

A close-up, low-angle shot of a vintage pocket watch face. The watch has a white dial with black Roman numerals and a red cross logo. The hands are black with gold-colored tips. The watch is set against a bright, glowing background, possibly a sunset or sunrise, which creates a strong lens flare effect on the right side of the image. The text "HISTORIAN AIKAKONEESSA" is overlaid in large, bold, orange letters, and "Onnittelukirja Hannu Salmelle" is overlaid in smaller, orange letters below it.

# HISTORIAN AIKAKONEESSA

Onnittelukirja Hannu Salmelle

Kannen kuvat ja  
suunnittelu  
Marika Räsänen

Kello K. Immosen  
kokoelmat

# Historian aikakoneessa

Onnittelukirja Hannu Salmelle

Toimittaneet

Silja Laine

Maarit Leskelä-Kärki

Kari Kallioniemi

Harri Kiiskinen

Petri Paju

Heli Rantala



© Kirjoittajat 2011

Kannet:

Marika Räsänen

Ulkoasu ja taitto:

Harri Kiiskinen

ISBN 978-951-29-4624-2 (painettu)

978-951-29-4625-9 (verkko)

Verkkoversion pysyvä osoite:

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-4625-9>

Kustantaja: k&h-kustannus, Turku

Painopaikka: Uniprint, Turku, 2011

*Je n'y peux rien, l'idée d'infini me tourmente.*

Alfred de Musset (1810–1857)



# Sisältö

Esipuhe . . . . .	1
-------------------	---

## I Ajan palapelejä

Klassinen Saksan historiassa <i>Heikki Lempa</i> . . . . .	5
---	---

Käveleminen ja aika <i>Ritva Hapuli &amp; Sakari Ollitervo</i> . . . . .	13
---	----

Leikistä uhkapeliksi. Filosofisista <i>Spiel</i> -teorioista ja 1800-luvun alun romanttisesta uhkapelikulttuurista <i>Asko Nivala</i> . . . . .	21
---	----

Tolstoi, kausaliteetti ja historian liike <i>Heli Rantala</i> . . . . .	33
--	----

Auttaisiko aikakone menneisyyden merkityksen etsinnässä? <i>Kalle Pihlainen</i> . . . . .	41
--	----

Digitaalisen ajan historiantutkimus – kaksi dystopiaa <i>Tapio Onnela</i> . . . . .	51
--	----

”Nykyajan kulttuurihistoria” <i>Kirsi Tuohela</i> . . . . .	59
--	----

## II Ajan teknologioita

Panoramas as Simulated Vehicles at the Paris Universal Exposition of 1900 <i>Erkki Huhtamo</i> . . . . .	67
--	----

Iisakki Vähäpuheisen ja Markus-sedän radioihmeet <i>Paavo Oinonen</i> . . . . .	75
--	----

ESKO-tietokone kertoo: näytöskoneen elämä ja aika <i>Petri Paju</i> . . . . .	83
--	----

Terveisiä TeeVeeltä <i>Maiju Kannisto</i> . . . . .	91
--	----

## III Aikamatkaajia

13. päivä huhtikuuta - rautamarskin huono päivä <i>Anu Lahtinen</i> . . . . .	101
--	-----

Muistin aikakone. Spontaaneja ja tarkoituksellisia matkoja menneisyyteen <i>Leena Rossi</i> . . . . .	107
---	-----



Historian, tradition ja jatkumoiden jäljillä. Suomen paviljonki Shanghain maaailmanäyttelyssä 2010 <i>Maija Mäkkikalli</i> . . . . .	117
Aikamatka Riikaan <i>Anne Ollila</i> . . . . .	129
Illuusion ja autenttisuuden kudelma. Kävelyllä Italiassa yli etäisyyksien ja aikojen <i>Taina Syrjämaa</i> . . . . .	139
Afrikan tähtien alla. Akseli Gallen-Kallelan maalausmatka menneeseen, pysähtyneeseen aikaan <i>Leila Koivunen</i> . . . . .	151
1970-luvun luolamiehet: BBC:n <i>Life on Mars</i> aikamatkafantasiana <i>Rami Mähkä</i> . . . . .	163
Kadonnut krooni <i>Janne Mäkelä</i> . . . . .	173
IV Eläviä kuvia	
Ihmeellinen elokuvassa <i>Lauri Piispa</i> . . . . .	187
Georges Franjun ja Scott Walkerin aikamatka sodan surrealistiseen painajaiseen <i>Kari Kallioniemi</i> . . . . .	195

Emansipaatiota ajan tuolla puolen elokuvassa <i>Kummitus ja Rowa Muir</i> <i>Maarit Leskelä-Kärki</i> . . . . .	201
Leskirouva Larissan avioliitto eli kuinka Gustaf Molinin elämäntyö katosi <i>Outi Hupaniittu</i> . . . . .	211
Kauhun maantiede. Matka ja aikamatka Francis Ford Coppolan elokuvassa <i>Bram Stokerin Dracula</i> <i>Petteri Halin</i> . . . . .	223
Tukholman modseista, dokumenttielokuvasta ja historiantutkimuksesta <i>Heta Mulari</i> . . . . .	233
Kylmän sodan aikakone – vaihtoehtoiset tulevaisuuskuvat elokuvassa <i>Invasion USA (1952)</i> <i>Kimmo Ahonen</i> . . . . .	241

## V Tarinoita

Sokeiden maassa. H. G. Wells, aistien historia ja toisin näkemisen mahdollisuudet <i>Anu Korhonen</i> . . . . .	253
H. G. Wells, Jack London ja Konrad Lehtimäki omassa ajassaan ja matkalla tulevaisuuteen – ajatuksia ihmisyden mahdollisuuksista <i>Hanne Koivisto</i> . . . . .	263

Kaukokuvastin eli tulevaisuuden kulttuurihistoriaa <i>Kimmo Laine</i> . . . . .	273
Otteita <i>Tuomiopäivän kirjasta</i> <i>Kimi Kärki</i> . . . . .	283
Ullakon suitsutus <i>Jaakko Suominen</i> . . . . .	291
Faust-tarinan kulttuurihistorialliset meemit <i>Henry Bacon</i> . . . . .	303
Huonoja pelaajia, huligaaneja ja nokkeluutta. Historiaa West Hamin futisfoorumeilla <i>Riitta Laitinen</i> . . . . .	313
VI Ääniä	
Popular Music, Technology, and Changing Discourses of Nation in Australia <i>Bruce Johnson</i> . . . . .	325
Musiikista ja ylenpalttisuudesta <i>Jukka Sarjala</i> . . . . .	335
Un rayo misterioso – Carlos Gardelin muisto <i>Janne Tunturi</i> . . . . .	343
C-kasetti Pariisissa, YouTube kotona. Kohtaamisia Jacques Brelin kanssa <i>Silja Laine</i> . . . . .	353

Paikka aikakoneena – Melissa Etheridgen Kansas  
*Marjo Kaartinen* . . . . . 361

VII

Historia ihmisessä  
*Kari Immonen* . . . . . 373

## Esipuhe

Haluamme tällä kirjalla juhlistaa kollegaamme, kulttuurihistorian professori Hannu Salmea hänen täyttäessään 50 vuotta. Hannu on toiminut oppiaineemme professorin viran hoitajana vuodesta 1997 ja ollut merkittävästi kehittämässä oppiainetta ja koko oppialaa Suomessa. Hänen oma tutkimusalansa on kulkenut laajasti 'wagnerismista' elokuvaan, musiikkiin, tunteisiin, aatteisiin, teknologiaan ja populaarikulttuuriin. Historia- ja epookkitietoisuus on yksi Hannua pitkään kiinnostanut teema, joka on myös inspiroinut monia hänen oppilaitaan ja kollegoitaan.

Viime vuosina Hannu on koettanut löytää aikaa tutkimukselle aikakoneiden kulttuurihistoriasta lähtökohtinaan brittiläinen elokuvan pioneeri Robert W. Paul ja H. G. Wellsin klassinen romaani *Aikakone (Time Machine, 1895)*. Otimme aiheen häikäilemättä inspiiraatiomme lähtökohdaksi, kun lähdimme työstämään kirjaa, jonka toivomme vuorostaan antavan virikkeitä aikakoneen ajattelulle. Onnittelukirjamme ideana on, että aikakoneen käsite voi toimia metaforana erilaisille tavoille kuvitella, ymmärtää ja käsitteellistää menneisyyttä, tulevaisuutta ja nykyisyyttä.

Kirjan aloittaa Hannun opiskelutoverin, nykyisin Yhdysvalloissa historian professorina toimivan Heikki Lempan analyysi Hannun tutkimusintressien suhteesta 'klassiseen'. Kaihtaako Hannu laajassa tuotannossaan klassista, vai onko sittenkin niin, että klassinen koskee myös Hannua? Tätä seuraavat artikkelit avaavat aikakoneen teemaa muun muassa Hannulle läheisten aiheiden kuten elokuvan, musiikin ja kirjallisuuden kautta. Yhtälailta mukaan astuvat erilai-

---

set aikamatkaaajat krooneista Klaus Flemingiin ja italialaisiin turisteihin tai 1970-luvun poliiseihin. Kirjan päättää emeritus professori Kari Immosen menneisyyden merkitystä ja historiantutkimuksen tilaa pohtiva essee 'Historia ihmisessä'.

Halusimme, että kirjasta tulee Hannun näköinen, mutta jokaisen kirjoittajan persoonallisilla mausteilla höystämä aikamatka historian ihmeelliseen maailmaan. Moni kirjoittaja onkin valinnut itselleen uudenlaisen aiheen, kirjoittamisen tavan tai aineiston. Joukossa on myös suorastaan yllätyksellisiä ja huikeita kaunokirjallisia kokeiluja, jotka kertovat kulttuurihistorioitsijoiden erityisestä tavasta katsoa maailmaa. Kirjoittajiin selvästi tarttunut innoitus kertoo Hannun inspiroivasta kollegiaalisuudesta. Ihmettelimme aina hänen kykyään löytää aikaa tutkimukselle vaativan professorintyön ja hallinnollisten kiemuroitten puristuksessa. Hannu on aina innostunut myös muiden tutkimuksista, ja häneltä löytyy jatkuvasti uusia näkökulmia ja ideoita, sillä hänen kulttuurihistoriallinen tietämyksensä on vailta vertaa. Olemme ylpeitä saadessamme onnitella Hannua omilla teksteillämme!

Kirjaa on ollut ideoimassa koko kulttuurihistorian oppiaineen väki, ja varsinaista toimitustyötä on tehnyt pienempi tiimi, joka on kokenut olevansa onnekas saadessaan työstää kirjaa ja lukea kollegoiden riemukkaita, tunteellisia, analyttisiä ja mystisiäkin tekstejä. Kutsuimme kirjoittajiksi Hannun lähintä tutkimuksellista yhteisöä, ja kirjoittajat ovatkin ensisijaisesti turkulaisia kollegoja Historian, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksessa, mutta mukana on myös vanhoja ystäviä eri puolilta maailmaa.

Huhtikuussa 2011,

toimittajat

**I**

# **Ajan palapelejä**





## Klassinen Saksan historiassa

Heikki Lempa

Saksan historiaa on perinteisesti jäsennetty modernin käsitteellä. Historioitsijat ovat nähneet Saksan joko toteuttaneen modernin projektin omalla tavallaan tai sitten epäonnistuneen siinä. Hannu Salmen työ niin Saksan historian kuin muidenkin teemojen puitteissa on ensi näkemältä lähellä tätä peruslinjaa. Tunnumme hänet ikuisen romantikon Richard Wagnerin ja hänen perintönsä tutkijana. Kaikille meille on tuttua Hannun kiinnostus teknologian ja tunteiden historiaan. Emmekä tietenkään voi unohtaa elokuvan historiaa. Kaikki näyttää viittaavan Hannun kyltymättömään himoon etsiä sitä, mikä on tavanomaisen, tunnustetun ja yleisesti hyväksytyin tuolla puolen. Lyhyesti sanottuna, Hannu Salmen laajassa tuotannossa näyttää olevan yksi yhteinen piirre: tavanomaisen eli klassisen kaihtaminen ja sen osoittamisen epäklassiseksi eli historialliseksi, ikuisesti muuttuvaksi, moderniksi. Mutta jos katsomme hänen tuotantoaan tarkemmin, niin havaitsemme, että asia ei ehkä olekaan aivan niin. Voimmeko sittenkin sanoa Hannu Salmelle, että ”de te tabula narratur”? Yritän seuraavassa hahmottaa klassisen eri merkityksiä historian tutkimuksessa ottamalla esimerkiksi Saksan historian, tarkemmin sanoen epookin, joka alkoi 1700-luvun puolivälissä ja päättyi ensimmäiseen maailmansotaan. Miten tämä epookki käsitti itsensä ja miten me sen käsitämme?

Vuonna 1811 Johann Christoph Adelung määritteli sanakirjassaan klassisen sellaiseksi ”joka on omalla tavallaan erinomaista, niin että se voi olla toisille mallina (*Muster*) tai ohjenuorana (*Richtschnur*)”.

Vaikka Adelung ei malttanut olla mainitsematta sanan roomalaista alkuperää, sen yhteyttä sanaan ”classicus”, joka hänen mukaansa viittasi yläluokkaan (*classici*) eli niihin, jotka eivät kuuluneet tavalliseen kansaan (*proletariis*), klassisesta oli tullut yleiskäsite kaikelle esimerkilliselle. Adelungin aikalainen ja kollega Joachim Heinrich Campe ei edes hyväksynyt termiä sanakirjansa varsinaiseen osioon. Lisäosassa hän sitten selitti, että sana klassinen on käännettävä saksaksi ja oikeita käännöksiä olisivat ”koulunomainen” (*schulrecht*) ja aatelinen (*adelig*). Näin klassisen kaksi merkitystä alkoivat nivoutua saksalaiseen itseymmärrykseen. Klassinen oli jotain esimerkillistä, sinällään moitteetonta ja oikeaa, jota jokaisen tulisi seurata. Mutta klassinen oli myös luokkakäsite, yläluokan väline pitää kapinoiva alaluokka kurissa.

Klassisen merkitys on myös nivoutunut kiistaan vanhan ja modernin välillä. Tämä 1600-luvulla alkanut kiista väritti eurooppalaisten ajattelijoiden suhdetta taiteeseen, kirjallisuuteen, filosofiaan ja yhteiskuntaan. Wilhelm Schlegel näki romantiikassa klassisen vastakohdan ja samalla sen täydellistymän uskonnollisessa mielenlaadussa. Modernista, romantiikasta tuli näin liike, joka tavoitteli tuonpuoleista, tavoittamatonta, kun taas klassinen tyytyi tämänpuoleiseen ja inhimillisesti tavoitettavaan. Schlegel tavoitti näin romantiikan eli modernin käsitteen. Se oli universaalia, ajallisesti rajoittamatonta, kun taas klassinen määritteli sitä, mikä tietynä aikakautena on katsottu päteväksi toteuttamaan universaalia hyvää, kauneutta, ja totuutta. Klassinen on epookkikäsite.

Schlegelin huomio kohdistui taiteisiin, kirjallisuuteen ja arkkitehtuuriin, mutta Michel Foucault ja monet ns. Espanjan kultaisen kauden tutkijat ovat muistuttaneet klassisuuden laajemmasta merkityksestä. Klassinen voi viitata myös alempiin taiteisiin ja sosiaaliisiin käytäntöihin. Ruumiin historia on tästä hyvänä esimerkkinä.

Yritän seuraavassa osoittaa, mitä Saksan historiassa voidaan ymmärtää klassisella ruumiillisuudella. Vaikka monet ruumiillisuuden

historian tutkijat ovat painottaneet muutoksen havaitsemisen tärkeyttä uuden ajan alun Saksan historiassa, tulokset ovat osoittaneet toista. Niin Barbara Dudenin, Ulrike Rublackin, Lyndal Roperin kuin Mary Lindemaninkin tutkimukset ovat paljastaneet kiehtovan mutta monessa mielessä jähmeän vyyhdin ruumiillisuuden käytäntöjä ja kokemuksia. Hovikulttuuri, kirkko, pikkukaupungit, säädetyt ja perinteinen galeninen lääketiede määrittelivät ruumiinkokemuksen rajat. Toki rajoihin tuli säröjä, kun sodat, kapinat ja yksilöllinen uhma asettivat kyseenalaiseksi vakiintuneita käytäntöjä, mutta ruumis säilyi poliittisen vallan esikuvana. Kuninkaan ruumis oli samalla fyysinen ja poliittinen, ja ihmisruumis koettiin passiiviseksi astiaksi, jossa nesteiden virtaus aiheutti liikkeen. Ihmisruumis oli poliittisen vallan alusta, jonka vaatteet, pukeutumissäädökset ja tanssiliikkeet asettivat tarkoin määriteltyyn yhteiskunnalliseen asemaan. Tanssi ja lääketieteellinen dietetiikka olivat uuden ajan alun merkittäviä ruumiillisuuden käytäntöjä ja tiedonaloja. Kutsun tätä ajanjaksoa esiklassiseksi ajaksi Saksan ruumiillisuuden historiassa.

1700-luvun puolenvälin ja erityisesti seitsenvuotisen sodan jälkeen Saksan ruhtinaskunnissa tapahtui merkittäviä poliittisen ja uskonnollisen vallan uudelleenjärjestelyjä. Hovin ja yksityisten perheiden väliin muodostui tila, jota kutsutaan kansalaisyhteiskunnaksi. Sillä on monia ilmenemismuotoja. Sadat yhdistykset, klubit, kahvilat, sanomalehdet, aikakauskirjat, kustantamot, kylpylät, yleiset puistot, jalkakäytävät, tanssiravintolat ja teatterit avasivat kirjaimellisesti tilan, jossa ihmiset voivat kohdata ilman hovin, kirkon ja perheen patriarkaalista kontrollia. Hovin ja muiden hierarkisten valtakenteiden yksisuuntainen käskytyskulttuuri alkoi väistyä vastavuoroisen tunnustamisen (*Anerkennung*) kulttuurin tieltä. Tästä alkoi klassinen kausi saksalaisen ruumiillisuuden historiassa.

Klassinen saksalainen ruumiillisuus rakentui esiklassisten tiedonalojen varaan. Tanssioppaiden ja tanssinopettajien määrä lisääntyi ja myös dieeteettinen lääketiede jatkui vanhalla galenisella, humo-

raalipatologisella perustalla. Mutta syntyi myös uusia tiedonaloja. Tanssitietoa alettiin soveltaa kävelyyn, josta tuli suosittu ruumiillinen käytäntö kaupunginmuurien purkamisen sekä puistojen ja jalkakäytävien rakentamisen myötä. Dietetiikasta taas sai alkunsa voimistelutieto (*Gymnastik*) systemaattisena ruumiinkasvatuksen alana. Tärkeintä kuitenkin oli tiedonalojen nivoutuminen uusiin kansalaisyhteiskunnan käytäntöihin ja instituutioihin. Mm. dieeteettiset käytännöt saivat uutta pontta kylpylöiden lisääntyneestä suosioista ja uusien kylpylöiden perustamisesta. Ja yleiset puistot alkoivat muokata kävelykäytäntöjä: instrumentaalaisesta kävelystä tuli auto-poettista, itsemääräytyvää.

Klassinen saksalainen ruumiillisuus saavutti täyden mittansa 1800-luvun kolmannella vuosikymmenellä. Se oli ensisijaisesti kolmen keskeisen tiedonmuodon ja vallankäytön sulautuma: dietetiikka (*Diätetik*), voimistelu (*Gymnastik*) ja tanssi (*Tanz*). Dietetiikka perustui ns. kuudelle ei-luonnolliselle tekijälle (*sex res non naturales*), jotka kontrolloivat ihmisruumiin aineenvaihduntaa ja ympäristösuhdetta: ilma, ruoka ja juoma, liikunta ja lepo, uni ja valveillaolo, ulostus, affektit. Se käsitti koko inhimillisen elämänpiirin ja Philipp Sarasin on aivan oikein nähnyt siinä 1800-luvun keskeisen minä-tekniikan (Foucault). Dietetiikan hallinnasta tuli 1800-luvun alussa osa porvariston itseymmärrystä, joka olennaisesti perustui ruumiilliseen autonomiaan. Mutta dietetiikka oli myös vallan väline tavallisen kansan ja alaluokan kurinalaistamisessa. Kansakouluissa ja sunnuntaisaarnoissa kansaan alettiin iskostaa hyvän ja oikean elämänhallinnan periaatteita. Dietetiikasta tuli näin osa biovaltaa (Foucault). Näin kävi myös voimistelulle, joka olennaisesti oli dieeteettisen tiedon ja käytäntöjen edelleen kehittämistä. Voimistelusta tuli kuitenkin oma erillinen ja itsenäinen instituutiossa, joka Napoleonin sotien viimeisinä vuosina kehittyi Saksan yhdistymistä ja vapauttamista ajavaksi poliittiseksi liikkeeksi. Monet voimisteluliikkeen jäsenet olivat saksalaiskansallisen liikkeen aktivisteja.

Sama kaksinaisuus ja asymmetrisyys, joka määrittäi dieteettisiä ruumiinkäytäntöjä, voidaan havaita myös tanssissa. 1700-luvun alussa tanssista oli tullut oma tiedonalansa, joka palveli ennen kaikkea hovikäytäntöjä. Sata vuotta myöhemmin tanssitiedosta oli muokattu kehittyvän kansalaisyhteiskunnan (porvarillisen yhteiskunnan) tarpeiden palvelija. Ja se palvelikin sitä aivan erityisessä mielessä. Tanssi on ruumiiden suhdetta toisiin ruumiisiin. Kuten Henning Eichberg on havainnut, suhde muuttui olennaisesti, kun hitaat hovitanssit väistyivät dynaamisen valssin tieltä 1800-luvun taitteessa. Hovitansseille tyypillistä olivat kumarrukset. Valssissa vauhti ja liike saivat keskeisen merkityksen ja kumarrukset saivat väistyä läheisen kosketuksen tieltä. Vastavuoroisen tunnustamisen kulttuuri ei kuitenkaan kadonnut, vaan säilyi kävelyssä, josta tuli 1800-luvun suosituin ruumiinliikunnan muoto. Tanssinopettajat opettivat kävelyä ja välittivät käytäntöjä ja tapoja, joka perustuivat vastavuoroisuudelle mutta myös sosiaaliselle asymmetrialle. Esi-merkiksi tervehdyksessä käveltäessä tervehdittävän ja tervehtijän asemien oletettiin olevan eriarvoisia ja roolien myös. Jos tervehtijä oli ylempiarvoinen, hänen kuului tervehtiä alempiarvoista suullisella tervehdyksellä; samanarvoisille tervehdyksen tuli olla sanaton nyökkäys tai kädenheilautus.

Klassisen saksalaisen ruumiillisuuden voi kiteyttää asymmetrisyyden kulttuuriksi. Se heijasti yhteiskuntaa, jossa laajeneva kansalaisyhteiskunnan alue tarjosi tilan sisäiselle autonomialle ja lisääntyvälle vuorovaikutukselle. Mutta lisääntyvä vuorovaikutus puolestaan lisäsi sosiaalisen konfliktin riskiä. Jokainen ennalta arvaamaton tapaaminen tanssiravintolassa, kylpylässä tai klubissa tuotti asymmetrisen tilanteen, jossa toisen asema oli tuntematon, koska ulkoiset merkit säätyasemalle olivat häviämässä. Vaihtoehtoina oli joko säätyerojen kieltäminen tai vuorovaikutuksen kaihtaminen. Saksalaiset valitsivat klassisella kaudella kolmannen tien. Kuten lukuisat tanssiravintola- ja kylpyläkuvaukset osoittavat, he jatkoivat

säätyerojen tunnustamista ja samalla lisäsivät sosiaalista vuorovai-  
kutusta eri säätyisten kesken. Keskeinen luonnetyyppi klassiselle  
kaudelle on sivistysporvari (*Bildungsbürger*). Hänen poliittinen mi-  
nänsä eli utooppisesta yhdistyneestä ja demokraattisesta Saksasta,  
mutta hänen sosiaalinen minänsä ja ruumiillisuutensa hyväksyi  
olemassa olevan epätasa-arvoisen todellisuuden – ja itse asiassa  
nautti siitä.

Klassinen saksalainen ruumiillisuus ei hävinnyt Saksan yhdistymi-  
sen myötä. Vuoden 1871 jälkeen sivistysporvaristo eli kulta-aikaansa.  
Asymmetrian kulttuuri jatkui monessa eri muodossa. Vaikka Saksa  
liittovaltion tasolla sai demokraattisen perustuslain, liittovaltiovaa-  
lit ja parlamentin, osavaltioiden tasolla sääty-yhteiskunta jatkui.  
Lisäksi keisari Vilhelm II vaikeutti porvarillisen kulttuurin läpi-  
lyöntiä aateloimalla menestyneitä teollisuusjohtajia ja sivistyspor-  
vareita. Armeija, jossa aatelisto pysyi johtavassa asemassa, säilyi  
olennaisesti säätyperustaisena instituutiona. Vasta ensimmäinen  
maailmansota ja keisarillisen Saksan häviäminen tuotti uuden po-  
liittisen ja sosiaalisen tilanteen, jossa klassinen saksalainen ruumiil-  
lisuus ja asymmetrian kulttuuri ei voinut jatkua – ilman radikaaleja  
ideologisia muutoksia, jotka vasta Natsi-Saksa toi tullessaan.

Olen edellä pohtinut klassisen käsitettä ja ottanut esimerkiksi  
1800-luvun saksalaisen ruumiillisuuden. Perinteisesti klassinen on  
epookkikäsitteenä rajattu vuosiin 1770–1800 ja temaattisesti ylempiin  
taiteisiin. Laajentamalla käsitettä niin ajallisesti kuin temaatti-  
sestikin olen halunnut osoittaa, että klassinen voi toimia vaihtoehtona  
modernin käsitteelle. Se ei tarjoa universaalial ja loppumatonta  
jatkumoa kuten moderni. Se rakentuu vääjäämättä katkoksille ja  
voidaan itse asiassa ymmärtää vain katkosten kautta. Mutta klassi-  
nen ei voi kieltää menneisyyttään, joiden elementeille se rakentuu.  
Ja klassinen on klassista myös alemmissa taiteissa, niin musiikissa,  
teknologiassa, tunteissa kuin elokuvissakin. Klassinen koskee myös  
Hannu Salmea.

## Lähteet

- Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der hoch-deutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*. 4 Bde. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1793–1801.
- Campe, Joachim Heinrich: *Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Braunschweig, Schulbuchhandlung 1807.
- Duden, Barbara: *Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730*. Stuttgart, Klett-Cotta 1987.
- Eichberg, Henning: *Leistung, Spannung, Geschwindigkeit. Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18./19. Jahrhunderts*. Stuttgart, Klett-Cotta 1978.
- Foucault, Michel: *The History of Sexuality*. Vol. 2. *The Use of Pleasure*. New York, Pantheon Books 1985.
- Foucault, Michel: *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. New York, Pantheon Books 1977.
- Roper, Lyndal: *Oedipus and the Devil. Witchcraft, Sexuality, and Religion in Early Modern Europe*. London, Routledge 1994.
- Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Schlegel, August Wilhelm von: *Ueber dramatische Kunst und Litteratur*. 2 Bde. Heidelberg, Mohr und Zimmer 1809–1811.





## Käveleminen ja aika

Ritva Hapuli & Sakari Ollitervo

Yllättäen alkukevällä 2010 kuollut suomentaja ja kirjailija Kyllikki Villa (1923–2010) tunnettiin maailmanmatkaajana, joka elämänvalinnoissaan vastusti kiireistä ja sirpaleista elämänmenoamme. Hitaudesta on tullut suojeltavaa. Villa korosti sitä, että hitaasti edetessä aika venyy ja siten saadaan lisää aikaa ja koetaan enemmän. Erityisesti rahtilaivojen matkaajana hän koki olevansa lähes ajattomassa tilassa ja paikassa, ”ei-missään”. Hän oli etuoikeutettu, koska saattoi kuljettaa töitään mukanaan, mikä vapautti hänet paikkasidonnaisuudesta.

Villan laivamatkat ja erityisesti vuonna 2004 julkaistu matkapäiväkirja *Vanhan rowan lokikirja* herättivät lukijoiden kiinnostuksen, mutta hän oli myös innokas junamatkaaja ja kävelijä. Hän näki kävelemisen ja ajan välisen yhteyden, kävelylle ominaisen kokemuksen ajasta. Kävelyt antavat aikaa mietiskelylle. Sen olivat huomanneet jo kävelemällä meditoineet kungfutselaiset ja myös Aristoteles, jolla kerrotaan olleen tapana opettaa liikkumalla ympäriinsä gymnasionin kävelyhallissa.

### Villan matkassa

Jalankulun eri muodoilla on omat etikettinsä, mikä käy hyvin ilmi myös Villan lukuisista matkapäiväkirjoista. 1950-luvulla Lappia samoillut vaeltaja joutui ajoittain katsomaan yksinomaan jalkoihinsa, jottei kompastuisi kantoihin ja juurakkoihin. Rahtilaivat puolestaan pakottivat omaan keinuntaansa, minkä hallitsemisesta hän saat-

toi ylpeillä. Kaupungeissa huomiota vaativat liikenteen rytmi ja kanssajalankulkijat.

Kaupunkikuljeksijana Villa oli ennen kaikkea sivukatujen ja kujien tarkkailija, hän ei niinkään ollut väkijoukkoihin hakeutuva ja siihen sukeltautuva flanööri eikä myöskään näyteikkunoiden ihailija. Hän kuitenkin jakoi flanööreille ominaisena pidetyn kiinnostuksen ihmiskasvoihin ja -kohtaloihin. Hän nautti kasvojen katselusta ja huvitteli luomalla tarinoita kohtaloista kasvojen takaa, mutta tätä hän teki pysäytettyään kuljeskelunsa, kahviloissa ja ravintoloissa istuessaan. Myös junat tarjosivat oivia tilaisuuksia ihmisten tarkkailuun. Naispuolisten flanöörien nautintona pidettyä näyteikkunoiden katselua Villa piti sitä vastoin väsyttävänä ja ryhdittömänä pysähtelemiskävelynä. Kaupungeissa hän harjoitti niin sanottuja eksymiskävelyjä, eli hän eksyi puoliksi tahallaan luodakseen matkoihinsa jännitystä ja seikkailuntunnetta.

Luontokävelijä Villasta sukeutui erityisesti Itävallassa, Villachin alppimaisemissa sijaitsevan kylpylähotelli Warmbaderhofin uskolisena vieraana. Siellä hän kävi nauttimassa hyvästä ilmasta ja hienosta uima-altaasta vuodesta 1980 lähtien. Hän osasi kuljeskelun taidon. Villachin kävelyt veivät hänet metsäpoluille ja niityille. Häntä kiinnostivat risteilevät polut, kukat, tuokset, äänet sekä valot ja varjot. On todennäköistä, että amerikkalainen filosofi ja yhteiskuntakriitikko Henry David Thoreau olisi saattanut hyväksyä Villan oikeaoppisten kävelijöiden joukkoon. Ensi kertaa vuonna 1862 ilmestyneessä, luontoa ja kävelyä puolustavassa pamfletissa *Kävelemisen taito* Thoreau esitti, että vain harvat ovat ymmärtäneet kävelylle lähtemisen taidon, vain harvoilla on kyky kuljeskella. Hän irrotti kävelyn pelkästä liikunnan harjoittamisesta, sillä kävelyssä on kyse päivän tehtävästä, seikkailusta ja elämän lähteiden etsimisestä. Oikeaoppinen kävelijä astuu luontoon kuin pyhättöön eikä koskaan voi ammentaa tyhjiin sen tarjoamia maisemia.

Kävelyt siis liittyivät saumattomasti Villan kiirettä vastustavaan elämäkatsomukseen.

Koska kävely on modernissa, teollistuneessa ja autoistuneessa, yhteiskunnassa muuttunut valinnaiseksi, siitä voi pakon sijasta tulla osa kulkijan henkilökohtaista elämäntapaa ja -filosofiaa. Tämä käy ilmi myös Villan Warmbaderhofin vierailujen alkuvaiheessa matkapäiväkirjaan kirjaamasta ihmettelevästä huomiosta, eikö kukaan muu kävellyt näillä seuduilla. Myöhemmin 2000-luvulla kysymys esittäytyi hieman toisin, sillä poluilla korviin kantautui tehokkaiden askelten ja sauvojen iskujen ääniä – sauvakävelystä, Nordic walkingista, oli tullut osa kylpyläkulttuuria. Tosin siinä on kyse enemmän omaan itseen keskittyvästä liikunnan harjoituksesta ja tehokkuudesta kuin hitaasta mietiskelevästä etenemisestä.

### **Vapaa kulkija**

Kävelemistä voi pitää jopa tuottavuutta korostavan yhteiskunnan vastaisena toimintana. Jalankulkija ilmentää joutilaan sielunmaisemaa. Joutilaan ja nautinnollisen elämäntavan puolestapuhuja Tom Hodgkinson pitää sitä jopa vallankumouksellisena tekona. Onhan kävely ruumiillista työtä, joka ei kuitenkaan tuota muuta kuin ajatuksia, kokemuksia ja saapumisia. Hodgkinson juhlistaa jalankulkijaa seuraavasti:

Jalankulkija on ihmisolennoista ylevin ja mahtavin. Hän kulkee huvikseen, hän tekee huomioita muttei häiritse, hänellä ei ole kiire, hän pärjää oman mielensä kanssa, hän vaeltaa ennakkoluulottomasti, viisaana ja hilpeänä, jumalaisena. Hän on vapaa.

Jalankulun ohella Hodgkinson käsittelee ideoita tuottavina, ajatuksia tutkiskelevina ja niitä selventävinä tekoina mm. unia ja unelmia, oikeaoppista teenjuontia ja arkisten huoltien yläpuolelle kohottavaa tähtien katselua – hyödytöntä omistautumista.

Näihin – ei ainakaan välittömästi aineellista ja taloudellisesta hyötyä tuottaviin – tekoihin voi liittää lukemisen, joka usein on mukaansa tempaavaa mutta myös aikaa vievää. Lukemista ja kävelemistä on käytännössä hankala yhdistää, mutta lukemalla on mahdollista kokea ”nojatuuolikävelyjen” iloja. Kuten kaunokirjallisuuden sitaateista koostuvan *The Burning Leg* -teoksen toimittaja Duncan Misshull toteaa, lukuisat kulkijat ovat vaeltaneet kirjojen sivuilla. Kuvitteellisilla ja symbolisilla teillä vaeltavat elämän päämäärän etsijät, levottomat sielut, oudoksuntaa ja jopa pelkoa herättävät ohikulkijat, öiset kuljeskelijat ja kaupunkien katuja kartoittavat jalankulkijat. Henkilöt kohtaavat toisensa kävelyillä ja solmivat yhteisen kohtalonsa. Misshull huomauttaa, että kertomukset eivät niinkään analysoi sitä, miksi henkilöt kävelevät vaan osoittavat sen, kuinka identiteetti on sidoksissa liikkeeseen. Kirjailijat ovat löytäneet sanat, joilla kuvata tätä liikettä.

*The Burning Leg* -kokoelman sitaatit ovat suurelta osin peräisin 1800-luvun ja 1900-luvun alun kirjallisuudesta. Siksi siitä puuttuikin viipyilevistä kävelyretkistä koostuva, vuonna 2001 auto-onnettomuudessa menehtyneen W. G. Sebaldin romaani *Saturnuksen renkaat*, joka on saanut alaotsikokseen ”Pyhiinvaellus Englannissa”. Teoksen kertoja houkuttelee lukijan mukaansa seuraavin sanoin:

Elokuussa 1992, kun koirankuu eli mätäkuu lähenei loppuun, lähdin vaeltamaan halki itäenglantilaisen Suffolkin kreivikunnan toivoen näin pääseväni eroon tyhjyydestä, joka valtasi sisimpäni saatettuani ison työn päätökseen. Toiveeni toteutuikin tiettyssä määrin, sillä olen harvoin tuntenut olevani yhtä vapaa kuin silloin, kulkiessani tunti- ja päiväkausia noilla osaksi vain harvaan asutuilla seuduilla jonkin matkan päässä rannikosta.

Kävelemisen historiasta on nostettu esiin se, että kävely antaa ihmiselle takaisin ruumiin ja aistien kokemukset sekä luo yhteyden

jalkoihin, ihmisen vanhoihin ystäviin. Sen lisäksi, että kävely on elvyttävää ja terveellistä, se sallii omanlaisensa mielentilan sekä antaa jalkojen johdattaa sydäntä ja mieltä. Kävely merkitsisi jatkuvaa ja muuttuvaa vuoropuhelua maan ja jalan, ihmisyyden ja maailman välillä. Ymmärrettävästi tällaisten ajatusten ilmaiseminen on tullut mahdolliseksi ja tähdelliseksi monimutkaisesti teknologisoituneessa maailmassa.

Kävelyn väitetään myös luovan yhteyttä ihmiskunnan hitaampiin aikoihin. Sen merkitykseen viittasi myös Kyllikki Villa. Ajatus siitä, että voisi askeltaa pitkin niin historiallista rakennelmaa kuin Kiinan muuri, sai hänet lähtemään itselleen poikkeukselliselle ja jopa hänen ihanteidensa vastaiselle lyhyelle, vain viikon kestäneelle seuramatkalle Kiinaan marras-joulukuun vaihteessa 1990. Muurilla kävelyn kokemuksensa hän tiivistä yhteen lauseeseen: ”Ihmeellistä oli omin jaloin puskea ylämäkeen sillä ikivanhalla muurilla – ja samoilla nilkka-Ecco-kengillä, jotka on 3 eri matkalla kiillotettu Lisabonissa.” Villan sanat pyrkivät ilmaisemaan muistille ominaista samanaikaisuutta.

## Lupaus

Käveleminen ja sen kuvaaminen ovat ja eivät ole sama asia. Matkakuvilla sekä historiallisilla ja taideteellisilla kuvauksilla on oma erityinen voimansa. Usein vasta ne antavat mahdollisuuden nähdä sellaista, joka kaikessa tavanomaisuudessaan on myös perin vierasta ja yllättävää. Esimerkiksi kuvataide herättää huomiomme näyttämällä toimintoja ja esineitä, jotka ovat arkipäiväisyytensä peittämiä. Kuvaukset mahdollistavat intensiivisen, asioihin itseensä keskittyvän kokemuksen. Kuvien fenomenologian puolesta kirjoittava Béatrice Han-Pile huomauttaa voimakkaiden kuvien toisesta ulottuvuudesta. Vaikka kuvat tekevät arkisista asioista jännittäviä, eli kiinnostavia ja odottamattomia, ne samalla saattavat muistuttaa

meitä siitä, kuinka vaativaa ja jopa mahdotonta täysi omistautuminen todellisuudessa on.

Suhtautuminen kävelemiseen voi toteutua myös ylitulkitsevasti ja tavalla, joka tekee siitä ylen symbolista ja eräänlaisen suurten yhteyksien valoa heijastavan pinnan. Kyllikki Villa tunnisti kävelemisen yhteyden aikaan. Käveleminen viittaakin siihen omalla tavallaan. Se antaa aikaa ja saa meidät näkemään ympäristömme. Vastoin tätä kävelemiseen liittyvää myönteisen kokemuksen mahdollisuutta aika tuntuu useimmiten katoavalta voimavaralta ja jopa koneelta, koska se raivaa tieltään ja vie mennessään suuren osan inhimillisistä saavutuksista.

Kuten käveleminen antaa ymmärtää, ajan voi siis yrittää nähdä myös toisin. Max Horkheimer sanoi kerran, että aika merkitsee rakkautta: annamme aikaa asioille, joita rakastamme. Oikeastaan Horkheimer puhui sivistyksen ideasta, joka ylittää valmiin kulttuurin maailman ja muut ihmiset huomioivan käyttäytymisen oppimisen. Hänen mukaansa sisäinen muotoutuminen ja yleiseen suuntautuminen toteutuu kääntymisenä asioiden puoleen tavalla, joka samalla tunnistaa niiden yhteyden kokonaisuuteen. Horkheimer pitää omistautumista suhtautumistapana, joka ei kohtele asioita vain välineellisesti. Kaikkea tätä hän kutsuu kokemuksen tieksi.

Jos käveleminen on ajan antamista ja omistautumista, siinä saattaa piillä sivistymisen taivaallinen lupaus.

## Lähteet

- Amato, Joseph A.: *On Foot. A History of Walking*. New York University Press, New York 2004.
- Han-Pile, Béatrice: Describing reality or disclosing worldhood? Vermeer and Heidegger. *Art and Phenomenology*. Ed. by Joseph D. Parry. Routledge, New York 2011.
- Hapuli, Ritva: *Matkalla kotona. Kyllikki Villan matkapäiväkirjoista*. Faros, Turku 2008.

- Hodgkinson, Tom: *Joutilaisuuden ylistys*. Suom. Risto K. Träff. Basam Books, Helsinki 2006.
- Horkheimer, Max: Sivistyksen käsite. Suom. Raija Sironen. *Yliopiston ajatusta etsimässä*. Toim. Kari Kantasalmi. Gaudeamus, Helsinki 1990.
- Sebald, W. G.: *Saturnuksen renkaat*. Suom. Oili Suominen. Tammi, Helsinki 2010.
- Solnit, Rebecca: *Wanderlust. A History of Walking*. Penguin Books, Harmondsworth 2001.
- The Burning Leg. Walking Scenes from Classic Fiction*. Ed. by Duncan Misshull. Hesperus Press, London 2010.
- Thoreau, Henry David: *Kävelemisen taito*. Suom. Markku Envall. Jack-in-the-box, Helsinki 1997.





Leikeistä uhkapeliksi. Filosofisista *Spiel*-teorioista  
ja 1800-luvun alun romanttisesti  
uhkapelikulttuurista

Asko Nivala

Uhkapeleistä yksikään ei ole suotuisampi pankkiirille kuin *Pharao*. Pankin etu pelureihin nähden on osin aritmeettista, osin moraalista. – Ei ole lainkaan harvinaista, että moraalisella valta-asemalla on kuitenkin paljon vaarallisemmat seuraukset. Pelurin sokaistuminen onnesta, hänen epäonnen kuumentamat tunteensa ovat pankin näkymätön ei-laskettavissa oleva varanto. – Pankkiiri sitä vastoin säilyy tuntevana olentona aina samanlaisena; hän pelaa peliään kuin kone.

– *Neuester Spielalmanach für Karten-, Schach-, Brett-, Billard-, Kegel- und Ball-Spieler* (Uusin pelialmanakka kortti-, shakki-, lauta-, biljardi-, keila- ja pallopeleihin, 1820).

\* \* \*

Walter Benjamin vertasi teoksessaan *Silmä väkijoukossa: Huomioita eräistä motiiveista Baudelairen tuotannossa* (*Über einige Motive bei Baudelaire*, 1939) uhkapelurin monotonisia liikkeitä tehdastyön mekaanisiin suorituksiin. Toistuva panoksen asettaminen, korttien tutkaileminen ja jo automaattiseksi muuttunut panostusratkaisun

tekeminen muistuttivat hänestä liukuhihnalla työskentelevän työläisen puolittain tiedostamattomasti suorittamia liikesarjoja. Alati alusta alkava uusi pelikierros sekä tehdastyöläisen katkelmallinen, moniin toisiinsa liittymättömiin vaiheisiin jaettu ja aina alusta alkava työsuoritus rinnastuivat toisiinsa. Pelurin hahmo nousee siten hänellä koko pirstaloituneen modernin kokemuksen symboliksi hiukan samaan tapaan kuin Fritz Langin *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922)-elokuvassa.

\* \* \*

Teollinen vallankumous oli vasta käynnistymässä 1790-luvun lopun Saksassa. Vaikka fordistista massatuotantoa ei ollut vielä lainkaan keksitty, kirjoitti myös Friedrich Schiller modernin aikakauden fragmentoivasta vaikutuksesta ihmisiin kuudennessa kirjeessään esteettisestä kasvatuksesta (*”Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen”*, 1795):

– – nautinto erotettiin työstä, keino päämäärästä, ponnistelu palkinnosta. Ikuisesti kahlittuna vain yhteen pieneen kokonaisuuden sirpaleeseen ihmisestä itsestään muodostuu pelkkä sirpale; korvissaan pelkästään sen pyörän monotoninen meteli, jota hän pyörittää, hän ei koskaan kehittä olemuksensa harmoniaa – –

Klassistina Schiller asetti vastakkain antiikin Kreikan sopusointuisen, orgaanisen maailman sekä modernin pirstaloituneen maailman. Teollistuminen oli tekemässä ihmisistä itsestään niiden koneiden kaltaisia, joiden parissa he viettivät päivänsä.

\* \* \*

”Kuten tiedätte, filosofien kanssa voi nykyisin lähinnä pelata korttia – –” Schiller tarkoitti tällä viikoittaisia peli-iltojaan F. W. J. Schellingin kanssa Jenassa. Goethe joutuikin jo torumaan ystävänsä

yömyöhälle jatkuneesta kortin lätkimisestä. Benjaminin mukaan pelurille on tyypillistä täydellinen ympäröivän maailman unohtaminen: ”He elävät elämäänsä automaatteina ja muistuttavat niitä Bergsonin hahmoja, jotka ovat likvidoineet muistinsa täydellisesti.” Schiller ja Schelling uppoutuivat tuntikausiksi bridgen edeltäjään *LHombreen* (*Mies*), jonka nimi viittasi 1700-luvun lopun Saksassa vallinneeseen Espanja-muotiin. Friedrich Schlegel rinnastaakin kolmiodraaman varaan rakentuvan *LHombre*-pelin ja espanjalaiset juonitteludraamat: ”Espanjalaisten juonittelukappaleilla on paljon yhtäläisyyttä *LHombren* tai jopa *Pharaospielin* kanssa.” Valistuksen aikana salongit olivat olleet paikkoja kriittiselle keskustelulle, mutta romantiikan myötä niissä alettiin harjoittaa yhä enemmän uhka-pelejä. Schlegel viittasi toistuvasti tuotannossaan joinakin aikoina jopa lailla kiellettyyn *Pharaospiel*-uhkapeliin.

\* \* \*

Schiller muotoili erään kuuluisimmista filosofisista teorioista koskien *Spiel*-käsitettä. *Spielin* voi suomentaa kontekstista riippuen leikiksi, peliksi tai jopa näytelmäksi. Esteettisen kasvatuksen teoriassaan Schiller näki ihmisen leikkivietin kaiken inhimillisen kulttuurin perustana. Olihan jo Immanuel Kant määritellyt teoksessaan *Kritik der Urteilskraft* (*Arvostelukyvyn kritiikki*, 1790) esteettisen kokemuksen mielteillä tapahtuvaksi esikäsitteelliseksi leikiksi. Vastavasti varhaisromantiikan runoilija Novalis kehitti teoriaa tiettyjen formalisoitujen sääntöjen puitteissa tapahtuvista ajatusleikeistä: ”Ehkäpä shakkipelin kaltaisen pelin kautta voisi tuottaa symbolisia ajatusrakennelmia.” 1900-luvulla kulttuurihistorioitsija Johan Huizinga sekä hermeneutikko Hans-Georg Gadamer rakensivat omia *Spiel*-teorioitaan tietoisesti tälle Schillerin luomalle perustalle. Jopa Ludwig Wittgensteinin kielipelit hyödyntävät metaforaa kielestä ihmisten välisenä pelinä.

\* \* \*

Klassistisen Schillerin painottaessa pelien ja leikkien olevan osa humanistista *paideia*a, leikkisää kasvatusta, varhaisromantikko Friedrich Schlegel nosti taas esiin jokaiseen peliin liittyvän välttämättömän riskielementin. Schlegel käsitti avantgardistiset kirjalliset kokeilunsa eräänlaisena uhkapelinä, jota hän kävi kasvavan porvarillisen lukijakunnan käsityskyvyn rajoilla. Näin hän kehitteli omaa uhkapelin käsitteelle perustuvaa kulttuuriteoriaansa eräänlaisena kriittisenä vastineena Schillerin optimistiselle leikkiteorialle.

\* \* \*

Käsitys naivista ja vilpittömästä romantikosta on 1900-luvun tutkimuksen tuottaman idealisaation tulosta. Romantikkojen tekstien aikalaisiltaan saaman vastaanoton tutkiminen on tässä suhteessa valaisevaa. Esimerkiksi Auguste von Kotzebue kirjoitti Jenan varhaisromantikoista draaman *Der hyperboreische Esel oder die heutige Bildung* (*Hyperborealainen aasi eli nykyinen kasvatust*, 1799). Siinä Karl Friedrich Schlegeliä muistuttava nuori mies Karl palaa yliopistosta sukulaistensa luokse. Koska *Der hyperboreische Esel* on parodia romanttisesta liikkeestä, äkkipäältä siinä olettaisi olevan paljon kuvauksia Karlin tunnemyrskyistä. Näitä ei kuitenkaan löydy lainkaan. Kotzebue oli itse valistuskulttuuriin kuuluneen sentimentalismin edustaja, jolle varhaisromantikkojen akateemiset abstraktiopelit vaikuttivat täysin inhimillisistä tunteista vieraantuneelta. Siten myös hänen näytelmässään heidän johtohahmonsa Schlegel kuvataan äyllilisen viileäksi abstraktiokoneeksi. Karl on peluri ja teeskentelijä, joka ei kykene lainkaan inhimillisiin tunteisiin edes omaa äitiään kohtaan.

\* \* \*

Pelata *Pharaota* hurjimman intohimoisuuden vaikutelmalla ja olla kuitenkin etäännyntynyt ja poissaoleva; punnita yhtenä hetkenä kuumeisen kiinnostuneesti kaikkea ja heti tämän mentyä ohi kääntyä pois piittaamattomana: tämä oli vain yksi niistä huonoista taipumuksista, joiden parissa Julius vietti villin nuoruutensa.

Näin Schlegel kuvasi *alter egoaan* Juliusta romaanissaan *Lucinde* (1800). Naisiin pettynyt ja kyyninen Julius käsittää omien tunteidensa hallinnan pelin metaforan kautta: ”Näin hänen intohimonsa kasvoi uhkapeliin, jonka satunnaiset kiemurat, erikoisuudet ja onnenkantamat kiehtoivat häntä aivan samoin kuin korkeammalla tasolla hän löi vetoa, tai uskoi lyövänsä vetoa, intohimoistaan ja niiden kohteistaan täysin mielivaltaisesti.” Romantiikan ajan modernia kokemusta luonnehti filosofi J. G. Fichten teoretisoima jatkuva ailahtelu (*Schweben*) tunnetilasta toiseen. Vastaavasti pelurin tunnetila saattoi heitellä hetkessä suurimmasta onnesta surkeimpaan suruun.

\* \* \*

1800-luvun kuluessa vakiintunut dandyn hahmo syntyi jo varhaisromantiikan aikana. Ensimmäisenä dandynä pidetään yleensä englantilaista Beau Brummelia, joka oli vain kuusi vuotta Schlegeliä nuorempi. Brummel tuhlassi lopulta kaiken omaisuutensa muotivaatteisiin ja uhkapeleihin päätyen vapaaehtoiseen maanpakoon kanaalin toiselle puolelle Ranskaan. Dandylle oli tyypillistä sosiaalisilla suhteilla pelaaminen. Yhteiskunnalliselta taustaltaan Brummel oli porvaristosta tuleva nousukas, joka pääsi asemaansa sosiaalisten taitojensa avulla. Vaikka dandy on varhaisromanttinen luomus, täysin kehittynyt 1800-luvun flanöörin hahmo oli sen sijaan mahdollisuus ilman pasaaseja, joissa maleksia. Kuitenkin romantiikan maanteillä kävelevä vaeltaja (*Wanderer*) oli flanöörin eräänlainen

kantamuoto. Charles Baudelaire vain siirsi tuon hahmon suurkaupunkien kaduille ja kauppakäytäviin.

\* \* \*

Uhkapelaaminen ei jäänyt Schlegelille pelkäksi sosiaalisia suhteita kuvaavaksi metaforaksi, sillä hän joutui kohtaamaan myös korttipöydässä koetun huonon onnen taloudelliset seuraukset. Kirjeissään 1790-luvun alusta hän pyysi toistuvasti veljeltään August Wilhelmiltä ja ystävältään Novalikselta lainaa kasvavien – suurelta osin juuri *Pharaospiel*-pöydässä hankittujen – pelivelkojensa maksuun. Lopulta Schlegel joutui pakenemaan Leipzigista sisarensa luokse Dresdeniin piilotellakseen velkojiaan. Uhkapelaamista voikin pitää Schlegelin kohdalla kirjaimellisena metaforana. Käsite on peräisin Theodor W. Adornolta. Filosofien käyttämiä metaforia analysoimalla voidaan havaita, että materiaallinen historiallinen maailma rajoittaa väistämättä radikaaleimmankin ajattelijan kieltä ja ajatuksia. Schlegelin pelin metaforaa onkin luettava myös kirjaimellisesti: ilman kokemuksia konkreettisista korttipeleistä hän olisi tuskin muotoillut filosofista teoriaansa ihmisestä pelurina.

\* \* \*

”Pidän ilmeisenä mahdottomuutena, että käpertyisin nyt porvarilliseen ikeeseen – – Seuraan kutsumustani; minun täytyy uskaltautua peliin, sillä minun *täytyy*.” Friedrich Schlegel kutsui tällä tavoin kirjjeessään August Wilhelmille omaa ammatinvalintaansa, vapaaksi intellektuelliksi ryhtymistä, omalla onnellaan pelaamiseksi. Hän opiskeli alkujaan Leipzigissa oikeustiedettä, kunnes kyllästyi opintoihinsa. Schlegel pohti kotiopettajaksi tai muuhun vakaampaan ammattiin siirtymistä. Hän kuitenkin päätyi kokeilemaan onneaan eräänlaisena kirjallisuuden sekatyömiehenä. Schlegel-veljesten

oman *Athenäum*-kirjallisuuslehden perustamisen taustalla oli kirjallisten aikeiden ohella toive Schillerin despoottisista oikuista riippumattomasta pysyvistä tulonlähteestä.

\* \* \*

Romantiikan ajan keskeisenä motiivina voidaan pitää sattuman varaan heittäytymistä. Tällä piirteellä on sosiaalishistoriallinen taustansa 1790-luvun porvariston heikossa asemassa Saksan suurruhtinaskunnissa. Tänä aikana juuri epäonnistunut runoilija oli ihailtu, koska hän uskaltautui mahdottomassa tilanteessa vastustamaan porvarillisia velvollisuuksiaan. Jos sallitaan täysin anakronistisen ilmauksen käyttö, romantiikan ajan aloittelevat kirjailijat muodostivat eräänlaisen itsensä aikakauslehtien lyhyillä tilapäiskirjoituksilla, toimitustöillä sekä akateemisilla tutkielmilla työllistävän prekariaatin. Epätoivoisena hätäratkaisuna pidettiin kotiopettajaksi ryhtymistä – työtä, johon monet joutuivat kuitenkin turvautumaan. Siten romanttinen pelurin hahmo liittyi sosiaalishistorialliseen tilanteeseen, jossa alempien säätyjen edustajilta vaadittiin säätykierrossa ylenemiseen uhkarohkeaa sosiaalista laskelmointia ja suurta rohkeutta riskien ottamisessa.

\* \* \*

Uhkapelaamista voi syystä pitää eräänä romanttisen kulttuurin keskeisenä muotona. Sosiaalisen pelurin tai omalla hengellään leikkivän duelistin teema säilyi keskeisenä myös 1800-luvun venäläisessä romantiikassa. Esimerkiksi Mihail Lermontovin romaanin *Aikamme sankari* (Герой нашего времени, 1840) kaksintaistelukohtauksen voi tulkita uhkapeliksi omalla hengellä. Kaksintaistelijan hahmo oli myös Lermontoville kirjaimellinen metafora: vuoden päästä romaanin ilmestymisestä hän kuoli itsekin kaksintaistelussa. Vieläpä James Bondin pelitaiپumukset voidaan haluttaessa nähdä tämän

romanttisen teeman vaimeana kaikuna. Ian Flemingin ensimmäinen Bond-romaani *Casino Royal* (1953) sijoittuu kasinolle. Bond päihittää korttipöydässä laskukoneen lailla ajattelevan vihollisensa Le Chiffren, jonka pelkkä nimikin (Numero) viittaa kylmän sodan laskelmointien anonyymiksi numeroksi muuttamaan ihmiseen.

\* \* \*

Postmodernia filosofiaa syytettiin esteettisestä leikittelystä; eräänlaisesta schlegeliläisestä lukijoiden ymmärryksen kustannuksella käytävästä teoreettisesta uhkapelistä. Esimerkiksi Stefan Matuschek ja Ruth Sonderegger ovat pohtineet dekonstruktion yhteyksiä ja eroja varhaisromantikkojen ironisiin rooli- ja sanaleikkeihin. Jacques Derrida vertasi ”Platonin apteekki” (”La pharmacie de Platon”, 1968) -esseessään *farmakonia* korttipakan jokeriin, joka pitää merkityksen peliä jatkuvasta käynnissä. Derridan mukaan Platonin termi φάρμακον (*fármakon*, lääke ja myrky) liukuu merkityksestä toiseen palautumatta käsitteelliseen denotaatioon. Näin se rinnastuu jokeriin, korttipakan karnevalistiseen narrihahmoon, jolla ei ole sidottua arvoa jätkän, kuningattaren ja kuninkaan tavoin. Derrida jäljitti nimenomaan Platonin ajattelun kulttuurihistoriallisia ehtoja antiikin Kreikassa: *fármakon* oli lähellä syntipukkia tarkoittavaa φαρμακός (*farmakós*) sanaa. Se oli osa uskonnollista rituaalia, jossa syntipukki ajettiin *poliksen* rajojen ulkopuolelle. Samoin korttipakkaan kuuluva sattuma on jotakin ihmeen kaltaista, jonka loogiseen johdonmukaisuuteen pyrkivät filosofit haluaisivat karkottaa syntipukin tavoin kokonaan järjestelmästä.

\* \* \*

Korttipakkaan on aina liittynyt karnevalismi. *Karnöffel* lienee maailman vanhin korttipeli, jonka säännöt ovat säilyneet. Se on eräänlainen historiallisen todellisuuden kivettymä: fossiilin tavoin siihen



on tiivistynyt 1400-luvun karnevaalimaailmankuva. Ykkönen oli aluksi korttipakan matalin kortti. Miksi siitä on nyt tullut ässä – pakan korkein kortti? Erilaiset karnevalistiset pelit käänsivät pakan arvojärjestyksen ympäri. *Karöffel* on selkeästi jääne tästä: siinä ässä on jo tiputettu kokonaan pois pakasta. Pelin säännöt rakentuvat erilaisille mutkikkaille poikkeuksille, jossa matalampi valtti kaataa korkeampana pidetyn kortin. Saksalaisen pakan *Unter* (ranskalaisen pakan jätkä) esimerkiksi kaataa *Oberin* (kuningattaren) – sananmukaisesti matala voittaa korkeamman. Peli herätti aikanaan myös pahennusta ja sen pelaamista pyrittiin kontrolloimaan. *Unterin* jälkeen pakan korkein kortti oli nimittäin piru (valtti 7). Se kykeni kaatamaan jopa paaviksi kutsutun valtti kuutosen.

\* \* \*

Nykyisin vakiintunut korttipakka on ranskalaista alkuperää, mutta historian saatossa on ollut käytössä muitakin pakkoja. Erityisesti 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa käydyt vallankumoussodat ja Napoleonin sotajoukot levittivät erilaisia uhka- ja korttipelisiä Eurooppaan liikkeessään läpi mantereen. Ranskassa otettiin tällöin käyttöön myös vallankumousspakka, jossa rojalistiset kuvakortit kuningas, kuningatar ja sotilas oli korvattu tasavaltaisilla tunnuksilla – vapaudella, veljeydellä ja tasa-arvolla.

\* \* \*

Esineenä korttipakka on aikakone. Se on epookkiaian heijastava monadi tai mikrokosmos, josta sitä ympäröivän laajemman kulttuurin makrokosmos on luettavissa ulos. Tiukaksi mytyksi sulletun kankaan tavoin korttipakka implikoi koko ympäröivää aikakauttaan. Kulloisinkin aikoina pelatuista peleistä käsin myös samaisten aikakausten historiallinen todellisuus on siten taiteltavissa niistä esiin.

\* \* \*

Eri asiayhteyksistä, jopa täysin eri aikakausilta, poimitut kuvat voivat yhteen jatkumoon leikattuna montaasina valottaa historiassa piileviä yhteyksiä ja vahvistaa puuduttavan historismin nukuttamat aikalaiset. Kirjoittamisen muotona montaasi tulee lähelle Benjaminin ja Adornon kehittämää oppia konstellaatioista.

*(Sitaattien suomennokset ovat Asko Nivalan, ellei toisin mainita.)*

## Lähteet

- Abenstein, G. W. v.: *Neuester Spielalmanach für Karten-, Schach-, Brett-, Billard-, Kegel- und Ball-Spieler; zum Selbstunterrichte, nach den gründlichsten Regeln und Gesetzen von G. W. v. Abenstein.* Hayn, Berlin 1820.
- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften. Bd. 2. Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen.* Suhrkamp, Frankfurt 1979 (1933).
- Benjamin, Walter: *Silmä väkijoukossa: Huomioita eräistä motiiveista Baudelairen tuotannossa* Alkuteos: Über einige Motive bei Baudelaire (1939). Suom. Antti Alanen. Odessa, Helsinki 1986.
- Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe.* Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart 1881. ([www.Wissen-im-Netz.info](http://www.Wissen-im-Netz.info). Haettu 21. 9. 2010.)
- Derrida, Jacques: *Platonin apteekki.* Alkuteos: "La pharmacie Platon" (1968). Suom. Tiina Arppe. *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia.* Toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Gaudeamus, Helsinki 2003, 102–208.
- Matuschek, Stefan: *Literarische Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel.* Winter, Heidelberg 1998.
- Sonderregger, Ruth: *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst.* Suhrkamp, Frankfurt 2000.
- Kotzebue, Auguste von: *Der hyperboreische Esel oder die heutige Bildung. Ein drastisches Drama und philosophisches Lustspiel für Jünglinge.* Kummer, Leipzig 1799. ([books.google.com](http://books.google.com). Haettu 21. 9. 2010.)

- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. *Theoretische Schriften*. Koenemann, Köln 1999 (1795).
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitw. v. Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner und anderen Fachgelehrten. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn, München, Wien und Zürich 1958-.



## Tolstoi, kausaliteetti ja historian liike

Heli Rantala

Fyysikko Stephen Hawking on menestysteoksessaan *Ajan lyhyt historia* käsitellyt ajan kokemisen ja mittaamisen tapoja sekä kysymystä ajan suunnasta. Ajan yksisuuntaisuus, sen eteneminen menneisyydestä tulevaisuuteen, on määriteltävissä esimerkiksi termodynamiikan eli lämpöopin avulla. Tämän mukaan jokaisen suljetun järjestelmän epäjärjestys kasvaa ajan myötä. Epäjärjestyksen tiloja on aina enemmän kuin järjestyksen tiloja: esimerkiksi palapelin palaset on mahdollista järjestää ehjäksi kuvaksi vain yhdellä tavalla kun taas sekaisin ne voivat olla monin eri tavoin. Tämä lämpöopin todistus ajan suunnasta on yhteneväinen kosmologisen ajan kanssa, joka perustuu havaintoihin ja laskelmiin laajenevasta maailmankaikkeudesta. Ajan suuntaan liittyy myös kysymys kausaliteetista. Vankka kokemuksemme puhuu sen puolesta, että kausaliteetti toimii vain yhteen suuntaan. Syyt edeltävät seurauksia ja ovat siis niitä varhaisempia, mikä tekee menneisyyteen vaikuttamisen mahdottomaksi.

Kausaliteetista puhuminen ei ole nykytutkimuksessa erityisen muodikasta, mutta 1800-luvulla teemaa pohdittiin paljon. Halu ymmärtää historian kaava, tapahtumisen logiikka, leimaa useita aikakauden kirjoituksia. Eräs itselleni tärkeä kiteytymä 1800-luvun historiallisesta ajattelusta on Leo Tolstoin romaani *Sota ja rauha*. Tiedän, tämä kuulostaa pateettiselta mutta tunnen vetoa venäläiseen pateettisuuteen. Isaiah Berlin on esseessään *Süli ja kettu* tulkinnut *Sodassa ja rauhassa* ilmenevää historiakäsitystä. Kirjoi-

tuksensa alussa Berlin tekee Arkhilokhoksen säettä mukaillen kuu-  
luisan erottelun kettuihin ja siileihin, pluralisteihin ja monisteihin.  
Berlinin tulkinnan mukaan Tolstoi oli kettu, joka tahtoi epätoivoi-  
sesti olla siili. Tolstoi halusi uskoa yhteen totuuteen, universaaliin  
maailmanselitykseen; mutta

teki hän mitä tahansa, hänellä ei ole kokonaisnäkemys-  
tä; hän ei ole siili, kaukana siitä; ja se mitä hän näkee ei  
ole ykseys, vaan hänen alati terävöityvän tarkasti ja pa-  
konomaisen, väistämättömän, lahjomattoman, läpikotaisen  
kirkkaasti kaikessa kuhisevassa yksilöllisyydessään havait-  
semansa moninaisuus, mikä saa hänet suunniltaan.

Tolstoi oli realistinen, mestarillisen tarkkanäköinen elämän moninaisuu-  
den kuvaaja. Berlinin mukaan juuri tässä realismin väkevyudessa  
oli Tolstoin paradoksi: hänen ainutlaatuinen kykynsä ilmaista ihmis-  
elämän kirjoa esti häntä muotoilemasta tämän moninaisuuden ylä-  
puolelle kokoavaa ykseyttä, kaiken yhdistävää ja selittävää totuutta.  
Berlinin tulkinta siiliksi halajavasta kettujen ketusta on loistava,  
se tavoittaa Tolstoin kirjailijan luonteen kirkkaasti ja traagisesti –  
etenkin kun jätetään tarkastelun ulkopuolelle hänen uskonnollinen  
myöhäiskautensa. Tolstoin kyky kuvata yksilöiden mielenliikkeitä,  
tunteita ja odotuksia, Berlinin sanoin ”jäljitellä jäljittämätöntä”,  
on ilmiömäinen ja ajaton.

*Sodassa ja rauhassa* Tolstoin paradoksi monismia tavoittelevasta  
pluralistista kiteytyy historianfilosofisissa osuuksissa, joiden kokoa-  
vana ideana on ajatus äärettömän pienistä suureista. Historialla  
ei ole suurta tarkoitusta, on vain tapahtumisen suunnaton mo-  
ninaisuus, syiden ja seurausten loputon verkosto, jota kukaan ei  
voi hallita tai ymmärtää. Ihmisten välisen vuorovaikutuksen kudos  
on niin monisäikeinen ja niin hienovarainen, ettei sitä voi puris-  
taa miksikään kaavaksi. Historioitsijoiden yritys selittää historiaa  
onkin tuomittu epäonnistumaan, etenkin jos pyrkimyksenä on et-

siä historiasta yksinkertaistettuja lainalaisuuksia – ja etenkin jos tapahtumia selitetään tiettyjen yksilöiden toimien kautta. Tolstoi suorii *Sodassa ja rauhassa* nerokultteja, tässä tapauksessa ennen kaikkea Napoleon Bonaparten ylistettyä nerokkuutta. Tolstoin mukaan Napoleon on kaikista toimijoista vähäpätöisin, sillä hän jos kuka eli oman erinomaisuutensa ja poikkeuksellisuutensa harhassa kuvitellen ohjailevansa maailman tapahtumia. Todellisuudessa sotapäällikkö ei ohjaa tai ymmärrä tapahtumien kulkua lainkaan sen paremmin kuin kanuunoita liikuttelevat sotilaat. Tolstoi kirjoittaa:

– ei tarvitse kuin syventyä minkä tahansa historiallisen tapahtuman varsinaiseen olemukseen ts. koko sen ihmispaljouden toimintaan, joka on ollut osallisena tapahtumassa, huomatakseen, ettei historiallisen sankarin tahto suinkaan johda joukkojen toimintaa, vaan on aina itse johdonalainen.

Neron käsitteellä selittämisen ohella Tolstoi tuntee vastenmielisyyttä ”sattumaa” kohtaan. Sattuma on vain synonyymi sille, että jonkin tapahtuman syytä ei tiedetä tai kyetä ymmärtämään. Syy on aina olemassa, sattumaa ei ole. Napoleonin nousun, loiston ja tuhon vaiheita kuvatessaan Tolstoi vertaa historiaa näytelmään. Suoritetuun osansa loppuun näyttelijä (Napoleon) siirretään sivuun ja hän voi pestä teatterimaskin kasvoiltaan. Näytelmän ohjaaja ei ollut Napoleon, itse asiassa hänen toimiaan johti näkymätön käsi. Tolstoille näkymätön käsi ei kuitenkaan ole idealistien henki tai uskovien Jumala vaan kausaaliteetti, syiden ja seurausten ketjureaktioista muodostuva suunnaton kudos.

Kaikki nämä syyt – miljardit syyt – ovat niinmuodoin vaikuttaneet yhdessä aiheuttaakseen sen, minkä aiheuttivat. Mikään ei siis ollut yksinomaisena syynä, vaan tapauksen täytyi syntyä vain sen vuoksi, että niin täytyi tapahtua.

Tolstoin kausaalinen determinismi johtaa vääjäämättä inhimillisen vapauden kiistämiseen. Ihminen ei ole vapaa, päinvastoin hän on kaikissa monimutkaisissa vuorovaikutussuhteissaan mitä epävapain olento. Onneksemme emme vain tiedä tätä, sillä emme pysty ymmärtämään kaikkia niitä tekijöitä, jotka meihin vaikuttavat. Onneksemme emme voi käsittää sitä, millaiset kausaaliketjut toimiamme määrittävät, ovat määrittäneet jo ammoisista ajoista saakka. Historioitsijoiden yritys kutsua puuhasteluaan tieteeksi kuulostaa Tolstoista naurettavalta, sillä heidän näkökulmansa ja otoksensa on täysin mielivaltainen:

Ihmiskunnan liike, joka johtuu ihmisten tahdonilmausten loppumattomasta sarjasta, tapahtuu alinomaa jatkuvasti. Tämän liikkeen selville saaminen on historiallisen tutkimuksen päämäärä. Mutta jotta saavutettaisiin jatkuvan liikkeen lait, ihmisten kaikkien tahdonilmauksien summa, inhimillinen ymmärrys olettaa mielivaltaisia, eristettyjä osia. Historiantutkimuksen ensimmäinen temppu on siinä, että se valitsemalla mielivaltaisen sarjan jatkuvia tapauksia, tarkastaa sitä muista erillään, vaikka ei millään tapauksella ole eikä voi olla alkua, koska toinen tapaus jatkuvasti johtuu toisesta. Toinen temppu on siinä, että se tarkastaa yhden ainoan ihmisen, hallitsijan, sotapäällikön toimia ihmisten tahdonilmausten summana, vaikka inhimillisten tahdonilmausten summa ei koskaan ilmene yhden ainoan historiallisen ihmisen toiminnassa.

Teoksen lopussa, ennen epilogi-osuutta Tolstoi vertaa historian käsitämistä mehiläisen tarkoitukseen. Mehiläisen tarkoituksesta puhuminen riippuu näkökulmasta: mehiläisen pistämäksi joutunut lapsi pitää mehiläisten tarkoituksena ihmisten pistämistä, mehiläistenhoitajan mielestä mehiläisen tarkoituksena on meden kokoaminen, kasvientutkijan mielestä kukan hedelmöittäminen. Mehiläisen lopul-



lista tarkoitusta ei yksikään heistä kykene paljastamaan. ”Ihminen kykenee ainoastaan huomioimaan mehiläisen elämän ja muiden elämän ilmiöiden välisiä vuorosuhteita. Samoin on historiallisten henkilöiden ja kansojen tarkoituserien laita.”

Berlinin mukaan Tolstoin historiakäsitys ei saanut omiana aikanaan ymmärtäjiä. Hänen näkemyksiään pidettiin kohtuuttomina, kyynisinä ja epäkiinnostavina. Olivatko hänen näkemyksensä kuitenkaan kovin epätyypillisiä 1800-luvun historiallisen ajattelun laajemmassa kontekstissa? Tolstoi kritisoi kovin sanoin aikansa historiankirjoittajia paitsi epäonnistuneista yrityksistä tieteellistä historiaa, myös taipumuksesta kuvata ainoastaan ilmeisimpiä ja näkyvimpiä tapahtumia, politiikkaa ja julkista elämää. Tämä tapahtumien luonnetta yksinkertaistavan suurmieshistorian kritiikki oli itse asiassa varsin suosittua ainakin ranskalaisen historiankirjoituksen piirissä jo Voltairen ajoista lähtien, ja tendenssi näkyi myös Ruotsissa ja Suomessa. Tolstoin pluralismissa on niin ikään varsin tuttuja piirteitä ja hengenheimolaisuutta esimerkiksi nuoren Johann Gottfried Herderin kanssa.

Tolstoin kausaalinen determinismi sekä hänen mallinsa äärettömän pienten suureiden differoimisesta kuulostavat varsin luonnon-tieteelliseltä, jopa reduktionistiselta, otteelta todellisuuteen. Kaikesta itse asiassa on kaava mutta se on niin monimutkainen, ettemme voi sitä hallita. Tolstoi kuitenkin näyttää ajattelevan, että tulevaisuudessa äärettömän pienten suureiden arvoitus voitaisiin ehkä ratkaista. Historia on ainaista liikettä ja meidän tulisi kyetä määrittelemään tämän liikkeen lait. Tolstoi kirjoittaa uudesta matematiikan haarasta, jonka avulla historiallisen liikkeen lait voisivat olla laskettavissa.

Tämä uusi – matematiikan haara, joka liikkeen ongelmaa pohtiessaan käyntelee äärettömän pieniä suureita ts. sellaisia, joiden nojalla liikkeen tärkein ominaisuus (sen ehdoton

tasajatkaisuus) palautuu, korjaa juuri siten sen välttämättömän virheen, jota ihmisjärki ei voi olla tekemättä, kun se jatkuvan liikkeen asemesta tarkastelee liikkeen eristettyjä yksityisosa.

Oliko Tolstoi fysikalisti? Hänen ajatuksensa äärettömän pienistä suureista muistuttaa modernin fysiikan tapaa puhua todellisuudesta alkeishiukkasten välisenä vuorovaikutuksena. Tietyissä mielessä Tolstoin näkemys historian liikkeestä vuorovaikutussuhteiden alati monimutkaistuvana kudelmana muistuttaa Hawkingin tapaa selittää ajan suunta lämpöopin ja kosmologisen ajan avulla. Maailmankaikkeus laajenee, epäjärjestys kasvaa, palapelin palaset sekoittuvat yhä enemmän. Mutta jos elämämme on vain äärettömän pieni välähdyks suunnattomassa kausaalisuhteiden verkostossa, jossain kaukana menneisyydessä on hetki, joka aloitti vyöryn. Tolstoi ei ota kantaa siihen, mistä kaikki on saanut alkunsa, mikä on syiden syy tai onko kaiken takana liikkumaton liikuttaja. *Sodassa ja rauhassa* Tolstoi ei tarjoa ihmisen lohduksi muuta johdatusta kuin välähdyksenomaisesti avautuvan ymmärryksen siitä suunnattomasta liikkeestä, jonka äärettömän pieniä suureita me jokainen tahollamme olemme. Ja juuri tätä käsittämätöntä laajuutta vasten peilautuu kirkkaana se ainutkertaisuus, joka jokaiseen yksilölliseen kokemukseen sisältyy, ja jonka kuvaamisessa Tolstoi oli (ainakin minulle) mestari.

*Sodassa ja rauhassa* Tolstoin historianselitys kietoutuu yritykseen selittää väkivaltaisen mullistuksen, inhimillisyyden perusteita repivän sodan, syitä. Tolstoi keskittää voimansa sen osoittamiseen, ettei tällaista mullistusta voi selittää joillain yksittäisillä päätöksillä, johtajilla ja persoonilla vaan se on tulosta valtavasta määrästä inhimillisiä toimia, joista on mahdoton rajata yksittäisiä selittäviä tekijöitä. Tolstoi itse piti romaanin henkilö- ja seurapiirikuvauksia joutavuuksina – joista tosin arvasi yleisön pitävän – suuremman

tehtävänsä, teoksen historianselityksen, rinnalla. Eri aikoina romaaniin tarttuville lukijoille Tolstoin teos todistaa päinvastaista; sitä, että kausaalisuhteista, vapaudesta tai välttämättömyydestä riippumatta, inhimilliselle ymmärrykselle tärkeintä on tavoittaa edes aavistus siitä, millä tavoilla toinen ihminen voi olla tässä (tai jossakin toisessa) maailmassa, lakkaamattomassa liikkeessä.

Tolstoin ajatus historian liikkeen matemaattisen tarkasta laske-  
misesta tuskin on sen lähempänä ratkaisuaan kuin se oli *Sodan ja rauhan* kirjoittamisen aikaan – ainakaan jos historiantutkijoilta kysytään. Historioitsijalle edes kysymys ajan suunnasta ei ole lämpöpillisen yksiselitteinen. Menneisyyden palapelien palaset voidaan järjestää lukemattomin eri tavoin eikä niistä muodostu yhtä ehjää kuvaa. Menneisyydessä on vähintäänkin yhtä paljon epäjärjestystä kuin nykyisyydessämme. Onko historiantutkijan tehtävänä edes yrittää vähentää menneisyyden epäjärjestystä? Vai onko tehtävämme kirjallisuuden tavoin yrittää jäljitellä jäljittämätöntä, tavoittaa välähdyks toisenlaisesta tavasta ajatella ja kokea – olla ihminen?

## Lähteet

- Berlin, Isaiah: *Siili ja kettu. Tutkielma Tolstoin historianfilosofiasta*. Suom. Hanna Tarkka. Alkuteos: *The Hedgehog and the Fox* (1953). Otava, Helsinki 2004.
- Enqvist, Kari: *Olemisen porteilla*. WSOY, Helsinki (1998) 2004.
- Hawking, Stephen: *Ajan lyhyt historia. Tarkistettu ja täydennetty, kuvitettu laitos*. Suom. Risto Varteva. Alkuteos: *The illustrated a brief history of time* (1996). WSOY, Helsinki 1998.
- Tolstoi, Leo: *Sota ja rauha*. Suom. Juha Hollo. Toinen painos. Alkuteos: *Война и мир* (1869). WSOY, Porvoo ja Helsinki 1945.



## Auttaisiko aikakone menneisyyden merkityksen etsinnässä?

Kalle Pihlainen

Historioitsijoiden keskuudessa historiateoria rinnastetaan usein historian tutkimuksen metodologiaan. Toisin sanoen teoreettinen pohdinta palautuu lähes poikkeuksetta keskusteluun säännöistä, joita noudattamalla historioitsija voisi paremmin tehdä työtään. Ajatus historian tutkimuksen metodologiasta on kuitenkin teoreettisesta näkökulmasta katsoen parhaimmillaankin turha. Erityisesti uudemman, lingvistisen käänteän jälkeisen historiateorian päätelmä on selvä: riippumatta tieteellisistä ambitiesista historia ei ole perinteisessä mielessä tiede, eikä perinteiselle metodologiakeskustelulle näin ollen ole perusteita. Sen sijaan historian tutkimuksen vahvuudet olisi löydettävä tutkijoiden kyvystä arvioida tarkastelemissaan asioita tapauskohtaisesti, suhteessa oman aikansa alati muuttuviin käsitteisiin ja tarpeisiin. Tämä ajatus menneisyyden merkityksen muodostumisesta nykyisyyden kautta on erityisen korostunut niin sanotussa narratiivisessa eli konstruktivistisessä historiateoriassa, jonka keskeisiä edustajia ovat Hayden White, Frank Ankersmit, Alun Munslow ja Keith Jenkins. Vaikka tämä asia on teorian tasolla hyvinkin selvä – historioitsija rakentaa tulkintansa nykyisyydessä – on se kuitenkin käytännön tutkimuksen parissa vielä puutteellisesti ymmärretty ja huomioitu. Näin jopa siinä määrin, että joskus väitetään tällaisten teorioiden keskittyvän kyseenalaistamaan menneisyyden olemassaoloa tai vähintäänkin historiallisten tosiasioiden selvittämisen mahdollisuutta.

Konstruktivistiseen historiateoriaan kohdistuvien väärinymmärrysten ja ennakkoluulojen hälventäminen näyttää kokemuksen perusteella ongelmalliselta yksinomaan tuon teorian perusteellisemmalla kertaamisella, joten teoreettinen ajatusleikki lienee paikallaan. Tämän ajatusleikin ytimessä on kysymys: *entä jos menneisyys olisikin ulottuillamme sellaisena kuin se oli?* Representaation lajina historiankirjoitus on kuitenkin viime kädessä realistista, toisin sanoen sen toiveena on jäljitellä menneisyyttä ”sellaisena kuin se oikeasti oli”. Ja tähän toiveeseen sisältyy ongelma, jota en vielä pura tarkemmin; riittääköön aluksi toteamus, että kyseessä on subjektiivisuuteen ja mimeettiseen representaatioon sisältyvä väistämätön ongelma. Kun menneisyyden tosiasioita pyritään representoimaan kielellisesti, ilmenee representaation ja kohteen välinen ontologinen katkos (maailma ja kieli eivät ole yhteismitallisia), ja jotta nämä tosiasiat voidaan lisäksi representoida kertomuksena, on niihin valittava myös näkökulma. Ongelma palautuu siis lopulta kysymyksiin todellisuuden luonteesta sekä siitä missä kertomukset tai ”totuus” oikeastaan sijaitsevat.

Ehdottamani ajatusleikki valaisee myös tätä ongelmaa: *Oletta-kaamme hetkeksi, että menneisyys olisi tutkijan tavoitettavissa juuri sellaisena kuin se oli. Sanokaamme, että tutkijalla on käytössään jonkinlainen aikakone.* Tällaisen historiateoreettisen aikakoneen taustalla lymyävä kysymys luonnollisesti on, mitä siitä seuraisi historian tutkimukselle ja historiateorialle.

Jotta kyseinen ajatusleikki olisi mielekäs, on kuitenkin ensin sovitettava yhdestä perussäännöstä: tämä aikakone ei vie historioitsijaa menneisyyteen täysivaltaisena toimijana. Ollakseen nimenomaan historian tutkimukselle ja historiateorialle hyödyllinen on ajatusleikin toisin sanoen kunnioitettava historian tutkimuksen todellista luonnetta, eikä aikakoneemme täten voi olla sellainen, jossa aikamatkailija vaikuttaa menneisyyteen. Menneisyyden ontologinen erillisuus tutkijan todellisuudesta pysyy siis voimassa.

Aikakoneen ajatuksen ensimmäinen etu on siinä, että pääsemme sen avulla välittömästi eroon karkeille konstruktivistisen teorian popularisoinneille niin keskeisestä menneisyyden tavoitettavuutta koskevasta kysymyksestä. Historiaa representaation lajina käsittelevän historiateorian tavoite ei ole selvittää *historiantutkimuksen* epistemologisia haasteita – näiden pitäisi olla historioitsijalle selviä jo arki ajattelun ja tutkimuksellisten konventioiden perusteella. Mutta koska historiateorian yleisesti ymmärretään käsittelevän näitä epistemologisia ehtoja ja menneisyyden *tutkimista*, se myös kovin helposti virheellisesti sekoitetaan metodologiaan. Nyt meillä siis on aikakone eikä menneisyyden tavoittaminen ole ongelma; alkäämme keskustelko enää siitä onko se tavoitettavissa, korkeintaan siitä miten sen voi tavoittaa tässä tavoitettavuudessaan. Vaikka tämä saattaakin vaikuttaa triviaalilta rajaukselta, on sillä keskeinen rooli kansanomaisen teoretisoinnin ensimmäisen – äärimmäisen tyyppillisen – väärinymmärryksen selvittämisessä: konstruktivistisen teorian popularisoinneissa teorian sisältö liiankin usein kiteytetään kysymykseen siitä, onko historia faktaa vai fiktiota. Ja koska tämä mielletään menneisyyden tarkasteluun liittyvänä epistemologisena, nimenomaan tutkimista koskettavana kysymyksenä, teorian syvällisempi ymmärtäminen helposti estyy. Ajatusta pitää siis purkaa: kysymys *historian* faktuaalisuudesta tai fiktiivisyydestä on jo sinänsä virheellinen, sillä historia on aina kielellinen konstruktio, jossa kerrataan menneisyydestä käsillä olevaa tietoa. Tuo tieto voi olla faktuaalisesti oikeata tai väärää; siitä muodostettu laajempi konstruktio, useimmiten kertomus, voi olla ainoastaan fiktiivinen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö kertomuksen sisältämällä yksittäisillä faktoilla voisi olla totuusarvoa. Tai edes, että kertomus olisi jollain tapaa epätosi. ”Tosi” ja ”epätosi” ovat tällä tasolla yhtä lailla tyhjiä käsitteitä. Koska tämä on se asia, joka populaareissa keskusteluissa usein unohdetaan, on helpointa havainnollistaa sitä kuvitteellisen aikakoneemme käyttöä tarkastelemalla.

Mitä tapahtuu astuessamme menneisyyteen historiategoreettisesta aikakoneesta? Tai ollakseni mahdollisimman täsmällinen: miten kohtamme menneisyyden tuon aikakoneen avulla? (Ja lisäksi: mitä oikeastaan tarkoitetaan ajatuksella ”menneisyys sellaisena kuin se oli”?) Koska menneisyyden ontologinen erillisuus on säilytettävä koneen nyt tarjoamasta tavoitettavuudesta huolimatta, on selvitetävä millaisia reunaehtoja tähän tavoitettavuuteen sisältyy. Lisäksi näiden reunaehtojen tulisi ilmetä tavassa, jolla asiasta nyt kirjoitan. Jos siis ”astummekin” aikakoneen avulla menneisyyteen, emme kuitenkaan voi olla minkäänlaisessa vuorovaikutuksessa menneisyyden kanssa. Se mikä oli, oli, emmekä voi sitä muuttaa edes perinteisen antropologisen tarkkailijan passiivisella tavalla. Edes se että havaitsemme, ei saa vaikuttaa havaittuun. Sen lisäksi että menneisyyden havaitsemisemme on siis jossain määrin tieteisfantasiaa, alkaa se myös kuulostaa melkein pätaianomaiselta. Jotta ei sekoitettaisi eri tyyllilajeja, on tämänhetkisen tieteisfantasian aikakone syytä määritellä yksityiskohtaisemmin. Käytettävissämme on kone, joka mahdollistaa tarkkailun virtuaalisesti: olemme sen avulla omasta näkökulmastamme läsnä mutta menneisyyden kannalta poissa. Historioitsijan asema virtuaalisena tarkkailijana aikakoneessa on siis tältä osin jo itsessään rajoittunut. Koska tällainen virtuaalisuus ensiajatuksella rajaa pois kehollisen vuorovaikutuksen, rajoittaa se myös havaintojen sisältöä. Ja vaikka se ei merkitsisikään täydellistä kehottomuutta – voidaanhan kuvitteellisen koneen tuottamat kokemukset määrittää vaikka siten, että niillä on sensorinen sisältö ilman, että kokeminen vaikuttaa millään tavoin havainnon kohteeseen – estää se ainakin asioihin tutustumisen täysimittaisen taktiilisti. Olettaen, että kone kuitenkin mahdollistaisi ”aidot” aistihavainnot ja vieläpä simuloisi koskettamistakin ”realistisesti” ja ”objektiivisesti”, voidaan silti kysyä, mitä tämä kaikki oikeastaan kertoisi meille menneisyydestä.

Ei ole epäilystäkään, etteikö tällainen aikakone auttaisi meitä



vastaamaan lähes mihin tahansa menneisyyttä koskevaan detaljikysymykseen. Ja pelkästään sen mahdollistama historiallinen flannörinti syventäisi ja tarkentaisi varmasti yleisiä käsityksiämme menneiden aikojen ilmiöiden luonteesta. Se olisi siis ilman muuta vallankumouksellinen apuväline historioitsijalle tutkimuksen suorittamisessa ja menneisyyden ilmiöiden hahmottamisessa. *Mutta entä sitten?* Kysymykseni voi tietysti jonkun mielestä olla häpeämättömän välinpitämätön aikakoneen tarjoamien mahdollisuuksien suhteen, mutta käsittääkseni historiantutkimuksessa tieteenalana on kyse aivan muusta kuin antikvaarisesta kiinnostuksesta tai itsensä viihdyttämisestä.

Arki-intuition perusteella vuorovaikutuksen puuttuminen tuntuisi tarkoittavan, ettei *meille* – joko historioitsijoina tai muuten uteliaina aikamatkailijoina – kuitenkaan muodostuisi täysin aitoa kokemusta menneisyyden maailmasta. Emme pystyisi löytämään siitä ”luonnolliselta” tuntuvia merkityksiä siitä yksinkertaisesta syystä, että suhteemme tuohon maailmaan ei olisi täysivaltaisen subjektiivinen. Tämä oivallus saa myös ”löytämisen” ajatuksen näyttämään entistä ongelmallisemmalta: sen lisäksi että merkityksiä ei voi ”löytää” tai ”tavoittaa” muuten kuin subjektiivisen kokemuksen tai haltuunoton ja näihin liittyvän position ja vuorovaikutuksen avulla, ei merkityksiä muutenkaan voi olla olemassa ilman subjektia, joka ne konstruoi. Huolimatta siitä, että tämä on kovin ilmeinen ajatus – merkitykset eivät määritelmällisesti voi olla maailmassa vaan ainoastaan mielteissä – perustuu historiantutkimus silti pitkälti ajatukseen, jonka mukaan historioitsijan tehtävä on etsiä tuollaisia merkityksiä menneisyyden maailmasta.

Jos kuitenkin oletetaan, että aikakone mahdollistaisi menneisyyden todellisuuden tarkastelun monipuolisesti ja monikerroksisesti – siten, että voisimme sen avulla vapaasti valita perspektiivin (näin muodostaisimme käsityksen esimerkiksi olemassa olleiden toimijoiden fokalisaatioista), kerrata tapahtumia rajattomasti, määrittää

meitä kiinnostavien episodien tarkastelujärjestyksen ja niin edelleen – olisi selvää, että ”menneisyyden tavoitettavuus” tässä yhteydessä merkitsisi tilaisuutta lähes täydelliseen faktojen tarkistamiseen. Se ei silti todennäköisesti auttaisi olemassa olevien ”historiallisten” mutta nykypäivässä elävien eturistiriitojen tai kiistojen selvittämisessä, sillä näissä on aina kyse jostain muusta – mikä tulee tietysti ilmi jo edellä mainituissa keinoissa, joilla aikakone mahdollistaisi subjektiivisen position rakentumisen. Ristiriidoissa on kyse subjektiivisista positioista ja kognitiivisista merkityksistä, ei faktoista. Eikä menneisyydestä näin ollen voi oppia, mutta jäsennetyistä merkityksistä – vaikkapa historian tarjoamista kertomuksista – tietysti voi.

Jos tästä kaikesta huolimatta kulkisimme menneisyyden maailmassa merkityksiä etsivinä havainnoijina, olisi siis vähintäänkin luontevaa, että hylkäisimme naivin ajatuksen löytämisestä ja hyväksyisimme sen, että merkitykset rakentuvat ainoastaan subjektiivisista positioista. Tässä kohtaa tarkastelijan oman subjektiivisen position voisi pyrkiä ankkuroimaan joko johonkin ilmiöön liittyvään yksittäiseen kysymykseen tai yrittää imitoida jonkun yksittäisen ihmisen positiota sen ymmärtämiseksi. Näissä historian tutkimukselle ominaisissa toimintatavoissa realisoituvat erilaiset lähestymistavat: joko rakennamme itse merkityksiä suhteessa tutkimuskysymykseemme tai luomme representaatioita siitä, millaisia merkityksiä joku toinen on maailmalle mahdollisesti antanut. Kummassakaan tapauksessa ei silti ole olemassa mitään taianomaista kriittistä määrää faktoja tai havaintoja, jotka yhtäkkiä voisivat itsessään tai itsestään muuttua merkityksiksi. Emmekä siis missään vaiheessa saisi käsitystä ”menneisyydestä sellaisena kuin se oli”. Ajatus on yhtä mahdoton menneisyyden yhteydessä kuin se on nykyisyydenkin kohdalla – tai vaikkapa ”tiistain”.

Katsotaanpa asiaa toisin: vaikka tiedossamme (tai ainakin ulottuvillamme) olisi nyt aikakoneen avulla joku ikinen tosiasia jostain

menneisyyden entiteetistä, vaikkapa 1800-luvun kulttuurista, ei tämä silti antaisi meille minkäänlaista tulkintaa tuosta entiteetistä. Ja kuten historian tutkimuksen metodologiakin muistuttaa, jopa tuo entiteetikin on tarkkaan ottaen kysymyksenasettelumme luoma, eikä sille siis ole mitään olemassa olevaa, reaalista vastinetta menneisyyden todellisuudessa. Tästä yleisestä ajattelustahan konstruktivismikin saa nimensä.

