

Peilissä oma kuva

Tutkielma Einojuhani Rautavaaran omaelämäkerrasta

Pro gradu -tutkielma
Marika Leed
Tulisuontie 5 E 39
00820 Helsinki
(09) 755 3703
marika.leed@helsinki.fi
Helsingin yliopisto
Musiikkitieteen laitos
kl 1999

URN:NBN:fi-fe19991247 (PDF-versio)

Helsingin yliopiston verkkojulkaisut
Helsinki 1999

Esitän lämpimät kiitokseni Suomen Kulttuurirahastolle, jonka myöntämän apurahan turvin minun on ollut mahdollista työskennellä tämän tutkielman parissa.

Ennen kuin sinänsä merkityksetön pikku tapahtuma voidaan kokea seikkailuna, on välttämätöntä ja riittävää - kertoa siitä. Juuri se pettää ihmisiä. Ihminen on aina kertoja. Aina hän kertoo ja kuvailee ja muut kertovat ja kuvailevat hänelle. Kaiken mitä hänelle tapahtuu hän näkee kertomansa läpi, hän suorastaan pyrkii elämään elämäänsä niin kuin hän siitä kertoo.

- Jean-Paul Sartre: *Inho*

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto.....	1
1.1 <i>Omakuvan</i> ristiriitainen vastaanotto.....	4
1.2 Ongelmanasettelu ja tutkielman lähtökohdat.....	7
2. Yleiskatsaus Rautavaaran autobiografiaan	10
2.1 <i>Omakuvan</i> kronologia.....	12
2.2 Katsaus teoksen tyyliin, kieleen ja kerrontaan.....	14
3. Autobiografisen sopimuksen horju(tta)minen.....	17
3.1 Autobiografian genre.....	20
3.2 Onko <i>Omakeuva</i> autobiografia?.....	23
3.3 Subjektin halkeaminen kerronnassa.....	36
3.4 <i>Omakeuva</i> - narsistinen teksti.....	44
4. Taiteilijaelämää norsunluutornissa.....	53
4.1 Romanttinen myytti taiteilijasta.....	55
4.2 Norsunluutornissa on yksinäistä.....	58
4.3 Taiteilija versus yhteiskunta.....	66
4.3.1 Nainen ja yhteiskunnan pakko.....	66
4.3.2 Jumalallinen halu kontrolloida luomakuntaansa.....	75
4.4 Taide versus elämä.....	78
4.4.1 Pyhä taide, likainen ihminen.....	78
4.4.2 Taiteilijan ikuinen elämä.....	82
4.5 <i>Omakeuva</i> ja Joycen <i>Taiteilijan omakuva</i>	87
5. Päätelmiä.....	96
LÄHTEET	105
LIITTEET	114

1. Johdanto

Säveltäjä Einojuhani Rautavaaran täytti vuonna 1988 kuusi-kymmentä vuotta. Hänen omaelämäkertansa *Omakuva* julkaistiin vuotta myöhemmin, ja säveltäjän täyttäessä 70 vuotta teoksesta ilmestyi jo toinen painos. *Omakuvan* avausluvussa kerrotaan, että kirjan piti alun perin olla keskusteluteos, jossa toimittaja Pekka Hako olisi haastatellut säveltäjää (*Omakuva*¹, 5). Keskustelut, joita ehdittiin käydäkin miesten välillä, olivat Pekka Hakon mukaan lähinnä elämäkerrallisia. Alkuperäinen hanke kuitenkin hautautui rahoituksen puutteessa toimittajan muiden kiireiden alle. (ks. Hako 1998.) Hakon käynnistämä hanke poiki kuitenkin myöhemmin Rautavaaran itsensä kirjoittaman *omakuvan*.

Muutamit *Omakuvan* luvuista on julkaistu jo aiemmin itsenäisinä kirjoituksina. Alun perin *Helsingin Sanomissa* julkaistu artikkeli "Ooppera, ajan seremonia" (Rautavaara 1987a; liite 3) on sisällytetty teokseen hieman muunneltuna (ks. Ok, 277-284). *Finnish Music Quarterly* -lehden numerossa 1-2/1985 ilmestynyt *Thomas*-oopperan sävelmateriaalin analyysi (Rautavaara 1985, 47-53; liite 1) on sisällytetty edellistä runsaammin muokattuna *Omakuvan* loppupuolelle (ks. Ok,

¹ Teoksesta käytetään jatkossa lyhennettä Ok.

314-323). Alkuperäisen analyysitekstin lomaan on sijoitettu elämäkerrallista ainesta ja kommentteja oopperan kantaesityksestä. *Omakuvan* tekstissä on lisäksi mukana vain kahdeksan nuottiesimerkkiä, kun niitä alkuperäisessä analyysissä on 15. *Sulasolissa* 2/1987 ilmestynyt artikkeli "Vincent, korvan tarina" (Rautavaara 1987c, 8-10; liite 2) on mukana *Omakuvassa* myös hieman muokattuna ja laajennettuna (ks. Ok, 330-338). *Omakuvassa* tekstin sekaan on esimerkiksi lisätty oopperan rakennetta kuvaava struktuurikolmio ja neljä nuottiesimerkkiä. Radioesitelmä *Kell' onni on*, joka esitettiin Yleisradiossa heinäkuussa 1987, on sisällytetty *Omakuvan* toiseksi viimeiseen lukuun (ks. Ok, 339-344).² Uudelleen julkaistaville teksteille on yhteistä se, että ne ovat kaikki ilmestyneet 1980-luvulla.

Myös Rautavaaran varhaisempien tekstien teemoja ja aiheita esiintyy paikka paikoin *Omakuvassa*, mutta niiden kohdalla ei voi puhua uudelleenjulkaisemisesta. Rautavaara esimerkiksi käsittelee omaelämäkerrassa Aarre Merikantoa sävellyksenopettajana useaan otteeseen ja esiin nousevat lähes samat teemat kuin *Suomen musiikin vuosikirjassa* 1958-59 julkaisutussa kirjoituksessa "Aarre Merikanto sävellyksenopettajana" (Rautavaara 1959, 28-29). Suorahkoiksi lainoiksi ovat kuitenkin osoittautuneet vain neljä teoksen loppupään lukua, jotka kattavat (laajennuksineen) *Omakuvan* 344 sivusta 33 sivua.

Omakuva on sanataideteos ja kuuluu autobiografian genreen.

² *Kell' onni on* -ohjelman tuotti Yleisradiolle Hannu Taanila ja se radioitiin 19.7.1987 klo 12.45 Ylen ykkösverkossa ja uusintana seuraavana päivänä klo 13.35 Ylen kakkosverkossa. Ohjelmaa ei kuitenkaan löydy Yleisradion arkistosta, koska ohjelmanauha oli Lasse Vihosen mukaan määritelty kahden vuoden käyttönauhaksi ja demagnetisoitiin 19.12.1989. (Vihonen 1999.)

Rautavaara kuitenkin ottaa kirjassa kantaa moniin Suomen musiikkielämän asioihin ja ilmiöihin, teos osallistuu myös suomalaisessa musiikkielämässä käytyyn keskusteluun. Mikko Heiniö on käsitellyt vuonna 1984 ilmestyneessä väitöskirjassaan *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan* säveltäjien verbaalista refleksiota. Heiniön mielestä säveltäjien kirjoitukset eivät ole pelkkiä "luovan työn toissijaisia seuralaisia" vaan tärkeä ja efektiivinen osa musiikkikulttuuria. Säveltäjät kirjoittavat musiikista, ja tekstit vaikuttavat jäljessään syntyviin teoksiin. (Heiniö 1984, 13.) Heiniö on ryhmitellyt väitöskirjassaan suomalaisten säveltäjien kirjoitukset sodanjälkeisenä aikana väljästi kuuteen eri ryhmään: 1) suppeat esittelyt ja arvostelut; 2) muita säveltäjiä/heidän musiikkiaan esittelevät kirjoitukset; 3) musiikinteoreettiseen, esteettiseen tai sävellystekniseen erityisongelmaan keskittyvät tekstit; 4) poleemiset kirjoitukset; 5) omaa musiikkia esittelevät tekstit sekä 6) säveltäjän henkilökohtaisia näkemyksiä ja elämäkerrallisia seikkoja esittelevät tekstit. (ibid., 17-24)

Omakuvassa käsitellään useita Heiniön mainitsemista aihepiireistä. Teoksessa käsitellään monia esteettisiä ja sävellysteknisiä kysymyksiä ja Rautavaara esittelee lukuisia teoksiaan hyvin perinpohjaisesti. Tekstissä esimerkiksi käydään läpi koko kontrabassokonsertto *Angel of Duskin* syntyhistoria vuodesta 1977 vuoteen 1981 (ks. Ok, 298-300). Luku, jossa käsitellään Sibelius-Akatemiaa (ks. Ok, 47-65) taas on rakenteeltaan esseemäinen ja tyyliltään hyvin poleeminen teksti. Laajimmin teoksessa tietenkin esitellään henkilökohtaisia näkemyksiä ja omaelämäkerrallisia seikkoja. *Omakuvassa* siis tiivistyvät useat erilaiset sotienjälkeistä aikaa

leimanneet musiikkikirjoittamisen muodot.

Rautavaara on kirjoittanut jo ennen *Omakuvaa* runsaasti. Hän työskenteli vuosina 1963–1966 *Ilta-Sanomien* musiikkiarvostelijana ja on sittemmin kirjoittanut satunnaisesti mm. *Rondo*, *Sulasoliin* ja *Synteisiin*. 1970–1980-luvuilla Rautavaara teki radiopakinoita Yleisradion sarjaan *Uutta suomalaista musiikkia*. Osa pakinoista julkaistiin jo vuosina 1977–1978 *Musiikki*-lehdessä ja osa 80-luvun alun tekstejä on julkaistu sittemmin esseekokoelmassa *Miellymyksestä äärettömään* (1998). Lisäksi Rautavaara on säveltänyt yhdeksän näytämöteosta, joista kahdeksaan hän on laatinut itse libreton. Teokset, joihin Rautavaara on kirjoittanut libreton, ovat *Kaivos*, *Runo 42/Sammon ryöstö*, *Marjatta (matala neiti)*, *Auringon talo*, *Thomas*, *Vincent*, *Tietäjien lahja* ja *Aleksis Kivi*. Vuonna 1970 säveltämässään koomisessa oopperamusikaalissa *Apollo & Marsyas* Rautavaara on käyttänyt ruotsalaisen Bengt V. Wallin kirjoittamaa librettoa.

1.1 *Omakuvan* ristiriitainen vastaanotto

Omakuvan lehdistöreseptio vuoden 1989 lopulla ja 1990 alussa (ks. liitteet 4–14) ylsi närkästyneistä, kyynis-lakonisista kommentteista aina ihasteleviin ja ylistäviin sävyihin. Mikko Heiniö (1989) konstruoi teoksen lehdiltä narsistin, jota vain itseironia pitää ”niukin naukin” kurissa. Kimmo Korhonen (1990, 41) taas totesi, että Rautavaara olisi teoksessa kiusallisen juoruileva, ellei hän laittaisi myös itseään surutta likoon. *Omakuvan* vivahteikas kieli sai kiitosta monilta kriitikoilta, mutta Kalevi Aho (1990, 81) yltyi kehumään *Omakuvan* tekstiä jopa monen suomalaisen kaunokir-

jailijan kieltä rikkaammaksi. Tapani Länsiö (1989) totesi, että *Omakuvan* kieli on herkullista ja värikästä, mutta teksti on paikka paikoin epätasaista. Jarmo Sermilä (1990) oli havainnut, että jotkut kirjan "sutkaukset" tulevat vastaan kahteen kertaan. Mielenkiintoisinta arvosteluissa on se, että sekä Korhonen (1990, 41), Kilpiö (1990, 34), Kivekäs (1991, 39) että Sivuoja-Gunaratnam (1989b, 34) vihjailivat *Omakuvan* romaanimaisuuteen. Arvosteluissa kysyttiin, missä määrin *Omakuva* sisältää faktaa, voiko siihen luottaa tai ovatko tarinat tosia vai eivät.

Monet arvostelijat viittasivat myös teoksen ironiseen ja sarkastiseen perusvireeseen. Heiniö (1989) myös mainitsi, että teos sisältää paljon rivienvälistä informaatiota, ns. inside-tietoa. Samaan seikkaan viittasi arvostelussaan myös Kilpiö (1990, 34). Arvostelut olivat joissain kohdin myös täysin päinvastaisia. Esimerkiksi Matti Tuomisto (1989) mainitsi, että *Omakuva* on rehellinen ja avoin kirja, jossa ihmisistä puhutaan oikeilla nimillään. Kuitenkin Korhonen (1990, 41) ja Länsiö (1989) puhuivat näennäisen anonymiteetin verhoon kiedotuista henkilöistä, joihin viitataan esim. sanoilla "muuan" tai "eräs", tai mainitaan esimerkiksi erään henkilön kohdalla hänen kirjoittamansa Talvela-elämäkerta, mutta ei kirjoittajan nimeä.

Omakuvan ilmestyttyä julkaistiin *Hymy*-lehdessä 5/1990 juoruileva artikkeli, jossa lehden toimitus lähti hieman paikallemaan Rautavaaran teoksen aukkoja muun taustatiedon perusteella. Hymyn tekstissä mainitaan sekä ensimmäisen vaimon nimi, Mariaheidi Rautavaara, että lasten nimet ja syntymävuodet, jotka on jätetty *Omakuvasta* pois. Artikkelissa

hahmotellaan myös Mariaheidi Rautavaaran ja Yrjö Kilpisen suhdetta, jonka seurauksena heille syntyi tytär Yrja (joka taas mainitaan *Omakuvassa* nimeltä). Lisäksi artikkeli valottaa murhayrityksen tapahtumia, joihin Rautavaara viittaa kirjassa ohimennen (ks. Ok, 215). *Hymyn* teksti on laadittu jokseenkin kyseenalaiseen sävyyn ja sisältää monia asiattomia kommentteja (ks. liite 13). Mielenkiintoista artikkeleissa on se, että siinä nostetaan esiin *Omakuvassa* täysin torjuttuja asioita ja tehdään eksplisiittiseksi, että teokseen on valikoitu tapahtumia elämästä hyvin selektiivisesti.

Myös monet arvostelijoista kiinnittivät huomiota *Omakuvassa* kuvailtuun inhimilliseen perhe-elämän tragediaan. Heiniön mukaan (1989) oli onni onnettomuudessa, että perhealbumi lopulta sulkeutui, ja Länsiö (1989) pahoittelee tyyllirikkoa, jolla eroon päättyneen avioliiton toinen osapuoli luokitellaan sitaatilla potilaskortista. Vaikka tapahtuma saa kriitikoilta osakseen joko hienotunteisen vaikenemisen tai paheksuvia lausahduksia, on tapahtuma kuitenkin osa elämäntarinaa, jota *Omakuvassa* hahmotellaan. Mielenkiintoista onkin se, millaisia merkityksiä tapahtumalle teoksessa annetaan.

*Omakeu*va herättää ristiriitaisia tunteita myös musiikintutkijassa. Teos nimittäin neuvoo isällisesti musikologia siellä täällä tutkimuksen tekemisessä. Siinä esimerkiksi viitataan biografiseen musiikintutkimukseen:

Biografinen musiikintutkimus on vaarallista puuhaa, jos automaattisesti tehdään musiikkia koskevia johtopäätöksiä säveltäjän kurkkusairaudesta (Ok, 152).

Kirjoittaja on ironisen tietoinen mahdollisuudesta, että

Omakuva saattaa olla joskus tulevaisuudessa musiikkitieteellisen tutkimuksen lähde tai kohde. Tutkijalta vedetäänkin matto jalkojen alta jo ennen kuin teokseen on edes yritetty tarttua. Myöhemminkin Rautavaara kehottaa tutkijaa varomaan sudenkuoppia:

tutkijoiden olisi syytä suurempaan varovaisuuteen tehdessään johtopäätöksiä omistuksista, arvosteluista ja säveltäjien teosesittelyistä. Ne ovat usein täynnä selviä valeita. (Ok, 201.)

Hämmennykseni oli todella valtava, kun *Omakuvasta* alkoi pulpahdella musikologeille tällaista rohkaisevaa opastusta. Samanaikaisesti mieltä kalvoi ajatus: kuinka paljon minulle juuri nyt teoksen lehdillä valehdellaan?

Omakuvan kirjoittaja kuvaa itsensä kirjan avauslauseissa Narkissokseksi, jolle maailma on peili, josta hän kuvastelee itseään (ks. Ok, 5). Avausta edeltää vielä sitaatti säveltäjän *Vincent*-oopperan libretosta: "Puhu tuolle! Ja huuda peilille! Eihän sinua muu kiinnosta kuin oma itsesi kuitenkaan!" (ibid.). Rautavaara avauksessa ikään kuin huutaa lukijalle: minun piti kirjoittaa oikea kirja maailmasta, mutta kirjoitinkin tutkielman itsestäni! Avauslauseiden kommentit peilauksesta heijastelevat myös teoksen kirjoitusprosessia - minuuden ja identiteetin rakentamista tekstissä.

1.2 Ongelmanasettelu ja tutkielman lähtökohdat

Lähden tutkielmassa etsimään selityksiä siihen, miksi lukija joutuu kyseenalaistamaan *Omakuvan* totuudellisuuden ja pohtimaan aktiivisesti teoksen asemaa fakta-fiktio-akselilla. Suhteutan teoksen ensinnäkin autobiografian genren kanssa ja kysyn, onko teos omaelämäkerta. Toiseksi tutkin, millaisia

merkityksiä teoksessa luodaan menneisyydelle ja millaisin keinoin omaa elämänhistoriaa kirjoitetaan. Tutkimusasetelma herättää kuitenkin kysymyksen, voiko sanataideteoksella olla ylipäänsä jotakin sellaista totuutta, jonka lukija voisi kyseenalaistaa. Toinen ongelma on se, että ihmisen elämästä on vaikeaa löytää jotakin objektiivista 'totuutta', josta autobiografia edelleen voisi poiketa. Tarkoitukseni ei olekaan lähteä etsimään *Omakuvan* 'totuutta', josta kirjoittaja poikkeaisi, vaan tutkia, millä keinoilla teos rikkoo totuuden illuusion.

Autobiografinen teksti viittaa aina teoksen ulkopuolelle, lukijan identifioitavissa olevaan todelliseen tai historialliseen persoonaan, tässä tapauksessa säveltäjä Einojuhani Rautavaaraan, jonka lukija rakentaa mielessään kokonaiseksi (ks. Kosonen 1989b, 82). Kaunokirjallisen ulottuvuuden lisäksi autobiografia sisältääkin myös referentiaalisen ulottuvuuden ja väittää tuottavansa tietoa teoksen ulkopuolisesta todellisuudesta. *Hymy*-lehdessä julkaistu teksti osoittaa, että autobiografian merkitys ei synny yksin tekstin sisäistä merkitysrakenteista, vaan sitä luetaan referentiaalisesti suhteessa kirjan kirjoittajaan ja teoksen ulkopuoliseen todellisuuteen. Tässä tutkielmassa on tarkoitus lukea *Omakuvaa* paitsi itsenäisenä tekstinä, joka rakentaa subjektinsa, myös osana laajempaa tekstiä nimeltä "Einojuhani Rautavaara", johon kuuluvat kaikki julkiset dokumentit, jotka kantavat Einojuhani Rautavaaran nimeä ja tuottavat tietoa hänestä (esim. Rautavaaran muut kirjoitukset, hänestä tehdyt haastattelut, sävellykset, Rautavaara-tutkimus). Lukijalle näyttäytyvä *Omakuvan* totuudellisuus rakentuu paitsi tekstin sisällä, myös tekstuaalisesti suh-

teessa muihin julkisiin Rautavaara-dokumentteihin.

Omakuvan tutkiminen suhteessa autobiografian genreen hahmottaa odotushorisonttia, jonka lukija lajin pohjalta kohdistaa autobiografisiin teksteihin. Tutkielmani polttopisteessä on *Omakuvan* lukija, jonka omaelämäkerralle asettamat odotukset eivät täyty. Lukijan olisi kirjallisuudentutkija Päivi Kososen mukaan pystyttävä liittämään lukemansa teksti tuttuun viitekehykseen, ja autobiografiallakin on olemassa historiallisesti vakiintuneita kerronnallisia piirteitä (Kosonen 1995, 3-4). *Omakuva* kuitenkin pakenee konventionaalisia omaelämäkerran lajin määritelmiä. Lukijan paradoksi on se, että vaikka teos on autobiografia, se ei sisällä pelkästään faktatietoa päähenkilön elämästä. Lukija ei kuitenkaan pysty suhtautumaan siihen kuin romaaniin, koska hän tietää, että teos ei ole yksinomaan fiktiota.

2. Yleiskatsaus Rautavaaran autobiografian ominaispiirteisiin

Autobiografioissa ei yleensä rakenneta yhtä kiinteää ja jouhevasti etenevää tarinaa päähenkilön elämästä vaan kerronnallinen aines on heterogeenista (ks. Lejeune 1989, 4). *Omakuvassakaan* ei ole kiinteää tai yhtenäistä juonta/tarinaa, vaan pikemminkin joukko tarinoita, joista toiset ovat suppeampia, toiset laajempia. Toisinaan jopa irrallisilta tuntuvat osiot kuitenkin nivoutuvat kokonaisuudeksi, omakuvaksi, joka käsittää Rautavaaran elämästä viitisenkymmentä vuotta. Sovellan teoksen rakenteen hahmottamiseksi narratologisia metodeja. Shlomith Rimmon-Kenanin (1991, 9) mukaan joitakin fiktion analyysissä käytettyjä menettelytapoja voi soveltaa teksteihin, jotka perinteisesti luokitellaan ei-fiktiivisiksi, esim historiateoksiin, jos ne ovat kertovia tekstejä.

Omakeuva käsittää esipuheen lisäksi 34 lukua. Teos kattaa Rautavaaran elämästä ajan 30-luvun alkupuolelta aina kirjoitusajankohtaan, 80-luvun loppuun saakka. Teoksen alussa Rautavaara kuvailee lapsuuttaan, nuoruuttaan ja koulunkäyntiään. Tässä kohden kerronnan pääpaino on lapsuudenolojen

kuvauksessa. Seuraava selkeä kerronnan kohde ovat nuoruuden sävellyksopinnot Sibeliuksen Akatemiassa, Yhdysvalloissa (Tanglewoodissa ja Juilliard School of Musicissa) sekä Asconassa, Sveitsissä, Vladimir Vogelien oppilaana. Nuoruudenkuvaukseen tuovat oman lisänsä myös rakkaussuhteiden kuvaus.

Nuoruudenkuvauksen jälkeen alkaa ensimmäisen avioliiton, "tyhjän biografian" aika, kuten Rautavaara asian muotoilee (ks. Ok, 215). Omaelämäkerrallisten yksityiskohtien kuvaus tyrehtyy minimiin ja Rautavaara keskittyy käsittelemään seuraavan kahdenkymmenen vuoden aikaa syntyneiden sävellysten kautta. Tänä aikana syntyvät mm. oopperat *Kaivos* sekä *Apollo ja Marsyas*, useita kuoroteoksia sekä orkesteriteos *Cantus Arcticus*. Mukana on myös pohdintoja mm. musiikkikritiikistä, muusikoista ja kapellimestareista sekä oopperasta taidemuotona.

Teoksen viimeinen kerronnallinen taitekohta sijoittuu toisen avioliiton alkuun. Kerronta tiivistyy huomattavasti ja mukana on yhä heterogeenisempää kerronnallista ainesta, mm. päiväkirjamuotoa (ks. Ok, 296-300) sekä aiemmin lehdissä julkaistut kirjoitukset oopperoista *Thomas* ja *Vincent*. Toiseksi viimeisessä luvussa julkaistaan myös uudemman kerran omaa elämäntilannetta symbolisesti heijastava - onnellisuutta ja onnea käsittelevä teksti. Mitään varsinaista päätöstä tai muuta kiteytystä teoksessa ei ole. Se loppuu historiallisessa presensissä realisoituihin tapahtumiin Yhdysvalloissa.

2.1 *Omakuvan* kronologia

Yleisrakenteeltaan *Omakekuva* etenee siten, että omaelämäkerrallinen aines kulkee rinnan erilaisten muistelmajaksojen ja hieman fiktiivisempien jaksojen kanssa. Teos ei etene täysin kronologisesti, vaan Rautavaara saattaa olla elämänvaiheiden kuvaamisessa vielä nuoruudessa, mutta kertoa muistelmia huomattavasti myöhemmiltä vuosilta. Tästä hyvä esimerkki on Sibelius-Akatemiaa käsittelevä luku (ks. Ok, 47), jossa edetään kerronnallisesti jo 80-luvulle saakka, Rautavaaran professuurin aikaan, vaikka nuoruuden kuvaus on edennyt vasta 40-luvun loppuun.

Omakekuvassa kerrotun elämäntarinan kronologiassa on ilmeisiä aukkoja. Kerronnallisessa tekstissä voidaan erottaa toisistaan tarinan aika ja tekstin aika. Tarinan aika viittaa kerrottujen tapahtumien keston. *Omakekuvan* tarina kattaa ajallisesti n. 55 vuotta. Tekstillä ei varsinaisesti tekstinä ole muuta aikaa kuin se, minkä sen lukeminen vaatii (Rimmon-Kenan 1991, 59). Tekstin aika voidaan kuitenkin määritellä tekstin pituutena (sivuina tai riveinä). Näiden kahden ajan, tarinan keston ja tekstin keston keskinäinen suhde muodostaa teoksen tempon. Kertomuksessa tempon pysyvyys tarkoittaa, että tarinan ja tekstin kestojen suhde pysyy vakiona (Rimmon-Kenan 1991, 68-69). Sivuutan tässä sen seikan, että *Omakekuvan* teksti ei ole kokonaisuudessaan kerronnallisesti jäsentynyttä vaan sisältää myös ei-kertovaa ainesta. Tutkimalla elämäntarinaa, joka kirjoitetaan *Omakekuvassa* ja joka sitoo lopulta koko kirjan yhdeksi teokseksi, päästään käsiksi kertomuksen (ja koko kirjan) painotuksiin.

Omakuvassa on 344 sivua. Suhteuttamalla tarinan kesto 55 vuotta tekstin pituuteen saadaan teokselle keskimääräinen tempo joka on vuotta kohden 6,3 sivua. Rautavaara jakaa *Omakuvassa* elämänsä itse kolmeen eri kauteen. Käytän tässä jakoa sellaisenaan. Ensimmäisenä on nuoruus, joka kattaa ajan ennen vuotta 1959. Toinen selkeästi hahmotettava aika Rautavaaralle on "tasapainoinen, kaikenpuolinen onnellisuuden aika jälkeen vuoden 1982" (ks. Ok, 215). Näiden jaksojen väliin jäävä aika on kirjoittajalle "tyhjä", "torjuttu alue" (ibid.). Rautavaaran ensimmäinen avioliitto on ollut ilmeisen onneton, ja kirjoittaja viittaa *Omakuvassa* suhteen väkivaltaisuuteen ja jopa murhayritykseen (ks. Ok, 215). Kolmas elämänvaihe kattaa avioliiton 30 vuotta nuoremman toisen vaimon kanssa. *Omakuvassa* taite kolmanteen vaiheeseen tapahtuu jo vuonna 1977, kun Rautavaara kertoo "haltuunottavansa" itsensä Manhattanilla (ks. Ok, 288). Varsinaisesti kolmas vaihe kuitenkin alkaa vuodesta 1982. Kun lasketaan tempot näille eri kerronnan vaiheille saadaan seuraavanlainen tulos:

	<u>kesto</u> <u>vuosina</u>	<u>sivuina</u>	<u>tempo</u>
nuoruus	25	209	8,4
1. avioliitto	23	87	3,8
2. avioliitto	7	39	5,6

Taulukosta voi päätellä, että nuoruuden kuvauksen jälkeen kerronnallinen tempo hidastuu huomattavasti. Kahden jälkimmäisen periodin yhteenlaskettu tempo on 4,2. Verrattaessa lukuja teoksen keskitempoon 6,25 nähdään selvästi, että se hidastuu loppua kohden. Rimmon-Kenanin mukaan keston vaihtelut ovat tapahtuman tärkeyden ja keskeisyyden indikaattorei-

ta. Tärkeät tapahtumat kerrotaan hidastaen, vähemmän tärkeät taas tiivistäen, nopeuttaen. (Rimmon-Kenan 1991, 72-73.) *Ellipsi* ilmentää maksimaalista kerronnallista nopeutta. Se kuvaa tekstuaalisen tilan nollapistettä, joka vastaa tiettyä tarinan kestoa. Minimaalista vauhtia taas ilmentää kuvaileva tauko, jolloin tekstisegmentti vastaa tarinan keston nollapistettä. (ibid., 69.)

Omakuvassa yksityiskohtaisesti ja hartaasti kerrottu nuoruusaika hitaine tempoineen nousee kohosteiseksi. Toisaalta ellipsimäinen toinen avioliitto kiinnittää myös lukijan huomion. Kyseessä ei ole varsinainen ellipsi, sillä ajankohdan yli ei hypätä vaan ajalta valotetaan muita kuin yksityiselämän asioita. Voidaan ajatella, että *Omakuvan* tarinalinja jakautuu kahtia. Tarinalinjoista toinen kuvaa yksityistä henkilöä (ja hänen elämänkohtaloitaan) nimeltä Einojuhani Rautavaara. Tässä tarinalinjassa on ellipsi ensimmäisen avioliiton kohdalla. Toinen tarinalinja olisi luovan minän tarinalinja, joka kuvaa säveltäjä/taiteilija Einojuhani Rautavaaraa. Säveltäjä-Rautavaaran tarinalinja jatkuu henkilö-Rautavaaran kohdatessa aukon.

