

**Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran  
kirjallisuuspalkinnon saavat  
vuonna 2013**

Silja Järventausta

teoksestaan *Hyvän yön puisto* (Teos 2012)

&

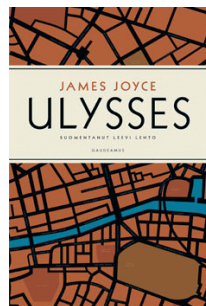
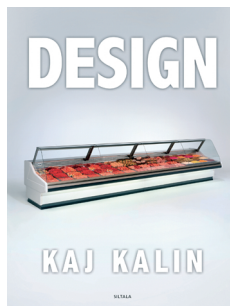
Kaj Kalin

teoksestaan *Design* (Siltala 2012)

&

Leevi Lehto

James Joyce -suomennoksestaan *Ulysses*  
(Gaudeamus 2012)



## **Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuuspalkinnon säännöt**

§ 1 Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuuspalkinto jaetaan kerran vuodessa sellaiselle edellisellä kalenterivuonna julkaistulle suomenkieliselle proosateokselle tai -käännökselle, joka on oivallistavalla tavalla rikastuttanut suomenkielisen proosan mahdollisuuksia.

§ 2 Seura valitsee vuosittain keskuudestaan kolme–viisihenkisen ryhmän, jonka on tehtävä vähintään kaksi kilpailevaa ehdotusta palkittavasta teoksesta. Kuhunkin ehdotukseen voi sisältyä useampi kuin yksi palkittava teos. Ryhmä voi ehdottaa myös palkinnon jättämistä jakamatta.

§ 3 Seura äänestää em. ehdotuksista erikseen sovittavalla tavalla. Jos kaksi ehdotusta saa yli 40 prosenttia annetuista äänistä, palkinto jaetaan näiden ehdotusten kesken (paitsi siinä tapauksessa, että toinen niistä on ehdotus palkinnon jättämisestä jakamatta).

§ 4 Palkinto koostuu palkinnon perusteluista eli seuran jäsenten kirjoittamista esseistä ja artikkeleista, jotka monipuolisesti valottavat palkitun teoksen luonnetta ja ansioita.

§ 5 Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran entiset ja nykyiset jäsenet eivät voi saada Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuuspalkintoa.

## Ihminen on ollut paikalla Kaj Kalinin ja Silja Järventaustan proosasta

Menen suoraan sinne epäilyyn, epäilyn kohteeksi.

– Silja Järventausta, *Hyvän yön puisto* (s. 76)

Pitäkää mielessä, esine *ei* ole romaani tai leffa,  
joiden on yritettävä *olla* uskottavia.

Meitä muotoilijoita kiinnostaa *Selkä* ja *Perse*.

– Kaj Kalin, *Design* (s. 104)

Mahdollisen Kirjallisuuden Seura on valinnut kolme teosta vuoden 2012 parhaiksi proosateoksiksi: Silja Järventaustan *Hyvän yön puiston* (80 sivua), Kaj Kalinin *Designin* (175 sivua) ja James Joycen *Ulysses*en Leevi Lehdon uutena suomennoksena (esipuheineen, alaviitteineen ja liitteineen 857 sivua). Keskityn esseessäni kahteen ensimmäiseen, sivumääräisesti suppeampaan mutta painoarvoltaan täysintä täyttä olevaan teokseen.

Kirjan mitta – sanojen määrä sivuilla, sivujen määrä kansien välissä – vaikuttaa moniin asioihin. Se vaikuttaa lukemisen keston, lukijan aikakokemukseen. Se vaikuttaa painontunteeseen, siihen miltä kirja *tuntuu* kädessä. Epäsuoremmin, ja etenkin proosan tapauksessa, se vaikuttaa ratkaisuihin, joita kirjoittaja joutuu tekemään. Millaisia tekstinsisäisiä leikkauksia ja rytmejä luodaan? Millaisin kerronnallisin ja typografisin keinoin kirjailija tekee siirtonsa? Liikkuuko kirjailija tekstimassan sisällä kuin hangessa, vai rakentaako hän hyppyjä ellipsien avulla?

MKS-palkinnon ideana on palkittavan tekstin (tai tekstien) vastaanotto. Otan siis ensimmäiseksi *Hyvän yön puiston* ja *Designin* käsiini. Kääntelen niitä, kuorin suojapaperit pois, availen, selailen, tutkailen ja silmäilen. Hyvään kirjaan ei pidä rynnätä kuin osake-markkinoille, eikä haastavaa poetiikkaa kannata ryhtyä avaamaan kuin tonnikalapurkkia.

## 1. Miltä ne näyttävät?

*Design* on muodoltaan miltei neliö. Kirjan kannen pohjaväri on jääkaapinharmaa. Kai Sairanen, kirjan ulkoasun suunnittelija, on valinnut groteskin kirjasintyyppin kirjan ja tekijän nimen tekstaukseen. Majuskelit hohtavat vitivalkoisina, kirjaimia nostattaa taustasta ylös aavistuksenomainen usvanmusta varjostus. Keskellä kantta pötköttää lihatiski kuin välimerkki; sen tarjoomuksiin kukaan ei ole kajonnut.

Lihatiski on klininen, myyjätön, asiakasta vailla. Se on irrotettu omasta ympäristöstään, se leijuu valkoisessa tyhjiydessä. Ratkaisut voisivat viitata 50-lukulaiseen, kohdettaan glorifioivaan design-valokuvausestetikkaan, mutta siitä ei nyt ole kyse. Vaikka lihatiski on toki jonkun suunnittelema, se ei ole ainakaan perinteisessä mielessä kaunis, eikä sitä ole kuvattu estetisoiden. Se on käyttöesine, sillä on Tehtävä, vaan ei Viestiä. Ollaan kaukana ihanteista, joihin suomalaisen muotoilun kultakauden ikuistaja, valokuvaaja Otso Pietinen studiossaan tähtäsi: ”[S]odanjälkeinen ankeus pyyhittiin pois liikkuvilla spottivaloilla. Haluttujen varjoefektien aikaansaamiseen meni tunteja. Varjo esitti ideaa, esine sen toteutumaa.”<sup>1</sup>

Toisaalta kuva kertoo, että ihminen *on ollut* paikalla. Tiski on täytetty, jokainen kaukalo on kukkuroillaan eläimen eri osia. On lihaa jauhettuna ja paloiteltuna, on makkaroita siivutettuina. On raakaa, on kypsennettyä. Pääväri on värikartastomaisesti punainen eri sävyissään. Oikeassa laidassa (siis potentiaalisen *asiakkaan* näkökulmasta oikeassa laidassa) on neljän kaukalon verran väri-ilottelua: valmissalaatteja sun muuta silppua.

Mitä *Designin* kansi viestii? Onko kyse ironiasta tai allegoriaan houkuttelusta (”Tämä ei ole lihatiski”)? Kutsutaanko lukijaa tunnistamaan muotoilun – tyrkyllä olon (objekti) ja esineellistämisen (subjekti) – viettivoimaista dynamiikkaa?<sup>2</sup> Vai onko lihatiski sittenkin nähtävä *an sich*, onko luovuttava suosiolla kaikesta vaikeudesta?<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Kaj Kalin: ”Kuvien kuvitus”. Arvostelu Harri Kalhan teoksesta *Muodon vuoksi. Lasin ja keramiikan klassikot*. (*Helsingin Sanomat* 27.10.2013)

<sup>2</sup> ”Linnan juhliin pukeudun monikäyttöiseen, lämpömuovausmenetelmällä valmistettuun, palkittuun vaimooni.” (s. 66) ”Elämän täydellisin väline on nainen. Vain naista potkitaan sisältä. Mies vislailee.” (s. 126)

<sup>3</sup> ”Hyvin muotoiltu esine toimii omana oppaanaan.” (s. 58)

Herätelläänkö tässä ruokahalua, peräti halua valmistaa ateria, vai pelataanko sittenkin ällötyksellä – toisin sanoen ”ollaan kriittisiä”?

Kannattaa myös kurkistaa kansipapereiden alle. Sieltä löytyvät samalle riville asetettuina, ääriivoin hahmoteltuina, ihminen, arjen esineitä – ja muurahainen! Tulkintasuuntia on jälleen enemmän kuin tarpeeksi. Muurahainen on konemaisen ahkera, aggressiivinen ja altruistinen. Se on liki kaikkialle levinnyt ja ultrasopeutuvainen laji (dinosaurukset tuhoutuivat, tämä myrkkypistiäinen selviytyi). Muurahaisyhdyskunnan kastijärjestelmä on äärimmäisen funktionaalinen. Keko on muotoilun huipputuote, samoin kuin kolmi-osainen, kitiinikuorinen ja graafisen kaunis hyönteinen itse. Kilisevätkö analogiakellot jo?

Ehkä paras vihje löytyy takakansitekstistä, jonka viimeisellä rivillä pikkuruinen muurahainen nuuskii lauseesta erilleen joutunutta pistettä. Luonto lopulta nakertaa minkä tahansa ihmisen suunnitteleman – myös virkkeen tahi väitteen – käyttökelttomaksi...

*Hyvän yön puisto* on muodoltaan kapea suorakaide. Kansipaperin pohjaväri on tumma, harmaaseen vivahtava turkoosi. Camilla Pentin suunnittelema naivistinen, pyöreitä muotoja hyödyntävä kansikuva on abstraktin ja esittävän välimaastossa. Öinen puisto puineen, valkoinen kuu, harmaa pilviverho – on selvää, että tämä viehättävä kuva on luotu juuri tätä kirjaa varten.

*Design* ja *Hyvän yön puisto* ovat kirjaesineinä, kannen suunnittelun suhteen, toistensa vastakohtia. Ensimmäinen haluaa hämmentää, provosoida, herättää kysymyksiä. Jälkimmäinen tahtoo miellyttää, vaan ei mielistellä.