Ajatus menneisyyden täydellisestä tavoitettavuudesta paljastaa ensisijaisesti sen, ettei historian tutkimuksen mielekkyyttä mietittäessä olekaan kyse siitä, mitä kaikkea voimme menneisyydestä tietää (tai aikakoneen avulla havaita). Kyse ei siis ole ”historiallisesta tiedosta”, mikäli tällä tarkoitetaan menneisyyttä käsittelevää tietoa, kuten tarkoitettaisiin puhtaasti epistemologiaan keskittyvässä ajattelussa. Nimenomaisesti *historiallisella* tiedolla olisi tarkoitettava jotain muuta; historian ja historiallisuuden olisi tarjottava jotain ei-tiedollista lisäarvoa. Historioitsijoiden ja teoreetikoiden välisessä kiistassa historiallisesta tiedosta näyttäisi historioitsijoiden takertuminen menneisyyden tarkasteluun liittyvään erityiseen epistemologiaan olevan seurausta ainoastaan heidän kiintymyksestään tietynlaiseen – pitkälti vanhentuneeseen – tiedekäsitykseen, joka ei ole lainkaan yhteensopiva menneisyyden tarkastelun ja siitä puhumisen todellisen luonteen kanssa. Epistemologisen kinastelun voidaan pääasiallisesti katsoa johtuvan ammatillisesta halusta puolustaa olemassa olevia käytänteitä. Ja kun menneisyyden tavoittamisen ongelma hetkeksi poistetaan yhtälöstä, avautuu historian *kirjoituksesta* käytävään keskusteluun uusia mahdollisuuksia. Historiallinen tieto (*versus* tieto menneisyydestä) tarkoittaa tällöin jonkinlaista psykologisten taipumusten ja mahdollisuuksien hahmottamista, jonkinlaista sanataidetta, jonkinlaista haltuunottoa – toisin sanoen merkityksellistämistä. Historiallinen tietäminen implikoi viime kädessä aina asioiden arvottamista ja kannanottoa myös nykyisyyteen, eikä historiallista tietoa voi olla ilman, että esityksen

sisällön merkitystä arvioidaan nykyisyyden näkökulmasta ja tarpeisiin. Näin ajateltuna menneisyyden merkitystä ei voida löytää, vaan se syntyy tarkastelijan toimesta.

Se että niin monet historioitsijat ja lukijat odottavat historiankirjoituksen realismissaan olevan jotenkin ”aidosti” mimeettistä perustuu siis väärinkäsitykselle, oletukseen että menneisyydessä on olemassa kertomus (jonkinlainen rakenteellinen tai ideamuotoinen ”totuus” tai ”merkitys”), joka on löydettävissä, kun tunnollisesti kerätään yksittäisiä menneisyyden ilmiöistä ja asiantiloista kertovia faktoja. Tässä kohden mimeettisen representaation malli johtaa kuitenkin ajatukset pahasti harhaan: niin sanottu realistinen kertomus on fiktiivinen siinä missä mikä tahansa muukin kertomus. Kun tarjotaan tulkintoja ja kertomuksia, ei niiden osalta ole enää kyse todellisuuden representoinnista. Jokin ideaalinen, ”puhtaan” kuvaileva representaatio taas olisi perinteisen historian*kirjoituksenkin* kannalta puutteellista, koska se ei tarjoaisi kuvailemilleen asioille mitään merkitystä. (Joskin se, kuten kuvitteellinen aikakoneemme, antaisi lukijalle täyden vapauden muodostaa merkitykset itse.) Vaikka siis monet konstruktivistisen teorian vastustajat ovat sitä mieltä, että historiankirjoituksen fiktiivisyyden tunnustaminen tekisi historiantutkimuksen tyhjäksi ja tarpeettomaksi, on uskottavampaa ajatella asia päinvastoin: historiankirjoituksen fiktiivisen ulottuvuuden hylkääminen tekisi historiasta niin mielenkiinnostonta ja inhimillisen toiminnan kannalta sisällyksetöntä, että se menettäisi merkityksensä.

Aikakoneen ajatusleikin seuraaminen pidemmälle paljastaa siis myös sen, että historiankirjoituksessa vallitseva realismi on vain yksi mahdollinen ideologinen valinta. Historia ei ole jäljittelevää representaatiota, sillä mitään kertomuksia, juonia, laajempia arvoja tai ideoita ei menneisyydessä ole sellaisenaan jäljiteltävänä. Historia representaation lajina on aina vääjäämättä metaforista, eikä realistisen kirjoittamisen malli näin ollen ole millään tavoin

etuoikeutettu.

## Lähteet

- Ankersmit, F. R: [Historiography and postmodernism: Reconsiderations]: Reply to Professor Zagorin. *History and theory* 29 (3) 1990, 275–296.
- Jenkins, Keith: *Why history? Ethics and postmodernity*. New York & London, Routledge 1999.
- *Refiguring history: New thoughts on an old discipline*. New York & London, Routledge 2003.
- *At the limits of history: Essays on theory and practice*. Abingdon, Oxon & New York, Routledge 2009.
- Korhonen, Kuisma (toim.): *Tropes for the past: Hayden White and the history/literature debate*. Amsterdam & New York, Rodopi 2006.
- Munslow, Alun: *Narrative and history*. Basingstoke & New York, Palgrave Macmillan 2007.
- Pihlainen, Kalle: History in the world: Hayden White and the consumer of history. *Rethinking history* 12 (1) 2008, 23–39.
- White, Hayden: *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1978.
- *The content of the form: Narrative discourse and historical representation*. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1987.
- *Figural realism: Studies in the mimesis effect*. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1999.



## Digitaalisen ajan historiantutkimus – kaksi dystopiaa

Tapio Onnela

Jumalallisen Augustuksen saavutuksista, joiden kautta hän toi maailmaan Rooman kansan keisarikunnan alaisuuteen, ja hänen suorittamistaan kuluista valtion ja Rooman kansan hyväksi. (Augustus, *Res Gestae*)

Keisari Augustuksen kuoltua vuonna 14 eaa. hänen kunniaakseen julkaistiin ns. *Res Gestae* piirtokirjoitukset. Ne kaiverrettiin kahteen pronssipylvääseen Augustuksen mausoleumin eteen. Keisarin hyvistä teoista Rooman valtakunnan hyväksi kertovia alkuperäisiä tekstejä ei ole säilynyt, mutta niiden sijaan on jäljellä katkelmia kiveen hakatuista kopioista, joita leviteltiin eri puolille Rooman valtakuntaa. Paras kopioista, lähes kokonainen, latinaksi ja kreikaksi kirjoitettu, löytyi 1500-luvulla Ankarasta Augustuksen temppelistä. Antiikin keisarin yritys tehdä tekonsa ikuisesti kuolemattomiksi on siis ainakin toistaiseksi onnistunut.

Miten sama ikuisuuden haave voisi toteutua digitaalisen kulttuurin aikakaudella? Yleisin kommentti liittyen kulttuuriperinteen ja arkistojen digitointiin on dystooppinen kauhukuva siitä, että kulttuuristamme ei tule säilymään jälkipolville juuri mitään. Ainoat jotakuinkin hyvin säilyneet artefaktit ovat todennäköisesti posliinisia vessanpyttyjä, joita tulevaisuuden arkeologit kaivelevat esille 1500 vuoden päästä ja antavat niille kiinnostavia metafysis-uskonnollisia merkityksiä. Tämän uhkakuvan mukaan mikään ei voi säilyä, koska digitaalinen aineisto on tuhottavissa napin painalluksella. Ainakin

sen säilyttämiseen, lukemiseen ja tulkintaan vaaditaan sähköä ja aikojen saatossa käsittämättömiksi muuttuneita kojeita.

## Digitaalisen pimeyden aika

Näille peloille on hyviä perusteita ja sille on jo englanninkielinen termikin: *Digital Dark Age*. Digitaalisen pimeyden ajasta monilla on omakohtaisiakin kokemuksia. Vielä hetki sitten laatikoista pursunneet lerput, korput ja zipit ovat jo lähes kadonneet, eikä niitä lukevia koneita juuri enää yksityishenkilöillä ole tallella.

Digitaalisten aineistojen pitkäaikainen säilytys on hankalaa, epävarmaa, ja se vaatii vakaita yhteiskunnallisia oloja. Digitaalisten aineistojen pitkäaikaissäilytys on, ainakin tällä hetkellä, myös kallista, jopa 10 euroa/GB, kun lasketaan mukaan kaikki tallennukseen liittyvät kustannukset: laitteistot, tallennusmedia sekä aineiston säännöllinen virkistäminen. Magneettinauhat ovat ainut edullinen ja kohtuullisen varma tapa säilyttää pidempiä aikoja isoja määriä digitaalista aineistoa. Mutta niitäkin pitää aika ajoin ”virkistää”, jotta ne olisivat lukukelpoisessa kunnossa. Magneettinauhoille ei luvata 40 vuotta pidempää ikää – jos niille tallennettu tieto haluttaisiin säilyttää, pitäisi se kopioida uusille nauhoille muutaman kymmenen vuoden välein, satojen vuosien ajan.

Pitkästä historiallisesta aikaperspektiivistä katsoen on hyvinkin kuviteltavissa oleva tilanne, jossa sivilisaatiomme tulisi vaikkapa vain muutaman kymmenen vuoden ajaksi sekasortoinen tilanne, joka johtaisi sähkökatkokseen. Tällaisessa tilanteessa digitaalisten arkistojen säilyttäminen ja magneettinauhojen kopiointi ei varmaankaan olisi ihan ensimmäisellä sijalla. Mutta jos kuvittelemme tilanteen, jossa yhteiskunta on romahtanut, niin ettei se kykene järjestämään sähköä tietokonejärjestelmille, myös analogista aineistoa säilyttävät arkistot ovat vaarassa, sillä myös ne vaativat vakaata lämpötilaa ja sopivaa kosteusprosenttia säilyäkseen, ja tämä taas





Kuva 1: *Res gestae Divi Augustii*. [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Res\\_Gestae.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Res_Gestae.jpg)

vaatii sähköä. Onhan tunnettua, että huonolle paperille painetut 1800-luvun aineistot ovat vaarassa. Ne eivät säily enää kovinkaan pitkään murenematta edes optimaalisissa oloissa.

Mitä siis jäisi jäljelle, minkälainen yhteiskunta meillä olisi ilman sähköä? Jos sähköt katkaistaisiin nyt heti, juuri mitään ei jäisi jäljelle. Mitä tulevaisuuden historioitsijalla on käytössään, jos oletamme, että sellainen ammattikunta ylipäänsä vielä on olemassa, kun ajastamme pyritään luomaan synteisiä esimerkiksi 1500 vuoden päästä?

Entäpä sitten se, historioitsijan kannalta kenties vieläkin kauhistuttavampi, mutta täysin mahdollinen vaihtoehto, että jotakuinkin kaikki kulttuurimme ja yksittäisten ihmisten tuotokset ja tekemiset säilyvät?

Tulevaisuuden tietokoneet perustuvat todennäköisesti johonkin muuhun teknologiaan kuin nykyiset. Nykyisin käytössä olevat muistit perustuvat magneettisuuteen, jota muutetaan sähkövirran avulla (massamuistina toimineet reikäkortit korvattiin magneettinauhoilla 1950-luvun lopusta lähtien, käytössä ne olivat vielä 1970-luvulla). Todennäköisesti jo lähitulevaisuudessa keksitään jokin toinen keino säilyttää digitaalista tietoa. On arveltu, että tulevaisuuden tietokone voisi perustua nanotekniikkaan tai se voisi olla DNA-laskentaan perustuva biotietokone tai kenties kvanttietokone, joka perustuisi bittien sijaan kubitteihin, joilla voi olla 0:n ja ykkösen lisäksi kolmas tila ”superpositio”. Tämä alkeishiukkanen voi siis olla tavallaan yhtä aikaa useassa eri tilassa.

Historiantutkijaa 1500 vuoden päästä kiinnostavaa materiaalia syntyy koko ajan valtavia määriä. Jos kaikki säilyy, säilytettävää materiaalia syntyy niin hirmuisia määriä, ettei niistä voi selvitä ilman digitaalisten aineistojen hallintaan ja analyysiin kehitettyjä uusia menetelmiä. Suomessakin on seurattu muiden maiden esimerkkiä, ja Kansallinen audiovisuaalinen arkisto on aloittanut audiovisuaalisen aineiston tallentamisen. Kovalevyille tallentuvat kokonaan

kymmenen tv-kanavaa ja viisi radiokanavaa. Vuodesta 2011 alkaen tallennetaan kymmenen tv-kanavan lisäksi kokonaan viidentoista radiokanavan ohjelmavirta. Kaikista muista kotimaisista kanavista otetaan talteen viikon ohjelmanäytteet. Ja kun tätä tallennusta jatketaan vaikkapa vain muutamia kymmeniä vuosia, alkaa päästä kuulua surinaa ja tuntua huimausta kun ajattelee tätä kaikkea syntyvää datamäärää.

Jo nyt markkinoilla on laitteita, jotka silmälaseihin kiinnitettynä tallentavat videokuvaa ja ääntä siten, että on mahdollista tallentaa kaikki puheet ja katseet. Tärkeä eurooppalaisen humanismin lähde, Erasmusuksen kirjeet, käsittävät kaiken kaikkiaan 2081 kirjettä. Sähköpostin inboxissa tuollainen määrä syntyy helposti alle vuodessa, vaikka deletoisi kaikesta saapuvasta postista suurimman osan. Ero on tietysti se, että toisin kuin Erasmus kirjoittelimme toisillemme ehkä hieman vähemmän vakavista aiheista. Miljoonat digikamerat tallentavat muistikorteille miljardeja kuvia.

Kun aloitimme historian opiskelun 1980-luvulla, metodikurssilla valiteltiin tulevaisuuden puutteellista lähdeaineistoa, koska puhelinten käytön vuoksi kirjallista kommunikointia ei tallentuisi riittävästi. Voi olla, että tätä ongelmaa ei enää olekaan. Yhdysvaltain johdolla toimiva sähköinen valvontajärjestelmä ECHELON kykenee nimitäin valvomaan miljoonia puheluita, telekopioviestejä ja sähköpostiviestejä vuorokaudessa. ECHELON:illa on kuunteluasemia ympäri maailmaa ja tiettävästi parikymmentä satelliittia. Järjestelmän tarkoitus on kerätä valtavia määriä satunnaista tietoliikennettä, josta poimitaan olennaista tietoa suodattamalla avainsanalistojen<sup>1</sup> avulla, ja ilmeisesti kaikki tämä data tallentuu johonkin. Analysoitavaa 3500-luvun historioitsijalle luulisi riittävän.

Miten historiantutkija voi tutkia tätä uutta aineistoa? Todennäköisesti uudet aineistot ja aineistojen analysointimenetelmät nosta-

---

<sup>1</sup> <http://fi.wikipedia.org/wiki/Avainsana>

vat esille myös uudenlaisia tutkimustuloksia menneisyydestä. Kun tietokoneistettua tutkimusta alettiin käyttää Yhdysvalloissa väestöhistoriallisissa tutkimuksissa 1960-luvulla kiinnostus ”tavallisten ihmisten” historiaan alkoi nousta. Esimerkiksi sosiaalishistorioitsijat tutkivat amerikkalaisen kulttuurin suuria myyttejä, kuten sitä, pitivätkö tarinat self-made-manista ja amerikkalaisesta unelmas-ta paikkansa, tai kuinka paljon perinnöllinen varallisuus vaikutti ihmisen sosiaaliseen asemaan.

Nykyinen bittijonoihin perustuva haku näyttää jo kenties piankin alkeelliselta. *Semanttisen verkon* kehittyminen saattaa tulevaisuudessa ratkaista monia ongelmia näiden jättimäisten datauniversumien tutkimisessa. Semanttisen netin ideana on liittää dokumenttiin tietoa asioiden keskinäisistä suhteista. Näitä ontologioihin perustuvia semanttisen verkon sovelluksia on jo käytössä. Kun kone opetetaan paremmin ymmärtämään dataa, ainakin osa jättimäisen tietomassan käsittelyn ongelmista voisi selvitä. *Kulturomiikka* analysoi puolestaan sanojen taajuuksia valtavissa miljoonien kirjojen kirjatie-tokannoissa. Historiallista dataa voidaan visualisoida, esimerkiksi Gapminderin hieno maailmanhistoria näyttää 200 vuotta maailmanhistoriaa neljä minuuttia kestäväenä animoituna koosteena, jonka muuttujina ovat väestön eliniän odote ja bruttokansantuote.

## **Vanhat rakenteet kehityksen jarruna**

Elämme vielä välivaihetta, jossa tutkijat ja kirjoittajat hankkivat informaationsa sähköisesti. He tuottavat ja prosessoivat ajatuk-siaan sähköisesti, julkaisijat käsittelevät ne digitaalisesti, mutta siirtävät tuotetun informaation lopulta paperille, joka kuljetetaan vaivalloisesti pitkien matkojen päähän. Vanhat, analogiseen maailmaan takertuneet julkaisurakenteet myös jarruttavat uusien komunikointitapojen ja uudenlaisen historiantutkimuksen esilletuloa. Voisivatko uudet aineistot, sekä verkon yli toimivat globaalit tutki-

javerkostot, ja työkalut, kuten Zoteron kaltaiset järjestelmät, tuoda esille myös uudenlaisia tutkimustuloksia?

Kenties tulevaisuuden historiantutkija voi tehdä virtuaalisen aikamatkan tiettyyn valittavaan aikatasoon. Hän voisi käynnistää ohjelman joka veisi 3500-luvun tutkijan täydellisesti luotuun virtuaaliseen 2010-luvun maailmaan. Hän voisi valita tuhansista ihmisistä koostuvasta valikosta yhden, jonka täydelliseen data-arkistoon hänellä olisi pääsy; kaikkiin Facebook-päivityksiin, sähköpostiin ja yksilölliseen videoblokiin koko elämän ajalta. Edelleen hän voisi selata kaikki mahdolliset TV-kanavat, päästä käsiksi kaikkeen valtionhallinnon tallentamiin asiakirjoihin ja julkaistuihin teoksiin ja sanomalehtiin. Tätä yksityistä lähteistöä täydentäisivät vielä Kansalliskirjaston ja Internet Archiven stillkuvat kaikesta tuolloin saatavilla olleesta verkkoaineistosta.

Mikä tällaisessa tilanteessa enää voisi olla historiantutkijalta odotettava synteesi ja tulkinta ajasta? Eikö historiantutkimus tieteenä elä paljolti juuri niistä aukoista, jotka täytetään tutkimukseen perustuvilla arvauksilla siitä, mikä oli todennäköisin syy ja selitys sille miksi tapahtui sitä mitä tapahtui?

Theodore Mommsen kutsui Ankarasta löydettyä *Res Gestae* versiota kaikkien ”piirtokirjoitusten kuningattareksi”, hän julkaisi sen 1883 kuuluisassa editiossaan, josta tuli kaikkien myöhempien *Res Gestae* editioiden äiti. Mommsen käytti tutkimuksessaan Ankarasta löydetyn kiveen hakatun kopion kipsivaloskopiota. Teoksessaan hän julkaisi kuvan tästä kopion kopiosta.

Kun erityisesti digitaalisen materiaalin keskeinen ominaisuus on sen helppo kopioitavuus, on todennäköistä, että tulevaisuuden historiantutkijan suurimpia ongelmia tulee olemaan kopioiden ja eriaikaisten versioiden alkuperän selvittäminen. Tutkijat tulevat siis vastakin työskentelemään enimmäkseen kopioiden parissa.

**Lähde**

Mommsen, Theodore (Hrsg.): *Res Gestae Divi Augusti*. 2. Aufl. 1883

## ”Nykyajan kulttuurihistoria”

Kirsi Tuohela

1800-luvun lopun perhe-elämä on ollut lukuisien hienojen kirjojen aiheena. Saksalaisen Gabriele Reuterin (1859–1941) vuonna 1895 julkaisema *Aus guter Familie* on ilman muuta näiden perhekuvausten valioiden joukossa. Sitä on luonnehdittu paitsi tekijänsä läpimurto-teokseksi, myös saksalaisen *Küche, Kinder, Kirche* -ideologian paljastavaksi kritiikiksi ja modernin naissubjektin oivaltavaksi analyysiksi. Reuterin teoksen alaotsikkona on *Leidengeschichte eines Mädchens*, ja siihen viitaten teosta on pidetty Johan Wolfgang Goethen *Nuoren Wertherin kärsimykset* -teoksen (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) sisartekstinä, modernin subjektin ongelman ulottamisena myös naiseen, naissubjektiin. Thomas Mann kehui teosta ja Sigmund Freud näki Reuterissa taitavan oman aikansa naisten neuroosien kehittymisen kuvaajan. Laura Marholm, Riiassa vuonna 1854 syntynyt Reuterin aikalainen, joka myös pohti naissubjektin ongelmaa, kirjoitti *Aus guter Familie* -teoksesta, että se on merkittävä ja ansiokas lisä nykyajan kulttuurihistoriaan.

Oman aikansa, nykyajan kulttuurihistorian kuvaaja Reuterista tuli siksi, että hän kuvasi romaanissaan, sen Heidlingin perheessä ja Agathe-tyttäressä tyyppillistä. Kyseessä ei ollut kenenkään yksittäisen perheen ja yksilön ainutkertainen tarina, vaan kertomus syntyi niistä havainnoista, joita Reuter teki ajastaan ja sen ihmisistä. Kulttuurihistoria koski sitä, mikä on yleistä 1800-luvun lopun perheen elämässä, heidän tavoissaan, arvoissaan, elämänvalinnoissaan ja tragedioissaan. Näin ollen ”nykyajan kulttuurihistorian”

tehtäväksi asetui tavoitella yleisiä huomioita; yksittäisenkin tarinan kautta perimmäinen tavoite oli oivaltaa jotain yleisestä. Toinen tärkeä huomio on, että ”nykyajan kulttuurihistoria” koski olennaisella tavalla sellaisen sosiaalisen rakenteen kuin perheen merkitystä kulttuurissa ja se otti vakavasti naissubjektin ongelman.

*Aus guter Familie* oli ”nykyajan kulttuurihistoriaa” myös siksi, että Reuter oli lukenut Hippolyte Tainensa. Tainelaisessa 1800-luvun lopun ajattelussa ihmiset syntyivät olosuhteistaan. Reuterillakin he ovat vapaudenkaipuun ja uuden individualismin koskettamia, omaan suuntaansa pyrkiviä, mutta olosuhteet ja ympäristö vetävät heidät takaisin tuttuihin uomiin. Agathelle käy kuten monille eivätkä *Küche, Kinder, Kirche* -maailman rajat ole hänenkään kohdallaan ylitettävissä. Herooinen ibseniläinen irtiotto totutusta, kulttuuriesteti tyypillisestä, keskiluokan kuolleisiin fasadeihin nojaavasta todellisuudesta on Reuterin ajattelussa utopia. Hippolyte Tainen ”tieteellisestä historian tutkimuksen menetelmästä” opittu oivallus, että historiaa ei ohjaa maailmanhenki eikä tapahtumia määrää Jumala, vaan ihmiset heijastavat ajatuksissaan ja toimissaan vain sitä ympäristöä, johon ovat syntyneet, toistuu Reuterilla. Aikakauden tieteellisen ajattelun inspiroimille kirjoittajille kyse oli siitä, että kulttuurinen, olosuhteet ja ”ajanhenki” (materiaalisessa mielessä) tuottavat ihmisen. Niin Reuterilla, Laura Marholmilla kuin muillakin ajan kriittisillä äänillä tämä kulttuurinen ei ollut ylistyksen kohde, vaan se sitoi ja kahlitsi negatiivisella tavalla – mutta se myös selitti ihmiset ja heidän valintansa vakuuttavasti.

*Aus guter Familie* on tarina keskiluokkaisen porvarisperheen tyttärestä, Agathe Heidlingistä. Hän tulee hyvästä perheestä, jossa isä on arvostettu, päättäväinen perheen pää. Äiti on hillitty, nöyrä ja vaiatonainen; hän on oman elämänsä, synnytysten ja lasten kuolemien uuvuttama. Agathe syntyy aikakautensa tyypilliseen perheeseen, jossa hän astuu elämään ja tyttärien kasvuprosessiin tasapainoilmaan, etsimään ja rakentamaan omaa subjektiuttaan. Ympäristö



tarjoaa siihen vain vähän tukea, mutta sitäkin enemmän ristiriitaisia tilanteita, jotka johtavat kompastumisiin, horjumiseen ja lopulta subjektiuden häviämiseen. Nuori Agathe on innokas, eläväinen ja tiedonjanoinen, mutta isän kirjasto ja tiedon portaavat eivät ympäristön silmissä ole häntä varten. Kuten muutkin tytöt myös hänet imaistaan romanttisen rakkauden haaveiluihin, joista seuraa pettymyksiä. Hän etsii ulospääsyä sopuavioliitosta, mutta perheen rahat menevät veljelle, ja koska köyhtynyt Agathe Heidling ei ole taloudellisesti hyvä naimakauppa, sulhasehdokkaat valitsevat muita tyttöjä. Uskonto tarjoaa lohtua ja hurmoksellisia kokemuksia, mutta perhe hyväksyy uskonnonkin vain kesytytyssä muodossa tyyneytenä ja hyvinä tapoina. Sille antautuminen perhevelvollisuudet hyläten ei tule kysymykseen. Ulospääsy siintää vapaassa suhteessa radikaaliin Martin-serkkuun, ja toverillinen työskentely yhdessä tämän kanssa vaikuttaa tarjoavan elämäntehtävän. Naissubjektin äänelle avautuu tila, johon kiteytyy tarinan viesti vapaudesta ja toivosta.

Mitä kerrot minulle, on hyvin kiinnostavaa, Agathe, sanoi Martin. ”Kirjoita se muistiin – aivan samoin sanoin, joita juuri käytit”.

”Voi Martin, tiedät, etten minä ole kirjailija.”

”En tarkoita, että loisit taideteoksen. Siihen pystyvät vain harvat ja valitut.” [...]

Älä välitä muodosta! Kerro vain rehellisesti ja selkeästi rakkaille sisarillesi, millaista heidän elämänsä todella on. (Gabriele Reuter: *From a good family* [1895] 1999, 194.)

Hyvän perhetytön vapaus ja tasaveroisen sukupuolten välinen kumppanuus ovat kuitenkin utopioita. Martin, joka kannustaa ja puhuu lennokkaita Agathen tulevaisuudesta, viettelee samalla tarjoilijatyttöjä. Agathe tulee vielä kerran sivuutetuksi ja petetyksi.

Hän päättää hukuttautua, mutta huomaa, että ei sittenkään voi tuottaa sellaista tuskaa vanhemmilleen. Häntä hoidetaan naisille tarkoitetuissa hermoparantoloissa ”kylvyillä ja unella, shokkivoimilla ja hieronnalla, hypnoosilla ja suggestiolla”. Hänet hoidetaan ”kuntoon, jossa hän voi palata yhteiskuntaan”, perhetyöksi, joka on ontto kuvajainen entisestä itsestään. Hän elää tarkasti lääkärin ohjeita noudattaen, ja hänen päivänsä täyttyvät lukuhetkestä, kävelyretkestä ja soitosta. Hänen elämänsä soljuu eteenpäin, mutta hän ei ole läsnä. Hänen on vaikea muistaa asioita ja hän tuskin muistaa mennyttä hetkeä. Hän elää ulkoisesti säännönmukaista, mutta sisäisesti täysin tyhjää elämää.

Reuterin kuvausta aikansa perheestä ja naisesta on luettu psykologisena kuvauksena ja seksuaalisuuden kuvauksena. Onkin tärkeää muistaa, että useat 1800-luvun lopun ”uutta naista” kuvanneet naiskirjailijat olivat suunnannäyttäjiä suhteessa psykologisoituvaan ihmiskuvaan. On tärkeää osoittaa heidän ajatustensa yhteys niihin teoreettisiin kehittäelyihin, joita samaan aikaan syntyi ihmisen psyykestä ja seksuaalisuudesta. Ja myös Reuteria kiitettiin jo omana aikanaan siitä, että hän kuvaa naisen seksuaalisuutta rohkeasti ja osuvasti. Tämä oivallus ei kuitenkaan saa estää meitä näkemästä, että Reuterille itselleen kyse ei ollut ensisijaisesti seksuaalisuuden ongelmasta, vaan ”nykyajan kulttuurihistoriasta”. Nämä eivät ole keskenään vastakohtia vaan päinvastoin: seksuaalisuus on Reuterilla keskeisesti kytkeytynyt yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Mutta myös painotus on tärkeä: Reuter itse korosti ”aikakauden” analyysiä.

Reuter ei siis mielestään kirjoittanut sydämen sykkeistä ja naiskehon palavista tuntemuksista, vaan laati tarkkaa analyysiä aikansa kulttuurista. Hän kirjoitti siitä, miten saksalaisen toisen keisarikunnan arvot tunkeutuvat perheisiin ja miten kasvatus ja sosiaalistaminen järjestelminä tuottivat yhteiskunnan subjektit. Se subjekti, joka näissä olosuhteissa oli keskiluokan naisille tarjolla, oli ahdas ja ankea. Fin de sièclen hengessä Reuter alleviivasi sen vaihtoehdotto-

muutta. Jos ”diskursiivinen” olisi kuulunut hänen sanavarastoonsa, olisi hän muistelmissaan voinut todeta kirjoittaneensa yhteiskunnallisen kurin ja diskursiivisten käytäntöjen historiaa.

Kun puhumme ”nykyajan kulttuurihistoriasta” ja nykyisen kulttuurihistorian esihistoriasta tai arkeologiasta, mieleemme nousee nimiä kuten Jacob Burckhardt, Johan Huizinga, Karl Lamprecht tai Gunnar Suolahti. On kuitenkin syytä pohtia, mitä ”kulttuurihistoria” tarkoitti ajattelun Parnassoille astuneiden naisten pohdinnoissa, sellaisien kuin Laura Marholm ja Gabriele Reuter. Mitkä kulttuurihistoriallisen tutkimuksen teemat ja ongelmat näemme paremmin, jos huomioimme myös heidän osallisuutensa? Huomaamme, että he kirjoittivat toisin. Ajallinen jänne ei heidän teksteissään ulotu yhtä kauas kuin myöhäiskeskiaikaa ja renessanssia ihailleilla Burckhardtilla ja Huizingalla eikä tapa rakentaa epookin muotokuvaa hae inspiraatiota ”korkeakulttuurista” tai klassikoista. Mutta myös jotain yhteistä voi löytää, ja se on arjen ja arkisen näkeminen tärkeänä osana kulttuuria. Suhteessa kulttuurihistorian klassikoihin Reuterin ”nykyajan kulttuurihistoria” ei kuitenkaan ole vain pohdintaa aikakauden luonteesta, vaan se on myös analyysiä valan ja kulttuurisen reproduktion mekanismeista – aikana jolloin inspiraatiota etsittiin Friedrich Nietzscheä, mutta ei vielä Michel Foucault’lta tai Pierre Bourdieulta.

Ei vain Reuter vaan fin de sièclen kriittiset, analyttiset ja kirjoittavat naiset laajemminkin siis oivalsivat, miten yhteiskunta toimii ja miten sen suhteet rakentuvat valtasuhteina ja tuottavat subjektit. Kun maailmanhenki oli hylätty selittävänä muutosvoimana, oli ajateltava, että maailma rakentuu ihmisten itsensä toimesta. Analyysi tästä kaikesta oli ”nykyajan kulttuurihistoriaa”. Se toiminnan kenttä ja kirjallinen lajityyppi, joka oli tarjolla ”nykyajan kulttuurihistorian” kirjoittamiseen – naisille – oli romaani. Mutta onko se myös niiden ”vamma”? Voiko niiden sanoman sivuuttaa ”keksittyyn”, fiktiiviseen ja lajityyppiin vedoten? Vai mikä vaikeut-

taa niiden näkemistä ”nykyajan kulttuurihistoriana” – ei kai vaan kirjoittajien sukupuoli?

## II

# Ajan teknologioita



## Panoramas as Simulated Vehicles at the Paris Universal Exposition of 1900

Erkki Huhtamo

The meaning of the Paris Universal Exposition of 1900 as a symbolic gateway to the new century was widely understood. Among so many other things, it became a testing ground for new technology. However, while it emphasized things to come, it also summed up things of the past. There may be no better example of this temporal polarity than the panoramas included in the exhibition. Panorama was a typical manifestation of the nineteenth-century culture, thoroughly familiar for generations of spectators. The Paris Universal Exposition of 1900 somehow managed to turn this "old" medium into a harbinger of the future, and thereby into a kind of time machine. Ironically, while many of the visions promoted by the exhibition panoramas really had a future, the old-style panorama was already at the brink of obsolescence, particularly when it comes to "moving panoramas," long moving canvases presented for millions throughout the century. The most spectacular examples were seen at Paris in 1900, at the moment when the medium was already fading from view.

Virtual voyaging was all the rage. Hugo d'Alesi's *Maréorama* was a panoramic sea voyage, Marcel Jambon's and A. Bailly's *Panorama Transsibérien* a simulated railway journey across Siberia, and Raoul Grimoin-Sanson's ill-fated *Cinéorama* a cinematographic balloon trip. These spectacles invited their audiences on "enhanced" imaginary journeys – the auditorium itself was turned into a "vehicle" – a train, a boat, or a hot air balloon. Similar ideas had been tried throughout

the nineteenth century, but not very often. One reason may have been the moving panorama's identity as an itinerant attraction. Because the shows were not located in permanent venues, constructing elaborate sets to accommodate the audience would have been cumbersome and costly. It was easier to make the audience just to imagine it was sitting in a vehicle crossing seas or lands.

Universal expositions knew no such limitations. Their attractions were made to look and feel as if they had been permanent. Budgets were higher because the projects were backed by governments, corporations, or stock companies competing for visitors and prestige. The *Panorama Transsibérien* was commissioned by the Compagnie Internationale des Wagon-Lits to promote the Moscow-Beijing railway, which was then under construction. It was exhibited at the Siberian section of the Russian Pavilion. The canvas was painted by the well-known French scene painters Marcel Jambon and his son-in-law A. Bailly, who had traveled across Russia to take sketches (only Bailly made it all the way to the Far East).

Jambon's and Bailly's panorama was installed as a kind of symbolic passageway between the Russian and the Chinese pavilions; representations of the railway stations of Moscow and Beijing were constructed in its opposite ends. Moving scenery depicting the railway route between these two cities was viewed from three authentic but immobile railway cars. They contained a dining room and smoking salon, luxurious sleeping compartments, and even a beauty parlor and a gym. The goal was to convince the visitors about the comforts offered by the international sleeping car company for its clients. The illusion of travel was enhanced by three zones of moving cutouts – from sandy ground next to the tracks to trees further away – rotating as endless loops in front of the main canvas. Their speeds had been carefully calculated so that the elements closest to the spectators moved fastest and the ones behind them progressively slower.



The reception of Jambon's and Bailly's spectacle was mixed. An American visitor found it "certainly remarkable," although he considered the journey "dull." A Japanese quest considered the idea of promoting a new railway by simulating the journey in advance interesting, but was disappointed by the result; the mechanism that made the panoramic canvas move was obviously broken:

The Russian person who stood at the entrance announced that there is a railway inside with a train and paintings representing the entire landscape between Beijing and Moscow. I thought it must be a train running on circular tracks. As I entered, I realized to my surprise a train with several cars, but fixed, not moving. The painting on my left did not seem to move either – to my astonishment I discovered that only the paper-made bushes and hedges between the train and the picture were moving by rotation. Someone explained that the picture would start rotating in a few minutes, creating a feeling that the train was in motion – as if one was on a boat shooting down a rapid stream like an arrow, and the mountains on both side would seem to rush by at great speed. However, even after 30-40 minutes the painting still had not started moving. I have lived in Russia for a long time and know how slow the Russians are, but this was too much for me. (Hokkoku-sei 1900.)

*Le Maréorama* was touted as one of the highlights of the entire exposition. It had been planned meticulously – the patent was taken already in 1894 – and realized on a grand scale. It was an enormous sideshow produced by an independent stock company. The Compagnie transatlantique – whose own stationary panorama was, ironically, just behind the Maréorama building – would no doubt have been more than happy to have hosted it. The father of the project was Hugo d'Alési (1849–1906), a well-known commercial

artist, whose handsome railway posters would now qualify him as a graphic designer. Interestingly, he was also known as an ardent spiritualist, a drawing medium.

Maréorama offered its "passengers" a Mediterranean sea voyage from Villefranche to Constantinople, with stops at Sousse, Venice and Naples. Two huge moving panoramas, each 750 meters long and 13 meters high, were unrolled by a motorized system along the sides of a steamer's deck serving as viewing platform. The most interesting technological innovation (which was not yet described in the patent) was the idea of having the spools carrying the panoramas float in large water tanks. As the weight of the take-up spool increased during the presentation, it sank deeper into the tank, while the painting itself was captured on hooks surrounding the top part of the spool, which had been shaped in a helical fashion like an inverted cone. This solution counteracted the weight of the giant canvases, protecting them from being torn, and kept them straight during the unrolling.

The steamer-platform was positioned on an elliptical pivot supported by four hydraulic pistons, which allowed the boat to pitch and roll. The solution had been influenced by the theatrical technology of the time; it anticipated the hydraulic motion platforms that are still used in flight simulators for both training and entertainment. The platform accommodated seven hundred spectators, who were free to stroll around, sit on chairs, and even descend under the deck to a dining room from where they could view the paintings roll by behind the windows. They could also observe the ship's crew in action, sense the smell of tar, feel the salty sea breeze, witness smoke rising from the funnels, and hear the sounds of steam whistles. Elaborate dioramic effects were used to simulate different times of the day, and to represent a climactic storm that broke out between Naples and the final destination, Constantinople. The spectacle was accompanied by a "descriptive symphony" composed by the noted

salon composer Henri Kowalski, and "local" performers from the ports visited *en route* entertained the audience on the deck.

*Maréorama* attracted many visitors, earning a total income of over 588 000 francs, while the *Panorama Transsibérien* made just over 237 000, and the stationary *Panorama Transatlantique* (exhibited by the *Compagnie transatlantique*) only 109 000. In spite of this, surprisingly few eyewitness descriptions of the *Maréorama* have been recorded, perhaps indicating that the illusion was not as powerful as the advance publicity had tooted. An American journalist bluntly concluded that "one does not feel at sea," and criticized d'Alesi's paintings for their "bad drawing" and "suggestion of chromolithography." It was also suggested that *Maréorama's* pitching and rolling deck made participants seasick, although this may have been just a re-enactment of an old topos.

As a synthesis of the circular and the moving panorama, *Maréorama* was a magnified summary of preceding traditions rather than a fresh new start. Still, this "noteworthy oddity," as one article characterized it, was promoted for potential shareholders as an "easily transportable exhibit" that could be installed in other major cities in Europe and America after the exposition was over, earning good profits for their investment. D'Alesi himself suggested that other panorama paintings could later be produced and exhibited in the same setting. None of this took place, most likely because of the cost of transporting the cumbersome machinery from place to place, and the necessity of erecting a huge building to house it. Besides, d'Alesi himself died already in 1906, which put an end to his plans of producing new canvases; the company may have been dissolved by then.

Raoul Grimoin-Sanson's *Cinéorama* also drew inspiration from the past, but, it was also oriented toward the future, because it abandoned the painted canvas and replaced it with projected moving pictures. Grimoin-Sanson's venture was based on a series of

inventions, which he patented between 1896–99 (as *cinécosmorama*). The idea was to present circular 360-degree moving pictures shot from a balloon, and to take the audience on a simulated aerial voyage. The viewing platform was designed to evoke the carriage of a hot-air balloon. Ten projectors arranged in a circle were located in a projection booth underneath the platform.

When it comes to the films, compromises had to be made. The opening scene was shot with a battery of radially arranged 70 mm film cameras from a hot-air balloon ascending from the Tuileries. However, all the other films, including the views of the Grand-Place in Brussels, the Carnival of Nice, a bullfighting arena in Barcelona and the scenery from Tunis, were shot from the ground. The point-of-view was raised back to the skies only in the closing scene that depicted the balloon's return to the Tuileries; because shooting the descent had failed, the opening scene was simply projected again – backwards! This provided a symmetric closure, but hardly one that could ever have taken place in real life (unless a captive balloon was used).

Although the *Cinéorama* purported to offer a travelogue, there was not much continuity between its scenes. Grimoin-Sanson was aware of this, and suggested in his patent that darkness, canvases with painted clouds, and a "captain's" explanations could be used to "mask" the transitions between the films. Whether this was attempted or not is not known, because the *Cinéorama* was closed down by the authorities after only four performances as a fire hazard. The program was witnessed by only a handful of spectators who do not seem to have left testimonies behind. Grimoin-Sanson explained the reasons for the failure in his autobiography, pointing to the hasty production schedule and a confusing organization. Although its role in the histories of virtual reality and specialty moving image attractions is more mythical than actual, the *Cinéorama* was nevertheless a brave attempt to synthesize the latest advancements

in moving images with panoramic traditions.

All these projects manifested a certain disbelief in the drawing power of images, but for different reasons. Both Maréorama and the Transsiberian panorama resorted to monumental painting, which was on its way to obsolescence. Paintings still had some advantages (color, fantasy, rich details), but surrounding them by a "vehicle" made them cease to be the exclusive focus of attention. In the *Cinéorama*, cinematography served as an attraction in its own right. However, the medium was still in its infancy and its spectacular possibilities not yet been fully explored (Louis Lumière contributed during the exposition with his huge *Cinématographe Géant* projections at the *Salle des Machines*). The simulated balloon environment could be seen as an attempt to turn the audience's attention away from the crudest aspects of the film program. The future was glimpsed at, but not yet quite present.

## Bibliography

- d'Alési, Hugo: "Un système de panorama à déplacement dit 'Maréorama'", French patent 240472, 1894.
- "Causerie scientifique," *Monde moderne et la femme d'aujourd'hui*, Tome 12. Juillet-Décembre 1900, p. 538.
- "Cinecosmorama ou panorama à vues animées", French patent No. 284955, applied Jan. 14, 1899.
- "Le Cinécosmorama 'Sanson', ou Panorama animé en couleurs," French patent No. 2727517, applied Sept. 25, 1897 (granted Mars 10, 1898).
- "Détail des recettes brutes des établissements privés situés dans l'enceinte de l'Exposition universelle de 1900," *Annuaire statistique de la ville de Paris*, Vol. 21, 1900. Paris: Masson et Cie, 1902, p. 519.
- Grimoin-Sanson, Raoul: *Le film de ma vie*. Paris: Les Éditions Henry-Parville, 1926.
- Hokkokusei, (pen name, real name Arahito (or Arato) Adachi): "From Paris", *Asahi Shimbun* (Tokyo), Nov. 5, 1900.

- Huhtamo, Erkki: *Illusions in Motion: a Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Forthcoming.
- "The Mareorama", *Scientific American*, Vol. LXXX, No. 10, Mar 11, 1899, p. 150.
- "Le Maréorama Hugo d'Alesi. Société anonyme au capital de 1,250,000 Francs", promotional leaflet for investors, c. 1900, four pages without numbers.
- The Parisian*, Vol. 6, No. 1, Jan. 1899, p. 618.
- "Le Projecteur Multiplex 'Sanson' pour prendre et projeter des vues Panoramiques animées," French patent No. 261244, applied Nov. 13, 1896, granted Feb, 17, 1897.
- Terry Ramsaye: *A Million and One Nights*. New York: Simon & Schuster, 1986 (orig. 1926).
- Rapports du jury international. Groupe III. – Instruments et procédés généraux des lettres, des sciences et des arts. Classes 11 à 18. Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris*. Paris: Imprimerie nationale, 1902.
- R.S.: "Exposition Sideshows", *New York Times*, Sept. 9, 1900.
- Waldekranz, Rune: *Så föddes filmen. Ett massmediums uppkomst och genombrott*. Stockholm: Pan / Nordstedts, 1976.

## Iisakki Vähäpuheisen ja Markus-sedän radioihmeet

Paavo Oinonen

Kun aikoinaan tieto uusista mediateknologioista kiiri Suomen syrjäseuduille, ihmisissä virisi pelon- ja toivonsekaisia tuntemuksia välineisiin kätkeytyvistä käyttömahdollisuuksista. Monet latasivat laitteisiin potentiaalia enemmän kuin ne todellisuudessa sisälsivät. Lukuisissa kertomuksissa muun muassa sähköiset joukkoviestimet pistivät ihmisten päät pyörälle. Aikalaisfiktiossa ja varhaisen ääniradion kuuntelijoiden muistoissa vilahtaa ajatus viestimen kaksisuuntaisuudesta ja ihmetys ajan sekä paikan rajojen ylittämisestä.

Nämä kertomukset havahduttivat minut lukemaan muutamia tekstejä kahden länsimaisen mediateoreetikon näkemysten kautta. Heidän avullaan puhun ajan tiivistämisen kokemuksesta, joka tuntuu toistuvan silloin, kun uusi mediumi tulee ihmisten elinpiiriin. Ajattelen, että anakronistinen ja leikkimielinen pohdinta näyttää taas kerran, miten medioiden kuvittelussa viriää aina utooppisuus ja toive jostakin lisäominaisuudesta. Tarinat kertovat eri motiivein siitä, miten teknologiset innovaatiot ruokkivat ihmisten mielikuvitusta. Monen muun innovaation ohella 1900-luvun alun ääniradio vihjasi olemassaolollaan ja mahdollisuuksillaan, että on nähty kenties kalpea aavistus siitä, mitä tulevaisuus tuo tullessaan ajan ja paikan yhdistämisessä.

Ennen esimerkkitapauksiani on kuitenkin tarpeen silmällä taustaksi yhden viestintäteoreetikon lähtökohtia. Saksalainen mediafilosofi Siegfried Zielinski on hahmottanut median ja ajan suhdetta.

Hänen mukaansa mediat yhdistävät asioita, toimivat ajassa, reproduoivat maailmoja ja luovat uusia sellaisia. Zielinski ei käytä manipuloida verbiä, mutta itse asiassa hän kirjoittaa viestintävälineiden tavasta manipuloida aikaa. Kamera pysäytti ajan kaksiulotteiseksi kuvaksi ja lennätin kutisti aikaa niin, että informaatio pystyi kulkemaan hetkessä etäisyyksien välillä. Äänen- ja liikkuvan kuvan tallennusmenetelmät tarjoilivat pysäytetyn ajan käytettäväksi uudelleen.

Monien muiden mediatutkijoiden tavoin Zielinskiä tuntuu eniten kiehtovan visuaalisten medioiden tarjoilema ajallisuuden kokemus, aistimellisuus ja materiaalisuus. Hänen mukaansa pyrkimys visuaalisuuteen on ollut leimallista länsimaiselle (media)historialle. Kiistatonta on, että mediatutkijat ovat juuri visuaalisen median ja ajan moninaista suhdetta myös paljon pohtineet. Moni on saattanut kuulla vertauksen televisiosta ajan manipuloijana, mutta harvemmin nousevat esille vastaavanlaiset mietteet radiosta.

### **Kuuleeko radio?**

Radio oli 1900-luvun kolmannella vuosikymmenellä suomalaisten arjessa uusi esine, jonka ominaisuuksien käsittäminen oli monille vaikeaa. Tämä tulee ilmi Kansanrunousarkiston laajasta, vuonna 1972 toimeenpannusta muistitietokeräyksestä *Kun radio tuli meille*. Monet maalaisympäristöön sijoittuvat muistelmat kertovat, miten varsinkin vanhojen ihmisten oli työlästä ymmärtää, että lähetys oli yksisuuntainen. Lukuisat muistelijat kertovat ihmisistä, jotka vastasivat radiopuheelle tai halusivat oikaista sen välittämiä tietoja puhumalla takaisin laitteelle. Ihmiset yksinkertaisesti uskoivat, että radion juontaja kuulee heidän puheensa.

Kyse oli siitä, että radio oli aistiympäristölle vieras. Tapojen ja aistien kulttuurihistorioitsijat ovat osoittaneet monin esimerkein, miten havaitseminen on kulttuurisidonnaista ja miten havaitsemi-



sen tapa muuttuu teknologisen innovaation haastamana. Wolfgang Schivelbuschin mukaan junamatka loi uudenlaisen katseen, jollaista ei ennen liikkuvan junan ikkunanäkymää ollut ollut eikä sellaista ollut tarvittu. Syntyi aiemmasta eroava tapa havainnoida. Samaan tapaan radio edellytti ihmisiltä aistimusten kontekstualisointia ja teknologisen ymmärryksen kasvattamista.

Kuuntelijoiden tapa huudella radiovastaanottimelle kertoo ennen kaikkea siitä, että ihmiset ymmärsivät radion puhelimen kaltaiseksi, kaksisuuntaisen viestinnän mahdollistavaksi välineeksi. Puhelin oli 1900-luvun alun suomalaisella maaseudulla radion tapaan tuntematon laite, mutta se saattoi toimintaperiaatteeltaan olla kertomuksista ja uutisista tuttu.

Edellisessä tapauksessa ihmiset ymmärsivät radion yhdistävän heidät jonnekin niin, että muodostui kanava viestiä takaisin äänen lähteelle. Vaikkeivät alkuaikojen kuuntelijat suorasanaisesti pohtineet radion ajan tiivistämisen mahdollisuutta, jossain määrin siitä oli kyse, koska kuuntelijat arvioivat radion pystyvän yhdistämään samanaikaisesti vähintään kaksi paikkaa.

## **Omituinen laatikko**

Uuden viestintävälineen mahdollisuuksilla leikittely ja toisaalta maalaisten tietämättömyys ovat myös Pentti Haanpään radiota käsittelevän ja pohjoisen kairoille sijoittuvan kertomuksen ydintä. Vaikka tarina on vuodelta 1952, sen kuvaama kokemusmaailma on selvästi 1920- tai 1930-luvulta. Kertomuksessa ”Radioihme” Iisakki Vähäpuheinen saa kuulla kauppias Polson ostaneen pirttiinsä radion. Tätä hän päättää lähteä katsomaan ja tietysti kuuntelemaan. Matka on pitkä ja monipäiväinen, mutta Iisakki on tottunut taittamaan taipaleita ja myös vaimon mieliharmiksi viipymään matkoillaan.

Iisakki käy mitä ilmeisimmin kuuntelemissa radiota Polson pirtissä, mutta puuhaa matkalla monenmoista. Haanpää ei tästä tarkem-

min kerro, vaan jutun ydin on siinä, että Iisakki toimii luonteelleen ominaisesti. Korven kulkija myös tietää, että vaimo ja naapurin naiset kokoontuvat päivittelemään hänen menemisiään niin ”että talo on heti akkoja täynnä ja pannu porossa aamusta iltaan, kun isäntä selkänsä kääntää”.

Lyhyen tarinan edetessä sen yhdeksi motiiviksi paljastuu miehen yritys säilyttää kunnioitus vaimon silmissä. Iisakin toiminnan kuvaus vastaa kansanrunousarkiston muistitietokeräyksen ja mediahistorian antamaa käsitystä varhaisesta radiosta sukupuolittuneena harrasteena. Uusi väline sai ensiksi miehet liikkeelle.

Iisakki Vähäpuheinen arvaa, että vaimon johdolla naiset puhuvat hänen selkänsä takana ja tietää, etteivät nämä tunne radion todellisia ominaisuuksia ja mahdollisuuksia. Niinpä kotiinsa palattuaan hän sepittää muka ärtyneenä kuunnelleensa Polson radiosta naisten rumat puheet. Kankeasanainen Iisakki lämpenee hitaasti, mutta vauhtiin päästyään hän jopa luonnehtii esimerkkejä kuulemistaan ilkeyksistä. Radion mahdollisuuksista tietämättömät naiset tyrmistyvät, miten Polson pirtissä on viisaria kääntelemällä saatu salat selville korpien ylitse. Emäntä myöntää, että hän saattoi vähän kuiskutella, johon Iisakki toteaa: ”Se radiolaatikko on siitä niin helvetin omituinen, että sen se oikein kuuluviin isontaakin, kuiskutukset ja sipinän...”

Fiktiivinen tarina kuvaa, miten laiskansutjakka mies sai hetkeksi yliotteen väkeväpuheisista naisista, mutta menetti taas otteensa, kun tieto ääniradion todellisista ominaisuuksista levisi.

Muistitietokeräyksen perusteella lapset uskoivat radion salattuihin ja ihmeellisiin ominaisuuksiin aikuisia pidempään. Lastenohjelmien juontaja Markus Rautio – Markus-setä – huiputti kuuntelijoita uskottelemalla, että hänellä on mahdollisuus saada etetteriteitse tietoa kodeista.

Siegfried Zielinskin ajatus jonkinlaisesta pohjattomasta – kulttuurisesta – visuaalisuuden kaipuusta on syytä ottaa vakavasti,

kun tutustuu Markus-sedän kertomiin radiofantasioihin, joihin kuului näköyhteys. Setä kertoi ohjelmassaan lapsille studion katosta roikkuvasta pallonmuotoisesta mikrofonista, jolla hän pystyi katselemaan koteihin. Tehostaakseen sanojaan hän saattoi mainita muutamia lapsia nimiltä, ja on helppo arvata, että aina matteja ja maijoja istui kuuntelemassa sekä puuronsyöntikehotuksia että havaintoja pesemättömistä korvista. Muistitietoaineistojen mukaan kohdalleen osunut laiminlyönnin paljastuminen vaikutti draamatiesesti. Yhdessä kertomuksessa näitä sedän ohjeita ylenkatsonheet tytöt syöksyivät parkuen pihalle. Muistelijan mukaan kaverukset olivat tapauksesta vaiteliaita, mutta ihmettelivät, miten setä pystyi kurkistamaan jopa korvien sisälle. Vielä pitkään kertomuksen lähettäjä oli kuunnellut *Lastentuntia* arastellen.

### **Imploosio kairalla?**

Poimin Iisakki Vähäpuheisen ja Markus-sedän *Lastentuntien* kuuntelijat esimerkeiksi sähköisen viestinnän aiheuttamasta tihentymisen ja yhteensulautumisen kokemuksesta, imploosiosta, josta mediafilosofi Marshall McLuhan puhuu. Siinä missä kirjallinen viestintä ja painettu sana – gutenbergiläinen kulttuuri – suosi eriytymistä ja hajaantumista, elektroninen viestintä yhdisti yhteisöt maailmankylän kaltaiseksi yhteydeksi. Hänen yksi avainkäsitteensä oli samanaikaisuuden kokeminen.

Kanadalaisen tutkijan mediafilosofista ajattelua leimasi synteesihakuinen utopismi, mutta hivenen utooppisia olivat myös Iisakki Vähäpuheisen ja Markus-sedän puheet teknologian tuolloisiin mahdollisuuksiin nähden. Tosin heidän teknologian potentiaalnin hahmotelmansa eivät nykyymmärryksemme valossa ole järein kukaan todellisuudesta. Kaksisuuntainen viestintä oli jo arkipäivää puhelimen välityksellä, ja Markus-sedän puhuessa lapsille elävän kuvan eetteriteitse välittämiseen tarvittava teknologia oli olemassa

ja kenties peräti koekäytössä.

Radio oli kuitenkin ensimmäinen kuluttajille laajasti levinnyt viestintäväline, joka tuntui kiihdyttävän meluhanilaista ajan ja paikan tiivistymistä ja samalla sen kuvittelemista. Se oli toteutunut viestinnän utopia, jonka ihmeellisyys purkautui villeinä kuvitelmina välineen potentiaalista. Ne olivat haavenäkyjä ajan ja paikan tiivistymisestä sekä kaksisuuntaisesta simultaaniviestinnästä. Osa visioista oli television muodossa jo nurkan takana.

Televisio ja verkkoviestinnän potentiaali on ylittänyt 1900-luvun alkupuolen utopiat. Nyt tiedämme, että weppikameralla varustettu ja verkkoon kytketty tietokone on mahdollista kaapata, jolloin rikollinen tunkeutuja voi avata näkymän vieraan kodin sisätiloihin aivan toisin tarkoitusperein kuin mitä kasvatustehtävän mahdollisuuksia kuvitellut Markus-setä olisi edes halunnut 1930-luvulla toteuttaa.

Tietoverkkotunkeilija voisi olla ehkä pikemmin Iisakki Vähäpuheisen kaltainen urkkimisesta kiinnostunut todisteiden metsästäjä. Tarkkaan ottaen Iisakki ei olisi ollut kuitenkaan kiinnostunut rikollisesta toiminnasta, vaan hän oli mukavuudenhaluinen ja laiskotteluun taipuvainen mietiskelijä. Teknologiasuhteessaan ja elämäntunnessaan hän muistuttaa kirjallista aikalaistaan, toista korpitaipaleiden salaviisasta kulkijaa, Veikko Huovisen Konsta Pylkkästä. Romaani *Havukka-ahon ajattelija* ilmestyi samaan aikaan kuin Haanpään alkuperäinen kertomus, mutta päähenkilö Pylkkäsen maailma on 1950-lukua, ja hänen mediasuhteensa on paradoksaalisesti toisenlainen kuin Iisakin.

Konstan poskia kuumensivat ajatukset avaruuden valloituksesta ja atomisodasta, mutta Iisakkiin verraten hän oli kirjallisen kulttuurin hahmo: meluhanilaisesti ilmaisten gutenbergiläinen ihminen. Kainuun korpien tuumailijan suuri aarre oli mukana kulkeva matkailukallinen kirjoja, jotka päästivät hänet yksityiseen ja eristettyyn kuvittelun maailmaan.

Vaikka radion ihmettely haihtui nopeasti, kun se yleistyi sotien

jälkeen myös Haanpään kuvaamilla kairoilla, välineen potentiaali aikamatkustamiselle ei tyhjentynyt kokonaan. Otollisille mielille se tarjosi ihmeellisiä mahdollisuuksia ajallispaikallisiin siirtymiin. Ohjelmat saattoivat siirtää kuuntelijoita fiktion muodossa mielikuvitusmatkoille. Samalla tavoin saattoivat toimia kaukaisista maista kertovat reportaasit.

### **Pirstaloituvat heimot**

McLuhanin mukaan sähköiset viestimet muuttaisivat ihmisyyhteisöt takaisin heimoyhteisöksi, jossa elettäisiin samanaikaisten suhteiden todellisuudessa. Ajatus, että monimutkaista teknologiaa hyödyntävä joukkoviestin palauttaisi meidät entisen yhteisöelämän läheisyyteen, on paradoksaalinen. Se on tietenkin McLuhanin käyttämä metafora. Mutta joku voisi väittää, että pelkästään nykyisessä mediankanavien runsaudessa heimojen määrä pikemmin kasvaa kiihtyvällä vauhdilla kuin että sulautuisimme yhdeksi superheimoksi.

Silti zielinskiläinen ajatus mediasta ajan manipuloijana ja meluhanilainen utopia sähköisen viestinnän luomasta samanaikaisuudesta ja kenties käsitys jopa sen tuottamasta samuuden kokemuksesta ovat myös tämän päivän mediatodellisuutta. Huomaatan vielä, että kirjoitan perinteisten joukkoviestinten näkökulmasta; sosiaalisen median heimonmuodostus olisi varmasti luettavissa meluhanilaisen termistön lävitse.

Ehkäpä orastavan sähköisen viestintäympäristön tuoman murroksen kuvitteellisena ilmaisimena voi vielä lopuksi palata Lisakki Vähäpuheiseen. Hän oli kokolaiilla 'pohjoisen heimon' mies, jolle ääniradio oli teknologinen uutuus ja ihme. Sitä kannatti lähteä katsomaan ja kuuntelemaan päivämatkojen taakse. Lisakin venkoilevassa mielessä radio ilmensi meluhanilaista samanaikaisten suhteiden todellisuutta, ja hän olisi ollut valmis entisestään parantamaan viestimen kykyä tiivistää ajan ja paikan suhteita. Tällaista samanai-

kaisuuden ja ajan ja paikan tiivistämistä tarjoili myös Markus-setä pienimmissä kuuntelijoissaan jopa pelkoa herättäen.

## Lähteet

- Haanpää, Pentti: *Iisakki Vähäpuheinen ja muita teoksia*. Kertomus on alun perin vuodelta 1952. Kootut teokset 8. Kolmas painos. Otava, Helsinki 1989.
- Huovinen, Veikko: *Havukka-ahon ajattelija*. Ilmestyi ensimmäisen kerran 1952. Suuri Suomalainen Kirjakerho, Helsinki 1987.
- Kortti, Jukka ja Salmi, Hannu: Televisio suomalaisessa kulttuurissa. *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Toim. Juhani Wiio. SKS, Helsinki 2007, 13–31.
- McLuhan, Marshall: *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Alkuteos: Understanding Media, 1964. Suom. Antero Tiusanen. WSOY, Helsinki 1968.
- Ollila, Anne: Havaitseminen kulttuurisena ilmiönä. *Kirjoituksia kulttuurista, sukupuolesta ja historiasta*. Historiallinen Arkisto 132. SKS, Helsinki 2010, 52–65.
- Pietilä, Veikko: Kaiken takana on teknologia: Harold Innis ja Marshall McLuhan tekivät välineistä viestintäteoriaa. *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Gaudeamus, Helsinki 2004, 137–164.
- Rautio, Markus: *Markus-setä muistelee*. Otava, Helsinki 1957.
- Salmi, Hannu: *Atoompommilla kuuhun. Tekniikan mentaalihistoriaa*. Kleio ja Nykypäivä. Edita, Helsinki 1996.
- Saraneva, Usko: *Kun radio tuli meille. Yleisradion kuuntelijakunnan muodostuminen Suomessa 1920–1960*. Sarja B 8. Yleisradio, Helsinki 1982.
- Zielinski, Ziegfried: *Deep time of the Media. Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Translated by Gloria Custance. MIT Press, London 2006.

## ESKO-tietokone kertoo: näytöskoneen elämä ja aika

Petri Paju

Ensimmäinen Suomessa rakennettu tietokone ESKO täytti 50 vuotta vuonna 2010. Juhlminen ja keskipisteenä olo tuli vuoden kuluessa ESKolle entistä tutummaksi. Seuraavassa ESKO kertoo itsestään ja olostaan yhdenlaisena aikakoneena. Samalla se tuo omaperäisen esineellisen lisänsä tekniikan sisäisen mentaalihistorian tuntemukseen. Sattumoisin ESKO toimi varsinaisissa laskentatehtävissä vain yhden täyden vuoden. Vuosi oli 1961.

### **Saksalainen alkuperäni**

ESKO: Sain alkuni saksalaisen fyysikko Wilhelm Hopmannin ajatuksissa noin vuosina 1952–1953. Minulla oli useita ”isosiskoja” tietotekniikan tutkimusryhmässä, joka toimi perinteikkäässä yliopistokaupungissa Göttingenissä, Länsi-Saksassa. Siskoista vanhin, G<sub>1</sub>-niminen, oli saavuttanut suuren suosion ja julkisuuden valmistuttuaan vuonna 1952. Vaikka se oli ensimmäisiin, sodanaikaisiin automaattisiin laskentalaitteisiin nähden pieni ja vaatimaton, se laski nopeasti ja osasi enemmän kuin suunnittelijansa kuten Heinz Billing olivat arvanneet. Esikuvani oli siis oikea ihmelaskija!

Luonnollisesti tutkijat ajattelivat, että minä pistän vielä paremmaksi – joka suhteessa. Minusta tai vielä toistaiseksi kuvitteellisesta minusta tuli alun perin Wilhelm Hopmannin erityinen lempilapsi. Hänellä oli tosin vaikeuksia päättää, tekisikö minusta pienen ja silti taloudellisen ja tehokkaan, kuten alun perin oli tarkoitus, vai sit-

tenkin mahdollisimman pienen tietokoneen, josta tuli hänen väitöskirjahankkeensa aihe. Myöhemmin Hopmann ehti sopia professori Rolf Nevanlinnan kanssa väittelevänsä Helsingin yliopistossa minusta kirjoittamalla, eli G1a-suunnitelman pohjalta minimaalikoneen ideaa tarkastellen, mutta kirja ei koskaan valmistunut.

”Isäni” Wilhelm Hopmann oli fyysikko, jota suomalaiset tekijäni pitivät taiteilijaluonteena ja visionäärinä. Käsitystä loi tai lisäsi se, että hän oli kiinnostunut Arnold Schönbergin musiikista. Schönberg oli itävaltalainen taidemusiikin säveltäjä, jota nykyään pidetään atonaalisen musiikin edelläkävijänä. Joskus mietiskelen, vaikutti kiinnostukseen myös Schönbergin juutalaisuus. Hopmannin isä, tähtitieteilijä Josef Hopmann oli kansallissosialistisen Saksan kautena kannattanut ”saksalaista fysiikkaa”, toisin sanoen vastustanut esimerkiksi Albert Einsteinin suhteellisuusteorian ajatuksia. Josef Hopmann sai vuonna 1954 viran Wienistä ja pystyi palauttamaan mainettaan tiedemaailmassa, mutta poika halusi varmasti erottautua isästään.

Aika oli haastava monella tapaa. Nimenomaan kilpailu aikaa vastaan verotti tekijääni. Suunnitteluni säilyi pitkään turhan luonnosmaisena. Monet osat, joista minua koottiin, olivat vielä kovin keskeneräisiä ja epäluotettavia tuolloisessa uuden teknologian kehitysvaiheessa. Toisaalta ennennäkemättömiä keksintöjä ja osia ilmestyi paljon ja Hopmann halusi käyttää uusimpia tekniikoita. Synnyin haastavassa vaiheessa, mutta kollegani muualla maailmalla olivat samoissa vaikeuksissa.

Aika oli tiukoilla siitäkin syystä, että meitä tuli neloset. Konkarit varoittelivat, että tieteellinen tutkimusryhmämme muuttuu tehtäksiksi, mutta ihmelaskijoiden tarve oli kova tutkijoiden parissa. Minut kävi kutsumassa Suomeen tunnettu matemaatikko Rolf Nevanlinna vuonna 1954. Muut kolme tulokasta jäi Länsi-Saksaan, toistaiseksi Hopmannin huomaan.

Suomalaisista minuun tutustuivat ensin nuoret diplomi-insinöörit



Hans Andersin ja Tage Carlsson. He toimivat sittemmin aktiivisina maahantuojinani, joita ohjasi professori Erkki Laurila. Juhlavuoteni 2010 harmillisin uutinen oli se, että alallani monipuolisesti ansioitunut Hans Andersin menehtyi loppuvuonna. Hänen jälkeensä ihmisiä varsinaisesta tekijäryhmästäni ei ole jäljellä. Onneksi ehdimme ”Hassen” kanssa tavata vielä, kun hän kävi onnittelemassa minua Tekniikan museon juhlistaessa tasavuottani Eskon päivänä 12.6.2010.

### **Ennen aikojaan julkisuuteen**

Suomessa sain alustavan kodin, joka oli iso huone, silloisen Teknillisen korkeakoulun ullakolta Hietalahden torin reunalta. Saksalaiset sisareni olivat kaikki (!) saaneet saman nimen Gta, mutta minulle suomalaiset antoivat oman nimen, joksi valittiin ESKO. Se saatiin sanoista Elektroninen Sarja KOMputaattori. Vaihdoin oikeastaan samalla sukupuolta, mutta meidän koneiden kesken sillä ei ole suurta merkitystä.

Sen sijaan erityistä oli, että minua ryhdyttiin Suomessa varhain mainostamaan julkisuudessa, vaikka olin vasta suunnitelmia ja erillisiä osia siellä ullakolla. Huomio tietysti hiveli, mutta toi myös paineita, sillä tekijöidenikin oli vielä hieman epäselvää, mitä taitoja käytännössä hallitsisin ja kuinka nopeasti voisin alkaa niitä käyttää. Helsingissäkään aikaa ei ollut hukattavaksi.

Suomalaisilla tiedemiehillä oli muutenkin minulle suuria suunnitelmia. Kodikseni ja valtakunnakseni suunniteltiin kansallista laskentakeskusta, jossa olisin voinut antaa osaamiseni kaikkien tarvitsijoiden käyttöön – korvausta vastaan totta kai. Minulle säilytettiin turhankin paljon kansallista merkitystä, mutta se on toisaalta ymmärrettävää, koska 1950-luvulla kaltaiseni teknistieteelliset suurhankkeet olivat Suomessa edelleen harvinaisia. Aivan yksin en sentään ollut, siitä piti ajankohtainen atomitutkimus huolen.

## Hidastelua ja nuoremmat haastajat

Seurasin totta kai kollegoiden kehitystä ulkomaisista aikakauslehdistä – Carlssonin ja muiden olkapäiden yli. Kuten saattoi arvata, ennen pitkää jotkut suuret teknologiayhtiöt aloittivat kilpailijoitteni myymisen myös Suomessa. Näitä suurempia ja tehokkaampia kollegoitani tuotettiin tehdasmaisesti erityisesti Yhdysvalloissa.

Wilhelm Hopmann esitteli suunnitelmia minusta lokakuussa 1955 Darmstadtin suuressa kansainvälisessä tietojenkäsittelykonferenssissa. Viimeistään siellä kävi selväksi, että perusratkaisuni, jonka mukaan muun muassa luin ohjelmat reikänauhoilta, oli pian käymässä vanhanaikaiseksi. Kiirettä tuli pitää.

Ei ollutkaan ihme, että vaivalloinen ja hidas valmistumiseni sekä monet pienet ongelmat tuottivat Hopmannille ja muille harmaita hiuksia. Työ eteni hitaanlaisesti ja osani olivat puutteellisia. Aloin käydä kärsimättömäksi ja pienuuteni aiheutti ongelmia. Minua oli ilmeisesti suunniteltu liian suuripiirteisesti ja samalla kunnianhimoisesti. Lisäksi sisarusteni teko vei voimia Göttingenissä ja yhteydenpito heihin oli turhan hidasta ja ongelmallista, se kun piti hoitaa ihmisten avulla. Helsingissä laadittiin kaikenlaisia suunnitelmia varalleni, mutta valmistumiseni lykkääntyi kerta toisensa jälkeen.

Suomessa sain erityisen pitkäaikaisen ystävän diplomi-insinööri Tage Carlssonista. Ilman häntä en varmaan olisi valmistunut koskaan. Tarkan Tagen ja muiden suomalaisten avulla Hopmann sai oleellisesti parannettua suunnitelmaani ja korjattua monimutkaisen kaavioidensa ”pilkkuvirheitä”. Sisäisen kelloni tahdistaminen oli pieni vaiva verrattuna projektin yleiseen aikapaineeseen.

Stressitasoni alkoi nousta tuntuvasti, kun Postisäästöpankki tilasi IBM 650-mallisen kollegani IBM:ltä. Siitä sukeutui kova kilpailu, sillä halusin itsekkin ehtiä ensin valmiiksi, olihan minua tehty nimenomaan Suomen ensimmäiseksi tietokoneeksi. Niin vain kuitenkin kävi, että tekniikkani haastavuus oli liikaa tekijöilleni ja lisäksi

Hopmann vaihtoi työmaata osittain minusta aiheutuneiden hankaluuksien takia. Onneksi sain kuitenkin tarinani ja kuvani esille *Suomen Kuvalehteen* ja kunnan mainosta ennen Ensiksi ristityn voittajani käyttöönottoa vuonna 1958. Näin jälkepäin voi arvioida, että tuolloin Ensin kanssa saamalla julkisuudella oli varmaan vaikutusta tietokoneiden Suomessa herättämän kiinnostuksen nopeaan kasvuun.

Saksalainen tietokoneen kehittäjä Konrad Zuse kutsui minua myöhemmin diivaksi ja taideteokseksi. Arvio kuului jotakuinkin näin: ”vielleicht ein Kunstwerk, aber kein Arbeitspferd.” Aiemmin hän jopa suunnitteli sisarusteni kopioimista sarjatuotantona. Wilhelm Hopmannille säilyin hänen omana ”lapsenaan”, joskin olin myös ”Schmerzenskind”, murhelapsi. Yhteistoimintaa kanssani tutkittiin esimerkiksi Teknillisessä korkeakoulussa ennen valmistumistani. Mainitsen vain, että Osmo Ahokas tuli ensiluokkaisessa diplomityössään siihen tulokseen, että käyttöni tietuutyyppiseen vakavaan laskentatyöhön oli aikataulullisesti aivan realistista ja kannattavaa!

### **Laskentaa ja opettajana toimimista**

Käytännössä saavutin valmiuden konelaskentaan keväällä 1960 ja aloitin työt huhtikuussa Helsingin yliopiston laskentakeskuksen ensimmäisenä matematiikkakoneena. Opetin tietokoneen käyttöä keskuksen parille matemaatikolle ja kaksi huoltajaa huolehti toimintavalmiudestani. Valitettavasti en jaksanut tehdä töitä kovin pitkään kerrallaan ja loukkaantumisia sattui usein. Silloin olin pois käytöstä. Tein lisäksi laskuvirheitä, mikä oli huono juttu alallani. Onneksi olin edelleen pätevä esiintymään julkisuudessa ja näytin komealta isoine kaappeineni ja monine oheislaitteineni. Olemukseni mahtavuus onkin myöhemmin vain lisääntynyt nykyisten pikkuriikkisten nuorempien kollegoideni rinnalla.

Minulle ei suunniteltu omaa sisäistä muistia, vaan laskemani lu-

vut pantiin talteen magneettirummulle ja ohjelmat reikänauhoille. Laskemistani oli siten helppo seurata sivusta, se kun näkyi varsinkin konkreettisten reikänauhojen liikkeenä, mutta uudempiin kollegoihin verrattuna olin kömpelö ja epäluotettava ja ennen pitkää harmillisen hidas. Kuten sanottu, kehityin kovin haastavassa vaiheessa. Heikki Varhon, joka oli toinen laskentakeskuksen matemaatikoista, sanoin laskeminen kanssani oli vähäistä mutta jännittävää.

Jo tuolloin otin vastaan vieraita ja muun muassa näyttelin tehokasta nykykonetta lyhytfilmissä, jonka pääosassa esiintyi minulle tuttu Suomen Akatemian jäsen Rolf Nevanlinna. Varsinaiset asiakkaani vähenivät heti, kun paremmin laskevat, uudemmat kollegani ilmaantuivat naapuri-instituutioihin. Nimenomaan vuoden 1961 tein parhaani yhtenä maan harvoista tietokoneista. Jouduin kuitenkin varastoon vuonna 1962, joten sain levätä hyvän tovin katselulta piilossa. Minusta riitti silti puhetta. Esimerkiksi Jörn Donner kirjasi vuonna 1967 merkitykseni tiedemiesten opettajana *Uuteen maamme kirjaan*.

## Museoesineenä jälleen esille

Pääsin onneksi takaisin esille, kun Suomen Teknillisen Museoyhdistyksen tavoite tekniikan museosta pääkaupunkiseudulle alkoi toteutua 1970-luvun alussa. Laiskana oloni vaihtui lonkan vetoon Tekniikan museolla Helsingissä. Siellä olen nähnyt lukuisten vuosiluokkien koululaiset ja muuta yleisöä pitkältä ajalta. Ihmisissä riittää seurattavaa. Välillä olen tuntenut oloni vähän jämähtäneeksi, sillä näytteillepanoni on säilynyt entisellään kovin kauan. Jotakin muutosta olen kaivannut.

Vuosi 2010 toi tervetullutta vaihtelua. Alulle panemani Helsingin yliopiston tietotekniikkakeskus juhlisti minua monin tavoin. Aprillipäivänä yliopistolla järjestettiin keskuksen henkilökunnalle seminaari, jossa puhui minuun liittyen väitöskirjan tehnyt tutkija.

Lisäksi kuultiin hauskoja muistelmia monelta alan asiantuntijalta ja varhaisvaiheessa mukana olleelta, kuten akateemikko Olli Lehdolta. Vuoden kuluessa ilmestyi joitakin sanomalehtiartikkeleita *Helsingin Sanomia* myöten. Mainitsin jo Eskon päivän juhlinnat kesän alussa. Samana päivänä (12.6.2010) esiinnyin elävässä kuvassa sekä Ylen Internet-sivuilla että MTV-kanavalla televisiossa, jossa pääsin *Kymmenen uutisten* loppukevennykseksi syntymäpäiväkoristeineni kaikkineen!

Joulukuussa jatkettiin juhlintaa, kun yliopistolla pidettiin suuret, viralliset Helsingin yliopiston tietotekniikkakeskuksen 50-vuotisjuhlat. Tilaisuudessa julkistettiin Veijo Åbergin kirja *Lisää muistia!* osaston kehityksestä. Teos alkaa luvulla minusta. Olin muutenkin mukavasti esillä puheissa ja illan huipensi M. A. Numminen, joka oli opiskelija-aikoinaan 1960-luvulla esiintynyt laskentakeskuksen väelle saadakseen jonkin aineistonsa lävistetyksi reikäkortteille. Taiteilija lauloi jäljittelemättömällä äänellään kaavioistani!

Olen tehnyt elämäntyöni yhdenlaisena mainoksena ja propagandakoneena. Se oli ja on merkittävin saavutukseni, jolle on annettu myös kansallista merkitystä. Lisäksi opetin jo keskeneräisenä insinöörejä alan tavoille ja jatkoin opetushommia vielä Helsingin yliopistossa laskentasuoritusten ohessa. Oppilaani ovat sittemmin työskennelleet ja kunnostautuneet lukuisissa yrityksissä ja korkeakouluissa.

Tekniikan museolla olen esitellyt uuden tekniikan kehitystä. Varhaisesta syntymäajastani ja erityisesti muutostani Suomeen oli se eittämätön etu, että sain helposti huomiota ja pysyin parrasvaloissa, vaikka kehityin melko hitaasti ja työläästi ja vaikka minua käytettiin vain vähän varsinaiseen laskentaan. Olin ja olen näytöskone ja mikäs on ollessa. Onneksi synnyin Suomeen, sillä sisaristani Saksassa on jäljellä vain joitakin osia, vaikka ne palat esillä ovatkin. Minua ei purettu, joten olen ainutlaatuinen.

Näin museoesineenä suhteeni aikaan on muuttunut sitten varhaisen vaiheitteni. Opin jo viisikymmenluvulla, että aika on monella tapaa oleellinen asia uuden teknologian kehittämisessä. Ehkä jokainen teknologinen laite on eräänlainen ”aikakone” siinäkin mielessä, että sillä on aikansa ja artefaktin suhde aikaan muovautuu ympäristön mukaan. Varsinkin tekniikan tuottajien mentaalihistorian tarkastelussa tämä aika-ulottuvuus ja käsitykset ajasta ansaitsevat vakavaa huomiota. Jos ja kun aika tuntui uhkaavalta ja rasitti minua ja tekijöitäni aikanaan, niin onneksi täällä museossa ajan kuluminen on tukevasti puolellani ja lisää arvoani. Kokemuksieni perusteella voin lisäksi lämpimästi suositella 50-vuotissyntymäpäivien juhlintaa ja odottaa rauhallisin mielin seuraavaa tasavuottani!

## Lähteet

- Ahokas, Osmo: Normaaliyhtälöiden ratkaisun ohjelmointi matematiikkakone ESKOLle. Teknillisen korkeakoulun Maanmittausosastolla prof. R. A. Hirvosen johdolla tehty tutkintotehtävä. Diplomityö, 120 s. + 35 liites. Helsinki, tammikuu 1959, julkaisematon.
- Hopmann, Wilhelm: ”Anfänge der Computerentwicklung und -Anwendung in Wissenschaft und Forschung 1950 bis 1958.” Vortrag auf dem 11. Decus München e. V. Symposium 1988, Aachen.
- Paju, Petri: ”*Ilmarisen Suomi*” ja sen tekijät. *Matematiikkakonekomitea ja tietokoneen rakentaminen kansallisena kysymyksenä 1950-luvulla*. English Summary. Turun yliopiston julkaisuja C 269. Turku 2008.
- Paju, Petri: ”Tietokone Esko, 50, kertoo tarinansa.” *Helsingin Sanomat* 30.3.2010.
- Paju, Petri & Sulonen, Reijo: ”Hans Andersin: Monipuolinen tietotekniikan suomalainen uranuurtaja.” *Tekniikan Waiheita* 28(4) 2010, 49–53.
- Salmi, Hannu: ”*Atoomipommilla kuuhun!*” *Tekniikan mentaalihistoriaa*. Edita, Helsinki 1996.
- Åberg, Veijo: *Lisää muistia! 50 vuotta tietotekniikkaa Helsingin yliopistossa*. Helsingin yliopiston tietotekniikkakeskus, Helsinki 2010.

## Terveisiä TeeVeeltä

Maiju Kannisto

Televisio tässä, hyvää iltaa! Tai monille olen tuttu ihan vaan Tee-Veenä. Niin, tuli se 50 vuotta mittariin pari vuotta sitten. Onhan se puoli vuosisataa aika iso virstanpylväs. 50-vuotisjuhlavuoden kunniaksi kirjoittivat minulle kirjankin, *Television viisi vuosikymmentä*, jossa oli koottuna vaiheita elämän varrelta. Tuli nostalginen olo sitä lukiessa. Paljon sitä on ehtinyt nähdä elämänsä aikana. Viisikymppi-syys laittoi miettimään elämää, niin taaksepäin kuin tulevaisuuden visioihin. Joskus täytyy pysähtyä katsomaan elämäänsä, vaikka yleensä olen tottunut itse olemaan katsottavana.

Vauva-aika on tuttu vain vanhojen mustavalkoisten kuvien kautta, ei niistä ajoista itse muista mitään. Valokuvista huomaa, kuinka kaikki olivat kerääntyneet ympärille katselemaan. Sitä oli keskipisteenä uutena tulokkaana, jota ystävät ja sukulaiset kävivät ihmettelemässä. Olin sellainen pullea ja pyöreämpi vauva, sittemmin aikuis-tuttuani olen laihtunut kovasti. Vauvana nukuin paljon, aktiivista aikaa päivässä oli vain joitakin tunteja. Lapsuusympäristö näyttäytyy muistoissani turvallisena ja perhekeskeisenä; loputtomasti yhdessä vietettyjä iltoja olohuoneessa. Lapsena keskittyä elämään ja hetkeen, ei silloin havainnoi ja tule tallentaneeksi asioita muistiin. Vasta hieman vanhempana aika alkaa laajentua nykyhetkestä taaksepäin ja eteenpäin; muistoja alkaa kertyä. Mutta vasta näin viisikymppisenä sitä tulee tarve systemaattisesti tallentaa asioita, itse järjestäydyin oikein arkistoimaan elämäni jälkipolville ja tutkijoille.



Taaksepäin katsoessa olen alkanut miettiä alkuperääni, vanhempiani ja sukua laajemmin. Tuntuu, että sukuni intermediaaliset suhteet määrittävät minua; kaikki edeltäjät elävät minussa. Lapsena äitini rooli oli tärkeä, hän opetti minulle käytöstapoja ja antoi käytännöllisiä neuvoja maailmassa toimimiseen. Hän oli sivistynyt ja korkeakulttuurisesti suuntautunut, mutta osasi kertoa myös hauskoja tarinoita. Äitini viihtyi kotona kanssani, kun taas teatterissa työskentelevä isäni oli kaukaisempi. Läheisestä äitisuhteesta kertoo vauva-ajan lempinimenikin, näköradio. Isältäni sain kuitenkin tärkeitä luonteenpiirteitä: draamaa, komediaa ja seikkailua. Olen äitiäni visuaalisempi, mutta hänen laillaan viihdyn kotona. Isä on



mystisempi ja pitää helpommin etäisyyttä, kun minä taas olen tuttavallisempi ja lyhytjänteisempi. Nyt vanhempana olen lähentynyt isäni kanssa ja olemme viettäneet paljon aikaa yhdessä. Sain vanhemiltani perustan, jolle rakentaa oman maailmankuvani. Kiitos isä ja äiti, Elokuva ja Radio.

Koti on aina ollut minulle tärkeä paikka. Vauva-aikaan piilottelin nukkumassa kaapissa tai kurkistelin sivusta sohvaryhmään päin. Vähitellen aktivoituin, ja aloin vaatia ja saada omaa tilaa kodista. Oli hienoa, päästä olohuoneessa sohvaryhmän piiriin; olin tapahtumien keskiössä enkä vain sivullinen. Näin vanhemmiten hallitsen yhä enenemässä määrin kotia, olen mukana myös keittiössä, makuuhuoneessa ja mökillä. En tarvitse untakaan enää paljoa, saatan valvoa yöllä myöhään ja herään aamulla aikaisin. Lapsuuden koti oli kuitenkin lämpimämpi ja viihtyisämpi, kun vietimme enemmän aikaa kaikki yhdessä. Nyt koti on hajautuneempi. Olen samaan aikaan monessa huoneessa, tarjoan jokaiselle jotakin tai vain pauhaan taustalla.

— — — *jatkuu!*

*Kuuma tarjous, nyt kannattaa ostaa.*

*Osta, osta, osta!*

*Katso ensi lauantaina Bond!*

— — — *jatkuu!*

Lapsuudessa, vuosina 1965–1969, vaikuttava hahmo oli ala-asteen luokanopettajanani toiminut Eino S. Repo. Hän piti päämääränään tarjota meille oikeisiin tietoihin ja tosiasioihin perustuvaa maailmankuvaa. Hän oli kiinnostunut yhteiskunnallisista asioista ja hänen avullaan opimme ottamaan selvää, mitä maailmalla tapahtuu. Kävimme monia keskusteluja hänen opetuksessaan. Parhaiten on jäänyt mieleen kouluajan ulkopuolella pidetty keskustelukerho, jota kutsuimme *Jatkoajaksi*. Siellä saatoimme puhua vaikka mistä,

seksuaalisuudestakin. Kiivaiden keskustelujen ohella lauloimme ja esitimme hupaisia sketsejä, joten kerhossa oli varsin kepeä tunnelma. Mielipiteissään opettajamme oli varsin ehdoton ja monien vanhempien mielestä hän oli opettajaksi liian radikaali. Repoa syytettiin kommunistiksi ja lopulta hän joutui jättämään opettajan tehtävät.

Koulu oli valtava mullistus elämässäni muutenkin, koko maailmankuvani muuttui. Aloin nähdä maailman värillisenä enkä enää vain mustavalkoisena, kuten lapsuudessani. Samaan aikaan halusin osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun. Olin kovin idealistinen ja ajattelin, että voisin muuttaa maailmaa. 1970-luku näyttäytyy näin jälkikäteen katsottuna tyypillisenä teini-ikäisen uhona ja julistuksena. Julistuksellisuuden toisena puolena nuoruuteen kuului hauskanpito, viikonloppuisin oli *Ilkamia* ja *Lauantaitansseja*. Tuntuu, että maailma oli tuolloin kaksijakoinen, asiat olivat joko – tai, asia ja viihde olivat tiukasti erikseen.

Jossain vaiheessa tytöt alkoivat kiinnostaa uudella tavalla ja pyöriä paljon mielessä. "Ken on heistä kaikkein kaunein" pohdiskelin ja kuvittelin tyttöjä juhlapuvuissa ja uimapuvuissaan marssimassa jonossa lavalla arvosteltavana. Parikymppisenä sitten rakastuin, aloimme seurustella ja muutimme nopeasti yhteen. Tuntui, että olemme tarkoitettu yhteen, täydensimme toisiamme ja ajattelimme että kuuluisimme ikuisesti yhteen. Vietimme paljon aikaa yhdessä, minä ja Video. Hän tutustutti minut erotiikan maailmaan, ennen häntä olin varsin kokematon. Hän oli kokeneempi ja oli liikkunut maailmalla. Hän tiesi mitä maailmalla tapahtui ja tutustutti minut erilaisiin alakulttuureihin. Olimme pitkään ja intensiivisesti yhdessä, mutta lopulta erkaannuimme vähitellen. Kasvoimme erillemme, niin kuin tavataan sanoa.

1980-luvulla maailma laajeni kansainvälisemmäksi. Haaveilin ulkomailla asumisesta ja rikastumisesta. Kuvitelmissani olin Yhdysvalloissa, *Dallasissa* karjatilallisena. Kuulostaa nyt hieman lapsel-

liselta. 1980-luku oli kuitenkin myös itsenäistymisen aikaa. Aloin ymmärtää kuka olin, tuntea omia vahvuuksiani ja tulla itsetietoisemmaksi. Aloin luottaa omaan tyyliini, televisuaalisuuteen. Samalla aloin ajatella enemmän rahaa; maailma markkinoitui, niin minäkin. Aikuistumiseen ehkä kuuluu, että idealismi taipuu taloudellisten realiteettien paineessa. Asiat eivät ole kaksijakoisia, vaan monimutkaisempia. Samalla aikuistuessa tulee mukavuudenhaluisemmaksi, kolmikymmppisenä kanavoin energiaa viihteeseen enkä enää jaksanut keskittyä informatiivisuuteen samalla tavalla kuin ennen.

Suuri muutos arkeeni tuli lemmikkini Kaukon myötä, hän sääтели elämäni voimakkaasti. Kaukon tulon jälkeen alkoi uudenlainen elämä ja sain totutella moneen muutokseen. En voinut suunnitella asioitani enää niin vapaasti kuin ennen, vaan Kaukon vaatimukset säätelivät menoja. Joskus Kaukon levottomuus saa minut tuntemaan, ettei mihinkään pysty keskittymään. Vaikka haluaisin pohdiskella tietyn asian parissa, Kauko saattaa saada ajatukseni poukkoilemaan asiasta toiseen. Joskus Kauko saa minut hermostumaan ja korottamaan ääntäni. Toisaalta Kauko on tuonut elämäni paljon iloa ja seuraa pyöriessään aina jossain lähistöllä.

— — — *jatkuu!*

*Ihanaa, nyt kannattaa ostaa. Saatavana kautta maan. Tilaa kotiisi!*

*Osta, osta, osta!*

*Viikonlopun leffatähtenä Meryl Streep!*

— — — *jatkuu!*

Reilu kolmekymmppisenä, 1990-luvulla, elämän vauhti nopeutui ja tuntui, että oli monta asiaa menossa samaan aikaan. Ne olivat todellakin ruuhkavuosia, jolloin tapahtui monella kanavalla. Työelämässä tahti kiihtyi ja isoissa konserneissa tein yhteistyötä mennen median kanssa. Yhteistyö tiivistyi etenkin Iltapäivälehdistön kanssa. Hyödyimme molemmat yhteistyöstä, jossa mainostimme ristiin toisiamme. Iltapäivälehdistö kertoi tekemisistäni uskollisesti

ja omaksui minulta suoraan piirteitä ja työtapoja. Työssäni tiedon välittäjänä olen aina luottanut visuaalisuuteen ja sarjamaisuuteen, sillä kerrontatapani pohjautuu nopeuteen, näyttävyyteen ja toistoon. Näitä samoja piirteitä omaksui myös Iltapäivälehdistä. Niinhän se on, että menestyjää matkitaan. Olin johtoasemassa ja tunsin, että juuri tuolloin olin vahvimmillani työelämässä.

Työelämän tahti on hurja nykyään, koko ajan pitäisi jaksaa kehittyä ja uudistua. Vuosituhannen vaihteeseen tultaessa tuli uusi haastaja, joka kyseenalaisti johtoasemaani työelämässä. Tuo uusi, nuorempi kaveri, Internet, tuntui suihkivan kaikkialla ja astuvan vähän minunkin tontilleni. Olemme löytäneet yhteistyömahdollisuuksia ja tehneet yhteisiä projekteja, mutta hänen tehokkuutensa myötä olen joutunut miettimään paikkaani työelämässä. Olen pohtinut, tarvitaanko minua enää tulevaisuudessa lainkaan. Tällainen kriisi pakottaa miettimään omia vahvuuksiaan. Olen aina ollut hyvä elämään tässä hetkessä, ja työssäni nimenomaan välittämään reaaliaikaisesti tietoa. Osaan olla näyttävä ja kiinnostava, monet seuraavat tekemisiäni. Internet sitä vastoin tuntuu lähtevän niin moneen asiaan mukaan ja reagoivan niin nopeasti, että siitä ei lyhytjänteisenä ole johtajaksi. Mielestäni sovin johtajan rooliin, koska kokoan ihmisiä yhteen ja osaan luoda hyvää yhteishenkeä. Jos isäni olikin suurempi tähti, niin minua on sanottu suureksi persoonaksi. En pidä itseäni ylpeänä, vaan olen tuttavallinen ja helposti lähestyttävä, osaan viihdyttää. Eli en ajatellut jäädä eläkkeelle aivan lähiaikoina, minulla on vielä paljon annettavaa.

Viisikymppisenä sain juhlia muutakin kuin vanhenemista. Virallistimme parisuhtemme Digiboksin kanssa useamman vuoden seurustelun jälkeen. Meillä on paljon yhteistä ja mikä tärkeintä, yhteisiä tavoitteita ja suunnitelmia. Uuden parisuhteen myötä sitä kohen-taa itseään, minä terävöitin hieman ilmettäni ja laihdutin. Sitä haluaa olla parhaimmillaan toista varten. Ei kaikki tosin aivan saumattomasti sujunut. Yhteenmuuton yhteydessä meillä oli joitakin

ongelmia, mutta mielestäni ne olivat lähinnä teknisiä väärinymmärryksiä. Kahden elämän yhteenliittäminen ei ole aivan helppoa, varsinkin kun olin asunut yksin jo jonkin aikaa. Exäni Videon kanssa Digiboksi ei tullut ollenkaan toimeen, joten enää en ole juuri edes yhteydessä häneen. Mutta ongelmat saatiin korjattua ja nyt viihdyimme yhdessä kotona Kaukojemme kanssa, sillä myös Digiboksi pitää lemmikeistä. Tuntuu melkein kuin olisimme yhdessä kaiken aikaa, välillä olemme kuin yhtä.

Lähetysaika alkaakin olla loppumassa. Suhteeni aikaan on aina ollut tarkka, minun on seurattava ajankulua sekunnin sadasosien tarkkuudella. Olen kiinnostunut menneisyydestä, mutta läsnä olen tänään, tässä ja nyt. Pahin painajaiseni on menettää ajan hallinta. Virtaa ei saa pysäyttää.

