

Castrenianumin
toimitteita

54

KULTTUURIEN KOHTAAMISIA

Folia Hungarica 9

Toim.
Katariina Grämer
Kirsi Luukkanen

Helsinki 1998

Castrenianumin
toimitteita

54

Kulttuurien kohtaamisia

Folia Hungarica 9

Toim. Katariina Grämer ja Kirsi Luukkanen

Helsinki 1998

Castrenianumin toimitteita 54

Folia Hungarica 9

Julkaisijat: Suomalais-ugrilainen laitos, Helsingin yliopisto

Suomalais-Ugrilainen Seura

Sarjan vastaava toimittaja: Seppo Suhonen

Lisätietoja: [http:// www.helsinki.fi/jarj/sus/ct.html](http://www.helsinki.fi/jarj/sus/ct.html)

Capella Fennlandia • Helsinki 1998

ISBN 952-5150-14-3

ISSN 0355-0141

Alkusanat

Tämä kirja on unkarilais-suomalainen siten, että kirjoittajista yhdeksän on unkarilaista syntyperää ja kuusi suomalaisia. Kuusi kirjoittajaa on Helsingin yliopiston suomalais-ugrilaisen laitoksen nykyisiä tai entisiä opettajia. Suomentajat ovat saman laitoksen opiskelijoita. Useimmat kirjoitukset pohjautuvat laitoksemme Helsingin yliopistossa järjestämässä seminaarissa pidettyihin esitelmiin.

László Imre vetää Unkarin kirjallisuuden yhteyksiä Eurooppaan Suomen kirjallisuuteen vertaillen. Zoltán Kenyeresin aiheena on unkarilaisen aikakauslehden Nyugatín (Länsi) toiminta. András Görömbei keskittyy unkarilaisiin Slovakian, Jugoslavian ja Romanian vähemmistökulttuureihin. Hajnalka Makra tarkastelee Unkarin kirjallisuuden yleisiä ongelmia vuosituhannen vaihteessa. István Szathmárin välityksellä saamme tutustua unkarilaisen kirjallisuuden kääntämiseen. Nimenomaan saamelaisrunouden kääntämistä valottaa Johanna Domokos. Hyvin elävän näkökulman nykyunkarilaiseen proosataiteeseen antaa Hannu Launonen Péter Esterházy'n suomentajana. Esterházy on esillä yhdessä

Claudio Magrisin kanssa myös Péter Sárközyn tutkielmassa heidän Tonava-kirjoistaan. Fragmenttien viehätystä voimme nauttia Anna Hollstenin avulla. H. K. Riikonen johdattelee lukijan viehättävästi György Konrádin maailmaan. Olga Huotarin artikkelin luettuamme tiedämme paljon enemmän István Örkény'in suhteesta groteskiin. Samantapaisen näkökulman ulottaa József Máté myös virolaiseen kirjailijaan Arvo Valtoniin, jonka novelleissa on kosolti myös absurdiksi luokiteltavaa. Viihdekirjallisuuskin pääsee mukaan tähän julkaisuun Anna Tarvaisen tarkastellessa Jenő Rejtőn seikkailuromaneja. Kevyt tunnelma jatkuu Heino Nyyssösen tutkielmassa János Bródyn rock-teksteistä. Kokoelman päättävät sopivasti Éva Gerevich-Kopteffin mietteet kulttuurien kohtaamisista. Tämän teoksen kirjoitusten julkaisukuntoon muokkaamisessa on suurimman työn ovat tehneet laitoksemme amanuenssi Katariina Grämer ja suomen kielen laitoksen kirjastonhoitaja Kirsi Luukkanen. Heille ja unkarinkielisten artikkelien suomentajille esitän parhaat kiitokset.

Helsingissä Franzeniassa 5. 3. 1998
Seppo Suhonen

LÁSZLÓ IMRE (Debrecen)

Yksilöllinen ja yleinen eurooppalaisessa kirjallisuudessa: esimerkkejä Suomen ja Unkarin kirjallisuuden kansallisista paradigmoista

Vertaileva kirjallisuustiede asettaa yksittäiset kulttuurit kansainväliseen suhdeverkostoon, mutta se auttaa myös ymmärtämään kirjallisuuden kehityksen erityispiirteitä. Omaperäisyys tulee esiin vain siellä, missä kirjallisuus eroaa muista, ja sen jäljittäminen on mahdollista ainoastaan vertailun kautta. Niinpä Unkarin kirjallisuuden kehityksen erityisyys näyttäytyy vain silloin, kun sitä verrataan muihin eurooppalaiseen malleihin.

Unkarin eepinen proosa kehittyi ratkaisevasti 1800-luvun keskivaiheilla. 40- ja 50-luvuilla Zsigmond Kemény, Miklós Jósika, Mór Jókai ja József Eötvös loivat Walter Scottin, Victor Hugon, Charles Dickensin sekä useiden muiden kirjailijoiden innoittamana hyvin rikkaan romaanikirjallisuuden. Kansalliseepoksen puute innoitti jonkin aikaa monia maahantuloaiheisen sankarirunoelman kirjoittamiseen (esimerkkinä mainittakoon Mihály Csókonai, Mihály Vörösmarty ja vielä 1800-luvun toisella puoliskolla János Arany), mutta kansallisen jatkuvuuden varmistamisesta tuli yhä enemmän historiallisen romaanin tehtävä. Tämän ja Jókain saaman valtavan suosion ansioksi voidaan lukea se, että koko viime vuosisadan ajan romantiikka hallitsi unkarilaista romaanikirjallisuutta ja että realismi sai jalansijaa vasta 1900-luvun alussa. Paradigmanmuutoksen viivästyminen johti myös Gyula Krúdyn proosalle tyypilliseen, monessa suhteessa aikaansa edellä olevaan uni- ja muistelutekniikkaan.

Suomalaisen lajikehityksen erityispiirteet ovat tätä vasten silmiinpistävät. *Kalevala* teki taide-eepoksen tarkoituksettomaksi, eikä romanttista, historiallista romaania enää tarvittu kansallista perinnettä vahvistamaan. Vaikka sen puuttumista

1800-luvun lajien joukosta voidaan pitää puutteena, sillä on hyvätkin puolensa: se mahdollisti suomalaisen realistisen proosan esteettömän kehittymisen vuosisadan vaihteessa.

Lajien näkökulmasta Suomen ja Unkarin kirjallisuudessa on olemassa sekä yhtäläisyyksiä että eroavuuksia osoittavia aikakausia. Keskiaikaisen latinankielisen kirjallisuuden lajit ovat lähes samoja: legendoja, virsiä, saarnoja jne. Tämä on luonnollista, sillä ovathan Länsi-Euroopasta perityt, kristillisen kirkon ja uskonnollisen kulttuurin yhtenäisyyttä korostavat lajit samoja. Erot näkyvät selvästi Itä-Rooman eli Bysantin kulttuuripiirissä, jossa läntisestä eroavan kehityksen vuoksi ei ole renessanssia eikä myöhemmin reformaatiota, mikä puolestaan lyö leimansa (eikä vain negatiivisessa merkityksessä) esimerkiksi venäläiseen kirjallisuuteen.

Unkari ja Suomi sijaitsevat maantieteellisesti kaukana toisistaan, eikä maiden välisistä yhteyksistä tai kulttuurisesta liikenteestä niiden välillä tiedetä ennen 1700-lukua. Suuri osa sekä unkarilaisista että suomalaisista papeista opiskeli Saksassa, joka on suhteellisen lähellä kumpaakin maata. Tällä oli tunnetusti merkittävät seuraukset reformaation aikana, kun Lutherin opit levisivät vuoden tai kahden viiveellä Suomessa ja Unkarissa. Reformaation ajan tyypilliset lajit ovat kummassakin maassa pitkälti samat. Mutta koska Suomessa ei ollut vastareformaatiota eikä jatkuvia uskonkiistoja, muun muassa kiistakirjoitukset tai oppikiistoja käsittelevät näytelmät eivät saaneet yhtä merkittävää osaa kuin unkarilaisessa kirjallisuudessa.

Saksalaisesta kirjallisuudesta ja Lutherilta saatu yhteinen inspiraatio näkyy myös tavassa, jolla äidinkielen kulttuuri puhkeaa kukoistukseensa protestanttisen uskon nimissä (raamatunkäännökset). Reformaatiosta alkava perusteellinen tutkimus paljastaa lukemattomia yhtäläisyyksiä. Mielenkiintoisin tuntemani esimerkki on se, että Juhana Cajanus, joka kirjoitti väitöskirjansa *De anima mundi* vuonna 1672 (Laitinen 1981, 98), ei ollut vain János Apáczain aikalainen, vaan hänkin piti esikuvanaan Descartes'ia. Cajanuksen merkitys Suomen tieteenhistoriassa on samanlaatuinen kuin Apáczain Unkarissa aikana, jolloin kirjallisuus ei vielä suuresti eronnut tieteestä. (Länsi-Euroopassa tämä tapahtui aiemmin.)

1600-luvun kirjallisuuden lajit eroavat siis samalla tavoin länsieurooppalaisista lajeista kuin sittemmin 1700- ja 1800-luvun kansallistunnon heräämisen seurauksena syntyneet lajit. Ei ole sattumaa, että Kai Laitisen kirjallisuushistorian 1800-luvun ensimmäistä puoliskoa käsittelevä jakso on nimeltään ”Kansakunta etsii identiteettiään”. Turun romantiikka ja Lauantai-seura yhdistävät suomalaisen kulttuurin edelläkävijöitä samaan tapaan kuin Unkarissa Kazinczy-piiri ja myöhemmin Kisfaludy-seura. 1800-luvun ranskalaisesta tai englantilaisesta kirjallisuushistoriasta puuttuu ymmärrettävästi tämänkaltaisen identiteetin korostamisen tarve, mutta piirre löytyy esimerkiksi skotlantilaisilta kirjailijoilta kuten Robert Burnsilta ja saman ajan venäläisiltä, Puškinilta ja Gogolilta.

Itsensä periferiaan ahdistetuiksi tuntevien pienten kulttuurien itsemäärittely ja kirjallisuuslajien kehitys tapahtuvat omaperäisten hierarkioiden alaisuudessa. Niinpä myös eroavuudet ovat ilmeisiä ja esimerkiksi Sándor Petőfin muotoilema unkarilainen romantiikka on aivan toisenlaista kuin vaikkapa ranskalainen romantiikka. Kirjallisuudessa sekä yhtäläisyydet että eroavuudet ovat todistusvoimaisia. Niin András Fáyn kuin Topeliuksenkin sadut saivat aikanaan omat lukijakuntansa. Fáyn saduilla oli István Széchényiin niin itsetuntoa herättävä vaikutus, että ne kannustivat hänet (hänen oman tunnustuksensa mukaisesti) yhteiskunnalliseen toimintaan. Vastaavasti myös Topelius eteni tanskalaisen H. C. Andersenin jälkiä. Hänen vaikutuksensa oli ennen kaikkea kieltä ja lajia luova. Suomen runouden kehitykseen on vaikuttanut merkittävästi Eino Leino. Kuitenkin juuri Leinolla ja Endre Adylla, toistensa aikalaisilla, länsieurooppalaisen runouden ja aatehistorian virtauksiin liittyvinä runoilijoina, on useita yhteisiä teemoja ja runouden lajeja. Vastaavasti myös poeta doctus V. A. Koskenniemen konservatismi antaa äänen samoille arvoille ja perinneaineksille oppositiossa Leinoon nähden kuin meillä Mihály Babits Adyn suhteen. Mainittakoon myös, että Mihály Vörösmartyn *Szózat*in (Herätyshuuto) ruotsinkielinen käännös inspiroi aikoinaan Runebergiä *Maamme-laulun* kirjoittamiseen.

Kansallisista talonpoikaisperinteistä jatkuvuutta ja kestävästä kehitystä toivova unkarilainen kansankirjailijoiden liike, János

Kodolányi, mutta myös muut, löysivät jälleen henkilökohtaisissa suhteissaan taistelutovereita maailmansotien välisestä Suomesta, vaikka lajit olivatkin erilaiset. Maailmankirjallisuuden tasolla maaseudusta kirjoittivat sekä Zsigmond Móricz että F. E. Sillanpää, edellinen draamalle ominaisella tiiviydellä, jälkimmäinen hiljemmin, lyysisemmin ja modernimpaa tunnelmaa luoden. Kun tutkitaan 1900-luvun alun proosaa Suomessa ja Unkarissa ja verrataan sitä vaikkapa puolalaisen Wladyslaw Reymontin teoksiin, saadaan joukko sellaisia yhteiskunnallisia, psykologisia, metafyyysisiä ja kielellisiä eroja, jotka pitkään määrittivät niin suomalaisen kuin unkarilaisenkin kirjallisuuden kehitystä.

Myös proosassa 1900-luvulla tapahtunut paradigmanvaihdos, joka tavallisesti kytetään James Joyceen, kosketti näitä kahta kansalliskirjallisuutta eri tavoin. Suomessa oudoksuminen kesti kauan (Laitinen 1981, 214). Vasta Volter Kilven sisäiset monologit ja yksityiskohtainen kuvaus hänen *Alastalon salissa* -nimisessä romaanissaan on totuttu liittämään Joyceen. Paradigmanmuutos, jos siitä ylipäättänsä voidaan puhua, on teoksessa kuitenkin myös kansallinen, koska tiivis, tietoisuuden liikkeitä seuraava tyyli kuvastaa lounaissuomalaisen saariston merimiesten ja talonpoikien maailmaa. Kai Laitinen kirjoittaa osuvasti, että näyttää siltä kuin näkisimme Marcel Proustin kotikutoisissa sarkavaatteissa tai James Joycen suomalaisen maalaistalon tilavassa tuvassa. (Laitinen 1981, 290.) Unkarissa Joycen seuraajana pidettiin 30-luvulla Miklós Szentkuthya, 50-luvulla *Paulan tähden* (Disznótorin) kirjoittajaa Magda Szabóa ja 70-luvulla romanialaista János Pusztaita. Szentkuthyn barokkisurrealismi ja hänen kulttuurihistoriallinen siansaksansa eroavat kuitenkin Joycen mallista, samaan tapaan kuin Szabón perinteinen kielenkäyttö ja kuvaus tajunnanvirtatekniikkaan yhdistettynä tai Pusztain kokeellisuus, jossa yhdistyvät runsas, pirstaleinen esitystapa ja sosiografian tiiviys.

Eeppisen lajin säilymisen, sen muunnosten tarkastelun, eurooppalaisiin malleihin vertaamisen ja eroavuuksien etsiskelyn kautta voidaan itse asiassa kirjoittaa kansalliskirjallisuuksien historia. Siitä, millaisia mahdollisuuksia tähän on suomalaisunkarilaisessa vertailusuhteessa, on paras tuntemani esimerkki Lajos Szopori Nagy'in tutkielma *Osztrák-magyar tintaceruza és*

egy finn csizmapár vándorlása a háborúban (Itävaltalais-unkarilaisen mustekynän ja suomalaisen saapasparin vaellus sodassa). (Szopori Nagy 1987, 195–215.) Tutkielmassa käsitellään kahta romaania: J. Jenő Tersánszky *Egy ceruza története* -nimistä romaania (Mustekynän historia, 1948) ja Pentti Haanpään *Yhdeksän miehen saappaita* (1945). Kumpikin on sotaromaani, ja narratiivinen näkökulma perustuu samaan ideaan, henkilöltä toiselle kulkeutuvan esineen motiiviin. Nämä kaksi kirjailijaa eivät tunteneet toistensa teoksia. Mosaiikkimainen rakenne ja erikoinen näkökulma johtavat sekä yksilölliseen lajimuunnelmaan että luovat erinomaisen, yleisen vertailumahdollisuuden niin yhteiskuntahistoriallisesta kuin lajiteoreettisestakin näkökulmasta. Mielestäni joidenkin kirjallisuuden kausien todellinen luonnehtiminen voi onnistua parhaiten lajimuutosten välivaiheita, suhteita ja dynamiikkaa havainnollistamalla. (Fowler 1982.)

Kansallisten kulttuurien kehitysmalleja ja suuntauksia sekä kirjallisuuden paradigmoja, niiden muutosten yhtäläisyyksiä ja eroavuuksia voidaan pääasiassa vertailla tekemällä tunnetuksi kyseessä olevan kirjallisuuden erityisasemaa ja tehtävää. Kulttuuri, joka ei ole selvillä omasta erityislaadustaan ja sitä muista erottavista piirteistään, joutuu kohtaamaan yhdenmukaistumisen ja erityispiirteidensä menettämisen uhan. On myös yleisesti tunnettua, että maailmankulttuuria eivät rikastuta toisiaan kasvavassa määrin muistuttavat kulttuurit, vaan erityisyytensä tunnistavat ja hyväksyvät kulttuurit.

Suomentanut Mira Hänninen

Lähteet

- Fowler, Alastair 1982: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford.
- Laitinen, Kai 1981: *A finn irodalom története*. Ford. Javorsky, Béla. (Alkup. Suomen kirjallisuuden historia.) Budapest.
- Szopori Nagy, Lajos 1987: *Egy osztrák-magyar tintaceruza és egy finn csizmapár vándorlása a háborúban*. Filológiai Közlöny.

NYUGAT

FŐSZERKESZTŐ:

IGNOTUS
SZERKESZTŐK:

FENYŐ MIKSA ÉS OSVÁT ERNŐ



TARTALOM: AMBRUS ZOLTÁN: Utazás egy cukrosbolt körül. (Első közlemény.) — IGNOTUS: Jegyzetek (Tisza István és a nemzetiségi kérdés.). — KORTSÁK JENŐ: A kövér lány. (Novella.) — TELEKES BÉLA: Az én utam. (Vers.) — SCHÖPFLIN ALADÁR: Új egyetemek. — LACZKÓ GÉZA: Magyar író magyarsága. (Párbeszéd.) — ADY ENDRE: Versek. — LENGYEL GÉZA: A múlt emléke. — DIENES VALÉRIA: A nirvána felé. (Párbeszéd.)

FIGYELŐ: Magyar Imperialismus (HALÁSZ IMRE). — Az Ehrlich-Gy. (BRÓDY SÁNDOR). — Lucia, Binet Valmor regénye (ADY ENDRE). — Levél: Leasszal Annának (DIENES VALÉRIA). — Emlékezés Kiss Károlyra (BÁLINT ALADÁR). — Szilágyi Géza: Lepel nélkül (HAGY LAJOS). — Herczeg Ferenc: Szélek szárnya (KARINTHY FRIGYES).

SZERKESZTŐSEG ÉS KIADÓHIVATAL BUDAPEST
MÉRLEG-UTCA 9. I. EM. ELŐFIZETÉSIÁRA EGY ÉV-
RE 20K. FÉLÉVRE 10K. EGYES SZÁM ÁRA 1Kor. MEG-
JELENIK MINDEN HÓNAP 1-ÉN ÉS 16-ÁN.

ZOLTÁN KENYERES (Budapest)

"Nyugatin aika"

Nyugat-niminen aikakauslehti ilmestyi Unkarissa vuosien 1906 ja 1941 välillä. Se ei ollut vuosisadan alkupuolella ainoa modernin unkarilaisen kirjallisuuden aikakauslehti mutta lukuisten muiden joukosta todennäköisesti kaikkein merkittävin. *Nyugat* (Länsi) toimi kotina muun muassa Endre Adylle, Mihály Babitsille ja Zsigmond Móriczille. Sen sivuilla julkaisivat useat Unkarin proosakirjallisuuden merkkihenkilöt, ja modernin unkarilaisen proosan katsotaankin syntyneen *Nyugatin* myötä.

"Nyugatin aika" on tapana jakaa kolmeen eri sukupolveen. Ensimmäiseen sukupolveen kuuluvat Adyn aikalaiset, toisen aikakauden tunnetuimmat kirjailijat ovat Lőrinc Szabó ja Gyula Illyés, kun taas kolmanteen kuuluvat muun muassa Miklós Radnóti ja Sándor Weöres.

Vuodesta 1908 vuoteen 1929 aikakauslehteä toimitti Ernő Osvát, vuosien 1929 ja 1933 välillä johdossa olivat Móricz ja Babits. Tämän jälkeen aina vuoteen 1941 *Nyugatin* toimittaminen jäi Babitsin harteille. Hänen kuoltuaan vuonna 1941 viranomaiset peruuttivat aikakauslehden toimiluvan ja Babitsin seuraaja, Gyula Illyés, pystyi jatkamaan toimintaa vain muuttamalla aikakauslehden nimen. Toiminta jatkui nimellä *Magyar Csillag* aina vuoteen 1944 asti, joten voidaan sanoa "Nyugatin ajan" kestäneen vuodesta 1908 vuoteen 1944, jolloin sen toiminta lakkasi samoihin aikoihin saksalaisten maahantulon kanssa.

Unkarin kirjallisuushistoriassa on ollut tapana asettaa "Nyugatin ajan" alkamisajankohta varsinaisen aikakauslehden syntymistä aikaisemmaksi vuoteen 1902, jolloin ilmestyi Ernő Osvátin ensimmäinen aikakauslehti *Magyar Génius*. "Nyugatin

aika” voidaan siis todellisuudessa ajoittaa vuosien 1902 ja 1944 välille. Se kattaa koko tämän vuosisadan alkupuoliskon.

Mutta mitä ”Nyugatin aika” oikeastaan tarkoittaa?

Suppeassa merkityksessä se on yhtä kuin vuosien 1908 ja 1941 välinen aika, laajemman käsityksen mukaan vuosien 1902 ja 1944 välinen ajanjakso. Historiallis-filosofisesti käsitettynä ei kyseessä ole kuitenkaan itsenäinen, kirjallisuushistoriallinen ajanjakso vaan suuremman aikakauden osa. Tämä aikakausi sai alkunsa 1700-luvun lopulla ja on jatkunut näihin päiviin saakka.

Tarkastelen artikkelissani joitakin tämän suuremman aikakauden arvoteoreettisia ja -opillisia erityispiirteitä. Mielestäni kirjallisuus on muodostelma, eikä pelkästään esteettinen ilmiö. Tšekkiläistä Jan Mukařovskya mukaillen kirjallisuudentutkimus on yhdistetty tiede. Tutkittaessa kirjallisuutta ei pelkkä esteettisten arvojen ja niiden muutosten tarkastelu riitä, vaan on myös kiinnitettävä huomiota teosten yhteiskunnallisiin, filosofisiin ja historiallisiin yhteyksiin.

Muutoksen mahdollisuus / mahdottomuus

Nyugatin vuoden 1941 Mihály Babitsin kuolemaa edeltävässä numerossa ilmestyi Géza Ottlikin kertomus *Hamisjátékosok* (Väärinpelaajat), joka kertoo 40-vuotiaasta kuuluisasta kirjailijasta ja häntä puolta nuoremasta paronittaresta. Päähenkilöt teeskentelevät vastoin tavanomaista korttipeliään olevansa rakastavaisia. Vähitellen kirjailija rakastuu tyttöön eikä enää teeskentele. Paronittaren yhä jatkaessa peliään hän ajattelee koko elämän olevan valheellista ja epäaitoa. Kaikki on teeskentelyä, koko elämä samaa ”syvää suota” kuin kirjallisuuskin.

Tämä vuonna 1941 muotoiltu ajatus vie historialliseen ajanjaksoon, vuosisadan alkuun, jolloin Hugo von Hofmannsthalin *Lord Chandos* -kirjeen myötä tulivat esiin nietzscheläisen maailmankritiikin teesit. Friedrich Nietzsche kuulutti kaikkien arvojen uudelleenarviointia, mutta ei kajonnut länsieurooppalaisen filosofian perustaan, ajatukseen siitä, että maailma muodostaa täyden kokonaisuuden. Vaikka Nietzsche jo vuosisadan vaihteessa havaitsi perustan säröilyn, piti hän puuttuvaa kokonaisuutta taiteen puutteena. Hofmannsthal sen sijaan näki

pirstaleisuutta kuvastavassa taiteessa ulkopuolisen todellisuuden ja taiteen varsinaisen arvon. Hänen aikalaisensa Endre Ady ilmaisi saman ajatuksen kuuluisalla, usein lainatulla säkeellään ”minden Egész eltörött” (”kaikki Kokonainen on säröillyt”). Adyn runoudessa pirstaleisuus ei kosketa pelkästään poliittis-yhteiskunnallista tasoa vaan henkilökohtaisia kokemuksia. Myös Hofmannsthal käsittelee henkilökohtaista ulottuvuutta, tosin toisesta näkökulmasta, kirjoituksessaan *Der Dichter und diese Zeit* (1905). Hofmannsthalin mukaan ajan luonne piilee monipuolisuudessa ja määrittelemättömyydessä. Hän käyttää ajasta substantiiviksi muodostunutta verbiä ”das Gleitende”.

Géza Ottlik pohtii kertomuksessaan samoja kysymyksiä vuosikymmeniä myöhemmin kutsuessaan elämää ja ihmisen olemassaoloa suoksi. Silmänkääntötemppe, josta hänen novellinsa päähenkilö puhuu, liittyy olemisen kokemuksen muutokseen. Vaikka olemuksen luonne sinänsä on muuttumaton, siitä on tullut rauhattomampi, hälyyttävämpi ja pelottavampi.

Hamisjátékosok kertoo sisäisen, sielullisen ja keinotekoisien todellisuuden mahdottomuudesta ja toivottomuudesta. Kertomuksen edetessä teeskentelijät paljastuvat. Käy selväksi, että myös nuori paronitar on todellisuudessa rakastunut kirjailijaan. Kirjailija jää kuitenkin seisomaan tytön huoneen ovelle pystymättä astumaan sisään: hän ei kykene kohtaamaan oikeaa todellisuutta.

Ottlikin arvomaailma osoittaa Hofmannsthalin jo vuosikymmeniä aiemmin esille nostamaan problematiikkaan. Ottlikin mukaan emme ainoastaan ole kykenemättömiä vaikuttamaan ulkoiseen todellisuuteen vaan myös kykenemättömiä muuttamaan sisäistä maailmaamme. Ulkoinen todellisuus ei voi muuttua. Tämä näkemys on synkkä, pettynyt ja illuusioton näkemys, jonka mukaan me emme enää huomioi jalkojemme alla olevaa todellisuutta ja olemme kuvitelmiemme vankeja. ”Nyugatin aikakauden” alku ja loppu päätyvät ajatuksenkulun näkökulmasta yhteen ja samaan arvoulottuvuuteen: muutoksen ja muuttumisen mahdottomuuteen.

Kirjallisuushistoriallinen kukoistuskausi

Vuosisadan alusta sen puoleenväliin asti ulottunut aikakausi muodostaa suuremman, historiallisen aikakauden osan. Tämä aikakausi alkoi 1700-luvun viimeisellä kolmanneksella, ja itseasiassa myös meidän aikamme sisältyy siihen. Tämä jo yli kaksisataa vuotta kestänyt aikakausi jakautuu useaan pienempään ajanjaksoon, jotka seuraavat toisiaan sykleittäin.

Jos haluamme ymmärtää ajanjakson alkua, on meidän otettava esille Goethen *Wilhelm Meister*. Sen ensimmäinen osa, *Oppivuodet* ilmestyi vuonna 1796, ja tiedetään, että muun muassa Spinozan filosofialla oli siihen suuri vaikutus. Romaani todistaa sadoilla sivuillaan ihmiselämän muuttumismahdollisuuksia. Elämä, vihjaa tämä sydäntäsärkevän kaunis romaani, on riskitön. Voimme antautua seikkailuihin, koska loppujen lopuksi kaikki palvelee kasvamistamme. Huomaamatta kaikki on parhaaksemme. Kaikki, mikä näyttää välttämättömältä, on pohjimmiltaan tarpeellista viemään meitä kohti täydellisyyttä, autenttista olemassaoloa. Askel askelelta tulemme täydemmiksi ja löydämme todellisen luonteemme. Eräs Goethen aikalainen, prinssi Ligne kirjoitti, että suurin sankaruus on ilo. Romaanin yhdessä viimeisimmistä kappaleista Goethe muistuttaa siitä, että uskaltaisimme iloita.

Näin alkoi puheena oleva aikakausi: toivein, suunnitelmin ja avoimin sydämin. Goethen ajatukset vihjaavat kaiken olevan mahdollista. Aikakauden ensimmäinen jakso loppuu kuitenkin 80 vuotta myöhemmin Flaubertin viimeisen romaanin *Bouvard ja Pécuchet* myötä. Romaanissa kaksi pariisilaista virkamiestä päättää aloittaa uuden, ihanteellisen elämän maalla, Pariisin ulkopuolella. He yrittävät toteuttaa ajatuksia, jotka 1700-luvulta lähtien olivat olleet vallalla eurooppalaisessa ajatuspiirissä. Kirjan lopussa miehet palaavat kuitenkin alkupisteeseen, Pariisiin. Flaubertin romaani ei puhu muutoksesta, elämä ei muutu: ajanjakson suuret ja jalot ajatukset osoittautuvat todellisuudessa arvottomiksi.

Sama muutoksen ja muuttumattomuuden ajatus tulee esiin myös venäläisessä kirjallisuudessa. *Ylösousemuksessaan* Tolstoi osoittaa, että ihmisiä ei voi muuttaa; ihmiset voivat muuttua vain

omien yli-inhimillisten uhraustensa kautta. Muutos ei ole sisäinen vaan ulkoinen; ei tahdonvarainen eikä yhtämittäinen prosessi vaan ihme, antamisen ja rakkauden ihme. Myöskään Dostojevski ei enää *Riivaajissaan* usko muutoksen mahdollisuuteen. Unkarin kirjallisuudessa Imre Madáchin *Ihmisen murhenäytelmä* (Az ember tragédiája) kuuluu samaan aikakauteen edellisten kanssa. Madáchin mukaan historian kulkiessa eteenpäin ei ole odotettavissa mitään hyvää. Toivo on pelkästään ihmisten sisäisessä maailmassa, jossa runous, rakkaus ja nuoruus voivat antaa toivoa. Myös Henrik Ibsenin *Peer Gynt* ja Solveig-teema puhuvat aikakauden alun silmiinpistävän suuresta, yhteiskunnalliset mittapuut saaneesta toivottomuudesta.

Muutama vuosikymmen edellisten jälkeen alkoi kirjallisuudessa uusi ajanjakso, aatteiden uusi koetteleminen. Jälleen oli mahdollista muuttaa ihminen, elämä ja olosuhteet. Joris-Karl Huysmans kirjoitti kolmessa romaanissaan uudelleen nousun historiasta, uuden aateidentiteetin etsinnän seikkailuista. Ensimmäisen, edellisen ajanjakson oppeja ei unohdettu, sen rippeet jo alun alkaen väänsivät innostuksen liekkiä pienemmäksi. Goethen vääjäämätön usko ei enää palannut kirjallisuuteen, ja jos palasikin, niin sillä oli vaikutusta ainoastaan poliittisten ääriaatteiden alueella. Henkinen elämä oli jo muuttunut epäilevämmäksi.

Suuren aikakauden alkuun ajoittui Ranskan vallankumous, jolla oli perustavanlaatuinen merkitys eurooppalaiselle elämälle. Se kosketi syvästi ajan aatteellisia ulottuvuuksia. Muutoksen kysymykseen sillä oli äärimmäinen ja samalla täysin yksiselitteinen vastaus. Vallankumous painotti näkemystä, jonka mukaan maailma on muutettavissa tahdolla ja väkivalloin. Tämä näkökulma on nostanut päätään yhä uudelleen maanosamme valtioissa näihin päiviin asti ja yhä uudelleen se lävistää radikaalien pyrkimysten aatteet ja niiden poliittiset apuvälineet.

Ihmisarvontunto

Suuren aikakauden alussa, 1700-luvun lopulla, hahmottui eurooppalaisessa filosofiassa ajatus, jonka mukaan muutos on ymmärrettävä arvojen tarkkailuna. Muutosta ja muuttumattomuutta, yhteiskunnallis-kansallista olemista ja väkivaltaisen toiminnan aatetta ei voi ymmärtää historiallisissa tilanteissa, jos rinnalla ei tarkastella korkeampaa aatenäkökulmaa. Tämän näkökulman toi esiin Immanuel Kant vuonna 1785, neljä vuotta ennen Ranskan vallankumouksen alkua.

Kantin käsitteellistämän ihmisarvontunnon ("Menschenwürde") ydin oli, että ihminen on järjellisenä olentona itsetarkoitus; ihmistä ei voi käyttää muiden tarkoitusten välineenä. Tämä ajatus suodattuu koko aikakauden korkeakulttuuriin, ja se voidaan nimetä renessanssin jälkeen täydentyvän humanismin keskustaksi. Aate ei muodosta omaa ajanjaksoaan vaan kulkee yhtenäisesti koko aikakauden taiteessa moraalilauseena.

Tämä aikakaudelle ominainen ajatus esteettisyyden liittämistä moraaliin näkyy romantiikasta lähtien myös unkarilaisessa kirjallisuudessa ja voimistuu erityisesti "Nyugatin aikakaudella". Kantin aatemalli ilmestyi *Nyugatissa ars poetica*-tyyliin.

Kantilaista näkökulmaa tarkastellessa kiinnittyy huomio kahteen tekstiin, jotka molemmat ilmestyivät vuonna 1918. Toisen niistä kirjoitti myöhemmin marxilaiseksi kääntynyt nuori György Lukács ja toisen Mihály Babits. Lukács kirjoitti erääseen filosofiseen kiistaan liittyen eettisestä idealismista ja painotti poliittisen ja eettisen toiminnan toisistaan poikkeavaa luonnetta. Vaikka nuori Lukács ei kuulunutkaan *Nyugatin* sisäpiiriin, ilmestyivät monet hänen kirjoituksistaan lehdessä. Kyseisessä artikkelissa käsitelty politiikan ja etiikan vastakkainasettelu kuvasi *Nyugatin* yleistä suuntaa. Aikakaudelle oli kuvaavaa varauksellisuus ja epäluulo politiikkaa kohtaan. Eettistä toimintaa pidettiin politisointia korkea-arvoisempana.

Babits työskenteli *Nyugatissa* Kantin *Zum ewigen Frieden*-teoksen käännöksen ilmestymisajankohtana. Babits kirjoitti

käännöskokoelmaan alkusanat, jotka ilmestyivät *Nyugatin* elokuun ensimmäisessä numerossa. Babits yhdistää artikkelissaan Kantin teoksen näkemyksiä omaan maailmankatsomukseensa ja päätyy niin ikään ihmisarvontunto-käsitteeseen. Kirjoituksessaan hän siteeraa samoja ajatuksia kuin Lukács mutta eri painotuksella.

Myöhemmin Lukács katkaisi siteensä kantilaiseen humanismiin ja liittyi kommunistiseen vallankumousliikkeeseen. Babits ei seurannut samaa tietä vaan piti loppuun asti kiinni humanistisesta ihmisarvontunto-käsitteestä. Samaa tietä jatkoivat myös muut *Nyugatin* kirjailijat, jotka 1930-luvulla kritisoivat ajan epäinhimillisiä ja pahoja aatteita. Tykkien jo jysähdellessä Budapestissä vuoden 1945 ensimmäisinä viikkoina Géza Ottlik etsi muutamien kirjailijaystäviensä kanssa venäläisten sotilaiden esikunnan ja pyysi apua *Nyugatin* toiminnan uudelleen käynnistämiseksi. Tylyt sotilaat lupasivat kaikenlaista, mutta heillä oli muitakin huolia kuin unkarilainen kirjallisuusaikakauslehti. Lehdestä ei tullut mitään. Seuraavat vuosikymmenet eivät olleet suopeita Kantin humanistisille ajatuksille perustuvan aikakauslehden toimittamiselle.

Yhteenvetona täytyy yhä uudelleen painottaa sitä, että eurooppalaisen kirjallisuushistoriallisen kukoistuskauden sisälle sijoittuva ajanjakso, johon *Nyugat* kuului, muodostaa tärkeimpiä aatehistoriallisia piirteitä tarkastellessa syklisen rakenteen: elämän muovailtavuus, muutosmahdollisuus ja muuttumattomuus ovat luonteeltaan jaksottaisia ja toistavat edellisen ajanjakson itseensä sulkevaa sykliä. Jo edellisellä, Gothestä Flaubertiin kestäneellä aikakaudella ilmestyi humanistisen ihmisarvontunnon aate, joka murskautui vasta postmodernien kirjailijoiden ja taiteilijoiden ajatusmaailmassa. Ihmisen omanarvontunne ja taide siihen liittyvine moraalisine velvollisuuksineen poikkileikkaavat merkittävää kirjallisuutta. Tämä vaikeasti nähtävä kaksoisrakenne, jaksoittaisuus ja suoraviivaisuus, liittyy jälkipolvilla usein ilmenevään neuvottomuuteen ja historiallisten tieteiden yleiseen arvojen epävarmuuteen.

Suomentanut Katariina Prihti

Lähteet

- Berend, T. Iván 1982: Válságos évtizedek, közép és Kelet-Európa a két világháború között. Budapest.
- Fehér, Ferenc 1969: Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig. Irodalomtörténet. 317–346, 531–560.
- Fejtő, Ferenc 1990: Rekviem egy hajdanvolt birodalomért, Ausztria-Magyarország szétrombolása. Budapest.
- Foucault, Michel 1991: A modernség politikai-filozófiai dilemmái a felvilágosodáson innen és túl. Budapest.
- Fried, István, szerk. 1991: A monarchia a századfordulón, Monarchia-irodalmak és irodalmak a Monarchiáról. Szeged.
- Frye, Northrop 1967: The Modern Century. Toronto.
- Hanák, Péter 1988: A Kert és a Műhely. Budapest.
- Johnston, William 1972: The Austrian Mind. Berkeley.
- Kulcsár Szabó, Ernő 1993: A magyar irodalom története 1945–1991. Budapest.
- Lukács, György 1977: Ifjúkori művek. Budapest.
- Lukács, John 1988: Budapest 1900. A Historical Portrait of a City and its Culture. New York.
- Nagy, Pál 1993: "Posztmodern" háromszögelési pontok. Lyotard, Habermas, Derrida. Párizs–Pécs–Budapest.
- Németh, Lajos 1970: A művészet sorsfordulója. Budapest.
- Rába, György 1981: Babits Mihály költészete 1903–1920. Budapest.
- Sándor, Iván szerk. 1995: A századvég szellemi körképe. Pécs.
- Schorske, Carl 1981: Fin-de-siècle Vienna, Politics and Culture. New York.
- Szabolcsi, Miklós 1987: Világirodalom a 20. században. Budapest.
- Szegedy-Maszák, Mihály 1994: Ottlik Géza. Pozsony.
- Török, Endre 1979: Lev Tolsztoj. Világtudat és regényforma. Budapest.

ANDRÁS GÖRÖMBEI (Debrecen)

Unkarilaiset vähemmistökulttuurit vuosituhannen vaihteessa

1.

Viime vuosikymmenten pitkällisen ja laajalle rönsyilleen väittelyn tuloksena on yleiseksi käsitykseksi vakiintunut, että unkarilainen kirjallisuus on sellainen kulttuurinen kokonaisuus, joka koostuu toisiinsa nähden oleellisesti erilaisista osista. Unkarilaisen kirjallisuuden kenttä voidaan jakaa kolmeen osaan: (a), Unkarin alueen, (b), lähialueiden unkarilaisvähemmistöjen sekä (c), läntiseen emigranttiunkarilaisten kirjallisuuteen. Tämä kansallisen kirjallisuutemme kentän monimutkaisuus ja monipuolisuus on seurausta historiamme tapahtumista. Trianonin rauhansopimuksessa (1920) silloisesta Unkarista lohkottiin alueita naapurivaltioiden hyväksi, ja näillä alueilla asunut kaikkiaan noin kolmasosa unkarilaisista pakotettiin kansallisen vähemmistön asemaan. Joukkomittainen länteen päin suuntautunut emigraatio on taas historiamme myöhempien käänteiden tulosta. Tätä kautta on syntynyt läntiseksi nimitetty unkarilainen kirjallisuus.

Osoituksena näiden eri kirjallisuuden osien yhteenkuuluvuudesta ovat yhteinen äidinkieli, yhteiset historiallis-kulttuuriset perinteet sekä kansallinen tietoisuus ja leima. Erottavina piirteinä voidaan mainita kulloisenkin maan toisistaan poikkeavat olot, toisin sanoen asuinpaikasta, omaksutusta roolista ja viimeisimmästä historiallisesta, taloudellisesta ja poliittisesta kehityksestä johtuvat tekijät. Unkarissa kommunistisen diktatuurin vuosikymmeniä jatkunut kansaa kuristava politiikka aiheutti sen, ettei kirjallisuuden luonnollinen elämä ollut mahdollista. Unkarilaisten vähemmistöjen kohtalo taas katsottiin naapurival-

tioiden sisäiseksi asiaksi. Läntisen maailman unkarilaisia pidettiin etäällä Unkarista olevana vihollisena.

Tällainen muurinrakentajien ajattelutapa ja poliittinen käytäntö rohkaisivat Unkarin sosialistisiksi nimikoituja naapurivaltioita pyrkimyksissään saattaa loppuun miltei peittelemätön pakkomukauttaminen. Vähemmistöunkarilaisten kollektiivisia oikeuksia ei ole tunnustettu toisen maailmansodan jälkeen, eivätkä heidän poliittiset instituutionsa ole voineet toimia missään puolustaakseen kulttuurista olemassaoloaan. Yksikseen jääneinä, eristettyinä sekä muista unkarilaisista että ulkomaailmasta ylipäänsä, vähemmistöunkarilaisilla kirjallisuuden saarekkeilla pakostakin keskityttiin omiin kohtalonkysymyksiin. Missä yleensä oli mahdollista, kirjallisuus ryhtyi puolustamaan vähemmistön yksilöllistä ja yhteisöllistä autonomiaa. Se ei kuitenkaan tapahtunut minkään ohjelman mukaisesti vaan sisäisestä tarpeesta. Kaikki tämä merkitsi kunkin vähemmistösaarekkeen kirjallisuuden omien, yksilöllisten ominaispiirteiden voimistumista.

Vähemmistön olemassaoloa uhkaavaa politiikkaa vastustessaan kirjallisuus kehitti toisistaan poikkeavia esteettisiä variaatioita omaa erikoislaatuaan suojaamaan. Slovakian unkarilaiset kirjailijat László Dobos ja Árpád Tőzsér sekä transilvanialaiset András Sütő, Sándor Kányádi, János Székely, Árpád Farkas ja muut valoivat 70-luvun teoksissaan kaiken katkeruuden ja negatiivisten kokemusten vastapainoksi toivoa kulttuurinsa ominaispiirteiden säilymisestä. He osoittivat, ettei sortohistorian tarvitse jatkua ja että vähittäisestä periksiantamisesta ja hajaannuksesta huolimatta elämänhalu on säilytettävissä ja että aina on mahdollista pelastautua henkiselle alueelle. Domokos Szilágyin runojen herpaantumaton vakaumus ja István Szilágyin traaginen romaani tekivät saman yleisemmällä tasolla.

Jugoslavian alueen unkarilaiskirjailijoilla tämä tendenssi ei ollut yhtä voimakas. Kirjallisuuden suhteellisen vapauden edellytyksenä oli, ettei vähemmistön ongelmia käsitelty. Kuitenkin esimerkiksi István Domonkos kuvaa runossaan *Kormány eltörésben* äidinkielensä unohtavan ihmisen sekavaa ja pirstaleista maailmankuvaa kauhistuttavalla voimalla. Ottó Tolnain näytelmän *Végladás* sankari puolestaan näyttäytyy itäisen

Keski-Euroopan historian uhrina. Samanlaisen kohtalon kanssa taistelevat myös Nándor Gionin romaanien henkilöt.

Karpatorutenian unkarilaisilla kirjailijoilla ei vuosikymmeniin ollut mahdollisuutta oman kansanryhmänsä uhanalaisen identiteetin ja yhteenkuuluvuuden ongelmien käsittelyyn edes lehtien palstoilla saati sitten teoksissaan. Vilmos Kovácsin romaani *Holnap is élnék* (Elämme huomennakin, 1965) kiellettiin. Tämän jälkeen vasta vuonna 1987 ilmestyi ensimmäinen kirjoitus, jossa julkisesti puututtiin Karpatorutenian unkarilaisia kohdanneisiin kansallisiin epäoikeudenmukaisuuksiin.

Unkarilaisvähemmistöjen kirjallisuus sai osakseen huomiota, Karpatorutenian poikkeusta lukuunottamatta, 70-luvun alkupuoliskolla koko unkarilaisella kielialueella ei vain elämysmaailmansa erilaisuuden vaan myös esteettisten arvojensa ja erikoislaatuisuutensa takia. 70-luvun puolivälistä lähtien Unkarin naapurivaltioiden sisäisten ongelmien kurimukseen yhä syvemmälle vaipuva sosialistinen politiikka asetti avoimesti tavoitteekseen kansallisuuksien hävittämisen. 80-luvun kuluessa tässä pääpiirteissään onnistuttiinkin: vähemmistöjen kulttuuri-instituutiot joko tuhottiin täydellisesti tai ainakin niiltä evättiin niiden keskeisimmät tehtävät. 80-luvun puolivälissä kävi lopulta selväksi, etteivät vähemmistökirjallisuudessa oman kulttuurin suojelemiseksi hahmotellut kauniit kuvitelmat ja humanistiset ohjelmat merkinneetkään mitään brutaalin hallinnon edessä. Ihanteet, kuten "vox humana" ja "erikoislaatuisuuden kunnioittaminen" sekä arvo tai luonnollisen olemassaolon oikeuden todistelu osoittautuivat turhiksi. Vähemmistöunkarilaisuus merkitsi käytännössä toisenluokan kansalaisuutta. Jatkuva alistaminen, henkisen elämän asteittain koveneva rajoittaminen ja poliittis-kirjallisesti suuntautuneiden henkilöiden herkeämätön tarkkailu ajoivat huomattavan joukon unkarilaisia kirjailijoita kaikilta vähemmistöalueilta pakoon Unkariin.

80-luvun vähemmistöunkarilaista kirjallisuutta voidaan luonnehtia taiteelliseksi keinoksi ilmaista vähemmistön suojattomuuden absurdiutta. Erityisesti tämä pätee Romanian unkarilaisiin kirjailijoihin. Toivon haihtuminen on kuitenkin silmiinpistävää kaikkialla. Romanian unkarilaisten kirjailijoiden leimaa-antavimmat teokset (András Sütő: *Advent a Hargitán* ja

Álomkommandó; János Székely: *A másik torony*, Sándor Kányádi: *Sörény és koponya*) eivät enää ilmestyneet Romaniassa vaan Unkarissa. Vasta järjestelmänvaihdon jälkeen niillä oli mahdollisuus tulla julkaistuiksi Romaniassa (István Szilágyi: *Agancsbozót*, Éva Cs. Gyimesi: *Álom és értelem*).

2.

Absurdiksi muuttunutta olemassaoloa kuvaavan kirjallisuuden kieltäminen oli tietysti suunnattu itse kuvauksen kohdetta vastaan. Näin ollen kirjallisuus kulki politiikan edellä. Kirjallisuus muokkasi etukäteen maata vuoden 1989 järjestelmänvaihdoille. Riittää, kun viitataan pelkästään siihen, miten suuri paino äidinkielestä kiinnipitämisellä ja unkarilaisten historian tiedostamisella oli 70- ja 80-luvun vähemmistöunkarilaisen kirjallisuuden merkkiteoksissa. Ei siis ole sattuma, että jokaisen vähemmistösaarekkeen kirjailijat ottivat avoimesti poliittisen roolin järjestelmänvaihdoksessa.

Mutta minkälaisia vaikutuksia järjestelmän vaihtumisella sitten oli vähemmistöunkarilaiselle kirjallisuudelle?

Erittäin tärkeä seuraus edeltäneisiin vuosikymmeniin verrattuna oli vähemmistöjen poliittisen järjestäytymisen muuttuminen mahdolliseksi. Tietyissä mielessä juuri tämä vapautti kirjallisuuden painavasta ja väistämättömästä vähemmistökansan puolustamistehtävästä.

Nyt voitiin vaatia autonomiaa, kansallisia erityispiirteitä kunnioittavia yksilön ja yhteisön oikeuksia, kaikkia niitä asioita, mitä kirjallisuus oli jo vanhastaan omine keinoineen ajanut, avoimesti, politiikan keinoin. Vähemmistöyhteisö ymmärsi kirjallisuuden sanoman jo silloin, kun ei ollut mahdollisuutta muunlaiseen kulttuuriseen itsepuolustukseen. Mainitsen yhden esimerkin: "Vaikka olisimmekin tuhasta tehtyjä, emme voi ihmisinä säilyä nöyryyden tuhassa". (András Sütő: *Kain ja Ábel*) Kahdeksankymmentäluvun alussa Kolozsvárin teatterin esityksessä yleisö puhkesi kesken esityksen minuuttikaupalla osoittamaan seisaaltaan suosiotaan tämän lauseen kuultuaan.

Monikymmenvuotinen diktatuuri vaaransi vähemmistön olemuksen ja yhteisön olemassaolon, mikä koettiin raskaana

taakkana. Ensimmäiseksi järjestelmänvaihdos toi vähemmistöille mahdollisuuden tunnustaa kuulumisensa laajempaan unkarilaiseen kokonaisuuteen. Kansallistunteen vapautuminen pani liikkeelle vahvoja voimia. Vähemmistöunkarilaiset kaikkialla kokivat ensisijaiseksi tarpeekseen määrittää oman paikkansa, toisin sanoen painokkaasti tuoda esiin unkarilaisuutensa sekä oikeuden omaan kieleensä, kulttuuriinsa ja kotipaikkaansa. Lähes silmänräpäyksessä organisoitiin uudelleen vähemmistökulttuurien instituutiot: koulut, sivistys- ja tiedeseurat, kirjapainot ja aikakauslehdet. Vähemmistöunkarilaisten itsetietoisuus ja elämänhalu näkyivät siinä, että elämää alettiin järjestää jälleen kansallisina yhteisöinä. Nyt hahmoteltiin uudelleen paikka unkarilaisten keskuudessa sekä suhteet siihen valtioon, jonka alueella elettiin. Unkarilaisten yhteenkuuluvuuden merkitystä korostettiin. 1900-luvun historian suureen kansalliseen draamaan – hajaannukseen ja jakautumiseen – haettiin näin ratkaisua heti vapautumisen koittaessa.

