

ANNA HOLLSTEN (Helsinki)

Fragmentin poetiikka 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, metafyyssiseen 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. (Birnbaum–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 pyhyttä. 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 retorisena 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.