2.2 Katsaus teoksen tyyliin, kieleen ja kerrontaan

Omakuvassa esiintyy useita erilaisia kerrontatyypppejä. Teos alkaa naivistisella lapsuudenkuvauksella, jota fokalisoi pieni lapsi. Philippe Lejeunen mukaan rekonstruoimalla autobiografiassa lapsen puhuttu kieli ja siirtämällä kerronta hänelle hylätään tekstissä autobiografisen koodin mukainen todellisuuden tuntu ja siirrytään fiktion tilaan. Hänen mukaansa tekstissä ei silloin ole kyse autobiografian muiste-

lusta vaan lapsen ajattelua imitoivan tekstin kirjoittamisesta. Kyse on siitä, millaisen vaikutelman autobiografi tahtoo antaa lukijalle - ei uskollisuudesta lapsen kaltaiseen ilmaisuun jota ei koskaan ollutkaan olemassa. (Lejeune 1989, 53.) Lejeune siis torjuu ajatuksen, että autobiografi voisi yrittää fiktiivisen tekstin avulla tavoittaa joitain lapsuuden muistojaan, sellaisia, joille ei ehkä edes ole olemassa sanoja. *Omakuvan* alussa lapsi, joka fokalisoi kerrontaa, mainitsee esimerkiksi, että "Isä on aika vanha ja täyttää kuusikymmentä vuotta kun minä olen vasta kahdeksan" (Ok, 8). Kerronnallinen jakso on hyvin lyhyt ja sitä seuraa jakso (ks. Ok, 11), jossa kuvaan astuu nykyhetken kertoja. Hän alkaa analysoida lapsuuden leikkejä aikuisuuden näkökulmasta: leikit kilpa-autoilla ja tinasotilailla näyttäytyvätkin merkkijärjestelminä, struktuurien rakentamisena, kontrapunkteina ja prosesseina.

Autobiografisessa kerronnassa (kuten kerronnallisissa teksteissä yleensä) voidaan erottaa kolme teoksen sisäistä hahmoa: (implisiittinen) tekijä, kertoja ja päähenkilö. Lapsuudenkuvauksessa kerronta siirtyy joksikin aikaa kertojalta päähenkilölle. *Omakuvassa* on muitakin samantyyppisiä kerronnallisia jaksoja. Esimerkiksi kohdassa, jossa kuvataan eroa naisystävästä Arlenesta Rautavaaran lähtiessä Yhdysvalloista takaisin Suomeen, siirtyy kerronta samalla tavoin historiallisen preesensin avulla kertojalta päähenkilölle, joka fokalisoi kerrontaa muutaman sivun ajan (ks. Ok, 167-169). *Omakuvan* myös päättää samantapainen kerronnallien jakso, jossa Rautavaara on Yhdysvalloissa vaimonsa kanssa (ks. Ok, 345-348).

Omaelämäkerrallisen aineksen lisäksi *Omakuvassa* on paljon muistelmatyyppeisiä jaksoja musiikkielämän henkilöistä ja tapahtumista. Rautavaara kertoo kirjassa esimerkiksi tapaisistaan Jean Sibeliuksen kanssa (ks. Ok, 116) ja esittelee sävellyksenopettajaansa Aarre Merikantoa (ks. esim. Ok, 68). Säveltäjä myös puolustautuu teoksessa useaan otteeseen häntä vastaan esitettyä kritiikkiä kohtaan. Musiikkiarvostelijoihin Rautavaara suhtautuu hyvin negatiivisesti (ks. Ok, 58, 72-73, 110) ja hän puolustautuu *Omakuvassa* pitkään esimerkiksi Risto Niemisen *Finnish Music Quarterly* -lehdessä esittämää kritiikkiä vastaan (ks. Ok, 233-236).

Omakuvan kerronta on myös paikoin ristiriitaista. Rautavaara selittää jättäneensä ensimmäinen avioliiton teoksen ulkopuolelle, koska hän oppi sinä aikana erottamaan "luovan minän yksityishenkilöstään" (Ok, 15). Kommentti yksityiselämän ja taiteellisen työn jakautumisesta omiksi alueikseen kumotaan kuitenkin pian, koska myöhemmin tekstissä mainitaan, että yksityiselämän ristiriidat heijastuivat 60-luvulla myös taiteeseen (ks. Ok, 241). Lisäksi kommentissa annetaan ymmärtää, että *Omakeuva* ei ole yksityisen ja sosiaalisen minän autobiografia vaan luovan minän omaelämäkerta. Kuitenkin muista elämänvaiheista, erityisesti lapsuudesta, kerrotaan paljon yksityiskohtia, jotka eivät liity luovaan työhön millään tavoin.

3. Autobiografisen sopimuksen horju(tta)minen

Philippe Lejeunen tutkielma *Le pacte autobiographique* (1973) edustaa narratologista autobiografiateoriaa. Se antaa käytökelpoisia välineitä autobiografisen tekstin tarkasteluun, vaikka Lejeunen teoriaa on kritisoitu mm. sen liiasta kategorisuudesta ja siitä, että se olettaa referenssin kohteeksi tekstin ulkoisen todellisuuden (ks. esim. Kosonen 1989b; Kosonen 1995, 70–118; Veivo 1994). Olennaista on tässä yhteydessä mielestäni se, että voidaan hahmottaa joitain autobiografialle lajityypillisiä ominaisuuksia ja tarkastella niitä suhteessa Rautavaaran *Omakuvaan*. En aio haastaa Lejeunen teoriaa vaan yritän sen avulla löytää vastauksia tutkimuskysymyksiini ja käytän teoriaa analyttisen tarkastelun lähtökohtana. Autobiografia on ympärillä pyörivästä teорияhetteiköstä huolimatta elinvoimainen laji, ja Päivi Kosonen mainitsee, että se on joka tapauksessa "olemassa kulttuurisena käytäntönä, kertomuksena, jossa kirjoittava subjekti muotoilee omaa kuvaansa ja omaa subjektiivista totuuttaan" (Kosonen 1995, 12).

Subjekti-termiä voidaan käyttää monissa erilaisissa merkityksissä. Tietoteoriassa subjekti esimerkiksi tarkoittaa tiedon omaajaa, sitä joka ajattelee ja filosofiassa se tarkoittaa objektin vastakohtaa, ajattelevaa oliota. Kielitieteessä subjekti taas on predikaattiverbin esittämän toiminnan suorittaja. Yleisemmällä tasolla termi *subjekti* kuitenkin tarkoittaa yksilöllistä ymmärrystä tai (ihmis)mieltä, jolla on ymmärrys (Maunter 1996, 413). Jos ajatellaan, että minä tai persoona on ajatteleva, tunteva ja tiedostava olio, on luonnollista käyttää termiä *subjekti* tarkoittamaan ihmisen minää, persoonaa tai mieltä (*ibid.*). Autobiografisen subjekti identifioituu omaelämäkerrassa teoksen tekijän, kertojan ja päähenkilön rakentamaan identtiseen hahmoon.

Tekstuaalinen subjekti voidaan jakaa omaelämäkerrassa *ilmaisutapahtuman* subjektiin [ransk. *énonciation*; engl. *enunciation*] ja *lausuman* subjektiin [ransk. *énoncé*; engl. *utterance*]. Termit ovat peräisin ranskalaisesta lingvistiikasta ja semiotiikasta. Ne erottavat toisistaan lausuman tuottamisen aktin ja tuottamisen seurauksena syntyneen lausuman. Lausuma on siis lingvistinen objekti eli teksti, joka on tuotettu ilmaisutapahtumassa. (Havecroft 1994, 540.) Lukijan on periaatteessa mahdotonta päästä käsiksi itse ilmaisutapahtumaan, joten hänen on mahdollista tarkastella vain ilmaisutapahtumassa syntynyttä lausumaa. Lausuman subjektin tutkimus keskittyy tästä näkökulmasta kirjoittajan jättämiin lingvistisiin jälkiin lausumassa, painottamalla erilaisia mahdollisia kirjoittajan positioita suhteessa toisaalta ilmaisutapahtuman aktiin, toisaalta lukijaan. (*ibid.*)

On siis mahdollista tutkia tekstiä joko ilmaisutapahtuman näkökulmasta tai analysoida sitä lausumana (ibid, 541). Jälkimmäisessä tapauksessa teksti olisi kokonaisuudessaan erossa referentiaalisesta systeemistä tai kontekstista, sekä erossa puhuvasta/kirjoittavasta subjektista, joka sen tuottaa. Tällöin subjektiivisten merkkien rooli kiellettäisiin ja painotus olisi tekstin strukturaalisessa jakautumisissa. (ibid.) Itse tutkin *Omakuvan* tekstiä ilmaisutapahtuman ja referentiaalisuuden näkökulmasta.

Tarkasteltaessa autobiografista tekstiä voidaan kysyä, mihin persoonapronomini *minä* (tai joissain tapauksissa vaihtoehtoisesti *sinä* tai *hän*) viittaa? Viittaako se tekstin ulkopuoliseen todellisuuteen, sen sisäisiin rakenteisiin vai kenties toisiin teksteihin? Strukturalististen omaelämäkerrateorioiden mukaan subjekti on tekstuaalinen elementti (Kosonen 1989a, 24). Omaelämäkerrallinen teksti viittaa strukturalismin valossa minän ja identiteetin konstruktio- prosessiin (ibid.). Philippe Lejeunen (1989, 22) mukaan autobiografia on referentiaalinen teksti, ja sen oletetaan viittaavan tekstin ulkopuoliseen todellisuuteen. Vaikka kirjallinen omaelämäkerta on sanataideteos, artefakti, se viittaa myös Päivi Kososen mielestä aina identifioitavissa olevaan, teoksen maailman ulkopuoliseen subjektiin (tässä säveltäjä Einojuhani Rautavaaraan), jonka lukija rakentaa mielessään kokonaiseksi. (Kosonen 1989a, 31; Kosonen 1989b, 82.)

Autobiografian minän mahdollinen viittaaminen/viittaamattomuus teoksen ulkopuoliseen todellisuuteen on ongelmallista, koska on kyseenalaista, onko teoksen ulkopuolella olemassa sellainen subjekti, johon omaelämäkerrallisen tekstin per-

soonapronomini *minä* voisi viitata. Autobiografit ovat impliittisesti nähneet itsensä eheänä ja koherenttina yksilönä, jonka on mahdollista tietää, kuka hän itse on (Smith 1988, 104). Sekä lacanilainen subjektikäsitelmä että postmodernismi taas kieltävät näkemyksen koherentista ja itsenäisestä subjektista ja painottavat, että subjektilla on eri diskursseissa erilaisia positioita. Se on dynaaminen ja muuttuu ajan kuluessa. (ks. esim. Bergland 1994, 134.) *Omakuvan* teksti mielestäni viittaa ulkopuolelleen historialliseen henkilöön, mutta siihen ei ole mitenkään tiivistetty ihmisen elämää 'kokonaisuudessaan'. Teksti on kirjoittajansa nykytarina omasta menneisyydestään, joka on olemassa vain kertomuksena.

3.1. Autobiografian genre

Omaelämäkerran genren juuret ulottuvat antiikin aikaan saakka, mutta termi *autobiografia* tuli käyttöön vasta 1800-luvulla. Teokset, jotka nykyisin luokitellaan autobiografioiksi, tunnettiin 1700-luvun loppuun saakka esimerkiksi tunnustuksina, muistelmina tai päiväkirjoina. (Kosonen 1995, 15-16.) Autobiografiateoreetikot ovat törmänneet lajia tarkastellessaan tuon tuostakin määrittelykysymyksiin. Biografian ja autobiografian välinen ero on synnyttänyt paljon pohdintoja, ja autobiografian suhdetta lähilajeihin, mm. muistelmiin, on problematisoitu. Lisäksi omaelämäkerta on herättänyt paljon keskustelua 'totuudellisuudesta' ja lajin asema fakta-fiktio-akselilla on aikojen kuluessa muuttunut.

Autobiografiatutkimuksessa onkin pohdittu paljon omaelämäkerran suhdetta toisaalta biografian, toisaalta romaaniin

genreen. 1900-luvun alkupuolella omaelämäkerta ymmärrettiin yleensä biografian alalajiksi ja sitä pidettiin tietokirjallisuutena (Kosonen 1995, 16). Omaelämäkerta käsitteli kirjoittajansa elämää ja sisälsi siis tietoa ihmisestä ja ihmiskunnan historiasta (ibid.). Autobiografiasta kaunokirjallisuutena ja taideteoksena kiinnostuttiin vasta 1940-50-lukujen taitteessa (ibid., 21). 1970-luvulta eteenpäin omaelämäkerta on alkanut tutkijoiden silmissä muistuttaa fiktiota ja autobiografian sisäiseksi totuudeksi on tullut vain kerronnassa rakennettu totuus. Kun rajat fiktiivisen ja ei-fiktiivisen tekstin välillä ovat hämärtyneet, ei autobiografian ja romaanin välillä ole nähty eroa. (ibid., 29.)

Autobiografiassa kirjoitetun elämän (*bios*) tarkastelu hallitsi kaikkea genreä koskevaa kirjoittamista 1950-luvulle saakka. Esimerkiksi saksalainen kirjallisuudentutkija Georg Mish ei ollut Päivi Kososen mukaan niinkään kiinnostunut autobiografiasta kirjallisena ilmiönä vaan korosti omaelämäkerran merkitystä ihmistieteiden välineenä. Autobiografia oli pääasiassa dokumentti, informaation lähde ja tärkeää oli, mitä autobiografi kertoo menneisyydestä. (Kosonen 1995, 17.) Kun uskriitikkojen näkemykset "objektiivisesta sanataidekäsityksestä" alkoivat vakiinnuttaa asemaansa, piti kaunokirjallisia teoksia selittää kirjallisen tradition valossa, ei tekijään keskittyen. (ibid., 20.) Tutkimuksen painopiste siirtyi siis elämästä minään (*autos*). Kun perinteiset käsitykset 'minästä' kyseenalaistettiin ihmistieteissä, alkoivat myös kirjallisuudentutkijat keskustella autobiografisesta subjektista sekä minuuden ja identiteetin rakentamisesta tekstissä. (ibid., 22.)

Maailmankirjallisuuden historiasta voidaan mainita ainakin kaksi hyvin kuuluisaa omaelämäkerrallista teosta. Kirkkoisä Augustinus julkaisi vuonna 400 j.Kr. teoksen *Tunnustukset* (*Confessiones*), jota voi olemukseltaan luonnehtia julkiseksi rukoukseksi ja synnintunnustukseksi. Jean-Jacques Rousseau'n itsetutkielma *Tunnustukset* (*Les Confessions*) taas ilmestyi vuonna 1770. Molemmat teokset ovat tunnustuksellisia omaelämäkertoja. Augustinuksen on arveltu kirjoittaneen teoksensa hälventääkseen harhaoppisen³ menneisyytensä herättämiä epäluuloja (Korhonen 1995, 133). Yli 1500 vuotta myöhemmin ilmestyneessä Einojuhani Rautavaaran omaelämäkerrassa, joka lähtökohdiltaan hyvin erilainen, päähenkilö taas puolustautuu mm. heterogeeniseen sävellystuotantoon kohdistunutta kritiikkiä vastaan. Teoksia yhdistää se, että julkista minäkuvaa käsitellään tuomalla yksityinen näkökulma sen rinnalle.

Richard Wagnerin autobiografia *Mein Leben* (1911, 1963 kriittinen laitos) on ehkä yksi tunnetuimmista säveltäjäomaelämäkerroista. Wagner kirjoitti elämänsä aikana kaksi omaelämäkerrallista hahmotelmaa. *Mein Leben* -teoksen on kuitenkin kirjoittanut Cosima Wagner miehensä sanelun mukaan, ja se julkaistiin vasta säveltäjän kuoleman jälkeen. Wagner-elämäkerturi Derek Watsonin (1983, 11) mukaan säveltäjä tahtoi itse pitää tarkkaan huolen siitä, että jälkimaailma saisi hänen itsensä laatiman omakuvan. Tutkimuksissa on selvinnyt, että *Mein Leben* on kaikkea muuta kuin rehellinen tilitys; tapahtumia on monilta osin vääristelty ja kaunisteltu (ibid., 12).

Suomessa on julkaistu Rautavaaran *Omakuvan* lisäksi muutamia

³ Augustinus oli nuoruudessaan manikealaisuuden kannattaja.

säveltäjien omaelämäkertoja/muistelmateoksia. Selim Palmgren on kirjoittanut autobiografisen teoksen *Minusta tuli muusikko eli opus 111* (1948). Einar Englundin muistelmateos *I skuggan av Sibelius - fragment ur en tonsättarens liv* ilmestyi vuonna 1996, seitsemän vuotta *Omakuvan* jälkeen, kenties Rautavaaran esimerkin innoittamana. Näiden omaelämäkerrallisten teosten lisäksi Einari Marvian toimittama *Suomen säveltäjiä II* (2. uusittu painos, 1966) sisältää laajan kokoelman lyhyehköjä säveltäjäomaelämäkertoja.

3.2 Onko *Omakeuva* autobiografia?

Kirjallisuudentutkimuksessa käytetään termiä *odotushorisontti* kuvamaan niitä odotuksia, joita lukija kohdistaa lukuprosessissa lukemaansa teokseen. Esimerkiksi runolta lukija odottaa hyvin toisentyypistä aiheenkäsittelyä ja kerronnallista rakennetta kuin kehitysromaanilta. Odotushorisontti ennen kaikkea ohjaa lukemisen tapoja, koska lukeminen on, kuten Päivi Kosonen (1995, 3) painottaa, kulttuurista ja institutionaalista toimintaa - ihminen ei luo lukemisen käytäntöjä tyhjästä vaan omaksuu niitä. Kososen mukaan lukija odottaa myös autobiografiselta teokselta tiettyjä ominaisuuksia: retrospektiivista minäkerrontaa, yksilön kehityksen tai kasvamisen kuvausta sekä tiettyjen vakioteemojen kuten syntymän, vanhempien, kodin, suvun, ensimmäisen muiston, kielen oppimisen, ulkomaailman, eläinten, kuoleman, lukemisen, kutsumuksen, seksuaalisuuden ja lapsuuden lopun kuvausta. (ibid., 4.) *Omakeuva* osuu Kososen väljästi määrittämään odotushorisonttiin. Teoksessa tosin analysoidaan ja kommentoidaan niukasti yksilön kasvuprosessia. Silti esimerkiksi ironisesta asenteesta omia nuoruuden tekoja kohtaan on

luettavissa oman menneisyyden analyysiä, tarkastelua ironisen välimatkan päästä.

Philippe Lejeune tarkastelee tutkimuksissaan eurooppalaisia omaelämäkertoja vuodesta 1770 (siis Rousseau'n *Tunnustuksista*) nykypäivään. Lejeunen peruslähtökohtana on ajatus autobiografisesta sopimuksesta. Kirjan tekijä sopii lukijan kanssa implisiittisesti tai eksplisiittisesti, että teos on autobiografia. Tämä tekijän sopimus lukijan kanssa determinoi omaelämäkerran lukemistapaa, jolloin laji on samanaikaisesti sekä lukemismalli että kirjoitustapa. Sopimukset ovat koodeja, jotka muuttuvat historiassa eivätkä kyseessä ole siten mitkään "luonnolliset" tai "universaalit" asiat. (Lejeune 1989, 29.)

Lejeune määrittelee⁴ omaelämäkerran seuraavasti:

Todellisen ihmisen kirjoittama retrospektiivinen proosamuotoinen kertomus, joka käsittelee kirjoittajan omaa olemassaoloa ja joka keskittyy kirjoittajan yksityiselämän, erityisesti hänen persoonallisuutensa tarinan kuvaukseen.⁵ (Lejeune 1989, 4.)

Lejeune ei suhtaudu määritelmäänsä orjallisesti vaan toteaa, että tekstin on oltava pääosin narratiivista, pääosin retrospektiivista sekä käsiteltävä pääosin yksilön elämää ja hänen persoonallisuutensa syntyä ja kehitystä (ibid., 5). Autobiografian kohdalla kyse onkin pitkälti käsiteltävien asioiden suhteesta, koska tekstiaines on usein heterogeenistä. Omaelämäkerran lähilajit, muistelmat, biografia, omaelämäkerrallinen romaani, autobiografinen runo, päiväkirja,

⁴ Lejeune ei ole tarkoittanut määritelmää dogmaattiseksi vaan analyttisen tarkastelun lähtökohdaksi (ks. Lejeune 1989, 121).

⁵ Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.

omakuva ja autobiografinen essee, eivät Lejeunen mukaan täytä kaikkia esitettyjä vaatimuksia (ks. *ibid.*, 4).

Omakuvan kutsuminen autobiografiaksi on ongelmallista, koska päähenkilön elämästä ei synny teoksessa yhtenäistä tarinaa. Teosta ei myöskään ole nimetty omaelämäkerraksi vaan - omakuvaksi. Lisäksi *Omakuva* sisältää monia hyvin erilaisia tekstejä, mikä taas viittaisi ennemminkin muistelmien genreen kuin omaelämäkertaan. Vaikka Rautavaaran autobiografian nimi on "omakuva", teos ei näytä kuuluvan omakuvan genreen. Kirjallinen omakuva lajina viittaa teokseen, jossa kirjoittaja pääosin kuvailee itseään ja piirtää kuvaa omasta luonteenlaadustaan (Kondrup 1992, 48). Myös Lejeune (1989, 4) väittää, että omakuvasta puuttuu autobiografiaan verrattuna proosamuotoinen kerronta ja retrospektiivinen näkökulma. Lejeunen mukaan lajien kerronta eroaa siinä, että autobiografian kerronta on retrospektiivisesti järjestettyä ja omakuvan kerronta taas temaattisesti organisoitua (*ibid.*, 124). Johnny Kondrup (1992, 48) mainitsee myös, että omakuvan kirjoittaja saattaa kertoa yksityiskohtaisesti elämäntapahtumiaan, mutta niitä käytetään luonteenpiirteiden havainnollistamiseen. *Omakuvan* nuoruudenkuvauksen kerronta on pääosin proosamuotoista ja retrospektiivistä, joten näkisin teoksen siltä osin sisältävän runsaasti autobiografista ainesta. Rautavaara hahmottelee *Omakuvassa* sekä elämäänsä että ajatuksiaan ja näkemyksiään musiikista, mutta henkilökohtaisista luonteenpiirteistään ja olemuksestaan kirjoitushetkenä hän ei juuri puhu. Mukana on kyllä ironisia kommentteja omista luonteenpiirteistä, esimerkiksi omasta neuroottisuudesta (ks. esim. Ok, 80, 175, 205), mutta retrospektiivisestä näkökulmasta kirjoitettuna piirrettä on vaikeaa nähdä

osana kirjoittajan nykyistä minän kuvausta.

On kyse kerrottujen asioiden suhteista: Rautavaaran autobiografiassa on omakuvallisia piirteitä, mutta painopiste ei mielestäni ole niissä. Lejeune (1989, 124) toteaaakin, että suurimmassa osassa autobiografisia tekstejä on erilaisia tasoja ja erilaista hierarkkista järjestystä, osin autobiografista (kertovaa), osin omakuvallista (temaattisesti organisoitua). Rautavaaran teos sisältää myös päiväkirjamuistiinpanoja ja runsaasti muistelmamateriaalia. Muistelmista taas puuttuu Lejeunen (1989, 4) mukaan yksityiselämän ja persoonallisuuden kehityksen kuvaus. Varsinaisissa muistelmateoksissa on myös olennaisempaa itse tapahtuma, omaelämäkerrassa se, kuinka tapahtuma on koettu (Kondrup 1992, 51). Rautavaaran tekstissä olennaisinta ei mielestäni ole kerrotut tapahtumat sinänsä vaan niiden merkitys kirjoittajalle. Kondrup painottaa, ettei kyse ole tarkoista ja erillisistä lajeista vaan lajit käytännössä limittyvät toistensa kanssa. Lukijan pitää kuitenkin havaita eri lajeista poimitut ainekset ja tarkastella itse omaelämäkerrallista lähtökohtaa suhteessa niihin. (ibid., 48-49.) Olen tässä työssä tehnyt sen valinnan, että tarkastelen *Omakuvaa* autobiografiana ja siten muuta tekstimateriaalia suhteessa tarkastelunäkökulmaani.

Omaelämäkerran on Lejeunen mukaan (1989, 12) täytettävä myös samuuden vaatimus: ollakseen autobiografia tekstin tekijän, kertojan ja päähenkilön on oltava identtisiä. Kertojan ja päähenkilön samuus ilmaistaan tekstissä usein ensimmäisen persoonamuodon *minä* käytöllä. Gérard Genette kutsuu tätä kerronnan muotoa autodiegeettiseksi. (ibid., 5.) Yhtä lailla voidaan tekstissä käyttää myös kolmatta persoonaa *hän* tai

toista *sinä*. Ne tuovat tekstiin erilaisen sävyn, mutta eivät Lejeunen mielestä kumoa tekijän, kertojan ja päähenkilön identtisyttä (ibid., 6). Samuus voidaan ilmaista tekstissä kahdella tapaa: ensinnäkin implisiittisesti, autobiografisen sopimuksen muodossa. Kyseessä voi olla sellaisen teoksen nimen käyttö, josta käy selvästi ilmi, että kerronnan ensimmäinen persoona viittaa teoksen tekijään (esim. *Omaelämäkerrta*). Kirjan jossakin jaksossa kertoja voi myös sopia lukijan kanssa, että hän on teoksen tekijä, että tekstin *minä* viittaa teoksen kansilehdellä mainittuun tekijään. Toiseksi samuus voi käydä lukijalle ilmi siten, että kertoja-päähenkilön nimi yksinkertaisesti on sama kuin kirjan tekijän nimi. (ibid., 14.)

Lejeunen näkemyksen valossa Rautavaaran *Omakuva* hahmottuu omaelämäkerraksi. Teoksen nimi viittaa jo omaelämäkerralliseen kirjallisuuden lajiin ja Rautavaara tekee lisäksi ensimmäisessä luvussa eksplisiittisesti lukijan kanssa omaelämäkerrallisen sopimuksen (kts. Ok, 5-6). Siinä kirjan tekijä Einojuhani Rautavaara kertoo lukijalle, että teos on hänen kirjoittamansa omakuva hänestä itsestään. Kappale päättyy vielä varmennukseksi päiväykseen ja tekijän nimikirjaimiin EjR. Lukija voi täten olettaa, että teoksen kertoja ja päähenkilö viittaavat kansilehdellä mainittuun tekijään Einojuhani Rautavaaraan.

Sekä biografia että autobiografia ovat referentiaalisia tekstejä - tekstejä, jotka viittaavat (tai ainakin väittävät viittaavansa) todellisuuteen. Lejeunen mukaan molemmat genret sisältävät aina myös referentiaalisen sopimuksen, implisiittisesti tai eksplisiittisesti, jossa on määritelty se

todellisuuden kenttä, johon viitataan sekä tekstin samankaltaisuuden tapa ja aste suhteessa todellisuuteen (Lejeune 1989, 22). Referentiaalinen sopimus on omaelämäkerrassa usein yhtä autobiografisen sopimuksen kanssa, niitä on käytännössä vaikea erottaa toisistaan. Referentiaalinen sopimus on kirjoittajan (täydentävä) vilpittömyyden todistus pidättäytyä *mahdollisessa* totuudessa (ts. totuus sellaisena kuin se minulle näyttäytyy, sikäli kuin itse tiedän jne.) antaen kuitenkin luvan muistivirheille, erehdyksille tai tahattomalle vääristelylle. Samalla määritellään eksplisiittisesti myös se kenttä, jota referentiaalinen lupaus koskee. Kirjoittaja lupaa kertoa lukijalle totuuden joistain elämänsä aspekteista, mutta ei aseta itseään alttiiksi millään muulla tavoin tai jonkin toisen seikan suhteen. (ibid.) Omaelämäkerran referentiaalinen sopimus eroaa biografian referentiaalisesta sopimuksesta Lejeunen mukaan siinä, että autobiografian sopimus voi olla huonosti pidetty (ibid., 23).

Vaikka *Omakeuva* pääosin vastaa lukijan odotuksia autobiografialta, siinä on mukana yhtenä säikeenä jatkuva lukijan epäluottamuksen ruokkiminen. Juuri referentiaalisessa sopimuksessa Rautavaaran teksti muuttuu epäluotettavaksi ja lukija joutuu kysymään itseltään, kuinka vakavasti autobiografi lukijan kanssa tekemäänsä sopimukseen suhtautuu. Sopimus näyttää kokonaisuudessaan seuraavalta (ks. Ok, 5-6.):

Oikeastaan tämän kirjan piti olla sarja mietteitä ja mielipiteitä maailmasta ja erikoisesti musiikin maailmasta, minun säveltäjän näkökulmastani. Ajatus oli toimittaja Pekka Hakon ja me jo »keskustelimmekin», niin kuin noissa viisaiden tai muuten vain ansiokkaiden taiteilijoiden kirjoissa tapana on. Ilmeisesti en kuitenkaan kuulu heidän joukkoonsa, koska kävi pian ilmi se moraalisesti epäilyttävä mutta auttamaton asiantila, että maailma tuntuikin olevan minulle peili, jossa kuvastella itseään. Ei sieltä paljon muuta näkynyt. Niin että tuloksena pakostakin oli omakuva, itse tehty ja

yksin.

Sille nyt ei mitään mahtanut, niin kuin ei musiikillekaan mitään mahda kun se syntyy eli sävelletään. Musiikki kuitenkin ei ole peili; tunnen suurta epäilystä »itseilmaisua» kohtaan musiikissa. Niin että teen sen oman itseilmaisuni tässä, sanoilla maalatun omakuvan.

Hopialassa 20.05.1989

EjR

Sopimuksessa on mielestäni pari epäilyttävää kohtaa. Ensimmäinen on se, että kirjoittaja käyttää kirjoitusprosessin kuvauksessa Narkissos-myytistä ja psykoanalyttisistä kirjallisuudesta tuttua peilauksen käsitettä. Ovidiuksen metamorfooseissa kuvattu kaunis nuorukainen Narkissos hylkää Ekhon rakkauden ja joutuu rangaistukseksi rakastumaan lähteen kalvosta heijastuvaan omaan kuvaansa. Oivallettuaan, että veden pintaan heijastuva kuva onkin hänen oma peilikuvansa, Narkissos riutuu kuoliaaksi ja muuttuu lopulta kukaksi, narsissiksi. Narkissoksella on ollut historiassa monet kasvot ja myyttiä on toisinnettu ja tulkittu kirjallisuudessa lukuisia kertoja. Pirjo Lyytikäisen (1997, 18) mukaan historiasta voidaan hahmottaa kaksi eri tulkintalinjaa. Narkissos on ollut toisaalta itserakkauden, epäsosiaalisuuden ja individualismin tunnuskuva, mutta siihen on liittynyt myös minän rajojen ylittämisen pyrkimys (ibid., 18-19). Freud omaksui narsismi-käsitteen kreikkalaisesta mytologiasta ja hänen mukaansa narsistinen rakkauden kohteen valinta perustuu tiedostamattomalle itsensä etsimiselle toisessa (ibid., 19). Rautavaara, yrittäessään tarkastella maailmaa säveltäjän näkökulmasta, näkikin Narkissoksen tavoin siellä vain oman kuvansa - ja ihastui siihen.