Kirjallisuudessa järjestelmänvaihdos aiheutti myös unkarilaisten yhtenäisyysaatteen vahvistumista. Poliitiikka ei koskaan kyennyt hävittämään kirjallisuutemme henkiseltä tasolta vaatimusta unkarilaisen kirjallisuuden yhtenäisyydestä. Gyula Illyés ja Sándor Csoóri rakensivat siltoja kerta toisensa jälkeen unkarilaisuuden erillään olleiden saarekkeiden välille. András Sütő vertasi kokonaisuuden ja osan suhdetta meren ja vuoristorien suhteeseen. Miklós Mészöly paloittelusta unkarilaisuudesta puhuessaan viittasi Hydraan, joka ei ole pelkästään epäsäännöllisyyden vaan myös poikkeuksellisen vahvan elämisen vietin mytologinen vertauskuva. Zoltán Szabó kirjoitti vuonna 1974:

Kansallinen kirjallisuus tunnustaa maiden rajat rajoiksi valtioiden välillä. Niillä ei ole merkitystä kirjallisuuden alueella. Teoksissa näiden rajojen ylittämällä tavoitellaan itse rajojen muuttamista abstraktioiksi. Valtioiden rajat voivat erottaa muutoin yhteenkuuluvat toisistaan mutta eivät vieraannutaa. Jos kuitenkin vieraantumista tapahtuu, silloin myllertävät vieraat voimat kansallisessa kirjallisuudessa.

Järjestelmänvaihdoksen myötä unkarilainen kirjallisuusnäkemys hävitti vastaavasti omalta osaltaan maiden väliset rajat. Kansallisen (unkarilaisen) kirjallisuuden ykseys muuttui aiemmasta toiveen tai julistuksen tasoisesta ykseydestä todellisuudeksi.

Viimeksi kuluneen vuosikymmenen aikana tapahtunut huomattava näkemysten eriytyminen ei kuitenkaan merkinnyt vastakohtaa edellä kuvatulle. Tästä on todisteena uusi, eri suuntauksia noudatteleva aikakauslehtien kirjo. Tämä oli vähemmistösaarekkeisiin jakamiseen verrattuna vastakkainen ilmiö: tiettyyn vähemmistöön kuuluva kirjailija ei ollut pakotettu kirjoittamaan tiettyyn aikakauslehteen vaan oli vapaa itse valitsemaan mieleisensä, joko emäunkarilaisen tai jollain vähemmistösaarekkeella ilmestyvän lehden. Eriytyminen rohkaisi liikkumaan vapaasti koko unkarilaisella kielialueella. Samalla vähemmistöalueiden absurdeissa elämänolosuhteissa osa erityisesti nuorista kirjailijoista katsoi toivottomaksi, jopa vääräksi, kirjallisuuden yhteiskunnallisen kutsumuksen. He aloittivat luonteeltaan post-modernit kokeilut ja loivat tähän liittyen omat vakiintuneet puitteensa. Useimmiten he kääntyivät niitä kirjailijoita vastaan, joita näkemyksiensä perusteella pidettiin ”kollektivisteina”.

Eriytymisellä on myös laajempikantoinen ja syvempijuurinen seurauksensa. Vähemmistöjen kirjallisuudessa itäisen Keski-Euroopan alueelliset määrittelyt heijastuivat voimakkaammalla tavalla. Lisäksi vähemmistö tunsu välittömämmin itäisen Keski-Euroopan alueen ongelmat, osaltaan myös enemmistön kielen ja kulttuurin tuntemuksen ansiosta. Syntyi sellaisia töitä, joissa tämä on tunnistettavissa pontimena ja eri sävyinä. Árpád Tőzsérin teos *Mittelszolipszizmus* kelpaa tässä suhteessa esimerkiksi, mutta voin mainita myös Lajos Grendelin proosan, jossa Slovakian unkarilaisen vähemmistön tilannetta tarkastellaan Bohumil Hrabalin prisman lävitse.

Viime vuosikymmeninä vähemmistöjen kirjallisuudessa on syntynyt sellaisia arvoja, joiden luokittelemisen ei onnistu yhden Unkarin mallin mukaan vaan todellisuudessa kyseessä ovat itsenäiset ilmiöt unkarilaisen kirjallisuuden sisällä. Toisinaan nämä ilmiöt rakentuvat ennen kaikkea yhteisunkarilaisesta perinteestä ja vähemmistön kohtalosta, toisinaan taas niissä on

havaittavissa itäisen Keski-Euroopan alueen kulttuurista tai vieläkin etäämpää peräisin olevia virikkeitä. Joka tapauksessa ne edustavat erityisiä arvoja unkarilaisessa kirjallisuudessa.

3.

Miten käy erityispiirteiden tässä yleisunkarilaisessa kohtaamisessa? Kannattaako eri vähemmistöjen kirjallisuudesta puhua enemmän?

Avoimuus on voimakkaasti yhtenäistävä tekijä myös kirjallisuudessa. Lopultakin unkarilaisen kirjallisuuden tuotteet ilmestyvät vapaasti aikakauslehdissä niiden syntypaikasta tai kirjoittajan kotipaikasta riippumatta.

Vapauden myötä hävisi läntisen unkarilaisen kirjallisuuden oppositiotehtävä. Epäselväksi muuttui myös emigranttien status: syytä, jonka vuoksi he pakenivat, ei enää ole olemassa. Monet ovatkin asettuneet Unkariin, monilla on koti kahtaalla. Unkarilaisen kirjallisuuden edellä mainittuun käsitejärjestelmään on hankalaa sijoittaa vähemmistöalueilta paenneita. Mihin pisteseen saakka joku on luettavissa vähemmistön edustajaksi? Onko tällaisessa luokittelussa edes järkeä?

Edes kirjailijat itse eivät ole yksimielisiä arvioinneissaan sen suhteen, onko unkarilaisen kirjailijan statuksen lisäksi hyväksyttävissä vielä jokin tarkempi määre. Lajos Grendel koetti tehdä termiä "Slovakian unkarilainen romaani" naurettavaksi nimeämällä tietyn ruokalajin "Slovakian unkarilaiseksi paprikananpojaksi". Hän väitti, ettei vähemmistöasemaan viittaava määrite kerro mitään oleellista: "Kirjoitan unkariksi, siis pidän itseäni unkarilaisena kirjailijana. Mielestäni kirjallisuus on kielellinen ilmiö – ei maantieteellinen, kansallinen eikä minkään muunkaanlainen." Transilvanialainen kirjallisuushistorioitsija József Izsák piti aikansa eläneenä Romanian unkarilaisen kirjallisuuden käsitettä ja kirjoitti: "Oikeastaan on yksi ja yhtenäinen unkarilainen kirjallisuus, jota eivät mitkään poliittiset valtionrajat voi paloittaa." Myös Jugoslaviassa on lehdissä käytetty paljon puheenvuoroja unkarilaisen kirjallisuuden käsitteestä. Csaba Utasi pitää yhtä kaikki vahingollisina myös niitä kirjoituksia, joissa korostetaan erilläänoloa Jugoslaviassa. Hän katsoo ne

poliittiseksi eristämisyrityksi muista unkarilaisista. Jugoslavian unkarilaisten hämmästyttävä hajaantuminen, Unkariin pakeneminen sekä Jugoslavian uusi suhde Unkariin motivoivat yhdessä Zoltán Vargaa määrittelemään illuusioksi käsityksen Jugoslavian unkarilaisesta kirjallisuudesta erillisenä ilmiönä.

Vähemmistöalueiden kirjailijat kokevat vähemmistömääreet osittain alentaviksi ja siksi tahtovat päästä niistä eroon. Useat protestoivat myös sitä vastaan, että Unkarin kirjallisuushistoria käsittelee erillisissä luvuissa vähemmistöunkarilaista ja läntistä unkarilaista kirjallisuutta. Ikuisena lisänä, täytteenä olemisesta halutaan eroon, samoin kuin kaikenlaisesta erottelustakin.

Näillä asioilla on kuitenkin myös toinen puolensa. Järjestelmävaihdosta ei voi unohtaa, mutta toisaalta kovin pian, lyhyen euforian jälkeen, ovat unkarilaiset kauhukseen joutuneet huomaamaan, ettei vähemmistöjen sorron ainoana syynä ollutkaan diktatuuri vaan sen kanssa yhteenkietoutunut enemmistön nationalismi ja sovinismi. Jälleen on saatu varmistus sille, että Trianonin rauha oli kohtalokas virhe. Epäoikeudenmukaisuuden tunne ei elä ainoastaan unkarilaisten keskuudessa vaan vielä voimakkaampana pelkona, Trianon-syndroomana (László Tőkés), Trianon-psykoosina (István Kocsis) slovakkien, romani-alaiden, serbien, ukrainalaisten keskuudessa. Tämä uhkaa itäisen Keski-Euroopan nykyistä demokratiakokeilua. Järjettömät määräykset, kansallisuuksien hävittämiseen tähtäävät toimenpiteet koululaeista kieliasetuksiin rasittavat myös tämän päivän unkarilaisia vähemmistöjä. Linaan László Dobosin 1993 pitämää esitelmää:

Illuusioita ja illuusioiden haihtumista, suuria harppauksia ja muureihin törmäämistä. Tämä kuvastaa Karpaattien altaan unkarilaisen kansan nykyistä elinkamppailua. Järjestelmävaihdoksesta on kulunut neljä vuotta ja voi sanoa: tätä emme odottaneet. Karpaattien altaan unkarilaisten taistelussa Unkari käy omaa yksinäistä kamppailuaan.

Unkarilaisvähemmistöiltä puuttuvat yhä yhteisöllisen elämän perusoikeudet. Tämän traagisen perusasetelman sisällä niiden elinolot eroavat nykyäänkin huomattavasti toisistaan – eniten tietenkin Unkarin unkarilaisten asemasta. Tämä kiistä-

Unkarilaiset vähemmistökulttuurit vuosituhannen vaihteessa

mätön tosiseikka oikeuttaa unkarilaisen kansallisen kirjallisuuden vahvistuneen yhteyden puitteissa tarkastelemaan näitä vähemmistökulttuureja myös erikseen vielä vuosituhannen lopullakin.

Suomentanut Pasi Koste

HAJNALKA MAKRA (Budapest)

Unkarin kirjallisuuden dilemmoja vuosituhannen vaihteessa

Artikkelini otsikon olen muokannut Ernő Kulcsár Szabón kirjasta *Az új kritika dilemmái – Az irodalomértés helyzete az ezredvégen* (Uuden kritiikin dilemmoja – Kirjallisuussymmärrys vuosituhannen vaihteessa, 1994), joka on myös antanut lähtöajatuksen tälle kirjoitukselle. Pidän kirjaa yhtenä Unkarin kirjallisuudentutkimuksen uusimmista ja tärkeimmistä teoksista. Siinä pyritään arvioimaan uudelleen kirjallisuuskäsityksiä järjestelmänmuutoksen jälkeisestä ”vapautuneesta” näkökulmasta ja tuomaan konstanzilaista hermeneuttista ajattelutapaa tutkimuksessa aikaisemmin hallinneiden positivismin ja marxismin sijalle.

Tältä kannalta kirjallisuudentutkimuksen teoreettisen näkökulman aukkoja paikantavat nähdäkseni myös seuraavat viime aikoina ilmestyneet kirjat: Béla Vilcsekin *Az irodalomtudomány ”provokációja”* (Kirjallisuustieteen ”provokaatio”, 1995), Ernő Kulcsár Szabón *A magyar irodalom története 1945–1991* (Unkarin kirjallisuushistoria, 1993) sekä Zoltán Kenyeresin *Irodalom, történet, írás* (Kirjallisuus, historia, kirjoitus, 1995). Lisäksi on mainittava kirjallisuusaikakausilehti *Alföldin* numero 2/1996. Kaikissa näissä pohditaan Unkarin kirjallisuuden ja kirjallisuustieteen tilannetta uudesta näkökulmasta, ja artikkelini pohjautuu niihin.

Ylläolevien lähteiden perusteella voi havaita vaatimuksen ja pyrkimyksen problematisoida Unkarin kirjallisuuden aiempia itsestäänselvyksiä. Kirjallisuudentutkijoita vaaditaan tekemään uusia tulkintoja, arvioimaan uudelleen kirjallisuuden tilannetta ja

mahdollisuuksia sekä kirjoittamaan uutta kirjallisuudenhistoriaa. Kirjallisuudentutkija Gerald Graff on määritellyt kirjallisuudentutkimuksen juuri sellaiseksi puhetavaksi, joka syntyy silloin, kun aikaisemmin ongelmattomat käsitteet nousevat keskustelujen aiheeksi ja muuttuvat ongelmallisiksi (Graff. sit. Bókay 1992, 8).

Tarkoitukseni on hahmotella tässä toistaiseksi Unkarissa vielä varsin uusia ajatuksia, kirjallisuutta koskevia dilemmoja ja tutkimusta osana ajankohtaista kirjallisuuskurssia. Haluan kyseenalaistaa ”suurten kertomusten” merkityksen unkarilaisessa nykykirjallisuudessa. (Esimerkkinä mainittakoon myytti kansalliskirjailijoista, joiden ”tehtävä” on ollut johtaa profeettisilla sanoillaan isänmaataan.) Samalla pyrin välttämään aiemmin välitettyjä stereotypioita ”tyypillisestä” unkarilaisesta kirjallisuustraditiosta. Pyrin myös problematisoimaan Unkarin kirjallisuuden yhteydessä useasti käytettyjä ja vakiintuneita käsitteitä kuten esimerkiksi tunnustusrunous (vallomásköltészet), kutsumuskirjallisuus (küldetéses irodalom) ja kirjailijan niin sanottu *vátesz*-rooli. Nämä vanhasta mytologiasta tai Raamatusta käyttöön otetut nimitykset viittaavat siihen, että kirjailijoilla oletetaan olevan jonkinlainen hyvin tärkeä, profeettainen rooli ja tehtävä.

***Vátesz* ja kirjailijat**

Yksi Unkarin kirjallisuuden keskeisin nimitys on *vátesz*, jonka vastaavaa muotoa en ole löytänyt suomen kielestä. Alunperin nimitystä käytettiin Galliassa ja Irlannissa eläville ennustajapapeille, jotka uhrasivat jumalille ja kertoivat heidän tahdostaan runonmuodossa (*Akadémiai Kislexikon* 1989). Unkarilaisen sanakirjan *Magyar értelmező kéziszótár*in mukaan latinalaisperäinen sana *vátesz* tarkoittaa ennustajaa ja profeettaa, mutta myös innoittunutta kirjailijaa ja runoilijaa, jolla on selvänäkijän voima.

Unkarissa sekä lukija- että tieteellinen reseptio on kirjailijoista puhuttaessa käyttänyt käsitettä *vátesz* tuttuna ja hyväksyttynä evidenssinä. Sitä ei ole tarvinnut selittää eikä problematisoida vaan se on kuulunut traditioon jotenkin itsestään selvänä. Kirjailijat ovat itsekkin omaksuneet tämän roolin jonkinlaisena

annettuna hyvän ja hyödyllisen kirjailijan mallina, jolla on myös tehtäviä varsinaisen kirjoittamisen ulkopuolella. Samalla se näin on toiminut myös eräänlaisena kirjailijan ”oikean” tehtävän legitimaationa.

Jos yllä olevan määritelmän *váteszt* katsotaan kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta kirjailijoiden esi-isiksi, niin kirjallisuus ymmärretään Jumalan sanojen välittämiseksi. Kirjailijat ovat siten ennustajapappien jälkeläisiä, jotka tietävät – ja pitävät tehtävänänsä kertoa sen kansalle ja vieläpä runomuodossa – mitä tapahtuu Jumalan tahdosta. Kirjailijan sana on siis pyhä ja sitä pitää totella. Sanasta tosin voi joskus tulla ”vaarallinen ase” kuten János Bródy ilmaisi rock-runossaan *A szó veszélyes fegyver* (Sana on vaarallinen ase) 1970-luvun alussa.

Raamatun symboliikassa kirjailija on valittu johtaja. Tätä implikoivat ne sananmuodot, joita kirjailijat käyttävät *ars poetica*-runoissaan määrittämään omaa rooliaan: profeetta (*próféta*), johtotähti (*vezérsillag*), tulipatsas (*lángoszlop*), henkinen johtaja (*szellemi vezető*) jne. Traditio pohjautuu runoilija Sándor Petőfiin, joka käytti runoissaan tätä tematiikkaa. Parhaiten esimerkki näkyy runoissa *Sors, nyiss nekem tért...*; *A magyar politikuskhoz*; *Mit daloltok még ti, jámbor költők?* Niissä Petőfi on valmis uhrautumaan kansan hyväksi kuin Kristus vapahtajana. Runoilija kehottaa kumppaneitaan aikaisempaa kovempaan lauluun heidän ”puhtaalla” ja ”taivaallisella” äänellään, sillä runoilija on Jumalan lähettämä pyhä kirje heikoille ihmisille. Esimerkiksi *Az apostol* (Apostoli) -nimisessä kertomarusossa päähenkilö Sylvester sanoo Jumalalle: *”én választottad vagyok”* (suom. ”minä olen sinun valitsemasi”). Runossa kirjailija samaistuu Sylvesterin apostoli-rooliin.

Unkarissa kirjallisuushistoria, kulttuuritraditio ja opetus on välittänyt kirjailijakuvan, jonka keskeisenä mallina on ollut Petőfi. Hän on ollut oppikirjoissa ”tärkein” ja ”suurin” unkarilainen kansalliskirjailija, jonka runoja opeteltiin ulkoa ja lausuttiin jokaisessa koulujuhlassa jo ala-asteella. Ei olekaan ihme, että 1960-luvun kirjallisuusoppikirjoissa runo *A XIX. század költői* (1800-luvun runoilijat) nähtiin yhtenä tärkeimmistä ohjelmarunoista. Siinä Petőfi vertaa 1800-luvun runoilijoita pakenevaan Moosekseen, jota ohjaa Jumalan lähettämä

tulipatsas. Runoilijoiden tehtäväksi Petőfi määritteli kansan johtamisen luvattuun maahan.

Újabb időkben Isten ilyen
Lángoszlopoknak rendelé
A költőket, hogy ők vezessék
A népet Kánaán felé.

Uusimmassa oppikirjassaan András Veres ei enää aseta edellä mainittua runoa keskeiseen paikkaan ja ottaa siihen jopa etäisyyttä (Kulcsár 1994b, 112). Nykydiskurssi ei nähdäkseni enää pidä niin tärkeänä ja ajankohtaisena tällaista runoilija-ohjelmaa ja tehtävää.

Petőfi on ollut myös suoranaisesti poliittisen kirjallisuuden mallina. Poeettis-poliittisessa ohjelmassaan hän itse ilmaisi János Aranyille vuonna 1847, että jos kansa hallitsee kirjallisuutta, se on valmis hallitsemaan myös politiikkaa. Petőfin runo *Nemzeti dal* (Kansallislaulu) on oppikirjoja kirjoittavan Károly Mohácsyn mukaan manifestimainen, toimintaan kehottava ”dialogi runoilija-apostolin ja kansan välillä” (Mohácsy, 278; kurs. HM). Kirjallisuudentutkija Antal Szerbin (1934) mielestä Petőfin nimi merkitsi unkarilaisessa tietoisuudessa samaa kuin runoilija eikä sen arvoja tarvitse revisioida (Szerb 1986, 376).

Tästä seuraa nähdäkseni helposti se, että Unkarissa kirjailijan käsite merkitsee samaa kuin *vátesz* eli profeettallinen, kansan hyväksi taisteleva poliittinen aktivisti, vapautta ja rakkautta laulava kansallissankari, joka oli myös Petőfiä seuranneiden kirjailijasukupolvien malli, mestari ja henkinen esi-isä (vrt. Márai 1992, 185–187). Tätä kansalliskirjailijan rooliperintöä jatkoivat muun muassa János Arany, Endre Ady, Gyula Illyés ja Illyésin kuoleman (1983) jälkeen Sándor Csoóri (Vasy 1995, 135).

1930-luvulta lähtien kansankirjailijat seurasivat esimerkkiä kertovan realismin ja elämyksiin perustuvan tunnustusrunouden avulla. He painottivat kirjallisuuden kansallista kutsumuksellisuutta; kirjailijoiden keskeinen teema ja tehtävä oli Trianonissa syvästi loukkaantuneen kansallisen identiteetin hoitaminen. (Kulcsár 1994a, 29.) György Lukácsin (1970) mielestä tällainen poliittisuus, ”oikea” politiikka oli pelkästään edullinen asia:

Unkarin kirjallisuuden perusolemus ja yksi suurimpia arvoja on se, että paras ja suurin Unkarin kirjallisuus on *aina* ollut poliittista. Siinä ovat Unkarin kirjallisuuden historian parhaat traditiot. Riittää, kun ajatellaan Sándor Petőfiä, János Aranyia, Endre Adya, Zsigmond Móriczia ja Attila Józsefia. (Lukács 1970, 491–492.)

Historiallinen näkemys on puolestaan vahvistanut haluttua traditiota ja välittänyt omahyväisesti nykykäsityksen siitä, että kansallishengen korkein muoto pukeutuu kirjallisuustraditioon. Ajan myötä ”kansallishenki” on muuttunut ”vallankumoukselliseksi perinteeksi”. Myös yksipuolinen, kontemplatiiviseen reseptioon rakentuva, arvovaltaperiaatteita seuraava kirjallisuustulkinta on periytynyt eteenpäin. Vuoden 1945 jälkeen se ei palvellut enää kansallista identiteettiä vaan valedemokraattisia makudoktriineja. (Kulcsár 1994b, 104.)

Kirjallisuuden ”tehtävät” kommunistisessa kirjallisuuspolitiikassa

”Palveleva” voidaan katsoa Unkarin kirjallisuutta määränneeksi piirteeksi kommunismin aikana, jolloin yksi suotuisa vaihtoehto kirjallisuudelle oli palvella valtaa ja vallassa olevaa ideologiaa. Vuodesta 1948–49 Unkarissa kuten myös muissa niin sanotuissa itäblokin maissa kirjallisuutta muokkasi yksinomaisesti sellainen kirjallisuuspolitiikka, joka on kontrolloinut kirjallisuutta ja pakottanut sen ”todellisuutta heijastavaksi” elimeksi. Kirjallisuudella ei ollut muuta tehtävää, kuin ”tehdä yhteiskunnallisesta ja henkisestä kurjuudesta kommunistista autuuden historiaa”. (Kulcsár 1994b, 18.)

Kirjallisuuspolitiikka suosi anti-individualistisia ja kollektiivisuusihanteiden mukaisia kirjoja (ibid, 20). Niistä yritettiin löytää historiallisen jatkuvuuden todisteet: onhan kirjallisuutemme aina ollut kansallisten kohtalokysymysten ja yhteiskunnallisen palvelun kirjallisuutta (ibid, 23). Tällä kirjallisuus sitten legitimoitiin yhteiskunnalle tärkeäksi ja hyödylliseksi alueeksi.

1956 ja 1957 olivat ne vuodet, joista lähtien oli mahdollista purkautua ulos kaavamaisuudesta. Silloin syntyi sellaisiakin

teoksia, jotka kertoivat bolshevismien varjopuolista. (Kulcsár 1994a, 54.) Myös Kirjailijaliiton osallistuminen vuoden 1956 kansannousuun on noussut legendaariseksi. Kirjailijoilla väitetään olleen suuri rooli siinä tapahtumaketjussa, joka lopulta purkautui aseelliseksi kapinaksi. Sen kukistumisen jälkeen vankilat täyttyivät kommunismijohdon silmissä ei-toivotuilla ”vastavallankumouksellisilla” kirjailijoilla. Myöhemmin János Kádárin ”konsolidaatioksi” eufemisoima kausi näytti kuitenkin monien silmissä jo jonkinlaiselta kirjalliselta vilkastumiselta: 1960-luvun alussa kirjailijat pääsivät vapaalle, ja voitiin julkaista aikaisemmin kiellettyjä kirjoituksia. Kirjallisuuden johto otti itselleen paternalistisen roolin ja pyrki siten välttymään 1950-luvun kirjailijaoikeudenkäynneiltä. Marxilaishenkisessä ja ideologian innoittamassa kirjallisuudessa reseptikulttuuri ja kirjallisuuden ymmärtäminen sen sijaan rappeutuivat huomattavasti. (ibid, 56.)

Unkarissa 1970-luvulla ”politisointi” siirtyi kirjallisuuteen; jokaisella kirjallisuustuotteella oli poliittinen ulottuvuutensa. Yhteiskunnallisten kysymysten käsittelemisestä sai esteettisiä arvoja, joita kirjallisuusreseptio on pikku hiljaa ruvennut antamaan myös muuten esteettisesti keinoille rytmikokeiluille ja lehtikirjoituksille. (Kulcsár 1994b, 23.) Nämä ovat kääntäneet huomion yhteiskunnan sellaisiin kysymyksiin, joiden käsittely muualla on ollut täysin mahdotonta. Kirjallisuusinstituutio toimi näin jonkinlaisena kvasiparlamenttina.

Vasta 1978/79 Kossuth Klubissa pidetyissä pyöreänpöydän keskusteluissa tuli kysymykseen, että olemassa oli samanaikaisesti kaksi erilaista ars poeticää: Sándor Weöresin nimeen liittyvä arvo-orientaatioinen ja Illyésiin kuuluva traditionaalinen tehtävän ottava (*feladvatvállaló*) kirjallisuus. Edellinen vaali ensisijaisesti esteettisiä ja eettisiä arvoja, kun taas jälkimmäinen pyrki edustamaan sosiaalis-poliittisia asioita. (Kenyeres 1995, 179.)

Jälkimmäistä näkökulmaa ainoana mahdollisena ilmaisumuotona pitäneet vastustivat kovasti 1980-luvun nuoria kirjailijoita. He reagoivat ymmärtämättömästi Tibor Zalanin ”Kasvoton sukupolvi” -nimiseen vastaohjelmaan, jossa kutsu-mustietoisuuden paikalle tuli puhdistustietoisuus. Zalanin vastustaneiden vastaus oli: Mitä he [kasvoton sukupolvi] puhuvat?

Onko *vátesz*-kirjailijoiden aika ohi? Ovatko kutsumusrunouden vuodet loppuneet? Eikö enää ole pateettisuutta ja moraalia, kuten Endre Adysta lähtien on ollut? (Ibid, 175.)

Nykydiskurssiin periytynyt kieli

Ernő Kulcsár Szabó väittää kirjassaan *Az új kritika dilemmái*, että suuri osa Unkarin kirjallisista teoksista puhuu edelleen kehnon realismin, tunnustusrunouden ja kansallisen illuusioteatterin kieltä (Kulcsár 1994b, 11). Kielestä ja yleensä ajattelutavasta näyttää puuttuneen relatiivisuus ja problematisointi. Totalitaariselle järjestelmälle oli tyypillistä suljettu, monologinen puhe- ja kielikulttuuri, ”joko tai” -ajattelu ”sekä että” -ajattelun sijalla. Esimerkiksi vielä Ferenc Juhász ja László Benjaminin 1960-luvun uudempi lyriikkakin näyttää pohjautuneen toistensa poissulkevaan dikotomiaan absoluutti ”kyllä” ja absoluutti ”ei”.

Kommunismien kulttuuriretoriikan tavoitteena oli Kulcsár Szabón mielestä eristää Unkarin kirjallisuus eurooppalaisista traditioista ja siirtää se itäiseen piiriin. Ei siis ihme, että läntisille kielille käännetty kirjat eivät yleensä herättäneet kiinnostusta eurooppalaisessa lukijassa. Niiden lyhytaikainen elämä loppui monesti murskaamoihin. (Ibid, 22.) Muun muuassa suomeksi 50- ja 70-luvuilla käännetty unkarilainen kirjallisuus kertoo paljon siitä, minkälaisia kulttuuripolitiikan suuntauksia virallisesti suosittiin.

1970-luvun toisella puoliskolla Péter Nádas, Péter Esterházy, Lajos Grendel ja Dezső Tandori toivat epiikallaan uuden problematiikan ja ilmaisumuodon modernisoinnin tahdon. He pyrkivät kyseenalaistamaan todellisuutta kuvaavaa poetiikkaa ja sen horjumatonta kieli- ja kirjallisuuskatsomusta. Heistä eniten postmoderniksi sanottu Péter Esterházy ei hänkään silti päässyt pitemmälle kuin ironisoimaan absoluuttisia käsitteitä. Hänen teoksissaan tieto ja siihen liittyvä ironia, kuten myös varmuus ja epäily ovat samanaikaisesti läsnä. Tässäkin mielessä uudemman unkarilaisen kirjallisuuden näkemykset eroavat monessa seikassa eurooppalaisesta ja amerikkalaisesta postmo-

dernista. Komprometoitunut eurooppalainen logosmyytti palvelee Unkarissa edelleen henkistä progressiota. (Ibid, 26–27.)

Hans-Georg Gadamerin teesien mukaan ymmärtäminen tapahtuu kuitenkin kielen kautta, ja kieli edeltää aina interpretaatiota. Peritty kieli ja diskurssi eivät muutu kirjallisuuden ulkopuolisten seikkojen ja järjestelmän muututtua vaan uuden ajatuksen ilmaisemiseen tarvitaan uusia käsitteitä. Ei riitä, jos vanhaa vastustava puhe sanoo uutta, vaan sen pitää sanoa se myös uudella tavalla. (Ibid, 60.)

1960- ja 1970-luvulla virallista arvosysteemiä vastustavat teokset tosin sanoivat muuta, mutta ne sanoivat sen samalla pateettisuudella ja varmuudella millä aikaisemminkin (ibid, 50). Oltiin varmempia vain eri asioista kuin ennen, *kyllä* saattoi vaihtua *eihin* ja päinvastoin, mutta ei niiden absoluuttisuus relatiivisuudeksi. Samalla toisen ”suuren kertomuksen” paikalle rakennettiin toista.

Eikö samoja piirteitä ole olemassa myös vuoden 1989 jälkeen, kun on esimerkiksi puhuttu ”demokratian rakentamisesta” tai ”unkarilaisuudesta”? Kysymys, ”vapautuiko” Unkarin kirjallisuus, jää siten ainakin kielen ja kulttuurimentaliteetin osalta auki. Mentaliteetin tutkijoiden mielestä mentaliteetti muuttuu aina viimeisimpänä. Kuten Jean Le Goff on ilmaissut asian: ”ihminen käyttää kehittämiään koneita mutta säilyttää sen mentalitetin, joka hänellä oli ennen näitä koneita. Autoilijalla on ratsastajan sanavarasto ja 1800-luvun tehdastyöläisillä on isiensä ja esi-isiensä talonpoikaismentaliteetti”. Tätä kutsutaan eriaikaisuuden samanaikaisuudeksi. (Le Goff. sit. Eskola 1990, 26.)

Mielestäni Unkarissa on edelleen luonteenomaista jonkinlainen romanttinen ajattelutapa, mentaliteetti ja kirjallisuuskäskemys, jossa mukana ovat suuret aatteet, ikuiset arvot ja kielen ongelmattomat käsitteet kuten esimerkiksi kansa, kansakunta tai totuus. Varsinkin ”totuudella” (igazság) on ollut kirjallisuudessa merkittävä rooli, kun heijastusteorian mukaan kirjallisuuden odotettiin luopuvan yhden ja absoluuttisen totuuden maailmasta. Unkarilaisissa diskursseissa on toistaiseksi melko tuntematon ja vieras se Richard Rortyn ajatus, että totuus

pikemminkin luodaan yhdessä käytävissä dialogeissa (ks. Rorty 1994).

Vallitsevan näkemysten mukaan opettajat ovat olleet myös totuuksien ”yksipuolisia” välittäjiä. He välittävät tietoja suurella varmuudella profeetan korkeudesta tietämättä siitä, että näkemys, minkä nimissä ja kieli, millä he puhuvat kriittisesti modernin kirjallisuuden opetuksen hyväksi, on varsin vanhentunut.

Kirjallisuudentutkimuksen provokaatiot, teorian ja historian yhteiset diskurssit

Neljän vuosikymmenen enemmän tai vähemmän ideologisesti määritellyssä tilanteessa kirjallisuudentutkimus katsottiin suljetuksi ja täydelliseksi järjestelmäksi, jossa realismi nostettiin yleiseksi ja ainoaksi maailmankatsomukselliseksi tyyli- ja arvokäsitteeksi. Muuta teorianopetusta ei yleensä yliopistoissakaan annettu ja tilannetta on vaikeuttanut myös ammattikirjallisuuden puute. Historiallinen näkökulma onkin ollut miltei ainoa mahdollisuus tarkastella teoksia. (Vilcsek 1995, 8.)

Béla Vilcsekin mielestä Unkarin nykyinen kirjallisuuskatsomus on edelleen kronologis-historiallinen ja tulkintakäytäntö rekonstrukttiivinen ja biografinen. Kirjallisuudentutkimuksen keskipisteessä ovat kysymykset kuten: (a), ”Kuka, milloin, miksi ja millaisissa olosuhteissa kirjoitti?”, (b), ”Mitä kirjailija haluaa sanoa ja ilmaista tekstillään? tai (c), ”Mitä se tarkoittaa, mitä se viestittää lukijalle?”. Tällaista lähestymistapaa tukevat koulujen oppikirjat, kun ne käsittelevät tekstejä vieläkin ensisijaisesti biografisesta näkökulmasta ja löytävät niistä monesti opettavaisen tarkoituksen. (Alföld.)

Moderni kirjallisuusteoria ja sen mukana ”kirjallisuuden tieteellisen näkemyksen vaatimus ei juurtunut yleiseen unkarilaiseen kirjallisuusajattelutapaan” viime neljäkymmenen vuoden aikana (Kulcsár 1994b, 76). Esimerkiksi vasta silloin ryhdyttiin kirjoittamaan suurinta kansallista kirjallisuushistoriallista teosta, kun kirjallisuudenhistorian kirjoitus oli jo Euroopassa kadottanut luottamuksensa. Unkarissa kyseessä on tiiliskivimäinen *A magyar irodalom története I–VI* (1964–1966), jota unkariksi kutsutaan ”pinaatiksi” (spenót) kirjankansien värin vuoksi.

Mielestäni ensimmäisen perusteellisen johdannon kirjallisuustieteen suuntauksista kirjoittanut Béla Vilcsek joutuu hänkin aloittamaan työnsä selittämällä ja puolustamalla itseään: Unkarin kirjallisuustieteen aukkoja paikantava joutuu mahdottomaan tilanteeseen varsinkin sen takia, koska kirjallisuudentutkimusta aina seuraa sen tieteellisyyteen liittyviä epäilyjä. Universaalia kirjallisuustiedettä ei fyysikan tapaan ole eikä tule. Sen sijaan on tuotava esiin erilaisia näkökulmia ja lähestymistapoja. (Bókey 1992, 28).

Vilcsek kirjoittaa kirjallisuudentutkimuksen historiallisen ja teoreettisen lähestymistavan yhteisen diskurssin yleistyvän myös Unkarissa. Myös tutkija Mihály Szegedy-Maszák toivoo kahden disiplinaarin tasavertaista yhteistyötä, sillä on järjetöntä pitää teoriaa kirjallisuudenhistorian aputieteenä. (Vilcsek 1995, 7.)

Valitsemissani lähteissä onkin selvästi nähtävissä metodisten lähestymistapojen voimistuminen, ja ne pyrkivät vähitellen purkamaan kirjallisuushistorian pitkäaikaista hegemoniaa. Niissä nähtävästi otaksutaan hermeneuttista maksiimia, jonka mukaan ei ole olemassa puhtaasti historiallista tutkimustapaa kuten ei puhtaasti teoreettistakaan.

Uusin kirjallisuudenhistoria

Miten sitten kirjoitetaan kirjallisuushistoriaa vuosituhannen lopussa, kysyy Ernő Kulcsár Szabó uusimman unkarilaisen kirjallisuudenhistorian toisen painoksen esipuheessa. Vastauksena tähän hän viittaa Reinhart Koselleckin teesiin, jonka mukaan vain teoria muuttaa työmme historialliseksi tutkimukseksi (Kulcsár 1994a, 21). Kulcsár Szabón työssä kronologisesti peräkkäisistä yksittäisistä tosiseikoista muodostuu hermeneuttisen teorian avulla kirjallisuudenhistoria.

Kyseessä oleva Kulcsár Szabón *Unkarin kirjallisuudenhistoria 1945–1991* ilmestyi vuonna 1993. Sen yksi aikaisemmin julkaistu osa herätti jo ennen ilmestymistään kovasti vastaväitteitä esimerkiksi radiokeskusteluissa. Mahdollisesti tämäntyyppinen kirjallisuushistoria ei sopinutkaan yhteen yleisön käsitysten ja odotushorisontin kanssa.

Kulcsár Szabón ajattelutapa on monien tutkijoiden mielestä tuonut olennaisen käännöksen kirjallisuudesta käytyihin keskusteluihin. Muun muuassa hänen nykypäivään sovittamansa lähestymistapa on Unkarin kirjallisuuden historian kirjoituksessa ainutlaatuinen ilmiö (Kenyeres 1995, 232). Kulcsár Szabó haluaa pikemminkin integroida mennyttä nykyisyyteen kuin nykyisyyttä menneeseen kuten tavallisesti on tehty (Kulcsár 1994a, 16). Kirjallisuustraditiota muokkaavat uudelleen nykykirjallisuus ja nykyisyys eivät historian kirjoittajat (Kulcsár 1994b, 26). Toisin sanoen nykyisyys muovaa näkökulman, josta mennyttä tarkastellaan. Nykykirjallisuuteen kuuluu myös aikaisempi kirjallisuus uudessa valossa, nykykonteksteista tulkiten.

Teleologisesti orientoitunut kirjallisuuden historian kirjoitus on viimeisen neljäkymmenen vuoden aikana asettanut konstruoimansa historiallisen kehityksen lopun johonkin tarpeeksi kaukana olevaan ajankohtaan kuten esimerkiksi vuoteen 1945. Siihen loppui käsittelyn aiheena oleva vanhempi kirjallisuus, mennyt ja sen mukana myös historia ja virheet. Nykyajasta lukio- ja yliopistopetuksessakaan ei sanottu juuri mitään. Oltiin joko liian lähellä tai ajan ei sanottu riittävän. Ylioppilaskirjoitusten suullisissa kokeissa viimeiseksi sijoitettu teema joko antoi opiskelijalle valinnanvapauden puhua jostakin nykykirjailijasta tai saattoi jäädä kokonaan pois.

Kulcsár Szabó ajattelee kirjallisuusperintöä ”katkoksellisen jatkuvuuden” termillä (*megszakításos folytonosság*) (Kulcsár 1994a, 47; 1994b, 181). Menneeseen on siten olemassa jonkinlaisia välirikkoja, katkoksia tai erilaisia palaamisia, joiden kautta jatkuvuus rakentuu tai mielestäni pikemminkin rakennetaan. Tämä ajattelutapa on räikeä vastakohta sille kirjallisuuden historialliselle näkemykselle, joka painotti Toldysta lähtien jatkuvuutta eikä katkosta. Kulcsár Szabó vastustaa näkemystä, jonka mukaan kirjallisuuden liikkumista menneestä nykyisyyteen katsotaan yhtenä teleologisena prosessina. Näin ajatellen traditio supistuu pelkästään niihin komponentteihin, jotka osoittavat jonkinlaiseen tavoitteeseen päin (Kenyeres 1995, 237).

Kulcsár Szabó on mahdollisesti tuonut käänteen myös Unkarin traditionäkemykseen ja kirjallisuustradition tulkintaan. Hän yhtyy muistitutkimusten moderneihin suuntauksiin, joiden

mukaan muisti ei toimi informaatiota säilyttävien järjestelmien mukaisesti konservoinnin ja palauttamisen mekanismeina vaan se on lähinnä luovaa toimintaa (*konstrukciós tevékenység*). Traditio syntyy ja periytyy eteenpäin muistin välityksellä, joka käsitetään perinteisesti annetun muistivaraston sijasta jatkuvasti muuttuvina erilaisina korrelaatioina. (Kulcsár 1994b, 189). Collingwoodilaisen tradition mukaan nykyisyydestä riippumattonta menneisyyttä ei ole olemassa, vaan se muuttuu jatkuvassa dialogissa reseption kanssa. Mutta jos traditio tai toisin sanoen kulttuurimuisti ei ole ennalta määrätty, muuttumaton ja painava auktoriteetti, on kysyttävä, millainen menneisyys Unkarista oikeastaan on haluttu konservoida. Kysymys on ajankohtainen erityisesti järjestelmänmuutoksen jälkeisessä uudelleenarvioinnissa, jossa joillakin poliitikoilla kuten myös kirjailijoilla on ollut tarve palata menneeseen jonkinlaisena nykyisyyden ideaalityypinä.

Minne kirjallisuus(tiede) on menossa?

Yllä oleva otsikko oli marraskuussa 1995 järjestettyjen Debrecenin kirjallisuuspäivien teema. Puheenvuoroja pidettiin sen verran keskeisinä, että koko *Alföld*-kirjallisuuslehden helmikuun 1996 numero omistettiin niille. Ratkaisevaa vastausta alkukysymykseen ei luonnollisestikaan löytänyt vaan pikemminkin sivuttiin uusia teemoja. Ne liittyivät esimerkiksi kirjallisuuden ymmärtämisen mahdollisuuksiin, kirjallisuuden käsitteen muuttumiseen, Unkarin nykykirjallisuuden asemaan maailmankirjallisuudessa sekä kirjailijoiden ja kirjallisuuden tehtävään. Jonkinlainen vastaus on kuitenkin jo se, että jokaisessa puheenvuorossa käsiteltiin tällaisia teemoja. Ajankohtaisuudesta kertoo lisäksi se, että teemat olivat myös Tokajin kirjailijaleirin aiheena kesällä 1995.

Debrecenin alkupuheenvuorossa Szegedi Maszák arvioi unkarilaisella kirjallisuudentutkimuksella olevan neljä tärkeää tehtävää. Ensinnäkin on revisoitava käsitteet, jotka viime puolentoista tai kahden vuosisadan aikana ovat määränneet kirjallisuusajattelua. Kirjallisuudentutkija vaatii vastaavia käsittehistoriallisia tutkimuksia, joita edellä mainittu historioitsija Reinhart

Koselleck on tehnyt (Suomessa jotkut politologit ja historioitsijat ovat käyttäneet jo niitä). Koselleck kirjoittaa esimerkiksi vuosien 1750–1850 välisestä niin sanotusta satula-ajasta, jonka kuluessa käyttämämme käsitteet ovat olennaisesti muuttuneet. Unkarissa Szegedy-Maszákin viittaaman Koselleckin ajatukset ovat olleet melkein täysin tuntemattomia.

Mielestäni kirjallisuudessa vallitsee edelleen vahvasti kirjailija Sándor Csoórin tyyppinen historian käsite, jonka mukaan ”historia on pidennetty nykyhetki” (Csoóri 1978). Siinä nykyhetki on laajennettu menneeseen, mennyt on aina läsnä ja myös muistamisella valikoitu ja rakennettu historia. Jatkuvuus on siten ollut käsitteidenkin perusolemus, missä vanha käsitteistö jää staattiseksi traditioksi nykyiseen.

Toinen kirjallisuudentutkimuksen tehtävä näyttää olevan kansallisperinteen uudelleenjärjestäminen. Esimerkiksi 1800-luku kanonisoi teoksia, jotka kuuluivat kansallisen menneisyyden suuriin tapahtumiin, ja kommunistinen liike valikoi myös omien intressiensä perusteella. Varsinkin 1950-lukujen vahvasti poliittiset näkökulmat sulki pois monet teokset kaanonista. Nykytutkijoiden tehtävä on nyt arvioida ne uudelleen, kun näkökulmatkin ovat muuttuneet.

Kolmanneksi Szegedy-Maszákin mukaan vertailevien ja tieteiden välisten tutkimusten (*”interarts studies”* ja *”cultural studies”*) pitää saada enemmän huomiota. Esimerkiksi Länsi-Euroopassa hermeneutiikka ja dekonstruktio ovat lähentäneet historiankirjoitusta kirjallisuuteen. Koselleck, Hayden White ja jopa Derrida katsovat historiankirjoitusta ensisijaisesti tekstinä, eräänlaisena tulkintana ja siten jopa keksimisen tuloksena. Unkarissa tämä on uusi näkökulma, sillä tutkijat ovat korostaneet historian objektiivisuutta, jonka tehtävä on löytää totuus.

Suomessa kirjallisuus, kulttuurintutkimus sekä osa politiikan tutkimusta ja tiedotusoppia ovat lähestyneet ja lähestyvät yhä enemmän toisiaan. Unkarissa sen sijaan juuri kirjallisuus on ollut eräänlainen triviaalihistoria, jota on luettu jonkinlaisena todellisuutena. András Veres totesi puheenvuorossaan, että toki kirjallisuutta voi lukea historiallisena dokumenttina, jos vaan joku haluaa lukea sen sillä tavalla. Szegedy-Maszákin mielestä Unkarissa kirjallisuutta luetaan kuitenkin edelleen monesti

pelkästään yhteiskunnallisena, psykologisena tai suoraan poliittisena lähteenä. (*Alföld*). Esimerkiksi kirjailijaliiton puheenjohtaja Béla Pomogáts vaatii edelleen suurta kertomusta – tällä kertaa vuodesta 1956 (Pomogáts 1993, 251), sillä vuoden 1848 kertomus on jo kirjoitettu (ks. esim. ”suuren kertojan” Mór Jókain historialliset romaanit).

Neljänneksi tehtäväksi Szegedy-Maszák vaatii kirjallisuustiedettä asettamaan unkarinkieliset teokset laajempiin kansainvälisiin yhteyksiin, mikä neljän vuosikymmenen on jäänyt tekemättä lähes kokonaan. Tämä edellyttää toistuvia keskusteluja ja yhteistyötä ulkomaalaisten tutkijoiden kanssa: on purettava maailmankirjallisuuden ja Unkarin kirjallisuuden kuten myös modernin ja kansallisen filologian kaksinaisuutta. (*Alföld*.)

Unkarin kirjallisuuden ”tehtävät” eli mitä kirjallisuudelta odotetaan

Viime vuosikymmenen lopusta ja nimenomaan järjestelmänmuutoksesta lähtien Unkarin henkisessä elämässä väitetään tapahtuneen suuria muutoksia. Kirjallisuuden kentällä tämä on tarkoittanut instituutiojärjestelmän liberasointia eli esimerkiksi vapaita kirjailijaryhmittymiä, riippumattomia aikakausjulkaisuja, valtion julkaisumonopolin loppua ja sensuurin poistamista.

Samanaikaisesti on alettu kysyä, mitä kirjallisuus voi tehdä tällä äskettäin voitetulla pelikentällä. Onko myös kirjallisuus voittanut autonomian ja käyttääkö se voimiaan oman ilmaisumuodonsa uudistamiseksi, vai lähteekö se palvelemaan taas jotakin – tällä kertaa muutosta ja demokratian rakentamista? (Kulcsár 1994b, 11). Szegedy-Maszákin mielestä ei ole ihme, jos Unkarin kirjallisuus kärsii edelleen roolihäiriöstä 1990-luvulla, koska onhan se ollut vuodesta 1948 niin paljon politiikan palveluksessa (*Alföld*).

Toinen ajankohtainen kysymys koskee nykykirjallisuuden yhteiskunnallista funktiota. Kulcsár Szabón mielestä kirjallisuudella ei ainakaan suoranaisesti ole yhteiskunnallista funktiota. Se voi vaikuttaa vain tiettyjen kulttuuripiirien toiminta- ja

kommunikaatiomallien kautta. Kirjallisen teon kielellisyyttä korostetaan ja myös taideteoksen ”status” voi muuttua. Se ei ole enää marxilaisen ja kansanomaisen taideideologian mukaan todellisuutta heijastava teos vaan kielellinen konstruktio, jonka yhteiskunnallisen tehtävän ratkaisee kaikkien aikojen reseptio teoksen kanssa jatkuvasti uudeksi syntyvissä dialogeissa. (Kulcsár 1994b, 28).

Mielestäni vuosituhanen vaihteen yksi olennaisimpia kirjallisuusedilemmoja Unkarissa on se, miten kirjallisuusajattelu ja -ymmärrys sekä odotushorisontti pystytään järjestelmänmuutoksen jälkeen muuttamaan. Jos kirjailijalla voi yleensä olla tai on vuosituhanen vaihteessa edelleenkin yhteiskunnallisia tehtäviä, niin tämän yhteiskunnallisen tehtävän muuttaminen voisi olla yksi.

Kirjallisuus

Akadémiai Kislexikon 1990. Akadémiai Kiadó. Budapest.

Alföld 2/1996.

Bókay, Antal 1992: Az irodalomtudomány alapjai. Irányzatok. Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola Magyar Irodalom Tanszék. Szombathely.

Collingwood, R.G. (1946)/63: The Idea of History. University Press. Oxford.

Csoóri, Sándor 1992: Maailman aistillinen vertauskuva. Valikoima esseitä. Suom. ja toim. Hannu Launonen ja Béla Jávorszky. WSOY. Helsinki.

Eskola, Katarina 1990: Lukijoiden kirjallisuus Sinuhesta Sonja O:hon. Tammi. Helsinki.

Gadamer, Hans Georg (1962)/84: Igazság és módszer. (Alkup. Wahrheit und Methode.) Gondolat. Budapest.

Kenyeres, Zoltán 1995: Irodalom, történet, írás. Anonymus. Budapest.

- Kulcsár Szabó, Ernő (1993)/94a: A magyar irodalom története 1945–1991. 2 p. Argumentum Kiadó. Budapest.
- 1994b: Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen. Balassi Kiadó. Budapest.
- 1995: Történetiség, megértés, irodalom. Universitas Kiadó. Budapest.
- Literatura 1–4/1983.
- Lukács, György 1970: Magyar irodalom – magyar kultúra. Gondolat. Budapest.
- Magyar értelmező kéziszótár 1972. Toim. Juhász József, Szőke István, O. Nagy Gábor, Kovalovszky Miklós. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Márai, Sándor (1946)/92: Ihlet és nemzedék. Akadémiai Kiadó, Helikon Kiadó. Budapest.
- Mohácsy, Károly s.a: Irodalom a középiskolák II. osztálya számára. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest.
- Petőfi Sándor összes költeményei 1958. Szépirodalmi Könyvkiadó. Budapest.
- Pomogáts, Béla 1993: Magyar girondisták. Széphalom Könyvműhely. Budapest.
- Rorty, Richard (1989)/94: Esetlegesség, irónia és szolidaritás. (Alkup. Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge University Press.) Käänn. János Boros ja Gábor Csordás: Jelenkor Kiadó. Pécs.
- Szerb, Antal (1934)/86: Magyar irodalomtörténet. Magvető Könyvkiadó. Budapest.
- Vasy, Géza 1995: Sors és irodalom. Széphalom Könyvműhely. Budapest.
- Vilcsek, Béla 1995: Az irodalomtudomány "provokációja". Az irodalmi folyamat. Eötvös Kiadó–Balassi Kiadó. Budapest.

ISTVÁN SZATHMÁRI (Budapest)

Kaunokirjallisuuden kääntämisen merkityksestä

Mietin kauan sopivaa esitelmän aihetta (tähän itselleni erityisen mieluisaan vuosijuhlaan, Unkarin kansallispäivään) ja asetin puheenvuorolleni seuraavat ehdot: sen tulisi liittyä siihen työhön, jota tein kuuden vuoden aikana Helsingin yliopiston Unkarin kielen ja kulttuurin laitoksessa, pysytellä hungarologian piirissä, olla ymmärrettävä Unkarin kielen ja kulttuurin laitoksen opiskelijoille sekä sisältää sanottavaa tälle päivälle ja tulevallekin. Päätin valita aiheekseni kaunokirjallisuuden kääntämisen, eri kirjallisuuksien tai laajemmin eri kulttuurien välisen yhdyssiteen, minkä yhteydessä luonnollisesti puhun myös unkarilaisen kääntämisen historiasta sekä siitä, milloin ja miten suomalainen kaunokirjallisuus on ilmestynyt Unkarissa.

