

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 Grotteske: 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 ”kierrelyöntien” 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 hirteishuorin, 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 molemmin 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 laatuksena 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 juonikäänteeseen, 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 munia 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 Minuuttinoveljeja!

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? Örkeny emlékkönyv*.

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

Örkeny, István 1982: *Drámák I–III*. Budapest.

— 1985: *Visszanézve. Arcképek, korképek*. Budapest.

— 1981: *Párbeszéd a groteszkról. Beszélgetések Örkeny Istvánnal*.

Válogatta és a szöveget gondozta Radnóti Zsuzsa. Budapest.

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

Örkeny 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: *Örkeny István egypercei, avagy a konkrét abszurd. Örkeny emlékkönyv*, 201–211.

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