Narkissos- ja narsismi -tematiikan käsittely ei unohdu auto-

biografilta myöhemminkään teoksessa. *Omakuvan* nuoruudenkuvauksessa Rautavaara ilmaisee kaivanneensa takaisin lapsuuden esioidipaaliseen, Freudin (1993, 32) termein primaarin narsismin tilaan:

Mieluiten ehkä olisin halunnut jatkaa jonkinlaista imeväisvaihetta, jossa ei tajuta maailmaa ja minää erillisinä. Kaikki on yhtä ja samaa universaalia olemassaoloa, passiivista. Minä uneksin, oleilin unessa kaikkialla ja jatkuvasti, hajamielisenä ja piittaamattomana. (Ok, 14.)

Seuraavalla sivulla edelleen mainitaan, että vielä nuoruudessaakin tuossa tilassa oltiin, eikä minää ja maailmaa koettu erillisinä vaan yhtenä:

Kaisaniemen puut suhisevat, maailmanpyörä kohoaa täysikuun eteen, sen varjo on suunnaton enkä minä tiedä mikä on minää ja mikä on maailmaa (Ok, 15).

Esioidipaalinen vaihe, jonne *Omakuvan* subjekti nuoruudessa kaipaa on tila, jossa narsismi on sallittua eikä siitä saatavaa mielihyvää tarvitse torjua. *Omakuvan* Narkissos myös kertoo lukijalle, ettei häntä juurikaan kiinnosta muiden sävellykset, oma yksityismaailma vain (ks. Ok, 14). Toisen tekemä librettokaan häntä ei jaksa innostaa, koska hän on "liian vähän kiinnostunut muusta kuin omasta" käsialastaan (Ok, 245). Narkissos-tematiikkaa käsitellään *Omakuvassa* ironisen itsetietoisesti, eikä autobiografi unohda mainita merkityksettömässä sivulauseessa Freudiaakaan (ks. Ok, 333).

Myös Lacan on käsitellyt psykoanalyttisessä teoriassaan peilauksen käsitettä. Peilivaihe on lapselle keskeinen kehitysvaihe, koska havaitessaan oman peilikuvansa lapsi kuvittelee, että hänellä olisi kyky itseyyden muodostamiseen ja kyky erottaa toisistaan minä ja toinen/subjekti ja objekti. Katselija ei Lacanin mukaan voi nähdä peilissä täsmällistä

ja paikkansa pitävää kuvaa itsestään. Peili pikemminkin implikoi, että yksilön täytyy lopulta havaita 'toiseus' ja hänen erilaisuutensa suhteessa toisiin. Peilikuva myös valaisee sitä, kuinka ihmiset havaitsevat ja jopa luovat itsensä 'toisten' kuvien kautta - jotka edelleen ovat vain reflektioita toisista. Lacanilainen subjektikäsitelmä sisältää ajatuksen, että ihmiset ovat kokoelma alati muuttuvia kuvia, eivätkä he juurikaan kehity. (Campbell - Slethaug 1994, 593.) Lacan on purkanut myyttiä siitä, että ihmisellä olisi olemassa jokin kiinteä sisin olemus tai identiteetti. Lacanin mukaan hänellä on ainoastaan havaintoja itsestään, jotka pohjautuvat 'toisten' kuviin. Kuvat vaihtuvat ja muuttuvat lakkaamatta, ja niiden mukana myös yksilön käsitys itsestä muuttuu. Minä on Lacanin mukaan fragmentaarinen eikä minän keskiössä ole yhtenäistä minää, josta ihmiset haaveilevat. (Slethaug 1994, 520.)

Rautavaaran itsetietoinen kommentti minän peilaamisesta maailmasta parodioi koko omaelämäkerran kirjoittamisen prosessia: subjekti, jolla ei itsellään voi olla käsitystä itsestään, kirjoittaa teoksen itsestään. *Omakuvan* teksti reflektoi omaelämäkerrallisessa sopimuksessa tietoisuuttaan subjektiuden ongelmista ja lukijalle ilmoitetaan, että kirjoittajan omakuva on vain kasa peilissä nähtyjä toisten kuvia. *Omakuvan* teksti ei tarjoa lukijalle yhtä kuvaa Einojuhani Rautavaarasta vaan kuvia ja tapahtumia, joiden takaa ei löydy koherenttia subjektia vaan pikemminkin useita, jopa toisilleen ristiriitaisia subjekteja. Pirjo Lyytikäisen (1997, 30-31) mukaan Ovidiuksen metamorfooseissa kuvattu Narkissos ei tule koskaan tuntemaan itseään, koska itsensä tunteminen on hänelle peilin lumousta - erehtymistä pitämään

näennäistä todellisena. *Omakuvan* lukija taas ei voi oppia tuntemaan Rautavaaraa ja nähdä hänen kasvojaan. Lukija voi ainoastaan kurkistella kirjoittajan olan yli ja katsella toisten kuvia, joita säveltäjä näkee peilissä - ja erehtyä pitämään niitä todellisina.

Referentiaalista sopimusta horjutetaan vielä myöhemminkin teoksessa, kun kirjoittaja mainitsee sävellysten revisoimista käsittelevässä kohdassa: "kun elämä on kyllin fiktiivinen, voidaan menneisyys korjata" (Ok, 213). Vaikka kommentti ulkoisesti liittyykin oman musiikin uudelleenkirjoittamiseen, jää lukija väistämättä pohtimaan, missä määrin autobiografiassa kirjoitettua elämää korjaillaan. Kun yksityiselämän kuvauksesta lisäksi leikataan pois kahdenkymmenen vuoden suuruinen siivu eikä omista lapsista esimerkiksi mainita sanakaan kirjan lehdillä, kyseenalaistaa lukija koko autobiografisen projektin. *Omakuvan* subjekti näyttää tiedostavan sen, että mennyttä voi muuttaa, elämää voidaan muuttaa tekstualisoimalla oma historia ja kirjoittamalla se sitten uudestaan halutun kaltaiseksi. Autobiografi kyseenalaistaa ironisesti oman kirjoitusprosessinsa ja käy lajin kanssa tietoista köydenvetoa.

Tarkastellessaan omaelämäkerran referentiaalista sopimusta Lejeune käyttää termiä *malli*. Malli viittaa siihen todellisuuden kenttään, jonka kanssa lausuma väittää olevansa samankaltainen (Lejeune 1989, 23). Biografia eroaakin autobiografiasta Lejeunen mukaan juuri siinä, että biografiassa mallin ja kirjoitetun elämän yhdennäköisyyden täytyy rakentaa identtisyys kohteen ja kuvauksen välillä; autobiografiassa taas subjektien identtisyys rakentaa yhdennäköisyyden

mallin ja lausuman välille. Identtisyys onkin autobiografian todellinen lähtökohta ja samankaltaisuus taas biografian mahdoton pyrkimys (ibid., 24). Autobiografian perimmäinen totuuden ilmaus ei voi Lejeunen mukaan olla itsessään-olemista menneisyydessä, vaan itselleen-olemista, manifestoituna ilmaisutapahtuman tässä hetkessä, nykyisyydessä. Suhteessa kertomukseen kertoja on erehtyväinen, valehtelee, unohtaa tai vääristelee asioita. Virhe, valhe, muistivirhe tai vääristely saavat kerronnassa vain näkökulmien aseman muiden muassa, mutta ilmaisutapahtuma itsessään säilyy autenttisenä. (ibid., 25.) Olennaista ei Lejeunen mukaan olekaan esimerkiksi lausuman vastaavuus autobiografiin 16-vuotiaana vaan se, mikä on kirjoittajan suhde menneeseen ja toisaalta menneisyys sellaisena kuin sen oli, pyrkimyksenä, että mitään siitä ei muuteta (ibid., 25-26)

Omakuvassa Kaivos-oopperan tyyllillistä epäyhtenäisyyttä pyritään selittämään kolmannen osan myöhäisellä sävellysjankohdalla (ks. Ok, 208). Rautavaara selittää kohdassa, että siirryttäessä oopperan alunäytöksestä (vuodelta 1957-1958) viimeiseen (vuodelta 1963), siirrytään myös sävellystyylissä erilaisiin sävyihin (Ok, 208). Anne Sivuoja-Gunaratnam (1997b, 21) on kuitenkin tutkinut oopperan syntyä ja huomannut, että kolmas osa on mitä todennäköisimmin sävelletty suunnilleen samaan aikaan kuin oopperan muut osat, eikä tyyllirepeämää siten voi selittää ajallisella tekijällä. Sivuoja on tutkinut mm. 1960-luvun aikalaislähteitä, joissa on ollut mainintoja *Kaivoksen* vuotta 1963 varhaisemmasta valmistumisajankohdasta. Lisäksi säveltäjä on itse vuonna 1961 ilmoittanut valmistumisajankohdaksi vuoden 1960. Sivuoja-Gunaratnamin mukaan ei ole käytännössä ollut

mahdollista, että Rautavaara olisi ehtinyt säveltää koko kolmannen näytöksen vasta vuonna 1963, koska oopperan ensimmäinen musiikkinauhoituskin oli jo joulukuussa 1962. Todennäköistä sitä vastoin on, että koko ooppera on syntynyt muutamana vuoden tiiviin työskentelyn tuloksena, ja Sivuoja-Gunaratnam pitää todennäköisimpinä sävellysvuosina ajankohdtaa 1957–1960.

Tällaiset tietoiset tai tiedostamattomat kertojan erheet olisi siis Lejeunen mukaan tulkittava kerronnan näkökulmiksi. Rautavaara pyrkii kohdassa selittämäänsä *Kaivoksen* oletettua tyylipluralismia osaksi muistivirheen avulla ja tulkitsee, että "sanonnan asteittainen muutos koko oopperan kuluessa [--] on orgaanista tapahtumaa - psykologista prosessia yhtäaikaan roolihenkilöissä ja heidän säveltäjässään" (Ok, 209). *Omakuvassa* ilmaisutapahtuman subjekti siis pyrkii joko korjaamaan tai tulkitsemaan menneisyyttä uudessa valossa. Ehkä vetoaminen omaan psykologiseen kehitykseen teoksen kuuden sävellysvuoden aikana on autobiografian mielestä suosiollisempi selitys oopperan moniulotteiselle tyyliin kuin se, että pluralistinen teos olisi syntynyt vain muutamana vuoden intensiivisen työrupeaman tuloksena. Lisäksi tekstissä rinnastetaan oma henkinen kehitys kulkemaan rinnan oopperan roolihenkilöiden kehityksen kanssa ja siten sekoi-tetaan taide ja elämä toisiinsa.

Omakuvassa myös selitetään, että vuonna 1962 käyty orkesterisota on seurausta säveltäjän omasta psyykkisestä ahdingosta, joka johtui ensimmäisestä avioliitosta. Kuitenkin vuodelta 1962 voi löytää käsiohjelmatekstin, jonka mukaan kolmas sinfonia "on omistettu vaimolleni, joka on se syntyä

läheisesti seurannut ja korvaamattomasti tukenut" (Rautavaara 1962). Tähänkin seikkaan kuitenkin löytyy *Omaku-*vasta selitys, omistuksehan ovat Rautavaaran mukaan "usein täynnä selviä valeita" (Ok, 201). Pariskunnalle edelleen syntyy vuosina 1960 ja 1968 lapsia, vaikka parisuhde on Rautavaaran mielestä "jatkovaa ristiriitaa ensi hetkestä viimeiseen". Vaikka ensimmäinen avioliitto on ellipsimäinen ja sen kohdalla on kerronnassa aukko, muuttuu kohta kohosteiseksi, koska lukijalle jatkuvasti vakuutetaan, ettei avioliitolla ole ollut mitään merkitystä taiteilijan uralle ja "elämäkerrallisten tapahtumien suhde taiteelliseen työhön on [--] minimaalinen" (Ok, 215). Ja kuitenkin, vuosi 1966 "oli täysin tyhjä, ensimmäisen kerran siitä alkaen, jolloin aloin musiikkia säveltää. Vihamielinen, rakkaudeton erämaa on tyhjä, ei siinä mitään kasva" (Ok, 239).

Rautavaaran nykytarina ei ole lukijan silmissä sopusoinnussa menneisyyden kanssa; kirjoitettu elämä ei ole Lejeunen mainitseman mallin kanssa yhteismitallinen. Mallin ja *Omaku-*vassa kirjoitetun elämän ristiriitaisuus ei mielestäni poistu tai katoa tekijän, kertojan ja päähenkilön identtisyuden vuoksi. Ensimmäisen avioliiton jakso yritetään *Omaku-*vassa mielestäni torjua, koska sitä ei haluta nähdä osana elämäntarinaa. Omaelämäkertaa voidaan pitää kirjoittajansa subjektiivisena totuutena elämästään. Rautavaara kuitenkin ironisesti mainitsee, että hänen tarinassaan menneisyys kirjoitetaan uudestaan, mikä implikoi, ettei luotu kertomus ole vilpittön tai edes 'subjektiivisen' totuudenmukainen vaan tietoinen pyrkimys kirjoittaa kaikki uudestaan. Epämieluis-ten tapahtumien poisjättö perustellaan sillä, että ettei niillä ollut merkitystä, vaikka lukija - ilman suurennusla-

siakin - näkee, että niillä on ollut valtavan suuri ja traumaattinen merkitys. *Omakuvassa* lukijan kanssa toisaalta tehdään autobiografinen ja referentiaalinen sopimus, mutta teos silti paljastaa, että sopimusta saatetaan rikkoa. Rautavaaran vihjailee lukijalle salamyhkäisesti, että hänellä on hallussaan kaikki petoksen mahdollistavat keinot. Tekstistä voidaan lukea toisaalta halu peitellä ja muunnella menneisyyttä, mutta mukana on kuitenkin myös halu kertoa peittelyn pyrkimys lukijalle ja tuoda tekstin kerronnallinen prosessi näkyväksi.

3.3 Subjektin halkeaminen kerronnassa

Subjektin problematiikka aktivoituu *Omakuvassa* siinä, että kieliopillinen subjekti hajoaa välillä kahdeksi. Kertoja puhuu itsestään pääosin minä-muodossa, mutta välillä viittaa itseensä myös persoonapronominilla *hän* ja sukunimellä *Rautavaara*. Omaelämäkerrassa keskeinen asetelma on se, että sama ihminen on sekä kertoja että kerronnan kohde (Kondrup 1992, 42). *Omakuvassa* ilmaisutapahtuman subjekti kuitenkin irtoaa lausuman subjektista kolmannen persoonan käytön vuoksi, ja näiden kahden subjektin välille syntyy aukko, halkeama. Lejeunen mukaan autobiografian tekijä, käyttäessään kolmatta persoonamuotoa, puhuu itsestään *ikään kuin* joku toinen puhuisi hänestä, tai *ikään kuin* hän puhuisi jostakusta toisesta. Tämä *ikään kuin* -rakenne koskee yksin ilmaisutapahtumaa, koska lausuma on edelleen alistettu autobiografisen sopimuksen alle. Tekstin päähenkilö, tässä *hän*, viittaa edelleen kirjan tekijään ja identtisyys säilyy. Lejeunen mukaan kyseessä on epäsuora tapa puhua minästä, eikä autobiografinen sopimus rikkoudu. (Lejeune 1989, 32.)

Lea Laitinen tarkastelee artikkelissaan "Persoonat ja subjektit" kolmannen persoonapronominin käyttöä mm. Emile Benvenisten ajatusten valossa. Subjektiksi tuleminen on mahdollista vain diskurssissa, ja kieliopillisen persoonan kategorian edustajat ovat diskurssin indeksisiä merkkejä, joiden avulla subjektiksi voi tulla. Kyseeseen tulevat lähinnä persoonapronomit ja persoonalliset, tempukselliset verbimuodot. (Laitinen 1995, 43.) Laitinen kutsuu läpikuultavaksi tekstiä/lausumaa, jossa on vähän tai ei lainkaan ilmaisutapahtumansa ilmeisiä merkkejä (kirjoittaja välttää modaalis-ten apuverbien ja deiktisten pronomien⁶ käyttöä). Lausumaa karakterisoi tällöin puhujan häviäminen jäljettömiin. Tässä tapauksessa kirjoittajan ja tekstin välillä on maksimaalinen etäisyys, joka tuottaa objektiivisuuden vaikutelman. Läpikuultamaton teksti taas sisältää lukuisia ilmaisutapahtumallisia merkkejä, jotka indikoivat selvästi puhujan/kirjoittajan läsnäoloa lausumassa ja minimaalista distanssia siitä. Teksti on tällöin itserefleksiivistä tuottaen moniselitteisyyden ja subjektiivisuuden vaikutelman. (Havecroft 1994, 541.) *Omakuvan* teksti reflektoi erilaisten kielellisten strategioiden avulla ilmaisutapahtuman subjektia ja teksti saa lukijassa aikaan subjektiivisuuden vaikutelman. Lausuman subjekti kuitenkin irtoaa ilmaisutapahtuman subjektista, kun kirjoittaja puhuu itsestään kolmannessa persoonassa.

Ensimmäisen persoonan pronominin kautta ihminen määrittää itsensä psyykkisesti yhtenäiseksi ja tietoiseksi subjektiksi (Laitinen 1995, 44). Kolmannen persoonamuodon käytöllä on siltäkin omat funktionsa. Laitisen mukaan puhujan asenteiden

⁶ deiktiset pronominit = persoonapronomit, demonstratiivipronomit, tietyt temporaaliset ja spatiaaliset adverbit (täällä, nyt, sitten), aikaluokat/tempukset ja joissain tapauksissa määräinen artikkeli (Havecroft 1994, 541).

ilmaisuna *hän* (ja *he*) -pronominilla näyttää olevan eri muunnelmina kaksi vastakkaista tehtävää. Se osoittaa sekä etäisyyttä että läheisyyttä, sekä empatiaa että ironiaa. Kunnioituksen, myötätunnon tai hämmästyksen lisäksi se kuuluu myös vähättelyyn, ymmärtämättömyyden ja välinpitämättömyyden konteksteihin. (ibid., 67)

Lejeunen mukaan (1989, 6) kolmannen persoonamuodon käytöllä autobiografisessa kerronnassa voidaan ilmaista esimerkiksi valtavaa omahyväisyyttä, nöyryyttä, sattumanvaraisuutta, jakautumista tai ironista etäännytyistä. Kolmas persoona auttaa tekijää ilmaisemaan identtisuuden ongelmia (ibid., 31). Pronominin *minä* käyttö ilmaisutapahtumassa aiheuttaa sen, että *minän* osoitus liukuu lausumasta kohti puhujaa, ja ilmaisutapahtuman subjekti edustaa lausuman subjektia (ibid., 33). Kolmannen persoonan käyttö taas saa aikaan kielipillillisen persoonan jakautumisen ja kahdentumisen. Lejeune painottaa sitä, että on luonnollista puhua itsestään *minä*-muodossa, mutta se ei ole sen yksinkertaisempaa kuin puhuminen itsestään *hän*-muodossa (ibid.). Lejeunen mielestä mikään lausuman persoonien kombinaatio ei kuitenkaan voi täysin ilmaista itse persoonaa, ihmistä, joten jokainen puhuva subjekti kantaa itsessään osoittajan ja vastaanottajan, siis ilmaisutapahtuman ja lausuman kahtiajakautumista (ibid., 34-35). Persoonapronomini *minä* (kuten *sinä*) toisaalta verhoaa sen aukon joka on olemassa ilmaisutapahtuman ja lausuman subjektien välillä (ibid., 35).

Mutta minkä tyyppisen vaikutuksen tämä figuratiivinen muutos aiheuttaa biografisessa tai fiktiivisessä minän esittämisessä? Ihminen voi lauseen pituuden verran käsitellä itseään *hänenä* etäännyttääkseen itsensä (Lejeune 1989, 42). Teksti

voi saada aikaan lukijassa humoristisia reaktioita, autobiografilla voi olla kainouden tai vaatimattomuuden syitä puhua itsestään kolmannessa persoonassa tai hän haluaa saada aikaan pikaisia näkökulman muutoksia (ibid., 43). Juuri tällaisia muutaman lauseen mittaisia kohtia *Omakuvassakin* on, vaikka teoksessa pääosin käsitellään itseä ensimmäisessä persoonassa.⁷ Ensimmäisen kerran kolmatta persoonamuotoa käytetään puhuttaessa *Kaivos*-opperasta. Kyseessä on sama tekstikohta, jota käsiteltiin jo aikaisemmin muistivirheitä ja vääristelyä käsittelevässä kohdassa. Rautavaara kommentoi esitettyä näkemystä opperasta postmodernina teoksena:

Kaivos on tarina psykologisista prosesseista, kehityksestä ja muutoksista. Se kuvastuu itse musiikin »tyylillisissä» muutoksissa - ja tekee *Kaivoksesta* oleellisesti »postmodernin» teoksen. Säveltäjä käyttää siinä varsin harvoin »reflektiivisiä» tyyliilainoja [--], mutta varsinkin hän tuntuu pykivän »pluralismiin». (Ok, 208.)

Hän jatkaa edelleen:

Sillä todellisuudessa *Kaivoksen* säveltäjä, oman hitaan biologisen kasvukellonsa mukaan vielä kovin nuori taiteilija, ei itse asiassa tiedostanut, spekuloinut sävellystapaansa ja tyylipluralismiaan. Hänen vain täytyi noin tehdä, liukua opperan kuluessa standardidodekafoonia kohti sanontaa, joka olisi vapaa historiallisuuden rasitteista. (Ok, 209.)

Kohdassa selvästi etäännyttään itsestä ja asetutaan tarkkailemaan päähenkilöä, menneisyyden minää ja tämän valintoja, matkan päästä. Yleinen sävy kohdassa on mielestäni lähinnä empaattinen ja ymmärtävä nuoruudentekoja kohtaan, toisaalta mukana on myös hivenen vähättelyä ja ironiaa, eritoten kommentissa "hitaasta biologisesta kasvukellosta". Toisaalta

⁷ *Omakuvassa* käytetään muutamia kertoja myös toista persoonamuotoa sinä. Esimerkiksi *Omakuvan* ensimmäisessä varsinaisessa luvussa, jota fokalisoi päähenkilö, pieni lapsi (ks. Ok, 9-10; Ok, 11-12). Muita kohtia ks. esim. (Ok, 90; Ok, 141).

kohdassa myös puolustellaan sitä, ettei Rautavaara säveltänyt *Kaivoksesta* tiedostetusti postmodernia teosta. Säveltäjä on muissa yhteyksissä ilmaissut vastahakoisuutensa postmodernismia kohtaan ja esimerkiksi esseekokoelmassa *Mieltymyksestä äärettömään* hän mainitsee, että taiteen modernismi merkitsee rappiota, ja postmodernismi "on sen saavutusten huipentuma" (Rautavaara 1998, 11). Tässä kohden kolmannen persoonan käyttö näyttäisi liittyvän haluun selittää nuoruudenteoksen tyylipluralismia myös muilla seikoilla kuin vain postmodernismilla.

Joissakin *Omakuvan* kolmatta persoonaa hyödyntävissä kohdissa tarkoituksena on selvästi itsensä etäännyttäminen käsiteltävästä asiasta. Eräässä kohdassa havainnollistetaan sarjallisen musiikin ulkomusiikillisiä sidoksia ja mainitaan esimerkiksi oma teos, "Rautavaaran" *Arabescata* (ks. Ok, 226). Kohdassa on mielenkiintoista se, että sarjallisuudesta puhutaan kohdassa negatiiviseen sävyyn ja esimerkiksi otetaan oma sarjallisen kauden teos. Kohdassa selitetään lukijalle kirjoittajan irtautumista sarjallisesta ajattelusta ja ratkaisua vahvistetaan itsekriittisellä *Arabescataa* käsittelevällä kommentilla.

Luvussa, jossa käsitellään oopperaa taidemuotona, viitataan myös taas kerran "Rautavaaran" *Kaivokseen* (ks. Ok, 282). Kohdassa otetaan oma sävellys muiden muassa havainnollistavaksi esimerkiksi erilaisista oopperoiden toistuvista seremoniallisista kohtauksista. Omahyväisyyden ja itseihailun konnotaatioita pyritään välttelemään vielä selvemmin saman luvun *Thomas*-oopperaa käsittelevässä tekstikohdassa. Kirjoittaja käsittelee oopperoiden vaikuttavia kohtauksia ja toteaa: "Miten voi Rautavaaran *Thomasin* toisen näytöksen

loppukatastrofi toimia niin ehdottomana, vaikka mitään taistelua ei näy, ei ketään..." (Ok, 280). Kolmannen persoonan itseihailun konnotaatioita lieventävä käyttö tuntuu kummalliselta, koska toisaalla *Omakuvassa* taas julistetaan, että kaikki taiteilijat ovat egosentrisiä ja että kirjoittaja on pohjimmiltaan kiinnostunut vain itsestään ja omasta yksityismaailmastaan. Kyseinen luku kuuluu *Omakuvan* aikaisemmin julkaistuihin teksteihin ja kolmannen persoonan käyttö juontaa juurensa alkuperäistekstistä (ks. Rautavaara 1987a; liite 3). Miksi avoin itseihailu on sallittua *Omakuvassa*, mutta sitä vältetään muualla kirjoitustuotannossa? Rautavaara-teksti alkaa haljeta palasiksi ja *Omakuvassa* resentoituva subjekti hajaantua eri suuntiin.

Kolmatta persoonaa käytetään myös kohdassa, jossa ruoditaan vuoden 1962 orkesterisotaa. Lukijalle on kerrottu tekstissä aiemmin, että kohdan sana "säveltäjä" viittaa Rautavaaraan ja "kapellimestari" Paavo Berglundiin, mutta kolmatta persoonaa kuitenkin käytetään:

Joka tapauksessa *Arabescatan* säveltäjä syytti kapellimestaria »täydellisestä välinpitämättömyydestä ja vastahankaisuudesta» uutta teosta kohtaan. Syytös esitettiin peräti kansainvälisellä foorumilla [--]. Kapellimestari vastasi suunnilleen [--] (Ok, 236.)

Myös toisessa kohden pyritään oma raivostuminen verhoamaan siten, että sanalla *minä* korvataan *säveltäjä*:

Mutta säveltäjä suuttui hänkin. Ihan aidosti kiehutti adrenaliinit pintaan ja tarttui puhelimeen. Hän antoi kirjoittajan ymmärtää, että itse asiassa viis veisasi tämän mielipiteistä [--] (Ok, 253.)

Vaikutelma olisi hyvin toisenlainen, mikäli kirjoittaja puhuisi kohdassa *minä*-muodossa. Jos kirjoittaja käyttäisi esim. ilmausta "tartuin puhelimeen ja annoin Olavi Kaukon

ymmärtää, että viis veisaan hänen mielipiteistään”, antaisi teksti kirjoittajasta hyvin röhkeän ja itseriittoisen kuvan. Myös orkesterisotaa käsittelevässä kohdassa olisi vaikutelma lähinnä juoruileva, jos kirjoittaja siteeraisi omia Berglundille esittämiään haukkuja minä-muodossa. Etäännytyksellä voidaan yrittää luoda tilanne, jossa tapahtumista puhutaan *ikään kuin* objektiivisesti, ulkopuolisen tarkkailijan silmin.

Korvaamalla edellisissä tapauksissa pronomini *minä* pronomi-nilla *hän* onnistutaan tekstissä luomaan retrospektiivinen näkökulma, jolloin tapaus jää menneisyyteen, eikä siitä tule osa tämän hetken *minän* kuvausta. *Minä*-pronominin tehtävä on André Mauryn (1988, 85–86) mukaan erottava, koska se erottaa minän muista yksilöistä ja viittaa vain yhteen ihmiseen – minuun. Puhuessaan itsestään ihminen valitsee huolellisesti *minä*-pronominin kiinnikkeet, eivätkä mitkä tahansa satunnaiset tai mielenkiinnottomat ominaisuudet kelpaa minän kuvaajiksi (ibid., 86). Puhumalla itsestään *hänenä* Rautavaara kieltää tapahtumien kuvausten liittämisen osaksi nykyhetken *minän* kuvausta ja tapahtumat jäävät menneisyyden *minän* vastuulle.

Rautavaara käyttää samantapaista strategiaa myös nimettömien ihmisten kohdalla. Koska *Omakuvassa* ei esimerkiksi mainita ensimmäisen vaimon nimeä, voidaan hänestä puhua vain määrällä ”Einojuhani Rautavaaran ensimmäinen vaimo”, kun toisen vaimon voin määritellä nimeltä: Sini Rautavaara. Toiselle vaimolle annetaan nimi ja mahdollisuus identiteettiin. Kun ensimmäinen vaimo saa *Omakuvan* tekstissä osakseen kuvauksen ”neuroottinen sadisti”, voi Sinin lähes epäröi-

mättä tiivistää kuvauksen "tyttö" alle. Ensimmäinen vaimo siis jätetään ilman nimeä ja hänelle annetaan tekstissä ainoastaan negatiivisia kuvauksia. Omille lapsille tekstissä ei anneta nimiä eikä kuvauksia.

Nimettömäksi jääneet henkilöt taas saavat osakseen negatiivisen kuvauksen. Esimerkiksi Seppo Heikinheimon nimi jätetään mainitsematta hyvin epäsuotuisassa kuvauksessa Helsinkiläisestä "herra" musiikkikriitikosta, joka on kirjoittanut elämäkerran Martti Talvelasta (ks. Ok, 292). Rivien väliin kirjoitetun informaation tavoittaa vain lukija, joka on osa sitä diskursiivista yhteisöä, jolle teoksen ironinen inside-tieto on suunnattu. Linda Hutcheon (1995, 18) huomauttaa, että ironia käyttää usein hyväkseen jo olemassaolevia diskursiivisia yhteisöjä, joita voivat olla esimerkiksi luokka, rotu, sukupuoli, naapuruus, ammatti tai uskonto. Omakuvan kohdalla yhteisö lienee ammatillinen. Mikko Heiniö onkin *Omakuvan* arvostelussa avoimen suivaantunut siitä, ettei häntä ole mainittu teoksessa, vaikka hänen postmodernismimääritelmänsä kyllä siteerataan. Syyksi Heiniö mainitsee sen, että nimettömäksi jääneet joutuvat kirjassa huonoon valoon: "Rautavaaran ja hänen ympäröivänsä tuntevat huomaavat, miten paljon jää rivien väliin tai kokonaan sanomatta, inside-tiedoksi" (Heiniö 1989).