1.

Lähtekäämme liikkeelle siitä, mikä on kaunokirjallisuuden erityisluonne. Gyula Illyésiä hieman yksinkertaistaen lainaten kaunokirjallisuudesta voidaan puhua silloin, kun kirjailija tai runoilija näkee ja sanoo sellaista, mitä muut eivät ole vielä nähneet eivätkä toisille kertoneet, ja lisäksi sellaisella tyyllillä ja tavalla, jota kukaan muu ei ole käyttänyt. Merkittävä unkarilainen runoilija Lőrinc Szabó (ks. Kulcsár Szabó 1993, 23–30) tiivistää runouden olemuksen seuraavasti:

Runous vetää puoleensa, kasvattaa ja rikastuttaa meitä saatamalla kokemuspöydäme asioita, joista meillä ei ole kokemusta. (Szabó 1958, I, 11.)

Sándor Weöres puolestaan valaisee kaunokirjallisuuden ja runouden päämäärää näin:

En tavoittele lukijan ihastelua – – Tahdon aivan muuta: säteillä elävää virtaa, joka ravistelee vaistoja, tunteita, älyä, mielikuvitusta, sielua, koko ihmisen olemusta; niin ettei vain ihminen lue runoa vaan myös runo ihmistä. Tahdon läpivalaista ja ravistella sinua, jotta voisit rakentaa itsesi uudelleen, muuttua suljetusta, rajatusta, eksistentiaalisesta minästäsi avoimeksi, sosiaaliseksi, kosmiseksi, loputtomaksi minäksi. (Weöres 1981, I, 7.)

Mitkä tyyllilliset ja kielelliset ominaisuudet tekevät kaunokirjallisuudesta muista viestintämuodoista poikkeavasti järjestyvän ja niitä esteettisesti korkeampi-arvoisemman? Lyhyesti luetellen: motiivien kasautuminen, omintakeinen kuvallisuus, kieliopilliset metaforat, tietty määrä normipoikkeamia, rakenteen kompleksisuus, kielen uudistaminen sekä voimakkaampi esteettinen vaikutus, joista kaikista seuraa tietty tiiviys ja samalla polyvalenssi (ks. Fónagy 1979, 430–459).

On selvää, että kaunokirjallisen teoksen istuttaminen toiseen kieleen ei ole helppo tehtävä. Hyvän käännöksen pääkriteeri on, että sen tulee sisällöllään, tunnelmallaan ja tyyllillään saavuttaa alkuperäisen teoksen vaikutus. Käännös on kuitenkin riippuvainen kohdekielen tyylistä ja sen lähdekielestä poikkeavista mahdollisuuksista. Kaunokirjallisuuden käännös on aina kaksikasvoinen: se edustaa alkuperäistä teosta, mutta on myös kohdekielisen kirjallisuuden orgaaninen osa. On siis tunnustettava oikeaksi näkemys, jonka mukaan hyvin käännetty teksti ei muistuta alkuperäistä pintatasolla vaan on ytimeltään sama. Lőrinc Szabó, joka oli myös loistava kääntäjä, sanoo esimerkiksi, että vain runoilijat voivat kääntää kaunokirjallisuutta, koska työ vaatii innoitusta, luovaa mielikuvitusta ja erityistä kielellistä vahvuutta. (Szabó 1958, I, 6.)

Adekvaatin käännöksen toteutumiseen vaaditaan edellä mainittujen kykyjen lisäksi vielä paljon muutakin: runoilijan tai kirjailijan tuotannon, persoonan ja tyylin varmaa tuntemusta sekä käännettävän teoksen kokonaisuuden ymmärtämistä ja syvää omaksumista. Tärkeää on myös kohdekielen kielellisten ja tyyllillisten keinojen, tyylihistorian ja kirjallisuuden tietoinen hallinta, jopa lähde- ja kohdekieltä vertailevan kontrastiivisen tyyliopin tuntemus.

Sallittakoon tässä pieni reunahuomautus: olen vakuuttunut siitä, että ulkomailla toimivien hungarologian laitosten tärkeimpiä tehtäviä on kontrastiivisten kielitieteellisten ohjelmien toteuttaminen: unkarin kielen opettamista ja opiskelua helpottavien ja syventävien vertailevien tutkimusten julkaiseminen sekä mahdollisesti täydellisten kontrastiivisten kielioppien toimitaminen. Samaa mieltä kanssani on professori Jean Perrot, joka johtaa Pariisissa sekä unkarilais-ranskalaista että suomalais-ranskalaista tutkijaryhmää, ja on julkaissut Helsingissä toimivan professori Välikankaan kanssa aihetta modernilla tavalla käsitteleviä teoksia. Vuonna 1985 Perrot määritteli Pariisin hungarologian keskuksen (Centre interuniversitaire d'études hongroises) päätehtävänä olevan ”– – favoriser en France le développement des études hongroises et de toutes les recherches intéressant la Hongrie”, luetellen vertailevan kielitieteen tutkimuksia sekä ranskalaisille kirjoitettuja (kirjoitettavia) unkarin kielioppeja ym. (Ks. alkusanat Nyéki 1988, 5–6.)

Mikä on kaunokirjallisuuden kääntämisen merkitys kirjallisen sivistyksen ja kansalliskirjallisuuden näkökulmasta? Lőrinc Szabó kirjoittaa:

Kaunokirjallisuuden kääntäminen tuottaa moninkertaista iloa. Ilman sitä pysyisimme sokeina ja kuuroina lähes kaikelle sille, mitä runoudessa kansallisten rajojen ulkopuolella tapahtuu. Kääntämisen kautta on alkanut ja jatkuu maailmankirjallisuuden ajatusten ja sielunliikkeiden vaihto, ihmiskunnan yhteisen elämän pieniä ja suuria asioita koskeva pohdinta. (Szabó 1958, I, 6.)

2.

Katsokaamme seuraavaksi, mikä merkitys käännöksillä on ollut ja on unkarilaisessa kirjallisuudessa. Sen hahmottelemiseksi on ensin luonnehdittava unkarilaista kirjallisuutta ainakin pääpiirteittäin. Muihin kansalliskirjallisuuksiin verrattuna unkarilaista kirjallisuutta voidaan erityisesti ulkomaalaisille kuvailla korostamalla kolmea huomattavaa erityispiirrettä.

Unkarilainen kirjallisuus on yltänyt suuriin saavutuksiin etenkin lyriikassa. Tämä on tullut usein todetuksi muiden maiden kirjallisissa traditioissa. Tuskin kukaan voi kieltää, että Bálint Balassi, Sándor Petőfi ja János Arany, Mihály Vörösmarty, Endre Ady, *Nyugatin* sukupolvi ja Attila József, vain huomattavimpia nimiä mainitakseni, kuuluvat Euroopan runouden kärkijoukkoon. Se, että heidän vaikutuksensa ja heidän teostensa käännosten määrä ei ole ollut suurempi, johon kieleemme erityislaadusta ja syrjäisestä asemasta. Viimeisen puolen vuosisadan monipuolisimman ja omaleimaisimman unkarilaisrunoilijan, Sándor Weöresin, tuotannosta on usein todettu, että sitä on lähestulkoon mahdoton kääntää, runot vaikuttavat vain alkuperäisessä muodossaan.

Unkarilaisesta proosasta on tässä yhteydessä todettava, että esimerkiksi lukuisia Jókain teoksia käännettiin verraten lyhyen ajan kuluessa niiden ilmestymisestä saksaksi ja englanniksi, mutta myös suomeksi (ks. Heikkilä 1984, 198; ks. myös Jávör 1975, 17–18). Monet nykyprosaistimme ovat niinkään löytäneet kääntäjiä ja kustantajia Euroopasta ja Amerikasta. (Ks. Launonen 1973, 1986.)

Toisena ominaispiirteenä voidaan mainita (vaikkei niin ole tapana tehdä) se, että kuten yleensä pienten, erityisesti Euroopan keski- ja kaakkoisosissa asuvien, kansojen, unkarilaistenkin kirjallisuus on yleensä ollut yhteiskunnallisesti osallistuvaa, sitoutunut tiiviisti aikansa poliittisiin, taloudellisiin ja kulttuurillisiin tapahtumiin. Kirjallisuus ei ole ollut ainoastaan kunkin aikakauden kysymysten välittäjä vaan se on aina palvellut edistystä, käynnistänyt useita poliittis-yhteiskunnallisia liikkeitä ja asettunut niiden johtoon. Ajatelkaamme reformikauden kirjailijoita ja runoilijoita tai Adya ja *Nyugatin* sukupolvea, tai vaikkapa Sándor Márait, joka Unkarissa ja vielä maanpaossakin pyrki kaikin voimin edistämään Unkarin demokratisoitumista. Yhteiskunnallinen aktiivisuus ei ole tietenkään johtanut siihen, että unkarilainen kirjallisuus olisi laiminlyönyt ihmisyyksilön tunteet ja ajatukset. Yksilö on korostunut erityisesti tällä vuosisadalla.

Kaikesta edellä mainitusta seuraa, että unkarilaista kirjallisuutta on mahdoton ymmärtää (ja vielä mahdottomampi siihen

syvästi eläytyä) ilman suhteellisen laajaa Unkarin historian ja kulttuurihistorian tuntemusta. Samalla tavalla kuin Aleksis Kiven, Eino Leinon, Väinö Linnan tai Eeva Joenpellon tuotannosta heijastuvaa suomalaiselämää ei voi täysin ymmärtää, jos ei tunne suomalaisia taustoja.

Kolmanneksi voidaan viitata siihen, että unkarilaiseen kirjallisuuteen kuuluu sekä määrällisesti että laadullisesti rikas käännöskirjallisuus. Kännöskirjallisuus ei ole vain kansalliskirjallisuuden orgaaninen osa vaan myös sen peili, arvojen mittaaaja. Se, milloin, mitä, ketä, miten tasokkaasti ja keiden toimesta on käännetty, milloin tietyt merkittävät teokset on käännetty uudestaan, mikä on ollut käännösten vaikutus ja kuinka kiinteästi ne ovat kasvaneet osaksi omaa kirjallista perinnettä, osoittaa, missä määrin kyseinen kirjallisuus on ollut maailmankirjallisuuden hermoilla. Käännökset todistavat myös sitä, mihin kyseinen kirjallisuus yltää: pystyykö se vastaamaan vieraiden kirjallisuuksien teoksien antamiin haasteisiin, uusiin kirjallisuuden lajeihin, kielellisiin ja tyyllillisiin ilmiöihin ja ratkaisuihin.

3.

Tarkastelkaamme hieman lähemmin unkarilaista käännöskirjallisuutta. Kiistämätöntä lienee, että Unkarissa käännöskirjallisuus on kiinteä osa kansalliskirjallisuutta. Sen todistaa sekin, että merkittävimmät runoilijat ja kirjailijat ovat lähes poikkeuksetta luoneet myös vieraskielisen lyriikan ja proosan unkarinoksia ja että nämä käännökset ovat usein osoittautuneet kestäviksi (ajatelkaamme vaikkapa Arany'in Shakespeare-käännöksiä tai Béla Vikárin *Kalevalaa*). Usein on käynyt niin, että käännöstulkinnat eivät ole pelkästään tavoittaneet alkuperäisen teoksen esteettistä ja taiteellista tasoa vaan ovat myös "ylittäneet" ne (esim. *Nyugat*-piirin käännökset).

Edellä todetun jälkeen on ehkä tarpeen luetella unkarilaisen kääntämisperinteen suuret aikakaudet ja sukupolvet. Kääntämisperinteen varhaisen periodin, kielellisten ja kirjallisten harjoitelmien ajan, voidaan katsoa jatkuneen 1700-luvun puoleenväliin saakka. Jo 1100- ja 1200-luvulla ilmestyi *Halotti*

Beszédin (Ruumissaarna) ja *Ómagyar Mária-siralomin* (Muinaisunkarilaisen Marian itkuvirren) kaltaisia korkeatasoisia uudelleenrunoiluja. Pitkän kauden huippuina erottuvat 1500-luvun lopussa ilmestynyt Gáspár Károlyin raamatunkäännös (*Károlyi-biblia*) sekä 1600-luvun alussa julkaistu Albert Szenczi Molnárin virsikirja. Täysin vähäpätöisinä ei voida sivuuttaa koodeksejakaan, jotka ovat tuottaneet suuren määrän käännöksiä, mutta ovat kirjallisesti huomattavasti vaatimattomampia. Voidaan sanoa, että ne olivat se koulu, jonka kautta Unkarin kieli ja kirjallisuus kypsyivät, aikuistuivat. (Vrt. Horváth 1944.) Valistusajan runoilijoiden ja kirjailijoiden, erityisesti Ferenc Kazinczyn, monipuolisessa käännöstyössä on jo moderneja piirteitä.

Ensimmäinen suuri kääntäjäsukupolvi syntyi reformiaikana kaikilla aloilla suuriin saavutuksiin yltäen; tärkeimpiä edustajia olivat Mihály Vörösmarty, János Arany, Sándor Petőfi ja Károly Bérczy. Toisen suuren sukupolven muodosti *Nyugat*-piiri. Dezső Kosztolányi, Mihály Babits, Árpád Tóth, Lőrinc Szabó ja monet muut tulkitsivat unkarilaislukijoille ennenkokemattomalla esteettisellä tasolla Baudelairin, Rimbaud'n, Verlainen, Mallarmén, Apollinairin ja Poen runoutta. *Nyugatin* sukupolveen kuului myös Béla Vikár, jonka kohdalla tahtoisin todeta hieman kerettiläisesti, että itselleni hänen *Kalevala*-käännöksensä on yhä parhaiten alkuperäisen tunnelman tavoittava, vaikkakin hänen jälkeensä on luotu ainakin neljä uudempaa, niinikään korkeatasoista käännöstä.

Myöskään viimeisten vuosikymmenien käännöskirjallisuus ei anna valituksen aihetta. Kaunokirjallisuuden kääntäjien joukkoon on mahtunut sellaisia suuria nimiä kuin László Németh, Gyula Illyés, Sándor Weöres, Gábor Devecseri ja Géza Képes.

Millainen on ollut suomalaisen kaunokirjallisuuden vastaanotto Unkarissa?

Suomalaisen kirjallisuuden unkarintamiselle antoivat alkusysäyksen suomalais-ugrilaisen kielisukulaisuuden löytäminen sekä *Kalevalan* ilmestyminen, jotka herättivät suurta kiinnostusta Suomen kansaa kohtaan. Onkin ymmärrettävää, että ensimmäiset kääntäjät (1870-luvulta lähtien) olivat etupäässä suomen kieltä taitavia kielitieteilijöitä. Tahtoisin tässä kohdin tehdä kaksi huomautusta. Luomaansa kunniakasta perinnettä jatkaen kielitieteilijät toimivat Unkarissa nykyäänkin kaunokirjallisuuden kääntäjinä. Kielitieteilijä-kääntäjät ovat usein tunteet suurta mielenkiintoa kaunokirjallisuutta kohtaan, ja useimmissa käännöksissä on myös merkkejä todellisesta kirjailijan tai runoilijan innoituksesta. Tähän joukkoon kuuluvat muun muassa Pál Hunfalvy, József Szinnyi, Ignác Halász, Móric Szilasi, Gyula Zolnai, Irén N. Sebestyén ja József Erdődi, sekä meidän aikanamme György Lakó, Péter Hajdú ja Gábor Bereczki.

Nykyäikää lähestyttäessä kääntäjien joukko muodostuu yhä vahvemmin runoilijoista ja kirjailijoista, esimerkiksi Béla Vikár, János Kodolányi ja Géza Képes, sekä sellaisista myös kirjallisuushistoriaa tuntevista ammattikäntäjistä kuin esimerkiksi Endre Gombár, Béla Jávorszky, Kálmán Nagy, István Rácz, István Schütz, Lajos Szopori Nagy ja Éva Pap.

Edellä mainituista ja muista aiheeseen liittyvistä kysymyksistä tarjoaa lisätietoa Péter Domokosin hyödyllinen teos *A finn irodalom fogadtatása Magyarországon* (Suomalaisen kirjallisuuden vastaanotto Unkarissa, 1972), hänen artikkelinsa *A finn irodalom Magyarországon* (Suomalainen kirjallisuus Unkarissa, Heikkilä 1984, 143–150), sekä jo edellä mainittu Jenő Jávörin teos. Domokos arvostelee ensin mainitussa teoksessaan kolmanteen ryhmään kuuluvia niin kutsuttuja harrastelijakääntäjiä. Olen kuitenkin sitä mieltä, että heilläkin on ollut osuutensa suomalaisia kohtaan tunnetun mielenkiinnon hereillä pitämisessä. Domokos viittaa myös siihen, että Sulo Haltsosen bibliografiassa *Suomalaista kaunokirjallisuutta vierailta kielillä* (1961) ”me unkarilaiset sijoitumme jälkipäähän, ruotsalaisten, virolaisten, saksalaisten, tanskalaisten, hollantilaisten, venäläisten ja

ranskalaisten perään” (emt., 150). Heikosta tuloksesta huolimatta on korostettava kahta positiivista seikkaa. Unkarilaiskääntäjät ovat yleensä kääntäneet suomenkielisestä alkutekstistä, ja erityisesti Domokosin mainitseman teoksen ilmestymisen jälkeen, viime vuosikymmenien aikana suomalaisen kaunokirjallisuuden unkarinnokset ovat lisääntyneet huomattavasti (”Siniristisarja” sekä muut sarjat ja yksittäiset teokset).

5.

Kaunokirjallisuuden käännöksiä voi luonnollisesti hyödyntää opetuksessa, ja nyt ajattelen tietenkin hungarologian opetusta. Itse olen käyttänyt opetusmateriaalina esimerkiksi Gábor Bereczkin erinomaisen hyvin onnistunutta *Tuntemattoman sotilaan* unkarinnosta *Ismeretlen katona*. Ennen yksityiskohtaista tyyli- ja kieliopillista analyysia, jossa vertailtiin lähde- ja kohdekielisen tekstin jaksoja, luonnehdimme Bereczkin käännöstä yleisemmin. Sille tyypillisiä ominaisuuksia ovat värikäs, elämänmakuinen unkarin kieli, yhtenäinen, kansanomaisuuteen taipuvainen realistinen tyyli, vakiintuneiden ilmaisujen, sanontojen ja sananparsien käyttö, realistisen vaikutuksen saavuttamiseksi käytetyt karkeat ilmaisut ja slangi-ilmaisut, vuoropuheluissa hyvin toimiva, luonnollinen lauseiden rakentaminen sekä kansanomaisen ajattelutavan ja tunnelman välittäminen. Todettiin myös, että kääntäjä on työssään onnistunut nousemaan yli sanojen, ilmaisujen ja lauseiden, ja olennaisen saavuttamiseksi tehnyt myös pienehköjä kielellisiä ja tyyllillisiä muutoksia.

Viimeksi mainittu ominaisuus tuli analyyseissä useaan kertaan todettua. Seuraavat esimerkit ovat toisen luvun kuudennesta jaksosta (*Tuntematon sotilas* 64–68, *Az ismeretlen katona* 59–62). Ensimmäinen lause kuuluu alkutekstissä: ”*Hei, on täällä ainakin yksi kyrmyllään*”. Käännös: ”*Ide nézzetek, egy azért mégis beadta a kulcsot.*” Käsky ”*ide nézzetek*” ja leikillisen kuvallinen ilmaus ”*beadta a kulcsot*” sopivat hyvin tekstiin eivätkä poikkeaa liikaa alkuperäisestä. Varsin onnistunut on ilmaus ”*valahogy mégis másképp*” pari riviä myöhemmin: ”*Ugyanúgy vicsorgott, mint Vuorela, valahogy mégis*

másképp” (”Samalla tavalla hän irvisti kuin Vuorelakin, mutta *samaa vaikutusta se ei heihin tehnyt*”). Seuraavassa kääntäjä on yhdistänyt kaksi lausetta käyttämällä tuttavallista puhuttelua *ni* ja poiketen hieman alkutekstistä: ”*Ni, milyen messzire elvonszolta magát*” (”*Kahtokaa. Pitkään on vetännä ihtijään.*”). Unkarilaiseen tekstiin sopii mieluummin kääntäjän seuraava ratkaisu kuin pitäytyminen tiukasti alkutekstissä: ”Vanhala a többit nézte, de *nemigen derült föl senki. És ő is visszafogta mehet-nékét.*” (”Vanhala katsoi toisia, mutta *niin harvat hymyilivät, että hänkin pidätti naurunsa.*”) Unkarinnoksen lauseeseen saattaa hyvinkin sopia puhuttelu ”uraim”, vaikkei se esiinny suomalaisessa tekstissä: ”Csak sorban, *uraim.* Fejenként kétszáz.” (”Jono kuntoon. Kaksisataa pekkaa päälle.”) Samaten karkeahko *fene* seuraavassa muunnellussa lauseessa: ”Ki a fene tudja ezt elolvasni?” (”Kaikki saatana luvui niit on kuka ymmärtä tämmösest?”). Yhteenvetona voidaan sanoa, että edellä mainittujen kaltaisten ratkaisujen kautta Bereczkin käännös on yltänyt todelliseen adekvaattiuteen sanan laajassa merkityksessä.

Lopuksi tahtoisin mainita, että 1987–1988 Unkarin kielen ja kulttuurin laitoksessa opiskelleet suomalaiset analysoivat István Örkény’in näytelmiä ja Domokos Szilágy’in runoutta. Éva Gerevich-Kopteffin asiantuntevalla johdolla opiskelijat suomensivat uusia unkarilaisia novelleja. Vanhat ja uudet opiskelijat ilmoittautuivat lähes poikkeuksetta suomalais-unkarilaisen vertailevan tyyliopin harjoitustunneille. Uskon, että tilanne on yhtä hyvä nykyäänkin, ja toivon, että Unkarin kielen ja kulttuurin opinnot, joihin sisältyy kaunokirjallisuuden kääntämistä ja vertailevan kielitieteen alaan kuuluvia harjoituksia, tulevat jatkossakin toimimaan suomalaisia ja unkarilaisia yhdistävänä kulttuurisena linkkinä.

Lähteet

- Bereczki, Gábor 1982 : Az ismeretlen katona.
- Domokos, Péter 1972: A finn irodalom fogadtatása Magyarországon.
Budapest .
- Fónagy, Iván 1979: A "költői nyelv". Világirodalmi Lexikon.
- Haltsonen, Sulo 1961: Suomalaista kaunokirjallisuutta vierailta kielillä
Helsinki.
- Heikkilä, Päivi – Karig, Sára, toim. 1984: A magyar irodalom
Finnországban. Barátok, rokonok. Budapest .
- Horváth, János 1944: A magyar irodalmi műveltség kezdetei. Budapest.
- Jávori, Jenő 1975: A finnugor népek irodalmának bibliográfiája.
Budapest.
- Kulcsár Szabó, Ernő 1993: A magyar irodalom története 1945–1991.
Budapest .
- Launonen, Hannu, suom. ja toim. 1973: Maailma uutena. Porvoo.
— 1986. Miljoona kilometriä Budapestiin. Helsinki.
- Linna, Väinö: Tuntematon sotilas.
- Nyéki, Louis 1988: Grammaire pratique du hongrois d'aujourd'hui. Paris.
- Szabó, Lőrinc 1958: Örök barátaink. Budapest.
- Weöres, Sándor 1981: Egybegyűjtött írások. Budapest.

JOHANNA DOMOKOS (Szeged/Kolozsvár)

Saamen runoudesta ja sen kääntämismahdollisuuksista

Miettiessäni saamen runouden kääntämistä tarkastelen tietysti itse kääntämismahdollisuuksia, kääntämisteorian melko risiriitaista aluetta sekä kääntäjän ja lukijan kannibalisuutta, karnevaalisuutta. Kääntämisteorian (tai translatologian, traduktologian, kääntämistieteiden, kääntämistutkimuksen) historiassa erotetaan klassinen eli tekstiorientoitunut ja moderni eli kääntäjäorientoitunut aikakausi. Kumpanakaan aikakautena ei ole sanottu mitään oleellista saamen runouden kääntämisestä. Samoin on interpretantti-orientoituneessa postmodernissa käännöstilanteessa.

Saamelaisrunouden potentiaaliset kannibaalit ovat sellaisessa asemassa, joka koskee alkuperäistä laajemmin (modernissa merkityksessä) perifeeristä runoutta. Lähestyttäessä tällaisen runouden poetiikkaa törmätään omiin esteisiin. Ei ole pulaa ainoastaan ruokailuetikettiin liittyvistä ohjeista vaan myös raaka-aineista. Ne jäävät usein jälkeen sekä hyväksyttävän tieteellisen gastronomian että taiteellisen kattauksen ja sulatettavuuden normeista. Tässä aiheessa keitetään kokoon vähän tekstejä, eikä lukijan karnevaali voi kestää kauan.

Paria saamen runouteen liittyvää kääntäjähuomautusta (esim. Géza Képesin ja Pekka Sammallahden) ei voi yleistää, koska ne koskettelevat konkreettisia ongelmia. Lingvistien vastaväitteet taas ajautuvat umpikujaan, koska ne näkevät kääntämisen vain kielestä kieleen tapahtuvana prosessina, jossa laskeetaan tavulukuja sekä lausutaan kauneuden ja uskollisuuden melko mitänsanomattomia vaatimuksia. Kääntämistutkimuksen pitäisi ottaa huomioon muutamia seikkoja, kuten se että kielestä kieleen ei käännetä pelkästään tekstin tasolla eli kääntämispro-

sessissa yritetään luoda lähdetekstistä toiskielinen mutta lähdesemioottinen vastine. Jos kuitenkin pitäisi valita, sanotaan, että saamen runouden kääntäminen on helpointa, jos yritetään luoda suomalainen ekvivalentti, koska suomen ja saamen kulttuurit ovat samaa kulttuurialuetta ja kieletkin ovat lähellä toisiaan. Mutta haluaisin huomauttaa, että lähdetekstin ja käännöksen vertailussa myös vastaanottajan näkökulma otetaan huomioon, jolloin tärkein kriteeri ei ole ekvivalenssi vaan funktionaalisuus. Näkökanta, jonka mukaan kielen alhaisemmilla tasoilla olisi helpompi kääntää, vaatii korjaamista. Esimerkiksi voisi ottaa joiun kääntämisen. Kun katsotaan joiun kielellistä rakentumista, yhtäältä löydetään tunteellisten painollisten partikkeleiden rikas järjestelmä, jota ei voi eikä tarvitse kääntää, koska ne ovat supra-segmentaalisia elementtejä. Toisaalta joiuissa on parin sanan tai sanaliiton mittaisia verbaalisia yksiköitä, yksinäisiä lauseita, jotka ovat saamen kielen ja semipheran vaikeasti käännettäviä elementtejä. Mutta joiun kääntämisvaikeudet eivät tosiaan ilmene tällä tasolla, koska joiun merkitysyksiköt eivät ole vain verbaalisia, kuten poronnimitykset, maastoappellatiivit. Tämä ongelma on monikertaisempi saamen kielessä kuin muiden eurooppalaisten kansanlaulutekstien kääntämisessä.

Mitä tekevät ei-saamelaiset, jotka ovat kiinnostuneita saamen runoudesta, mutta eivät osaa saamea eivätkä tiedä paljoa saamen runouden kulttuurikontekstista? Kärjistäen voisi kysyä, miksi saamelaisten runous kuuluu eksoottisten tuntemattomien joukkoon niissäkin maissa, joissa saamelaiset elävät? Kääntäjällä on tärkeä rooli lukijan ja käännöksen välisessä dialogissa. Tiedetään, että kääntäjän ensimmäinen askel on lähdetekstin suhteellisen oikea tulkinta.

Saamelaisen runouden lajit

Luonnehdin seuraavaksi lyhyesti saamelaisen runouden lajeja, ja yritän osoittaa järjestelmän, joka voisi auttaa sopivien konnotaatioiden valitsemista ja työskentelemistä saamen runouden parissa. Sen jälkeen luon lyhyen historiallisen katsauksen saamelaisrunouden käännöksiin, ja lopuksi poimin

omasta käännöspäiväkirjastani ratkaisuehdotuksia joihinkin ongelmiin.

Verrattaessa saamelaista suullista ja kirjoitettua kulttuuria voidaan sanoa, että vielä 1900-luvun alkupuolella suullinen oli dominoiva. Saamen kirjallisuuden suhteellisen myöhäiseen liikkeelle lähtöön on parikin tärkeää syytä, kuten saamen kielen luku- ja kirjoitustaidon leviäminen sekä pienen kansan laajalle levittänyt nomadielämä. Suullinen kulttuuri on auttanut saamen kirjoitetun kulttuurin kehitystä. Kirjoitetun kulttuurin kehittämiselle on ollut luonteenomaista, että saamelaisessa elämänmuodossa on samaan aikaan tapahtunut voimakkaita muutoksia. Saamelaisrunouden historia voidaan esittää suullisen kansanrunouden eli joikujen ja kirjallisen taiderunouden erikoisena yhteenpunoutumana.

Joiku

Joikua voidaan kutsua runon sukulaiseksi sekä sen puhekielestä poikkeavan kommunikaatiojärjestelmän että individuaalisten ja tekstin vapaamuotoisten piirteiden vuoksi. Joiku on saamen runouden omaperäinen esihistoria, vaikka joiun kommunikatiiviset funktiot eivät perustu yksimielisesti sen tekstiin. Viestin sisältö eli koodi perustuu enemmän musikaalisille ominaisuuksille.

Joiun yhteiskunnallisten funktioiden analyysissä on huomattava se, että rituaalinen rooli on kokonaan hävinnyt. Se on kuitenkin jäänyt laulajan tunteiden ja ajatuksien ilmaisumuodoksi. Joiku on joskus tuomittu pahojen voimien ilmaisukeinoksi, ja joikkaaminen oli parin vuosisadan ajan vaarallista. Nykyään joikkaaminen voi olla myös ammatti ja joikua pidetään taidelajina.

Runojoiku

Joikutekstin paperille paneminen ei ole uusi ilmiö, vaikka se onkin vähän paradoksaalista. Viime vuosisadalla jotkut etnografrit ja lingvistit kirjoittivat joikua muistiin, ja nykyään itse joikkaajat julkaisevat joikujaan teksteinä. Uutena esimerkkinä

voidaan ottaa Mari Boine Persenin *Gula, Gula* (Kuule, kuule) ja Nils-Aslak Valkeapään *Sámi eatnan duoddariida* (Saami maan tuntureille) levyt. Tämän uuden ilmiön takia suosittelen termin runojoiku käyttöönottamista tarkoittamaan uusia, joiun tekijän kirjoittamia joikuja. Runojoiku on kansanrunouden ja taidernunouden välissä, ja näkökulmansa, tyylinä ja aiheensa puolesta se on kansanrunoutta lähempänä.

Joikurunon

Joikurunon määrittelyssä voidaan erottaa heti kaksi merkitystä sen mukaan, käsitelläänkö joikua runossa signifioituna (signified) vai signifioijana (signifier). Ensimmäiseen ryhmään kuuluvia joikurunoja on syntynyt enemmän saamen runouden alkuvaiheessa, kun tekijä ei voinut vapautua joiusta, ja runo oli lähellä joikua. Runoissa tavataan joiun teemavariaatiota, käsityksiä ja kuvaamista. Esimerkiksi ”CSV”-runoilijoiden useat runot, jotka ovat lähinnä mentaalidokumentteja. Usein runoilija joikkasi itse runojaan. Toiseen ryhmään kuuluvissa joikurunnoissa runoilija käyttää tietoisesti joiun piirteitä. Esimerkiksi Paulus Utsin ja Nils-Aslak Valkeapään useissa runoissa suositaa kollektiivista alttiutta, joikuteemoja ja -elementtejä. Lisäksi runoilijan näkökulma on subjektiivisempaa ja monitasoisempaa.

Jos joiku on signifioijana, se nostaa runolaadun esille, mutta taas signifioituna vetää sen pois. Eli toiseen ryhmään kuuluvissa joikurunnoissa näyttäytyy sellainen konnotatiivinen merkitysdimensio, jonka perus- eli denotatiivinen merkitysdimensio voidaan hajottaa. Vaikka ensimmäisen ryhmän joikurunot ovat kansanrunoutta lähellä ja toisen taidernunoutta, ne ovat taidernunouden eri lajeja. Niin runojoiku kuin joikurunokin ovat siirtymälajeja runon ja joiun välillä, ja niillä on yhä tärkeämpi rooli saamen runouden kehityksessä.

Runo

Saamen taidernunoudesta puhuessani tarkastelen vain Nils-Aslak Valkeapään runoutta, jossa toteutuu saamenkielisen modernin

runouden olemassaolo. Hänen runolauseidensa intentionaalinen sisältö ei pyrikään herättämään väitelauseen toden vaikutelmaa vaan ne ovat luonteeltaan kvasi-väitteitä. Valkeapään runoudessa konnotatiivinen merkitysdimensio enimmäkseen radikalisoituu, sen suoranainen denotaatio on saamelainen vanha mutta elävä kulttuuri. Mutta saamelaiset ja muut lukijat voivat hajottaa ja rakentaa hänen runomaailmaansa, koska se on samalla realistinen ja maailmaton, elementaarinen ja essentiaalinen, humanistinen ja subjektiivinen.

Joiun, runojoiun, joikurunon ja runon rajat voivat olla joustavia. Olaus Sirman *Pastos päivä...* (Morsian laulu) ja *Kulnasatz nirasam* (Kulnasatz, vaatimeni) -nimisiä tekstejä voidaan analysoida sekä joikuna että runona mutta myös sekä joikurunona että runojoikuna.

Miten sitten käännetään?

Tarkasteltaessa saamen runouden käännöksiä kääntäjän näkökulmasta, mikä tietysti määrittää sekä lähtötekstiä että lopputulosta, erotetaan kolme aikakautta.

1600–1700 (–1800) -luvuilla kuuluisat runoilijat lähestyivät saamenkielistä runoutta välikielen kautta. Heidän käännöksensä olivat usein pikemminkin muunnelmia tai tunnistamattomia variantteja kuin käännöksiä; mainittakoon esimerkiksi Goethen *Nähe des Geliebten* tai Runebergin *Till Rendjuredt, Farden till den älskade*. Kelletatin keräelmässä (Trajekt 1982/2) on Olaus Sirman joikujen 1600–1800 -lukujen käännöksiä. Tämä aikakausi suosi mieluummin suullista kuin kirjallista perinnettä. Merkittävin tapahtuma oli Sirman runojoikujen julkaiseminen Schefferuksen *Lapponicassa* (1673) vaikkakin nimetöminä.

Toinen aikakausi kesti 1800-luvulta suunnilleen 1900-luvun puoliväliin. Yleensä etnografit ja lingvistit (Otto Donner, Ignác Halász, T. I. Itkonen, Eliel Lagercrantz) käänsivät ja julkaisivat keräysmateriaaliaan. Nekin olivat vain kieliorientoituneita käännöksiä eivätkä oikeastaan taidekäännöksiä. Tekstit ilmestyivät yleensä kielitieteellisissä lehdissä, tutkimuksissa ja olivat laajemman lukijakunnan

ulottumattomissa. Kuitenkin tämä aikakausi merkitsi askelta eteenpäin, koska lähdetekstiä arvostettiin paremmin, käännöksiä oli enemmän ja saamelaista kansanrunoutta tuotiin useammin esille kuin ennen. Suomalaiset, norjalaiset, ruotsalaiset ja unkarilaiset olivat tärkeimpiä tutkijoita. Tänä aikana alkoi ilmestyä satunnaisesti saamenkielisiä runoja, joista maininnan arvoisia ovat Anders Fjellnerin, Isak Saban ja Peder Jalvin runot.

Kolmas käännösperiodi alkoi tämän vuosisadan jälkipuoliskolla, silloin nimittäin alettiin kääntää runoja taide-teoksina. Saamen kieli ja kulttuuri ovat olleet huonosti tunnettuja Fenno-Skandinaviassa, ja saamen kielen opiskeleminen on ollut vaikeaa. Taitava kääntäjä käänsi usein raakakäännöksistä ilman tietoa Saamen runouden laajemmasta kontekstista. Tämä tapahtui helposti laadun kustannuksella, koska kääntäjän kielellinen ja kulttuurinen kompetenssi on tärkeä. Norjan (esim. Harald Gaski), suomen (esim. Pekka Sammallahti, Samuli Aikio) tai ruotsin kääntäjillä on ollut etusija, koska heillä on usein saamelaisia esi-isiä. Vaikuttaa oudolta, että vielä 1980-luvulla unkarilaisten käännösten määrä oli suurin. Merkittävimmat unkarilaisista kääntäjistä ovat Géza Képes ja Anna Bede.

Saamelaisrunouden historiassa vasta viimeiset vuosikymmenet ovat merkinneet useampia julkaisuja ja runoilijafoorumia. Merkittäviä runoilijoita ovat Paulus Utsi, Pekka Lukkari, Nils-Aslak Valkeapää, Rauni Magga Lukkari sekä Inger Maria Aikio. Valkeapää ei ole ainoastaan tuotannoltaan laajin ja ehkä mielenkiintoisin runoilija vaan myös kaikkein käännetyin. Hänen runojaan on julkaistu omana kokoelmana suomeksi, inuitiksi, norjaksi, ruotsiksi ja on ilmestymässä englanniksi, unkariksi ja italiaksi. Lisäksi niitä on lukuisissa käännöskokoelmissa.

Tänä aikana ovat valmistuneet myös ensimmäiset saamenkieliset käännökset, esim. Runebergin ja Eino Leinon runoudesta. Pekka Sammallahti ja Samuli Aikio eivät käännä vain saameksi vaan saamesta esimerkiksi suomeen ja Englantiin.

Nähtyäni Valkeapään *Beaivi, Áhcázan* (1988) -nimisen lyriikkateoksen päätin opiskella saamea, jotta voisin lukea teoksen alkukielellä. Luonnollisesti ajattelin myös sen kääntämistä. Jos mahdollista, luen runoja mieluummin alkukielellä kuin

käännöksenä. Käännös ei merkitse minulle pakkoa eikä nöyryytystä vaan mieluummin leikkiä, piilosilla oloa. Silloin kun pystyn käymään dialogia runon kanssa, luen sen rinnalla mielelläni eri käännöksiä. Alkukielellä runo elää voimakkaammin siinä intertekstuaalisessa ja psykososiokulttuurisessa kontekstissa, jossa se on luotu. Mitä merkitsee lukeminen enemmän tai vähemmän tuntemattomassa merkkijärjestelmässä? Runon kieltä ja sen kontekstia huonosti tuntevan lukijan karnevaali alkaa, kun hän keskustelelee käännösten kanssa. Kääntäjän karnevaali syntyy lähtökielisestä runosta. Olen pitkälle samaa mieltä Riitta Oittisen kanssa, joka luonnehtii kääntäjän työtä Bahtinin ajatuksiin tukeutuen:

Kääntäjän karnevaali merkitsee läheisyyttä, maallistamista ja hyvántahtoisuutta. Se merkitsee kääntäjän ”näkyvyyttä”, avointa vastuunottoa ja kohdekielisten lukijoiden huomioonottamista. Ns. uskollisuus ei olekaan minusta alkutekstin kunnioittamista vaan alkutekstin pelkoa. Ellei kääntäjä poista alkutekstin pelottavuutta nauramalla sille, hän ei saa kohdekielistä tekstiään elämään. Kääntäjän velvollisuus on osallistua rohkeasti karnevaaliin, jossa kukaan ei ole esiintyjä eikä kukaan sivustakatsoja. Kääntämisen karnevaalissa kohtaavat sellaiset äärimmäisyydet kuin elämä ja kuolema, viha ja rakkaus. Karnevaalissa kohtaavat myös ”sinä” ja ”minä”. Dialogisesti. (Oittinen 1995, 150.)

Seuraavassa on otteita lyriikkakuvatekstin kanssa käymästani vastavuoroisesta puhuttelusta, karnevaalisesta päiväkirjasta.

Miksi Valkeapää nimittää teostaan *govadaksiksi*, joka saamen kielessä merkitsee (samaani)rummun kalvon piirrosta. Syklisyys? Saamelaisperinne? Shamanistinen maailmankuva? Transsendentaalinen matka? Luominen? Menneisyyteen, tulevaisuuteen näkeminen? Teoksen noin 300:lle vuosisadan vaihteessa ja alussa otetulle dokumenttivalokuvalle antaa rytmin milloin laajakuvasta lähiotoksiin tapahtuva hidas asteittainen liike, milloin kuvasarjojen ympäristövaihdokset (Saamen maan eteläkärjestä itäosiin, mikä heijastuu selvimmin pukeutumisessa, tundralla tai merellä), milloin henkilöiden iän ja sukupuolen mukainen ryhmittely, milloin kuvasarjojen toisistaan poikkeavat

teemat (matka, vaellus, häät, poronhoito, kalastus). Kuvien alle on merkitty niiden tämänhetkiset museo-osoitteet norjaksi, englanniksi, ranskaksi, saksaksi. Tulee mieleen saamelaisen kirjailijan Kirsti Paltonkin sanonta: ”Meillä ei ole historiaa, meillä on vain legendoja – —. Se, mitä meille tapahtuu, tarkoittaa aina toisten kansojen elämää.”

Teoksen käännösvariaatiot sen sijaan ovat ilmestyneet ilman valokuvia, niin kuin myös Unkarissa tulee tapahtumaan. Kuvat ovat kuitenkin runoista erottamattomia. Niiden syklisyys punoutuu yhteen, ne käyvät dialogia keskenään. Kääntäjänä ja lukijana koen, että minulta on viety (persoonattomasti, kasvottomasti) jotain, ja minun on mainittava siitä käännökseni jälkipuheessa.

Kuten alku- ja loppukuvat myös niihin liittyvät runot vievät takaisin ja eteenpäin fiktiiviseen myyttiseen alkuun, luomiseen. Teoksen alku- ja loppurunossa on pitkään venytettyjä äänteitä, sanoja. Dominoivimmin venytetty on *a*, joka samalla on runojen hallitseva äänne. Unkarilaisessa käännöksessä *a*:n roolin ottaa *e*. Pidän tätä ainoana mahdollisuutena.

Kirjan keskiosaan sijoitettu teoksen mielenkiintoisin kuva-runo kuvaa porotokan vaellusta temaattisesti ja muodollisesti. Useampisivuinen runoruumis muuttuu sivulta sivulle yhä paksummaksi, minkä jälkeen se jättää jälkeensä pelkkiä pisteitä kirjan lumeen. Kymmenien poronnimitysten sijoittuminen runoruumiiseen kuvastaa usein poron tilallista ja laadullista asemaa porotokassa. Poronnimitysten kääntäminen merkitsisi ongelmia, sillä pystyisin korvaamaan saamen kielen useita satoja poronnimityksiä käsittävän järjestelmän vivahteita unkarin kielen muutamilla käsitteillä. Kun olin löytänyt ratkaisun käyttämällä unkarin kielen yhtä rikasta sarvikansaa kuvaavaa sanastoa, kävi ilmi, että tämän runon on jäätävä saamenkieliseksi käännöksissä. Pidän tätä ratkaisua mielenkiintoisena ja omaperäisenä. Pekka Sammallahdi selittää ratkaisuaan suomalaislukijalle:

Tokka on jätetty saamenkieliseksi, jotta se eläisi myös tässä kirjassa. Runon tapahtumataso sen sijaan ei avaudu käännöksen lukijalle. On jälleen turvauduttava jälkilauseeseen.

Teoksen loppuun sijoitettu pisin runo kokoaa yhteen siihen mennessä aloitetut aiheet, motiivit. Sen suhde aikaisempiin runoihin on erityinen sekä ajatuksellisesti että myös tekstuaalisesti. Kääntäjän, minun on kiinnitettävä erityistä huomiota teoksessa ja sen viimeisessä runossa toistuvien rivien kääntämiseen, jotta vahvistaisin teoksen kudosta. Minulle tämä runo, joka on saamelaisrunouden laajamittaisin, on Valkeapään runoista mieluisimpia. Lyriikkakuvateos ei luo govadasia vain runoistaan ja kuvistaan vaan sillä on analoginen suhde myös kirjan kanteen painettuun rumpupiirrookseen. Teoksen denotatiiviset ja konnotatiiviset merkitystasot rakentavat ihmeellisen konstruktion. Sitä aikani ihmeteltyäni aloin kääntää teosta unkariksi. Unkarinkielinen käännös voi pian aloittaa dialoginsa, karnevaalinsa. Jóóóóóóóóóóóóéééééééétvááágyaaaaaaaattt, hhhyyyyy-vááááááá ruuookaaaaaaaahaaaaaalllllllllluaaaaaaaaa teksti ja lukija kannibaaleille.

Jälkisanat

En usko, että kääntäjän tulee nöyristellä alkutekstin edessä, eikä myöskään deherosoida tekstiä, viedä siltä valtaa.

En usko, että kääntäjän on oltava hyväntahtoinen.

En usko, että kääntäjän on välttämättä naurettava.

Kääntäjä on kääntäjä, ja kääntää ja kääntää ja kääntää.

Joskus jopa iloitsee kääntäessään, rakastaa.

Sillä kääntäminen on ihme (juttu).

Lähteet

Oittinen, Riitta 1995: Kääntäjän karnevaali.

Valkeapää, Nils-Aslak 1988: Beaivi, Áhcázan.

HANNU LAUNONEN (Helsinki)

Péter Esterházy ja nyky-Unkarin proosataide: suomentajan ja tutkijan havaintoja

1.

Unkarin kirjallisuuden rajat murtuvat. Aikaisemmin runous oli johtava laji. Unkarilainen lyriikka tunnetaan kaikkialla Euroopassa, mutta proosa on saanut siihen verrattuna niukalti huomiota.

1900-luvulle tultaessa tilanne on muuttunut. Runouden asema on Unkarissa yhä vankka. Esille on kuitenkin noussut uusi prosaistipolvi, jonka edustajat ovat tehneet kansainvälisen läpimurron tai ovat sen kynnyksellä. He ovat uudistaneet unkarilaisen romaanin ja novellin.

Sellaiset kirjailijat kuin Géza Bereményi (s. 1946), Péter Esterházy (s. 1950), Péter Lengyel (s. 1939), Péter Nádas (s. 1942) ja Ferenc Temesi (s. 1949) ovat varsin kaukana perinteisestä kerronnasta. He ovat ryhtyneet uudella tavalla kuvaamaan ihmisen mielenliikkeitä ja yhteiskunnan tilaa. He tuntevat silti vielä kertomuksen, vaikka se onkin sirpaleina. Uudet virtaukset, esimerkiksi latinalais-amerikkalaisittain vyöryvä kerronta ja sen jättivirkkeet Gabriel García Márquezin ja Jorge Luis Borgesin tapaan tai länsieurooppalainen postmoderni kielifilosofia, loittuvat heidän teoksissaan unkarilaiseen ominaislaatuun.

Tämä kaikki merkitsee haastetta myös kääntäjälle. On kysymys monitahoisista ilmiöistä, jotka liittyvät teosten rakenteeseen ja tekstin pintastruktuuriin. Näitä ilmiöitä ovat muun muassa aikatasojen sekoittuminen, sitaattien ja väärennettyjen sitaattien viljely, kaksihahmotteiset sanonnat tai

lauseet, sanojen alkuperää koskevat poeettiset tahi todelliset selitykset ynnä typografiset kokeilut.

Lähes kaikissa Péter Esterházy'n teoksissa typografia korotetaan huomionarvoiseksi tekijäksi: eri kertomukset eri kirjasiintyytypeillä, surureunukset kirjan teeman mukaisesti, kuvia ja matemaattisia symboleita viljellään runsaasti mutta asiantuntevasti. Sellainen teos kuin *Daisy* sisältää jopa alkeellisen "elokuvan". Jokaisen sivun yläreunassa esiintyy naisen siluetti hiukan eri asennossa. Kun kirjaa selaa kyllin nopeasti, nainen alkaa tanssia (Esterházy 1986, 264–322).

Unkarin uusi proosataide on itse asiassa ottanut käyttöönsä runouden vuosituhantiset keinovarot, äännemaalailusta monitulkintaisuuteen. Proosatekstistä saattaa milloin tahansa puhjeta esiin runo, joka sisältää käännettäväksi mahdottomia riimejä: "De nem, de nem, den nem!/ Virágozz bennem, Istenem!"

2.

Yllättävän monet unkarilaiset nykykirjailijat ovat julkaisseet eräänlaisen sukuromaanin. Esimerkiksi Péter Nádas ja Péter Esterházy lähtevät liikkeelle sellaisesta sukuromaanin arkkityyppistä, jota Lajos Szopori Nagy on luonnehtinut teoksessaan *Suomalainen sukuromaani* (1986). Nádas ja Esterházy muuntelevat tuota lähtökohtaa, niin että se lopulta häipyä miltei olemattomiin.

Péter Nádasin teoksen nimi on oireellisesti *Egy családragény vége* (Erään sukuromaanin loppu, 1977), Péter Lengyelin *Cseréptörés* (Tiilensiruja, 1978). Géza Bereményin vastaava sukutarina on *Legendárium* (Legendasto, 1978), joka hiukan García Márquezin tapaan käsittää yli sadan vuoden jakson kertojan menneisyyttä. *Legendáriumissa* tuo menneisyys ei kuitenkaan ole myyttinen.

Ferenc Temesi on puolestaan julkaissut kaksiosaisen romaanin *Por* (Tomu, 1986–1987). Se on laadittu tietosanakirjan muotoon: ensimmäinen osa käsittää hakusanat A–K, toinen hakusanat L–ZS. Kysymyksessä on sukuromaani, joka kattaa kuuden sukupolven vaiheet 1833–1973. Teos ei etene lineaarisesti vaan romaanihenkilöiden vaiheita täytyy etsiä useiden

hakusanojen kohdalta. Voi lähteä liikkeelle vaikkapa hakusanasta *ablak* (ikkuna); jatkoa seuraa muissa artikkeleissa, joihin viitataan erilaisin symbolein, esimerkiksi nuolella. Lyhenteitä ja merkkejä käytetään niin kuin missä tahansa ensyklopediassa. Kun niitä oppii seuraamaan, ”tomusta” hahmottuu esiin panoraama, Porlód-nimisen kaupungin ilmapiiri ja sen ihmisten historia, joka puolestaan on osa Unkarin historiaa. Keskiöön asettuu tämän vuosisadan hahmo: 50-luvun lapsi, 60-luvun koulupoika ja 70-luvun nuori mies, romaanihenkilö nimeltä András Szeles. Kaupunki sijaitsee Tiszan rannalla ja muistuttaa erehdyttävästi Szegediä.