## 2. Mitä lajia ne edustavat ja mitä niiden sisällä on?

Kalinin ja Järventaustan teokset eroavat myös sen suhteen, kuinka hanakasti kirjailija – tai kirjailija ja kustantaja? – on halunnut määritellä genren, johon teos kuuluu. *Designin* nimiöisivulle kirjattu lajimääritelmällinen alaotsikko kuuluu: ”Romaani.Väline.Rakenne.” Takakannessa teosta luonnehditaan aforistisiksi sarjoiksi, proosakatkelmiksi, filosofisiksi kiteytyyksiksi, runoksi ja julistukseksi.

*Hyvän yön puisto* on vailla luokituksia, ellei sellaiseksi lasketa takakannen kirjastoluokitusta 82.2, joka annetaan runoteoksille. Järventausta esitellään etukannen kansiliepeessä runoilijana, ja takakannen kansiliepeestä löytyy sitaatteja kahden edellisen kokoelma-muotoisen runoteoksen, *Patjalla meren yli* (2006) ja *Liputettu päivä*

(2008), arvosteluista. Tästä huolimatta *Hyvän yön puistoa* on perusteltua lukea myös proosana, mihin kirjailija itsekin kannustaa: ”Minulla on siinä joitain proosaan liittyviä pyrkimyksiä, joita haluan kokeilla. [...] [Kirjan viimeinen osio ’Minä pidin häntä’] on eniten proosaan avattu, yksinkertainen osio. Se on minun versionni proosasta.”<sup>4</sup>

Sekä *Hyvän yön puisto* että *Design* on jaettu osioihin. *Hyvän yön puiston* ensimmäinen osa on nimetön, neljä muuta ovat ”Laatikon elintärkeä päivä”, ”Täydellinen kauppias”, ”Liikenne ei tiedä mitä tehdä” ja, kuten todettu, proosamaisin (tässä tapauksessa kaikkein kerronnallisin) ”Minä pidin häntä”. Osioiden sisällä on luvuiksi erottuvia kokonaisuuksia, joita toisinaan jaksottavat sisennyksin merkatut kappalejaot ja kappaleiden väliset tyhjät rivit, hapenotto-  
tautot. Teksti asettuu sivuille proosamaisen liehureunaisesti. Oikea reuna muodostaa harkittuja harjanteita, rytmejä, sykkeitä: kappaleen-  
vaihtoja ilman sisennyksiä. Esimeriksi sivulla 58 on pitkä ”Se”-  
alkuinen virke, joka rivi riviltä, merkki merkiltä luiskahtaa kapeam-  
maksi oikeasta reunastaan.

Löysin koko teoksesta vain viisi tavutettua sanaa: lattiatasolta (s. 14), polvituki (s. 22), rekiajelussa (s. 31), käsivarsiensa (s. 32) ja kirjoituspöydän (s. 72). Koska joka ainoa lekseemi on Järventaustan teoksessa läpeensä mietitty, tekee mieli ryhtyä pohtimaan, mikä yhdistää tavutettuja sanoja. Tai ehkä pikemminkin: mikä niistä ei kuulu joukkoon? (Omassa päässäni metonymiaketjun katkaisee rekiajelu.)

Tavuttamisen syy on kuitenkin rivien päiden vaatima estetiikka. Järventausta on halunnut pitää sanat kokonaisina, mutta edellä mainitut yhdyssanat on ollut pakko taittovaiheessa katkaista, jotta sana ei olisi jatkunut liian pitkälle oikealle ja näin antanut sille vääränlaista korostusta.<sup>5</sup>

*Design* puolestaan on jaettu kuuteen osioon: 1. Hinta 2. Jäykkyys 3. Lujuus 4. Paino 5. Tiheys 6. De. Viisi ensimmäistä ovat materian ominaisuuksia, kuudes on prepositio. Kun sen ottaa kirjan nimestä pois, meille jää pelkkä merkki käteen. Tällaisilla alluusioilla vuonna 1956 syntynyt Kalin – ehta de-konstruktionisti otteeltaan – kirjasaan leikkii.

---

<sup>4</sup> ”Runon lohkontaa kaksiteräisellä miekalla”. Laura Lindstedtin ja Silja Järventaustan keskustelu. Toimittanut Laura Lindstedt. *Kritiikki* VII (syksy 2012), s. 94–95.

<sup>5</sup> Sähköpostikeskustelu Järventaustan kanssa 27.10.2013.

*Design* asettuu paperille huomattavasti *Hyvän yön puistoa* levottomammin. Typografisten kikkojen kanssa ei ole nuukailtu, mikä sopii hyvin kirjan henkeen. Kursiivin käyttö, VERSAALIT ja **LIHA-VOINTI**, latinalaisista aakkosista poikkeavat vieraat kielet (japani, heprea, kreikka), ranskalaiset viivat... Kalin muotoilee kieltä monin tavoin. Hän aksentoi, huutaa, lastaa painoa painon päälle ja suuntaa spottivalon haluamaansa kohteeseen. Kirjan sivuilla on onneksi myös runsaasti valkoista, tyhjää tilaa, mikä tasapainottaa tekstin materiaalisuuden ryöppyämistä.

Myös pilkuttamisella voi muotoilla kieltä, laittaa kieli hengittämään haluamallaan tavalla. Kieli voi haukkoa happea, läähättää, huohottaa, yskiä, imeä sisään meditatiivisin vedoin, pitää uniapneamaisia hieman pelottavia ja häiritseviä pauseja. Suomen kieli on siitä ihastuttava, että se kestää monenlaista pilkutusta – oikeastaan vain lauseenvastikepilkut kuuluvat kategoriaan Ehdottomasti Ei Koskaan.

*Design* kokeilee erilaisia hengenvetoja leikkivän lapsen tavoin. Tämä virke esimerkiksi on silkkaa thomasbernhardia: ”Yhä useampi, kuten sanotaan, *viaton*, tulee ammutuksi, kuten sanotaan, *sattumalta*.” (s. 121) Tavanomaista tiheämpi pilkutus ohjaa ajattelemaan väli-merkin saartamia sanoja itsenäisinä kokonaisuuksina, omavoimaisina toimijoina, samalla kun koko virkkeen ajatuksellinen laahus kulkee mukana: ”Jokainen liike merkitsee, on edettävä hitaasti, varmuudella, pienin, mutta omistavin, elein, kaulan ja hartioiden lumoissa, kohti sänkyä.” (s. 68) Välillä nykäyksittäinen pilkutus on suorastaan väkivaltaista, iskunkaltaista: ”Silti jotain tuttua, yhä tutumpaa, kapeassa, jyrkässä, keskeltä vasemmalle väännetyssä, kadunpätkässä oli.” (s. 126)

Kalinin pilkutustyyli ei kuitenkaan muutu maneeriksi,<sup>6</sup> sillä kirjailija irrottelee toiseenkin suuntaan: ”[K]ätelkää yleistä lääkäriä himoitkaa kuivaa ainaviileää kouraa leveää suonikasta soikeaa

---

<sup>6</sup> Minua on pitkään vaivannut kysymys, mikä loppujen lopuksi erottaa tyylin maneerista. Maneeri on negatiivinen sana, tyyli (yleensä) positiivinen, mutta asia ei silti ole mielestäni lainkaan yksinkertainen. ”Tyyli on tapa, jolla kirjoittaja suhtautuu kieleen”, totesi Sinikka Vuola, kun keskustelimme asiasta kesän loppupuolella. Tyyli on siis jotain, joka perustelee, miksi ilmaisukeinoksi on valittu kieli (eikä esimerkiksi sarjakuva tai elokuva). Maneeri taas on tutun, jo osatun kritiikitöntä toistamista. Mutta kuinka välttää maneerisuutta suuria tekstimassoja hyödyntävässä pitkässä proosassa? Ellei sitten rakenna jokaista lukua erilaisen tyyllillisen lähtökohdan varaan, kuten James Joyce (ja käännöksessä Leevi Lehto) on tehnyt *Ulyssesta* kirjoittaessaan (ja Lehto uudelleenkirjoittaessaan).

viuhkamaista vahvaa seksikästä ranneluuta kohosuonta antiseptistä koruttomuutta [...]” (s. 43).

Mitä kaikkea *Designista* sitten löytyy? Varsin kohtuullisesta sivumäärästään huolimatta teos on hämmäntävä runsaudensarvi. On lukusuosituksia muotoilijoille ja design-vinkkejä taviksille. On listauksia, tiedonantoja, ennakkotehtäviä ja mallinnuksia. On ensi-apukurseja, luentoja ja vierailuluentoja; konsulttikielisiä vinkkejä<sup>7</sup> ja konsulttikielistä avautumista<sup>8</sup>. On kuittailua<sup>9</sup>, sutkautuksia<sup>10</sup>, aforismeja<sup>11</sup> ja räppäystä muistuttavaa name-droppausta. On yhteiskuntakriittisyyttä<sup>12</sup> ja vitsejä mannermaisen filosofian harrastajille – vai sittenkin harrastajista<sup>13</sup>? Teoksesta löytyy kummallisia kuriositeetteja, kuten esteettisen kirurgian hinnasto (euron hinnat kihlajaiskesänä 1987). Löytyy valtavasti googletettavissa olevaa informaatiota, kuten synnyin- ja kuolinvuosia<sup>14</sup>. Sekavasta silpusta ei kuitenkaan ole kyse, sen verran älykkäästi ja – totta kai! – tyylikkäästi Kalin merkit ja merkitykset lukijan eteen asettelee.