Rautavaaran tekstissä kolmas persoona (yhdessä itseironian kanssa) saa aikaan vaikutelman, että päähenkilön ja tekijän välillä on aukko, halkeama. Lausuman subjekti irtoaa toisinaan ilmaisutapahtuman subjektista, joka kertoo tarinaa. Aukko kertojan ja kerrotun välillä tulee esiin myös monissa sellaisissa kohdissa, joissa kolmatta persoonaa ei lainkaan

käytetä. Seuraavassa katkelmassa ilmaisutapahtuman subjekti esimerkiksi eroaa selvästi lausuman subjektista, joka tässä kohden on kirjoittajan nuoruuden minä. Kommentoimalla nuoren miehen valintoja ilmaisutapahtuman subjekti myös kirjoittaa tekstile ensimmäisen kriittisen kommentaarin:

Noin peräti omanarvontuntoinen ja juhlallinen suhtautuminen omiin elämänvaiheisiin tuntuu tänään minusta hiukan koomilliselta. Mutta niin ajatellessa teen kuitenkin vääryyttä nuorelle miehelle; eivät tällaiset tuntemukset elä tiedostettuina harkintoina, pelkkä häveliäisyys ja tyyliä estäisi sen. Mutta alitajunnassa tietoisuus saattoi olla olemassa - tai paremminkin tietoisuuden ylärakenteessa; »ihminen etsii kohtaloaan». (Ok, 120.)

Lejeune uskoo, ettei autobiografiaa voisi kirjoittaa ilman harkittua ja keskustelemaa näkemystä minästä. Näkemys voi sisältää joitain aukkoja kertojan ja päähenkilön perspektiivien välillä. Kuva voi myös olla kompleksinen tai kaksiselitteinen tai se voi integroitua sen kuvan kanssa, jonka kirjoittaja luulee ihmisillä hänestä olevan, korjatakseen tai muuttaakseen sitä. (Lejeune 1989, 45.) Lejeune toteaa, että monimutkaisuudestaan huolimatta näkökulmaa minään leimaa viime kädessä tekijän näkökulma. Kahden täysin erilaisen näkökulman artikuloiminen yhteen ihmiseen olisi mahdollista vain autobiografisen projektin rajojen ulkopuolella. (ibid., 45.)

3.4 *Omakuva* - narsistinen teksti

Omakuvan tekijä analysoi tekstissä toisinaan omaa kirjoitusprosessiaan ja lukijan kokemus ilmaisutapahtuman ja lausuman subjektien välisestä halkeamasta vahvistuu. Linda Hutcheonin tarkastele teoksessaan *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1980) vuosisatamme romaanikirjal-

lisuudessa esiintyvää metafiktiivisyyttä ja tekstien narsistisuutta. Hutcheonin tutkimus koskee nimenomaan fiktiota, ja sovellankin Hutcheonin typologiaa lähinnä vain niiltä osin kun se soveltuu autobiografian analysoimiseen. *Metafiktio* on Hutcheonin määritelmän mukaisesti fiktiota fiktiosta; metafiktiivinen teksti sisältää itsessään kommentteja omasta kerronnallisesta ja/tai lingvistisestä identiteetistään. Käsite *narsistinen kerronta* on valittu kuvamaan tätä tekstin tietoisuutta itsestään - se kuvaa kerronnallista tekstiä, joka peilaa itsessään omaa synty/kirjoitusprosessiaan. Hutcheonin mielestä sanan *narsistinen* tilalla voisi olla myös muita määreitä kuten introspektiivinen, introvertti, itse-tietoinen, itsereferentiaalinen tai itserepresentatiivinen. (Hutcheon 1980, 1.) Vaikka Hutcheon puhuu *metafiktioista*, tarkastelen tässä *Omakuvan metakerrontaa*, koska autobiografian kohdalla tuntuisi hieman epäilyttävältä käyttää fiktiot-sanaa, joka viittaa fiktiiviseen kirjallisuuteen, esimerkiksi romaaneihin. Autobiografienkin teksti voi kuitenkin sisältää (ja *Omakuvan* tapauksessa sisältääkin) kommentteja omasta kerronnallisesta ja lingvistisestä identiteetistään.

Hutcheonin (1980, 3) mukaan teksteihin tulee metafiction kautta tuotteen (kerrotun tarinan) lisäksi mukaan myös itse kerronnan prosessi. Narsistinen teksti paljastaa lukijalle fiktiivisen ja lingvistisen systeeminsä ja siten transformoi tekemisen prosessin osaksi lukemisen nautintoa (ibid., 20). Metafiktiivisessä tekstissä lukija myös pakotetaan huomamaan, että tekstin rakentama maailma on fiktiivinen. Teksti haastaa lukijan osallistumaan aktiivisesti sen uudelleenluomiseen. Metafiktiivisen tekstin paradoksi on se, että se on paitsi narsistisesti itserefleksiivistä, myös orientoitunut

ulospäin, kohti lukijaa. (ibid., 7.)

Metafiktiiviset tekstit voivat olla diegeettisesti itsetietoisia eli tietoisia omasta kerronnallisesta prosessistaan. Tekstit voivat olla myös lingvistisesti itsereflektiivisiä ilmentämällä tietoisuuttaan, sekä rajoja että valtaa, oman kielensä suhteen. Edellisessä tapauksessa teksti saattaa esimerkiksi sisältää kertojan kommentteja kerrontaprosessista, jolloin itsetietoisuus ja itserefleksio ovat ilmeisiä. Jälkimmäisessä tapauksessa kyse voi olla esim. *mise en abyme* -rakenteista, jolloin teksti on itserefleksiivistä, mutta ei välttämättä itsetietoista. Kyse on Hutcheonin mukaan implisiittisistä ja eksplisiittisistä kerronnan narsismin muodoista. Näkyvimmissä muodossaan tekstin itsetietoisuus ottaa eksplisiittisen tematisoinnin muodon, jolloin keinoja voivat olla juoniallegoria, kerronnallinen metafora tai jopa kerronnallinen kommentaari. (Hutcheon 1980, 23.) Toinen mahdollinen muoto on metafiktiivinen parodia, jossa kerronnallinen itsetietoisuus kohdistuu kirjallisiin konventioihin. (ibid., 24, 52). Kun metafiktio hajoittaa kirjallisuuden koodit, on lukijan on hyväksyttävä vastuu dekodauksesta, lukemisen aktista. (ibid., 39.).

Pitää muistaa, että Hutcheonin tutkimus koskee romaanikirjallisuutta eikä *Omakeu* ei ole romaani. Kun romaanissa tekijä, kertoja ja päähenkilö voivat olla kolme eri hahmoa, on autobiografiassa tilanne se, että yksi henkilö edustaa näitä kaikkia hahmoja. Kerronnallisesti autobiografian voi nähdä vastaavan romaanien kerrontaa ensimmäisessä persoonassa (autodiegeettinen kertoja). Metafiktiota sisältävän romaanin kohdalla lukija joutuu toteamaan, että teoksessa

rakennettu maailma on kuvitteellinen. Autobiografian lukija, kohdatessaan kerronnallisia kommentaareja, joutuu lähinnä toteamaan, että omaelämäkerta on pelkkä retrospektiivinen kirjallinen konstruktio kirjoittajan elämästä ja minuudesta. Lukijan on kohdattava se seikka, että autobiografia on tekijän kirjoittama valikoima ja tulkinta elämästään.

Omakeuva on diegeettisesti itsetietoinen teksti ja sisältää sekä eksplisiittisesti tematisoitua itsetietoisuutta että metafiktiivistä kirjallisen koodin parodiointia. Tarkastellaanpa vielä kerran *Omakeuvan* omaelämäkerrallista sopimusta. Autobiografinen sopimus, joka kuuluu koko genren perusolemuksen, on jo itsessään metakerronnallinen kommentti, jossa lukijalle selitetään teoksen syntyä. Rautavaara kommentoi omaelämäkerran kirjoitusprosessia kuvaten sitä peilaukseksi maailman kanssa. Kuten on todettu, sopimuksesta tulee lähinnä parodinen, koska kirjoittaja reflektoi tietoisuuttaan siitä, ettei ihmisellä voi olla käsitystä itsestään: ainoastaan peilikuvia toisista. Autobiografian kirjallista koodia horjutetaan, mikä haastaa *Omakeuvan* lukijan pohtimaan omaelämäkerran lajia sekä kerronnan prosessia, joka on väistämättä valikoiva ja tulkitseva.

Perinteiset omaelämäkerrat ovat syntyneet Päivi Kososen (1989b, 77) mukaan kysymyksestä 'kuka minä olen?', johon on etsitty vastausta kirjoituksessa. *Omakeuvan* kirjoittajallehan autobiografia on paitsi mahdollisuus löytää merkitystä menneisyydelle myös mahdollisuus syntyä uudelleen halutun näköiseksi:

Ensimmäiseen sinfoniaan tämä kaikki kuuluu sikäli, että onneksi sitä ei julkaistu [--] vaan sain myöhemmin tehdä siitä uuden version, karsia neljästä osasta kaksi, orkestroida kaiken uudelleen. Toisin sanoen korjata his-

toriaani, korjata elämääni... (Ok, 162-163.)

Teoksessa on myös suoria kerronnallisia kommentaareja. Tekijä kommentoi lukijalle esimerkiksi ensimmäisen avioliiton aikaa ja kertomuksen tyrehtymistä:

Vuonna 1959 alkaneen ensimmäisen avioliittoni merkitykset, sisällöt ja mielenkiinnot ovat loppujen lopuksi osoittautuneet kuuluvan siihen tekstiin, joka edellä käsittelee aikaa, sen merkittävää monimuotoisuutta. [--] Muistilla ei ole mitään muistia. (Ok, 214.) [--] Tuo aika on silti täysin »tyhjä»; epäselvä ja vastenmielinen usva, torjuttu alue. Sen tyhjyyttä vastaan kukoistavat sitäkin kirkkaampia elämänajat ennen ja jälkeen; nuoruus ennen vuotta 1959 ja tasapainoinen, kaikenpuolinen onnellisuuden aika jälkeen vuoden 1982. Sillä välillä on biografia tyhjä. (Sen tapahtumilla olisi epäilemättä journalistista arvoa ns. skandaalilehtitasolla. Siitä tasosta ei tässä ole kysymys.) (Ok, 215.)

Kertojan kommentteissa aktualisoituu autobiografian kirjoittamisen valinnan prosessi: kirjoittaja voi valita, minkälaisen tekstin hän kirjoittaa elämästään. *Omakuvan* tekijä käyttää mahdollisuutta hyväkseen ja kertoo lukijalle torjuvansa elämästään kokonaan yhden ajanjakson.

Kertoja pohtii lukijalle ääneen muissakin kohden kirjoittamisprosessia ja tuo kerronnan prosessin kuvauksen mukaan teokseen. Äidin kuolemasta kertoessaan Rautavaara pohtii:

Niin, miten siitä nyt voisi, pitäisi kertoa? Millä sanoilla ja tyylillä? Kohtauksista, jotka haluaa sysätä syrjään, unohtaa. [--] Ei siitä voi puhua helposti, mutta ehkä sen voisi etäännyttää, tehdä painajaisen. [--] Eli oikeastaan: Lähestyköön sinua unen totuus! (Ok, 28-29).

Lukija on kohdassa pakotettu huomaamaan, että *Omakekuva* on vain jälkeinpäin luotu tarina elämästä, jota kirjoitetaan erilaisin kerronnallisilla keinoilla. Rautavaara ei väitä, että hän olisi nähnyt kertomansa unen vaan ilmoittaa, että hän käyttää unta kerronnallisena keinona kuvatakseen omaa lap-

suudenkohtalooan morfiiniriippuvaisen äidin rinnalla.

Kuisma Korhonen toteaa, että omaelämäkerta on ihmiselle tapa luoda minän kuvia ja representaatioita. Näiden minän kuvien voi Korhosen mielestä kärjistäen sanoa olevan minuuden peittämisestä, menneisyyden regressiivistä uudelleenluomista ja minuuden korvaamisesta fiktiivisellä luomuksella. (Korhonen 1995, 147-148.) Hän pohtii, tuleeko

jokainen minän kuvaaja [--] jossain vaiheessa tietoisiksi siitä, että minää ei voi jähmettää kuvaksi, että ainoa keino kuvata minuuden dynamiikkaa on antaa minän kuvien hajaantua puheen figureihin ja lauseiden rytmiiin, antaa minuuden syntyä tekstuaalisena prosessina, tulemisena (Korhonen 1995, 148).

Rautavaara viittaa *Omakuvassa* useita kertoja eksistentiaali-filosofi Jean-Paul Sartreen ja ilmoittaa muun muassa ihailleensa tätä "draamallisena ideaalinaan" (Ok, 201-202). Sartre on käsitellyt romaanissaan *Inho* minuus- ja itseyste-matiikkaa. Teoksen päähenkilö Antoine Roquentin tekee biografista tutkielmaa historiallisesta henkilöstä markiisi de Rollebonista. Roquentin yrittää koota yhtenäistä tarinaa markiisin elämästä, mutta tutkimuksen kohteesta on jäljellä vain vähän tietoa ja hän tuntuu myös käyttäytyneen äärimmäisen epäjohdonmukaisesti. Roquentin yrittää tavoittaa tutkielmassaan de Rollebonin minuuden, mutta tehtävä osoittautuu mahdottomaksi, ja lopulta päähenkilö hylkää tutkielman kokonaan ja toteaa: "miten voin toivoa saavani elämään kenenkään menneisyyden, minä joka en ole jaksanut pitää hengissä omaanikaan" (*Inho*, 140).

Sartre on kiteyttänyt romaanissaan sekä biografiaa että autobiografiaa koskevan mahdottomuuden: kuinka kenenkään

ihmisen elämän voisi kirjoittaa paperille 'sellaisena kuin se oli'. Martin Kusch (1988, 156) on todennut, että oman elämän kertominen kuvataan *Inhossa* itsepetokseksi. Todellisuudessa ihmisen elämä ei ole kertomus vaan sekava tapahtumien ja kokemusten vuo, ja tarinan yhteys on mahdollista vain itsepetoksena. *Omakuvassa* elämän kertominen kuitenkin päinvastoin nähdään uutena mahdollisuutena kokea ja järjestellä kaikki uudestaan. Rautavaara kommentoi *Omakuvan* kirjoitusprosessia, oman elämänsä kuvaamista seuraavasti:

Mennyttä kirjoittaessa alkaa jopa uskoa, että juuri näiden ilmiöiden ja näiden paradoksien kokeminen, ikään kuin henkilökohtainen verifioiminen on eräässä mielessä elämän syvä sisältö, sen ajallismusiikillinen olemus, sen kukaties - miksi ei - tarkoitus. [--] Muistamista on kahta lajia. Ensinnäkin on kognitiivinen, tietoinen ja »laskelmoiva» muisti. Se tietää ja pääättelee, missä, kenen seurassa oltiin, mitä sanottiin, miten kauan jne. Mutta on myös »kuvamuisti», elämysvoimaisen hetken uudelleen kokeminen, kuin eideettinen läsnäolo - »näet» kaiken uudelleen, et tiedä vaan koet. (Ok, 101.)

Martin Kuschin (1988, 160) mukaan päätös siitä, 'kuka minä olen?' ja 'kuka minun on oltava?' tarkoittaa samalla päätöstä siitä, mikä menneisyydessäni on muistamisen arvoista. Vaikka ihminen voi luoda oman menneisyytensä, hän ei kuitenkaan voi tehdä itsestään mitä tahansa. Hänen nykytarinansa ja menneisyytensä muiden ihmisten näkökulmasta voivat olla liian kaukana toisistaan. Hän saattaa toisaalta myös tehdä ristiriitaisia päätöksiä nykytarinansa suhteen. Nykytarina voi myös olla niin kaukana menneisyyden todellisuudesta, että vain neuroottiset torjuntamekanismit pystyvät sovittamaan sen yhteen nykytarinan kanssa. (ibid., 161.)

Kertova minä on Martin Kuschin mukaan aina vain eräs minä, joka kertoo tarinansa muille oikeuttaakseen tekonsa. Usein tämä legitimaatio on yritys puolustaa eräänlaista etuasemaa,

eräänlaista holhousta, toisia, tulevia kerrottuja miniä vastaan. (Kusch 1988, 161.) Mikko Heiniö on tutkinut säveltäjäkuvan muodostumista säveltäjää koskevissa kirjoituksissa ja puheissa. Säveltäjäkuva vaikuttaa Heiniön mukaan kaikkialla, missä se kerrotaan, eikä taiteilijaa ole yhteisöllisesti olemassa ilman kuvaa (Heiniö 1993, 1-2). Kirjoittamalla oman julkisen kuvansa itse Rautavaaralla on mahdollisuus naulita minänsä paikalleen ja puolustautua mahdollisia tulevia minän kuvauksia vastaan. Säveltäjäkuva voikin Heiniön mukaan elää paljon kauemmin kuin itse taiteilija, eikä pitkän ajan kuluttua ole kriteerejä pohtia, onko kuva näköinen. Henkilön kuoltua kuva siis astuu hänen tilalleen lopullisesti. (ibid., 2-3.)

Omakuvan rakentama *minän* tarina ei ole lukijan kannalta uskottava ja nykytarina on jo itsessään ristiriitainen. Vaikka lukija joutuu aktiivisesti pohtimaan *Omakuvan* totuudellisuutta ja hänen on mahdollista huomata, että kuvaa itsestä on tietoisesti rakennettu, ei se mitenkään muuta autobiografian asemaa kaunokirjallisenä teoksena, joka tarjoaa kirjoittajan valitseman kuvan omasta elämästään. *Oma-kuva* tekstinä vain tiedostaa omat rajalliset mahdollisuutensa savuttaa totuus päähenkilönsä elämästä. Päivi Kosonen on pohtinut seikkaa artikkelissaan, jossa hän tarkastelee Nathalie Sarrauten näennäistä omaelämäkertaa *Lapsuus*. Omaelämäkerta ei toisaalta voi valehdella, mutta ihmisen 'elämän totuutta' ei myöskään ole mahdollista löytää. Autobiografia taistelee Kososen mukaan kahden jännitteen välillä, sillä se on samanaikaisesti sekä referentiaalista kirjallisuutta että esteettinen objekti (1989b, 79). Yhtä lailla kuin Sarrautenkin teksti, Rautavaaran *Oma-kuva* on itsestään tietoinen teks-

ti, joka kiinnittää huomiota omaan fiktiiviseen statukseensa artefaktina ja asettaa esille kysymyksen fiktion ja todellisuuden suhteista.

4. Taiteilijaelämää norsunluutornissa

Autobiografisen sopimuksen horjuttamisen jälkeen on tarkoitus tarkastella toista *Omakuvan* keskeistä piirrettä, romanttisen taiteilijamyytin representoitumista tekstissä. *Omakuvan* kirjoittaja näkee peilissä paitsi oman kuvansa myös kuvan romanttisesta taiteilijasta. Kerronnallinen prosessi pyrkii näkyväksi myös minuuden kuvaamisessa, koska teksti reflektoi tietoisuuttaan sekä taiteilijaromaaneissa kuvatuista taiteilijoista että psykoanalyttisestä luovuustutkimuksesta. Teoksessa mainitaan esimerkiksi lukuisia kertoja James Joyce ja Thomas Mann, jotka ovat molemmat käsitelleet romaaneissaan taiteilijaproblematiikkaa ja ilmaisseet käsityksensä elämän ja taiteen vastakohtaisuudesta.⁸ *Omakuvan* kirjoittaja viittaa teoksessa myös psykoanalyttikoihin Sigmund Freudiin, Carl Gustav Jungiin sekä Julia Kristevaan ja lukijalle käy selväksi, että *Omakuvan* kirjoittaja on lukenut Joycensa, Junginsa ja Freudinsa.

⁸ Joyce on kuvannut nuorta taiteilijaa Stephen Dedalusta teoksissaan *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta* ja *Odyseus*. Thomas Mann taas käsittelee taiteilijasankaria romaaneissaan *Tornio Kröger* (kirjailija), *Kuolema Venetsiassa* (kirjailija Gustav Aschenbach) sekä *Tohtori Faustus* (säveltäjä Adrian Leverkühn).

Omakuvan päähenkilö ei juurikaan poikkea Jungin hahmottelemasta taiteilijan arkkityypistä. Jungin mukaan taiteilija on dualistinen hahmo, jossa yhdistyvät persoonallinen ihminen ja persoonaton luova prosessi. Luomistapahtumassa sisäinen vietti ottaa taiteilijan valtoihinsa ja hänestä tulee tämän vietin välikappale. (Beebe 1964, 10.) *Omakuvassa* Rautavaara julistaa olevansa välittäjähahmo, kätilö, joka auttaa musiikkia syntymään maailmaan ja olemassaoloon tässä todellisuudessa (ks. esim. Ok, 220; Ok, 300). *Omakuvassa* viitataan myös pariin otteeseen Jungin käyttämään termiin *arkkityyppi*. Arkkityypit ovat universaaleja symboleita, jotka periytyvät ihmissuvussa atavistisesti, sukupolvien ajan (Cuddon 1991, 58). Jungin psykologiassa arkkityyppi tarkoittaa ihmissuvun tiedottomia alkumielikuvia, jotka ovat muuttumattomia ja osa ihmiskunnan kollektiivista tiedostamatonta (Cirlot 1962, xxxiv). Arkkityypit virtaavat Jungin mukaan kollektiivisesta tiedottomasta yksilön psyykeen ja ilmenevät maailmanlaajuisesti legendoissa ja myyteissä (Camden 1994, 165). Rautavaara puhuu *Omakuvassa* onnen etsimisessä arkkityyppisenä kertomuksena.

Eräs taiteen, kirjallisuuden ja elämän suuria arkkityypisiä ja myyttisiä kertomuksia on onnen etsiminen (Ok, 342; ks. myös Ok, 146).

Teoksen lopussa on kokonaisen luvun mittainen onnen julistus, jossa autobiografi viittaa siihen, että hän on elämänsä ehtona löytänyt etsimänsä onnen, ja samalla liittyy myyttiseen onnen etsijöiden ja löytäjien kertomusperinteeseen.

Omakuvassa toistetaan romanttista taiteilijamyyttiä hyvin monitasoisesti. Sen representoituminen tekstissä on myös

keskeinen teoksen 'totuudellisuutta' horjuttava piirre. Koska myyttiä saatetaan toistaa tekstissä tietoisesti, joutuu lukija pohtimaan, onko peilissä nähty kuva aito ja todellinen, vai onko se tuotettu tietoisesti ja manipuloitujen. Heiniö toteaa säveltäjäkuvaa käsittelevässä artikkelissaan, että nyky-yhteiskunnassa kuvien/imagojen ammattimainen rakentaminen ja käsittely on arkipäivää. Pyrkimys on hänen mukaansa vallankäyttöä, joka kohdistuu sekä kuvattavaan henkilöön että yleisöön, jolle kuva pyritään tarjoamaan. (Heiniö 1993, 94.) Jos *Omakuvan* kuva on tietoisesti tuotettu, kuinka lukijan pitäisi suhtautua siihen? Mistä lukija voi edes tietää, onko kuva todellinen vai manipuloitu? Mikä on Lejeunen määrittelemän mallin ja kirjoitetun elämän/minän kuvauksen suhde *Omakuvassa*?

4.1 Romanttinen myytti taiteilijasta

Tarkastelen *Omakuvassa* refleктоituvaa romanttista taiteilijamyyttiä pääosin Maurice Beeben taiteilijaromaaneita käsittelevän tutkimuksen avulla, koska Beebe on hahmotellut tutkimuksessaan nimenomaan kaunokirjallisuudessa kuvattua romanttista taiteilijaa. Romanttinen käsitys taiteilijasta alkoi hahmottua valistuksen myötä 1700-luvulla. Taiteilija oli aikaisemmin ollut taloudellisesti riippuvainen kirkosta tai aristokraattisista suojelijoista ja hän oli työskennellyt näiden palvelijana. Kun porvaristo 1700-luvulla vaurastui ja nousi vaikutusvaltaiseen yhteiskunnalliseen asemaan, taiteilijan sosiaalinen status muuttui. Keskiluokka syrjäytti taiteen suosijoiden aseman, koska sillä oli kylliksi vapaa-aikaa ja rahaa nauttia taiteesta. Samalla syntyi myös käsitys, että taiteen tekeminen on itsenäinen ja riippumaton

ammatti. (ks. esim. Beebe 1964, 23.)

Taiteilijaromaaneiden perusteema, taiteen ja elämän välinen konflikti, esiintyy jo Johann Wolfgang Goethen *Nuoren Wertherin kärsimyksissä* vuodelta 1774 (Beebe 1964, 27). Romanttinen taiteilijasankari on kuvattu kaunokirjallisuudessa dualistiseksi hahmoksi, jossa elää rinnan kaksi toisilleen vastakkaista puolta, ihminen ja taiteilija (ibid., 6). Taiteilijaminän ja ihmisen välinen konflikti on Beeben mukaan synnyttänyt taiteilijaromaaneissa kaksi toisilleen vastakkaista traditiota taiteilijan suhteesta yhteiskuntaan.

Ensimmäistä Maurice Beebe kutsuu nimellä *pyhä lähde*. Tämän tradition mukainen taiteilija elää syvemmin ja intensiivisemmin kuin muut ihmiset ja hänen taiteensa on koettujen väkevien elämysten uudelleenluomista taiteessa (ibid.). Toinen taiteilijasankarin yhteiskunnallinen positio on ollut Beeben mukaan ihanne syrjään vetäytymisestä, *norsunluutorni*-traditio. Norsunluutorni on pyhälle lähteelle konfliktinen ihanne, koska siellä elävä taiteilija korottaa taiteen hierarkkisesti elämän yläpuolelle ja väittää, että taiteilija voi hyötyä elämästä vain ollessaan siitä syrjässä (ibid.). Taiteilijasankari saattaa kertomuksessa liikkua kohti norsunluutornia tai pyhää lähdetä, mutta häntä houkuttelevat Beeben mukaan lähes poikkeuksetta molemmat suunnat. Pyhä lähde -traditio on kirjallisuudessa varhaisempi ilmiö, ja norsunluutorni-metafora tuli vallitsevaksi vasta 1800-luvun lopussa. (ibid., 65.)

Yhteiskunnan ulkopuolelle norsunluutorniin vetäytyvä taiteilijasankari pitää itseään yksilöllisenä ja ylivertaisena

muuhun maailmaan nähden. Taiteilijasankarilla onkin kosketuskohtansa yleisemmin romanttisen sankarin kanssa, koska hän on romanttisen sankarin erikoistapaus ja alalaji. Romanttisen sankarin keskeinen piirre on Maurice Shroderin (1961, 28) mukaan se, että hän on toisenlainen kuin muut ihmiset, ei välttämättä sen parempi tai huonompi, mutta erilainen ja yksilöllinen. Myös Walter Reed (1974, 1) painottaa, että romanttinen sankari on tavallisen ihmisen kokemusasteikon ulkopuolella. Sankariin liittyy kuitenkin myös käsitys, että hän on ylivertainen muihin nähden koska hän on omaperäinen, ja romanttiseen etiikkaan juurtuikin opinkappale, että yhteiskunnan säännöt eivät koske ylivertaista yksilöä (Shroder 1961, 28).

Vappu Lepistö (1991, 45-54) erottaa romantiikan taiteilijamytyistä käsitykset nerosta ja boheemista taiteilijasta. Edellinen korostaa mm. taiteilijan yksilöllisyyttä ja yhteyttä jumalallisiin voimiin, jälkimmäinen taas porvarillisen yhteiskunnan ulkopuolelle asettumista ja poikkeavaa elämäntapaa. Lepistö erottelee romanttisen taiteilijamytyin pohjalta kolme romantiikan taiteilijatyyppeä, jotka tosin ovat hänen mukaansa limittäisiä ja monikerroksisia: erakko-tyypin, eläjä-tyypin ja kristustyypin (ibid., 55-59). Suhteessa Maurice Beeben tekemään jaotteluun edustavat Lepistön kristus ja erakko yhdessä norsunluutornissa istuvaa taiteilijaa, kun taas eläjä-tyyppi vastaa pyhästä lähteestä tai dettaan ammentavaa taiteilijasankaria.

Romanttinen käsitys taiteilijasta on verrattain nuori; se on ollut vallalla vasta parisataa vuotta. Vappu Lepistö (1991, 11) huomauttaakin, että semioottiset, jälkistrukturalistiset

ja feministiset tutkimukset ovat pyrkineet purkamaan taiteilijaa koskevia kirjallisia esitystapoja. Epäanalyttinen myyttinen kuva taiteilijasta on otettu kritiikittömästi tutkimuksen lähtökohdaksi, ja myös monet psykologiset luovuutta käsittelevät tutkimukset ovat jääneet myyttisen kuvan vangeiksi (ibid.). Milla Tiainen (1998, 33) on tarkastellut *Musiikin suunnassa* ilmestyneessä artikkelissaan Rautavaaran tapaa tuottaa julkisuudessa itselleen romanttisen taiteilijamyytin mukaista taiteilijuutta.⁹ Myytti ei hänen mukaansa ole ajaton ja arvovapaa selitys taiteilijan olemuksesta vaan diskursiivisesti luotu rakennelma, joka usein vain hyväksytään totuutena. En aio puuttua tekstissäni romanttisen taiteilijamyytin poliittiseen ja ideologiseen puoleen vaan tarkastella totuusproblematiikan näkökulmasta, kuinka Rautavaara *Omakuvassa* toistaa (ja jossain määrin uusintaa) romanttista taiteilijamyyttiä.