Ferenc Temesin teos ei järjestysperiaatteistaan huolimatta liity ensyklopedioiden rivistöön vaan taidemaailmaan, kirjallisuuteen, unkarilaiseen epiikkaan. On huomionarvoista, että teoksen alaotsikoksi on merkitty *regény* (romaani).

Myös Esterházy'n teosten lajimäärittelyt herättävät huomiota. Voiko teos olla samanaikaisesti ”johdatus kirjallisuuteen” ja ”romaani”? Ja voiko 11-sivuinen proosakokonnaisuus olla romaani, niin kuin Esterházy'n *Fuhasok*-teoksen nimiösivu määrittelee (1986, 569)? Se on kyllä kertomus, tulviltaan sitaatteja Blaise Pascalin tuotannosta. Uudissana *fuhasok* on tekstilingvivistisesti kiintoisa, kun se esiintyy teoksen otsikkona: lukijalla ei voi vielä olla tietoa sanan ja teoksen maailman välisistä yhteyksistä. (Kysymyksessä on *fuvaros*-sanon yksilöllinen variantti, merkitykseltään ’kuljettaja, ajomies’). *Fuhasok* kertoo raiskauksesta siihen sävyyn, että lähellä on allegoria: Neuvostoliiton Unkariin kohdistama hyökkäys. Mutta romaani? Laajuudeltaan *Fuhasok* on vajaan novellin mittainen. Aarne Kinnunen on Olli Jalosen tuotantoa analysoidessaan tehnyt havainnon, joka pätee Unkarin kirjallisuuden tilanteeseen: ”Romaani siis uudistuu. Melkein kaikkea proosaa voi jo nimittää romaaniksi” (Kinnunen 1991, 4). Lajinimitys menettää vääjäämättä merkitystään, ja hyvinkin voi pitää paikkansa Kinnusen ennustus menneeseen palaamisesta, kääntymisestä renessanssiin ja aina antiikkiin saakka.

Péter Esterházy'n teos *Termelési-regény* (Tuotantoromaani, 1979) merkitsee erään lajityypin, 1950-luvun kaavamaisen ”tuotantoromaanin” hilpeää parodiaa. Jo teoksen alaotsikko on monitulkintainen: *kisssregény*. Kysymys on oikeastaan kahdesta

romaanista. Kirjan toisella palstalla juoksee pääkertomus, toinen taas on joukko siihen liittyviä kommentteja. Samaa kahden tai useamman rinnakkaisen kertomuksen periaatetta Esterházy noudattaa romaanissaan *A szív segédigéi* (1985; suom. *Sydämen apuverbit*, 1991). Sureva poika kertoo aluksi äitinsä hautajaisista; romaanin taitekohdassa kertojaksi muunnetaan kuollut äiti, joka tekee tiliä elämästään Unkarin kuohuvina vuosina ja muistelee poikansa kuvitteellisia hautajaisia. Äidin ja pojan lisäksi esiintyy kolmas, ulkopuolinen kertoja: ääni, joka sirottelee kommentteihinsa suoria ja varsinkin muunneltuja lainauksia muiden kirjailijoiden teoksista. Suomentaja joutuu etsimään käsiinsä kertojan alkuperäiset lähteet, tekemään salapoliisintyötä, sillä lähteitä saati yksilöityjä kohtia (siteerattujen teosten sivunumeroita) ei ole tekstissä ilmoitettu. *Sydämen apuverbien* esipuheessa sen sijaan luetellaan yhteensä 42 kirjailijaa, joiden töitä on käytetty hyväksi; asteikko ulottuu apostoli Paavalista Ludwig Wittgensteiniin.

Suomentajan salapoliisintyö on hankala mutta välttämätön, jotta romaanin kolme ääntä kietoutuisivat toisiinsa oikealla tavalla. Nuo äänet – pojan, äidin ja ulkopuolisen kertojan – saavat aikaan polyfonisen kokonaisuuden, josta hahmottuu kaiken aikaa avartuva kuva äidistä: äidistä naisena, tyttönä ja vanhuksena. Taustalle asettuvat perhe ja merkilliset parisuhteet, suku ja Unkarin lähihistoria. Elämä ja kuolema sekoittuvat toisiinsa, suru vaihtuu voimattomaan raivoon, nöyrytminen vuorottelee karkean leikkisyyden ja obseenien ilmausten kanssa.

Teoksen motto on väärennettyä ja ironisoitua Wittgensteiniä, niin kuin voivat havaita ne, jotka ovat lukeneet *Tractatusensa* (1933, suom. 1971): ”Az tud beszélni, aki reménykedni tud, s vizsont” (Esterházy 1986, 655). ”Puhua voi se, joka voi toivoa, ja päinvastoin” (Esterházy 1991, 5). Esipuhe taas päättyy lähes suoraan unkarinkieliseen lainaukseen Arthur Rimbaud’n teoksesta *Une Saison en enfer*: ”Micsoda aggszúz leszek, annyi bátorságom sincs, hogy a halált szeressem” (1986, 656). ”Millainen ikäneito olenkaan: minulla ei ole kylliksi rohkeutta, että rakastaisin kuolemaa” (1991, 9).

Teoksen *ars poetica* tuntuu tiivistävän Mallarmén idean, jonka mukaisesti kaikki, mitä maailma sisältää, voidaan muuttaa kirjallisuudeksi. Tärkeä varaus pyydetään ottamaan huomioon:

kirjallisuudeksi kyllä, mutta Esterházylle ominaiseen tapaan muisti- ja käsitekoneistoa varten vieraannutettuna ja esineellistettynä.

3.

Unkarilainen kirjailija on tänään uuden tilanteen edessä. Runoilija ei ole profeetta. Mutta uusi tehtävä ei sekään ole vähäpätöinen, ei ainakaan siinä muodossa kuin sen muotoilee Zsuzsa Rakovszkyn (s. 1950), László Krasznahorkain (s. 1954), Endre Kukorellyn (s. 1951), Péter Esterházy ja kumppaneiden sukupolvi: ei profeetta vaan kielen palvelija.

Kirjallisuuteen on aina liittynyt kokeilu, kielen mahdollisuuksien tutkiminen. Esimerkiksi Unkarin uuden kirjallisuuden *nonsense* ei ole mielekkyyden puutetta vaan mielekkyyden parodiaa. On useita olennaisia piirteitä, jotka luonnehtivat unkarilaista nykykirjallisuutta ja erityisesti Péter Esterházyin sanataidetta.

Lajien väliset erot ovat hävinneet. Ei ole enää erikseen runoutta, proosaa ja näytelmäkirjallisuutta: on ennen kaikkea kirjoitusta (írás, écriture, writing).

Koska Suurta Kertomustakaan ei enää ole, uudet kertomukset täytyy koota sirpaleista. Sirpaleet tarkoittavat usein sitaatteja, jo valmiiden tekstikokonaisuuksien käyttelyä, hiukan samaan tapaan kuin kuvataiteen puolella taiteilijalle kelpaavat ready made -esineet. Gizella Labádi-Bertényi on analyysissään (Parnasso 7/1992) kytkenyt lainaukset kirjan nimessä esiintyvään vihjeeseen: sitaatit toimivat apuverbien tavoin. Apuverbit taas ovat merkitykseltään vaillinnaisia teonsanoja, joita käytetään toisten verbien yhteydessä liittomuotojen koostamiseen (esimerkiksi *olen kirjoittanut*). Keskeistä on yhteys; vain yhdessä pääsanansa kanssa apuverbit edustavat ”sisäisesti sidoksissa olevaa, ulkonaisesti jakamatonta kokonaisuutta”. Esterházyin teoksessa esiintyvät apuverbit (lainaukset) tähdentävät kaikki, että ”kysymyksessä on olemisen perustilanne, yhteinen ja ikuinen inhimillinen kokemus: kuolema” (Labádi-Bertényi 1992, 428).

Esterházyn viljelemien sitaattien paljous yllättää lukijan ja kääntäjän. *Sydämen apuverbien* ensimmäisellä varsinaisella tekstisivulla kuvataan pojan valmistautumista äitinsä hautajaisiin, muun muassa pukeutumista. Kirjasinlaji, versaali antaa vihjeen siitä, että kysymyksessä on lainaus; sellainen on tämän teoksen typografinen järjestelmä. (Seuraavassa en kuitenkaan sovelleta versaalia vaan sisennystä. Kun viitataan *A szív segédigéi* -teoksen unkarinkieliseen laitokseen, käytän lähteenä kokoomajulkaisua *Bevezetés a szépirodalomba* [Budapest 1986, 655–717], koska siihen on merkitty sivunumerot; erillisjulkaisusta sivunumerot taas puuttuvat.)

Pukeutuessamme hän oli hyvin hämmästyneen näköinen, kun näki minulla mustan solmion, ja kysyi, oliko minulla surua. Sanoin, että äiti on kuollut. Kun hän tiedusteli, milloin, vastasin: ”Eilen.” Hän vähän hätkähti, muttei virkannut mitään. Mieleni teki sanoa, ettei syy ollut minun, mutta jätin sanomatta, koska muistin sanoneeni niin jo esimiehelleni. Eihän se mitään merkinnyt. Ihminenhän on aina vähän erehtyväinen.

Kuvaus juontuu suoraan Albert Camus’n teoksesta *Sivulinen*. Suomentajan on syytä huomata se (Esterházy 1986, 657) ja käyttää Kalle Salon käännöstä (Camus 1960, 172).

Unkarilaista runoutta tuntevan on helppo havaita, että ”Holzsarnokság van, ott zsarnokság van” -tautologia (Esterházy 1986, 666) lainautuu suoraan Gyula Illyésin runosta ”Egy mondat a zsarnokságról” (originaali Irodalmi Újság -lehdessä 2.11.1956, suomennos Parnasson numerossa 7/1982 ja Suomi-Unkari lehdessä 4/1996). Jälleen tulee soveltaa ready made -käännöstä: ”Missä sortoa on/ siellä sortoa on.”

Tarkkaavaisuutta vaatii sen seikan huomaaminen, että Esterházyn teoksessa esiintyvä sairaalalääkäri käyttää Anton Tšehovin Platonov-näytelmän repliikkejä; sitaatti on taitavasti piilotettu, koska sitä ei tällä kertaa ole nostettu esiin typografisesti. Esa Adrianin suomennos (vuodelta 1986) on onneksi käytettävissä. Ylimieliseksi kuvattu lääkäri laukoo totuuksia elämästä Platonovin suulla: ”Mitä elämä on? Minäpä sanon! Ihminen syntyy ja astuu jollekin elämän kolmesta tiestä – useampia ei olekaan: jos lähdet oikealle, sudet syövät sinut sui-

hinsa; jos lähdet vasemmalle, pistät itse sudet poskeesi; jos kuljet suoraan eteenpäin, popsit itsesi” (Esterházy 1991, 51). Sen sijaan Donald Barthelme -lainaus, aiheena vieraiden käytöstavat ravintolan eriössä (1986, 675), täytyy monien muiden sitaattien ohella kääntää unkarista, koska ready made -suomennosta ei löydy. Sama pätee silloin, kun Esterházy (1986, 667, 670) vetoaa omaan esikoisteokseensa *Fancsikó és Pinta* (1976). Mihály Babitsilta on lainattu ainoastaan yksi säe (1986, 671): ”Nesz nélkül bomlik a hulla” (”Ruumis hajoaa ääneti”).

Joskus sitaatit ovat laajoja. Thomas Bernhard -lainaus teoksessa *A szív segédigéi* (1986, 686) täyttää lähes koko sivun. Se on kuitenkin tärkeä koko Esterházy'n tuotannon kannalta. Täsmälleen sama lainaus esiintyy myös teoksessa *Az elefántcsonttoronyból* (Esterházy 1991a, 13). Lainauksen johdannoksi ilmoitetaan: jos täytyisi valita jokin teksti, jossa omaa maata herjataan, se olisi juuri Bernhardin kirjoittama. Sitaatti alkaa:

Tämä on maailma, joka väittää olevansa kunniallinen, vaikka on päivänselvää, että se on kaikkea muuta kuin kunniallinen, itse asiassa siinä ei ole ikinä ollut kunniallisuuden häivääkään, tämä ei ole ainoastaan pelottava ja kauhistuttava vaan myös naurettava maailma – – (Esterházy 1991b, 71).

Pitkin Tonavaa -teoksessa muuan dialogi jatkuu sivukauppalla (1996, 89–93). Sekin osoittautuu lainaukseksi. Repliikit juontuvat Witold Gombrowiczin näytelmästä *Iwona, Burgundin herttuatar* (1938), kuitenkin niin, että henkilöiden nimet on muutettu. Alkuperäisten toimijoiden asemasta esiintyvät nyt puhujina Hitler, Goebbels, Eva Braun, Stauffenberg ja Tonava itse. Tähän lainaussuhteeseen kiinnitti huomiotani Olga Huotari keskustelussa 29.4.1996.

Keskeinen idea Esterházy'n teosten intertekstuaalisuudessa vaikuttaa selkeältä. Niin sanottua omaa tekstiä ei tarvita, jos käsillä olevan asian on jo sanonut sattuvasti Mihály Babits, Péter Handke, Anton Tšehov tai apostoli Paavali. Mutta ilmiöön liittyy useita ulottuvuuksia. Minkäänlainen puhujien yläpuolelle asettuva kertoja ei harmonisoi roolien erilaisuutta. Vierastekstit ovat yhtä usein sanatarkkoja lainauksia kuin vääristeltyjä sitaatteja. Esterházy'n teosten minä ei puhu yhden ihmisen asioista tai

mielenliikahduksista vaan monien, ikään kuin useiden ihmisten ominaisuudet saisivat paikkansa yhdessä jättimäisessä tajunnassa. Virginia Woolfin ja Samuel Beckettin perinteen mukaisesti Esterházy'n lähes 800-sivuinen kokoomateos – vaatimattomalta nimeltään *Bevezetés a szépirodalomba* (Johdatus kaunokirjallisuuteen) – tarkastelee nimenomaan ihmisen tajuntaa ja sen olemistapaa. Myös lukijan tulee tiedostaa omien havaintojensa luonne. Kertoja keskeyttää tavan takaa kertomuksensa, ikään kuin rikkoakseen illuusion ja tähdentääkseen: tämä fikiivinen maailma on mielivaltainen.

Lähteet

- Bereményi, Géza 1978: *Legendárium*. Budapest.
- Camus, Albert 1960: *Sivullinen*. – Albert Camus: *Maanpako ja valtakunta. Novelleja*. Suom. Maija Lehtonen. *Sivullinen*. Suom. Kalle Salo. 2. painos. Helsinki.
- Esterházy, Péter 1991a: *Az elefantcsonttoronyból*. Budapest.
- 1986: *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest.
- 1996: *Pitkin Tonavaa eli kreivitär Hahn-Hahnin katse*. Suom. Hannu Launonen. Juva.
- 1991b: *Sydämen apuverbit*. *Johdatus kaunokirjallisuuteen*. Suom. Hannu Launonen. Juva.
- 1979: *Termelési-regény. Kissregény*. Budapest.
- Kinnunen, Aarne 1991: ”Ilo kaikonnut pois”. *Lukija* 2/1991: 4–5, 50.
- Labádi-Bertényi, Gizella 1992: Esterházya lukiessa. *Kirje ystävälle*. *Parnasso* 7/1992: 428–430.
- Lengyel Péter 1977: *Cseréptörés*. Budapest.
- Nádas, Péter 1977: *Egy családregény vége*. Budapest.
- Szopori Nagy, Lajos 1986: *Suomalainen sukuromaani*. Suom. ja tekijän kanssa lyh. Viljo Tervonen. Jyväskylä.
- Temesi, Ferenc 1986–1987: *Por. Regény. Első kötet: A–K. Második kötet: L–ZS*. Budapest.
- Wittgenstein, Ludwig 1971: *Tractatus Logico-Philosophicus eli Loogis-filosofinen tutkielma*. Suom. Heikki Nyman. Porvoo.

Péter Esterházy: *Bevezetés a szépirodalomba*

Berta-, Bonfinius-, Bor Ambrus-, Borges-, Bori Imre-, Bornemissza Péter-, Borsi Kálmán Béla-, Bosnyák István-, Bölöni György-, Bölöni Farkas Sándor-, T. Brasch-, Brasnyó István-, Brillat-Savarin-, Bródy Sándor-, Brüll Adél-, Buda Sándor-, Bujdosó Alpár-, Bulgakov-, Burns-, Büchner-, Byron-, Cage-, Calderon-, Camus-, Canetti-, Celan-, Céline-, Chardin-, Chateaubriand-, Cholnoky László-, Cholnoky Viktor-, Cicero-, Claudel-, Cocteau-, Colette-, Cvetajeva-, Czako Gábor-, Czére Béla-, Czibor János-, Czigány György-, Czigány Lóránt-, Czine Mihály-, Czöbel Minka-, Czuczor Gergely-, Csajághy Laura-, Csajka Gábor Cyprián-, Csák Gyula-, Csalog Zsolt-, Csanádi Imre-, Csaplár Vilmos-, Császár István-, Csáth Géza-, Csathó Kálmán-, Csehov-, Cselényi Béla-, Cselényi László-, Csengey Dénes-, Cserei Mihály-, Cseres Tibor-, Csiki László-, Csiky Gergely-, Csokits János-, Csokonai Vitéz Mihály-, Csoóri Sándor-, Csorba Béla-, Csorba Győző-, Csordás Gábor-, Csörsz István-, Csuka Zoltán-, Csukás István-, Csurka István-, Cs. Szabó Zoltán-, Dalos György-, Dante-, Danyi Magdolna-, Darvas József-, Dávid Ferenc-, Deák Ferenc-, Dedinszky Erika-, Degré Alajos-, Demjén Ferenc-, Dénes Zsófia-, Dérczy Péter-, Déry Tibor-, Déryné-, Descartes-, Devecseri Gábor-, Diderot-, Dobai Péter-, Doboz Imre-, Domahidy András-, Domokos Mátyás-, Domonkos István-, Dosztojevszkij-, Döbrentei Kornél-, Dózsa György-, Dsida Jenő-, Duba Gyula-, Dudás Kálmán-, Dugonics András-, Dukai Takách Zsuzsanna-, B. Dylan-, Eckhardt Sándor-, Eco-, Édes Gergely-, Egyed Péter-, Elek István-, Endrődi Sándor-, Endrődi Szabó Ernő-, Eörsi István-, Erdély Miklós-, Erdélyi József-, Erdődy János-, Erdős Renée-, Eötvös József-, E. Antal-, E. Pál-, E. Péter-, Fábrián László-, Fábrián Zoltán-, Fábry Zoltán-, Faludi Ferenc-, Faludy György-, Faragó Vilmos-, Farkas Árpád-, Fáy András-, Fazekas Mihály-, Fehér Klára-, E. Fehér Pál-, Féja Géza-, Fejes Endre-, Fejtő Ferenc-, Fekete Gyula-, Fekete János-, Fekete Sándor-, Feleki László-, Fenákel Judit-, Fendrik Ferenc-, Fenyő István-, Fenyő Miksa-, Fenyvesi Ottó-, Assisi Szt. Ferenc-, Ferdinandy György-, Festetich György-, Fichte-, Flaubert-, Fodor András-, Fodor Ákos-, Fodor József-, Fogarassy Miklós-, Földeák János-, Fónagy Iván-, Földényi F. László-, Förster Aurél-, Fraknói Vilmos-, Fráter Erzsébet-, Fülöp Lajos-, Fülöp László-, Füst Milán-, Gaál Gábor-, Gábor Andor-, Gál Sándor-, Galabárdi Zoltán-, Galambos Lajos-, Galambosi László-, Galen-, Galgóczi Erzsébet-, Gál György Sándor-, Gáll István-, Galsai Pongrác-, Garaczi László-, Garai Gábor-, Garay János-, Gáspár Judit-, Gáspár Margit-, Gasparovich László-, Gárdonyi Géza-, Géczi János-, Géher István-, Geleji Katona István-, Gelléri Andor Endre-, Gellért Oszkár-, Gerelyes Endre-, Gergely Ágnes-, Gergely András-, Gergely Sándor-, Gerő János-, Gion Nándor-, Goethe-, Gogol-, Goda Gábor-, Gombrowicz-, Gosztonyi Péter-, Gothár Péter-, Gozdu Elek-, Gömöri György-, Göncz Árpád-, Görgey Gábor-, Görömbei András-, Gulácsy Irén-, Grendel Lajos-, Grimmshausen-, Gulyás János-, Gulyás Pál-, Gutai Magda-, Gvadányi József-, Gyárfás Mik-

PÉTER SÁRKÖZY (Rooma)

Claudio Magrisin ja Péter Esterházy'n Tonava-kirjat

Péter Esterházy on Unkarin nykykirjallisuuden tunnetuimpia edustajia. Hänen teoksiaan on käännetty jo useille Euroopan kielille; hänen tuotannostaan on suomennettu muun muassa *Sydämen apuverbit* (ja *Pitkin Tonavaa*, jota esitelmä käsittelee; suomentajan huomautus).

Esterházy on vanhan, perinteikkään aatelissuvun vesa mutta 1950–70 -lukujen kasvatti ja sidoksissa tämän päivän unkarilaiseen todellisuuteen. Tämä kaksinaisuus näkyy hänen tuotantonsa kysymyksenasettelussa: Miten menneisyyden ja nykyisyyden voisi tuoda lähemmäs toisiaan?

Tähän ongelmaan Esterházy etsii ratkaisua Tonava-kirjassaan *Pitkin Tonavaa*, jossa hän erästä lapsuutensa matkaa muistellen halusi luoda silmäyksen joen varrella asuvien kansojen historiaan; erityisesti Habsburgien valtakunnan ja Unkarin kuningaskunnan kansoja yhdistävään rooliin sekä siihen tyhjiöön ja sekasortoon, jota ensimmäisen maailmansodan jälkeinen poliittinen järjestely merkitsi. Habsburgien valtakunnan ja Unkarin kuningaskunnan raunioille syntyi uusia valtioita, joiden toisiaan kohtaan tuntema nationalistinen vihamielisyys johti osaltaan toisen maailmansodan kauhuihin. Tonava-kirjan kirjoittamisen aikoihin tapahtui kuitenkin asioita, jotka pakottivat Esterházy'n jäädyttämään alkuperäiset suunnitelmansa ja muuttamaan kirjansa rakennetta.

Eräs, ja ehkä suurin syy, oli se, että Neuvostoliitto hajosi vuonna 1989/90, ja ikeen alta vapautuneet keskieuropalaiset kansat alkoivat toteuttaa itsenäistymishaaveitaan. Tämän seurauksena syntyi joukko uusia valtioita, kuten Slovenia, Kroatia, Serbiasta ja Makedoniasta muodostunut Tynkä-Jugoslavia, Ukraina ja Valkovenäjä sekä Tšekkoslovakian hajo-

tessa Tšekki ja Slovakia. Toinen syy oli se, että vuoden 1989 lopulla ilmestyi italialaisen Claudio Magrisin vastaavanlainen Tonava-kirja *Danubio*. Magrisin teoksesta on otettu jo 10 painosta, ja se on käännetty melkein kaikille Euroopan kielille. Sen unkarinkielinen käännös ilmestyi melkein samaan aikaan Esterházy'n Tonava-kirjan kanssa, vuoden 1992 alussa.

Claudio Magris on italialainen kirjallisuushistorioitsija ja kirjailija. Hän tuli tunnetuksi vuonna 1965 julkaistulla monografiallaan *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* (Habsburgien valtakunnan myytti Itävallan kirjallisuudessa). Magris etsii esseissään ja romaaneissaan vastausta keskieuropalaisuuden erikoiseen problematiikkaan, siihen, mitä tarkoittaa elää valtioiden raja-alueilla ja mitä tarkoittaa ns. ”raja-kirjallisuus”. Raja-kirjallisuutta edustavat Italian kirjallisuudessa triesteläiset kirjailijat kuten Italo Svevo, Umberto Saba, Pier Paolo Pasolini ja Carlo Tompizsa sekä muualla Euroopassa ns. ”Mitteleuropa”-kirjallisuus. Jälkimmäiseen luetaan itävaltalaiset kirjailijat Robert Musil ja Joseph Roth, Prahan saksalaiset Rainer Maria Rilke ja Franz Kafka, unkarilaiset Gyula Krúdy, Ferenc Molnár, Géza Csáth, Mihály Babits ja Dezső Kosztolányi, kroatialainen Miroslav Krleža ja bosnialainen Ivo Andrić. Samaan listaan voidaan liittää jatkeeksi vielä itävaltalaiset kirjailijat Peter Handke ja jonkin aikaa sitten kuollut Danilo Kiš, tsekkiläinen Bohumil Hrabal sekä unkarilaisten vanhojen tekijöiden Géza Ottlikin ja Iván Mándyn lisäksi Péter Esterházy sekä Péter Nádas.

Claudio Magris kartoittaa Tonava-kirjassaan edellä kuvailtua Keski-Eurooppa -ilmiötä. Teoksen muoto, essee-romaani, on Italian kirjallisuudessa perinteikkään sterneläisen matkakertomuksen ja nykykirjallisuuden suosiman essee-kirjan välimuoto. Se on todenmukainen kertomus matkasta, jonka kirjailija, tunnettu germanisti, teki ystävineen Tonavan alkulähteiltä aina Mustalle merelle asti. Se on taiteen sääntöjen mukainen matkakertomus seikkailuineen ja kohtaamisineen, mutta antaa myös keskieuropallaiseen kulttuuriin perehtyneelle kirjailijalle tilaisuuden pohtia Tonavan varrella elävien kansojen kohtaloa. Magris nostaa kirjassaan esiin alueella eläneitä ja vaikuttaneita merkkihenkilöitä kuten Heidegger, Céline, Kafka, Freud, Joseph Roth, Miroslav Krleža, Mihály Babits, Danilo Kiš ja Elias Canetti.

Teos saa alkunsa venetsialaisen näyttelyn teemasta, matkustamisen arkkitehtuurista (tästä kirjan aihe, Tonavan-matka). Ensimmäisessä luvussa käsitellään Tonavan alkulähteitä. Siinä tutkitaan, mistä pikku joenpoikasesta suuri joki on voinut syntyä, ja päädytään lopputulokseen, jonka mukaan tämä kansoja yhdistävä ja erottava joki on saanut alkunsa rännistä.

Tämän jälkeen alkaa kirjallinen matka alas Tonavan vartta. Ensimmäinen pysäkki on Ulm ja sen ympäristö. Luvussa kerrotaan muun muassa Heideggeristä, Messkirchin suntion pojasta, Célinen Toisen maailmansodan aikaisesta ajelehtimisestä, Grillparzerin ja Napoleonin tapaamisesta sekä luonnollisesti myös Mauthausenin tragediasta. Seuraavaksi saavutaan Tonavan ensimmäiseen pääkaupunkiin, Wieneriin. Paikat, joihin kirjailija poikkeaa keisarillisessa kaupungissa, ovat kuvaavia. Hän käy Wittgensteinin ja Freudin kotitaloissa, György Lukácsin ja Franz Kafkan lempipaikoissa sekä Café Centralissa, jossa vielä tänäkin päivänä asiakkaan ottaa vastaan kirjailijanukke, jolla on kädessään tuore päivän lehti. Unkarin osuus alkaa lainauksella kansleri Metternichiltä, jonka mukaan Aasia alkaa Itävallasta, Rennwegin toiselta puolelta. Kertoja osoittaa kuitenkin, että Tonavan todellinen pääkaupunki ei ole Wien vaan Budapest, Tonavan helmi, joka on Pariisia matkivan Wienin jäljitelmä, ja jäljitelmän jäljitelmänä sillä on jo oma lumouksensa.

Magris käy läpi kaikki Tonavaan liittyvät unkarilaiset kaupungit ja kertoo menneisyyden ja nykyisyyden suurista kirjailijoista aina Bálint Balassista György Konrádiin. Lopuksi hän heittää Unkarille hyvästit Mohácsin taistelukentillä, jossa Unkarin armeija kärsi ratkaisevan tappion vuonna 1526 taistelussa turkkilaisia vastaan. Tappiosta lähtien Unkarin Kuningaskunta oli osa Habsburgien valtakuntaa aina ensimmäisen maailmansodan loppuun asti. Unkarin keski- ja eteläosat joutuivat turkkilaisten vallan alle 150 vuodeksi, minkä jälkeen, turkkilaisten vetäydyttyä, tuhottu alue asutettiin saksalaisilla ja ylä-unkarilaisilla. Syntyi ”Murheen laakson” kirjava maailma, jossa kolmen sadan vuoden ajan elivät rauhallista rinnakkaiseloa serbit, saksalaiset, unkarilaiset ja slovakit. Tästä kaikesta kertoo Anka-täti yhdessä kirjan kauneimmista luvuista.

Yleisesti ottaen voi sanoa, että kirjailija on omimmillaan kertoessaan Tonavan varren saksalaisväestöstä. Huomattavasti

vaikeammin hän pystyy eläytymään slaavien tai unkarilaisten kohtaloon. Niin kartta kuin kirjailijakin muuttuvat epävarmoiksi, kun tullaan Romanian ja Bulgarian alueille. Aivan etelässä Magris intoutuu runolliseksi ja kuvailee Tonavan hajoamista lukemattomiksi pieniksi haaroiksi, jotka katoavat Mustaanmereen.

Claudio Magris on kirjoittanut kauniin ja mielenkiintoisen Tonava-kirjan, jossa on myös todellisia kirjallisuustieteellisiä ja kulttuurihistoriallisia helmiä. Tonavan-matka on myös sisäinen matka, jossa itäeurooppalaisen kirjallisuuden asiantuntija matkustaa ei vain pitkin Tonavaa vaan myös omassa itsessään löytääkseen joen, joka toisin kuin Rein ei ole rotupuhtauden symboli vaan eri kansojen ja kulttuurien kohtauspaikka ja taistelukenttä.

Magris ei kuitenkaan peittele, että hänelle Tonava on ennen kaikkea itävaltalainen joki ja Habsburgien valtakunnan ruumiillistuma. Niinpä hän ei kiinnitä huomiota siihen, että vuosi 1918 ei merkinnyt vain Habsburgien 400-vuotisen valtakauden päättymistä vaan myös 1000-vuotisen Unkarin Kuningaskunnan loppua, kuningaskunnan, joka oli yhdistänyt tällä historiallisella alueella eläviä kansoja ja suojellut niitä idästä tulevia hyökkäyksiä vastaan ja estänyt barbaarien tunkeutumisen Eurooppaan.

Tonavan unkarilaisen puolen löytämiseen ei tämä italialainen germanisti kyennyt, vaan siihen tarvittiin unkarilainen kirjailija, joka jo syntyperänsä ja olemassaolonsa puolesta tunsu kutsumusta katsoa Tonavaa silmästä silmään.

Péter Esterházy on lainannut kirjansa nimen Heinrich Heinen Marxille kirjoittamasta kirjeestä, jossa tämä suuri saksalainen runoilija kertoo Magrisinkin mainitseman tarinan Tonavan alkulähteestä. Heinen mukaan alkulähdettä ei ole, jos ei sitten ole uskominen huolellisesti pystytettyä kylttiä, joka väittää Tonavan alkavan erästä tietystä rännistä. Heine mainitsee samassa kirjeessä, että naiskirjailijat suuntaavat toisen silmänsä paperiin ja toisella vilkuilevat miehiä, paitsi kreivitär Hahn-Hahn, joka oli silmäpuoli.

Esterházy tuntee olevansa tällainen silmäpuoli kirjailija, joka suuntaa katseensa vain paperiin ja kirjoituksen tarkkuuteen. Tästä ajatuksesta kasvaa Tonava-kirjan nimi, *Kreivitär Hahn-Hahnin katse*. Kirjan todellinen nimi löytyy kuitenkin alaotsi-

kosta: *alas Tonavaa*. (Teoksen suomenkielinen nimi poikkeaa tässä käytetyistä nimistä, siinä *Kreivitär Hahn-Hahnin katse* on alaotsikko ja kirjan pääotsikko on *Pitkin Tonavaa*; suomentajan huom.) Esterházy'n Tonava-kirja kertoo siitä, miten kaaos, jossa Keski-Euroopan pienet kansat ovat eläneet jo vuosisadan, on saanut alkunsa.

Esterházy'n matka alkaa lapsuuden muistosta, siitä, kun hän 13-vuotiaana lähtee setänsä kanssa laivamatkalle alas Tonavaa. Pian kertoja kuitenkin hyppää nykyisyyteen, jossa hän jälleen, nyt aikuisena ja toimeksiannosta matkustaa Tonavan alkulähteiltä Mustallemerelle kohdatakseen sekä oman että joen varrella elävien kansojen menneisyyden.

Romaanissa aikatasot liukuvat toisiinsa, ja ei olekaan yllätys, että teoksen toisessa osassa matkailija kohtaa muun muassa Grillparzerin ja Lady Montaquen. Matkailija kulkee alas Tonavaa, omaa ja kansansa identiteettiä etsien. Tonava ohjailee matkailijaa ainoastaan yhdistämällä erilleen virtaavia, hajoavia maailmoja. Magrisin lailla Esterházykin hyväksyy sen, että Tonava symbolisoi saksalaisten tuntemaa vetovoimaa itää kohtaan, tämän näennäisesti järjestystä rakastavan kansan vetoa kaaokseen. Näin myös Esterházy, unkarilainen kirjailija elää saksalaisen kulttuurin ja Habsburg-myytin vaikutuspiirissä, vaikka hänen kirjailijaihanteensa onkin saksalaisuutta alinomaa ruoskiva Heinrich Heine ja isänmaatansa parjaava itävaltalainen Thomas Bernhard.

Esterházya ei kiinnosta luonto eikä joki itse vaan ennen kaikkea Tonavassa ruumiillistuva historia, Trianon ja Mauthausen, Tonavaan ammutut Unkarin juutalaiset ja serbit, maasta karkotetut saksalaiset ja Transilvaniasta Tonavan eteläisille alueille pakkotyöhön raahatut unkarilaiset. Matkailijan on jatkuvasti taisteltava vihan tunnettaan vastaan.

Suuren, vanhan aatelissuvun jälkeläisenä, mutta toisaalta 60- ja 70-luvulla koulunsa käyneenä nykykirjailijana Esterházy'n suhdetta todellisuuteen ja historiaan kuvaa kaksinaisuus, jonka ilmentymä juuri Tonava on. Vanhempien esiintyminen ja sukulaisten mainitseminen kirjassa muistuttaa menneisyydestä, monarkian ajoista. Kirjan ensimmäinen luku alkaa kirjailijan isän toistamalla lauseella ”älä lässytä, kaikki on muutenkin sekaisin”. Viimeisessä osassa kertoja muistelee äitinsä kuoleman

vuosipäivää. Samaan aikaan hän on tietoinen siitä, että hänen vanhempiensa edustama aika on lopullisesti ohi, monarkiaa ei enää ole ja sen paikalle on jäänyt tyhjiys ja sekasorto. Wienistä on tullut harmaa, keskinkertainen ja maalaismainen, se ei enää ole yhtenäisen valtakunnan pääkaupunki. Samaan hengenvetoon Esterházy kysyy, oliko Keski-Euroopassa koskaan yhtenäistä valtakuntaa. Esterházyyn matkailija ei ainakaan kykene näkemään Habsburgien hallintoalueen keski- ja eteläosaa yhtenäisenä.

Emme toki saa unohtaa, että Magris kirjoitti Tonava-kirjansa ennen 1980-luvun puoliväliä, kun taas Esterházyyn vielä kirjoittaessa omaansa hajosi jälleen uusi valtio. Tämän seurauksena sekasorto vain kasvoi. Totalitaarisessa järjestelmässä ja moraalisessa alennustilassa eläneet keskieurooppalaiset joutuivat kaoottiseen tilaan osittain epäluonnollisten rakennemuutosten aiheuttaman tyhjiön vuoksi. Totalitaarista järjestelmää ei korvannutkaan demokratia vaan kansojen ja ihmisryhmien välinen vihanpito. Tätä kuvaa Esterházyyn Tonava-kirjassa muun muassa Jugoslavian sota sekä uutinen kirjailijan ystävän, Pariisissa eläneen serbokroaatin, unkarilais-juutalaisen Danilo Kišin kuolemasta.

Unkarissa ennen toisilleen läheiset ihmiset ovat erkaantuneet toisistaan, kun se ulkopuolinen voima, joka likisti heidät toisiinsa 50 vuoden ajan, on poissa. Entistä järjestelmää ei ole korvannut rauha ja demokratia. Kertoja muistelee viime vuosien poliittisia tapahtumia. Hän kertoo, kuinka hänen oli taisteltava vihan tunnetta vastaan jouluna 1989, kun eräs transilvanialainen mies kertoo vähäeleisesti, kuinka poliisit ampuivat hänen poikansa, joka istui hänen olkapäillään. Myöhemmin kertoja kertoo eräästä Transilvanian-vierailustaan, siitä, miten paikallinen unkarilaisväestö pystyy puhumaan niin hienotunteisesti omista kärsimyksistään ja nöyryytyksistään, joita se joutuu sietämään vain kansallisuutensa takia. Kaksi transilvanialaista poikaa kertoo, kuinka heidän isänsä monen vankilassa istutun vuoden jälkeen osti vankilassa ansaitsemillaan rahoilla levysoittimen ja soitti pojilleen Mozartin G-molli sinfonian. Romaanin lopussa pojat vievät matkailijan Tonavan suistoon, jonne 1950-luvulla karkotettiin Transilvanian unkarilaisia perheitä, ja jälleen kerran matkailijan on taisteltava vihan tunnettaan vastaan. On hänen

äitinsä kuoleman vuosipäivä. Tekee kipeää, ja päässä suhisee. Matkailija laskee päänsä erään romanialaistytön syliin ja kuuntelee mereen syöksyvän suuren joen sanoja.

Kreivitär Hahn-Hahn pystyy tarkkailemaan paperia vain yhdellä silmällä, Péter Esterházy taas suuntaa molemmat silmänsä tiukasti tekstiin, hänelle vain kirjoitus on tärkeää. Esterházy'n suosio johtuu pitkälle siitä, että häntä pidetään unkarin nykykirjallisuuden suurimpana kielivelhona. Eikä häneen tarvitse pettyä tälläkään kertaa: jälleen voimme löytää verrattoman kekseliäitä kielikuvia, joita voimme sitten lainailla mieleemme mukaan sopivissa tilanteissa. On mahdotonta olla nauttimatta Esterházy'n sanaleikeistä, vääristellyistä lainauksista, korkean tyylin ja alatyylin tahallisuudesta sekoittamisesta sekä mitä moninaisimmista anekdooteista 80- ja 90-luvun unkarilaisesta todellisuudesta.

Lopuksi voi todeta, että 1980-luvulla syntyi kaksi hyvin mielenkiintoista teosta Tonavasta. Molempien teosten lajia on vaikea määritellä, sillä kumpikaan ei ole perinteisessä mielessä romaani, mutta molemmat ylittävät myös tiettyjen ominaispiirteidensä vuoksi (matkakertomus henkilöhahmoineen) esseen rajat, jota Unkarin kirjallisuudessa edustaa László Cs. Szabó, Italiassa taas Pier Paolo Pasolini tai Italo Calvino. Kummassakin kirjassa tekijä katsoo Tonavaa, historiaa ja omaa itseänsä silmästä silmään. Kertojat eivät matkusta vain pitkin Tonavaa, alemmas ja syvemmälle, vaan tekevät matkan myös omaan itseensä löytääkseen suistossa rauhan ja vapautuakseen historian ja ihmisten kärsimysten näkemisen aiheuttamista ennakkoluuloista ja vihan tunteesta.

Tässä mielessä nämä kaksi Tonava-kirjaa ovat vertailukelpoisia, ja samankaltaisuuksia löytyy paljon. Molemmat pohtivat perusteellisesti kysymystä Tonavan alkuperästä: onko sen alkulähde Bregissä vai Brigachissa, vai voisiko Heinen tarina olla sittenkin totta, ehkä Tonava todellakin saa alkunsa rännistä? Molemmat kertovat useasta eri Tonavan varrella sijaitsevasta kaupungista ja paikasta, Ulmista, Wienin kahviloista, Budapestin silloista ja Temesvárista. Molemmat katsovat myös silmästä silmään Tonavan varren fasismin kauheuksia. Näiden kahden teoksen samankaltaisuus ei ole kuitenkaan ole tärkein kysymys vaan tärkeintä on, että Magrisin *Danubio* ilmestyi Esterházy'n

vielä kirjoittaessa omaa teostaan. Esterházyn piti siis voinut ottaa huomioon Magrisin teos pelkästään jo senkin takia, että siitä tuli eräs suurimpia myyntimenestyksiä 1980-luvun Keski-Euroopassa. Niinpä Esterházyn Tonava-kirjan kertoja viittaa usein – ironisesti – Magrisin teokseen:

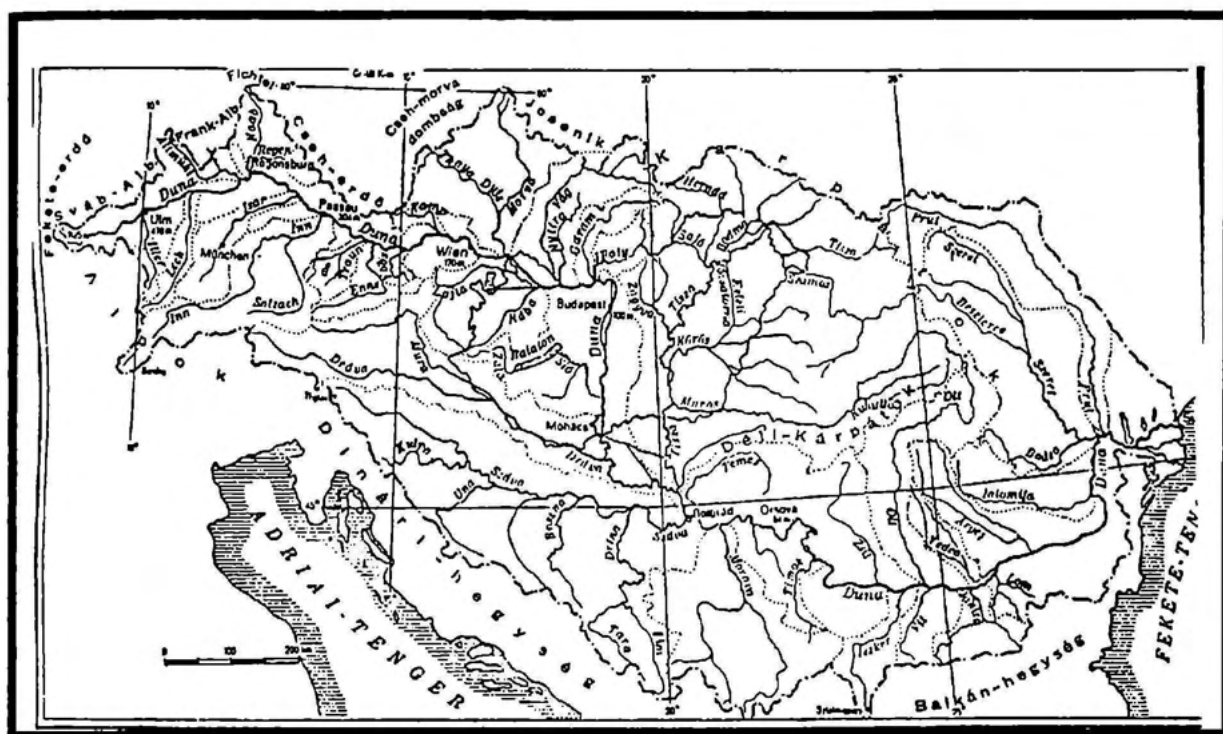
Klaudia Mágris oli oikea väriläiskä aikansa Unkarissa, 1700- ja 1800-luvun vaihteessa hän oli maineikas ja emansipoitunut valistusnainen, Georg Sandin kirjeenvaihtotoveri, aikalaismuistelmien mukaan hän oli kaunis, suurisilmäinen ilmentys, silti kiusallisen huono-onninen, hänellä oli myös kirjallisia ambitioita, mutta hänen Habsburgeja koskeva teoksensa sai ainoastaan Joosef II:n hyväksynnän (ja Joosef II tuskin kuului Habsburgeihin...). Huhut kertovat, että Mágris jo lapsena rakastui arvovaltaiseen keisarinnaan, ja sittemmin hän oli yhtä mielettömästi rakastunut Kossuthiin. Hän oli pesunkestävä keskieuropalainen ilmiö, vaikka moisia ei tuolloin ollutkaan (koska niitä ei tarvittu). Aikakausi oli itse luonut tämän ristiriitaisuuden, voittojen vuosisata ei siedä tappion riivaamaa naista, kaunis Klaudia Mágris joutui pakenemaan maasta kiireen kaupalla, miehen pukuun pukeutuneena, hän oli muuten mieltynyt erityisesti kevyisiin italialaisiin pukuihin... (Esterházy: Pitkin Tonavaa, s.238. Suom. Hannu Launonen)

Esterházy ei ollut vain tietoinen Magrisin Tonava-kirjasta vaan myös viittaa siihen, että italialainen *Danubio* teki hänelle mahdottomaksi toteuttaa omia alkuperäisiä suunnitelmiaan. Esterházyn teos hajosi palasiksi, jotka on koottu kolmen matkan muistoista vuosilta 1963, 1990 ja 1991, menneisyydestä ja nykyisyydestä, Habsburg-myytistä ja maailmansotien kauhuista, 1950-luvun epäinhimillisyyksistä, sosialismista ja sen kaatumisesta (sosialismin raunioista ei vain ikävä kyllä ole vielä löydetty uutta totuutta).

Esterházyn teos on ”keskeneräinen”, sillä ei ole muuta kuin alku. Ikään kuin matka, historia alkaisi vasta nyt. Myös Magris kirjoittaa eräässä vuonna 1991 ilmestyneessä esseessään, että vuosien 1989/90 jälkeen pitäisi kirjoittaa uusi Tonava-kirja. Mutta sen kirjan kirjoittaa Tonava itse, sen kirjoittaa historia yhdessä Tonavan laaksossa elävien kansojen kanssa, sillä tiedäm-

mehän, että menneisyys kuuluu Tonavalle, joka on itse menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus.

Suomentanut Leanna Kieheliä



ANNA HOLLSTEN (Helsinki)

Fragmentin poetiikkaa eli ”kukka joka ei pääty”

Laji, joka ei suostu olemaan laji

Jyrki Kiiskinen (HS, 14.11.1996) on hiljattain ilmestyneessä sanomalehtiartikkelissa todennut, että suomalainen kirjallisuus on 1990-luvulla hylännyt yltiöpäisen postmodernismin ja kääntänyt kurssin takaisin kohti modernismia. Postmoderni on kuitenkin jättänyt jälkensä sekä kirjallisuuteen että kirjailijoihin. Kiiskinen puhuu uusiomodernismista; postmodernista on siirrytty remodernismiin ja modernismin kieli, rakenteet ja estetiikka on pantu kierrätykseen.¹ Myös genret voivat olla kirjallisen uusiokäytön kohteita. Esimerkkinä Kiiskinen mainitsee historiallisen romaanin voimakkaan nousun 1990-luvulla.

Ajatus lajien kierrätyksestä on houkutteleva. Teos, jota tarkoituksenani on käsitellä, Kaj Kalinin *Veressä* vuodelta 1993, tuntuu rikkovan kaikkia lajikonventioita eikä alistu määritelmiin. Kirjan takakannessa todetaan, että teos kulkee omaa polkuaan aforistiikan, proosarunon ja romaanin välimaastossa. Myös kriitikoille teoksen sijoittaminen valmiisiin lokeroihin on aiheuttanut päänvaivaa.

Sekä Elisabeth Nordgren (Hbl 10.8.1993) että Olavi Jama (Kaleva, 4.9.1993) nimittävät teosta aforismikokoelmaksi. Ensiksi mainittu puhuu lyyrisestä aforismikokoelmasta, jälkimmäinen taas runokirjan ja modernin sarjallisen aforismikokoelman välimuodosta. Matti Sauramaa (Demari, 28.10.1993) hahmottaa teoksen runokokoelmaksi, tosin melko epäonnistuneeksi sellaiseksi muun muassa lyhyiden proosajaksojensa vuoksi. Kalinin teosta on nimitetty myös romaaniksi:

Veressä on romaani, joka ei suostu olemaan pelkkä romaani. – – . Romaanin monimuotoisuus sallii kaikenlaiset lukutavat – kirjaa voi lukea missä järjestyksessä tahansa. (Järvinen, KS 16.12.1993.)

Tero Liukkonen (HS 15.8.1993) puhuu vuorostaan fragmenteista:

Kirja koostuu runollisista ja aforistisista fragmenteista, jotka on sommiteltu tasapainoisesti siten, että lopulta kuitenkin muodostuu tarina.

Fragmentti, Liukkosen ehdottama laji, on mielestäni avain *Veressä*-teoksen lajiproblematiikkaan. Fragmenttia on vähintäänkin yhtä vaikea määritellä kuin Kalinin teosta. Horace Engdahl (1992, 61) on luonnehtinut fragmenttia epä-genreksi eli lajiksi, joka ei suostu olemaan laji. Ei ole olemassa peukalosääntöä, jolla fragmentin voisi erottaa toisista teksteistä. Jos fragmentin ymmärtää tietyksi muodoksi, päättyy kirjoittamaan jotakin muuta kuin fragmentteja: aforismeja tai tyyliteltyä päiväkirjaa. Fragmentin tuonpuoleisuus suhteessa lajiin aiheuttaa ongelmia, kun fragmentista halutaan puhua kirjallisuustieteellisessä kontekstissa. Negaatioon perustuva määritelmä johtaa mystifiointiin sekä sisäisiin ristiriitoihin – heti kun ryhdytään puhumaan fragmentista, se lakkaa olemasta (vrt. Engdahl 1992, 61–62).

Romanttisia ja postmoderneja fragmentteja

Ehkä mahdollisuus vapautua lajin kahleista selittää, miksi fragmentti näyttäisi olevan suosiossa juuri kirjallisuudenhistorian murroskohdissa. Fragmentin suosio eri aikakausina voidaan hahmottaa lajin kierrätykseksi ja uusiokäytöksi. Ensin romantikot vannoivat fragmentin nimiin; sittemmin fragmentaarisuutta on pidetty modernismin² ja postmodernismin³ tunnuspiirtenä. Fragmentaarisuuden voisi ajatella olevan oire kirjallisuushistorian murroksesta. Auli Viikari (1995, 33) on puhunut bastardiologiasta ja ”kielen” kreolisaatiosta uuden kirjallisuushistoriallisen periodin oireina. Murrosvaiheessa liikutaan uuden ja

vanhan rajalla, jolloin syntyy enemmän tai vähemmän onnistuneita lajimuunnelmia, hybridejä tai bastardeja.