## Lähteet

- Bolter, Jay David & Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. The MIT Press, Massachusetts 2000.
- Herkman, Juha: *Kaupallisen television ja iltapäivälehtien avoliitto. Median markkinoituminen ja televisioituminen*. Vastapaino, Tampere 2005.
- Kortti, Jukka: *Näköradiosta digiboksiin. Suomalaisen television sosiokulttuurinen historia*. Gaudeamus, Helsinki 2007.
- Langer, John: Television's Personality System. Teoksessa Tim O'Sullivan ja Yvonne Jewkes (toim.) *The Media Studies Reader*, 164–171. Arnold, London 1981/1997.
- Mäkikalli, Maija: Esillä ja piilossa: Radion ja television läsnäolon strategioita 1950- ja 1960-lukujen suomalaiskodeissa. *Tekniikan Waiheita* 4/2003. *Television viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat 1950-luvulta digiaikaan*. Toim. Juhani Wiio. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2007.

*Kvitus: Juha Harju*



### **III**

## **Aikamatkaajia**





## 13. päivä huhtikuuta - rautamarskin huono päivä

Anu Lahtinen

- Kertokaa nyt ihan omin sanoin, mitä mielestänne tapahtui.
- No mä heräilin kotona ja nousin ottaa paria kolmiolääkettä, kun tuntu että selkäsärky oli palaamassa, kun tää jätkä kurvaa peltojen yli pihaan reellä. Se oli musta vähän outoo – silloin oli just ihan kirkas sää, mut oli just ollu aika kova pyry ja olis luullu ettei sellasessa säässä viitti lähtee millekään riemullisille rekiretkille.

No se reki, semmonen vähän ahkiomallinen, kippas vähän nurin siin meiän pihalla, ajo varmaan hiekotukseen, niin mä menin sit jeesaan jätkän pystyyn. Se alko kuoriutua ryijyjen alta ja mä ihmetelin vähän, kun sil oli semmonen repsottava turkistakki ja rasvaset saappaat, mut silti parit kultaketjut kiskastuna kaulan ympäri. Ja karmee harmaa pehko tukkana ja partana.

Se taas tuijotti mua ja rupes kohkaamaan jotain Turun talvitiestä. Kai se jotenkin ulkomaalaistaustanen, siis se puhu jotenkin omituisesti. Mietin että oltiinko me tavattu jonain viikonloppuna baarissa, raveissa tai jotain. Meinaan kun sil oli se hevonen.

- Tuliko teillä tappelu?
  - Jos meinaat näitä naarmuja, niin se oli sit vähän myöhemmin, mä palaan siihen. Tyypin tuntu olevan aika hukassa, no mä ajattelin että antaa sen levätä vähän aikaa ja mä voisin sit vaikka opastaa sen aseman suuntaan, jos se nyt kerran Turkuun päin halus mennä.
- No sit se alko heittää jotain vähän outoo läppää tyyliin ”kelpo mies, kai sinä tiedät kenen kanssa puhut, anna palvelijoidesi järjestää minulle hiukan särvintä ja olta jos toivot, että suon sinulle jatkos-

sakin hyvää ja annan kartanosi kukoistaa. Olet kai sentään kuullut Hämeen verilöylyistä, tuskin haluat joutua niskurien ja kapinaa tukevien kirjoihin?”

Oli kyllä eka kerta kun meidän alun perin evakoille lohkotusta pikkutilasta kukaan puhu kartanona. Enkä mä nyt sitä verilöylyjuttuakaan oikein tajunnut, mietin että viittaisko se johonkin vuoden 1918 juttuihin kun se oli sen verran vanhan näkönen sälli. Mä sain vitsillä et palvelijat on nyt vapaalla, mutta että mä voisin korkeimman omakätisesti fiksata sille jotain välipalaa.

No se oli sit et okei, mut se halus tietää et oisko meil joku lähetti joka vois viedä parit kirjeet huomiseks Turkuun. Mä siihen, että mikään TNT ei täällä maalla palvele, mut postilaatikko oli ihan tien mutkassa ja se tyhjennettäis tunnin sisällä, niin et se ehtis sinne huomiseks. Vähän mä sit jäin miettii, kun se tyyppi tiputteli paperinippuja postilaatikkoon, et olikohan sil sopivat postimerkit, kun ne nyt just muutti sitä ekan ja tokan luokan systeemiä. Mut sinne laatikkoon me ne laitettiin ja mentiin sit sitä safkaa hakee. Tää lamsi sisään turkki päällä ja kengät jalassa ja rysäytti istumaan keittiön penkin ääreen. Vähän se piteli selkäänsä, en tiedä olisko se reen keikkaus sille aiheuttanu jotain venähdystä.

Lykkäsin sille jotain safkaa nenän eteen – Pyrhösen ranskis ja metwursti kelpas, mut sit ku mä lykkäsin sille parit keskioluet niin se veti naaman ruttuun ja ärisi ”palvelijoiden kuraliemestä” ja vaati jotain herrainolutta tai viiniä. No mä muistin sit et jossain komeron pohjilla oli jotain vanhaa Gambinaa, niin mä lykkäsin sitä lasiin ja se meni siinä samalla.

– Tässä huoneessa haikahtaa kyllä vähän tiukempikin tavara kuin Gambina.

– Otettiin me kans varmaan joku huikka mun parista Viru Valge-tuliaispullostta, joita oli siellä Gambinan vieressä. Ehkä siks jututkin alko mennä entistä levottomammiksi, tää sälli alko niinku tilittää jotain sotamuistoja ja muuta skeidaa, ja mä ajattelin et voiks viel

olla jotain sotaveteraaneja jotka on vähän niinku jääny jumiin sinne taistelukokemuksiinsa.

Onhan täs viime aikoina puhuttu rumasta sodasta, mut silti kuu-  
losti karseelta, mitä se selitti jostain hevosten murjomista ruumiista  
ja jään alle hukutetuista tyypeistä. Mutta sitä se halus vannoo, et-  
tei se ollu keneltäkään kieliiä repiny suusta, ihan niinkun mä nyt  
sellaista olisin väittäny. Mä aloin vähän huolestuu, kun mä vielä  
huomasin, et sillä oli iso veitsi vyöllä sen karseen turkistakin alla.  
Mietin, et ei kai se nyt kuulu johonkin rikollisjengiin, kun niistä just  
uutisoitiin, et ne oli yhdistymässä joksikin isoks liigaks.

Sit se alko paasata jostain ”Ruotsin tyrannista”. Niin mä vähän  
ihmettelin et ollaanhan täs nyt jo kohta sata vuotta oltu vapaana  
sekä hurreista että ryssistä, et ei kai täs nyt enää niin kauhee  
tyrannivaara oo. Tää katto mua niinku jotain sekopäätä ja alko  
huutaa jostain laivastosta, jota varustellaan Ruotsin puolella, ja  
maihinnoususta Turkuun, ja että Puola on meidän paras liittolainen  
ja kuningas suojelee. Kuulostaa aika kaukaa haetulta, mä sanoin  
sille. En mä muista että Puolasta ois tullu muuta tärkeetä kun  
paavi. Niin ja sit se yks prinsessa sillon joskus neljäsataa vuotta  
sitten. Itse asiassa nyt kun mä alan kelata, niin eihän siellä mitään  
kuningasta oo. Vaan joku Solidaarisuus-liike vai mikä se nyt on.

Tää tuijotti mua tosi pitkään, tai voi olla et mä luulin et se sammu  
silmät auki, ehkä se oli vetäny vähän liian monta ryyppyä putkeen,  
kun näytti siltä et se jämähti sit sen jälkeen kattoo seinäkalenteria  
tosii pitkäks aikaa. Sit lopulta se kysy et voitasko me lähtee vähän  
kylille ajelemaan.

Se meinas eka että lähetään reellä, mutta kun se hevonen oli  
jotenkin aika säällittävän pienen ja väsyneen näkönen, niin mä sit  
ehdotin et otetaan taksi. No se oli ihan tyytyväinen siihen kyy-  
tiin, tosin mua vähän huolestutti kun se testaili veitsellä istuimen  
päällystystä. Sit kun me päästiin kirkonkylälle asti ja taksi ilmotti  
matkan hinnan, niin tää alko huutaa pää punasena että eikö se

tunne Klaus Flemingiä ja että jos häneltä vielä ruvetaan rahaa vaatimaan, niin hän laittaa asialle sellaset miehet ettei kuski enää kauaa niissä hommissa heilu.

– No, tunsiko taksi Klaus Flemingiä?

– Ei se tainnu paljo uskaltaa sanoo, mäkään en heti tuntenu sitä nimee, joku kuuluttaja oli mun mielestä Fleming vai olikse urheilija mut ei se ollu mikään koolla alkava se etunimi ja se kuuluttaja tais olla nainen.

Mä sit vaan maksoin reissun ja houkuttelin tän jäbän ulos taksista. Me vähän käveltiin siinä kirkonkylällä, tää halus mennä kirkkoon ja käveli sitä ympäri vähän ihmeissään, yritti muuten vääraltä puolelta sisään ensteks. Pappilaankin se olis halunnu mennä, mut siel oli vaan joku hautajaistilaisuus, niin me vaan vähän maistettiin voileipäkakkua ja hipsittiin sit pois, kun porukat alko jotenkin kytää. Käytiin rautatieasemalla ja tyyppi funtsi, et pitäiskö sen ottaa juna Turkuun, kun sillä oli jotain bisneksii siinä linnalla ja kun kerran sillä pääsis niin paljon nopeemmin kun reellä. Mä sanoin, et juna menee ihan satamaan asti linnan vierestä, eli hyvä idis.

Ja silloin mä sit muistin jotain ja sanoin sille et ”hei, sä kun puhuit siitä Klaus Flemingistä, niin sä varmaan meinasiit sitä hotelli Klaus Kurkee. Klaus Fleming on sit taas siinä yhdessä maalauksessa, joka kuvaa Turun linnaa, mulla on siitä kuva kotona yhdessä kirjassa.”

– Niin. *Kaarle-herttua herjaa Klaus Flemingin ruumista.*

– Siitähän oli just pressulle painettu versio Ateneumin ulkoseinällä, siitä se varmaan tuli mulle mieleen. No, tää halus heti lähtee takas meille kattomaan sitä maalausta tai siis sitä kirjaa.

Noustiin taas taksiin, niin tyyppi alko valittaa selkäänsä, enkä ihmettele, se oli sen näkönen että oli aika rankkaa elämää viettäny ja sit se viel oli vetäny ne lipat meiän pihalla. No mä sit sanoin et mullon kolmiolääkkeet makuuhuoneen pöydällä just selkäsärkyyn, et se vois ottaa siitä parit napit.

Kun päästiin sit meiän kämpille, niin mä menin makuuhuoneeseen

missä oli mun vanhat lukiokirjat. Ja siellä kurssi vitosessahan se oli. Mä läväytin kirjan auki ja aloin lukee kuvatekstii: ”Kaarle-herttua valtasi nuijasodan loppuvaiheissa Turun linnan Sigismundin joukoilta. Tällöin marski Klaus Fleming oli kuitenkin jo kuollut. Albert Edelfeltin historiallinen maalaus ... Vallan sokaisema korskea ylimys kostaa suomalaisille aatelisille sen, että nämä olivat tukeneet kuningas Sigismundia.”

Kun mä nostin katseeni, niin tyyppi oli mennyt ihan kalpeeks. Sit se nappas kirjan mun käsistä. ”Nuijasota on jo loppu, eikä Kaarle ole vielä Suomessa... väärin kirjoitettu! Kronikat aina valehtelevat ... mutta silti, Jumala estäköön! ... Eikä sanaakaan Sigismundin käskykirjeestä ja Puolan täydennysjoukoista... Mutta sinähän sanoit, että se lähtisi vielä tämän päivän kuljetuksessa Turkuun...”

Mä siihen sit varovasti vastasin, et Posti ei ole enää entisensä...

Sillon se alkoi raivota mulle ja huito sillä veitsellään ja huusi, että mä oon Kaarle-herttuan kätyri, ja mä kyllä pelkäsin oikeesti, koska meillä on pitkä matka naapuriiin apua hakemaan. Mut kun se taas sit sai selkäänsä jonkun kohtauksen, mä pääsin karkuun ja juoksin vessaan ja laitoin oven lukkoon ja tyyppi hakkas sitä ovee, sit mä kuulin kun se huusi jotain et ”Jumalan avulla minä käännän kaikki vielä parhain päin...” ja pamautti ulko-oven kiinni.

Vessan ikkunasta mä sit näin, et tää tyyppi juoksi pihalle ja hyppäs siihen rekeensä ja lähti hulluna ajaa pellon poikki. Siellä oli taas alkamassa aika kova huhtikuun pyry, mä näin kun se lumisade tuli pellon yli ja siihen sateeseen se hävis se tyyppi. Ja nyt siitä kyllä pitäis tehdä joku ilmoitus, että ihmiset osais varoa.

– No enpä nyt tiedä. Minua mietityttää enemmänkin, onko sinulta ehkä jäänyt jotain lääkkeitä ottamatta.

– No on on! Meinaan että kun tää sälli oli häippässy, niin mä aloin kelata että jotain se oli vieny mennessään kun se niin kiireellä lähti. No mä tsekkasin yöpöydän. Sieltä oli hävinny kaikki mun selkäkipulääkkeet, joista mä olin sille puhunu, ja keittiöstä sit yks

kasikytprossanen Viru Valge, jota mä olin vähän säästelly viikonlopuks. Arvaa vaan miten sekasin se äijä on, jos on vetäny niitä – hyvä jos ei oo jo heittäny veiviinsä. Siks mun mielestä pitäis tehdä joku ilmotus, että poliisi tietäis tsekata ettei se oo ryytyny jonnekin tien poskeen.

*Klaus Fleming, nuijasodan kukistaja, Suomen amiraali, kuoli reikimatkalla Turkuä kohti huhtikuun 12. ja 13. päivän välisenä yönä vuonna 1597. Tautikohtausta on epäilty myrkytyksen tai noituuden aiheuttamaksi.*

## Muistin aikakone. Spontaaneja ja tarkoituksellisia matkoja menneisyyteen

Leena Rossi

Suljen silmäni. Samassa olen parin vuoden takaisella matkalla Baltiassa, Kuurin kynnäksen valkoisilla hiekkadyneillä. Taivas on sininen. Aurinko paistaa. Tuuli siivilöi hiekanjyviä harjannetta pitkin ja kasaa niitä jaloilleni. – Rämpytän silmiäni ja olen kymmeniä vuosia varhaisemmassa ajassa. Vietän 6-vuotiaana kesää Rantasalmella isovanhempieni maatilalla. Valkoiset poutapilvet purjehtivat sinisellä taivaalla. Kyykötän hiekkakasassa ja tunnen hiekan jalkapohjissani ja varpaissani. Mummi kappaa tukkaani ja palmikoi hiuksiani punaisen nauhan avulla. – Rämpytän taas silmiäni. Aika ja paikka ovat toiset, aika yli kaksi vuosikymmentä myöhempi ja paikka toisella puolen maapalloa. Kävelen paljain jaloin Rainbow Beachilla Queenslandissa lähes taivaanlaelta paistavan auringon alla. Aaltojen silottama hiekkaranta ulottuu silmäkantamattomiin. Rantatörmää kirjavoivat ruskeat, punaiset, mustat ja valkoiset hiekkakerrokset. Nousuvesi huuhtoo varpaitani ja hajottaa hiekkalinnaa, jonka olen juuri lasteni kanssa rakentanut. – Avaan silmäni ja olen taas tässä ja nyt.

Muistin aikakone sujautti minut menneisyyteen kolmeen paikkaan ja kolmeen aikaan sekä sieltä takaisin ilman, että olisin tietoisesti pyrkinyt johonkin erityiseen tapahtumaan tai suunnitellut, missä

paikassa ja ajankohdassa vierailen. Koin elävästi paikat ja tapahtumat sekä oman ruumiillisuuteni. Kahdella menneisyyden pysäkillä oli muitakin ihmisiä, mutta he eivät sanoneet enkä minä sanonut muuta kuin sen, mitä muistan kunkin alun perin sanoneen. Vaikka viivyin matkallani vain muutaman sekunnin, aika tuntui pysähtyvän kuhunkin kokemukseen.

Tällaisen spontaanin matkan lisäksi voisin muistini avulla tehdä menneisyyteeni myös määrätietoisia ja harkittuja ”tutkimusmatkoja” tavoittaakseni muistikuvia elämyksistä ja tunnelmista, jotka ovat syntyneet juuri tiettyjen tapahtumien kokemisen yhteydessä. Muistin aikakoneella voisin siirtyä muistelemaan vaikkapa lapsuuteni jouluruokia, eri opiskelupaikkojeni opetuskäytäntöjä tai työtäni Mätäjärven arkeologisilla kaivauksilla. Koska en ole pitänyt päiväkirjaa elämäni tapahtumista, en voi tavoittaa menneitä kokemuksiani laatimani kirjallisen aineiston avulla, mutta voin tavoittaa niitä muistini avulla. Omat aikamatkani innostivat minua pohtimaan muistia ja muistamista.

## **Tallentaa, säilyttää, palauttaa**

Ihmisen muisti on kiehtova psykologinen ilmiö. Se on psyykinen prosessi, joka kuuluu havaintojen, ajattelun ja oppimisen ohella kognitiivisiin, älyllisiin toimintoihin. Se tallentaa, säilyttää ja palauttaa mieleen muistoja, mielikuvia tapahtuneesta. Se on myös mieluisien ja epämieluisien sekä neutraalien muistojen varasto. Se on suoranaan aarreaitta, josta muistoja voi pulpahtaa tietoisuuteen etsimättä ja aivan yllättäen tai josta henkilö voi palauttaa niitä mieleen tietien tahtoen muistelemalla.

Historioitsijaa ei kiinnosta niinkään muistiprosessin alkupää eli se, miten tapahtumien muistijäljet painuvat aivoihin, miten muistoja koodaavat hermoston kytkennät toimivat ja missä aivojen osissa muistot säilyvät, vaan se, millaiset muistot palautuvat mieleen ja



miten. Hyvin erilaiset seikat voivat tuoda menneiden tapahtumien muistoja yksilön tietoisuuteen ja siten viedä hänet aikamatkalle historiaan. Eri aistien – näön, kuulon, tunnon, hajun, maun, liikeaistin – välityksellä syntyneet havainnot sekä omat ajatukset ja toisten ihmisten puheet kuten myös esineet, kuvat, tekstit ja sävelmät herättävät spontaaneja muistoja: usein yksi muisto vetää näennäisestä unohduksesta esille taas toisen.

Yksittäiset pakottomasti mieleen palautuvat muistikuvat eivät välttämättä muodosta mitään mielekkästä kertomuksellista kokonaisuutta, vaan ne ovat pikemminkin kuin satunnaisia välähdyksiä tai johonkin tapahtumaan kohdistuneita syvätarkennuksia. Peräkkäin mieleen palautuvat episodit eivät välttämättä liity toisiinsa, vaan seuraavat toisiaan ainakin näennäisen umpimähkäisesti ja epäjohdonmukaisesti poukkoillen ajasta ja paikasta toiseen. – Alussa kuvailemani aikamatkani pysäkeillä oli kaikilla yhteistä näköaistin kautta havaitsemani sinitaivas ja tuntoaistin avulla tuntemani pehmeä hiekka.

Ihmisellä on perustava tarve rakentaa tapahtumista sekä itselleen että toisille ehjiä ja mielekkäitä kertomuksia, joilla on jonkinlainen juoni ja mieli. Siksi tietoinen aikamatkailija-muistelija kertoo aina muistoistaan tulkiten ja järjestäen niitä nykyhetken kannalta ymmärrettävällä tavalla, vaikka hänen muistikuvansa olisivatkin sirpaleisia ja vajavaisia. Tämä on muistitietoa käyttävän tutkijanakin huomioitava, kun hän haastattelee kertojia ja analysoi heidän tuottamiaan kertomuksia.

## **Jälkiviisaana läsnä eri ajoissa**

Muistin aikakoneella liikkuminen on vaivatonta ja nopeaa. Matkalle voi lähteä melkeinpä milloin ja mistä tahansa. Muistelija voi liukua salamannopeasti ajasta toiseen alkuperäisten tapahtumien seuraannosta piittaamatta, hypätä välillä nykyhetkeen ja taas takai-

sin menneisyyteen. Lähes samaan aikaan hän voi olla virtuaalisesti läsnä useissa ajoissa ja paikoissa.

Mutta muistoissaankin vaeltaessaan muistelija on jatkuvasti ruumiissaan tässä paikassa ja ajassa, josta hän ei voi koskaan irtautua ja johon hänen on lopulta myös mentaalisesti palattava. Hän siis katsoo mennyttä aina tässä ja nyt. Muistelija on aina sidoksissa nykyiseen kulttuuriinsa ja yhteisöönsä sekä niihin lukuisiin kokemuksiin ja tietoihin, joita hänen sieluunsa ja ruumiiseensa on vuosien mittaan kasautunut – siis myös kuulemiinsa muiden muistoihin ja kirjallisuudesta omaksumiinsa historiakäsitteisiin. Kaikki nämä vaikuttavat väistämättä siihen, miten hän kulloinkin tulkitsee ja arvioi menneisyyttään – olkoonpa ajallinen tai maantieteellinen välimatka alkuperäisiin tapahtumiin miten pitkä tai lyhyt tahansa.

Muistelija katsoo menneisyyttään pakostakin jälkiviisauden lins-sien läpi, mikä ei kuitenkaan liene pelkästään huono asia, jos hän vain on tietoinen siitä. Itse asiassa nuo linssit voivat auttaa muistelijaa pohdiskelemaan kriittisesti menneitä ajatuksiaan ja käsityksiään sekä vertaamaan niitä myöhempään näkemyksiinsä. Muistitietohaastatteluja tehdessäni olen monesti havainnut, että lähes kaikki kertojat pystyvät muistojensa avulla menneisyydessään matkustaessaan ruotimaan hyvin terävästi aikaisempia käsityksiään ja tekemisiään sekä suhteuttamaan menneen toimintansa alkuperäiseen tilanteeseen ja sen ajallisiin yhteyksiin.

Jälkiviisauden valossa sekä muistojen ihmiset, tapahtumat että maisemat näyttävät pakosta toisenlaisilta kuin yksilö on ne aikanaan havainnut ja kokenut, sillä muistelija tietää, ”kuinkas sitten kävikään” eli miten tapahtumat jatkuivat ja ehkä päättyivätkin ja mitä niistä seurasi. Hän tietää mahdollisesti senkin, mitä myöhemmin on tapahtunut samassa paikassa sekä miten alkuperäinen paikka ja tilanteessa mukana olleet ihmiset ovat muuttuneet. Hän saattaa tietää myös, että jossakin muualla on tapahtunut samankaltaisia seikkoja, ja liittää tämänkin tiedon omien kokemustensa

tulkintaan.

## **Omat muistot**

Ihminen voi liikkua henkilökohtaisten, omaan elämänsä liittyvien muistojensa avulla vain omassa menneisyydessään, ja näille matkoille muut pääsevät vain, jos muistelija kertoo heille kokemuksistaan. Silloinkin kuulijat ovat muistelijan armoilla: tämä voi kertoa, mitä hän on kokenut tai keksiä kaiken ja valehdella tahallaan. Hän voi myös valikoida, muunnella tai jopa vääristellä tietoisesti ja tarkoituksellisesti muistikuviaan. Hän voi jättää kertomatta asioita, jotka hän haluaa pitää salassa. Tietenkin muistelija voi myös vilpittömästi ja tahtomaattaan unohtaa asioita. Aito unohtaminen johtuu yleensä siitä, ettei muistikuva ole alun pitäenkään painunut voimakkaasti kokijan mieleen tai ettei henkilö ole tapahtuman jälkeen palauttanut sen muistoja mieleensä. On selvää, että muistaminen, mieleen palauttaminen, muistot ja muistoista kertominen ovat eri asioita. Muistin tahallisten ja tahattomien vääristymien ja unohtamisen takia objektiivisuutta tavoittelevat historioitsijat suhtautuvat hyvin epäillen muistitiedon käyttökelpoisuuteen menneisyyden kuvan luomisessa.

Teoriassa muistelija voi palata menneisyyteensä mihin aikaan ja paikkaan tahansa, missä hän on joskus ollut, sillä jokainen tapahtuma painaa siinä osallisena olleen henkilön aivoihin muistijäljen ja tämä puolestaan synnyttää mieleen palautettaessa muiston. Käytännössä joka ainoan muiston mieleen palauttaminen eli aikamatka menneisyyden joka hetkeen ei kuitenkaan onnistu, sillä suuri osa normaalin ihmisen muistoista on alkujaan painunut mieleen niin huonosti, ettei se voisikaan palautua tietoisuuteen. Muistitutkijoiden mukaan ihmiset eivät yleensä pysty palauttamaan varhaisimman lapsuuden tapahtumia mieleensä, koska lapsen keskushermosto ei ole vielä parin kolmen ensimmäisen elinvuoden aikana

kehittynyt niin hyvin, että pysyviä muistoja tuotavia muistijälkiä voisi sinne edes muodostua.

Psykologisesta muistitutkimuksesta on mieleeni jäänyt erityisesti Daniel Schachterin toteamus, että muistot säilyvät sitä paremmin, mitä paremmin henkilö on niitä mieleen painamishetkellä ”elaboroinut” eli mitä tarkemmin ja monipuolisemmin hän on alkujaan saamaansa informaatiota mielessään käsitellyt ja mitä useammin hän on muistojaan myöhemmin mieleensä palauttanut. Elaboroimista voisi suomeksi luonnehtia yksinkertaisesti eloisasti tai elävästi mieleen painamiseksi.

Vaikka muistaminen on kognitiivinen toiminta, myös tunteet vaikuttavat siihen niin, että alkuperäisessä tilanteessa koetut tunteet voivat parantaa tapahtuman kannalta keskeisten yksityiskohtien muistamista. Hyvin järkyttävät muistot, esimerkiksi vankileiri-, kidutus- tai sotakokemukset, voivat kuitenkin pyyhkiytyä pois mielestä niin, ettei henkilö pysty halutessaankaan palauttamaan niitä mieleensä. On myös mahdollista, että traumaattiset muistot suorastaan pakottavat kokijan palaamaan yhä uudelleen tuskalliseen menneisyyteen. Näin muistin aikakone vie omistajansa automaattisesti mieltä raastavalle matkalle, jolle hän ei edes halua. Tästä tiedän esimerkiksi suomalaisten sotilaiden kärsineen.

Yleensä menneisyyden tapahtumissa on ollut mukana muitakin ihmisiä, ja muistelija voi aikamatkoillaan tavata heitä virtuaalisesti uudelleen. Mutta hän ei voi enää aidosti keskustella heidän kanssaan eikä saada heitä puhumaan mitään sellaista, mitä he eivät ole alunperin sanoneet. Itse asiassa mahdolliset keskustelut ovat vain muistelijan itsensä omassa päässään käymiä keskusteluja, joiden vuorosanat hän itse luo. Hän ei siis voi omassa päässään palata muistoihin, joita muilla henkilöillä on tuosta yhdessä koetusta tapahtumasta.

## Yksityiset ja yhteiset muistot

Jokainen yksilö voi pitää muistonsa yksityisasianaan, kun ei kerro niitä kenellekään muulle, mutta hän voi myös paljastaa ne. Yleensä ihmiset kertovat mielellään kokemuksistaan, ja tätä ihmisten halukkuutta kuvailla muistojaan ovat historioitsijat – jo muinaisista kreikkalaisista lähtien – hyödyntäneet rakentaessaan menneisyyden kuvaa. Tutkija siis voi pyytää ketä tahansa sopivaksi havaitsemaan henkilöä palaamaan mielessään menneisyyteensä ja kertomaan henkilökohtaisia muistojaan määrättyistä tapahtumista juuri sellaisina, kuin hän on ne kokenut.

Yhdessä kertojan kanssa tuottamansa muistitiedon avulla historioitsija voi päästä aikamatkalle sellaisiin menneisyyden kokemusten muistikuviiin, jotka jäisivät muuten vain kokijan yksityiseksi muistoiksi ja ulkopuolisille täysin tuntemattomiksi. Tutkija voi myös pyytää useita samat menneisyyden tapahtumat kokeneita henkilöitä kertomaan omista muistoistaan ja yhdistää näiden yksilöllisten aikamatkojen annin moniääniseksi kertomukseksi. Tutkija voi liittää myös oman äänensä kertojien kuuroon, jos hän on itsekin kokenut samat tapahtumat. Hän voi myös saattaa kokoamansa menneisyyden kuvan julkaisuna kenen tahansa luettavaksi. Mutta moniäänisenäkin tuo kertomus menneisyydestä on tutkijan omien valintojen ja tulkinnan tulos.

Kollektiivinen muisti ja kollektiiviset muistot ovat käsitteitä, joita historioitsijatkin käyttävät innokkaasti pitäen niiden olemassaoloa selviönä. Termit ovat kuitenkin hämäriä. Mitään yhteistä muistia kognitiivisena prosessina ei ihmisjoukolla voi olla, koska sillä ei ole yhteisiä aivojakaan. Jonkinlaisen yhteiseksi oletettujen muistojen varasto heillä voi kuitenkin olla, jos ihmiset ovat kertoneet yksityiset muistonsa kanssaihmisilleen. Se, että eri henkilöt ovat kokeneet samat tapahtumat ja heillä on niistä omia muistoja, ei tee heidän muistoistaan kollektiivisia. Muistoista tulee yhteisiä ja ne pääsevät

kollektiiviseen muistin varastoon vasta sitten, kun ihmisten yksityiset muistot samoista tapahtumista on saatettu julkisuuteen niin, että periaatteessa kaikki yhteisön jäsenet ovat niistä tietoisia. Oikeastaan rohkenen väittää, ettei kukaan voi tavoittaa muistojensa avulla mitään kollektiivista menneisyyttä, sillä jokaisen yksilön kokemukset ovat jo alun perin olleet erilaisia. Jokainen palaa omaan menneisyyteensä omien muistojensa avulla.

Sosiaalinen muisti on toinen usein käytetty termi. Se on hyvä käsite, mutta täsmällisesti ottaen se ei tarkoita samaa kuin kollektiivinen muisti, yhteisten muistojen varasto. Kaikki kerrotut muistot ovat sosiaalisia, sillä muistojen kertominen tapahtuu aina yhteisössä, joka määrää, mikä on muistelemisen arvoista, mitä ja miten kannattaa muistaa ja muistella sekä mitä ei saa muistaa vaan mikä pitää unohtaa.

## Lähteet

- Eich, Eric & Schooler, Jonathan W: Cognition/Emotion Interactions. *Cognition and Emotion*. Toim. Eich, Eric. Oxford University Press, Cary, NC 2000, 3–29.
- Halbwachs, Maurice: *On Collective Memory*. Edited, translated and with an introduction by Lewis A. Coser. The University of Chicago Press, Chicago 1992. [*Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Presses Universitaires de Paris, 1952.]
- Korkiakangas, Pirjo: *Muistoista rakentuva lapsuus: Agraarinen perintö lapsuuden työnteon ja leikkien muistelussa*. Suomen Muinaismuistoyhdistys, Helsinki 1996.
- Korkiakangas, Pirjo: Muisti, muistelu, perinne. *Kulttuurin muuttuvat kasvot. Johdatusta etnologiatieteisiin*. Toim. Bo Lönnqvist & Elina Kiuru & Eva Uusitalo. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1996, 115–176.
- LeDoux, Joseph: *Synaptinen itse: Miten aivot tekevät minusta minut*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Terra Cognita, Helsinki 2003. [*Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are*. New York: Viking Press, 2002.]

- Neisser, Ulrich: Self-narratives: True and False. *The Remembering Self: Construction and Accuracy in the Self narrative*. Toim. Ulrich Neisser & Robyn Fivush. Cambridge University Press, Cambridge 1994, 1–18.
- Portelli, Alessandro: Mikä tekee muistitietotutkimuksesta erityisen? *Muistitietotutkimus: Metodologisia kysymyksiä*. Toim. Outi Fingerroos & Riina Haanpää & Anne Heimo & Ulla-Maija Peltonen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2006, 49–64.
- Schachter, Daniel L.: *Muistin seitsemän syntiä*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Terra Cognita, Helsinki 2002. [*The Seven Sins of Memory*. Boston: Houghton Mifflin, 2001.]





Historian, tradition ja jatkumoiden jäljillä.  
Suomen paviljonki Shanghain  
maailmanäyttelyssä 2010

Maija Mäkikalli

Maailmannäyttelyihin on vanhastaan liittynyt ajatus nykyhetken saavutusten ja tulevaisuuden visioiden esittämisestä. Myös menneisyydestä kertomisella on ollut oma roolinsa, eritoten nationalistisella 1800-luvulla, jolloin maailmannäyttelyihin osallistuminen oli tärkeää juuri kansallisen identiteetin rakentamisessa. Suomi rakensi oman paviljongin maailmannäyttelyyn ensimmäisen kerran Pariisiin vuonna 1889, mutta merkittävämpänä suomalaiskansallisen nationalismin esityksenä on pidetty Suomen seuraavaa, vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyyn rakennettua paviljonkia. Tällöin, halutessaan korostaa sekä perustuslaillista että kulttuurista erityisyyttään, Suomi kertoi menneisyydestään muunmuassa keskiajan kirkkoarkkitehtuuriin viittaavalla paviljongilla, vuoden 1809 Porvoon valtiopäiviä kuvaavalla reliefillä ja Kalevala-aiheisilla kattofreskoilla.

Satakymmenen vuotta myöhemmin, Shanghain maailmannäyttelyssä 2010, näytteilleasettajia on ennätysmäärä, samoin vieraita käy ennätysmäiset 74 miljoonaa, joista suurin osa on kiinalaisia. Monissa yhteyksissä käy selväksi, että näyttelyyn osallistumisen tärkeimpiä motiiveja on eri maiden pyrkimys tehdä vaikutus vetoimaisen talousalueen asukkaisiin, niin liikekumppaneihin kuin kuluttajiinkin. Näyttelyn teemana on elämä aikaisempaa paremmassa kaupungissa – *Better City, Better Life*. Suomen pääkomissaari

Pertti Huitu kertoo näyttelyn alussa tehdyssä haastattelussa, että suunnitteluprosessissa suomalaiset tarttuivat ensin teeman jälkimäiseen osaan, parempaan elämään – ja nimenomaan ”tavallisten ihmisten” näkökulmasta katsoen. Hyvinvointi, osaaminen ja ympäristö valikoituivat keskeisiksi suomalaisen hyvän elämän elementeiksi. Kirnussa, Suomen paviljongissa, vieraille kerrotaan miten nämä asiat ovat toteutuneet Suomessa ja näytetään, miten niitä voidaan toteuttaa tulevaisuuden kaupungissa. Suomen näyttelyn teema, *Sharing Inspiration*, taas viittaa avoimuuden ja vuorovaikutuksen arvostamiseen sekä haluun jakaa suomalaisen osaamisen ja innovatiivisuuden lähteitä.

En ole koskaan aikaisemmin käynyt maailmannäyttelyssä, paitsi mielessäni niistä kertovien historioiden välityksellä. Shanghaissa kuulen huhuja paviljonkeihin johtavien jonojen pituuksista: 3–5, jopa 9 tuntia kovassa helteessä. Käyn alueella puolen vuoden aikana 6 kertaa, kaikkiaan parissakymmenessä paviljongissa. Seuraavassa kerron huomioistani eri maiden historiaan liittyvistä esityksistä, ja erityisesti Suomen Kirnussa pohdin menneisyyden jälkiä ja suhdetta historiaan.

## Historiaesityksiä

Eri maiden paviljonkeja kiertäessä huomaan, että kaiken muun esille laitetun ja kerrotun joukossa hyvin useat – joskaan eivät kaikki – maat viittaavat selkeästi myös menneisyyteensä ja kertovat historiastaan: Italian paviljonkiin on tuotu muunmuassa Pantheonin pienoismalli, vanha Isetta Franchinin loistoauto ja pieni verstaas, jossa miehet nikkaroivat viuluja; Saksa kertoo otsikon ”Erinnerung bewahren, Kunst gegen das Vergessen” alla nykytaiteestaan, jonka avulla käsitellään natsimenneisyyttä; Irlanti esittelee esihistoriallisia monumenttejaan ja Turkin näyttelyn alkuosa muistuttaa arkeologista museota; Belgia esittelee 30 henkilön potrettigallerias-

saan maansa suurmieshistoriaa kartografi Gerardus Mercatorista sarjakuvataiteilija Hergéen ja pyöräilijä Eddy Merckxiin; Ranska näyttää vitriinien suojista mm. Edouard Manet'n ja Paul Gauguinin maalaukset; Monaco kuvailee ruhtinatar Gracen tarinan ja Puolakin näyttää elokuvan, jossa valloittajien runnoma maa vihdoinkin vetää salkoon EU-lipun. Internetistä luen, että Saudi-Arabian suosittu paviljongin nimi – *Moon Boat* – viittaa Silkkitein kauppalaivoihin ja sen kerrotaan symboloivan Kiinan ja Saudi-Arabian suhteiden ulottumista tuhannen vuoden taakse. Espanjan teema taas on *From the City of Our Parents to the City of Our Children*. Paviljongissa vanhempien kaupungin ja espanjalaisen yhteiskunnan muuttamista nykyaikaa lähestyttäessä kuvataan vauhdikkaalla kuvakollaasilla, kun taas tulevaisuutta symboloi paviljonkikerroksen lopuksi ison tilan täyttävä, jättiläismäinen, istuva vauva.

Maailmannäyttelyssäkin erilaisilla historiaesityksillä on omat taroituksensa ja tavoitteensa, ja niiden vastaanotossa on eroja. Näytelyvieras voi nähdä ja tulkita menneisyydestä kertovat esitykset milloin konservatiivisena patsasteluna tai turhana röyhistelynä nykyhetken ja tulevaisuuden haasteisiin tarttumisen kustannuksella, milloin taas taitavana markkinointina, jolloin aikaisemmat onnistumiset tai elävä tekemisen perinne vakuuttavat kokemuksesta ja asiantuntemuksesta. Esitys voi herättää myötäelämisen, säälin, ahdistuksen tai arvostuksen tunteita kovia kokenutta kansakuntaa kohtaan tai ajatuksen yhteisön halusta ja kyvystä käsitellä traumaattista menneisyyttään. Näitä paviljonkikohtaisia historian esityksiä ja niissä käytettyjä kerrontatekniikoita olisi kiinnostavaa katsoa tarkemminkin: minkälainen suhde historiaan paviljongeissa ylipäätään esiintyy, miten kukin maa tässä yhteydessä historiaansa käyttää ja miten siitä kerrotaan – eritoten ajatellen kiinalaisia vierailijoita vuonna 2010. Mutta kiiruhdetaan Suomen Kirnuun.



Kuva 1: Suomen paviljonki, Kirnu, Shanghain maailmannäyttelyssä 2010. Pääarkkitehti Teemu Kurkela. Kuva: Maija Mäkikalli.

### **Kirnu: luonto arkkitehtuurin inspiraationa**

Suomalaisen rakennuksen tunnistaa muiden joukosta helposti. Se erottuu naapureistaan yksinkertaisuudellaan, näyttää jotenkin isommalta kuin onkaan, väriltään se on talvisen vaalea, hivenen sulkeutuneen olinen, ”jääkulho”, *binghu*, kuten Kirnun kiinankielinen nimi kertoo. Lähempää katsoen näyttää siltä, että kaikki yksityiskohdat on tarkasti mietitty, kaikki on kohdallaan. Pääkomissaari Huitu luonnehtii Kirnua ulkoapäin katsottuna hieman mystiseksi ”taikalaaatikoksi”, joka vetää puoleensa. Toisin kuin muissa maapa-

viljongeissa, Kirnun kylkeen ei ole kirjattu maan nimeä. Se löytyy rakennusta ympäröivään vesialtaaseen lasketusta luonnonkivestä. Jotta kiven väentungoksessa huomaa, pitää hieman nähdä vaivaa.

Toukokuun lopulla paikalla vierailut Marimekon johtaja Mika Ihamuotila kirjoitti blogissaan:

Kirnu eli Suomen paviljonki on arkkitehtuuriltaan ihan älyttömän hieno. Se säteilee suomalaista yksinkertaisuutta, hiljaisuutta ja suhdettamme luontoon. Sen aistii, että Kirnun pääsuunnittelija Teemu Kurkela sai ideansa ulkosaaristossa. Kun toistasataa paviljonkia huutaa ja janoaa huomiota, erottuu Kirnu tästä melusta hiljaisella itsevarmuudella – tässä on Suomi, ottakaa tai jättäkää.

Ja otettiinhan se: näyttelyn loppuksi kansainvälinen maailmannäyttelyiden organisaatio Bureau International des Expositions valitsi Kirnun suunnittelultaan ja arkkitehtuuriltaan parhaaksi omassa kokoluokassaan. Kävijämääräodotukset ylittyivät: keskimäärin Kirnussa vieraili 30 000 vierasta päivässä, enimmillään 50 000. Kokonaiskävijämäärä puolen vuoden aikana oli 5,7 miljoonaa.

Arkkitehti Teemu Kurkela (JKMM Arkkitehdit) on kertonut saaristolounon olleen inspiraation lähde rakennuksen arkkitehtuurissa. Kirnu on kuin saari, sitä ympäröi (neliön muotoinen) vesiallas. Ulkoseiniä peittää suomuilta näyttävä pinta. Sillan ja sisäänkulun valkoiseen lattiaan on maalattu isoja, uivan kalan hahmoja. Kuin näkisimme ne jään läpi. Kurkela kuvaa Kirnua ”viihtyisäksi ja inspiroivaksi pienoiskaupungiksi”, jossa ”ihminen, luonto ja teknologia” yhdistyvät, mutta Kirnu on myös pakopaikka kaupungista: ”Saari on ihanteellinen pakopaikan konsepti. – Kuten luonto itse, paviljonki tarjoaa rauhallisen pakopaikan kiireisestä kaupunkielämästä kaikille, jotka haluavat astua sisään.”

Hiidenkirnu viittaa ajassa kauas taaksepäin, Suomen esihistorialliseen aikaan, jääkauteen. Myös suomalaisen arkkitehtuurin – ja erityisesti (maailman)näyttelyarkkitehtuurin – likeinen luontosuhde on vanha traditio yli sadan vuoden takaa. Kun vuonna 1900 Suo-

men paviljonkia Pariisissa koristivat karhut, oravat ja kuusenkävyt, Kirnu vie meidät kalaisten vesien ympäröimään saareen. Suomen paviljonkia ei myöskään palkita ensimmäistä kertaa maailmannäyttelyssä. Suomelle on ollut ominaista halu osallistua näyttelyihin nimenomaan omalla rakennuksella, jonka suunnittelusta kilpaillaan. Kirnukin valittiin 104 kilpailuehdotuksen joukosta. Maailmannäyttelyihin osallistuminen omalla paviljongilla on ollut merkittävä suomalaisen arkkitehtuurin koulu ja kansainvälistyttävä. Ilmeisen hyväksi todettu tapa toimia.

### **Sanaton elämys**

Kirnun toisen kerroksen näyttelytilassa jaetaan ”elämyksellisesti Suomen näkökulmia ja keinoja hyvän ja laadukkaan elämän saavuttamiseksi” näyttelypäällikkö Petri Ryöppy sanoo Suomen expo-projektin www-sivuilla. Näyttelystä kerrotaan, miten ”Lapin kuruja muistuttava solamainen sisäänkäynti johdattaa halki kuviin, valaistukseen ja äänimaailmaan pohjautuvan rauhallisen elämyksen, joka antaa kävijälle tilaisuuden pysähtyä maailmannäyttelyn vilinän keskellä.” Väljästi kolmeen osaan jaotellun jatkuvan näyttelytilan kaarevalle ulkoseinälle on projisoitu kolmiosainen multimediateos, sisäseinää kiertää puolestaan esinenäyttely taustalla olevine valokuvineen. Kattoon on ripustettu iso tekstiiliteos, jota kuvataan www-sivuilla ”lumiluolia ja pilviä muistuttaviksi tekstiilirakenteiksi, jotka kuvastavat niin eloisuutta kuin rauhaa valaistuksen mukaan vaihdellen”. Äänimaisema on tärkeä osa kokonaisuutta. Näyttelytiloissa ”tarinan huomaa muuttuvan taianomaiseksi”.

Näyttely on vaikuttava elämys. Eräs suomalaisvieras kuvasi näyttelyn tunnelmaa ”psykedeeliseksi”, varsinkin naapuripaviljonkien Ruotsin ja Tanskan ”konkreettisuuden ja informatiivisuuden” jälkeen. Juuri näyttelyn informatiivisuuden suhteen merkittävä valinta suunnittelijoilta on ollut, että kokonaisuudessaan näyttely

sisältää erittäin vähän kirjoitettua tekstiä. Ajatus on, että paikalla kulloinkin olevat 13 opasta kertovat tarpeen mukaan tarkemmin. Multimediateoksessa sanoja ei ole lainkaan:

Visuaalisessa tarinassa ei ole tekstiä eikä lainkaan sanallista kerrota. Sävelletyt äänimaisemat sekä unohtumattomat ja vuorovaihteiset animaatiot yhdessä emäntien ja isäntien lavalla esittämien lyhyiden esitysten kanssa antavat kävijöille mahdollisuuden nauttia kokemuksesta omassa tahdissaan. Näyttelyemäntämme ja -isäntämme keskustelevat mielellään kävijöiden kanssa esille nousevista tai sovituista aiheista useilla kielillä.

Kirnun vähäsanaisuus – oppaistakin huolimatta – johtaa helposti vanhaan näkemykseen hiljaisista ja vähäpuheisista suomalaisista. Tässäkin näkyy 1800-luvulta periytyvä yhteys pohjoisen luonnon ja suomalaisen kansanluonteen välillä: karuus ja yksinkertaisuus kuvasti niin ympäristöä kuin sen asukkaitakin. Kirnun tekstittömyyden voi nähdä suomalaissuunnittelijoiden käytännöllisenä ja kävijöitä ajatellen huomaavaisenakin ratkaisuna: kohtuuttoman johtamisen välttämiseksi kymmenien tuhansien ihmisten täytyy edetä näyttelyssä nopeasti. Yksittäisistä paviljongeista tuotetaan myös paljon tietoa julkisuuteen. Kirnussa vierailleen shanghai-laismiehen mieleen oli jäänyt Suomen paviljongista pöytä, jolle laskettu matkapuhelin latautui ilman johtoja. Mies kertoi nähneensä pöydän television expo-ohjelmassa – itse asiassa pöytä oli sijoitettukin näyttely-yleisöltä suljettuun ns. vip-kerrokseen.

Vuonna 1889 Pariisissa Suomen paviljongin toisen kerroksen turistikastolla vieraita vastaanotti täytetty karhu, takajaloillaan seisten ja kukkakori käpälässään. Yksitoista vuotta myöhemmin Suomen paviljongissa nähtiin jälleen karhuja, niin rakennuksen koristeena kuin näyttelyssäkin. Kuuluisassa Iris-huoneessa nähtiin porvoolaisen taideteollisuusyrityksen ja Suomen Käsityön Ystävien valmistamat, Axel Gallénin suunnittelemat visakoivuiset huonekalut ja tekstiilit, joiden koristelussa tyyllitellyt kuusenoksatkin muistuttivat Suomen



Kuva 2: Suomalaisia esineitä Kirnun näyttelyssä. Myös 1960-luvulla suunnitellut esineet edustavat nykyaikaa. Näyttelyn suunnittelu Muotohiomo. Kuva: Maija Mäkikalli.

luonnosta. Luontosuhde näkyy myös Kirnun esinenäyttelyssä. Esimerkiksi otsikkojen ”Taika” ja ”Sisu” alla isoista näyttöpaneeleista saa kättään heilauttamalla esiin kuvia muunmuassa vihdasta, tukinuitosta, avantouinnista, koivunlehdestä, männynkävyistä – ja karhusta.

### **Ajattomat klassikot**

Kirnun sisäkaareen asetellut esineet edustavat suomalaista muotoilua – esineitä, joita suomalaiset suunnittelevat, valmistavat ja



käyttävät – Reino-tossuista Lumenen tuotepakkauksiin ja Ivana Helsingin mekoista Nokian uutuuspuhelimiin. Esineet ovat kirjaimellisesti näyttelyvieraiden käsien ulottuvilla. Niitä ei ole eristetty tai ylevöitetty vitriineihin (joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta) vaan ne on aseteltu sisäseinän syvennyksiin tasoille ja hyllyille. Esineiden taustalla isot valokuvat esittävät lisää ja osittain samoja esineitä suomalaisissa yhteyksissään: Marimekon kahvimukeja kuivumassa puisessa astiatelineessä tiskaamisen jälkeen, lapsia ja aikuisia reput selässä retkeilemässä metsässä.

Suomen paviljongin [www-sivuilla](#) kerrotaan:

Suomalaista muotoilua fyysisinä esineinä, materiaaleina ja edistyneenä tekniikkana on valittu edustamaan etenkin tulevaisuuden trendeissä näkyvää tuoretta lähestymistapaa. Yhteys klassikoihin on selvästi havaittavissa, mutta esillä olevien aiheiden luovuus, kestävyys, laatu ja pitkäikäisyys ovat tärkeässä asemassa.

Näyttelyesineiden – ja niistä otettujen valokuvien – joukossa on varsin paljon edellä mainittuja klassikkoja; esineitä jotka on suunniteltu vuosikymmeniä sitten. Ne ovat esinekulttuurimme vahvasti elävää perintöä, edelleen valmistettuja, nykyisiin tuotantomenetelmiin sovitettuna, joskus myös esimerkiksi uudella värillä muodistettuina. Esineistä kerrotaan valmistajan ja suunnittelijan nimet, valmistajan [www-osoite](#), mutta ei esineiden suunnitteluvuotia. Suomalaisvieraat epäilemättä tunnistavat esimerkiksi Ultima Thule -laseihin, Finlandia-Vodka -pulloon tai Unikko-kankaaseen liittyvän ajallisen keston, niiden historiallisuuden, mutta valtaosa näyttelyvieraista ei asiaa koskevan tiedon puuttuessa tee niin. Esineiden vuosiluvuttomuudesta poikkeuksen muodostavat vain muutamat Marimekon painokankaat, joiden reunaan painettu informaatio vuosilukuineen on jätetty näkyviin. Muuten niin uudet esineet kuin historiasta tutut klassikotkin ovat näyttelyssä kirjaimellisesti ajattomia.

Näyttelyn uudempia esineitä katsellessa voi huomata edellä mainitun ”yhteyden klassikoihin”. Esimerkiksi Maija Isolan (1927–2001) Melooni-painokankaan (1963) viereen on pinottu Aleks Perälän (s. 1978) Ote-sarjan laseja (2006). Viimeksimainittujen tilalle olisi helppo kuvitella historiasta tutut Saara Hopean (1925–1984) pirottavat lasit, jotka palkittiin hopeamitalilla Milanon Triennalessa vuonna 1954. Samalle hyllylle asetetut Renzo Pianon suunnittelemat salaattiottimet (1998) näyttävät myös kovin 50-lukulaisilta.

Kolmanteen niin sanottuun vip-kerrokseen nousee Kone Oyj:n rakentamalla erikoishissillä. Ylhäällä eteen avautuu vaalea avara tila vastaanottoja, juhlia ja muita isompia kokoontumisia varten. Kalusteista klassikko-katseeni poimii nyt valkoisella nahalla verhoillut Karuselli-tuolit (Yrjö Kukkapuro, 1964), niiden takana roikkuvat Kupla-tuolit (Eero Aarnio, 1968) sekä vihreiksi maalatut Mademoiselle-keinutuolit (Ilmari Tapiovaara, 1958). Ruokapöydille on katettu ruokailuvälineet, kaukaa erotan myös Aino Aallon harmaat juomalasit, joiden juuret juontavat Karhulan lasitehtaan puristelasikilpailuun vuonna 1932. Tämäkin lasisarja palkittiin Milanon Triennalessa, vuonna 1936. Myös muut huoneen klassikot ovat kiertäneet maailmalla jo monta vuosikymmentä. Heidän joukossaan nuoremmat esineet ovat kokeneessa seurassa, mahdollisesti matkalla klassikoiksi itsekin.

## Nykyhetki, jatkumot ja historiattomuus

Kirrun elämyksellisyyttä korostavassa näyttelyssä ollaan tässä ja nyt. Uusinta mobiiliteknologiaa edustava Nokian Media Wall siirtää näyttelyvieraan itsestään ottaman kuvan osaksi vastapäisen seinän multimediateosta, jo aikaisemmin tehtyä. Aivan kuten multimediateoksen käsikirjoituksessakin kirjoitetaan: ”Kaikki on samaan aikaan läsnä, tulevaisuus ja menneisyys ja tämä hetki, joka kulminoituu katselijoissa.” Menneisyyden ihmisten teot, ajatukset, ihan-

teet ja käsitykset, jotka aikanaan materialisoituivat suomalaisiin esineisiin tai välittyivät sukupolvelta toiselle näkyvät Kirnussa-kin. Jatkumot niin suomalaisten luontosuhteessa, arkkitehtuurissa kuin esinekulttuurissakin ovat vahvasti mukana, vaikka historiasta Suomen Kirnussa ei erityisesti puhutakaan.

## Lähteet

- Immonen, Kari: *Historian läsnäolo*. Turun yliopiston historian laitoksen julkaisuja n:o 26. Turku 1996.
- Korvenmaa, Pekka: *Finnish Design. A Concise History*. Publication Series of the University of Art and Design Helsinki B 98, Helsinki 2009.
- Salmi, Hannu: Menneisyyskokemuksesta hyödykkeisiin – historiakulttuurin muodot. Teoksessa *Jokapäiväinen historia*. Toim. Jorma Kalela ja Ilari Lindroos. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2001.
- Salmi, Hannu: Todistaja, muisti ja menneisyyden totuudet. Historiasta kertomisen keinot Hans-Jürgen Syberbergin elokuvassa Winifred Wagner (1975). Teoksessa *Medeiasta pronssisoturiiin. Kuka tekee menneestä historiaa?* Toim. Pertti Grönholm ja Anna Sivula. Historia Mirabilis 6, Turun Historiallinen Yhdistys, Turku 2010.
- Smeds, Kerstin: *Helsingfors–Paris. Finland på världsutställningarna 1851–1900*. Svenska litteratursällskapet i Finland, Finska Historiska Samfundet 1996.
- Syrjämaa, Taina: *Edistyksen luvattu maailma. Edistysusko maailmannäytellyissä 1851–1915*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2007.
- Tuominen, Marja: ”Me kutsumme menneisyyttä nykyisyytemme tueksi.” Näkökulmia aikoihin ja niiden kokemiseen. Virkaanastujaisesityelmä Lapin yliopistossa, Rovaniemi 28.2.2005. [http://www.ulapland.fi/Suomeksi/Ajankohtaista/Tapahtumat/Tapahtumia\\_2005/Virkaanastujaisilaisuus/Marja\\_Tuomisen\\_esitelma.iw3](http://www.ulapland.fi/Suomeksi/Ajankohtaista/Tapahtumat/Tapahtumia_2005/Virkaanastujaisilaisuus/Marja_Tuomisen_esitelma.iw3) Luettu 4.2.2011.



## Aikamatka Riikaan

Anne Ollila

Kävin ensimmäisen kerran Riiaassa kesällä 2001, jolloin Riika vietti 800-vuotisjuhliaan. Vieraillessani Riian historiallisessa museossa tutkiskelin vanhoja karttoja ja kaupungin pienoismalleja. Niistä saattoi havainnoida keskiaikaista kaupunkijärjestelmää. Kävellessäni jugendtalojen ympäröimillä kaduilla mietin, kuinka keskiaikaisesta Hansakaupungista oli muovautunut Itämeren alueen merkittävin jugendkaupunki. Riika sai minut kiinnostumaan kaupunkihistorias-  
ta.

Monet Euroopan kaupungit olivat muuttumassa 1800-luvun puolivälissä. Keskiaikaisten muurien ympäröimät kaupungit kävivät ah-  
taiksi, kun sinne muutti lisää asukkaita. Teollistuminen houkutteli uutta työvoimaa ja kasvava liikenne asetti uudenlaisia vaatimuksia kaupunkisuunnittelulle. Riika oli yksi näistä kaupungeista, jotka kokivat nopean muodonmuutoksen. Se oli 1800-luvun puoliväliin saakka muurien ja vallituksien ympäröimä linnoitus, minkä vuoksi uuden kaupungin rakentaminen aloitettiin suojavallituksien purka-  
misella. Riika kuului Venäjälle, mutta vielä 1800-luvun alussa suurimman väestöryhmän muodostivat saksankieliset, jotka hallitsivat Riian kauppaa. Riikaa voikin nimittää kosmopoliittiseksi ja moni-  
kulttuuriseksi kaupungiksi, koska siellä eli useita kansalaisryhmiä ja kieliä rinnakkain.

Aikamatka Riikaan sisältää erilaisia tasoja. Matka alkaa 1800-luvun alkupuolelta ja kulkee sadan vuoden jakson 1900-luvun alkuun. Tässä välissä on pysähdyksiä ja takaumia kaupungin aikaisem-

piin vaiheisiin, mutta uuden keskustan suunnittelu ja rakentaminen muodostavat matkan tärkeimmän osan.

## **Vanha Hansakaupunki**

1800-luvun alussa Riika oli ahdas ja tiheästi asutettu kaupunki. Aikalaiskuvauksissa Riika esittäytyy henkeäsalpaavana kaupunkina: kapeilla ja pimeillä kujilla oli vaikea hengittää, sillä varsinkin kuumina kesäpäivinä ahdas keskusta suorastaan löyhkäsi. Kehno jätehuolto haittasi kaupunkilaisten elämää. Jätteet kuljetettiin öisin keskustan ulkopuolelle, mutta siitä huolimatta syrjäkaduille kertyi jätetasoja, jotka houkuttelivat rottia. Kun kaupungin portit avattiin, raikas ilmavirtaus kulki läpi keskustan helpottaen hetkeksi oloa. Suojamuurien ympäröivä kaupunki kuhisi elämää ja toimeliaisuutta, mutta muurit estivät kaupungin laajentumisen.

Kaupankäynti oli hallinnut Riikaa sen perustamisesta lähtien. Ensimmäiset Baltian saksalaiset kauppiat asettuivat Riikaan 1150-luvulla, minkä jälkeen sinne rakennettiin linnoitus vuonna 1201. Riika liittyi Hansaan 1280-luvulla, minkä ansiosta kaupunki vaurastui ja kasvoi. Hansan menetettyä vaikutusvaltaansa Riika joutui mukaan poliittisiin valtataisteluihin. Välillä Riika oli vapaakaupunki, sen jälkeen se kuului ensin Puolalle ja sitten Ruotsille. 1700-luvun alussa Venäjä vahvisti asemiaan Itämerellä. Kun Pietari Suuren sotajoukot karkottivat ruotsalaiset Baltiasta, Riika joutui venäläisten hallintaan.

1800-luvulla Riika oli yksi Venäjän tärkeimmistä satamakaupungeista ja kaupungin väkiluku lisääntyi nopeasti. Vähitellen kaupungin ahtaus muodostui kasvavaksi ongelmaksi. Siksi suojavallitukset päätettiin purkaa 1850-luvun lopussa. Kaupunginarkkitehti J.D. Felsko laati Riialle uuden asemakaavan vuonna 1856. Felskon asemakaavassa linnoitusten paikalle on piirretty laaja puistoalue, jonka läpi kulkee kanava. Vanha vallihauta muutettiin siis kanavaksi. Olen-

naisinta uudessa asemakaavassa oli kuitenkin vanhan keskustan säilyttäminen: uudet katulinjaukset suunniteltiin vanhan kaupungin ympärille, joten ne muodostavat kehän puistoalueen molemmin puolin.

Vanhan kaupungin säilyttäminen on kiinnostava ratkaisu, koska samaan aikaan uusitussa Pariisissa päädyttiin toisenlaiseen vaihtoehtoon. Siellä vanha keskusta purettiin pois ja tilalle rakennettiin leveitä puistokatuja sekä monikerroksisia asuintaloja. Georges Hausmann uudisti Pariisia järjestelmällisesti ja autoritäärisesti. Kaupunki rakennettiin liikenteen ehdoilla ja uudet puistokadut yhdistivät rautatieasemat toisiinsa. Kaupunki muuttui 15 vuodessa täysin, mutta kaikki pariisilaiset eivät pitäneet uudistuksista vaan osa jäi kaipaamaan vanhan Pariisin tunnelmaa.

### **Kaupunkipuistot ja bulevardit**

Riian suojavallitukset purettiin muutamassa vuodessa ja sen jälkeen niiden tilalle rakennettiin iso puistoalue. Kaupunkipuistot tulivat suosituiksi 1800-luvun alussa, kun eri puolilla Eurooppaa alettiin rakentaa julkisia puistoja. Tuolloin oli muodikasta harrastaa kävelyjä puistossa ja herrasväki ”promeneerasi” innokkaasti vapaa-aikanaan. Kaupunkipuistojen suunnittelu työllisti ja loi uuden ammattikunnan, kun puutarha-arkkitehdit keskittyivät niiden tekemiseen. Puistojen rakentaminen aloitettiin laajoilla istutuksilla. Sitten istutusten lomaan tehtiin puistokäytäviä, lampia, siltoja, suihkulähteitä ja huvipaviljonkeja. Lisäksi kaupunkipuistoihin kuului tärkeänä elementtinä kahvilat, ravintolat ja musiikkipaviljongit. Huvipuistot olivat toinen kaupunkipuistojen muoto, jolloin puistoihin hankittiin keinoja ja karuselleja. Niiden ohjelmatarjontaan kuului musiikkiesityksiä, ilotulituksia ja juhlavalaistuksia. Huvipuistojen yhtenä esikuvana toimi vuonna 1843 perustettu Kööpenhaminan Tivoli, josta tehtiin laaja viheralue kaupungin keskustaan.

Kaupunkipuistot tarjosivat mahdollisuuden uudenlaiseen vapaa-ajan viettoon kaupungissa. Kaupunkilaisille haluttiin rakentaa kävelypaikkoja, samalla kun kahvilat ja musiikkipaviljongit tarjosivat toisenlaista ohjelmaa. Kaupunkipuistot muodostivat vihreitä keitaita kivitalojen keskellä ja niistä tuli entistä tärkeämpiä 1800-luvun lopussa, kun kaupungit kasvoivat nopeasti ja asukasmäärä lisääntyi.

Leveiden bulevardien rakentaminen hallitsi kaupunkisuunnittelua erityisesti 1800-luvun puolivälin jälkeen. Pariisin uudet puistokadut toimivat mallina muille kaupungeille, kun katulinjauksia ryhdyttiin uudistamaan. Riiassa bulevardit nimettiin Venäjän keisariperheen mukaan. Niinpä pääkatujen nimeksi tuli Nikolai, Alexander, Marija, Elizabeth ja Romanovien hallitsijasukua juhlistettiin Romanov kadulla. Katujen nimet ovat alttiita poliittisten valtasuhteiden muuttumiselle, sillä Latvian itsenäistymisen jälkeen nimet vaihdettiin monta kertaa.

Leveät puistokadut mahdollistivat uudet liikenne- ja ratkaisut. Ensimmäiset hevosvetoiset raitiovaunut ilmestyivät Riian kaduille 1880-luvun alussa. Vuonna 1901 raitiovaunut sähköistettiin, mikä lisäsi niiden käyttöä ja uusien linjojen rakentamista.

Puistokadut muuttivat kaupunkisuunnittelun mittakaavan. Suorat ja leveät bulevardit halkoivat kaupungin uutta keskustaa. Riian vanha keskiaikainen kaupunki jäi kapeine katuineen ja kujineen puistokatujen keskelle. Bulevardien varrelle rakennettiin monumentaalisia hallintorakennuksia ja urbaanin elämän keskuksia. Sinne tehtiin ooppera, polytekninen yliopisto, akatemian rakennuksia, vi-rastoja, hotelleja sekä myös kirkkoja. Uusien asuintalojen rakentamisesta tuli tuottoisaa liiketoimintaa. Keskustaan tehtiin varakkaalle väestölle asuintaloja, joiden moderneilla mukavuuksilla varustetut huoneistot olivat avaria ja valoisia sisältäen 7–11 huonetta. Lisäksi rakennettiin edullisia vuokra-asuntoja alemmalle keskiluokalle ja työväestölle. Kaupungin nopea kasvu ja rakentaminen tarjosivat jatkuvasti työtä muualta muuttaville uusille asukkaille.



Kaupungin kasvun kannalta merkittävin uudistus oli kuitenkin rautatie. Riika sai rautatien vuonna 1861, mikä yhdisti sen Venäjän rautatieverkkoon. Satama, rautatie ja lennätin tekivät Riiaasta Baltian keskuspaikan. Viidessäkymmenessä vuodessa Riika kasvoi Baltian teollisuus- ja kulttuurikeskukseksi. Samalla kaupungin väkiluku lisääntyi nopeasti: vuonna 1856 asukkaita oli 70.000 mutta vuonna 1910 jo 370.000. Asukasmäärän nopea kasvu muutti kaupungin etnistä koostumusta. 1800-luvun lopussa kaupunkilaisista oli 45 % latvialaisia, 23 % saksalaisia, 16 % venäläisiä ja 6 % juutalaisia. Lisäksi kaupungissa oli pienempiä vähemmistöryhmiä.

Koska Riika kasvoi nopeasti 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa, kaupunkiin tuli myös uusia huvituksia. Kaupunkilaiset pääsivät ihmettelemään liikkuvaa kuvaa jo vuonna 1895, kun Riiaassa järjestettiin ensimmäiset elokuvaesitykset. Kahvilat, ravintolat, teatterit ja musiikkiesitykset tarjosivat viihdykettä sekä vaihtuvaa ohjelmaa. Koska Riika oli monikielinen kaupunki, suurimmilla kieliryhmillä oli omat teatterinsa. Teatteria oli tarjolla saksaksi, venäjäksi ja latviaksi.

### **Teollisuus- ja käsityönäyttely 1901**

Vuonna 1901 Riika vietti 700-vuotisjuhlaansa. Samana vuonna kaupungissa järjestettiin suuri Teollisuus- ja käsityönäyttely, jota varten rakennettiin yli 40 näyttelypaviljonkia. Näyttely antoi uusia virikkeitä kaupunkirakentamiseen, sillä sekä paviljongit että monet näyttelyesineet edustivat Art Nouveau -tyyliä. Taidekäsityö ja taiteellisesti kunnianhimoinen teollinen muotoilu muodostivat olennaisen osan jugendtyylissä, joten oli luontevaa yhdistää teollisuus ja käsityötaito vuoden 1901 juhlanäyttelyssä. Riikalaiset näkivät runsaan ja monipuolisen kokoelman jugendtyylisiä rakennuksia ja esineitä. Huonekalut, astiat, tekstiilit, tapetit, kirjojen kannet, aikauslehdet, julistheet ja postikortit julistivat Art Nouveaun henkeä



Kuva 1: Teollisuus- ja käsityönäyttelyn mainos

ja uuden suuntauksen läpimurtoa. Näyttely sai kaupunkilaiset ja arkkitehdit innostumaan uudesta tyyliuunnasta, mutta samalla se ilmentää urbaania kulutuskulttuuria. Kaupungissa oli entistä enemmän varakasta väkeä, jolla oli halu ja mahdollisuus sijoittaa asumiseen sekä sisustamiseen ja hankkia tyylikkääitä käyttöesineitä.

Tähän asti Riian uutta rakennuskantaa olivat hallinneet kertaustyyli ja eklektismi, mutta nyt ne julistettiin pannaan ja jugendista tuli tärkein tyyliuunta. Ensimmäiset jugendtyyliset rakennukset olivat ilmestyneet kaupunkiin jo vuonna 1899, mutta Teollisuus- ja käsityönäyttelyn jälkeen jugendista tuli johtava suuntaus. Art Nouveau edusti kokonaistaideteosajattelua, joten se näkyi kaikkialla: pienimmätkin yksityiskohdat pöytäliinojen kirjonnasta rakennusten julkisivukoristeisiin ja kauppohen mainoskyltteihin tehtiin uuden tyyliuunnan mukaisesti. Käsityöläiset, suunnittelijat ja arkkiteh-



Kuva 2: Mündel & Co:n näyttelyluettelo

dit osallistuivat yhteistyössä uuden muotokielen luomiseen. Art Nouveau valloitti kaupungin.

Muutamassa vuodessa Riian keskustaan rakennettiin suuri määrä jugendtyylisiä taloja. Insinööri Mikhail Eisenstein oli yksi uuden tyylin toteuttajista ja hän suunnitteli Riikaan 15 jugendtyylistä asuinrakennusta, joista viisi sijaitsee Albertakadulla. Kaupungin kasvu ja vaurastuminen mahdollistivat nopean rakentamisen, ja lyhyessä ajassa keskusta täyttyi jugendkorteileista. Vilkkailta liikekaduilla talojen katutasoon suunniteltiin liikehuoneistoja ja ylemmät kerrokset varattiin asunnoiksi. Talojen korkeudeksi vakiintui 4–6 kerrosta ja siten asuinkorttelit tehtiin mittakaavaltaan yhdenmukaisiksi.

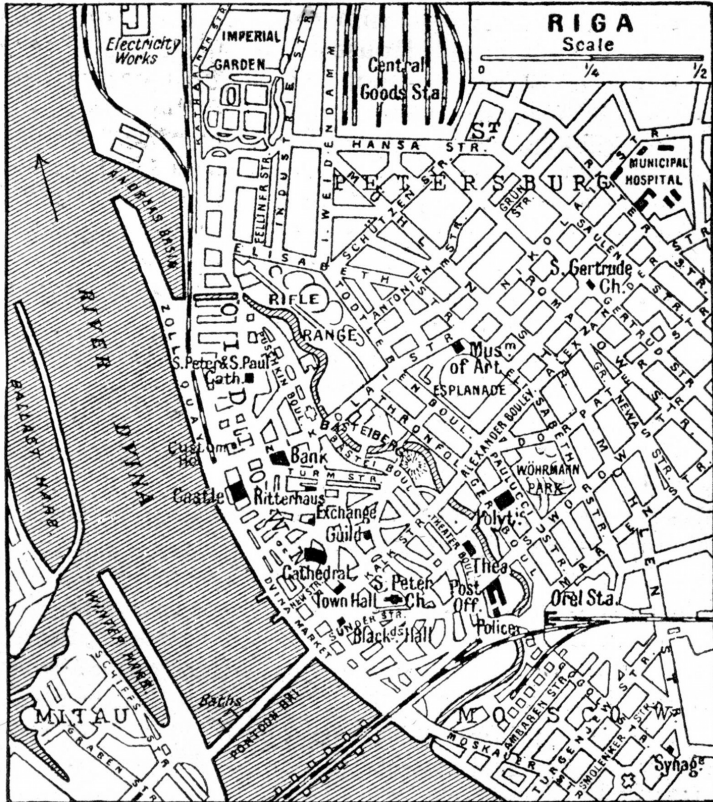
Riiaassa toteutettu jugend sai eniten vaikutteita Saksasta, Itäval-

lasta ja Suomesta. Kansainvälisten vaikutteiden ohessa kukoisti vahva kansallisromanttinen suuntaus, jossa korostuivat paikallises-ta kansantaiteesta ja perinteisistä puutaloista omaksutut piirteet. Art Nouveaun kukoistuskauti kesti Riiaassa vuodesta 1899 vuoteen 1914, mutta se jätti pysyvän jäljen kaupunkiin, sillä  $\frac{1}{3}$  keskustan rakennuskannasta edustaa jugendia.

### **Riian historialliset kerrostumat**

1800-luvun lopussa Riika kasvoi vauhdilla Baltian tärkeimmäksi kau-pungiksi. 1800-luvun puolivälissä alkanut nopea muutos ei kuiten-kaan tapahtunut hallitsemattomasti. Kaupunginarkkitehti Felskin vuonna 1856 laatima asemakaava säilytti kaupungin vanhan keskiai-kaisen keskustan, jonka ympärille rakennettiin kehämäisesti uutta keskustaa. Riiaassa toteutetut uudistukset voi hahmottaa helposti kaupungin kartasta: vanha kaupunki kapeine katuineen jää pienek-si kaistaleeksi jokirannan ja puistoalueen väliin. Sitä ympäröivät leveät bulevardit ja suuret rakennuskorttelit, jotka muuttivat kau-punkirakentamisen mittakaavan aikaisempaan verrattuna. Vaikka Riika laajeni nopeasti 1800-luvun lopussa, uudistukset toteutettiin maltillisesti, minkä ansiosta kaupungin historialliset kerrostumat ovat edelleen selkeästi havaittavissa. Riika on samalla kiinnostava esimerkki 1800-luvun eurooppalaisesta kaupunkisuunnittelusta ja kaupunkikulttuurista. Kaupunkipuistojen ja bulevardien rakentami-nen merkitsivät kaupunkirakenteen väljentämistä. Puistokadut ja keskustaan sijoitetut puistoalueet toimivat vihreinä keitaina, jonne kaupunkilaiset saattoivat mennä kävelemään ja viettämään vapaa-aikaa. Ne olivat varakkaan väestön näyttäytymispaikkoja ja niiden suosio kertoo osaltaan porvariston vaurastumisesta.

Riiaassa puistoalueen ympärille tehtiin monumentaalinen uusi keskusta, jota hallitsevat suuret virastorakennukset ja palatsi-maiset asuinrakennukset. Kertaustyylillä toteutetut korttelit ovat



Kuva 3: Riika 1922

tyypillinen esimerkki 1800-luvun lopun kaupunkirakentamisesta, sillä samantapaisia keskusta-alueita rakennettiin monissa Euroopan kaupungeissa. Monumentaalista hallintokeskustaa ympäröivät 1900-luvun alussa rakennetut jugendtalot. Lukuisten jugendtyylisten asuintalojen rakentaminen lyhyen ajan sisällä osoittaa, miten voimakas nousukausi Riiaassa vallitsi 1900-luvun alussa. Kaupungin kasvu ja vaurastuminen aineellistuivat Art Nouveaun toteuttamisessa.

Riian historiallisesta keskustasta on tullut kaupungin merkittävin nähtävyys. Kaupunkirakentamisen eri suuntaukset ja historialliset kerrostumat ovat säilyneet Riiaassa, sillä keskustaa ei ole haluttu muuttaa. Sen ansiosta Riiaassa voi tehdä aikamatkoja, joiden aikajänne ulottuu keskiajalta 2000-luvulle.

## Lähteet

- Fahr-Becker, Gabriele: *Jugendtyyli*. Saksankielinen alkuteos 1996. Suomentos Kari Koski. Köln 2000.
- Häyrynen, Maunu: Kaupunkipuisto 1800-luvulla. Teoksessa *ARS Suomen taide 4*. Helsinki 1989.
- Kolbergs, Andris: *The Story of Riga*. Riga 1999.
- Krastings, Janis: *The Art Nouveau Architecture of Riga*. Riga 2001.
- Riga 700th Anniversary Celebration June-August 1901. <http://www5.acadlib.lv/riga700/riga700a.htm>
- Schivelbusch, Wolfgang: *Junamatkan historia*. Saksankielinen alkuteos 1977. Suomentanut Margit Heinämäki. Tampere 1996.

## Illusion ja autenttisuuden kudelma. Kävelyllä Italiassa yli etäisyyksien ja aikojen

Taina Syrjämaa

- *Missä on Napoli?*
- *Tässä parin askeleen päässä, Piemonten takana.*
- *Ja Venetsia?*
- *Napolista pääsette Apuliaan; Venetsia on siitä hieman eteenpäin.*

Lastenkertomuksen päähenkilö, 12-vuotias Farandolino, kuunteli korvat höröllään maantieteellisesti hämmäntävää keskustelua kesällä 1911. Hän oli parhaillaan Roomassa tutustumassa näyttelyihin, jotka järjestettiin Italian yhdistymisen 50-vuotisjuhlallisuuksien osana. Näyttelyt olivat levittäytyneet ympäri Roomaa: juuri restauroiduissa Diocletianuksen termeissä päärautatieaseman vieressä oli arkeologinen näyttely, Villa Borghesen puiston takana kohosi kansainvälinen taidenäyttely useine ulkomaisine paviljonkeineen ja sitä vastapäätä joen toisella puolella oli etnografinen näyttely, johon tarinan Farandolino oli juuri saapunut. Näiden lisäksi Castel Sant’Angelossa oli moniosainen historiallinen näyttely.

Etnografisessa näyttelyssä saattoi tuntea ylittävänsä etäisyyksiä: muutamalla harppauksella voi siirtyä Italian niemimaan päästä toiseen aivan kuten lastenkertomuksessa kuvailtiin. Näyttelyn veto-  
nauloja olivat nimittäin Italian eri alueiden paviljongit, jotka seurasivat toisiaan hevosenkengänmuotoisena ketjuna. Pääpaviljonkien esikuvia valittaessa oli noudatettu ajan käsitystä historiallisesta monumentista: pääroolissa olivat linnat, palatsit ja kirkot. Niiden

takana, mäen rinteillä kohosi lisäksi lukuisa määrä pienempiä näytelyrakennuksia, jotka esittelivät yksittäisiä paikkakuntia ja toivat esille toisenlaista paikallista perinnettä kuten tyyppillisiksi luonnehdittuja talonpoikaisasumuksia. Maantieteellisten etäisyyksien lisäksi näyttelyssä saattoi ylittää myös aikoja, sillä paviljongeissa esiteltiin paikallista kulttuuriperintöä, perinteisiä asuja sekä kädentaitoja. Paviljongit olivat valikoima menneisyyden parhaina pidetyistä hetkistä ja niiden konkreettinen, puusta ja laastista rakennettu, kiteytymä. Historiallisten rakennusten ja interiöörien lisäksi vierailijat saattoivat seurata eri alueiden asukkaiden toimia kuten venetsialaista pitsinnypläystä. Pohdin esseessäni tämän lyhytaikaiseksi tarkoitettua, eklektisen pienois-Italian kautta kulttuuriperinnön määrittämistä ja esittämistä. Tarkastelen sitä, miten tieteellisyys ja viihteellisyys limittyivät yhteen näyttelyssä ja miten näennäisesti vastakkaiset autenttisuuden arvostaminen ja illuusoiden luominen kietoutuivat erottamattomasti yhteen.

\* \* \*

Näyttelyn opaskirjasessa todettiin ”Etnografinen näyttely” -otsakkeen jälkeen, että ”otsikko voi johdattaa ajattelemaan tieteellisten dokumenttien korutonta kokoelmaa, tiukasti luetteloitua ja järjestettyä museota. Mutta todellisuus on täysin erilainen.” Vitriineihin tarkasti luokiteltujen esineiden sijasta näyttelyn kerrottiin olevan ”täynnä kauneutta, houkutusia ja elämää”. Tarjolla olikin moniaistisia elämyksiä. Eniten hemmoteltiin katsetta: näyttävä paviljonkien ryhmä tarjosi loputtomasti värikästä, vaihtelevaa katsottavaa. Periaatteessa tutut muodot – kirkontornit, linnat ja palatsit – ilmestyivät näkösillemme rinnakkain, toisiinsa tiiviisti kiinnittyen ja muodostivat siten yllättäviä, sadunomaisia kokonaisuuksia. Katsomisen lisäksi näyttelyssä oli kuunneltavaa kuten musiikkia ja murteita mutta myös maisteltavaa. Tarjolla oli muun muassa napolilaista pizzaa ja jäätelöä. Koska myytävänä oli myös käsityötuotteita, esimerkiksi



oljesta punottuja koreja, on todennäköistä, että monissa muissa tilanteissa kielletty koskettaminen ja käsin tunnusteleminen olivat ainakin paikka paikoin sallittuja. Mikäli näyttelypaviljonkien reper-toaari ei viihdyttänyt tarpeeksi, oli aivan niiden lähituntumassa lisäksi vauhdikas ja riehakas vesikelkkamäki.

Rooman kaupungin laitamille kesäksi 1911 rakennettu ”Italia” noutuu osaksi monipuolista ja vahvaa esille asettamisen kulttuuria, joka ilmensi uskoa materiaaliseen esittämiseen tiedon tuottamisen ja välittämisen keinona. Se oli yksi monista rakennetuista illuusioista, joissa paikkoja ja aikoja ”siirrettiin” nähtäväksi ja koettavaksi. Yhtäältä kyseessä oli pitkä traditio – esimerkiksi Roomassa vietetyt barokin suuret juhlallisuudet olivat tuoneen kaupungin keskustaan uuden ajan alussa niin antiikin spektaakkeleita kuin allegorisia kertomuksia purkautuvine tulivuorineen tai tultasyöksevine valaineen. Toisaalta esittämisen ja esille asettamisen tavat olivat muovautuneet merkittävästi 1800-luvun kuluessa. Samanlaisia siirtymiä yli aikojen ja paikkojen olivat tarjonneet maailmannäyttelyt kansallisine paviljonkeineen, museot, tavaratalot, huvipuistot ja eläintarhat. Varsinkin vuosisadan lopulla ja 1900-luvun alussa väiteltiin, oliko asialliseksi, opettavaiseksi, jopa tieteelliseksi tarkoitettu esittäminen muuttunut kaupalliseksi ja viihteelliseksi. Maailmannäyttelyiden yhteydessä esimerkiksi Pariisiin keskustaan oli rakennettu sveitsiläiskylä mini-Alppeineen, ”Vanha Pariisi” sekä ”Kaironkatu”. Vuosisadan loppua kohden näyttelyissä oli yleistynyt pyrkimys luoda tiloja, joissa katsoja pääsi illusorisen maiseman tai paikan sisälle. Panoraamoissa tähän oli tarjoutunut mahdollisuus jo pitkään, mutta nyt elämyksiä pyrittiin muuntamaan katsomisesta moniaistisemmiksi. Illuusion vahvistamiseksi alettiin kehittää moniaistista elämystä tukevia tiloja, joihin vierailija pääsi ”uppoutumaan”.

Tiedon tuottaminen ja levittäminen ja sitä kautta kaikkinaisen – ajan lempikäsitettä käyttäkseni – ”edistyksen” osoittaminen ja tukeminen olivat ensisijaisen tärkeitä näyttelyinstituution legiti-



Kuva 1: Lombardian paviljongissa oli yhdistetty varsin erilaiset rakennukset yhdeksi kokonaisuudeksi. de Luca 1911.

moinnissa. Käytännössä tähän vakavaan agendaan nivoutui erotamattomasti myös elämyksellisyys ja yleisön halu tulla yllätetyksi ja viihdytetyksi. Maailmannäyttelyjä tutkinut Paul Greenhalgh onkin todennut, että houkutelukseen yleisöä sivistys ja propagoitavat aatteet – kuten nationalismi ja imperialismi – piti naamioida viihdeksi. Greenhalgh nostaakin näyttelyiden keskeiseksi piirteeksi niiden eklektisyyden: miten ne olivat yhdistelmä tiedettä ja viihdettä, klassista korkeakulttuuria ja nopeasti muotoutuvaa teollista massakulttuuria. Viktoriaanisen ajan luonnontieteellisen tiedon popularisointia tutkinut Bernard Lightman on puolestaan osoittanut, miten speaktaakkelinomaisuus ja kaupallisuus olivat olennainen osa tieteellisen ajattelun levittämistä ja edistämistä. Sivistys ja viihde eivät siis ole välttämättä vastakohtia tai toisiaan poissulkevia.

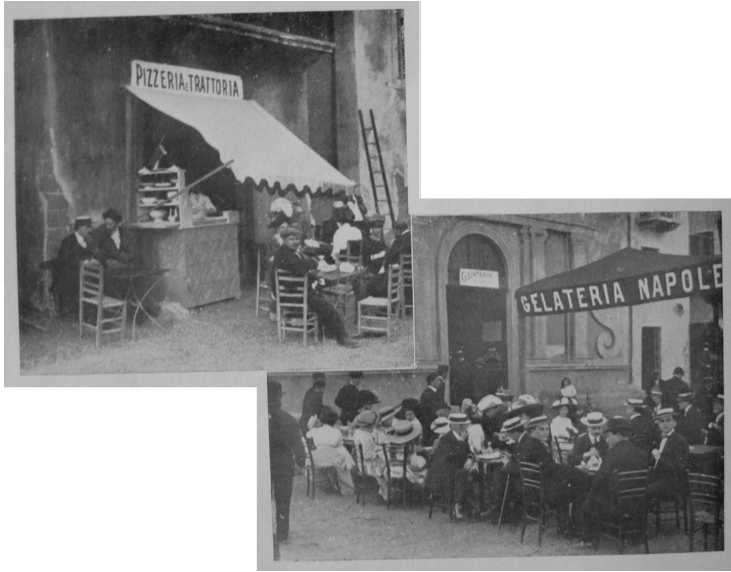
Näyttelyissä pyrittiin tasapainottelemaan viihdyttävyyden ja sivistyksen välillä. Kilpaillakseen erilaisten vapaa-ajanhupien kanssa, pienenois-Italia tarjosi ohjelmaa varieteesta lähtien, mutta samalla tehtiin eroa niistä korostamalla, miten etnografisen näyttelyn kokoelmista vastasivat tieteelliset asiantuntijat. Oppaissa kerrottiin nimeltä näyttelystä vastaavan professorin nimi sekä kerrottiin, miten asiantuntijat olivat matkanneet halki Italian etsiessään edustavinta otosta italialaisista perinteistä näyttelyssä esitettäväksi. Useissa yhteyksissä viitattiin etnografisen näyttelyn hyödyllisyyteen katoamassa olleiden perinteiden dokumentaationa. Näyttelyyn menijä saattoi siis hyvällä omallatunnolla maksaa pääsylippunsa, nautiskella näkemästään ja maistella pizzaa, sillä sirkuksista ja muista show’sta poiketen hän ”sivistyi” ja ”oppi” – ja vieläpä omalta osaltaan oli todistamassa Italian perinteiden pelastamista uuden tieteen avulla.

\* \* \*

Ajan keskeiset aatteet olivat monin tavoin läsnä näyttelyagendoissa, osittain tiedostaen mutta suurelta osin tiedostamattomina. Samalla tavalla kuin omakohtainen kokemus liikkuvasta jalkakäytävästä tai nousu Eiffel-tornin korkeuksiin saattoi vahvistaa teknistä edistysuskkoa ja eksoottiset ihmisenäyttelyt uskoa imperialismiin, oli nationalismi tiiviisti ja monin tavoin punoutunut osaksi näyttelyjä. Ei olekaan yllättävää, että Rooman etnografiseen näyttelyyn liittyi runsaasti nationalistista retoriikkaa – vielä kun muistetaan, että näyttely oli yksi osa yhdistyneen Italian puolivuosisataisen taipaleen juhlallisuuksia.

Alussa siteeratussa lastenkertomuksessa opettavainen nationalismi tulee esille erityisesti Farandolinon matkakumppanin, iäkkään maalaismiehen, hahmon kautta. Tämä oli liikkunut näkemästään, sillä vanhana *garibaldinona*, Italian itsenäistymis- ja yhdistymistaiteluihin osallistuneena, hänen toiveenaan oli ollut nähdä koko Italia ennen kuolemaansa. Näyttely tarjosi ratkaisun tähän pitkäaikaiseen unelmaan muutamassa tunnissa. Vanhuksen näkökulmasta näyttelyn huippukohta oli replika ravennalaisesta majasta, jota "jota kansallissankariksi kanonisoitu Garibaldi oli käyttänyt dramaattisella pakomatallaan Rooman tasavallan sorruttua vuonna 1849. Maja oli näyttelyalueen perukoilla, kaartuvan puistokäytävän varrella, sangimignanolaisen ja bolognalaisen maalaistalon välissä.

Nationalismin hengessä kansakuntien asemaa pyrittiin perustelemaan ja kansallista yhtenäisyyttä rakentamaan menneisyyden varaan: menneisyydestä etsittiin sekä kansallista yhdistäjää että kansakunnan aseman legitimaatiota. "Kansallista" arkkitehtuuria etsittiin monissa maissa historiallisista esikuvista, ja kansakuntia esitettiin esimerkiksi maailmannäyttelyissä paviljongeilla, joita inspiroi menneisyys. Tässä yhteydessä pienois-Italia oli monin tavoin luonteva hanke. Lisäksi se tuki kotimaan tuntemusta: virtuaalimat-



Kuva 2: Moniaistisia elämyksiä oli tarjolla esimerkiksi ”Napolissa”. de Luca 1911.

ka pienois-Italiassa oli kuin jatkoa Touring Club Italianon kotimaan-matkailua tukeneille opaskirja- ja karttasarjojen julkaisuhankkeille. Toisaalta pienois-Italia osoitti häkellyttävän selvästi Italian erilaisuuden ja rikkonaisuuden. Monissa teksteissä ilmenevät alueelliset stereotyyppit ja maan sisäinen toiseus – varsinkin kun kuvataan etelää ja saaria. Kuvauksissa viitataan elämäntapojen erojen lisäksi myös fyysisen olemuksen erilaisuuteen.

Juhlavuoden virallinen ja pompöösein kansakunnan menneisyyden muistamisen juhlista pidettiin kesäkuun alussa, perustuslain

päivänä, kun Isänmaan Alttari, *l'Altare della Patria*, vihittiin käyttöön yli kolmekymmentä vuotta kestäneiden rakennustöiden jälkeen ja Viktor Emanuel II:n jättiläismäinen ratsastajapatsas paljastettiin. Paikalla oli suuri yleisömeri todistamassa historiallista hetkeä. Väheksymättä tällaisten rituaalien ja symbolien merkitystä pyritäessä luomaan kansallista yhteenkuuluvuuden tunnetta, käsitystä yhteisestä menneisyydestä ja uskoa yhteiseen tulevaisuuteen, pidän kuitenkin yhtäläillä merkityksellisenä sellaisia omakohtaisia kokemuksia kansakunnasta, joita saattoi saada kävellessään pienen-Italiassa paviljongilta toiselle ja maistellessaan napolilaista jäätelöä. Elämyksellisyys, enemmän tai vähemmän viihteelliset kokemukset näyttelyissä, välittivät arvoja ja tarjosivat pohjaa jaetuille muistoille samoin kuin viralliset, muodolliset julkisen muistamisen tavat. Yhdessä ne linkittyvät osaksi laajaa ja monipuolista historiakulttuuria.

\* \* \*

Näyttelyä kuvattaessa korostettiin pienen-Italian aitoutta, sen vankkaa tiedollista pohjaa ja totuudenmukaisuutta. Paviljonkirakennusten ulospäin näkyvän arkkitehtuurin esikuvat nimettiin tarkasti kuten myös se, missä niiden sali-interiöörien esikuvat sijaitsivat. Niiden korostettiin noudattavan tarkasti aitoja historiallisia esikuviaan. Esimerkiksi Abruzzon paviljongista todettiin, miten arkkitehti Antonio Liberi oli ”uskollisesti jäljentänyt arkkitehtonisen helmen” eli Casauriassa sijaitsevan San Clementen basilikan.

Käytännössä paviljongit olivat kuitenkin hyvin eklektisiä: yhdistelmiä useista eri-ikäisistä ja erilaiseen tarkoitukseen tehdyistä rakennuksista. Yhteen paviljonkiin saatettiin yhdistää osia kirkosta, luostarista, linnasta, palatsista tai muusta historiallisesti merkittävänä pidetystä rakennuksesta. Moninaisuus myös jatkui paviljonkien sisäpuolella. Esimerkiksi Lombardian paviljonki oli jaettu maantie-



Kuva 3: Roomassa oli kesällä 1911 tarjolla välähdys Venetsiasta. de Luca 1911.

teellisesti siten, että eri kaupungeilla oli oma salinsa, joillakin kaksi. Salien sisustuksesta kerrottaessa jatkui aitouden korostaminen samalla, kun erilaiset ”aidot” elementit lomitettiin toisiinsa odottamattomalla tavalla. Esimerkiksi Lombardian paviljongin sali A esitti milanolaisen S. Maria della Passionen sakastia, joka oli tunnettu seinämaalauksistaan, mutta siellä esillä olleet huonekalut noudativatkin toisen kirkon, S. Maria delle Grazien sakastin sisustusta. ”Aitous” siis ristesivät luoden uusia kokonaisuuksia. Tähän ei kuitenkaan erityisesti kiinnitetty huomiota tai sitä ei problematisoitu. Mikä painoi vaa’assa, oli mahdollisimman monen aidoksi mielletyn elementin läsnäolo näyttelyssä, ei niinkään se, että samalla luotiin risteymiä, upouusia kokonaisuuksia.

”Aitous” oli myös siinä mielessä joustavaa, että näyttelytilanteen ja -tarpeiden mukaiset muutokset olivat hyväksyttävissä. Niitä ei piiloteltu yleisöltä, vaan opaskirjassakin todettiin suorasukaisesti, miten esimerkiksi edellä mainitun Abruzzon paviljongin arkkitehti oli päättänyt korvata ”1100-luvun kristillisen taiteen merkittävimmän monumentin kristilliset tunnuksat vuoriston, metsän, niittyjen ja meren symboleilla”, jotta rakennus palveli paremmin näyttelytarkeitä. Kohteen arvo ei tästä näyttäneen mitenkään heikkenevän. Pääsääntöisesti viesti oli kuitenkin se, että näyttelyt perustuivat tarkalle, jopa tieteellisen tarkalle, tiedolle ja vierailija voisi huoletta uskoa näkemäänsä: hän ei ollut fiktiivisessä huvipuistossa vaan keskellä monipuolista tietopankkia, joka olisi yhtä luotettava kuin museo tai koulu.