*Designia* lukiessani en voi olla ajattelema toista vuonna 2012 ilmestynyttä, proosaksi mieltämäni teosta, Tytti Heikkisen tekstistä

---

<sup>7</sup> ”Perustervehdykset siivoojan äidinkielellä tuottavat iloa.” (s. 46)

<sup>8</sup> ”Mutta siksihän me kaikki ollaan täällä että kerromme ihan avoimesti miten asiat todella ovat. [...] Sekunnon se meidän kallis suomalainen työ ja hienot myymälät mikä niissä asiakkaille sitten pitkässäjuoksussa ja loppupeleissä maksaa.” (s. 47–48)

<sup>9</sup> ”**Signum** on merkki, eikä siitä sen enempää. Kysykää Altilta, tai tilatkaa koskenpuoleinen huone Imatralta.” (s. 165)

<sup>10</sup> ”Suhtaudun kriittisesti itseeni kohdistuviin vaikutusyrityksiin, olipa liitteenä lukijalahja tai journalistinen näkökulma.” (s. 101)

<sup>11</sup> ”Etsi sähkötön seutu, asetu makuulle ja tuijota taivasta. Lopulta tulee hetki, joka menee tähdenlennosta.” (s. 75) ”Vauraus kannattelee rivien välejä. Hinnnoissa on ilmaa.” (s. 49) ”Kun kaikki on hyvin, muistiksi riittää tikku.” (s. 153)

<sup>12</sup> ”Julkiset palvelut tarjoillaan luodinkestävien lasien takaa.” (s. 99) ”Kukaan ei enää ’muutu’ tai ’kehity’, vaan vaihtuu.” (s. 121)

<sup>13</sup> ”(*Das Ding Dong Dingt, Martin*)” (s. 35)

<sup>14</sup> Murheeni on suuri, kun numeroiden, esimerkiksi juuri näiden vuosilukujen, välissä on kirjassa systemaattisesti tavuviiva. Hohoi, kustannustoimittaja! Myös repliikkiviivat on merkitty tavuviivoilla. Miksi ihmeessä? Tässä esseessä teen sen verran väkivaltaa *Design*-sitaateille, että korjaan viivat oikeaan, niille hyvästä syystä designattuun muotoon, siis puolipitkiksi.



ja kuvista koostuvaa kollaasiteosta *Moulin Extra Beauté* (Poesia).<sup>15</sup> Kuvilla, väreillä ja typografialla herkutteleva teos on komea kuin karkki, teksteiltä olisin joiltain osin toivonut hieman enemmän. Kalin taas maalaa yksinomaan kielellä, esimerkiksi näin: ”Nainen *Oi Nainen!* nousee pikkumustasta *Armani*-aallokosta.” (s. 78) Tämä lause on minusta jostain syystä tavattoman viehättävä. Se on hattarankevyyt, ja samalla se onnistuu ilmaisemaan jotain oleellista odotuksista, joita käsitteisiin ”nainen” ja ”mies” kulttuurissamme liitetään.

*Hyvän yön puisto* taas sisältää monenmoisia henkilöahmoja, niin ihmisiä (kelloseppä, ojankaivaja, myrkyttäjä, liikennepoliisi, sijaisopettaja) kuin esineitä (laatikko, mopo, kerrostalo, kenkä). Tapah- tumapaikkoina ovat jokapäiväiset ympäristöt (puisto, kauppa, liikenne, metsä), arkiset elementit toistuvat (liikenteenjakajat, liikenne- ympyrät). Järventaustan teos on kuitenkin kaikkea muuta kuin jokapäiväinen. Se on poikkeuksellisen omalakinen tavoilla, joita yritän seuraavaksi sanallistaa.

### **3. Mennään jo eksymään *Hyvän yön puistoon!***

#### **3.1. Syntaksisirkus ja muutama vempele sieltä**

*Hyvän yön puistossa* ortografia on kohdallaan, pilkutus jopa oppi- kirjamaisen tarkkaa. Järventausta ei juuri luo uudissanoja, joitain poikkeuksia lukuun ottamatta (esim. ”lähi-itäisin” paikka, s. 41). Teoksen kielellinen erityisyys ei piile sanastollisella tasolla, vaan syntaktisissa syvärakenteissa.

Järventausta kasaa epäkonventionaalisella otteella yhteen lausek- keita, lauseen rakenneosia. Sanoja ei yksinkertaisesti ole tapana

---

<sup>15</sup> Heikkisen kirjaa tarjoillaan runona, myös kirjan selkämyksessä: ”Viettelevä maailma. Runokirja täynnä kauneutta. Vastustamatonta.” Tekstit ovat kuitenkin ehtaa proosaa. ”Jännäksi” (ja ilmeisesti siksi joidenkin mielestä automaattisesti ”runoksi”) kirjan tekee kokonaiskonsepti, jossa Heikkisen tekstit, kuvitus ja taitto kaikki yhdessä muodostavat eräänlaisen kirjan mittaisen ja taidekontekstissaan yllättävän provokatiivisen väitteen: nautinto on kuulkaas ihan jees! Ele, konsepti, ”ripustus”, käsitteellinen teko jne. eivät kuitenkaan ole minkään genren yksinomaisuutta. Ne on vain käytännössä jätetty runoudelle, koska proosan tekijät ovat keskittyneet muihin asioihin. Tarinan luominen ilmeisesti riittää suurimmalle osalle teoksi ja teokseksi.

yhdistää näin: ”Me olimme perustaneet jo postimerkin.” (s. 48) Odotuksenmukainen merkitys kääntyy virkkeen sisällä yhtäkkiä aivan muuksi kuin mihin lauseen alku vihjaa. Järventaustan lukijat toki tietävät odottaa odotusten rikkomista, mutta ainakin minut kirjailija onnistuu yllättämään aina vain uudestaan.

Tästä huolimatta *Hyvän yön puisto* ei pidä meteliä erityislaatuisuudestaan. Kirjan lauseet ovat tyylilajiltaan usein toteavia, jopa lakonisia: ”On kellastunutta olla olemassa.” (s. 19) ”Päivä oli käynyt syntymässä.” (s. 43) Aivan kuin teos sanoisi jokaisella sivullaan: Ei tässä ole mitään ihmeellistä, että olen tällainen, minä nyt vain olen tällainen! *Hyvän yön puiston* ilmaisu henkii järkähtämätöntä, anteeksipyytelemätöntä itsetuntoa, jossa ei ole ripaustakaan itse-tehostusta. Kombinaatio ei ole aivan tavallinen.

Odotusten rikkominen on usein hyvin hienovaraista: ”[M]utta se ei voi millään, edes kengänkärjelleen, osoittaa, että se pitää siitä.” (s. 57) Osoittaa-verbiä käytetään tässä kieliopillisesti aivan oikein, mutta silti poikkeuksellisesti (osoittaa jotain jollakin, siis kengänkärjellään, olisi norminmukaista). Välillä horjutetaan ärhäkämmin myös virkkeen semanttista tasoa: ”Alaharjanteelta heille näkyi valmis turvepeitteinen maailma, ylös, irti heistä.” (s. 48)

Alistuskonjunktioilla ”kun” alkava virke avaa tulevaan aikaan viittaavan tapahtumaryppään tavalla, jossa kausaliitteit singahtavat kuvittelun voimasta arvaamattomiin suuntiin: ”Kun kala on paistunut, pidän häntä hihasta kiinni ikkunassa, hän suuntaa katseensa vesikkoon, joka liikuskelee rannikolla.” (s. 15) Joskus tosiaan voi käydä niinkin, että hellan ääreltä päädytään veden varaan yhden ja saman virkkeen varassa. Näin hauskaasti *Hyvän yön puisto* pelaa humelaista biljardia!

Entä mitä tarkoittaa ilmaisu ”työkello oli loppunut” (s. 19)? Aika voi loppua (kesken), mutta kuinka kello ”loppuu”? Kellosta voivat patterit loppua, kello voi seisahtua ja työkin voi loppua. Järventausta käyttää suveenisti suomen kieltä ja uskaltaa siksi ottaa myös vapauksia, joita kukaan ei ole hänelle varmasti tuputtanut. Pienen lapsen tai vierasta kieltä opiskelevan maahanmuuttajan tavoin hän luo hurjin harppauksin yhdistelmiä, assosiaatiokiteytyksiä, jollaiseksi myös kellon loppumisen voi ymmärtää.

Homonymian odotuksenvastainen käyttö kuuluu myös Järventaustan poeettisiin keinoihin. Kun kelloseppä ”oli ajatellut oman liikkeensä perustamista” (s. 32), ollaan tuon yhden pienen omistuspäätteen tähden aivan muualla kuin putiikkia perustamassa. Liike on

jo olemassa: ”Miten paljon hänellä olikaan liikettä.” Adessiivi (-lla/-llä) inessiivin (-ssa/-ssä) tilalla tekee liikkeestä itsenäisen liikkujan nähden, mutta samalla liike on jotain, jonka voi omistaa. Liike esineellistyy, ja partitiivi vieraannuttaa entisestään.