Fragmentin historia aloitetaan useimmiten saksalaisesta romantiikasta: Schlegel kirjoitti useita fragmentteja fragmenteista ja hänen aikalaisensa Novalis kirjoitti, kuten tunnettua, nimenomaan fragmentteja. Heidän innoittajansa ja edeltäjänsä oli ranskalainen kirjailija Chamfort, jonka postuumina ilmestynyt teos *Maximes et pensées, caractères et anecdotes* ilmestyi saksaksi vuonna 1797. (Engdahl 1992, 46–52.)

Fragmentin suosio romantiikan aikana liittyy paradoksaalisesti ajatukseen kokonaistaideteoksesta, absoluuttisesta kirjasta. Fragmentti edusti Schlegelille ja Novalikselle kirjoittamisen tapaa, joka oli irtaantunut suljetusta muodosta ja kiinteästä genreteoriasta. Fragmentti mahdollisti juuri päättymättömyytensä ja avoimuutensa takia yhtenäisyyden. Novalis piti fragmenttia jopa keinona, jolla ylitetään kirjallisuuden rajat ja joka mahdollistaa uudenlaisen järjestelmän luomisen; fragmentti oli tie kaiken kattavaan ensyklopediaan. (Engdahl 1992, 54; Olsson 1995, 74.)

Romantiikassa fragmentti liittyy messiaanisiin ja profetaalisiin näköaloihin, sen ilmaisemiseen, mitä ei sanoin voida esittää, metafyysiseen kaipuuseen. Fragmenttaarisuus on ikään kuin seurausta sanonnan suuruudesta. Äärettömyyden, absoluuttisen ilmaiseminen pakottaa sirpaleiseen, avoimeen muotoon. Retorikan traditiossa puhutaan *aposiopesis*-nimisestä kuviosta: änkytyksestä, tapailusta, sanojen hakemisesta silloin, kun kokemus on niin voimakas, ettei sen kuvaamiselle löydy sanoja. Kyse on siis hiljaisuudesta retorisenä kuviona. Kuviolla on yhtymäkohtia estetiikan subliimiin, mikäli subliimin ajatellaan syntyvän, kun käsittämiskyky kohtaa jotain niin ylivoimaisen ja hallitsemattoman suurta, että ilmaisu murtuu.⁴ (Engdahl 1992, 45; Olsson 1995, 73–75.)

Oman aikamme kuuluisin fragmenttien kirjoittaja lienee Roland Barthes. Kuten Lea Rojola (1995, 86–87) artikkelissaan ”Teksti nimeltä R. B.” toteaa, on Barthes aina suosinut fragmentteja. Fragmenttaarisuus on ollut Barthesille tapa säilyttää tekstin moniäänisyys, estää totuuden illuusio, jonka syntyedellytyksenä on jatkuvuus. Fragmentti on myös merkinnyt mieli-

hyvän tuottamista, antanut mahdollisuuden uusiin aloituksiin, vapauttanut lopullisen lopettamisen taakasta.

Rakkautta käsittelevä fragmenttikokoelma *Fragments d'un discours amoureux* (1977) on yksi esimerkki Barthesin kirjoitustavasta. Kokoelma koostuu hyvin sekalaisista aineksista: mukana on runsaat määrät sitaatteja, muistoja, arkisia kuvia, paikkojen ja rituaalien kuvauksia, jotka on järjestetty melko mielivaltaisesti valittujen aakkosittain⁵ järjestettyjen avainsanojen alle. Avainsanoiksi kelpaa fraasi ”minä rakastan sinua” yhtä hyvin kuin hellyys tai mustasukkaisuus. Ja kun aiheena on rakkaus, on selvää, että Goethen nuori Werther on kirjallisuuden henkilöahmoista se, joka ahkerimmin vierailee kirjan sivuilla. Barthes yhdistelee vapaasti aineksia eri genreistä: mukana on piirteitä muun muassa kirjallisuuskritiikistä, esseestä, psykologian käsikirjasta, tieteellisestä alaviitteestä, päiväkirjasta ja pakinasta. Triviaali ja metafyyminen esiintyvät siis rinnakkain sulassa sovussa.

Barthesin esitystapa on tietoinen vaihtoehto sekä teoreettiselle että kaunokirjalliselle esitystavalle. Barthes ei halunnut kirjoittaa rakkauden filosofiaa, koska rakkauden olemusta ei voi määritellä käsiteanalyysin avulla. Rakkaus ei rakennu rationaalisesti, eikä se näin ollen alistu lainalaisuuksille ja kiinteille määritelmille. Kaunokirjallinen esitys, siis rakkaustarina, on taas niin konventionaalinen muoto, että se sulkee pois kaikki muut tavat tarkastella rakkautta. Rakkaudesta tulee pelkkä tapahtumakuvio, tarinan juoni. (Barthes 1977, 10–12.)

Barthesin syyt valita fragmenttimuoto ovat miltei vastakkaisia saksalaisen romantiikan yhtenäisyyttä korostaville ihan-teille. Eroavaisuus käy ymmärrettävämmäksi Maurice Blanchot'n (1969, 227–255) fragmenttia koskevien mietteiden myötä. Kuten asiaan kuuluu, on Blanchot pukeutunut ajatuksensa fragmentin muotoon. Blanchot erottaa fragmentaarisuuden ja fragmentin toisistaan. Fragmenttia voidaan suorastaan pitää fragmentaarisuuden tuhona, sillä fragmentin olemukseen kuuluu lähes pakollisesti toisto. Fragmentit toistavat itseään, luovat tilaa seuraavalle fragmentille, jolloin syntyy jonkinlainen kuvio, kokonaisuus, mikä tarkoittaa, että fragmentaarisuus on mennyttä. (Blanchot 1969, 229.)

Blanchot korostaa fragmentin kahtalaista luonnetta. Tois-
tosta huolimatta jokainen fragmentti säilyttää itsenäisyytensä.
Fragmentti ei koskaan voi olla yksin vaan siihen sisältyy aina
mahdollisuus kokonaisuudesta. Samalla fragmentti olemassa-
olollaan ironisoi kokonaisuuden, systeemin käsitettä. Fragmentti
siis yhtä aikaa sekä erottaa että yhdistää. (Blanchot 1969, 229.)

Lähestyn seuravaksi Kalinin *Veressä*-teosta kuljettaen
mukana Blanchot'n käsitystä fragmentin paradoksaalisuudesta,
sen yhtä aikaa erottavasta ja yhdistävästä luonteesta. Yksinker-
taistaen voi todeta, että romantiikka haki fragmentista sen yh-
distäviä ominaisuuksia, kun taas postmoderni aikakausi on ko-
rostanut fragmentin erottavaa, kokonaisuutta ironisoivaa ole-
musta. *Veressä*-teoksessa nämä molemmat ominaisuudet ovat
läsnä. Vaikka korostan tulkinnassani jatkuvuutta ja yhtenäis-
yyttä, se ei tarkoita, että Kalin olisi palannut romantiikan
ajatusmaailmaan. Kyse on pikemminkin jatkuvasta jännitteestä;
lajin kierrätyksestä, jossa fragmentin postmodernit, modernit ja
romanttiset lajiominaisuudet viedään yhteen.

Fragmentaarinen tarina rakkaudesta ja kuolemasta

Kalinin teos kertoo rakkaussuhteesta ja sen päätymisestä
toisen sairauteen ja kuolemaan. Katkelmittain etenevä teksti
jakautuu neljään osastoon. Osastojen otsikot – Arkijuhla, Siipi-
oppi, Tarha ja Veren nimi – kertovat likimääräisesti kunkin
osaston aihepiiristä tai kuvastosta. Teoksen aloittava ja etenkin
lopettava jakso tarjoavat lukijalle eniten kiintopisteitä, rakennus-
aineksia kertomukseen. Alussa luodaan mimeettistä kuvaa
rakastettujen yhteisestä arjesta, lopussa taas seurataan rakastetun
lähestyvää kuolemaa sairaalassa:

Hän nukkuu yhä. Eteisessä odottaa tuoksuva paita. Se liik-
kuu. Kääntyy hieman. Kuulostelee makuuhuoneen ovea.
Malttamaton paita. Kiihkeä paita. Hehkuvat mansetit. (V,
8.)

Paha päivä. Jo aamusta alkavat kouristukset. Viemäroidystä
lihasta pulppuaa kellanvihreä neste. Iltapäivällä nukahdat.
Nukut iltaan. Äkkiä avaat ensimmäisen aamumme silmät.
Taidat nauraa. Puristat käsiäsi. Haluat seitsemän suukkoa ja

kiinalaista pikaruokaa. Mikä päivä meillä on ollut, sanot.
Miten upea ja hyvä! (V, 110.)

Kerrottu tarina on varsin viitteellinen. Tarinan hahmottamista vaikeuttaa muun muassa rikkonainen aikarakenne. Kyse on minän retrospektiosta, muistelusta. Aikamuoto vaihtelee kuitenkin imperfektin ja preesensin välillä niin tiheästi, ettei ajallisen jatkumon konstruointi ole mielekästä. Nykyhetken lomittuminen menneeseen on tapa viestittää tunteiden voimakkuudesta ja muiston pysyvyydestä. Muoto tukee vaikutelmaa. Engdahl (1992, 44–45) on kutsunut fragmenttia tapahtumaksi, joka yhtäkkiä vain on. Fragmentti on ikään kuin kutsu itse kirjoittamisen hetkeen. Se nousee suoraan reaaliajasta so. kirjoittamisen ajasta ja yhdistyy toiseen reaaliaikaan, lukemisen aikaan. Kalinin teoksessa reaaliaikaisuus syntyy paitsi aikamuodon valinnasta (preesens) myös voimakkaasta puhuttelusta sekä ajan- ja paikanilmauksista:

Kaikki alkaa nyt. Pysy siinä. Ihan hiljaa. Riisun sinut hampaillani. Tässä on jatkumisen piste. (V, 7)

Tämän paikan taivas. Tämän paikan kuu. Tämän paikan pilvet. Tämän paikan tähdet. Tämän paikan me. Ja nyt sinun vuorosi sanoa. (V, 85.)

Piiri, jossa liikutaan on hyvin ahdas, ja luo siten omalla tavallaan yhtenäisyyttä. Rakkaussuhteeseen riittää kaksi ihmistä, minä ja toinen. Muut henkilöt suljetaan suhteen ulkopuolelle; sukulaiset ja ystävät toimivat korkeintaan statisteina. *Veressä* on ennen kaikkea minän puhetta toisesta, joko sinästä tai hänestä. Minä kuvailee rakastettuaan, yrittää määritellä häntä:

– – Halusin katsella häntä sitenkuten, laventelipyjamassa, tyynytukkaisena, hehkuposkisena, piikkileukana, rantarosvona. Juuri sellaisena. Joka-aamuisena. (V, 29.)

Minän subjektiivisuus määrittyy lähinnä toisen kautta. Minä on rakastaja, jonka puhetta hallitsee me-muoto. Hänelle rakkaus on tila, jossa rakastetut luovat toisensa uudelleen (V, 10; 43). Puhuja näkee itsensä toisessa, toisen itsessään:

Pitkään pitelit kättäni. Sanoit: Vasen kätesi on oikeani peilikuva. (V, 10.)

Älä ahmi uusia palstoja. Näkisitpä, minut tässä toisella puolen keittiönpöytää. Katselisit miten komea mies sinusta on tullut. (V, 10.)

Samuuden illuusio on erityisen voimakas kohdissa, jossa korostetaan sukupuolen samuutta. Puhutaan kahdesta miehestä (V, 9) tai kahdesta sulhasesta (V, 90). Myös minän ja rakastetun yhdennäköisyydestä on maininta:

Äitisi sanoo että me kaksi muistutamme toisiamme. Että näytän enemmän sinulta kuin veljesi. Illalla hän näyttää vanhat perhekuvat. Hääkuvissa isäsi on kuin minä. Tiedän miksi viihdyn äitisi kamarissa. (V, 115.)

Puhujan asema ei ole vakaa. Mainitsin jo aiemmin puhujan liikkumisen ajassa. Myös puhujan minäkuva on häilyväisempi, kuin äsken annoin ymmärtää. On totta, että minä useimmiten on luettavissa rakastajana, joka idealisoi rakastettuaan ja haluaa olla tämänkaltaisen. Lähes yhtä usein puhuja kuitenkin esiintyy oraakkelina, totuuden äänenä. Minän ja sinän sfääristä siirrytään persoonattomampaan ilmaisuun. Me-pronominin ei viittaa enää puhujaan (esimerkki 1) ja tämän rakastettuun vaan koskee koko ihmiskuntaa, sinä-pronominin ei ole käytöltään enää apostrofien vaan lähinnä passiivinen (kuka hyvänsä, esimerkki 2). Myös passiivi (esimerkki 3), yksikön 3. persoona sekä erilaiset elliptiset rakenteet (esimerkki 4) ovat tavallisia, kun halutaan häivyttää subjekti:

1. Miten me voisimme kätkeytyä rakkaudelta ilman sen apua (V, 40)?
2. Jos haluat rakkautta älä haaveksi helppoudesta. Kuka haluaa sängyssä päästä vähällä? (V, 66.)
3. Rakkaudessa toivutaan maailman liiallisuudesta (V, 42).
4. Totuttava sietämään ajatusta ettei väärää ole (V, 51).

Puhujan asennonvaihdoiset, äänenäyvyn muutokset, keskeyttävät kertomuksen minän ja sinän rakkaussuhteesta.

Samalla siirrytään aforisminomaiseen ilmaisuun, ajatuskiteytyymiin, jotka useimmiten käsittelevät rakkautta. Kriitikot eivät siis turhaan ole kutsuneet teosta aforismikokoelmaksi.

Rikkonaisen aikarakenteen ja aforistisen ilmaisun lisäksi fragmentaarisuutta synnyttävät merkitystason voimakkaat vaihtelut. Siirtymät mimeettisestä tasosta symboliseen ovat nopeita ja jyrkkiä, joskin symbolinen taso on runsaan kuvallisuuden myötä hallitsevampi, ikään kuin jatkuvasti odottamassa nurkan takana.

Kuvallisuus ja sen synnyttämä lyyrisyys ovat ominaisia ennen kaikkea teoksen kahdelle keskimmaiselle osastolle. Jos jatkuvuus ensimmäisessä ja viimeisessä osastossa liittyy kertovuuteen, on se keskimmaisissa osastoissa toistuvien kuvien synnyttämää. Toista osastoa hallitsee enkelikuvasto, jolla on paljon yhtymäkohtia kristilliseen traditioon. Osastossa puhutaan sekä langenneesta enkelistä (V, 36) että sanan tuojasta (V, 46). Enkelin tehtävänä on valmistaa rakastettua kohtaamaan kuolema toimimalla fyysien ja metafyyssisen todellisuuden välisenä siltenä.

Kolmannessa osastossa liikutaan puutarhassa, joka näytetään toisinaan voimakkaan symbolisena paratiisina, toisinaan taas hieman mimeettisempänä maisemana, saarena, jossa männyt parhaillaan kukkivat. Kukka- ja siemensymboliikka, jota voi seurata läpi teoksen, ovat osastossa jatkuvasti läsnä. Kukat kertovat rakkaudesta ja onnesta, mutta enteilevät hetkellisyytensä vuoksi myös tulevaa kuolemaa ja menetystä. Rakastetun kuoleman jälkeen tallella on vain haljennut kukka:

Myrsky. Lukinrihma pitää haljenneen kukan oksassa. Et ole täällä. Mennen tullen haistelen piipuntuoksuista islantilaispaitaa. Tätä on sielunjälkeinen elämä. (V, 86.)

Siemen nousee kukkaa tärkeämmäksi symboliksi. Siemen on kukkaa pysyvämpi. Kuihtunut kukka kehittyy siemeneksi, josta versoa uusi elämä, tässä tapauksessa mahdollinen kuoleman jälkeinen elämä. Tulkintaa tukevat kohdat, joissa siemen yhdistetään taivaaseen (V, 44), sieluun (V, 76) ja äärettömyyteen (V, 84). Teoksessa puhutaan myös kiertämisestä, jonkinlaisesta sielunvaelluksesta:

Silloin uhkasi loppu. Nyt ei. Nyt olet siellä, kiertämässä.

Minussa, linnussa ehkä. (V, 67.)

Usein suutelen pitkään käteni selkää. Kierrät minussa ja nau-
tit. (V, 119.)

Muistoja ja hiljaisuutta

Olen tähän saakka analysoinut *Veressä*-teoksen rakennetta kehyksenäni Blanchot'n ajatus fragmentin kahtalaisuudesta, sen samalla erottavasta ja yhdistävästä luonteesta. Lopuksi on syytä vielä pohtia, mitä merkityksiä itse fragmenttimuoto synnyttää. Engdahlin (1992, 57) mukaan fragmentti muistuttaa rakenteeltaan kysymystä. Jokaisen fragmentin lopussa on ikään kuin näkymätön kysymysmerkki, joka herättää odotuksia mahdollisesta jatkosta. *Veressä*-teoksessa näkymätön kysymysmerkki fragmentin perässä odottaa lukijaansa, sillä teksti ei sellaisenaan vastaa kaikkiin kysymyksiin – lukijan on esitettävä vastaukset itse, täytettävä fragmenttien välinen tyhjä tila.⁶

Oman tulkintani lähtökohtana on ajatus siitä, että avoin muoto voi synnyttää jatkuvuutta. Fragmenttien synnyttämä jatkuvuus on sopusoinnussa Kalinin teoksen maailmankuvan kanssa, sillä elämän kiertokulku tuodaan teoksessa monin tavoin esille. Muun muassa muistaminen, puhujan muistot rakastetustaan, merkitsevät elämän jatkumista. Muistaminen on *Veressä*-teoksessa paljolti kirjoittamista ja lukemista. Jopa ruumis näyt-
täytyy kirjoituksena:

Kaikki hänestä on kirjoitettu loppujen lopuksi. Ei sitä voi kirjoittaa puhtaaksi. (V, 65.)

Sinulla on seepiahiukset. Olet komeaksi rakastettu mies. Totuus sinusta etenee kirjaimen verran sukupolvessa. (V, 7.)

En tiedä nimeäsi. Vieläkin tunnen miten minua luit niskasta nilkkoihin. Kaikessa rauhassa painoit minut mieleesi. Opettelit ulkoa reisien välistä. Ja vielä sieltäkin, korvien takaa. Lausuit minua kauniisti ja pitkään.

Missähän minua nyt esität? (V, 68.)

Puhujalla on selvä tarve puhua rakastetustaan, tallentaa niin paljon muistoja yhteisistä hetkistä kuin vain on mahdollista. Tätä voi pitää merkinä onnistuneesta surutyöstä. Puhumalla menetetystä objektista surija pystyy irrottautumaan siitä. Derrida on puhunut oraalisesta idealisoinnista. Surija pääsee eroon menetyksestään ainoastaan jatkuvan puheen ja idealisoinnin kautta. Menetetty objekti korvataan metaforilla, mikä usein merkitsee kääntymistä kohti idealismia, uskoa ikuiseen elämään jne. (Birnbau–Olsson 1992, 72–75.)⁷

Enkeli- ja siemenkuvasto ovat *Veressä*-teoksen selvimpiä osoituksia idealismista. Teoksen minä uskoo metafyyssiseen todellisuuteen, näkee rakastetussaan enkelin, uskoo elämän jatkuvuuteen. Täytyy kuitenkin muistaa, ettei kuva rakastetusta ole pelkästään idealistinen kuva. Rakastettu kuvataan lähes yhtä usein lihalliseksi, fyysiseksi olennoiksi. Kalinin teoksessa metafyyssinen onkin läsnä fyysisessä ja päinvastoin. Pyhä ja aistillisuus kietoutuvat toisiinsa. Puhuja kokee hyväilyn kosketuksena jumaluuteen: ”Jumalan vertaisina hyväilemme toisiamme. Sielunmuutos on lähellä.” (V, 45.)

Monesti aistillisuuteen liittyvä kuvasto on raamatullista, mikä korostaa ruumiillisen rakkauden pyhyyttä. Granaattiomenat ja liljat, mirhan ja kanelin tuoksu täyttävät rakkauden puutarhan kuten *Korkeassa veisussa* (uudessa raamatunkäännöksessä *Laulujen laulu*). Suhde pohjatekstiin ei ole kovinkaan vakava. Esimerkiksi seuraavassa fragmentissa raamatullinen kuvasto näyttäytyy huumorin valossa, osallistuu eroottiseen leikkiin: ”Ilmestys ja ennen! Voima ja ylistys! Mirhalta tuoksuva katse silmikon takana. Pyhää maata luvatussa vuoteessa.” (V, 56.)

Veressä-teosta hallitsevat minän muistot ja puhe rakastetustaan. Itse muoto kuitenkin synnyttää kiinnostavan jännitteen puheen ja sen vastakohdan, hiljaisuuden, välillä. Fragmenttimuotoahan voidaan myös tarkastella hiljaisuuden retorisenä kuviona, merkinä sanojen riittämättömyydestä. *Veressä*-teoksen fragmentaarista rakennetta voidaan tähän perustuen tulkita hiljaisuuden merkinä. Puhujan muistot rakastetusta ovat valikoivia. Esimerkiksi sairaudesta, sen laadusta ja etenemisestä ei

kerrota kovin eksplisiittisesti. Hiljaisuus murtuu vasta viimeisessä osastossa; kolmessa ensimmäisessä osastossa sairaudesta joko vaietaan tai se katoaa runsaaseen kuvakieleen. Niin sairaudella, kuolemalla kuin rakkaudellakin on teoksessa ulottuvuuksia, joita ei voi sanoin ilmaista, jotka murtavat ilmaisun. Hiljaisuus ja sanojen riittämättömyys ovat tekstissä myös kirjaimellisesti läsnä:

Puheen sirpaleita ei saa sanotuksi. Äänekäs ajatus veisi haavasta hiljaisuuden. Tulet, menet, olet olemassa. Pidät hyvänä. (V, 48.)

Liiallista puhe. Aamun tarinassa olemme kaksoispiste. (V, 60.)

Hiljaista paikkaa et löydä paitsi harvoista sanoista. (V, 60.)

Menetyksestä puhuminen kytkettiin edellä surutyöhön. Hiljaisuuden voi kytkeä surun vastapooliin, melankoliaan. Melankolian valtaama ihminen ei pysty puhumaan menetyksestään vaan ikään kuin sulkee tai nielee sen sisäänsä. Vain tuhoamalla itsensä hän voi päästä eroon menetyksestään. (Birnbau – Olsson 1992, 72–73.)

Voidaanko myös *Veressä*-teoksen hiljaisuus kytkeä melankoliaan? Tulkinta ei ole mahdoton, joskin melankolinen juonne on hyvin heikko. Melankoliaan viittaavat lähinnä sanomisen vaikeus ("Olet sanoin kuvaamaton. – – ." [V, 99]) sekä jonkinlainen tarve sisäistää menetys. Merkit menetetyn objektin sisäistämisestä eivät ole kovin selviä, mutta kietoutuvat toisaalta hyvin kiinnostavalla tavalla puhujan subjektin rakentumiseen – samuuden haluun – sekä ajatuksiin elämän kiertokulusta. Puhuja uskoo ja toivoo, että rakastettu jatkaisi elämäänsä hänessä. Hän tuntee rakastetun kiertävän itsessään (V, 67; 119), kokee olevansa tämän biologinen perillinen. Veren adoptioiminen viittaa myös melankoliseen aktiin, menetetyn objektin haltuunottoon: "Olen adoptoinut veresi. Olen perillä, kotoisin, sinusta." (V, 100.)

Kalinin teos tuo esille menetyksen eri puolet – sekä surun että melankolian, puheen ja vaikenemisen. Menetyksen tunteeseen kytkeytyy usko elämän jatkumiseen kuoleman jälkeen. Usko saa ilmaisunsa muistojen ja idealisoivan puheen kautta, mutta voi yllättäen näyttäytyä myös melankoliana, jolloin me-

netyksestä vaietaan hautaamalla se omaan itseensä. Molemmissa tapauksissa metafyyminen on vahvasti yhteydessä fyysiseen. Henki ja ruumis ovat yhtä, eikä kuoleman jälkeistä elämää voi erottaa tästä hetkestä.

Lähteet

- Barthes, Roland 1977: *Fragments d'un discours amoureux*. Éditions du Seuil. Paris.
- Birnbaum, Daniel – Olsson, Anders 1992: *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*. Albert Bonniers Förlag. Uddevalla.
- Blanchot, Maurice 1969: *L'entretien infini*. Éditions Gallimard. Paris.
- Engdahl, Horace 1992 (1988): *Anteckningar om fragmentet. – Stilen och lyckan. Essäer om litteratur*. Albert Bonniers Förlag. Uddevalla. 44–62.
- Hassan, Ihab 1990 (1986): *Pluralism in Postmodern Perspective. – Exploring Postmodernism*. Edited by Matei Calinescu and Douwe Fokkema. John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia. 17–39.
- Jama, Olavi 1993: *Miehenliikutus & Karu Herkku*. Kaleva, 4.9.1993.
- Järvinen, Seppo 1993: *Mystikon puhetta ja veren runoutta*. KS 16.12.1993.
- Kalin, Kaj 1993: *Veressä (=V)*. WSOY. Porvoo.
- Kiiskinen, Jyrki 1996: *Ikkunat saatiin auki Eurooppaan mutta kotiovi putosi saranoiltaan. Kahtia jakaantunut 1990-luvun kirjallisuus liikkuu sekä Euroopassa että Suomessa*. HS 14.11.1996.
- Liukkonen, Tero 1993: *Kaj Kalinin runollinen ja aforistinen kertomus. Rakkauden hyviä ja huonoja päiviä*. HS 15.8.1993.
- Nordgren, Elisabeth 1993: *Ett moget genombrott*. Hbl 10.8.1993.
- Olsson, Anders 1995: *Att skriva dagen. Gunnar Björlings poetiska värld*. Albert Bonniers Förlag. Borås.
- Rojola, Lea 1995: *Teksti nimeltä R.B. Roland Barthes ja minä. – Subjekti, Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. SKS. 1995. 80–105.
- Sauramaa, Matti 1993: *Antautujan runollinen maailma*. Demari 28.10.1993.

- Tuohimaa, Sinikka 1986 Fredric Jamesonin postmodernismiteoria ja sen sovellutus suomalaiseen kirjallisuuteen. Synteesi 1/1986. 66–77.
- Viikari, Auli 1995: Plotting Against Master Plotting Periods. – Ajan taitteita. Kirjallisuuskäsitys ja periodin murros suomalaisessa kirjallisuudessa. Toim. Juhani Sipilä. Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 4. Helsinki. 24–37.

Viitteet

¹ Kiiskinen käsittelee postmodernismin ja uusiomodernismin suhdetta hyvin yleisellä tasolla eikä pohdi, missä määrin myös postmodernismiin kytkeytyy kirjallisen uusiokäytön idea. Postmodernismin tärkeänä teoreettisena lähtökohtana on pidetty suhdetta menneisyyteen. Kyse on eräänlaisesta nostalgiasta, menneisyyden muistojen ammentamisesta. Historiallisuus voi kirjallisuudessa näyttäytyä esimerkiksi pastissina, jota on pidetty postmodernin tekstin tyypillisenä tunnusmerkkinä. (Ks. esim. Tuohimaa 1986, 74–76.)

² Keskityn *Veressä*-teoksen käsittelyssäni romanttisen ja postmodernistisen fragmenttikäsityksen synnyttämään jännitteeseen. Modernismille ominainen fragmenttaarisuus jää siten esitykseni ulkopuolelle. Seuraan paljolti Engdahlia, joka esseessään *Anteckningar om fragmentet* keskittyy romantiikkaan sekä omaan aikaamme. Engdahl puhuu modernista fragmentista Nietzschen yhteydessä. Modernismia hän käsittelee lähinnä silloin, kun kritisoi Poundin ja Eliotin alluusioiden synnyttämää fragmenttaarisuutta kutsuen sitä nostalgiseksi estetiikaksi, joka trivialisoi fragmentin; Pound ja Eliot yrittävät fragmenttaarisuuden turvin paeta oman aikansa vulgääriä luonnetta (Engdahl 1992, 55; 58–59).

Koska Engdahl (1992, 61) päätyy omassa fragmenttia käsittelevässä esseessään vastustamaan (postmodernia) fragmenttikulttuuria, häntä voi syyttää nostalgiasta samoin perustein kuin hän itse on arvostellut Poundia ja Eliotia. Engdahlin mukaan fragmentti ei ole vaihtoehto järjestelmille, se ei edusta ideologiaa eikä estetiikkaa. Fragmenttikulttuuri on mahdottomuus, sillä kulttuuri on yleiskuvien luomista, yhteensaattamista.

³ Muun muassa Ihab Hassan (1990, 9) on todennut, että ainoa, johon postmodernisti voi kuvitella uskovansa on fragmentti. Kaikenlaiset

synteesit, kokonaisuudet, olkoot ne sitten sosiaalisia, episteemisiä tai poeettisia, ovat postmodernismin vastaisia.

⁴ Subliimia on tässä käsitelty hyvin suppeasta näkökulmasta. Anders Olsson (1995), joka Björling-tutkimuksessaan käsittelee subliimin yhteyttä fragmentaarisuuteen, esittelee subliimin traditiota myös laajemmin. Suomalaisessa tutkimuksessa subliimia käsitellään muun muassa teoksessa *Sublim – Ylevä – Sublime*. Toim. Erkki Vainikkala. Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisu 22. Jyväskylä. 1990.

⁵ Rojola (1995, 87–88) on kiinnittänyt huomiota aakkosten merkitykseen käsitellessään *Barthes Barthesista* -teosta: ”Aakkosilla on tärkeä osuus Barthesin yrityksissä ajatella länsimaisen metafysiikan ulkopuolella. – – . Barthesille aakkoset ovat tila, joka on järjestyksen ja epäjärjestyksen välillä.”

⁶ Puhun tässä nimenomaan *Veressä*-teoksesta, en fragmentaarisuudesta yleisemmällä tasolla. Fragmentaarisuuden ja lukijan välinen suhde voi näyttäytyä suorastaan vastakkaisena, kun sitä tarkastelee jonkin muun teoksen valossa. Esimerkiksi Rojola (1995, 88) kirjoittaa *Barthes Barthesista* -teoksesta seuraavaa: ”Fragmentaarisuudessaan teos on niin avoin, ettei se varsinaisesti kommunikoi, sen koodisto on niin täynnä ’muita’ diskursseja, että lukeminen tuottaa kokonaan uuden kirjoituksen. Kyseessä ei ole tekstin aukkopaiikkojen ’täydentäminen’, kuten fenomenologisessa tekstin konkretisaatiossa. *Barthes Barthesista* vastustaa tällaista haltuunottoa. Sen sijaan lukija hajautuu tekstiin osallistuen itse tekstin tuotantoon.”

⁷ Birnbaum ja Olsson (1992) ovat esseessään *Den andra födan* IV luvussa (62–76) käsitelleet surutyötä ja melankoliaa psykoanalyttisesta näkökulmasta. Luvussa lähdetään liikkeelle Freudista, joka tekee jyrkän eron surun ja melankolian välillä. Birnbaum ja Olsson kyseenalaistavat osin Freudin näkemystä ja kehittelevät sitä eteenpäin Abrahamin ja Torokin sekä Derridan ajatuksia mukaillen.

H. K. RIIKONEN (Helsinki)

Aika ja historia György Konrádin teoksessa *Pidot puutarhassa*

Vuonna 1991 ilmestyi japanilaisen Junichiro Tanizakin laaja romaani *Sasameyuki* suomeksi nimellä *Makiokan sisarukset*.¹ Teoksen ensimmäiset luvut olivat valmistuneet toisen maailmansodan aikana 1943, jolloin niiden painattaminen kuitenkin kiellettiin sensuurin päätöksellä. Romaanista ilmenee, että sen tapahtuma-aikana poliittinen ja sotilaallinen tilanne on vaarallinen; tähän kansalliseen hätätilanteeseen jatkuvasti viitataan, mutta melko yleisluontoisin sanakääntein. Myös eräitä Japanin historian kannalta merkittäviä päivämääriä mainitaan, mutta muuten teoksessa keskitytään erään suvun naispuolisen jäsenen naittamista koskeviin kysymyksiin. Teoksen lopussa hän on useiden sulhasehdokkaiden jälkeen menossa naimisiin erään varakreivin aviottoman pojan kanssa, tosin vatsaoireiden saattelemana. Vaikeita aikoja tärkeämpää tuntuu romaanin henkilöille olevan hygieniasta huolehtiminen ja vitamiiniruiskeiden ottaminen tai aspiriinin käyttö. Terveystilan ohella keskustellaan elokuvista tai siitä, onko jokin teko kuin ranskalaisen romaanin tai Ferenc Molnárin tyyliä. Kimonon kanssa käytettävän vyön nariseminen konsertissa näyttää myös olevan yksi huolenaihe. Historiallisiin tapahtumiin tosin viitataan jatkuvasti mutta muuten historia on sulkeistettu pois romaanihenkilöiden elämästä.² Kuitenkin voi Tacitusta mukaillen sanoa: Dum tacet, clamat – juuri sen kautta, että historian kulusta vaivataan, se suorastaan huutaa. Toisaalta teoksen eräänä huippukohtana oleva tulvan kuvaus saa symbolista, historiallisiin tapahtumiin liittyvää merkitystä.

Tanizakin romaanin tavoin unkarilaisen György Konrádin teos *Pidot puutarhassa* (1989) on mittasuhteiltaan laaja kokonaisen suvun vaiheisiin liittyvä teos³, mutta sen tapa tuoda esille maansa historiaa on tyystin toisenlainen kuin Tanizakin. Konrád mainitsee nimeltä useita Unkarin historian keskeisiä vedenjakajia: vuoden 1848, Trianonin rauhan 1920, toisen maailmansodan ajan, kommunistien valtaantumisen 1948 sekä vuoden 1956. Samoin luetellaan erilaisia ensimmäisen maailmansodan jälkeisiä kausia: vallankumous, vastavallankumous, konsolidaatio, esifasismi, fasismi, hiukan demokratiaa, sitten pitkä kommunismi ankarampina ja lievempinä kausina, kuten ne erään henkilön vaiheista kerrottaessa nimetään.⁴ Péter Esterházy'n niin ikään suomeksi käännettyssä teoksessa *Sydämen apuverbit: johdatus kaunokirjallisuuteen* (1985) käydään myös läpi Unkarin historiaa suoranaisten luettelon muodossa, mutta tämä katsaus saa ironista sävyä, koska siinä huomattavasti varhaisemman historian tapahtumat tuodaan esille freskoon maalattuna turistinähtävyytenä, jota opas selittää kuluneita fraaseja käyttäen: "Kuuluttaja ilmoitti – 'Täten julistetaan kaikelle kansalle' – että saamme nähdä Unkarin historian, 'köyhän kotimaamme surulliset ja kunniakkaat sivut': edessä Egerin piiritys, vasemmalla Mohácsin tappio, etelässä kumaanien hyökkäys ja petšenegien kapina, oikealla Tšingis-kaanin suuri hyökkäys."⁵

Konrádin romaanissa etenkin toinen maailmansota ja vuosi 1956 ovat sitä paitsi aikoja, jotka voimakkaasti vaikuttavat teoksen henkilöihin ja heidän sukulaisiinsa ja lähiympäristöönsä. Rikokset ja kauheudet seuraavat siinä määrin toisiaan, että ne muuttuvat suorastaan arkipäiväisiksi. Romaanin suomennoksesta laajahkon arvostelun kirjoittanut Antti Majander onkin aiheellisesti siteerannut romaanikertojan sanoja: "Vuosina 1944–1945 opin ajattelemaan kuolemaa melkein yhtä arkisesti kuin takkahalkoja."⁶ Kuoleman jatkuva läsnäolo oli sitä paitsi mukana myös Konrádin aikaisemmin suomeksi ilmestyneessä romaanissa *Vierailija*, jossa kaupungin sosiaalityöntekijä joutuu tekemisiin arkipäivän kaikkea ylevyyttä vailla olevien kuolemantapausten kanssa.⁷ Niiden yhteydessä Konrád esittää suorastaan pitkinä luetteloina naturalistisia yksityiskohtia. Sitä paitsi myös Péter Esterházy'n *Sydämen apuverbeissä* lähtökohtana ovat kuolema ja hautajaiset, joista on riistetty kaikki ylevyys. Toisaalta myös

Konrádilla on jaksoja, joissa on miltei Dostojevskin ”Bobokin” kaltaisia piirteitä, esimerkiksi Dragománin mielikuvassa ensimmäisestä puolituntisesta kuoleman jälkeen.⁸

Konrádin romaanissa kuvataan lisäksi vähemmistöä, juutalaisia, ja näin ollen historian tapahtumat tulevat esille kaikkein kauheimmissa muodoissaan. Romaanissa kuljetaan halki Horthyn kauden, natsismin ja stalinismin, ylimalkaan erilaisten toisiaan seuraavien totalitaaristen järjestelmien. Konrádikin panee merkille, miten nämä muutokset ilmenevät katujen ja aukoiden nimien vaihtumisena:

Plataanien lehdet putoilivat ajattomina Körönd-aukiolla, entisellä Hitlerin aukiolla, ja jalon, vanhan korttelin yhdestä segmenttitalosta astui esiin Zoltán Kodály yhtä ajattomana. Kun hän ilmestyi Musiikkiakatemian aitioon, yleisö kääntyi alhaalla katsomaan häneen ja taputti seisaaltaan. Aina kun hän tuli vastaan Andrásyn kadulla, josta tuli tuohon aikaan väliaikaisesti Stalinin katu, me painoimme päämme, ja ikääntynyt mestari nyökkäsi vastaukseksi. Jatkoimme kohti Oktogonia, joka on nyt Marraskuun 7. päivän aukio ja oli aikaisemmin Mussolinin aukio. Me käytimme näitä nimiä, Körönd, Andrásyn katu, Oktogon. Myös se, mitä nimeä käyttää, on merkki maailmankatsomuksesta.⁹

Huomionarvoista teoksen maailmassa on se, että tapahtumat tuodaan esille sekä traagisuudessaan että groteskisuudessaan mutta myöskin ironian valossa. Ironia tulee esille puhuttaessa nimenomaan stalinismin kaudesta ja sen aikaisesta henkilöpalvonnasta. Vaikka Konrád ei ryhdy esimerkiksi piirtämään Stalinista sellaista ivallista henkilökuvaakin kuin vaikkapa Aleksandr Solženitsyn romaanissaan *Ensimmäinen piiri, Pidot puutarhassa* sisältää kuitenkin eräitä loistokkaita ironisia passuksia stalinismin kaudesta, ”noista unohtumattoman vilkkaista stalinismin ajoista”, käyttääkseni romaanin omaa ivallista sanontaa.¹⁰ Näin kirjailija kuvaa vuoden 1949 joulukuuta, jolloin Stalin täytti 70 vuotta ja josta tapahtumasta Solženitsyn on kirjoittanut laajemman esityksen:

Myös kiitollinen Unkarin kansa lähetti Stalinille junalastillisen lahjoja, ja sankasta määrästä veturien ja laivojen pienoismalleja ja iloista ja onnellista elämäämme kuvaavista

lasten piirustuksista järjestettiin näyttely. Lihakauppojen näyteikkunoihin oli tehty generalissimuksen kuvia hyydytetystä sianihhasta. Kuvanveistäjät saivat rasvasta tehdystä rintakuvasta yhtä paljon rasvaa kuin teos painoi; heitä alkoi viehättää monumentaalisuus.¹¹

Jatkossa kuvataan vielä erityisen Stalinin-kantaatin esitystä.

Itse asiassa myöskään romaanissa kuvatut juutalaiset eivät ole vailla opportunistisia piirteitä, mitä Stalinin suhtautumiseen tulee. Pienestä juutalaisryhmästä, joka sodan päätyttyä 1940-luvun jälkipuoliskolla suunnittelee Israeliin muuttoa, löytyy yksi, joka päätyykin Stalinin kannattajaksi. Maastamuuttoa suunnittelevan juutalaisen kulttuuriklubin johtaja Slómó kokee kääntymyksen; ironisuutta tekstiin luovat myös uskonnollisen tyylin käänteet:

Tapahtui kuitenkin, että vuonna 1948, suuren käänteen vuonna, myös suuri Slómó käännähti. Näytti jo siltä, että hän veisi pian meidät, pienen laumansa, vuorien ja laaksojen ja Tšekinmaan metsien läpi amerikkalaisten miehitysvyöhykkeelle Baijeriin, mistä olisimme voineet jo turvallisempia reittejä pitkin jatkaa matkaamme kohti Haifaa. Hän näytti olevan aivan valmis ryhtymään yritykseen ja ottamaan epäonnistumisen riskin. Odottamatta, todella yllätyksenä kaikille, tapahtui kuitenkin niin, että hänen aivoissaan syttyi niin suureen valoon marxilais-leniniläisen etiikan kirkkaus, että hänestä tuli saman tien sen opettaja. ”Olen kommunistisen arvoteorian vaatimaton työläinen”, hän sanoi synkästi tutuilleen. Vaatimaton siksi, että hän oli löytänyt miehen, joka oli häntäkin täydellisempi, Josif Vissarionovitš Stalinin. Ei etiikka määrittele tätä miestä vaan hän määrittelee etiikan kategoriat.¹²

Suomeksi käännetty uudempi unkarilainen kirjallisuus tarjoaa muitakin esimerkkejä juuri ironisesta suhtautumisesta sosialismin kauteen sekä silloiseen ja myös sen jälkeiseen opportunistisiin. Suomeksi käännettyssä kirjoituksessaan *Myrskyn portilla* Péter Esterházy katsoo Unkarin edustaneen ”proletariaatin diktatuurin pehmeää vaihtoehtoa, sen operettimuunnelmaa”; hän katsoo myös, että kuten toisen maailmansodan jälkeen Unkarissa oli huomattavan paljon antifasisteja,

nykyään (kirjoituksen suomennos on vuodelta 1991) Unkarista tuskin löytyy ketään, joka ei olisi mielestään joutunut kommunistisen järjestelmän uhriksi tai ollut salaa sen vastustaja. Ja Esterházy jatkaa: ”Tuntuu kuin Unkarissa ei olisi ollut muita järjestelmän tukipilareita kuin János Kádár ja kenties hänen puolisonsa...”¹³

Konrádin romaanissa ironialta ei säästy myöskään esiin ver-sova uusi kapitalistinen toimeliaisuus eivätkä uudet tyylistuunnat. Perintönä saadusta tontista, jolla sijaitsee puutarha, on rakennusyritys valmis maksamaan 20 miljoonaa, tarvittaessa jopa 25 miljoonaa forinttia:

Tähän rakennettaisiin kolmelle perheelle mitä mielikuvituksellisin postmodernistinen talo, kolmielehtistä apilaa muistuttava. Keskellä olisi mietiskelyä varten torni, ikivihreä tuuhea kasvillisuus hivelisi silmää kattoterassilla, alhaalla olisi puutarha, ulkonevat räystäät, lähes oikealta näyttävää vihreää muovinurmea, ja aita olisi sitä savunväristä taivuteltua lasia, josta näkee ulos mutta ei sisään. Talossa voisi pitää upeita kutsuja, puutarhaan tulisi pieni lampikin, sen allas ympäröitäisiin häikäisevän taivaansinisillä laatoilla, sanalla sanoen tänne nousisi ajan ja hengen mukainen arkkitehtuurin mestariteos, sellainen talo, jollaista Unkarissa ei ole vielä yhtään.¹⁴

Konrádin *Pidot puutarhassa* on myös teos, jossa pohditaan yleensä ajan olemusta ja ajan kulkua. Erityisesti näin on jaksossa ”Ajan todellisuus”. Tämän jakson alku on vaikuttavaa pohdintaa ajan pituudesta suhteessa kehitykseen ja sivilisaatioon:

Ihminen tulee todelliseksi vain elämällä pitkään maan päällä. Vanhus on todellisempi kuin nuori ihminen, sillä vanhus on jo sellainen kuin on; nuori ihminen sen sijaan on vielä näennäinen: hän on pukeutunut johonkin rooliin, oppinut eilen jotakin, mieltynyt johonkin uutuuteen. Tarvitaan aikaa, ennen kuin rakkaussuhteella on kestävyyttä ja oma kukkaan puhjennut luonne; ja kuluu aikaa ennen kuin ystävät hyväksyvät rakastavaisen parin. Tarvitaan itsepin-taisuutta ja luottamusta aikaan, ennen kuin jokin yritys saa nimeä, ennen kuin talo tunnetaan todella omaksi, ennen kuin elämäntyö rakentuu, ennen kuin se muotoutuu sellaiseksi ettei sitä vastaan voi enää kapinoida. Minun on

vietettävä paljon aikaa jossakin huoneessa, ennen kuin sydämeni kaipaa siihen takaisin, että ajatukseni lennähtäisivät siihen takaisin valveilla ja unessa. Tarvitaan aikaa ennen kuin kehittyä kansalaishyveitä ja kansalaispaheita, se että jollakin muodolla on elämäntahtoa ilmenee siinä että se tekee itsepäistä vastarintaa ajalle. Luonteen, makusuunnan ja laadun, näkyvien asioiden kauneuden muotoutumiseen tarvitaan aikaa. Sivilisaatiosta, joka kitsastelee antaa aikaa teoksilleen ja itselleen, ei tule todella todellista, se on vain paketti, elokuvakulisseja, jotka voidaan milloin tahansa purkaa, kevyt, halpa ja käytännöllinen, mutta ei todellinen.¹⁵

Tämä laajahko sitaatti on luonnollisesti vain yksi esimerkki siitä monitahoisesta ajan ja historian problematiikan tarkastelusta, mikä Konrádin teokseen sisältyy. On myös syytä mainita, että konkreettisella tasolla Konrád alleviivaa ajan ja historian tematiikkaa mainitsemalla huomattavan usein dateerauksen: romaanissa on runsaasti vuosilukuja, päivämääriä ja jopa kellon-aikoja sekä mainintoja erilaisista muisto- ja vuosipäivistä; usein mainitaan myös, minkä ikäinen jokin henkilö milloinkin oli. Ajan ja historian kuvauksena *Pidot puutarhassa* joka tapauksessa jatkaa monin tavoin 1900-luvun monien suurten romaanien linjaa. Samalla teos on myös romaani romaanista ja romaanin kirjoittamisesta. Sen suomennoksen alaotsikkona onkin Romaani ja työpäiväkirja. Alkuteoksessa sana "Agenda", joka merkitsee esityslistaa ja muistikirjaa, on pääotsikkona.

Mutta tässä yhteydessä, ajan ja historian problematiikan yhteydessä, on syytä ottaa esille myös Konrádin romaanin keskeinen, jo nimessä esille tuleva symboli, nimittäin puutarha. Kyseessä ei ole ainoastaan tietyn maisematyyppin tai miljöön kuvaus vaan aikaan ja historiaan liittyvä symboli. On kiinnostavaa, että puutarha – ja nimenomaan ajatus kadotetusta puutarhasta, mihin liittyy myös uskonnollisvivahteinen kadotetun paratiisin ajatus – on ollut varsin voimakkaasti esillä eräillä muillakin tämän vuosisadan kirjailijoilla. Tässä yhteydessä lähimmät vertailuesimerkit on löydettävissä suomalaisesta kirjallisuudesta. Olavi Paavolainen kuvasi *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessaan kiertelyä mm. Pariisin puistoissa ja luonnehti "Karjala – mui-
stojen maa" -kuvateoksessaan menetettyä Monrepos'n puistoa

Viipurissa; mutta näitäkin vaikuttavampi on hänen kuvauksensa *Synkässä yksinpuhelussa* (1946) käynnistä kotitalon ja sen puutarhan raunioilla. Paavolaisen kotitalo Vienola Kivennavalla oli tunnetusti Helvi Hämäläisen romaanissa *Säädyllyinen murhenäytelmä* kuvatus puutarhan esikuva mutta vielä enemmän näin on asianlaita Hämäläisen 1951 kirjoitetussa, 1995 julkaistussa romaanissa *Kadotettu puutarha*. Siinä kuvataan myös käyntiä hävitetyn kotitalon ja puutarhan raunioilla. Puutarha ja sen menettäminen on Hämäläisen romaanissa kokonaisen elämänmuodon katoamisen symboli.¹⁶

Mutta puutarha esiintyy myös Esterházy *Sydämen apuverbeissä*; myös tällöin tulee esille – lähinnä eräänlaisena surrealistisena muunnelmana – puutarhan menettäminen:

Minusta tuntuu, että on sota, harmaata kaikki. Tämä harmaus on käsin kosketeltavaa. Puutarha kuihtuu, kutistuu, mustuu, aivan kuin se kärehtyisi, sitten se alkaa sulaa ja valua ja virrata niin kuin kellot Dalin maalauksessa. Aika kutistuu taas, se kitupiikki. Puutarhan paikalla on autio-
maa.¹⁷

Esterházy tekee puutarhasta lisäksi ivallisesti historian näyttämön:

Budaörsin taistelun aattona Kaarle IV ja kuningatar Zita pysähtyivät puutarhamme eteen, tehtaen sivuraiteille. 'Eläköön kuningatal!' minä huusin. Adjudantti Ostenburgin mukana pääsin tapaamaan kuningatarta, joka otti minut syliinsä. Niinpä niin.// <Kopisee, kopisee, kopisee kehno maalaisvalssi.>¹⁸

György Konrád ei esitä laajempaa ja yksityiskohtaisempaa puutarhan kuvausta oikeastaan missään kohden teostaan, mutta puutarhasta on lyhyempiä ja hieman pitempiä mainintoja kautta koko romaanin. Edellä on ollut jo esimerkki siitä, miten puutarha voi liittyä aikakauden murroksen kuvaukseen, mutta Konrád soveltaa ajatusta puutarhasta myös monella muulla tavalla. Puutarha ikään kuin kuuluu ihmisen olemukseen: "Näyttää siltä että lähes koko ihmiskunta tahtoo ympärilleen talon ja puutarhan, ruumiinsa jatkeeksi, tilan joka on hänen omansa, jota hän

saa sisustaa, tehdä omakseen,” todetaan romaanissa.¹⁹ Sitä paitsi Konrád soveltaa puutarhan kuvaa myös itse romaaniin:

Romaani hahmottuu lukijan edessä, ei tässä puhu halvauttavan hyvin tiedostettu kaitselmus, kuin mikäkin nukketatterinjohtaja. Jokainen hahmo arvailee omaa tulevaisuuttaan, sillä tänä yönä jokainen näkee selvemmin. Varjot hortoilevat puutarhassa, pohtivat, mietiskelevät, kaluavat muistojaan. Tarkkaavat toisiaan, sitten pyytävät anteeksi ja kävelevät eteenpäin.²⁰

Puutarhan ohella romaanissa ovat keskeisesti esillä myös aukiot ja torit, joilta erkanevat katuja eri suuntiin. Ne ovat kaikki historian keskeisiä tapahtumapaikkoja – voisi miltei sanoa, että ne toimivat Konrádilla bahtinilaisena kronotooppina tai kronotooppisena motiivina.²¹ Mutta aukio, jolta lähtee ja johon johtaa katuja ja joka on eräänlainen risteyskohta, toimii Konrádilla myös keskeisenä kirjallisuudenlajin, romaanin, vertauskuvana. Hän ei kirjoita tapahtumiltaan jatkuvasti etenevää romaania vaan risteilee ajassa edestakaisin ja myöskin eri henkilöiden näkökulmia käyttäen.