Asiallisuuden ja luotettavuuden leimastaan huolimatta näyttelylle oli mitä ilmeisimmin ominaista illuusion luominen. Näyttelypuheen kuului illuusion täydellisyyden ja monipuolisuuden ylistäminen, mutta toisaalta on selvää, että kävijöiden tapa katsoa näyttelyjä oli varsin abstrakti. Erehdyttävän aidonkaltaista näyttelyssä ei ollut. Kehuttaessa illuusion täydellisyyttä yleensä myös samalla mainittiin, mitä jäi puuttumaan – kuten Napolin näyttelystä uupui Vesuvius ja



meri, Valle d'Aostan esittelystä puolestaan lumi ja jää. Pienois-Italia houkutteli heittäytymään leikkiin mukaan, nauttimaan sellaisesta, minkä tiesi olevan harhaa. Elämyksellisyyttä ryyditti eksotiikka ja tunnelmointi kuten sardinialaistaloja reunustaneet opuntiakaktusriivistöt tai opaskirjassa maalailtu ”Venetsian” melankolisen suloinen tunnelma. Näyttelyjen viehätys perustuikin osittain juuri siihen, että ne tiedettiin lyhytaikaisiksi, tilapäismateriaaleista rakennetuiksi keinomaailmoiksi. Kulttuuriperintöä esittävässä pienois-Italiassa kietoutuivat siis yhteen kaksi näennäisesti vastakkaista ihannetta: autenttisuuden arvostaminen ja elämyksellisten illuusioiden luominen. Molemmat ominaisuudet olivat näyttelyn ytimessä ja oleellinen osa sen kokonaisuutta.

## Lähteet

- Greenhalgh, Paul: *Ephemeral vistas. The expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851–1939*. Manchester University Press, Manchester (1988) 2000.
- Guida ufficiale delle esposizioni di Roma. Internazionale di Belle arti, regionale ed etnografica, archeologica, d'arte retrospettiva, del Risorgimento, del Cinquantenario*. Comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma. G. Bertero & C., A. Franchini, A. Guglielmi, A. Liebman & C., Editori, Roma 1911.
- de Luca, Pasquale: *La primavera della Patria. Il Giubileo d'Italia e le Esposizioni del 1911*. Edizione speciale della Patria degli Italiani. Buenos Aires & Milano 1911.
- Paoloni, Francesco: *Le Esposizioni di Roma. Note ed impressioni di un giornalista di dodici anni. Primavera. Pubblicazione mensile per fanciulli. Novelle, Racconti, Commedie, Arte, Scienza, Viaggi, Giuochi*. Agosto. Casa Editrice Podrecca e Galantara, Città di Castello 1911.
- Roma. Esposizione internazionale arte – archeologia – etnografia – festeggiamenti – sports – aviazione – grandi riduzioni ferroviarie. Marzo Novembre 1911*. Roma, Tipografia Nazionale [1911].

- Roma nel 1911. Catalogo. Galleria Nazionale d'Arte Moderna 4 giugno – 15 luglio 1980.* A cura di Gianna Piantoni. Roma, De Luca editore, 1980.
- Roma. Rassegna Illustrata della Esposizione del 1911. Ufficiale per gli atti del comitato esecutivo. Arte archeologia etnografia storia.* Roma 1910–1911.
- Science in the marketplace. Nineteenth-century sites and experiences.* Ed. by Aileen Fyfe & Bernard Lightman. University of Chicago Press, Chicago 2007.
- Syrjämaa, Taina: *Edistyksen luvattu maailma. Edistysusko maailmannäyttelyissä 1851–1915.* SKS, Helsinki 2007.
- Syrjämaa, Taina: Taiteen kansallisuus ja kansainvälisyys. Paviljongit ja kuvataide kansakuntien kilpakenttänä Rooman näyttelyssä. – *Samanaiskaisuuksia. Kansainvälisiä näköaloja vuoden 1911 maailmaan.* Toim. Leila Koivunen & Taina Syrjämaa. Histories 2. Turun yliopisto, yleinen historia 2010.

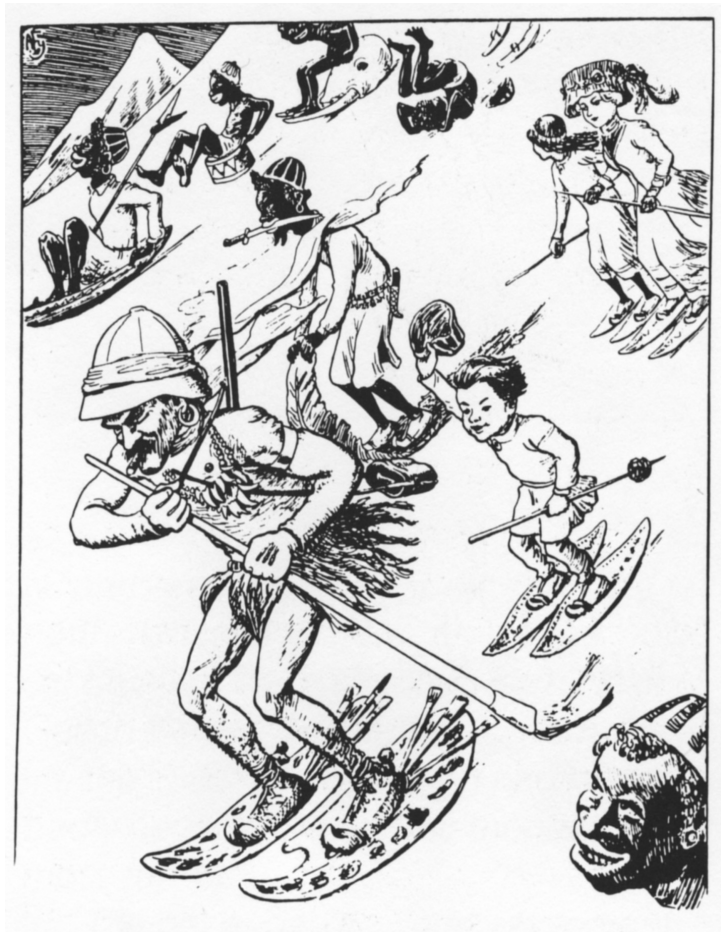
Afrikan tähtien alla. Akseli Gallen-Kallelan  
maalausmatka menneeseen, pysähtyneeseen  
aikaan

Leila Koivunen

Tietäisitpä miten ihmeellisen hurmaavaa täällä on! Luulen, että kaikki on harhaa – yhtä ikuista kangastusta. Täällä on ajan alku ja sen loppu – Päivät ja yöt ja yöt ja päivät sulautuvat yhdeksi tähtien ja auringon kanssa ilmassa, joka on niin suloinen, ettei maata enää tunne jalkojensa alla. – Kaikki tämä tuntuu minusta unelta, niin sanoinkuvaamattoman ihanaa täällä on.

Taiteilija Akseli Gallen-Kallela oli matkustanut perheineen keväällä 1909 Pariisista Nairobiin, silloisen Brittiläisen Itä-Afrikkaan ja kirjoitti tuntemuksistaan ystävälleen Suomeen. Edeltävät vuodet olivat olleet Gallen-Kallelalle ristiriitojen ja levottomuuden värittämiä. Nousujohteinen kansainvälinen taiteilijanura osoitti hiipumisen merkkejä, ja paine pysyä länsimaisen taiteen uusimpien virtausten perässä kasvoi. Moderni taide oli kuitenkin Gallen-Kallelalle vastenmielistä, ja uuden muotokielen etsintä tuntui tuskalliselta. Helpotuksen ristiriitaiseen elämäntilanteeseen ja kotimaan poliitisten olojen ahdistavuuteen toi runsaan vuoden kestänyt matka itäiseen Afrikkaan.

Siirtyminen päiväntasaajan auringon alle merkitsi tietoista irtiottoa eurooppalaisesta taidemaailmasta ja sen vaatimuksista. Gallen-Kallela kaipasi kaukaista paikkaa, missä etsiä ja harjoitella uutta



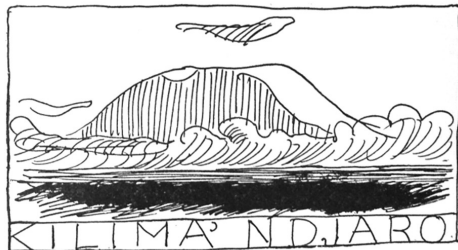
Kuva 1: Suomalaisessa lehdistössä naureskeltiin Akseli Gallen-Kallelan toiveelle löytää Kalevalan tunnelmaa Afrikasta. *Fyren* 1909/19.

ilmaisia rauhassa ilman olan takana seuraavia kriitikoita ja yhä uusia näyttelyitä toivovaa yleisöä. Afrikan-matkan vaihtoehtoina mielessä vilisti myös muita eksoottisilta kuulostavia paikannimiä: Ceylon, Jaava, Japani, Intia, Brasilia ja ”Etelämeren” saaret. Matkat olivat aikaisemminkin rytmittäneet merkittävällä tavalla Gallen-Kallelan elämää. Opintomatkat Euroopan taiteen keskuksiin vuorottelivat suomalaisiin erämaihin suuntautuneiden retkien kanssa. Korpimatkat toivat taiteilijan elämään mielenrauhaa, mutta ne olivat myös osa aikansa pyrkimystä etsiä suomalaisuuden olemusta ja määrittää sen kuvallista ilmaisu. Suomalainen erämaa ei kuitenkaan nyt tuntunut yhtä kutsuvalta kuin ennen ja siihen oli syynsä: alkuperäinen, kalevalainen kansa oli Gallen-Kallelan mukaan kadonnut Suomesta, mutta hän uskoi vielä voivansa löytää vastaavaa alkuperäisyyttä ja luonnollisuutta Afrikasta. Tästä syystä Gallen-Kallela toivoikin matkan koituvan hyödyksi myös muinaissuomalaisten ymmärtämisessä. Kansallistaiteilijan lähtö herätti kuitenkin kotimaassa hämmennystä. Lehdistössä asiaa sekä kritisoitiin että pyrittiin ymmärtämään ja selittämään. *Uusi Suometar* kirjoitti toukokuussa 1909:

Taiteilija, joka Kalevalan kuvaajana on mielikuviutuksessaan harrastanut mahdollisimman alkuperäistä, toivoo tuolla kaukana tapaavansa ehkä semmoista, joka paremmin kuin tähän saakka näkemänsä, on omansa sammuttamaan hänen alkuperäisyyden janonsa.

### **Oudot tähdet**

Tuntematon tähtitaivas vastaanotti Gallen-Kallelan perheen Nairobiassa. Maailma oli kääntynyt pääläelleen, ja katon koloista vilkuttivat yöllä oudot tähdet. Kuun sirppi makasi veden päällä kuin vene, Otava löytyi selälleen kaatuneena, Etelän risti kohotti käsivartensa Kilimanjaron takaa, mutta rakasta Pohjantähteä ei näkynyt.



Kuva 2: Kilimanjaro-vuoren profili piirtyi toisinaan esiin kaukana horisontissa. *Sampo* 1910.

Kirkasta tähtitaivasta unohduttiin usein katsomaan tuntikausiksi ja sen hiljainen ikaikaisuus tuntui johdattavan pohjoisen tulijat mielentilaan, jossa aika menetti tutun merkityksensä.

Lämmin ilmanala kääri unettavaan vaippaan, ja perhettä koko matkan ajan seuranneet trooppiset sairaudet heikensivät ajantajuja. Akseli Gallen-Kallela sairastui heti perille saavuttaessa korkeaan kuumeeseen, joka sulatti yöt ja päivät yhdeksi ajan virraksi. ”Aivoni ovat sellaisessa levossa, että tunnen vain, kuin olisi ajan juoksu minun kohdallani loppunut”, hän muisteli *Afrikka*-kirjassaan. Antropologi Johannes Fabian on esittänyt, että varhaisten Afrikanmatkailijoiden havainnot ja kokemukset olivat jatkuvien sairauksien, niiden hoitoon ja ehkäisyyn käytettyjen voimakkaiden lääkkeiden, palmuviinin ja väsymyksen sumentamia. Myös Gallen-Kallelan Afrikan-kauden muistiinpanoissa on lukuisia merkintöjä kuume-ousteista ja ajanjaksoista, joilta ei ollut lainkaan muistoja – vain kiniinin suhinaa korvissa. Toisaalta sairauksista toipumiset aikaansaisivat uudestisyntymisen tunteuksia:

Tunsin herääväni kuin johonkin uuteen, kauniimpaan maa-

ilmaan. Kaikki oli uutta ja kaikkeen suhtauduin lapsen iloa tuntien. En eläessäni ole koskaan tuntenut niin täydellistä, tahtoisinpa sanoa taivaallista riemua.

Omakehtaisen uudestisyntymisen tunteen lisäksi koko Afrikka edusti Gallen-Kallelalle uutta, neitseellistä ja paratiisinomaista paikkaa. Sen savannimaisemat, vuoret ja joet muodostivat äärettömän, muuttumattoman, jumalaisen ikiaikaisen ”liikkumattoman vyöhykkeen”. Matka merkitsi siirtymää epätodelliseen satumaahan, jossa piti välillä salaa varmistua kaiken todellisuudesta ja toisaalta muistuttaa itseään omasta kuolevaisuudesta. Afrikka oli paitsi ”höyryävä nuori maa”, myös unohduksen pyhäkkö, jossa eurooppalainen arki oli lupa unohtaa. Gallen-Kallela kirjoitti:

Niillä mailla ja niissä kohtaloissa oli helppo tuntee itsensä kuin irtireväistyksi kaikista tottumuksista ja velvollisuuksista. Ei ollut taloudellista huolta entisten velkojen takia, ei vekselien lankeamisen kammoisaa odotusta, ei ystävä- ja tuttavapiirin vaatimusten täyttämistä, ei poliittisten olojen suremista, ei itse ottamien isänmaallisten kantamusten painoa, ei turhien satunnaisten tapahtumien pelkoa. Kaukana työni häpäisijäin ulottuvilta, ei lorusanaisten korukitosten vastaanottamista, ei jokapäiväisen, painostavan porvarillisuuden taakkaa. Eurooppa, kuluneena ja uponneena taitojensa ja tietojensa homehtuneeseen, kuolleeseen mereen pienten turhamaisten velvollisuuksien pakkokuolaimiin kiinnitettynä, rakas, vanha ja kodikas Eurooppa hämmötteli edessäni kuin unohdettu hauta, johon valju ja kylmä aurinko luo haaleata valoansa.

Afrikan unimaa kietoi taiteilijan olotilaan, jossa asioita saattoi katsoa etäisyyden päästä, tynnemmin ja huolettomammin. Suomesta viiveellä tipahtelevat uutiset tuntuivat kertovan maailmasta, joka

oli äärettömän kaukana ja hyvin epätodellinen. Elämä sai uuden rytmin. Eurooppalaisten metropolien hektinen syke vaihtui joutilaisuuteen, jossa ajan seuraaminen ja kirjaaminen menettivät merkitystään. Läntiset ajan mittarit sekoittuivat paikallisiin, luonnon kiertokulkuun perustuviin. Asiat eivät enää tapahtuneet tiettyinä päivämäärinä eivätkä edes viikonpäivinä, vaan kiinnekohdiksi muodostuivat muun muassa sadekauden alku, joulukuun paluu safarilta tai päivä, jolloin Jorma-poikaa pisti skorpioni. Kiireen ja säännellyn ajan jäädessä taakse aika otettiin omiin käsiin – itselle ja perheelle. Elämä Afrikassa mahdollisti uuden vapauden ja spontaanisuuden. Mukana oli kaikki arvokas: perhe ja pakattavissa oleva omaisuus. Kaikki oli nopeasti siirrettävissä, mieltä ja suunnitelmia saattoi muuttaa ja elää miten tahtoi – oman elämänsä herrana. Gallen-Kallela kirjoitti *Otava*-lehteen vuonna 1912: ”Eteenpäin pyrimme jonnekin satujen ja ihmeitten moisioille, ja tässä viivymme vaan matkalla muualle, mutta jo tämäkin on elämää, sitä elämää, jota jokainen päivä lyhentää.”

### **Afrikkalainen Kalevala-kansa**

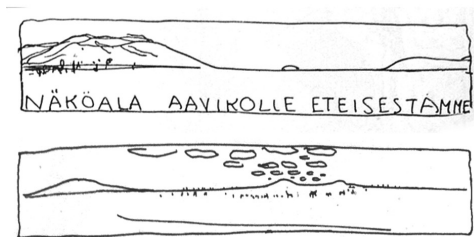
Gallen-Kallelan toive kadotetun Kalevala-kansan löytämisestä toteutui Afrikassa. Alkuperäisyyttä ja turmeltumattomuutta etsimään lähtenyt taiteilija näki afrikkalaiset onnellisina joskin naiiveina luonnonlapsina – ”kumminkin oman taivaansa omistajina”. He elivät ikuista elämän kevättä luonnollisina, konstailemattomina ja aitoina. Aikaa ei länsimaisessa merkityksessä ollut; ihmiset tuskin tiesivät oman ikänsä. Ajankulun hitautta tai jopa pysähtymistä Afrikassa korosti se, että kohdattujen ihmisten tulkittiin säännönmukaisesti elävän toista, eurooppalaisesta perspektiivistä jo ohitettua aikaa. Afrikkalaisten ja muiden alkuperäiskansoiksi tulkittujen ihmisyhteisöjen ajallinen etäännyttäminen ei sinällään ollut uutta, vaan liittyi erottamattomasti vallitseviin evoluutiokäsityksiin. Myös muotoaan



hakenut antropologia sijoitti tutkimuskohteenaan olleet vieraat kulttuurit usein menneeseen aikaan ja pyrki siten kiistämään niiden samanaikaisuuden ja samankaltaisuuden oman länsimaisen kulttuurin kanssa.

Afrikkalainen elämä tuntui tarjoavan kurkistuksen ihmiskunnan historiaan, primitiivisiin aikoihin. Gallen-Kallelan havaintoja ohjasivat lukuisat lapsuuden ja nuoruuden mielikuvat ja lukukokemukset. Tarinat Egyptin faaraoista, Raamatun kuvitukset ja Rudyard Kiplingin *Viidakkokirja* olivat nähtyjen ja koettujen asioiden kuvaamiseksi usein mainittuja kiinnekohtia. Gallen-Kallela raportoi ystävälleen Suomeen, miten ”ihanata on nähdä luonnonluomaa ihmistä alkuperäisessä asussa. Erittäin Massajit ovat klassillisen kauniita sekä kasvoiltaan ruumiiltaan että ryhdiltään – vapaat erämaan soittaisat kotkat kun ovat.” Vaikka valkoisen ja mustan miehen väliset erottelut olivat Brittiläisessä Itä-Afrikassa jyrkkiä, päivantasajan alta löytyvä elävä menneisyys tuntui myös tarjoavan hetkellisiä osallistumisen, eläytymisen ja samuuden hetkiä. Erämaan hiljaisuudessa korkealle kaikuneet omien lasten ja ”villien” kiljahdukset herättivät Gallen-Kallelassa tuntemuksen yhdestä Jumalan luomasta, samanvärisestä ihmiskunnasta. Myös metsästys nosti usein pintaan primitiiviseksi luonnehdittuja, yleensä piilossa pidettyjä tuntemuksia. Gallen-Kallela kertoi, miten ”on ollut ihanaa olla mukana kokemassa ikäänkuin esi-isien metsäläis- ja metsänkäyntitunteita aina siihen saakka, kun rasvainen lihapala herkkuna valahtaa suuhun”.

Afrikkalaisen paratiisin rauha ei kuitenkaan ollut rikkumaton. Akseli Gallen-Kallela edusti vakaasti sitä näkemystä, että Afrikkaa ja sen asukkaita uhkasi länsimaisen kulttuurin turmiollinen vaikutus. Koskemattomia luonnonmaisemia ja alkuperäisiä elämänmuotoja etsimään tullut taiteilija raportoi huolestuneena ”villien” rappiosta; suvun huononemisesta, alkuperäisen luonnonmoraalin ja ihmisarvon menetyksestä ja näköpiirissä jo häämöttävästä sukupuuttoon



Kuva 3: Gallen-Kallelan piirroksat tallensivat tunnelmia ja maisemien muotoja. *Sampo* 1910.

kuolemisesta. Kristillisen lähetystyön vaikutuksiin Gallen-Kallela suhtautui erityisen kriittisesti. Se oli hänen mukaansa omiaan muuttamaan afrikkalaiset ”eurooppalaisten irvikuviksi, varasteleviksi, juupoiksi ja röyhkeiksi”. Pelko afrikkalaisen elämänmuodon katoamisesta herätti taiteilijassa länsimaisen sivistyksen kriitikon ja toisaalta tiedemiehen, joka pyrki maalauksissaan, valokuvissaan ja esinekokoelmaa kartuttamalla dokumentoimaan katoavaksi uskottua kansankulttuuria ja näkymiä.

Afrikan oletettu ajattomuus ja muuttumattomuus olivat myös monien muiden oman ajan haasteiden edessä. Gallen-Kallelan perheen matkaa värittivät lukuiset ikuisen ja modernin ajan kohtaamiset: paahteisia aroja halkoi jo rautatie, lennätinjohtoja asennettiin ja ”kiusakasveja” hävitettiin kemiallisesti uuden asutuksen tieltä. Vaikka afrikkalaiset nähtiin länsimaisen sivistyksen ja modernisaation uhreina, taiteilijaperheen omien, höyryjunan ja asecollisuuden voimaan perustuvien safarimatkojen ja eurooppalaisen elämäntavan ei kuitenkaan koettu rikkovan Afrikan rauhaa. Samoin esimerkiksi länsimaisten lääkärien lähettämistä Afrikkaan pidettiin toivottavana. Länsimaisen ja afrikkalaisen elämänmuodon kohtaaminen

ja niiden väliset suhteet eivät siis olleet Gallen-Kallelan ajattelussa ja toiminnassa mitenkään yksiselitteisiä, vaan ristiriitaisia – ja inhimillisiä – painoituksia sisältäviä.

Akseli Gallen-Kallelan Afrikan-matka oli pitkän odotuksen tulosta ja suurten täyttymysten aikaa. Afrikka merkitsi pysähdystä, joutilaisuutta ja mielenrauhaa, jota kaivattiin useasti myöhemminkin. Odotusten ja paikan päällä havaittujen asioiden välinen eripura kalvoi kuitenkin taiteilijan mieltä saaden hänet jopa lopulta pohtimaan janoamansa alkuperäisyyden luonnetta ja sijaa. Suomalaisista erämaista ja korvista alun perin etsittyä muinaisuutta ja luonnollisuutta oli jäljitetty päiväntasaajan alta, mutta etsinnät päätettiin jälleen siirtää toisaalle. Taiteilija kirjoitti ystäväelleen Suomeen:

Olen maalannut huonosti viime aikoina, ei oikein tahdo riittää halua kaikkeen tähän niin vieraaseen. Hyvä on kuitenkin, että olen saanut luonnon lapsia läheltä tutkia ja muita alkuperäisiä oloja, jotka ennen loistivat mielessäni liioitellun romantiikan valossa. Rupeen, kumma kyllä, niin sanoakseni saamaan tarpeeksi alkuperäisyyden ihanuudesta. Luulen tämän matkan aikaansaaneen sen, että tulen muuttamaan paratiisini rajapyykkejä muualle: sinne missä ihmis-sielun korkeimmat kehitysmuodot piilevät. Ennen oli minusta pikku Suomi ja Eurooppa hyvin erillään toisistaan, vaan täältä katsoen ne kuuluvat hyvin yhteen, kuitenkin yksipuolisen vaikutuksen kautta. Se oma, mikä kansassamme on kehittynyt ja kehittymässä ei ollenkaan vielä ole Euroopan henkistä verta uudistanut – se on Euroopan vahinko eikä meidän – annappas ajan mennä, toisen tulla.

Kotoisen Suomen kuva alkoi etäisyyden takaa piirtyä vähitellen kirkkaampana ja selvärajaisempana Afrikan satumaan taian samalla hälvetessä. Yksinään kamppailevaa kotimaata kohtaan tunnettu rakkaus ja velvollisuudentunne voimistuivat. Mieltä kalvoi myös

vastuu oman perheen turvallisuudesta, huoli lasten koulunkäynnistä ja heidän vieraantumisestaan kotimaasta sekä tietoisuus siitä, ettei matka voinut jatkua loputtomiin. Ristiveto Afrikan ja Suomen välillä oli kuitenkin piinallista, ja vielä kotiinlähdön kynnyksellä Gallen-Kallella kirjoitti, miten suomalaisen sanomalehden avaaminen aikaansai ohimon kuumotusta, jonka vain puhvelijahti pystyi rauhoittamaan. Lähtöpäätöksen viimein synnyttyä koti-ikävä otti lopullisesti vallan:

Olin elänyt suloisen kauden elämästäni huolettomassa mielentilassa. Olin usein ollut vähällä tuntea autuuden esimakua, mikä tunne kuitenkin eteläisten tähtien, noiden loistavien, mutta aivan vieraiden tähtien syttyessä taivaalla aina särkyi. Mieli kaipasi tuttuja pohjoisen taivaan tähtiryhmiä. Kun katseeni painui tummaan maankamaraan, tiesin: suoraan läpi maapallon sen vastakkaisella puolella sijaitsee pieni, onneton ja ikuisesti rakas maa, jota sydämeni ei voi lakata kaipaamasta.

Kotimatalla oli tarkoitus viipyä Egyptissä, vierailta Palestiinassa ja jäädä pidemmäksi aikaa Berliiniin, mutta väsymys ja malttamattomuus kiirehtivät matkantekoa. Egyptissä pysähdyttäessä taiteilija kirjoitti olevansa jo niin kyllästynyt kaikkeen katselemiseen, että suunnitelmassa ollut Luxorin kierros sai jäädä väliin, samoin Palestiina. Berliinistäkin riennettiin suoraan kohti Helsinkiä, missä helmikuun pakkaset lamauttivat perheen täydellisesti. Afrikan satumaa loisti mielessä kirkkaana eikä kaipuu päiväntasaajan alle koskaan sammunut.

Afrikan-matka oli ollut Akseli Gallen-Kallelle aikamatka muinaiseen, arkaaiseen ja armolliseen aikaan, missä vaatimukset ja aika-  
taulut lakkasivat olemasta. Önen tähtitaivas osoitti ajan verikkaista kulkua, mutta elämänrytmi hidastui ikuiseksi maalarin sunnuntaiksi. Tietoisuus pakomatkan väliaikaisuudesta ei vähentänyt sen

onnellisuutta. Afrikan-matkan erityisyys oli kuitenkin jo varhain kirkkaana mielessä: ”Sellaista saan tuskin koskaan enää kokea.”

### Lähteet

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki

Eliel Aspelin-Haapkyllän arkisto

Suomen kansallisarkisto, Helsinki

Akseli Gallen-Kallelan arkisto

Akseli Gallen-Kallelan museon kokoelma

Gallen-Kallela, Akseli: *Afrikka-kirja. Kallela-kirja II*. WS Bookwell, Porvoo 2005.

Kirsti Gallen-Kallela: *Isäni Akseli Gallen-Kallela. II: Elämää isän mukana*. WSOY, Porvoo 1965.

Fabian, Johannes: *Out of Our Minds. Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*. University of California Press, Ewing 2000.

Fabian, Johannes: *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. Columbia University Press, New York 1983.



1970-luvun luolamiehet: BBC:n *Life on Mars*  
aikamatkafantasiana

Rami Mähkä

”Olenko tullut hulluksi, koomassa vai siirtynyt ajassa taaksepäin”, kysyy itseltään Sam Tyler (John Simm) BBC:n poliisisarjassa *Life on Mars* (2006–2007). 2000-luvun manchesterilainen poliisietsivä Tyler joutuu rajuun onnettomuuteen. Tultuaan tajuihinsa hän löytää itsensä samasta kaupungista ja ammatista, mutta vuonna 1973. Sarjan edustaman laatuviikkeen katsojalle vastaus Tylerin kysymykseen on mielenkiintoinen, mutta tietystä mielessä toisijainen, sillä varsinkin kulttuurihistorioitsijan näkökulmasta on mielenkiintoisempaa tarkastella, millaisena sarja kuvaa 1970-luvun alun Britanniaa. *Life on Marsin* vuoden 1973 Manchester, ja erityisesti sarjan tapahtumien keskipiste, sen poliisilaitos, on rähjäinen, avoimen seksistinen ja Tylerin esimiehen Gene Huntin (Philip Glenister) työetiikka vastaavasti kyseenalainen. Vastakohtana tälle maailmalle toimii Tylerin ”2000-lukulainen” hahmo, jonka kautta lähimenneisyyttä tarkastellaan. Hänen näkökulmastaan 1970-luvun alun poliisit eivät ole ainoastaan työmetodeiltaan primitiivisiä, vaan he näyttäytyvät Tylerille ylipäätään – kuten sarjan eräänlaisena teemamusiikkina toimivassa David Bowien kappaleessa *Life on Mars?* (1971) lauletaan – ”luolamiehinä” ja ”väärää epäiltyä hakkaavina lainvalvojina”.

*Life on Marsia* voi lähestyä eräänlaisena aikamatkafantasiana, missä nykyihminen taivastelee menneisyyden takapajuisuutta. Aikamatkailulla on pitkä traditio länsimaisen ihmisen mielikuvituksen

historiassa, ja se on ollut yleinen erilaisissa kulttuurintuotteissa, kuten kirjallisuudessa. Variaatioita on ollut useita, esimerkiksi kaukaisen menneisyyden ihminen ihmettelemässä nykyihmisen teknistä etevyyttä, tai *Life on Marsin* tapaan nykyihminen menneisyyden maailmassa. Aikamatkateeman klassikko, H. G. Wellsin *Aikakone* (The Time Machine, 1895) kuvasi puolestaan tulevaisuudesta saapuvaa ja siitä kertovaa aikamatkustajaa. Vaikka menneisyyden maailmaan joutuminen on Tylerille pitkälti painajaismainen kokemus, sarja osoittautuu kuitenkin lopulta fantasiaksi. Tyler nimittäin uskoo, että mikäli hän keksii syyn sille, miksi hän on vuodessa 1973, hän pääsee takaisin nykyhetkeen. Kuitenkin lopulta saadessaan mahdollisuuden valita eri maailmojen välillä, hän valitsee menneisyyden. Nostalgialle, johon sarjan kaltainen (lähi)historiallinen viihde lopulta aina vetoaa, tyyppillisesti menneisyys kuvataan monin tavoin 2000-lukua onnellisemmaksi paikaksi, jolle monista karkeista epäkohdista huolimatta on leimallista nykyään kadotetuksi koettu välitön yhteisöllisyys ja ajatus elämän mutkattomuudesta suhteessa nykyhetkeen. On kuitenkin selvää, että selkeää hierarkiaa sarjan eri maailmojen välillä ei ole. Miksi Tyler siis valitsee menneisyyden?

### **Menneisyyden kaksijakoisuus**

Tässä tarinassa käsitellyt ankarat lait ja tavat pohjautuvat historiaan, ja historiaan pohjautuvat myös ne episodit, joita on käytetty niiden kuvaamiseen. En yritä uskotella juuri näiden lakien ja tapojen olleen vallalla kuudennen vuosisadan Englannissa, uskottelenpahan vain, että koska ne olivat myöhempinä aikoina käytössä niin Englannissa kuin muissakin kulttuureissa, voidaan olettaa, kuudetta vuosisataa mitenkään loukkaamatta, että ne olivat voimassa tuolloinkin. On täysi syy uskoa, että vaikka juuri näitä lakeja ja tapoja ei olisikaan tunnettu tuona kaukaisena aikana, niiden tilalla saattoi olla jotain vielä pahempaa.



Näin ironissävyyisesti johdattaa lukijaansa Mark Twain esipuheeseen kirjaansa *Jenkki kuningas Arthurin hovissa* (A Connecticut Yankee at King Arthur's Court, 1889), jossa jenkki hämmästyttää ritarit moderneilla ideoillaan ja osoittaa heidän kulttuurinsa epäkohdat. Twain siis kertoo uskottelevansa, että tällaista saattoi olla keskiajan Englannissa, tai asiat saattoivat olla jopa pahemmin. Samankaltaista representaatioihin liittyvää vihjailua sisältyy myös *Life on Marsin* lähimenneisyyden maailmaan – ja itse asiassa jälkimmäisessä on niin ikään tiettyä stereotyyppistä ”keskiaikaisuutta”. Huntin keskeisin kommunikointityyli ristiriitatilanteissa on rähjääminen, ja uutisoitavaa kärttävät toimittajat hän yksinkertaisesti tuuppaa sivummalle. Poliisikuulusteluissa metodit ovat pelottelu ja brutaali väkivalta, ja esimerkiksi todistajina kuullut naiset saavat kuunnella huomautuksia ulkomuodostaan. Poliisien keskenkin syntyy käsirysyjä tämän tästä. Tylerin näkökulmasta poliisin toiminta on usein impulsiivista ja kaoottista rikosten selvittämisestä niiden arkistointiin, eivätkä suoranaiset väärinkäytöksetkään kiinnosta ylempiä virkatasoja.

Yhdistelmä tunteiden ja viettien varsin avoimelta tuntuvasta näyttämisestä, impulsiivisesta käyttäytymisestä ja operatiivisen toiminnan spontaaniudesta muistuttaa Norbert Elias (1939) sivilisaatioprosessista, jonka keskiössä on ajatus henkilökohtaisten käytöskoodien ja yhteiskunnallisten suhteiden kehityksestä. Tätä kehitystä ajallisesti paljon lyhyemmällä aikavälillä kuvastavat tietenkin Tylerin ja hänen työtovereidensa käyttäytymis- ja työskentelykulttuurien erot. Assosiaatiota vahvistaa edelleen sarjan lopussa asemalle saapuva esimies Frank Morgan (Ralph Brown), joka edustaa rationaalista, kontrolloitua ylempiluokkaista käytöskulttuuria, tavoitteenaan Huntin edustaman ”vanhanaikaisen” poliisikunnan kitkeminen virkavallasta ”progressiivisemmän poliisityön” mahdollistamiseksi, eli juuri sen, jota Tylerkin yrittää Huntin yksikköön istuttaa.

Alusta asti sarja esittelee siis katsojille ihmettelemisen ja paheksunnan aiheita, kuten avointa seksismiä ja seksuaalista ahdistelua, työpaikkakiusaamista, homofobiaa ja rasismia, poliisin väkivaltaisuutta ja puoliavointa korruptiota. Tapakulttuurissa huomio kiinnittyy esimerkiksi joka paikassa, muun muassa sairaalan kaltaisissa tiloissa tupakointiin, mikä itse asiassa muistuttaa siitä, että nyt itsestäänselvyydeksi koettu tupakointikielto vaikkapa ravintoloissa on vasta muutaman vuoden ikäinen. Huomattavasti neutraalimpi ero nykyisen ja eilisen välillä on puolestaan teknologisen kehityksen tasossa, johon sarjassa viitataan toistuvasti. Niinpä Tylerilla kestää kauan tottua ajatukseen, että poliisina hänen käytettävissään ei ole nykyisiä rikospaikkatutkiminnan menetelmiä, mutta vielä enemmän komiikkaa luodaan tilanteilla, joissa hän kaipaa esimerkiksi kännykkää tai internetin hakukoneita. Poliisien käytössä olevat radiopuhelimet toimivat vaihtelevasti, eivätkä he koe esimerkiksi kuulustelujen tallentamista nauhalle mitenkään järkevänä toimintana. Teknologian primitiivisyyden kuvauksen ymmärtää kulttuuriisesti katsoen hyvin, sillä jatkuvasti kehittyvä viestintäteknologian kehitys saa meidät muistelemaan 1990-luvun alun nyt massiivisilta näyttäviä matkapuhelimia kalliine maksuineen ja suppeine toimintakenttineen.

Vaikka vastakkain asetetaan siis nykyisen ja kolmekymmentä vuotta vanhan teknologian taso, on mielenkiintoista, että Tylerin kanavina nykyhetkeen toimivat kuitenkin nimenomaan erilaiset viestimet, kuten televisio, radio ja poliisiradio, joista hän uskoo kuulevansa itselleen suunnattuja viestejä 2000-luvulta. Yritykset kommunikoida viestien lähettäjien kanssa eivät onnistu, ja sarjan tekijät muistuttavat siitä, että teknologinen edistyneisyyskään ei ole kaikkivoipaa. Viimeisintä teknologiaa olevat laitteet näyttävät pettävän Tyleria kriittisillä hetkillä niin 1970-luvulla kuin 2000-luvullakin. 2000-luvulla hän joutuu avuttomana kuuntelemaan, kuinka hänen työtoverinsa ja entinen rakastettunsa joutuu kidnappaajan uhrik-

si. 1970-luvulla väärällä hetkellä särähtävä, erikseen uusimmaksi malliksi korostettu radiopuhelin saattaa Huntin koko osaston tilanteeseen, jossa kaikkien kuolema näyttää varmalta. Käy ilmi, että edellä mainittu, ”edistyksellisyttä” edustava Morgan on tarkoituksettisesti luonut tilanteen, jossa radiopuhelin toimii Huntin ryhmän tuhon välikappaleena. Asetelmaa voi pitää varsin pessimistisenä tapana kommentoida teknologian ja sitä käyttävien ihmisten suhteiden mahdollisuuksista. Samalla se muistuttaa ajankohtaisesta keskustelusta siitä, miten internet ja kännykät ovat vähentäneet radikaalisti ihmisten kasvotusten tapahtuvaa kommunikointia ja toisaalta luoneet eri tavalla rakentuneita ja ylläpidettäviä sosiaalisia sidosryhmiä ja kontakteja.

Teemaa kommentoidaan myös toisesta näkökulmasta, eli brittiläisen teollisuuden 1970-luvun muutosten kautta. Yhdessä sarjan jaksossa käsitellään teollisuuden saneerauksia, massatyöttömyyttä, lakkoilua ja perinteisten työläisyhteisöjen hajoamista. Edelleen Suomessakin erittäin ajankohtaista aihetta kuvataan alleviivatun allegorian kautta. Tyler tunnistaa saneerauksen kohteeksi joutuvan tehtaan rakennukseksi, jossa hän itse 2000-luvulla tulee asumaan. Hän koskettaa tehtaan piipun tiilipintaa, joka on lämmin. Jakson lopussa suurin osa tehtaan työntekijöistä on saanut lopputilin koneiden tehtyä heidät tarpeettomiksi. Tyler koskettaa jälleen tehtaan piippua, joka on nyt kylmä, juuri niin kuin se tulee olemaan 2000-luvullakin. Tätä samaa teemaa mukailee myös sarjan visuaalinen ilme, 2000-luvun otosten ollessa sinertävän kalseita verrattuna 1970-luvun värimaailmaan.

Tunne, siitä, että ennen ihmiset olivat yhteisöllisempiä kuin nykyään ei tietenkään ole *Life on Marsin* tekijöiden keksintöä, tai vastaa vain 2000-lukulaista näkemystä vaikkapa juuri 1970-luvusta. Sama ajatus nousi esiin esimerkiksi Britanniassa pari vuosikymmentä toisen maailmansodan jälkeen, ja elänee edelleen. Nostalginen menneen sodanajan yhteisöllisyyden tuntu oli varmasti osaltaan seu-

rausta brittiläisessä yhteiskunnassa ja kulttuurissa tapahtuneista muutoksista 1960-luvulla. Voi myös kysyä, minkälainen merkitys ja painoarvo aikalaiskokemuksissa oli niillä sarjan 1970-luvun alun kuvauksen ilmiöillä, jotka sarjassa näyttäytyvät hallitsevina epäkohtina. Tai, viitaten edellä olleeseen Twain-lainaukseen, saattoivatko asiat olla jopa huonommin? Joka tapauksessa menneisyyttä näyttää hallitsevan positiivisten ja negatiivisten piirteiden luoma kaksijakoisuus.

### **Retroilua ja nostalgiaa kuvaruudussa ja sen ääressä**

Edellä kuvattua problematiikkaa on syytä lähestyä myös siitä näkökulmasta, että kyseessä on televisiosarja, vieläpä alkuasetelmaltaan fantastinen televisiosarja. *Life on Mars* kierrättää 1970-luvun brittipoliisisarjojen, erityisesti *The Sweeneyn* (1975–1978) teemoja ja kuvastoa, joita aikanaan pidettiin realismihakuisina, sisältäen samoja teemoja kuin *Life on Mars* myöhemmin. Sitten sarjan vastaavuus todelliseen poliisityöhön on vahvasti kyseenalaistettu. Vastaavasti 1970-luvun poliisisarjoja on parodioitu esimerkiksi brittiläisen *The Comic Strip Presents* -komediasarjan jaksossa *Detectives on the Edge of a Nervous Breakdown* (1993). *Life on Mars* hyödyntää tietysti niin ikään katsojien poliisisarjojen tuntemusta monin tavoin, mutta sarjan televisuaalisuuteen viitataan muutenkin monin tavoin. Tyler pitää asunnossaan ollessaan aina televisiota auki toivoen kuulevansa yhteydenottoja nykyisyydestä. Televisio toimii yksisuuntaisena kanavana 2000-luvulle, josta Tyler uskoo kuulevansa itselleen suunnattuja viestejä. Tämä on tulkittavissa itsetietoisena viittauksena siihen, että sarjan katsojat seuraavat 1970-luvun tapahtumia 2000-luvulta käsin. Me emme voi kommunikoida menneisyyden ihmisten kanssa suoraan, aivan kuten Tylerkaan ei voi kommunikoida nykyisyyden suuntaan. Tietysti *Life on Mars* on vain kuvitelma vuoden 1973 Manchesterista poliisisarjan kautta esitetty-

nä ja tätä seikkaa alleviivataan sarjan viimeisessä otoksessa. Tylerin painajaisissa esiintynyt television virityskuvan tyttö nukkeineen (Test Card F) juoksee osana lapsijoukkoa kadulle, jolta poliisien Ford on juuri kaasuttanut pois kohti uusia rikospaikkoja. Muiden lasten kadotessa kuvasta tyttö pysähtyy katsomaan kameraan. Sitten hän lähestyy sitä, iskee silmää ja sammuttaa kameran – tai television, viitaten näin sarjan itsetietoiseen mediaalisuuteen. Juuri tähän samaan vaikutukseen pyrkii Bowien kappaleen käyttö teemamusiikkina, sillä siinä pohditaan, ymmärtääkö valkokankaalla ”väärää tyyppiä hakkaava lainvalvoja” olevansa osa mitä ”friikeintä show’ta”. Tylerin päätös jäädä 1970-luvulle liittyneekin pitkälti juuri tähän: 1970-luvun tyyliässä poliisisarjassa meno on sittenkin vauhdikkaampaa, ”friikimpää”.

*Life on Marsin* eräänä keskeisenä inspiraation lähteenä on varmasti ollut 1970-lukua hyödyntänyt 2000-luvun muoti. Varsinkin Tylerin pukeutuminen vastaa sitä kuosia, jossa muodikkaaseen kluubiin saattoi mennä sekä 1973 tai 2006. Vastaavasti kamera tallentaa huolellisesti erilaisia 1970-lukulaisia artefakteja huonekaluista autoihin, aiemmin mainittua teknologiaa unohtamatta. Edelleen kuostavan retrokulttuurin ja *Life on Marsin* kaltaisen historiallisen viihteen yhdistelmästä mieleen tulevat väistämättä Raphael Samuelin (1994) argumentit retrochicin käsitteestä. Eräs keskeinen piirre retrochicille on, että alkuperäinen artefakti on vaikea erottaa uustuotannosta: esimerkiksi juuri 1970-luvun muotia kierrättävästä vintagesta on joskus vaikea sanoa, onko se uustuotantoa vai peräisin kolmen vuosikymmenen takaa. *Life on Marsin* estetiikassa asialla ei ole sinänsä väliä, kunhan asiat muistuttavat sitä, millaisena me aikakauden muistamme, ja toisaalta millaisena ”retroteollisuus” ohjaa meitä muistamaan 1970-luvun alun. Sarjassa toistuvasti soivan 1970-luvun alun nyt ”klassiseksi” kanonisoidun rockin yhtenä viime vuosien ilmiönä on, että yhä useammat artistit julkaisevat pitkäsoitoistaan vinyylipainoksen. Tämän lisäksi vanhemmista albumeista

– erityisesti klassikoiksi tai muuten kanonisoiduista teoksista – julkaistaan uusia vinyylipainoksia, joita ei enää myydä ainoastaan erikoisliikkeissä, vaan myös tavaratalojen musiikkiosastoilla. Siinä missä retroilu oli aluksi alakulttuurien toimintaa, näyttää nyt siltä, että lähimenneisyyteen liittyvä nostalgia on laajemmin tuotteistettua kuin ennen. Esimerkiksi Suomessa sarjaa esittänyt SubTV ymmärsi, mikä sarjassa vetoaa monien suomalaisten nostalgiaan järjestäessään arvonnun, jossa saattoi voittaa samanlaisen 1970-luvun Ford Cortina -auton, jolla Huntin ryhmä liikkui. Nostalgia vetosi ainakin minuun, sillä muistan auton hyvin lapsuudestani. Osallistuin itsekin kilpailuun, ja lienee hyvä, etten voittanut. En tiedä, mitä olisin reliikillä tehnyt.

\* \* \*

Kuten edellä kävi ilmi, Tyler päättelee, että hänellä on jokin erityinen syy olla vuodessa 1973. Yhdeksi tällaiseksi näyttää osoittautuvan traumaattinen lapsuuden kokemus, jonka hän on unohtanut, tai oikeastaan sulkenut mielestään, ja jonka hän joutuu elämään uudestaan, nyt aikuisena. Hän tapaa isänsä, joka esiintyy juuri sellaisena hyväntahtoisena, mutta epäonnisena kaupparatsuna, jollaisena Tyler hänet muistaa. 1970-luvulla kadonnut isä osoittautuu kuitenkin häikäilemättömän väkivaltaiseksi rikolliseksi, asia, jota Tyler ei suostu hyväksymään kaikista todisteista huolimatta. Toisin sanoen, täysin ymmärrettävästi Tylerin objektiivisuus ja rehellisyys poliisina horjuvat vahvan tunnesiteen takia. Onkin houkuttelevaa verrata tätä ongelmaa itsetietoisien sarjan menneisyyskuvaukseen ylipäätään: Siinä missä edellä mainitut negatiiviset piirteet eivät varmastikaan herätä nostalgiaa katsojien enemmistön keskuudessa, onko mahdollista uppoutua nauttimaan retromuodista, klassisesta rokista ja hyvästä televisioviihdestä, epäkohdat sivuuttaen? Hunt viittaa tähän toteamalla Tylerille: ”Taidat pitää tästä enemmän kuin

tahdot itsellesikään myöntää?” Hunt puhuu omasta osastonsa työ-  
kulttuurista, mutta yhtä hyvin tämä voidaan ymmärtää viittauksena  
sarjan katsojille.

Sarja herättää ajatuksia myös kulttuurihistorioitsijan suhteesta  
tutkimuskohteeseensa, menneisyyteen, jossa Tylerin kokemusmaa-  
ilman tavoin vieras ja tuttu – tai pikemminkin tutulta näyttävä –  
alatyylinen ja ylevä, erottuvat ensi tarkastelussa vain kontekstuali-  
soituakseen ambivalenteiksi ja jopa toisiinsa vahvasti kietoutuneiksi  
ilmiöiksi. Läpi sarjan Tyler on vakuuttunut siitä, että todellisuus-  
dessa hän makaa koomassa sairaalassa 2000-luvulla. Täten koko  
se 1970-luvun maailma, jossa hän on elänyt, on vain hänen mieli-  
kuvituksensa tuotetta. Hän saa Morganilta tehtävän: mikäli hän  
kerää todisteet Huntin lainvastaisista metodeista, hänet kyetään  
palauttamaan 2000-luvulle. Tyler ei kuitenkaan kykene tuhoamaan  
Huntia, koska hän päätyy ajattelemaan, että tällä ”on elämä”, ja  
lopulta päätös elämästä menneisyydessä osoittautuu Tylerille hel-  
poksi. Ehkä *Life on Mars* sisältääkin tärkeän muistutuksen siitä, että  
menneisyyden ihmiset ovat nykypäivän tutkimuksen kohteinakin –  
ihmisiä.

## Lähteet

*Life on Mars: Series 1.* Kudos Film and Television / Red Planet Pictures /  
BBC. DVD: Contender Home Entertainment Group, 2006.

*Life on Mars: Series 2.* Kudos Film and Television / Red Planet Pictures /  
BBC. DVD: Contender Home Entertainment Group, 2007.

Elias, Norbert: *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investiga-  
tions.* Alkuteos: Über den Prozess der Zivilisation. Translated by Edmund  
Jephcott. Blackwell, Oxford 2000.

Samuel, Raphael: *Theatres of Memory. Volume 1: Past and Present in Contem-  
porary Culture.* Verso, London 1994.

- Twain, Mark: *Jenkki kuningas Arthurin hovissa*. Alkuteos: A Connecticut Yankee at King Arthur's Court (1889). Suom. Kaarina Jaatinen. Karisto, Hämeenlinna 2000.
- Wells, H. G.: *Aikakone*. Alkuteos: The Time Machine (1895) Suom. Tero Valkonen. Gummerus, Helsinki 2000.



## Kadonnut krooni

Janne Mäkelä

3.3.2016

### **Konrad Lehtisen raportti aikamatkustamisesta opetus- ja kulttuuriministeriölle**

#### **Taustaa**

Kuluvan vuoden helmikuussa Kansallinen Arkistokeskus KAKE valmistautui vastaanottamaan turkulaisia kulttuurihistorian tutkijoita. Vastaanottojärjestelyt Helsingissä sijaitsevan keskuksen musiikki- ja ääniteosastolla olivat sujuneet normaalin kaavan mukaan: aikataulusuunnitelma oli hoidettu, kahvipöytä katettu ja kauneimmat dokumentit otettu esille. Kyseessä ei kuitenkaan ollut tavallinen arkistovierailu. Suomalaiset historiantutkijat oli nyt ensimmäistä kertaa kutsuttu tapaamaan krooneja, yksisuuntaisia aikamatkaajia, jotka edellisellä vuonna olivat arvaamatta ilmaantuneet useaan eri arkistoon ympäri maailmaa.

Suomen kroonit ovat virallisesti olleet opetus- ja kulttuuriministeriön erityisavustuksella töissä KAKEssa tammikuusta 2016 lähtien. Kaksi kroonia on kuitenkin ollut jatkuvalla sairauslomalla. Käytännössä koodinimet ”Johan 1770” ja ”Olavi 1811” ovat pitkäaikaiskäsittelyssä Psykiatriakeskuksessa, eikä heidän tervehtymisestään kommunikaatiokykyisiksi ja työkykyisiksi kansalaisiksi ole näkyviä merkkejä. Kolmas krooni, ”Anja 1961”, on toiminut KAKEn musiikki- ja ääniteosastolla arkistoapulaisena normaalein työajoin ja -ehdoin.

Raporttini tarkoituksena on tuoda esille vierailua kohdannut on-

gelma. Kaksi tuntia ennen turkulaisdelegaation saapumista huomattiin, että Anja 1961 (Haverinen) oli kadonnut. Merkit viittasivat siihen, että hän oli palannut takaisin siihen vuoteen, josta hän oli aiemmin matkannut meidän aikaamme.

### **Anja 1961**

Olen viime joulukuussa raportoinut Anja 1961:n aiemmat vaiheet, joten tässä niistä riittää lyhyt kertaus. Anja Haverinen syntyi Kuusamossa vuonna 1936. Hän oli perheen ainoa lapsi. Hänen isänsä, puuseppä Pentti Haverinen osallistui talvi- ja jatkosotaan, joissa hän traumatisoitui. Isä kuoli pitkäaikaiseen sairauteen 1954. Äiti Alma Haverinen oli menehtynyt sairauskohtaukseen aiemmin, vuonna 1947. Isän kuoleman jälkeen Anja työskenteli hoitoapulaisena Kuusamon kunnalliskodissa, kunnes hän keväällä 1961 matkusti Ruotsiin. Hän työskenteli Tukholmassa sairaala-apulaisena ja osallistui kaupungin yöelämään, erityisesti jazzklubien konsertteihin. Anja lähti paluumatkalle Suomeen marraskuussa 1961 ja katosi laivasta Helsingin edustalla. Katoamisella ei ollut silminnäkiäjiä. Hänen arveltiin horjahtaneen laidan yli ja hukkuneen jääkylmään veteen.

Marraskuussa 2015 KAKEn äänitemakasiinista löydettiin nainen, joka ei osannut selittää, miten hän oli joutunut arkistoon. Tiloihin on pääsy vain henkilökunnalla. Löytäjät kiinnittivät huomiota naisen sekavaan käytökseen, vanhanaikaiseen vaatetukseen ja omituiselta kuulostavaan puheenparteen. Naisessa myös näkyi pieniä ulkoisia vammoja – kaikki sormenkynnet olivat lohjenneet ja oikeassa kämmenessä oli verta tihkuva haava – joten keskukseen tilattiin ensiapuyksikkö. Ilmassa tuntui heikko savun haju, mutta koska hälyttimet eivät reagoineet siihen ja koska perinpohjaisessa tarkastuksessa arkistotiloista ei löytynyt mitään huolestuttavaa, palokuntaa ei kutsuttu paikalle.

Ensiapu saapui ja paikkasi kämmenhaavan. Naiselle annettiin neuvoksi mennä kotiin lepäämään. Ensiavun poistuttua ja alkuhämennyksen laannuttua nainen niiasi ja esitteli itsensä Anja Haveriseksi. Hän sanoi olevansa kotoisin Kuusamosta. Viimeiset puoli vuotta hän oli ollut töissä Tukholmassa. Paluumatkalla Suomeen hän oli joutunut huijatuksi ”typerään leikkiin”, jonka seurauksena hänet oli huumattu. Haastattelussa hänen muistikuvansa olivat jäsentymättömät, eikä hän kyennyt selittämään laivamatkan ja arkistokeskukseen ilmaantumisen välisiä tapahtumia. Herättyään hän oli huomannut olevansa hänelle täysin tuntemattomassa paikassa. Kuultuaan, että hän oli oman kertomuksensa perusteella siirtynyt vuodesta 1961 vuoteen 2015, hän suhtautui asiaan tyyneästi ja totesi, ettei hän ole ”tehnyt mitään väärää”. Myöhemmissä haastatteluissa hänen muistikuvansa ovat pysyneet hajanaisina.

Kävimme arkistossa läpi vanhaa sanomalehtiaineistoa ja löysimme tietoa Anja Haverinen -nimisestä naisesta, joka todellakin oli kadonnut loppusyksyllä 1961. Tuntomerkit näyttivät täsmäävän, mutta henkilöllisyyttä ei pystytty varmistamaan. Haverisella ei ollut henkilöllisyystodistusta eikä mitään muuta dokumenttia itsestään. Poliisin tutkinnoissa ei myöhemmin päästy juuri sen pidemmälle. Haverisen ainoa sukulainen, Kuopiossa asuva 91-vuotias serkku ei kyennyt vahvistamaan henkilöllisyyttä. Serkku on sokea. Haverinen itse on ollut niukkasanainen perhesuhteistaan, mutta hänen kertomuksensa ja kuvauksena tuntuvat kuitenkin täsmäävän Tukholmasta ja Kuusamosta saatujen (niukkojen) tietojen kanssa.

Haverisella ei ollut asuntoa eikä kotipaikkaa, joten hänet majoitettiin läheiseen hotelliin. Päivisin hän toimi epävirallisesti harjoittelijana arkistossa. Varsinaista harjoittelusopimusta ei voitu tehdä, koska Haverisella ei ollut henkilöllisyystodistusta: häntä ei virallisesti ollut olemassa. Lopulta opetus- ja kulttuuriministeriön erityisavustus (diaarinumero 99/525/2015) mahdollisti Anja Haverisen palkkaamisen määräaikaiseksi arkistoapulaiseksi 1.1.2016 alkaen. Määrä-

rahan myöntämisen ehtona oli, että ammattihistorioitsijat saavat haastatella häntä. Helsingin kaupungilta vuokrattiin Haveriselle määräaikainen vuokrayksio arkistokeskuksen vierestä.

## **Muut kroonit**

Anja Haverisen ilmaantumista seuranneena iltapäivänä arkistosta löydettiin myös kaksi muuta tiloihin kuulumatonta henkilöä. Heissä ilmeni samankaltaisia ulkoisia pikkuvammoja kuin Haverisessa. He eivät kyenneet kommunikoidaan järjestelmällisesti, joten heidät toimitettiin psykiatriseen hoitoon. Myöhemmin kävi ilmi, että vastaavat tapaukset olivat sattuneet myös Saksan kansanmusiikkiarkistossa Freiburgissa, Singaporen kansallisarkistossa ja Smithsonian-instituutissa Yhdysvalloissa. Yhteistä kaikille tapauksille oli, että täysin tyhjästä ilmestyneet vierailijat väittivät – sikäli kuin heidän selityksiään ja ylipäänsä puhettaan pystyi ymmärtämään – olevansa väärässä paikassa ja väärässä ajassa.

Matkaajiksi väitettyjen henkilöiden maantieteelliset siirtymät olivat vähäisiä. Useimmat vierailijat olivat kadotessaan olleet muutamien kymmenien kilometrin säteellä arkistosta. Samaten vierailijoiden kulttuurinen tausta pääosin vastasi löytöpaikkaa: Saksan aikamatkaajat olivat saksalaisia tai keskieurooppalaisia, Singaporen matkaajat Singaporesta ja Malakan niemimaalta jne. Ajalliset siirtymät olivat suurempia. Saatujen tietojen perusteella kaikki vierailijat olivat tulleet menneisyydestä, kaukaisimmat aikamatkaajat 1600-luvulta ja tuoreimmat 1960-luvulta. Asia vuosi pian internetiin ja sitten tiedotusvälineisiin. Internetin keskustelupalstoilla näitä yksisuuntaisia aikamatkaajia ryhdyttiin kutsumaan krooneiksi (chrones).

Kroonien alkuperää saati aitous ei ole kyetty varmistamaan. Kroonien omat selonteot ovat vaihtelevia. Peruspiirteensä tuntuisi olevan, että mitä kaukaisemmalta ajalta krooni väittää olevansa

peräisin, sitä vaikeampaa hänen kanssaan on kommunikoida. Saatujen tietojen mukaan myös ulkomailla kaukaisimmat kroonit ovat pitkäaikaishoidossa psykiatrisissa sairaaloissa.

Tiedeyhteisön jäsenet – puhumattakaan viranomaisista, poliitikoista, tiedotusvälineistä ja suuresta yleisöstä – suhtautuvat ilmiöön ristiriitaisesti. Aikamatkustamisen ympärille on muodostunut erilaisia faniyhteisöjä, joiden jäseniä kutsutaan yleisesti slipstereiksi. Muutaman kerran fanit ovat kokoontuneet KAKEn ulkopuolelle, mutta tietääkseni heillä ei ole ollut suoraa kontaktia Haveriseen. Krooneja on myös kutsuttu huijareiksi. Esille on lisäksi noussut salaliittoteorioita, joissa on arvuuteltu muun muassa Vatikaanin roolia ja väitetty tapausten johtuvan suurvaltojen suorittamista ”madonreikä”- ja ihmiskokeista salaisissa tiedekeskuksissa. En ota kantaa tähän keskusteluun.

## **Tapahtumat helmikuussa 2016**

Kulttuurihistorioitsijoiden delegaatio saapui professori Salmen johdolla Helsinkiin 5.2.2016. Delegaatiolla oli sovittu tapaaminen Kansallisen Arkistokeskuksen musiikki- ja ääniteosaston henkilökunnan kanssa klo 10.30. Ryhmän tarkoituksena oli aamukahvien ja nopean tutustumiskierroksen jälkeen tavata Anja Haverinen klo 11. Tässä tilaisuudessa Haverinen olisi kertonut yleisesti aikamatkustuskokemuksestaan. Lounaan jälkeen hän olisi jutellut henkilökohtaisesti muutaman tutkijan kanssa muun muassa vanhustyöstä 1950-luvun Kainuussa ja tukholmalaisesta Nalen-klubista. Tilaisuudet eivät toteutuneet.

Saavin KAKEn tavalliseen tapaan klo 8.30. Minun oli ensitöikseni tarkoitus käydä päivän ohjelma läpi Anja Haverisen kanssa. Haverinen ei ollut paikalla, mikä hämmästytti ja hieman myös huolestutti minua. Hän saapuu työpaikalleen aina ennen aamukahdeksaa. Kysyin Anjasta työkavereiltani. Hänet oli viimeksi näh-

ty edellisenä iltapäivänä äänitemakasiinissa. Päätin soittaa hänen matkapuhelimeensa. En saanut yhteyttä. Soitin muille osastoille. Ei tietoaakaan. Kiersin osaston ja arkistotilat digitointiyksikön johtajan kanssa. Pikaiset mutta tarkat etsinnät antoivat vain yhden lopputuloksen: Anja Haverinen ei ollut rakennuksessa. Anjan henkilökohtaiset tavarat ja ulkovaatteet löytyivät koskemattomina hänen työtiloistaan.

Klo 9.30 lähdin Anjan asunnolle. Soitin ovikelloa, mutta kukaan ei tullut avaamaan. Kurkistin postiluukusta ja huomasin kynnysmatolla päivän sanomalehden ja muutaman ilmaisjakelumainoksen. Käytin vara-avainta, jonka hallussapitoon olin saanut luvan Anjalta itseltään, ja menin sisälle. Asunto oli karu ja tyhjä. Se huojensi minua hetkellisesti. Ainakaan Anja ei ollut saanut sairaskohtausta.

Huomasin pöydällä lehtiön, johon oli piirretty sekalaisia kuvioita. Yhden ympyrän sisällä oli luku 1961, toisessa ympyrässä 2016. Niiden välillä kulki kaksisuuntainen nuoli. Lehtiön alla oli Beach Boysin *Pet Sounds* -cd:n kansilehtinen avattuna sivulta, jossa kerrotaan kappaleista *I Know There's An Answer, Here Today* ja *I Just Wasn't Made For These Times*. Levottomuuteni yltyi. Cd-soittimen vieressä oli Eric Dolphyn jazzlevy *Stockholm Sessions* vuodelta 1961.

Lähdin takaisin arkistokeskukseen. Rakennuksen ulkopuolella ei tänä aamuna notkunut slipstereitä. Olivatko he vieneet Anjan? Vai oliko Anja palannut takaisin vuoteen 1961? Ohjeistin henkilökuntaa tekemään vielä toisen etsintäkierroksen.

Klo 10.30 seitsemän hengen vierailijajoukko saapui. Toivotin professori Salmen ja tutkijat tervetulleiksi ja yritin samalla voittaa aikaa. Miten paradoksaaliselta yritys vaikuttikaan. Aika oli voittanut minut.

Joimme kahvit, esittelin tilat ja kerroin toiminnastamme. Minun on täytynt näyttää poissaolevalta, sillä eräässä vaiheessa huomasin ryhmän tuijottavan minua kysyvästi. En keksinyt sanottavaa. Samassa digitointiyksikön johtaja näyttäytyi käytävän toisessa päässä

ja levitteli käsiään. Tiesin pelin menetetyksi.

Ilmoitin delegaatiolle, että päivän ohjelmassa on muutoksia. Olin etukäteen varoittanut, että sairastumisen vuoksi Johan 1770 ja Olavi 1811 mahdollisesti jäävät ilmaantumatta paikalle. Kerroin sitten lyhyesti kolmannen kroonin katoamisesta ja tunsin ilmapiirin vaihtuvan innostuksesta pettymykseksi.

Delegaatio halusi tietää, oliko kyseessä ensimmäinen katoaminen. Kyllä oli. Entä oliko katoamisesta ollut ennusmerkkejä ilmassa? Ei mitään merkkejä. Ovatko slipsterit vieneet hänet? En usko, he ovat harmittomia. Minne luulet hänen kadonneen? Aikaan. Tarkoitatko menneisyyteen? Niin, menneisyyteen, takaisin vuoteen 1961. Nuorempi delegaation jäsen murjaisi jotain ”historioitsijan märästä unesta” mutta älysi sitten olla hiljaa.

Jäin neuvottomana seisomaan. Anja oli pujahtanut aikaamme ja sitten takaisin omaan aikaansa.

Silloin professori Salmi ehdotti, että kävisimme katsomassa sitä arkistotilaa, josta Anja Haverinen oli alkujaan löytynyt. Se tuntui järkevältä ajatukselta. Emmehän voineet tehdä muutakaan. Historioitsija ei luovuta, vaikka alkuperäinen jälki on kadonnut. Aina löytyy muita jälkiä. Mennyt ei ole koskaan mennyttä.

Siirryimme hissiaulaan, hissiin ja edelleen arkistokerrokseen. Avasin paloturvalliset ovet ja loin rutiinimaisesti silmäyksen kosteusmittariin. Kaikki kunnossa. Ilma tuntui silti kuivemmalta kuin normaalisti. Ehkä kurkkuani kuristi menetyksen tunne. Ohjasin ryhmän käytävälle, jonka vasenta reunaa rajasi valkoinen siirtohyllyrivistö. Tavallisesti sen loputtomuus ilahdutti minua, mutta nyt näin sen vain kaukaisuuteen kurrottavana hautakivijonona.

Kävelimme hiljaisuuden vallitessa äänitemakasiinin ovelle. Taruin kahvaan ja vedin, rykäisin kurkkuani, kaipasin juotavaa. Äänitteille varatut siirtohyllyt näyttivät huojuvan. Nuuhkaisin ilmaa. Anja Haverinen tuli esiin perimmäisen siirtohyllyn takaa.

Anja. Hän käveli luoksemme, niiasi ja kätteli vieraat kasvoillaan

ilme, jonka tulkitsemiseen kykyne eivät riittäneet. Anja Haverinen, mumisin.

Samassa hälytys alkoi parkua. Kaikki kumartuivat vaistomaisesti, ja silloin näin Anjan vasemman korvalehden nipukan. Aivan kuin hyvin pieni alue siitä olisi korventunut. Varpaankynnet olivat mustelmilla. Missä hänen kenkensä ovat? huomasin ajattelevani.

Poistuimme nopeasti äänitemakasiinista arkistotiloihin ja edelleen arkistosta porraskäytävää pitkin keskuksen aulaan, jonne suurin osa henkilökunnasta oli kokoontunut odottamaan jatko-ohjeita. Kaikki olivat epä tietoisia ja varuillaan – oliko kyseessä oikea vai väärä hälytys?

Ohjasin Anjan sivummalle. He ovat ajan asiantuntijoita, heidän on lähdettävä, hän sanoi. En saanut hänestä muuta irti. Huomasin lähettyvillä yhden turkulaisdelegaation jäsenen, sen märkiä unia näkevän nuoren koiranleuan, ja kerroin, että ehkä heidän olisi syytä poistua, koska haastattelusta ei Anjan mielentilan vuoksi tulisi kuitenkaan mitään. Ulko-ovesta tuli lähettipoika, joka tönäisi turkulaistutkijan tieltään ja tarjosi minulle pahvilaatikkoa: lahjoitus arkistolle, c-kaseteille äänitettyä ruotsalaisjazzia. Samassa palokunta kaarsi pihalle.

Kaikki oli ohi puolessa tunnissa. Koko talosta ei löytynyt tuli- eikä savupesäkkeitä. Hälytysyksikön ensihoitaja tarkasti pyynnöstäni Anjan ja totesi hänet hieman poissaolevaksi mutta muuten hyväkuntoiseksi. Pikainen lääkärintarkastus olisi kuitenkin tarpeen, jotta sokin mahdollisuus voitaisiin sulkea pois. Hoitaja ei kiinnittänyt huomiota korvalehteen.

Myöhemmin Anja Haverinen kertoi, että hän oli siirtynyt ajassa 20 tuntia eteenpäin, edellisestä iltapäivästä klo 15 seuraavaan aamupäivään klo 11. Hänestä siirtyminen kesti ehkä kaksi sekuntia. Hän oli haistanut savua ja tuntenut pienen nipistyksen korvassaan. Kun hän katsoi jalkoihinsa, olivat kengät kadonneet.



## Onko aikamatkustaminen mahdollista?

Aikamatkat – mikäli niitä on olemassa – tavataan jakaa kahteen tyyppiin. Voidaan matkata tulevaisuuteen ja voidaan matkata menneisyyteen. Matkustaminen tulevaisuuteen on teoreettisesti mahdollista. Normaalisti kaksi aika-avaruudessa olevaa pistettä kohtaa toisensa tiettyssä vakioajassa. Aikamatkustamisessa kohtaamista vauhditetaan. Erilaisilla kokeilla on varmennettu, että aika hidastuu kuljettaessa suurilla nopeuksilla.

Nykyiset teoriat eivät täysin kiellä matkaa menneisyyteen, mutta siihen liittyy suurempia ongelmia kuin matkustamisessa tulevaisuuteen. Teoreetikot puhuvat ”madonreiästä”, lyhyestä tunnelista, joka saattaa jonkin voiman, esimerkiksi mustan aukon, seurauksena avautua ja kytkeä yhteen kaksi eri aluetta – tai aikaa. Luomalla ja vakauttamalla neliulotteisen madonreiän ihminen voisi matkustaa menneisyyteen (tai myös tulevaisuuteen). Matkasta menneisyyteen tosin seuraisi monenlaisia historian sekaantumiseen liittyviä paradokseja, joista tieteiskirjallisuudessa ja populaarikulttuurissa (H.G. Wellsin *Aikakone*, *Star Trek*, *Terminaattori*, *Life on Mars* jne.) on lukuisia esimerkkejä. Yleisesti ottaen voidaan sanoa, että aikamatkaajan palaaminen tiettyyn menneisyyden hetkeen jo ennen matkalle lähtöä sisältää käsityskykymme ulottumattomissa olevia ajan poikkeamia.

Arjen aikamatkustaminen on asia erikseen: se ei edellytä suuria nopeuksia eikä logiikan vääristymiä vaan subjektiivista tajua ajasta. Vanhemmat ihmiset puhuvat usein siitä, miten heistä joskus tuntuu kuin he olisivat matkanneet tulevaisuuteen. Kun he mittaavat elämäänsä katsomalla menneisyyteen, vaikuttaa kuin kaikki olisi tapahtunut hyvin nopeasti. Aivan kuin he olisivat loikanneet vuodesta A vuoteen B.

Arkimatka menneisyyteen puolestaan edellyttää vain toimivaa muistia. Tätä matkaa voi täydentää monin eri keinoin, kuten esimer-

kiksi historioitsijat tekevät. He etsivät menneisyyden jälkiä, jotka toimivat lähteinä. Historiaa kirjoitetaan, kun lähteiden pohjalta tehdään tulkintoja. Perinteisessä historian tutkimuksessa muistijälkiin ei luotettu ollenkaan.

On mahdollista, että Anja Haverinen ja muut kroonit ovat ylittäneet sen rajan, jolloin arjen aikamatkustamisesta tulee todellista aikamatkustamista. He ovat kenties onnistuneet aidosti matkustamaan tulevaisuuteen – tai meidän näkökulmastamme menneisyydestä nykyisyyteen. Miten se on tapahtunut? Siihen ei ole löytynyt selitystä. Mitä siitä seuraa? Yllättävän monen mielestä ei juuri mitään.

### **Määräaikaisuuden jatkaminen**

Historiantutkijoiden keskuudessa on esitetty väitteitä, ettei Anja 1961:llä ole suurta historiallista arvoa, vaikka hänet pystyttäisiinkin todentamaan aidoksi krooniksi. Perusteena on, että Anjan aikakausi edustaa edelleen elävää historiaa, josta löytyy tarpeeksi muistitietoa ilman ”hajamielistä krooniakin”. Erilaisten viranomaisten kuten esimerkiksi valtion- ja turvallisuushallinnon tahoilta puolestaan on esitetty, ettei Anja Haverinen tarvitse erityiskohtelua, koska hänen kertomuksensa on epäuskottava ja koska terveystarkastuksissa hänet on todettu kutakuinkin terveeksi. Turvallisuusviranomaiset eivät ole muutenkaan kiinnostuneet krooneista, sillä yksisuuntaisina aikamatkaajina kroonit eivät pysty tarjoamaan tietoa tulevista uhkatekijöistä. Sisäministeri Salmisen sanoin ”kroonit ovat menneisyydestä, eikä menneisyys ole samanlainen riski kuin tulevaisuus”.

Olen molemmista väitteistä täysin eri mieltä. Ensinnäkin – jos siis oletamme keskuudessamme olevan aitoja krooneja – Anja Haverinen tulee kantamaan elävää muistia kauemmin kuin kukaan muu. Esimerkiksi vuonna 2061, kun 1950-lukua koskevaa elävää muistia ei juurikaan ole keskuudessamme, Anja Haverinen on vas-

ta 70-vuotias. Hän pystyy tarjoamaan tietoa ”omasta ajastaan”, nuoruutensa 1950-luvusta, josta todennäköisesti hyvin, hyvin harvalla on 2060-luvulla enää henkilökohtaisia kokemuksia. On tärkeää tallentaa ne muistikuvat ja -äänet, jotka tuolloin ovat jo muualta kadonneet. Näin ollen on myös tärkeää pitää yllä Anjan hyvinvointia ja samalla hänen muistiaan. Historioitsijat etsivät menneisyyden jälkiä. Eikö ole se ole rikkautta, jos kuolleeksi luultu aika on edelleen elävänä läsnä?

Entä onko tulevaisuuden ennakointi tärkeämpää kuin menneisyyden arviointi? En ymmärrä koko kysymystä. Ei ole tulevaisuutta ilman menneisyyttä. Pystymme ennakoimaan tulevaisuuden paremmin ymmärtämällä ensin menneisyyttä.

Mitä menneisyyden ja tulevaisuuden riskitekijöihin tulee, ensin mainittu saattaa olla aivan yhtä arvaamaton ja uhkaava kuin jälkimäinenkin. Historia on osoittanut monta kertaa, että menneisyyden ennustaminen voi olla paljon hankalampaa kuin tulevaisuuden.

Olen huomannut, että Anja Haverisella voisi olla runsaasti tarjottavaa historiantutkimukselle ja samalla myös näkemyksellemme tulevasta. Emme saa unohtaa, että hän on itse asiassa ”nähty tulevaisuuteen” ja tullut jopa osaksi sitä. Uskon, että turkulaiset kulttuurihistorioitsijat ja erityisesti professori Salmi, joka on erikoistunut aikamatkustamisen historianfilosofisiin kysymyksiin, omaavat suurimman herkkyyden Haverisen haastattelemiseen. Olenkin kutsunut kulttuurihistorian tutkijat uudelle vierailulle 14.5.2016.

Tässä vaiheessa on ensisijaisen tärkeää, että Anja Haverisen oma lähitulevaisuus kyettäisiin pitämään mahdollisimman tasapainoisena. Haverinen on viihtynyt arkistossamme. Hän on täysin työkykyinen, ja uskon, että hän on yhteisöllemme enemmän siunaus kuin riski. Hän ansaitsee arvokkaan elämän niin kuin me kaikki. Toivon, että Anja Haverisen määräaikaista työsuhdetta pidennettäisiin vähintään vuoden 2016 loppuun asti.



## **IV**

# **Eläviä kuvia**



## Ihmeellinen elokuvassa

Lauri Piispa

Eteeni osui hiljattain belgialaisen Henri d'Urselin elokuva *La perle* (Helmi, 1929). Mainio puolituntinen teos on d'Urselin (1900–1974) –nuoren surrealistin, sittemmin Belgian elokuva-arkiston pitkäaikaisen johtajan – ainoa ohjaustyö. Sen käsikirjoituksesta ja miespääosasta vastasi runoilija Georges Hugnet (1906–1974). *La perle* on tehty samana vuonna kuin tunnetuin surrealistinen elokuva, Luis Buñuelin *Andalusialainen koira* (Un chien andalou). Siihen se helposti vertautuukin. Molemmat jäljittelevät unen rakennetta, mutta verrattuna Buñuelin selittämättömistä ja toisiinsa liittymättömistä kuvista koostuvaan teokseen *La perlesta* löytyy juonentapainen. Nuori mies ostaa rakastetulleen helminauhan, mutta sen toimittaminen puistonpenkillä odottavalle kohteelle osoittautuu mahdottomaksi päähenkilöä kohtaavien outojen sattumusten vuoksi: milloin helminauha rikkoutuu, milloin se varastetaan tai katoaa ilmestyäkseen sitten uudestaan jossain odottamattomassa yhteydessä.

Keskeistä osaa tässä muodonmuutosten, unenkaltaisten siirtymien ja seksuaalisten assosiaatioiden tapahtumaketjussa esittää tumma kaunotar, joka näyttäytyy välillä arkisen kevytmielisen heitukan, välillä mustaan silkkiasuun sonnustautuneen mestarivarkaan hahmossa. Eräässä *La perlen* jaksossa nuorukainen on pysähtynyt hotellihuoneeseen, jonka pöydältä helminauha jälleen katoaa. Käytävälle vilkaistessaan mies havaitsee, että koko hotelli kuhisee näitä mustiin pukeutuneita, unissakävelijän kaltaisia naisolentoja.

Elokuvan arvoituksellinen helmivaras on yksi Irma Vep -hahmon

monista inkarnaatioista, joita esiintyi erityisen tiuhaan surrealistien tuotannossa 1920–30-luvuilla, mutta joita on nähty myöhemminkin, esimerkiksi newyorkilaisen Charles Ludlamin näytelmässä *The Mystery of Irma Vep* (1984) ja Oliver Assayasin metaelokuvassa *Irma Vep* (1996). Louis Feuilladen 10-osaisen dekkarisarjafilmin *Les Vampires* (1915) kolmannessa jaksossa ensiesiintymisensä tehnyt viettelevä mestarivaras Irma Vep (anagrammi sanasta *vampire*) ja hahmoa näytellyt Musidora, eli Jeanne Rogues, kietoivat varsinkin ranskalaisen avantgarden edustajat pauloihinsa. Musidorasta (1889–1957) tuli tahattomasti ”surrealistien muusa”, jolle d’Urselin ja Hugnet’n ohella mm. Louis Aragon, André Breton ja René Magritte tekivät tuotannossaan kunniaa.

Feuilladen rikoselokuvat ja Irma Vep muodostavat yhden lenkin elokuvan varhaishistorian parhaassa pilassa. Läpi 1910-luvun elokuvantekijät ja -tuottajat kampanjoivat elokuvan rahvaanomaista mainetta vastaan ja pyrkivät nostamaan elokuvan taiteiden joukkoon. He valitsivat strategiakseen tuottaa matalamielisten melodraamojen, farssien ja dekkareiden sijaan ”laadukkaita” filmatisointeja kirjallisuuden ja teatterin klassikoista. Kampanjan tulokset jäivät laihoiksi. Vitsi piilee siinä, että lopulta elokuva kyllä tunnustettiin taiteeksi, mutta tästä on kiittäminen täsmälleen niitä lajeja, joiden maineesta alunperin pyristeltiin eroon: melodraamoja (D. W. Griffith), farsseja (Chaplin) ja dekkareita (Feuillade).

\* \* \*

Suurta osaa mistään 1900-luvun taiteesta ei voi vastaanottaa, ellei kykene aistimaan sävyjä tässä korkean ja matalan vuoropuhelussa. Aivan erityisesti tämä pätee kuitenkin elokuvataiteeseen, sillä elokuva oli alusta saakka eräänlaista antitaidetta. Se jatkoi muina miehinä niitä klassismin, romantiikan ja realismin perinteitä, jotka muissa taiteissa heitettiin modernismin myötä romukoppaan, eikä



se tästä huolimatta menettänyt asemaansa modernin ajan perustavana taiteenlajina. Parhaimmillaan elokuva ylitti vaivattomasti ja osoitti näennäisiksi sellaiset ahtaat jaottelut kuin viihde ja taide, klassinen ja moderni, kansallinen ja universaali. Näistä syistä se synnytti myös uusia taiteen vastaanottamisen tapoja, sensibilibiteettejä. Tämä nimenomainen tilanne, jossa joukko kapinallisia pariisilaisboheemeja alkoi vakavissaan palvoa taiteellisen ymmärryksensä kulmakivenä rikoselokuvan hupsua henkilöahmoa, näyttäytyy elokuvataiteen kannalta jopa ratkaisevana hetkenä. Mistä siis oli kyse?

Surrealismi oli vähemmän teoria taiteen tekemisestä kuin maailman kokemisen strategia. Surrealisteilla oli rakas sana sille, mitä he taiteessa ja maailmassa kokivat: *merveilleux* – ihmeellinen. Ihmeellinen on se odottamaton hetki, jona jokin aivan arkinen ja banaali näyttäytyy äkkiä uudessa, maagisessa valossa. Ihmeellisen sensibilibiteetti vastustaa radikaalisti käsitystä taideteoksesta jakamattomana kokonaisuutena: taide, kuten elämä, on fragmentteja ja ihmeellinen näyttäytyy vain poiskiitävinä välähdyksinä siinä. Aivan erityisesti ajatus ihmeellisestä vastustaa taideteoksen tulkintaa. Ihmeellinen on tapa kohdata maailma suoraan ja välittömästi uudella, ylittodellisella tavalla. Se ei pyri ”ymmärtämään” pinnan alle kätkeytyä merkitystä, vaan tarjoaa uuden tavan aistia tuo pinta.

Elokuvassa surrealistejä kiinnostikin tuskin lainkaan niiden sisältö. Päinvastoin, juoni oli riesa, juuri sen lattean arkijärjen ilmentymä, jonka yli oli päästävä. André Bretonilla esimerkiksi oli tapana hipsiä elokuvateatteriin kesken näytöksen ja poistua siinä vaiheessa kun alkoi päästä juonesta jyvälle. Man Ray taas pisti juonen imulle hanttiin katsomalla valkokangasta sormiensa lomitse. Ihmeellisen elokuvassa saattoi tavoittaa vain vastustamalla juonta ja imemällä itseensä elokuvan kudosta itseään: valoa, liikettä, rytmiä.

Viimeistään surrealistien myötä kokemus taiteesta irtautui sellaisesta sensibilibiteetistä, joka tarkasteli suurta taidetta suhtees-

sa tekijänsä ylevään intentioniin ja suvereeniin lahjakkuuteen. On selvää, että ihmeellinen ei kuulu taiteilijan vaan vastaanottajan sensibiliateetin alueelle. Niinpä se muodostaakin yhden episodin ”tekijän kuolemaksi” nimetyssä kulttuurihistoriallisessa prosessissa. Ihmeellistä ei voi tietoisesti tehdä, mistä syystä surrealistit syleilivät tiedostamatonta, sattumanvaraista ja automaattista taiteen luomisprosessissa. Tätä kautta mitä viattomin populaarielokuva, kuten *Les Vampires*, tarjosi todennäköisemmän kasvualueen ihmeelliselle kuin tietoisin taiteellisin tarkoituksin tehty teos. Jälkimmäisiin – esimerkiksi moniin 20-luvun ranskalaisiin taide-elokuvaan – surrealistit suhtautuivat epäluuloisesti.

Tässä asetelmassa tekijälle oli varattu eriskummallinen rooli. Surrealistien perillinen Jean Cocteau – jonka ajattelussa ”ihmeellistä” vastaava käsite oli ”runous” – havainnollistikin taiteilijan, teoksen ja katsojan suhdetta vertauskuvalla huonekalusepästä ja meediosta. Huonekaluseppä tekee pöydän keskittyen siihen, että pöytä seisoo suorassa ja laatikot liukuvat kuten pitää. Kun pöytä on valmis, sen ääreen istuu meedio ja kutsuu henget paikalle.

\* \* \*

Vaikka surrealistit näkivät ihmeellistä kaikissa taiteissa, oli elokuva- ja valokuvauksella heidän mielissään aivan oma erityisasemansa. Tämä perustuu välineiden automaattiseen toimintaperiaatteeseen: valokuvaustekniikka paljastaa aivan itsestään, ilman tekijän väliintuloa, mekaanisesti taltioimalla, elämän aineellisesta tekstuurista – esineistä, kasvoista, käsistä – jotain, jota niistä ei voi paljain silmin havaita. Tämä elokuvakäsitys kanavoitui sittemmin toisen maailmansodan jälkeiseen ranskalaiseen elokuvakulttuuriin ja sitä leimanneeseen luovaan sensibiliateettiin, cinefiliaan. Arkki-cinefili André Bazinin opit ”valokuvan ontologiasta” kuuluvat elokuvateorian pantheoniin, eikä niitä ole tarpeen tässä toistaa. On kuitenkin

huomattava Bazinin ajattelun aatehistoriallinen yhteys surrealistien automatismiin, josta esimerkiksi Christian Keithley on ansiokkaasti kirjoittanut.

Cinefilian myötä surrealistien ja heidän hengenheimolaistensa esoteerinen ajatus ihmeellisestä verhoutui ehkä aavistuksen proo-  
sallisempaan asuun, mutta toisaalta se sai uutta teoreettista puhtia ranskalaisen estetiikan perinteestä. ”Ihmeellisen” tilalle astui nyt käsite ”elokuva” – ymmärrettynä ei niinkään tiettyinä taidemuotona, vaan erityisenä laatuna siinä: ”Tämä on *elokuva*” (hieman samaan tapaan kuin maaginen ”rock” toisen taiteenlajin alueella). Samoin kuin ihmeellinen surrealistilla, myös ”elokuva” löytyi todennäköisemmin jostain Hollywoodin viihdeteollisuuden tuotteesta kuin tasapaksusta ranskalaisessa laatuelokuvasta.

Mitä tuo ”elokuva” sitten on? Nähdäkseni ranskalaisen cinefilian piirissä kyse oli juuri tuosta surrealistien ihmeellisestä – nyt kuitenkin spesifisti elokuvaan kytkeytyvässä mielessä. Oikeastaan tämä aivan erityinen ihmeellinen on samaa ihmetystä, jota ensimmäiset elokuvakatsojat todistajalausuntojen perusteella kokivat katsoessaan Lumièren filmejä: ihmetystä aivan arkisimpien asioiden kuten junan ja puiden lehtien filmille piirtämän kuvan äärellä. Cinefiliasa ”elokuvan rakkaus” kohdistui samaan asiaan: siihen pisteeseen, jossa kameran edessä oleva elämä ja sen aineellisuus kohtaavat elokuvatekniikan. Tarvitaan molemmat, sekä ”elo” että ”kuva”, ja varsinkin niiden maaginen kohtaaminen, jotta syntyisi ”elokuva”.

Tämä tapa katsoa loi yhden perustan cinefilian eklektiselle maulle, jonka tuloksena nykyistäkin elokuvahistorian kaanonია voi osittain pitää. Mielestäni tämä uusi variaatio ihmeellisen sensibilitetistä on sodanjälkeisen cinefilian tärkein kontribuutio elokuvataiteelle – paljon tärkeämpi kuin cinefilia-keskustelua sittemmin hallinnut tekijänpolitiikka, joka latistui pian vain ohjaajien suosimien teknisten keinojen luokitteluksi. ”Auteurismi” palautti teoksen jälleen tekijälleen, jolta surrealistit olivat sen riistäneet. Näin annettiin monelle

hienolle taiteilijalle, kuten Louis Feuilladelle, se kunnia jonka he ehdottomasti ansaitsivat. Mutta on pakko ajatella, että samassa tehtiin jossain määrin väkivaltaa *katsojan* luovuudelle.

\* \* \*

Palatkaamme Irma Vepiin. Nykyiset elokuvahistorioitsijat arvos-  
tavat Louis Feuilladea yhtenä 1910-luvun tärkeistä elokuvailmai-  
sun kehittäjistä, ja hänen elokuvansa näyttävät hyvin eleganteilta.  
Kuitenkin se ihmeellisen sensibiliateetti, joka nosti Feuilladen ja  
Musidoran esittämän Irma Vepin jalustalle, oli alunperin provo-  
kaatio, hyökkäys hyvää makua ja viime kädessä myös estetiikkaa  
vuosisatoja hallinneita totuutta ja kauneutta vastaan. ”Vain ihmeel-  
linen on kaunista”, julisti Breton *Surrealismen manifestissa*. Muiden  
vapauttavien vaikutustensa lisäksi surrealismin antoikin uudet vä-  
lineet arvottaa taidetta. 1900-luvun taiteiden historiasta tapaus  
Irma Vep kertoo paljon siksikin, että herraskaisen ”hyvän maun”  
näkökulmasta hahmo on poikkeuksellisen korni.

Tässä yhteydessä onkin syytä ottaa esiin surrealismin ja sen pe-  
rillisen cinefilian rinnalle kolmas viime vuosisadan tuottama suuri  
luova sensibiliateetti, joka myös rakensi omat erottelunsa hyvän ja  
huonon maun, korkean ja matalan, kauneuden ja rumuuden tuolle  
puolen. Puhun tietysti campista. Cinefilian ja campin suhde on ää-  
rimmäisen monimutkainen, sillä myös camp-kulttuurissa elokuvalla  
on ollut poikkeuksellinen asema. Campin ja cinefilian kaanonista löy-  
tyy paljon yhteistä: Cecil B. DeMillen ja Josef von Sternbergin eloku-  
vat, Greta Garbo ja Marlene Dietrich, tietyt Hollywood-musikaalit...  
Irma Vep on tietysti suurenmoinen camp-objekti, kuten tarkemmin  
ajateltuna suuri osa surrealismistakin. Yhteistä on myös se, että  
sekä camp että surrealismin-cinefilia edustavat molemmat snobis-  
tista makua, joka on parhaimmillaan hienostuneempaa kuin taide  
johon se kohdistuu.

Kuitenkin maailman kokemisen strategioina nämä kaksi tuntuvat jakavan tuskin mitään. Molemmat painottavat välittömän, aistillisen kokemisen merkitystä, mutta jos camp on puhtaasti esteettinen sensibiliateetti, edustaa cinefilia enemmän moraalista ja mystistä kokemusta taiteesta. Campia hallitsee ironia, cinefiliaa usein pikeminkin melankolia. Camp ei ota mitään vakavasti, cinefilia ottaa aivan kaiken – jopa Irma Vepin – täysin tosissaan.

\* \* \*

Eräs tärkeä seikka kuitenkin vielä yhdistää sekä campia että sitä ihmeellisen sensibiliateettiä, jota olen yrittänyt tässä luonnostella: kumpikaan ei ole *pelkästään* katsojasta kiinni. Vaikka nämä viime vuosisadan eriskummalliset kulttuurivirtaukset siirtävätkin vastuu- ta katsojalle, ja tekijä on niissä häivytetty pelkäksi nimeksi, itse teos ominaisuuksineen kyllä tarvitaan. Ihan kaikkea ei voi kokea campina tai ihmeellisenä. ”Aivan kaikki ei ole katsojan silmässä”, kuten Susan Sontag hienoissa camp-muistiinpanoissaan tähdentää.

Tapaus Irma Vepin hauskin piirre piileekin lopulta siinä, että Musidoran esittämä alkuperäinen hahmo todella on ihmeellinen. Tätä erityistä ominaisuutta hänessä eivät oikein riitä selittämään näyttelijättären kiistämätön karisma ja sex appeal tai kuvaajan ja pukusuunnittelijan yhteiset uurastukset. Kyse ei selvästikään ole campistä, sillä useimmista camp-hahmoista tämä ominaisuus puuttuu. Esimerkiksi Maila Nurmen luoma Vampira-hahmo on kiistatta campää, mutta vain sitä.

Tämä ihmeellinen katoaa jo määritelmällisesti heti kun sitä yrite- tään tarkkaan paikantaa, mutta varmaa on, ettei sitä voi irrottaa alkuperäisestä kantajastaan fyysisenä olentona – tässä tapaukses- sa Musidorasta ja hänen filmille taltioituneesta tomumajastaan. Erinomaisen todisteen tästä tarjoaa elokuvan *La perle* hahmo, jo- ka – kuten muutkaan Irma Vep -muunnelmat – ei ole muuta kuin

ikoninen merkki. Se viittaa alkuperäiseen, mutta ei toista ihmettä. Tunnetumman esimerkin tarjoaa Chaplinin kulkuri-hahmo: kuka vain osaa jäljitellä kulkuria niin, että hahmosta tulee universaalisti tunnistettava, mutta taitavinkaan imitaattori ei toistaiseksi ole kyennyt toistamaan hahmoa kadottamatta Chaplinin itsensä ihmeellisyyttä ja sen myötä kaikkea.

Jos näin ei olisi, jos ihmeellinen olisi pelkkä tapa katsoa mitä vain mielivaltaisesti valittua asiaa, voitaisiin se kuitata jälleen yhtenä ranskalaisten absinttipäiden eksentrisenä oikkuna. Mutta surrealistit eivät nähneet omiaan, vaan ainakin elokuvan suhteen tarttuivat johonkin todelliseen ja, minusta vaikuttaa, hyvin keskeiseen piirteeseen tässä välineessä – kuitenkin sellaiseen, jota ei voi tavoittaa ilman erityistä luovaa katsomista, unennäkiäjän otetta. On kai aika samantekevää, millä nimilapulla asiat merkitään sen jälkeen kun ne on löydetty. Olkoon tämä asia siis nimeltään ”ihmeellinen”.

## Lähteet

- Baecque, Antoine de: *La cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944–1968*. Fayard, sl. 2003.
- Bazin, André: Valokuvan ontologia (”Ontologie de l'image photographique”, suom. Leena Kirstinä). André Bazin: *Elokuvan lajit*. Love kirjat, Helsinki 1990, 13–18.
- Breton, André: *Surrealismen manifesti: ensimmäinen manifesti* (”Manifeste du surrealism”, suom. Väinö Kirstinä). Taide, Helsinki 1996.
- Cocteau, Jean: *The Art of Cinema*. Edited by André Bernard and Claude Gauthier, transl. by Robin Buss. Marion Boyars, London–New York 1994.
- Keithley, Christian: *Cinephilia and History, or the Wind in the Trees*. Indiana University Press, Bloomington and Indiana 2006.
- Sontag, Susan: Muistiinpanoja campista. (”Notes on Camp”, Suom. Kyösti Niemelä). *Nuori voima* 4–5/2009, 18–29.