4.2 Norsunluutornissa on yksinäistä

Omakuvan päähenkilö lähestyy Beeben hahmottelemalla pyhän lähteen ja norsunluutornin välisellä akselilla jälkimmäistä ja Lepistön typologiassa vastaavasti nerotyyppiä ja kristustyyppiä. Beeben (1964, 114) mukaan taiteilijan norsunluutorni on usein ikkunaton, mutta jos hän katsoo sieltä ulos, hän ei suinkaan katso *kohti* maailmaa vaan *alas* maailmaan. *Norsunluutorni*-metaforalla on siis kuvattu yleisesti taiteilijan asemaa yhteiskunnassa: hän on siitä etäällä ja vieraantunut, reaalisen kosketuksen ulottumattomissa (Cuddon 1991, 463). Rautavaara viittaa suoraan tornissa istumiseen kertoessaan *Omakuvassa* tilanteesta, jossa hänen piti suunni-

⁹ Sain Tiaisen tekstin käsiini joulukuussa 1998, kun olin jo kirjoittanut raakaversion tutkielmani neljännestä luvusta.

tella näyttämöteoksen *Marjatta matala neiti* ohjausta:

Sillä olipa suunnitelmaa mitä hyvänsä, sen välittäminen joukolle esittäjiä pitäisi olla tyyppillistä välitöntä informaatiota, reaalipsykologiaa, hallintaa; tässä ja nyt tapahtuvaa todellisuutta. Kun taas minun kompetenssiini kuului vain etäältä viestittäminen (tornista pudotettavia ohjeita), muiden realisoitaviksi tehdyt privaattivisiot tuolla ja siellä (ei tässä), joskus (ei nyt) tapahtuvat unet. [--] siksihän minä hiisi vie nuotteja järjestelen, ettei tarvitse ihmisiä järjestellä... (Ok, 268-269.) [--] Mutta tiesinhän jo [--] että olen kykenemätön teamworkiin. Minun pitää olla yksin, omassa tornissa [--]. (Ok, 272.)

(Norsunluu)torni saa *Omakuvassa* rinnalleen myös pari muuta metaforista ilmausta taiteilijan suhteesta yhteiskuntaan. Nuoruudenkuvauksessa käytetään puuta kuvamaan säveltäjän asemaa: "istuinhan omassa puussani ihailemassa sen ainutlaatuisuutta" (Ok, 87). Toinen metafora on (erakko)luola, jonka kirjoittaja mainitsee viitatessaan Franz Kafkan kertomukseen *Der Bau*. Samassa kohden Rautavaara kertoo myös haaveilleensa lapsuudessaan näkymättömyydestä. Se olisikin ehkä totaalisin mahdollinen muoto olla läsnä yhteiskunnassa ja kuitenkin erossa siitä:

Pitkässä kertomuksessa (lajinimet sopivat huonosti Kafkaan) nimeltä »Der Bau» nimeämätön luolaelain rakentaa maanalaista turvapaikkaa tuntemattoman uhkan koko ajan lähestyessä. Tuossa psykoosin kuvauksessa oli jotain kovin tuttua, sen ilmapiirissä kummallista imua. Eristäytymisen ihanne, yksinäisen luolan suunnitteleminen, varastojen kokoaminen, itseriittoisuus - kaikki tuo muistutti elävästi lapsuuden unien »klaustrofiliasta» ja oman näkymättömyyden unelmasta. Mutta samalla tuntui kuin olisi kuunnellut musiikkia, soivaa loogista syöveäriä - Alban Bergiä, varhaista Anton Weberniä. (Ok, 121)

Katkelmassa korostetaan myös luovan persoonan psykopatologisuutta ja rinnastetaan musiikin kuunteleminen psykoosin kanssa. Lepistön mukaan psykoosi "yhdistetään sellaiseen luovuuden lajiin, joka eroaa aikuisen tietoisesta [--] toi-

minnasta ja yhdistää sen tiedostamattomaan - lapsen, unen ja myytin logiikkaan" joka on sekä epäsosiaalista että primitiivistä (ibid., 48). *Omakuvassa* kuvataan yksityiskohtaisesti myös hermostohäiriötä, josta säveltäjä kertoo kärsineensä nuoruudessaan (ks. Ok, 87-88) ja kerronnassa käyettään lisäksi unia ja myyttejä (esim. yksisarvismyytti), jotka vahvistavat lukijan käsitystä primitiivisestä taiteilijanerosta. Rautavaara on myös hyvin kiinnostunut *Kalevalasta*, joka on hänelle

maagien Kirja, shamaaniraamattu, muinaisen musta rituaali. Sillä oli rummun ääni ja se tuoksui savulle, isän ja isien savuille aikojen takaa. Yhä enemmän sen tuoksu alkoi tunkea myös tähän aikaan. [--] Sitähän oli aina etsinyt; polariteettia, jossa kahden vastavoiman välille syntyisi energiaa - ja viime kädessä taideteos. Ihme. Nuo poolit olivat ensinnäkin kognitiivinen; tietoinen ja struktuurina esiintyvä. Toiseksi maaginen; intuitiivinen, rituaalia suorittava. (Ok, 266.)

Transsi muistuttaa Susan Graysonin (1986, 86) mukaan tapaa, jolla imeväinen käsittää ja prosessoi maailmaa, koska maailma ei ole sille älyn välittämä kokemus vaan välitön aistimus. Rautavaara vertaa *Omakuvassa* säveltämistä unissakävelyyn ja transsiin.

»Unesta tulee tyttö, yön tytär hämärän neiti». Niin on sitten kirjoittava kolmannen oopperan myyttiseen, mystiseen kohtaukseen. Niin oli; unista syntyy, unessa kulkee unissakävijä - tekee mitä ei suinkaan »osaa». Vai osasiko muka *Pelimannit*? Miten kasvoi *ensimmäinen jousikvartetto*, jotenkin vain itsestään? Lampun henki? Ja sitten tuo merkillinen transsi, jonka vähitellen oppi kutsumaan esiin, kuin noitarummulla. (OK, 22.)

Vappu Lepistön (1991, 45) mukaan sekä nero- että boheemimynteissä korostetaan taiteilijan poikkeuksellisuutta ja luomisen yhteyttä psykopatologisiin tekijöihin. Ne ikään kuin sinetöivät taiteilijan ainutkertaisuuden ja yksilöllisyyden suhteessa ympäröivään maailmaan. Romanttiseen myyttiin kuu-

luu Vappu Lepistön mukaan myös ajatus luonnonlahjakkuudesta - taiteilijasta, joka ilmaisee itseään tiedostamattomasti. Esimerkiksi inspiraation, spontaaniuden, alkuperäisyyden, aitouden ja ainutlaatuisuuden käsitteet ovat liittyneet siihen. (ibid., 48.)

Luova ihminen on siis taiteilijaromaaneissa kuvattu kahtiajakautuneeksi olennoiksi, ihmiseksi ja taiteilijaksi. Historiallinen persoona onkin yksinomaan välikappale, jonka kautta luova henki manifestoi itseään (Beebe 1964, 6). Myös Vappu Lepistö (1991, 55, 58) kuvailee erakkotaiteilijan yhdeksi piirteeksi jonkin suuremman voiman välikappaleena olemisen, mutta erityisesti kristus-hahmo kokee itsensä välittäjäksi jumalan ja ihmisten välillä. *Omakuvan* säveltäjä onkin aidon romanttisen taiteilijan tapaan välittäjähahmo, joka noutaa taideteoksiaan platonisesta ideamaailmasta. Rautavaara kuvaa työtään *Omakuvassa* siten, että hän on kättilö, joka auttaa sävellyksiä syntymään maailmaan:

Jos kappale oli minun mielestäni onnistunut, »täydellinen», eli kun ihan objektiivisesti tarkastellessa siitä ei tuntunut puuttuvan mitään, ei mitään olevan liikaa, silloin näytti tuo musiikki äkkiä vieraalta; se sama, jota kuitenkin olin ehkä viikkokausia vatvonut edestakaisin, lyhentänyt täältä, poistanut tuolta, muuttanut siellä. Se ikään kuin ei kuitenkaan ollut mitään »tehtyä» - sillä mitään noin täydellistä, itseensä suljettua kaikkien tarpeellisten osiensa summaa, joka kaiken lisäksi selvästi elää, on organismi kuin jokin kukka tai eläin - ei sitä voi tehdä, en minä ainakaan osaa... Ei, sen on täytynyt olla aina, jossain platonisessa ideamaailmassa ehkä. Minä vain olin sen onnistunut saamaan ehjänä ulos, tai alas. En minä mikään äiti ole sille musiikille; jos jotain, niin sitten kättilö. Ehkä myyttien Noutaja, shamaani. (Ok, 220.; ks. myös esim. 341)

Jos *Omakuvan* päähenkilö kuitenkin olisi ainoastaan välikappale taiteen saattamisessa maailmaan, pitäisi hänen kokea

itsensä lähes ulkopuoliseksi musiikkinsa suhteen - kättilönä-hän voi toimia kuka tahansa ammattitaitoinen henkilö, joka on oppinsa saanut. Toisaalta katkelmassa mainitaan myös shamaani, joka viittaa paitsi luovuuden ja primitiivisyyden sidokseen, myös taiteilijan välittävään asemaan tuonpuoleisen ja tämänpuoleisen välillä: shamaanilla on kyky vajota transsiin ja saada kontakti johonkin, joka on muuten normaalin havaintokyvyn ulkopuolella.

Taiteilijasankari on Beeben mukaan usein introvertti ja itsekeskeinen (Beebe 1964, 5). Vetäytyessään norsunluutorniin tai erakkoluolaan taiteilija kieltää ympäröivän elämän ja ihmiset. Yksinäisyyden kaipuuta kuvataan *Omakuvassa* useaan kertaan. Kirjoittaja kertoo esimerkiksi nähneensä varhaislapsuudessaan aidassa tekstin "Privat". Isä selitti lapselle kyltin tarkoittavan, että aidalla on ajoittain tavattavissa varis, joka huutaa vieraita nähdessään "Privat!". Kirjoittaja tilittääkin lukijalle: "minuun vetosi heti vahvasti mahdollisuus elää moisen Variksen autoritaarisen selän takana rikkumatonta yksityiselämää, vailla tunkeilijoita" (Ok, 42). Yksinäisyyden tavoittelua kuvataan erityisesti *Omakuvan* nuoruudentekstissä, josta löytyykin esimerkiksi maininta: "olla yksin on olla kokonaan minä!" (Ok, 146).

Omakuvan kirjoittaja kertoo myös kaivanneensa elämäänsä anonyymia huolenpitoa (ei esimerkiksi äitiä joka uhkaisi hänen riippumattomuuttaan, vaan sukupuoletonta huolenpitoa), yksinäisyyttä, eroa yhteiskunnasta ja toisista ihmisistä:

Olen aina ollut onnellinen hotelleissa, yöjunissa, laivoissa - edellyttäen, että minulla oli oma huone ja ympärillä käytännön huolenpito, anonyymi huolenpito.

Suljetut tilat olivat onnellisia tiloja; klaustrofiili.
(Ok, 35.)

Yksinolon huuman lisäksi *Omakuvassa* käsitellään itseriittoi-
suutta myös muilla tavoin. *Omakuvan* peilikuva on esimerkiksi
mieleinen vasta sitten, kun se on itse kirjoitettu, "itse
tehty ja yksin", ilman ulkopuolisen toimittajan kynänjälkeä
(Ok, 5). Lisäksi vain omaa musiikkia rakastetaan:

[--] en ollut mikään entusiastinen musiikin rakastaja.
En ole sitä vielä tänä päivänäkään; en minä niin hillit-
tömästi musiikista pidä, ei siitä ole kysymys. Kirjalli-
suudesta ehkä eniten. Ehkä sen jälkeen kuvista. Ja mer-
killistä; sanoja ja kuvia minä rakastan suuresti toisten
tekeminä, vaikka niillä itsekkin rakennan, niin teks-
teillä kuin kuvillakin. Sen sijaan en loppujen lopuksi
juuri piittaa toisten sävellyksistä suuriakaan, omistani
vain. - En minä silti arrogantti ole tässä asiassa;
pidän täysin mahdollisena, että jonkun toisen sävelteos
voi olla »parempi» kuin minun. Mutta todella kiinnostu-
nut olen omistani, omasta yksityismaailmasta. (Ok, 14.)

Vaikka Rautavaara katkelmassa ilmoittaakin, että hän rakas-
taa sanoja toisten tekeminä, niin silti hän kirjoittaa myös
yhtä oopperaa lukuunottamatta kaikki oopperalibretot itse.
Syyksi hän ilmoittaa, että ainoa "toisen" tekemään libret-
toon säveltämä ooppera ei jaksanut innostaa häntä, sillä hän
oli "kuitenkin liian vähän kiinnostunut muusta kuin omasta"
käsialastaan (Ok, 245).

Omakuvassa kuvataan myös unta, jossa omnipotentisti haaveil-
laan, että maailmasta katoaisi kaikki muut ihmiset ja vain
yksin kirjoittaja jäisi maailmaan:

Toinen mieluisa valveuni oli se, jossa maailma tyhjeni
ihmisistä, kaikista. Vain minä jäin, kaikki talot ja
tavarat ympärillä samoin jäivät, sellaisina kuin ne maa-
gisen maailmantyhjenemisen hetkellä sattuiivat olemaan,
myös eläimet. [--] En epäile, etteikö psykoanalyttikko-
jen diagnoosi näistä unista olisi potilaalle epämiellyt-
tävä. (Ok, 35.)

Vaikka norsunluutornissa on vapauttavaa olla erossa mielettömäksi koetusta maailmasta, siellä on myös yksinäistä. Surullisten ja ahdistavien yksinäisyyskokemusten kuvaaminen ei myöskään ole vierasta *Omakuvan* tekstille. Lapsudentekstissä kuvataan ulkopuolisuuden kokemusta seuraavasti:

Niinkuin olisi jotenkin hyljätty, jotenkin menetetty, kadotettu - outo, outo, outo. Siellä on jotakin ihan outoa tuon oven takana, siellä tapahtuu aavistamattomia asioita. Ei, ei uhkaavia, eivät ne minusta välitä. Ne vain elävät jotakin muuta maailmaa, kaunista ja salaperäistä olemassaoloa, johon minulla ei ole osaa, ei arpaa. Ehkä ei koskaan tule olemaankaan? - Menetetty, jo nyt, löytyessä. Miten etsiä tietä ja pääsyä oven taakse, kun se on maailma jota ei ole? (Ok, 10; ks. myös Ok, 21)

Maailma tuntuu päähenkilön mielestä vieraalta paikalta, jossa hänellä ei ole osaansa. Yksinäisyyskokemukset ja vieraus saavat tekstissä kuitenkin rinnalle myös positiivisia kokemuksia "toisesta todellisuudesta". Katkelmassa rinnastetaan toisiinsa musiikin synnyttämä olotila, rakastuminen ja uni:

Sattumia ja ilmestyksiä olivat kohtaamiset eräiden musiikkien kanssa [--]. Täysin ylivoimainen epätodellisuuden tuntu - mutta toivotun, mutta paremman epätodellisuuden tuntu - uhkasi hukuttaa »reaalisen» maailman. Se kirjoitti lainausmerkit ympäri koko sanan »reaalinen». Se kuljetti minut tuoksuvaan, julmaan ja aavistettuun mutta ennen-olemattomaan toiseen todellisuuteen. Sille oli olemassa paralleeli toinen tuntu - samanlainen oli rakastuneisuuden tila, eroottinen maailmanaika.

Samanlaisen tilan tapasi kolmannessa todellisuudessa, unessa. Sillä läpi elämän toistui muuan uni. [--] Jotenkin minä olen perillä ja turvassa hänen kanssaan jota minä en juuri nyt näe, mutta joka on lähellä ja tulossa läsnä. [--] kaupunki on suuri ja kirjava ja iloisesti välinpitämätön. Me olemme sen välinpitämättömyyden sisällä turvassa ja onnelliset. On olemassa me. (Ok, 40-41.)

Sekä musiikin kuuntelemista että unta voidaan pitää epäsoisiaalisina ja sisäänpäinkääntyneinä akteina. Julia Kristevan

mukaan myös rakastumisen hetki on narsistinen, koska rakastumisen kohde valtaa minäihanteen paikan ja minän on mahdollista sisällyttää minäihanne itseensä rakastuvan samastumisen kautta (Kristeva 1993, 227, 234-235, 237.) Ei siis liene sattumaa, että nimenoman nämä kolme tilaa rinnastetaan *Omakuvan* tekstissä toisiinsa, koska rinnastus vahvistaa kuvaa erakoituneen taiteilijan yksinäisyyden kaipuusta ja narsistisesta itseensä kääntymisestä.

Minän kokemisen lisäksi *Omakuvan* kirjoittaja kuitenkin kaippaa myös kokemusta toisesta, 'meistä'. Sekä musiikissa, rakkaudessa että unessa voi yksinäisyyden ja vierauden kokemuksen kadottaa ja tuntea, että 'me' on aidosti olemassa. Edellisen katkelman 'enneuni' viittaakin allegorisesti *Omakuvan* loppuun (Ks. Ok, 339-), jossa käsitellään onnellisuutta ja oleskelua New Yorkissa (vrt. katkelmassa mainittu "kaupunki") toisen vaimon vaimon kanssa. Teoksen lopussa 'me' on lopulta olemassa ja raastava vieraudentunne on poissa.

Omakuvan taiteilijassa realisoituukin Beeben mainitsema konflikti kahden minuuden välillä. Säveltäjä tahtoisu kieltää elämän ja vetäytyä yksinäiseen luolaansa, mutta kaippaa lopultakin sidosta elämään ja toista ihmistä. Päähenkilö kulkee *Omakuvassa* kolmen identifikaation kautta. Hän lähestyy nuoruuden väkevissä elämään heittäytyvissä kokemuksissa pyhän lähteen traditiota ja vetäytyy ensimmäisen avioliiton ajaksi norsunluutorniinsa. Ratkaisu kuitenkin osoittautuu mahdottomaksi, koska taiteilija kaippaa sidosta elämään ja ihmisiin. Sankari syntyy 80-luvun alussa uudelleen, laskeutuu norsunluutornistaan jälleen hieman lähemmäs elämää ja

pyhää lähdeettä löytäen akselilla oman paikkansa. Vaikka Rautavaara on norsunluutornijaksossa naimisissa, perustaa perheen ja saa lapsia - on siis hyvinkin sidoksissa elämään - kuvataan ajanjakso *Omakuvassa* nimenomaan elämästä vetäytymisen ajaksi. Työ ja elämä kuvataan toisistaan irrallisiksi osa-alueiksi eivätkä ne yhdisty tekstissä ennen toisen avioliiton kuvausta.

4.3 Taiteilija versus yhteiskunta

Norsunluutorniin vetäytyvä taiteilija näkee taiteen elämän vastakohtana ja vetäytyy yhteiskunnan ulkopuolelle, omaan luolaansa. Taiteilijan ristiriitaista suhdetta ulkomaailmaan voisi kuvata seuraavanlaisella taulukolla:

taiteilija		ihminen
taide	> <	elämä
minä	> <	yhteiskunta
turvallisuus	> <	mielettömyys, ahdistus
aitous	> <	epätodellisuus
pyhyys	> <	likaisuus

Tarkastelen tässä luvussa taiteilijaminän ja yhteiskunnan välistä konfliktia *Omakuvassa* ja seuraavassa luvussa taiteen ja elämän vastakohtaisuutta, vaikka käsitykset ovat käytännössä limittäisiä ja vaikeasti erotettavissa toisistaan. Konfliktit saavat teoksessa kuitenkin hieman erilaisia ilmenemismuotoja.

4.3.1 Nainen ja yhteiskunnan pakko

Vappu Lepistön (1991, 58) hahmottelema kristustyyppi kokee itsensä yhteisön/yhteiskunnan väärinymmärtämäksi uhriksi ja luomistyönsä ristikseen, jota hän jumalan määräämänä kantaa.

Tuodessaan esiin sensitiivisyyttään ja ollessaan ylpeä individuaalisuudestaan, romanttinen sankari herättää myös Maurice Shroderin mukaan väistämättä yhteiskunnassa vihamielistä vastakaikua. Yksilö, jolla on sensitiivisyyden lahja, on siitä ylpeä eikä pysty peittelemään ylivertaisuuttaan, vaikka tahtoisikin. Yhteiskunta kadehtii halpamaisesti ylivertaista ihmistä ja sankarista tulee pahansuovan yhteiskunnan uhri. (Shroder 1961, 29.)

Elämä yhteiskunnassa kuvataan *Omakuvassa*, varsinkin lapsuuden- ja nuoruudenkuvauksessa, ahdistavaksi vankilaksi, joka asettaa päähenkilölle kohtuuttomia ja mahdottomia vaatimuksia. Yhteiskunta rinnastetaan katkelmassa teatteriin, joka ei edusta *aitoa* ja *todellista* vaan keinotekoista ja epätodellista:

Rooleja, rooleja toinen toisensa jälkeen. Olisiko jossain jotain »todellista», jotain »aitoa»? Oliko sel-laista olemassa? [--] Koulusta ei suoriutunut ilman roolin ottoa ja ympäristöllä hyväksyttämistä, ei se itsestään selvää valintaa ollut. Armeija oli toinen teatterinstituutio, jossa taas roolin otto tapahtui varsinkin sisäänpäin, omaan itseensä. Sitä ikään kuin sulki keskeisiä hengen toimintoja yksityisosaaksi, jossa saattoi viettää kaksoiselämää sen sopeutuneen eksplisiittisen olemassaolonsa takana. Niin että tee kaikki mitä vaaditaan, viilleästi ja täsmällisesti, protestoimatta, innostumatta ja korrektisti. Sillä jos ollaan loogisia ja rehellisiä, jos mennään perille asti, niin sen joka kieltäytyy aseista tulee kieltäytyä yhteiskunnasta. (Ok, 93-94.)

Taiteilijan ja elämän/yhteiskunnan välinen konflikti konkretisoituu *Omakuvassa* voimakkaasti suhteessa naiseen. Rautavaara ilmoittaa jättäneensä ensimmäisen avioliiton kuvauksen pois *Omakuvasta*, koska elämä ja työ olivat sinä aikana toisistaan erillään. (Yksityis)elämä onkin teoksessa mukana vain alku- ja loppupuolella, jolloin elämä ja työ ovat yhdistyneet. Lukijalle ilmoitetaan, että norsunluutorniin

vetäytymisen ajasta kerrotaan lukijalle ainoastaan taiteeseen liittyviä yksityiskohtia:

Tuon ajan elämäkerrallisten tapahtumien suhde taiteellisen työn tapahtumiin on sitä paitsi minimaalinen. Opin vähitellen irrottamaan luovan minän yksityishenkilöstä [--]. Olin kirjoittanut, että »elämä ei ole itsetarkoitus, se on välikappale», mutta jos välikappale tylsyisi kelvottomaksi; jos en enää osaisi, jaksaisi säveltää, puhumatta uudistumisesta taiteilijana, kuten monet merkit näyttivät asianlaidan olevan, silloin täytyi punnita asioiden tärkeysjärjestys. Sitä paitsi näytti, että vaihtoehto ei suinkaan olisi »elämä itsetarkoituksena» vaan itsetuhona - josta kävisi pikainen matka Hietaniemen hiljaisuuteen. Minulle ei edelleenkään ollut relevanttia muu kuin työ, uuden luominen, omien maailmojen rakentaminen [--]. Se kulki kaiken edellä. Niin se tekee myös seuraavissa teksteissä, missä tyhjä biografia väistyy syntyvän teoksen tieltä - kunnes nuo kaksi, elämäkerta ja työ, myöhemmin taas pystyvät yhdistymään. [--] (Ok, 215-216.)

Beeben mukaan elämään sulautuminen merkitsee taiteilijalle kuolemaa (Beebe 1964, 284), ja Rautavaara vihjailee myös kuoleman mahdollisuudesta, Hietaniemen hautausmaan multaan joutumisesta.

Rautavaaran hylkää *Omakuvassa* tekstuaalisesti myös ensimmäisessä avioliitossa syntyneet lapset, jotka hän mainitsee vain sivulauseessa käyttäen monikkoa, "lapsia", jolloin lukijalle ei kerrota edes lasten lukumäärää (ks. Ok, 214). Ensimmäiseen avioliittoon joutuminen kuvataan tekstissä silloin kaksiksi sattumaksi, johon syypää on nainen: hän ottaa todesta säveltäjän ehdotuksen, joka on tarkoitettu keinotekoisien yhteiskunnan näyttämätehosteeksi:

Ne kaksi kertaa, jolloin olin sanatarkasti ottaen ketään »kosinut», olivat tapahtuneet vasta sen jälkeen kun saattoin (alitajuisesti tai sanokaamme puolitajuisesti) pitää täysin varmana, että ehdotukseen ei suostuttaisi tai että se olisi mahdoton toteuttaa. Kysymyksessä oli ollut enemmänkin dekoratiivinen toimenpide, rituaaliin kuuluvat näyttämötehoste. Miten vaarallista tällainen elämänestetiikka saattoi olla väärään henkilöön sovel-

lettaessa, sen tulin vielä katkerasti kokemaan.

Mutta koskaan ei mielessä muuta mahdollisuutta ollut kuin että eläisin yksin työni seurassa ja sen tulokset olisivat lapsiani. Muita ei tarvittaisi. (Ok, 173-174)

Sari Näre hahmottelee artikkelissaan "Pakenevat prinssit. Naisvihaajan muotokuva" misogynynisen parisuhteen piirteitä. Näreen mukaan ihmiset luovat yleensä parisuhteita voidakseen kokea läheisyyttä toisen ihmisen kanssa. Misogynisissä parisuhteissa nainen kuitenkin kärsii kumppaninsa harjoittamasta henkisestä väkivallasta, joka saattaa johtaa myös ruumiilliseen pahoinpitelyyn. (Näre 1995, 162.) Rautavaara viittaa *Omakuvassa* suoraan ensimmäisen avioliiton väkivaltaisuuteen:

Tuo aikahan on toki täynnä tapahtumaa, se on varsinainen elämisen sekatavarakauppa; asuntoja, taloja, lapsia, koiria, autoja, huviloita, veneitä, matkoja, jatkuvaa ristiriitaa ensi hetkestä viimeiseen, pakoyrityksiä, väkivaltaa murhayritystä myöten, uskomattomia patologisia yksityiskohtia - tietysti, koska elin henkilön kanssa, joka jo ennen kuin häntä tunsin oli joutunut mielisairaalaan, ja joka sinne uudelleen täytyi toimittaa. Diagnoosi »neuroottinen sadisti» on sairaalan arkistossa. (Ok, 214-215)

Ensimmäinen vaimo kuvataan *Omakuvassa* mielipuoleksi ja Rautavaara onnettomaksi uhriksi, joka pelkästä säädyllisyydentunnosta roikkuu naisen vierellä. Naisvihaajan tyypillisiä suhteen hallitsemisstrategioita ovat Sari Näreen (1995, 167) mukaan esimerkiksi syyllistäminen ja patologisoiminen. Rautavaara kuvaa vaimonsa ensinnäkin mielisairaaksi hulluksi. Lisäksi hän syyttää naista siitä, että tämä ryöstää häneltä mahdollisuuden työhön:

Ensinnäkin [--] minulla ei koskaan ollut eikä voinut olla mitään aitoa mielenkiintoa normaaliin ns. perhe-elämään. [--] Toiseksi [--] tätä tosiasiaa ei kunnioitettu eikä haluttu ottaa huomioon. (Anteeksi että käytän passiivia, mutta nimien mainitseminen on ylivoimaisen vastenmielistä). [--] Sisälläni eli vaatimus, että elämän ja elintavan tulisi ehdottomasti integroitua työhön,

ei niitä saisi hetkeksikään erottaa. (Ok, 240.)

Naisvihaaja Näreen (1995, 167) mukaan usein myös vähättelee ja kadehtii naisen työtä ja luovuutta. *Omakuvassa* ensimmäistä vaimoa nimitetään "isoksi-vaaleeksi suomalaisi perus-sopraanoksi" ja vähätellään sekä tämän ulkonäköä että taiteellista kompetenssia vastata *Kaivos-oopperan* tytön Iran roolista:

Kun olin vasta libreton kirjoitettuani tavannut yksinlaulua harjoittavan ensimmäisen rouvani, en ymmärtänyt, että olisi mahdotonta estää häntä ottamasta Iran osaa produktiosta. [--] No, meikki ja peruukki tekee ihmeitä ja väljä nahkatakki kätkee melkoisenkin matroonan, niin että kamerakulmaa vähän vielä valikoiden tuli kai ihan mahdollista jälkeä. Kuvana, vaikkei aina äänellisesti. (Ok, 207.)

Lisäksi *Omakuvassa* iivaillaan ensimmäisen vaimon tavalle kuvata itseään "melkein Bayreuth-laulajattareksi", koska mahdollisuuksien ja menetettyjen tilaisuuksien perään on autobiografin mielestä turha haikailla, koska mitään ei ole tapahtunut (ks. Ok, 130).

Omakuvassa puhutaan torjunnasta ja traumaista sekä morfiini-riippuvaisen äidin kuvauksessa että ensimmäisen avioliiton kohdalla, ja tapahtumien välille syntyy tekstissä rinnasteinen suhde. Rautavaara kuvaa *Omakuvassa* elämää opiaattiriippuvaisen äidin rinnalla hyvin koskettavasti. Kirjoittaja kertoo lukijalle, kuinka hän joutuu kantamaan vastuuta äidistä, jonka velvollisuus olisi pitää huolta hänestä:

Vastuu on minulla piru vie miten se on minulla kun jonkun muun kai pitäisi pitää vastuuta minusta ei minulla ole valmiuksia tähän ja se muu on tuolla paarilla kuin olisi se minun selässäni enkä minä sitä voi kantaa isoa naista. [--] minä kiellän että se on minun äitini kun ei se minua kannan kun se vaatii että minä kannan. Kyllä minä ihan mielelläni kiellän kolme kertaa jos tarvitaan ja jos sillä tästä kolmen vuoden helvetistä pääsee. (Ok,

29-30.)

Näreen mukaan (1995, 170) äiti edustaa lapsen kokemuksessa hoivaa ja siihen liittyvää valtaa. Rautavaaran äiti ei pysty kantamaan hoivavastuutaan eikä täyttämään lapsen odotuksia, ja säveltäjän maailma hitaasti "sortuu" (ks. Ok, 32). Rautavaara mainitsee *Omakuvassa* myös vieroksuneensa syömistä sen kaikissa muodoissaan (ks. Ok, 35). Syömisen, ihmisen normaalin perustarpeen kokeminen vastenmieliseksi, viittaa myös äitiin, koska se muistuttanee *Omakuvan* päähenkilöä pettymystä tuottaneen äidin vallasta.

Näreen (1995, 170) mukaan myös naisen rakkaus uhkaa miehen olemassaoloa, koska se muistuttaa häntä äidin vallasta. Isät ovat usein heikosti läsnä lasten kasvatuksessa tai jopa fyysisesti poissa (ibid., 172), kuten Rautavaaran tapauksessa, jossa isä kuolee pojan ollessa yksitoistavuotia. Pojat menettävät tällöin Näreen mukaan miehisen samastumiskohteen ja monet työstävät haavojaan esimerkiksi heittäytymällä kaikkivoipaisuusfantasioihin (ibid.). Rautavaarallahan niitä esiintyy mm. unissa, joissa hän haaveilee näkymättömyydestä ja siitä, että maailmasta katoaisivat kaikki muut ihmiset - vain hän jäisi (ks. Ok, 35). Riittävän miehisen samastumis- ja hoivamallin puuttuessa pojat joutuvat rakentamaan sukupuoli-identiteettiään korostamalla eroa äidistä, jolla on kuitenkin hoivan kautta valtaa heihin (Näre 1995, 172).