Mutta missä on liikkeen paikka? Haluaako liike, tahi tavaroiden ja olentojen siirtelyyn erikoistunut liikenne, toimia inhimillisestä ohjauksesta irrallaan? Tämä ressurkka on ainakin eksynyt: ”Liikenne väsy siitä, ettei kukaan tule ja ohjaa sitä pois.” (s. 56) Liike(nne) tarvitsee kielenkäyttäjää, joka on ”yhtä aikaa läpi liikkeessä ja puheessa” (s. 69). Liike(nne) saattaa jopa tarvita ”minää”, jolla on Tehtävä, liikkeen ylläpitämisen painava vastuu: ”Muuten ajatuksisani on päällimmäisenä vain koko ajan liikkuminen ja liikuttaminen. Se on minun tehtäväaluettani, täälläkin. [...] Haluttiin joku joka siirtää.” (s. 63)

### 3.2. Partitiivi ja täsmällisen epämääräisyyden lumo

Yllätyksellisyydestä huolimatta *Hyvän yön puistosta* löytyy toistuvia keinoja, joista yksi on partitiivin käyttö. ”Heitä heilui siellä edestakaisin eikä heistä oikein tiennyt. [...] Heitä ja heidän jalkojaan oli riipuksissa.” (s. 19) *Hyvän yön puiston* subjektit ovat tyypillisesti osaobjekteja, toiminta koskee rajaamatonta joukkoa, eikä toiminnan lopputuloksesta ole täyttä varmuutta. Kutsun tätä Järventaustan ilmaisun aspektia täsmälliseksi epämääräisyydeksi, jota löytyy eri muodoissaan lähes joka sivulta: ”Oli onnea.” (s. 42)

Epämääräisyyttä käsitellään myös temaattisella tasolla, eksistentiaalisenä kokemuksena. Esimerkiksi osiossa ”Täydellinen kauppias” ujous ja epävarmuus näyttävät liikkeenä, jota ei viedä loppuun saakka; jotain on koko ajan tapahtumaisillaan: ”[H]än on aivan heittelehtimässä itsensä kanssa, hän on kääntymäisillään [...] on melkein valmis puhumaan noille ihmisille” (s. 28).

Täsmällinen epämääräisyys voi olla myös avointa ambivalenssia, tarkoituksellista ratkaisemattomuutta: ”Hänen oli venyttävä, venytettävä itseään, joustamatonta puuvillakangasta, että pääsisi yrityksessään loppuun asti.” (s. 10) Onko tekstin ”hän” yhtä kuin joustamaton puuvillakangas (joka toimisi tällöin subjektin määritteenä), vai onko kyse listauksesta: on venytettävä itseä *ja* puuvillakangasta? Pilkun käyttö mahdollistaa molemmat tulkinnat, sillä kontekstuaaliset vihjeet ovat minimissä. Kieli ei aja tässä kirjassa eheän, yhtenäisen tulkinnan asiaa.

Kun kaunokirjallista teosta luonnehditaan epäeheäksi, kyse on tavallisesti kielteisestä arviosta. Jotakin puuttuu – se mystinen eheys, joka puolestaan on arvo sinänsä. *Hyvän yön puisto* antaa piut paut eheyden vaateille. Teoksessa yhtenäiset muodot silputaan tietien tahtoen palasiksi.

Seuraavassa tekstiesimerkissä ollaan kaupassa. On helppo kuvitella tilanne, jossa hyllyjen takaa pilkistää asiakkaan päälaki. Kirjailija nappaa sen sankariksi tarinalle, joka alkaa sanoin: ”Päälaki oli näkyvä.” Havainnon perään lähtevä kirjoitus alkaa kuitenkin nopeasti hajottaa kuvaa:

Se oli rullattu päälaki [...] joka piteli voidelluksi jo tullutta pullasutia tärkevässä kädessä. Mitä se ajatteli? Jos se olikin vain roikkuva käsivarsi leipähyllyjen välissä ja voiteluun tarkoitettu kananmuna riippui leipähyllyltä murusten muodostamassa ketjussa. Mikä se oli yksin? [...] Kun päälaki oli erotettu omakseen, minkä osien kanssa se kävi käsi kädessä? [...] Se käveli käsi kädessä sateessa polvituki toisessa kädessä [...] (s. 22)

Aineen olomuoto on ajateltava lause lauseelta uusiksi. Otetaan ensin kananmuna. Kun se on ”voiteluun tarkoitettu”, se on raaka. Mutta koska muna ei ole partitiivissa (kananmuna riippui leipähyllyltä), on syytä olettaa että kyse on kokonaisesta munasta kuorineen päivineen. Jos muna olisi rikki, limainen läpinäkyvä munanvalkuainen voisi ”riippua” leipähyllyltä. Kuitenkin tässä virkkeessä ehjä muna riippuu, vieläpä ”murusten muodostamassa ketjussa”. Maassa lojuvat muruset toki voivat muodostaa metaforisen ketjun, kuten *Hannu ja Kerttu* -sadun lukijat hyvin tietävät, mutta tässä kvanttiajan konstellaatioissa todella roikutaan vertikaalisesti.

Entä sitten tarinan sankari, rullattu päälaki, kuinka *sillä* voi olla tärkevä käsi? Kuinka *se* voi ajatella? Minkä kanssa *se* kävelee käsi kädessä? Vieläpä polvituki kädessä? Kun ruumiinosia tällä tavoin erotetaan ”omakseen”, mieleen alkaa nousta Hans Bellmer -tyyppistä kuvastoa. Järventausta ei kuitenkaan tee surrealismia<sup>16</sup> vaan

---

<sup>16</sup> Surrealismi ja ”unen logiikka”, tuo rasittava jokapaikanhöylä, yhdistetään tavan takaa Järventaustan poetiikkaan. Kun Järventaustan vuonna 2009 ilmestynyt runokokoelma valittiin Tansiva karhu -kilpailun ehdokkaaksi, raati aloitti valintansa perustelut näin: ”*Liputettu päivä* etenee alitajunnan ja unen logiikalla”. Myös *Hyvän yön puistoa* on selitetty unen avulla (ks. edellä mainittu, *Kritiikissä* julkaistu, teoksen vastaanottoa analysoiva keskustelu). Tämä ei ole

pikemminkin merkityksiä muuttavista pikkiriikkisistä elementeistä rakentuvaa sadunomaista kielifilosofiaa, huumoria unohtamatta.

### 3.3. Liukkaat pronominit ja järjestystä rikkovat kahdentumiset

Persoonapronominit ovat *Hyvän yön puistossa* henkilöhahmoja siinä missä liikennepoliisit, laatikot ja ojankaivajatkin. Kirjassa seikkailevat niin ”sinä” kuin ”minäkin”, joista jälkimmäistä Järventausta käyttää teoksen eniten proosaan avautuvassa loppuosiossa. Kirjailija hyödyntää ilkkurisesti samastumisefektiä, lukijan halua peilata ”minän” kautta itseään, jonka tuo pronomini lähes vääjäämättä tuo mukanaan: ”Muistutan ihmistä.” (s. 66)

Teoksen alkupuolella kuitenkin seurataan proosan ylittämätöntä supersankaria, yksikön kolmatta persoonaa, jolle Järventausta on luonut kontrastiksi kiinteähkön, yhtenäisen ryhmän, ”meidät”<sup>17</sup> ja ”heidät”. ”Hän” ei toki ole yksi ja sama, vaan voi luiskahtaa järventaustamaiseen tyyliin ulos lauseen vankilasta ja ottaa noin vain uuden olomuodon. Jos lause esimerkiksi nappaa subjektikseen ensin mopon (”Hän oli paksu, kulkeentunut, kuin maksullisista kangastukoista ja erityyppisistä materiaaleista koottu hienotunteinen mopo”, s. 7), taivuttaa se jo kohta toimijansa sillaksi:

Siksi hänen lähtönsä ei ollut kuin pitkän vähittäinen kaatuminen, kun se lopulta laskeutuu alleen ja muodostuu silta, jota kaatajan jälkeen kaikki seuraavat. (s. 8–9)

---

valtava yllätys, onhan jo kirjan nimessä sana ”yö”. Jotkut tekstikohdat kieltämättä tuovat mieleen nokturnaaliset visiot, jopa painajaisunet: ”[K]enkä ei nuku yhtä rauhallisesti kuin tavallisina öinä, pääasiassa keskiöinä, jolloin kalusteet irtoavat liimasta ja nekin nuokkuvat ilmassa.” (s. 36–37) ”Ja niin alkoi vesi pyöreänä nousta joka taholta. Se löi ja rutisti mutta ennen kaikkea seiso i valkoisena keittiön pöydän vahakankaalla ja liukutti suutaan.” (s. 42–43) Kirjailija itse sanoo unen logiikasta näin: ”Aluksi olin todella ärtynyt tuosta, mutta nyt hyväksyn, että runoni johtavat tämäntyyppiseen ajatukseen. Mutta silti se on täysin vastoin sitä mitä minä teen ja miten ajattelen. [...] En kirjoita ’tiedottomassa’ tilassa. Voin toisinaan ottaa jotain alkuperäistä talteen, mutta olen silti täysin hereillä, virkeä ja hyvinvoiva, kun tätä teen.” (Em. keskustelu *Kritiikissä*, s. 102)

<sup>17</sup> ”Me naureskelimme lehtien välistä noin kaiken saartavaa kömpelyyttä, josta hän ei ollut millään kehittynyt pois [...]” (s. 7).

Nyt joku saattaa huudahtaa: ”Virhe! Tuossahan on kieltolause, vieläpä kuin-vertausta hyödyntävä kieltolause! Ei henkilöhahmoja kieltämällä luoda! Eivätkä vertaukset ole totta, nehän ovat... vertauksia! Argumentaatiovirhettä, jossa abstraktiota kohdellaan ikään kuin se olisi totta, kutsutaan reifikaatioksi! Ettäs tiedät!”

No, *Hyvän yön puistossa* tämä kaikki on mahdollista. Silta syntyy, ja ”pääasia tässä on se, että he kaikki ylittävät siltaa” (s. 9) – jopa ”hän” itse. Hän, joka antoi sysäyksen rinnastukselle ”kuin pitkän vähittäinen kaatuminen”, vieläpä negaation kautta, ”hänen lähtönsä ei ollut kuin”.

Kannattaa myös kiinnittää huomiota siihen, millaisia mikroliikahduksia kyseisen virkkeen sisältä löytyy. Miltei huomaamatta tapahtuu kaksi eriskummallista kahdentumista: yksi yhtenäinen muuttuu kahdeksi erilliseksi samalla kun subjektin identiteetti yhtenä paradoksaalisesti säilyy (”se laskeutuu alleen”, ts. itsensä alle). Myös liikkeen alkuun sysäävä suunta muuttuu (passiivinen kaatuminen muuttuu aktiiviseksi kaatamiseksi). Tällaisiin keinoihin en ole juuri muissa kirjoissa törmännyt, *Hyvän yön puistossa* sitäkin useammin.