Georges Franjun ja Scott Walkerin aikamatka  
sodan surrealistiseen painajaiseen

Kari Kallioniemi

*The breasts are still heavy / The legs long and straight /  
The upper lip remains short / The teeth are too small*

(Scott Walker: Clara)

Eurooppalaistunut amerikkalainen laulaja-lauluntekijä Scott Walker (1943-) kertoi viimeisimmän albuminsa (*The Drift*, 2006) promohaastatteluissa, kuinka hän on pienestä pojasta asti nähnyt painajaisia uutisfilmistä, jossa Italian keväällä 1945 vallastasyösty fasistijohtaja Benito Mussolini ja hänen rakastajattarensa Claretta Petacci roikuvat Milanon torilla hirtettyinä päät alaspäin kuin kaksi valtaisaa lihakimpaletta.

Painajaisen ”inspiroimana” Scott tekikin levyllään kappaleen nimeltä *Clara*, jonka klaustrofobinen ja dystooppinen ”sinfonisuus” katkeaa ajoittain kakofonisiin kohtauksiin, joista yksi muistuttaa kouriintuntuvimmin Beniton ja Claran kohtalosta. Walker rakensi studioon erikoisena lyömäsoittimena toimivan puisen laatikon, johon perkussionisti mäiski siankylkeä. Levyllä äänellinen vaikutelma on kuin nyrkkeilijästä, joka käyttää harjoituksissaan hiekkasäkin sijasta ihmisvartaloa.

**Georges Franju ja surrealismin perinne**

Ranskalainen dokumentaristi ja elokuvaohjaaja Georges Franju (1912–1987) aloitteli uraansa kuvaten dokumentissaan *Le sang des*

*bêtes* (1949) päivää pariisilaisessa teurastamossa sianruhojen keskelä. Walkerin kappaleen tavoin dokumentin synkkä ja surrealistinen kuvasto vertautui välittömästi toisen maailmansodan mielettömiin teurastuksiin antaen samalla karmivan kuvan modernin yhteiskunnan pimeästä puolesta: persoonattomasta tehokkuusvimmasta, joka ei liiemmälti mieti mihin teurastajan kirves ja nyrkkeilijän iskut osuvat.

Franju ohjasi uransa alussa yhdeksän erilaista dokumenttifilmiä, mutta hänet tunnetaan ehkä parhaiten runollisesta kauhuelokuvastaan *Silmät ilman kasvoja* (*Les yeux sans visage*, 1959). Siinä tyttärensä kasvot auto-onnettomuudessa ruhjonut plastiikkakirurgi Dr Gennesier kidnappaa syyllisyyden riivaamana nuoria naisia siirtääkseen vaihtelevalla menestyksellä näiden kasvot tyttärelleen. Elokuvan unenomainen tyyli kurkottaa kohti painajaisen tunnelmaa, jota entisestään ruokkivat surrealistiset yksityiskohdat, kuten tyttären kasvot melkein koko filmin ajan peittävä naamio, joka tuo etäisesti mieleen japanilaisessa kabuki-teatterissa käytetyt maskit.

Georges Franju onkin mitä suurimmassa määrin ranskalaisen surrealismien perinteen edustaja. Ohjaaja, joka alkuperäisten surrealistien tavoin halusi nähdä tutussa ja jokapäiväisessä outoa, hämmästyttävää ja ihmeellistä, ja joka surrealistisen liikkeen perustajien tavoin oli pasifismiin ja marxilaisuuteen kallellaan samalla kuitenkin pyrkien olemaan niiden ulkopuolella.

Timo Kaitaron mukaan surrealismi suhtautui kielteisesti perinteeseen realismiin, koska – toisin kuin realismi – se halusi vaieta elämän tyhjiä hetkistä ja koska todellisuus oli sille kenties liian rakas, jotta se olisi suostunut ottamaan siihen realistisen fiktion esittävän suhteen vaatimaa etäisyyttä. André Breton, yksi surrealistisen liikkeen perustajista, luonnehti surrealismia romantiikan ”tarttuvaksi hännäksi”.

Tästä on kyse myös Franjun elokuvissa ja erityisesti dokumenteissa. Hänen uransa alkuaikojen dokumentit käsittelevät usein toisen



maailmansodan perintöä ja laajemmin teollistumisen aikaansaamaa ”todellisuuden rumentumista” (esim. *En passant par la Lorraine*, 1950), jonka ympärille hänen ”tarttuva häntänsä” monesti kiertyi. Franjun elokuvien kuvaama todellisuus muuttuu usein ”ylitodellisuudeksi”, joka Scott Walkerin *Claran* tavoin muistuttaa meitä jatkuvasti menneisyyden makaabereista näytöksistä.

### **Hôtel des Invalides – museomatka sodan surrealistiseen painajaiseen**

Myös Franjun ehkä merkittävin dokumentti, ranskalaisen dokumentin kultakauden keskellä, vuonna 1951 syntynyt *Hôtel des Invalides*, pyrkii muistuttamaan katsojaa sodan makaaberista luonteesta. Se on elokuva Pariisin sotamuseosta ja sen yhteydessä sijaitsevasta sota-invalidien hoitokodista, jonka Franju työsti tilaajansa Ranskan valtion kauhuksi sodanvastaiseksi pamfletiksi.

Toisen maailmansodan jälkeisen ajan hengessä elokuva näyttää sotien sankaruuden sijaan niiden traagiset seuraamukset päätyen ruhjoutuneiden sotainvalidien messuun Invalidikirkossa. Kohtaus on kuin muistuma surrealistien edeltäjien dadaistien kokemuksista heidän nähdessään ensimmäisen maailmansodan jälkeen Euroopan kaupunkien kaduilla kranaattien silpomia veteraaneja. Turhaan elokuvan näitä kohtauksia ei ole verrattu espanjalaisen maalarin Francisco de Goyan (1746–1828) Napoleonin sotien aikojen hirmuteoista kertovian teosten sodanvastaisuuteen.

Dokumentti alkaa näyttelijä Michel Simonin kertoessa Ludvig XIV:n 1675 perustaneen Invalidikirkon invalidisoituneiden sotaveteraanien vanhainkodiksi. Maurice Jarren pahaenteinen musiikki luo kuitenkin kaiken virallisuuden taakse tunnun siitä, että katsoja viedään kohta ”aikamatkalle” varsin epätavalliseen paikkaan, josta antavat esimakua pitkin museon pihaa rullatuolissa kärrättävä tutiseva sotainvalidi ja siellä lepäävät vanhat tykit.

Kierros alkaa haarniskaosastolta paljastaen huone huoneelta katsojalle sotimisen groteskina painajaisena, joka kätkeytyy niin ritari-, upseeri- kuin herrasmieskulttuurin kulissien taakse, ja joka on lopulta johtanut 1900-luvun kahteen maailmansotaan. Haarniskat näyttäytyvät kuin kummitusjunan ”mörköinä” ja museo selittämättömän kauhun näyttämönä. Mieleen tuleekin useat museoihin ja gallerioihin sijoittuvat jännitys- ja kauhusarjat, kuten *Yöjuttu* (Night Gallery, 1970–73) ja *Louvren kummitus* (Belphegor, 1965), jotka ammensivat tunnelmansa ja aiheensa keskiyön hetkillä kerrotuista ”kauhujutuista”.

Haarniskojen parista dokumentti hyppää Ranskan vallankumouksen ja keisarikunnan aikaan, Napoleonin sotajoukkojen lippurivistöihin, keisarin kenttävuoteeseen ja työpöytänsä sekä hänen täytetyn koiransa ja ratsunsa Vizirin vierelle. Yhtäkkiä oppaan esitelmä muuttuu Napoleonin aikaiseksi sotilaslauluksi, jonka soidessa taustalla hallillinen husaareja, rakuunoita ja keisarillisen kaartin ratsumiehiä tekee kunniaa Napoleonin pystille, joka katselee heitä. Vaikutelma on absurdilla tavalla pilkallinen ja on varmasti aikanaan ollut yksi keskeisiä syitä hyökätä Franjun dokumenttia vastaan.

Tämän jälkeen opas johdattaa museovieraat näyttelyn seuraavaan osaan, jossa siirrytään totaalisen sodan aikaan. Tankit ja varhaiset lentokoneet esittäytyvät ensimmäisestä maailmansodasta kertovan piirustuksen rinnalla, ja improvisoitu orkesteri musisoi juoksuhaudoissa periskoopin näyttäessä samalla niiden todellisuuden kaikessa karneudessaan. Valkokankaalle vyöryvät tiedot Ranskan miestappioista vuosien 1914–1918 sodassa. Kamera siirtyy levottomasti museon pihalle, joka vanhoine tykkeineen ja patsaineen näyttää kuin surrealistiselta teokselta ”Eurooppa sateen jälkeen”.

Hetken päästä yksijalkainen mies nilkuttaa läpi pihan ja Invalidikirkon eli sotilaiden kirkon pimeästä oviaukosta sisään. Sotilaspuhuihin ja kunniamerkkeihinsä sonnustautuneiden veteraanien joukko on seuraamassa kirkossa jonkinlaista sotilaallista seremoni-

aa ja kamera pysähtyy välillä lähikuviin silpoutuneista sotilaiden kasvoista.

Lopulta opas johdattaa vieraat itsensä Napoleonin punaisesta porfyyristä tehdyn sarkofagin ääreen ja sitten ulos aukiolle, jossa sotaorvot laulavat poistuessaan kirkon pihalta.

### **Euroopan uni vai painajainen?**

Franjun dokumentin unenomainen syöksy eurooppalaiseen kollektiiviseen alitajuntaan oli myös 60-luvulla ”englantilaistuneen” Scott Walkerin keskeinen inspiraation lähde. Hän inhosi uuden kotinsa, Svengaavan Lontoon, lumemailmaa, mutta oli fasinoitunut eurooppalaisesta mielenmaisemasta, joka hänelle merkitsi Ingmar Bergmanin *Seitsemättä sinettiä* (Det sjunde inseglet, 1957), Pariisin ’vasemman rannan’ eksistentiaalifilosofiaa, Jean-Paul Sartren ja Albert Camus’n romaaneja, Jacques Brelin tuskaisia ja teatraalisia meditaatioita uskonnosta, kuolemasta ja seksuaalisuudesta sekä Ennio Morriconen ja Michel Legrandin elokuvamusiikkia.

Lapsesta alkaen eurooppalainen elokuva oli tehnyt lähtemättömän vaikutuksen amerikkalaiseen nuorukaiseen ja siksi hän halusi muuttaa vanhalle mantereelle. Scott muisteli samaisessa *Mojo*-lehden haastattelussa kesäkuussa 2006 kuinka ”katseli skidinä television päiväohjelmia ja mieleen jäi ikuisesti pyörimään sellaiset elokuvat kuin Jean Cocteaun *Kaunotar ja hirviö* (La belle et la bête, 1946) ja D. H. Lawrencen romaaniin perustuva *Keinuhevossankari* (The Rocking Horse Winner, 1949).”

Scott Walker oli amerikkalainen beat-nuori, jolle ”ydinpommin alla elämisen tuntu” oli osa romanttista kiinnittymistä eurooppalaiseen *weltschmerz*iin, joka on alituisen läsnä niin Walkerin kuin Franjun töissä. Niiden chiaroscuro-surrealismin takana häilyvät kauhut ovat kuin lähestyvien ukkospilvien muotoon taivaalle ilmestyvät ilmestyskirjan neljä ratsastajaa, jotka muistuttavat meitä menneistä

ja tulevista Euroopan kauhuista: sankaruuden harhasta, fasismista, sodasta ja diktaattoreista.

## Lähteet

- Hôtel des Invalides*. Ranska 1951. Käsikirjoitus: Georges Franju. Selostus: Michel Simon ja museon oppaat. Kuvaus: Marcel Fradetal. Musiikki: Maurice Jarre. Tuotanto: Forces et Voix de la France. Nauhoitus Peter von Baghin Yle Teeman dokumenttisarjasta, 13.8.2010, 22 min.
- Durgnant, Raymond: *Franju*. Movie paperbacks. University of California, Berkeley 1967.
- Harrison, Ian: Scott Walker. The Mojo Interview. *The Mojo Magazine* June 2006.
- Ince, Kate: *Georges Franju*. Manchester University Press, Manchester 2005.
- Kaitaro, Timo: *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin*. Gaudeamus, Helsinki 2001.
- Walker, Scott: Clara. *The Drift*. 4AD, CAD 2603 CD 2006.
- Williams, Lewis: *Scott Walker. The Rhymes of Goodbye*. Plexus: London 2006.

Emansipaatiota ajan tuolla puolen elokuvassa  
*Kummitus ja Rouva Muir*

Maarit Leskelä-Kärki

”You are the most obstinate woman I have ever seen.”

Inhimilliseen ajallisuuden kokemiseen liittyy olennaisesti ajatus kuolevaisuudesta, ajasta nyt ja ajasta sitten, kun mitään ei enää ole. Ajatus tuonpuoleisesta, jostakin ajan toisella puolen, missä kuolevaisuutta ei enää ole, liittyy eri muodoissaan ihmisen luomiin uskonnollisiin järjestelmiin. Se liittyy haluun saada yhteys kadotettuun, päästä takaisin jonnekin, minkä ehkä haluaa takaisin tai eheäksi. Äärimmäiset olosuhteet saavat yksilön kurkottamaan kohti menetettyä, elämään eräänlaisessa rajatilassa, jossa uskomus yhteydestä jonnekin ajan tuolle puolen, ohi kuolevaisuuden ei enää tunnukaan mahdolltomalta. Haamut, yliluonnolliset kokemukset, meediat ja henkiolentojen ruumiillistuminen ovat osa tällaisia kokemuksia.

### **Sodan tuhot ja henkimaailman lohtu**

Ei ole sattumaa, että juuri ensimmäisen ja toisen maailmansodan menetysten keskellä esimerkiksi spiritualismi lisäsi kannatustaan. Sodan kuolemaa kylvävä aika sai ihmiset etsimään lohtua ajatuksesta, että kuolleisiin on mahdollisuus saada yhteys tämänpuoleisessakin. Jo 1800-luvun puolimaissa opillisia muotoja ja laajoja kannattajakuntia saanut liike organisoitui vuonna 1923, kun Kansainvälinen Spiritualistien Liitto perustettiin Lontoossa. Ilmiön kansainvälisyydestä kertoo, että heti toisen maailmansodan jälkeen 1946 perustettiin Helsingissä Suomen spiritualistinen seura.



Kiinnostus rajatilaan ja yhteyteen henkimaailman ja reaali­maailman välillä näkyy 1940-luvun elokuvissa. Erilaiset goottielementein maustetut, haamuja, taivaskäyntejä ja transsendenttejä elementtejä sisältäneet, usein koomisetkin, elokuvat olivat suosiossa. Tämä näkyy myös teatteriproduktioissa, kuten Noël Cowardin näytelmän *Blithe Spirit* vuosikausia jatkunut suosio 1940-luvun alun Lontoossa kertoo. Myöhemmin myös David Leanin ohjaamana elokuvana tunnettu komedia keskittyy kirjailija Charles Condominen koollekutsu­maan meedioistuntoon. Se syntyi konkreettisen tuhon keskellä, kun Cowardin asunto ja työhuone tuhoutuivat Lontoon pommituksissa.

Skottilainen kirjailija Josephine Leslie julkaisi vuonna 1945 pseudonyymillä R. A. Dick paljon lukijoita saaneen romaanin *Ghost and Mrs. Muir*. Romaani ja sen kirjailija lienevät unohtuneen, mutta tarina jäi vahvasti elämään Joseph L. Mankiewiczin tunteikkaassa samannimisessä elokuvassa *Kummitus ja rouva Muir (Ghost and Mrs. Muir, 1947)*. Elokuvasta tuli katsoja- ja kriitikkomenestys. R. Barton Palmerin mukaan se on yksi ohjaajalle tyypillisistä kirjallisista elokuvista (*literary cinema*), joissa on kirjallista tenhovoimaa erityisesti vahvan kuvallisen ilmaisen ja tyylikkään käsikirjoituksen ansiosta.

Elokuva teki lähtemättömän vaikutuksen, kun sen näin noin kymmenvuotiaana ensimmäisen kerran. Huomaan nyt, että elokuvaan liittyvät teemat: itsellisen naisen ponnistelut, elämän spiritualistiset ulottuvuudet, kirjailijuus ja elämäkerrallisuus ovat kulkeneet matkassani myös tutkijanurallani. Nykyisessä katsomiskokemuksessani elokuva ei ole ajalle tyypillinen ”kummituselokuva”, tai komedia, vaan ennen muuta harvinainen draama yksinäisen, myös vanhenevan naisen elämän valinnoista ja elämäkulusta sekä toisaalta sukupuoliroolien muutoksista. Feministinen tarkastelukulma syvenee, mikäli elokuvaa ja romaania tarkastelee suhteessa sen syntyajankohtaan.

### **”I have my own life to live”**

Margaret D. Steitzin tulkinnassa Leslien romaani luetaan naiskirjailijan vastauksena sodanjälkeiseen naisen aseman muutokseen. Väestöpolitiikka ajoi yksilön identiteetin ohi halutessaan naisista ennen muuta äitejä uusille sukupolville ja vaimoja sodasta palaaville, kauhut kokeneille miehille. Yksilöllisen identiteetin pyynnöille, oman tilan vaatimuksille tai emansipatorisille haaveille ei ollut tilaa sodanjälkeisessä todellisuudessa. Niin menetettyjen rakkaiden kuin omien halujen haamut tuli polttaa tuhkaksi ja keskittyä uuden sodanjälkeisen maailman huoltamiseen ja kasvattamiseen. Leslien romaani, jossa yhteys tuonpuoleiseen ruumiillistuu talon entisen omistajan, kapteeni Daniel Creggin hahmossa, toi lohtua ja rohkaisi ajatuksiin yhteyden mahdollisuudesta tuonpuoleiseen. Konkreettisesti se tarjosi kuitenkin sellaisen naisen mallin, joka vastusti ajan yleistä henkeä ja sovinnaisuutta.

*Kummitus ja rouva Muir* kuvaa omapäisen, omaa tilaa ja itsenäisyyttä janoavan Lucy Muirin ratkaisuja, kun hän miehensä kuoltua ja suruajan mentyä ohi lähtee pois sukulaisten luota ja hakeutuu omilleen lapsensa Annan kanssa. Etelä-englantilaiselta merenran-

nalta löytyvä tyhjillään pitkään ollut Gull Cottage kutsuu Lucy Muiria mystisesti luokseen. Pelottelu haamuista ei saa Lucyä perääntymään, vaan ihastelemaan, kuinka kertakaikkisen lumoava voisi olla kummitteleva talo. Elokuvasa Lucy asettuu taloksi apulaisensa Marthan ja tyttärensä Annan kanssa – kirjassa hänellä on myös poika.

Leslien romaani sai paljon lukijoita, ja myös elokuvasta tuli suuren yleisön elokuva. Sitä on pidetty yhtenä Lucy Muiria esittäneen Gene Tierneyn parhaista elokuvasuorituksista, josta hän ei kuitenkaan saanut Oscar-ehdokkuutta. Tarina tarjosi sota-ajan kokeneille naisille esikuvan naisesta, joka ei alistunut muiden päätöksiin, vaan otti elämän omiin käsiinsä.

Lucy Muirin emansipatorisuus tulee jo elokuvan alussa esiin, kun hän päättäväisesti lähtee etsimään omaa taloa, mutta ennen kaikkea yhteys tuonpuoleiseen, kuolleen miehen läsnäolo mahdollistaa Lucyille oman elämän haltuunoton ja vähitellen muotoutuvan yksilöllisen identiteetin ja elämäntavan. Tätä kurittoman haamun ja seikkailevan merikapteenin merkitystä naisen itsenäistymiselle voi toki kritisoida lopultakin perinteisenä mallina. Margaret D. Steitz pohtiikin, josko tämä asetelma häiritsi myös kirjailija Leslietä, sillä seuraavassa, paljon myöhemmin julkaistussa romaanissaan *The unpainted portrait* (1954) hän keskittyi kahden naisen suhteen kuvaukseen ja jätti miehet marginaalisiin rooleihin. Samalla kuitenkin hävisi se huumori ja sarkasmi, joka Lucy Muirin ja kapteenin suhdetta säkenöittää.

Elokuvasa onkin sen alkupuolella lähes screwball-elokuvan tyylistä sanailua ja komiikkaa, kun haamuja pelkäämätön ja omanarvontuntoinen Lucy Muir kohtaa merikapteenin haamun talonsa keittiössä lämmittäessään kuumavesipulloa, ja haamu kiusoittelee rouvaa sammuttelemalla öljylamppuja ja kaasuhellan liekkiä. Gene Tierney oli ensimmäisissä kuvauksissa tehnytkin rouva Muirin hahmosta lennokkaan, nokkelan ja komediallisemmän. Palaverissa



ohjaajan ja tuottajan kanssa Tierneyn hahmotelmaa korjattiin, ja Muirin hahmoa vakavoitettiin. Usein kyseisen elokuvan kohdalla kuitenkin huomioidaan, että se taiteilee monien lajityyppien raja-  
mailla – mikä ei lopulta koidu elokuvan turmioksi, vaan tuottaa siihen ainutlaatuisen vireen, jossa yhdistyvät nokkela, emansipatorinen, sukupuolirooleilla leikkitelevä sanailu ja vakavampi, paikoin dramaattinenkin henkilödraama, romanttinen elokuva ja jopa kauhuelokuvamaiset piirteet.

Tyylin mukaisesti sanailu kohdistuu sukupuolirooleihin ja stereotyyppioihin, joita molemmat pyrkivät omalta osaltaan rikkomaan. Kapteenin sarkastinen hahmo saa Lucyn silmissä uuden ulottuvuuden tämän siteeratessa John Keatsin runoa ”Nightingale”, jossa liikutaan unimaailman epämääräisessä tilassa ja kuvataan Risto Niemi-Pynttärin mukaan kaipuuta pois huolten ja tuskan maailmasta kohti esteettistä sfääriä. Lucyn pelkäämättömyys ja Gull Cottagea kohtaan tuntema intuitiivinen rakkaus sulattaa kapteenin hyväksymään uuden asukkaan. Kapteeni saa Lucyn vapautumaan vähitellen rooliodotuksista, mikä saa hieman huvittavankin ilmaisunsa kapteenilta opituista kirosanoista, mutta myös tämän rohkeudesta tehdä omia valintoja. Kapteeni myös ”antaa” Lucyn tehdä erheen ja tarttua uuteen rakkauden kipinään, jonka hän kohtaa kirjallisen ja taiteellisen miehen hahmossa. Lucy elää perinteisen romanttisen, äkkinäisen rakkaustarinan, joka kuitenkin päättyy pettymykseen, kun Lucy saa tietää miehen olevan naimisissa. Vuosikymmeniä myöhemmin Lucy toteaa erheensä tyttärelleen, joka saakin elokuvassa kenties edustaa sitä uutta naissukupolvea, joka on vapaampi rooliodotuksista ja tekee mitä haluaa välittämättä ulkopuolisten odotuksista. Äidin ja tyttären keskustellessa keskenään selviää, että kapteeni oli kohdannut pienen Annan useita kertoja ja ollut Annan lapsuuden suuri rakkaus. Annassa kenties ruumiillistuu kapteenin naisihanne. Ehkä kapteeni kasvatti Annasta naista, jollaista arvosti ja jollaiseksi halusi Lucy Muirinkin tulevan. Elokuvaa on siten mah-

dollista tarkastella myös patriarkaalisen vallankäyttönä, ja ajatella kapteenia muutoksen, vastavoiman ja murroksen airuena.

### **Kirjallista yhteistyötä**

Muutto taloon merkitsee Lucylle koko entisen elämän uudelleen arviointia, mikä konkretisoituu kapteenin kohtaamisessa. Lucylle kapteenin vauhdikkaan, elämää nähneen hahmon kohtaaminen aiheuttaa tunteen oman elämän merkityksettömyydestä. Hän kysyy: mitä olen elämälläni tehnyt, ja mitä minusta lopultakin jää jäljelle? Elämän realiteetit astuvat esiin, kun selviää, ettei Lucy Muir voi enää elää miehensä omaisuuden tuotoilla. Ratkaisun keksii kapteeni: hän haluaa saattaa elämänsä kirjan kansien väliin.

Toimiessaan haamun kirjurina Lucy Muir näyttäytyy kiinnostavasti siinä automaattikirjoituksen traditiossa, joka oli yksi keskeinen piirre 1900-luvun alun spiritualismissa. Henkimaailman oppaiden avustuksella meedion kykyjä omanneet spiritualistit, erityisesti naiset, kirjoittivat teoksia spiritualismin opeista ja historiasta. Lucy ja kapteeni kirjoittavat kirjaansa, kapteenin elämäkertaa, Gull Cottagen makuuhuoneessa. Lucy istuu kirjoituskoneen ääressä, korjailee kapteenin sanontoja ja kapteeni astelee pitkin huonetta ja muistelee. Lopulta Lucy matkustaa Lontooseen tapaamaan kustantajaa – ja maskuliinista kustannusmaailmaa. Hän törmää heti stereotyyppioihin ja kuulee olevansa yksi niistä miljoonista brittinaisista, jotka kuvittelevat kirjoittavansa menestysromaaneja. Tietysti kustantajan mieli muuttuu, kun hän tarttuu paperinivaskaan, ja Lucyn iltapäivä kuluu katsellen miehen hykertelyä tekstin ääressä. Selitys kirjan tekijyydestä jää elokuvassa loppujen lopuksi ilmaan, mutta keskeistä on ristiriita Lucyn ulkoisen sulkahattuisen habituksen ja ronskia sanastoa sisältävän merikapteeniromaanin välillä.

Kirjoittaminen näyttäytyy elokuvassa konkreettisena elannon ansaitsemisena ja raakana työnä, mikä rikkoo kirjailijuuteen liitettyä

luovuuden auraa. Romaani ja sen ilmeinen menestys, johon ei elokuvassa juuri pidemmälti paneuduta, takaa Lucylle mahdollisuuden säilyttää talo. Ilmeisesti romaanin tuotoilla Lucy pystyy elämään kahden hengen taloudessaan ja kasvattamaan tyttärensä aikuiseksi. Näin yksityiskohtaisiin realiteetteihin ei elokuvassa kuitenkaan mennä. Kirjailija Josephine Leslien agendalla on mahdollisesti ollut kirjailijan elämän raadollisuuden ja materiaalisuuden avaaminen huolimatta tarinaan muuten liittyvistä mystisistä ja romanttisista elementeistä.

### Ajan kuluminen

Kuten romaanissa myös elokuvassa suhde historialliseen aikaan rakentuu väljästi, vailla selkeitä viitteitä vuosilukuihin tai historiallisiin tapahtumiin. Gull Cottage tuntuu olevan jossain ajan toisella puolen, kun aallot lyövät esteettä sen rantoja yhä uudestaan ja maisema sekä talo säilyvät samanlaisina. Meri merkityksellistyy ajallisuuden, olemassaolon ja katoavaisuuden symbolina. Myös Lucyn nimi Muir tarkoittaa Gaelin kielellä merta. Mereltä nouseva sumu ja sumutorvien ääni toistuvat tilallisina ja ajallisina elementteinä läpi elokuvan Bernard Hermannin säveltämän jyhkeän ja dramaattisen musiikin rinnalla. Konkreettinen ajan merkki on myös rannalla olevaan lautaan kaiverrettu Annan nimi, joka viimeisissä kuvissa on jo lähes mereen vajonnut, mutta yhä näkyvissä.

Merellisyyden vastakohtaksi asettuu elokuvan alun lyhyt (lavaste)näkymä ahtaaseen, savuiseen Lontooseen, joka pian kuitenkin vaihtuu esteettiseen katunäkymään. Historiallisen ajan voi pikimmiten päätellä autoista, joilla elokuvassa jo sen alusta lähtien liikutaan sekä vaatetuksesta. Lucy Muirin puvut sijoittavat tapahtumat selkeästi aikakausiinsa: alun pitkät puvut hienoine hattuneen, suruharsoineen ja keveine, ilmavine kesäpukuineen sekä uima-asuineen paikantuvat tiiviisti 1900-luvun ensimmäisiin vuosiin. Elokuvan

ainoa ajallisuuteen viittaava määre tulee ilmaistuksi Lucy Muirin suulla: mehän elämme jo 1900-lukua. Sukupuolten välisten suhteiden ja naisen aseman kuvauksen kautta elokuva sijoittuu naisten oikeuksien laajenemisen aikaan. Lucy Muir herättää pahennusta ottaessaan elämänsä omiin käsiinsä, halutessaan itselleen talon ja oman elannon.

Ensimmäinen iso ajallinen noin parinkymmenen vuoden siirtymä tapahtuu Lucylle tavaksi tulleen rantakävelyn kautta. Rannalla asteleekin polvipituiseen tweedasuun pukeutunut nainen, jonka hiukset ovat lyhentyneet ja jo aavistuksen harmaantuneet. Lucy Muirin valinta itsenäisestä elämästä kulminoituu tähän tarmokkaasti kävelevään 1920-luvun lopun naiseen, jolla on oma rutinoitunut arkensa kävelyineen, kuumine maitoineen ja kello neljän päivänokosineen. Elokuvan tulkinnassa kerroksellistuvat monet aikatasot, kun läsnä on itse romaanin kirjoittamisajankohta sota-ajan lopulla 1945, jolloin Josephine Leslien romaani on tulkittavissa vasten sota-ajan kontekstia. Romaanissa ja elokuvassa rakentuva ajallinen kaari kommentoi sen sijaan sukupuoliroolien muutosta uuden vuosisadan kynnyksellä ja 1900-luvun alun muutosta.

\* \* \*

Katsoja voi lopulta jäädä epäilemään Lucyn ja kapteenin suhteen todellisuutta. Annan ja äidin myöhempi keittiökeskustelu viriää yhteisestä uskosta ja epäuskosta henkiolentoa kohtaan. Kapteenin hahmon voi nähdä symbolisena heijastuksena Lucy Muirin elämänmuutoksesta ja kyvystä ottaa oma identiteetti haltuun. Näin hänet voisi nähdä Lucyn maskuliinisena puolena, joka tekee hänestä itsenäisen naisen. Elokuvassa painottuu kuitenkin rakastuminen haamun ja rouva Muirin välillä. Kapteenin haamun pitkä poissaolo Lucyn elämästä tekee Lucyn valinnoista arvokkaan ja itsenäisen: hän on elänyt hienon ja tyydyttävän elämän kahden Marthan kans-

sa, onnellisena talossaan. Lopussa mahdollistuu romanttinen kohtaaminen, kun iäkäs Lucy kuolee nojatuolissaan kuuma maitolasi kädessään ja kapteeni tarttuu häntä kädestä. Lucyn kasvot nuortuvat ja yhdessä haamupari astuu tuonpuoleiseen, missä väsymys tai ajan loppuminen ei enää koskaan vaivaa.

## Lähteet

*Ghost and Mrs Muir*/Kummitus ja rouva Muir. United States, 1947. Universal Studios. O: Joseph L. Mankiewicz, K: Philipp Dunne, Ku: Charles Lang, M: Bernard Hermann, N: Gene Tierney, Rex Harrison, George Sanders, Edna Best, Natalie Wood. DVD, Twentieth Century Fox Home Entertainment 2003, 99 min.

*Blithe Spirit* (play). Wikipedia [http://en.wikipedia.org/wiki/Blithe\\_Spirit\\_\(play\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Blithe_Spirit_(play)). Haettu 1.2.2011.

Gene Tierney. Wikipedia [http://en.wikipedia.org/wiki/Gene\\_Tierney](http://en.wikipedia.org/wiki/Gene_Tierney). Haettu 1.2.2011.

*Ghost and Mrs. Muir*. The Internet Movie Database. <http://www.imdb.com/title/tt0039420/>. Haettu 15.1.2011.

Kallioniemi, Kari: A Matter of Life and Death millennialaisen transsendenssin kuvaajana. *Wider Screen* 2000/3-4.

Kontio, Helena: *Elävä yhteys henkimaailmaan. Suomen spiritualistinen liike 1946–1996*. Suomen spiritualistinen seura ry, Oulu 1996.

Lower, Cheryl Bray & Palmer, R. Barton: *Joseph L. Mankiewicz: critical essays with an annotated bibliography and a filmography*. McFarland and Company, Inc., Publishers, 2001.

Niemi-Pynttäre, Risto: Euroopan kirjallisuushistoria. Romantiikka. *Kirjallisuuden aikajana*. Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto. [https://webapps.jyu.fi/koppa/avoimet/taiku/kirjallisuuden\\_aikajana/romantiikka/englanti/runoiljoita/keatsin-oodi-satakielelle](https://webapps.jyu.fi/koppa/avoimet/taiku/kirjallisuuden_aikajana/romantiikka/englanti/runoiljoita/keatsin-oodi-satakielelle). Haettu 3.2.2011.

Salmi Hannu: Blogi. 26.11.2010 Hellä vihollinen.

<http://hannusalmi.blogspot.com/2010/11/hella-vihollinen-1936.html>

Owen, Alex: *The Darkened Room. Women, Power and Spiritualism in Late Nineteenth Century England*. Virago Press, London 1989.

Steitz, Margaret D: The Ghost and Mrs. Muir: Laughing with the Captain of the House. *Studies in the Novel*, Vol. 28, 1996.

## Leskirouva Larissan avioliitto eli kuinka Gustaf Molinin elämäntyö katosi

Outi Hupaniittu

Elokuussa 1946 hotelli Tornissa keskusteltiin saksalaisten elokuvien esityskopioista, jotka rauhansopimuksen nojalla oli luovutettava Neuvostoliitolle. Keskustelu kääntyi saksalaisten elokuvateatterio-  
mistuksiin Suomessa, ja esille nousi eräs rouva Molin, josta neuvos-  
toliittolaiset kiinnostuivat. Samalla saatiin sinetti sille, ettei hänen  
edesmenneen puolisonsa Gustaf Molinin vaihteita ole juuri muistettu,  
kun on kirjoitettu suomalaisesta elokuvasta.

Historian kirjoittaminen on aina valintojen tulos – jotain otetaan,  
paljon jätetään pois. Suomalaisen elokuvahistorian kohdalla valin-  
toja on tehty raskaalla kädellä, sillä ensimmäiset tekstit pohjasivat  
tarkoitushakuisiin markkinointikirjoituksiin ja osa tällöin syntyneis-  
tä uskomuksista elää edelleen. Suurimpia kliseitä on ajatus vuonna  
1919 perustetusta Suomi-Filmistä ”maan ensimmäisenä elokuvayh-  
tiönä”. Alkuperäisillä, 1920-luvun markkinalauseilla tarkoitettiin  
ehkä hieman muuta kuin millaiseksi tulkinta on muotoutunut, mut-  
ta niistä syntyi illuusio, ettei vuotta 1920 edeltänyttä elokuvaa  
voinut oikein edes elokuvaksi kutsua. Syntyi mielenkiintoinen risti-  
riita: autonomian aikainen elokuvatuotanto ei ollut tuntematonta,  
mutta siitä kirjoitettaessa muistettiin korostaa, etteivät filmit nyt  
oikeastaan kunnan elokuvia olleet, eivät ainakaan jos verrataan  
”siihen oikeaan”, 1920-luvun alussa käynnistyneeseen tuotantoon.  
Samoin varhaisten elokuvien tekijyys koettiin kyseenalaiseksi ”oikei-  
siin” elokuvantekijöihin verrattuna. Mainoksesta tuli tulkintakehys,

jonka läpi historiaa katsottiin.

Autonomian aikainen näytelmäelokuva sai kunniansa takaisin jo kymmenisen vuotta sitten, kun eräs turkulainen kulttuurihistorian professori julkaisi herkullisen tutkimuksensa *"Kadonnut perintö. Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916"*. Teos vakuutti lopullisesti lukijansa siitä, että kyllä sitä elokuvaa ihan oikeasti tehtiin jo ennen 1920-lukua. Elokuvahistoriassa riittää kuitenkin mainoslauseisiin perustuvia "faktoja". Eräs näistä on liikemies Gustaf Molinin osuus suomalaisessa elokuva-liiketoiminnassa - hänen nimitäin muistetaan yhdestä ainoasta tapauksesta, vuosien 1927–1928 trustisodasta.

1920-luvun lopulla ruotsalaissyntyinen Gustaf Molin edusti kaikkea sitä pahaa, jota suomenkieliset ja -mieliset elokuvayhtiöt julistivat vastustavansa. Hänellä ei ollut Suomen kansalaisuutta, hän puhui ruotsia, hänen suojeluksessaan ollut Komedia-Filmi teki "vääränlaista elokuvaa". Hän onnistui hankkimaan kilpailijoita paremmat sopimukset ulkomaisten suuryhtiöiden kanssa, minkä ansiosta syttyi trustisota, kun vastapuoli julisti suomalaisen elokuva-alan olevan vaarassa luisua kokonaisuudessaan vieraaseen valtaan. Kirjoittelu piirsi kaljupäisen liikemiehen otsalle pirunsarvet, teki hänestä suuren uhkan, häijyn ulkopuolisen, joka yritti järkyttää "oikeaa suomalaista elokuva-liiketoimintaa". Niin tuolloin kuin myöhemminkin kirjoitettiin kertomusta kansallisesta elokuvasta, johon Molin ei sopinut.

Todellisuudessa ulkomaisilla yhtiöillä ei näytä olleen kovin suurta osaa trustisodassa - ei normaaleja levityssopimuksia suurempaa. Niin aikaisemmin kuin myöhemminkin koettiin vaiheita, jolloin suomalainen elokuva-liiketoiminta oli huomattavasti riippuvaisempaa ulkomaisista toimijoista, kun taas vuonna 1927 kyse oli Suomessa jo vuosia toimineiden ryhmittymien keskinäisestä kilpailusta. Elokuvien esittäminen oli huomattavasti kannattavampaa kuin filmaaminen, joten kaikki halusivat hyötyä maahantuonnista. Tilan-



ne kiristyi suurten yrityskauppojen myötä, ja parhaiten pärjännyt Molin suututti heikommin menestyneet. Ulkomaalaisuutensa takia hänestä oli helppo muovata paha ulkopuolinen, syyllinen ilman oikeutta puolustautua. Näin jälkikäteen hänestä ei juuri muuta muistutakaan.

Kun pengoin 1920–1930-lukujen elokuva liiketoimintaa, oli yllätys suuri, kun törmäsin Gustaf Molinin nimeen vähän väliä mitä yllättävimmissäkin yhteyksissä. Hän ei ollutkaan mikään lyhytaikainen tuttavuus, joka olisi ilmestynyt trustisodan ajaksi ja jälleen kadonnut, vaan hän rakensi määrätietoisesti elokuvaimperiumiaan 1920-luvun alusta alkaen. Siihen kuului eri aikoina kymmenen yhtiötä, jotka harjoittivat elokuvien maahantuontia, levitystä ja esitystä. On totta, että suurimmillaan hänen valtansa oli juuri 1920-luvun lopulla, mutta jo vuosia aikaisemmin hän oli kuulunut suurimpien levittäjien joukkoon. Vuonna 1927 hänen onnistui saada joukko keskeisimpiä maahantuontilisenssejä, joiden ansiosta hän tarkastutti melkein 42 prosenttia kaikesta elokuvasta Suomessa. Vuoteen 1930 mennessä hänen osuutensa ei kertaakaan pudonnut alle kolmanneksen tarkastetuista filmeistä. Molinin taru ei siis päättynyt heti trustisodan rauetessa vuoden 1928 tienoilla, vaan osapuolet rauhoituivat päästeltään pahimmat höyryt ulos ja jatkoivat liiketoimia kukin omien mahdollisuuksiensa rajoissa.

1930-luvun puolella Molinin osuus tarkastetuista elokuvista oli enää alle kymmenen prosenttia, joten hänellä meni huomattavasti huonommin kuin 1920-luvulla. Syynä eivät olleet suomalaiset kilpailijat vaan suuret Hollywood-yhtiöt, jotka perustuvat Suomeen omia levitysfirmejaan. Gustaf Molin sen paremmin kuin muutkaan toimijat eivät enää saaneet osuuksiaan amerikkalaiselokuvien tuotoista.

Molinin yhtiöt kuitenkin tekivät paljon muutakin kuin toivat maahan elokuvaa, joten tuottamattomiksi hänen liiketoimensa eivät missään vaiheessa käyneet. Hän esimerkiksi omisti useita elokuva-teattereita, mutta hänen kaikista liiketoimistaan ei ole tarkkaan

tietoa, sillä yhtiöiden arkistot eivät ole tiettävästi säilyneet. Gustaf Molin oli kuitenkin yksi merkittävimmistä hahmoista suomalaisessa elokuva liiketoiminnassa vuodesta 1921 aina kuolemaansa asti vuonna 1938. Liikemiehenä hän oli tiukka ja taitava, mutta ei missään nimessä muita hankalampi tai häijympi. Viimeistään pirunsarvet katoavat miehen päästä, kun lukee Suomen Kinolehdessä julkaistun muistokirjoituksen:

Johtaja Molin oli yksityiselämässään hilpeä ja reipas seuramies ja liiketoimissakin antoi tämä hänen leppoisa maailmanmiehenotteensa niille, jotka hänen kanssaan joutuivat kosketuksiin, kuvan avarakatseisesta elokuvamiehestä, jota nyt laaja tuttavien ja ystävien piiri kaippaa.

Kaikesta päättäen aikalaisten käsitys miehestä oli monin verroin parempi kuin meidän, joiden arvioita ovat ohjanneet trustisodan aikaisten kiukkuisten kirjoitusten perusteella tehdyt tulkinnat.

Gustaf Molinin katoamisen suomalaisen elokuva liiketoiminnan historiasta viimeisteli hänen yritysryhmänsä kohtalo 1940-luvun lopulla. Kun hänen perintönsä pyyhkäistiin kartalta Valvontakomission myötävaikutuksella, ei mieliin jäänyt muuta kuin 1920-luvun lopulla käyty taistelu, jossa tarjolla oli vain roiston rooli. Tämän takia meidän on palattava katsomaan, mitä Hotelli Tornissa tapahtui.

### **Vaimon uusi kansallisuus vie omaisuuden**

Elokuussa 1946, jolloin lähtölaskenta alkoi, oli Molinin kuolemaantaan kulunut kahdeksan vuotta. Omaisuus oli siirtynyt testamenttimääräyksellä vaimo Larissalle, joka oli miehensä tavoin Ruotsin kansalainen. Larissa Molin oli noussut elokuvayhtiöiden toimitusjohtajaksi, eikä sota näytä vaikeuttaneen hänen toimintaansa, mutta sen lopulla yksityisasiat sotkivat kuvion.

Leskirouva Molin avioitui helmikuussa 1944 saksalaisen liikemiehen Friedrich Emil Köhlerin kanssa. Puolta vuotta myöhemmin

Suomi ja Neuvostoliitto solmivat aselevon ja Saksasta tuli vihollinen. Jo aiemmin rouva Molin-Köhler oli päättänyt poistua maasta, sillä heinäkuussa 1944 hänelle oli myönnetty lupa viedä muuttotavaraa Ruotsiin. Pian Molinien kolmetoistavuotias tytär Margaretha sai toisen lisenssin ja tavaraa vietiin myös ilman lupaa. Elokuun 1944 ja tammikuun 1945 välisenä aikana omaisuutta kulki Suomenlahden yli seitsemän tuhatta kiloa kolmessa eri kuormassa. Elokuvyhtiöt, joita tässä vaiheessa oli seitsemän ja jotka omistivat ainakin neljä teatteria, jatkoivat toimintaansa vanhaan tapaan, vaikka toimitusjohtaja siirtyikin Ruotsiin.

Hotelli Tornissa elokuussa 1946 järjestetty neuvonpito liittyi Suomen ja Neuvostoliiton välisen rauhansopimuksen ehtojen toteuttamiseen, sillä sen mukaan kaikki Suomessa 19.9.1944 ollut saksalainen omaisuus luovutettiin Neuvostoliitolle. Kyseinen neuvonpito koski Suomessa olleita saksalaisfilmejä, jotka muun omaisuuden tavoin olivat siirtojen piirissä. Liittoutuneiden valvontakomission insinööri Notkin ja Ulkomaisen omaisuuden hoitokunnan (UOH) luutnantti Ilkka Tapiola olivat kutsuneet paikalle Suomen Filmikamarin asiamiehen Ensio Hiitosen selvittämään elokuvien levitykseen liittyviä sopimuskäytäntöjä.

Insinööri Notkin oli tyytyväinen Hiitosen selvityksiin, vaikka pyysikin vielä tarkennuksia. Hän halusi varmistua, ettei filmien siirtoprosessi aiheuttaisi epäselvyyksiä, jotka voisivat poikia korvausvaatimuksia tai ettei Suomeen jäisi yhtäkään saksalaiselokuvaa. Lopuksi hän lähes ohimennen tiedusteli, omistivatko saksalaiset elokuvateattereita. Varsinaisia saksalaisia omistuksia ei ollut, mutta Hiitonen kertoi kokousmuistion mukaan:

[E]ntinen balttilainen rouva Molin, joka aluksi oli ollut naimisissa ruotsalaisen, sittemmin saksalaisen kanssa, on omistanut Helsingissä teatterit Royal, Capitol ja Plaza, jotka hänen [Hiitosen] tietämänsä mukaan ovat edelleenkin nykyään

Ruotsissa oleskelevan rouva Molinin omaisuutta.

Viittaus balttilaiseen taustaan saattoi pitää paikkansa, sillä Larissan tyttönimi oli Grigorowa. Nähtävästi tätä peittääkseen rouva Molin oli 1930-luvulla käyttänyt nimeä Clarissa. Notkin kiinnostui Hiitosen antamista tiedoista, mutta todennäköisesti Molinin yhtiöiden lähtölaskenta olisi käynnistynyt joka tapauksessa, sillä luutnantti Tapiola vakuutti UOH:n jo selvittävän rouva Molinin asiaa. Kokouksesta lähtien tilanne oli kuitenkin selvä: Neuvostoliitto halusi Molinin yhtiöt, joiden pääkonttori oli sopivasti suoraan Valvontakomission ikkunoiden alla Mannerheimintielle teatteri Capitolin yhteydessä.

Larissa Molin-Köhlerin muutosta Ruotsiin oli kulunut jo pari vuotta. Avainasemaan nousi kysymys hänen kansalaisuudestaan avioliiton jälkeen. Ulkomaisen omaisuuden hoitokunta pyysi selvityksiä niin Suomen ulkoministeriöstä kuin Tukholman lähetystöstäkin. Hoitokunta pelasi seuraavina viikkoina aikaa, kyseli toimintaohjeita ja yritti toppuutella Valvontakomission ja Neuvostoliiton kaupallisen edustuston vaatimuksia. Ratkaisu tuli kuitenkin pian: rouva Molin-Köhler oli yhä Ruotsin kansalainen, mutta Saksan lain mukaan hän oli saanut miehensä kansalaisuuden avioliiton myötä. Rauhansopimuksen nojalla kaikki se Larissan omaisuus, joka oli ollut Suomessa välirauhan solmimisen päivänä 19.9.1944, kuului Neuvostoliitolle.

Tilanne eteni nopeasti. Vielä syksyn 1946 aikana hoitokunta siirsi Larissa Molin-Köhlerin Suomeen jääneen omaisuuden Neuvostoliiton kaupallisen edustuston nimiin. Luovutus sai Ruotsin valtion kimpaantumaan ja lähettämään Suomelle verbaalinootin, jossa korostettiin, että Ruotsin kansalainen oli perinyt omaisuutensa ruotsalaiselta mieheltään. Kaiken lisäksi tiukan avioehdon mukaan herra Köhlerillä ei ollut oikeutta elokuvayhtiöihin. Ruotsi esitti, että rouva Molin-Köhlerin kahdesta kansalaisuudesta ruotsalaisuus tuli katsoa ensisijaiseksi ja riistetty omaisuus tuli hetimiten joko palauttaa

tai korvata. Suomen lakoninen vastaus tuli muutamaa päivää myöhemmin: voittajavaltojen päätösten, valvontakomission linjausten ja saksalaisesta omaisuudesta annetun lain perusteella omaisuus kuului Neuvostoliitolle, eikä Suomi katsonut olevansa korvausvelvollinen. Tätä pidemmälle naapureiden kinastelu ei edennyt, sillä niin Suomi kuin Ruotsikin olivat tilanteessa voimattomia.

Kun Neuvostoliitto oli saanut yhtiöt haltuunsa, niissä suoritettiin perusteellinen tilintarkastus. Kesällä 1947 SNTL:n kaupallisella edustustolla olikin osoittaa UOH:lle, että välirauhan solmimisen jälkeen erinäisiä kuluja oli ollut melkein kaksi miljoonaa markkaa, joiden korvaamista vaadittiin kokonaisuudessaan. Nähtävästi samoin toimittiin muidenkin kanssa: uusi omistaja katsoi, että 19.9.1944 alkaen kaikki menot oli luvatta maksettu ulos yhtiöistä, vaikka omistajuuksia alettiin konkreettisesti siirtää vasta paria vuotta myöhemmin. Hoitokunta ei suostunut vaatimuksiin mutta korvasi Larissa Molin-Köhlerin saamat palkat, jotka olivat alle kymmenen prosenttia koko summasta. Prosessi ei kuitenkaan vielä päättynyt, sillä seuraavaksi huomattiin Ruotsiin välirauhan jälkeen viedyt muuttokuormat, joita korvattiin Neuvostoliitolle 300 000 markan arvosta syksyllä 1949. Vasta nyt pantiin piste Larissan uudesta avioliitosta alkaneelle tapahtumakululle, joka teki lopun Gustaf Molinin elokuvaimperiumista.

## **Tapaus, joka ei sovi suomalaisen elokuvan kansalliseen kertomukseen**

Molinin yhtiöiden kautta tuotiin seuraavina vuosikymmeninä neuvostoelokuvaa Suomeen. Yhtiöiden määrä karsittiin vähitellen ja toiminnot keskitettiin Kosmos-Filmiin ja Capitoliin. Toiminta jatkui niin kauan kuin SNTL oli olemassa ja yhtiöt pysyivät senkin jälkeen venäläisessä omistuksessa. Mannerheimintiellä sijainneesta teatteri Capitolista tuli neuvostofilmien tärkein esityspaikka Suomessa ja

niin maahantuonnista kuin levityksestäkin huolehti Kosmos-Filmi, joka oli jo Molinin alaisuudessa toiminut neuvostoideologiaankin sopivalla nimellä. Yhtiö lakkautettiin 2000-luvun taitteessa, mutta Capitol toimii edelleen, nykyisin Sovexportfilmin omistuksessa maahantuontiin keskittyen.

Larissa Molin-Köhler perheineen sen sijaan katosi historian hämäriin 1940-luvun lopussa. Hyvin toisellakin tavalla olisi voinut käydä. Jossittelua varten voi esille nostaa Adams-Filmin, joka oli Molinin yhtiöiden tavoin 1920–1930-luvun merkittävimpiä elokuva-alan toimijoita. Johtaja Abel Adams oli Molinia kaksi vuotta nuorempi, mutta oli toiminut elokuva-alalla yhdeksän vuotta pidempään. Loppukesällä 1938 Molin ja Adams kuolivat vain kahden viikon välein. Myös Adams-Filmissä vallankahvaan tarttui leskirouva ja myös hän avioitui myöhemmin uudelleen. Signe Adamsin puoliseksi tuli vuonna 1946 Georg af Forselles, mutta Signe-rouva johti yhtiötä vielä vuosia ja lopulta siirsi vallan tyttärelleen Felicia Adamsille. Omistus pysyi perheellä aina 1980-luvulle asti, jolloin Adams-Filmi fuusioitiin parin muun vanhan yhtiön kanssa Finnkinoksi.

Gustaf Molinin ja Abel Adamsin eläessä heidän yhtiönsä olivat olleet hyvin samanlaiset. Kummatkin olivat perustaneet toimintansa maahantuonnille ja levittämiselle, mutta jonkin verran oli osallistuttu filmaustoimintaan. Adams-Filmi tuotti lyhytelokuvaa sekä muutamia näytelmäfilmejä, kun taas Molin toimi yhteistyössä Taide-Filmin ja Komedia-Filmin kanssa ja oli jopa Suomi-Filmin osakkaana. Trustisodassa he olivat rintamalinjan vastakkaisilla puolilla: Abel Adams, alkuperäiseltä nimeltään Aapeli Korhonen, kuului suomenkielisiin ja -mielisiin, vaikkei ollutkaan ärhäkimpiä tai äänekäimpiä. Abel Adamsin ääni kuitenkin kuului huutamattakin, sillä hän oli Suomen Biografiliiton puheenjohtaja koko 1920-luvun ajan. Molinille ei kertynyt liitosta lainkaan hallituspaikkoja, ainoastaan parin vuoden pesti tilintarkastajana, mutta hänen oikea kätensä Arnold Sundgren toimi melkein koko 1920- ja 1930-luvun kassan-

hoitajana, joten vastakkainasettelu ei johtanut väli-rikkoon alan kattojärjestössä.

Trustisota ei näytä juuri vaikuttaneen elokuva-alan sisäisiin valtasuhteisiin suurimman kiihkon kuukausia pidempää, mutta sen rajalinja konkretisoi Molinin ja Adamsin eron. Kummatkin olivat menestyneitä, keskeisiä hahmoja, ja kumpikin oli hyvin verkostoitunut niin kotimaisiin kuin ulkomaisiinkin elokuvapiireihin. Abel Adams, joka Biografiliiton puheenjohtajana jo valmiiksi nautti suurempaa arvostusta, oli kiistassa ”oikealla” puolella, eli sillä, jonka kannat otettiin huomioon suomalaista elokuvahistoriaa kirjoitettaessa. Kai-ken lisäksi Adams-Filmi selvisi sotavuosista suuremmitta kolhuitta ja panosti sen jälkeen entistä enemmän elokuvatuotantoon, eli kiri ”oikeiden elokuvayhtiöiden” joukkoon. Yhtiön asema suomalaisen elokuvahistorian kaanonissa ei ollut missään vaiheessa uhattuna.

Gustaf Molinista puolestaan tehtiin trustisodan paha ulkopuolinen, joka ei sopinut kansalliseen elokuvakertomukseen. 1930-luvulla hän jatkoi uraansa kuten ennenkin ja ainakin muistokirjoituksen perusteella nautti arvostusta paitsi työssään myös mutkattomana seuramiehenä. Hänen liiketoimensa olivat kuitenkin jonkin verran pienentyneet ja Valvontakomissio teki lopun jäljellä olleesta osuudesta samalla kun perhe katosi Ruotsiin. Ei jäänyt perillisiä tai perintöä, jotka olisivat pitäneet Molinin nimeä esillä ja muistuttaneet, että hän teki muutakin kuin osallistui trustisotaan.

Larissan omaisuuden luovutusta ei mainita suomalaisen elokuvan historiikeissa eikä edes Kosmos-Filmin ja Capitolin uusista omistajista ei löydy sivulauseita enempää. Sen sijaan mainintoja löytyy SNTL:n suurlähetystön ukaaseista suomalaiselle elokuvasensuurille, joiden kautta korostuu Kosmoksen ja Capitolin erillisyydet suomalaisesta elokuva-liiketoiminnasta, vaikka Capitol oli koko toimintansa ajan yksi Helsingin suurimmista teattereista. Tämä sinänsä ei ole suuri yllätys kansallista kertomusta korostavissa teoksissa. On mahdollista, että Molinin omaisuuden luovutus on erityisesti haluttu

unohtaa. Syynä ei ollut yksin se, että kyse oli niin luovuttajien kuin vastaanottajienkin kohdalla ulkomaisista ”tunkeilijoista”, vaan myös siitä, että kärjistetyksi ottaen Suomen valtio luovutti Ruotsin kansalaisen omaisuutta Neuvostoliitolle. Ulkomaisen omaisuuden hoitokunnan paperit kuitenkin vakuuttavat, ettei lopputulokselle voitu mitään, joten varsinaista syytä salailuun ei ole. Kansallista elokuvahistoriaa kirjoitettaessa kyse on kuitenkin ollut harhapoluisista ja ulkopuolisista, joiden läsnäolo olisi tuonut roson kertomukseen. Tämä siitäkin huolimatta, että suomalainen elokuva liiketoiminta on aina ollut kansainvälistä.

Väärä kansalaisuus, muita parempi menestys 1920-luvun lopun maahantuontineuvotteluissa ja Larissan epäonninen aviomiesvalinta pyyhkäisivät Molinit pois suomalaisen elokuva liiketoiminnan kartalta siitä huolimatta, että Gustaf oli menestyvä yritysjohtaja ja pidetty seuramies ja yksi keskeisimpiä hahmoja 1920–1930-lukujen elokuva liiketoiminnassa.

### **Gustaf ja Larissa Molinin elokuvayhtiöt ja niiden toimintavuodet**

*Maxim* (1919-, Molinin omistuksessa vuodesta 1926, toiminta loppuu 1930-luvun alussa)

*Filmcentral* (1921–1957, vuonna 1928 nimi muutettiin Coronaksi)

*Royal Film* (1921-, toiminta loppuu 1930-luvun alussa)

*Punainen mylly* (1922–1940, Molinin omistuksessa vuodesta 1923)

*Biorama* (1923–1932)

*Ufanamet* (1926–2001, vuonna 1928 nimeksi muutettiin Kosmos-Filmi)

*Capitol* (1926-, toimii edelleen)

*Filmiaitta* (1926–1959, Molinin omistuksessa vuodesta 1931, vuonna 1932 nimeksi muutettiin Gloria)

*Filmikeskus* (1927-, toiminta loppuu 1940–1950-luvuilla)

*Bio-Arena* (1932–1958)



## Lähteet

Kansallisarkisto, Helsinki

Ulkomaisen omaisuuden hoitokunnan arkisto.

Larissa Molin-Köhlerin henkilömappi. Fe:40, Henkilömapiisto etupäässä saksalaisen omistajan mukaan, Mo-Mö.

Larissa Molin-Köhlerin henkilökortti. Bb:11, Kortisto M-Ö.

Valtion elokuvataarkastamon arkisto

Ba:5-6, Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1923–1928.

Ga:2-4, Kassatilikirjat 1919–1934.

Patentti- ja rekisterihallituksen arkisto

Kaupparekisteriasiakirjat: Adams-Filmi (57.118), Bio Arena (71.236), Biorama (48.946), Filmcentral/Corona (44.756), Filmiaitta/Gloria (57.011), Filmikeskus (60.229), Komedia-Filmi (55.701), Kosmos Filmi (56.452), Maxim (39.667), Punainen Mylly (47.129), Royal Film (44.757), Taide-Filmi (52.679).

Patentti- ja rekisterihallitus, Helsinki

Oy Capitolin (55.606) kaupparekisteriasiakirjat

Tuntematon: *Gustaf Molin [muistokirjoitus]. Suomen Kinolehti* 8/1938, 293.

*Elokuvamiehen kalenteri 1946*. Weilin & Göös, Helsinki 1945.

Hupaniittu, Outi: *Filmitaidetta ja biografibisnestä. Suomalainen elokuva-  
toiminta 1900–1920-luvuilla*. Väitöskirjakäsikirjoitus (tulossa).

Kärpijoki, Laura: *Suomessa olevan saksalaisen omaisuuden luovutus Neuvostoli-  
tolle 1944–1957*. Pro gradu, Helsingin yliopisto, Talous- ja sosiaalhistoria  
2004.

Salmi, Hannu: *Kadonnut perintö. Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*.  
Suomalaisen kirjallisuuden seura ja Suomen elokuva-arkisto, Helsinki  
2002.

Uusitalo, Kari: *Suomen Biografiliitosta Suomen Filmikamariin. Viisi vuosi-  
kymmentä elokuva-alan järjestötoimintaa Suomessa*. Filmikamari, Helsinki  
1974.



## Kauhun maantiede. Matka ja aikamatka Francis Ford Coppolan elokuvassa *Bram Stokerin Dracula*

Petteri Halin

### **Gotiikan painajaiset**

Uskottava todentuntuinen menneisyys ja selkäpiitä kutkuttava kauhu ovat vaikeasti sovitettavissa yhteen. Menneisyys ei ole kauhussa yhtä uskottavaa kuin monessa muussa eilispäivään sijoitetussa tarinassa, koska kauhutarinoissa esiintyy sepitteeksi helposti tunnistettava ylikuonnollinen elementti. Ylikuonnollinen elementti nakertaa myös tarinan taustamiljöön uskottavuutta. Kauhuelokuvat ovatkin perinteisesti olleet pienen budjetin projekteja, jotka mahdollistavat vain marginaalisen menneisyyden hyödyntämisen. Kauhu käyttääkin menneisyyttä usein ainoastaan kulissina ylikuonnollisen pahan temmellykselle tai keinona valottaa esitetyn pahuuden syytä. Tarkempi katsaus genreen osoittaa kuitenkin, että menneisyydellä on tärkeä funktio jo elokuvakauhua edeltävässä kirjallisuudessa.

Erityisesti gotiikaksi ristitty kauhun genre hyödynsi menneisyyttä oivallisesti ja monitahoisesti kauhutarinoissa. Vampyyri- ja kummitustarinat tarjosivat kulissit ihannoida brittiläisyyttä ja tuomita kaikenlaisen vierauden. Gotiikka syntyi Englannissa nk. pitkän 1700-luvun aikana, puhjeten synkimpään ja pimeimpään kukkaansa 1800-luvun loppumetreillä. Gotiikka heijasti voimakkaasti aikakautensa tunteja – erityisesti jatkuvaa välienselvittelyä Euroopan johtoasemasta. Turvautumalla laivastonsa suojaan Englanti saattoi piikitellä vastustajaansa erittäin kielteisin kuvauksin. Vahvasti kse-

nofobinen gotiikka tarjosikin korostetun me versus muut -pohjaisen Englanti-keskeisen maailmankuvan.

Saarivaltakunta edusti tarinoissa sivistyksen tikapuilla korkeimmalle kavunnutta kansakuntaa. Se esitti Englannin protestanttisena, sivistyneenä ja siveellisenä, teknologisesti kehittyneenä, rationaalisenä ja hyveellisenä – modernina eurooppalaisena valtiona. Manner-Eurooppa esitettiin menneisyytensä vankina, absolutismin ja suvaitsemattomuuden maailmana. Kauhutarinoiden vastakkainasettelu tarjosi kauhukirjailijoille myös vapaammat kädet kuvata kielletyimpiä aiheita, kuten erotiikkaa ja seksuaalisuutta. Tarinoissa erotiikka ja seksuaalisuus, villsuus ja eksoottisuus oli sidottu vahvasti toiseuteen, voimakkaaksi vastakohtaksi englantilaiselle sivistys- ja siveyskäsitteelle.

### **Gotiikan tyypistävä verenimijä**

Ennen gotiikkaa eurooppalaisessa folkloressa asusti runsas ja heterogeeninen vampyyrikanta. Osa verenimijöistä oli selkeästi henkio-lentoja, toiset taas kuopastaan esiin kaivautuneita maatuvaan tomumajansa vankeja, jotkut veren vangeista luottivat saalistaessaan viekkautensa, osa saattoi luottaa lamaannuttavaan fear factoriin, ja eräät vampyyreista oli siunattu yliluonnollisin voimin. Muuttamat maallisesta maailmasta poistuvista ihmisistä muuttuivat vampyyreiksi rangaistukseksi omista pahoista teoistaan, osa muuttui vampyyreiksi itsemurhan seurauksena ja eräillä verenvankeus oli seurausta toisen vampyyrin hyökkäyksestä.

Viktoriaaniseen kirjallisuuteen kuuluva gotiikka stereotypisoi vampyyrit yöaikaan keskuudessamme vaeltaviksi olennoiksi. Esimerkiksi tiiliskivisarjaksi venyneen *Varney the Vampire; or, the Feast of Blood*-sarjan (1845–1847) antisankari oli boheemi hirviö, joka kirosi kuole-mattomuutensa ja lopulta tuhosi itsensä tulivuoren pätsiin. Joseph Sheridan *La Fanun Carmilla*-tarinoiden vampyyrittaret taas olivat

naamioituneet ranskalaisiksi ylhäisöneitokaisiksi, jotka yöikaan kävivät ruokailemassa pahaa-aavistamattomalla brittiverellä.

Kaikkein jylhin ja pelkistetyin vampyyrihahmo löytyy teoksesta *Dracula* (1897). Irlantilaisyyntyistä Abraham Stokeria (1847–1912) onkin lopulta kiittäminen ja syyttäminen siitä, että hän tyypisti lopullisesti monipuolisen ja kirjavan eurooppalaisen vampyyri-folkloren yhden muotin hirviöksi. Stokerin vampyyrihahmo oli sekoitus menneisyyttä ja varhaisempia vampyyritarinoita. Stoker käytti *Dracula* hirviönsä esikuvana historiallista hahmoa, transylvalialaista ruhtinasta Vlad Dracula (1431–1476).

Stokerin lanseerauksen jälkeen vampyyri olikin pian yhtä kuin englantia karkeasti murtava itäeurooppalainen aristokraatti, joka yöikaan saapui mustassa viitassaan pahaa-aavistamattomien neitokaisten kaulalle. Stokerin vampyyri-versiota kehittivät ja vahvistivat erityisesti lukuisat elokuvafilmaisoinnit. FW. Murnau esitti vampyyrin ihmiskunnan syöpäläisenä teoksessaan *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens* (1922). Murnaun sangen Stoker-henkisen Graf Orlokin jälkeen vampyyrista tuli yhden muotin kierrätysyhdyke. Universalin ja Hammerin *Dracula*-filmaisoinnit antoivat vampyyrille Bela Lugosin ja Christopher Leen kasvot.

### **Aikamatka pahuuden syntyseudulle**

Jo Coppolan *Bram Stokerin Draculaan* palkattu nimekäs näyttelijäkaarti (Gary Oldman, Anthony Hopkins, Keanu Reeves ja Winona Ryder) osoitti Coppolan pyrkimystä irtautua kauhuun usein liitetystä halpabudjetin maineesta. Hulppealla 40 miljoonaan dollarin budjetillaan elokuva poikkosi kauhuelokuvagenressä näyttävyydellään ja kunnianhimoisuudellaan. Ennakkotiedot elokuvasta lupasivat erotiikan ja hurmeen verikekkereitä. Viime hetken leikkauksissa filmille taltioitunutta verta kuitenkin vähennettiin, jotta elokuva saisi alemman ikärajasuosituksen. Kesytyksensä ansiosta elokuva

oli lopulta Yhdysvaltojen 15. tuottoisin elokuva vuonna 1992.

Kritiikkiä elokuva on saanut siitä, että se ei rakenna pitkäjännitteistä kauhutarinaa vaan se koostuu pelkästään näyttävistä, irrallisista, värikylläistä ja teatraalisista musiikkivideo-climax-kohtauksista. Vähemmän kritiikkiä sai osakseen se, että Coppolan veripalattuulla värjäytyksi rakkaustarinaksi naamioima kauhuelokuva käyttää alkuperäisromaania ainoastaan kohtauksiensa kulisseinä ja verifioimaan tarina maksaville asiakkaille. Elokuva pyrkii auktorisoimaan tarinan viittaamalla alkuperäisromaanin jo elokuvan nimitasolla.

Coppola tunnustaa Stokerin romaanin toimineen inspiraation lähteenä eroottiselle painajaiselleen. 13 vuotta valkokankaalle siirtämistä odottaneen, todellista Draculaa kartoittavan, käsikirjoituksen painopisteen muutos versioikin tarinan kauaksi alkuperäistarinan tematiikasta. Käytännössä Leonard Wolfen *Annotaed Dracula* ja Anne Ricen *Interview with the Vampire* -teosten inspiroima ja James V. Hartin käsikirjoittama elokuva versioi hyvinkin omavaltaisesti alkuperäisteosta, siirtäen tarinan painopisteen eläimellisestä verenhimosta kaihoisaan ajat ylittävään rakkauden kaipuuseen. Coppolan *Dracula* onkin rakkaustarinalla makeutettu märkä painajainen.

*Bram Stokerin Dracula* esittää menneisyyttä eri tasoilla, alkaen aikamatkalla aikamatkassa. Stokerin romaani sijoittaa tarinansa tiukasti 1800-luvun lopun Eurooppaan. Romaanin viittaukset kauempaan menneisyyteen ovat teoksessa hyvin satunnaisia. Coppolan kauhuelokuva alkaa aikamatkalla aikamatkassa. Poiketen aiemmista versioista, ja tehden voimakkaan viittauksen Stokerin *Vlad Dracula* esikuvaan, Coppola käynnistää oman versionsa flashbackillä kauempaa menneisyyteen, aina 1400-luvulle saakka. Romaani ei antanut vampyyrihahmolle puolustusta saati edes puheenvuoroa, elokuva sen sijaan valottaa hirviön taustaa.

Coppolan *Dracula* on kirottu olento, joka etsii maanpäällistä lunastusta. Coppolan intro paljastaakin kauhuelokuvalla nimensä

antaneen veteraanivampyyrin taustan: mikä on luonut ihmisestä hirviön. Coppolan kantavaa teemaa esittelevä intro sekoittaa vallattomasti ja verta säästelemättä faktaa fiktion. Intron faktapohja on ottomaanien invaasio Eurooppaan 1400-luvulla. Fiktiota alkaa sekoitua faktoihin jo elokuvan alussa, kun intro esittelee Vlad Tepesin varhaiset, sankarilliset saavutukset. Dracula esitetään rakastavana aviomiehenä ja uljaana soturisankarina, joka puolustaa kristittyä Eurooppaa ottomaanien uhalta.

Voiton huuma muuttuu nopeasti kuitenkin katkeraksi pettymykseksi. Sotaretken aikana Tepesin puoliso on syössyt itsensä itsemurhaan turkkilaisten petoksen seurauksena. Kirkko tuomitsee oppiansa mukaan itsemurhan tehneet kirkonkiroukseen ja täten tuonpuoleisen pelastuksen ulkopuolelle. Raivostuneena puolisonsa tuonpuoleisesta kohtalosta Vlad Tepes kiroaa jumalansa ja uskonsa. Turhautuneena ja vihaisena luojaalleen hän vannoo kosta ja uhkaa elävänsä verestä. Coppolan intro esittää Draculan henkisen muodonmuutoksen kansakunnan ja koko kristikunnan sankarista viattomien viholliseksi – langennut ja kirottu sankari. Intro kuitenkin korostaa, että hirviön taustalta löytyy inhimilliset tunteet – suru, viha ja katkeruus.

### Sivistyksen tikapuut

Coppolan maantieteellinen aikamatkustus on itse asiassa malliesimerkki 1700- ja 1800-luvun gotiikan brittikeskeisestä maailmankuva-asettelusta. Coppola keskittyy kahteen samassa ajassa olevaan paikkaan: modernisoituvaan Lontooseen ja menneisyydessä majailevaan Transylvaniaan. Coppolan versio luo romaania vahvemman kontrastin kahden keskeisen paikkansa välille. Elokuva onkin malliesimerkki siitä, miten varsinkin kauhu-elokuva hyödyntää, ei ainoastaan aikaan, vaan myös paikkaan sidottua aikamatkailua. Esikuvansa tavoin elokuva esittää Manner-Euroopan Englantia sel-

keästi kehittymättömämpänä alueena.

Stokerin romaanissa Englannin sivistys joutui mannereuropalaisen turmeluksen ja rappion kohteeksi. Gotiikan hengessä alkuperäisteos esittää erityisesti Euroopan reuna-alueet Englantia kehittymättömämpinä alueina. Maailmankuva muuttuu yhä kielteisemmäksi ja ”menneemmäksi” kilometrien karttuessa itään päin. Hyvä esimerkki asenteesta löytyy sankarin varhaisesta päiväkirjamerkinnästä, jossa hän viittaa maailman muuttuvan kilometri kilometriltä alkeellisemmaksi paikan siirtyessä kauemmaksi sivistyksen kehdestä Englannista

Coppola seuraava leikkaus tarjoaakin vahvan kontrastin pintapuolisen hyveelliselle Englannille. Elokuva siirtyy seuraamaan Minan sulhasen, Keanu Reevesin esittämän Jonathan Harkerin matkaa kreivi Draculan luo. Dracula on pyytänyt lakitoimiston edustajaa viimeistelemään Lontoon kiinteistöostoksensa ja opettamaan hänelle länsimaisia tapoja. Asianajajan matka itään tarjoaa maantieteellisen aikamatkan menneisyyteen. Taustakuvaksi hahmoteltu Itä-Euroopan kartta sijoittaa katsojaa tapahtumien estradille. Jylhä musiikki muokkaa Itä-Euroopasta entistäkin uhkaavamman ja pelottavamman. Junan puskiessa kohti itää, kilometri kilometriltä sivistynyt, tieteeseen ja teknologiaan luottava Eurooppaa jää taakse. Pelko ja taikausko selättävät terveen järkeilyn.

Matkan edetessä kohti itää, modernin ja kehittyneen Länsi-Euroopan tilalle tulee taikauskoon, ylikuunnolliseen uskova folklore-Eurooppa. Valoisan ja vehreän ympäristön korvaa verenpunalla väritetyt kolkot maisemat. Viimeisellä etapilla kreivin linnaan, Harker saa tuta kansanuskomusten mahdin itäeurooppalaisessa maailmankuvassa. Talonpojat luottavat ristin voimaan taistelussa naapurissaan asuvaa pahaa vastaan. Matkan viimeisillä kilometreillä maalaisidyllin korvaa lopulta kuolema ja rappeutuneisuus. Tarinaan ilmestyy eläinhahmoja, jotka viittaavat kuolemaan. Loppumetreillä vehreyden korvaavat pystyyn kuolleet puut ja metsistöissä kirmaa-



vat saalista etsivät sudet. Draculan linna itsessään esitetään ajan hampaan nakertamana, hämähäkin seittien valtaamana reliikkinä menneisyydestä.

Coppolan Dracula poikkeaa aikaisempien valkokangasverenimi-  
jöiden sieluttomuudesta ja sydämettämyydestä. Alkuvaiheessa lin-  
nanisäntä esitellään ajatuksiltaan oman arvonsa tuntevana men-  
neisyyden reliikkiaristokraattina, joka haikailee eilispäivän verestä  
ammennettua sankaruutta. Poiketen alkuperäisromaanista ja edel-  
tävistä Dracula-versioinneista, Coppolan charmantiksikin luonneh-  
dittava Dracula saa humaaneja piirteitä: kyynel vierähtää hänen  
elottomalle poskelleen kun hän tunnistaa liikutukseksen Harkerin  
morsiamen kauan sitten kuolleen puolisonsa reinkarnaatioksi.

### Sivistys vs villeys

”Klassikkokauhun” keskinäytös tapahtuu Lontoossa. Elokuvan alus-  
sa esitetty viktoriaaninen Englanti on viaton ja puhdas, se kylpee  
valossa ja on runsas värimaailmaltaan. Se on maailma jota säestää  
kevyt musiikki. Coppola päivittää naisroolit pois 1800-luvun lopun  
formaatista. Alkuvaiheessa elokuva esittelee tarinansa, romaanista  
sangen kauaksi kirjoitetut keskeiset naishahmot, hyveellisen ja viat-  
toman Mina Murrayn (Winona Ryder), joka kaipaa itäiselle tehtävälle  
lähetettyä sulhastaan sekä eloisan, vallattoman ja ”vapaasieluisen”  
Lucy Westernan (Sadie West). Winona Ryderin tulkitsema Murray  
on itsenäinen nainen, joka murtaa vahvoilla mielipiteillään viktori-  
aanista koodistoa. Coppola päivittää Stokerin esittelemän, viktorii-  
aanista hyvemaailmaa heijastavan, Lucyn konservatiivin painajaiseksi,  
vahvasti eroottiseksi olennoksi.

Stokerin teokseensa piilottamat eroottiset viittaukset on Coppolan  
teoksessa purettu auki. Coppolan hienostoneiti Lucy yllättää Minan  
selailemasta kuvitettua Kama Sutra-tyylillä kuvitettua *Tuhannen ja  
yhden yön tarinaa*. Lucy kiusaa kiinnijäänyttä ystävätärtään aiheesta,

mutta heittää nopeasti itsensä keskustelun keskiöön tunnustamalla harjoittaneensa kirjan esittämiä akrobaattisia asentoja – jos ei muuten niin ainakin unissaan. Kohtaus kyseenalaistaa näppärästi viktoriaaniseen Englantiin liitetyn varauksellisen suhtautumisen pornografiaan. Gotiikan hengessä vallaton ja yhteiskunnan normit kyseenalaistava moderni ja aatteiltaan vapaamielisin nainen joutuu ensimmäisenä pahan pauloihin ja muuttuu lopulta jopa esikuvaansa pahemmaksi, lapsia saalistavaksi hirviöksi.

Viktoriaaninen Englanti esitetään teknologian kehtona: kaasulamput ovat valloittaneet pimeät kadut ja uudet audiovisuaaliset innovaatiot tuovat nauhoitettua ääntä ja tallennettua kuvaa hämärtyvään iltaan. Aikamaalauksessaan elokuva esittää yhteiskunnan eri luokat sulassa sovussa. Se esittää viktoriaanisen Englannin puhtaan myönteisin attribuutein, vailla viittauksia teollistuvan ja urbanisoituvan maailman tuomiin vitsauksiin ja lieveilmiöihin. Tarinan sangen stereotypisoidut sankarihahmot korostavat modernin sivilisaation vahvuuksia: kauniista Lucy Westernasta kilpailevat kilpakosijat edustavat maskuliinisuutta, rationaalisuutta ja perittyä varallisuutta.

Elokuvassa itäeurooppalainen hirviö haastaa sivistyksen ja sivilisaation valon villeydellään ja seksuaalisella vetovoimallaan – piirteillä, jotka viktoriaaninen Englanti on määritellyt tabuiksi. Kreivin vanavedessä Lontoo muuttuukin sivistyksen sivistämästä viattoisuuden kehdosta vaanivan pahan pesäksi. Coppolan käyttämä värikylläinen paletti muuttaa lintukodon synkkäsävyisemmäksi: synkkä verenpuna ja synkemmäksi käyvät yötunnit korvaavat alun huolettomuutta kuvaavat kirkkaat värit. Kreivi tuo mukanaan myrskyjen täyttämän ilmastonmuutoksen ja jatkuvan vaaran kyllästämän piimäiden.

## Modifioitu Stoker: playboy-paha

Stokerin romaanissa asetelma oli sangen mustavalkoinen. Temaatiikaltaan ja asettelultaan romaani noudattaa selkeästi gotiikan linjauksia, missä ulkopuolinen paha uhkaa viktoriaanista Englantia. Coppolan teoksessa esiintyy sen sijaan runsaasti harmaan eri sävyjä. Coppolan Dracula on monisävyinen olento. Joillakin sektoreilla Dracula on jopa lämminverisiä uhrejaan ylevämpi ja ihailtavampi. Dracula tuomitsee oman olemassaolonsa kommentoimalla sen parhaimmillaankin olevan vain kurjuutta. Omalla erikoisella tavallaan Coppola ylevöittää hirviönsä.

Coppola muokkaa oman Draculansa syöpäläis-hirviöstä vaaralliseksi ja karismaattiseksi olennoiksi. Karismaattinen luonteenpiirre korostuu erityisesti Lontooseen keskittyvissä kohtauksissa, joissa kreivi esiintyy dandy-tyylisenä silinterin ja värjättyjen aurinkolasien taakse kätkeytyvänä playboy-hahmona. Coppolan Dracula on verenjanon viemän pahuuden inkarnaation ohella marttyyri- ja jopa sankarihahmo. Esimerkiksi elokuvan loppukohtaus päästää pahan loppujen lopuksi sangen pienellä rangaistuksella ja armahtaa Draculan vuosisataiset pahat teot.

Stoker esitti romaaninsa hirviön yksiselitteisesti demonina. Monet elokuvaversiointit ovat esittäneet nimihirviönsä sydämettömänä levottomana sieluna. Coppola korostaa hirviönsä villeyttä ja seksuaalista vetovoimaa. Jo saapumisyönään kreivi ryhtyy veritekoihin sankariryhmän sisäpiirissä. Kaukaisesti suden nahkaan muodonmuuttuneena kreivi hyökkää Lucyn kimppuun. Hyökkäys esitetään raiskauksenomaisena aktina: sade piiskaa kivipaadella makaavaa neidotarta, jonka päällä hirviösusi ruokailee naisen verellä. Artistiset vapaudet poissuljettuna, temaattisesti kohtaus noudattaa hyvin Bram Stokerin alkuperäisteosta. Stokerin Dracula ei kerro tarinaa vuosisadat ylittävstä rakkaudesta vaan eläimellisestä verenhimosta.

## Lähteet

- Bram Stokerin Dracula* (Bram Stoker's Dracula) Yhdysvallat 1992. Tu: American Zoetrope, Columbia Pictures Corporation. O: Francis Ford Coppola. K: James V. Hart. N: Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, Keanu Reeves.
- Beresford, Matthew: *From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth*. London, Reaktion Books 2008.
- Freeland, Cynthia A.: *The Naked and the Undead. Evil and Appeal of Horror*. Oxford, Westview Press 2000.
- Jones, Darryl: *Horror. A Thematic History in Fiction and Film*. New York, Oxford University Press 2002.

## Tukholman modseista, dokumenttielokuvasta ja historiantutkimuksesta

Heta Mulari

”All you need is a relation.”

Tukholma 1968. Kaksi pitkätukkaista nuorta miestä istuu Sergelin torin aidalla, juo maitoa suoraan tetrapakkauksista ja huutelee ohikulkeville ”medelsvenssoneille”: ”Små knegarna, små knegarna, är lustiga att se...” Maisema kolmiokuvioisine asfaltteineen, takana siintävine kulttuuritaloineen ja metrotunnelista avautuvine ovineen on tuttu – ja näyttää häkellyttävän samanlaiselta tänäänkin.

16-vuotias Stoffe ja 18-vuotias Kenta ovat Stefan Jarlin ja Jan Lindqvistin dokumenttielokuvan *Dom kallar oss mods* keskushenkilöitä. *Dom kallar oss mods* on yhtä aikaa näytelmäelokuva, dokumentti ja sosiologinen tutkimus 1960-luvun lopun tukholmalaisnuorten kaoottisesta alakulttuurista. Jarl laajensi dokumenttia yli 20 vuoden kuluessa trilogiaksi. Seuraavissa osissa *Ett anständigt liv* (1979) ja *Det sociala arvet* (1992) hän seurasi, mitä modseille ja heidän lapsilleen tapahtui ruotsalaisen yhteiskunnan ja Tukholman nuorisokulttuurin muuntuessa 1960-luvun lopulta heroiiinihöyryisen 1970-luvun kautta 1980-luvun lopun juppiyhteiskunnaksi.

Tammikuussa 2011 *Dom kallar oss mods* esitettiin täydelle salille Helsingissä DocPoint-festivaalin näytöksessä. Stefan Jarl oli näyttöksen kutsuvieraana ja muisteli ennen näytöstä Mods-trilogian syntyhistoriaa. Jarl ja Lindqvist olivat tutustuneet Kentaan ja Stoffeen tehdessään dokumenttia *Snutarna* vuonna 1966. Kenta ja Stoffe

valittiin kolmentoista nuoren joukosta, jonka kokemuksia poliisi-väkivallasta ja näkemyksiä poliisista Jarl selvitti. ”Eräänä päivänä puhelimeni soi, siellä oli Kentan äiti”, Jarl muistelee. ”Stefan, sun täytyy pitää huolta Kentasta. En kestä sitä”, humalainen äiti vaati. Myöhemmin Jarlia tavoitteli Stoffe, joka loukkaantuneena ja mustasukkaisena tivasi: ”Miksi pidät huolta Kentasta, mutta et minusta?” Jarl hankki ystävyksille pienen keskusta-asunnon Regeringsgatanilta oman kotinsa yhteydestä, jossa suuri osa *Dom kallar oss mods*-elokuvasta kuvattiin vuosien 1966–1968 aikana.

*Mods*-trilogiaa voi luonnehtia elokuvallisena tutkimuksena nuorison alakulttuurista. Se on kuvattua kulttuurihistoriaa, jossa vuorottelevat haastattelupätkät, lavastetut kohtaukset, kaupunkikuvaus ja tekijänsä laatimat synteesit. Ja kuten hyvässä tutkimuksessaakin, myös *Mods*-trilogiassa kirjoittajan (kuvaajan) ääni kuuluu ja näkyy.

## Lähiöistä Sergelin torille

Mulla ei ole koskaan ollut niin hauskaa kuin viime vuonna, kun olin muun muassa modsien kanssa. Niin... sieltä sai kavereita. Siellä tutustuin yhteen jonka nimi oli Stoffe ja sitten Kentaan muun muassa ja sitten tunsin melkein joka toisen kaupungilla. Oli niin kuin suosittu. (käännökset ruotsista suomeksi: Heta Mulari.)

Näin Tompa kertoo *Dom kallar oss mods*-dokumentin alussa. Tompan, kuten muidenkin modsien, kasvutarina kulkee alkoholistiperheistä lastenkoteihin, nuorisokoteihin ja nuorisovankiloihin. Lontoolaisesta 1950–1960-lukujen taitteen nuorisokulttuurista nimensä lainanneet modsit olivat Tukholman uusissa lähiöissä asuvia työläisperheiden lapsia, jotka pakenivat lähiöiden arkea Tukholman keskustaan Sergelin torille, metrotunneleihin ja puistoihin. He olivat kansankodin lapsia siinä missä Astrid Lindgrenin punamultaisten maalaistalojen

ja idyllisten pihapiirin melukyläläiset, mutta heidän kokemuksensa sosiaalidemokratiasta ja kansankodista oli täysin erilainen.

Tompan monologin jälkeen dokumentissa seurataan Stoffea ja Kentaa, jotka juoksevat Sergelin torin halki, penkkien yli ja katujen poikki kameran seurattessa heitä. Juoksevien poikien päälle lyödään leiman tavoin kolme kertaa teksti Dom kallar oss... MODS. Kohtaus on vauhdikkuutensa ja elämänmakuisuutensa vuoksi dokumentin mieleenpainuvimpia – ja samalla esittää yhden dokumentin tärkeimmistä ulottuvuuksista. He, jotka kutsuivat satojen nuorten muodostamaa tukholmalaiskulttuuria modseiksi, harvoin tiesivät ilmiöstä tai nuorista juuri muuta kuin nimen. Kuten elokuvatutkija Ingrid Esping toteaa *Mods*-trilogiasta:

Jarlin perustavanlaatuinen strategia on, osittain haastattelujen kautta, antaa *ääni toisille*: heikoille, hyväksikäytetyille ja lyödyille, joita harvoin – jos koskaan – kuunnellaan virallisessa keskustelussa. He *ovat* rakenteiden ja järjestelmän uhreja ja heidät voi löytää tavallisimmin yhteiskunnan ”ulkoreunoilta”, mutta Jarlin tavoitteena on poistaa ”uhrin” leima ja antaa heidän tulla esiin omilla (ja hänen) ehdoiltaan.

1960-luvun lopun Tukholmassa, kulttuuriradikalismien ja opiskelijaliikkeiden keskellä modsit todella olivat Espingin sanoin yhteiskunnan ulkoreunoilla. Modsit eivät olleet joukkomielenosoituksia järjestäviä ja debattiartikkeleja laativia opiskelijaradikaaleja eivät myöskään kuuluneet heihin, jotka luottivat kansankodin arvoihin, kovaan työntekoon ja yhtenäiskulttuuriin. Modsien kapina kohdistui medelvenssoneihin, työläisiin, omaan perhetaustaan. Kuten ”Kracks” osuvasti toteaa: ”En pysty kuvittelemaan että sopeutuisin niiden joukkoon, joita kiinnostaa vain auto, niiden Volvo, Folkvagn siis, tai se mitä tapahtuu jalkapallokentällä ja kuinka pitkään Systemet on auki”.

1960-luvun loppua on usein elokuvatutkimuksessa ja laajemmin kulttuurintutkimuksessa tarkasteltu murreksen aikana. Akaateeminen elokuvatiede voimistui Ruotsissa käsi kädessä eurooppalaisen uuden aallon elokuvan kanssa. Elokuvalehdistössä ja -kirjallisuudessa vaadittiin yhteiskunnallista otetta ja peräänkuulutettiin elokuvia, jotka eivät antaisi katsojien unohtaa yhteiskunnallisia epäkohtia ja arkitodellisuutta. Kuten Sakari Aaltonen tiivistä *Filmihullussa* vuonna 1969 *Dom kallar oss mods*in viitaten: ”Niiden päämääränä ilmeisestikin on esittää mahdollisimman tarkasti, ”rehellisen puolueellisesti”, ja ”iskevästi” se, mitä maailmassa tällä hetkellä tapahtuu, eli millaista on, NYT!”

Aaltosen maininta ”rehellisestä puolueellisuudesta” sopii hyvin kuvaamaan 1960-luvun elokuvaa, joka painotti tekijän roolia ja vastuuta nostaa esiin yhteiskunnallisia teemoja. Stefan Jarl ja Jan Lindqvist ovat 1960-luvun lopun kulttuuriradikaaleja, jotka hahmottelivat omissa töissään ruotsalaista uutta elokuvaa. Sekä *Snutarna* että *Dom kallar oss mods* joutuivat kuitenkin sensuurin kohteiksi – tämä ei ollut sitä ruotsalaista nuorisoa, josta tulisi kertoa tarinoita. Kuten Jarl ja Lindqvist totesivat *Filmihullun* haastattelussa vuonna 1969: ”Siitä [Snutarna] ei voitu lähettää alkuperäistä viitetaoista minuuttia, vain sen takia, että näiden nuorten ei katsottu EDUSTAVAN RUOTSALAISTA NUORISOA”.

Kentan ja Stoffen kaoottinen elämäntapa iski kuitenkin yleisöön ja *Dom kallar oss mods* oli yleisö- ja kriitikkomenestys. Jurgen Schildt kirjoitti AB:ssa, että Jarl ja Lindqvist olivat onnistuneet ryntäämään tukholmalaiseen todellisuuteen ja kertomaan tarinan ihmisjoukosta, joka ei viihdy valtakulttuurissa: ”Luulen, että tämä viihtymättömyys on sata kertaa mielikuvitukseksikaampaa kuin sinä ja minä ja Svenssonit salkkuineen”. Kenta ja Stoffe alkoivat arkipuheessa elää ”Svenssonien vastakohtina”, oman aikakautensa kapinallisina, joihin sekä media että poliitikot viittasivat. Stefan Jarl muistelee Olof Palmen aloittaneen 1960-luvun lopulla puheensa sanoin: ”Kun



tapasin Kentan ja Stoffen...” Seuraavina vuosikymmeninä Kenta ja Stoffe antoivat kasvot nuorisokulttuurin muutokselle heroiinin saavuttua Tukholmaan sekä yhteiskunnan murrokselle siirryttäessä 1990-luvun alun juppiyhteiskuntaan. Modsin lapset eivät enää kasvattaneet tukkaansa pitkäksi, vaan haaveilivat avoautoista, omistamisesta ja vakaasta elämästä.

Lähes 40 vuotta myöhemmin Jarl käänsi kameran jälleen kohti nuorten kokemuksia poliisiväkivallasta – tällä kertaa yhdessä nuorisokuvauksistaan ja yhteiskuntakriittisyydestään tunnetun Lukas Moodyssonin kanssa. *Terrorister – En film om dom dömda* pureutuu Göteborgissa vuonna 2001 järjestetyn EU:n huippukokouksen yhteydessä järjestettyihin mielenosoituksiin. Painopiste on nuorten aktivistien näkemyksissä yhteiskunnasta, poliisien ja aktivistien väkivaltaisista yhteenotoista sekä kansalaisvaikuttamisen keinoista. 1990-luvun loppu ja 2000-luvun alku ovatkin sekä Ruotsissa että kansainvälisellä kentällä merkinneet yhteiskunnallisen elokuvan ja ajankohtaisiin teemoihin pureutuvan elokuvantekijyyden uutta tulemistä, ei vähiten dokumenttielokuviissa. Amerikkalaisen Michael Mooren dokumentit *Fahrenheit 9/11* (2004) ja *Capitalism: A Love Story* (2009) ovat myös hyviä esimerkkejä tästä ilmiöstä.

## Elokuvantekijä, historioitsija

Elokuva avasi kirjaimellisesti ikkunan, kuvallisen ikkunan siihen useimmille näkymättömään ja tuntemattomaan maailmaan keskellä Tukholmaa ja keskellä ruotsalaista yhteiskuntaa. Modsit tulevat ikkunan luo ja katsovat pimeään huoneeseen, jossa katsojat istuvat.

Näin Carl Henrik Svenstedt kirjoitti vuonna 1977 *Svensk Filmografis*-sa. Stefan Jarl olisi voinut olla eri mieltä Svenstedtin näkemyksestä dokumenttielokuvastaan ikkunan todellisuuteen ja yhteiskuntaan,

sillä hän näkee elokuviensa tärkeänä ulottuvuutena elokuvantekijän oman tulkinnan esittämisen. ”Teen subjektiivisia elokuvia”, Jarl totesi painokkaasti, kun häneltä Helsingissä kysyttiin, ovatko *Mods*-trilogian kohtaukset lavastettuja. ”Kaikki on lavastettua. Olen enemmän kiinnostunut yleisöstä kuin totuudesta”. Lausahduksessa näkyy hyvin 1960-luvun lopun näkemys elokuvantekijästä yhteiskunnallisena vaikuttajana, jonka mielipiteiden ja agendan tulee näkyä valmiissa elokuvassa.

Toteamukseen subjektiivisuudesta, totuudesta ja vaikuttamisesta tiivistyy myös tärkeitä kysymyksiä heille, joka tekevät tutkimusta ja laativat historiallisia kertomuksia. DocPointin näytöksessä Stefan Jarl päätti alustuksensa tiivistämällä elokuvan tekemisessä kaikkein tärkeimmän yhteen lauseeseen: ”All you need is a relation”. Tämä taitaa olla yksi historiantutkijankin tärkeimmistä ohjenuorista. Ainoa mitä loppujen lopuksi tarvitaan, on aito suhde tutkimuskohteeseen ja näkemys siitä, millaisen tarinan tutkimistaan ihmisistä tai asioista haluaa ja voi kertoa. Jarlin kohdalla suhde modseihin säilyi läpi vuosikymmenten ja yhä edelleen hän puhui dokumenttinsa henkilöistä – ystävistään – lämmöllä ja liikuttuen. Sama pätee tutkimuksen ihanoiteen ja raastavuuteen – tutkimuskohteet kulkevat mukana, haastavat ja muuttavat tutkijaansa.