Margaret Storch on todennut, että äidin hoidon puutteessa lapsi jää vaille tarvitsemaansa huolenpitoa ja seurauksena on tuskallinen menetyksen tunne. Viha ja aggressio seuraavatkin lasta aina aikuisiän ihmissuhteisiin saakka. (Storch 1986, 100.) Rautavaara kertoo *Omakuvassa* tunteneensa aina

kauhua naisellisia naisia kohtaa ja juuri tämä kauhu leimaa suhdetta ensimmäiseen vaimoonkin.

[--] minun auttamaton yksipuolisuuteni erotiikan alueella; olin rajoittuneesti tyttöihin erikoitunut. Nimenoimaan tyttöihin, ei suinkaan naisiin - kovin runsas ja korostunut naisellisuus on aina saanut minut kauhun valtaan - mistä voi osuvasti päätellä, että vietin ensimmäisen avioliittoni vuosikymmenet jatkuvat kauhun vallassa. (Ok, 89)

Paitsi äitiä, nainen edustaa Näreen mukaan naisvihaajan silmissä usein myös yhteiskuntaa. Pako äidistä voi muuttua esimerkiksi paoksi yhteiskunnallisia pakkoja edustavan vaimon luota turvavyöhykkeelle, esimerkiksi kapakkaan. (Näre 1995, 172.) Nainen edustaa myös *Omakuvassa* taiteilijalle yhteiskunnan pakkoa, josta pyritään pois. Säveltäjän turvavyöhykkeeksi muodostuu työ, joka nostetaan hierarkkisesti elämän yläpuolelle ja johon toisen avioliiton aikana tekstin mukaan uppoudutaan.

Ensimmäinen vaimo saa edustaa *Omakuvassa* pariin otteeseen myös rahanahnetta kapitalistia, siis yhteiskunnan poroporvarillisia arvoja:

Epäilemättä vastapuolellakin - se vielä sanottakoon tasapuolisuuden nimissä - oli oma maailmansa rakennettavana. Ei kylläkään taiteen maailma, mutta varallisuuden. Se projekti ei niin hullummin onnistunutkaan, sillä kun tulee »avioliittoon» ainoana omaisuutenaan avioliiton ulkopuolella syntynyt lapsi, kieltäytyy jyrkästi avioehdon tekemisestä ja poistuu avioliitosta kolmen miljoonan markan omaisuudella varustettuna, niin eipä hullumpi tulostavasti toteutus! (Ok, 216.; ks. myös. Ok, 54)

Rautavaara taas oppii "siinä sivussa inhoamaan omaisuutta ja pelkäämään sen kokoamista, sen alituista ajattelemista" (Ok, 241). Kirjoittaja ei kertaakaan tunnusta, että hän olisi syyllinen tai osallinen ensimmäisen avioliiton aikaisiin

tapahtumiin. *Omakuvassa* Rautavaarasta tuleekin sadistisen naisen uhri, joka saa edustaa hahmossaan romanttista taiteilijasankaria kadehtivaa yhteiskuntaa.

Ensimmäistä vaimoa seuraa toinen vaimo, joka on nuori tyttö ja voimakas vastakohta sille naisellisluudelle, jota *Omakuvassa* pidetään vastenmielisenä. Oopperoiden naisrooleissa myös toteutetaan tätä sukupuolettomuuden vaadetta: niiden päähenkilöt ovat tyttöjä, eivät naisia - ainoana poikkeuksena Auringon talo (1990), jonka päähenkilöt ovat vanhenevia naisia. *Marjatta matala neiti* esimerkiksi on neitsyt Maria - myytin muunnos ja itse tarinallakin on säveltäjän mukaan neitseellinen ilmapiiri (Sivuoja-Gunaratnam 1989a, 111). *Sammon ryöstössä* (*Runo* 42) esiintyy unityttö. Lisäksi *Kaivoksen*, *Thomaksen* ja *Vincentin* päähenkilöt ovat kaikki ikääntyviä miehiä, jotka tahtovat luoda jotakin uutta, ja sankareilla on kaikilla avustajanaan nuori nainen: *Kaivoksessa* Ira, *Thomaksessa* Tyttö ja *Vincentissä* Gaby (Sivuoja-Gunaratnam 1989a, 119-120). *Kaivoksessa* esiintyvä Ira on lisäksi Rautavaaran määritelmän mukaisesti "nuori henkilö, tyttö" (Ok, 207).

Rautavaara kertoo *Omakuvassa* "haltuunottavansa" itsensä Manhattanilla vuonna 1977 ja onnistuvansa jo silloin henkisesti irrottautumaan ensimmäisestä avioliitosta:

jo nuoruutta eläessäni tiesin hyvin, miten epävarma, tietämätön, tyyliön ja tyhmä aika se oli. Toivoin koko ajan hartaasti pääseväni siitä pian eroon. Vain lapsuuden kauhut, pelot ja myyttinen avuttomuus olivat olleet vielä pahemmat. Ei, vasta »vanhuus» olisi minun varsinaista aikaani. Se ottaisi haltuunsa kaikki nuo aikaisemmatkin ajat, korjaisi tyhmyydet, tekisi tyylin, tietäisi ja olisi varma. Niin olin aina uskonut. Manhattanilla vuonna 1977 minä vasta ymmärsin ja haltuunotin sen itseni, joka Manhattania kulki vuonna 1955, ymmärsin ja hyväksyin. Jotain oli tapahtumassa, jotain ratkaisevaa.

(Ok, 288.)

Ihminen jakaa elämänsä Martin Kuschin (1988, 159) mukaan retrospektiivisesti eri jaksoihin nykyisten intressiensä mukaan. Tapahtumien poisjättäminen ja niiden korvaaminen on mahdollista, koska ihminen voi jättää rajattomasti seikkoja huomiotta ja torjua ja unohtaa sen, mikä ei sovi yhteen hänen omasta elämästään rakentamansa nykytarinan kanssa. Sopimattomat palaset voidaan kiistää esimerkiksi ilmaisulla "en ollut silloin oma itseni" (ibid., 160). Rautavaara käyttää *Omakuvassa* Kuschin mainitsemaa strategiaa: vuodesta 1955 lähtien harhateillä ollut minuus otetaan haltuun vuonna 1977, ja siinä sivussa kuitataan parikymmentä sopimatonta vuotta elämästä.

Vappu Lepistön mukaan eräs taiteilijaneroon ja boheemi taiteilijaan liittyvä myytti on kärsimyksen ja onnen dikotomia. Syvän ja aidon taiteen ehdoksi asetetaan suuret kärsimykset ja vastoinkäymiset. Taiteilija on yhtäällä ihailtu sankari, toisaalta hän on väärinymmärretty yhteiskunnan marttyyri. (Lepistö 1991, 50.) *Omakuvan* kirjoittaja painottaa tekstissä kohdanneensa elämässään runsaasti kärsimyksiä ja vääryyttä. Teoksen päättyessä koettelemukset ovat kuitenkin ohi - tyyni elämä ja onni on saavutettu ja ahdistava perhe-elämä kohtuuttomine vaatimuksineen on hylätty:

Joten olihan odotettavaa, että se joka syntyi vuonna -28, saattoi odottaa syntyvänsä uudelleen vuonna -82. Symmetria oli täydellinen. Sen mukana toteutui huonojen vuosien läpi kuljettamani usko, että hyvät vuodet olisivat vasta loppupäässä elämää. (Ok, 314.)

Vappu Lepistön mukaan kristus-hahmoiseen taiteilijaan liittyy myös kuoleman käsitys: kateellinen yhteisö hylkää tai-

teilijan ja vain kuolema voi sovittaa tapahtuneen. Rautavaara kuitenkin vie *Omakuvassa* myytin askelta pidemmäksi. Sankari kohtaa herooiden roolinsa edellyttämiä koettelemuksia ja vaikeuksia, käy jopa kuoleman rajalla Hietaniemen hiljaisuudessa, mutta syntyy lopulta uudelleen vuonna 1982 ja saa prinsessansa sekä puoli valtakuntaa.

4.3.2 Jumalallinen halu kontrolloida luomakuntaansa

Omakuvan säveltäjä identifioituu työssään myös luomakuntaa hallitsevan jumalan kanssa. Teoksessa puhutaan moneen otteeseen halusta rakentaa oma sisäinen maailma, jonka suvereenina hallitsijana säveltäjä voisi itseoikeutetusti toimia (ks. esim. *Ok*, 176; *Ok*, 315). Psykoanalyttisessä luovuustutkimuksessa on Lepistön mukaan havaittu, että taiteilijoilla on säilynyt lapsuudesta normaalia enemmän kaikkivoipaisia omnipotenssin tunteita ja he saattavat tiedostamattaan identifioida itsensä jumalan kanssa (Lepistö 1991, 49-50). Myös Maurice Beebe (1964, 13-14) huomauttaa, että norsunluutorni-traditiossa taide rinnastetaan nimenomaan uskontoon, ja siten taiteilija imitoi luomistyössään itse jumalaa.

Rautavaara kertoo halustaan hallita luomakuntaansa:

Näytti siltä, että tässä oli taas aivan uuden laatuinen merkkijärjestelmä, jolla olisi mahdollista rakentaa oma kauneuden maailma. Sellainen, missä itse olisi suvereeni hallitsija, ei kenenkään arvosteltavissa, käskettävissä, vastuussa kenellekään. Jossa olisi turvassa tämän todellisuuden raadollisuudelta, sen tappiolta. (*Ok*, 36.)

Omakuvassa kuvataan, kuinka Rautavaaran luoma sisäinen maailma (sävellykset) joutuu kuitenkin väistämättömään konfliktiin häntä kadehtivan vihamielisen yhteisön kanssa.

Säveltäjä pyrkii kontrolloimaan maailmaansa, jota uhkaavat mm. kapellimestarit, esittävät taiteilijat ja pahiten tietenkin musiikkikriitikot. Muusikot ja kapellimestarit asetetaan luovuuden hierarkiassa alemmaksi kuin luova säveltäjä. He ovat vain säveltäjän idean toteuttajia:

Kuitenkaan en ollenkaan halua päästää käsistäni määräysvaltaa oman musiikkini suhteen, luovuttaa tärkeitä esteettisiä ratkaisuja jollekin (anteeksi vaan) muusikolle...Varjelkoon. En minä sitä varten säveltäjäksi ruvennut, vaan nimenomaan luodakseni ja säätääkseni oman maailmani. Tai, mutatis mutandis, antaakseni juuri tämän musiikin (ja juuri sen) valua lävitseni maailmaan. (Ok, 154.)

Säveltäjä kyseenalaistaa myös kapellimestarien ja muusikoiden kyvyn työskennellä omassa tehtävässään:

Opin myös kertomaan oppilailleni, että älä sinä koskaan luota esittäjien, muusikoiden, kapellimestarien vaikka kuinka kokeneiden ja kuuluisien *musikaalisuuteen!* (Ok, 153)

Suhde esittäviin taiteilijoihin on kuitenkin ristiriitainen, koska jo samalla sivulla kirjoitetaan täysin päinvastaista.

Jopa väljissäkin puitteissa saa minun puolestani jäädä tila subjektiivisille tulkinnoille - edellyttäen, että tulos on mielenkiintoinen. (Ok, 153)

Vaikuttaakin siltä, että subjektiivisille tulkinnoille voi antaa tilaa, mikäli lopputulos on kirjoittajan hyväksyttävissä. Varmempaa on kuitenkin olla luottamatta kyvyttömiä muusikoiden taitoihin.

Musiikkikriitikot saavat Rautavaaralta saa vielä koruttomamman kohtelun. Heistä puhutaan *Omakuvassa* usein diminutiivisin muodoin, esimerkiksi "ns. arvostelijat" (Ok, 58) tai "herra kriitikko" (Ok, 110). Lisäksi Rautavaara lainaa Seppo

Nummea kutsuessaan arvostelijoiden työtä "toisen asteen eksistenssiksi" (Ok, 70) ja on näreissään siitä, että kriitikot kuitenkin "käyttäytyivät kuin olisi asia päinvastoin, riippuisi säveltäjän eksistenssi heistä" (Ok, 71). 1950-luvulla *Helsingin Sanomissa* vaikuttanutta musiikkiarvostelijaa Martti Vuorenjuurta Rautavaara moittii nimeltä ja argumentoi näkökulmaansa Vuorenjuuren olemattomilla musiikillisilla valmiuksilla (Ok, 176). Myös *Hufvudstadsbladetin* toimittaja Erik Wahlström on kirjoittanut hänestä "puuta heinää" (Ok, 254). Rautavaaran aggressiivinen suhtautuminen arvostelijoihin kulminoituu seuraavasti:

Oppihan siinä säveltäjä näkemään, mitkä arvot musiikki-maailmassa olivat konstantteja (nimittäin oma näkemys), mitkä taas variaabeleita (nimittäin ns. arvostelut). Neljän vuosikymmenen kokemuksen jälkeen, niin kohteena kuin ajoittain kohtelevanakin olen valmis kysymään, eikö niin sanottu musiikkikritiikki pitäisi lopettaa? [--] Sanomalehden tilauskannan antamalla auktoriteetilla aina osittain ja usein täysin epäkompetentti henkilö saa käytännössä julkisen tuomiovallan ja suhteessa yleisöön suuren vaikutusvallan, jota hän useimmiten käyttää väärin. [--] Silloin tällöin jää herroja kriitikoita kypälälautaan. [--] informaatiota [--] kyllä tarvitaan, ei alipalkattujen toimittajien itsekorostusta. (Ok, 227-229.)

Rautavaaran kriitikkosuhteessa problemaattista on se, että hän kuitenkin siteeraa *Omakuvan* lehdillä jatkuvasti saamiaan *positiivisia* arvosteluja, mainiten mm. *Pelimannien* esityksestä, että "ns. arvostelijoiden vastaanotto oli erittäin positiivinen sekin" (Ok, 58). Johdettuaan 60-luvulla *Arabescatan* esityksen kirjoittaa Rautavaara seuraavaa: "lehdistö kiitteli suunnilleen uuden kapellimestaritähden syttyneen..." (Ok, 237). Näennäisen piittaamattomuuden alla piilee kuitenkin halu saada ulkomaailmalta positiivista palautetta nor-sunluutorniin, rakentaa minuutta ulkomaailman kanssa käydyn hyväksyvän peilauksen kautta. Rohkaiseva palaute ei uhkaa

teosten integriteettiä, kun negatiivinen kyseenalaistaa ja horjuttaa. Tekstissä vihjataan myös kriitikoiden omiin komplekseihin, jonka takia he oletettavasti kadehtivat yliverstaista ja luovaa säveltäjää:

Sanomalehtiarvostelijan toiminta olisi jollain tavalla oma autonominen asiansa ja henkilökohtaisuudet taas toinen asia. En kyllä yhtään pystynyt näkemään, miten yhden henkilön mielipide sanomalehdessä saattaisi olla muuta kuin sen ao. henkilön mielipide, henkilökohtainen, yksi ja sama kuin ao. henkilö. Ei se teksti painettuna anonyymiksi muutu - tai Pyhäksi [--]. (Ok, 253.) [--] mil-laista kitkemistä [--] aikansa »huippukriitikot» harjoittivat, liian usein. Kyllä siinä kukat saavat kyytiä kompostiin, ja kyllä siinä äheltävät pahat kakarat mielijohteineen ja aggressioineen, henkilökohtaisia kompleksejaan purkamassa. Hyviäkin puutarhureita! (Ok, 263.)

Omakuvan päähenkilö kuvataan myös ulkomaailmaa ja yhteiskuntaa edustavien kriitikoiden kynsissä avuttomaksi uhriksi, jonka elämää ja olemassaoloa (teosten kautta) ulkomaailma vaateineen uhkaa.

4.4 Taide versus elämä

4.4.1 Pyhä taide, likainen ihminen

Romanttisen myytin mukaan taide ja elämä ovat toistensa vastakohtaparit ja niin sanotusti hylkivät toisiaan. Työ ja elämä erotetaan toisistaan *Omakuvassa* selvästi ja niiden välille luodaan hierarkkinen järjestys, jossa taide korotetaan elämän yläpuolelle (ks. myös Tiainen 1998, 34):

Vaaditaan monomaanista yhden ainoan asian jokahetkistä takaa-ajoa. Vaaditaan, että oikeastaan vain se tekeillä oleva, työn alla oleva todella kiinnostaa, että valmiin sävellyksen kohtalo, vastaanotto ja mahdollinen menestys kiinnostavat vain marginaalisesti. Että työ, säveltäminen itse on se tärkeä asia, ei niinkään tulos. Että ei olekaan kysymyksessä »työ», vaan intohimo, joka tyydyttyy vain liiallisena. [--] Sitä pitää rakastaa enemmän kuin itseään ja enemmän kuin lähimmäistä, enemmän kuin

jumalia, rahaa ja menestystä. Jos se ei ole totaalista se on diletanttista. (Ok, 302-303.)

Norsunluutornitradition mukainen taiteilija torjuu elämän vaatimukset ja omistautuu kokonaan taiteelle. Beeben mukaan elämää vieroksuva taiteilija haluaa tulla taiteensa kautta pyhimykseksi - kyllin vahvaksi pidättäytyäkseen maallisista houkutteista. Hän haluaa luoda itsensä uudestaan taiteessaan, jolloin elämä korvataan taiteella ja taiteesta tulee pyhä rituaali. (Beebe 1964, 114.) Taiteen rinnastaminen pyhyyteen tulee *Omakuvassa* ilmi useita kertoja. Rautavaara esimerkiksi mainitsee:

Sillä mitä oli taide, taiteenteko ellei rituaalia, pyhän maailman toistamista? Samalla oman maailman luomista, sellaisen, jossa oli vapaa toimimaan, teki omat lakinsa. (Ok, 266.)

Lisäksi Rautavaara viittaa sävellystuotantonsa kolmeen hallitsevaan aspektiin - modernismiin, mystiikkaan ja kansallis-suomalaisuuteen - nimityksellä "pyhä kolminaisuus, joka ei jakaudu kolmeksi »tyylikaudeksi», vaan esiintyy yhtäaikaa ja rinnakkain läpi kaikkien kausien" (Ok, 264).

Norsunluutornissa istuva taiteilija haluaa kiihkeästi vapautua siteistä elämäänsä ja hän välittää hyvin vähän ihmisyydestä (Beebe 1964, 114). Rautavaaran *Omakuvassa* on toisinaan havaittavissa jopa hienoista ihmisvihaa. Kirjoittaja kertoo esimerkiksi riipaisevasti omatuntonsa haavasta, joka hänellä on ollut siitä saakka, kun hän kohteli huonosti kissaansa Yhdysvalloissa. Hän jatkaa:

Pelkään, että olen elämäni aikana saattanut kohdella ihmisiä huonosti tuntematta mainittavaa syyllisyyttä. He ovat yleensä olleet tavalla tai toisella minuun nähden ylivoimaisia tai pystyneet sellaista ylivoimaa uskottelemaan. Mutta yhä sydäntäni kouristaa, jos muistan eläimelle tehtyä vääryyttä tai julmuutta. (Ok, 145.)

Katkelmassa annetaan ymmärtää, että ihmisten välinen kanssakäyminen olisi jonkinlaista keskinäistä statuskamppailua. Taide taas kuvataan *Omakuvassa* puhtaaksi ja ihmisyyden yläpuoliseksi, johon 'likainen' ihminen ei voi itseään sekoittaa. Kuvattaessa Rostropovitsin soittoa teksti muuttuu lähes aggressiiviseksi:

Tuo mieshän pitelee barokkisatsia hävyttömästi pilanaan, tempuillee tempolla ja varsinkin rytmillä omien »ilmaisujensa» hyväksi! Käyttää jaloa, asiallista ja kunniallista musiikkia välikappaleena *itseelleen*, oman ilmeisen rajoittuneen ja puolivillaisen minänsä puhetorvena. Sillä herran tähden - useimmat isotkin muusikot ovat olleet kyseenalaisia joko karaktääriltä tai kulttuurilta. On ilman muuta katastrofi, jos he innostuvat itseään tulkitsemaan. *Musiikkia* he saattavat tulkita jumalallisesti. He ovat meedioita ja heidän on pysyttävä meedioina. Jos he innostuvat omasta itsestään, niin eipä aikaakaan kun voi kauhistus. (Ok, 82.)

Omakuvassa ilmoitetaan, että elämää, joka muuten on vierasta ja ahdistavaa, pyritäänkin rakentamaan teoksista, sävellyksistä (ks. esim. Ok, 164). Lepistö mukaan erakkotaiteilijan elämä on hänen taiteessaan. Hän

vetäytyy ja tavallaan hylkää elämän kuvatakseen sitä fiktiivisessä, kuvitteellisessa muodossa. Taiteen merkitys on kompensoiva, korvaava. Elävän elämän tilalle rakennetaan korviketodellisuus, keinotekoinen taiteen maailma. (Lepistö 1991, 55.)

Romantiikan aikana syntyi ja vaikutti ns. *estetismi*, joka integroitui osaksi romanttista taiteilijakuva. Sen mukaan taide oli autonomista ja palveli vain omia tarkoituksiaan, eikä sitä tuottavan taiteilijan pitänyt olla kenestäkään riippuvainen. (Cuddon 1991, 12.) Estetismissä taide käsitettiin elämän vastakohtaksi tai vaihtoehdoksi. Toinen ääripää oli pitää elämää itsessään taiteena tai taideteoksena, ja estetismiin liittyi siten myös ajatus täysin taiteellisen

elämän luomisesta. (ibid., 13.)

Omakuvassa elämästä kirjoitetaan kaunokirjallinen taideteos, jolloin elämä ja taide voivat yhdistyä – elämästä tulee omaelämäkerran kautta osa taiteellista tuotantoa. Myös sävellyksiin sekoitetaan elettyä elämää. Rautavaara siteeraa *Omakuvassa* kirjoittamiensa librettojen tekstejä ja tekstien (librettojen ja omaelämäkerran) rinnastamisessa näyttäytyy niiden ilmeinen paralleelisuus. Esimerkiksi nuoruuden yksinäisyyden tavoittelun kuvauksen kohdalla on sitaatti *Thomas-oopperasta*: ”Menkää, menkää! Haluan olla yksin...” (Ok, 135). Ensimmäisen avioliiton ja vaimon neuroottisuuden vakuuttelun kohdalla siteerataan tekstiä *Vincent-oopperasta*. Sitatissa puhutaan hysteerisestä naisesta, joka on kuin ”kaniini katedraalissa, emakko synagogassa” (Ok, 214). *Vincent-oopperan* päähenkilö myös kokee samanlaisen hermohäiriöstä johtuvan kohtauksen, jollaisia Rautavaara väittää kokeneensa nuoruudessaan (ks. Ok, 88). Itse oopperat taas voivat lainata toisiltaan jopa yksittäisiä lauseita (Sivuoja-Gunaratnam 1989a, 124). *Omakuva* taas liittyy librettoja lainaamalla osaksi Rautavaaran koko tuotannosta muodostuvaa makrotekstiä, jota peittää auto-alluusioiden verkosto (ks. Sivuoja-Gunaratnam 1997a, 239).

Rautavaara viittaa *Omakuvassa* myös sinfonioidensa omaelämäkerrallisuuteen ja kuvaa niitä ”subjektiiviseksi elämänmonologiksi” (ks. Ok, 161). Sinfoniat linkittyvät myös säveltäjän elämänkaareen: ne revisoidaan 80-luvun alussa samalla, kun yksityiselämässä tapahtuu muutos (ks. Ok, 250). Käsitys sinfonioiden ja elämän suhteesta tiivistyy seuraavasti:

»Sinfonia» tuntui olevan nimenomaan yksilöllinen puheenvuoro, monologi. Se oli minän ilmaisua, egon ja maailman

seurustelua, omaelämäkertaa, tarinaa minästä ja maailmassa, ajan kiehtovassa taikapiirissä. (Ok, 173.)

Hierarkkisesta suhteestaan huolimatta taide ja elämä voivat Rautavaaran näkemyksen mukaan yhdistyä toisiinsa taideteosten sisällä. Lisäksi *Omakuvassa* toteutetaan estetismin tavoitetta siten, että elämästä kirjoitetaan artefakti, sanataideteos.

4.4.2 Taiteilijan ikuinen elämä

Taiteilijaromaaneissa esiintyy Maurice Beeben mukaan hyvin usein myös ajan ja ikuisuuden teema. Se on hänen mukaansa lähellä myyttiä ihmiseen ja taiteilijaan jakautuneessa minästä. Taiteilijaminä pyrkii pakenemaan kuolemaa ja tavoittelee ikuista elämää ja kuolemattomuutta. Hänen on yritettävä riisua itsensä kronologisen ajan siteistä, jotka kiskovat ihmistä armotta kehdestä hautaan, ja taiteilija pyrkiikin pyydystämään ja vangitsemaan katoavan ajan taideteoksissaan. Vaikka ihmisen hänessä täytyy kuolla, saavuttaa taiteilijaminä kuolemattomuuden teoksissa. Subjektiiivinen taideteos reflektoi luojansa tietoisuutta, ja taiteilija voi kokea saavuttavansa niissä henkilökohtaisen minuuden laajenemisen kohti ikuisuutta ja iankaikkisuutta. (Beebe 1964, 11.)

Rautavaara julistaa *Omakuvassa*, että hän rakentaa elämää teoksista ja voi sen vuoksi paeta kronologisen ajan väistämätöntä kulkua ja elää ikuisesti. Taideteoksissa voi pysäyttää ajan, tehdä elämästä muuttumattoman veistoksen:

Kun on lähtenyt siinä määrin tietoisesti rakentamaan itselleen - ei, vaan itsensä ympärille - elämää teoksina, eskapistista omaa maailmaa, niin muuttuu aika spa-

tiaaliseksi; siitä tulee esine kuin veistos. Eikä veistoksessa ole kronologiaa, sitä sopii tekijän viimeistelystä, korjailla ihan yhtä hyvin edestä kuin takaa, päältä kuin alta. Se on läsnä ajasta riippumatta. Sävellys on uusiutuva nykyisyys, siihen pätee Wittgensteinin huomio »joka elää nykyhetkessä, elää ikuisesti». (Ok, 164.)

Anne Sivuoja-Gunaratnam (1989b, 34) on kiinnittänyt *Omakuvan* arvostelussa huomiota siihen, että teoksessa menneisyys ja nykyhetki yhtyvät ja kaikki aikatasot ovat läsnä samanaikaisesti. Säveltäjä kommentoi *Omakuvassa* paljon ajan kokemusta ja ratkaisuaan kertoa paljon nuoruudestaan:

Miten suunnattoman täynnä tapahtumaa olikaan tuo aika, nuo ajat aina kolmikymmenvuotiaaksi asti, Wienin matkasta alkaneet »vaellusvuodet». Tuntui tapahtuvan suunnattoman paljon, joten aikaa täytyi toki kulua paljon. Kaikki nuo vaiheet, matkat ja oleskelut, opinnot eri maissa ja kaupungeissa veivät pitkiä aikoja, siltä ainakin tuntuu. Kuitenkin, kun tutkii päivämääriä ja almanakkaa, niin tosiasiallisesti minä yhden ainoan vuoden aikana pääsin armeijasta, lähdin Wieniin, palasin Helsinkiin Sibeliusviikolle, tapasin mestarin itsensä, matkustin Yhdysvaltoihin, opiskelin Tanglewoodissa, asetuin asumaan New Yorkiin, aloitin opinnot Juilliardissa - ja kaikki nuo rikkaat episodit, joita siinä lomassa ehti olla! Uskomatonta, että yksi ja sama vuosi saattoi toimia kaiken tuon ajallisena näyttämönä. (Ok, 100-101.)

Rautavaara viittaa kohdassa subjektiiviseen ajan kokemukseen, jossa yksi vuosi saattaa kokemuksellisesti tuntua paljon pidemmältä ajalta. Beeben (1964, 11) mukaa kronologisen ajan vastakohtana onkin juuri subjektiivinen aika, joka ei seuraa kelloa: minuutit ovat joskus tunteja, tunnit voivat olla minuutteja - subjektiivinen aika on universaali. Rautavaara viittaa aikaa käsittelevässä kappaleessa myös siihen, että aika on säveltäjän ja muusikon työväline. Mozartin Rautavaara kertoo kokeneen sävellyksensä kokonaisuudessaan, yhtäaikaisesti, ei kellolla mitattavana jatkumona. Samalla hän onnistuu taas kerran selittämään ensimmäisen avioliiton aikaista reikää *Omakuvassa*: "kokemuksista tyhjä aika on

kuluessaan pitkä, mutta retrospektiossa lyhyt" (Ok, 101).

Musiikki pystyy *Omakuvan* kirjoittajan mukaan rikkomaan lineaarisen ja kronologisen ajan siteet:

Mutta kun kuunnellaan musiikkia, on elämysaika eli se kesto, jonka kuulijan psyyke todellisuudessa elää, yleensä aivan toinen kuin kellolla mitattu kappaleen kesto, joko lyhyempi tai pitempi. [--] Länsimainen käsitys ajasta on lineaarinen. [--] Useilla nykyisillä ns. luonnonkansoilla ja esimerkiksi sellaisella menneellä korkeakulttuurilla kuin Maya-kulttuurilla aikakäsitys on syklinen [--]. (Ok, 102.)

Kronologisen ajan kahleista pyritään vapautumaan *Omakuvan* kerronnassa myös myyttien avulla. Rautavaaralle sekä musiikki, jota hän välittää maailmaan, uni että myytit ovat mahdollisuus olla yhteydessä "toisen todellisuuden" kanssa. Myytit, joiden voi nähdä edustavan ikuisuutta ja muuttumattomuutta, rikkovat kronologisen ajan siteen, josta taiteilijaminän on vapauduttava. Rautavaara viittaa *Omakuvassa* suoraan myyttien ja legendojen arkkityyppiseen hetkeen. Lukijalle selvitetään, kuinka musiikilla on myyttien tavoin kyky rikkoa kronologisen ajan kulku:

[--] musiikin mystillisestä kyvystä avata ovi toiseen todellisuuteen, »tämän» todellisuuden ulkopuolella olevaan [--], mistä ei voi informoida sanoilla ja käsitteillä ollenkaan, vain musiikilla. Eikä silloin suinkaan ole kysymys fantasiamaailmoista ja mielivaltaisista mystifikaatioista. Havaintopsykologian kielellä siinä on vain kysymys tapauksesta, jossa elämyskesto = ja samalla tapahtumakesto = 0. Sehän on myyttien ja legendojen arkkityyppinen hetki [--]. (Ok, 103.)