Niin suurisuuntainen hanke kuin romaani Konrádille onkin, se ei ole menneiden aikojen kirjallisuudenhistoriasta tunnettu loppuun saatettava päätyö (Hauptgeschäft), jonka idea on eurooppalaisessa kirjallisuudessa näytellyt huomattavaa osaa Ovidiuksen *Metamorfooseista* Goethen *Faustin* toiseen osaan. Konrádin teoksen kohdalla korostuu prosessinomaisuus ja fragmentaarisuus. Romaaneissa kommentoidaankin jatkuvasti tekeillä olevaa työtä, sellaisenaan *Pidot puutarhassa* on tosiaan myös työpäiväkirja. Romaanin minä toteaa nimenomaisesti, että hän ei pysty tuottamaan pääteosta, ”sitä johon ihminen melkein pakahtuu, johon hän antaa itsensä kokonaan, pääteosta, joka on viisaampi ja omalaatuisempi kuin tekijä itse”²².

Vastaavasti kirjallisuuden lajin kannalta *Pidot puutarhassa* risteilee moneen suuntaan. Omalta osaltaan se jatkaa Unkarin kirjallisuudessa huomattavan laaja-alaisen ja monivivahteisen sukuromaanin linjoilla. Suomalaisella lukijalla on ollut tilaisuus tutustua sen erääseen äärimmäiseen muotoon Esterházy’n *Sy-dämet apuverbien* jälkipuoliskon perusteella, jossa äidin mieleen palautuu suvun vaiheita.²³ Konrádin romaanissa sukua ja sen

merkitystä luonnehditaan monelta kannalta, ottamalla myös huomioon syntyneet uusperheet. Esimerkiksi yksi kertojista, Melinda, nimeää itsensä Budapestin mytologian äänitorveksi, joka pitää ”lukua siitä, kuka on kenenkin eronnut aviomies, hylätty rakastettu tai kolmannelta avioliitosta syntynyt neljäs lapsi.” Hän jatkaa: ”Merkittävää on ennen kaikkea juuri tämä: suuri suku. Ristiin rastiin kutoutuva veren ja sielun sukulaisuus.”²⁴ Sukutarinan ja työpäiväkirjan ohella Konrádin romaanissa on myös autobiografian, tutkielman ja esseen piirteitä. Väliin ilmaisu tiivistyy miltei aforismiksi. Eräässä lyhyessä aforistisessa jaksossa kertoja tiivistää romaaninsa ja ehkä maailmankatsomuksensakin seuraavasti:

Intohimojen vuoristo- ja vesistökartalla hahmottuu joustava runko. Syntyy omaelämäkerrallinen romaani orientoitumisesta. Eräs ihminen etsii tietään: syntyy haarautumia, hapuileva ratkaisujen ketju. Kenenkään ei ole helppoa elää oikein. Väliaineen vastus on suuri, ja seuraukset ovat raskaita. Ahdistavaa ajoharjoittelua ruuhkaisella ja sääntöjä vailla olevalla radalla.²⁵

Viihteet

¹Junchiro Tanizaki, *Makiokan sisarukset*. Suomentanut Kai Nieminen. Helsinki: Tammi, 1991.

²Historian sulkeistamisesta ks. H.K. Riikonen, Alventista alventtiin. Aika ja historia Volter Kilven Kirkolle-romaanissa. *Vaihtuva muoto. Tutkielma suomalaisen romaanin historiasta*. Toimittaneet Risto Turunen et al. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1992, s. 46–47.

³*Pidot puutarhassa* on ensimmäinen osa valmisteilla olevasta trilogiasta, jonka toisena osana on *Kivikello*, ks. Konrádin haastattelu, *Parnasso* 1/1996, s. 18–24. Sukuromaanin käsitteestä ja sukuromaaneista Unkarin kirjallisuudessa ks. Lajos Szopori Nagy, *Suomalainen sukuromaan*. Suomentanut ja tekijän kanssa lyhentänyt Viljo Tervonen. Helsinki:

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1986, s. 9–12. Hannu Launonen on tutkielmassaan Péter Esterházy'n proosataiteesta kiinnittänyt huomiota siihen, että myös Esterházy'n *Sydämen apuverbit* omalla tavallaan on yhteydessä sukuromaaniin traditioon. Ks. *Yhteyksiä*. Folia Hungarica 7. Castrenianumin toimitteita 47. Toimittaneet Mikko Cajanus ja Sándor Csúcs. Helsinki 1994, s. 18.

⁴György Konrád *Pidot puutarhassa*. Suomentanut Taisto Nieminen. Helsinki: Tammi, 1993, s. 161. – Konrádin muusta tuotannosta on suomennettu *Vierailija* (1976) ja *Häirikkö* (1982). Myös *Kivikello* on nyttemmin ilmestynyt suomeksi (1997). Parnassossa 1/1996, s. 10–17 on suomennettu hänen esseensä ”Kauhistuttavaa vai opimmeko me pääskysiltä”.

⁵Péter Esterházy, *Sydämen apuverbit. Johdatus kaunokirjallisuuteen*. Suomentanut Hannu Launonen. Helsinki: WSOY, 1991, s. 92. – Esterházy'n muusta tuotannosta on suomennettu *Pitkin Tonavaa eli kreivitär Hahn-Hahnin katse* (1996) sekä proosatekstit *Myrskyn portilla*. Parnasso 8/1991, s. 449–452 ja *Ein Wintermärchen*. Parnasso 2/1995, s. 169–172. Lisäksi *Sydämen apuverbeistä* on Eila Arjoma tehnyt kuunnelmasovituksen (1993).

⁶Antti Majander, Helsingin Sanomat 10.4.1993. Sanomalehtiartikkelujen ohella *Sydämen apuverbeistä* on Suomessa kirjoittanut Gizella Labádi-Bertényi kirjeen muotoisen esseen Esterházya lukiessa. Parnasso 7/1992, s. 428–430.

⁷Konrádin *Vierailijan* vastaanotosta Suomessa ks. Yrjö Varpio ja Lajos Szopori Nagy, *Suomen ja Unkarin kirjalliset suhteet vuosina 1920–1986*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1990, s. 72.

⁸*Pidot puutarhassa*, s. 338.

⁹*Pidot puutarhassa*, s. 547. – Mainittakoon, että Budapestissa tapahtuneet muutokset ovat olleet esillä suomalaisessa Unkaria käsittelevässä esseistiikassa: ks. Henri Broms, Budapest anno dazumal. Parnasso 1/1991, s. 43–46; Hannu Launonen, Kokemuksia Kaupungista. Unia, sanoja, todellisuutta. Parnasso 6/1993, s. 331–337. – Toisaalta suomalainen lukija saattoi perehtyä Budapestin katujen nimissä tapahtuneisiin muutoksiin jo 1926 suomeksi ilmestyneen Aladár Bánin teoksen *Unkari eheänä ja tynkänä* (Helsinki: Otava), s. 132 perusteella: ”Pääkaduilla oli alkujaan niiden paikkojen nimet, joihin ne johtivat. Niinpä oli Keisari Wilhelmin katu ennen nimeltään Vácin tie, sillä se vei Váciin. Király-utca on tuon yksinäisen tien nimenä, joka kuninkaan

yksityistienä päättyi kuninkaan (király) metsästysalueelle, nykyiseen kaupungin metsikköön; kadulla on yhä vieläkin ikivanha nimensä. Rákóczin katu oli alkujaan nimeltään Kerepesin katu, sillä se johti Kerepesin kylään, joka sijaitsee Budapestin itäpuolella; kadun ulompi puoli on säilyttänyt vanhan maantienimensä. Barossin katu kulki ennen Station- (asema-) katuna 'Statiolle', so. Kalvario-kukkulalle; Üllőn katu johtaa suoraviivaisena Üllőhön, Rádayn katu taas Soroksáriin, jonka vuoksi sen nimenä oli ennen Soroksárin katu. // Kaupungin sisäosissa ovat Vácin katu, Hatvanin katu, nyk. Kossuthin katu, joka vei Hatvanin kaupunkiin ja Kecskemétin katu, joka on säilyttänyt vanhan nimensä." – *Pidot puutarhassa* -romaanin budapestiläisestä taustasta ks. myös Konrádin haastattelu *Parnasso* 1/1996.

¹⁰*Pidot puutarhassa*, s. 370.

¹¹*Pidot puutarhassa*, s. 546. – Stalinin syntymäpäivästä on Veikko Huovinen kirjoittanut humoristisen novellin "Stalinin syntymäpäivän vietto keskitysleirissä", kokoelmassa Matikanopettaja. Littlejuttuja eri aiheilmista, Helsinki: Otava, 1986, s. 123–131. Ks. myös Isaac Deutscher, *Stalin. Poliittinen elämäkerta*. Toinen laitos. Suomentanut Arto Häilä. Helsinki: WSOY, 1978, s. 514–515.

¹²*Pidot puutarhassa*, s. 556.

¹³Péter Esterházy, *Myrskyn portilla*. Suomentanut Hannu Launonen. *Parnasso* 3/1991, s. 449.

¹⁴*Pidot puutarhassa*, s. 530.

¹⁵*Pidot puutarhassa*, s. 470.

¹⁶Ks. lähemmin H.K. Riikonen, *Sota ja maisema. Tutkimus Olavi Paavolaisen 1940-luvun tuotannosta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1995, s. 131–134 ja 169–170.

¹⁷*Sydämen apuverbti*, s. 87.

¹⁸*Sydämen apuverbti*, s. 84. Muista toistuvista motiiveista Esterházyin romaanissa ks. Gizella Labádi-Bertényi, Esterházya lukiessa. Kirje ystävälle. *Parnasso* 7/1992, s. 429–430.

¹⁹*Pidot puutarhassa*, s. 436.

²⁰*Pidot puutarhassa*, s. 406.

²¹Mihail Bahtinin kronotoopin ja kronotooppisen motiivin käsitteestä ks. Gary Saul Morson ja Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of Prosaics*. Stanford, California: Stanford University Press, 1990, s. 374–375.

²²*Pidot puutarhassa*, s. 356.

²³virt. edellä alaviite 3.

²⁴*Pidot puutarhassa*, s. 183.

²⁵*Pidot puutarhassa*, s. 603.

OLGA HUOTARI (Helsinki)

Itäeurooppalainen groteski ja István Örkény

Esitelmäni otsikossa esiintyy kaksikin sellaista käsitettä, joiden määrittely ei kuulu yksinkertaisimpiin tehtäviin. Sana groteski voi olla nominatiivi tai adjektiivi, ja sillä voidaan tarkoittaa muun muassa esteettistä kategoriaa tai tyylistuuntaa. Yleiskielessä groteski voi olla bisarrin, burleskin, naurettavan, absurdin tai vastenmielisen synonyymi. Käsitteeseen liittyessään myös itäeurooppalainen saa useampia merkityksiä. Alan kirjallisuudessa ei itäeurooppalaista groteskia ole määritelty, vaan sitä käytetään useimmiten absurdin draaman nimikkeellä kulkevan suuntauksen alalajin ja erityisvarianssin merkityksessä.

Groteski hahmottamistapa on taiteen historiassa alusta asti läsnä. Me kohtaamme sen mytologiassa ja eri kansojen arkaisissa taiteissa. Termiä groteski käytettiin ensimmäisen kerran renessanssin aikaan, nykyistä huomattavasti suppeammassa merkityksessä. 1500-luvulla suoritetuissa Tituksen kylpylän kaivauksissa löydettiin Roomassa seinämaalauksia, joissa kasvien, eläinten ja ihmisten hahmot sekoittuivat omalaatuisella ja leikillisellä tavalla toisiinsa. Näitä roomalaisia ornamentteja alettiin kutsua nimellä "la grotesca" ("grotta" suom. luola).

Esteettisenä kategoriana käsite on kuitenkin suhteellisen nuori ja epäselvä. Epäselvyyttä aiheuttaa muun muassa se, että absurdi teatteri käyttää paljon groteskeja vaikutuskeinoja, jonka seurauksena lukuisissa tutkimuksissa absurdin ja groteskin kategorioita sekoitetaan tai käytetään synonyymisesti.

1.

Saksalaisen kirjallisuudentutkijan Wolfgang Kayserin vuonna 1957 ilmestynyt teos *Das Grotiske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* asetti groteskin tieteellisen keskustelun keskipisteeseen. Kayserin pyrkimys oli tuottaa kattava teoreettinen määrittely. Hänen käyttämänsä metodi on historiallinen: hän poimii mittavasta lähdemateriaalista (renessanssista alkaen) kaikkea, mitä on joskus jossakin groteskiksi nimitetty, ilman painopisteitä ja arvottamista. Itse kategoria jää tarkemmin määrittelemättä. Kayser sekoittaa filosofisia ja esteettisiä käsitteitä: hän käsittelee groteskia milloin vieraantuneena maailmana, milloin taas struktuurina. Groteski on Kayserin mukaan rationaalisen maailman takana piileskelevä salavoima, josta saksalaisessa filosofiassa käytetään termiä "Es".

Myös Mihail Bahtin hahmottaa vuonna 1965 ilmestyneessä Rabelais-monografiassaan (engl. *Rabelais and His World*, 1968) groteskin käsitettä historiallisesti. Hänelle groteski merkitsee käsityksen kuvausta, yhteyksien ja lainalaisuuksien etsintää. Bahtinin merkittävyys on siinä, että hän tutkii tiettyä aikakautta (tässä tapauksessa renessanssia) sen oman arvomaailman pohjalta eikä myöhempien aikojen mittapuun mukaan. Hän erottelee antiikin, keskiajan, renessanssin, romantiikan ja modernismin groteskit kaudet. Groteskin peruskriteeri on Bahtinin mielestä kansankulttuurin ja karnevalistisen maailmankatsomuksen ykseys, joka mahdollistaa groteskin motiivin moniselitteisyyden, syvyyden ja ilmaisuvoiman.

Rabelaisen Gargantua-hahmo edustaa Bahtinin mukaan samaa kulttuuriperinnettä kuin erilaiset karnevaalit, "väärän kuninkaan päivät", viininkorjuujuhlat ja muut sellaiset kansanjuhlat, joissa ei ole erikseen näyttelijöitä ja yleisöä vaan kansa esiintyy omaksi huvikseen. Groteskien hahmojen avulla kansa toteuttaa alitajuista haavettaan yleisestä tasa-arvoisuudesta; jonkin viikon, muutaman päivän tai vaikkapa vain muutaman tunnin ajaksi ovat vanhat hierarkiset valtarakenteet murrettu ja hallitsijat saatettu naurunalaiseksi. Bahtin puhuu groteskista realismista, kansan huumorin rakenteesta, joka perustuu kansan nauru- ts. karnevaalikulttuuriin. Sen muotojen määräävänä piir-

teenä on inhimillisen ajattelun binaarioppositioiden muuntaminen yhdeksi ainoaksi kuvaksi, tilanteeksi tai puhetyyliksi.

Groteski puhetyyli koostuu tyyli-lajin eri muodoista ja sitä leimaa rakenteellinen ambivalenssi. Bahtinin mukaan groteskin puhetyylit erkanivat 1600-luvulla karnevaalikulttuurin alkuperäisiltä juurilta, ja etualalle nousivat yksipuolisesti kielteiset, kyynisesti loukkaavat ja herjaavat puolet. Varsinaisen karnevaalikulttuurin leikilliset, visuaaliset ja verbaalit muodot muodostavat epävirallisen kulttuurin yhtenäisen maailman, joka nousee aina vastustamaan virallisen kulttuurin laitostunutta vakavuutta, hierarkisuutta, auktoriteettia, abstraktia idealismia, suljetuihin ja lopullisiin muotoihin tähtääviä pyrkimyksiä, individualismia sekä kaikkea materiaalista ja ruumillista kohtaan osoitettua väheksyntää – olipa se sitten vilpittömyyttä tai teeskenneltyä.

Koko eurooppalaisen kulttuurin kehitystä leimaa virallisen kulttuurin ja epävirallisen vastakulttuurin välinen kaksinkamppailu. Keskiajalla muodot elivät rinnakkain. Ainutkertainen ilmiö eurooppalaisessa kulttuurissa oli renessanssi, jolloin karnevaalikulttuurin ja virallisen kulttuurin väliset raja-aidat kaatuivat ja jälkimmäinen imi voimakkaasti vaikutteita edellisestä. Paras esimerkki kirjallisuudessa on Rabelais, maalaustaiteessa Hieronymus Bosch ja Brueghel vanhempi.

Myöhempien aikojen estetiikka kanonisoi vieraantuneen ”yläkulttuurin” ja tuomitsi kansanomaisen ”alakulttuurin”. Kaksinapainen maailma muuttui yksinapaiseksi ja kadotti positiiviset merkityksensä sekä huumorinsa. Tällä Bahtin selittää sen, että Kayserin muuten niin paljon arvokkaita huomioita ja tarkkaa analyysiä sisältävä teos, joka on ensimmäinen vakava tutkielma groteskin teoriasta, pätee ainoastaan suhteessaan modernismiin ja osittain romantiikan groteskiin. Kayser perustaa johtopäätöksensä romantiikan ja modernismin groteskin analyysiin tarkastellen kaikkea modernistisen suunnan suodattimen kautta. Groteskin todellinen merkitys, joka on kiinteässä suhteessa keskiajan kansankulttuuriin ja karnevalistiseen maailmankatsomuksen yhtenäiseen maailmaan, jää hämäräksi.

Kayseria vähemmän tunnettu saksalainen tutkija Carl Pietzcker julkaisi vuonna 1971 tutkielman *Das Groteske*, jossa hänen pyrkimyksensä on hahmotella Kayserin lähtökohdista systemaattinen määritelmä kirjallisuustiedettä varten. Pietzcker

pitää Kayserin keskeisiä väitteitä ristiriitaisina. Groteskissa ei Pietzckerin mielestä ole kyse erilaisten tyylien ja järjestelmien sekoituksesta tai heterogeenisten elementtien rinnastuksesta vaan pikemminkin sitä, että meillä suhteessamme ihmisiin ja maailmaan on tietty konkreettinen näkemys ja että tähän liittyvät toiveemme eivät toteudu. Tämän seurauksena orientoitumisemme epäonnistuu ja me koemme olomme maailmassa epämukavaksi. Kun toiveet ja niiden toteutumatta jääminen ovat tasapainossa, syntyy se groteskille ominainen vaikutus, joka on samanaikaisesti puoleensavetävä ja vastenmielinen.

Pietzcker erottaa selkeästi toisistaan groteskin ja absurdin käsitteet. Groteskin kautta me saamme tietää jotain, se on tiedostamisprosessi. Absurdi on tiedostamisen sisältö (Bewustseinsinhalt), se mikä on tiedostamisen kannalta käsittämätöntä. Groteski on vastalause tiettyä todellisuutta kohtaan, absurdi taas käsittämättömän todellisuuden katkeraa hyväksyntää. Siinä missä groteski vastustaa ja arvostelea määrättyä merkitystä, absurdi toteaa käsittämättömyyden. Groteski on tätä maailmaa, absurdi taas metafyyssistä.

Yksittäistapauksissa voidaan molemmat käsitteet määritellä sen mukaan, kuinka merkittäviä subjektin kannalta nämä kariutuvat kategoriat ovat. Skaala on hyvin laaja harmittomasta absurdista (esim. nonsense-runous) kammottavaan absurdiin ja vastaavasti harmittomasta groteskista (esim. kieligroteski) kammottavan groteskiin. Skaalan avulla voidaan tähän asti hajanaisia ilmiöitä järjestää systemaattisesti ja suhteuttaa toisiinsa.

Nauru ja kauhu ovat groteskin keskeisiä peruselementtejä, ja ne ovat läsnä samanaikaisesti ja erottamattomasti. Tämä nauru, joka ei välttämättä ole äänekästä ja joka sekoittuu kielteisiin tunteisiin, erottaa groteskin absurdista, joka taas ei tarjoa yksilölle minkäänlaista vapauttavaa kokemusta. Groteskin nauru eroaa koomisen vapauttavasta naurusta, joka ratkaisee ongelmia ja palaa vanhaan orientoitumistapaan, jota ei ole asetettu kyseenalaiseksi. Groteskin kauhu eroaa vastaavasti traagisesta, se tasoittaa kauhun vastakohtaisuuksia sovittamalla, palauttaa vanhan systeemin tai tarjoaa tilalle uuden.

Tutkielmansa lopussa Pietzcker toteaa, että rakenteellisista erityisominaisuuksistaan johtuen groteski on historiallisesti tarkoin määriteltävissä: se ilmenee vain siellä, missä entinen maail-

mankatsomus on sortumassa tai sortunut, mutta jossa uusi ei ole vielä astunut tilalle.

Groteski on murrosaikojen kuvailutapa. Se on toisaalta kokonaisvaltainen käsittely- ja näkemystapa, jonka pohjana on yhteiskunnallisen todellisuuden realistinen kuvaus. Hahmottumassa oleva kuvaus saa kuitenkin nopeiden ja odottamattomien ”kierrellyöntien” seurauksena aivan uusia, usein hätkähdyttäviä ja odotuksistamme täysin poikkeavia ulottuvuuksia. Nämä uudet ulottuvuudet eivät enää kuulu realismiin vaan mielikuvituksen maailmaan. Samalla ne kuitenkin liittyvät kiinteästi ja erottamattomasti lähtökohtaansa. Tällaista ulottuvuutta voi kutsua luonnolliseksi fantasiaksi.

Toisaalta groteski on esteettinen kategoria, joka rakentuu vastakohtien (useimmiten naurettavan ja kammottavan) samanaikaisen ilmenemisen ja vuorovaikutuksen varaan. Kategorian keskeinen sisällöllinen ominaisuus on itsestäänselvyyksien kyseenalaistaminen ja kumoaminen. István Örkény kirjoittaa:

Groteski järkyttää lopullisia totuuksia, muttei aseta uusia totuuksia niiden tilalle. Pisteen asemesta se käyttää aina kysymysmerkkiä, joten se ei päätä eikä sulje vaan avaa uusia teitä. (Örkény 1985, 288.)

Groteskin olennaisen peruselementin muodostaa se huumorin laji, jota tämä dynaaminen korrelaatio pitää jatkuvassa liikkeessä ja pakottaa myös vastaanottajan aktiivisuuteen. Groteskia huumori on usein luonnehdittu mustaksi huumoriksi, koska siitä puuttuu huoleton nauru ja homogeenisuus. Katsoja alkaa nauraa mutta joutuu nopeasti kohtaamaan ristiriitaisia vaikutteita, hätkähtää ja ilme vakavoituu.

2.

Yleisesti voidaan länsieurooppalaista groteskia suuntausta luonnehtia absurdiksi, jossa on groteskeja piirteitä, kun taas itäisen Keski-Euroopan groteskissa on absurdeja piirteitä. Mutta miten luonnehtia kulttuuriympäristöä, jossa unkarilaisen ajattelijan ja esteetikon István Örkény’in tekstit ovat syntyneet?

Käsite "Keski-Eurooppa" on liian väljä, sillä se pitää sisällään myös Saksan, Sveitsin ja Benelux-maat. Toisaalta kylmänsodan aikainen etupiirijako toi "Itä-Euroopan" aina Elbelle saakka. Historiallisesti ja kulttuurisesti on selvää, etteivät Puola, Tšekki, Unkari ja Slovakia ole Itä-Eurooppaa. Vanhan Itävalta-Unkarin alue ei myöskään käy määrittelystä, sillä se pitää sisällään Itävallan mutta rajaa pois Puolan.

Kyseessä on alue, jossa slaavilaisuus ja germaanisuus kohtaavat. Germaanisuuteen voitaneen lukea myös aikanaan niin laaja ja merkittävä jiddišin-kielinen kulttuuri. Valtakulttuureihin kuuluvat puolalaiset, tšekit, unkarilaiset ja slovakit. He edustavat uskonnollisesti lännen kirkon vaikutuspiiriä. Toisaalta oman leimansa antavat tai ovat ennen toista maailmansotaa antaneet saksalaiset, ruteenit, ukrainalaiset, serbit, romanialaiset, juutalaiset ja mustalaiset. Vain tässä ympäristössä voi ymmärtää seuraavan. Lehtimies pyytää vanhusta kertomaan elämäntarinansa. Mies kertoo syntyneensä Itävallan keisarikunnassa, käyneensä koulun ja sotaväen Tšekkoslovakian tasavallassa, palvelleensa postimiehenä Unkarin kuningaskunnassa ja viettävänsä nyt leppoisia eläkepäiviä Ukrainan tasavallassa. Lehtimiehen ihmetellessä miten paljon mies olikaan elämänsä aikana matkustellut tämä kuitenkin vastaa, ettei ole kertaakaan poistunut kotikaupungistaan Munkácsista.

Vuosisadan poliittiset intohimot vallankumouksineen ja vastavallankumouksineen, heikkoine demokratioineen ja puolifasistisine diktatuureineen ja jauhautuminen natsi-Saksan ja neuvosto-Venäjän puristuksessa ovat luoneet yhteisen hirteishuumorin, jolle kadunmies nauraa yhtä lailla Budapestissa kuin Prahassa tai Varsovassa.

Joissakin suomalaisissa artikkeleissa on alueesta käytetty nimitystä "Väli-Eurooppa". Ehkä se onkin paras termi unkarilaisten suosiman "itäisen Keski-Euroopan" rinnalla. Tässä "Väli-Euroopassa" on kirjallisuudella ollut huomattavasti länsieurooppalaisesta poikkeava tehtävä: näille yhteiskunnille on ollut luonteenomaista kysymys kansallisesta itsenäisyydestä, valtion puuttuminen, hidas ja ristiriitainen porvarillistuminen sekä feodaalisten olosuhteiden jatkuminen. Kaiken tämän ilmaisi kansallisromantiikka 1800-luvun puolivälistä, eikä kaiken

kyseenalaistava groteski tarkastelutapa ollut sovitettavissa siihen. (Berkes, 42.)

Örkény määrittelee sangen osuvasti alueen tuntemuksia kahdessa haaastattelussaan.

Me unkarilaiset, tšekit, romanialaiset ym. elämme sellaisen rajan tuntumassa, joka erottaa toisistaan kahta erilaista olemassaolon käsittämistapaa. Raja-asemien henkilökunta on hyvin perillä kaikesta. Niinpä me saamme ensimmäisinä tietää onko sota tulossa tai jokin moraalinen kriisi tai filosofinen katastrofi kehittymässä. Kafkasta Mrozekiin ja Havelista Andrejewskiin olemme pakotettuja luomaan uusia myyttejä ja toimittamaan uusia sanakirjoja, joiden hakusanat ovat rajan molemmiin puolin yleisesti ymmärrettäviä. (Örkény 1981, 92–93.)

Olen pienen kansakunnan poika, kymmenen miljoonaa unkarilaista puhuu Euroopassa tuntematonta kieltä. Pienet kansakunnat pyrkivät aina selittämään itseään. Ne haluavat säilyä hengissä ja löytää omat ominaispiirteensä sekä todistaa oman tarpeellisuutensa. Jos ihminen edustaa pientä kansakuntaa, on tilanne jo sinällään groteski. Ympärillämme on kaikkialla suuria kansakuntia ja mahteja, mutta me haluamme pysyä omana itsenämme ja säilyttää ominaispiirteemme. (Örkény 1986, 212.)

Edellä mainitun alueen kirjallisuudesta nousee aiheen kannalta keskeiselle sijalle tšekkiläinen ja puolalainen kirjallisuus, joilla on merkittävä groteskin kuvaustavan perinne. Riittää, kun mainitsen nimet Jaroslav Hašek (1883–1923) ja Karel Čapek (1890–1938) tai Witold Gombrowicz (1904–1969). Nykykirjallisuudesta nostaisin esille kaksi keskeistä draamakirjailijaa: puolalaisen Slawomir Mrozekin (1930–) ja tšekkiläisen Vaclav Havelin (1936–).

Mrozek on onnekkaampi kuin suuri edeltäjänsä Gombrowicz: hän ei ole aikaansa edellä vaan murtautuu kirjallisuuden yleiseen tietoisuuteen juuri ajallaan. Tilannekeskeisissä näytelmissään (paljon yhtymäkohtia Örkény'iin) hänen usein nukkemaisiksi tyylitellyt hahmonsä yrittävät toimia autonomisesti ja ihmisarvoisella tavalla mutta turhaan. Nämä ovat nimit-

täin kyvyttömiä irrottautumaan sovinnaisuuksista ja kriisitilanteissa heidän kapinointinsa on näennäistä ja groteskia kamppailua heidän kohtalostaan päättävää tilannetta vastaan. Mrozekille todellisuus ilmenee pelkistettynä mallina, mutta tämä malli ei suinkaan ole kuiva ja pitkästyttävä vaan se on täynnä humoristisia ja koomisia ideoita.

Poikkeuksellisen tasokkaan tšekkiläisen dramaturgian muiden edustajien tapaan Havelkaan ei filosofoi elämän ”perimmäisten kysymysten” äärellä vaan tekee huomautuksiaan konkreettisiin ilmiöihin valiten absurdin todellisuuden ristiriitaisuuksien kuvaamisvälineeksi. Heidän keskeisiin yhteisiin piirteisiinsä kuuluu lisäksi tavoite vetää katsoja mukaan johonkin vaikeahkoon mutta jännittävään vuoropuheluun, jossa käsitellään hänen ongelmiaan. Havel nostaa konemaiseksi käyneen ihmisen näyttämölle, jossa semanttisella ja sisällöttömällä kielellä on kuitenkin keskeinen funktio. Sen avulla kirjailija ilmentää yhteiskunnan vääristymiä ja sen varaan rakentuu hänen omalaatuinen huumorinsa, joka hyödyntää myös klassisen elokuvagroteskin (Chaplin) motiiveja. Havelin maailma on todellisista aineksista koostuva fiktio, se on samalla kertaa sekä uskottava että ajatusleikki. Mrozekin tavoin hänkin asettaa keinotekoisen maailman todellisen maailman mallin edelle (Vrt. P. Müller, 144.)

3.

Unkarilaisessa kirjallisuudessa ei ole yhtenäistä groteskin esitystavan perinnettä, mutta ilmiönä se kuitenkin esiintyy yksittäisissä teoksissa (esim. János Arány: *Nagyidai cigányok*, Mikszáth: *Új Zrínyiász*, Kosztolányi: *Esti Kornél*). István Örkény on osuvasti luonnehtinut unkarilaisen kirjallisuuden valtavirtaa määritellen samalla myös oman asemansa. Hänen mielestään unkarilaisesta ajattelutavasta puuttuu yleensä kyky abstrahointiin.

Emme kykene abstraktiin ajattelutapaan. Itsekin kykenen siihen vain hyvin vähäisessä määrin. Kirjallisuutemme on siis perusluonteeltaan narratiivista. Narratiivinen kirjallisuus on käsittääkseni vanhinta ja perustavanlaatuisinta kerrosta

inhimillisessä sielussa. Kerrontatilanne muistuttaa lasta äitinsä sylissä. Minä kuitenkin nousin jo aloittelijana, ilman sen kummempia perusteluja kapinaan, koska en voinut hyväksyä tätä äiti-lapsi perustilannetta. En olisi kyennyt jatkamaan kirjoittamista tilanteessa, jossa minulla ei olisi ollut mitään sanottavaa. Lienee tarpeetonta todeta, ettei kirjallisuudellamme ole yksinomaan kuvaamani kaltaista kerrontaperinnettä. Suuri proosaperinne, Jókai-Mikszáth-Móricz virtaus, on näihin päiviin saakka säilynyt elävänä ja väkevä. Tämä realistinen kertomakirjallisuus muodostaa kirjallisuutemme selkärangan. Se on opettavaista ja kasvattavaa kirjallisuutta. Vörösmartyn ohella tästä linjasta poikkeaa Petőfi, jota suuresti ihailen ja joka ainoastaan tilanteen pakottamana joutui silloin tällöin kirjoittamaan taistelulauluja. Perinteestä poikkeavat myös nuoruuteni aikalaisista Karinthy, Kosztolányi ja Füst. Tämä taas tarkoittaa sitä, että olen yrittänyt kirjoittaa aikuisen kansakunnan kirjailijana. Minusta kansa on aikuinen silloin, kun se kykenee paitsi ironiaan myös itseironiaan. Englantilaiset ovat aikuisia, koska he kykenivät juhlimaan ja rakastamaan Shaw'ta, joka suorastaan sylki heidän silmilleen. Myös unkarilaiset ovat aikuistumassa, koska meillä on varsin paljon sellaisia runoilijoita ja kirjailijoita, jotka ovat pyrkineet ottamaan huomioon tasavertaisena kumppanina. He eivät kaunistele asioita, välttävät juhlallisuutta ja kirjailijan arvovaltaa, jota itse vihaan. Itse olen luopunut neuvojen antamisesta, koska en kykene neuvoamaan, olen luopunut selittämisestä, koska en osaa selittää. En ymmärrä minua ympäröivää maailmaa, joten kuinka voisin sitä selittää? Koko kirjallisen rakenteeni perustan muodostaa väitteen asemesta kysymys. (Örkény 1986, 146–149, lyh. suom. OH.)

Unkarin kirjallisuudessa esiintyy ehkä vain yksi groteskiksi luonnehdittava yhtenäinen elämäntyö. Frigyes Karinthy (1887–1938) on Unkarin kirjallisuuden suurin naurattaja, joka pintakuorensa alla oli kuitenkin pohdiskeleva ja filosofinen. Hän aloitti kirjailijan uransa yhdessä Nyugatin suuren sukupolven kanssa. Kyseessä on monipuolinen taiteilija: suurenmoinen lyyrikko ja mestarilliseen tiiviyyteen kykenevä novellisti. Lukuisat kirjailijat ovat tulleet kuuluisiksi hänen parodioittensa kautta.

Huumorillaan ja ajattelutavallaan hän mullisti yleisen unkari-laisen ajattelun. Örkény'in mukaan sitä, mitä kutsutaan unkari-laiseksi huumoriksi, on itse asiassa Karinthy'n keksimää ja meille kertomaa. Me ajattelemme monessa asiassa tänä päivänä hänen aivoillaan tietämättämme. (Örkény 1981, 277.)

Örkény'illä, toisin kuin Mrozekilla ja Havelilla, fiktio on toisarvoista, konkreettinen yhteys historiallis-yhteiskunnalliseen tilanteeseen on ratkaisevampi. Tätä kautta syntyy jo mainittu luonnollinen fantasia. Esimerkkinä mainittakoon hänen tunnetuin teoksensa *Tótin perhe*. Tragikomediasa eletään toisen maailmansodan aikaa pienessä idyllisessä kylässä Mátra-vuoris-tossa. Yleistä arvonantoa nauttivan palomestari Lajos Tótin poika on sotilaana jossakin itärintamalla. Kylähullu posteljooni, joka kunnioittaa ja rakastaa palomestaria ja hänen uniformuaan, haluaa tuoda Tóteille vain hyviä uutisia. Niinpä hän tuo perheelle pojan kenttäpostikortin, jossa tämä ilmoittaa suositelleensa joukko-osaston komentavalle majurille lomaa kotikylässään. Majuri on siis tulossa lepuuttamaan partisaanisodan kuluttamia hermojaan, ja perhe tietenkin majoittaa hänet pyrkien mukautumaan vieraan oikkuihin. Alueen kulttuurille tyypilliseen tapaan he nimittäin toivovat, että vastapalvelukseksi majuri sijoittaa pojan kirjuriksi esikuntaan, suojaan Venäjän jäisiltä aroilta. Jotta posteljooni ei pahoittaisi Tótien mieltä, hän säästää heidät ikäviltä uutisilta ja hävittää saapuneen tiedon pojan kaatumisesta. Katsoja tai lukija siis tietää jo tässä vaiheessa, että kaikki perheen ponnistelut ovat turhia (kierrelyönti!!!). Kylän rauhallisuuteen pitkästynyt majuri innostuu perheen naisväen askareesta: pahvi-rasioiden tekemisestä sidetarpeita varten armeijan lääkintäkäyt-töön. Tähän "akkojen työhön" pakotetaan myös herra Tót, mitä tämä pitää pahimman laatuiseena nöyryytyksenä. Hän kuitenkin alistuu poikansa tähden ja kehittää jopa majurin mieliksi entistä tehokkaamman reunaleikkurin pahvin reunojen loveamiseen. Perhe äkseeraa hermoheikon majurin oikkujen mukaan, kunnes nöyryytyksistä tarpeekseen saanut isä silppuaa majurin reunaleikkurilla neljään kappaleeseen.

Tässä tutkielmassa ei ole mahdollista edes viitata teoksen tavattomaan monikerroksisuuteen ja omalaatuiseen kirpeään huumoriin, mutta posteljoonin omavaltainen ja vääristynyt avuliaisuus on hyvä esimerkki edellä mainituista ominaispiir-

teistä. Se muodostaa teoksen keskeisen juonikäänteen, joka asettaa näytelmän henkilöiden kaikki sen jälkeiset toimet aivan uusille raiteille. Näytelmässä on tämän lisäksi luonnollisesti lukemattomia muitakin juonikäänteitä sekä kohtausten rakenteessa että roolihahmoissa.

András Nagy mainitsee ansiokkaassa Örkény-tutkielmasaan (1995, 172–195), että *Tótin perheen* perusidea rakentuu aikaviiveen varaan. Pojan kuolema päätti lopullisesti sen, mikä tekee Tótin perheen käyttäytymisen perustelluksi, mutta ikäänkuin he eläisivät edelleen sitä aikaa, joka päättyy jo näytelmän alussa. Groteski ja kollektiivinen ”action gratuite” on tässä oikukkaan posteljoonin humanisuuden ansiota (Nagy 1995, 192). Nagyin toteamuksesta poiketen ei tässä yhteydessä ole kysymys mistään persoonattomasta aikaviiveestä vaan Väli-Euroopalle (ja ajallemme?) niin valitettavan luonteenomaisesta informaation puutteesta tai disinformaatiosta. Myös syyllinen eli posteljooni on enemmän kuin pelkkä oikullinen ihminen: kyseessä on jo lähes demoniset mittasuhteet saava hahmo, joka aiheuttaa katsojan/lukijan vatsassa kouristuksia. Örkény antaa hänen persoonassaan sekä konkreettisen että symbolisen hahmon kohtaloamme ohjaaville voimille ja sattumille. Mikään ei tässä maailmassa ole yksiselitteistä: oman mielipuolisen arvojärjestelmänsä mukaan toimiva hyväntahtoinen posteljooni vain pitkittää Tótin perheen kärsimyksiä. Katsoja seuraa henkeään haukkoen, kuinka tiukalle voi jännettä kiristää ja missä on inhimillisen sietokyvyn, servilismin, uhrautuvaisuuden sekä epäitsekkyuden raja.

Loppukohtaus kuvaa hyvin sitä, mitä ymmärrämme luonnollisella fantasialla: majurin odottamaton paluu (partisaanit ovat räjäyttäneet sillan, minkä vuoksi junat eivät kulje kolmeen päivään) on viimeinen pisara täysin uupuneen Tótin maljassa. Hän ohjaa reunaleikkuria kaipaavan majurin takapihalle, josta kuuluu reunaleikkurin tömähdyistä muistuttava ääni kolme kertaa. Vaimo kysyy vapisevalla äänellä pihalta palaavalta mieheltään:

MARISKA pelokkaana: Kolmeenko kappaleeseen, hyvä Lajos armaani?

TÖT laskien: Kolmeenko? Ei. Neljään tasasuureen kappaleeseen. Enkö tehnytkin hyvin?

MARISKA: Hyvinpä teit, hyvä Lajos armaani! Sinä se aina tiedät, miten asiat tulee tehdä...

Lyhyt tauko.

(Kauhistuneena) Poikani! Poikani! Ainoa pikkupoikani!

Esirippu

Esimerkissä tiivistyy lähes minuttinovellien tapaan yhteen veto koko näytelmästä: symboliksi muodostuvalla reunaleikkurilla tapahtuvassa surmassa yhdistyvät mielikuviutus ja todellisuus, groteskiksi sulautunut koomisuus ja traagisuus. Vaimo kysyy: "Kolmeenko kappaleeseen?", mies vastaa hetken mietittyään ja laskettuaan: "Ei vaan neljään." Katsoja huvittaa tilanteen koomisuus kunnes havahtuu toiminnan turhuuteen. Kyseessä on erityislaatuinen katharsis, joka eroaa klassisten tragedioiden vastaavasta: ei synny uutta järjestystä, vaan ristiriitasten ajatusten ja tunteiden seassa katsojan valtaa lämpö.

Örkény'istä puhuttaessa ei voi jättää mainitsematta hänen ominta lajiaan, minuuttinovelleja. Hänen ranskantajansa Claude Roy kutsui niitä sangen osuvasti pika-myyteiksi ja pienoismyyteiksi. Minuuttinovellit ovat todellakin kiireisen aikamme tiivistettyjä myyttejä, muutamaan sivuun ja riviin pakattuja. Niistä puuttuu klassisen novellin tapahtumarikas kertomus. Jonkinlainen vitsin huipentuma on yksityiskohtien poisjättämisellä suorastaan skitsiksi typistetty, mutta paikoitellen kuitenkin seikkaperäisesti kuvaileva elämäntilanne. Örkény arvosti suuresti budapestiläisvitsien vähäsanaisuutta, hiottua muotoa, ajatuksellista rikkautta, joihin minuuttinovellit voidaan selvästi rinnastaa.

Budapestiläisvitsit ja minuuttinovellit eivät toimi ilman kuulijan/lukijan aktiivista reagointia. Niiden ymmärtäminen edellyttää alueen historian ja yhteiskunnallisen todellisuuden tuntemusta. Minimalistinen ilmaisu ei toimi, ellei jokainen sana avaa uusia ovia maailmoihin, jotka kuulija/lukija hyvin tuntee. Juuri siksi niiden *déjà-vu* on luonteeltaan hyvin terapeutin: arjen ankea ja usein kauhea todellisuus voidaan nauraa pois. Örkény-asiantuntija Mihály Sükösd toteaa seuraavaa:

Örkény'in minuuttinovellien havainto ja tulos: arkiset tapahtumasirpaleet muodostavat näennäisen epätodellisen kokonaisuuden, koska ne eivät jäljittele luonnonmukaisuutta. Ne luovat suhteita, joita ei todellisuudessa ole olemassa tai havaittavissa. Ulkoinen todellisuus ainoastaan kerää ja säilyttää yksittäisten tapahtumien runsaudessa kausaliteettejaan, joita minuuttinovellit abstrahoi. Tästä johtuen on ymmärrettävää, että minuuttinovellien juonen huipennus, realistisen novellin vastaavasta poiketen, on todellisuudessa käsittämätön, mahdottomuuteen saakka abstrahoitu idea tai käänne. (Sükösd 1970, 205.)

Tässä yhteydessä ei ole mahdollista analysoida minuuttinovelleja, mutta jos teillä on sen verran aikaa "kuin kestää keittää löysyä muniä", lukekaa Örkényin *Käyttöohjetta* (Használati utasítás) seuraten ainakin seuraavat kaksi novellia.

KÄYTTÖOHJE

Oheiset novellit ovat lyhydestään huolimatta täysipainoisia kirjoituksia. Niiden hyviin puoliin kuuluu, että säästyy aikaa, kun niihin ei tarvitse keskittyä viikoiksi tai kuukausiksi. Sillä aikaa kun keitämme löysiä muniä tai odotamme vastausta puhelimeen (mikäli numero tyyttää varattua), lukekaamme Minuuttinovelli. Huono vointi tai rasittuneet hermot eivät ole esteenä. Voimme lukea niitä istuen tai seisten, tuulessa ja sateessa tai täpötäydessä ruuhkabussissa. Suurin osa niistä on nautittavia myös kiireen keskellä! On tärkeää seurata otsikkoja. Tekijä on pyrkinyt lyhyteen, joten hän ei ole voinut antaa mitä tahansa otsikoita. Ennen astumistamme raitiovaunuun tarkistamme sen numeron. Novelleille on otsikko yhtä tärkeä osa. Tämä ei suinkaan tarkoita sitä, että riittää, kun luetaan otsikot. Ensin otsikko ja sitten teksti: tämä on ainoa oikea käyttötapa.

Huomio!

Se, joka ei jotakin ymmärrä, lukekoon uudelleen kyseisen tekstin. Mikäli hän ei sitä vielääkään ymmärrä, on vika novellissa. Ei ole olemassa tyhmiä ihmisiä, on vain huonoja Minuuttinoveleja!

BUDAPEST

Kalvinin aukiolla syöksyi auto päin puuta. Raitiovaunut pysähtyivät hetkessä koko kaupungissa. Kaikki pysähtyi, jopa pienoisjuna lelukaupan ikkunassa. Tuli hiljaista. Myöhemmin jokin vielä kahahti, mutta tuuli se vain työnsi jotain sanomalehteä. Sitten se painoi sen muuria vasten, ja tuli entistä enemmän hiljaista.

Kahdeksan minuuttia atomipommin räjähdysen jälkeen sammuiivat valot ja heti sen jälkeen soi radiossa loppuun viimeinen äänilevy. Tunnin päästä alkoivat vesihanat korista, sitten ei enää tullut vettä. Puiden lehdetkin kuivuivat kovaksi kuin pelti. Semafori näytti vihreää, mutta viimeinen Wienin pikajuna ei enää saapunut asemalle. Aamuun mennessä

ehti vesi jäähtyä veturin kattilassa.

Kuukauden sisällä puistot valtasi rikkaruoho, leikkikenttien hiekkalaatikoissa kasvoi kauraa; samaan aikaan kuivuivat kapakoiden tiskeille kaikki houkuttelevat juomat. Kaikki elintarvikkeet, kaikki nahkatavarat ja kirjaston kirjat joutuivat hiirten ruoaksi. Hiiri on kova lisääntymään; se poikii jopa viisi kertaa vuodessa. Jonkin ajan kuluttua ne täyttivät kadut kuin jokin samettinen, mudan tavoin aaltoileva kiveys.

Ne valtasivat asunnot, asunnoissa sängyt ja teattereissa permannot. Ne tunkeutuivat myös Oopperaan, jossa oli viimeksi esitetty La Traviataa. Kun viimeisen viulun viimeinen kieli nakerrettiin poikki, oli sen helähdys jäähyväiset Budapestille.

Mutta jo seuraavana päivänä, suoraan Oopperaa vastapäätä, ilmestyi erään rauniotalon kivijalkaan lappu:

”Hiirten hävitystä suorittaa asiakkaan tuomalla silavalla tohtorinna Varsányi.”

IN MEMORIAM TRI K. H. G.

Hölderlin ist ihnen unbekannt? – kysyi tri K. H. G. kaivaessaan kuoppaa hevosenraadolle.

Kukas se oli? – kysyi saksalainen vartija.

Se joka kirjoitti Hyperionin, selitti tri K. H. G. Hän selitti hyvin mielellään. – Saksalaisen romantiikan suurin hahmo. Entä sitten Heine?

Keitä ne ovat? – kysyi vartija.

Runoilijoita – sanoi tri K. H. G. – Eikö Schillerkään ole tuttu?

On se – sanoi saksalainen vartija.

Entä Rilke?

Sekin – vastasi saksalainen vartija, tuli punaiseksi kuin rapu ja ampui tri K. H. G.:n.

Suomentanut Juhani Huotari

Lähteet

Bakhtin, Mikhail 1984: Rabelais and His World. Indiana University Press.

Berkes, Tamás 1990: Senki sem fog nevetni.... Groteszk irányzat a hatvanas évek közép-és kelet-európai irodalmában. Budapest.

Das Groteske in der Dichtung 1980. Darmstadt.

Kayser, Wolfgang 1957: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung.

Mrozek, Slawomir 1980: Drámák. Budapest.

Nagy, András 1995: Közép-Európa realizmusa: a grotesk? Örkény emlékkönyv.

A nagy paróka. Mai cseh és szlovák drámák 1967. Budapest.

Örkény, István 1982: Drámák I–III. Budapest.

— 1985: Visszanézve. Arcképek, korképek. Budapest.

— 1981: Párbeszéd a groteszkról. Beszélgetések Örkény Istvánnal.

Válogatta és a szöveget gondozta Radnóti Zsuzsa. Budapest.

— 1986: Párbeszéd a groteszkról. Összegyűjtötte és sajtó alá rendezte Radnóti Zsuzsa. Bővített kiadás. Budapest.

Örkény emlékkönyv 1995. Szerk. Fráter Zoltán és Radnóti Zsuzsa. Budapest.

P. Müller Péter 1990: A groteszk dramaturgiája. JAK füzetek 53. Budapest.

Pietzcker, Carl s.a: Das Groteske. Das Groteske in der Dichtung, 85–102.

Sükösd, Mihály 1970: Örkény István egypercei, avagy a konkrét abszurd. Örkény emlékkönyv, 201–211.

Thomka, Beáta 1986: A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja. Újvidék.

JÓZSEF MÁTÉ (Helsinki)

Arvo Valtonin novellit: poliittisen järjestelmän groteskeista ja arsurdeista piirteistä

*Jos hullu olisi johdonmukainen
hulluudessaan, hän olisi viisas.
(W. Blake)*

1.

Aiheenani on politiikan läsnäolo ja vaikutus virolaisen kirjailijan Arvo Valtonin novellien groteskeissa ja absurdeissa elementeissä ja motiiveissa. Vaikka esitelmäni otsikon mukaisesti pyrin analysoimaan Valtonin joitakin novelleja tietystä näkökulmasta, en voi jättää huomiotta muutamia unkarilaisissa novelleissa esiintyviä rinnakkaisuuksia. Pidän myös tärkeänä selvittää, mitä groteskin ja absurdin käsitteillä tarkoitetaan, ja annan niistä esimerkkejä. Käsitteiden yleismaailmallisuus helpottaa puhumista kulttuurien kohtaamisesta ja samankaltaisesta poliittisesta yhteiskuntajärjestelmästä peräisin olevista näkemyksistä.

Groteski on ominaisuus, jossa komiikan rinnalla esiintyy myös jokin muu esteettinen piirre. Groteski voi olla esimerkiksi naurettavan ja hätkähdyttävän luonnottomuuden tai naurettavan ja säikäyttävän sekoitus. Ideana groteskissa on siis sellaisten toisiinsa sopimattomien elementtien yhdistäminen, jotka synnyttävät toisaalta koomisen toisaalta taas karmivan vaikutelman. Esimerkiksi Örkény'in *Hogylétemről* (Voinnistani) -nimisessä niin sanotussa minuuttinovellissa sekoittuvat huumori ja ällistytävä mauttomuus.

Voinnistani

– Hyvää päivää.

Päivää.

Kuinka voitte?

Kiitos, hyvin.

Entä miten on terveytenne laita?