## Lähteet

- Aaltonen, Sakari: *Dom kallar oss movie-crazy. Filmihullu* 3/1969, 14.  
Bruzzi, Stella: *New Documentary*. Routledge, New York and London 2006.  
*Dom kallar oss mods*. Ruotsi 1968. O: Stefan Jarl & Jan Lindqvist. K: Stefan Jarl & Jan Lindqvist. T: Stiftelsen Svenska Filminstitutet & Stefan Jarl & Jan Lindqvist. N: Kenneth ”Kenta” Gustafsson, Gustav ”Stoffe” Svensson, Jan ”Jajje” Klingryd.  
DVD: Folkets Bio 2006, 98 min.  
Esping, Ingrid: *Kampen om verkligheten. Stefan Jarls Modstrilogi ur ett historiskt och teoretiskt perspektiv*. Hjalmarson & Högberg, Stockholm 2001.

- Esping, Ingrid: Terrorister – en film om dom dömda. Subjektiva upplevelser av våld och orätt efter Göteborgskravallerna. Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren (red.) *Solskenslandet. Svensk film på 2000-talet*. Atlantis, Stockholm 2006: 221–244.
- Koivunen, Anu: Inblickar: Sätt att se på film. Anu Koivunen (red.) *Film och andra rörliga bilder – En introduktion*. Raster, Stockholm 2008: 9–28.
- Ruotsin TV:n tutkitut kanavat. Jarl & Lindqvist haastattelu, Tuomikoski & Nylund. *Filmihullu* 2/1969, 26.
- Stefan Jarlin ohjaajanpuheenvuoro. *Dom kallar oss mods* -elokuvanäytös. DocPoint-festivaali, Helsinki 27.1.2011, klo 19.00.
- Svensk filmdatabas, Dom kallar oss mods: <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas>. Haettu 30.1.2011.
- Svenstedt, Carl Henrik, Dom kallar oss mods. *Svensk Filmografi 1960–1969*. Stockholm: Svenska Filminstitutet, 1977.



Kylmän sodan aikakone – vaihtoehtoiset  
tulevaisuuskuvat elokuvassa *Invasion USA* (1952)

Kimmo Ahonen

*An electrifying look into the enemy's plan of conquest! See New York disappear! See Seattle blasted! See San Francisco in flames! See paratroops take over the capital!* (Invasion USA, trailer)

Näillä sanoin mainostettiin vuonna 1952 valmistunutta pienen budjetin tieteiselokuvaa *Invasion USA* (ohjaus: Alfred E. Green). Elokuvan kahden minuutin mittaiseen traileriin oli äännetty kuvia sortuvista suurkaupungeista. Kömpelösti toteutettu elokuva pyrki olemaan ”realistinen” kuvaus kolmannen maailmansodan etenemisestä, mutta myös patrioottinen varoitushuuto kansallisen yhtenäisyyden säilyttämisestä. Elokuvan esteettinen kehnous ei vähennä sen kulttuurista ja poliittista kiinnostavuutta. Historiantutkijalle se on kutkuttavan paljastava kurkistusaukko kylmän sodan mentaliteettihistoriaan.

Tässä artikkelissa tarkastellaan *Invasion USA*:n tarjoamia tulevaisuusvisioita. Elokuvaa voidaan tarkastella paitsi kylmän sodan propagandana myös vaihtoehtohistoriana: se tarjoaa katsojalle kaksi tyystin vastakkaista tulevaisuuskuva. Se vie katsojan aikamatkalle lähitulevaisuuteen. Elokuva tuo esille kylmän sodan konkreettisen tuhofantasian, mutta esittää sille myös vaihtoehtoisen tulevaisuuskuvan, jossa vihollisen invaasio voidaan estää.

Trumanin oppi määritteli keväällä 1947 Yhdysvaltain ulkopolitiikan keskeisen doktriinin, jota myöhemmät presidentit varioivat, mutta joka säilyi perusteiltaan samanlaisena aina Neuvostoliiton



hajoamiseen asti. Yhdysvaltain ulkopoliitiikan kulmakivenä oli koko kylmän sodan ajan kommunismin vastustaminen. Kylmän sodan vastakkainasettelu heijastui 1940-luvun lopulla nopeasti Hollywood-elokuvaan. Epäamerikkalaista toimintaa tutkivan komitean kuulustelut kiristivät ilmapiiriä filmikaupungissa. Suurten studioiden johtajat kantoivat kortensa kommunismin vastaiseen kekkoon tuottamalla tukun suoraviivaisia, sisällöltään antikommunistisia elokuvia. Eräs näistä oli *Invasion USA*.

### Vihollisen hyökätessä

Elokuvan alussa viisi henkilöä istuu newyorkilaisessa ravintolassa keskustellen puolustusmenojen kasvusta ja kommunismin uhasta. Kaikki vastustavat periaatteessa kommunismia, mutta eivät ole halukkaita sijoittamaan enempää verovarvoja sen etenemisen estämiseen. Keskustelua seuraa sivusta salaperäinen mies, joka esittäytyy ”ennustajaksi” ja joka kommentoi sarkastisesti muiden mielipiteitä. Ennustaja huomauttaa, että suurin osa amerikkalaisista vain odottaa kommunismin kukistuvan kuin itsestään, olematta itse valmiit uhrautumaan. Työväestö haluaa ”lisää kulutustuotteita ja 30-tuntisen työviikon” ja liikemies haluaa ”suuremmat ilmavoimat

ja isomman Cadillacin”. Opiskelija kannattaa vahvempaa armeijaa, mutta ei halua itse värväytyä. Perheenäiti haluaa ”turvallisuutta ja astianpesukoneen”. Voittaakseen sodan kansakunnan on kuitenkin ennustajan mukaan pystyttävä ”keskittymään olennaiseen”.

Keskustelun jälkeen television uutistenlukija kertoo, että Neuvostoliiton pommikoneet ovat saapuneet Yhdysvaltain ilmatilaan. Neuvostokoneiden pudotettua ensimmäisen atomipommin USA:n presidentti kutsuu amerikkalaisia ”liittymään lopulliseen taisteluun pahan voimia vastaan”. Retoriikassa on havaittavissa Harry S. Trumanin puheille ominainen metafora valon ja pimeyden taistelusta. Presidentti kertoo, kuinka maata on kohdannut ”toinen häpeän päivä”, eli vihollisen hyökkäys rinnastetaan näin Pearl Harboriin. Elokuva muuttuu sotakuvaukseksi, jossa seurataan kolmannen maailmansodan etenemistä. Lopulta Yhdysvaltain suurkaupungit on tuhattu, neuvostojoukot riehuvat New Yorkissa ja päähenkilöt ovat yksi toisensa jälkeen menehtyneet. Elokuvan lopussa he kuitenkin heräävät taas ravintolassa. Nyt paljastuu, että kyse olikin vain ”massahypnoosista”. Ennustaja järjesti sen todistaakseen, kuinka tärkeää on tukea puolustusvalmiuden nostamista.

*Invasion USA* muuttuu lopussa elokuvalliseksi varoitukseksi. Vaikka se on tulevaisuutta spekuloiiva tieteiselokuva, se muistuttaa pienen budjetin antikommunistisia elokuvia, joiden tyyllisenä keinona oli usein puolidokumentaarinen ote. Elokuva esittää kolme karikatyyriä vihollisesta: neuvostosotilaan, neuvostokenraalin ja amerikkalaisen kommunistin muotokuvan. Ideologia näyttää olevan kaikille kolmelle tyypille vain veruke, sumuverho, joka peittää epäinhimilliset teot. Kommunismin kuvaaminen rikollisena aatteenä näkyi selvästi jo *The Iron Curtainissa* (1948), joka aloitti antikommunistisen elokuvan syklin. 20th Century Foxin studiopomo Darryl F. Zanuck opasti *The Iron Curtainin* käsikirjoittajia, etteivät he keskittyisi liikaa ideologisiin yksityiskohtiin. Hollywoodin kerronnallisten konventioiden noudattaminen oli tärkeämpää kuin vihollisen

aatteellinen määrittely.

*Invasion USA*:n neuvostosotilaat ovat likaisia ja juopottelevia, si-  
viilejä armotta telottavia raiskaajia ja murhaajia. Heitä johtavat  
kenraalit ovat jäykkiä byrokraatteja, jotka antavat kylmästi las-  
kelmoiden käskyjä atomipommien pudottamisesta. Invaasio ei kui-  
tenkaan olisi mahdollinen ilman sisältä päin tulevaa kumousapua.  
Sellaista löytyy amerikkalaisesta työväenluokasta, jonka epäkelvoin  
aines näyttää kelpaavan vihollisen kätyreiksi. Petturien niljakas  
luonne ilmenee kohtauksessa, jossa neuvostosotilaat hyökkäävät  
traktoreita valmistavaan tehtaaseen. Tehtaan ikkunanpesijä nimit-  
tää itsensä uudeksi tehtaanjohtajaksi ja ammuttaa kapinoivat työto-  
verinsa tavoitteenaan valmistaa tankkeja puna-armeijan käyttöön.  
Invaasiovaaran ohella Yhdysvaltoja uhkaa näin sisäisen kumouksen  
vaara. Moskovalle uskolliset amerikkalaiskommunistit odottavat  
tilaisuutta päästä johtamaan maata invaasion koittaessa. Huoli si-  
sältäpäin tulevasta ”viidennen kolonnan” kumouksesta ja vakoilusta  
toistui sekä kommunismin vastaisessa aikalaiskirjoittelussa että  
antikommunistisissa elokuvissa.

## **Tuotanto ja aikalaisvastaanotto**

*Invasion USA*:n lehdistötiedotteessa todettiin, kuinka elokuvan oli  
tarkoitus edistää ”tietoisuutta siviilipuolustuksen merkityksestä”.  
Mainoskampanjassaokuva yritettiin kytkeä siviilipuolustukseen  
ehdottamalla levittäjille erilaisia julkisuustemppeja. Teatterinomis-  
tajia suositeltiin käyttämään hälytyssireenin ääntä elokuvan alussa  
sekä levittämään julisteita, joissa kansalaisia kehoitettiin liittymään  
siviilipuolustusjoukkoihin katsomalla *Invasion USA*. Näyttikin sil-  
tä, että elokuvan mainoskampanjaan laitettiin enemmän rahaa ja  
vaivaa kuin itse filmausprosessiin, joka hoidettiin kuluja säästäen  
ja nopeasti halvoissa lavasteissa. Kengännauhahudjetilla tehdyissä  
tieteiselokuvissa tämä ei ollut mitenkään tavatonta. Esimerkiksi



Roger Cormanin ja tuotantoyhtiö AIP:n elokuvissa mainoskampanja suunniteltiin jopa ennen käsikirjoituksen laatimista!

Tuottaja Albert Zugsmithin mukaan *Invasion USA* menestyi hyvin tuotantokustannuksiinsa nähden. Elokuva maksoi \$127.000 ja tuotti yli miljoonan dollarin box office -tulot. Kaupallisesti se ei siis ollut mitenkään epäonnistunut hanke. Zugsmith väitti jopa, että *Invasion USA* nosti hänen arvostustaan tuottajana. Kriitikko-vastaanoton perusteella väite tuntuu liioitellulta, siitä huolimatta, että Zugsmith profiloitui myöhemmin 1950-luvulla halpatuotantohenkilökunnan ohella myös joidenkin nimekkäiden ohjaajien tuottajana (mm. Orson Wellesin *Pahan kosketus*, 1958). Kriitikkojen suhtautumista elokuvaan kuvaa ehkä parhaiten *Saturday Review*'n arvostelu, jossa noteerattiin ideologisten opetusten ja keinojen tuotannollisten arvojen välinen ristiriita: ” – – unfortunately far more energy went into the problems of keeping down the budget than keeping up the morale”. Elokuva koostuikin staattisista sisäkohtauksista sekä pitkistä Stock Footage -lainaotoksista. Ilmataisteluita ja atomipommin räjähdymiä kuvaavien otosten määrä oli jo aikalaiskritikoiden mukaan poikkeuksellisen suuri.

Vaikka tuotannollisesti vaatimattomat tieteiselokuvat eivät yleensä herättäneet julkista keskustelua, *Invasion USA* oli pieni poikkeus. *The New York Timesin* elokuvapalstalla oli 25.10.1953 Larry Evansin mielipidekirjoitus, jossa hän kritisoi elokuvaa voimakkaasti kutsuen sitä ”räikeäksi propagandaksi”. Evansin mukaan senaattori Joe McCarthy olisi epäilemättä mielissään elokuvan sanomasta. Evansille elokuva olikin todiste pelon lietsonnasta ja ”sisäisen fasismin” uhasta. Evansin kirjoitus ei jäänyt ilman vastakaikua, sillä antikommunistina tunnettu kolumnisti Victor Lasky kirjoitti sille vastineen 8.11.1953. Lasky leimasi, itse elokuvaa näkemättä, Evansin kirjoituksen ”hysteriseksi hölynpölyksi”. Evansin ja Laskyn sananvaihto osoittaa, että tieteiselokuvilla oli merkitystä kylmän sodan uhkakuvien jäsentäjinä.

## Kaksi tulevaisuusskenaariota

Robert Smithin käsikirjoitus oli poikkeuksellisen konkreettinen tuhofantasia Neuvostoliiton hyökkäyksestä. Elokuva seuraa käsikirjoitusta hyvin tarkasti. Ohjaaja Alfred E. Green olikin tunnettu budjetissa pysyvänä ja käsikirjoitusta noudattavana liukuhinaohjaajana. Elokuvan historioissa Greenille ei ole herunut suurta jälkimainetta. *Invasion USA*:n käsikirjoituksen eriskummallinen massahypnoosi-loppuratkaisu korostaa tarinan spekulatiivista ”mitä jos...” -rakennetta. Siinä esitetään skenaario vallitsevan ”piittämättömyyden” kauheista seurauksista. Elokuva rakentaa negatiivisen tulevaisuuskuvan, jonka mahdolliseksi vaihtoehdoksi esitetään lopussa vastakkainen, positiivinen visio paremmasta huomisesta.

Negatiivisessa tulevaisuuskuvasa varustelumenojen kasvua vastustavat intressiryhmät ja poliitikot laittavat oman hyvinvointinsa yhteisen edun edelle. Kommunismin uhkaan ei suhtauduta riittävällä vakavuudella, ja Neuvostoliiton hyökätessä resurssit osoittautuvat riittämättömiksi torjumaan invaasiota. Tuloksena on ydinsodan runtelema maa, jonka yhteiskuntajärjestelmä sortuu, kun neuvostoliittolaiset ottavat – amerikkalaisten kommunistien suosiollisella avustuksella – vallan käsiinsä.

*Invasion USA* haluaa osoittaa, että negatiivinen tulevaisuuskuva on lähes väistämätön seuraus vallitsevasta asenneilmastosta. Lopukohtauksessa kuitenkin esitetään tuhoon johtavalle kehitykselle myös vaihtoehtoinen skenaario. Siinä kansalaiset tiedostavat vastuunsa ja ryhtyvät aktiivisesti ja oma-aloitteisesti tukemaan hallitusta ja puolustusvoimia, jotta kommunismin eteneminen saataisiin ehkäistyä. *Invasion USA* julistaa, että varustautuminen sotaan Neuvostoliittoa vastaan on parasta rauhantyötä. Huomina rakentuu tämän päivän poliittisista valinnoista ja asenteista, eli kuten ”ennustaja” lopussa toteaa: ”Tomorrow springs from today like water from a rock. If you want to change what you will become, first change what

you are.” Elokuvan avoin kutsuhuuto puolustusketjun yhteiseksi lujittamiseksi vain poikkesi niin paljon Hollywoodin ilmaisukeinojen standardeista, että normaalikaavan mukaan tehdyn fiktioelokuvan sijaan se oli lähempänä armeijan tuottamia propagandaelokuvia.

Vaihtoehtoisten tulevaisuuksien viuhka pelkistetään elokuvassa kahteen vaihtoehtoon: varustaudu tai tuhoudu. *Invasion USA* loppuu lainaukseen George Washingtonilta: ”sotaan valmistautuminen on eräs tehokkaimpia keinoja rauhan säilyttämiseen”. Tunnettu Washington -sitaatti toimii elokuvan mottona, sen ideologian kiteyttäjänä. Kansakunnan on varauduttava pahimpaan ja pidettävä huolta, ettei vihollinen pääse varustelukilpailussa edelle. Elokuva on rakennettu varoitukseksi siitä, mitä saattaa tapahtua, jos amerikkalaiset laiminlyövät velvollisuutensa torjua kommunismin etenemistä. Sotilaallisen iskukyvyn säilyttäminen oli kansallisen turvallisuuden keskeinen kysymys, jonka rinnalla arkinen nurina veroista, tulojen riittämättömyydestä ja valtion menojen kasvusta näytti itsekkäältä oman edun varjelemiselta.

*Invasion USA*:n jälkeen ei kolmannen maailmansodan syttymistä kuvanneita tieteiselokuvia tehty kovinkaan monta 1950-luvulla. Kolmatta maailmansotaa hyödynnettiin kyllä teemana ydinsodan jälkeistä maailmaa kuvanneissa tieteiselokuvissa, joissa pieni joukko taisteli henkiinjäämisestä. Niissä ei kuitenkaan kuvattu vihollisen hyökkäystä, vaan ryhmän selviämistä sodan raunioittamassa maailmassa.

Miksi sitten *Invasion USA* ei, ainakin jonkinasteisesta menestyksestä huolimatta, saanut suoranaisia seuraajia lajityypissä? Vastausta voi hakea sekä tuotannolliselta, poliittiselta, että esteettiseltä kannalta. Antikommunististen elokuvien tuotantomäärä laski merkittävästi vuoden 1952 jälkeen. Keskeinen syy ei ollut niinkään poliittisen ilmapiirin muuttuminen vaan yksinkertaisesti elokuvien keskimäärin huono menestys. Neuvostoliiton hyökkäys ei näyttänyt taloudellisesti tarpeeksi myyvältä uhkakuvalta. *Invasion USA*

oli maailmansodan uhkakuvaa eksplotiivisesti hyödyntänyt B-budgetin elokuva, jonka vähäiseen jälkivaikutukseen löytyy myös muita kuin poliittisia syitä. Se ei toiminut innostavana esimerkkinä jatko tuotannoille. Muukalaisten invaasiota kuvanneet tieteiselokuvat osoittautuivat sen sijaan heti menestyksellisiksi. Siksi oli luonnollista, että ne saivat seuraajia, samalla kun konkreettiset viholliskuvaukset jäivät sivuraiteelle. Vihollisen allegorinen kuvaaminen jätti myös elokuvantekijöille aivan toisenlaisia mahdollisuuksia uhkakuvan monitasoiseen käsittelyyn.

Invaasion uhkakuva oli amerikkalaisen tieteiselokuvan ydinaiheita 1950-luvulla. Mielenkiintoista kyllä, neuvostoliittolaisessa elokuvassa, sen enempää tieteiselokuvassa kun muussakaan elokuvatuotannossa, invaasion teema ei ollut juuri lainkaan esillä. Syitä voi etsiä niin tuotannollisista kuin poliittisista tekijöistä. Toisaalta syy voi olla yhtä lailla myös historiallinen: maa oli kokenut todellisen invaasion toisessa maailmansodassa. Yhdysvalloissa vihollisten, todellisten ja kuviteltujen, invaasiolle sen sijaan oli fiktiivistä kysyntää.

*Invasion USA* tarjosi katsojalle aikakoneen, jossa kurkistettiin lähitulevaisuuteen katsomaan kylmän sodan konfliktin lopputulosta. Elokuva on kiintoisaa verrata myöhempisiin aikamatkailua kuvaaviin elokuviin. *Terminator*-elokuviissa vieraat saapuvat tulevaisuudesta nykyhetkeen, jotta he voisivat muuttaa tulevaisuutta. *Invasion USA*:ssa käydään kääntymässä tulevaisuudessa, jotta voitaisiin vaikuttaa nykyhetken valintoihin.

## Lähteet

*Invasion USA* (elokuvasta käytetään nykyään tätä nimeä, erotuksena samanimisestä, vuonna 1985 valmistuneesta, Chuck Norrisin tähdittämästä elokuvasta *Invasion U.S.A.*). Yhdysvallat 1952. Tuotantoyhtiö/levittäjä: American Pictures / Columbia Pictures, ohjaus: Alfred E Green, käsikirjoitus: Robert Smith, tuottajat: Albert Zugsmith & Robert Smith,

pääosissa: Gerald Mohr, Peggie Castle ja Dan O'Herlihy. VHS-kopion pituus 88 min.

Invasion USA, trailer. USA 1952.

Invasion U.S.A. Screenplay by Robert Smith. From a Story by Robert Smith and Franz Spencer. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Collection of Motion Picture Scripts, UCLA Performing Arts Library Special Collections, Los Angeles.

Production files, clippings: Invasion U.S.A. Margaret Herrick Library. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences. Los Angeles.



V

# Tarinoita





## Sokeiden maassa. H. G. Wells, aistien historia ja toisin näkemisen mahdollisuudet

Anu Korhonen

H. G. Wells, tieteiskirjailija ja yhteiskunnallinen keskustelija, julkaisi vuonna 1904 Strand-lehdessä novellin *The Country of the Blind*, jossa hän pohti näkemisen ja sokeuden kysymyksiä. Novellin päähenkilö Nunez, brittien matkaoppaana Andeilla toimiva vuorikiipeilijä, päätyy onnettomuuden seurauksena lumihuippuisten vuorten eristämään kylään, jonka asukkaille näköaisti on tuntematon. Wells kuvaa novellissaan aistien merkitystä ihmisen ymmärrykselle, elämisen kokemukselle ja sosiaaliselle toiminnalle – millainen on maailma, jossa kukaan ei näe ja jossa sekä näkeminen että sokeus ovat tuntemattomia käsitteitä? Miten näkevä kokee sokean kulttuurin ja miten hänen on mahdollista toimia siinä?

Wellsin päähenkilö toistelee näkökykynsä erikoislaatuisuudesta huumautuneena vanhaa hokemaa: ”sokeiden maassa yksisilmäinen on kuningas”. Onko? Erasmus Rotterdamilaisen *Adagia*-kokoelmasta tunnetusta sanonnasta poiketen näkevän kuninkuus tuntuisi sokeiden laaksossa olevan vain väärän kuninkaan kuvitelmaa. Sokeat eivät ymmärrä Nunezin uupumatta selostamaa viidettä aistia, vaan uskovat hänen olevan vaarallisen pakkomielteen vanki. Nunezin puhe on mieletöntä, koska siinä vilisee käsitteitä, jotka juontavat juurensa näkökykyyn ja sen varassa toimivaan kulttuuriin. Wells näyttää, kuinka näkemisen kulttuurissa – tai englannin kielessä – niin havaitsemista kuin ymmärtämistäkin tarkoittavat sanat sioutuvat näköaistiin. Sokeiden laaksossa taas ei ole ainoatakaan

käsitettä, joka perustuisi näkemiseen, ei ainoatakaan sanaa nähdylle asioille. Nunez ja sokeat pystyvät ylittämään oman aistimaailmansa tuottamia kielellisiä rajoja yhtä huonosti. Kulttuurienvälinen kommunikaatio ei onnistu yhteisten käsitteiden ja yhteisen kokemusmaailman puutteessa.

Aistiminen on maailman hahmottamisen perusta, mutta kaikki mahdolliset maailmat eivät toimi samanlaisen aistimellisuuden pohjalta, eivät välttämättä myöskään menneisyyden maailmat. Kun aistit ovat kommunikaation välineitä, eri aistimukset voivat eri aikoina ja eri kulttuureissa olla enemmän tai vähemmän informatiivisia, kuten Hannu Salmi on huomauttanut – ei vain Wellsin kuvaamalla äärimmäisellä tavalla, vaan normaalimmissakin arkipäivän tilanteissa. Aistit ovat historiallisia ja kulttuurisia, ja samoin ovat niiden puutteet ja vajavaisuudet sekä tietenkin näiden aiheuttamat vammaisuuden kategoriat. Miten historioitsija voisi mieltää menneisyyden erilaisen aistimellisuuden? Kohtaako hän menneisyyteen katsoessaan kulttuurin, joka periaatteessa on yhtä vieras ja käsittämätön kuin Nunez sokeille ja sokeat Nunezille? Onko historiantutkimuksen mahdollista yhdistää vieraan kulttuurin tavat käsitteellistää aisteja aistimisen kokemukseen ja ymmärtää toisenlaista näkemisen tapaa?

Ainakin se vaatii vieraassa kulttuurissa elämisen ehtojen etsimistä. Historiantutkijoille etsimisen välineitä voivat tietenkin olla vain ”lähteet”; vierauteen totuttautuminen voi tapahtua vain menneen maailman jättämiin jälkiin uppoutumalla. Vieraan kulttuurin outouden näkeminen ei ole itsestään selvää – voimme olla niin ”aistivammaisia” itse, ettemme edes näe, mitä meiltä vieraan kulttuurin ehdoilla katsottuna puuttuu. Wells näyttää, miten aistivammaisuus on kulttuurinen konstruktio: Laakson sokeat eivät tiedä olevansa sokeita, eivätkä he tiedä sokeutta olevan olemassakaan, sen enempää kuin näköaistiakaan. Nunez taas ei koe itseään vammaiseksi, vaikka hänen kuulo- ja tuntoaistinsa ovat laaksolaisia heikompia.

Laaksolaiset eivät pidä häntä vain aisteiltaan kehittymättömänä vaan myös heikkojärkisenä; heille, kuten usein meillekin, fyysisen vammaisuuden yhteys henkiseen ja älylliseen vajavaisuuteen vaikuttaa suoraviivaiselta. Menneisyyteenkin katsoessa tällaiset yksinkertaistukset voivat olla vaarana. Ehkä meidän tulisi laskea historiantutkimuksen harrastajalleen määräämäksi vammaisuudeksi se vajavaisuuden tunne, joka valtaa aikamatkaajan, kun oman maailman välineet riittävät huonosti vieraan ymmärtämiseen.

Wellsin kertoman perusteella Nunez oppii sopeutumaan toisenlaisen aistiympäristön tuomiin kulttuurisiin sääntöihin ja alistuu laakson sokeiden palvelijaksi, kun ei muutakaan voi. Täydellistä sopeutuminen ei ole. Hän säilyttää alkuperäisen tapansa toimia ennen kaikkea näkökyvyn varassa, vaikka laaksolaiset elävät öisin ja hoitavat kaikki merkittävät asiansa häneltä piilossa. Hän kaipaa näkevään elämäänsä Bogotassa ja kertoo kielloja uhmaten pakkomielteisesti luonnon kauneudesta ja näkemimensä maisemien sydämeenkäyvästä emotionaalisesta voimasta. Koko Wellsin novelli on visuaalisuuden juhlaa: sokeiden maan kuvaukset ovat maalauksellisia katseen ylistyksiä. Samalla hän osoittaa, kuinka sokeat laaksolaiset eläessään ilman visuaalisia ärsykeitä elävät myös ilman visuaalisia kokemuksia, kieltä ja merkityksiä. He vain eivät kärsi siitä mitenkään.

Kulttuurin syvimmat kategoriat toistavat tällaisia kykyihin perustuvia käsitteellistämisiä. Antropologit McDermott ja Varenne ovat ehdottaneet, että kulttuuri itse asiassa onkin omien vammaisuksiensa ja vammaistamisen tapojensa summa – kulttuuri ei rakennu vain taidoista vaan myös taitamattomuuksista, ei vain kykenemisistä ja osaamisista vaan myös niiden puutteesta. Meistä jokainen on vailla monia kulttuurin mahdollistamia taitoja ja kykyjä, tärkeämpiä ja vähemmän tärkeitä. On kulttuurinen määrittelykyky, lasketaanko nämä vammaisuudeksi. Jos mitään kulttuurin määrittämää taitoa ei ole ilman ajatusta sen mahdollisesta puut-

teesta, kulttuuri yhtäältä mahdollistaa (*enables*) mutta aina myös tekee mahdottomaksi (*disables*).

Nunez toistelee kuningashaavettaan pönkittävää sanontaa katkeeraan loppuun saakka, vaikka se alkaa kaikua ontolta ja petolliselta hänen omista korvissaankin. Hän on ”espanjalaisten” edustaja, kolonialistisen opportunistin asiamies. Hänen tavoitteenaan on hallita ja riistää länsimaisen hybriksen symboliksi nousevan näkökykynsä turvin laakson sokeita asukkaita, alun perin ”perulaisia puoliverisiä”, jotka ovat paenneet espanjalaisvalloittajia jo hamassa menneisyydessä, 15 sukupolvea sitten, laskuoppini mukaan 1500-luvulla. Nunez uskoo osaavansa kaiken paremmin. Hän havaitsee ja siksi myös tietää enemmän. Hänellä on ”teknologista” etumatkaa laakson alkuasukkaihin nähden, mutta vain laaksolaiset ovat sopeutuneet niin ympäristöönsä kuin kulttuuriinsa ja sanelevat inhimillisen toiminnan paikalliset säännöt. Wellsin fiktiossa valloittajan yli-ihmiskuvitelmat kokevat yksilöllisen kolauksen, mutta samalla saa nenilleen länsimainen valloittajamentaliteetti, joka uskoo hallitsevansa minkä tahansa kulttuurisen tilanteen siinä eläneitä paremmin. Kun historioitsija tarkastelee menneisyyttä, tilanne on toisella tavoin monimutkainen, vaikka mekin kuvittelemme tietävämme paremmin. Hyödyimme usein jälkeen tulevan tuntemisesta; tiedämme, kuinka sitten kävi. Tällä on merkitystä sille, mitä ja miksi tutkimme. Samalla erottelemme kulttuureja heihin ja meihin. Historioitsija Catherine Brown on kirjoittanut, että tarvitsemme ja muokkaamme esimerkiksi keskiaikaa eksoottiseksi ja kiehtovaksi ”vieraaksi maaksi”, jonka suhteen oma kulttuurimme on tuttu, edistynyt ja valistunut – vailla menneisyyden vammoja. Toiseuttamista tapahtuu myös ajassa.

Laakson sokeiden huoli Nunezin sopeutumattomuudesta johtaa lopulta tilanteeseen, jossa yksinäisen valloittajan identiteetin ja maailmassa selviämisen kyvyn viimeisetkin rippeet kyseenalaiseetaan. Hänen ”sairautensa” syyksi ymmärretään liian liikkuvat

silmät ja ripset, jotka lepattamisellaan aiheuttavat jatkuvaa ärsytystä aivoissa. Kuin 1900-luvun psykiatrian kauhistuttavimpia hoitoja ennakoiden Wells antaa sokean tietäjän ehdottaa sopivaa hoitoa: Nunezin silmät tulee poistaa. Kylän vanhimman tyttäreeseen rakastunut ja avioliittolupaa toivova Nunez päätyy hyväksymään operaation, vaikka näkemisestä ja varsinkin kauneudesta luopuminen on hänelle miltei mahdoton vaatimus.

Historiantutkijanhan ei tarvitse mennä näin pitkälle pysyäkseen väleissä keskustelukumppaninsa kanssa. Yliopistoihmisille tuttua stressioireistoa ja ajoittaista arkistoihottumaa lukuun ottamatta menneisyys ei juuri voi vahingoittaa tutkijaansa fyysisesti. Emme joudu valitsemaan, luopuako nykyihmisen välineistä ja taidoista. Emme joudu alistumaan menneen kulttuurin sääntöihin emmekä kärsimään sen puutteista. Vaikkei meidän tarvitse sopeutua menneeseen maailmaan, historia voi kuitenkin tehdä meidät vieraammiksi omallemme. Voimme vammauttaa itseämme historian avulla herkemiksi nykyhetken outouksille. Silti tekisi mieli kysyä, missä ovat historiantutkimuksen mustat pisteet, ne kohdat, joissa meillä on tapana sopeutua sokeuteen, halusimme tai emme?

Yksi *Country of the Blindin* läksyistä on viesti Nunezin mielestä vammaisuuteen perustuvan aistimaailman omanlaisestaan täydellisyydestä, sen kyselemättömästä varmuudesta, joka perustuu jaettuun kokemukseen ja taitoon. Aika ei suinkaan ole laaksossa pysähtynyt eikä Nunez pudotessaan matkusta menneisyyteen, vaan eristynyt yhteisö on luonut itselleen vaihtoehdoisen tulevaisuuden. Wells korostaa sokeiden laakson kulttuurin filosofista edistyksellisyyttä ja tiedollista tarkoituksenmukaisuutta, vaikka Nunez pitää esimerkiksi laaksolaisten ymmärrystä maailmaa taivaan sijaan peittävästä katosta lapsellisena keksintönä. Kukin kulttuuri on omien kykyjensä ja kykenemättömyksiensä tuomien fiktioiden käsitteellinen sovitelmä. Muut käsitejärjestelmät voivat näykyä sen laitoja, kuten Nunez tekee näkemisestä puhumisellaan, mutta kuten Clif-

ford Geertz on sanontaa muokannut: ei yksisilmäinen sokeiden maassa ole kuningas, hän on (sivusta)katsoja. Sokeiden laakson kulttuuri on tulosta näköaistin rapauttavasta periytyvästä sairaudesta, mutta toisaalta sen on rakentanut vuosisatainen sopeutumisen, kokeilemisen keksimisen ja oppimisen prosessi.

Antropologian ja kulttuuriteorian opettamin silmin on helppo takertua Wellsin vihjaamaan länsimaisen katseen ja hybriksen kriikkiin, mutta asiaa voisi tarkastella toisinkin päin. Miksi näkeväille Nunezille käy sokeiden maassa niin huonosti? Miksi toisista poikkeavalla kyvykkyydellä varustettu ihminen kohtaa vastustusta ja jopa väkivaltaa, ei ihailua ja kunnioitusta, kuten Nunez aluksi naiivisti olettaa? Miksi näkevä ei olekaan sokeiden maassa kuningas, ja mitä kulttuurista kertoo tilanne, jossa poikkeuksellisella lahjalla varustetun ihmisen kyvyt halutaan tuhota? McDermottin ja Varennen sanoin: sokeiden maassa yksisilmäinen on paitsi hämmentynyt myös hämmentävä. Tätä kulttuuria jäävät määrittämään vammaisuuden sanelemat rajoitukset, eivät kyvykkyuden tarjoamat mahdollisuudet.

Wells esittää Nunezin itserakkaana omaneduntavoittelijana, josta on vaikea pitää ja johon ei haluaisi pahemmin samastua. Mutta kenties näin asettuukin kiusaajan puolelle: laaksolaiset ovat olevinaan huolissaan niin Nunezin terveydestä kuin älynlahjoistakin, mutta käytännössä he pyrkivät vain tekemään oudosta tulokkaasta kaltaisensa, joskin erityisen tottelevaisen ja alistuvan. Heidän tavoitteenaan on saada hänet sekä hiljennettyä että lopettamaan erikoisen lahjansa käytön. He haluavat tuhota hänen turhat kivitelmansa ja murtaa hänen tahtonsa. Nunezin ainoa mahdollisuus selviytyä on olla näyttämättä kykyjään, sikäli kuin niistä mitään hyötyä onkaan. Näinkö sen täytyy mennä? Jos kuninkuus onkin harhainen unelma ja sisältää epämiellyttävän vallanjanon ja itsekorostuksen piirteitä, Nunezin toive näkökykyyn uskomisesta, kyvykkyuden tunnistamisesta ja sen käyttämisestä voisi toki herättää positiivisempiakin reaktioita. Wells kysyy meiltä poikkeavuuden

sallimisen ja kieltämisen mahdollisuuksia molempiin suuntiin, niin yksilön kuin yhteisönkin kannalta. Onko alistuminen lopulta sen arvoista? Onko ihmisellä velvollisuus käyttää kykyjään vai totella muita? Jos valitsee pelkän tottelemisen ja luopuu omimmastaan, voiko niinkään pysyä hengissä?

Wellsin novelli päättyy ratkaisemattomaan tilanteeseen. Nunez valitsee tottelemattomuuden ja karkaa laaksosta, josta kukaan ei vielä ole päässyt pois. Hän kiipeää ylöspäin vuorille niin pitkälle kuin vaatteet hajalla, raajat verillä ja mustelmilla jaksaa. Näkeminen on hänelle kalliimpaa kuin elämä. Kun Nunez lepää, hän katsoo: hän näkee lähelle ja kauas, auringonlaskun ja hehkuvan pimeyden, usvaa ja hämärää, värejä ja varjoja, valosta ja tulesta muotoiltuja vuorenhuippuja ja läheisten kivien herkkään kauneuteen uppoavaa yksityiskohtaisuutta. Hän hymyilee, tyytyväisenä pystyttyään pakenemaan mutta vailla tulevaisuutta. Kun auringonlaskun hohto katoaa ja yö saapuu, jätämme Nunezin lepäämään rauhallisena kylmien kirkkaiden tähtien alle.

Wells julkaisi novellinsa alkuperäisessä asussaan kahdesti, vuonna 1904 ja kokoelmassaan *The Country of the Blind and Other Stories* vuonna 1911. Vuosia myöhemmin hän kirjoitti tarinan uudelleen. Vuoden 1939 laajemman version uudessa loppuratkaisussa Nunez näkee kaukana vuorilla maanvyöryn, joka uhkaa tuhota koko laakson. Hän yrittää varoittaa kyläläisiä, mutta nämä yhä vain pilkkaavat hänen mielikuvituksellista keksintöään, näköaistia, eivätkä usko hänen varoituksiaan. Wells, humanisti, sosialisti ja pasifisti, yritti niin tieteistarinoissaan kuin journalistisemmassa tuotannossaan katsoa asioita uusista näkövinkkeleistä ja maalaili mielikuvituksellisia mutta nykymaailman ja ihmisluonnon ongelmia hahmottelevia näkymiä. Hän oli tunnettu ja suosittu muttei mielestään kyllin vakavasti otettu. Aivan erityisesti hän oli yrittänyt varoittaa aikalaisiaan modernin luonnontieteen ja teknologian mahdollistamasta totaalaisesta sodasta – ensin ensimmäisen, sitten toisen maailmansodan kynnyk-

sellä. Kuuntelivatko nämä sokeat häntä? Vuoden 1939 *Country of the Blindin* Nunez kaappaa mukaansa rakastettunsa Medina-Sarotén ja yrittää paeta sokeiden laaksosta kivien ja vuorensinämien jo sataessa heidän päälleen. Kaksi vuotta myöhemmin, teoksensa *War in the Air* uusintapainoksen esipuheessa, Wells sanoi haluavansa hautakiveensä tekstin ”I told you so. You damned fools”. Hän kuoli pian sodan päätyttyä, elokuussa 1946.

## Lähteet

- Blackie, Daniel: *Disabled Revolutionary War Veterans and the Construction of Disability in the Early United States c. 1776-1840*. Helsinki University Print, Helsinki 2010.
- Brown, Catherine: In the Middle. *The Journal of Medieval and Early Modern Studies* 30:3, 2000, 547-574.
- Erasmus, Desiderius, of Rotterdam: *Proverbs or Adagies*. Da Capo Press & Theatrum Orbis Terrarum, Amsterdam & New York 1539/1969.
- Geertz, Clifford: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. Basic Books, New York 1983/2000.
- Kudlick, Catherine J.: Disability History: Why We Need Another "Other." *American Historical Review* 108:3, 2003, 763-793.
- McDermott, Ray & Varenne, Hervé: Culture as Disability. *Anthropology and Education Quarterly* 26:3, 1995, 324-348.
- Salmi, Hannu: Aikakoneen matkassa: H. G. Wells ja Robert W. Paul 1895. *Mediaa kokemassa: koosteita ja ylityksiä*. Toim. Tanja Sihvonen & Pasi Väliaho. Mediatutkimus, Turun yliopisto, Turku 2003, 29-45.
- Salmi, Hannu: Kulttuurihistoria, mahdollinen ja runsauden periaate. *Kulttuurihistoriallinen katse*. Toim. Heli Rantala & Sakari Ollitervo. k&h, Turku 2010, 338-359.
- Salmi, Hannu: Onko tuoksuilla ja äänillä menneisyys? Aistiympäristön historia tutkimuskohteena. *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2001, 339-357.



Wells, H. G.: *In the Country of the Blind and Other Stories*. <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/hgwells/Country-Blind.pdf>, haettu 13.1.2011.

Wells, H. G.: *The War in the Air*. <http://ghostwolf.dyndns.org/words/authors/W/WellsHerbertGeorge/prose/warintheair/index.html>, haettu 13.1.2011.



H. G. Wells, Jack London ja Konrad Lehtimäki  
omassa ajassaan ja matkalla tulevaisuuteen –  
ajatuksia ihmisyyden mahdollisuuksista

Hanne Koivisto

Kolmea kirjailijaa, brittiläistä H. G. Wellsiä (1866–1946), yhdysvaltalaista Jack Londonia (1876–1916) ja suomalaista Konrad Lehtimäkeä (1883–1937) yhdisti moni asia. He omaksuivat sosialistisen maailmankatsomuksen, mutta myös pettyivät siihen. He kirjoittivat tulevaisuuteen suuntautuneita teoksia, mutta ottivat kantaa myös oman aikansa poliittisiin ja yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Wellsin vuoteen 802 701 sijoittamaa kertomusta *Aikakone* (*The Time Machine*, 1895) onkin pidetty vertauskuvana 1800- ja 1900-lukujen taitteen brittiläisestä luokkayhteiskunnasta, jonka kehitystrendeistä Wells halusi varoittaa. Londonin kirjoittamassa, kapitalismin ja sosialismin välistä loppukamppailua vuonna 2213 kuvaavassa romaanissa *Rautakorko* (*The Iron Heel*, 1908), kirjailijan kritiikki kohdistui kamppailua edeltävään, armottomaan ”finanssipääoman” aikaan, joka juontui amerikkalaisen yhteiskunnan taloudellisesta kehityksestä, kun suuryritykset kasvattivat vaikutusvaltaansa kaikilla elämänalueilla. Lehtimäen *Ylös helvetistä* (1917) visioi ihmiskunnan tulevaisuutta, mutta kiinnittyi omaan aikaansa ensimmäisen maailmansodan sotateknologian ja työväenliikkeen pasifismin inspiroimana.

Wells, London ja Lehtimäki olivat lähtöisin vaatimattomista oloista, mutta heitä ohjasi lukemisen himo ja tiedonhalu. Heistä luonnontieteilä opiskellut Wells pääsi luvuissaan pisimmälle, vaikka ei

loppututkintoa suorittanutkaan. Londonin muodollinen opiskelu jäi yhteen vuoteen Berkeleyssä, Kalifornian yliopistossa, mutta hän luki intohimoisesti omin päin useita vuosia. Myös Lehtimäki oli itseoppinut, joka kansakoulukurssien suorittamisen jälkeen opetteli useita kieliä, historiaa ja maantiedettä. Tietämisen ja lukeneisuuden arvostus näkyvät myös kolmikon kirjoista. *Nykyaikaisessa utopiassa* (*A Modern Utopia*, 1905) Wells osoitti humanistisen alan tuntemustaan kommentoimalla länsimaisen filosofian ja utopiakirjallisuuden pitkää traditiota. Londonia on nimitetty ”Amerikan Karl Marxiksi” ja *Rautakorkoa* Marxin *Pääoman* kansanpainokseksi. Lehtimäki on todennut, että kirjoittaessaan kertomuksiaan hän koki itsensä kansan opettajaksi. Wells oli opettaja käytännössäkkin, hän toimi ennen kirjailejaksi ryhtymistään kirjeopiston opettajana. Ei liene sattuma, että kaikkien teoksissa näyttäytyi henkilöinä oppineita, tutkijoita ja professoreja.

Mutta Wellsin, Londonin ja Lehtimäen tulevaisuudenvisioissa oli muutakin yhteistä. Kirjallisuudentutkija Raoul Palmgrenin mukaan heidän teoksensa edustavat utopiakirjallisuuden muutosta ihanteellisista utopioista synkkiin dystopioihin 1800- ja 1900-luvun taitteessa. Näissä korostuvat vielä tahto ja usko ihmisen mahdollisuuksiin, mutta paremman tulevaisuuden toteuttaminen nähdään vaikeana ja tuskallisena. Palmgren luonnehtii Wellsiä utopiakirjallisuuden mullistajaksi, joka horjutti ajatusta ihmisten tasa-arvoisuudesta kiinnittämällä huomionsa ihmisten lahjakkuuseroihin. Teknologian ylivaltaa korostaneilla, epäinhimilliseksi muuttuvan yhteiskunnan ennustuksillaan hän heitti varjon aiempien utopioiden optimistisiin kuvitelmiin.

Wellsin yhteiskunnallisia näkemyksiä ohjasi hänen maltillisen sosialistinen, Fabian Societyn hengen mukainen ajattelutapansa. Hän piti parhaana vaihtoehtona sopivissa määrin ylhäältä päin säädeltyä yhteiskuntaa, jossa toteutuisi kompromissi individualismin ja sosialismin välillä. Marxin proletariaatin johtamaan sosialistiseen

yhteiskuntaan hän ei uskonut – kuten ei Neuvostoliiton mahdollisuuksiinkaan, vaikka tapasi henkilökohtaisesti Leninin myönteisissä tunnelmissa 1920. Wellsin sosialistinen vaihe jäi lyhyeksi, sillä hän ajautui riitoihin Englannin työväenpuolueen kanssa. Tapaaminen Stalinin kanssa lisäsi hänen pettymystään aatteeseen. Wells jätti politiikan ja hänen kritiikkinsä totalitaristisia järjestelmiä ja niiden diktaattoreita kohtaan jyrkentyi. Vuosien myötä Wells suhtautui yhä pessimistisemmin tulevaisuuteen.

Jack Londonin suhde sosialismiin ja sosialistisen tulevaisuuden kuvitelmiin oli tunnepitoisempi kuin älyllisen, spekulatiivista ja tieteellistä ajattelua korostaneen Wellsin, mutta London arvosti tämän tarkkoja analyysejä aikakauden yhteiskunnallisista ongelmista. Wellsin hengessä London kirjoitti myös slummikuvauksensa *Kadotettua kansaa* (*The People of Abyss*, 1903), josta tuli tutkivan journalismin klassikko. Sanomalehtimiehen reportaasityyliä kirjailija siirsi myös romaaneihinsa, tarkoituksenaan vakuuttaa lukija kovilla faktoilla. *Rautakorossa* London käytti tehokeinoina tietoisuuksia sisältäneitä alaviitteitä.

Siinä missä Wells kehitteli yhteiskuntakritiikkiään ja tulevaisuuskenaarioitaan luonnontieteellisen ajattelun avulla, päätyi London omiin näkemyksiinsä lukemalla sosialismin klassikoita ja keräämällä elämäkokemusta. Hän lähti merille, vaelteli Alaskan kultakenttien levottomissa oloissa tehden tilapäistöitä ja eläen yhdessä yhteiskunnan vähäosaisimpien kanssa. Kaksikymmenvuotiaana, 1896, London liittyi Sosialistiseen työväenpuolueeseen, sitten Amerikan sosialistipuolueeseen. Hän aloitti poliitikon uransa väittelemällä vastustajiensa kanssa ja puhumalla iltaisin Oaklandin kaupungintalon puistossa seisten pakkilaatikon päällä. Samoihin aikoihin London aloitti toimittajan- ja kirjailijantyönsä ja julkaisi viitisenkymmentä teosta seuraavan kahdenkymmenen vuoden aikana. Amerikkalaisen työväenluokan suosituimmaksi kirjailijaksi kohonnut London kuvasi paitsi meri- ja erämaaseikkailuja, myös tehdas- ja maatyöläisten,

kaivosmiesten ja lehdenmyyjien elämää.

1900-luvun alkuvuosina London oli erityisen tuottelias. Hän kirjoitti sotareportaaseja ja seikkailukertomuksia sekä tietopitoisia esseitä sosialismista (*The War of the Classes, 1905, Revolution, and Other Essays, 1906*). Myös *Rautakoron* näkökulma oli sosialistinen, Palmgrenin käsityksen mukaan suorastaan marxilaisen luokkataisteluoopin mukainen, mutta London sovelsi teoksessaan lisäksi olemassaolon taisteluun liittyviä darwinistisia sekä nietzscheläisiä, poikkeusyksilöitä korostavia näkemyksiä. Heikki Salomies painottaakin, että Londonin käsitykset ihmisestä ja yhteiskunnasta lähenivät toisiaan. Hän näki voiman, nuoruuden, älykkyyden ja mielikuvituksen pitkälti sekä yksilöllisinä että rodullisina ja yhteiskunnallisina ominaisuuksina. Sosialismi oli hänelle uuden ja voimakkaan yhteiskunnan muoto. Se edusti elämää, jonka myönteiset ominaisuudet näkyivät vahvassa yksilössä.

*Rautakoron* päähenkilö Ernst Everhard on vahva poikkeusyksilö. Everhardin esikuvina on nähty paitsi kirjailija itse, myös hänen aikansa ammattiyhdistysjohtajat, Eugene V. Debs ja William D. (Big Bill) Haywood. London kuvasi Everhardin teräksenkovaksi valioihmiseksi, joka pyhitti elämänsä vallankumoukselle ja joka ottamassaan tehtävässä jalostui myös uneksijaksi, runouden ystäväksi ja ”ihmisen laulun laulajaksi”. Everhard nousi kristusmaiseen suuruuteen pelottomana totuuden ja oikeuden puolustajana, toisten puolesta työtä tekevänä: ”Hän oli humanisti ja rakastava mies. Hänessä oli synnynnäinen taistelun henki, hänellä oli gladiaattorin ruumis ja kotkan mieli”, kuvasi Everhardin puoliso miestään tämän kuoltua vallankumouksen marttyyrinä.

Erityisen paikan London antoi romaanissaan tiedemiehille, vallankumouksellisiin liittyneille professoreille, jotka olivat saaneet tarpeekseen suurpääomaa palvelevista yliopistoista. Everhardin appi oli yksi näitä professoreita. Hän oli virastaan erotettu, yhteiskunnan sosiologisista ilmiöistä kiinnostunut fyysikko ja maineikas elektro-

nitutkija, joka poistettiin yliopistosta henkilötietojaan myöten, kun hän oli tullut tarpeettomaksi suurpääoman intressien näkökulmasta. Hänen työstään tieteen hyväksi ei jätetty jäljelle yhtään todistetta. Voittojaan keräävän suurpääoman rautakorko tallasi ihmisiä kuoliaaksi konkreettisesti ja vertauskuvallisesti Londonin tekstissä. ”Rautakorko” ei ollut Londonin itsensä keksimä kielikuva, vaan myrskyisän aikakauden yleistä poliittista retoriikkaa, jota suuryri-tysten menettelytavoista käytettiin. Mutta suurpääoma sai myös vastaansa mellakoivan työväen. Amerikkalaiset työväenpuolueet ja ammattiyhdistysliike kasvattivat näinä vuosina jäsenmääränsä moninkertaisiksi, ja sanomalehdistö ja työläiskirjailijat toivat ta-  
pahtumat julkisuuteen. Peter von Bagh on tulkinnut, että Ernst Everhardin hahmon kautta *Rautakorko* oli kunnianosoitus ame-  
rikkalaisen työväenliikkeen sukupolvelle, joka lähti puolustamaan oikeuksiaan.

Teos on myös Venäjän ensimmäisten vallankumoustopahtumien (1905) hengessä kirjoitettu ylistys sosialistiselle vallankumoukselle ja sosialistiselle tulevaisuudelle, jolloin toteutuisi rationaalinen yhteiskunta, Ihmisten veljeysliitto. *Rautakorossa* ei tosin juurikaan kuvailla tulevaa ihanneyhteiskuntaa, vaan teos keskittyy kapinoinnin, vallankumouksen ja sisällissodan yksityiskohtaiseen kuvaukseen. Londonin sydän sykki kapinaliikkeille ja vallankumoustaisteluille. Kun amerikkalaisen työväenliikkeen voima heikkeni, hän erosi sosialistipuolueesta pettyneenä ja vetäytyi politiikasta hoitamaan hankkimaansa maatilaa. Salomies toteaaakin, että Londonin sosialismissa oli enemmän näkemyksellisyyttä, voimaa ja uhoa kuin tieteellisesti perusteltua analyysiä. Siinä oli myös elitismia ja esitämistä – hän esiintyi työläisintellektuellina silloin, kun se sopi hänelle. Londonin teokset jäivät kuitenkin elämään ja hänen kirjailijakuvansa säilyi loistokkaana. Se alkoi yhä enemmän muistuttaa *Rautakoron* Ernst Everhardia tai *Martin Edenin* työläisintellektuel-  
lia. Londonista tuli varsinkin työläiskirjailijoiden esikuva – eikä

vain Yhdysvalloissa, sillä hänen teoksiaan käännettiin muille kielille enemmän kuin kenenkään muun amerikkalaisikirjailijan teoksia. Londonin maine kiiri Venäjälle asti. Lenin luki hänen novellinsa ”Rakkaus elämään”, ja venäläinen teoreetikko N. Buharin hyväksyi hänet ainoana amerikkalaisena kirjailijana bibliografiaansa.

Fitschburgissa, Massachusettsissa toiminut amerikansuomalaisen ylläpitämä Suomalainen Sosialistinen Kustannusyhtiö julkaisi *Rautakoron* suomennoksen jo 1910. Turun seudulla vaikuttanut Konrad Lehtimäki luki teoksen ja siitä tuli kirjallinen esikuva hänen 1916 kirjoittamalleen *Ylös helvetistä* -teokselle. Kun Lehtimäen teos julkaistiin, kirjoitti Aarne Orjatsalo, sosialistiaktivisti ja näyttelijä, arvostelun, jossa hän osoitti *Rautakoron* ja Lehtimäen teoksen yhtymäkohdat. Kummassakin hahmotettiin yhteiskunnan ja työväenliikkeen kehitystä ja ennustettiin tulevaa fasismia kautta. Palmgren on osoittanut teoksesta yhtymäkohtia myös Londonin *Martin Edeniin* fyysisen voiman, aktiivisen toiminnan ja sankaruuden ihannoimisesta. *Ylös helvetistä* -teoksen päähenkilö oli näkymätöntä lentokonetta suunnitellut insinööri Marcus.

Kaarlo Isotalo on osoittanut, että Lehtimäki oli itsekin tahtoihminen ja herkkä uneksija, ”hehkurinta”. Kuten London, hänkin löysi sosialistisen maailmankatsomuksen värikkäiden elämänkokeusten kautta, jotka veivät hänet merille ja tukinuittoon, moniin ammatteihin ja Euroopan eri maihin – lopulta toimittajaksi, kunnallispoliitikoksi, kirjailijaksi ja kansanedustajaksi 1911–17. Samaan aikaan kun amerikkalaiset työläiset vaativat työajan lyhentämistä, ajoi Suomessa Lehtimäki sosialidemokraattisine tovereineen samaa asiaa. Hänkin piti kuulijoilleen sytyttäviä ja asiantuntevia poliittisia puheita. Lehtimäen keinoihin kuuluivat leikinlasku sekä pakina-kirjoittaminen: Paimen-Villen nimimerkillä hän toi esiin yhteiskunnallisia vääryyksiä ja kirjoitti sodan kauhuista. Myös Lehtimäkeä kiinnosti Venäjän vallankumous ja vallankumoukselliset. Hän oli heihin yhteydessä ja toimi ajoittain yhdessä Otto Ville Kuusisen



kanssa.

Lehtimäki julkaisi lähes parikymmentä teosta vuodesta 1910 lähtien. Varhaisimpien joukossa oli näytelmä *Spartacus* (1914), jossa on nähty Lehtimäen miesihanne – fyysisesti täydellinen, oikeudenmukainen, kova mutta herkkä, hellä ja tulinen, toisaalta jäinen ja kylmä, kuolemaa pelkäämätön tahtoihminen. Spartacuksen hahmon ristiriitaisuudessa on nähty paljon kirjailijaa itseään. Hän ottikin usein oman elämänsä taitekohdista aiheita romaaneihinsa. *Ylös helvetistä* -teoksen aiheen hän sai luettuuan kuvauksia ensimmäisen maailmansodan tuhoisista taisteluista länsirintamalla ja siellä käytetystä uudesta, aiempaa tehokkaammasta sotateknologiasta. Helvetti tarkoitti romaanissa totaalista sotaa, jossa uhattiin käyttää uutta keksintöä, kaiken altaan polttavaa superpommia. Vain paria vuotta aikaisemmin oli H. G. Wells visioinut atomipommia teoksessaan *The World Set Free* (1914).

Romaaninsa valmistuttua 1916 Lehtimäki pakeni tukalaa poliittista ilmapiiriä Yhdysvaltoihin, mutta palasi Suomeen jo keväällä 1917, jolloin *Ylös helvetistä* julkaistiin. Teos sai huomiota lehdistössä, siinä nähtiin kauhua ja ihmissielun patologiaa, mutta myös passifinen tulevaisuuden unelma. Kesäkuussa 1917 *Etelä-Suomi* kirjoitti: ”Kirjailija asettaa eteemme valtavuudessaan jättiläismäisen tapauksen, tulevaisuuden sodan, joka huipistuneilla tekniikan saavutuksilla hävittää maailmaa tuhoavan militarismin. Uusi ihmisyyys, uusi verikylyvyssä jalostunut yhteiskunta kohoaa tämän valtavan haavetapauksen takaa”. *Naisten ääni* kirjoitti teoksen olevan ”ihmeellisimpiä kirjoja, mitä suomenkielellä on koskaan kirjoitettu”. Arvostelija oli ollut ”järkytyksestä herpaantunut”, kirja oli ollut ”voimakkaimpia sytytyspommeja”, mitä Suomen uneliaissa oloissa on koskaan heitetty. Teos käännettiin venäjäksi *Aseet pois* -nimisenä, Maksim Gorkin esipuheella varustettuna.

*Ylös helvetistä* -teoksessa on ihanteellisuutta ja uhrimieltä: Chopinin surumarssi soi, katutaisteluissa työmiehet marssivat kuolemaan

Marseljeesia laulaen. Ihmisiä kuolee miljoonittain, mutta uhrit eivät ole turhia, sillä maailmanvallankumouksen tuhkasta nousee onnellisempi maailma, jossa myös kulttuuri voi kukoistaa. Tulevan rauhan ja ihmisyyden maailman takeena ovat työläiset, jotka eivät halua sotaa, koska he eivät halua kärsimystä. Tästä oli vakuuttunut Leninin näköinen sosialistiprofessori, joka puhui uuden maailman suunnittelukokouksessa. Ensin tulisi Euroopan Yhdysvallat, sitten Maailman Yhdysvallat ja lopulta Ihmiskunta, hän ennakoiki. Sosialistien kansainvälisen liiton puheenjohtaja lupasi tulevaisuudessa työpäivän lyhentymistä, hyvinvoinnin lisääntymistä, terveyttä, rodun parantumista ja sivistyksen kohoamista. Ihanneyhteiskuntaa ei tule, hän sanoi, mutta ihmiskunta tulee aina menemään eteenpäin ja elämään yhä ”täysiarvoisempaa elämää”. Teoksen lopussa on lainaus *Raamatusta*: ”kansaa, joka pimeydessä vaeltaa, näki suuren valkeuden”. Virke on hämmäntävä, mutta kertoo Lehtimäen kiinnostuksesta uskontoon ja kristinuskon kysymysten pohdintaan.

Yhtä yllättävä kuin *Ylös helvetistä* -teoksen loppu, ovat Lehtimäen oman elämän käännteet. Vaikka hän oli luopunut politiikasta Yhdysvalloista tultuaan, hän lähti kuitenkin sisällissodan rintamalle Tampereelle keräämään aineistoa tulevaan kirjaansa. Kun punaisten häviö näytti väistämättömältä, hän pakeni yhdessä punaisten päällystön kanssa rintamalinjojen läpi ja pääsi Turkuun. Valkoiset vangitsivat hänet ja hän sai kuolemantuomion osallisuudestaan sotaan. Lehtimäen ystävä Severi Nuormaa hälytti apuun Juhani Ahon, joka Kirjailijaliiton nimissä esittämällä vetoomuksella esti kuolemantuomion täytäntöönpanon. Rauhan palattua sairas, hermostunut ja morfiinia käyttänyt Lehtimäki seurusteli oikeistolaisien Severi Nuorman, Ilmari Kiannon ja V. A. Koskenniemen kanssa jatkaen kirjallista työtään ja viettäen boheemia taitelijaelämää. Hänen laajaan tuttavapiiriinsä kuuluivat myös Wäinö Aaltonen, Paavo Nurmi, Tatu Vaaskivi, Uno Kailas ja Eino Leino. Vasemmistopiirit alkoivat suhtautua häneen epäillen, Neuvostoliitossa *Ylös Helvetistä*

-teos julistettiin kielletyksi kirjaksi 1934 ja kaikki sen kappaleet poltettiin.

Edellä mainitut tulevaisuuteen suuntautuneet teokset ovat eri tavoin kestäneet aikaa. Wellsin näkemykset teknologian voittokulusta hämmästyttävät edelleen lukijaansa, Londonin ja Lehtimäen tarkkanäköisyys lähitulevaisuuden suhteen on osoittautunut huomionarvoiseksi, mutta von Bagh on korostanut, että *Rautakorko* kuvaa osuvasti myös tämän päivän ihmistä, jonka identiteetti on muuttuvaa ja ääriiviivatonta. Lehtimäen teoksen visioista on Euroopan Yhdysvallat toteutunut. Vahvimpana näissä merkillisen tunteikkaissa ja päätöksellisissä teoksissa, jotka tyyllisesti ovat faktan ja fiktion, viihteen, yhteiskuntakritiikin ja utopian hybridejä, kuuluu kuitenkin niiden syntyajan eetos – Wellsin, Londonin ja Lehtimäen teosten kirjoitusaikana tulevaisuudentoivo oli perusteltua virittää sosialistisesta aatemaailmasta. Nykyinen, sosialismin jälkeinen aika näkee teosten aatteellisuuden pelkästään menneen maailman kuvauksina – toiveikkuuudessaan kauniina, mutta liian ihanteellisena toteutuakseen.

## Lähteet

- Isotalo, Kaarlo: *Konrad Lehtimäki, hehkurinta*. Karisto, Hämeenlinna 1986.  
Lehtimäki, Konrad: *Ylös helvetistä* (1917) Valitut teokset I, Tammi, Helsinki 1953.  
London, Jack: *Rautakorko (The Iron Heel 1908)* Suomentanut Matti Rossi. (1. painos Love, Helsinki 1977.) WSOY 2009. Esipuhe Peter von Bagh.  
Palmgren, Raoul: *Joukkosydän II. Vanhan työväenliikkeemme kaunokirjallisuus*. WSOY, Porvoo, Helsinki 1966.  
Palmgren, Raoul: *Toivon ja pelon utopia*. Kansankulttuuri. Helsinki 1963.  
Salomies, Heikki: Jack London novellistina. Esipuhe teokseen: London Jack: *Rakkaus elämään. Novelleja Alaskasta*. Love-kirjat, Helsinki, 1980.  
Wells, H. G.: *Aikakone. (The Time Machine 1895)* Suomentanut Tero Valkonen. Desura, Helsinki, 2000.



## Kaukokuvastin eli tulevaisuuden kulttuurihistoriaa

Kimmo Laine

Samalla tavalla kuin menneisyys välistä katkeaa jyrkemmin, välistä taas häipyä vähitellen historian hämäryyteen, samalla tavoin on näköala eteenpäin milloin selkeämpi, milloin taas usvaisempi. (Antti Eräs: *Perhepiireistä suurvaltoihin* (1942), 176.)

Näiden rivien kirjoittaja ei ollut ammattimainen historianfilosofi, tuskin edes harrastelija. Jos nimimerkin Antti Eräs taakse kätkeytyneeltä Leo Pesoselta (1892–1964) olisi kysytty, hän olisi luultavasti ensiksi vastannut olevansa varatuomari ja palopäällikkö, jonka kirjalliset pääteokset käsittelevät paloturvallisuutta. Lisäksi hän olisi saattanut tunnustaa laativansa salanimellä pakinoita, joita WSOY julkaisi silloin tällöin kirjan muodossa. Pakinoiden (tai esseiden tai pamflettien, miksi niitä kutsutaankin) aiheet olivat yhteiskunnallisia ja yhteisöllisiä – niissä sivuttiin tyypillisesti esimerkiksi nationalisimia, kieltolakia, perhe- ja sukupuolipolitiikkaa, kulttuuripolitiikkaa, sotaa ja suurvaltapolitiikkaa – mutta kokoelmien nimet ja erityisesti alaotsikot korostivat leikillisyyttä ja ilmiöiden tarkastelua välimatkan päästä, ikään kuin sivullisen silmin: *Valtiollinen tervahöyrymme: ajankohtaista ajatusurheilua* (1930), *Perhepiireistä suurvaltoihin: elokuvakatsaus* (1942), *Täytyvien toiveiden valtakunta: kuvittelua ja kiihkarointia* (1949).

Antti Eräs oli epäilemättä yksityisajattelija, taustaltaan porvarillinen ja perusvireeltään maltillisen kansallismielinen mutta samalla

määrätietoisen skeptinen kaikkia aatteita ja oppeja kohtaan. ”Rahalla ostetaan ihmisten työvoimaa”, tuumi Eräs vuonna 1930, keskellä kiihkeintä poliittista kuohuntaa: ”Aatteilla ja iskulauseilla ostetaan ihmiset sieluineen ja ruumiineen”. Yhteiskunnallisen yksityisajattelun perinteen mukaisesti Eräs oli mieltynyt tutkailemaan ilmiöiden välisiä yhteyksiä ja laatimaan kokonaisjärjestelmiä. Skaalaltaan huikein on *Perhepiireistä suurvaltoihin*, joka lienee suuruudenhulluimpia kenenkään koskaan missään laatimia yhteiskuntafilosofisia tutkielmia, saati ”elokuvakatsauksia”: sen tavoite ei ole vaatimattomampi kuin selvittää yksilön, erilaisten yhteisöjen ja maailmanpoliittisen järjestelmän välinen yhteys, vaikka sitten vain ”pikakuvasarjana”. Mutta sekään ei vielä riitä, sillä Eräällä tuntuu olevan vähintään yhtä hyvin historioitsijan kuin sosiologin tai valtio-oppineen luonto: synkronisen yhteisöjen rakenne-erittelyn lomassa Eräs ei kavahda suuria diakronisia linjoja. ”Miten valtakunnat syntyvät ja nousevat” (1930) on hänelle yhtä luonteva kysymys kuin ”Yksityis- ja yhteistalous” (1942) tai ”Nyky aika” (1942).

Eikä Eräs unohda tulevaisuuttakaan. Kun ottaa huomioon kirjoitusten pamfletti-luonteen ja ajankohdan (kolmekymmenluvun taitteen poliittisesta kriisistä sotavuosiin ja edelleen jälleenrakennukseen), tietynlainen tulevaisuuden luotaaminen on sinänsä melko tyyppillistä, jopa odotettavaa. Kuten tämän kirjoitelman alkuun lainattu mietelmä osoittaa, Erään tulevaisuusnäkyvät ovat kuitenkin muuta – tai muutakin – kuin tavanomaisia pragmaattis-nationalistisia mihin-kansarukkamme-on-matkalla -pohdintoja. Paitsi että hän jäsentää menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden suhteet katkosten, jatkuvuuksien ja liukumien vaihteluksi, hän kartoittaa eritasoisia ja -tahtisia yksilöllisiä ja yhteisöllisiä perspektiivejä:

– – jokaisella ihmisellä on lisäksi oma menneisyytensä, nykyisyytensä ja tulevaisuutensa, eivätkä ne suinkaan aina käy yksiin aikakauden yleisten rajojen kanssa, niin riip-

puvainen kuin yksityinen ihmispoloinen onkin siitä ajasta, missä hän elää (1942).

Miten sitten tulisi luonnehtia tämän arjesta ja poliittisista rakenteista ja niiden monimutkaisista suhteista sekä menneen ja tulevan läsnäolosta nykyhetkessä kiinnostuneen harrastelijatutkijan kokonaisvaltaista otetta? Kaiketi kulttuurihistorialliseksi – ja lievä anakronistisuus (suhteessa esimerkiksi siihen, että kolmekymmenluvun *Suomen kulttuurihistoria* -teossarjassa kokonaisvaltaisuus ei vielä ole keskeinen jäsentävä tavoite) lienee kai tässä tapauksessa aivan paikallaan.

Erään kirjallisessa tuotannossa on yksi kummajainen, joka ei ensi silmäyksellä tunnu kuuluvan joukkoon: vuonna 1931 painettu *Kaukokuvastin eli Jooseppi Puustisen ihmeellinen seikkailu*, ”4-osainen kuvatelma”, jonka Eräs on ”ajanratokseen aivoitellut”. ”Kuvatelma” on arvatenkin uudissana, sanaleikki joka yhdistämällä ”kuvitelman” ja ”kuvaelman” ilmaisee teoksen lajin, fantasia-, tieteistai utopianäytelmän. Vaikka *Kaukokuvastimen* asema on Suomen teatterihistoriassa vähintään yhtä marginaalinen kuin Eräs-Pesosen kirjallisessa tuotannossa – ainoat teatterin esitystietokanta *Ilonan* tunnistamat esitykset ovat Turun Työväen Teatterista 1940–1941 – se saattaa silti paradoksaalisesti olla tekijänsä parhaiten muistettu teos. Sillä on nimittäin kiistämätön paikkansa suomalaisen tieteiskirjallisuuden suppeahkossa bibliografiassa.

Tarkemmin katsoen *Kaukokuvastin* ei sitä paitsi olekaan täysin outo tapaus. Seuranäytelmällisyydestään ja ainekirjoitusmaisesta lopustaan (päähenkilön ihmeellinen seikkailu paljastuu uneksi) huolimatta se nimittäin nostaa esille samat kysymykset kuin Erään muutkin aivoitelmät, menneisyyden ja tulevaisuuden teeman jopa aivan pinnalle. *Kaukokuvastin* on kertomus 1900-luvun ihmisestä, oppineesta virkamiehestä Jooseppi Puustisesta, jonka väitöskirja koski ”erästä piisamirottien turkissa olevaa loiseläintä”. Jostakin

syystä Puustinen ajautuu tarkemmin määrittelemättömään mutta kaukaiseen tulevaisuuteen. Siellä häntä aluksi luullaan säilötyksi tutkimuskohteeksi, joka on tarkoitettu ”obduseerattavaksi” tieteellisistä syistä. Kuulusteluissa ja muissa keskusteluissa Puustinen kertoo omasta ajastaan, kuulustelijat omastaan, molemmat osapuolet yhtä epäuskoisina. Mukana on kuitenkin yksi henkilöahmo, Majuri Vakio, joka historiaa innokkaasti harrastavana – ja kirjailijan ilmeisenä *alter egona* – kykenee tarjoamaan pitkittäis- ja poikittaisleikkauksia kummastakin aikakaudesta.

Tavallisimmin pidetään kai selvänä, että mistä hyvänsä historiallinen fiktio tai tieteisfiktio kertoo, ainakin se kertoo omasta syntyajastaan. Niin kertoo ilmeisimmällä tasollaan *Kaukokuvastinkin*: lukuisissa sivuhuomautuksissa piikitellään milloin 1900-luvun ihmisen kohtuutonta tarvetta korostaa oman hetkensä ”ajanmukaisuutta” ja ”nykyaikaisuutta”, milloin tämän kääntöpuolena kulttuuripessimismisiä ja pelkoa länsimaiden perikadosta, milloin taas kieltolain aikaisen viskin kehnoa laatua. Kaikessa kepeydessään ja rakenteellisessa kaavamaisuudessaan näytelmä tekee silti muutaakin, se ottaa nimittäin tulevaisuuden aivan tosissaan, ja melkein yhtä tosissaan se koettaa katsoa nykyisyyttä toisin silmin ja hahmotella vaihtoehtoisia historioita.

*Kaukokuvastinta* voikin tässä mielessä pitää eräänlaisena hahmotelmana tulevaisuuden kulttuurihistoriasta. Sellaisena se on todellakin varsin kokonaisvaltainen, sillä Eräs ottaa ruodittavakseen monia niistä teemoista, joista kunnan kulttuurihistorioitsijan on suotavaakin olla kiinnostunut. Tässä niistä muutamia:

*Perhe- ja sukupuolihistoria*. Samalla tavalla kuin pamfleteissaan, Eräs näkee yksilön, pienyhteisöt ja yhteiskunnan kokonaisvaltaisena jatkumona. Näytelmän alussa tulevaisuus näyttäytyy kirjoitushetkellä vallinneen sukupuolijärjestelmän käänteiskuvana, oletettiin miehisenä kauhuskenaariona: naiset pitävät valtaa ja miehet ovat heidän ”vihtoreitaan”. Vaikka ”vihtori” alkoi juuri näytelmän



kirjoitusaikana saada tohvelisankariin viittaavia merkityksiä, vihtoriuteen kuuluu muitakin sävyjä kuin pelkkä alistuminen, aivan kuten käsitteen muotoutumiseen vaikuttanut George McManusin *Vihtori ja Klaara* -sarjakuva muistuttaa. Historioiva majuri Vakio tunnustaaakin vaivihkaa, että tulevaisuuden vihtorit kantavat lopulta nimitystään kunnialla ja että viime kädessä miehet hallitsevat joutilaina ja luovina. Toisin kuin pamfleteissaan Eräs antaa näytelmässään kuitenkin sijan myös vastaanäille ja toisille tulkinnoille. Kuriton luutnantti Kisko sekä Irlantiin perustettu kapinoitsevien vihtorien kansainvälinen paratiisiyhteisö näkevät tilanteen toisenlaisena, ja Puustinenkin toteaa Vakiolle tuntevansa, kuin ”te olisitte tehneet välttämättömyydestä hyveen ja keksineet lohdutukseksenne tuonkaltaisia kuvitelmia”. Näytelmä nostaa siis esille kysymyksen sukupuolesta ja vallasta ja tutkailee asiaa niin valtaapitävien kuin alistettujen näkökulmasta (tosin kieltämättä painokkaammin miesten kuin naisten) – ja vaikkei se tarjoa kysymykseen kovin yksiselitteistä vastausta, niin eipä oleteta tutkimukseenkaan aina tarjoavan.

*Tieteen historia.* Näytelmän tärkein tietehistoriallinen kysymys liittyy rodunjalostukseen: tulevaisuudessa on vallalla kantakirja-järjestelmä, jonka puitteissa tärkeimpiin tehtäviin seulotaan valioyksilöt. Rodunjalostuksen tekniikkaa Eräs ei erittele yhtä tarkasti kuin aikalaiskirjailija Aldous Huxley *Uljaassa uudessa maailmassaan* (1932), eikä myöskään maalaile yhtä pelottavia kauhukuvia, mutta sen sijaan hän tulee muutamissa kohdin kevyesti mutkistaneeksi rodunjalostuksen reunaehtoja. Ensinnäkin majuri Vakio muistuttaa, että ihmisten luokittelamisen juuret ovat jo esitieteellisissä menettelmissä: ”Vanhat suomalaiset omasivat monta hyvää huomiokoinea ihmisen luonteen arvostelemiseen. Sulhasmiestä esim. arvioitiin sen mukaan, miten hän kohteli hevostaan.” Toiseksi rodunjalostuksen ja syntyperän suhde virittyy eri tavalla kuin Huxleyn totalitaarisessa ja predestinoidussa kastijärjestelmässä: *Kaukokuvastimen*

maailmassa syntyperä ja varallisuus eivät vaikuta millään lailla ihmisen luokitteluun. Tässä kohdassa 2000-luvun aikamatkailija on kiusallisen pakotettu muistamaan, etteivät rodunjalostusopit ole olleet millään muotoa totalitaaristen yhteiskuntien yksinomaisuutta, vaikka toisen maailmansodan silmälasien kautta joskus siltä näyttäisikin.

*Yhteiskuntajärjestyksen historia.* Tulevaisuuden maailma ei siis ole yksiselitteisen totalitaarinen, muttei se oikein muistuta meidän tuntemaamme demokratiakaan. Hahmotellessaan kolmatta vaihtoehtoa Eräs lähentelee utopiakirjallisuuden pitkää perinnettä. Kuten Thomas Moren *Utopiassa* ja sen lukuisissa seuraajissa, *Kaukokuvastimen* tulevaisuudessa ylintä valtaa pitää liittovaltio. Entisajan suurvallat ovat tuhonneet toisensa, ja nyt eräänlaisena maailmanpoliisinä häirii mikäpä muu kuin Fennoskandian liittovaltio. Perinteisen kaltaisia aseita ei ole käytössä, mutta jos voimakeinoja tarvitaan, avuksi otetaan sähkö. Niin ikään utopiyhteiskunnan perinteiden mukaisesti on päästy tilanteeseen jossa poliittiset ideologiat ovat tehneet itsensä tarpeettomiksi: kapitalismi ja sosialismi kuulostavat Vakion korvissa ”humoristisen antiikkisilta”, mutta tavallaan ne ovat yhä olemassa ja elävät rinnakkain. Tähän liittyy *Kaukokuvastimen* ehkä erikoisin utooppinen piirre, jolla Eräs kumoaa sekä kapitalistis-konsumeristisen toimintaperiaatteen että Marxin keskeisen talousanalyysin: ”Kulttuuri luo talusaseman eikä talusasema kulttuuria”.

*Materiaalisen kulttuurin historia.* Visuaaliset mediat ovat tunnetusti kirjallisuutta hankalamman tehtävän edessä hahmotellessaan tulevaisuutta, sillä ne joutuvat, kuten Eräs asian ilmaisee, kuvitelun ohella myös kuvattelemaan toisenlaisen todellisuuden. Jostakin syystä visuaalisen mielikuvituksen rajat tuntuvat tulevan nopeammin vastaan kuin vaikkapa aatteellisen tai tieteellisen: toisenlaisia yhteisömuotoja ja kommunikaatiomenetelmiä on huomattavasti helpompi uneksia kuin omasta ajasta poikkeavaa hiusmuotia. Vaik-

ka *Kaukokuvastin* kieltämättä on miellettäviissä pikemmin luku- kuin näyttämödraamaksi, sekä parenteseissa että dialogissa luodaan välillä näyttämökuvaakin. Kolmannen näytöksen pääasiallisena tapahtumapaikkana on ”leikkaussalia muistuttava paikka” koe-eläinhäkkeineen – verrattain sovelias ympäristö tieteiskuvatelmallesi. Kaksi ensimmäistä näytöstä tapahtuu kuitenkin ”uusasiallisesti kalustetussa huoneessa”, jonka seinää peittävät kirjahyllyt ja jossa lähinnä signaalilamput ja kommunikaatioteknologia vihjaavat varsinaiseen tulevaisuuteen. Niin kirjat kuin uusasiallinen kalustuskin saavat matkan varrella selityksensä majuri Vakion historiaharrastuksesta; hänen vallesmannipuolionsa puhuu ”kamalannäköisistä epämukavista antiikkihuonekaluista”. Toisaalta asian voisi tulkita toisinkin: lievästi konservatiiviseen makuun taipuvaiselle kirjailijalle uusasiallinen miljöö todellakin edusti tulevaisuutta, tai ainakin sitä ikävää ”ajanmukaisuutta”, jonka toiselle puolelle oli vaikea nähdä. Toistuva uusasiallisuuden ja tarkoituksenmukaisuuden piikittely siis vihjaa siihen, että Eräs näki tulevaisuuden (ei kovinkaan miellyttäviä) merkkejä omassa ajassaan.

*Teknologian historia.* Teknologian kuvittelu ja kuvattelu onnistuu Eräältä huomattavasti hienovaraisemmin kuin sisustuksen. Jokamiehen lennokit ovat tosin aikakauden tulevaisuusfantasioiden peruskuvastoa, mutta viestintäteknologian suhteen Eräs osaa taitavasti kaapata ilmassa olleita – taas on kiusaus turvautua anakronismiin – heikkoja signaaleja. Mekaanisen television toimintaperiaatteita oli sinänsä kehitelty jo puolen vuosisadan ajan, elektroninenkin televisio oli läpimurron kynnyksellä, ja julkiset televisiolähteykset olivat alkamassa pian Isossa-Britanniassa ja Saksassa. Eräs kuitenkin kuvittelee televisiolleen varsin monipuolisia käyttötapoja. Paitsi että sillä seurataan reaaliaikaisia urheilu- ja kulttuuritapahtumia eri puolilta maailmaa (kuten *Uljaassa uudessa maailmassa*), sitä käytetään eräänlaisena kuvapuhelimena ja – jälleen nykytmein ilmaisten – videoneuvottelulaitteena. Nämäkään kuvitelmat

eivät itsessään olleet ainutlaatuisia: liikkuvan kuvan reaaliaikainen siirtäminen miellettiin itse asiassa 1870-luvun ensimmäisistä onnistuneista puhelinkokeiluista lähtien pitkään nimenomaan puhelimen lisätoiminnoiksi ja täydellistäjäksi. Kiinnostavaksi Erään televisioutopiat tekeekin ennen muuta laitteen omaperäinen nimi: hän ei puhu ”televisionista” tai ”kaukonäkemisestä” eikä liioin ”näköradiosta” tai ”radiokuvista” – kaikki nämä nimitykset esiintyivät lehdistössä kaksi- ja kolmekymmenlukujen taitevuosina – vaan ”kaukokuvastimesta”. Kaukokuvastin ei ole ainoastaan äänteellisesti tavattoman kaunis ilmaisu, vaan se on myös ylitsepursuvan täyteen ladattu metafora. Samalla tavoin kuin muut ”tele-” ja ”kauko-” alkuiset käsitteet se lupaa ylittää maantieteelliset välimatkat, mutta sen kaukokatseella on lisäksi kaksisuuntainen ajallinen ulottuvuus. Satumaa tai ei, se johdattaa televisioteknologian historiaan: peilit olivat usein tärkeä osa mekaanisten televisioiden koneistoa. Toisaalta kuvastin kertoo tulevaisuudesta, tunnetaanhan erilaiset peilit ja kuvastimet suosittuina ennustusvälineitä. Suomalaisittain perinteisin muoto oli varmaankin lammen pinnasta ennustaminen, mutta varsinainen peilistä ennustaminen oli sekin tullut osaksi populaaritietoisuutta esimerkiksi *Lumikin* kaltaisten kansansatujen myötä, ja ihmeteltiinpä Pohjanmaalla 1900-luvun alkuvuosina ”Tyrnävän peilipojan” ennustuksia. Kun lisäksi muistetaan peilin identiteettiä piirtävä ominaisuus, voidaan yhteenvetona todeta että *Kaukokuvastimen* paljastavin kulttuurihistoriallinen poikkileikkaus ja viiltävin analyysi on oikeastaan sen nimessä.

## Lähteet

Eräs, Antti: *Kaukokuvastin eli Jooseppi Puustisen ihmeellinen seikkailu*. Porvoo ja Helsinki: WSOY 1931.

Eräs, Antti: *Perhepiireistä suurvaltoihin*. Porvoo ja Helsinki: WSOY 1942.

Eräs, Antti: *Valtiollinen tervehdyrymme*. Porvoo: WSOY 1930.

- Lahtinen, Mikko (toim.): *Matkoja utopiaan*. Tampere: Vastapaino 2002.
- Lyytinen, Eino & Timo Vihavainen: *Yleisradion historia 1: 1926–1949*. Helsinki: Yle 1996.
- Salmi, Hannu: *"Atoomipommilla kuuhun!" Tekniikan mentaalihistoriaa*. Helsinki: Edita 1996.
- Winston, Brian: *Media Technology and Society. A History: From the Telegraph to the Internet*. London & New York: Routledge 1998.



## Otteita *Tuomiopäivän kirjasta*

Kimi Kärki

”To Kimi, a fellow historian, Very best wishes! Connie Willis”

En usko että kirjaan kirjoitettu omistus oli kummankaan kannalta täysin oikeutettu, itse olin tuossa vaiheessa kolmannen vuoden historianopiskelija, kirjoittaja taas ennen muuta tieteiskirjailija, vaikka olikin valmistunut yliopistosta englanninkielen opettajaksi. Ei tosin mikä tahansa scifi-kirjailija, vaan kaikista palkituin sellainen: kymmenen Hugo- ja kuusi Nebula-palkintoa sekä lukuisa määrä muita alan palkintoja kertovat kirjailijan uraan kohdistuvasta suuresta arvostuksesta.

Tapasin Connie Willisin (s. 1945) Turussa Finncon-tapahtumassa elokuussa 1999. Tein tuolloin hänestä haastattelun Turun ylioppilaslehteen. Samassa yhteydessä saamani arvostelukappale Willisin tuolloin juuri suomennetusta *Tuomiopäivän kirja* -teoksesta (*Doomsday Book*, 1992) sai haastattelun jälkeen kyseisen latautuneen omistuskirjoituksen.

Coloradon Greeleyssä asuva Willis oli tavatessamme mukava ja mutkaton, näyttäen enemmän pienen kaupungin luokanopettajalta, joka omien sanojensa mukaan ”pitää suklaasta ja Harrison Fordista” kuin tieteiskirjailijalta. Tämä olikin hänen ammatinsa vuoteen 1982 asti, ennen täyspäiväiseksi kirjailijaksi heittäytymistä. Ensimmäisen tieteistarinansa hän oli saanut julki jo vuonna 1971, joten kirjailijanura on nyt kestänyt jo 40 vuotta. Hän on naimisissa fysiikan emeritusprofessori Courtney Willisin kanssa ja laulaa kirkkokuorossa sopraanoääntä.

Paitsi tieteiskirjallisuutta, Willis on kirjoittanut myös fantasian ja kauhukirjallisuuden genreihin luettavia tarinoita. Hänelle onkin ollut tyypillistä aihepiirien ja tyyli­lajien moninaisuus, mikä kertoo kyvystä heittäytyä hyvin erilaisten tarina-aineksien ja taustatutkimusten pariin. Kiinnostavasti Willis on samanaikaisesti helposti luettava ja haastava kirjailija. Ehkä tässä on hänen pitkän uransa ja menestyksensä salaisuus. Teksti soljuu kuin yhden illan dekkarissa, mutta yksityiskohtien viittaukset leviävät kulttuurihistorian kirjoon, tieteen historiaan, lingvistiikkaan ja lääketieteeseen. Willisin tieteiskirjallisuus on tieteeseen perustuvaa mutta vapaasti hengittävää proosaa.

Haastattelutilanteemme oli kiinnostava puolituntinen. Ulosannitaan Willis oli selvästi rutinoitunut kirjallisuustapahtumien vieras, hän kuvaili minulle pitkästi omia vaikutteitaan ja vaikutti innostuneelta puhuessaan kirjallisista esikuvistaan, keskeisinä legendaariset tieteiskirjailijat Robert A. Heinlein ja Philip K. Dick, joista jälkimmäistä on jopa varsin kattavasti suomennettu. Kuten näille esikuvillekin, tieteiskirjallisuus on Willisille keino puhua todellisuuden vaihtoehtoista ja nykyajalle vieraista ajoista ja ympäristöistä. Tähän liittyen hän puhui myös tuolloin juuri suomennetusta kirjastaan, jota varten hän teki nimenomaisesti historiantutkimusta – hänen pyrkimyksenään oli luoda uskottava 1300-luvun kuvaus ja konteksti. Aikakausi täytyi saada onnistuneesti kuvattua tauteineen ja ongelmineen, mutta myös arkielämän tasolla, joten hän vietti paljon aikaa keskiajan Englantia koskevien historiateosten parissa.

Vieraat ympäristöt, pyrkimys menneisyyden arkielämän kuvamiseen, ajallisuus kirjojen keskeisenä ongelmana ja vielä erityinen kiinnostus historiantutkimukseen? Tieteiskirjailijaksi Connie Willis on kulttuurihistorian kannalta aivan relevantti kirjoittaja. Kaunokirjallisin keinoin voi luoda jonkinasteiseen tutkimustyöhön perustuvaa siltaa aikakausien välille, tämä tuntuu olevan hänelle



keskeinen pyrkimys: viihdyttää mutta samalla kouluttaa. Samoin Willisin tarinoille on tyypillistä erilaisten tyyli­lajien hallinta, taitava kontekstointi ja pyrkimys rakentaa novellien ja romaanien henkilö­hahmot niin psykologisesti kuin historiallisesti uskottaviksi.

### **Musta surma ja historiantutkijan uudet haasteet**

Olen pahassa pulassa, herra Dunworthy. En tiedä missä olen, enkä osaa paikallista kieltä. Tulkissa on jotain vikaa. Ymmärrän jotain aikalaisten puheista, mutta he eivät ymmärrä minua ollenkaan. Eikä se ole edes kiperin ongelmani. (Willis 1999, 213.)

*Tuomiopäivän kirja* on kertomus tulevaisuuden historiantutkijoista, jotka ovat hieman aiemmin aloittaneet onnistuneet aikamatkat ihmiskunnan menneisyyteen. Nämä vuoden 2054–2055 Oxfordin yliopistossa toimivat tutkijat ovat lähinnä keskittyneet 20. vuosisataan, mutta kirja alkaa hetkellä, jolla kunnianhimoinen ja määräyk­sis­tä piittaamaton historian tiedekunnan virkaatekevä esimies on onnistunut ohittamaan keskiaikaan matkustamista koskevat hal­linnolliset kiellot; kyseistä aikaa oli nimittäin pitkään pidetty liian vaarallisena vierailukohteena.

Nuori vastavalmistunut historioitsijanaanainen Kivrin Engle lähtee vapaaehtoisena vuoteen 1320. Mutta projekti menee pieleen; hän­tä auttava teknikko sairastuu kesken prosessin voimakkaaseen influenssaan. Kivrin, rokotuksista huolimatta, sairastuu heti aika­matkan jälkeen ja lojuu tajuttomana ja houreisena useita päiviä. Vähitellen selviää, että teknikon ja kenties myös Kivrinin itsensä sairastuminen aiheutti virheen aikamatkaan: Kivrin on saapunut miltei 30 vuotta myöhempään aikaan kuin kuvittelee, vuoteen 1348. Tällöin myös Englantia koetteli hirvittävä ruttoaalto, joka tultiin tuntemaan nimellä musta surma.

Kirjan nimi on tietenkin kaksimerkityksinen. *Tuomiopäivän kirja* on niin väestölaskentadokumentti, jonne alun perin Vilhelm Valloittajan toimeksiannosta 1086 koottiin maakirjoja kuin tässä tapauksessa konkreettisesti Kivrinin muistiinpanot, tarina hirvittävästä tuhosta ihmisyyteisössään. Ruttoa vastaan rokotettuna hän joutuu todistamaan ihmisten hädän koko kirjon, koettaen turhaan auttaa. Tapahtumissa on armotonta vääjäämättömyyttä, varsinkin kun myös Kivrin kaiken aikaa tietää millainen mennyt tulevaisuus oli kyseessä:

Oli pahempiakin asioita kuin julkeasti tuijottava vanha mies ja äksy käly. Paroni Garnier oli pitänyt vaimoiaan kahleissa kaksikymmentä vuotta. Anjoun kreivi oli polttanut vaimonsa elävältä. Eikä Rosamundilla olisi perheenjäseniä eikä ystäviä, jotka huolehtisivat hänen turvallisuudestaan tai hoitaisivat häntä, jos hän sairastuisi.

Äkkiä Kivrin ajatteli: Minä vien hänet pois, jonnekin, mistä Bloet ei löydä häntä ja missä olemme turvassa rutolta.

Sellaista paikkaa ei ollut olemassa. Tauti riehui jo Bathisassa ja Oxfordissa, ja se liikkui etelään ja itään kohti Lontoota, sitten Kenttiin ja maan keskiosan läpi pohjoiseen, Yorkshiireen, Sitten se palasi kanaalin yli Saksaan ja Alankomaihin. Se oli jopa päässyt Norjaan: se oli purjehtinut sinne laivalla, jonka koko miehistö oli kuollut, kun alus lipui satamaan. Missään ei ollut turvallista. (Willis 1999, 716–717.)

Willisin keskeinen filosofinen ja historiaan kietoutuva idea tuntuu olevan se, että ihmisen elämässä on paljon samaa läpi aikakausien. Tätä korostaa myös tulevaisuuden Oxfordin kuvaus, se ei käytännössä eroa juurikaan nykypäivästä, tiettyä maltillista teknologiakuvailua lukuun ottamatta. Historioitsijoiden työyhteisö ja aikamatkustusjärjestelmä Mediaeval näyttäytyvät varsin arkisessa valossa. Tämä futuristisen revittelyn puute ja päivittäisen toiminnan

korostaminen kussakin ajassa on myös hyvä tehokeino. Absurdia kyllä, teos siis tuntuu realistiselta vaikka kyseessä on aikamatkailun ympärille kiinnittyvä romaani.

Kuolema, sen käsittäminen ja käsitteleminen, on selvästi keskeinen elementti *Tuomiopäivän kirjassa*; kuolema kulkee läpi ajallisuuden ja säilyy inhimillisesti yhtä paljaana ja vaikeana kokemuksena läpi historian. Tarve uskoa johonkin on toinen teokselle keskeinen ja jälleen ajan läpäisevä elementti. Pitkälti *Tuomiopäivän kirja* on metafora historioitsijan työstä, ennen muuta aivan konkreettisesta myötäelämisestä ja objektiivisuuden mahdottomuudesta kärsimyksen äärellä. Toiseen aikaan kurottamiseen liittyy vastuuta ja vaaroja, mutta myös eettinen haaste ikään kuin Emmanuel Levinasin hengessä, vaikka Willis ei varsinaisesti filosofoi. Hän antaa romaanin tapahtumien avautua ja toimia sellaisinaan, jättäen arvion tekemisen lukijan vastuulle.