Omakuvan lapsuuskuvauksessa ja myöhemmin mm. sävelteosten nimissä esiintyy enkelin myyttinen hahmo. Se esiintyy Raamatussa jumalan sanansaattajana, joka välittää maan päälle tietoa taivaan valtakunnasta. Enkeli symboloi *Omakuvassa* taiteilijan etuoikeutettua ja välittävää suhdetta toiseen

todellisuuteen. Toinen teoksessa esiintyvä myyttinen hahmo, joka enkelin tavoin heijastaa taiteilijan välittävää tehtävää, on myytti yksisarvisesta. Yksisarvinen on ollut paitsi siveyden ja puhtauden symboli myös miekan tai jumalan sanan vertauskuva (Cirlot 1962, 337-338). Rautavaara hahmottelee suhdettaan yksisarvisen myyttiseen hahmoon seuraavasti:

Luulen, että jo ennen Amerikkaan menoa löysin Helsingin kirjakaupoissa kaivellessani pienen kirjan runoja, nimeltä »True & False Unicorn», tekijänä James Broughton. Se sisälsi laajan runosarjan, jossa Yksisarvisen, tuon poikkeusolennon merkillinen olemus nähdään monesta näkökulmasta. Kielenkäyttö on virtuoosista, hiukan snobistista, usein ironista englanninkieltä. Se viehätti minua sanomattomasti, samastuin yksisarviseen täydellisesti [--]. Itse yksisarvisesta tuli minun henkilökohtainen vaakunaeläimeni. [--] Kun Åke Hellman näkin sen¹⁰ seinälläni ryhtyessään suunnittelemaan muotokuvaa Vanhan Ylioppilastalon musiikkisaliin, sai hän idean maalata muotokuvan taustaan yksisarvisen, kuten legendaan kuuluu neidon sylissä - joka ilmiselvästi on vaimoni Sini. (Ok, 139-140.)

Kun Rautavaara on ISME-kongressissa Bristolissa, hän asuu yksisarvisen mukaan nimetyssä hotellissa. Myöhemmin lukijalle selviää, että juuri tuolla kyseisellä Englannin matkalla kirjoittaja ja tuleva toinen vaimo kohtaavat:

Mutta jotain tässä piilee, jotain merkitystä ja djupare mening, sillä hotellin nimi on »The Unicorn» - Yksisarvinen! Minun vaakunaeläimeni, miksi? Merkityksiä etsii kaikkialta, tai merkkiä...jostain muusta todellisuudesta, muusta elämästä. (Ok, 309.)

Legendan mukaan yksisarvinen on vainottuna ja takaa-ajettuna uupumaton (vrt. yhteiskunnan vainoama taiteilija), mutta lauhtuu ja alistuu neitsyen lähestyessä. Myös kristus ja hänen näkymätön voimansa on ollut edustettuna yksisarvisen hahmossa. (Cirlot 1962, 338.) Mikä siis sopisikaan paremmin myyttiseksi samastumiskohteeksi kristus-fiksoituneelle taiteilijalle. Lisäksi toinen vaimo rinnastetaan *Omakuvassa*

¹⁰ Keskiaikaisen yksisarvista kuvaavan gobeliinin jäljennös.

yksisarvislegendaan: Sinistä tulee neitsyt, joka kesyttää Rautavaaran, villin myyttisen eläimen.

Narkissos-myytin refleктоitumista *Omakuvassa* käsiteltiin jo kolmannessa luvussa. Rautavaara tuo autobiografiaan - itse-refleksiiviseen kirjallisuudenlajiin - minän kuvaksi Narkissoksen, joka peilaa itseään maailmasta. Narkissoksen tarina on ollut perimmäinen länsimainen myytti itserefleksiosta (Levine 1994, 16). Myös lentämisestä haaveileva myyttinen hahmo Ikaros on *Omakuvassa* läsnä. Rautavaara muistelee joulunaikaa yhdysvalloissa:

Viimeiset jouluostajat kiirehtivät kulkuaan, ja joulutomat, kodittomat maleksivat kuluttaen aikaa. - Sitähän minäkin olen, eikö vain, koditon vieraalla maalla? Arkikityyppinen olotila siis. Mutta jotain tässä ei täsmää, sillä minähän olen koko ajan vain onnellinen, tunnen välillä huumaavaa riemua - olla yksin on olla kokonaan minä! Oudossa maailmassa; kukaan ei tunne, ei vaadi, ei odota. Aivankuin lentäisi korkealla ilmassa. (Ok, 146.)

Maurice Shroderin mukaan romanttisen taiteilijan kasvot eivät perimmiltään olekaan Narkissoksen kasvot vaan Ikaroksen, koska taiteilija haluaa nimenomaan lentää, nousta väkijoukkojen yläpuolelle (älyllisesti tai sosiaalisesti) ja tulla siitä ihailluksi. (Shroder 1961, 54-56.)

Identifioitumalla erilaisiin kautta aikojen esiintyneisiin myyttisiin hahmoihin voi *Omakuvan* kirjoittaja päästä kosketukseen ikuisen elämän ja kuolemattomuuden kanssa. Ikuisen elämän tavoittelu ulottuu *Omakuvan* sisällä kuvatusta maailmasta edelleen koko omaelämän kirjoittamisen projektiin, joka tuottaa pysyvää ja 'ikuista' kuvaa säveltäjä Einojuhani Rautavaarasta. Mikko Heiniö (1993, 2) pohtii, että vasta säveltäjän kadottua tai kuoltua hänen yhteisöllinen säveltä-

jäkuvansa voi todella näyttää voimansa. Kuolemattomuus siis edellyttää paitsi kuolemaa myös voimakasta yhteisöllistä kuvaa säveltäjästä, joka on läsnä vaikka henkilö on poissa. Omaelämäkerran avulla on mahdollista tuottaa pysyvä ja ikui- nen kuva itsestään.

4.5 *Omakeuva ja Joycen Taiteilijan omakuva*

Rautavaaran *Omakeuva* näyttää muistuttavan – ainakin tavassaan kuvata taiteilijaa – hyvin paljon Maurice Beeben tutkimia taiteilijaromaaneita. Anne Sivuoja-Gunaratnam (1989b, 34) mainitsi *Omakeuvan* arvostelussa, että teos leikittelee roma- niteknisillä keinoilla, kuten aukkoisella kronologialla ja toden ja epätoden välisellä rajankäynnillä. Kimmo Korhonen (1990, 41) taas mainitsi arviossaan suoraan, että teoksella on tyyllillisiä yhtymäkohtia Joycen romaanin *Taiteilijan oma- kuva nuoruuden vuosilta*¹¹ kanssa. Olisiko Rautavaaran *Omakeuva* siis taiteilijaromaani eikä omaelämäkerta? Miksi James Joy- cen ja Thomas Mannin nimet mainitaan teoksessa niin moneen kertaan?

Rautavaara kertoo *Omakeuvassa* säveltäneensä kaksi sävelteosta Joycen innoittamana. Kolmannen *Canton* alaotsikko on *A Port- rait of the Artist at a Certain Moment*, ja nimi on Rautavaa- ran omien sanojen mukaan ”muunnelma James Joycen omaelämä- kerrasta”, millä hän tarkoittanee kuitenkin Joycen (omaelämäkerrallista) taiteilijaromaania *Taiteilijan omaku- vaa* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) (ks. Ok, 221). Lisäksi Rautavaara kertoo lukijalle (ks. Ok, 221–223), että hän on käyttänyt orkesteriteoksen *Anadyomene* rivien raken-

¹¹ Käytän teoksesta jatkossa lyhennettyä nimeä *Taiteilijan omakuva*

nuksessa Joycen romaanin *Finnegans Wake* alkukappaleita. Hän kommentoi ratkaisua:

[--] sopii kysyä, kuulemmeko me muka todella sävelkirjajaimia? Tuskin. Piilokuva on vähintään kaksinkertainen ja ironinen, kuten Joyceen kuuluukin... (Ok, 223).

Taiteilijaromaanin genren juuren ovat - autobiografian genren tavoin - tunnustuskirjallisuudessa, ja Rousseau'n *Tunnustukset* on keskeinen rajapyykki lajin historiassa. Maurice Beebe on tutkinut genren kehitystä 1700-luvun lopulta 1900-luvun alkupuolelle ja pyrkinyt hahmottelemaan lajin keskeisiä teemoja. Suurin osa taiteilijaromaaneista on Beeben mukaan autobiografisia ja hän pitää taiteilijapotretteja samantapaisina teksteinä kuin esimerkiksi kirjailijan kirjeitä ja päiväkirjoja. Taiteilijaromaanit ovat tietenkin mielikuvituksen tuotteita, mutta Beebe (ehkä hieman kyseenalaisesti) uskoo, että kirjoittajat kertovat enemmän todellisesta itsestään fiktion naamioituneena kuin he tunnustaisivat julkisesti. (Beebe 1964, 4-5.)

Beebe pitää Joycen vuonna 1916 ilmestynyttä *Taiteilijan omakuvaa* taiteilijaromaanitradition kliimaksina, koska se saavuttaa hänen mukaansa vaikuttavan synteetin genren perustee- moista (Beebe 1964, v-vi). Joycen teos on Beeben mukaan paitsi erään romaanityypin huipennus, myös kirjallisen liikkeen alku, koska teosta on myöhemmin imitoitu paljon. Joyce onnistui teoksessa käsittelemään päähenkilön Stephen Dedaluksen kautta definitiivisesti taiteilijan arkkityyppiä, joka oli jo vakiintunut kirjallisuudessa paljon ennen 1900-lukua. Monet nuoret taiteilijat ja taiteilijoiksi pyrkivät ovat Beeben mukaan sittemmin löytäneet peilin *Taiteilijan omakuvasta*. (ibid., 260.)

James Joycen tiedetään perehtyneen moniin taiteilijasankari-tradition teoksiin (ks. Beebe 1964, 267). Rautavaara taas on *Omakuvan* tekstin mukaan perehtynyt ainakin Joycen ja Mannin teoksiin. Beeben mukaan näyttää siltä, että Joyce ei rakentanut Stepheniä vain omasta luonteestaan ja kokemuksistaan, vaan myös elävän elämän ja fiktion taiteilijasankareista (ibid.). Beebe esittääkin, että koska jopa autobiografian on jossain määrin muuteltava ja uudelleenjärjestettävä elämäntapahtumia, ovat monet Joycen romaanin poikkeamat suhteessa todelliseen elämään syntyneet yksinkertaisesti tarpeesta järjestää kaoottiset impressiot yhtenäiseksi romaaniksi. Beebe perustelee näkemystään *Taiteilijan omakuvasta* autobiografiana Rousseau'n *Tunnustuksilla*, joka todistaa, että siinä missä omaelämäkerta voi olla taiteellinen luomus, voi taiteellinen luomus myös olla autobiografia. (Beebe 1964, 264.)

Beeben mukaan omaelämäkerralliset taiteilijaromaanit eivät siis välttämättä eroa 'totuudellisuudessaan' juurikaan autobiografiasta. Suzanne Nalbantian taas määrittelee Joycen teoksen osaksi esteettisen autobiografian genreä ja tarkastelee, kuinka kirjailijat transformoivat taiteilijaromaaneissaan elämänsä taiteeksi (ks. Nalbantian 1994). Esteettiset autobiografiat eroavat standardiautobiografioista mm. siinä, että kun perinteiset omaelämäkerrat ovat sidoksissa kronologiseen aikaan, sekoittaa esteettinen autobiografia mukaan usein subjektiivista aikaa (ibid., 59). Esteettisten autobiografioiden kirjoittajat ovat Nalbantianin mukaan luoneet erityisiä kirjallisia metodeja, joilla on ollut mahdollista etäännyttää itsensä autobiografiasta eli samanaikai-

sesti sekä paljastaa että kätkeä minuus (ibid., 61). Rautavaaran *Omakuvalla* on siis autobiografiana kosketuspintansa myös esteettisen autobiografian ja taiteilijaromaanin lajin kanssa. Rautavaaran *Omakuva* eroaa lajeista kuitenkin siinä, että teoksen päähenkilön nimi on "Einojuhani Rautavaara", ei kuten Joycella "Stephen Dedalus".

Joycen Stephenillä kaikki taiteilijan arkkityyppiset ominaisuudet. Hän on sensitiivinen, passiivinen, itsekeskeinen, introvertti ja kykenee syventymään täydellisesti johonkin yksittäiseen asiaan. Hän kokee toteuttavansa jumalallista kutsumusta ja kykenee irrottautua etäisyyden päähän jopa omasta minästään. (Beebe 1964, 267.) *Taiteilijan omakuvan* päähenkilö Stephen Dedalus on vielä nuori mies kun romaani päättyy. Stephen Dedaluksen tarina jatkuu vuonna 1922 julkaistussa romaanissa *Odysseus*. Keskityn tässä kuitenkin vain tutkimaan muutamia Rautavaaran ja nuoren Stephenin välisiä yhtäläisyyksiä.

Omakuvan päähenkilö on nuoruudessaan myös Joycen Stephenin tavoin passiivinen, kykenemätön vaikuttamaan ja tarttumaan asioihin:

Kaikki on yhtä ja samaa universaalia olemassaoloa, passiivista. Minä uneksin, oleilin unessa kaikkialla ja jatkuvasti, hajamielisenä ja piittaamattomana. (Ok, 14)

Stephen Dedalus kuvataan *Taiteilijan omakuvassa* hinteläksi nuoreksi pojaksi, joka on onneton ja outo urheilullisten koulutovereidensa seurassa (Beebe 1964, 269). Toveripiirissä Stephen on ulkopuolinen ja havaitsee oman erilaisuutensa:

Leikkivien lasten huudot kiusasivat häntä ja heidän valittomat äänensä saivat hänet aavistamaan vielä kipeämin kuin konsanaan Clongowesissa, kuinka erilainen hän

oli kuin kaikki muut (*Taiteilijan omakuva*, 70).

Rautavaara painottaa *Omakuvassa* myös omaa epäurheilullisuuttaan: "tietysti suomalaisessa koulussa ulkopuolisuus on varmaa sille, joka on huono ja välinpitämätön urheilija" (Ok, 16). Myös koulunkäynti on hänelle tuskaista:

Olin toivoton yksilö, jolle sekä oppivaatimusten täyttäminen että ympäröivien isojen ja pienten pyöveleiden päivittäinen uhka oli se iso-harmaa, johon tukehtuu. Enää se ei tullut yöllä ainoastaan - oliko yö alinomainen. [--] Yhä oppikoulussa, vielä lukiossakin säilyi tuo epätoivoinen voimattomuuden tunne, monissa asioissa loppuun saakka. (Ok, 16.)

Joycen Stephen on myös yksinäinen ja hyvin itsetietoinen, mikä ilmenee jo varhaisella iällä. Hän ymmärtää, ettei pysty kilpailemaan tovereidensa kanssa heidän omalla ruumiillisella tavallaan (Beebe 1964, 270). Isästään ja tämän ystäväistä Stephenin erottaa "kohtalon ja luonteen kuilu" (*Taiteilijan omakuva*, 104). Perhettään katsellessaan Stephen kokee itsensä ulkopuoliseksi ja ajattelee:

Hän saattoi tuskin kuvitella olevansa samaa verta, pikemminkin oli suhde mystillisen ulkokohtainen: poika-puoli, velipuoli (*Taiteilijan omakuva*, 107).

Koulussa Stephen pitää jopa opettajia lapsellisina ja elää kaiken yläpuolella ja ulkopuolella. Rautavaarakin kokee lapsuudessaan itsensä ulkopuoliseksi ja vieraantuneeksi maailmasta, joka kuvataan *Omakuvassa* paikaksi, jossa hänellä ei ole osaa (ks. esim. Ok, 10; Ok, 21). Hän suhtautuu ilmiöön myös hieman ironisesti:

Pelkään, etten minä oikein todella lähtenyt siihen mukaan, vaan jotenkin vain teeskentelin osanottoa. Outsiderin rooli tietysti heijastui ulospäinkin, vieraana ja vieraannuttavana, epäilyttävänä ja eksoottisena. Se ei ollut oikein kätkevässä vielä, ei ollut »taiteellista ilmaisua», laillista etäännytyistä. (Ok, 15-16.)

Eristäytyminen saa Stephenin monien muiden tulevien taiteilijoiden tavoin vetäytymään kirjallisuuden haavemaailmaan (Beebe 1964, 274). Vaikka taiteilijasankarissa korostuu yksilöllisyys suhteessa muihin ihmisiin, hän Beeben mukaan samastuu yleensä toisiin taiteilijoihin ja taiteilijuuden arkkityyppiin. Joycenkin teoksen nimessä puhutaan taiteilijasta muodossa *the Artist, ei an Artist*. (Beebe 1964, 6.) Rautavaara kuvailee *Omakuvassa* samastuneensa toisiin säveltäjiin. Hän mainitsee tavanneensa Sulho Rannan säveltäjäelämäkertoja sisältävissä teoksissa *Suomen säveltäjiä* ja *Sävelten mestareita* maailman, joka kiehtoi häntä (ks. Ok, 35-36). Rautavaara kertoo uppoutuneensa nuoruudessa myös kaunokirjallisuuteen ja esillä ovat Joycen ja Mannin lisäksi mm. Rainer Maria Rilke, Ezra Pound, T.S. Eliot ja Jean-Paul Sartre. Wienissä Rautavaara esimerkiksi kertoo kohdanneensa talon, joka oli identtinen Rainer Maria Rilken maailman kanssa (ks. Ok, 106). Hän myös siteeraa *Omakuvassa* Rilkeä kohdassa, jossa kuvataan yksinäisyyttä. Lukija näkee väistämättä paralleelisuuden kirjoittajan ja saksalaisen kirjailijan ajatusten välillä:

On ahdistavaa ja vierasta. Vaikka - miten onnellinen itse asiassa oletkaan yksinäisyydestä. Kaikki järjestyksessä; maailma tuossa uutena, joka kulmalta yhtä outona, kuin sadussa. Itse sen reunalla, katsomassa, kukaan ei sinua näe, ei huomaa.

Niin että alkaa taas lukea Rilkeä, »Briefe an einen jungen Dichter». Taas ne sanat: »...Yksinäisyys on suuri eikä se ole helppo kantaa, ja melkein kaikille tulee hetkiä, jolloin sen mielellään vaihtaisi banaaliin ja halpaankin yhteyteen...mutta kenties ovat juuri nämä niitä hetkiä, jolloin yksinäisyys kasvaa...Juuri sitä tarvitaan: yksinäisyyttä, suurta sisäistä yksinäisyyttä, itseensä vajoamista, tapaamatta ketään aikoihin - se tulee saavuttaa.» (Ok, 141.)

Stephen Dedaluksen sensitiivisyys ilmenee *Taiteilijan omaku-*

vassa halussa ymmärtää asioita, joita muut ihmiset pitävät tavanomaisina, esimerkiksi jatkuvassa tietoisuudessa näyistä, äänistä ja hajusta (Beebe 1964, 270). Stephen esimerkiksi kummastelee sitä, miksi äiti painaa huulensa hänen poskelleen. Rautavaara on Stephenin kaltainen, kummallisten aistihavaintojen ja tuntemusten pyörteessä elävä nuori taiteilija:

[--] sitä kymmenvuotiaalle pojalle merkitsivät aistimukset, tunnelmat, atmosfäärin - kaikki oli eräänlaista hajua, diffuusia ja epämääräistä, mutta voimakkaasti vaikuttavaa - ohjaavaa.

Siksi kaiketi minä Kaisaniemen kansakoulussa olin melko surkea oppilas. Ensinnäkään en yksinkertaisesti ymmärtänyt lukea läksyjä enkä voimakkaasti visuaalisena tyyppinä ymmärtänyt tai muistanut yhtään mitään kuulemalla. [--] Maailmahan näytti olevan suurenmoista ja pelottavaa tunnelmien, ilmapiirien, hajujen kirjavaa ja julmaa karnevaalia. (Ok, 14-15.)

Rautavaara analysoi ja kuvailee myöhemmin vielä lisää herkkyyttään erilaisille aistihavainnoille:

Sillä tärkein aisti ei ollut kuulo, ei näkö. Tärkein oli haju, tuoksu. [--] Muistot ovat tuoksuja, niin kuin joulu on tuoksu, jonka sana »joulu» herättää. (Ok, 23.)

Jokapäiväisten velvollisuuksien hylkääminen on välttämätön edellytys nuoren Stephenin uralle taiteilijana (Beebe 1964, 283). Stephen pohtii *Taiteilijan omakuvassa* useampaan otteeseen sitä, että taiteen vuoksi hänen on vapauduttava sosiaalisista ja uskonnollisista siteistä, se on hänen kohtalonsa. Teoksen lopussa onkin pitkä jakso, jossa Stephen selittää estetiikkaansa koulutoverilleen. Keskustelussa kiteytetään lopulta se, mitä Stephen tahtoo elämässään tehdä:

En tule puhelemaan sellaista, mihin en enää usko, olkoon sen nimi sitten vaikka koti, isänmaa tai kirkko; ja minä aion ilmentää itseäni jossakin elämän tai taiteen muodossa niin vapaasti kuin voin ja puolustukseksi käytän ainoita aseita, jotka itselleni sallin, vaikenemista, maanpakoa ja viekkautta (*Taiteilijan omakuva*, 274).

Taiteilijan omakuvassa kiteytyy kuva nuoresta taiteilijasta, joka elää taiteellisen vapauden ja arkielämän pakotteiden välisessä kuilussa ja valitsee teoksen lopussa tiekseen eristäytymisen maailmasta ja antautumisen taiteelle. Taiteilijasankari saavuttaa Beeben mukaan tuotteliaan tason usein vasta hylättyään kodin, yhteiskunnan ja uskonnon hänelle asettamat odotukset. Beeben näkemyksen mukaan romaanien kerronnallinen kehitys vaatii, että sankari koettaa ja hylkää rakkauden, elämän, jumalan, kodin ja kotimaan vaatimukset, kunnes jäljellä on vain taiteilijan todellinen minä ja hänen vihkiytymisensä taiteilijana. (Beebe 1964, 6.) Beebe painotakin sitä, että jättämällä yhden elämän taakse taiteilija ei hylkää elämää itsessään vaan voi syntyä uuteen elämään (ibid., 261). Rautavaara toistaa Stephenin tarinan, tosin vasta vanhemmalla iällä, syntymällä uudestaan 80-luvun alussa ja aloittamalla silloin uuden elämän.

Omakuvalla on yhtäläisyyksiä Joycen *Taiteilijan omakuvan* kanssa. Molempien teosten päähenkilöissä representoituu romanttinen taiteilijamyytti ja myös teosten kerronnalliset rakenteen muistuttavat toisiaan. Näkisin teosten yhteydet kuitenkin lähinnä genren tasolla: Rautavaaran autobiografialla on yhtymäkohtia taiteilijaromaanin genren kanssa ja Joycen teos on täysiverinen lajin edustaja. Lisäksi Rautavaara, paitsi että hän identifioituu romanttisen myytin kanssa, oman aikamme taiteilijana myös uusintaa sitä. Vappu Lepistö on hahmotellut tutkimuksessaan myös moderneja ja postmoderneja taiteilijatyyppejä. Modernistinen tyyppi ottaa Lepistön mukaan etäisyyttä ja erottautuu romantiikan myytistä, mutta kantaa kuitenkin mukanaan romantiikan perintöä.

(Lepistö 1991, 59.) Modernin tyyppin Lepistö jakaa kahtia: hän voi olla joko tiedostaja tai asiantuntija. Tiedostaja pyrkii luomistyöllä tukemaan heikkoa identiteettiään ja etsimään puuttuvaa minuuttaan, kun asiantuntija korostaa, että taide edellyttää erityistietoja ja pitkälle harjaantunutta taitoa (ibid., 60-61). Rautavaara ilmoittaa *Omakuvassa* peilaavansa itseään maailmasta eli hän kertoo tutkivansa minuuttaan ja identiteettiään suhteessa siihen ja etsii itseään kirjoittamisen kautta. Kertoja myös painottaa *Omakuvan* nuoruudentekstissä, että vaikka hänellä oli syntymälahjana saatu säveltämisen taito, niin häneltä kuitenkin puuttui käsityötaitoa: pelkän inspiraation voimalla saattoi onnistua, mutta yhtä lailla myös epäonnistua:

Koskaan sitä¹² ei ole esitetty sillä onneksi totesin ajoissa, että »unissakävely» jatkui, tekniikkani ei ollut sujuvaa ja soliidia. En todella osaamalla osannut juuri mitään ja säveltäminen oli sattuman varassa. Jotain onnistui, kuten *A Requiem*, pianokonsertto taas ei. (Ok, 127.)

Postmodernin taiteilijan tunnusmerkkinä voidaan Lepistön (1991, 61) mukaan nähdä eri taiteilijakuvia syntetisoivia tendenssejä, toisaalta pyrkimyksiä purkaa ja ironisoida romanttisen taiteilijakuvan myyttisiä aineksia. Rautavaarassa on nähtävissä piirteitä myös postmodernista taiteilijä-tyypistä, joka elää elämäänsä kokonaistaideteoksena. Lepistön mielestä romanttista taiteilijamyyttiä sekä toteutetaan että puretaan ja olennaista on, että tiedotusvälineitä käytetään imagon luomisessa. Taiteilija siis rakentaa itsestään julkisuudessa tuotemerkkiä ja toimintaan liittyy pitkälle harkittu taide- ja elämänfilosofia. (ibid.)

¹² Pianokonsertto no 0

5. Päätelmiä

Omakuva lähestyy mielestäni taiteilijaromaanille tyypillisiä tapoja kuvata taiteilijaa, ja Rautavaara käsittelee elämänsä teoksessa sekä autobiografisessa että taiteilijaromaanin genren tilassa. *Omakuva* on rajateksti, joka ei sopeudu autobiografian lukemisen konventionaalisiin pelisääntöihin. Teos horjuttaa lukijan kanssa tehtyä autobiografista sopimusta ja siinä representoituu romanttinen taiteilijamyytti. Näyttäisi siltä, että elämänhistoria suodatetaan itsestään tietoisesti arkkityyppisten kuvien ja myyttien lävitse, jolloin minä piiloutuu myyttien taakse ja kieltäytyy jähmettymisen yhdeksi kuvaksi. Lukijalle tarjoutuu siten tekstissä monta mahdollista kuvaa Rautavaarasta ja *Omakuvasta* tulee erilaisten subjektien näyttämö. Lukijan tavoittelema yksi, ydinsubjekti (josta ihmiset Lacanin mukaan haaveilevat) hajoaa näiden 'toisten' kuvien taakse. Suzanne Nalbantianin (1994, 61) mukaan esteettisten autobiografioiden kirjoittajat pyrkivät romaanimuodolla paitsi paljastamaan myös peittämään minuutensa, jota he teoksessa käsittelevät. Myös Rautavaaran *Omakuvassa* minä peittyi - se hajoaa

monikasvoisen subjektin alle.

Rautavaaran *Omakekuva* paljastaa narsistisesti oman kerronnallisen prosessinsa lukijalle. Teksti on sekä tietoinen mahdolltomuudestaan kuvata päähenkilönsä elämää että tavastaan nojautua arkkityyppisiin kuvauksiin taiteilijasta. Juhani Ihanuksen (1987, 93) mukaan tunnustamalla keinotekoisuutensa kirjallisuuden kieli raivaa tietä "konventioiden ja tapojen tyranniasta mielikuvituksen vapaavaltioon". Autobiografian lajikonventioista tietoinen lukija joutuu *Omakekuvan* kaltaisen teoksen kohdalla rakentamaan teoksen merkitystä, jota ei ole 'annettu' hänelle. Teos ei tarjoa lukijalle illuusiota, että se sisältäisi kirjoittajan elämän 'sellaisena kuin se oli ja tapahtui'. Teoksen päätösluku, tilannekuvaus Yhdysvalloista, oikeastaan tiivistää hyvin havainnollisesti teoksen suhteen päähenkilönsä elämään. Teos sisältää fragmentteja, kuvia Rautavaaran elämästä, valikoituja sirpaleita ja tilanteita sieltä täältä.

Rautavaara ilmoittaa *Omakekuvassa*, että hän on lähtenyt rakentamaan itselleen tietoisesti "elämää teoksina" ja hän myös tuottaa elämäänsä julkisuuteen teoksen kautta. Hän käsittelee omaelämäkerran lajia purkavin ja horjuttavin strategioin, ja liittää *Omakekuvansa* edelleen taiteilijaromaanien genreen ja psykologisiin käsityksiin luovuudesta. Rautavaara tekee romanttisen taiteilijamyytin reflektoinnin *Omakekuvassa* näkyväksi, kertoo sen lukijalle. Omaelämäkerran genreen kirjoittaja suhtautuu ironisesti, pitäen sitä peilauksena ulkomaailman kanssa. Lukija joutuukin kysymään itseltään: suhtautuuko kirjoittaja omaan kuvaansa ironisesti? Hän ilmeisesti tietää toistavansa romanttista taiteilijakuvaa ja horjutta-

vansa autobiografista sopimusta lukijan kanssa. Nauraako hän rivien välissä ja jos nauraa, niin nauraako hän omalle tekstilleen vai tekstinsä lukijalle?

Voisiko romanttisen taiteilijamyytin toistaminen siis olla ironista? Ironisessa lausumassa on aina olemassa kaksi mahdollista tulkintaa, sananmukainen tulkinta ja ironinen tulkinta. Tekstin ironinen merkitys on toinen, päinvastainen kuin sen kirjaimellinen merkitys, ja siksi lukijan on esimerkiksi tilanne- tai tekstikontekstin perusteella osuttava oikeaan, tekijän intention mukaiseen tulkintaan. (Rahtu 1991, 113). Mutta mikä sitten laukaisee lausuman vastaanotajassa ironisen tulkinnan? Toini Rahtu esittelee artikkelissaan Dan Sperberin ja Deirdre Wilsonin kaikuteoriaa. Heidän mukaansa ironisiksi aiotuista lausumista on löydettävä ensin positiivinen ilmaus, joka on kuitenkin tarkoitettu negatiiviseksi. Ironisiksi taas voidaan Sperberin ja Wilsonin mukaan tulkita vain sellaiset tapaukset, joissa on löydettävissä jokin aiemmin lausuttu tai ajateltu malli, jota lausuma kaiuttaa. Kyse voi olla esimerkiksi jostakin yleisestä sananparresta tai käsityksestä. (Rahtu 1991, 114.)