### 3.4. Negaatio

Edellä esiin noussut negaatio ei ole mikään yksittäinen kummajainen *Hyvän yön puistossa*. Kieltolauseet ovat partitiivin ohella teoksessa taajimmin toistuva kielellinen erityispiirre, jota hyödynnetään alkusivuilta viimeisille sivuille asti. Havainnollistan keinoa seuraavalla laajalla, mutta ei suinkaan definitiivisellä listauksella (korostukset lisätty):

Hän **ei tullut** syksylläkään [...] Hän **ei tuntenut** tässä talossa **yhtään** kahvaa, hän **ei tuntenut** tämän talon todellista merkitystä, meidän jokapäiväisiä huolia saranoista. (s. 7) Hän **ei** ylpäänä **osannut** katsoa varhain taakseen [...] Hän **ei ollut** maihinnousua suunnitteleva järjestäjä [...] (s. 8) **En tiedä**, mistä tulin hänen luokseen. [...] **Ei ole** merkityksellistä, tulinko minä ensimmäisenä. [...] Hän **ei ollut** epäsiisti. **En olisi** koskenut häneen, jos hän olisi ollut siivoton. (s. 12) Sitä täytekakkua **ei ollut** nostettu suulle. (s. 13) Se **ei aio** enää **koskaan** mennä kauppaan, **ei, ei**. (s. 20) **Ei** käsi kädessä ja puuvillaneule löysästi säikeiden ja ruston mukaan ommeltu, laskeva ja nouseskeleva. **Ei** muotiliikkeen myyjän vierustoveri lounaalla tai optikkoliikkeessä apulaisen kanssa kaivertamassa kehyksiin turvalukko-

koodia, **ei** makutuomarina. (s. 27) **Ei ole olemassa** myrkyttäjää, joka sanoo **ei**. (s. 38) Hän **ei voi** ymmärtää, miten harmiton esine, teline, **ei säkenöi** [...] Hän **ei saa** verhonpidikettä sormiensa väliin. (s. 48) Hän **ei ollut**. Hän **ei ollut** huohottava liiasta henkisydestä **eikä** hän **kolistellut** päin penkkejä ja jakkaroitu. (s. 68) **En erottelisi** häntä vain sillä varjolla, että hän käy välillä yhtä kelmeäksi kuin toisetkin. **En nipistäisi** kantapäitäni ja hymyilisi samalla kuin kirves. [...] Häntä **en voi** ympäröidä. (s. 72) **En kiellä** itseltäni enää **mitään**. (s. 76) **En puutu** tähän. (s. 77) Ihmeellistä, että he **eivät tartukaan** kaikkeen, kaulukseen ja suojalakkiini. (s. 79)

Mistä on kysymys? Mihin Järventausta kielloilla pyrkii? Vastaus on hämäävän yksinkertainen: kielenluontiin. ”Kieltämisen tekee merkilleiseksi sen suhde maailmaan, jossa mitään ei-olemista tai ei-tapahtumista ei ole sellaisenaan, vaan kiellot ovat aina ihmisen verbaaleja luomuksia”, kirjoittaa Sakari Katajamäki *Nuoren Voiman* Kielto-teemanumerossa negaation eri funktioita ruotivassa oivaltavassa artikkelissaan. ”Mitä tahansa asiantilaa koskevaa kielteistä väitettä voi aina täydentää loputtomilla uusilla kielloilla [...]”<sup>18</sup>

Toisin sanoen negaation alkemiassa sanoja syntyy, ja myös merkityksiä syntyy: kielletty asia syntyy lukijan päässä sillä hetkellä kun kiello on päästetty ilmoille.

*Hyvän yön puistossa* kielletään hyvin spesifejä asiantiloja, joilla ei ole suoraa kausaalista suhdetta edellä tai myöhemmin kerrottuun. Kiellot eivät myöskään kumpua lukijan oletetuista odotuksista; ne ovat jälleen kerran, *Hyvän yön puistolle* ominaiseen tapaan, odotuksenvastaisia kielellisiä tekoja. Negaation voi siis nähdä tekstin tuottamisen metodina: mitään kerrottua ei ajeta määritelmän liekaan, vaan asian ympärillä kierrellään ja juttu pidetään näin avoimena. Kerrotta-akti nousee itse koholle, samalla kun kerrottu asia menettää kieltojen kautta mahdollisuutensa olla jotain tiettyä.

#### 4. Muutama kokoava huomio (ja pari karkaavaa ajatusta)

Kaj Kalinin *Design* ja Silja Järventaustan *Hyvän yön puisto* ovat hyvin erilaisia teoksia, mutta niillä on myös yhteisiä piirteitä, millä saattaa olla jotain tekemistä sen kanssa, että Mahdollisen Kirjallisuuden Seura on halunnut palkita ne.

---

<sup>18</sup> Sakari Katajamäki: ”Kieltojen pitkässä lieassa”. *Nuori Voima* 1/2009, s. 4.

Ensinnäkin molemmat teokset vaativat lukijaltaan absoluuttista tarkkaavaisuutta. Taiten tehty lukuromaani mahdollistaa kielen matkaan heittäytymisen, jopa unohtumisen. Lukija voi vajota meditatiiviseen tilaan, jossa kieli kannattelee eteenpäin, johdattelee haluttuun maaliin. Ja ei, näissä virkkeissä ei ole koiraa haudattuna! Ei ole pieni saavutus kirjalta, jos se saa lukijan *eläytymään* (kokemaan empatiaa ja identifioitumaan, kuten eläytymistä englannin ja ranskan kielessä kuvataan). Mutta myös toisenlaisia poeettisia troppeja tarvitaan.

Järventaustan kieli neuvottelee edetessään jokaisen jo syntyneen lukusopimuksen uusiksi. Tämä voisi synnyttää lukijassa ärtymystä, tunteen sekavuudesta, tahallisuudesta vaikeuttamisesta, mutta jokin vaikeasti sanallistettava piirre Järventaustan ilmaisussa pitää rakennelmaa kasassa. Kyse on, muun muassa, kielenkäytön varmuudesta, erikoislaatuudesta rauhallisuudesta. Vaikka Järventausta horjuttaa alati lauseensisäisiä hierarkioita ja keppostelee kielen kanssa, lauseet laskeutuvat ehdottomina ja lupaa kyselemättä lukijan eteen – ne on vain otettava vastaan.

Kalinin teos taas ei edes tarjoile itseään kertomuksena. Se annostelee sanottavansa pienemmiksi palasiksi, sellaisiksi, jotka on helppo nautiskella vaikkapa metromatkan varrella, kuten muuan MKS-jäsen *Designin* lukukokemusta luonnehti. Tämä ei silti tarkoita, että kirjan voisi huitaista aivoihinsa ajattelematta. On pikemminkin niin, että Kalinin virke ajatteluttaa, peräti häiritsee lukijaa ainakin muutaman pysäkinvälin ajan: ”Uutuus on sitä edeltäneiden tapahtumien sirpale.” (s. 95) Tätä efektiä Aforismeja raiteilla -kampanja on myös koettanut vaihtelevin tuloksin houkutella esiin.

Omalaatuinen huumori on toinen seikka, joka yhdistää molempia teoksia. *Designin* vitsikkyys on mainosvalomaisempaa kuin *Hyvän yön puiston* hiljainen mutta syvällä tuntuva hykerryttävyys, jota tuottavat esimerkiksi tällaiset veitikkamaiset väittämät: ”Kenkä liikkuu lattiassa liikkeenomaisesti.” (s. 37) *Design* kujeilee toisella tapaa. Kalinin kirjan mottona on, tietysti, *Lorem ipsum dolor sit amet* jne. (”Leiskaa imitoiva täyteteksti, muka latinaksi, kyllä.” s. 52) Teoksessa käytetään käännösrobotia kirjallisena keinona, mikä on tässä tapauksessa harvinaisen perusteltua, ovathan monien halpatuotteiden käyttöohjeet koneen kääntämiä (ja nämä käännökset ovat melkein aina huvittavia). Lopussa on hauskimmat koskaan lukemani kiitokset.

Kolmas yhteinen piirre on se, että sekä *Designista* että *Hyvän yön*



*puistosta* on hyvin vaikea tehdä järjellistä parafrasia. Jos yritän sanoa vaikkapa Järventaustan teoksesta jotain yleistä, olen heti ongelmissa. Eihän se noin mennyt, missään lauseessa ei noin sanottu! Ne kriitikot, jotka ovat turvautuneet ”unen logiikkaan” ja vastaaviin yleistyksiin koettaessaan selittää *Hyvän yön puistoa* lyhyesti kritiikin lukijoille, ovat jättäneet tämän tosiasian huomiotta.

Muuan kollega jaksaa ihmetellä, miksi kaunokirjallisen teoksen, etenkin runouden, vastaanotossa aina kiinnitetään huomio lauseeseen. Kirjailijalla joko on tai ei ole ”hyvä lause” – mitä se sitten tarkoittaakaan. Niin, mitä se tarkoittaa?

On teoksia, joista tuntuu mahdottomalta irrottaa sitaattia. Luku-kokemus voi olla huikea, mutta kun sitä koettaa toiselle todistaa tarkkaan valitun sitaatin avulla, teksti yhtäkkiä tyhjenee voimastaan. Lässähtää pannukakuksi. Kritiikki on tämän ongelman kanssa tekemisissä jatkuvasti. Sitaatti ei lämmitä eikä valaise. Se on kriitikon tekstin sisälle väkivalloin pulttaama alaston orpo raukka, erossa omistaan. Proosan, toisinaan myös runon, lauseet kaipaavat usein ympärilleen lausetta laajempia tekstikokonaisuuksia ollakseen omassa elementissään. Ehkä tästä syystä ”hyvän lauseen” ylistys on jonkin sortin (itse)petosta?