### **Historioitsija ajan valtiaana**

Kukapa meistä ei olisi kaivannut mahdollisuutta kurkistaa henkilökohtaisesti menneeseen maailmaan, muutenkin kuin alkuperäislähteidemme kautta? Mikä voisi olla kiehtovampaa? Tulevaisuudesta ainakin itseäni kiinnostaa lähinnä seuraava lottorivi, muusta en välttämättä välittäisi tietää. On hauskeampi spekuloida ja yrittää muuttaa maailmaa, kuin oikeasti tietää mitä ikävykyksiä on seuraavaksi tarjolla. Mutta sen sijaan: vierailta vaikkapa Santa Marian kannella, Filippoin kentällä, Platonin akatemiassa, Knossoksen härkien luona, palavassa Mosovassa tai jollain Jimi Hendrixin Lontoon keikalla noin aluksi... Toisaalta tällainen ”huipulta huipulle”-sukkulointi kävisi varmasti nopeasti tylsäksi ja sisältäisi erityisiä vaaroja, jos ottaa lähtökohdaksi aikamatkailun paradoksit. Onkin kuvaavaa että Willisin historiantutkijat tekevät varsin pienimuotoisia antropologisia huomioita ihmisten arjesta, pyrkivät etukäteen

kouluttautumaan tietyn ajan kulttuurihistoriaan sekä sulautumaan aikalaisjoukkoon vaatetuksen, kielen ja taustatarinan osalta. Tämä sulautuminen edellyttää monenlaisia taitoja:

”Tarvitset käytännön kokemusta maatilain hoidosta – lehmän lypsämisestä, kananmunien keräämisestä ja vihannesten kasvattamisesta”, Dunworthy oli sanonut ja säästänyt kutakin seikkaa napsauttamalla sormiaan. ”Tukkasi ei ole tarpeeksi pitkä. Sinun täytyy ottaa Kortixidilejä. Sinun on opeteltava kehräämään lankaa värttinän, ei siis rukin avulla. Rukkia ei ollut vielä keksitty. Ja sinun täytyy oppia ratsastamaan.”

Dunworthy oli vaiennut ja oivaltanut vielä jotain. ”Tiedätkö, mitä muuta sinun pitää vielä oppia?” hän oli kysynyt ja katsonut listan ylle kumartunutta innokasta Kivriiniä, jonka palmikot ulottuivat olkapäille. ”Hoitamaan avohaavoja ja tulehtuneita ruhjeita, valmistelemaan lapsen ruumis hautajaisia varten ja kaivamaan hauta.” (Willis 1999, 22.)

Vastaava empiirisen kokemuksen vaatimus ei tekisi välttämättä ollenkaan hallaa ammattihistorioitsijoille. Historioitsija on aina aikamatkaaja, sisäisen ajantajunsa muokkaaja sekä oman tuomiopäivän kirjansa kirjoittaja; toki metaforisesti mutta myös ajan hallinnan näkökulmasta. Kosketus käytäntöihin lisäisi vastuuta. Aikamatkailua koskeviin kuvitelmiin liittyikin usein juuri ajatus matkajan vastuusta: jos aikamatkaaja muuttaa jotain menneisyydessä, myös tuleva muotoutuu näiden tekojen seurauksena. Tällöin matkaaja saattaa jopa tehdä oman olemassaolonsa mahdottomaksi – kyseessä on paradoksi, johon monet aikamatkustusfantasiat viittaavat. Willisin fantasiassa myös historioitsija voi vammautua tai kuolla menneisyydessä seikkaillessaan, tapahtumat ovat todellisia ja peruuttamattomia. Vastuuttoman toiminnan ja menneisyyden

muuttamisen seurausten ajatteleminen on hankalaa, mutta itse vastuuttomuus on eettisesti helposti tuomittavissa.

Kuten aikamatkaajalla, myös historioitsijalla on vaarana saada jotain sijoiltaan menneessä maailmassa. Jos tieteiskirjallisuuden ja -elokuvien aikamatkaajat aiheuttivat pahimmillaan paradoksaalisia tilanteita muuttamalla menneisyyttä, tekevät historioitsijat aivan samaa jatkuvasti mutta ilman että välttämättä huomaamme minkään muuttuneen. Jokainen tehty uusi tulkinta ja kirja muuttavat palan mennyttä maailmaa – uudet näkökulmat myös asettuvat usein vastakarvaan suhteessa poikkeaviin tulkintoihin. Nämä rakennetut menneisyydet kamppailevat ja joskus jäävät elämään rinnan ja jopa saman – laiskan? – ihmisen maailmankuvaan. Lohtua tuottaa seuraava ajatus: historioitsija ei saa edes halutessaan maailmaa ja sen jälkiä kokonaan tekemättömäksi. Historioitsijan valta ajan yli on nimittäin hienovaraista. Ihmiset omaksuvat vähitellen uuden asennon, asenteen, menneisyytensä muuttuneen totuuden. Meidän kouluhistoriamme on toista kuin isoäittemme, vastaavasti lastenlapsiemme historia toivottavasti myös, mutta jälleen toisella tapaa. Toivottavasti he kirjoittavat omat tuomiopäivän kirjansa pelottomina.



## Ullakon suitsutus

Jaakko Suominen

Novellissaan ”A Scent of Sarsaparilla” (Sarsaparillan tuoksuhdus) (1953) Ray Bradbury (s. 1920) kertoo vanhasta herra William Finehistä, joka siivoaa päiväkausia marraskuista ullakkoa. Tai ei hän mitään siivoa. Hän seisoskelee, tuntee ”Ajan hiutaleiden” leijailun ja nuuhkii ilmaa. William nautiskelee vanhoista ajoista. Lopulta hän laskeutuu alas asuinhuoneisiin ja on lähes hysteerisen ilon vallassa.

Vaimo Cora ei ole yhtä innoissaan. Onko aviomiehellä vintti pimeänä? Cora ihmettelee vienoa tuoksua. Sarsaparillaa. Cora tunnistaa vanhan tutun virvoitusjuoman leimahduksen. Hän huomaa miehensä yllä lahjekiinnikkeet, jotka suojaavat sotkeentumiselta pyöräillessä. Cora epäilee, onko mies ollut ollenkaan ullakolla ja uhkaa tulla viimeistelemään siivouksen. Hän sanoo tulevansa heittämään romut sieltä pois.

William kieltää moisen, koska on saanut järjestettyä kaiken mieleisekseen. Hän rentoutuu lounaalla ja alkaa pohtia ääneen ullakon olemusta:

Cora, tiedätkö mitä ullakot ovat? Ne ovat Aikakoneita, joiden avulla vanhat ja hölmöt miehet, kuten minä, voivat matkustaa neljäkymmentä vuotta taaksepäin aikaan, jolloin oli kesä vuoden ympäri ja lapset tyhjensivät jääkärryt. Muistatko, miltä se maistui? Pidettiin jäätä nenäliinassa. Se oli kuin olisi imeskellyt pellavan ja lumen aromeja samaan aikaan.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sitaattien suomennokset Jaakko Suominen. Kiitokset Taina Teerialhelle tekstiä

Vaimon liikuskellessa hermostuneesti William jatkaa mietiskelyä. William ei huomaa, että lausuu osan ajatuksistaan ääneen:

Ei mahdotonta.[...] Ajattele ullakkoa. Sen erityinen ilmapiiri on Aika. Se käsittelee ja kauppaan toisia vuosia, toisten aikojen suojuksia ja koteloita. Kaikki toimistolaatikostot ja pienet arkut, joissa tuhat eilistä makaa asemissa. Juu-u, ullakko on pimeä, ystävällinen paikka, täynnä Aikaa, ja jos seisot aivan sen keskellä, suorassa ja pitkänä, siristään silmiäsi, ajatellen ja ajatellen, ja haistellen Menneisyyttä, ja ojentaen käsiäsi tuntemaan Kauan Sitten Olleen, miksi, se...

Cora yrittää kiskoa miehensä alas ajatusten ylisiltä. Hän muistuttaa, ettei vanhoina aikoina ollut aina kesä. Cora hymähtelee, että Williamin hullu mieli muistaa vain hyvät asiat ja unohtaa kaikki pahat ja huonot. William toteaa puhuvansa kuvainnollisesti ja jatkaa maalailuaan. William miettii yksipyöräistä, jolla voisi lennellä vuodesta toiseen. Yksipyöräisen avulla saattaisi poimia vain kivoja kesäpäiviä sieltä ja täältä.

”Pöh”, toteaa Cora. ”Pöh, pöh” ja vielä kerran, ”pöh!”

William alkaa viettää yhä enemmän aikaansa ullakolla. Siellä on aina kesä, ei marraskuuta. Siellä voi maistella nuoruuden suosikkimakuja ja nuuhkia menneisyyden rakkaita tuoksuja. Vintillä William alkaa hymyillä. Alhaalla hääräävä Cora kuulee vain miehensä vaimeaa muminaa korkeuksista.

Yhtenä iltapäivänä William astuu alas lauleskellen kappaletta ”My Isle of Golden Dreams”, joka kertoo kaipuusta Havaijille. Hänellä on päällään karkkiraitainen takki, ”jäätelöhousut” ja olkihattu, joka tuoksuu tuoreelta heinäältä. Cora-vaimo tivaa asun alkuperää.

---

koskevista kommentteista.



”Löysin vanhasta kirstusta”, väittää William, mutta takki näyttää uudelta eikä lemahda koipalloilta.

Cora ei ole innoissaan, mutta William kysyy, eikö saa pitää vähän hauskaa. Juuri mitään muuta William ei ole elämänsä aikana tehnytkaan – kuin pitänyt hauskaa Coran aherttaessa, parahtaa hänen vaimonsa. William on sinnikäs. Hän tiedustelee Coralta, eikö olisi mukava lähteä vielä kerran sunnuntaikävelyille, juomaan sarsaparillaa ja nuuhkimaan kemikaalikauppojen tuoksahduksia, joita ei nykyään kauppoissa haista. William haluaisi lähteä ajelulle maaseututeille heidän vuosimallin 1910 Fordillaan.

Cora ei syty ajatukselle. Ne maantiet olivat likaisia ja sotkivat autoilijat. Cora suuttuu. Hän huomaa, että heidän rahoistaan on hävinnyt neljäkymmentä dollaria. Kuluneet ehkä Williamin ”kirstusta löytämiin” vaatteisiin?

William palaa ullakolle taskulamppu mukanaan. Hän sulkee puoleksi silmänsä ja leikittelee lampun valokeilalla, joka heijastuu katokruunun kristalleista:

Täällä, valon taittuessa kattokruunusta, olivat sateenkaaret ja aamut ja illat kirkkaina kuin uudet virrat juosten loputtomasti takaisin ajan läpi. Hänen taskulamppunsa nappasi ja välkytti ne eläviksi. Sateenkaaret hypähtelivät heijastuen varjoihin värejä, kuten luumuissa ja mansikoissa ja Concord-rypäleissä, tai kuten leikatuiissa sitruunoissa ja taivaalla, missä pilvet ajelehtivat myrskyn jälkeen ja joka oli sininen. Ja ullakon pöly oli kuin savuava suitsuke, ja kaikki mitä piti tehdä oli liekkeihin tähyileminen. Se oli todellakin suuri Aikakone, tämä ullakko, hän tiesi, hän tunsi, hän oli varma. Ja jos koskettaisi prismoja täällä, oven nuppeja tuolla, nykäisisi tupsuja, soittaisi kristalleja, tekisi pyörteitä pölyyn, näppäilisi arkkujen säppejä ja puhaltaisi ’ihmisääniä’ vanhoilla takkapalkeilla, kunnes ne tuprauttai-

sivat tuhansien vanhojen tulien nokea silmille. Jos tosiaan soittaisi tätä peliä, tätä lämmintä osista koostuvaa instrumenttia, jos hyväilisi kaikkia sen kohtia ja paloja, sen vipuja ja vaihteita ja liikkuvia osia, sitten, sitten, *sitten!*

William ojentaa kätensä ja alkaa soittaa ullakkosoitinta. Musiikki on hänen päässään. Instrumentti soi eri äänissä ja lopulta kuorossa, joka vavahduttaa Williamia niin, että hänen on suljettava silmänsä. Yhdeksältä illalta hän huutaa Coraa yläkertaan, hymyilee, heiluttaa olkihattuaan ja lausuu hyvästit. Cora parkuu ja kysyy, mitä William tarkoittaa. William sanoo miettineensä asiaa kolme päivää ja nosta-neensa eilen 500 dollaria pankista. Hän anoo vaimoaan viimeisen kerran mukaansa Hannahanin laiturille syömään simpukkakeittoa ja kuuntelemaan torviorkesteria soittamassa ”On Moonlight Bay”-serenadia.

Cora yrittää vielä epätoivoisesti komentaa Williamin alas likaiselta ullakolta. Mutta hänen miehensä heiluttaa kättään lempeästi, heittää hyvästit ja katoaa vintille. Cora huutaa miehensä nimeä ja kiipeää ylös, mutta Williamista ei näy enää jälkeäkään. Talvimyrsky tärisyttää taloa. Sitten Cora huomaa kaukana ullakon perällä ikkunan, joka on raollaan. Hän menee ikkunan ääreen, epäröi, mutta sitten hän avaa akkunan. Cora huomaa ikkunan alle asetetut tikkaat. Cora näkee kesäkuisessa valossa kylpeviä omenapuita, kuulee sähköisten pauketta, rakettien räjähtelyä, naurua ja puhetta etäältä. Cora läimäyttää akkunan kiinni, seisoo huojuen ja huutaa: ”William!” Ullakon luukusta kimmeltää marraskuinen talven valo, ja lumi kuiskailee alakerran ikkunoita vasten.

Novelli päättyy toteamukseen, että Cora viettää seuraavat kolmekymmentä vuotta tuossa marraskuun maailmassa eikä enää koskaan mene lähelle ullakon peränurkan ikkunaa, josta näkyi kesäkuu. Cora istuu yksin pimeällä ullakolla haistellen ainoaa hajua, joka ei tunnu haihtuvan: ”Vanha, tuttu, unohtumaton tuoksuahdus

kemikaalikaupan sarsaparillaa.”

\* \* \*

Novellia voi lukea spekulatiivisena fiktiona, jossa ullakko toimii todellisena aikakoneena tai porttina menneisiin aikoihin. Sitä voi myös lukea kuvauksena vanhenevan miehen pimahtamisesta ja muistihäiriöisestä taantumisesta. Ullakko viittaa päähän ja mieleen, jonka järkkymistä saatetaan kuvata sanonnoilla kuten ”vintti pimeänä” tai ”toys in the attic”.

Novelli kertoo tiettyjen aistimusten, kuten hajujen ja makujen voimasta mentaalisisä ja eskapistisessä aikamatkustamisessa. Se on pullollaan asioiden aistimellista kuvausta. Tässä mielessä se jatkaa Marcel Proustin Nykyaikaa etsimässä -teoksen linjoilla, vaikka ranskalaiset madeleineleivokset ja lehmuksenkukkatee ovatkin korvautuneet Amerikan sarsaparillalla ja pellavalla.

Toisaalta teksti luo kontrastin naiivin ja kriitikittömän nostalgian sekä refleksiivisemmän muistelun välille. Se kuvaa infantiilin ukon leijailuja ja hänen vaimonsa yrityksiä takoa miehen päähän järkeä. Fred Daviesin ja Pirjo Korkiakankaan ajattelua soveltaen voi väittää, että William edustaa yksinkertaista nostalgiaa. Hän edustaa ajatusta siitä, että ennen kaikki oli paremmin kuin nykyisin. Tällaisen suhtautumisen William kuitenkin osin itsekin kiistää novellissa. Cora refleksoi selvemmin nostalgiaa tunnistamalla nostalgisoinnin ja kyseenalaistamalla menneisyysuhdetta, tosin varsin yksipuolisesti. Päähenkilöiden vuoropuhelussa on myös kaikuja tulkitsevasta nostalgiasta, pyrkimyksestä etäännyttää itseään ja analysoida nostalgiaa ja muistelua tarkemmin.

Etäännytyksellä on vaaransa. Menneisyyttä kriittisesti analysoiva Cora etäännytyy samalla tunteiden ja aistien kokemisesta. Ullakon aikakone imaisee päähenkilöt mukaansa – samalla erottaen heidät lopullisesti toisistaan. Novelli on myös kuvaus parisuhteesta,

ikäntymisestä ja kasvamisesta erilleen ja erillään. Se on kuvaus erkaantumisesta, jonka kiintopiste on ullakko, paikka, joka on toiselle lämpimän aistikas mystinen välitila, toiselle kylmä ja mauton vanhenemisen vankila. Päähenkilöt kurkottavat kohti toinen toistaan, mutta pitävät kiinni omista lähtökohdistaan, eikä novellin loppu näytä toivoa suhteen eheytymisestä. Mutta ehkä tarinan kirjoittamaton loppu on toisenlainen. Kenties William palasi matkaltaan ja toi kesän takaisin?

Bradburyn novellia voi myös ajatella tarinana unelmoimisen ja leikkimielisyyden välttämättömyydestä sekä kyynistymisen tuhoavasta voimasta. Cora on kyllä realistinen, kun hän kieltää menneisyydellä haihattelun. Mutta samalla hän jää ikuisen jäätävän marraskuun vangiksi. William taas löytää uudelleen kateissa olleen ilon ja nautinnon. Tai luultavasti William ei ole koskaan menettänyt leikkiliisyyttään. Novellin opetus ei ole refleksiivisyyden ja analyttisyyden riskitekijöissä vaan enemmänkin kielteisyyden vaarallisuudessa. Mielikuvituksen ja naiiviuden torjuminen johtaa sellaiseen mielen vankilaan, josta ei ole ulospääsyä ja joka ei tuota mitään uutta. Tai ehkä Cora ja William olivat kummatkin menneisyyden vankeja, vaikka keskenään vastakkaisin tavoin?

Bradburyn kuvaus pariskunnasta, joista toinen löytää ilon ja toinen kieltää sen, muistuttaa minua myös *The Avalanches* -yhtyeen musiikkivideosta ”Since I Left You” (2001), jossa kaksi kaivosmiestä tunkeutuu yllättäen kiven läpi tanssistudioon ja siellä tapahtuvaan koe-esiintymiseen. Toinen intoutuu mukaan tanssiin, toinen suhtautuu kaikkeen varauksellisemmin, vaikka iloitseekin erityisesti tanssivan ystävänsä puolesta. Toinen miehistä jää tanssimaailmaan ja toinen palaa takaisin. Video loppuu vanhan miehen mainintaan kaivosonnettomuudesta ja siitä, ettei hän nähnyt työkaveriaan enää koskaan sen jälkeen. Tanssitaivas on ollut ehkä mielikuvitusta, joka on tulosta onnettomuudesta, kaivoksen sortumisesta, kaivoskaasuista ja tajuttomuudesta.

\* \* \*

”Sarsaparillan tuokshdus” antaa virikkeen omakohtaiseen aikamatkailuun ullakoilla. Kaisa Häkkisen *Nykysuomen etymologisen sanakirjan* mukaan ullakko-sanana etymologinen alkuperä on hämärän peitossa, eikä sanalle ole yhtä hyväksyttyä äännehistoriallista selitystä. Vintti puolestaan on väännös ruotsinkielen samaa asiaa merkitsevistä vind-sanasta.

Itselleni ensimmäiset kokemukset ullakoista ovat lapsuuteni omasta kodistani, Kaarinan Papinholmasta, sekä molemmista mummoista Ylivieskasta, jossa vietin kesiäni. Mieleen ovat jääneet Papinholman vintin lepakot sekä isoveljen leluätköt, joista sain vain valikoiden luvan ottaa omiin leikkeihini sähköautoratoja, leluautoja ja muovisia ritareita ja muita sotilaita. Mummoloiden ullakoilta muistan vanhat maataloustyökalut, elektroniikkalaitteet, kesäisen kuumuuden sekä erityisen tuoksun – jonka vanhemmalla iällä kokemuksen karttuessa olen tulkinnut homeeksi. Jonkinlaista refleksiivistä ja analyttistä nostalgiaa sekin. Katon, asuintilojen ja hormistojen muodot antoivat omat fyysiset ulottuvuutensa vinteille. Ne tarjosivat peruslähtökohdat valojen ja varjojen vaihtelulle ja piiloleikeille, joihin ullakot olivat omiaan.

Vinteillä oli myös erityinen äänimaailmansa, huminansa ja naksunansa, joka syntyi kattorakenteiden elämisestä, tuulesta ja sateen ropinasta. Lapsuuden ullakko oli minulle oma ja yksityinen paikka, joka tuntui jaettuna harvoin yhtä miellyttävältä. Ullakko loi kaikkia aisteja hellivän ja mystisen kokemuksen. Se oli tila, jossa saattoi tehdä löytöjä, jotka kutkuttivat omaa mielikuvitusta. Ei ihme, että ullakko on aarrekätkö niin monissa elokuvissa ja sarjakuvissa. Eikä ole kumma, että Bradbury on valinnut sen novellinsa aikamatkailun keskipisteeksi. Toisin kuin Williamille minun lapsuuden ullakkoni eivät olleet aikakoneita omaan elämäni vaan pikemminkin toisten kokemuksiin, toisiin aikoihin ja toisiin paikkoihin. Ullakko liittyi

nimenomaan kesään, sillä talvisin vinteillä oli liian kylmää, kosteaa ja pimeää, pelottavaakin. Marraskuun ullakko oli luotaantyyöntävä; se oli ääniltään ja hajuiltaankin vieras. Ei ole ihme, että William muutti sen kesäksi.

Ajan kuluessa olen haistellut ullakon ilmaa muuallakin Suomes-  
sa ja ulkomailla. Japanin Shirakawa-go-kylän perinnetalojen ulla-  
koiden tummin seiniin oli pinttynyt tuoksuvaava savua alakerran  
irori-avoliesistä. Maailmanperintökohteen museotalon vintillä ker-  
rottiin, että ullakoilla oli kasvatettu silkkitoukkia. Ullakon ikkunat  
olivat auki, ja melkein kuin Bradburyn novellissa ikkuna-aukot ava-  
sivat näkymän idylliseen kesän pastoraalimaisemaan. Ikkunanke-  
hys toimi puolipakollisena kuvauspaikkana, jonka ääreen ullakolla  
kiertävät turistit pysähtyvät pareittain muutaman kameran sulki-  
men napsahduksen ajaksi. Talvella kylmä maisema olisi yhtä lailla  
maalaisidyllinen – ainakin romantisoimiseen taipuvalla turistille.  
Katot ovat jyrkkiä, jotta ne kestäisivät runsaan lumisateen painon.  
Lumisateen, joka pehmentäisi maisemanmuodot kuin kutsuvaan  
untuvaan.

Kerrostalojen vinttikomerot – tai jossain tapauksissa kellariko-  
merot – ovat nekin aikakoneita, joita jotkut vähemmän romanttiset  
myös romuvarastoiksi kutsuvat. Ullakot eroavat kellareista siinä,  
että niissä hahmottaa helpommin ajan kulumisen: valo saattaa sii-  
vilöityä sisään, ilman lämpötila vaihtelee vuodenajan mukaan ja  
tuuli sekä sade kuuluvat. Tämä nykyajan selkeämpi siivilöityminen  
saattaakin tehdä ullakoista parempia aikakoneita kuin kellareista,  
jotka ovat yleensä kylmiä, pimeitä ja yrittävät pysäyttää ajan. Kella-  
reissa tosin säilytetään monesti aisteja kiihottavia ruokatarvikkeita  
ja juomia: juureksia, hilloja, mehuja ja viinejä. Ne on säilötty, mutta  
ne sisältävät lupauksia kesästä, elämästä ja nautinnosta.

Kerrostalojen ullakkojen ja kellareiden ”kanakopit”, asukkaiden  
tavaravarastot, muodostavat oikean aikakoneiden joukkokokoon-  
tutumisen. Ne ovat portteja rinnakkaistodellisuuksiin, jotka menevät

osittain ajallisesti päällekkäin mutta laskostuvat toisistaan poikkeaviin muotoihin. Kopilta kopille kulkeva ullakkoturisti voi niiden äärellä pohtia, miten yksittäiset tavarat tai tavarakokonaisuudet ovat ullakolle päätyneet. Millaisille henkilöille ja perheille ne kuuluvat? Ovatko kopit hieman hävettäviä tavaroiden välitiloja päivittäiskäytön ja kaatopaikan välillä, vuodenaikojen eri tarpeita palvelevia säilytyspaikkoja tai onko tavarapaljous merkki itsekkäästä hamstrausvietistä? Onko täysi mutta lukittu koppi aarrekatko, jota vieraat pääsevät ihailemaan vain matkan takaa? Millaisiin aikoihin ja paikkoihin ne avaavat tien? Millaisiin psykologisiin maailmoihin ja ihmisten tunnetiloihin ne vievät katsojansa ja kokijansa? Mika Pantzarin ja Elisabeth Shoven sanoin osa tavaroista on fossiileja, jotka kertovat keksintöjen ja tavaratuotannon kiertokulusta ja sen mahdollisista häiriöistä. Fossiilit ja koteloitumat kuuluvat kulttuurien ja yhteiskuntien aineenvaihduntaprosesseihin.

Ullakot eivät ole ainoastaan aikamatkailun ja persoonan vaihtamisen mahdollistavia säiliöitä ja koneita. Ne ovat myös osittain salattuja ja unohdettuja reittejä, jotka voivat mahdollistaa usean asujan talossa siirtymisen asunnosta toiseen tai kerrostalossa vähintään kulkemisen rapusta rappuun. Vintit ovat raja-aluetta tai ei-kenenkään maata, jonka tunteminen ja käyttäminen kulkureittinä herättää ainakin joissakin mielihyvää.

Ullakkoikkunoista voi avautua salattu näkymä ulos yli kattojen tai alas toisten ihmisten puuhiin, askareisiin ja kiireiseen kulkemiseen. Vinteiltä voivat löytyä ne viimeiset tikkaat, joita kapuamalla pääsee kattoluukulle ja sitä kautta katolle: valoon, riemuun, harjalle, rajattomalta vaikuttavaan aukeaan.

Itselleen ullakosta asuntoa remonteeraava henkilö tavoittelee kin tuota kaikkea. Hän kurkottaa kohti mystiikkaa, joka syntyy entisestä marginaalitulasta, sen poikkeavista pinnanmuodoista, sen taivaalle ja katolle hamuavasta ylhäällä olevasta vinksahduksesta, sen rajattomuudesta, mitkä kaikki mahdollistavat – tai sanelevat

– tavallisesta poikkeavat mielikuvitusta kutkuttavat tila- ja sisustusratkaisut. Ullakolla asuva kokee olevansa erilainen kuin hänen alapuolisensa.

Jos ullakot ja kenties kellarit ovat aikakoneita menneisyyteen, niin mistä löytyvät tulevaisuustilat? Aasian metropoleista, suuryritysten brainstorming-huoneista tai tieteiskuvitelmista? Nämä mahdollistavat aikamatkailun, jota Richard Grusin on kutsunut premediaatioksi. Tulevaisuus on läsnä myös ullakkojen tapaisissa arkisissa tiloissa. Jos ajattelemme Augustinuksen hengessä menneisyyden läsnäoloa muistina, nykyisyyttä kokemuksena ja tulevaisuutta odotuksena, löydämme tiemme – Hannu Salmen tavoin odotushuoneisiin ja odotustilanteisiin. Lääkärin tai hammaslääkärin tapaamista odottavalla potilaalla on vissi epäily siitä, mitä on tulossa. Omaan vuoroaan palvelujonossa odottava asiakas kuvittelee, mikä jonon keulilla on edessä ja mitä hän on mahdollisesti saamassa. Hän myös kalkyloi, auttaisiko jonon vaihtaminen saavuttamaan hänen tavoitteensa nopeammin. Työhuoneetkin ovat muuttuneet odotushuoneiksi, kun käyttäjä odottaa tietokoneensa toiminnan tuloksia. Yleensä lähes kaikkiin odotustilanteisiin liittyvät myös omat hajunsa ja muut aistimuksensa, oli kyse sitten nakkikioskista tai lääkärinvastaanotosta.

Odottava potilas tai nälkäinen asiakas ei luo ainoastaan katsetaan omaan lähitulevaisuuteensa. Odotustila on sellainen, jossa hän pysähtyy ajattelemaan myös muita asioita. Jos odottaja ei ole liian hermostunut, hän unohtuu ajatuksiinsa niin, että liikkuu ajassa eri suuntiin kuviteltujen menneisyyksien, nykyisyyksien ja tulevaisuuksien välillä.

Ullakko ei ole sama aikakone kaikille. Mikä toimi Williamille, ei toiminut Coralle. Vaikka yksittäinen ullakko luo tilana, reittinä ja tarvarasäiliönä tiettyjä polkuja ja ehdotuksia aikamatkailulle, aikamatka riippuu konetta käyttävästä matkustajasta. Hän ei välttämättä saa konetta ollenkaan käyntiin tai hän siirtyy sillä aivan toiseen



aikaan ja paikkaan kuin joku toinen ullakon kävijä.

### **Esseen soundtrack**

Marty Robbins: *My Isle of Golden Dreams* (<http://www.youtube.com/watch?v=kB2MMcxIvLU>)

Doris Day: *On Moonlight Bay* (<http://www.youtube.com/watch?v=ROWs3M3JYHg>)

The Glen Miller Orchestra: *Moonlight Serenade* (<http://www.youtube.com/watch?v=BHBvksGdhxA>)

The Avalanches: *Since I left You* (<http://www.youtube.com/watch?v=VfAuFAGHpzc>)

Pink Floyd: *The Trial* (<http://www.youtube.com/watch?v=ZEzt6HWmqc>)



## Fausť-tarinan kulttuurihistorialliset meemit

Henry Bacon

Tarinoiden kierrättäminen on keskeisintä kulttuurihistoriaa. Tarina-aihelmien alati uusien yhdistelmien generoimat tarinat strukturoivat näiden kulttuurin tuotteiden rajatonta moninaisuutta suhteessa ihmisen muuttuvaan eksistentiaaliseen kokemukseen. Richard Dawkins lanseerasi termin *meemi*, jolla hän tarkoitti kulttuurisen välittymisen yksikköä. Sen piti olla funktioltaan analoginen geenien kanssa, mutta myöhemmin Dawkins myönsi, että vastaavuutta heikensi meemien paljon suurempi muuntautumiskyky. Meemiteoria on osoittautunut muutenkin hyvin ongelmalliseksi. Eniten arvostelua on ansaitusti herättänyt naiivi keskustelu geenien ja meemien ”itsekkyydestä”. Varsin oudosti Dawkins myös paikansi meemit aivoihin. Selvää kuitenkin on, että meemit elävät ennen kaikkea kulttuurissa ja sen dialektisessa suhteessa yksilöihin. Meemien olemuksen kannalta se, miten aivot toimivat niiden alustana yksittäisessä tajunnassa on toissijainen.

Tarina-aihelmat ovat keskeisimpiä meemilajeja. Yksittäinen tarina voi olla tunnistettavissa kuuluvaksi tiettyyn myyttisikermään tiettyjen aiheiden perusteella, miten ne sitten eri kulttuurihistoriallisissa tilanteissa varioituvat, muuttavat keskinäisiä painotuksiaan tai yhdistyvät muihin tarina-alkioihin. Tarinatkin ilmenevät alati uusissa muodoissa vakaissakin oloissa, mutta todelliseen monimuotoisuuteen ylletään sosiaalisten ja kulttuuristen muutosten myötä, kun tarinat ylittävät kulttuurisia ja ideologisia rajoja tai kun eri kulttuuripiireissä kehkeytyneiden tarinavarianttien välille muodos-

tuu puhuttelevia paralleelleja ja kontrasteja. Uusien kontekstien myötä historia toimii haamukirjoittajana, joka väsymättä ylläpitää samuuden ja erilaisuuden dialektiikkaa tarinoinnin virroissa.

Tiettyjen tarinoiden tai tarinasikermien säilyvyys yhä uusissa muodoissa ei perustu meemien itsekkyyteen vaan siihen, että niissä kiteytyy joitakin perustavaa laatua olevia, ihmisen eksistentiaalisista kokemuksta jäsentäviä tekijöitä. Kaikissa yhteisöissä on kerrottu tarinoita, joissa esiintyy henkilöahmoja, joiden tekemisiin ja kohta-loihin kiteytyy jotakin olennaista yhteisön tavasta mieltää keskeisiä kysymyksiä kuten ihmisen suhdetta luontoon, jumaliin, yhteisöön, kanssaihmiisiin – ja viimein omaan itseen. Infrastruktuurina toimii toisaalta evoluution myötä kehittyneet kykymme aistia, mieltää ja ymmärtää asioita, toisaalta kulttuurin myötä kehkeytyneet traditiot ja instituutiot, joiden puitteissa kulttuuria omaksutaan ja kehitetään. Tarinoiden meemirakenne tekee ne tunnistettaviksi hyvinkin erilaisista ilmiöistä huolimatta.

Eräitä länsimaiselle kulttuurille erityisen keskeistä tarinakonstellatioita ja niiden tunnetuimpia ilmentymiä ovat olleet

- 1) Luonnon ja ihmisen uudistuminen: hedelmällisyysmyytit sekä muut luonnon kiertokulun ja henkisen uudistumisen tarinat, keskushahmoina Orfeus, Kristus tai vaikkapa Graalin ritarit;
- 2) Kielletty rakkaus: *Piramus ja Tisbe*, *Tristan ja Isolde*, *Romeo ja Julia*, *West Side Story* sekä lukuisat muut tarinat, joissa suku, etnisyyt, uskonto tai muu sosiaalinen tekijä on rakkauden tiellä;
- 3) Tiedon tavoittelu: hahmojen kuten Prometheus, Faust, Frankensteinin ja muiden hullujen alkemistien ja professorien tarinat.

Kaikki nämä tarinat käsittelevät perustavaa laatua olevia kysymyksiä kuten ihmisen suhdetta toisaalta luonnolliseen, toisaalta sosiaaliseen todellisuuteen ja ne ovat kaikki saaneet lukuisia ilmentymiä kutakuinkin kaikissa taiteissa. Faust-sukuisissa tarinoissa keskiössä on ihmisen kyky ja mahdollisuudet ymmärtää olevais-

ta, muokata ympäristöään ja elämän perusedellytyksiä sekä tästä maksettava hinta.

### **Faust ja tiedon tavoittelun kulttuurihistoria**

Faust-tarinan kantamuoto löytyy jo antiikista. Titaani Prometheus tuo Olympokselta tulen ihmisille. Näin ihmiset saavat haltuunsa heiltä aiemmin salattua tietoa, joka mahdollistaa teknologian synnyn. Tämä on keskeisin tätä myyttisikermää määrittävä meemi. Keskeisin variaabeli on, mitä tuolla tiedolla saavutetaan ja mikä sen hinta on. Prometheuksen ansiosta ihmiset kykenevät parantamaan osaansa, mutta ylijumala Zeus tuomitsee Prometheuksen kahlittavaksi vuoreen. Joka päivä kotka laskeutuu hänen päälleen nokkimaan hänen maksaansa, joka aina kasvaa uudelleen tehden rangaistuksesta ikuisen. Ihmisten rangaistus taas on paradoksaalisesti ihmeen ihana olento: nainen, josta tulee miesten sammumattoman himon kohde. Mutta lopullisen rangaistuksen muodostavat vitsaukset, jotka tämä Pandoraksi nimetty nainen vapauttaa kielletystä lippaasta ihmistä kiusaamaan. Vain lippaan pohjalla ollut toivo jää jäljelle. Sammumattomaan pyrkimiseen kytkeytyvä rangaistuksen skeema toimii ikään kuin kontrameeminä, jonka luonne määräytyy eri aikoina hyvinkin eri tavoilla. Näiden kahden meemin välisessä jännitteessä Prometheus edustaa kirottua mutta samalla siunauksellista röyhkeyttä. Tuo asenne on tultu mieltämään osaksi länsimaisen ihmisen perusolemusta maailmanjärjestyksen haastajana. Faustin tarinassa tämä ajatus ilmenee kristillisessä kontekstissa. Prometheus- ja Faust -myytin välinen kytkentä on saanut tukea kahdesta muusta saman meemirakenteen omaavasta tarinasta. Yksi on juutalaiseen traditioon kuuluva Golem-tarina: juutalainen oppinut muovaa savesta jättiläisen, joka auttaa hänen kansaansa vainoissa, mutta kääntyy lopulta luojaansa vastaan. Toinen on noidan oppipojan tarina, jossa ylimaalliset voimat riistäytyvät uteliaan

ja kokeilunhaluisen poropeukalon käsistä.

Yksi keskeisemmin Faust-tarinan muunnelmia ohjanneista teki-  
jöistä on sille jo varhain annettu tragedian muoto. Antiikin Kreikan  
tragediassa onnettomuus on melkeinpä sisäänrakennettu ihmise-  
lämään. Elämä asettaa ihmisen ratkaisemattomien moraalisten  
ristiriitojen eteen. Paitsi että ihmisen käytettävissä olevat keinot,  
järki, ymmärrys ja oikeudentaju ovat usein riittämättömiä, hän  
on joka tapauksessa loukussa. Vaikka hän pyrkisikin hyvään, voi-  
mat, jotka voidaan mieltää demoneiksi, ilkeämieliseksi jumalaksi,  
sokeaksi kohtaloksi tai vaikka ihmisen omaksi luonnoksi, väijyvät  
häntä ja pilkkaavat hänen pyrkimyksiään elää hyvin ja oikein. Tämä  
ymmärryksen riittämättömyyden teema on kolmas Faust-myyttiä  
määrittävä meemi: ihmisen kyvyt eivät riitä tiedon viisaaseen hyö-  
dyntämiseen. Myyttisikermän eri versiot määrittävät keskeisellä  
tavalla sen mukaan, millaisen ilmiön tämä meemi saa.

Faustin tarinassa paholainen näyttäytyy ulkoisena voimana, joka  
kannustaa ihmistä kehittämään järkeään ja asettumaan luomakun-  
nan herraksi. ”Joutuuko ihmisen sielu kadotukseen, jos hän antaa  
oman arvostelukykynsä ja järkensä muovata käsityksensä maail-  
masta?”, Henrik von Wright summaa alkuperäisen Faust-tarinan  
keskeisen kysymyksen. Keskiäjällä kerrottiin monenlaisia tarinoita  
tietäjistä ja viisaista miehistä, joita saatettiin yhdistää tunnetui-  
hin hahmoin aina Merlinistä Roger Baconiin saakka. Kokeellinen  
luonnontiede ainakin populaarissa mielikuvituksessa samastettiin  
magiaan, yritykseen vaikuttaa asioihin, joihin vaikuttaminen ei ihm-  
sen osaan kuulu. Ensimmäisen tunnettu Faust-tarina, vuonna 1587  
Frankfurtissa ilmestynyt *Faustbuch*, on kooste tällaisista muinaisista  
tietäjistä kertovista tarinoista. Tuntemattomaksi jäänyt kirjoitta-  
ja yhdisti ne yhdeksi Faust-hahmoon keskittyväksi kertomukseksi.  
Paholainen lupaa täyttää Faustin kaikki mielihalut tietyn ajan ja aut-  
taa häntä hänen alkemistisissä yrityksissään. Sen jälkeen Faustin  
on palveltava häntä ikuisesti hänen orjanaan. Kirjan suuri suosio

synnytti Saksassa kokonaisen nukketeatteritradition. Esityksissä oli mukana paljon karkeaa komiikkaa ja moralismia. Faust-nuken kohtalo saatettiin kyllä ylevöittää runollisuudella, mutta hänen tuomionsa ei koskaan ollut muutettavissa: hän oli väistämättä tuomittu kadotukseen. Tässä versiossa siis vallitsee ihmiselle kielletyn tiedon tavoitteluun liittyvä rangaistuksen meemi, eikä vastapainona ole mitään erityisen positiivista.

*Faustbuch* käännettiin heti useille kielille ja varsin pian se päätyi englantilaisen Christopher Marlowen käsiin. Häntä se inspiroi kirjoittamaan ensimmäisen Faust-näytelmän, jossa päähenkilö saa jo tragedian arvokkuutta osakseen. Vuonna 1604 ilmestynyt näytelmän ensiversio saikin nimekseen *The Tragical History of Doctor Faust*. Faust on hahmo, jolle sen enempiä Aristoteleen logiikka kuin kristinuskon lupauksetkaan eivät riitä. Hän halajaa jotakin suurempaa, ja etsii sitä alkemiasta ja henkien manaamisesta. Tälle Faustille ei riitä vain valta, loisto, rikkaudet ja naiset, hän janoaa myös tietämystä. Sitä Mephistophilis, paholaisen kätyri, hänelle antaa. Nyt Faustin kohtalo saattaa saada katsojan sympatiat puolelleen. Hänessä kiteytyy infantiili haaveemme saada toteuttaa pienimmätkin mielihalumme. Herää myös kysymys siitä, voisiko hän sittenkin pelastua ja sanoutua irti sopimuksesta Jumalan armon turvin. Mutta kerta toisensa jälkeen, kun hyvä ja paha enkeli tulevat kilpailemaan hänestä, käy niin että hän ei malta luopua pohjattomasta tiedon ja tyydytyksen tavoittelusta. Epilogissa varoitetaan nimenomaan tiedonjanon tyydyttämisestä.

Barokin aikana Faust-myytti ei ollut voimissaan. Aikakauden ihan-teena oli yhdistää rationalismi ja uskonto yhdeksi filosofiseksi järjestelmäksi kuten Leibnizillä, tai runolliseksi visioksi kuten Miltonilla. Tällaisia tarkoituksia varten Faustin tarina epäilemättä vaikutti pitkään aivan liian epäilyttävältä ja kansanomaiselta. Faust-aihe nousi uudestaan esille romantiikan myötä saavuttaen eräät vaikut-tavimmista ja puhuttelevimmista muodoistaan. Gotthold Ephraim

Lessing otti asiakseen pelastaa Faustin keskeneräiseksi jääneessä näytelmässään vuodelta 1784. Enkeli vastaa paholaisille näytelmän lopussa: ”Turhaan riemuitsette! Ette ole voittanut ihmistä ettekä ihmisen tietoa, sillä Jumala, joka on antanut ihmiselle tämän ikuista jaloimman, ei ole tehnyt niin saattaakseen hänet ikuiseen kärsimykseen. Se, minkä olette nähneet ja nyt luulette omistavanne, on pelkkä kuvajainen, ei muuta.” Lessingin valistuksellisen rationalismin pohjalta Faustin tiedon tavoittelu näyttytyi ylevänä ja hän antoi sankarinsa päästä sovintoon Jumalan kanssa.

Traagisen lopun hylkääminen sovinnon tai suoranaisen pelastuksen hyväksi ilmentää merkittävää aatteellista muutosta. Se kytketty luonnontieteiden voittoisaan kehitykseen ja teollistumiseen, mutta edustaa myös kehittyvää kristillistä ideologiaa, joka korostaa pyrkimystä ihmisen omat rajat ylittävään korkeampaan päämäärään maanpäällisen toiminnan kautta. Tästä näkökulmasta katsottuna ihmisen pyrkimyksillä ja kärsimyksillä, jopa hänen heikkouksillaan ja erheillään, on jokin merkitys. Ihmisen pahat teot ovat sovitettavissa, vahingot ovat korjattavissa. Ihanteena ei ole enää ihmisen, joka elää tiettyjen arvojen mukaan ja suuntautuu kohti yleviä päämääriä, vaan itse arvoja luova ja päämääriä asettava ihminen. Rohkea heittäytyminen uuden luomisen ja jatkuvan muuttumisen virtaan on tämän mukaan välttämätöntä senkin takia, että tämä on ainoa keino tulla toimeen olevaisen kanssa, joka pilkkaa ihmisen yrityksiä löytää itselleen jonkinlaista lintukotoa, pysyvän rauhan tyyssijaa. Tämän hyväksymällä ihmisellä on kuitenkin mahdollisuus olla mukana luomassa todellisuutta haluamaansa suuntaan. Näin Faust-mytologian perusmeemi, luonnon salojen selvittäminen, saa ylliotteen kontrameemistään, rangaistuksen skeemasta. Viimeistään Spenglerin ajattelussa ”faustinen” tulee tarkoittamaan koko kulttuurimme omaksumaa suuntausta: uskoa siihen, että liike ja muutokset ovat yhteiskunnan ja kulttuurin tärkeimpiä ominaisuuksia – seurauksista riippumatta.



Ajatus saa runollisimman ja ylevimmän ilmaisunsa Goethen kak-siosaisessa Faust-draamassa. Syntiä, johon Mefistofeles Faustia hou-kuttelee, ei perimmiltään ole nautintojen, vallan tai edes tiedon tavoittelu vaan jonkin korkeamman tavoittelusta luopuminen. Goet-hen kosmologiassa pysähtyminen on stagnaatiota ja sellaisena itse pelastuksesta kieltäytymistä. Ihminen kaikessa levottomuudessaan on olemuksellisesti kykenemätön tyytymään pelkästään nautintoi-hin merkityksen lähteenä. Faust ei voi edes kuvitella koskaan olevan-sa tyytyväinen kaikkeen saamaansa. Kiihkeässä tavoittelussaan hän kerta toisensa jälkeen erehtyy aiheuttaen tuskaa ja tuhoa. Mutta draaman lopulla Faust on vapautunut oman minuutensa vankilasta. Kaikkine inhimillisine rajoituksineen hän on valmis osallistumaan luomisen aktiin. Hän hylkää helpot viettelykset kuten ylellisyyden ja sotilaallisen mahdin ja ryhtyy työstämään luontoa inhimillisiin tar-koituksiin, valloittamaan maata meren vallasta, luomaan Arkadiaa maan päälle. Samalla hän tulee kuitenkin syösseeksi kanssaihmi-siään tuohon suurten projektiansa alta. Mutta se kaikki kuuluu ihmisenä oloon. Olennaista on se, että hän toiminnallaan ottaa täy-sin voimin osaa luomisprosessiin ja oppii ymmärtämään osaansa kosmoksessa. Alati uutta etsivänä, vuoroon tuhoavana, vuoroon rakentavana, ikuisesti rauhattomana olentona, Goethen Faustiin to-della kiteytyy keskeinen länsimaisen ihmisen arkkityyppi – hyvässä ja pahassa. Ja niin Mefistofeles menettää saaliinsa. Heikkouksistaan huolimatta Faust on osoittanut henkisen ylevyyteensä ja sen myötä myyttisikermän perusasetelma on kääntynyt pääläelleen. Luonnon salaisuuksiin perehtymisen meemi on saanut uuden arvolatauksen, siitä on muodostunut ylin henkinen velvollisuus, joka ansaitsee tul-la palkituksi. Tämä ajatus on tietysti helppo yhdistää 1800-luvun edistysuskoon. Siihen oli kuitenkin tulossa nopeasti säröjä, jotka heijastuivat myyttisikermän käsittelyyn muissa taiteissa.

## Faust elokuvassa

Elokuvan historiasta löytyy sekä Faust-adaptaatioita että vapaammin tähän myyttisikermään tukeutuvia teoksia. Mutta Goethen ylevä optimistinen visio on kuin poispyyhkäisty. Sille ei juuri ole löytynyt sijaa 1900-luvun antiutooppisesta todellisuudesta. Elokuviissa, joissa tehdään sopimus paholaisshahmon kanssa jonkin päämäärän saavuttamiseksi – vaikkapa Parkerin *Angel Heart* (1987) ja Hackfordin *Paholaisen asianajaja* (1997) – on ehkä pieni mahdollisuus anteeksiantoon, mutta päähenkilöiden pyrkimykset ovat selkeästi tuomittavia. Elokuvalliseen Faust-myyttisikermään kuuluvat myös elokuvat, joissa jonkin päämäärän saavuttamiseksi unohdetaan vastuu seurauksista ja/tai henkiset arvot, tunnetuimpina Frankenstein sekä Dr Jekyll ja Mr Hyde -tarinat. Niissäkin ihminen tunkeutuu elämän perusmysteerin äärelle, yrittää ottaa itselleen luojaan mantelin. Hirviöaihe kytkeytyy aihepiiriin hyvinkin luontevasti. Se ei ole edes pelkästään merkki siitä, että ihminen luojaan on kömpelö. Aikamme Faust-henkiset tarinat heijastelevat usein pelkoa siitä, että elämän perusteiden tutkiminen paljastaakin jotakin sietämättömän rumaa ja iljettävää. Yksi variantti tästä on, että todistaakseen onnistumisensa ihminen tekee Jekyllin tapaan kokeita itsellään ja muuttuu hirviömäiseksi Hydeksi. Hirviötematiikka voidaan nähdä myös valistusprojektin kääntöpuolena. Se kertoo siitä, mitä kaikkea järki ja tieteususkko tukahduttavat ja miten tukahdutettu lopulta väistämättä pulpahtaa pintaan kammottavaksi vääristyneenä? Ylipäätään populaarikulttuurin parissa pakkomieltainen tiedon tavoittelu on hullujen tiedemiesten ja fanaattisten vallantavoittelijoiden puuhia. He päätyvät tuhoon yhtä varmasti kuin *Faustbuchin* aikaiset edeltäjänsä. Myytin meeminen rakenne on palautunut lähelle alkuperäistä kääntäen Faust-aiheen lähes karikatyyriksi.

### Lähteet

- Brown, Jane K. (1986): *Goethe's Faust – The German Tragedy*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- Cottrell, Alan P. (1976): *Goethe's Faust – Seven Essays*. Chapel Hill, The University of California Press.
- Lecourt, Dominique (2002): *Prometheus, Faust ja Frankenstein – Tieteen etiikka ja sen myyttiset kuvat*. Helsinki, Gaudeamus,.
- Steiner, George (1961): *The Death of Tragedy*. London, Faber and Faber Ltd, 1961.
- Wright, Georg Henrik von (1981): *Humanismi elämänasenteena*. Otava.



Huonoja pelaajia, huligaaneja ja nokkeluutta.  
Historiaa West Hamin futisfoorumeilla

Riitta Laitinen

Been supporting the Ammers for over sixty years, weve always been amusing but with all this s\*\*\*e going on we're f\*\*\*ing laughable. Absolutely disgraceful, these clowns have brought the club I love to an all time low. SORT IT NOW.–  
Post Horn Gallop, 17.1.2011, KUMB-foorumi –

Viime kuukausina West Ham Unitedin internetfoorumeilla mielialat ovat kärjistyneet. Seuran alamäki tuntuu keskustelupalstoilla kirjoittavista kannattajista jatkuvalta ja jopa toivottomalta. Yli kymmenen vuotta muutamia West Hamin kannattajien foorumeita seuranneena olen havaitsevinani tiettyä huumorin vähenemistä valitusvirsissä, jotka ovat ainakin West Hamin internetfoorumien keskusteluiden vakiotavaraa.

Muuttumattomana säilyy kuitenkin viittaaminen menneisyyteen. Kannattajaryhmien ”heimot” ovat yhteisöjä, joissa oma historia on keskeinen osa identiteettiä kuten missä tahansa yhteisössä. West Hamin kohdalla yhteinen historia sidotaan Lontoon East Endin työläistäustan lisäksi ennen kaikkea siihen, kuinka kaikki onnistuu aina menemään pieleen. West Ham United on perustettu 1895 ja sen paras saavutus Englannin liigan korkeimmalla sarjatasolla on kolmas sija vuonna 1986. Sitä ennen se oli voittanut Englannin cupin mestaruuden 1964, 1975 ja 1980 sekä Euroopan cup-voittajien cupin 1965. Loistavaan menneisyyteen kuuluu näiden saavutus-

ten lisäksi ”maailmanmestaruuden voittaminen”: Englannin vuoden 1966 maajoukkueen kapteeni Bobby Moore ja loppuottelun maalintekijät Geoff Hurst ja Martin Peters pelasivat West Hamissa ja heidän saavutuksensa maajoukkueessa on omittu seuran epäviralliseen historiaan. Harvoin maajoukkuesankareihin kuuluu Trevor Brooking, jonka keskeinen saavutus maajoukkueen suhteen (sen menestyksen puuttuessa) oli se, että hän ei lähtenyt West Hamista suurempiin seuroihin joukkueen pudottua alemmalle sarjatasolle, vaikka oli maajoukkueen kapteeni. Muut seuran sankarit ovat yleensä olleet kovan työn tekijöitä, jotka ovat taistelleet jokaisessa pelissään ja olleet seuralle (jossain määrin) uskollisia.

Koko historiansa ajan West Ham on liukunut ylemmältä sarjatasolta alemmalle ja taas takaisin. Tällä kaudella (2010 – 2011) väistämättömältä vaikuttava pääsarjatasolta putoaminen johtaa masentuneisiin ja vihaisiin mielialoihin, koska nyt putoaminen vaikuttaa taloudellisesti tuhoisalta. Lisäksi koko kaupallistuneeseen jalkapallokulttuuriin on kyllästytty ja koetaan, että monet perinteiset asiat ovat jääneet sen jalkoihin. Kuitenkin jalkapallokulttuurin yleisen kehityksen ohella foorumien keskusteluissa on mukana aina oman seuran erikoisluonne. West Hamin kohdalla jatkuva epäpätevyys tai epäonni, mikä tekee seurasta naurettavan, tuodaan mukaan esimerkiksi kirjoitettaessa West Hamin kohtalosta maailmanmarkkinoiden kurimuksessa. Vuonna 2009 yleinen kommentti oli, että vain West Hamissa voi käydä niin, että ulkomainen miljonääri ostaa seuran ja kohta sen jälkeen kyseisen maan talous romahtaa täysin. West Hamin osti v.2006 islantilainen pankkiiri Björngulfur Gudmunsson. Islannin ja maailman talouden romahtamisen vaikutukset seuran talouteen ja toimintaan liitetään historiaan pohjautuvaan kuvaan seuran pysyvistä ja muuttumattomasta luonteesta ja kohtalosta.

West Hamin mielletty luonne koostuu loistavasta menneisyydestä, joka ei oikeasti ole kauhean loistava, ja jatkuvasta tilaisuuksien hukkaamisesta ja epäpätevistä toiminnasta sekä joukkueen viih-

dyttävästä pelitavasta, jolla saavutetaan paljon monimaalisia pelejä, muttei välttämättä paljon voittoja. Seuran kohtaloa voi kuvata sanonnalla ”to catch defeat from the jaws of victory” ja seuran kannattajien kohtalo on kerta toisensa jälkeen päätyä pettymykseen onnistumisen toivon kynnykseltä. Mahdollisuuksien hukkaamisen kuvaukset lähtevät liikkeelle jo siitä, että vuoden 1964 cup-voiton jälkeen ei investoitu uusiin pelaajiin. Pääosiltaan kirjoitusten tyyli ei kuitenkaan ole masentunut, vaan yleensä humoristinen ja itseironinen, mikä liittyy sekä omaan historiakuvaan että foorumikirjoittelun tyyliin.

## **Menneisyyden muistaminen**

Siitä, millainen kuva seuran kannattajilla internet-foorumeilla omasta historiasta on, on suhteellisen helppo saada selvää, koska menneisyyteen viitataan usein. Toisaalta vielä helpommin voi huomata, että keskustelijoiden muisti ei tunnu kantavan edes edelliseen peliin asti. Kommentit, joissa kauhistellaan viimeisintä peliä kauheimmaksi kautta aikojen tai jotain tiettyä pelaajaa niin paljon edeltäjiään huonommaksi, että hän ei kelpaisi edes amatöörien sunnuntailiigaan, ovat lukuisia. Lähihistorian tajun puuttuminen on äkkiseltään katsoen hieman kummallista. Luulisi, että ihmisillä olisi paljon vertailukohtia kullekin pelille ja pelaajalle, kun kaikki mahdollinen tieto on saatavilla internetissä. Edellisistä ja edellisten vuosikymmenten peleistä on verkko täynnä selostuksia, youtube-pätkiä ja tv-kuvavirtoja. Huonouskommentit eivät oikeastaan kerrokaan sen enempää joukkueen pelin tasosta kuin sen historiasta, vaan ehkä siitä miten tunteisiin pohjautuvat ensireaktiot usein korostuvat keskusteluissa tai myös siitä että suurin osan kannattajista ei oikeastaan ymmärrä itse pelistä lopulta paljoakaan.

Kolmen seuraamani foorumin (tai seitsemän, jos laskee foorumien tärkeimmät inkarnaatiot eli uudet nimet, osoitteet ja/tai ylläpitä-

jät) 12 vuoden historian aikana lähimuistin huonoudesta vihjaavien viestien määrä on kuitenkin selvästi lisääntynyt. Tv-kuvavirtojen ansiosta 2010-luvun alussa miltei kuka tahansa kannattaja missä tahansa maailman reunalla voi nähdä tv-lähetyksen miltei pelistä kuin pelistä. Kun kaikki näkevät kaikki pelit, kaikki ovat asiantuntijoita ja haluavat tuoda mielipiteensä esiin. Vielä jokin aika sitten yksi foorumien keskeinen tehtävä oli peliselostusten tuottaminen niille, jotka eivät voineet nähdä pelejä. Suuri osa peliä ja pelaajia verkossa haukkuvista kirjoittajista ei siis tietyssä mielessä olekaan tietoisia menneisyydestä. He eivät ole aiemmin nähneet paljon seuransa pelejä eivätkä he voi verrata näkemäänsä esimerkiksi 70-, 80- ja 90-lukujen peleihin. Oma kokemus huonouden tai hyvyyden historiallisesta perspektiivistä puuttuu.

Foorumeiden yhteisen historiakuvan luonnille onkin tärkeää se, että järjestelmällisesti ”huonoin peli” - tai ”huonoin pelaaja” -viestien vastauksissa vanhemmat kannattajat tuovat esiin lukuisia muita huonompia: ”Jos ajattelet, että se ja se on huono, mitähän olisitkaan ajatellut siitä ja siitä 1970-luvun, 80-luvun, 90-luvun tai jopa 2000-luvun alun pelaajasta.” Huonojen pelaajien luettelointi on myös yksi osa oman seuran luonteenlaadun selvittämistä nuoremmalle polvelle. Tässä prosessissa näyttää olevan kaikille selvää, että seura tai joukkue on sellainen kuin se on, koska se on aina ollut sellainen. Samanlaista menneisyyden ja nykyisyyden jatkumon rakentamista on ennen internetiä varmasti tapahtunut kannattajien välisissä keskusteluissa, kasvoista kasvoihin. Foorumit ovat tässä mielessä itsekin osa historiallista jatkumoa.

## **Me ja historia**

Foorumikeskusteluissa ollaan myös tietoisia siitä, että niissä ollaan vahvistamassa yhteistä identiteettiä tai jopa kokonaan luomassa sitä nykykannattajille, jotka ovat saaneet kärsiä pelin kaupallis-



tumisesta, keskiluokkaistumisesta ja toisaalta tasapäistämisestä, toisaalta eriarvoistumisesta. Eräs kirjoittaja keväällä 2010 kirjoitti nykysukupolvien perinteiden tyhjiöstä: koska mediassa ovat esillä lähinnä huippuseurat ja -pelaajat, pelit ovat kalliita ja peleissä käyminen ei enää välttämättä periydy perheittäin sukupolvelta toiselle, nykykannattajat eivät ymmärrä mennyttä ja tarvitsevat mm. internetin luomaa yhteyttä vanhempiin kannattajiin, jotta saavat yhteyden historian jatkumoon. Muuttunut jalkapallokulttuuri tekee näin historiakuvasta ja sen luomisesta entistä tietoisempaa.

Yleinen ymmärrys vaikuttaa olevan, että nykykannattajat on vieraannutettu seuran ja yleensä pelin perinteistä. Toisaalta ajatellaan myös, että jos yhteyttä ei synny muuten, se luodaan keinotekoisesti ja myös usein kaupallisesti. West Hamin kohdalla on esimerkiksi tuotettu seuran kauppaan Bobby Moore -vaatelinja ja sijoitettu hänen ja Trevor Brookingin kuvia näkyvästi joka puolelle stadionia. Voidaan tietysti kysyä, kuinka paljon tällaisissa tavoissa markkinoida seuraa menneisyyden kautta on kyse keinotekoisuudesta, kun työkaluina tai aineksina ovat kannattajienkin käyttämät menneisyyden hahmot ja tapahtumat. Toisaalta jotkut foorumikirjoittajat näkevät foorumienkin kautta tapahtuvan identiteetinluomisen keinotekoisena.

Joukkueen historian lisäksi kannattajien oma historia on identiteetille ja sen jatkumolle tärkeä. West Hamin pahamaineinen huliganiryhmä Inter City Firm nousee foorumikeskusteluissa pohdinnan kohteeksi silloin tällöin. Suhtautuminen menneisyyden tähän osaan on monitasoista. Toisaalta vastustetaan väkivaltaa ja kauhistellaan aiempien vuosikymmenten huligaanikulttuuria, toisaalta se, että yksi pahamaineisimmista porukoista oli omaa väkeä, tuntuu edelleen luovan positiivista tukea omalle identiteetille. Omasta kannattajuudesta tulee uskottavampaa ja aidompaa, kun on osa tietynlaisen historian omaavaa yhteisöä.

Huligaaneista (tai mistään muustakaan menneisyyteen liittyvästä)

foorumeilla kirjoitettaessa ei kuitenkaan ole kyse vain abstraktista pohdinnasta tai itsen sijoittamisesta tuntemattomaan menneisyyteen. Mukaan tulevat aina läsnä olleiden kokemukset. Eräässä viestiketjussa, jossa moitittiin jotakuta huligaanikulttuurin ihannoinnista, ryhdyttiin muistelemaan 70- ja 80-luvun pahimpia vuosia. Sen ajan ei-huligaaninen suhtautuminen näyttäytyi toisaalta neutraalina mutta toisaalta huligaanien arvoa esiin nostavana. He kirjoittivat, että suhtautui tappeluihin ja väkivaltaan silloin tai nyt miten tahansa, vieraspelin jälkeen stadionilta asemalle kävely oli huomattavasti turvallisempaa, kun tiesi omien huligaanien puolustavan tarvittaessa ns. tavallisia kannattajia. Jotkut olivat kiitollisia jopa henkensä pelastamisesta. Itse huligaanit muistelevat tapahtumista ja koko kulttuurista erityisesti sitä, kuinka omien rivissä seistiin tuli mitä tuli.

Foorumeilla kirjoittavien ex-huligaanien viestit liittyvätkin nimenomaan me-henkeen ja yhteenkuuluvuuteen sekä oman seuran ja sen kannattajien erityisyyteen. Varsinaiset tappeluiden kuvaukset ja väkivallan uho tulevat enemmän esiin kirjoissa, joita ex-huligaanit kirjoittavat ja elokuvissa, joissa he toimivat asiantuntijoina. Jalkapallofoorumeilla heidän viestinsä liittävät nykykannattajat oman porukan erityiseen yhteisyyteen puhuessaan yhteisöstä, meistä, preesensissä. Näin nuoremmat kannattajat voivat foorumeilla tulla osaksi vanhaa, omalla tavallaan loistavaa menneisyyttä.

### **Foorumien historiankirjoittajat**

Menneisyyskuvan luomisen suhteen foorumeilla näyttää nousevan tärkeäksi se, että on tavalla tai toisella ollut oikeasti todistamassa seuran historiaa. Tässä lienee selvä ero aiempaan historian jakamiseen. Ennen peleissä käyvät kertoivat menneisyydestä niille, jotka itsekin kävivät peleissä ja kaikkien fyysinen läsnäolo tapahtumien keskipisteessä oli ehkä itsestäänselvyys. Peleissä käymättömille jouk-

kueen seuraajille toivat tietoa lehtien ja kirjojen kirjoittajat. Nyt kaikki ovat samalla foorumilla, ennen peliä, pelin jälkeen, osa myös pelin aikana.

Historian ja siihen liittyvän identiteetin näkökulmasta pitkän ja/tai aktiivisen katsojahistorian omaavat ovat siis avainasemassa. Pitkä katsojahistoria luo lukijoissa luottamusta. Itse pelin tuntemus ja ymmärtäminen sekä mahdolliset sisäpiiritiedot painavat vaaka-kupissa kuin myös se, että osaa kirjoittaa (tai puhua, foorumiteksti on joskus lähempänä puhetta kuin kirjoitusta). Tylsyydellä ei rakenneta luottamusta, koska puisevia juttuja ei jaksakaan lukea eikä näin synny hyvää suhdetta lukijan ja kirjoittajan välille. Tosin sitkeyden ja muiden pilkan sietokyvyn avulla voi tämänkin kynnyksen ylittää. Eri foorumeilla on erilaisia ja eri pituisia initiaatioaikoja. 2000-luvun alussa erään pienen foorumin motto ”witty and informative” velvoitti. Jos ei ollut kumpaakaan, sosiaalinen hyväksyminen foorumin aktiiviseksi jäseneksi kesti. Jotkut olivat sitkeitä, jotkut pakenivat heti paikalta. Isompien foorumien kohdalla kynnyksenä taas on ollut massasta erottuminen.

Nokkelan ja iskevän kirjoitustyylin voi helposti mieltää kuuluvaksi internetin keskustelupalstojen kommunikointitapaan yleensä, mutta ainakin West Hamin kohdalla sen voi liittää myös sekä käsitykseen oman seuran historian muokkaamasta luonteesta sekä yleisestä itälontoolaisesta nokkeluudesta (*cockney wit*). Kun foorumeilla muistellaan parempia vuosikymmeniä, kuvaan mukaan tulee aina *terrace banter*, se kuinka vastustajille ja vastustajien kannattajille paikan päällä keksittiin hauskoja ivahuutoja ja -lauluja. Nykypeleistäkin puhuttaessa muistetaan tuoda esiin parhaat palat nokkelista vastauksista vastustajien pilkkalauluihin tai hauskoista lauluista, joita on paikan päällä keksitty milloin kenestäkin. Myös oman ”kammatavan” historian ja se vääjäämättömän jatkumisen esiin tuomisessa on yleensä mukana henki, jossa vastoinkäymisille nauretaan ja joka käsitetään osaksi oman seuran ja vanhan itälontoolaisen kulttuurin

perinnettä.

Foorumeilla henkilöt, jotka ovat vahvasti osa tätä kulttuuria tunnevut muodostuvan tietyllä tavalla luotetuiksi henkilöiksi, joiden kautta historiakuva muodostuu ja periytyy. Kirjoittajan oman henkilöhistorian lisäksi asema syntyy foorumin oman historian kautta. Kyseisen henkilön selostukset tai kertomukset peleistä tai muista tapahtumista, tietoisuus seuraan tai lajiin liittyvistä asioista ja jonkinasteinen oma tyyli, johtavat vähitellen luottamusasemaan. Lisäksi usein tällaisten kirjoittajien nimimerkkien takana olevat oikeat identiteetit ovat joidenkin foorumilaisten tunteita. Lopulta ei ehkä siis riitä, että on vain internet-henkilö, täytyy myös olla oikea ihminen. Seuraamani foorumit muodostuvatkin ainakin osittain henkilöistä, jotka käyvät tai ovat käyneet peleissä ja tuntevat toisensa. Kaikkien ei kuitenkaan tarvitse tietää keistä oikeasti on kyse eivätkä kaikki ns. luottohahmot ole poikkeuksetta jonkun tunteita. Jossain kohtaa tulee piste, jossa foorumin oman historian luoma luottamus riittää. Kyse on siis aina myös foorumin omasta historiasta.

Foorumin luotettavien kirjoittajien tunnistamiseen voi mennä aikaa. Uudella foorumijäsenellä kestää jonkin verran aikaa päästä sisään keskusteluihin. Seuran historiakuvan luomisessa voivatkin vaikuttaa myös keskustelut, jotka rönsyilevät omista perhetapahtumista sanaleikkeihin ja maailmanpolitiikasta etikassa säilöttyjen kanamunien resepteihin. Lopulta päädytäänkin siihen, että ei enää ole kyse vain seuran kannattajien yhteisestä historiasta ja identiteetistä vaan myös foorumin jäsenten yhteisestä menneisyydestä. Foorumien yhteisöllisyys on ainakin seuraamani foorumien tapauksissa jatkunut läpi tuhoutuvien ja katoavien verkkosivujen. Keskustelijoiden tapaamispaikka on monesti vaihtunut, koska monet sivut ovat vaihtaneet omistajaa tai osoitetta vuosien varrella. Jotkut sivut ovat romahtaneet joitakin kertoja, jolloin useiden vuosien viestit ovat haihtuneet elektroniseen kadotukseen. Jotkut sivut lakkaa-

vat olemasta, koska niistä on ylläpitäjille liikaa vaivaa. Joku toinen voi aloittaa eri osoitteessa uuden foorumin, johon kaikki siirtyvät - kaikki ne jotka sattuvat olemaan läsnä, kun muutos tapahtuu. Muuttuvien foorumien yhteisöllisyyttä voi avata se että kirjoittajat saattavat vaihtaa nimimerkkiään etenkin sivulta uudelle siirryttäessä tai käyttää eri nimeä eri foorumeilla, mutta tiettyä foorumia jatkuvasti seuraava voi tunnistaa nämä henkilöt kirjoitustyylistä tai kirjoituksissa tehdyistä viittauksista.

Foorumeiden luomaa yhteistä identiteettiä ei kuitenkaan koskaan voi erottaa jalkapallon ja oman seuran yhteydestä, vaikka foorumin jäsenten välistä yhteisyyttä voisikin tarkastella yleisen internetfoorumien tyylin, rakenteen ja yhteisöllisyyden näkökulmasta. Foorumien keskustelijoita kuitenkin yhdistää yhteisöksi jalkapallo ja West Ham United ja hyvin keskeisesti niiden jaettu ja ymmärretty historia.

## Lähteet

- In The Brown Stuff. <http://inthebrownstuff22628.yuku.com/forums/63/General-Discussion> (31.1.2011).
- KUMB. <http://www.kumb.com/forum/viewforum.php?f=2> (aloitusvuosi 1997) (31.1.2011).
- Westhamonline. <http://www.westhamonline.net/forum.php> (31.1.2011).
- Alf's Moans Page. <http://www.comeonyouirons.com/moans/alfs.htm> (n. 2000–2003).
- Mangled. <http://www.mangler.co.uk> (n. 1998–2001, seuraaja Two Bob).
- Thames Ironworks. (n. 1997–1999, jatkaa Westhamolinena).
- Two Bob. <http://www.2-bob.co.uk> (n. 2001–2003, seuraaja In The Brown Stuff).



**VI**

**Ääniä**





## Popular Music, Technology, and Changing Discourses of Nation in Australia

Bruce Johnson

This contribution is written in tribute to Professor Hannu Salmi's interest in popular culture (and particularly film and film music), modernity and the formation of national identities. It draws these together using an Australian case study, but which has broader implications for these connections in any society that has undergone relatively late the transition from pre-modern to modern; this is true of Finland in particular where that transition was notably rapid, and characterized by similar socio-political dynamics in the twentieth century. In preparing this contribution, I wish to acknowledge with thanks the research fellowships awarded to me in 2008 and 2009 by Australia's National Film and Sound Archive (NFSA), which provided me with access to the material I cite in this paper.

\* \* \*

The film *Australia*, by director Baz Luhrmann, was released in 2008. Central to its plotline was a young woman who inherited a cattle station and who found it necessary for its survival to drive its 2,000 head of cattle across hundreds of miles of some of Australia's harshest landscape, assisted by a tough young drover, to a point of sale. In the process she triumphs over numerous natural obstacles as well as unscrupulous rivals. At the same time the plucky woman and the tough drover fall in love. By late February 2009 in its fourteenth week of release, the film

had become the second highest grossing Australian film of all time, after *Crocodile Dundee* (<http://www.australianmovie.net/2009/02/second-highest-grossing-australian-film-of-all-time/> at 6/1/2011). Luhrmann's film perpetuates to the point of caricature an array of traditional myths about Australian rural life, its hardships, the 'pioneer' resilience of its European settlers, the mystic wisdom of its indigenous people. It is a conservative discourse of nation. But at the centre of this epic is a woman rather than a man. Perhaps Luhrmann is rejuvenating the old mythology with an original twenty-first century feminist twist.

Or perhaps not. Seventy-five years earlier, in 1933, Australian film maker Ken G. Hall released *The Squatter's Daughter*. In this film, a young woman, Joan Enderby is running a sheep station, and in order to ensure its survival, decides to drive the sheep over hundreds of miles of Australia's harshest landscape, assisted by a tough young drover, to a point of sale. In the process she triumphs over numerous natural obstacles as well as unscrupulous rivals. At the same time the plucky woman and the tough drover fall in love. Like *Australia*, *The Squatter's Daughter* is a nation-building narrative based on traditional rural mythologies about stoic resilience in the face of natural adversities in a sweeping landscape. Like *Australia*, its protagonist is a young woman. But in the seventy-five years that elapsed between the two films, the political message of a female protagonist in a rural epic has changed decisively. *Australia* reaffirms uncritically a conservative national *mythos* rooted in the past. *The Squatter's Daughter* on the other hand represented a radical and modernising shift in the Australian discourse of nation. In her time, Joan's entry into a masculine space was far bolder than that of Luhrmann's post-feminist heroine. Joan's intervention is a striking manifestation of modernization, a foreshadowing of the future. It is accompanied by a number of other tropes of transformation which reflect an abrupt shift in the way

Australian identity was imagined. I want to discuss how that shift played out in the relationship between urban and rural mythologies, and two apparently unlikely but central metaphors: jazz and the new Sydney Harbour Bridge.

This enquiry began with the question: how and why did jazz, a music identified so closely with both ‘primitive’ blackness, and with US modernity, become assimilated to national identities in most of its diasporic destinations by the late twentieth century? In almost all those destinations jazz was initially regarded as deeply disruptive to the traditions on which local identity was built, yet within decades became fully at home in these diasporic ‘marginal’ sites. How was this radical reversal achieved?

First, there are three important Australian words that I need to explain. ‘The bush’ refers to rural regions remote from major cities. The second word is ‘station’, which here means a property – hundreds or even thousands of square kilometres – on which stock are raised. The third term is ‘squatter’, which by the twentieth century had come to refer to a wealthy rural land-holder.

When jazz first arrived in Australia towards the end of the First World War, it carried messages that were for many deeply offensive to the idea of ‘Australia’. These included its African or ‘negroid’ connections. The statement in the July 1918 issue of *Australian Variety and Show World* that jazz is ‘a Negro expression for noise, peculiar to music’ (Johnson, 1987: 4) establishes jazz as an enemy to civilisation and refinement. For what appears to have been the world’s first jazz festival, the Jazz Week held at the Globe Theatre in Sydney in 1919, the publicity reflected a belief that jazz signalled the decline of western civilisation: *Does the Jazz Lead to Destruction?* The answer was clearly and defiantly yes (an early example of the marketing of transgressive alternativty). As in most diasporic sites jazz was a bearer of a modernity that threatened local traditions and received values. Decadent and transgressive, its association with

extravagant modern dance and the young female flapper carried the suggestion of degraded effeminisation. This had particular implications in a country that was so strongly masculinised. The extraordinary imbalance between the numbers of men compared to women from the beginning of European settlement (Blainey, 2003: 336), strengthened the masculinization that is characteristic of frontier societies. National character was defined through rural narratives of outdoor labour through which a man realised his spirit and resourcefulness. The city on the other hand softened and feminised, exposing one to the depraved imported contamination of ‘jazz parties’.

This dichotomy provided a structuring device in narratives of nation, particularly early film: the young country woman lured like a moth to the city or the young man throwing away his talents as a prodigal urban wastrel. Both risked destruction at jazz parties, but were then saved by a return to the solid values of the bush tradition that underpinned all that was heroic in national identity. Australia’s early prolific feature film output thus became a medium for the negotiation between jazz and national identity, the latter most frequently articulated through the values of the bush. This opposition was a staple of Australian films throughout the silent era, including Charles Chauvel’s *Greenhide* (1926). Its heroine is a young city girl, Margery, a frivolous young flapper, whom we see hosting a garden party for her equally frivolous girlfriends at which she performs an improvised solo dance in front of a jazz band. Margery’s highly indulged urban lifestyle is parasitic upon her father’s rurally-based wealth. The distance between the sites of material production and aimless consumption is both literal and cultural, enacted in the unproductive self-indulgence of Margery’s jazz party, while her father is seen working in the garden (see further Johnson 2000:69-76). At this stage in the cinematic imagination there is no exchange between jazz and the nation-building labour

of the bush. At best, jazz belongs to a world of unproductive and over-indulgent consumption. At worst, it is the music of moral degradation, from which it was necessary to rescue its devotees and restore them to decent Australian values. Similar bush/redemption versus city/depravity binaries are used to structure other films of the 1920s, including Chauvel's *Moth of Moombi* (1926) and *Tall Timber* which although not made, still exists as a shooting script.

In cinematic representations, jazz and the idea of nation are unambiguously opposed over this early period in the history of the music in Australia, yet from the end of World War Two Australian identity and the bush mythology increasingly converged with jazz, until by the end of the 1950s they had established an active synergy. I want to provide a preliminary account of the beginnings of this transition. The rehabilitation of jazz was enabled by two significant cultural shifts. From the onset of the Great Depression in 1929, income from wool and wheat exports collapsed, partly because of foreign competition and tariff protectionism. With public expenditure slashed, Australia's unemployment rate became the world's second highest after Germany. Australia had relied on the flow of agricultural exports and these now failed. This contributed to several attitudinal shifts. First, the recognition that Australia's future lay in the highly technologised secondary industry sector and public works investment, and second, that therefore there needed to be some bridging of the hostile gap between the city and the bush. Two of the primary symbols of these processes were to be found in the way jazz was situated in the national imagination, and the Sydney Harbour Bridge, opened in 1932.

The Bridge represented and enabled a new sense of national cohesion, as the Mayor of North Sydney declared at the turning of the first sod on 28 July 1923:

The direct route to Queensland, the northern towns and districts of New South Wales will be via the bridge, our northern shores will

be requisitioned for shipping, then our manufacturers and other commercial pursuits will follow, to say nothing of the opening up of large areas of residential lands' (cited Lalor 2006:89).

As construction proceeded into the parlous times of the Great Depression, the importance of the Bridge in alleviating unemployment led to its being referred to as the Iron Lung (Lalor 2006:321). The Bridge connected the city with the northern regions up to Queensland, enabled the development of commerce and manufacturing, and embodied a shift towards a unified modern economy. A nine or ten year old boy from a remote farm decided to ride his horse hundreds of kilometres to Sydney for the opening. In his highly publicised pilgrimage, two extreme strands in the Australian identity converged: the tradition of the enterprising bush pioneer, and the growing importance of industrial modernity; primary and secondary industry, the rural and the urban – and in a young boy who represented the future.

At the same time the Bridge brought to a head tensions between conservative and radical forces that shook Australia in the early years of the Depression. Given the parlous times, the New South Wales political leader, Jack Lang, refused to honour massive debts to the UK, and to forestall any attempt by the commonwealth to seize the money, physically emptied the banks and hid the money a week before the opening of the Bridge. This placed him not only at odds with the nation's Prime Minister, but also with the far right fascist organisation known as the New Guard, who therefore planned to kidnap Lang and mount an armed insurrection. A member of the New Guard, Francis de Groot, declared that what was at issue was the Australian 'way of life', and the opening of the Bridge became an arena at which these conflicts crystallised. That Lang planned to open the Bridge rather than His Royal Majesty's representative, the Governor General ('It's our show, not his', declared Lang - cited Lalor 2006:314 - opening up issues of nationalism versus imperialism).

On the day De Groot, in military uniform, pre-empted Lang by galloping on horseback (a telling symbol itself) to cut the opening ribbon with a sabre. There was much more at stake here than the opening of a new piece of public infrastructure. *The Sunday Times* in London announced that Australia had come of age: ‘Standing where the first settlers erected their huts in 1788, it is both a superb achievement and symbol of another superb achievement – the making of a nation’. (cited Lalor 334)

The importance of the Bridge in the national imaginary is confirmed by an intensive viewing of Australian feature films of the late 1920s to early 1930s, where its insistent image is entangled with other forces in the development of the Australian film industry, the idea of Australia, and the location of jazz. This image of a bridge under development is, along with a shift in the representation of jazz, a metaphor of a significant transition in the discourses of nation. *The Cheaters* was one of a number of films made during the shift from silent to sound film. The surviving versions reflect the intensity of this transitional moment in Australian cultural history. It was completed as a silent in 1929, and extra footage with sound-on-disc was shot in March 1930. Its first trade screening was in June 1930. Yet although the extra footage was supposedly shot in Melbourne, following an intertitle ‘20 Years of progress’ there is a shot of the gap that would later be filled by the Sydney Harbour Bridge, with some construction work apparently about to start, followed by a shot of the Bridge nearing completion. Yet the Bridge did not reach that stage of completion until at least three to six months after the first trade screenings in June 1930. That means that the makers added this footage after the trade screenings (see further Johnson 2009). To take so much post-production trouble to introduce this image of ‘progress’ proclaims the way Australia was re-imagining itself as an industrialised, modernised urban society.

The musical representation of modernity was jazz, but initially it

was a modernity that for many represented a threat to the idea of nation. Now modernity was being re-imagined including its music. Australia's first full length talkie *Showgirl's Luck* incorporated jazz performances, and images of the completed Bridge which, as in *The Cheaters*, had to be added after production (see further, Johnson 2009). Both tropes also appear in *The Squatter's Daughter* (1933). Opening with a nation-building agenda, written out on a scrolled on-screen text, the film is described as breathing 'the spirit of the country's great open spaces, and the romance, adventure and opportunity in the lives of those who in the past pioneered, and are today building up our great primary industries'. It is signed by the nation's Prime Minister. In an early scene an Australian station owner and his friend from London are on board ship as it arrives in Sydney. They survey Sydney Harbour and the Australian proudly points out the cargo ships, 'treasure ships', that carry Australian wool ('the spirit of our country's in it') to the world. In the final shot of this sequence, the camera lingers on a view of the bridge that is not required just by the plotline. A later scene presents a party at a sheep station, at which Joan Enderby announces her plan to undertake the sheep drive. The sequence is a radical rewriting of rural mythology, a long way from the tough and gritty stereotypes of the harsh but redemptive bush life portrayed in earlier silents. Here we see city comforts come to the bush: a swimming pool, leisure fripperies, and women who are at ease with the menfolk, who in turn negotiate good-humouredly with comparatively immodest modern fashions, and hedonistic clowning around in the pool by a young man with the supreme jazz instrument of the day, the saxophone.

We move indoors, to see a band playing jazz for the dancing guests. The 'bridge' between primary industry and modern internationalisation which was described as the ship entered Sydney Harbour, is being constructed in this party scene. In a lengthy shot of the band, the physical demeanour of the musicians is notable. Unlike the



clownlike antics of earlier cinematic representations of Australian jazz musicians, they are in dignified dinner suits and play without any extravagant gestures, as would any other group of musicians with a sense of professional *gravitas*. This is a very modern version of the bush-life: sophisticated recreation and cuisine, as waiters serve *hors d'oeuvres*, stylish costuming, and an up-to-the-minute jazz-based dance band, with an independent minded young woman announcing that she is about to take charge of her own fortunes in a masculinist environment. While the fashionably modern dance band continues to be heard playing a waltz in the background, the dialogue is about new liberating gender roles, but unlike Margery in *Greenhide*, this is harnessed to, rather than threatening, the national interest: young Joan Enderby's sheep drive will contribute to the national economy. Her announcement is followed by a patriotic speech by another character about the spirit of Australia, still backed by the music of the band throughout. He speaks of the process whereby the nation was built, what makes us what we are, the conquest of the land. This is literally nation-building rhetoric, and its musical accompaniment is what was at that time referred to in the east of Australia as a 'jazz waltz'. It's a modern dance orchestra that the audience has heard playing jazz as a sign of the voguishness of this version of the bush. This is the bush tradition modernising itself and taking on the trappings of contemporary sophistication, 'bridging' rural and urban.

The new Sydney Harbour Bridge was not simply a massive technological object. The visual record of its construction was a narrative about transition. It was a landscape-dominating proclamation of the power of modern technology to alleviate unemployment, an industrial and urban-based alternative or supplement to agricultural production. It 'bridged' the country's highest density commercial and industrial urban centre with its more rural northern outskirts. It was a bridge to modernity, to technology, and its image was cir-

culated through the most powerful medium of twentieth century mass culture: film, which was ‘bridging’ sound and vision at exactly the same time. The bridge, as both national object and national metaphor, as transformer of infrastructure as well as imagination, has great explanatory power in the attempt to trace the evolution of ‘nation’, the reconciliation between tradition and modernity, between the bush and jazz. In musical terms, jazz is gradually being assimilated into the approved mainstream of advancing modernity. Originally located in opposition to the rural mythology, in moral and cultural terms jazz is coming to an accommodation with an Australian identity which itself is increasingly reconciling a bush tradition and the imperatives of modernity.

## References

- Blainey, Geoffrey. (2003). *Black Kettle and Full Moon: Daily Life in a Vanished Australia*. Camberwell Victoria: Viking/Penguin.
- Johnson, Bruce. (1987). *Oxford Companion to Australian Jazz*. Melbourne: Oxford University Press.
- Johnson, Bruce. (2000). *The Inaudible Music: Jazz, Gender and Australian Modernity*. Sydney: Currency Press.
- Johnson, Bruce. ‘Jazz and Nation in Australian Cinema: From Silents to Sound’, in *NFSA Journal*, 2009, 5(1), pp. 1-12.
- Lalor, Peter. (2006). *The Bridge: The epic story of an Australian icon – the Sydney Harbour Bridge*. Crows Nest NSW: Allen & Unwin.

## Musiikista ja ylenpalttisuudesta

Jukka Sarjala

Melodraaman, speaktaakkelin ja oopperan ystävät – kuten Hannu – tietävät, millaista tunneilmaisun ja multimediaalisen esityksen puhuttelevuus on kaikessa äärimmäisyydessään ja ylikuohumisessaan. Lieneekö näille taidelajeille ja populaarikulttuurin muodoille ominainen ekspressiivinen suurieisyys vastarinnan ilmausta sille rationalistiselle ylenkatseelle, jota ne ovat kaikesta nauttimastaan suosiesta huolimatta kukoistuskausinaan kohdanneet? Labyrinttiin käsitejärjestelmiin ja luonnonfilosofiin selityksiin luottanut barokin aika synnytti oopperan. Luonnonvarojen järjestelmällistä hyväksikäyttöä ja suurten ihmismassojen hallintaa opetellut 1800-luvun porvarillinen yhteiskunta, tyylipuhdas itsehillinnän ilmentymä, taas kehitti melodraaman ja speaktaakkelin. On ikään kuin nuo luonnon ja ihmisten yhä tehokkaampaa kontrollia tavoitelleet, ”modernin projektia” voimakkaasti pohjustaneet aikakaudet olisivat tällä tavoin livenneet poliittisten järjestelmiensä ja tieto/valtamuodostelmiensa tavoitteista ja ryhtyneet juhlimaan rajojen ohi-tuksia, hallitsematonta ja ennustamatonta tapahtumista. Mikä on vuotanut ihmisyhteisön asettamien mittojen yli?

Musiikki ei ole keinojensa, ilmaisukykynsä ja vaikutuksiensa puolesta kovinkaan kaukana melodraamasta, speaktaakkelista tai oopperasta. Usein se on vieläpä kiinteä osa niitä, minkä toteamuksen myötä pääsen varsinaiseen aiheeseeni. Sananparsa kuuluu, että musiikki ylittää rajoja ja että se on yleispätevä ”tunteiden kieli”, jolla voi luoda yhteisyyttä siellä, mistä sanat ja käsitteet puuttuvat.

Näin kokemuksen mukaan onkin, mutta tässä yhteydessä usein tarjottu peruste on negatiivinen, puutteen kautta asiaa hahmottava. Musiikki ajatellaan tällöin kielen kaltaiseksi ilmiöksi, jota luonnehtii semanttinen tyhjiys. Asiaa voi kuitenkin lähestyä myös toisella tavoin, musiikin omasta toiminnallisuudesta liikkeelle lähtien, jolloin näkyviin nousee musiikin kyky luoda liikettä, hämmennystä ja odotusta. Tätä kautta käy lisäksi mahdolliseksi tarkastella, miten musiikki *tekee* historiaa eikä pelkästään sijoitu aikaan ja paikkaan erilliseksi kohteeksi vaihtuvien ehtojen alaisuuteen.

### Poetiikkaa vai intensiteettiä?

Länsimaisen musiikkifilosofian ja musiikinteorian historiasta on vaivatta löydettävissä lausuntoja, jotka kertovat musiikin sielullisruumiillisiin vaikutuksiin kohdistuvasta epäluulosta ja torjunnasta. Mutta katsottaessa asiaa riittävän laajalti, musiikin taidearvoa tähdentävän modernin estetiikan ohi, löytyy muutakin kuin hyljeksintää. Ajatellaan vaikkapa musiikkiterapiaa ja lääketieteen historiaa. Oman aikamme hoitokäytännöt jatkavat vuosituhantista vakaumusta, että musiikki on parannuskeino. Kun taas kaivaa toisenlaisia historian kerrostumia, törmää pohdintoihin, jotka käsittelevät yhteisön moraalisen ja poliittisen järjestyksen ylläpitoa musiikin ja sen vaikutusten avulla.

Viimeksi mainittuun näkökohtaan voi tutustua jopa Turun historian välityksellä etsimällä käsiinsä Kuninkaallisen Turun Akatemian latinankieliset, musiikkia käsittelevät dissertaatiot 1600- ja 1700-luvulta. Näissä viehättävissä, paikoin mutkikaslukuisissa kirjasissa tapaa pelonsekaisen kunnioituksen musiikin vaikutusta eli affektiivisuutta kohtaan. Muuan dissertaation kirjoittaja luonnehtiikin musiikin olomuotoa latinan sanalla *vis*, voima. Useat muut hämmästelevät, miten ihmeellisen välineen Jumala, oppineiden kunnioittama *Archimusicus*, on viisautessaan antanut musiikin muodossa

ihmisen käyttöön. Akatemian dissertaatioiden toistuva kanta on, että ihmisen tulee käyttää harkiten tuota taikakeinoa. Noissa kirjasissa ei siis torjuta musiikin affektiivisuutta, saati yllytetä sen kuolettamiseen.

Musiikin avulla tapahtuva affektien esittäminen ja kiihdytys, *affectus exprimere et concitare* kuten varhaisella uudella ajalla sanottiin, on lähtökohtaisesti kahtaalle avautuvaa toimintaa. Musiikissa syntyy näet helposti jännite kuulijan kokeman aistimellis-ruumiillisen mielihyvän ja aisteille avautuvan aineksen materiaalisen tuottamisen välille. Yhtäältä musiikki tulee hyvin lähelle kuulijaa, koskettaa häntä ja saa hänet kokonaan valtaansa. Tämä on voimaa, minkä kaikki musiikista pitävät ihmiset mielellään tunnustavat. Toisaalta tuollaisen mielihyvän aikaansaamiseksi, soivan aineksen tuottamiseksi, on ainakin länsimaaisessa kulttuuripiirissä tarvittu paljon teoreettis-teknistä tietotaitoa. Tämä tietämys välittyy perinteessä vaikkapa musiikinteoreettisten kategorioiden, musiikin esittämistä koskevien käytännön taitojen, satsiteknisten sääntöjen tai monimutkaisten abstraktioiden kuten nuottikirjoituksen muodossa. Näin musiikki tulee tiedon piiriin, ja jännite on valmis. Musiikin koskettavuus muodostaa oman maailmansa erotuksena teoreettis-teknisestä puolesta. Musiikin kuulija ei tunteille antautuakseen juuri tarvitse tietämystä musiikin teoreettisesta ulottuvuudesta tai sen poetiikasta eli valmistamisesta. Eikä poeettisen tiedon tuntijoiden tarvitse olla välttämättä perillä kuulijoiden kokemasta intensiteetistä. Mielihyvä ja etäisyyttä luova teoreettinen järki eivät tästä näkökulmasta katsottuna kohtaa.

Mainittua kuilua on koetettu ylittää vuosisadat. Varsin selvästi tämä on nähtävissä 1600-luvulla. Silloin etsittiin pythagoralaisen lukuopin hengessä vastaavuuksia musiikin intervallien ja harmonian sekä kuulijan kokeman järjestyksen tunteen ja mielihyvän välillä. Lisäksi oppineet pohdiskelivat, millaiset musiikilliset figuurit, eli melodis-harmoniset ja rytmiset sävelkuviot ja -yhdistelmät, kuvasi-

vat parhaiten tiettyjä tunnetiloja. Poettisen tietämyksen ja kuulijan kokemuksen välille rakentui jonkinlainen yhteys – olkoonkin, etteivät kaikki sitä tuolloinkaan pitäneet kovin uskottavana. Barokin affektiopin taksonomisesta jäykkyydestä huolimatta on syytä muistaa, että latinan käsite *affectus* on periytynyt meidän ajallemme juuri 1600-luvulta. Kantana on verbi *afficere*, joka tarkoittaa aiheuttamista ja johonkin tilaan saattamista. Jos tämä käsitetään kovin mekanistisesti, kuten se Descartesin arvovaltaisen näkemyksen mukaisesti barokin ajalla tehtiin, tuloksena on niin yksinkertaisen lattea syyn ja seurauksen malli, että se luhistuu ennemmin tai myöhemmin.