Lukija voi löytää *Omakuvan* takaa aiemman tekstin, jota teos kaiuttaa: romanttisen taiteilijamyytin. Siinä, että teksti kaiuttaa myyttiä ei kuitenkaan ole itsessään mitään ironista - kaiuttaminenhan voi olla myös generatiivista eikä siinä välttämättä ole parodisia tai ironisia piirteitä. Ironisoi-siko Rautavaara kuitenkin *Omakuvassa* romanttista taiteilijamyyttiä? Hän kertoo lukijalle rakastuneensa Saksassa prinsessa Liliin, koska se oli silkka "esteettis-dramaturginen" velvollisuus nuorelle miehelle, joka asui vanhassa linnassa

ja luki Rilken teoksia (ks. Ok, 107). Saksassa ollessaan Rautavaara kertoo myös - ironisesti - plagioineensa Thomas Mannin näkemyksiä ja saavuttaneensa teon avulla huomattavaa sosiaalista menestystä:

Huomattavin menestyskin oli itse asiassa Thomas Mannin ansiota, selvää plagiaattia »Joosef-trilogian» johdannosta. »Sielun» lähettilääntehtävä »Hengen» edustajana aineen ihmismaailmassa, missä se, ambassadöörin tapaan, joutuu vaaraan assimiloitua vieraaseen ympäristöönsä ja pettää lähettilääntehtävänsä jne. - tarina sai ilmeisesti ylimääräistä tehoa eksoottisesta saksankielestä, jolla se deklamoitiin kohti liekkien melankolista loimua takassa. (Ok, 111.)

Mutta ironisoiko Rautavaara kohdassa itseään vain tehokkaan plagioinnin vuoksi, vai olisiko kohdassa ironiaa myös itse Mannin ajatusta kohtaan? Romanttisen taiteilijamyytin kaittamisen ironinen piikki ei mielestäni näytä osuvan itse päähenkilöön tai myyttiin vaan ennemminkin vallalla olevaan modernistiseen älykkötaiteilijakuvaan. Asiantuntijatyypin esiintyy Vappu Lepistön mukaan alansa ammattilaisena ja asiantuntijana ja korostaa omaa ammatti-identiteettiään ja on rationalismin hengessä antiteesi romantiikan näkemykselle. Rautavaara näyttää lisäksi suhtautuvan ironisesti ennemminkin teoksensa lukijaan kuin omaan kuvaansa. Taiteilijan itsekeskeisyyttä käsitellään *Omakuvassa* seuraavasti:

Ties kuinka kauan olisin Wienissä viipynyt, tunnelmoinut, filosofoinut, säveltänyt - vaipunut luultavasti jonkinlaiseen esteettiseen nirvanaan, jonka keskeltä olisi voinut Rilken tavoin kirjoittaa kymmeniä runoja ja satoja kirjeitä - tässä tapauksessa tosin musiikkina nuottipaperille. Tuollainen prosessi itse asiassa tapahtuikin myöhemmin useaan kertaan. Taiteilijan egosentrisyys, ikään kuin pyörimisliike oman egonsa ympärillä tuntuu synnyttävän sentripetaalivoimaa, keskittymisen ja keskittymisen yhä ahtaampaan alueeseen. Siitä ei enää pääse ulos omin voimin, tarvitaan ulkoa päin tuleva heräte, riuhtaisu pois. Nyt sitä temmattiin täysin odottamattomalla tavalla. Saapui dramaattinen sähkösanoma [-]. (Ok, 115.)

Tekstikatkelma ei mielestäni ironisoi millään tavoin romanttista taiteilijamyyttä vaan piikittelee lukijan kulttuurista arvomaailmaa. Mikko Heiniö (1989) mainitsi arvostelussaan, että Rautavaaran edustamaa narsismia "harvemmin tapaa tässä huonon itsetunnon maassa". Rautavaara siis rivien välistä ilmoittaa provosoivasti lukijalle: minä olen itserakas ja narsistinen ihminen, mutta en voi sille mitään, koska olen taiteilija ja kaikki taiteilijat ovat tällaisia. Nämä *Omakuvassa* esitetyt taiteilijan 'perusominaisuudet' eivät ole länsimaissa kulttuurisesti hyväksytyjä arvoja. Narsistinen taiteilija-Rautavaara asettuu myös arvoineen yhteiskunnan ulkopuolelle ja julistaa, että itsekeskeisyys on todellisen taiteilijan olennainen piirre, rajaten samalla väkivaltaisesti muunlaiset taiteilijat 'todellisen taiteilijuuden' ulkopuolelle. Rautavaaran taideteorian mukaan jokaisen täysiverisen taiteilijan on oltava yhtä lailla itserakas ja kiinnostunut vain omasta käsialastaan. Mutta mikäli toinen taiteilija ei mahdollisesti identifioitu Rautavaaran näkemyksen kanssa, hän voi joko torjua Rautavaaran mallin tai kysyä itseltään, olenko minä oikea taiteilija. Jos jatketaan tulkintaleikkiä, voi *Omakuvan* rivien välistä yhtä todennäköisesti löytää myös lauseen: jos suutut siitä, että minä olen taiteilija - siis itserakas egosentrikko - olet vain kateellinen! Romanttiseen myyttiin hän kuuluu olennaisena osana myös ajatus kateellisesta ja vihamielisestä yhteiskunnasta. Rautavaara on kiteyttää taiteilijuuden *Omakuvassa*:

Voisi väittää, että voi sitä tehdä säveltäjän vaikka luudanvarresta. Mutta luudanvarreksi se silti kyllä jää, eikä luuta ilman noitaa lennä mihinkään. Siitä noidasta se on kyse, ja noidaksi synnyttään. Tai sitten ei, ja luudanvarsiakin kyllä kävelee musiikkielämässä, nuotteja ripustamassa. (Ok, 47-48.)

Omakuvan teksti sisältää implisiittisen oletuksen siitä, millainen on tosi taiteilija. Muut, jotka kenties olettavat tai luulevat olevansa taiteilijoita, saavat tyytyä nuottiripustajan osaan, kun todellinen Ikaros on syntynyt lentämään.

En kuitenkaan pysty karistamaan mielestäni sitä, mitä Rautavaara mainitsee oopperansa päähenkilöstä Vincent van Goghista:

Itse asiassa hän näytti olevan useimpien niiden ominaisuuksien vastakohta, jotka olin kokenut taiteilijalle välttämättömäksi. Hän oli naiivi ja karkea, hillitön idealisti, masokistinen narsisti, itselleen näyttelijä, rähjäinen boheemi, juoppo itsetuhooja. (Ok, 331.)

Jos Vincent on Rautavaaran mukaan taiteilijan vastakohta, niin minkälaisen taiteilija voisimme katkelman pohjalta hahmotella? Taiteilijan pitäisi olla älykäs ja hienostunut, realisti ja rehellisen aito itsensä, huonoa elämää karttava sivistynyt ja konventionaalinen ihminen. Vastaako tämä määritelmä edes jossain määrin sitä Rautavaaraa, joka *Omakuvasta* hahmottuu? Ei. *Vincentiä* käsittelevä *Omakuvan* luku on julkaistu lähes sellaisenaan *Sulasolissa* 2/1987. Mielenkiintoista onkin, että juuri tällainen *Omakuvan* 'ulkopuolinen' teksti ei tunnu sopivan yhteen muuten teoksessa maalaillun taiteilijakuvan kanssa.

Rautavaaran piirtämä kuva Rautavaarasta alkaa väistämättä näyttää lukijan silmissä epäuskottavalta. Toini Rahdun (1991, 119) mukaan epäuskottavuus on myös eräs ironian indikaattori. Rahtu on havainnut, että kaiun lisäksi tarvitaan myös jokin lausumaa vääristävä elementti. Vääristelyä voi olla esimerkiksi liioittelu, kärjistetyt itsesyytökset, epäuskottavat väitteet tai kysymyslauseilla vaihdettu kirjoit-

tajan positio. *Omakuvan* kaikkein erikoisin piirre onkin mielestäni se, että sama henkilö, joka muutamaa kappaletta aikaisemmin on leijunut toisessa todellisuudessa noutamassa säveleitä ideamaailmasta ja sisällyttänyt myyttisiä alluusiota elämänsä kuvaukseen, analysoi seuraavassa hetkessä oman *Vincent*-oopperansa myyttien mekanismia Roman Jakobsonin ja Claude Lévi-Straussin teorioiden valossa (ks. Ok, 335). Musiikistakin kirjoittaja puhuu toisinaan myyttisin sanankääntein, toisinaan taas esittelee tiukan analyttisesti teostensa kaksitoistasävelrivejä. Maagin hattu vaihtuu tarvittaessa älykön hattuun ja toisinpäin, mikä on mielestäni keskeisin paradoksi *Omakuvan* taiteilijakuvassa. Teoksen kirjoittaja tilittää toisinaan, esimerkiksi varhaislapsuudestaan, elämänsä traagisia tapahtumia. Paikka paikoin hän taas paljastaa lukijalle intiimejä yksityiselämän asioita ja tunnustaa itseironisesti omia heikkouksiaan. Mutta toisaalla hän yhtäkkiä vaihtaa hattua, sulkee yksityiselämän albumin ja kieltää lukijalta kaksikymmentä vuotta elämästään.

Kertojan monihattuisuus, nopea näkökulman vaihtaminen, on Toini Rahdun (1991, 119) mukaan eräs ironian indikaattoreista. Lukija voi havaita ironian, jos hän ymmärtää tekstin kaksimieliseksi: yhdellä kynällä kirjoittaja piirtelee itsetilittäjän paljastavia asentoja, toisella pilkkaajan rienaavia asentoja (ibid., 120). Tekstin ironiavihjeitä voivat Rahdun mukaan olla edelleen valehtelu ja konventionaalisten odotusten pettäminen. Jos lukija ensin viritetään odottamaan pakinaa ja sitten itsetilitystä ja jos hänet vielä saatetaan epävarmaksi kirjoittajan todellisista kasvoista, hänen on pakko etsiä tekstin mieltä sanamukaisen tulkinnan takaa. (ibid., 122-133.)

Omakuvan kertoja on ilmeisen monihattuinen ja teksti on välillä paljastavan intiimiä ja toisinaan taas torjuvan etäistä. Vaikka tarinan epäilyttävyys ja epäuskottavuus on melko ilmeistä, yksittäistä ironista merkitystä tekstistä on kuitenkin hyvin vaikeaa löytää. Autobiografisen projektin takana näkyvät piikittelyn kohteina ainakin tekstin lukija ja minuuden kirjoittamisen mahdottomuus. Erikoista on myös se, että *Omakuvan* taiteilija julistaa teoksessa ainutkertaisuuttaan, mutta onkin lopulta vain klooni: romanttisen taiteilijan, Ikaroksen, Narkissoksen ja yksisarvisen toisinto.

Rautavaara väittää *Omakuvassa* itsepintaisesti, että kirjoittaminen on hänelle itseilmaisua. Hän ilmoittaa lukijalle, että hän on kiinnostunut vain itsestään ja omasta yksityismaailmastaan. *Omakeu*va tekstinä kuitenkin suuntautuu selvästi kohti 'toista', ja teos on luonteeltaan hyvin apologinen. Rautavaara puolustautuu tekstissä useaan otteeseen saamaansa kritiikkiä vastaan. *Omakeuvassa* puolustaudutaan muun muassa oman sävellystuotannon heterogeenisuutta (ks. Ok, 264), "vielschreiberiksi" leimautumista (ks. Ok, 242) ja yksittäisten sävellysten saamaa kritiikkiä vastaan (ks. esim. Ok, 233). Rautavaara ei siten kirjoitakaan omakuvaansa itselleen vaan toiselle, jota hän myös puhuttelee tekstissä. Hän kommentoi lukijalle, kun on ensin julistanut, ettei usko kertovaan balettiin:

Kuitenkin, sanotte te, minähän juuri noina samoina vuosina sävelsin kaksi pianosonaattia, joilla molemmilla on selvästi »ohjelmallinen» otsikko (Ok, 247).

Juhani Ihanuksen (1995, 23, 27) mukaan ihmisen sisäinen ääni ei puhu koskaan itsekseen eikä itselleen vaan aina toiselle,

kuuntelijalle tai lukijalle, jonka olemassaolo on osallinen kertojan minuuden sekä hänen kerronnallisten rakenteidensa ja kertojansa syntymiseen. Ihanuksen mukaan lukemisprosessi rakentaa tekijäminuuden, josta tulee edelleen lukijalle yksilöllistynyt 'toinen'. Ehkä *Omakehuva* on lukijan kannalta mutkikas siksi, ettei lukija pysty kontrolloimaan tekstissä rakentuvaa 'toista' ja ottamaan sitä haltuunsa, vaan on pakotettu etsimään tekstistä alati pakenevaa tekijäminuutta ja jää halunsa kanssa tekstin vangiksi. *Omakehuvan* kirjoittajalla on käsissään valta lukijan suhteen. Hän vaihtelee hatujaan, välillä tunnustaa, välillä salaa ja piilottaa sekä ilmoittaa korjailevansa mennyttä fiktion keinoin. Lukija on pakotettu etsimään teoksen merkitystä ja totuutta kirjaimellisen tulkinnan alta. Ja eikö samalla, kertojan ja lukijan välisessä kisailussa, jossa lukija jää auttamatta alakynteen, kohoa kertoja edelleen, yhä korkeammaksi norsunluutorniinsa, lukijan tavoittamattomiin.

LÄHTEET

I Kirjallisuus

- Aho, Kalevi 1990. Self-portrait. *FMQ* 1/1990. 79-81.
- Beebe, Maurice 1964. *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York: New York University Press.
- Bergland, Betty 1994. Postmodernism and the Autobiographical Subject. Reconstructing the "Other". *Autobiography & Postmodernism*. Ashley, Kathleen - Gilmore, Leigh - Peters, Gerald (ed.). Boston: The University of Massachusetts Press.
- Campbell, Gregor - Slethaug, Gordon E. 1994 [1993]. Mirror stage. *Encyclopedia of contemporary literary theory. Approaches, Scholars, Terms*. 593-595. Makaryk, Irena R. (general ed.). Toronto - Buffalo - London: University of Toronto Press.
- Cirlot, J.AE. 1962. Introduction. xi-liv; Unicorn. 337-338. *A Dictionary of Symbols*, [Diccionario de simbolos tradicionales]. Jack Sage (trasl.). London: Routledge.
- Cuddon, John Anthony 1991 [1977]. Aesthetism. 12-14; Archetype. 58-59; Ivory Tower. 463. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3rd revised edition. Oxford - Cambridge: Blackwell.
- Freud, Sigmund 1993 [1914]. Johdatus narsismiin. [Zur Einführung des Narzissmus]. Johdatus narsismiin ja muita esseitä. 31-59. Rautunen, Mirja (suom.). Helsinki: Lovekirjat.
- Grayson, Susan (1986). Rousseau and the Text as Self. *Narcissism and the Text. Studies in Literature and the*

Psychology of Self. 78–96. Layton, Lynne – Schapiro, Barbara Ann (ed.). New York – Lontoo: New York University Press.

Hako, Pekka 1998. Puhelinhaastattelu.1.12.

Havecroft, Barbara 1994 [1993]. Enonciation/énoncé. *Encyclopedia of contemporary literary theory. Approaches, Scholars, Terms*. 540–542. Irena R. Makaryk (general ed.). Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.

Heiniö, Mikko

– 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Väitöskirja. Helsinki: SMS

– 1989. Narsismia ja itseironiaa. *TS* 28.11.

– 1993. Säveltäjäkuva. *Musiikki* 4/1992. 1–24.

Hutcheon, Linda

– 1980. *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press.

– 1995 [1994]. *Irony's edge. The theory and politics of irony*. 2nd ed. New York – London: Routledge.

Ihanus, Juhani

– 1987. *Kauneus ja kuvotus. Luovuuden, kirjallisuuden ja taiteen psykologiasta kirjoitettua*. Helsinki: Gaudeamus.

– 1995. *Toinen. Kirjoituksia psyykestä, halusta ja taiteesta*. Helsinki: Gaudeamus.

Joyce, James 1964 [1916?]. *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta [A Portrait of the Artist as a Young Man]*. 2. painos. Matson, Alex (suom.). Helsinki: Tammi.

Kilpiö, Markku 1990. Einojuhani Rautavaara: Omakuva. *Sulasol* 1/1990. 34.

Kivekäs, Kyllikki 1990. Kirjoitettu omakuva. *Arsis* 2/1990. 39.

- Kondrup, Johnny 1992. Självbiografien. En traditionalistisk genrebeskrivning. *Självbiografi, kultur, liv. Levnads-historiska studier inom human- och samhällsvetenskap.* 41-62. Gustafsson, Stig Göran (övers.). Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Korhonen, Kimmo 1990. Sanoilla maalattu omakuva. *Rondo* 1/1990. 41.
- Korhonen, Kuisma 1995. Augustinus, Rousseau, Augustinus. *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta.* 131-156. Helsinki: SKS.
- Kosonen, Päivi
- 1989a. Huomioita 'minästä' omaelämäkertateorioissa. *Nais-tutkimus-Kvinnoforskning* 4/1989. 31-40.
 - 1989b. Omaelämäkerran innovaatiot. Nathalie Sarrauten *Lapsuus* näennäisenä omaelämäkertana. *Synteesi* 3/1989. 75-83.
 - 1995. *Samuudesta eroon. Naistekijän osuus George Gusdorfin, Philippe Lejeunen, Paul de Manin ja Nancy K. Millerin autobiografiateorioissa.* Tampereen yliopiston taideaineiden laitoksen julkaisuja 27. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.
- Kristeva, Julia 1993. Freud ja Rakkaus. Ahdistava hoito. *Puhuva subjekti - tekstejä 1967-1993.* 223-260. Sivenius - Arppe, Tiina - Saarikangas, Kirsi - Sinervo, Helena - Stewen, Riikka (suom.). Helsinki: Gaudeamus.
- Kusch, Martin 1988. Kertova minä. *Minä.* 152-164. Niiniluoto, Ilkka - Stenman, Petri (toim.). Helsinki: Suomen Filosofinen Yhdistys.
- Käyhkö, Tuija 1990. Elämää suurempaa. *Tekniikka ja Talous* 9.3.
- Laitinen, Lea 1995. Persoonat ja subjektit. *Subjekti. Minä.*

- Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta.* 35-79. Lyytikäinen, Pirjo (toim.). Helsinki: SKS.
- Lejeune, Philippe 1989 [1975 ym.]. *On Autobiography.* [Le Pacte autobiographique ym.]. Eakin, Paul John (ed.), Leary, Katherine (trasl.). *Theory and History of Literature* vol. 52. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaus-tutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä.* Helsinki: Tutkijaliitto.
- Levine, Steven Z. 1994. *Monet, Narcissus, and Self-Reflection. The Modernist Myth of the Self.* Chicago - London: The University of Chicago Press.
- Lyytikäinen, Pirjo 1997. *Narkissos ja sfinksi. Minä ja toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa.* Helsinki: SKS.
- Länsiö, Tapani 1989. Ehdotus omaksi kuvaksi. *HS* 26.11.
- Maunter, Thomas 1996. Subject. *A Dictionary of Philosophy.* 413-414. Oxford - Massachusetts: Blackwell.
- Maury, André 1988. Kuka hän on? *Minä.* 82-89. Niiniluoto, Ilkka - Stenman, Petri (toim.). Helsinki: Suomen Filosofinen Yhdistys.
- Nalbantian, Suzanne 1994. *Aesthetic Autobiography. From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce and Anaïs Nin.* Houndmills - Basingstoke - Hampshire - London: Macmillan.
- Näre, Sari 1995. Pakenevat prinssit. Naisvihaajan muotokuva. *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta.* 162-182. Heinämaa, Sara - Näre, Sari (toim.). Helsinki: Gaudeamus.
- Rahtu, Toini 1991, *Pahan professorin kaksiteräinen kieli:*

- mikä panee tulkitsemaan tekstin ironiseksi? *Leikkauspiste. Kirjoituksia kielestä ja ihmisestä*. 107-123. Laitinen, Lea - Nuolijärvi, Pirkko - Saari, Mirja (toim.). Helsinki: SKS.
- Reed, Walter L. 1974. *Meditations on the Hero. A Study of the Romantic Hero in Nineteenth-Century Fiction*. New York: Yale University Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1991 [1983]. *Kertomuksen poetiikka*. [Narrative Fiction: Contemporary poetics]. Viikari, Auli (suom.). Helsinki: SKS.
- Rousseau, Jean-Jacques 1965 [1770]. *Tunnustuksia. Valikoima otteita*. [Les Confessions]. 2. painos. Hagfors, Edwin (suom.). Jyväskylä: Gummerus.
- Sartre, Jean-Paul 1981 [1938]. *Inho*. [La Nausée]. 5. painos. Mannerkorpi, Juha (suom.). Helsinki: Tammi.
- Sermilä, Jarmo 1990. Säveltäjä kirjailijana. *HäSa* 5.1.
- Shroder, Maurice Z. 1961. *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*. Harvard studies in romance languages vol XXVII. Cambridge - Massachusetts: Harvard University Press.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne
- 1989a. *Einojunahi Rautavaaran ooppera Thomas - semioottinen analyysi*. Pro gradu-tutkielma. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
 - 1989b. Fakta vai fiktiota? *Synkooppi* Op. 34 4/1989. 33-34.
 - 1997a. *Narrating with twelve tones. Einojuhani Rautavaara's first serial period (ca. 1957-1965)*. Väitöskirja. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
 - 1997b. Rautavaaran "Kaivos" 1957-60/62? - poliittinen ooppera. *Synkooppi* 1-2/1997. 18-26.

- Slethaug, Gordon E. 1994. Centre/decentre. *Encyclopedia of contemporary literary theory. Approaches, Scholars, Terms*. 518-520. Makaryk, Irena R. (general ed.). Toronto - Buffalo - London: University of Toronto Press.
- Smith, Paul 1988. *Discerning the Subject*. Theory and History of Literature, vol. 55. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Storch, Margaret (1986). Blake and Women: "Nature's Cruel Holiness". *Narcissism and the Text. Studies in Literature and the Psychology of Self*. 97-115. Layton, Lynne - Schapiro, Barbara Ann (ed.). New York - London: New York University Press.
- Säveltäjä kumautti vaimoa kirveellä. *Hymy* 5/1990. 60-61.
- Tiainen, Milla 1988. Norsunluutornista ideoiden maailmaan. Taiteilijan ja luovuuden romanttiset representaatiot Einojuhani Rautavaaran teksteissä. *Musiikin suunta* 3/1998. 33-38.
- Tuomisto, Matti 1989. Säveltäjä, joka voisi olla kirjailija. *US* 24.11.
- Veivo, Harri 1994. *Between Fact and Fiction: Communication and Autocommunication in Autobiography*. Paper at the Hommage à Yuri Lotman 20.7. University of Helsinki. [moniste].
- Vihonen, Lasse 1999. Puhelinkeskustelu Yleisradion arkistopäällikön kanssa Rautavaaran radioesitelmän *Kell' onni* on kohtalosta 20.1.1999.
- Watson, Derek 1983 [1979]. *Richard Wagner. Nero ja Keinottelija*. Heikinheimo, Seppo (suom.). Rajamäki: Hellasedition.

II Rautavaaran kirjoitukset

Rautavaara, Einojuhani

- 1957. Toisen sinfonian käsiohjelmakommentti. HKO 11.10.
- 1958. Teoksen *Modificata* käsiohjelmakommentti. HKO 25.4.
- 1959. Aarre Merikanto sävellyksenopettajana. *Suomen musiikin vuosikirja 1958-59*. 28-29. Veikko Helasvuo (toim.). Helsinki: Suomen säveltaiteilijain liitto ja SMS.
- 1962. Kolmannen sinfonian kantaesityksen käsiohjelmakommentti. RSO 10.4.
- 1963a. Länsimaisen musiikin perikato ja uudestisyntyminen: kaksi Feenikslintua. *IS* 16.10.
- 1963b. Länsimaisen musiikin perikato ja uudestisyntyminen: uuden musiikin sankariaika. *IS* 17.10.
- 1963c. Länsimaisen musiikin perikato ja uudestisyntyminen: musiikkia avaruudessa. *IS* 18.10.
- 1963d. Länsimaisen musiikin perikato ja uudestisyntyminen: jäähyväiset kahdelletoista sävelelle. *IS* 19.10.
- 1963e. Oopperan *Kaivos* esittely. *Radiokuunteliija* 10.4. no 15/1963. 23.
- 1963f. Teoksen *Arabescata* kantaesityksen käsiohjelmakommentti. RSO 26.2.
- 1970. Neljännen sinfonian käsiohjelmakommentti. RSO 24.2.
- 1973. Naiset säveltäjinä. *Rondo* 8/1983. 4-8.
- 1975. Arnold Schönberg - romantikko harhateillä. *Musiikki* 2/1975. 33-47.
- 1976a. Teoksen *Anadyomene* käsiohjelmakommentti. RSO 12.10.
- 1976b. Einojuhani Rautavaara. *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. 135-140. Erkki Salmenhaara (toim.). Keuruu: Otava.
- 1976c. Musiikin opetukset. *Rondo* 8/1976. 10-13.
- 1977a. Teoksen *Annunciations* käsiohjelmakommentti. HKO

- 15.12.
- 1977b. Utta suomalaista pianomusiikkia. *Musiikki* 3/1977. 57-71.
 - 1977c. Uusia suomalaisia jousikvartettoja. *Musiikki* 4/1977. 45-53.
 - 1978. Utta suomalaista elektronimusiikkia. *Musiikki* 1/1978. 37-45.
 - 1979. Huomioita säveltämisestä (A Young Person's Guide to Composition). *Musiikki* 3/1979. 176-180.
 - 1981. Teoksen *Angel of Dusk* kantaesityksen käsiohjelmakommentti. RSO 6.5.
 - 1982. Miten säveltää lapsille - ja miksi? *Rondo* 8/1982. 16-19.
 - 1984a. Apostoliko - vai hifi-nauhuri. *Rondo* 1/1984. 10-11.
 - 1984b. Mureneeko länsimainen musiikki? *TS* 11.3.
 - 1985a. Thomas - Analysis of the tone material (An experiment in synthesis). Moore, William (transl.). *FMQ* 1-2/1985. 47-53.
 - 1985b. "Thomas" säveltäjän näkökulmasta. SKO:n käsiohjelmateksti oopperaan *Thomas*, ke 22.9. 9-10.
 - 1987a. Ooppera, ajan seremonia. *HS* 28.2.
 - 1987b. Työpäiväkirja V/86 - V/87. *Synteesi* 3/1987. 2-9.
 - 1987c. Vincent, korvan tarina. *Sulasol* 2/1987. 8-10.
 - 1988. Vastauksia kysymykseen suomalaisuudesta. *Synteesi* 1-2/1988. 1-4.
 - 1989. *Omakuva*. Juva: WSOY.
 - 1990a. ..."siinä täytyy näkyä valoa ja elämänuskoa"... SKO:n käsiohjelmateksti oopperaan *Vincent*, ke 17.5.1990. 4-13.
 - 1990b. Vincentius inter disciplinas - tasoja, paralleelleja, heijastumia, limittyviä aspekteja oopperassa Vincent. *Synteesi* 2-3/1990. 123-130.

- 1992a. Matkalla - unelmoiden ja vapaasti - linnut intohimojen yllä. *Concerto* 5/1989. 20-21.
- 1992b. Taiteilija Eurooppalaisessa kulttuuritaustassa. *Sulasol* 3/1992. 7-10.
- 1992c. Viihtyminen kulttuurissa? *Synteesi* 3/1992. 10.
- 1997. Choirs, Myths and Finnishness. *FMQ* 1/1997. 3-6.
- 1998. *Mieltymyksestä äärettömään*. Juva: WSOY.

Käytetyt lyhennökset

FMQ	Finnish Music Quarterly
HS	Helsingin Sanomat
HKO	Helsingin kaupunginorkesteri
HäSa	Hämeen Sanomat
IS	Ilta-Sanomat
RSO	Radion sinfoniaorkesteri
SMS	Suomen Musiikkitieteellinen seura
SKO	Suomen kansallisooppera
SKS	Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
TS	Turun Sanomat
US	Uusi Suomi

LIITTEET

I UUDELLEEN JULKAISTUT TEKSTIT

- Liite 1 Rautavaara, Einojuhani 1985. Thomas - Analysis of the tone material (An experiment in synthesis). Moore, William (transl.). *FMQ* 1-2/1985. 47-53.
- Liite 2 Rautavaara, Einojuhani 1987. Vincent, korvan tarina. *Sulasol* 2/1987. 8-10.
- Liite 3 Rautavaara, Einojuhani 1987. Ooppera, ajan seremonia. *HS* 28.2.

II KIRJA-ARVOSTELUT

- Liite 4 Aho, Kalevi 1990. Self-portrait. *FMQ* 1/1990. 79-81.
- Liite 5 Heiniö, Mikko 1989. Narsismia ja itseironiaa. *TS* 28.11.
- Liite 6 Kilpiö, Markku 1990. Einojuhani Rautavaara: Oma-kuva. *Sulasol* 1/1990. 34.
- Liite 7 Kivekäs, Kyllikki 1990. Kirjoitettu omakuva. *Arsis* 2/1990. 39.
- Liite 8 Korhonen, Kimmo 1990. Sanoilla maalattu omakuva. *Rondo* 1/1990. 41.
- Liite 9 Käyhkö, Tuija 1990. Elämää suurempaa. *Tekniikka ja Talous* 9.3.
- Liite 10 Länsiö, Tapani 1989. Ehdotus omaksi kuvaksi. *HS* 26.11.
- Liite 11 Sermilä, Jarmo 1990. Säveltäjä kirjailijana. *HäSa* 5.1.
- Liite 12 Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1989. Fakta vai fiktiota? *Synkooppi* Op. 34 4/1989. 33-34.
- Liite 13 Säveltäjä kumautti vaimoa kirveellä. *Hymy* 5/1990. 60-61.
- Liite 14 Tuomisto, Matti 1989. Säveltäjä, joka voisi olla kirjailija. *US* 24.11.