*Design* on siitä jännä kirja, että sitä lukiessa tekee mieli irrottaa, repiä erilleen, ottaa rivillinen sieltä täältä ”käyttöön”. Tekee mieli ”ostaa” lause, mihin Kalinin vahvasti tyylitelty kieli epäilemättä pyrkiikin. Kuten Kalin toisaalla huomioi, design liittyy ”ostohaluntekokykyyn”<sup>19</sup>. Designatut kirjat sekä kirjojen sisältämät designatut sanat – lauseet, virkkeet, kappaleet, luvut, osiot – kamppailevat tässä siinä missä muutkin markkinoille tuodut tuotteet.

Samaan aikaan *Design* tekee tyhjäksi moiset irtirepimiset. Sen lauseet eivät ole käyttölauseita, implantteja tai ostettavia tuotteita. Aforistisesta pohjavireestä huolimatta niitä on vaikea kuvitella muihin konteksteihin, huoneentauluksi, mietelausekokoelmaan. Ehkä *Designin* lauseet ovatkin Bonk-tavaroita?

Neljäs *Designia* ja *Hyvän yön puistoa* väljästi yhdistävä piirre on niiden pyrkimys luoda analogioita esinemaailman ja kielen välille.

---

<sup>19</sup> Kaj Kalin: ”Finnish Design kuoli, so what?” Johannes Ekholmin toimitaman, Designmuseon Don’t Shoot the Messenger -näyttelyn yhteydessä julkaistun teoksen *Graafinen suunnittelu. Käytännöt, tekniikat, strategiat* arvostelu (*Helsingin Sanomat* 13.10.2013). *Designissa* ostohaluntekokyky ilmaistaan näin: ”Tavara piileskelee muodossaan, koska haluaa selvitä kassalle hengissä.” (s. 36)

”Tuotteen tiedostamaton on tuotanto. [...] Tuotteella on kerronnallinen rakenne, joka perustuu *tiettyyn* näkökulmaan”, *Design* väittää (s. 36). Shoppailun syyt voisi kaapia strukturalistien juonirakenteiden kuvauksista (hirviön voittaminen, ryysyistä rikkauksiin –kaava jne.) Ja vaikka esineen ei romaanin lailla tarvitsisi olla ”uskottava” (ks. tämän esseen avaava Kalin-motto), on se romaanin tavoin kovin, kovin altis tulkinnoille: ”Kun esine puhuu, se ei yleensä sano mitä tarkoittaa, kunhan viettelee ja oireilee, mokoma.” (s. 36)

*Hyvän yön puiston* myrkyttäjät vaalii kenkää kuin koiranpentua: ”Hän on arvostanut jokaista esinettä täällä ja antanut yhdelle nimeksi kenkä, ottanut sen syliin.” (s. 36) Myrkyttäjät on siis nimeäjä, tai oikeastaan Luoja-Nimeäjä, koska hän operoi yleiskäsitteillä – kuu-linko jonkun jo mainitsevan sanan ”Derrida”?

Esineitä ja kieltä vaalitaan, elotonta inhimillistetään<sup>20</sup> ja inhimillistä esineellistetään molemmissa teoksissa. Sekä Kalin että Järventausta etsivät tilaa ei-inhimillisille, ihmiseen palautumattomille näkökulmille: ”Miltä käsi tuntuu kivistä? Miltä uimari tuntuu vedestä? Miltä sanominen tuntuu suusta? Miltä poimija tuntuu mustikan juuresta? Miltä poranterä, sädejäte ikikalliosta?” (*Design*, s. 133) *Hyvän yön puiston* Laatikko-jaksossa, jossa Järventausta eläytyy laatikon kokemusmaailmaan, on jopa kehityskertomuksen aineksia.

Koska molemmissa teoksissa kielessä oleminen on olemassaolon ydintä, ja koska parafrasit ovat p:stä, päätän esseeni kahteen loppumottoon, joiden toivon heittävän jos ei lämpöä niin ainakin valoa kaiken edellä kerrotun ylle.

On perusmuoto, taipumaton substantiivi. On vartalo, ei suffiksia.

Olen olemassa, *kyllä!* mutta *miten?* Se ei selviä.

– Kaj Kalin, *Design* (s. 169)

Tiedän, miksi olen täällä. En pysty sanomaan sitä.

– Silja Järventausta, *Hyvän yön puisto* (s. 63)

---

<sup>20</sup> ”Kun laite on älynnyt sinut, tee palvelus: joustaa nopeus- ja mukavuusvaatimuksissa. Tästä laite rentoutuu ja kumppanustuu.” (*Design*, s. 79) Kenkä laitetaan laatikkoon, ”jossa se voi kasvaa hyväksi ja iloiseksi kengäksi” ja ”nauraa iloisesti, vaikka sitä kiristäisikin kasvoista, nahasta” (*Puisto*, s. 37).

## **Sanat näyttävät, kädet todistavat** Kaj Kalin: *Design*

TÄLLAINEN TEOS VOISI OLLA PAITSI KAMMOTTAVA MYÖS HYVIN RASITTAVA.

Mutta Kaj Kalinin *Design* on kirjoitettu ennen kaikkea lukijalle. Se on lukijan teos, lukijan tila. *Design* merkitsee aitoa kohtaamista. Se on tekstinä, ajatuksina, puheena jatkuvasti läsnä, se on pinnalla ja syvällä. Lukija nauraa ääneen Kalinin vahvan näkemyksellisyyden ja täsmällisten havaintojen herättämästä ilosta.

Teoksen monipuolisuus ällistyyttää: se on analyysi, puheenvuoro, proosateos, hyvin pitkä aforismisarja, sähkösanomia, runoelma, tiesmikäläie. Kollaasi se on. Tekniikaltaan ja tyyllillisiltä ominaisuuksiltaan se koostuu listauksista, kerronnasta, interjektioista, faktasta, fiktiosta... ja näiden sisään madeleineleivottuna valtavasta Varastosta, designtietoudesta. *Design* vaikuttaa olevan kaikesta kaikkea, kaikille.

Kalin ottaa liberaalisti lähes minkä tahansa kuvion tai muodon ja käyttää sitä omiin tarkoituksiinsa. Kalin yhdistelee tajunnanvirtamaisessa kielellisessä palapelissään muista yhteyksistä tuttuja ilmaisuja, historiaupotuksia, ”lehtikieltä”, nonsensea (*titityy!*) valtavaan määrään detaljeja ja tietovarastoa – ja onnistuu luomaan vaikutelman vahvasta fyysisestä ja filosofisesta läsnäolosta. Lukija käy penkomassa näin avattua Varastoa, *lukeutuu* sinne yhä uusia reittejä.

*Design* on polyfoninen teos, fokalisoijat vaihtelevat romaanimaisesti: irvokkaanoloisia ohjeita Aalto-yliopiston hakuprosessia varten, ääniä luennoitsijan suusta, konsultin suusta, myyntimiehen suusta, myyntimiehestä ja kaikesta, kommentteja syydetään koko ajan edestä ja sivulta, monen monet äänet tulevat läpi, näkyviin: nykymaailman osuva analogia sirpaleisuudessaan. Viihde on tapana tarjota maittavien, sopivien annoksin, mutta *Designin* jokainen pirstale on niin terävä, että kokonaan nieleminen onnistuu vain vähin erin;

märehtien; satakertaisesti. Sen yksityiskohtia jää tunnustelemaan pitkään.

Kalin ottaa suuria vapauksia ja osoittautuu ennakkoluulottomaksi kirjoittajaksi. Mikä muukaan sopisi muotoilua laajasti käsittelevän teoksen formaatiksi kuin avoin, täysin vapaa muoto?

Kalin kirjoittaa hyvin. Myös kieli poskella, rumankauniisti kirjoittaa hän. *Design* on vakuuttavalla ja vaikuttavalla suomen kielellä laadittu kuusiosainen tekstikollaasi, joka on kaikkea muuta kuin hajuton ja mauton: siitä heijastuu vahvasti kirjoittajan oma asenne aineen ja ideoiden historiaan. Samalla on selvää, että kyse on yhden aikakauden kiteyttäjän ja tulkin muotoiluista.

### ~ Väliotsikko ~

Kalin ohjaa lukijan huomion tärkeisiin yksityiskohtiin, joita ei muuten tulisi erikseen ajatelleeksi. *Designin* lukeminen merkitsee mainittua läsnäoloa: paneutumista, herättämistä, esille ottamista, huomion suuntaamista.

Ajattelenko yleensä arkipäiväni keskellä esimerkiksi sitä tosiasiaa, että myös titaaniruuvi on designia? Se jos mikä on suunnittelun tulosta. En ajattele, mutta Kalinin teoksen myötä nämä selviöt tarjoutuvat vastaanottavaiselle mielelleni tarkkailun ja pohdinnan kohteeksi. *Design* aidosti kiinnittää huomion sellaiseen objektiin ja seikkaan, jota ei erikseen tule ajateltua loppuun saakka. *Design* aidosti ilahduttaa, virkistää ja havahduttaa.

Esimerkkejä riittää teoksessa siinä määrin, että palaan hetken päästä hiukan tarkemmin pariin kuvaavaan tapaukseen (toisena juuri titaaniruuvi) ilmentääkseni sitä, miten yltäkylläinen *cornu copiae* Kalinin teos käytännössä on, miten se pursuaa oivalluksia yksittäisten kuviensa, lauseidensa, huomioidensa ja viittaustensa kautta.

