Jean-Francois Carcelén, Georges Tyras & Fernando Valls. Zaragoza: Zaragozan yliopistopaino. 9–19. <<http://books.google.fi/books?id=w7QL-6oIoJwC&printsec=frontcover&dq=literatura+espa%C3%B1ola+actual&hl=es&sa=X&ei=kmFsVMvoG>>

qjmyQO_hIGICg&ved=0CCoQ6AEwAg#v=onepage&q=literatura%20espa%C3%B1ola%20actual&f=false>, luettu 17.12.2014.

Europapress-lehtiartikkeli. <<http://www.europapress.es/nacional/noticia-pp-rechaza-retomar-ley-memoria-historica-reconocimiento-victimas-franquismo-20141210105135.html>>, luettu 10.12.2014.

Ruiz Zafónin *www-sivut*. <<http://www.carlosruizzafon.com/>>, luettu 17.12.2104.

STEENMEIJER, MAARTEN 2011: Carlos Ruiz Zafón o el prestigio movedizo del *best seller* español. Teoksessa *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. (Toim. Geneviève Champeau, Jean-Francois Carcelén, Georges Tyras & Fernando Valls. Zaragoza: Zaragozaan yliopistopaino. 35–40. <http://books.google.fi/books?id=w7QL-6oIoJwC&printsec=frontcover&dq=literatura+espa%C3%B1ola+actual&hl=es&sa=X&ei=kmFsVMvoGqjmyQO_hIGICg&ved=0CCoQ6AEwAg#v=onepage&q=literatura%20espa%C3%B1ola%20actual&f=false>, luettu 17.12.2014.