Näinhän sitten kävi 1700-luvun kuluessa, kun musiikin ja lukuopin yhteys purkautui. Vuosisadan lopulle tultaessa Immanuel Kant oli valmis toteamaan, teoksessaan *Kritik der Urteilskraft* (1790), ettei matematiikalla ollut pienintäkään osuutta musiikin viehätykseen ja sen aiheuttamiin mielenliikutuksiin. Retoriikan ja musiikin liitto meni sekin samaa kyytiä historian roskatynnyriin. Tämä avasi ajattelutilan romantikoille, joille musiikista tuli abstrakti, kaikesta tilannesidonnaisuudesta ja materiaalisesta puhdistettu ylevyden kieli. Se kyllä ilmaisi tunteita, mutta teki sen niin monimerkityksisellä tavalla, ettei musiikillisen poetiikan ja kuulijan kokemuksen välille muodostunut selväpiirteistä yhteyttä. Kun ajatus kuulijan tunnetilojen ja reaktioiden ohjaamisesta menetti kantovoimansa musiikillisen lukuopin ja retoriikan rapautumisen myötä, musiikin taideluonnetta korostavassa estetiikassa affekteista tuli halveksittavia. Hallinnan tuolla puolen olevasta koetettiin tehdä alkukantaista ja uhkaavaa. Tämä on nähtävissä vaikkapa Heinrich von Kleistin novellissa *Pyhä Cecilia eli musiikin mahti* (1810), jossa kirjailija kuvaa musiikin aiheuttamaa umpimielisyyttä.

Vanhaan tekstitulkinnan perinteeseen nojautunut saksalainen musiikillinen hermeneutiikka koetti 1800- ja 1900-luvun taitteessa korjata romantiikan aiheuttamia vaurioita. Se kehitti kömpelöä

konserttimusiikin kielioppia barokin affektitaksonomioita hyväksi käyttäen. Pyrkimys oli pedagoginen. Kuuntelijoita haluttiin opastaa tulkitsemaan musiikin merkistöä ja representaatiota. Niin vahvasti on ymmärtämisen ja tulkitsemisen ajatus hallinnut modernia musiikintutkimusta, että musiikin alan tunnettu nettipohjainen tietosanakirjakin *Grove Music Online* päättää musiikillista ilmaisua ja tunneilmaisua käsittelevän artikkelinsa vaatimukseen musiikin ymmärtämisen teorian kehittämisestä. Mutta jos halutaan tehdä selkoa musiikin affektiivisuudesta, tämä on väärä tie. Huomattavasti paremmin tehtävässä onnistuvat Kuninkaallisen Turun Akatemian dissertaatit. Niissä ei puhuta sanallakaan musiikin ymmärtämisestä. Siihen aikaan koko ajatus oli tuntematon. Nuo kirjaset käsittelevät passiota ja yksilön passiossa oloa, joka on varhaisempaa, tekstitulokunnan sääntöjä kehittänyttä hermeneutiikkaa paljon hedelmällisempi näkökulma musiikin voimaan.

### **Tapahtuminen ennen tietoisuutta**

Passio ei ole musiikille erityinen kokemisen laji. Yleisesti ottaen se on alttiina oloa, toiminnan kohteena olemista kuten Turun piispa Johannes Gezelius määritteli *Encyclopædia synoptica* -teoksessaan (1672). Passiossa kokee olevansa jonkin voiman tai vaikutuksen alaisena: ihastuu, menettää malttinsa, kärsii tappion, iloitsee. Yksilöstä tulee tapahtumisen näyttämö, eikä kyse ole tahdonalaisesta toiminnasta. Mutta musiikki on varsinaista passion juhlaa. Siinä kuulija asettuu mielellään alttiiksi erilaisille voimille, liikkeille ja niiden muutoksille. Juuri tätä alttiina oloa ja sen tilannesidonnaisia reunaehtoja 1600-luvun affektioppi käsitteli.

Uuden ajan alkupuolella toistuneet yritykset luonnehtia tiettyjä affekteja musiikkifiguurien ja musiikillisen kudoksen yleistä liikesuuntaa kuvaavien määreiden avulla jäivät jo aikalaisten mielestä kiistanalaisiksi. Tällainen musiikin representaatioluonnetta koros-

tava näkökulma pyrki havainnollistamaan affekteja soivaan, joskus myös notaatiosta luettavaan muotoon (*Augenmusik*). Se käsitti affektit esineellisiksi, vähintään kielenkaltaisiksi, ja koetti tuoda ne symbolisen piiriin. Ajatus oli toimiva siinä mielessä, että sen varassa rakennettiin figuurien kokoelmaa. Mutta musiikin ruumiillis-materiaalisen olomuodon näkökulmasta katsottuna tuo periaate oli ja on yksipuolinen. Musiikkikokemuksen tuottama passiossa olo osoittaa, että on jokseenkin mahdotonta luoda yksityiskohtaista affektien tai tunneliikkeiden musiikillista kielioppia. Merkkiyhdistelmän ja sen sielullis-ruumiillisen responssin suhde on aina liukuva ja esiintymisyhteydestään riippuva. Barokin ajalla kyllä ajateltiin kunkin affektin omaavan yleisen *forman*, teoreettisesti tarkasteltavan ideaalityypin, joka sitten representaatiossa, musiikin osalta figuureissa, sai erilaisia havainnollisia ilmiäsuja. Mutta 1600-luvulta ei voi tältä osin etsiä rakennuspuita oman aikamme keskusteluun affektiivisuudesta.

Passiossa olo osoittaa myös, että ruumis ja musiikin materiaalisuus toimivat nopeammin kuin ihmistietoisuuden tulkinta- ja päätöksentekokyky. 1600-luvulla tätä osattiin hämmästellä. Silloin puhuttiin musiikin ihmevaikutuksista. Affektiivisuuteen sisältyy edelleen jotakin ihmeellistä, vaikka on ollut tiedossa vuosituhannet, että musiikki lisää ihmisten toiminnallisuutta ja vuorovaikutteisuutta. Moderni kognitiotutkimus ja neuropsykologia ovat vain vahvistaneet tätä perusnäkemystä. Lisäksi olisi syytä edetä Bruce Johnsonin ja Martin Cloonanin teoksen *Dark Side of the Tune* (2008) viitoittamilla linjoilla ja tehdä jatkotutkimuksia myös musiikin epämiellyttävistä ja suorastaan vahingollisista vaikutuksista. Turun Akatemian dissertaatioissakin esiintyy vanhoista legendoista poimittuja tarinoita musiikin tuottamasta väkivallasta.

Lopuksi palaan alun havaintoihin rajojen ylityksistä. Affekteihin sisältyy ylijäämää, joka on myös passion keskeinen rakennetekijä, koska sitä ei viime kädessä voi ohjalla. Kulttuurintutkija Milla



Tiainen on kirjoittanut aiheesta artikkelissaan ”Halun lauluja – ylenpalttisuus, affektit, ooppera” (2007). Hän tarkastelee affekteja muutoksen, tulemisen, halun ja avoimuuden näkökulmasta. Affektit merkitsevät aineen ja ruumiin muutoksia, liikkeen ja levon vaihte-luita ja niiden kautta yksilön vaikutetuksi tulemistä. Mutta affektit eivät ole Tiaisen mukaan äärellisiä tapahtumia. Niiden voima ei tyh-jenny ihmisiin tai tiettyihin tilanteisiin, vaan ne kantavat jokaisen nyt-hetken yli seuraavaan ja ovat siten lakkaamatta toiminnassa erilaisina voimina ja liikkeen muotoina. Ajattelussa, arvostelmissa ja kielessä ihminen osittaa maailmaa kategorioihin ja merkkeihin, mutta affektit mukautuvat hyvin huonosti tuollaiseen osittamiseen. Niistä jää jotakin yli, jonkinlaista ruumiillista taipumusta, joka vie ihmistä kohti uusia toimintamahdollisuuksia.

Kiinnostavaa ja hiukan yllättävääkin tässä ylijäämää koskevassa keskustelussa on, että sitä kävi omista lähtökohdistaan jo ihmistie-ten kielellinen käänne ennen sitä uudempaa affektiivista kään-nettä. Modernin filosofisen hermeneutiikan edustajat ovat monesti todenneet, ettei ilmaus tyhjene tulkintaansa eikä teksti tai taide-teos ole tekijänsä tarkoitteiden summa. Sanallisesta kielestä tai muusta merkkijärjestelmästä jää siis aina jotakin yli seuraavaa kon-kretisaatiota varten. Sisältyykö affektiiviseen käänteeseen ajatus siitä, että luonnoksi tai mielenulkoiseksi todellisuudeksi kutsuttu välttämättömyyksen maailma onkin yhtä vapaa ja rajoja ylittävä kuin ihmisen moraali- ja tulkintakyky? Sikäli kuin näin on, musii-kin tuottama passio – kokemus ruumiillisuuden ensisijaisuudesta – tarjoaa yhden lähtökohdan purkaa modernille ajalle ominaista kahtiajakoa luonnon välttämättömyyteen ja ihmisen moraaliseen itsemääräytyvyyteen.

## Lähteet

- Baker, Nancy Kovaleff & Paddison, Max & Scruton, Roger: Expression. Oxford Music Online/Grove Music Online. (Ref. 10.9.2010.)  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/>
- Johnson, Bruce & Cloonan, Martin: *Dark Side of the Tune. Popular Music and Violence*. Ashgate, Aldershot 2008.
- Kleist, Heinrich von: Pyhä Cecilia eli musiikin mahti. *Saksalaisia romanttisia kertomuksia*. Suom. J. A. Hollo. Runot suom. Yrjö Kaijärvi. Ex Libris, Helsinki 1970, 164–180.
- Sarjala, Jukka: *Music, Morals, and the Body. An Academic Issue in Turku, 1653–1808*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2001.
- Tiainen, Milla: Halun lauluja – ylenpalttisuus, affektit, ooppera. *niin & näin* 2/2007, 67–74.

## Un rayo misterioso – Carlos Gardelin muisto

Janne Tunturi

*Buenos Aires, marraskuu 2011.*

Keväinen sadekuuro johdattaa minut ja X:n jälleen kerran El Ate-  
neon kirjakaupan kullan ja sametin hallitsemaan keskusaulaan.  
Hyllyt kiertyvät sen ympärille yhä korkeammalle, kunnes katon fres-  
komaalaukset tekevät nousemisen mahdottomaksi. Kaupassa ei ole  
erillisiä kerroksia vaan monta parvea ja aitiota, joissa lukijat voivat  
syventyä kirjoihin tai päästä yksin tai kaksin hiljaisuuteen. Kerran  
kirjojen tilalla oli teatteri, jota johti argentiinalaisen radion pioneeri  
Max Glucksman. Teatro Gran Splendidissä soitti 1920-luvulla Ro-  
berto Firpon ihailtu tango-orkesteri ja siellä lauloi Ignacio Corsini,  
sisilialaissyntyinen laulaja ja kirjailija, joka esiintyi kuin aito tan-  
goeriollo ja kertoi oppineensa laulamaan linnuilta. Tangosta tuli  
täällä – ja Pariisissa – 1920-luvun populaarimusiikkia, jonka nimi  
kirjoitettiin kaikkialla maailmassa oikein ja rytmit soitettiin väärin.

X vie minut hieman syrjemmälle, jossa on yksi kaupan monis-  
ta kirja-alttareista. Se ei mainosta uusia kirjoja vaan muistuttaa  
turisteja Argentiinan tavasta ymmärtää itsensä. Valkoisen liinan  
päällä on kaksi kuvaa. Vasemmalla on Jorge Luis Borges, oikealla  
Carlos Gardel. Nimiä ei mainita, sillä jokaisen kirjakauppaan tule-  
van oletetaan tuntevan heidät. 1920- ja 1930-luvulla Gardel hallitsi  
populaarimusiikkia ensin Argentiinassa, pian myös muualla. Hänes-  
sä yhdistyi tangon alkuperäisyys Saville Row'n räätälien viimeis-  
telemään hienostuneisuuteen. Gardel oli kaikkea sitä, millaisena  
argentiinalaiset halusivat itsensä nähdä.

Borgesin kuvan lähellä on hänen kirjoilleen omistettu hylly, sillä hänen kirjoittamistaan oudoista jutuista, tarinoista ja muistelmista yhdistellään jatkuvasti uusia kokoelmia. Borges on tässäkin kirja-kaupassa kaikkialla. Hän on myös tangossa: hänen runojaan on sävelletty tangoiksi, hän teki tangoihin sanoja. Hän kirjoitti merkittävän analyysin tangon historiasta ja merkityksestä. X:n kauniit kädet löytävät kirjoituksen hyllystä. Borges kirjoitti tangon varhaisvaiheista vuonna 1955. Tulkinta kietoo yhteen argentiinalaisen musiikin ja runouden historian sekä kirjoittajan omat päähänpintymät. Borgesille tango on Buenos Airesin vaarallisten satamakujien musiikkia. Hänen mielestään se heijastelee argentiinalaisten kyvyttömyyttä nähdä itsensä osana yhteisöä. Tango on kahden ihmisen kamppailu: Borgesin mukaan sen askeleet ovat syntyneet miesten välisistä puukkotaisteluista, joita hän itse kuvasi mielellään kertomuksissaan. Tämän takia Borges ajatteli tangon olleen alun alkaen kahden miehen välinen tanssi, nainen tuli toiseksi tanssijaksi vasta tanssin alkuperäisen villeyden kadotessa. Tulkinta on ainakin osittain totta, vaikka Borges, tuo piilofreudilainen, keksi varmaan itse veitset, joiden ajattelu muuttaa katukisailun luonteen hyvin seksuaaliseksi – minkä hän sitten osin kieltää miehen ja naisen tanssilta.

Tango oli Borgesin mielestä syntynyt tanssittavaksi, mutta siihen alettiin pian kirjoittaa sanoja. Vasta tämä teki tangosta 1900-luvun intellektuellien suosikin. Gardel sai tämän aikaan ja ne monet kirjailijat, jotka sanoittivat Borgesin lailla tangoja. Sanat toivat tangoon selkeämmin hahmotettavan ulottuvuuden sen länsimaista ja afrikkalaista musiikkia yhdistelleen sävelten universaaliuden rinnalle. Samalla ne sitoivat sen Etelä-Amerikassa puhutun espanjan konventioihin. Aluksi ne myös kertoivat siitä, kuinka kaukana Buenos Airesin tanssihallien ja esiintymislavojen kieli oli normina pidettyä Madridin alueen Espanjasta. Ehkä juuri tämän vuoksi Borges vertaa tangon laulajia varhaisiin trubaduureihin, jotka yhdistivät

oksitaaniksi kirjoitetun runouden musiikkiin. Laulajat ja sanoittajat loivat Etelä-Amerikan oksitaanin, yhteisen, tavallisen kansan kommunikaatiolle perustuneen kielen.

Borges ei ollut täysin väärässä, sillä tango oli syntynyt maaseudun gauchojen elämän kuvauksista, mutta myös kaupunkien mustan väestön milonga-rytmeistä, espanjalaisista habaneroista ja ponte-vien pianokauppiaiden kyvystä eurooppalaistaa musiikkia oman tuloksensa parantamiseksi. Gardel eli tämän kaiken osana: Hänen synnyinpaikastaan kiistellään yhä Argentiinan, Uruguayn ja Ranskan kesken. Häntä on sanottu maattomaksi tangon kansalaiseksi, mutta käytännössä hänen sidoksensa Etelä-Amerikassa puhutun espanjan kielen nyansseihin oli tärkeä osa hänen musiikkiaan. Gardel aloitti uransa maaseudulla kiertävänä laulaja-kitaristina, mutta hänestä tuli vähitellen nimenomaan Buenos Airesiin tai anonyymeihin suurkaupunkeihin sijoittuvien laulujen tulkitusija. Gardelin lauluissa soivat kauan niin Etelä-Amerikassa puhutun espanjan murteet kuin siinä kuuluvat sosiaaliset erotkin.

Borgesin esseessä on hämmentävä ennustus, sillä hänen mukaansa nimenomaan tangojen sanoitukset tulisivat hallitsemaan 1990-luvun käsitystä argentiinalaisesta kirjallisuudesta. Borgesin mukaan kulttuurieliitti kaappaa itselleen aina sen osan populaarikulttuurista, joka on katoamassa käsittämättömänä tavallisten ihmisten maailmasta. Eliitti osoittaa paikkansa kurkottamalla kohti kansanomaista kulttuuria, joka on jättänyt kansan. Kulttuurin rakentunutta hierarkiaa vahvistetaan ylistämällä kerran halveksittua viihdettä silloin, kun sen ymmärtäminen vaatii perehtymistä, historian ja kulttuurin tuntemukseen nojaavaa tietoa. Kieli on muuttunut, tango on kaipuuta pois – sen suosio nousi 2000-luvun alun talouskatsstrofin seurauksena, vaikka todellisuudessa Argentiinassakin soi sama listaviihde kuin muualla maailmassa. Gardelin oletettu suosio koskettaakin ehkä vain kielen ja musiikin arkeologeja ja niitä, jotka kaipaavat muualle.

∞

X herättää minut ajatuksistani – kuuro meni nopeasti ohitse ja auringon säteet heijastuvat pian harmaalle taivaalle. Lähdemme kohti rakennusta, jota varten oikeastaan tänne tulimme, yhtä Gardelille omistettua virallista museota Jean Jaurèsilla. Museo Casa de Carlos Gardel esittää argentiinalaisen totuuden Gardelistä, maan omasta pojasta, joka asui talossa äitinsä kanssa. Uruguaylaisilla on oma totuutensa, oma museonsa, mutta sama kansallissankari, sillä he uskovat Gardelin syntyneen Tacuatembóssa, mikä tekisi hänestä uruguaylaisen. Syntymätodistuksen mukaan Gardel oli isätön toulouselainen poika, joka oli muuttanut äidin mukana Etelä-Amerikkaan. Joka tapauksessa hän sai Argentiinan kansalaisuuden vasta vuonna 1923. Siitä kaikki ovat yksimielisiä, mutta Gardelin asema ei perustu muualta tuodun nationalismin aikana piirrettyihin rajoihin. Hän symboloi monille Buenos Airesia, vaikka sattui syntymään, aloittamaan ja päättämään uransa sekä kuolemaan muualla. Haluamme nähdä hänet buenosairesilaisena tangolaulajana, jonka taituruus ja kyky tehdä lauluista uskottavia täytti konserttisalit ja tangolattiat 1920- ja 1930-luvulla. Käsitys on niin rakas, ettei tieto pysty sitä päihittämään.

Gardelin identiteetti oli jo kansalaisuuden perusteella hämärä, mikä ei häntä itseään vaivannut. Sen sijaan hänen jäämistönsä on laaja ja hyvin konkreettinen. Gardel on läsnä virallisissa museoissaan, patsaina ja äänitteinä, joita tosin yhä enemmän myydään näkymättöminä pakattuina tiedostoina. Gardel on läsnä myös esi-neissä. Niitä on myynnissä kaikkialla, suurin osa tietysti vääreännöksinä. Jäämistöä varten ei tarvitse tulla Argentiinaan, riittää kun avaa Ebayn, jossa Gardelin ystäville kaupitellaan hänen elämästään ja musiikistaan muistuttavia julisteita, valokuvia ja asetaattilevyjä. Gardel elääkin väkevimmin fanaatikkojen täyttämässä internetissä, jonka välittämänä hänen äänityksensä, nuottinsa ja kuvansa ovat

kaikkialla maailmassa.

Virallinen museo pyrkii peittämään Gardeliin liittyvän palvonnan: se kertoo myös tangon vaiheista ja pyrkii sijoittamaan Gardelin osaksi aikaansa ja siinä ristenneitä erilaisia kulttuureja. Kaikki esineet eivät ole suojassa vitriineissä. Kuvia ja Gardelille kuulunutta tavaraa on kaikkialla raskaiden tapettien suojaamissa huoneissa. Suuret valokuvat Gardelin elämään liittyneistä ihmisistä hallitsevat museota. Virallinen museo on etäinen, kun ottaa huomioon, miten syvästi Gardelin jäämistöä kunnioitetaan. Muisto elää muualla, sillä Argentiinan televisio esittää usein ohjelmia, joissa keräilijät esittelevät rakkaimpia Gardel-esineitään.

Gardelin kitarat, nuotit ja valokuvat kiertävät kaikkialla, mutta vähintään yhtä tärkeä on hänen ruumiinsa. Gardel kuoli kesäkuussa 1935 lento-onnettomuudessa Kolumbiassa. Nyt ruumis on La Chacaritan jättimäisellä hautausmaalla, joissa monien Argentiinan suurmiesten jäännöksiä valvovat kurvikkaat enkelipatsaat. Sinne X ei halua lähteä: hän ei pidä erotisoidusta kuolemasta eikä 1800-luvun uusiotyyleistä.

Minua kiinnostaa ajatus Gardelin ruumiista, joka ei palanut täysin koneen mukana vaan säästyi haudattavaksi, palvottavaksi ja muistettavaksi. Tällä kohtalolla oli varmasti jokin merkitys Gardelin suosiolle kulttuurissa, joka on voimakkaasti sitoutunut konkreettisten muistojen merkitykseen. Eteläamerikkalaisessa museossa esineet eivät ole irrotettuja todellisuudesta katseen tutkittavaksi vaan reliikkien kokoelma, jota kaikki haluaisivat koskea. Gardelin kynän jälki, hänen hattunsa ja julisteensa: minäkin haluaisin koskea niitä. Kosketus ei herätä ketään henkiin, mutta se taistelee virtuaalistumista vastaan ja osoittaa halua todelliseen yhteyteen palvotun kanssa. Pahoin palanut ruumis ei ole ollut silti kaikille tarpeeksi konkreettinen, sillä heti Gardelin kuoleman jälkeen levisivät tarinat siitä, että hän ei olisi ollut koskaan lentokoneessa. Vuodesta 1935 alkaen hän oli todistajien mukaan Havaijilla, New Yorkissa tai

palannut pampakselle ja lauloi siellä tavallisille ihmisille.

Gardelin kuolema lento-onnettomuudessa rakensi hänen kulttiin: se oli insinöörien ajan surullisten sankareiden kohtalo. Gardelin koneen syöksyminen kiitoradan päässä odottavaan metsikköön saattoi olla maailman tunnetuin lento-onnettomuus ennen kuin FC Torinon jalkapallojoukkue tuhoutui käytännössä kokonaan keväällä 1949 koneen törmättyä Supergan kukkulalla olevan basilikan seinään. Supergan onnettomuudessa kuolleita pelaajia, kaiken voitannutta ”Suurta Torinoa”, muistetaan jatkuvasti kuten Gardeliakin, mutta muistamisen tavoissa on myös eroja. Torinon joukkue halitsi jalkapallokenttiä koko 1940-luvun, mutta mestaruuspokaalien, pelipaitojen ja joidenkin filminpätkien lisäksi siitä ei ole paljonkaan jäljellä. Muistaminen keskittyy Supergahan. Gardelin perintö on laajempi ja konkreettisempi, vaikka hänen kuolemansa sopi hyvin päättämään elämän, josta jokainen kertoja esittää erilaisen version. Yhteistä lienevät enää YouTubeen tallennetut filmit ja levytykset.

Monet ajattelevat, että Gardel kuoli juuri oikeaan aikaan. Hänestä oli tullut Hollywoodin varhaisten espanjankieliseen maailmaan suunnattujen elokuvien tähti, joka kävi yhä vähemmän Argentiinassa. Gardelin musiikki oli myös muuttumassa. Hänen viimeiset menestyksensä, laulut kuten *Mi Buenos Aires querido* ja *El dia que me quieras*, ovat tangon ja hienostuneen 1930-luvun populaarimusiikin risteytymiä. Gardel laulaa ne hienosti, mutta ero hänen varhaisempiin tangoihinsa on selvä niin musiikin kuin sanoitusten osalta. Gardel eli vielä eteläamerikkalaisena tähtenä, mutta hän oli jo siirtymässä valtavirran huipulle Bing Crosby, Cole Porterin ja kumppanien seuraan. Hänen suosiotaan se olisi tuskin vähentänyt, mutta hänen myöhempi merkityksensä eteläamerikkalaisessa todellisuudessa olisi saattanut olla toinen, jos hänestä olisi tullut täysiverinen Hollywood-tähti. Nyt Gardel on tällaisten määritelmien ulottumattomissa. Hän on se eteläamerikkalainen laulaja, joka Hollywoodissa vältteli englantia ja jonka kuolema vaikutti ennen



kaikkea Etelä-Amerikassa asuneisiin ihmisiin.

Gardelin museossa voisi viettää koko päivän – jatkaakseen matkaa Uruguayn kilpaileviin museoihin tai epävirallisiin ympäri Buenos Airesia pystytettyihin yksityisiin Gardel-kokoelmiin, joita omistajat esittelevät mielellään. Niistä käytetään täällä kutsuvaa nimeä *museo obscura*, vaikka niissä ei lopulta mitään hämärää ole. *Valon puute voi symboloida yksityistä kunnioitusta, maanisuuutta ja ihailua Gardelia tai tämän jälkeensä jättäneitä esineitä kohtaan. Tämä on hyvin sopivaa kaupungissa, joka on ravinnut sellaisia arkkitehtuurin, muistojen ja miltei eloon heräävien esineiden kuvaajia kuin Julio Cortázar ja kesällä sata vuotta täyttänyt Ernesto Sabato. Haluaisin mennä myös heidän jäljilleen tähän tuulisten bulevardien ja varjoisten pikkukatujen kaupunkiin, mutta X ei päästä. Lähdemme takaisin asunnolle, kun iltapäivän aurinko alkaa laskea.*

∞

Vedän miehen ulos jälleen yhdestä museosta. Lähdemme keskustassa olevaan yksiöön, jonne hän haluaa kävellä, koska on lukenut Buenos Airesin olevan kävelijöiden kaupunki jostakin niistä monista kirjoistaan, jotka hankittiin matkaa varten. Osa niistä on pakattu mukaan, sillä hän elää tänäänkin samaan aikaan Buenos Airesissa ja sen kuvausten sivuilla. Nousemme hissillä kuudenteen kerrokseen, valkoiset sohvut ja punaiset seinät ovat alkaneet kyllästyttää minua. Keittiö on hyvä ja maisema saa tosiaan kuvittelemaan elämää Gardelin ajan Buenos Airesissa, jossa, näin olen kuullut, autojen melu ei vielä kokonaan peittänyt bandoneoneja eikä tappeluista kohonneita huutoja tai iskujen ääniä. Tämä on toinen kaupunki, kaikki sotkuinen on peittynyt liikenteen ääniin.

Aurinko paistaa sisään, mutta miestä se häiritsee, sillä hän on syöksynyt pianon ääreen. Se oli tärkein syy tämän asunnon vuokraamiselle, ”eihän Buenos Airesia voi olla ilman musiikkia”. Hän

osti ensimmäisenä aamuna, käveltyään alle puoli kilometriä, tavanomaisen Gardel-laulukirjan, jonka kannessa hymyilevä ihailijakuva jo viittaa siihen, että kyse on tutuimmista hiteistä. Nyt kirja avataan jälleen kerran. Soitto on parantunut paljon, mutta vasen käsi laahaa vielä ja *Cuesta abajon* vaikeimmat kohdat päätyvät tuntemattomien sointujen ja virhelyöntien nippuihin. Kohta hän alkaa laulaa. Espanja sujuu jo aika hyvin ja sävelessäkin hän pysyy, mutta rytmisesti vanhempien tangojen nuotteihin talttumattomat kuviot ja painotukset eivät onnistu.

Onneksi hän jättää pianon, sillä nyt laulu helpottuu. Hän kävelee ikkunaan ja laulaa jatkuvalla autojen virralle *El dia que me quieras -klassikkoa*. *Verhojen läpi tunkeutuu samalla monia leveitä auringonsäteitä, jotka eivät yllä takaseinään vaan jäävät oudosti kuin riippumaan ilmaan. Ne katkeavat ja leviävät kaikkialle. Niin tekee miehen harjaantumaton laulukin, mutta hän on selvästi onnellinen. Passiot syntyvät intohimosta ja tuovat kärsimystä, mutta Gardelin iskelmä kuvaa onnellisinta hetkeä, vuorokautta jolloin intohimo sulki sisäänsä kaiken. Joskus olen lähes kateellinen noille jatkuville passioille, niin kuin tälle, jotka auttavat häntä ohittamaan kynnisyyden ja paljon konkreettisemmista asioista leviävän epätoivon.*

*Päivänä jolloin rakastat minua / suloisin soinnuin / laulaa lintu / Elämä kukoistaa / tuskaa ei ole.*

Hän kävelee ikkunaan ja avaa verhot. Kauniit kädet mutta ryhti paljastaa alkaneen ikääntymisen. Valkoisen paidan kauluksessa on pieni punainen läikkä, se on viiniä, ei huulipunaa. Sitten tulee loppu, jossa yö valaistuu.

*Yön mystinen säde / tekee pesän päähäsi / utelias kiiltomato huomaa / että olet minun lohtuni.*

Seuraavaksi meidän pitäisi lähteä Pariisiin kulkemaan Jacques Prévertin jalanjälkiä. Runot ja musiikki, ei paljon muuta.

### **Lähteet**

Borges, Jorge Luis: *The Total Library. Non-Fiction 1922–1986*. Penguin Books, London 1999.

*Los Mejores tangos de Carlos Gardel*. Warner Bros., Miami 1986.

Thompson, Robert Farris: *Tango: The Art History of Love*. Vintage Books, New York 2005.

Åhlen, Lars-Gunnar: *Det mesta om tango*. Dagens Nyheter, Stockholm 1984.



## C-kasetti Pariisissa, YouTube kotona. Kohtaamisia Jacques Brelin kanssa

Silja Laine

Kun 1990-luvulla LPlevyiltä C-kaseteilleni kopioidut Jacques Brelin kootut levyt alkoivat kulua kuuntelukelvottomiksi, lähes unohdin laulajan olemassaolon pitkiksi ajoiksi. Vaikka Brelillä on kaiketi aina ollut vannoutuneita ihailijoita Suomessakin, ei heitä kuitenkaan tuolloin ollut niin paljon, että levykauppojen olisi tarvinnut pitää varastoissaan hänen levyjään.

Aivan kokonaan C-kaseteista luopuminen ei vinyt Breliä mielestäni, sillä osasin monet hänen lauluistaan ulkoa. Opiskeluaikoina olin opetellut ranskan kieltä kuuntelemalla Breliä sanakirja kädessä ja Walkmanit korvilla. Suurena apuna oli silloin Pariisista ostettu *Œuvre intégrale*, josta löytyi sanat melkein kaikkiin Brelin lauluihin. Alkuun opettelin sanoja, lauserakenteita ja verbien aikamuotoja esimerkiksi kuuntelemalla laulua *Madeleine*, joka kertoo mönkään menneistä treffeistä ja miehestä, joka ensin odottaa Madeleinea, sitten kertoo odottaneensa Madeleinea jo aiemmin ja lopulta tulee odottamaan Madeleinea myös tulevaisuudessa. ("Ce soir j'attends Madeleine, ...[c]e soir j'attendais Madeleine, ...[d]emain j'attendrai Madeleine...").

Nämä kuuntelukokemukset tulivat vahvasti mieleeni kun löysin Brelin uudestaan liki viidentoista vuoden kuluttua toisenlaisessa elämäntilanteessa, mutta myös aivan toisenlaisen mediumin välityksellä. Opiskeluaikainen Brelin kuuntelu oli ollut pitkälti juuri kuuntelemista, auditiivista toimintaa, joka oli aluksi liittynyt ennen



Kuva 1: *Ces gens-là* alkaa Jacques Brelin käsistä.

kaikkea kielen opetteluun, mutta sitten, ranskan kielen vivahteiden vähitellen avautuessa, vahvasti Brelin kertomiin tarinoihin. En ollut tuolloin erityisen kiinnostunut Brelistä henkilönä enkä chanson-perinteestä sinällään; eläydyin ennen kaikkea laulujen riipaiseviin henkilöihin kuten tarinaan tekopyhästä, rahanahneen flaamilaisperheen ihanasta Fridasta ja hänestä haaveilevasta nuoresta miehestä (*Ces gens-là*). Tai ihailin sarkastista terävyyttä laulussa *Les bigotes*, joka kertoo niin häpeilemättömän tekopyhistä tapauskovaaisista, että itse jumala joutuu epätoivoon heitä katsoessaan. Tai *Les Bourgeois*, joka kuvaa porvarillista itsekeskeisyyttä ja mahtipontisuutta tavalla, joka edelleen hakee vertaistaan. Jälkimmäisestä, porvareista kertovasta laulusta on olemassa useita suomennoksia, mutta suomalaiset tulkinnat saavat väistämättä poliittisemmän sävyn – tai ainakin ne tulevat helposti ymmärretyiksi poliittista lauluperinnettä vasten. Ylipäätään sanalla porvari on suomalaisessa kulttuurissa

toisenlainen, joko historiaan tai politiikkaan viittaava merkitys.

Brel siis hallitsee romantiikan, satiirin ja parodian, mutta koskettavia ovat myös hänen laulunsa, jotka kertoivat syyllisyydestä, vanhenemisesta ja kuolemasta. Katolinen Brel pystyy avaamaan näihin aiheisiin ikkunan, joka luterilaisilta usein pysyy suljettuna. *Le dernier repas* esimerkiksi kertoo siitä, mitä laulaja haluaisi viimeisellä ateriallaan nähdä – ja mitä hän haluaisi viimeisellä ateriallaan syödä ja juoda (*“ce vin si joli qu’ou buvait en Arbois... [u]ne poule faisanne venue du Périgord”*). *Les vieux* puolestaan kertoo vanhenevasta pariskunnasta, joka kulkee hitaasti kohti kuolemaa. Kysymys on ennen kaikkea henkisestä kuolemasta; siitä, että piano suljetaan, kirjat jäävät lukematta ja laulut laulamatta. Laulu ei kerro vain vanhenemisesta eikä kyse ole joistakin toisista vanhoista ihmisistä, vaan vanhenemisesta ja luovuttamisesta, joka koskettaa meitä kaikkia. Laulussa on kuitenkin myös toivoa, sillä sen voi tulkita myös niin, että vaikka kaikki vanhenevat, luopuminen ja luovuttaminen ovat valintoja, eivät kohtalo.

Lähes viidentoista vuoden tauosta ja unohduksesta huolimatta Brelin laulut tuntuivat olevan kovin lähellä, kun kohtasimme uudelleen – tällä kertaa kotisohvalla tietokoneen äärellä, YouTuben välityksellä. Aikaa oli tietysti kulunut, mutta samat Brelin tarinat koskettivat minua edelleen. Internet toi Brelin suomalaisten kuuntelijoiden ulottuville vasta musiikinlevityskanavien kautta, mutta YouTuben kaltaiset palvelut mahdollistivat myös Brelin esitysten näkemisen ja muutti kokemusta hänen musiikistaan. Olisi voinut luulla, että artistin näkeminen ja hänen eräänlainen ruumillistumisensa olisi tuonut hänet lähemmäksi, mutta väliin tuli yllättäen monia vieraannuttaviakin asioita.

Ensin löysin YouTubesta vanhoja televisioesityksiä. Aluksi hätkähdyttävintä oli 1970-luvun kolkko televisioestetiiikka. Kuumasti polttavat lamput ja niiden aiheuttamiin hikipisaroihin tarkentava kamera tuovat kyllä esiintyjän lähelle katsojaa, mutta tavalla, joka

on myös melko vieraannuttava. Studiovalojen alla kelmeältä näyttävä iho ja ilman yleisöä, vain kameralle suunnattu esitys ei saanut lauluja elämään vai pikemminkin teki niistä tyhjän oloisia. Sitäkin enemmän, ainakin useamman katselun jälkeen, tarjosivat Brelin virtuoosisimmat konserttiesitykset, jotka loihitivat Fridan, Madeleineen ja Pariisiin tekopyhät tädit henkiin uudella tavalla.

Brelin katseleminen netissä teki minusta myös kansainvälisen Brel-fanin, sillä se toi muiden Brel-fanien mielipiteet ulottuville, enkä voinut olla olematta samaa mieltä siitä, että hänen esiintymisessään on harvinaislaatuista karismaa, joka välittyy vuosikymmenten takaa ja kehojen tallenteiden läpi. YouTuben kommentteista voi nopeasti päätellä, että Brel on edelleen ranskankielisen maailman arvostetuimpia lauluntekijöitä. Faneja ajatellaan usein enemmän tai vähemmän yhtenäisenä ryhmänä, jolla on yhteisiä ominaisuuksia, mutta oma Brel-suhteeni oli tähän asti ollut hyvin yksityinen. Olin aika ajoin löytänyt ihmisiä, joiden kanssa saatoin laulaa *Amsterdamia* tai jotka ymmärsivät *Il nous faut regarder* -laulun kauneuden, mutta nämä hetket olivat olleet hyvin harvinaisia. Useimmat tunsivat Brelin musiikista korkeintaan muutaman hitin, esimerkiksi *Le moribond* -laulun Terry Jacksin englanniksi (*Seasons in the sun*) ja Arto Sotavallan suomeksi (*Päivät kuin unta*) esittämät versiot tai *Ne me quitte pas* -laulun. 1990-luvulla Marc Almondin englanninkielisiä Brel-tulkintoja sisältävä LP-levy *Jacques* saattoi olla jollekin tuttu.

Brelin esiintymisestä ja karismasta ei juuri löydy eriäviä mielipiteitä, mutta provosoivat laulut säväyttävät edelleen ja niiden herättämiä keskustelupolkuja seuraamalla pääsee nopeasti perille esimerkiksi Belgian flaamien ja vallonien välisestä katkeruudesta ja vihamielisyydestä. Brel itse oli Belgian flaamilaiselta alueelta kotoisin oleva ranskankielinen katolilainen, joka tunsu syvää vastenmielisyyttä flaaminationalismia ja nationalismia kohtaan ylipäättään. Suorasukaisimmin tämä vastenmielisyyys ilmenee laulussa *La... la... la...* ("Vive la République, Vivent les Belgiens, merde pour les fla-



mingnants”) ja erityisesti flaaminationalisteja suomivassa laulussa *Flamignants*, joka suututti flaamit niin perinpohjaisesti, ettei laulua edelleenkään esimerkiksi soiteta radiossa. Tähän lauluun liittyvä keskustelu ei myöskään imartele Breltä lauluntekijänä, vaan YouTubeissa käydyn keskustelun kommentit ovat tulikivenkatkuisia ja vihaisia. Keskustelu antaa kyllä erinomaisen kuvan flaamien ja vallonien välisestä eripuraisuudesta, ilmapiiristä ja kielenkäytöstä.

Muiden laulujen osalta kommentit ovat sen sijaan ovat lähinnä ylistäviä, ja hyvin monessa puheenvuorossa ylistetään nimen omaan Brelin esiintymistä, joka huonoista nauhoituksista, kömpelöistä TV-kameroista ja YouTubeen teknisistä rajoitteista huolimatta tulevat erityisellä tavalla lähelle katsojaa. Varsinkin konserteissa Brel suorastaan tihkuu tunnetta ja läsnäoloa. Ranskankielisessä maailmassa Brel olikin musiikkinsa lisäksi tunnettu näyttelijänä; hän esiintyi teatterissa ja useissa elokuvissa. Hänen konserttiesiintymisensä ovatkin hyvin teatraalisia tulkintoja, mutta millaiseksi esityksen luonne muuttuu, kun se taltioidaan, myydään ja esitetään tallanteena?

Tämä on tietysti populaarikulttuurin tutkimuksen keskeisimpiä kysymyksiä. Esiintyjän läsnäolo, ”presence”, on asia, josta populaarikulttuurin tutkijat ovat kiistelleet: kuinka paljon modernin populaarikulttuurin kopioina leviävissä esityksissä voi edes olla autenttista, ”oikeaa” läsnäoloa ja kuinka paljon se on konstruoitua ja tuotettua. Brelinkin suhtautuminen omiin esityksiinsä on mielenkiintoinen; se, mikä katsojalle välittyy vahvana läsnäolona, oli myös pitkälle hiottua, jokaista sormenpäätä myöten harjoiteltua ja suunniteltua. Tämä oli lopulta yksi tärkeä syy siihen, että Brel lopetti uransa, vaikka oli suosionsa huipulla. Esitykset olivat niin loppuun saakka hiottuja, että hän ei kokenut esiintymistä enää luovana toimintana vaan mekaanisena toistona, josta hän ei enää itse iloinnut.

YouTubeen kuvavirtaa katsellessa huomaa nopeasti, että aivan

varhaisissakin esityksissä Brelin eläytyminen on hyvin kokonaisvaltaista ja ruumiillista. Myös TV-kuvaajat vaikuttavat huomanneen tämän jo hyvin varhain. Erityisesti Brelin ilmeikkäät ja kertovat kädet ovat miltei jatkuvasti kuvauksen kohteena. Esimerkiksi eräässä *Ces gens-là* -televisiotaltiointissa lähes puolet otoksista on lähikuvia Brelin käsistä. Brel puhuu, laulaa ja esittää käsillään; hän laulaa usein lähes silmät kiinni, mutta hänen kätensä ovat jatkuvassa liikkeessä. Ne tekevät Brelin esiintymisestä eräänlaista miimikon taidetta. Toisaalta TV-kameran fokusoiminen käsiin tavallaan katkaisee Brelin esityksen, sillä läsnäolo perustuu liikkeeseen, jonka fokusointi käsiin pysäyttää. Pysähdys tekee Brelin esityksestä kuvan, joka muistuttaa klassista muotokuvamaalausta, jossa ihmisen kädet ovat vahvasti näkyvillä, osana hänen persoonallisuuttaan. Esimerkiksi *Les Bourgeois* -esityksessä, laulussa, joka pilkkaa porvarillisuutta, juuri kädet puhuvat omahyväisyydestä ja ylimielisyydestä.

Tarkentaminen käsiin on sopusuunnassa Brelin taiteen kanssa, sillä käsillä on Brelin taiteessa suuri ja ilmaiseva vaikutus. Paitsi että hänellä on taito puhua ja ilmaista käsillään vivahteikkaasti, hänen lauluissaan myös puhutaan paljon käsistä; huoneen perälle unohtetun vanhan isoäidin vapisevista käsistä, joista hänen kuolemaansa ja perintöä odottava perhe ei piittaa (*Ces gens là*), miehestä, joka avaa sylinsä ja ojentaa epävarmat, mutta toiveikkaat kätensä rakastamalleen naiselle (*Mathilde*) ja mahtipontisimmin käsistä, jotka tarttuvat toisiinsa ystävyuden ja solidaarisuuden merkeissä ja auttavat nostamaan pienen ihmisen sorrón ja alistamisen yläpuolelle (*Au suivant*).

Brelin YouTubeissa esitetyt konsertti- ja TV-esitysten taltiointit ovat antaneet minulle uudenlaisia kokemuksia Brelin musiikista. Brelin läsnäolo ja karisma tulevat lähelle ja koskettavat Brel-fania, mutta kulttuurihistorian tutkijalle Brelin esitykset paljastavat myös runsaan historiallisen kerrostuneisuuden. Esityksissä on aineksia laulujen syntyajankohdasta, niiden esitysajankohdasta (joka

YouTube-esityksistä ei kylläkään yleensä käy ilmi) ja taltiointiajan-  
kohdan teknologiasta. Lisäksi Brelin esittämisen tavassa ja mimii-  
kassa on kaikuja vielä vanhemmalta ajalta, varietee-teatterista ja  
chansonin rikkaasta perinteestä.

### Lähteet

Brel, Jacques: *Œuvre intégrale. Éditions complétée, revue et corrigée*. Robert  
Laffont, Paris (1984) 1986.

Brel, Jacques: *Au suivant*. <http://www.youtube.com/watch?v=NfwW76JzVQI>.  
Tarkistettu 12.4.2011.

Brel, Jacques: *Ces gens-là*. <http://www.youtube.com/watch?v=NfwW76JzVQI>.  
Tarkistettu 11.4.2011.

Brel, Jacques: *Les Bourgeois*. <http://www.youtube.com/watch?v=q5djql41fsI>.  
Tarkistettu 11.4.2011.

Brel, Jacques: *Madeleine*. <http://www.youtube.com/watch?v=bRCBpMmhrigg&feature=related>. Tarkistettu 11.4.2011.

Dyer, Richard: *Stars*. BFI publishing, London (1979) 1986.

Sotavalta, Arto: *Päivät kuin unta*. <http://www.youtube.com/watch?v=vV16Qo-HQyo>. Tarkistettu 11.4.2011.



## Paikka aikakoneena – Melissa Etheridgen Kansas

Marjo Kaartinen

Kansas: rajaton preeria, alituinen tuuli tasangoilla, Missouri-joki, Leavenworth. Pohdin tässä esseessäni Kansasin merkitystä yhdysvaltalaisen rockmuusikon Melissa Etheridgen tuotannossa. Nyttämmin losangeleslainen Etheridge on nimittäin lähtöisin Kansasin osavaltiosta; hänellä on kotiseutuunsa monimutkainen ja kipeä suhde. Tarkastelen tätä suhdetta menneisyyteen erityisesti Etheridgen sanoituksissa, mutta hyödynnän toki myös hänen vuonna 2001 ilmestynyttä omaelämäkertansa. Siinä Etheridge kiinnostavasti antaa kuulijoilleen vapaat kädet tulkita musiikkiaan, joten rohkenen käydä toimeen.

Melissa Etheridge on Hannun Salmen ikätoveri, vain pari viikkoa Hannua nuorempi. Etheridge syntyi Kansasin Leavenworthissa 29.5.1961. Etheridgen kymmenestä ilmestyneestä studioalbumista<sup>1</sup> ensimmäinen, *Melissa Etheridge*, ilmestyi 1988 ja tuorein, *Fearless Love*, 2010.

Etheridgen useat sanoitukset ovat aikakone hänen nuoruuteensa, kipeisiin muistoihin ja väylä niiden synnyttämiin, Kansasiin sitoutuneisiin myöhempiin merkityksiin: Kansas tulee merkitsemään surua, menetyksiä, rakkaudettomuutta, keskilämmen ahdasmielisyyttä, punaniskaista ajattelemattomuutta. Etheridgen Kansas ei ole koti-ikävän eikä nostalgian kohde. Menneisyys, joka sitoutuu paik-

---

<sup>1</sup> Studioalbumeita on 11 jos mukaan lasketaan myös joululevy *A New Thought For Christmas* (2008).

kaan, ei tässä tapauksessa tarjoa lohtua, vaan enemmänkin voimaa ponnistaa pois ja avautua poliittisesti.

Paljon on kirjoitettu koti-ikävästä: menetetyin kodin ikävästä, pakolaisuuden ja diasporan tuottamasta kaipuusta, nostalgiaista ja kaihosta menneeseen. Mutta mikä voisi olla koti-ikävän vastakohta? Löytyisikö sille sanaa? Meidän on jopa vaikea käsittää maailmaa, jossa ei ole koti-ikävää, jossa ei ole nostalgiaa. Tai jos käsitämme, olemme onnellisia, jos emme ole niitä, joille aikakone omaan menneisyyteen tarjoaa vain tuskaa. Myönnän, että koti-ikävän puutteeseen voi sisältyä nomadismi, mutta sekään ei vielä tuota merkitystä koti-ikävän vastakohtaksi: voinhan olla nomadi ja tuntee nostalgiaa. Koti-ikävän puute ei ole juurettomuuttakaan, sillä vastakohta mielestäni edellyttäisi kotia menneessä. Lähimpänä olisi jokin tunne, minkä vapaaehtoinen pakolaisuus tuottaa. En usko, että sille on olemassa omaa sanaa, siis sille tunteelle, joka on sitä, että on lapsuus ja nuoruus, jota kohtaan ei tunne kaihoa, ei edes siinä vaiheessa elämäänsä, kun viisikymppisenä voi jo tehdä ainakin pienen yhteenvedon kaikesta siihen asti saavutetusta.

Ehdotan, että sellainen tunne, vaikka siltä nimi puuttuikin, on kuitenkin oikeanlainen avain Melissa Etheridgen sanoitusten tulkitaan. Muitakin avaimia toki löytyy moniaalta hänen tuotannostaan. Aikakoneena tässä kurkisteleman Kansasin Leavenworth on yksi keskeisimmistä: Kansasin maisemiin kiteytyvät elämän tuskat ja se kaikkein tärkein, pois lähteminen. Huomattava kyllä on, että Etheridgelle Kansasin maisema näyttää olevan hänen lapsuutensa urbaani maisema, ei suinkaan tuulen ja tornadojen pieksämä preeria.

## Vankila

Jos Leavenworth ylipäänsä jostain tunnetaan Yhdysvalloissa, se tiedetään suuresta liittovaltion vankilasta, muutoin se on paikkana

kohtalaisen vähäpätöinen. Leavenworthissa kasvaneelle Etheridgelle kaupungin mittava vankilarypäs oli normaalimaisema - ehkä aivan samalla tavalla kuin Kakola kuuluu Turussa kasvaneen mielessä normaaliin kaupunki-ilmeeseen.

Etheridgelle koko syntymäkaupunki on vankila, ahdasmielisyyden tyyssija, jossa toisenlaisena pidetylle rakkaudelle eikä hänelle itselleen ollut sijaa. ”You Used to Love to Dance” -kappaleessaan (*Brave and Crazy* 1989) Etheridge laulaa entisestä rakastetusta, joka oli määrätty kasvamaan aikuiseksi, muuttamaan pois, menemään sovinnaisesti naimisiin, lukitsemaan menneisyys kaappiin, pois muististakin. Hän itse ei voisi luovuttaa sisintään, elää valheellista elämää. Tässä vaiheessa Melissa Etheridgen lesboudesta tiedettiin monissa piireissä epävirallisesti, olihan tämäkin kappale antanut voimakkaita vihjeitä moisesta, mutta hän itse tuli ystävänsä k.d. langin myönteisen esimerkin kannustamana varsin näyttävästi ”ulos kaapista” Bill Clintonin virkaanastujaisen yhteydessä järjestetyssä gaalassa. Etheridge, suuri tähti jo tuolloin vuonna 1993, oli tukenut Clintonin kampanjaa aktiivisesti ja esiintyi tämän virkaanastujaiskonsertissa, k.d. langin ohella Etheridge on ollut Pohjois-Amerikan näkyvimpiä homojen oikeuksia puolustaneita muusikkoja tuosta lähtien.

*Skin*-albumilla on kappale, jonka nimi on ”The Prison”; vankila tässä yhteydessä viittaa enemmän tuskaisaan parisuhteeseen kuin Leavenworthin vankilaan, mutta kappale kuitenkin alkaa selkeällä vihjeellä paikkaan: ”I was high and dry like the Kansas sky” – ja tämän kuivuuden keskellä vankilan muurit ovat kiviset. Kansasin korkea ja kuiva taivas tarjoaa minulle oivan sillan ranskalaisen filosofin Gaston Bachelardin tilan poetiikkaan. Bachelard nimittäin kirjoittaa valtavuudesta ja tasangosta. Kansas on juuri tällainen tila, paikka, joka tarjoaa valtavuuden poetiikkaa, joskin on ankeudessaan ehkä kuitenkin antiteesi ja tekee väkivaltaa Bachelardin poeettiselle valtavuudelle. Tämä koti ei sittenkään ole koti bache-

lardilaisessa mielessä. Kansas on valtava ja sieltä on pitkä matka pois; Etheridgelle paluu Kansasiin ei kuitenkaan ole paluuta onneen vaan menneisyyden suruun. Kansas on ahdistuksen aikakone.

### Ahdistuksen maantiede

Leavenworthin maisemaa leimaa paitsi vankila myös kaupungin itäpuolella virtaava Missouri. Tämä valtava joki, lempinimeltään Mighty Mo, rajaa Kansasin ja Missourin, mutta Leavenworth niin kuin Kansas Citykin jatkaa joen ja osavaltion rajan ylitse. Albumilla *Your Little Secret* (1995) Etheridge palaa tähän maisemaan ja muis-telee nuoruuden epätoivoisia hetkiä kappaleessa ”Nowhere To Go”:

Tiedän paikan / vajan ohitse / päässä tien joka ei johda  
minnekään / sieltä ei kukaan kuule / voit vaikka huutaa / he  
eivät koskaan heränneet / amerikkalaisesta unelmastaan  
/eivätkä he ymmärrä / mitä he eivät näe / sillä he katsovat  
ohitseni / ja he katsovat lävitsesi — Walmartin ja vankilan  
ohi / aina alas vanhalle VA:lle — alhaalla mahtavan Mon  
mutaisten vesien äärellä — / tämä helveti ei ole minun /  
tämä helveti ei ole minun.

Etheridgen kotikaupunki näyttäytyy enimmäkseen kurjina maa-merkkeinä: paitsi valtava, kaupunkia hallitseva vankila, siellä on myös Walmart -kauppa ja veteraanien hautausmaa, VA – kaikki Valtatie Seitsemän varrella. Missouri on lempinimensä mukaan mahtava, mutta Etheridge mainitsee siitä mudan. Keskilänsi tarjoaa sameutta, helvettiä, jota hän ei tahdo omakseen. Siksi sieltä on lähdeittävä, muuten muuttuisi sameaksi vedeksi, joutuisi luopumaan itsestään.

”Shriner’s Park” (*Your Little Secret* 1995) on vaikuttava tarina tu-kahdetusta seksuaalisuudesta, erilaisuudesta ja sen kieltämisestä. Siinäkin Leavenworthin kaupunki esittäytyy liki aavemaisena, viha-



mielisenä paikkana, jossa kesäyössä kiirii vain yksinäisten veturien kiljunta. Missourin rantapenkalla kulkee rautatie, josta äänet epäilemättä kiirivät hiljaisen kaupungin yli. Etheridge laulaa, miten hän odotti Kahdeksannen Avenuen kulmassa, kuinka rakastettu karkasi ikkunastaan ja he menivät puistoon.<sup>2</sup> Elämä kulki kuitenkin ohitse ja Etheridge kysyy: Tunsitko itsesi hulluksi, kun he lähettivät sinut pois? Eikö kukaan koskaan osannut vastata kysymyksiisi? Annoitko itsesi koskaan uskoa, että olet sitä mihin olet syntynyt? Ja hän jatkaa: jos tulisin, lukitsisitko talosi niin kuin lukitsit menneisyytesi vai tulisitko autooni ja ajaisimmeko taas puistoon.

*Your Little Secret* -albumin nimen voi hyvällä syyllä ymmärtää ”kaapissa oloon” ja sieltä vapautumiseen liittyväksi samoin kuin sen edeltäjän Clintonin virkaanastujaisten ja kaapistatulon jälkeinen *Yes I Am* (1993) puolestaan vahvisti: kyllä minä olen (lesbo). Homoseksuaalisuus oli tärkeä poliittinen teema 1990-luvun Yhdysvalloissa, ja kaapistatulo sai Etheridgen musiikin jossain määrin politisoitumaan. *Your Little Secret* -albumilla hän palaa poikkeuksellisen tiheänä nuoruuden tunnelmiin ja vääränlaisuudestaan syntyneeseen ahdistukseen.

Kun tarkkaan katsoo, ”Shriner’s Park” -kappaleen tarina on omaelämäkerrallinen: Etheridge kertoo myös muistelmateoksessaan *The Truth Is* kuinka tyttö, joka oli osoittanut kiinnostusta häneen, äkisti katosi muutamaksi viikoksi. Tytön vanhemmat olivat lähettäneet tämän sairaalaan parantumaan ”ongelmastaan”, ihastumisestaan Melissa Etheridgeen. Leavenworth merkitsee yhä Etheridgelle nimenomaan tuonkaltaisia murheellisia tarinoita, joissa ihmiset joutuvat elämään pelossa ja kieltämään itsensä. *Lucky*-albumilla (2004) Etheridge muistelee, miten jossain kohdin elämäänsä voi joutua

---

<sup>2</sup> Leavenworthissa ei ole Shriner’s Park -nimistä puistoa; Etheridge on kertonut keksineensä nimen puistolle, joka on Shrine Park Roadin vieressä Leavenworthissa. Tätänykyä Shrine Parkissa on golfkenttä.

piilottelemaan, kyyristelemään, tapaamaan pimeässä ja varjoissa. Hän palaa vanhan hautausmaan, Missouri-joen ja joelta länteen kulkevan Eisenhower Roadin maisemiin. Mutta tämä maisema ei ole paras, sillä varjoissa kyyristely ei ole hänen mielestään ratkaisu. Täyden elämän vaatimus leimaa Etheridgen tuotantoa: ole rehellinen ja julista, mutta ole ennen kaikkea rehellinen itsellesi ja sille mitä olet.

Etheridge on julistaja, poliittinen rockmuusikko. Nuoruuden tuska erilaisuudesta ja kansasilaisesta ei-hyväksyvistä elämänmenosta musiikissa on keino tuoda yhdysvaltalaisen keskivertoihmisen suvaitsemattomuutta esiin ja osoittaa sen kohtuuttomuus. Henkilökohtaisesta tulee erityisen poliittista, kun hän kirjoittaa ”Silent Legacyssä” (*Yes I Am* 1993) vanhempien lapsiinsa siirtämästä pelon ja häpeän ilmapiiristä: ”Ennen he vastasivat kysymyksiisi / nyt he julistavat helvettä / eivät he koskaan ymmärrä / ihmettelevät vain mitä tekivät väärin / miten voit olla niin itsekäs / miksi et vain voi olla kuten muutkin.” Etheridge lisää kitkerästi, että he kyllä kepuuttavat lapsensa takaisin, jos tämä luopuu kaikesta, mitä tuntee. Mutta, hän sanoo, ruumis on vapaa eikä aikuistumista saa peittää häpeään, niin kuin he tekevät ja samalla ruokkivat syyllisyyden kierrettä yhä seuraaville sukupolville.

”Silent Legacy” saattaa hyvin viitata Etheridgen omaan taustaan, sillä hänen äitinsä ei hyväksynyt tyttärensä seksuaalisuutta. Tästä syystä kotona elämisestä tuli lopulta niin kireää ja mahdotonta, että Etheridge muutti kotoaan läheiseen Kansas Cityyn, josta hän sitten vain pyrki pois. Hän esiintyi La veranda -nimisessä ravintolassa ja kokosi rahaa auton ostoon: autolla pääsi pois, Kaliforniaan.

## **Pako vankilasta**

Pois lähteminen merkitsee Etheridgelle paitsi tähteyttä ja tähteydeltä kaikki esteet raivaavaa päättäväistä suunnistusta kohti enkelten

kaupunkia, myös pakoa ahdasmielisestä, torjuvasta ja pienestä elinympäristöstä, virikkeettömyydestä, ankeudesta ja vaikeista ihmisuhteista. Pois lähteminen tästä huolimatta tarkoittaa kuitenkin myös anteeksi pyytämisen pakkoa: hänen täytyi lähteä, jotta voi toteuttaa unelmansa, mutta lähdössä murtui monta sydäntä.

Albumilla *Yes I am* (1993) hän palaa keskilänteen ja sieltä (ja sitä) pakenemiseen kappaleessa ”Talking To My Angel,” jonka alkuperäinen nimi oli ”66048”, Etheridgen Leavenworthin lapsuudenkodin postinumero. Pakenija ajattelee tekevänsä ehkä väärin lähtiessään, mutta se on väistämätöntä:

Minun on aina täytynyt paeta/en tiedä miksi / Halu savua hitaasti / keskilännen taivaan alla / Tuolla jossain jokin odottaa / Joka sanoo että on yritettävä — Tämä kaupunki pitää minua hulluna / ne ajattelevat että olen outo — Tunnen ukkosen / jalkojeni alla / myin sieluni vapaudelle / se on yksinäistä mutta suloista.

Pois lähteminen, väistämätön ja välttämätön lähtö on teemana myös *You Can Sleep While I Drive* -kappaleessa (*Brave and Crazy* 1989). Etheridge julistaa lähtevänsä kaupungista ja pyytää rakastettua mukaan: auto on tankattu ja katto alhaalla, luita värisyttää. Laukku on pakattu, kitara kyydissä, taskussa huuliharppu ja rahaa vähän säästöissä. Kansasin peltomaisemasta suunnataan Tucsoniin ja Santa Fehen, Nashvillessa Barbara toivottaa tervetulleeksi. Teksasista ostetaan lasit silmille ja New Orleansista hattu. Lähdön suunnitelma on täydellinen: tärkeintä on päästä pois, minne tahansa. Samalla tavalla kuin lähtö on väistämätöntä, on myös epäily väistämätöntä: rakastetun silmissä on sittenkin pelottavan utuinen katse. Ne tahtovat jonnekin muualle, pois kyydistä – takaisin vankilaan. Lähtijä jää yksin.

## Keula kohti Kaliforniaa

Keskilänneestä syntyisin oleva rockmuusikko hengittää kitaran kansa- ja hänelle liike on aina auto. Etheridgen musiikissa paetaan aina autolla, niitä on monenlaisia: sininen chevrolet, tai V6-Ford, mielellään niissä on alaslaskettava katto. Rintasyövän jälkeistä elämäntahtoa ja uudenlaista hengellisyyttä kuvastava Etheridgen toistaiseksi ainoa konseptialbumi *The Awakening* (2007) sisältää kappaleen ”California”, joka kuvaa jälleen Kansasista lähdön motiiveja. Muistot eivät ole jäämisen arvoisia, nehän kulkevat mukana. Hän kirjoittaa:

Raised up on Midwestern dreams  
Only a few shall get what everyone shall need  
I took my family’s burden and strapped it to my chest  
Few hundred bucks and a kiss for luck and I pointed  
my dreams west.  
To California, come rescue me  
California, I am almost free

Ehkä juuri muistot ovat ne, jotka eivät salli täysin vapautua, edes Kaliforniassa, joka on toistuvasti Etheridgen tuotannossa vapauden symboli, Kansasin täydellinen vastakohta.

Etheridge sai La verandassa koottua niin paljon rahaa, että 21-vuotiaana hän pakkasi, niin kuin laulaakin, omaisuutensa ostamansa auton ja ajoi yksinään neljä päivää Kansasista Los Angelesiin. Tämä on rockmuusikolle sopiva myyttinen tarina, tarpeeksi tavallinen kuitenkin tarjotakseen onnellisen elämän avaimet. Palatakseni Bachelardiin ja hänen ajatukseensa intiimistä tilasta: Los Angeles tarjosi Kansasin kaltaista valtavuutta ja tilaa, mutta se tarjosi avaruuden lisäksi onnea, vapautta ja suvaitsevaisuutta. Tässä kohtaa elämä tarjoaa Etheridgelle sen kohdan, jossa hänen yksinäisyytensä hälvenee ja hän voi yhdistyä valtavuuteen. Vaikka hän jättää kodin, hänestä ei tule koditonta eikä nomadia. Länsi tarjoaa kodin ja

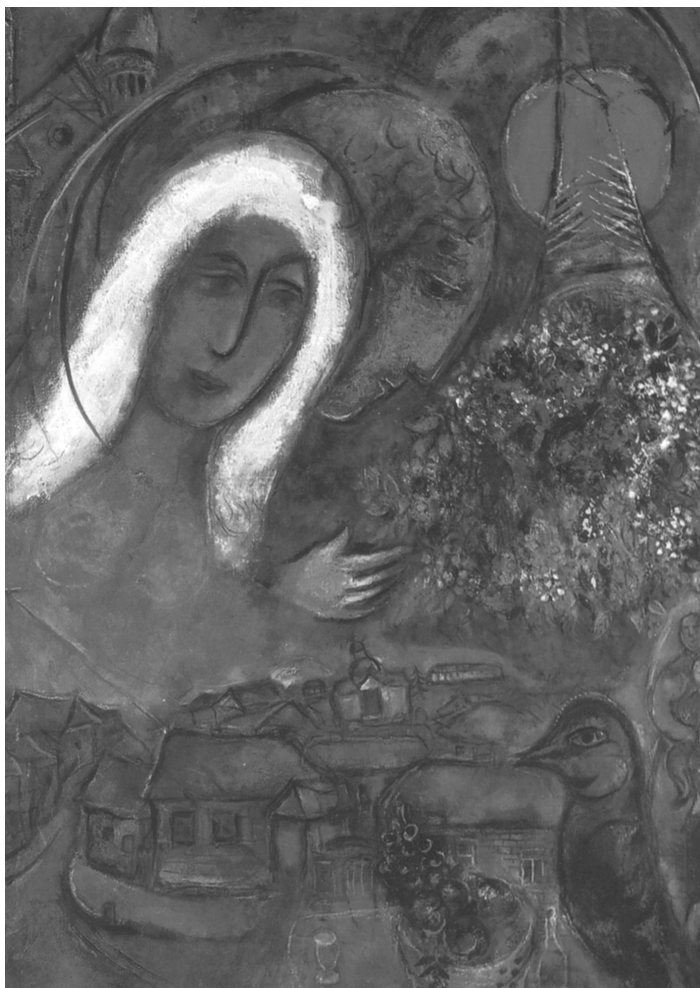
onnen mahdollisuuden – amerikkalaisen unelman. Aikakone mahdollistaa vierailun menneessä, antaa tilaa myytin rakentua, mutta ei tee menneestä enää pysyvää, ei kiinnitä sitä enää itseen. Aikakone ottaa menneen pahan haltuun ja rakentaa sen muistoiksi, jotka uskaltaa kohdata.

## Lähteet

- Etheridge, Melissa: *Albumit 1998–2010*.
- Etheridge, Melissa with Laura Morton (2001): *The Truth is... My Life in Love and Music*. New York: Villard. Bachelard, Gaston (1958/1994): *The Poetics of Space*. Orig. La poétique de l'espace. Transl. Maria Jolas. Boston: Beacon Press.
- Sallinen, Susanna (2004): "Koti-ikävä ja nostalgia arjen kokemuksena". Teoksessa *Koti. Kaiho, paikka, muutos*. Toim. Päivi Granö, Jaakko Suominen ja Outi Tuomi-Nikula. Pori: Kulttuurituotannon ja maisematutkimuksen laitos, 79–102.
- Tuan, Yi-Fu (2006): "Paikan taju: aika, paikka ja minuus". Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Artikkelin suom. Liisa Kaski. Toim. Seppo Knuuttila, Pekka Laaksonen ja Ulla Piela. Kalevalaseuran vuosikirja 85. Helsinki: SKS, 15–30.
- Wyschogrod, Edith (1996): "Dwellers, Migrants, Nomads: Home in the Age of the Refugee". Teoksessa *The Longing for Home*. Ed. Leroy S. Rouner. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 187–203.



# VII





## Historia ihmisessä

Kari Immonen

Marc Chagall teki vuosina 1954–1955 maalauksen, jonka nimi on *Mars-kenttä*. Siinä Chagallille tyypillisesti kaksi hahmoa lentää maiseman yllä. Voimme ajatella, että kysymyksessä ovat taiteilija ja hänen puolisonsa, joko Valentina Brodsky, ukrainalainen Vava, jonka kanssa Chagall oli mennyt naimisiin 1952 tai Chagallin ensimmäinen vaimo, 1944 kuollut Bella Rosenfeld, pakahduttava nuoruudenrakkaus Vitebskistä. Heidän molempien kanssa Chagall asui Pariisissa; Pariisi oli heidän kotikaupunkinsa.

*Mars-kentässä* näkyy Sacré-Coeur ja Eiffel-torni, mutta siinä on myös Vitebsk, kaupunki, jossa Chagall oli syntynyt, ja jonka taidekoulu hän johti vallankumouksen jälkeen. Chagallille Vitebsk oli koko elämän – ja myös taiteen – perusta. Kirjeessään Vitebskille hän kirjoitti: ”en ole tehnyt yhtään maalausta, joka ei hengitä sinun henkeäsi ja kanna sinun vaikutustasi”. *Mars-kentän* nyt-hetkessä nämä kaksi paikkaa ja kaksi aikaa kohtaavat; olemassa olevan elämänpiirin Pariisi ja lapsuuden myyttinen Vitebsk ovat samanaikaisesti läsnä. Chagall on kirjoittanut tämän ajatuksen myös runoon, jonka nimi on *Kohti korkeuksia*:

Minussa kukkivat tarhat  
ja minussa kaartuvat kadut  
vaan minne ovat hävinneet  
talot ja muistot lapsuuden?

Nyt ilmojen teitä harhailevat  
Kotikontuaan etsivät ihmiset  
Vain minun sielustani löytävät  
Sen mikä iäksi kadonnut on.

Chagallilla mennyt on läsnä vain nykyisyydessä, historian aikamuoto on preesens ja historian kotipaikka on ihmisen mieli. Kontrasti on vahva suhteessa standardiajatteluun, jossa historian aikamuoto on imperfekti ja historia konkretisoituu menneisyysinstituutioissa kuten museoissa, arkistoissa ja historiankirjoissa, koulun historia-tunneilla. Tätä historiaa kuvaa hyvin Zeuksen patsas Kreikan valtionmuseossa. Se on pysähtyneeseen menneeseen jäänyt artefakti, jonka yhteydet nykyhetkeen ovat ohuet.

Oma suhteeni historiaan on sama kuin Chagallilla. Kysymys on sekä ontologinen, historian luonnetta koskeva, että episteeminen, historiaa koskevaan tietoon ja historiantutkimukseen liittyvä. Ontologisesti ajattelen niin kuin Fernand Braudel, jonka mukaan kultoisessakin nykyhetkessä kohtaavat eri ajoista tulevat viestit. Osa meidän nykyhetkemme viesteistä tulee hyvin kaukaa, tuhansienkin vuosien takaa tai vaikkapa tuolta Zeuksen edustamien antiikin jumalien ja heidän maallisen aikansa maailmasta, osa tulee modernin maailman syntyprosessista, renessanssista tiedostavine subjekteineen, 1600-luvulta luonnontieteineen ja 1700-luvun ajasta, jossa rakentui käsitys valistuksesta ja edistyksestä ja jossa syntyi moderni valtio ja sitä ohjaava moderni politiikka. Osa näistä viesteistä ponnistaa suomalaisen kansakunnan synnyn ja itsenäistymisen prosessista 1800-luvun lopulta ja 1900-luvun alusta, osa taas on



pelkkää nykyhetkeä.

Episteemisesti historian tutkimus on keskustelua, jossa kaksi nykyhetkeä, tutkijan nykyhetki ja tutkittavan nykyhetki kohtaavat. Bo Carpelan kuvaa hienosti tällaista keskustelua ja kohtaamista runossa, jonka hän esitti Kuhmon kamarimusiikkijuhlien Elävien runoilijoiden klubilla 1996. Kääntäjänä on Tuomas Anhava:

Vanha valokuva, otettu sata vuotta sitten  
kuistilla maaseutukaupungissa,  
kahdeksan tyttöä istuu ja katsoo minuun:  
välimatkaa vainajiin on vain silmänräpäys.  
Nuorin ehkä seitsemän yllä päärmätty hame –  
minä muistutan häntä. Hänen siskonsa kasvoilla

häive hymyä, katse tutkiva, totinen, minä muistan sen.  
Taustalla on lilja ja palmu  
ja voisi olla täällä ja nyt.  
Välimatkaa vainajiin on vain silmänräpäys.  
Miten pitkä oli valotusaika, miten pitkään elivät odo-  
tukset heissä?  
He näkevät minut, lähtevät puiselta kuistilta,  
se revitään, silkki ja sametti lahoavat:  
välimatkaa vainajin on vain silmänräpäys.  
Juuri kun piirrymme selvästi hämärtyy päivä jälleen.

Katsoessaan kuvaa runon kertoja, siis katsoja, tajuaa seisovansa siinä, missä valokuvaaja seisoi. Hän on hyvin lähellä kuvan kohdetta, noita omassa elämässään täysii ihmisiä, noita silmiä, jotka ovat hänelle samaan aikaan sekä tuttuja että vieraita. Samalla hän kuitenkin katsoo yli selittämättömänä ammottavan ajan kuilun. Hän ei pysty ylittämään tuota kuilua, mutta hän voi hakea yhteyttä sen yli. Erityistä tässä on se, että kuvan katsominen ei ole yksisuuntaista. Ei ole ainoastaan niin, että katsoja lähestyy mennyttä, vaan on myös niin, että kuolleet heräävät eloon. He heräävät katsomaan, ja myös he katsovat yli ajan kuilun.

Tällaisessa prosessissa sekä katsoja että katsottava, sekä tutkija että tutkittava, ovat subjekteja. Menneisyyden ihmiset ovat niin kuin sinä ja minä. Juuri tähän konkretisoituu myös historian tutkimuksen etiikka. Lähtökohdaksi tälle ajatukselle voi ottaa kristillisen etiikan kultainen säännön: Tee toiselle, niin kuin haluaisit itsellesi tehtävän. Tämä sääntö ei ulotu ainoastaan meidän kanssakulkijoihimme vaan myös menneisyyden ihmisiin. Myöskään heitä ei saa käyttää meidän halujemme välineinä. Myös heille on annettava oikeus ihmisyyteen samassa mielessä kuin me toivomme itsellemme tätä oikeutta.

Historiantutkimuksen etiikka on konkretisoitavissa tähän kultaisen säännön periaatteeseen myös toista kautta. Se on muotoiltavis-

sa lauseeksi: Jotta menneisyys ja sen toimijat voisivat olla meidän kannaltamme tärkeitä ja kiinnostavia, jotta heidän kanssaan kannattaa käydä keskusteluun, meidän on pyrittävä ymmärtämään heitä heidän omassa historiallisuudessaan. Tämä tavoite on hyvin vaativa – ja erityisesti se on vaativa Auschwitzin ja atomipommin jälkeen. Frankfurtin koulukunnan filosofeja Adornoa ja Horkheimeria mukailleen: voimmeko suhtautua järkevasti maailmaan, jossa järjettömyys on ottanut vallan? Voimmeko me ymmärtää ja yrittää tehdä oikeutta kaikenlaisille historian toimijoille, myös niille, jotka ovat toimineet väärin ja olleet kenties mukana prosesseissa, jotka ovat syvästi tuomittavia ja ihmisyyden vastaisiakin, prosesseissa, joita me emme lainkaan hyväksy?

On tietysti selvää, että tänään tämä kysymys konkretisoituu erityisesti suhteessamme kansallissosialismiin ja kommunismiin. Kansallissosialismin osalta tätä voi lähestyä esimerkiksi Edgar Reitzin *Heimat*-sarjan sekä Günther Grassin *Sipulia kuoriessa* -romaanin kautta.

Reitzin monumentaalinen *Heimat* kertoo Reininmaalta, Hunsrückin alueelta, pienestä Schabbachin kylästä olevan perheen tarinan vuodesta 1919 vuoteen 2000. Reitz on itse kotoisin samalta alueelta. Hän on syntynyt 1932.

Kun Reitz ryhtyi tekemään sarjaa, termillä *Heimat, kotiseutu*, oli Saksassa ikävä kaiku. Se viittasi toisaalta 1950-luvun konservatiivisiin ja sentimentaalisiin maaseutuelokuviin ja toisaalta siinä haisivat natsiaatteet. Siksi sarjan nimenä *Heimat* oli ironinen. Se halusi purkaa termiin liittyvää painolastia, ja samalla palauttaa sille arvon ja oikeutuksen.

*Heimat*-sarjan merkitys on ennen muuta siinä, että se antoi natsiaan kokeneille saksalaisille ja heidän jälkeläisilleen oikeuden heidän omaan historiaansa. Elokuva kulkee läpi natsismin nousun ja sodan sekä Saksan vuonna nolla tavallisen ihmisen ja pienen kylän perspektiivistä, mutta samalla ikään kuin kaikkien tuona aikana

eläneiden saksalaisten puolesta. *Heimat* aikaansai sen, että saksalaiset alkoivat puhua luontevasti aikakaudesta, joka oli vaiettu tai josta oli puhuttu vain kollektiivisen syyllisyyden kautta. Voidaan sanoa, että *Heimat* antoi kodittomalle sukupolvelle kodin, joka sijaitsi heidän omassa historiassaan.

Reitzin keskeiskäsite on muistaminen. Hän nimittää muistamista luovaksi teoksi. Hänen mukaansa muistaminen kokoaa pieniksi palasiksi särkyneen menneisyyden yhteen, puhaltaa siihen uuden elämän ja sitä kautta pelastaa sen kuolemalta. Reitz sanoo: ”Vasta kun kirjoitin nuoren Hermannin tarinan, aloin ymmärtää omia juuriani ja omaa historiaani.”

Siinä, missä *Heimat*in vastaanotto Saksassa ja myös muualla oli positiivinen ja ymmärtävä, Grassin *Sipulia kuoriessa* -romaanille kävi toisin. Romaanissa Grass kertoo nuoruudenaikaisesta suhteestaan kansallissosialismiin ja Waffen-SS:ään. Hän kertoo, miten hän eli läpi innostuneen nuoruutensa, innostuneena toiminnasta ja innokkaana asettumaan voittajien joukkoon.

Siinä, missä *Heimat*in nuorille sallittiin monenlainen eläminen natsismien keskellä, Grass koettiin petturiksi. Eräissä puheenvuoroissa vaadittiin, että hänelle annettu kirjallisuuden Nobel-palkinto oli palautettava. Lech Walesa puolestaan esitti, että Grassin nimitys Danzigin kunniakansalaiseksi oli peruttava, koska hän oli saanut sen väärin perustein. Günther Grass oli ollut Saksan sodanjälkeisen kirjallisuuden moraalinen omatunto. Monen mielestä tämä asema oli nyt saanut pahan kolhun.

Vähitellen kuitenkin tällaiset äärikommentit katosivat – ja Walesakin perui lausuntonsa. Alettiin ymmärtää, että *Sipulia kuoriessa* oli erittäin merkittävä puheenvuoro saksalaiseen historiakeskusteluun ja nimenomaan keskusteluun siitä, miten sotaa edeltäneessä kansallissosialistisessa Saksassa eläneiden toimintaa ja elämää oli tulkittava; heillehän sotaa ja holocaustia ei vielä ollut – niin kuin ne ovat meille, sodan jälkeen eläneille.

*Heimat* ja *Sipulia kuoriessa* tähtäsivät siis samaan, mutta kun niiden keinot ja – ennen muuta – kun niiden tekijät olivat erilaisia, myös niiden vastaanotto oli erilainen. Siinä, missä *Heimat*in nuorille oliin valmiit antamaan heidän nuoruutensa takaisin, Grassille sitä ei olisi haluttu suoda.

Kommunismien osalta sama keskustelu on käyty jokaisessa post-sosialistisessa maassa ja myös monissa niistä kapitalistisista maista, joissa on ollut vahva kommunistinen tai vasemmistolainen liike. Meillä Suomessa tämä on tuttua erityisesti 1970-lukua ja niin sanottua taistolaisuutta koskevana. Taistolaisuushan oli paljolti samanlainen, lähinnä akateemisen nuorison ikäpolviliike kuin esimerkiksi 1800-luvun lopun fennomania tai kaksi- ja kolmekymmenlukujen AKS-läisyys. Mutta tietenkään se ei ollut vain tätä. Se oli myös osa läpipolitisoitunutta 70-luvun alkua, jota leimasi äärimmäinen poliittinen kamppailu ja vastakkainasettelu, johon osallistuivat kaikki poliittiset ryhmät, ja jossa kaikki ryhmät käyttivät myös samanlaisia työkaluja, osa taitavammin ja tehokkaammin, osa vähemmän taitavasti ja myös vähemmän häikäilemättömästi. Joka tapauksessa kysymys oli aidosti erilaisten utopioiden ja tulevaisuuskuvien kohtaamisesta poliittisen taistelun tuimalla kentällä. Nyt kuitenkin tästä taistelusta on tehty vain taistolaisia koskeva, ja heidät on eristetty muista erilliseksi, yksinäiseksi väärin toimimisen saarekkeeksi. Samalla kuitenkin, kun taistolaiset on tyhjenetty kommunismin yliaikaisiin vääryksiin, he ovat kadonneet omaa nuoruuttaan eläneinä konkreettisina ihmisinä.

Näissä Reitzin, Grassin ja taistolaisuuden esimerkeissä nousee keskeiseksi kysymys siitä, mikä on historiassa sen kulloistakin nykyhetkeä eläneiden ihmisten oman todellisuuden ja kokemuksen, ja tuota elämää koskevien, myöhemmin tehtyjen tulkintojen välinen suhde.

Miksi meidän sitten pitäisi pyrkiä tulkitsemaan ymmärtävästi ja ihmisten omaa elämää kunnioittaen myös sellaista menneisyyden

toimintaa, joka on meistä väärää ja vastenmielistä? Miksi meidän pitäisi soveltaa myös heihin etiikan kultaista sääntöä?

Ainoa mahdollinen vastaus tähän on: itsemme tähden. Jotta me voisimme ymmärtää omaa toimintaamme ja omia tavoitteitamme, jotta me voisimme ymmärtää omaa maailmaamme, meidän on ymmärrettävä, miten ihminen ylipäätään on olemassa, miten hän rakentaa omaa todellisuuttaan ja miten hän liikkuu vaihtoehtojen mittaamattomassa meressä – ja myös: miten yhteiskunnat ja kulttuurit ovat olemassa. Mitä paremmin – ja mitä oikeammin – me ymmärrämme aikaisempia ihmisiä ja heidän yhteisöjään, sitä paremmin varustautuneina me voimme suuntautua omassa maailmassamme ja hakeutua kohti tulevaa. Juuri tässä on myös hyvän ja ymmärtävän historiantutkimuksen perustelu.

Kun sanon näin, moni kysyy, haluanko tehdä historiantutkimuksesta pelkän nykyaikassa orientoitumista ja tulevaisuuteen suuntautumista koskevan välinetieteen, ja haluanko työntää syrjään historian yleisen, päämääristä riippumattoman sivistysluonteen. Jotta tähän voisi vastata, on sanottava kaksi sanaa sivistyksestä. Sivistyshän ei ole mitään yleistä, toiminnasta riippumatonta vaan päinvastoin, sivistys on yksi toiminnan muoto. Tässä joudutaan taas palaamaan 1700-luvulle ja valistukseen. Kun silloin etsittiin hyvän elämän ja ihmisen onnen rakennuspuita, ne konkretisoituivat valoon eli valistukseen ja sivistykseen. Ajateltiin, että vain valistumisen ja sivistymisen kautta me voimme löytää ne työkalut, joiden avulla parempi maailma – ja myös ihmisen onni – on saavutettavissa.

Tässä siis sivistyksen rakentaminen – ja sen osana historiantutkimus ja historiaan liittyvä ymmärrys – on toki väline, mutta se on välttämätön väline sivistymisen ja valistumisen tiellä. Ja juuri sellaisia välineitä me tarvitsemme. Vain vähän aikaa sitten sanottiin, että ”valistus on kuollut”. Mutta ei valistus ole kuollut eikä se ole muuttunut tarpeettomaksi, päinvastoin, valistus – ja sivistys – on tänään yhtä tarpeellinen kuin aikaisemminkin. Ongelmana



on vain sivistyksen riittämättömyys ja valistumisen vaivalloisuus. Ongelmana on myös se, että me emme enää muista, että moderni yhteiskunta ja hyvinvointi ei ole syntynyt ainoastaan luonnontieteellisestä vallankumouksesta vaan myös 1700-luvun aatehistoriasta – eikä sen tulevaisuuskaan rakennu pelkästään luonnontieteelle ja tekniikalle.

Toinen kysymys, joka usein esitetään, kun historiasta puhutaan nykyajassa orientoitumisen muotona on, että eikö se johda tarkastelun pelkästään ajallisesti ja temaattisesti läheisiin aiheisiin ja näkökulmiin, jolloin etäisempi historia ja vieraammat kulttuurit jäävät syrjään. Vastaus myös tähän on: ei, historian näkeminen aktiiviseksi nykyajassa suuntautumisen muodoksi ei mitenkään luonnollisesti johda aihepiirien ja kysymyksenasettelujen supistumiseen; itse asiassa voi tapahtua päinvastoin.

Kun haetaan keskustelua menneisyyden kanssa, tavoitteena ei ole omien lähtökohtien ja ymmärrystapojen vahvistaminen vaan niiden kyseenalaistaminen. Tästä näkökulmasta yhteys kannattaa avata pikemminkin siihen, mikä on vierasta ja etäistä kuin siihen, mikä on lähellä ja tuttua. Kuitenkin myös tämä on trivialeetti. Lähtökohdallisesti historiassa tutuinkin on itse asiassa vieras ja tuntematon. Jotta tämän voi ymmärtää, voi aloittaa vaikkapa itsestään; sen läheisempää ja tutumpaa kohdettahan historiantutkijalla ei voi olla. Ajatelkaa siis, että kirjoitatte itsestänne pikaelämäkerran. Siinä kerrotte, että ”olen tällainen ja tällainen ja tällainen”. Nopeasti käy ilmi, että meistä jokainen on itselleen monella tavoin tuntematon maa vaikka tutulta näyttääkin, ja paljon jää tällaisessa omaelämäkerrassakin katveeseen. Samanlainen on tilanne kaiken muunkin historian osalta. Menneisyys on vieras maa. Otetaan esimerkiksi tällainen pusikko:



Lähtökohtaisesti tässä on vain luontoa, mutta ei historiaa, ja kuva on itse asiassa täysin epäkiinnostava. Kiinnostavuus ja historia siihen tulee vasta kokemuksen ja tutkimuksen kautta. Pusikko on tietenkin Voikkaalla. Viisi- ja kuusikymmenlukuilla, silloin kun vielä asuin siellä, tällä paikalla oli pieni mökki ja siinä suutari Purasen verstaas. Puranen oli hyvä suutari, siis hyvä käsityöläinen, mutta sen lisäksi hän oli hyvin kiinnostunut maailman menosta ja myös nuorten sitä koskevista ajatuksista. Niinpä Purasen Antin verstaasta tuli monelle voikkaalaiskoululaiselle tärkeä paikka. Siellä keskusteltiin yleiset asiat, mutta mentiin myös lähelle nuorta itseään; Antti oli hyvä kuuntelija. Tutkimuksen näkökulmasta kysymys ei kuitenkaan ole vain tästä. Purasen verstaan kautta voimme

tarkastella teollisuuskylän yhteisöllisyyttä, käsityöläisten paikkaa siinä, ja myös käsityöläisyyden luonnetta toisaalta työnä ja toisaalta ihmisten välisiä suhteita tuottavana rakenteena. Suutareiden ja kraataareiden verstaat olivat myös yhteiskunnallisen ja poliittisen elämän ja kohtaamisen paikkoja, niin kuin vaikkapa Linnan Pohjantähdestä ja vaatturi Halmeesta tiedämme. Näin siis tuon pusikon ja Purasen verstaan kautta voimme edetä pitkälle sillä tiellä, jolla ymmärrämme, miten tuo yhteisö oli kulttuurisesti ja historiallisesti olemassa, ja miten ihmiset siellä keskenään elivät.

Lähtökohtaisesti historia on siis voikkaalainen pusikko. Me katsoimme sitä ja ihmettelemme – me teemme siis tieteellistä työtä – ja sen työn kautta me annamme tuolle pusikolle, eli historialle, sisällön ja merkityksen.

Kun sanon näin, moni saattaa ajatella, että olen historiantutkijan hybriksen vallassa eli ajattelen juuri historiantutkijan määrittävän sen, mikä on historiallisesti kiinnostavaa. Näinhän ei tietenkään ole. Kohteiden valinta tapahtuu hyvin moninaisten prosessien ja intressien kautta. Niistä monissa historiantutkijoilla on merkittävä rooli, monissa taas ei.

Usein ajatellaan, että historiantutkimus ja kiinnostus historiaan ovat perusuonteeltaan konservatiivisia, ja että ne kertovat halusta paeta nykyhetkeä. Itse en ole koskaan ajatellut näin, päinvastoin, olen aina nähnyt historian tulevaisuusperspektiivistä – tai siis tällä tavoin muotoilen sen kokemushorisontin, joka minulla nyt on. Historia ja historiantutkimus ei sinällään ole konservatiivista tai edistyksellistä, vasemmistolaista tai oikeistolaista, maskuliinista tai feminiinistä. Historia on avoin tila, jota me ihmisinä täytämme elämämme jokaisena päivänä, ja jonka me historiantutkijoina kohtaamme valintojemme kautta. Turkulainen kulttuurihistoria on selkeästi laajentanut tätä valintojen mahdollisuutta. Sille oleellista on ollut avoimuus ja jatkuva pohdinta siitä, mitä kulttuurihistoriallinen näkökulma merkitsee. Juuri tämän avoimuuden säilyttäminen

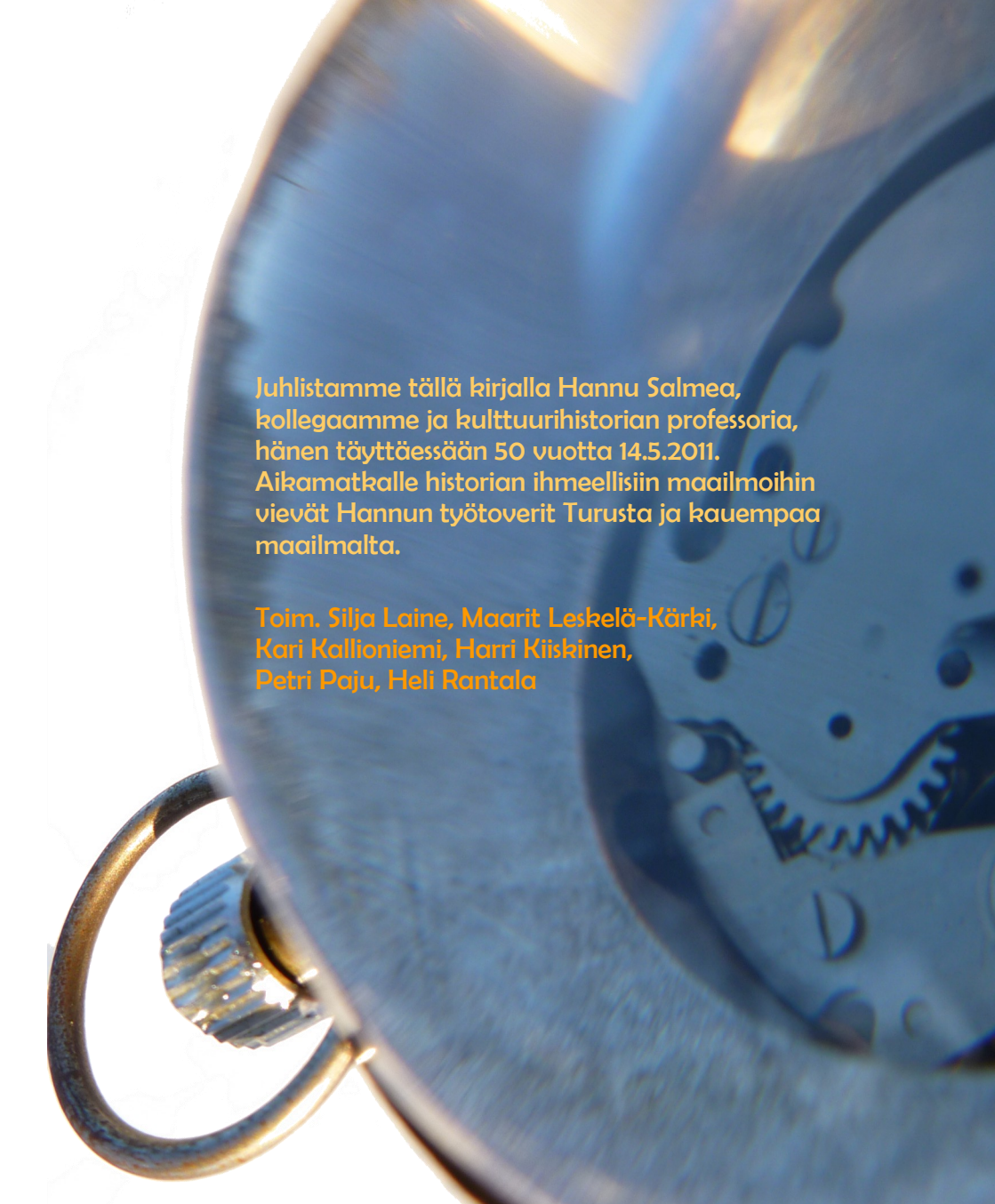
on myös kulttuurihistorian tulevaisuuden avain. Kun kulttuuri ja historia koskevat kaikkea, mikä ihmiseen liittyy, myös kulttuurihistoriallisen tutkimuksen ja opetuksen täytyy olla valmis kohtaamaan ihminen ja ihmisen maailma kokonaisuudessaan, kaikkine ulottuvuuksineen.

Luin 1980-luvun lopussa Taideteollisen korkeakoulun professorin Severi Parkon esseen, jossa hän pohti taiteen ja tieteen suhdetta. Parko kirjoitti: ”Taide käyttää valtaa todellisuuden yli. Taitelija ohjaa ja kanavoi tunteemme. Hän rajaa näkökenttämme niin kuin kameramies rajaa aiheensa. Mistä taide vaikenee, sitä tuskin on olemassakaan.”

Ajattelin silloin, että Parko oli oikeassa. Olin myös vähän kateellinen, koska ajattelin, että historian tutkimuksella ei ollut kykyä tähän. Tänä ajattelen, että kulttuurihistoriallinen tutkimus on lähestynyt taidetta siinä, että myös se pystyy kohtaamaan ihmisen kokevana ja tuntevana olentona. Tämä koskee sekä aiheiden valintaa että ilmaisutapaa. Oleellista on, että aivan samoin kuin esimerkiksi Carpelan, Reitz ja Grass näkevät historian osana ihmisenä olemista, näin tekee myös moderni kulttuurihistoriallinen tutkimus – ja juuri siksi se on niin kiinnostavaa ja tärkeää.

**ISBN**  
**978-951-29-4624-2**  
**(painettu)**

**978-951-29-4625-9**  
**(verkko)**



Juhlistamme tällä kirjalla Hannu Salmea, kollegaamme ja kulttuurihistorian professoria, hänen täyttäessään 50 vuotta 14.5.2011. Aikamatkalle historian ihmeellisiin maailmoihin vievät Hannun työtoverit Turusta ja kauempaa maailmalta.

Toim. Silja Laine, Maarit Leskelä-Kärki,  
Kari Kallioniemi, Harri Kiiskinen,  
Petri Paju, Heli Rantala