Eipä ole syytä valittaa.

Mutta miksi te raahaatte tuota köyttä perässänne?

Köyttäkö? kysyin vilkaisten samalla taakseni. Nehän ovat suoliani.

Novelli paljastaa jokapäiväisten kontaktien ja keskusteluiden tyhjyyden ja valheellisuuden. Eräiden kielitieteilijöiden mielestä ”kuinka voitte” -kysymys ei kuitenkaan ole vain kulunut fraasi, vaan sen tarkoituksena on ottaa selvää, onko toinen halukas keskustelemaan. Roman Jakobsonin mallissa sitä kutsutaan puheprosessin kommunikaatiota ylläpitäväksi toiminnaksi. Rutiininomaiseen kysymykseen annetaan tavallisesti myös rutiininomainen vastaus. Hyvä kasvatusta ja totutut puhekäänteet auttavat peittämään todelliset tunteet ja ajatukset. Onhan se näin oikeastaan helpompaa, eikä mene edes aikaa hukkaan. ”Kuinka voit” -kysymykseen kuuluu vastata kiitos hyvin, olipa tilanne mikä hyvänsä. Örkény paljastaa tämän tottumukseen perustuvan valheellisuuden. Apunaan hän käyttää liioittelua. Hän suurentelee tavanmukaista mitänsanomattomuutta ja esittää sen koomisesti pieniä apuneuvoja kuten toistoa käyttäen. Kysyjä kysyy kahdesti ja kahdella eri tavalla vastaajan vointia ja saa myös kahdesti odottamansa vastauksen. Tämä toisto valmistelee novellin yllättävää käännettä. Novellin voi analysoida myös siten, että teemana ei pidetä muodollisia kysymyksiä ja vastauksia vaan sitä, että hirveät, sietämättömät ja luonnottomat asiat muuttuvat jokapäiväisiksi. Ulkona roikkuvat suolet eivät siis merkitse mitään erityistä, eivätkä ne siksi anna aiheita valittaa. Vastaajan puhe on yksikön ensimmäisestä persoonasta huolimatta kylmän asiallista, persoonatonta ja harvasanaista.

Groteskia on usein vaikea erottaa absurdista eli järjenvastaisesta. (Sellainen on lainatun novellin viimeinen lause.) 1900-luvun kirjallisuus, johon myös Örkény’in minuuttinovellit kuuluvat, esittää varsin usein sellaisia tapahtumia ja tilanteita, jotka

ovat todellisuudessa mahdottomia. Samalla ne kuitenkin muistuttavat jokapäiväisiä tilanteita, joita ei huomata ilman liioittelua.

Autoilija

Sekatyömies József Pereszlényi pysähtyi CO75–14 -rekisterinumeroisella Wartburgillaan kulmauksessa olevalle lehtikioskille.

Saisinko Budapestin Sanomat?

Valitettavasti ne on myyty loppuun.

Eilinenkin kelpaa.

Nekin ovat loppuneet. Mutta huominen minulla kyllä satuu jo olemaan.

Onko siinä elokuvalette?

Se on lehdessä joka päivä.

No, antakaa sitten se huominen – sanoi sekatyömies.

Hän istuutui takaisin autoonsa ja selaili elokuvaletteä. Pienen etsiskelyn jälkeen hän löysi tšekkiläisen filmin, Vaaleaverikön rakkaudet, jota oli kuullut kehuttavan. Se pyöri Stáció-kadulla Kék Barlang -nimisessä elokuvateatterissa. Esitys alkoi puoli kuudelta.

Juuri sopivasti. Vielä oli hiukan aikaa. Hän selaili seuraavan päivän lehteä, kunnes hänen silmiinsä osui uutinen József Pereszlényi -nimisestä sekatyömiehestä, joka oli ajanut ylinopeutta CO75–14 -numerisella Wartburgillaan ja törmännyt vastaan tulevaan rekkaan lähellä Kék Barlang -nimistä elokuvateatteria. Varomattomasti ajanut kuljettaja kuoli välittömästi.

Kaikkea sitä näkee! – Pereszlényi sanoi itseksensä.

Hän katsoi kelloa. Kohta puoli kuusi. Hän taittoi lehden taskuunsa, starttasi ja ylinopeutta ajaen törmäsi rekkaan Stáció-kadulla lähellä Kék Barlang -nimistä elokuvateatteria. Hän kuoli välittömästi, taskussaan huomisen sanomalehti.

Osassa Örkény'in minuuttinovelletteja on perusidea joku mahdoton asetelma, järjettömyys. Pereszlényi ajaa kohti kuolemaa kädessään huomisen lehti, jossa kerrotaan hänen kuolemastaan. Miksi hän lähtee tälle viimeiselle matkalleen? Miksi hän menee siihen paikkaan, jossa lehden mukaan onnettomuus tapahtuu? Ehkä hän haluaa kuolla? Tai kenties hän on vain

tyhmä? Haluaako hän uhmata kohtaloaan? Vai pelkästä uteliaisuudesta? Ehkä itsevarmana siitä, että hänelle ei tapahdu mitään? Siksikö, että hän ei halua uskoa, että se mitä lehdessä sanotaan tapahtuisi hänelle? Vai eikö hän vain ymmärrä, että on kysymys juuri hänestä? Onko kysymyksessä todella hän? Ehkä hänen liikkeitään ja tekojaan ohjaa jokin tuntematon voima?

Tätä asiaa voidaan analysoida monella eri tavalla, mutta luultavinta lienee se, että sekatyömies haluaa ajollaan toteuttaa kohtalokkaan lehtiutisen. Novellissa Pereszlényin kuolemaan liittyvät asiat ovat siis groteskeja, mutta absurdia on se, että emme huomaa sitä miten joukkoviestimet välittävät meille yksipuolista tietoa. Tätä järjettömyyttä Örkény liioittelee absurdissa novellissaan.

Mitä absurdismin käsitteeseen tulee, eroaa niin sanottu läntisen kirjallisuuden absurdismi Keski-Euroopan vastaavasta. Ensiksi mainittu on filosofisempaa (esim. Beckettin teokset), ja siinä keskeisimmän sijan valtaa kielen devalvaatio. Tämä ilmenee esimerkiksi Ionescon *Kalju laulajatar* -nimisessä näytelmässä. Siinä kaikkia perheenjäseniä kutsutaan Bobby Watsoniksi, mikä tekee pinnallisen keskustelun mahdottomaksi. Sama on nähtävissä *Jacques ja alamaisuus* -nimisessä teoksessa, jossa sana kissa voi tarkoittaa mitä tahansa.

Keskieurooppalainen absurdismi on enemmän historiallisesti ja yhteiskunnallis-poliittisesti virittäytynyttä. Olga Nagy'in mielestä (*Shamaani ja runoratsu, Táltos és pegazus*) surrealismi ja groteski ovat absurdismin muunnelmia. Markiewiczin mukaan absurdismi tarkoittaa pettynyttä maailmankatsomusta. Absurdismia ruokkii katkeruus, enää ei hyväksytä kaunisteltua harhakuvaa todellisuudesta. On kasaantunut liikaa sellaisia epäilyksiä ja yhteiskunnallisia pettymyksiä, joiden sietämiseksi ei enää riitä pelkkä illuusio. Onhan maailma eräänlainen kaoottinen järjettömyys.

2.

Suomalais-ugrilaista alkuperää olevien Viron ja Unkarin kansojen kohtalot muistuttavat monessa suhteessa toisiaan. Satoja vuosia kestäneen vierasvallan (skandinaavit: ruotsalaiset,

tanskalaiset, saksalaiset ja myöhemmin venäläiset) jälkeen Neuvostoliiton hajotessa saivat virolaiset mahdollisuuden harjoittaa muiden Keski-Euroopan maiden tapaan porvarillista demokratiaa.

Tutkimukseni käsittelee kuitenkin lähinnä 60-lukua, jolloin me unkarilaiset kuten myös virolaiset Péter Esterházya mukailen kuljimme rintaa myöten sosialismiksi kutsutussa hulluuden suossa, rintaa myöten, mutta ei sydäntä myöten. Ei ole ihme, että kirjailijat kuvatessaan tätä poliittista, ideologista ja taloudellista rakennetta käyttivät hyväkseen groteskeja ja absurdeja apukeinoja.

Kaikissa analysoimissani ja tulkitsemissani Arvo Valtonin novelleissa esiintyy komiikkaa, vitsejä ja huumoria. Komiikkaa käytetään esteettisenä käsitteenä tarkoittamassa laajempaa ryhmää, johon kuuluu sellaisia variaatioita kuten satiiri, huumori, ironia ja groteski. Koomisen vaikutelman aiheuttavat vastaanottajan ylemmyys (ylemyysteoria), vastakkaisvaikutelma (vastakkaisuusteoria), mekaaninen toisto (Bergsonin mekaanisuus- tai toistoteoria), liioittelu ja järjettömyys.

Hyvä ihminen -nimisen novellin viimeisessä lauseessa (ja päivät kuluivat kulumistaan) on komiikan lähtökohtana koneellisuus ja toisto. Tässä 60-luvulle tyypillisessä kirjoituksessa esiintyy vähäpätöisiä ihmiskohtaloita ja elämän pieniä hetkiä. Kaikkia auttava vanhapoika Heinrich ratkoo koululaiselle matematiikan kotitehtäviä, kuuntelee naapurien valituksia ja kuljettaa ystävänsä kanssa varastettua tavaraa. Tyypillinen tau-dinoire: mikä on varastettavissa, otetaan, siitä huolimatta ettei sille ole käyttöä. Vieläpä groteski kuva kottikärryjen pyöränna-paan asetetusta rupisammakostakin voi olla meille tuttu omasta lapsuudestamme. Heinrich ystävineen istuttaa puita: hän auttaa kaikkia kaivamaan kuoppia ja kantaa vettä. Itse hän ei ehdi istuttamaan. Hän ei siis jätä jälkeensä yhtäkään puuta kasvamaan. Häntä käytetään hyväksi päivät pitkät, niin ettei hänelle jää yhtään aikaa itselleen, ja siksi hänen asuntonsa rapistuu. Avunannon groteskeissa hetkissä saamme kuulla jopa hänen sukupuolielämästään, 80-kiloinen rumilus, Anna, merimiehen vaimo haluaa häneltä vähän rakkautta kesken kylmien perunoiden syöntiä. Tämä novelli ei ole suoraan poliittinen kirjoitus, en-

nemminkin se muistuttaa tunteiltaan ja tunnelmiltaan aikansa keskivertounkarilaisen elämää ja onnen kaipuuta.

Kahdeksan japanilaista naista -nimisen novellin komiikkaa voidaan selittää vastakohtateorian avulla. Kahdeksan japanilaista tanssijatarta osallistuu kulttuuriohjelman puitteissa tehdasvierailuun sosialistisessa Virossa (kyseessä voisi olla myös Neuvostoliitto tai vaikkapa Unkari). Novelli on esteettiseltä laadultaan hirtehin. Kemiallisen tehtaan happohalleihin ja malminjalostusosastoille saapuu kahdeksan hauraanhienoa, värikäspukuista, hentoa tyttöä. Heidän oppaanaan toimii tehtaan työntekijä Georg. Myös hänen persoonallisuudessaan on groteskeja piirteitä. Jo hänen valintansa tähän tehtävään on sellainen (groteski) ja järjestelmälle tyypillinen: hänet valitaan näyttämään tytöille tehdasta, kaupungin ylpeyden aihetta, koska hän osaa hiukan espanjaa. Koska tanssijattaret eivät osaa espanjaa, hän on kielellisesti täysin epäsopiva tähän tehtävään tai aivan yhtä sovelias kuin kuka muu tehdastyöläisistä tahansa. Hän arvostaa kauneutta (hän on lähestulkoon rakastunut tyttöihin), mutta noudattaa siitä huolimatta johtajansa typeriä määräyksiä. Valtaa palvellessaan hänen oma tahtonsa on hävinnyt. Hän johtaa väsyneesti sipsuttavat tytöt portaiden ja hallien läpi näyttääkseen kapitalistisesta maasta saapuneille vieraille sosialismin saavutuksia. (Täydellinen yhdenmukaisuus Örkeny'in *Óbudan kaksoset* -nimisen tarinan erään osan kanssa: "Hän näytti Óbudan vesitornin, samoin kuin Óbudan jätevesipuhdistamon, jonka rakennustyö edistyi hyvää vauhtia.") Georgin luonteessa on pakosta johtuvaa varovaisuutta. Se vielä puuttuisi, että hänen nähtäisiin rupeavan liian tuttavalliseksi ulkomaalaisten naisten kanssa. Hän ei uskalla muuttaa järjettömyyttä vaan alaisen rehellisellä tyhmyydellä ja pelkuruudella suorittaa mekaanisesti ja virheettömästi työnsä loppuun. Lopulta seuraa liioiteltu kohtaus, jossa Georg polvistuu tyttöjen eteen saadakseen heidät jatkamaan kulkuaan tehtaassa. Kirjailija säälii Georgea ja sallii hänen painaa mieleensä yhden tytön kauniit kasvot.

Novelli nimeltä *Salmonella* on hullun groteski kuvaus byrokratiasta ja terveydenhoidosta. Kommunismi halusi, että seinille ripustettiin julisteita ja muotokuvia johtavista ideologeista. Se rakasti tunnuslauseita ja julistetekstejä kuten "eläköön suuri johtajamme". (Vrt. Péter Bacsó: *Tanú*, suom. todistaja.) Ei ollut

tärkeintä, että johtavien virkojen haltijat olivat erinomaisia ammatissaan vaan se, että he olivat ideologisesti ja poliittisesti oppineita, eli nöyriä ja hännysteleviä. Lainaus *Salmonellasta*:

Ylilääkäri oli TIR (rekan) -kokoinen rouva, joka oli eettis-moraalisessa mielessä oppinut –,

Novellissa ilmenee, että innokas sairas, joka ei oikeastaan ole edes sairas vaan vain syönyt ja juonut liikaa, käyttää asemaansa väärin ja että lääkärit ovat uskomattoman tietämättömiä esimerkiksi lääkinnässä. Ironis-groteskin katsontatavan komponentteja on myös sellaisissa novelleissa, joissa tarkoituksena ei ole sosialismin vääristymien peilaaminen. Tällainen on *Suudelma*-niminen novelli, jossa nuorukainen, Florian, haaveilee ihmeen suloisesta Drusillasta, joka lepää rautasängyssä. (Tällaiset siniset rautasängyt ovat meille tuttuja asuntoloista ja kasarmeista.)

Vihreäreppuinen mies -otsikko saattaa ensikuulemalta tuntua legendaariselta tai myyttiseltä. Kuitenkin siinä on kyse vain miehestä, joka kaivaa repustaan kirjoja (varsinkin kaunokirjallisuutta) rautatieaseman odotushuoneessa ja lukee niitä ääneen. Poikkeavuutensa ja erikoisuutensa vuoksi hän on toisten matkustajien yläpuolella. Matkustajia tulee ja menee. Osa pysähtyy kuuntelemaan. Kuvitelkaamme itsemme matkustajan osaan. Mitä me ajattelisimme, miten me käyttäytyisimme? Koomisinta on se, kuinka rautatieläiset alkavat luonnottomasti juoksennella ympäriinsä ja tarkkailla tilannetta. Lukijana samaistumme mieluiten vihreäreppuiseen mieheen, joka edustaa sivistyneistöä ja on lähestulkoon taiteilija. Ylemmyysteorian mukaan viisas nauraa tyhmälle, taitava taitamattomalle ja sivistynyt sivistymättömälle. Tämä selittää sen, millainen ongelma syntyy, kun paikalle ilmaantuu ääneenlukeva mies. Luultavasti rautatieläiset alitajunnassaan yhdistävät miehen jonkinlaiseen vallankumoukselliseen hahmoon, ja siksi he säikähtävät häntä. He vierittävät vastuun asiasta toisilleen: täytyyhän järjestys säilyttää, mitään yllätyksiä ei saa tapahtua, kaiken tulee pysyä ennallaan. Toiminta on täysin tolkutonta, ja sen selvittely kuuluu järjettömyyksen kategoriaan. Se, joka ei ole elänyt sosialistisessa yhteiskunnassa ja jolla ei ole tarpeeksi tietoa tästä aikakaudesta, saattaa sanoa, että tällaista ei

todellisuudessa voi tapahtua ja että koko juttu on täysin mahdoton. Novellin absurdius on vihreäreppuisen miehen ääneenlukemisen ja syntyneen näennäisen ongelman inkongruenssissa. Siivooja, joka pitää itseään lähes johtoportaaseen kuuluvana henkilönä, ilmoittaa lukemisesta junanlähettäjälle. Koomista on siivojan pyrkimys päästä asemaan, johon hänellä ei ole edellytyksiä. Junanlähettäjä on vastuussa tilanteesta, ja hän luhistuu tämän taakan alle. Hän haluaa paeta vastuutaan ja ilmoittaa siksi asiasta rautatiepoliisille. (Tällaisessa tapauksessa ei auta edes Corpus Juris). Kaupungin poliisit ja siviiliasuiset ihmiset (tarkkailijat, ilmiantajat) saapuvat paikalle. Kukaan ei tiedä miten tilanteessa pitäisi toimia. Yksi tarkkailija jää kuitenkin paikalle merkitsemään punakynällä kaikki lukuvirheet, jotta virheiden luonne ja tarkoitus voitaisiin myöhemmin todistaa.

50-luvun Unkarin puoluepolitiikassa tärkeä teema oli valppaus. Kaiken tietäminen ja mahdollisimman turhien asioidenkin selvittäminen oli taas yksi sosialistisen järjestelmän järjettömyyksistä. Lainataan *Todistaja*-filmiä:

Toveri Virág: ”Me joka tapauksessa tiedämme kaiken.”
 ”Sepä hyvä”, Pelikán pyyhkii otsaansa. Virág silittää leikkisästi padonvartijan pukuaan. ”Tämä takki esimerkiksi ommeltiin vuonna 1938.” Pelikán nyökkää vaieten. Toveri Virág kiskaisee asiantuntevasti langan kankaasta ja polttaa sitä kynttilänliekissä. ”Englantilaista kangasta, 80 prosentista villaa”, hän sanoo asiallisesti.

Toinen lainaus *Todistajasta* kertoo viattomasta ihmisestä:

Virág: ”Zoltán Daniel on kavaltaja, vakooja ja vasikka. On suuri häpeä, että hän tähän asti käytti hyväkseen valppauttamme – – ”

Valtonin edellä mainitussa novellissa rautatienjohto ja yhteiskunnallisten järjestöjen virkailijat pitävät lopulta kokouksen ja poistavat näin vastuun junanlähettäjän harteilta. Syntyy uusi ongelma: vihreäreppuinen mies lähtee pois. Miksi? Koska hän luki kirjansa loppuun. Kokous ei sen sijaan voi jättää kesken työtään vaan ongelma on ratkaistava vastaisen varalta. Mikä teoreettinen ongelma, ajattelee pikku virkamies, junanlähettäjä.

Kokouksen päätös: lukeminen on hyödyllistä (50- ja 60-luvuilla lukemisen edistäminen oli eräs virallinen iskulause ja Unkarissa oli lukukampanjoita), mutta tässä tapauksessa sitä ei suoritettu oikealla tavalla, koska se olisi pitänyt järjestää yhdessä rautatieaseman johtajien ja yhteiskunnallisten järjestöjen kanssa. Novellin absurdisuus saavutetaan gröteskeillä piirteillä. Se kertoo byrokratiasta, turhasta hallinnosta, vallasta ja sen johdossa olevien peloista. Sivistyneistön aseita olivat kirjat, henkevyys ja taiteet, ja siksi vallassa olevat harvoin pitivät taiteesta ja sivistyneistöstä. Kuten tiedämme, groteski novelli on vain fiktio, mutta sosialismin typeryyksien ja johtajien pelkuruuden vuoksi voidaan sanoa Defoen tapaan: Not a story, but a history.

Pelkästään intertekstuaalista toimintaa ei tapahdu kirjoittamisessa vaan myös luettaessa. Lukija voi havaita *Vernandalainen leipä* -nimisessä novellissa alluusioita ja tahattomia lainoja toisista teoksista. Novellia lukiessa tulee mieleen Bulgakovin *Saatana saapuu Moskovaan* ummehtunut piirakanmyyntikoju, painajaismaiset ahdistavat kuvat. Myöhemmin Wolandia turhaan jahtaava Iván, joka ei pysty todistamaan olevansa oikeassa ja näin ollen muistuttaa Valtonin hahmon Ramonin oikeudentuntoa. Novellissa elpyy kuitenkin gogolilais-kafkalainen maailma. Absurdi maailma ja säälittävän absurdi Basmacskin, tai absurdi maailma ja traagisen absurdi Gregor Samsa, joka elää vieraantuneessa maailmassa ja kuolee epätoivosena yksinäisyydessään. Ramon ei kuole, mutta surrealistisessa, unenomaisessa kaupungissa vallitsee ahdistuneisuus, turvattomuus ja voimattomuus. Kaikki kohtelevat häntä häikäilemättömästi, veturin kuljettaja opastaa hänet harhaan, junanlähettäjä ei ole huomaavinaanakaan häntä, ja valta pitää silmällä hänen jokaista askeltaan. Tämä teksti on täydellinen satiiri pula-ajasta, ja se muistuttaa 30-luvun bulgakovilaista Moskovaa: ostat sitä, mitä kaupassa sattuu olemaan, koska voi olla, että sitä ei enää huomenna ole saatavilla. Saman voi sanoa toisinkin: jos Saharassa olisi vallalla kommunismi, siellä pian ilmenisi hiekkapula. Kaikkea hallitsee järjettömyys ja sekamelska, esim. torilla huudetaan ”tuoreita banaaneja, täältä suolattu jääkarhu, aasimaitovoita, voimaitoaaseja, maitoaasivoita, aasivoimaitoa”, mikä kuvaa absurdia vilskettä, ja toisaalta lopussa oleva kielileikki ilmentää kommunikaation mahdottomuutta. Novellin päähenkilö Ramon ostaa tumman leivän ja

panee sen laukkuunsa. Kun hän sitten haluaa alkaa syödä sitä, hän on kuulevinaan pommin tikitystä ja löytää laukustaan tuntemattoman tummanruskean esineen. Jos leipä on muuttunut pommiksi, on Ramonin saatava tilalle uusi limppu tai rahat takaisin.

Painajaismaisella rautatieasemalla tapahtuneen välikohtauksen ja epäonnistuneen vaihtokaupan jälkeen Ramon joutuu kaupungintaloon, Tieteen Tieteellisen Tutkimisen Instituuttiin, yhteen sosialismin turhista virastoista, jossa hän joutuu hyvin nöyryyttävään tilanteeseen. Selviää, että pommi onkin karamelli. Eräs tuntemattomilla arvomerkeillä varustettu tärkeä henkilö tutkii asian ja syöttää Ramonille limpun sijasta tuon kirpeän karamellin. Ramon haluaa edelleen saada limppunsa ja pitää kiinni oikeuksistaan. Hän kapinoi ja joutuu näin vastakkain vallan kanssa. Tilanne on erittäin groteski.

Vaikka novellin teemana eivät ole virkamiehet, sen huippukohta on Ramonin yhteenotto viraston johdon ja vallan kanssa. Ei ole pelkkää sattumaa, että Keski- ja Itä-Euroopan kirjallisuudessa esiintyy usein virkamiehiä. Kafkan *Oikeusjutun* ja Kosztolányin *Kulcs* (Avain) -nimisessä novellissa sekä varsinkin venäläisessä kirjallisuudessa on paljon virkamieskertomuksia. Kaikki Gogolin ja Tšehovin hahmot ovat tahdottomia ihmisiä. Venäjän imperiumi, myöhemmin neuvostovalta, joka perustui henkilökohtaisiin riippuvuussuhteisiin yhdessä itsenäisen persoonallisuuden kehittymistä estävän ja sortavan byrokraattisen hallintojärjestelmän kanssa, tarjosi hedelmällisen maaperän suo-jatonta persoonallisuutta vääristäville vaikutuksille ja sellaisille kirjoituksille, jotka osoittivat miten sairasta nöyryys ja nuoleskelu on. Kauhumaailmassa elävä pieni ihminen on Gogolin ja Kafkan teoksissa tuhoontuomittu. Valtonin Ramon puolestaan nousee junaan hämillään ja ymmällään ja jättää taakseen oudon Vernadan kaupungin.

Miksi groteski ja absurdismi tulevat vielä kauan olemaan ajankohtaisia? Siksi, koska niin monenlaiset intressit, luulot, uskonnot, asenteet, siveellisyys, siveettömyys, elämäntavat ja arvojärjestykset kasaantuvat yhteen ja muuttavat maailman hulluksi, kaoottiseksi ja vaaralliseksi. Ympäristötuhojen estäminen ja rauhallinen yhteiselo toisten kanssa on tullut lähes mahdottomaksi. Eläminen harmonisessa maailmanjärjestyksessä on vain

turha toive. Taide voi kuvata tätä absurdia maailmaa sekä absurdeja yhteiskunnallisia ja poliittisia järjestelmiä vain absurdilla tavalla, groteskisti, surrealistisesti ja irrationaalisesti. Jotta realistisesta tulisi irreaalinen, täytyy irrealistisesta tehdä reaallinen.

*Emmekä me enää edes
hämmästy...
(Inesco)*

*Miksi historia etenee tällä
tavoin? Siksi, että ihmiskunta
erottuisi selkeästi menneisyy-
destään.
(Marx)*

Suomennos Mari Nikkinen

ANNA TARVAINEN (Helsinki)

Jenő Rejtőn klassiset seikkailuromaanit viihdekirjallisuuden traditiossa

Jenő Rejtő on kirjailija, jota luetaan ja rakastetaan, mutta jota eivät kirjallisuuden tarinat tunne. Hän on myös kirjailija, joka pakenee luokitteluja ja määritelmiä. Hän on kiistatta viihdekirjailija, mutta varsin omaperäinen lajinsa edustaja. Rejtöllä on aivan oma paikkansa Unkarin kirjallisuudessa: häntä lukee niin älymystö kuin suuri yleisö, ja hänen merkityksensä unkarilaisille on suuri. Seuraavassa en kuitenkaan käsittele Rejtőn asemaa Unkarissa, vaan tarkastelen Rejtötä suhteessa viihdekirjallisuuden traditioon, erityisesti muutamaaan pohjoismaiseen virkaveljeensä, sekä pohdin hänen teostensa ominaislaatuja.

Oma kiinnostukseni Rejtőn tuotantoon on lähtenyt hyvin käytännölliseltä pohjalta: olen kääntänyt häntä suomeksi. Vuonna 1993 ilmestyi *Grand Hotel karanteenissa* (Vesztegvár a Grand Hotelben) ja kesällä 1995 *Etuvaratioasema* (Az előretolt helyőrség). Näkökulmani Rejtőn teoksiin on ensi sijassa nautiskelevan lukijan ja kääntäjän, joka yrittää jotain tästä nautinnostaan välittää toisella kielellä, ei niinkään tutkijan.

Aluksi lienee syytä lyhyesti esitellä kirjailija. Siteeraan muutamia niistä harvoista maininnoista, joita hakuteoksissa hänestä on. Uusin unkarilainen tietosanakirja, *Magyar Larousse* luonnehtii Rejtötä seuraavasti:

Unkarilaisen viihdekirjallisuuden huomattava edustaja. Kirjoitti muukalaislegioona-, seikkailu- ja rikosromaneita useilla eri kirjailijanimillä, joista tunnetuin on P. Howard. Useimmille hänen teoksilleen on ominaista taitava tyyppien luominen (Piszkos Fred, Fülöp Jimmy, Vanek úr), monopolvinen toiminta ja omaperäinen, lähinnä sanaleik-

keihin perustuva kielellinen huumori. Hänet tunnetaan myös kabareiden ja librettojen kirjoittajana. Hän kuoli työpalveluksessa Ukrainassa. (1994, 446.)

Magyar életrajzi lexikon toteaa muun muassa seuraavaa:

Ulkomaanmatkoillaan kertyneiden kokemusten pohjalta alkoi kirjoittaa seikkailuromaneja, jotka omintakeinen, bisarri huumori nosti keskivertoa korkeammalle tasolle. Suurimman suosion saavuttivat hänen P. Howardin nimellä kirjoittamansa muukalaislegioona-aiheiset romaani-parodiat. (1969, 500.)

Magyar irodalmi lexikon puolestaan esittelee kirjailijan näin:

Jenő Rejtőn nimimerkillä P. Howard kirjoittamien romaanien suosio on osoittautunut kestäväksi. Hänen teoksensa ovat seikkailuromaanin ja sen parodian välimuotoja. Niille on tyypillistä elävä, vaihteleva juoni ja leikillinen fantasia. Teosten tärkein ominaisuus on kuitenkin täysin omintakeinen huumori ja sukkeluudet. Kirjailijan suunnaton tuotteliaisuus kuitenkin ymmärrettävällä tavalla heikensi hänen teostensa arvoa eikä sallinut hänen lahjakkuutensa häiriintymätöntä kehitystä. (1965, 584.)

Nämä sitaattit tuovat esiin olennaisimpia piirteitä Rejtőn tuotannosta. Keskeistä on omaperäinen huumori, joka on pääosin kielellistä. Juonet ovat mutkikkaita ja tapahtumat värikkäitä, samoin henkilökuvaus. Seikkailut sijoittuvat eksootisiin ympäristöihin; tyypillisin Rejtőn miljöö on muukalaislegioona. György Szitányi on vuonna 1982 ilmestyneessä artikkelissaan *Rejtőn romaanimaailma* luokitellut Rejtőn tuotannon kolmeen ryhmään. Ensimmäiseen kuuluvat kaupalliset teokset, joissa syvärakennetta on varsin vähän. Tähän ryhmään hän katsoo kuuluvaksi muun muassa suomeksikin ilmestyneet teokset *Grand Hotel karanteenissa* ja *Etuvaratioasema*. Myös muita Rejtőn tunnetuimpia teoksia hän lukee kaupallisten ryhmään, yhden rakastetuimmista, teoksen *A tizennégy karátos autó*

(Neljäntoista karaatin auto). Toinen ryhmä Szitányin luokittelussa on yhteiskuntaparodiat, joiksi hän katsoo *Piszkos Fred* -sarjan teokset. Kolmannen ryhmän muodostavat filosofiset teokset, kuten *A láthatatlan légió* (Näkymätön legioona), *A fehér folt* (Valkoinen läiskä) sekä *Csontbrigád* (Luuprikaati). (Szitányi 1982.)

Olen Szitányin kanssa hiukan eri mieltä erityisesti kaupallisten teosten ryhmästä. Kaikki Rejtőn teokset ovat kaupallisia, mutta hänen parhaissa teoksissaan – joihin katson mm. edellä mainittujen kaupallisiksi luokiteltujen teosten kuuluvan – on myös muita ulottuvuuksia. Hänen tuotantonsa suhde massavihteeseen on ambivalentti ja erittäin kiinnostava.

Rejtő on toisaalta ilmiselvä viihdekirjailija. Hänen teostensa juonenkulut, miljööt, osin henkilötkin kuuluvat viihteen maailmaan. Hän käyttää viihteen keinoja kerronnassaan, hän käsittelee vihteelle tyypillistä tematiikkaa. Hänen teoksensa ovat kevyitä ja helppolukuisia, ja niiden antama elämys on kovin erilainen kuin syvälle luotaavan suuren taideteoksen.

Rejtő ei ole kuitenkaan yksiulotteinen viihdekirjailija. Hän on osa viihteen traditiota ja ottaa kuitenkin samanaikaisesti etäisyyttä tähän traditioon. Ikuinen keskustelun- ja kiistanaihe on, ovatko Rejtőn teokset seikkailukertomuksia vai näiden parodioita. Olisin taipuvainen ajattelemaan, että ne ovat kumpaakin. Teokset toimivat oikein hyvin, vaikkei lukijan mielessä missään vaiheessa kävisi, että kyse on kirjallisten keinojen irvailusta. Ne noudattavat seikkailukirjan tai dekkarin konventioita ja täyttävät kaikki lajin määritelmät. Samanaikaisesti niistä on kuitenkin kovin helppo löytää parodisia aineksia. Juonet ovat useimmissa tapauksissa niin koukeroisia ja mahdottomia, että niitä ei kukaan pysty täysin seuraamaan. Ei varmaankaan ole kaukaa haettua ajatella, että kyseessä on dekkareiden juonenkäänteiden parodiointi. Myös henkilökuvaus on täynnä parodisia aineksia: stereotyyppejä äärimmilleen kärjistettyinä tai täysin pääläelleen käännettyinä.

Rejtőn oman ajan viihdekirjallisuus tuo oman vahvistuksensa parodiaoletukselle. Suosiossa olivat eskapistiset seikkailutarinat, erityisesti muukalaislegioonaan sijoittuvat seikkailut. Tähän traditioon Rejtő siis liittyi, ja hänen tuotantoaan lukiessa

syntyy melko lailla luonnostaan ajatus: ei kovin tosissaan. Hän parodioi legioonalaisromaanin ja sen konventioita.

Mihail Bahtin on todennut, että parodia on aina kaksiaäninen: se ilmentää toisaalta puhuvan romaanihenkilön suoraa intentiota ja toisaalta taittunutta tekijän intentiota (1979, 145). Rejtőn teoksissa romaanihenkilön suora intentio toimii myös sellaisenaan. Ne ovat vauhdikkaita ja hauskoja tarinoita, joista voi nauttia sen kummemmin ajattelematta. Tekijän taittunut intentio, parodinen elementti, tuo kuitenkin mukanaan toisen ulottuvuuden, joka lisää lukunautintoa entisestään.

Rejtőtä voi jossain mielessä pitää yksinäisenä sutena, kirjailijana, jolla ei juurikaan ole vertailukohtia. Omaperäisyydestään huolimatta hänellä on kuitenkin yhtymäkohtia laajempaan viihdekirjallisuuden traditioon, muuhunkin kuin oman aikansa legioonalaisromaanin.

Suomessa hänen tuotantoaan on verrattu lähinnä Outsideriin ja tämän tuotannosta eritoten Pekka Lipposen ja Kalle Kustaa Korkin seikkailuihin. Yhtäläisyyksiä onkin helppo löytää: eksoottiset miljööt, uskomattomat juonenkäänteet, värikkäät tyypit ja tietysti huumori. Myös kirjailijoiden elämänvaiheissa on samankaltaisuutta: he ovat samanikäisiä (Rejtő syntyi v. 1905, Aarne Haapakoski v. 1904), molemmat viettivät matkustelevalta elämää ja elättivät itseään lehtijutuilla, molemmat ovat käyttäneet kirjailijanimeä ja molemmat olivat äärettömän tuotteliaita – mikä on johtanut myös tuotannon epätasaisuuteen. Olennaisimpana erona pitäisin kieltä, joka Rejtöllä on huomattavasti rikkaampaa: hänen huumorinsa perustuu lähinnä kieleen ja koko hänen tyyliinsä on selvästi kirjallisempi. Mielestäni Outsiderin teokset ovat kaiken kaikkiaan yksitasoisempia kuin Rejtőn, mutta samaa traditiota ne edustavat.

Rejtőtä voisi verrata muihinkin suomalaisiin seikkailukirjailijoihin, mm. Simo Penttilään, jonka sankari kenraaliluutnantti T. J. A. Heikkilä, seikkailee Meksikossa. Huumori ja eksootiikka ovat hänenkin tuotantonsa avainsanoja. En katsoisi Penttiläkään yltävän kirjallisilta ansioiltaan Rejtőn tasolle, mutta hauskoja hänen tarinansa ovat.

Kaukaisiin maihin sijoittuvat humoristiset seikkailutarinat ovat siis vuosisadan alussa olleet suosiossa yhtä lailla Suomessa kuin Unkarissakin ja muualla Euroopassa. Ruotsissa tätä traditiota edustaa Frank Heller, oikealta nimeltään Gunnar Serner. Hän on parikymmentä vuotta Rejtötä vanhempi, ja hänen tuotantonsa ilmestyi 1910–20 -luvulla. Heller tarjoaa mainitsemistani kirjailijoista ehkä läheisimmän vertailukohdan Rejtölle. Eksotiikka ja huumori ovat hänenkin teoksissaan olennaista. Juonet ovat lähes yhtä sekavia ja monipolvisia kuin Rejtöllä. Lisäksi näiden kahden kirjailijan sankareissa on jotain samaa: he ovat sympaattisia ja syvästi moraalisia, vaikka saattavatkin luoda hiukan epämääräisen vaikutelman. Hellerin sankarit tosin ovat selvästi yläluokkaisempia ja liikkuvat rahamaailmassa, häneltä puuttuvat rejtöläiset syrjäkujien kulkurit ja merimiehet. Rejtön sankarithan ovat lähes aina joko aristokraatteja tai alamaailman seikkailijoita. Erityisesti naishahmot ovat näillä kahdella kirjailijalla kuitenkin kovin samantyyppisiä: viehättäviä, kauniita, älykkäitä ja vahvoja. Kummankin teoksista on lisäksi tavallista, että henkilöt esiintyvät inkognito. Ja tietysti kummankin teokset sisältävät romantiikkaa, onnellisesti päättyviä ja varsin puhdashenkisiä rakkaustarinoita. Vielä yksi yhdistävä piirre on mainittava, yhteiskunnallinen konservatismi. Kummankin kirjailijan teoksissa tapahtuu kapinoita tai vallankumouksia, ja niiden takana on aina roskajoukko. Sankarit tukevat vallanpitäjiä, jotka näin ollen aina säilyttävätkin valtansa. Hellerin ja Rejtön tuotannossa on siis melko lailla yhteisiä piirteitä. Heller on mielestäni Rejtön lailla viihdekirjailija, joka näennäisen tyhjänpäiväisissä teoksissa on myös syvempiä ulottuvuuksia. Myös hänen kielensä on rikasta, vaikkakaan ei yhtä leikillistä ja värikästä kuin Rejtön.

Olen edellä verrannut Rejtötä muutamiin aikansa viihdekirjailijoihin. Rejtö kuuluu selvästikin samaan traditioon mutta nousee samanaikaisesti tästä traditiosta irralleen. Yksi keskeisistä erottavista piirteistä on kieli. Rejtön kieli on värikästä ja omaperäistä, ja hänen huumorinsa on pääosin kielellistä. Hän leikittelee paitsi sanoilla myös eri tyyllilajeilla. Hänen henkilöillään on aina selvästi tunnistettava oma puhetyylinsä, oli se sitten hienostelevan koukeroinen, korostetun karski tai

koomisen juhlallinen. Lisäksi hän käyttää taitavasti viihdekirjallisuuden kielellisiä konventioita hyväkseen ja samalla parodioi niitä.

Tässä yhteydessä on mainittava kirjallisuudentutkija András Lányi, yksi harvoja Rejtőstä kirjoittaneita tutkijoita. Hänen vuonna 1988 ilmentyneessä teoksessaan *Az írástudók áru (vá vá) lása*, joka käsittelee kirjallista massakulttuuria sotienvälisessä Unkarissa, on erittäin kiinnostava Rejtőtä koskeva luku. Lányi toteaa, että Rejtő käyttää viihdekirjallisuuden kieltä metakielenä. Hän kirjoittaa tätä kieltä, mutta samalla säilyttää ironisen etäisyyden siihen, samoin kuin koko viihdekirjallisuuden maailmaan. Lányin mukaan Rejtőn kuvauksen kohteena on viihteen maailma, jonka hän muuttaa omaksi raaka-aineekseen (1988, 179). Hänen teoksensa siis ovat itse viihdettä mutta samalla käsittelevät viihdettä, käyttävät sitä materiaalina.

Rejtőn teoksissa kieli on täysin keskeinen asia. Se on tietysti kääntäjälle pelottava seikka: jos Rejtőn kieltä ei pysty välittämään, ei teoksista jää paljon jäljelle. ”Rejtőn romaanin lopun voi aina arvata etukäteen, mutta hänen lauseensa loppua ei koskaan”, totesi yksi György Sztányin Rejtőtä koskevan haastattelututkimuksen haastatelluista.

Kielen ohella on muutakin, joka erottaa Rejtőn useista muista viihdekirjailijoista: maailmankuva. Tässäkin hänen suhteensa viihteseen on kahtalainen. Toisaalta hänen teoksistaan välittyy viihteen tyypillinen turvallisen staattinen maailmankuva: paha saa aina palkkansa ja rakastavaiset toisensa. Toisaalta hänen tuotantonsa on täynnä absurdiutta, kaaosta ja groteskiutta. Logiikan lait lakkaavat vaikuttamasta tässä maailmassa. András Lányi väittää Rejtőn eroavan tyypillisestä viihdeteollisuudesta siinä, että viihteen tarjotaan korviketodellisuutta, Rejtő taas osoittaa koko meidän todellisuutemme illusorisuuden ja kaiken suhteellisuuden (1988, 186).

Tätä voi ehkä pitää pitkälle vietyinä väitteinä, samoin kuin Lányin näkemystä siitä, että Rejtő on osa itäeurooppalaista groteskin traditiota (1988, 178). En nostaisi Rejtőtä aivan mukisematta Ionescon ja Hasekin rinnalle, mutta onhan hänen

tuotannossaan toki liittymäkohtia tähän traditioon. Osin kysymys on maailmankuvasta, osin ilmaisutavasta.

Olen edellä tuonut esiin piirteitä, jotka nostavat Rejtőn tuotannon erilleen keskimääräisestä viihdekirjallisuudesta. En kuitenkaan haluaisi todistella Rejtőn salonkikelpoisuutta tai perustella hänen lukemistaan sillä, että se on korkeakirjallisuutta eikä mitään kioskiviihdettä. Nähdäkseni osa Rejtőn ominaislaatua on kuitenkin tämä ambivalentti suhde viihdekirjallisuuden traditioon. Kirjallisuuden arvo ja merkityshän ei tietenkään riipu siitä, mihin lajiin se lokeroidaan, ja Rejtőn arvon ja merkityksen tietää ja tuntee jokainen, jolle hänen luomansa maailmat ovat merkinneet nautinnollisia hetkiä.

Lähteet

Bahtin, Mihail 1979: Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia.

Kustannusliike Progress. Moskova.

Lányi, András 1988: Az írástudók áru (vá vá) lása. Budapest.

Magyar életrajzi lexikon 1969. II kötet. Akadémiai Kiadó. Budapest.

Magyar irodalmi lexikon 1965. II kötet. Akadémiai Kiadó. Budapest.

Magyar Larousse 1994. III kötet. Akadémiai Kiadó. Budapest.

Szitányi, György 1982: Rejtő regényvilága. Teoksessa: Népszerű művek világképe. I kötet: Krimielemezések. Művelődéskutató intézet.

Jenö Rejtö

***Grand Hotel* (katkelma)**

Kun Maud palasi huoneeseensa, vaatekaapista astui esiin mies, jolla oli yllään pyjama ja päässään tyylikäs vihreästä silkistä valmistettu lampunvarjostin. Mies hymyili ystävällisesti.

– Anteeksi, hän sanoi nostaen kohteliaasti lampunvarjostinta. – Olen Felix van der Gullen.

Tyttö sai hermonsensa jälleen hallintaansa. Hän perääntyi kohti ovea. Tuntematon oli selvästikin mielenvikainen.

– Mitä te täällä teette? Kuinka olette joutunut minun vaatekaappiini?

– Pyydän teitä, sanoi mielenvikainen vieras. – Älkää huutako, sillä siten aiheutatte hankaluuksia hyväntahtoiselle, iloluontoiselle ihmiselle, joka muutenkin poistuu aivan tuossa tuokiossa.

– Miten olette joutunut minun vaatekaappiini?

– Huoneen kautta.

– En tarkoittanut sitä.

– Tulin ikkunasta. Aamunkoitteessa. Olen pakomatkalla... ja hotellin puutarhassa ollessani huomasin avoimen ikkunan. Hinauduin ikkunalaudalle ja katsoin sisään. Näin vuoteen olevan tyhjänä... Hyppäsin sisään, piilouduin kaappiin ja jännityksen uuvuttamana vaivuin syvään uneen. Heräsin vasta nyt. Pudotin muuten kaapissa urheilutakin vaateeripustimesta, pyydän anteeksi.

Kun nainen ei vastannut, vieras nosti pudonneen lampunvarjostimen ja pani sen päähänsä, kumarsi ja astui kohti ovea.

– Pysähtykää! huudahti Maud.

– Käskystä! vastasi salaperäinen nuorukainen lyöden tohveliensa kantapäät yhteen.

– Ette kai vain aio... mennä huoneestani käytävään pyjama päällänne?!!

Vieras kääntyi avuliaasti kohti ikkunaa.

Jälleen Maud kiljahti:

– Pysähtykää!

– Kyllä... Mies astahti hiukan säikähtäneenä taaksepäin ja pysähtyi kuin valmiiksi alistuneena kaikkiin käskyihin. Maud katseli epätoivoisena puutarhaan.

Se oli täynnä ruokailevia vieraita!

– Jos minun ikkunastani laskeutuu pyjamaan pukeutunut mies, en voi enää koskaan astua ihmisten silmien eteen...

– Kieltämättä kiusallinen näky... Mutta ehkä voisitte myöhemmin selittää kullekin vieraalle erikseen, kuka pyjamaan pukeutunut mies oli?

– Enhän itsekään tiedä sitä!

– Totta puhutte, myönsi Felix van der Gullen surullisena. – Minä siis jään tänne, hän sanoi ja rojahti nojatuoliin. _ Ei teillä sattuisi olemaan tupakkaa?

_ Mitä te oikein kuvittelette? Aiotte jäädä tänne?! Noin vain?! Minun huoneeseeni?!

Vieras löi kätensä reisiinsä nyt jo katkeran näköisenä:

_ Älkää nyt hermostuko, mutta jos en todellakaan voi poistua sen paremmin ovesta kuin ikkunastakaan, silloin minun on jätävä tänne! Edes minun asmassani olevaa miestä ei sentään voi vaatia muuttumaan kaasuksi tai haihtumaan ilmaan. Anteeksi vaan.

Hän korotti hiukan ääntään huomattessaan hienoisen yliotteensa tilanteessa.

Nainen katseli pelokkaana oikealle ja vasemmalle.

_ No... onhan nyt joka tapauksessa tehtävä jotakin!

_ Hyvä neiti, saatte täyden osanottoni. Ihmisethän ovat yleensä taipuvaisia tulkitsemaan pyjamaan pukeutuneen henkilön äkillisen ilmestymisen väärin.

_ Hävetkää!

_ Hävetköt pahantahtoiset ihmiset... Ettekö tosiaankaan antaisi minulle yhtä savuketta?

Nainen heitti hänelle savukerasian yöpöydältä. Mies sytytti savukkeen hilpeän näköisenä ja työnsi rasian taskuunsa.

_ Typerä juttu, hän totesi ja nojautui tuolissaan rennosti taaksepäin.

_ En vielääkään tiedä, kuka olette, pahantekijä vai mielenvikainen, sanoi nainen vihaisena, mutta jo tämän hirvittävän tilanteen vuoksi, johon olette minut saattanut, minulla olisi täysi oikeus ampua teidät.

_ Se pelastaisi minut pulasta. Mutta olisihan se hiukan radikaali ratkaisu. Jos voin siten pelastaa teidän maineenne ja sovittaa omat virheeni, otan mielelläni teidät vaimokseni, mies ehdotti kohteliaasti. – Onhan se parempi vaihtoehto kuin ampuminen. Vaikka jotkut ovatkin siitä eri mieltä.

HEINO NYYSSÖNEN (Budapest)

Maa, kukat ja vuodenajat János Bródyn rock-teksteissä

Silmämääräisesti arvioiden Unkarissa on ollut rockia sen verran, että sen kaksiosainen historia – yhteensä yli 600 sivua – on voitu kirjoittaa jo 1980-luvun ensimmäisellä puoliskolla. János Sebőkin *Magya-rock I–II* ensimmäinen osa käsittää vuodet 1958–1973 ja toinen osa 1973–1983. Jo sivumäärän perusteella kyseessä voi päätellä olevan jollakin tavalla merkittävän ilmiön, jota ei tavallisesti ensisilmäyksellä yhdistetä entisiin sosialistimaihin.

Artikkelin tavoitteena on tarkastella ilmiötä rock-tekstien perusteella. Kohteena on unkarilainen laulaja ja sanoittaja János Bródy, johon unkarilaisen rockin ”Kuka kukin on” (*Ki kicsoda a magyar rockzenében?*, 1982) liittää ensimmäiset unkarilaiset beat-laulut. Varsinaisen beatin luomisen hakuteos yhdistää Levente Szörényin nimeen, sillä hän sävelsi useimmat kappaleista.

János Bródy oli olennainen osa Unkarin legendaarisinta yhtyettä Illésiä, jota on sanottu myös Unkarin Beatlesiksi. Analogia on luettavissa esimerkiksi edellä mainitusta Sebőkin rock-historiasta, jonka kuvatekstissä Illésin kitaristi Szörényitä nimitetään Lennoniksi ja toista kitaristi Bródyä McCartneyksi. Rinnastus on selvä myös kirjan kuvituksen perusteella: Illésin rumpali Zoltán Pásztory soittaa instrumenttiaan viiksiä ja univormua myöten kuin Ringo Star *Sgt. Pepperissä*. (Sebőkin 1983, 92–97.)

Yhtyeenä Illés oli aloittanut vuonna 1960 soittamalla dixielandia, italialaisia iskelmiä, Shadowsia sekä Johnny and the Hurricanesia. Kun János Bródy liittyi mukaan 1964, ensimmäisissä treeneissä soitettiin Rolling Stonesien juuri levyttämä *It's All Over Now*. Musiikillisina vaikutteina ensimmäisissä kap-

paleissa on epäilemättä läsnä tuolloinen brittipopin kärki: Beatles, Stones ja Kinks.

Kuitenkin varsin pian, kesällä 1965, Bródyn ja Szörényin kerrotaan päättäneen olla Unkarin Lennon ja McCartney. Beatista ei tullutkaan pelkkää tuontitavaraa (vrt. Andrassy & Vitányi 1979, 56), ja vähitellen myös unkarin kieli alkoi vakiintua laulujen esityskieleksi. Ensimmäinen LP ilmestyi vuonna 1966 kuin myös radion useita kertoja hylkäämä (= ei tarpeeksi luova) *Rohan az idő*, joka nykyisin tunnetaan varsinaisesti ensimmäisenä unkarilaisena beat-kappaleena. Toisissa yhteyksissä ensimmäiseksi varsinaiseksi mainitaan kesäleirillä 1965 syntynyt *Óh, mondd* (Koltay 1981, 9).

Vuosi 1968 oli jo Illésin suuri menestysvuosi: yhtye sai viisi yhdestätoista tanssilaulufestivaalin palkinnosta. Leikillisesti yhtyettä kutsuttiin nimellä ”Magyar Állami Népi Beat-együttes”. Aikalaisittain Iván Vitányi kirjoitti Illésin julistavan positiivista elämänasennetta, kritisoivan mutta ei jäävän virheiden etsimisen tasolle ja siten nousevan useiden varsinaisten pol-beat -yhtyeiden yläpuolelle (Vitányi 1969, 74–75). Bändejä Unkarissa toimi 1960-luvun lopussa jo noin 2.000 (Andrassy & Vitányi 1979, 56; vrt. myös Losonczi 1974).