Myönnän auliisti, että kaltaiselleni maallikolle design-käsitteestä tulee kaikkein ensimmäiseksi mieleen esteettisyys, funktionaalisuus, valmistettavuus ja tuotantokustannukset. Harvan aikuisille suunnittelun objektin tai konseptin kohdalla mietin lähtökohtaisesti vaikkapa turvallisuutta. *Designia* lukiessa huomioni ohjautuu myös melkoiseen itsestänselvyyteen: mietin, mitä tarkoittaa, että jokin on suunnattu ja suunniteltu ylipäätään *ihmiselle*. Kalinin teoksen suuri potentiaali perustuu paljolti juuri ihmiskeskeisyyteen. Miten ihmisen olosuhteita (kaikkea meitä ympäröivää) on helpotettu ja parannettu?

## Titaaniruuvin ja luun liitto

Lukemisen voi aloittaa mistä vain kohdasta. Voidakseen ymmärtää Kalinin *Designia* lukijan ei tarvitse seurata mitään aiempaa pohdintaa. Teoksen fragmentit eivät itsessään ”johda mihinkään”. Tämän tähden se, mitä itsekseni kutsun perinteisen proosan kaarilukukokemuksen *saturaatiopisteeksi*, ei *Designissa* tule milloinkaan vastaan: *Design* ei ole ”rakentamassa” mitään.

Tyylillisesti teos on heinäsiirkka tai muu gertrudesteinhyönteinen: ehdottoman fragmentaarinen, ehdottoman hypähtelevä. Teos muodostaa ehdottoman epäkaaren. Hypähtelevyys ei häiritse lukemista: Kalin on onnistunut rakentamaan teoksen siten, että kaikki on mahdollista. *Design* on Suuri Sateenvarjo, jonka alle Mahtuu. Välillä luen puhtaan kerronnallista materiaalia, joka yhtäkkiä jatkuu tarkkana, spesifinä tietona: iskuina.

Kalin upottaa kyntensä, sieraimensa, kaivinkoneensa, metallinpaljastimensa milloin mihinkin maaperään, humukseen, komposiittiin, kultajauheeseen, glitteriin... Yllättäviä vetoja ja siirtymiä kohtaa tämän tästä – lukijana jään odottamaan: mitähän seuraavaksi? Mitä nyt tulee, mitä tapahtuu? Mitä sanotaan muovin ja liikenneympyröiden ja prinsessapatjaherneiden ja suupuhalletun musliinikristallin ja muiden lukemattomien yksityiskohtien jälkeen? Mitä sanotaan lukemattomien yläkäsitteiden jälkeen? Mitä sanotaan Hiroshiman ja Nagasakin (kun ”täydellisimmän *designprosessin* esimerkit pudotettiin”) jälkeen?

Kalinin teksti on jatkuvassa liikkeessä, mikään ei pääty, pysähdy, lakkaa, haihdu.

Teokselle ominaista ovat yllättävät ketjutukset, yllättävien aineiden alkemistinen yhteen tuominen. Näin lukija ilahtuu *aidon havahtumisen* eli oivalluksen äärellä. Nauroin usein ääneen lukiessani – näkemisen voimasta, ilosta. *Design* herättää myös voimakkaan jakamisen vietin: ”Kuunteles tätä, entä tämä, kuuntele!”

Poimin nyt pari yksittäistä tapausta *Designin* loputtomilta vaikeavista esimerkeistä, jotka inspiroivat minua lukijana. Ylipäättään tässä lukijaan vahvasti suuntautuvassa teoksessa minua kiehtoo ja puhuttelee sen kyky kiinnittää huomioni niin moneen tuttuun seikkaan, jotka ovat todellisille havainnointimekanismeilleni käytännössä lähes vieraita.

Titaaniruuvin ja luun liitto. Niin häikäisevän upea, että siitä täytyy saada

röntgenvedos sohvaseinälle. Ulko- ja pintakauniin kääntöpuolella on anatomian ja fysiologian rinnakkaistodellisuus. (*Design*, s. 32)

Titaaniruuvin ja luun liitto kiinnostaa minua, koska siinä esiintyy

- a) keinotekoisien objektin & luonnon muovaaman kudoksen yhtymä
- b) elävän & kuolleen aineksen yhdistelmä

En todellakaan voi väittää, että olisin aiemmin miettinyt tätä asiaa juuri tämän kombinaation kohdalla. Se johtuu empiirisen tiedon puutteesta: titaaniruuvi tunkeutuu anatomian ja fysiologian liittoon, johon se luonnollisista syistä ei alun perin kuulu. Tätä liitosta en omassa ruumiissani ole päässyt todistamaan – mutta *Designissa* liitos esitetään (*röntgenvedos sohvaseinälle!*) niin kauniina, että melkeinpä haluaisin saavuttaa tuon omakohtaisen tiedon.

Huomaan miettiväni myös, miltä mahtaa tuntua, kun täytyy luopua mainitusta liitosta (eli kun titaaniruuvi poistetaan kehosta).

Lueskelen *Designia* sieltä täältä, eteen- ja taaksepäin, mutta huomaan palaavani titaaniruuviin yhä uudelleen. Siinä on kiteytettyä jotakin merkittävää, ja lopulta näen fragmentin loppuun asti.

Näen:

Anatomia: miten x on rakennettu.

Fysiologia: miten x toimii.

Design: miltä x näyttää ja millä tavalla x on käyttökelpoinen.

Lyhyesti vielä toinen näyte ehtymättömän oloisen detaljarven hedelmistä:

Sanat näyttelevät, kädet todistavat. Todellisimman designin paras esimerkki on leikkaussali. Tai hammaslääkärin tuoli. Muu on chillausta, markkinointia, teeskentelyä ja vedätystä. (*Design*, s. 114)

Hammaslääkärin tuoli: miten tuttu, miten muistoja herättävä, miten kammottavakin monelle meistä! miten vähän sitä edes *haluaa* ajatella omassa arjessaan – ne äänet, ne hajut...

*Designin* usuttamana annan kuitenkin uuden mahdollisuuden kyseiselle esineelle ja uhraan sille muutaman tovin. Tajuan, että hammaslääkärin tuoli on äärimmäisen pitkälle viety tuote (myös omassa hintaluokassaan): siihen kuuluvat porat, suihkut ja muut

välineet (en tunne alan terminologiaa), sen pitää liikkua eri tavoin, se on osa tutkimus- ja hoitokokemusta hoidettavineen ja hoito-henkilökuntineen.

Ja entä *sanat näyttelevät, kädet todistavat*? Nähdäkseni tässä on yksi *Designin* onnistuneista kiteytyksistä: sanat ovat vain sanoja, puhe vain puhetta – mutta **tekeminen** on käden asia: se tulee käsistä, tapahtuu käsillä. Mainosmies voi puhua mitä vain. Mutta vasta tekeminen todistaa sen, *toimiiko tämä*.

## Merkityksellinen sisältö ja muoto

Palataan alkuun. Mitähän alun perin edes odotin tällaiselta kirjalta? Esineitä ja konsepteja? Kuivakkaa, oppimestarimaista von oben – tarjontaa? En tiedä, enää. Kuten totesin, tällainen teos voisi olla kammottava, *todella*. Mutta Kaj Kalinin *Design* on erittäin ihmiskeskeinen. Ihmisen biologiaan, lisääntymiseen, seksiin sekä terveydenhuoltoviittauksiin palataan teoksessa jatkuvasti, niihin siirrytään yllättäviä reittejä, niistä joudutaan uusiin yhteyksiin äkillisillä, riemastuttavilla loikkauksilla ja silloituksilla. Tämä menettelytapa liittyy moniin funktioihin. Ensimmäisenä huomioin genreen liittyvän: tämä on fiktiota, non-käsikirja. Ja sitten: tämä teos on syvästi *inhimillinen*.

Ennen kaikkea: *Design* on, kuten sanottu, liikkeessä, esineellistämistä ironisoiden, pois esineistä, kohti ihmistä. Teoksessa kerrotaan *disegno*-käsitteestä: ”*Disegno* tarkoitti ajattelua kypsyttelevää luonnostelu- ja piirustustaitoa sekä sommittelun tajua. *Disegno* oli perusteellista pohjatyötä, olipa kyse rakennuksesta, veistoksesta, maalauksesta tai tykistä. *Disegnoon* perustuvassa työssä oli *merkityksellinen muoto*.” (*Design*, s. 65)

Kaj Kalinin *Design* tarjoaa lukemattomin hypähdyksin, vivahtein, esimerkein ja välähdyksin toisteisen, vakavan, eettisen kysymyksensä:

*Mikä on aidosti merkityksellistä?*

Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran palkinto myönnetään teokselle, joka on *rikastuttanut suomalaisen proosan mahdollisuuksia*. *Design* on rikastuttanut. Teos on itsenäinen uusi avaus ja persoonallinen näkökulma myös genren ongelmaan: se yksinkertaisesti ja suveenisti asettuu perinteisten luokitusten tuolle puolen.

## 18 syytä palkita Leevi Lehto *Ulysses*-käännöksestä

### I

Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuuspalkinto annetaan Leevi Lehdolle James Joycen *Ulysses*en, ulkoisilta ja sisäisiltä viittaus-suhteiltaan ylittämättömän tiheän klassikkoromaanin, viitoitetun tarkasta, oivaltavan etäännyttävästä ja parhaimmillaan virtuoosi-maisesta suomennoksesta, josta kaiken muun ohella avautuu kiehtova näköala paitsi 1900-luvun romaanikirjallisuuden historiaan myös suomenkielisen bonzai-modernismin surulliseen historiaan.