Yhdessä Metron ja Omegan kanssa Illésin voi unkarilaisessa rockissa sanoa kuuluneen 1960-luvun eräänlaiseen pyhään kolminaisuuteen. Yhtyeillä oli esimerkiksi omat klubinsa, ja kaikki kolme esiintyivät myös ulkomailla: rockin musiikillisessa keskuksessa Englannissa Illés ja Omega edustivat eräänlaista rautaesiripun takaista eksotiikkaa. (Koltay 1980; Sebők 1983; Varjas 1992.) Muissa sosialistisissa maissa unkarilaisyhtyeet edustivat jonkinlaista ”länttä” ja ”korvikkeita” alkuperäisille supertähdille. Esimerkiksi Fonográf oli 1970-luvun puolivälissä DDR:n suosituin yhtye. (Vrt. Varjas 1992.)

Ulkomailla edellä mainittu Omega ja Locomotiv GT (LGT) olivat kaikkein tunnetuimmat vanhat unkarilaisyhtyeet. Vuonna 1971 syntynyt LGT oli unkarilaisittain ensimmäinen *supergroup*, ja se vieraili Tokiossa, Länsi-Euroopassa ja Britanniassa, jossa Rolling Stonesien levyjä tuottanut Jimmy Miller piti sitä parempana kuin useimpia silloisia tunnettuja läntisiä yhtyeitä. (vrt. Sebők 1983).

János Bródyn ura jatkui Illésissä aina yhtyeen hajoamiseen vuonna 1973. Tämän jälkeen hän teki Levente Szörényin kanssa yhteistyötä vielä yhtyeissä KITT ja Fonográf, kunnes vähitellen siirtyi soolouralle 1970-luvun lopussa.

Bródy ja Szörényi ovat olleet keskeisesti myös mukana kahdessa unkarilaisessa rock-oopperassa. Vuonna 1982 ilmestyi *Kőműves Kelemen*, jota seurasi vuotta myöhemmin Unkarin valtion perustamiseen liittyvä *István a király* (ks. myös Koltay 1984). Illésiä ajateltiin säveltäjäksi myös vuonna 1973 valmistuneeseen ensimmäiseen rock-oopperaan, jonka nimi on *Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról*.

Suurten ikäluokkien tulkki

Illés liitetään ns. suureen sukupolveen, joka aikuistui 1960-luvulla, meni naimisiin 1970-luvulla ja eteni urallaan 1980-luvulla. Erzsébet Szalai (1990) kutsuu tämän ns. beat-sukupolven edustajia myös heiksi, jotka myös olennaisesti olisivat aloittaneet radikaalit muutokset. Tämä uusi 1980-luvun lopussa nelissäkymmenissä oleva eliitti miehitti jo alempia tai keskitason instituutioita valtiossa, puolueessa ja yritysbyrokratiassa. Luonteenomaista joukolle oli liberalismi ja erityisesti viehätys markkinoihin (1990, 74). Kulttuurisesti joukkoa on ilmeisesti vaikea määritellä tyhjentävästi: tässä riittää kun sanotaan sen olleen vastaanottavainen uusille ideoille ja kuunnelleen rockia. János Bródyn nimi nousee keskeiseksi, koska hän vastasi pääasiassa Illésin kuten myös Fonográfín sanoituksista. Myös useimmat Zsuzsa Konczin lauluteksteistä ovat Bródyn käsialaa.

Bródyistä kirjan kirjoittanut Miklós Vámos (1994) uskaltautuu arvioimaan sanoittajan olleen ehkä merkittävämpi kuin johtavat aikalaispublistikot. Sanat olivat äänekkäämpiä, ja ne tavoittivat vastaanottajia enemmän kuin kirjailijat: Bródy sai myös varovaisemmilla teksteillään enemmän aikaan kuin suoranaisesti mutta kehnosti kantaa ottaneet nuoremmat yhtyeet. (Vámos 1994.)

Unkarilaisen rock-historian kirjoittaja János Sebők (1983) arvioi, ettei ehkä ole liioiteltua sanoa Illésin olevan osa unkari-

laista kulttuurihistoriaa, sillä tarina on myös unkarilaisen 1960-luvun tarina (1983, 90). Tällöin unkarilaisella 1960-luvulla tarkoitetaan jonkinlaista ”hyvää aikaa”: maa alkoi vähitellen toipua kansannousun aiheuttamasta iskusta, vuonna 1963 oli ollut yleinen armahdus, ja viisi vuotta myöhemmin alkoi uuden liberaalimman talouspolitiikan aika.

Jo kahden edellisen arvion perusteella tulkintaa vaikeuttaa se, että merkityksiä joudutaan hakemaan tavallaan kahdesta maailmasta, jotka ovat myös yksi ja sama: ennen ja jälkeen järjestelmänmuutoksen (vrt. myös Nyyssönen 1995). Uusista symboleista, järjestelmästä ja eliitistä huolimatta ihmiset hyveineen ja paheineen ovat kuitenkin samoja. Kansaa ei voi toistaiseksi vaihtaa, ei edes Brechtin ironian perusteella.

Siten esimerkiksi rockin ”Kuka kukin on” (1982) mainitsee Bródyn vaikutteiksi unkarilaisen folkloren, balladit, ritarirunouden, kukkalaulut, tämän vuosisadan vasemmistö-älymystön ja runoilija Attila Józsefin. Miklós Vámosin kirjassa (1994) Bródy yhdistetäänkin jo ”1960-lukulaiseksi”: Salingerin *Sieppari ruispellossa*, Kerouachin *Matkalla*, Vonnegutin *Teurastamo 5*, Allen Ginsberg ja unkarilaisista Frigyes Karinthy.

Kadun toisella puolella

János Bródyn laulutekstit on julkaistu kirjana *Az utca másik oldalán. Dalszövegek 1965–1994* (1994). Lähteenä on käytetty tätä kokoelmaa, joka sisältää yhteensä pitkälti yli 400 tekstiä. Niiden syntyä ei paikanneta kirjassa tarkoin, vaan tekstit on ryhmitelty kronologisten väliotsikoiden alle esimerkiksi 1965–1969, 1970–1972 jne.

Tekijän mahdollisiin tarkoituksiin ei näkökulmana puuttua, sillä esimerkiksi John Lennon on todennut tutkijoiden löytäneen hänen lauluistaan paljon sellaista, mitä niissä ei ikinä ole ollut. Toinen mahdollisuus eli tekstien vastaanotto jää myös vähemmälle huomiolle. Kuuntelijoiden ajatellaan tulkitsevan lauluja suodattamalla ne jokainen omien kokemustensa läpi, tällöin merkitys myös relativoituu täysin. Siten tässä ei

myöskään tueta ajatusta selkeästi yhdestä János Kádárin aika-kauteen liittyneestä kokemustilasta.

Artikkelissa tekstejä sen sijaan lähestytään niiden sisältämien teemojen sekä kielikuvien perusteella. Tarkoituksena on etsiä sanoituksista jonkinlaista kokoavaa metakertomusta. Jos Bródyn tekstit asetetaan ajallisesti peräkkäin kuten em. kirjassa on tehty, voisiko niistä olla löydettävissä jonkinlainen kokoava metakertomus János Bródyn maailmasta?

Ajatus on peräisin historiantutkimuksen kertomuksellisuutta analysoineelta Hayden Whitelta (1978, 1987). Whiten mukaan historiassa on olemassa kaksi tulkinnan tasoa: itse tapahtumien kertomisen kronikka ja sen identifioiminen, millaisen metatarinan se on juonellisesti kertomassa: komedia, tragedia yms. Tulkinta toimii näin pikemminkin kirjallisena tuotteena (*literary artifact*), jossa kirjoittaja joutuu käyttämään kaikkia paperille panemisen taitoja: juonta, kielikuvia ja erilaisia tyyllilajeja. (White 1978, 60–69.)

Selvästi toistuvia teemoja Bródyn teksteissä ovat ainakin esimerkiksi maapallo, vuodenajat, taivas, kuu, tähdet, kukat ja värit. Taivas on usein – erityisesti unessa – orvokinsininen, ruoho vihreää, päivä kullan värinen ja järvi hopeaa (esim. *Színes ceruzák*, *Alig volt zöld* ja *Nyári mese*, *Gyönyörű szép álom*). Myös erilaiset päivänsäteet ovat usein läsnä: *Napsugár* ja *A napfény*.

Keltainen ruusu kukkii vielä

Kukkavalikoima näyttää Bródylla olevan hyvin yleinen. Tarkemmassa tarkastelussa kasvivariaatio kuitenkin supistuu huomattavasti. Yleisin näyttää olevan *keltaruusu*, joka samanimisenä esiintyy muun muassa Mór Jókain romaanissa. János Bródyn *Sárga rózsa* kuihtui jo 1960-luvulla, mutta kukaan ei tullut heittämään sitä ulos. Ruusu oli muistona jostakin hyvästä ja menneestä. Laulussa haikaillaan uutta tyttöä sekä jotakin peruuttamattomasti mennyttä, mikä ei enää palaa. Laulussa *Miért hagyta, hogy így legyen* sanotaan tai kysytään heti alussa, että luulet(ko) vielä keltaisen ruusun kukkivan. *Nem tudtam azt, kérem* sisältää ajatuksen, että ruusu on keltainen silloinkin, jos

joku sitä sanoo punaiseksi. Kappaleessa *Rozi tud valomit* tuuli on vienyt keltaruusun tuoksun. Nytkin ruusu kuuluu johonkin menneeseen eikä ole Rozin kannalta olennainen, sillä hän tietää, että jotenkin on elettävä. Laulussa *Földvár felé félúton* ruusu näyttäisi olevan konkreettisesti läsnä, ruusu on ruusu kuten romaanissa. Ensin tytön kerrotaan seisovan tien oikealla laidalla ja seuraavassa virkkeessä mainitaan keltaisen ruusun kuihtuneen otsalla.

Ott állt a lány az út jobb oldalán
Egy sárga rózsá hervadt homlokán

Keltaisen ruusun lisäksi olemassa on kelta-vihreä ruusu:

Zöld-sárga rózsá
merre jár a kedvesem.

Onko ruusu tulkittava kirjaimellisesti vai metaforisesti? Onko ruusun värillä väliä? Ainakin sangen vähävaatteinen on se nainen, joka esiintyy elokuvan *Az oroslán ugrani készül* yökerhokohtauksessa, jonka taustalla esiintyvä Illés laulaa keltaruusun kukkimisesta *Miért hagytuk, hogy így legyen*. Paitsi että punainen ruusu kertoo vahvoista tunteista, se on esimerkiksi poliittisena symbolina käytössä monien sosiaalidemokraattisten puolueiden tunnuksena. Unkarissa taas ollaan keltaisena kateudesta. Yksi ratkaisu mahdolliselle kukkametaforalle yleensä tarjotaan laulussa *Kis Virág új útra indul*, jonka teksti ajoittuu 1970- ja 1980-lukujen taitteeseen. Siinä *Kis Virág* lähtee matkalle ja ottaa mukaan vanhat kävelykenkensä. Tämä kukka oli kirjoitettu isolla, kun taas pienellä kirjoitetulta kukalta oli kysytty 1960-luvulla, mitä ja ketä odottaa (*Kis virág*) – ensimmäisessä tapauksessa kyseessä lienee siis unkarlaisen naisen nimi. Kappaleessa *Lehetett volna* sanotaan suoraan, ettei löydetty kukka ole kukka, pienellä kirjoitettuna.

Eräs keltaruusun merkitys on luettavissa Magyar Hírlapin uutisesta 10.4.1992. Siinä sen viitataan olleen yhden jo uponneen historiallisen aikakauden symboli, kun kerrotaan Zsuzsa Konczin ottaneen tiedotustilaisuudessa vieraat vastaan keltaruusulla. Historiallisena symbolina keltaruusuun liittynyt aika-

kausi ajoittui suurten ikäluokkien itsenäistymiskonfliktiin. Tässä mielessä se on eräänlainen riippumattomuuden ja omin-takeisuuden vertauskuva (vrt. myös Koltay 1981). Juuri 1960-luvun lopussa uusi sukupolvi pyrki ottamaan etäisyyttä edeltäjiinsä ja saamaan itselleen lisää liikkumavaraa. Historian-kirja (1995) muistuttaa nuorisossa eläneen myös vastarinnan Kádárin väärää konsensusta kohtaan (Magyarország... 1995, 250). Beat oli suuri ja merkittävä asia tilanteessa, jossa hallitsijat toisaalta lupasivat järkevämpää sosialismia mutta toisaalta Tšekkoslovakian miehitys osoitti sen mahdottomaksi (Rejtő 1992). Jälkikäteen Radio Free Europe'in tiskijukka László Cseke arvioi rockin itsessään olleen jo politiikkaa, joka yhdessä farkkujen kanssa toimi kapinan symbolina (Dési 1992).

Keltaruusu voidaan siten tulkita joko ihan vain tavallisena ruusuna, metaforana naiselle tai yhteiskunnallisena ajankuvana. Viime mainitusta on kysymys esimerkiksi Illésin konsertti-filmissä (1981). Siinä kappaleen *Miért hagytuk hogy így legyen* taustana on nopeasti leikattua kansainvälistä uutiskuvaa, jossa vilahtavat niin mellakkapoliisit, marssivat sotilaat, ohjukset kuin John Lennonin surevat ihmisetkin. Ruusulla alkaa myös *Ha én rózsá volnék*, joka saattaa lopulta olla János Bródyn tärkein teksti. Laulun konditionaalissa etenevät sanat liioittelevat oikeastaan koko laulun ajan: ruusu kukkii neljästi, portti on aina auki, mainitaan tarpeeksi suuri ikkuna, aina puhdas katu ja liehumaton lippu. Myös itse esitys Zsuzsa Konczin laulamana on provosoivan ironinen ja pateettinen.

Kappaleen sisältänyt levy *Jelbeszéd* vedettiin markkinoilta joulukuussa 1973, ja kiellon myötä kappaleeseen tuli myös eräänlaista kielletyn hedelmän makua. Viranomaisten kritiikin kohteena oli ruusulaulun viimeinen lippuun viittaava säkeistö. Siinä minä-muodossa sanotaan, että jos olisin lippu, en liehuisi ikinä vaan olisin kaikkien tuulien vihollinen. Onnellinen kertoja olisi vasta, kun lippu viritettäisiin eikä olisi jokaisen tuulen leikkikaluna.

Muista kukkiin viittaavista Bródyn kielikuvista suoranaistemmin sydämeni kukaksi ja nuoruuteni makeaksi omenaksi päähenkilöä kutsutaan K. Katan balladissa. Unelma-naisen synonyymi näyttää olevan myös *Csillagvirág*,

”tähtikukka” eli sinililja. ”Tähtikukka” tulee jostakin muualta, puhtaana, odotellaan myös uutta kaiken puhdistavaa sadetta ja uutta maailmaa. Molemmat laulut sijoittuvat 70- ja 80-luvun taitteeseen.

Laulussa *Eljön majd a nap/2* (1982–1985) esitetään jo toive, että jos kuihtunut kukka avautuisi uudelleen laaksossa, väsynyt maailma kääntyisi, niin laulaja aloittaisi vanhan laulun uudelleen. Kun keltaruusu kuihtui ensimmäisen kerran 1960-luvun puolivälissä, nyt tekstin tekijä siis jo odottaa jotakin.

Kesät, syksyt, talvet ja kevää

Myös vuodenaikametafora toistuu usein Bródyn teksteissä. Tavallisesti kesä tai aika yleensäkin on jo mennyt (*Mindig veled, Nyári mese, Elszállt a nyár, Valamikor gyerekek voltunk*).

Eräs yritys paikantaa vuodenaikojen merkitys tai sisältö ilmenee laulussa *Kornél és Elvira* (1973–1975). Sen ensimmäisessä säkeistössä Elvira jättää Kornélin, joka puolestaan jää haikailemaan kylmän teekupin ääreen, että kesä on mennyt ja haihtunut. Syksyllä Kornélin elämään tulee Helén, jossa kuitenkin on se vika, että hän keittää kehnosti. Talvi tuo puolestaan Adélin, joka on ensin siedettävä mutta muuttuu hysteeriseksi. Vasta keväällä asiat alkavat luistaa, sillä Kornél saa Szekszárdista kirjeen. Viimein kesällä Kornélin on myönnettävä, että Elvira odottaa häntä. Ilmeisesti kesä on siis oletettava hyväksi ja talvi huonoksi ajaksi.

Näin ei kuitenkaan aivan välttämättä ole, sillä laulussa *Hé, mama* kadoksissa olleelta tai paenneelta (megszökött) pojalta tulee kirje, jossa hän lupaa palata talveksi. Lopputulos eli palasiko poika ei kuitenkaan käy ilmi laulusta. Syksystä löytyy myös hyviä puolia. Laulussa *Elmúlt a nyár* (1982–1985) tuskailtaan mennyttä kesää mutta myös syksy on kaunis. Siihen kuuluvat miellyttävät kasvot, äänet sekä tunteet. Talvesta sanotaan, että olkoon se millainen tahansa, niin sinua pyydetään jäämään laulajan luokse.

Metakertomuksena Bródyn teksteistä on tähän mennessä luettavissa ensin eräänlainen komedia nuoruuden huumasta, joka 1970-luvun lopussa alkaa muuttua ironiseen tai pessimistiseen suuntaan. Kappaleessa *Ne várd a májust* (1979–1981) pelottavien tuulten jo kerrotaan puhaltavan eivätkä ne tuo

kevättä tai toukokuuta. Laulajaminä myös kehottaa ”kedvesemiä” valmistautumaan pitkään talveen. Laulussa *Élünk csendesén* ”kedvesem” ei ole liian iloinen, takana on muutama omituinen ja outo vuosi. Rakkaus on kadonnut jonkin ja viitataan menneisiin onnellisimpiin aikoihin, jolloin liideltiin maan ja taivaan välillä. ”Kedvesemiä” ei mainita nimeltä, kenestä tai mistä on siis kysymys?

Rakkautta vai politiikkaa?

Jo Illés lauloi varhaisissa kappaleissaan Bródyn sanoin, että älä ajattele maailman olevan sinun tai niin olevan ikuisesti (*Ne gondold*). Onko kappaleessa kyse esimerkiksi ylpeästä naisesta, vanhempien vastustamisesta vai peräti politiikasta?

Kappaleessa *Jöjj kedvesem* subjektia pyydetään kertomaan omista vaikeistakin tuntemuksistaan. Kertosäkeistössä lauletaan, ettei toinen olisi surullinen, viitataan asioiden järjestyvän, kauniiden päivien koittavan, minun kuuluvan sinulle sekä päinvastoin. Elämä on vaikeampaa, se ei ole tyttökirja – az élet nem lányregény – samoin, kuin elokuvan *Tanú* ”virág elvtársille” elämä ei ollut kermaleivos. Transilvaniassa laulua laulettiinkin myös poliittisena viestinä.

Poliittisena viestinä *Ha én rózsá volnék* on kajahtanut esimerkiksi 23.10.1989 Corvin-elokuvateatterin (kansannousun keskeisen tukikohdan) yhteydessä, myöhemmin Demokraattisen kartan kokouksissa, ja vapaat demokraatit onnistuivat hankkimaan myös esityksen vaalikasettiinsa keväällä 1994. Jokaisen tuulen leikkikaluu viittasi myös toisen maailmansodan jälkeisiä poliittisia julisteita esitellyt Budan linnan näyttely, joka oli avoinna syksystä 1991 kevääseen 1992. Tällöin kysymys on laulujen käyttämisestä politiikassa, mikä ei tarkoita, että laulut välttämättä sinänsä olisivat poliittisia.

Ovatko tekstit ja kielikuvat sitten rakkautta vai politiikkaa? Vallankumousrunoilija Sándor Petőfi tarvitsi molempia ja oli valmis uhraamaan rakkauden politiikalle. Kysymys ei ole joko-tai, sillä rakkauskin voi olla poliittista: molemmissa käytetään valtaa, tuetaan, palkitaan, ahdistetaan ja kidutetaan.

Tulkinnan vaikeuteen viitataan esimerkiksi laulussa *A szó veszélyes fegyver* (1970–1972):

A szót kimondják
 ki tudja, ki hogyan érti
 A szót leírják
 ki tudja, ki mire gondol
 A szó veszélyes fegyver
 és van, aki fegyvertelen

Tarkemman analyysin kannalta tarvittaisiin yksiselitteisempää tietoa siitä, mitkä lauluista voidaan esimerkiksi paikantaa Afganistanin miehitykseen, Solidaarisuus-liikkeen syntyyn tai Puolan sotatilaan. Joka tapauksessa Bródy alettiin lähinnä kuuntelijana nähdä 1986–1987 Rakpart-klubilla järjestetyissä kriittisissä keskustelutilaisuuksissa. Hänestä on myös olemassa kaksi merkintää 1995 ilmestyneessä dokumenttikoelmassa, joka ajallisesti on otsikoitu hieman ehkä uskaliaastikin: *A magyar demokratikus ellenzék (1968–1988)*.

Kokoelman mukaan János Bródy, Levente Szörényi ja yli 300 muuta olivat allekirjoittajina marraskuussa 1984 viranomaisille laaditussa protestissa, jossa vastustettiin päätöstä erään nonkonformistiaktivistin asettamisesta poliisin valvontaan (1995, 232–5). Toisen kerran Bródyn nimi esiintyy niin sanotussa sadan kansalaisen kirjeessä, jolla pyrittiin vaikuttamaan uuteen hallitusohjelmaan syyskuussa 1987 (ibid, 340).

Jälkikäteen jonkinlaiseksi uhmaksi tai vastarinnaksi voi jo tulkita esimerkiksi laulut *Nevet ne mondj!* ja *Ne add fel*, jotka ajoittuvat vuosille 1979–1981. Ensimmäisen sanoituksen perusteella nimeä ei kannata sanoa kysyttäessä vaan kehotetaan nauraen vastaamaan ei. Jälkimmäisessä kielletään odottamasta uutta ihmettä mutta kielletään luovuttamasta ja luopumasta toivosta. Säkeistöjen lopussa muistutetaan tietystä väistämättömyydestä: mutta maapallo pyörii edelleen.

Jos maapallo kääntyy

Maa- tai maapallometafora näyttää olevan Unkarissa yleinen. Sitä käytti esimerkiksi MDF vuoden 1990 vaalikampanjassa sanomalla kulkevasa maan pinnalla. Bródylla metafora on läsnä jo esimerkiksi kappaleessa *Barbara* (1970), joka kertoo jonkinlaisesta johtajan kritiikittömästä seuraamisesta. Barbara on iskulause, ja maapallo on (lesz) meidän.

Laulussa *A show folytatódik* (1982–1985) viitataan jo ohimennon kauniiseen uuteen maailmaan. Heti alussa mainitaan tilanneanalyysi, jonka sanotaan olevan hyvä mutta ei toivoton. Hieman myöhemmin aurinko ei koskaan nouse, vain maapallo pyörii edelleen.

Laulussa *A jelenkor ítélete* (1982–1985, suom. Nykyisyyden tuomio) maapallo kääntyy, vaikka koskaan et uskonut. Siinä kerrotaan historiasta opitun, että se on aina joutunut oikeuden eteen, joka on nähnyt muita kauemmas. Maa kääntyy, myös ”sinä” joudut oikeuden eteen, olet kuin kaikki muutkin eikä sinua voida armahtaa.

Toivo on jo palannut laulussa *Volt már* (1982–1985). Menneisyyttä (volt már) on ollut joskus sellainen, että kun suljettiin ikkunat, ”sinä” tunsit ettei ole tietä ulos, kaikki tuntui loppuvan ja ”sinulla” ei ollut enää mitään miksi elää. Kuitenkin aina todetaan olleen olemassa lohduttava ääni, tuleva päivä.

Vaativa äänenpaino vahvistuu samoina vuosina laulussa *Nem igaz*, jossa todetaan, että ”olisi jo parempi ilman sinua”. ”Sinun” oletetaan edelleen uskovan, ettei ilman ”sinua” ole mahdollista.

Maailma alkoi todenteolla muuttua samoihin aikoihin, kun Zsuzsa Konczin levy *Ha fordul a világ* ilmestyi vuonna 1988. Yli kolme vuosikymmentä Unkaria hallinnut János Kádár joutui käytännössä syrjäytetyksi ja erilaiset oppositioryhmittymät alkoivat esiintyä yhä avoimemmin.

Levyn nimikappale (Bródyn tekstillä) yhdistää unta ja kuvittelua siitä, millaista olisi herätä yhtenä päivänä siihen, JOS maailma, ei siis enää maapallo, on kääntynyt. Esitetään ajatus, että miksi ei tahdon ja kärsivällisyyden avulla voisi olla mahdollista (elérhető), että maailma vielä kääntyisi (megforduljon). Levyllä aletaan katsoa pidemmälle ja esittää jo jonkinlaisia vaatimuksia, JOS maapallo kääntyy. Bródy on Petőfinsä lukenut, ja esimerkiksi tekstin *Szabadság, szerelem* kertosaakeessa on suora lainaus:

Szabadság, szerelem
e kettő kell nekem!

Vaikka Petőfi oli valmis asettamaan politiikan rakkauden edelle, tässä tapauksessa sanoittaja tyytyy vain suorasukaisesti neuvomaan uutta tulijaa: uutta maailmaa ei ole vaan vanha elää vielä. Silti täytyy uskoa toivoon, kun ihmeitä ei ole.

Vielä selkeämmin jonkinlainen runollinen agitaatio on esillä laulussa *Maradj köztünk*. Siinä kerrotaan vaatimuksesta luoksejäämisestä ja siitä että ei saa koskaan luovuttaa. Vaaditaan jo olemaan vahva, luja ja vapaa. Ei saa uskoa, ettei ole tulevaisuutta ja muuta valtaa, ei saa uskoa, ettei ole mahdollista valita enää vapaasti.

Kun meta-tarina tähän saakka on edennyt pessimismin ja orastavan optimismin kautta jonkinlaiseen agitaatioon, sanoittaja alkaa toisaalla vähätellä omia mahdollisuuksiaan. Hän kieltää syntyneensä taikuriksi eikä osaavansa tehdä ihmeitä. Silti laulajalle riittäisi, jos "sinun" kasvoiltasi katoaisi pimeä surullisuus, niin silloin laulaja tuntisi, että ihmeitä on vielä olemassa: *Mit tehetnék érted* (1986–1989).

Varsin pian (jo 1986–1989) laulaja alkaa palailla vanhoihin teemoihinsa. Laulussa *Hull az eső* kesä on tullut pitkän talven jälkeen ja ennättänyt myös mennä. Pian vastaan tulee laulu *Nem történt semmi* ja seuraavaksi kehoitetaan uskomaan itseensä. Laulussa *Suttog a szél* harhauskomme on paljastunut, keväämmekin osoittautuu vain surulliseksi syysmaisemaksi ja talvi hyökkää odottamatta. Uutta pessimismiiä on myös se, että intohimokin häviää pettymykseen.

Pian maailma onkin kapakka – *Kocsma az egész világ*. Ruohokin on muuttunut keltaiseksi ja taivas pilviseksi, kun ne tielle lähdetäessä olivat vielä vihreät ja siniset (*Szép volt a nap*).

Pessimismi jatkuu laulussa *Illúzió nélkül*, joka ilmestyi Zsuzsa Konczin levyllä 1991. Tuolloin suurten odotusten realisoituminen alkoi muuttua harmaaksi, kovaa työtä vaativaksi arkipäiväksi. Konczin elämäkerran kirjoittaneen Endre Varjasin mukaan albumi osoitti jo tuomion liian optimistisille odotuksille, joita järjestelmän muuttuminen toi mukanaan. Oikeastaan kaikki edellä analysoidut kielikuvat toistuvat levyn nimikapaleessa *Illúzió nélkül*. Mukana on niin "tähtikukka", "unikukka", maapallon kääntyminen, taivaan sinisyys, unet

kuin vuodenajatkin. Vaikka talvi on mennyt, tuuli kääntynyt, lumi ja jää sulanut, niin silti kevättä täytyy vielä odottaa.

Epäily lisääntyy myös laulussa *Mindennapi álom*, jossa kysytään, miksi vapaus ei tuonut rauhaa meille, ja miksi kaikki kukat ovat kuihtuneet. Ystäviä kehoitetaan näkemään kauniita unia ja ehkä uljaamman maailman koittavan. Puhutaan myös pojasta, joka ei kulje enää laulajan kanssa (*Szabadíts fel*). Tästä pojasta on vapauduttava, sillä hän odottaa vain uhreja, ei kulje maalla vaan veden päällä. Kappaleessa *Nekiünk nem kell már* esitetään ”sinuun” kohdistuvaa arvostelua, sillä ”sinun” ei esimerkiksi pidä heiluttaa lippua, koska sinä et ole kansa. Pian vaatimus vahvistetaan kolmena kappaleena: *Tangó LeMondó*, *Haggyá’ má’ békibe’* ja *A földön járj*.

Elämäkerran kirjoittajan Miklós Vámosin tulkinnan mukaan Bródy ei ehkä koskaan ole ottanut politiikkaan kantaa niin suoraan kuin juuri kappaleissa *Tangó LeMondó* ja *Haggyá má békibe*. On mahdollista, että kärki kohdistui MDF:n johtamaan hallitukseen, sillä vuonna 1993 Bródy sitoutui oppositiota lähellä olevan Demokraattisen kartan puhemieheksi (vrt. myös 168 óra 16/1994). Tällöin vanhatkin laulut saattoivat saada uusia merkityksiä. Viittauksen kohde saattaa olla myös pitkäaikainen työtoveri, Levente Szörényi, johon Bródyn välit viilenivät järjestelmänmuutoksen yhteydessä. Bródyn ja Szörényin riita on myös symbolisempi siinä mielessä, että se kuvaa koko oppositiohenkisen älymystön polarisoitumista ja suhdetta valtaan vuoden 1989 jälkeen.

Poliittisten laulujen sijaan lienee kuitenkin oikeampaa puhua yhteiskuntakritiikkiä sisältävistä lauluista. Sanana poliittinen on epämääräinen, kaiken kattava ja se sovitetaan usein erityisesti vastustajaan, kun parempaakaan ei keksitä. Yhteiskuntakritiikin kannalla on myös Zsuzsa Koncz (Molnár 1992). Myöskään János Bródy ei pidä siitä, että hänen laulujaan tulkitaan suoranaisesti poliittisiksi (V. Bálint 1994; Vámos 1994; Varjas 1992).

Tarinan loppu on toistaiseksi avoin. Joka tapauksessa tätä viimeisteltäessä helmikuussa 1996 on tiedossa, että Illés soittaa jälleen 10.5. Budapestin urheiluhallissa.

János Bródy

Jos minä ruusu olisin

Jos minä ruusu olisin,
en kukkisi vain kerran
neljästi vuodessa avautuisin
kauniit kukkani ojentaisin
kukkisin tytöille
ja kukkisin pojille
avautuisin aidolle rakkaudelle
ja kaiken katoavaisuudelle.

Jos minä portti olisin,
aina avoinna seisaisin
mistä vain joku tulisikin
kenet tahansa ohitseni päästäisin
en utelisi luokseni tulevalta,
kuka on hänet matkaan laittanut
silloin olisin minä onnellinen,
kun näkisin kaikkien tulleen.

Jos minä ikkuna olisin,
niin suurena välkkyisin,
että kaikki ympäriltäni
näkyväksi maailma muuttuisi
silmin ymmärtäväisin ystäväni
ihmiset katsoisivat lävitseni
sillon olisin minä onnellinen,
kun olisin näyttänyt kaiken.

Jos minä katu olisin,
aina puhtaana hohtaisin
ja joka siunattu ilta
kirkkaissa valoissa kylpisin
jos vain kerran ainoankin
telaketju minua tallaisi,
silloin allani maakin
itkien, itkien sortuisi.

Jos minä lippu olisin,
koskaan en ilmassa liehuisi
tuulien kaikenlaisten
vihollisena roikkuisin
silloin olisin minä onnellinen,
jos kireäksi pingotettuna
en joutuisi leikkeihin
kaikenlaisten tuulien.

Suomentanut Kaisa Mantsinen

Lähteet

168 óra 1994/ 16. 28.4.

A magyar demokratikus ellenzék (1968–1988) 1995. Dokumentumok.

Összeállította Csizmadia Ervin. Twins kiadó. Budapest.

Andrássy, Mária & Vitányi, Iván 1979: Ifjúság és kultúra. Kossuth Könyvkiadó. Budapest.

Vitányi, Iván, szerk. 1969: Beat. Zeneműkiadó. Budapest.

Bródy, János 1994: Az utca másik oldalán. Dalszövegek 1965–1994. AB OVO. Dunaújváros.

Dési, András 1992: A rockzene maga volt a politika. Tinédzserparti és délutáni randevú. Népszabadság 15.2.

Ki kicsoda a magyar rockzenében? 1982. Ifjúsági lapkiadó vállalat. Pécs.

Koltay, Gábor 1981: A koncert-dosszié. Ságvári Endre könyvszerkesztőség. Budapest.

— 1984: István a király. Ifjúsági lap- és könyvkiadó. Budapest.

— 1980: Szörényi-Bródy. Az első 15 év. Zeneműkiadó. Budapest.

Jókai, Mór 1942: Sárga Rózsa. Révai. Budapest.

Losonczi, Ágnes 1974: Zene – ifjúság – mozgalom. Zeneműkiadó. Budapest.

Magyar Hírlap 10.4.

Magyarország története 1918–1990 1995. Korona Kiadó. Budapest.

Molnár Gabriella 1992: Volt egyszer egy lány. Találkozás Koncz Zsuzsával. Magyar Hírlap 11.4.

Nyyssönen, Heino 1995: Rock ja politiikka Unkarissa. Mitä siitä kirjoitetaan järjestelmänmuutoksen jälkeen? Kulttuurintutkimus 12/3.

Rejtő, Gábor 1992: Fülöp avagy mi lesz a post-kommunista nemzedékkel. Magyar Hírlap 13.2.

Sebők, János 1983: Magya-rock 1. A beat-hippi jelenség 1958–1973. 1984: Magya-rock 2. A beat-hippi jelenség 1973–1983.

Szalai, Erzsébet 1990: Elites and systematic change in Hungary. Praxis International. Vol 10 nos 1/2.

V. Bálint, Éva 1994: Az utca másik oldalán. Beszélgetés Bródy Jánossal. Magyar Hírlap 27.4.

Vámos, Miklós 1994: Ha én Bródy volnék. AB OVO. Dunaújváros.

HEINO NYSSÖNEN

Varjas, Endre 1992: Koncz Zsuzsa. AB OVO. Dunaújváros.

White, Hayden (1987)/89: The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation. John Hopkins University Press. Baltimore.

— 1978: Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore.

ÉVA GEREVICH-KOPTEFF (Helsinki)

Mietteitä kulttuurien kohtaamisista

1.

Nykyään puhutaan mielellään toiseen kieleen ja kulttuuriin tutustumisesta kohtaamisena. Kulttuurien kohtaaminen ja nimenomaan kohtaaminen on muotisana, muotilmiö, joka on kehittynyt vahvistuneen diskurssin aspektista. Kohtaaminen on diskurssin maaperä, sillä diskurssihan syntyy kohtaamisesta. Tutustumisessa kuitenkin oppii tuntemaan tapahtuuko sama kohtaamisessa vai jääkö asia avoimeksi.

Kohtaamistilanteessa on kysymys siitä, ketkä kohtaavat, miten ja miksi kohdataan ja mikä on ajankohta. Tilanteen edistyminen riippuu siitä, miten suhtaudutaan toiseen osapuoleen. Minkälaisia ennakkotietoja, ennakkoluuloja ja ennakoasenteita osapuolilla on. Onko toisessa myötätuntoa vai vihamielisyyttä? Onko toinen sukulaisiamme, esimerkiksi kielisukulaisemme vai pelottaava naapuri(kansa)? Millaisia odotuksia meillä on toisten suhteen? Mitä esimerkiksi unkarilaisuus merkitsee suomalaiselle? Minkälainen on se tyypillinen unkarilainen, suomalainen, virolainen tai saamelainen? Mitä kansallisuus merkitsee meille itsellemme ja mitä muille?

Osin kasvatus osin media luovat odotuksia ja ennakoasenteita. Nämä kuvat ja kuvitelmat ovat yleensä harhaluuloja, harhakuvia itsestä tai toisesta kansasta ja kulttuurista, ja ne erottuvat selvästi sosiologiin antamista tieteellisistä kuvista. Ne ovat tavallaan virheellisten arviointien pohjalta tai tarkoituksenmukaisesti myyttien avulla rakennettuja

luotuja ihannekuvia itsestä tai muista, vertailukohteena abstraktinen ihannekansa ja -kulttuuri. Esimerkiksi kulttuurisihteeri Outi Hassi kertoi vuonna 1994 Unkarissa, Suomen lähetystössä, miten hilpeästi jotkut Unkarin kulttuurielämän edustajat suhtautuivat Suomea esittelevään videoon, koska se oli silmiinpistävästi ihannekuvankaltainen. Sen kaunistelu ja pateettisuus oli epäuskottavan falskia. Mutta Outi Hassin Unkaria esittävän kirjan rosoiset valokuvat ärsyttivät tavallisia unkarilaisia. Tavallinen kansa on mieltynyt ihannekuvaan.

2.

Kohtaamistilanteessa arvovalta määrää suhtautumisen. Se riippuu siitä, millainen on arvohierarkia ja mihin siinä asetamme toisen: alemmas vai ylemmäs (vai mahdollisesti tasa-arvoiseksi)? Millainen arvovalta on meillä ja muilla? Mistä tämä arvovalta tulee, miten se määräytyy, johtuuko se ulkoisista tekijöistä, taloudellisesta tai poliittisesta vallasta tai molemmista. Kamppaillaanko ja voiko kamppailla paremmasta arvosanasta, onko kysymys jatkuvasta kilpailutilanteesta?

Mutta miten geopoliittiset keskukset ja periferiat eli marginaalialueet oikeastaan määräytyvät? Määräytyvätkö ne taloudellisen ja poliittisen vallan kautta vai syntyvätkö ne vain maantietellisestä asemasta tai molemmista? Antiikin keskukset ovat nykyään vain kulttuurin keskuksia. Miten on käynyt niiden arvovallan? Keskukset siirtyvät etälästä pohjoiseen ja idästä länteen jne. Nyt näyttää olevan lännen vuoro, mutta miten pitkään?

Länsi-Euroopaalla, ”lännellä” on pitkään ollut valta-asema joka alueella filosofiasta talouteen ja se on määrittänyt, luokitellut sekä tuominnut muut alueet, periferiat, myöhemmin kehittyneiksi tai kehitysmaiksi tai jopa ”kolmanneksi maailmaksi”. Trendit, tyylit ja uudet ajatukset tulevat kaikki lännestä ja siirtyvät vähittellen muualle. Siirtymisen vauhti on kehityksen mittari. Mutta tavallaan keskus on keskus vain periferian avulla, tarvitaan periferia, jotta keskus olisi olemassa. Tässä asetelmassa on kysymys vetovoimien dynamiikasta.

Mutta ovatko huippuarvot tosiaan vain keskuksissa vai onko kyseessä harhakuva, joka johtuu arvovalta-asemasta? Olisiko James Joyce ollut mahdollinen Unkarissa, Virossa tai Suomessa? Entä päinvastoin: Miksi Gyula Krúdy, Endre Ady tai Mór Jókai käännettyinä eivät vakuuttaneet länttä? (Kulcsár Szabó 1994, 111.) Onko heidän periferiassa pysymisensä kieli- vai muu ongelma? F. E. Sillanpää sai kyllä Nobelin-palkinnon, mutta luetaanko Sillanpäättä? Pääseekö periferia huipuksi, annetaanko periferialle huippuarvoja? Saako eksotiikalla pisteitä?

Ongelmaksi koetaan yhä enemmän kulttuurien erilaisuudet sitä mukaa kuin nämä eriarvoisuudet periaatteessa kysenalaistetaan (During 1993, 448–463). Valistuneen ja kehittyneen lännen näkökulmasta tavoitteena on tasa-arvo ja erilaisuuden hyväksyminen, mutta entä jos erilaisuus perustuukin eriarvoisuuteen? Oman kulttuurin turvallisesta korkeudesta on helppoa hyväksyä toinen kulttuuri erilaisena, mutta se toinen jätetään usein pinnallisen eksotismin eriarvoiselle tasolle.

3.

Nähdäänkö sitten toiset aina etno- tai eurosentrismien silmälasien lävitse? Kaikissa maissa koetaan etnosentrisyyden takia aina keskuksena olemista. Vai onko tämä vain itsepuolustusta? Kansallismielisyyttä on sekä keskuksissa että periferiassa. Tärkeää on, miten ne vaikuttavat toisiinsa: Minkä verran marginaalialueen kieli ja kulttuuri saavat vaikutuksia keskuksista, vaikuttaako periferia joskus keskukseseen vai antaako se sille joskus väriä.

Voi kysyä vastustetaanko vai ihaillaanko keskusvaltaa ja halveksitaanko periferiaa?

Jollakin tavalla kyllä. Kansallismielisyys johtaa ylemmyydentunteeseen ja ylimielisyyteen, kansallismieliseen ylivaltaan, joka yleensä koetaan kulttuurisen absoluutin päätepisteenä ja joka voi asettua toisten kansojen, kielten ja kulttuurin yläpuolelle. (Kristeva 1994, 186.) Kansallismielinen ajatusmaailma pitää suhtautumistaan pyhään tai klassiseen sääntöön muita parempana. Julia Kristevan mielestä kuitenkin juuri

tämän takia ”kansallinen perustuu kasvaneeseen käännettävyyteen (traductibilità), yleismaailmalliseen” (ibid, 184). Yleismaailmallinen on abstrakti invarianssi, joka syntyy keskuksen kulttuureista ja jonka alluusio löytyy periferiasta. Hyväksytäänkö kaanoniksi keskusten omien kulttuurien anti-mia? Yleismaailmalliseen kaanoniin pääsevät vain harvat periferian kulttuurista, ja epäselvää on millä perustein.

Onko yleismaailmallinen ”kammottavan” toiseuden yläpuolella (Kristeva 1994, 187–188)? Pohjautuuko kansallinen kulttuuri aina ylemmyyden tunteeseen? Kuitenkin ylpeyden ja ylimielisyyden rinnalla on usein toisen halveksiminen sekä kammottava pelko toista kohtaan. Toiset arvot horjuttavat omia arvoja, ja tällä tavalla, halveksimisella ja pelolla, niitä puolustetaan. Oman ihannekuvan säilyttämiseksi torjutaan negatiivisia piirteitä ja niitä projisioidaan muihin, vihollisiksi sopiiviin, näin syntyvät kärjistetyt ihanne- ja viholliskuvat, joiden avulla kansalliset identiteetit pysyvät koossa. Millainen on tämä kansallinen identiteetti, ketkä kuuluvat kansaan ja millaisia ryhmittymiä kansassa on, on sitten toinen asia.

Kun kohdataan ”toinen”, jota tajuntamme ei onnistu saamaan kehyksiin (ibid, 192), jättää tämä toinen meidät irrallisiksi ja epäyhtenäisiksi. Tunne on epämiellyttävä, koska kaivataan yhtenäistä homogeenimaailmaa, joka lupaa ”arkaadista eheyttä (kodikasta ja irrationaalista)” (ibid, 184) pirstoutunutta maailmaa vastaan. Tätä homogeenimaailmaa puolustaessamme käännyimme toista vastaan, joka häiritsee sitä. Esimerkiksi suomalaisen yhteiskunnan homogeenisyys (Virtanen 1988, 15) on yrittänyt sulkea ulkopuolelleen muut vaikutteet.

4.

Kansallinen maku on ihannekansan ihannemaku. Massan ja vallanpitäjien oikea maku, joka pyrkii ylimielisyyteen, mutta erottuu eliittin mausta ja on ehdottomasti realistinen, on mieltynyt viihteeseen (Hamvas 1987, 15–30). Massakulttuurissa suositaan eliittikulttuurien hylkimiä suuria kertomuksia, myyttejä ja arkkityyppejä, kuten sarjafilmeissä, dekkareissa, saippuaoop-

peroissa, uutisissä ja iskelmissä. Ne ovat nykyajan satuja, joissa hyvät ja pahat taistelevat ikuisesti. Nämä taistelut ja vastakkainasettelut, ihanne- ja viholliskuvat jäsentävät ihmisiä ympäröivän kaaoksen. Ilman niitä ”Kosmos repeää kaaokseksi” (Juha Seppälä).

Kansallisen maun viihteellisyyden ja eliitin välillä on yhä syvenevä kuilu, koska eliittikulttuuri ja eliittikirjallisuus ovat harvoille mieleen. Maailmojen eliittikulttuurit ovat lähempänä toisiaan kuin kansallista massakulttuuria. Postmodernismilla ehkä on ollut pyrkimys ylittää kuilut, mutta se on vain syventänyt niitä entisestään. Eliittikirjallisuuden seuraaminen on raskasta ja vaativaa, siinä näkyy kulttuurien hajoaminen menetelmänä ja tavalliset ihmiset tarvitsevat selkeyttäviä kertomuksia.

5.

Toisten kohtaaminen avaa homogeenimaailmojen rajat ja silloin nämä homogeenimaailmat voivat törmätä yhteen. Kohtaamis- ja törmäyspisteissä syntyy säröjä, hämmennystä, epävarmuutta, ristiriitoja, järistyksiä, katkerutta, kysenalaisamista, pettymystä ja kaoottisuutta. Kohtaamisprosessissa paineet kasvavat, ne kasvattavat luomisvoimia, ja niistä syntyy uusia paradigmoja.

Kohtaamispiennat paljastavat parhaiten oman maailman eheyden harhaluulot. Eri näkökulmista katsottuna tutut ja hyväksytyt asiat kysenalaisetaan ja ne saavat uusia ulottuvuuksia. Näitä ristiriitaisia tunteita ja paineita kestävätkin vain harvat. Näistä tunteista selviytyy kun muuttaa tyyliään, näkökulmiaan ja maailmansa rakenteita.

Syntyy ironia, groteski, absurdi, bisarri kuten Tzaran, Hašekin, Ionescon, Samuel Beckettin, Milan Kunderan, István Örkény'in ja Andy Warholin tuotanto todistaa. Juuri Keski-Euroopan alueella on ollut otollinen maaperä (Warholin vanhemmat ovat Slovakiasta) eritoten sieltä poispäässeiden kirjailijoiden parissa.

Toisaalta syntyy myös edellisten vastakohta: pateettinen ja ylevä, voimakkaasti samoilla alueilla pienten kansojen, kuten

Transilvanian unkarilaisten uhanalaisessa ilmapiirissä. Nämä vastakkaiset tyyliävyt ovat samojen seutujen tuloksia, henkiinjäämiskeinoja. (Kenyeres 1995, 229.) Niistä syntyvät suuremmat kokonaisuudet, joihin kuuluvat kaikki vastakohdat ja ristiriidat. Omat maailmat tulevat kokonaisemmiksi ja pyöreämmiksi.

Kohtaamisista, vertailuista ja törmäyksistä toiseen ja yhteistä, yleisinhimillistä ja yleismaailmallista, etsien löytyy oma identiteetti paremmin ja se johtaa harhakuvien häviämiseen. Vain eri kansojen kulttuurien kautta pääsee yleismaailmalliselle tasolle, oikea kaanon voi muodostua vain keskustusten ja marginaalien yhteisistä antimista.

Rajojen jatkuvalla vaihtelemisella ja ylittämällä me pystymme asenteista ja arvovallasta huolimatta tajuamaan toisia kieliä, toisia kulttuureja, kokonaan tosin emme luultavasti koskaan. Se vaatii nimittäin jatkuvaa valmiutta, valpautta, empatiaa, aktiivisuutta, sietokykyä, kyseenalaistamista ja törmäyksien sietämistä.

Lähteet

- During, Simon 1993: Postmodernism or Post-colonialism.
Postmodernism, A Reader. Ed. Thomas Docherty. New York.
- Hamvas, Béla 1987: A láthatatlan történet.
- Kenyeres, Zoltán 1995: Nagy László és akiknek nem kell, Görömbei
András Nagy László könyvéről. Irodalom, történet, írás. Budapest.
- Kulcsár Szabó Ernő 1994: Az új kritika dilemmái. Budapest
- Kristeva, Julia (1988)/94: Muukalaisia itsellemme. Suom. Päivi
Malinen. Helsinki.
- Seppälä, Juha 1995: Ilman media Kosmos repeää kaaokseksi” HS 2.10.
- Virtanen, Matti: Mitä suomalaisuus on? Ihminen ja kulttuuri, 1988.

Alkusanat	4
LÁSZLÓ IMRE (Debrecen)	7
Yksilöllinen ja yleinen eurooppalaisessa kirjallisuudessa: esimerkkejä Suomen ja Unkarin kirjallisuuden kansallisista paradigmoista	
ZOLTÁN KENYERES (Budapest)	13
”Nyugatin aika”	
ANDRÁS GÖRÖMBEI (Debrecen)	21
Unkarilaiset vähemmistökulttuurit vuosituhannen vaihteessa	
HAJNALKA MAKRA (Budapest)	31
Unkarin kirjallisuuden dilemmoja vuosituhannen vaihteessa	
ISTVÁN SZATHMÁRI (Budapest)	47
Kaunokirjallisuuden kääntämisen merkityksestä	
JOHANNA DOMOKOS (Szeged/Kolozsvár)	57
Saamen runoudesta ja sen kääntämismahdollisuuksista	
HANNU LAUNONEN (Helsinki)	67
Péter Esterházy ja nyky-Unkarin proosataide: suomentajan ja tutkijan havaintoja	
PÉTER SÁRKÖZY (Rooma)	77
Claudio Magrisin ja Péter Esterházy:n Tónava-kirjat	
ANNA HOLLSTEN (Helsinki)	87
Fragmentin poetiikkaa eli ”kukka joka ei pääty”	
H. K. RIIKONEN (Helsinki)	101
Aika ja historia György Konrádin teoksessa <i>Pidot puutarhassa</i>	
OLGA HUOTARI (Helsinki)	113
Itäeurooppalainen groteski ja István Örkény	
JÓZSEF MÁTÉ (Helsinki)	129
Arvo Valtonin novellit: poliittisen järjestelmän groteskeista ja arsurdeista piirteistä	
ANNA TARVAINEN (Helsinki)	141
Jenő Rejtőn klassiset seikkailuromaanit viihdekirjallisuuden traditiossa	
HEINO NYSSÖNEN (Budapest)	151
Maa, kukat ja vuodenajat János Bródyn rock-teksteissä	
ÉVA GEREVICH-KOPTEFF (Helsinki)	167
Mietteitä kulttuurien kohtaamisista	