### II

Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuuspalkinto jaetaan kerran vuodessa sellaiselle edellisenä kalenterivuonna julkaistulle suomenkieliselle proosateokselle tai -käännökselle, joka on oivallisella tavalla rikastuttanut suomenkielisen proosan mahdollisuuksia. Mitä tämä tarkoittaa Leevi Lehdon *Ulysses*-käännöksen osalta?

Vastaus 1: Leevi Lehto palkitaan, koska Auringon härät, Lehdon proseduraalinen suomennos *Ulysses*en neljännestätoista luvusta, ei ole pelkkä käännös vaan itsenäinen suomenkielinen kaunokirjallinen kokonaisuus ja sellaisena olennaisesti onnistuneempi kuin Pentti Saarikosken suomennos vuodelta 1964. Samalla periaatteella eli jotakuinkin kronologisesti etenevien pastissien sarjana toteutettua alkuperäistä suomenkielistä proosatekstiä, romaania, novellia tai edes esseetä ei kerta kaikkiaan tule mieleen, mikä on lisätodiste sille, että suomalainen modernismi ei koskaan päässyt *Ulysses*essessaan kuin korkeintaan puoliväliin.

Vastaus 2: Leevi Lehto palkitaan, koska hänen suomennoksensä tuo lukijan ulottuville samassa paketissa sekä huolellisesti käännetyn mestariteoksen että sitä nykyisin erottamattomasti ympäröivän tulkinnallisen ja tutkimuksellisen kehyksen (toki siinä yhteydessä lukijaa laskelmoidun assosiativisesti omiin löytöihin johdatellen). Intensiivisessä ja äärimmilleen viritetyssä intertekstuaalisuudessaan



(tekisi mieli sanoa laadullisessa ja määrällisessä hyperintertekstuaalisuudessaan) *Ulysses* on niitä harvoja modernistisia romaaneja, joita ei pidä eikä kannata suomentaa ilman yli 5000 selittävää viitettä.

Vastaus 3: Leevi Lehto palkitaan, koska hänen suomentamansa teos on yhä edelleen yksi 1900-luvun tärkeimmistä romaaneista, jonka mahdollisimman yksityiskohtainen ymmärtäminen on tärkeää niin kirjallisuushistorian kuin nykyisten tekstinkierätyks- ja muokauskäytäntöjen kannalta. Lisäksi *Ulysses*-käännös suorastaan tyrkyttää mahdollisuutta arvioida uudelleen suomalaisen modernismin (eli sen mitä ”meille” on onnistuttu modernismina myymään) suhdetta eurooppalaiseen ja amerikkalaiseen modernismiin.

### III

Perinteisillä kirjallisuuden arviointifoorumeilla kuten *Helsingin Sanomissa* ja *Parnassossa* julkaistut Lehdon *Ulysses*-suomennoksen kritiikit (dosentti Janna Kantola ja ylioppilas Pauli Tapio) ovat tasapainoilleet asennevammaisen tietämättömyyden (Tapio) ja innottoiman mitäänsanomattomuuden (Kantola) välillä. Onneksi *Kritiikki-lehdessä* (syksyllä 2012) julkaistussa Lauri Niskasen artikkelissa ”Kääntäjän Odysseia. James Joycen Odysseuksen suomenkieliset käännökset” on kunnolla paneuduttu arvioimaan Lehdon ja Saarikosken *Ulysses*-suomennoksia käännöstutkimuksen näkökulmasta. Perusteellisempi arvio sisältyy Niskasen tekeillä olevaan väitöskirjaan intertekstuaalisen rakenteen kääntämisestä James Joycen *Ulysses*in käännöksissä, mutta myös Mahdollisen Kirjallisuuden Seuralla on syytä kiittää Lehdon suomennosta samasta syystä kuin Niskanen: se on mahdollisimman erilainen kuin Saarikosken käännös ja sellaisena huomattavasti huoleellisempi ja vähemmän virheellinen. Avoimeksi kysymykseksi tietenkin jää, kuinka monta suomenkielistä virtuoosia lopulta tarvitaan kääntämään yksi irlantilainen virtuoosi haudassaan ja haudastaan saati haudan lepoon.

### IV

Lukijalle ensimmäinen selkeästi ja välittömästi havaittava ero Saarikosken ja Lehdon suomennoksissa on Lehdon käännökseen sisältyvät yli 5000 alkuteosta täsmentävää ja sen intertekstuaalisen koneiston toimintaa tarkentavaa ja paikantavaa alaviitettä. On ollut mielenkiintoista ja hämmäntävää havaita, kuinka paljon uuden *Ulysses*-käännöksen alaviitejärjestelmä on kiusannut ja kiusaa joitakin lukijoita ikään kuin viitteitä ei voisi halutessaan ohittaa. Niiden

olemassaoloa ei tietenkään voi unohtaa, mutta en ymmärrä, miksi alaviitteiden pitäisi häiritä (niihinhan voi turvautua vain halutessaan). Lehdon rakentama ja valikoima viiteaparaatti ei ole tiukan tieteellinen (ja voisimme kysyä mitä sellainen *Ulysses*in kohdalla lopulta tarkoittaisi), mutta se on silti sekä stimuloiva että etäännyttävä osa kokonaiskäännöstekoa ja -teosta ja enemmän kuin vihjaa, että modernismia olisi taas kerran (tai kerrankin) luettava ajatuksella ja antauduttava virran vietäväksi muuten kuin vain uppoamalla siihen. Käännös siis vastustaa epämodernia mielihyvälukemista tekemättä sitä millään muotoa mahdottomaksi.

Viitteet johtavat lukijan *Ulysses*in ensyklopediseen, intertekstuaaliseen ja kulttuuriseen laahukseen, joka 90 vuotta alkuteoksen ilmestymisen jälkeen on jo olennainen ja erottamaton osa teosta. Lukija voi toki parhaansa mukaan pyristellä tätä pinnanalaista pyörrettä vastaan, mutta yrityksen onnistuminen on yhtä todennäköistä kuin Raamatun irrottaminen teologiastaan. Viitteiden antia ja merkitystä on itse kunkin helppo testata lukemalla jokin romaanin luvuista tai vaikka kaikki kahdeksantoista lukua kahteen kertaan, ensin ilman viitteitä ja sitten viitteiden kanssa. Alaviitteiden häiritsevyydestä tai tarpeettomuudesta valittaminen kielii muutenkin vakavista puutteista valittajan lukutaparepertuaarissa, sillä tällainen lukija ei liene kotonaan sen enempää tieteellisen tekstin kuin sivuja ja aukeamia ergodisesti siivuttavien esteettisten käytäntöjen parissa.

## V

Leevi Lehdon *Ulysses*-käännös siirtää Pentti Saarikosken 1960-luvun käännöksen historiaan siitä huolimatta, että tämän perintöä hartaasti vaaliva kuolleiden tutkijoiden seura ei ehkä haluaisi asiaa tunnustaa. Kummallakin käännöksellä on toki hetkensä ja puolensa eikä ole Saarikosken vika, ettei hänellä ollut 1960-luvun alussa käytössään nykyisen Joyce-tutkimuksen tuloksia. Silti Lehdon käännös tuhansine viitteineen tehnee lopullisesti selväksi ainakin nämä itsestään selvät olennaisuudet:

*Ulysses* on poikkeuksellisen intertekstuaalinen ja intertekstuaalisuudelle rakentuva romaani, kierrätyskeskus, joka toistaa, uusintaa ja muokkaa yhtä lailla korkea- kuin populaarikulttuurin aineksia.

Tajunnat tai tietoisuudet, joiden läpi romaanin kerronnallinen informaatio siivilöityy ja siivilöidään, eivät ole itsenäisiä tai toisistaan erillisiä vaan lainojen, sitaattien, muunnelmien, täydennysten, havaintojen, muistikuvien, assosiaatioiden, ennakoitien, fanta-

sioiden ja enemmän tai vähemmän jaetun kulttuurisen laina- ja hylkytavaran kautta toisiinsa sidoksissa.

*Ulysses*in kerrontastrategiat eivät palaudu vain erilaisiin tapoihin esittää tietoisuutta, koska osa teoksen luvuista (kuten Auringon härät ja Kirke-episodi eli luvut XIV ja XV) toimivat omalla diskursiivisella logiikallaan, joiden tuottamaa fiktiivistä maailmaa on epätoivoista yrittää palauttaa romaanihenkilöiden tietoisuuteen. Tästä näkökulmasta *Ulysses* ei välttämättä huipennukaan viimeiseen lukuun ja Molly Bloomin kuuluisaan monologtiin, jossa erityisesti välimerkittömyys luo vaikutelman virtaavuudesta (joka on yllättävän helpposti käännettävissä normaalia tai normaalimpaa syntaksia noudattavaksi loogis-lineaariseksi puhettavaksi).

*Ulysses* on irlantilainen ja kreikkalais-juutalainen, poliittinen ja kosmopoliittinen romaani eikä suinkaan idiosynkraattiseen kielelliseen solipsismiin vetäytyvä irtiotto maailmasta.

## VI

Modernismikeskustelun monilla väärinkäsityksillä (joista edellisessä osiossa mainittiin vain muutama) on yhteytensä siihen mitä voisi kutsua suomalaiseksi bonzai-modernismiksi ja sen heiveröiseksi itseymmärrykseksi, jossa modernismin määreet koostuvat muutaman pelkistettyä tyyliä kuvailevan adjektiivin ryppästä (ns. vapaata rytmiä, vapaata mitta ja kuvallisuutta koskevan puritanismin lisäksi) ja rakentuvat käytännössä täysin proosakirjallisuuden ulkopuolella eli suomenkielisessä lyriikassa 1950-luvulla saavutetun perinteisen ja modernistisen runouden välisen laihan kompromissin pohjalle.

Jälkiviisasta ärtymystä ja ihmettelyä tuntien voimmekin vain kysyä, miksei kenellekään tullut mieleen rakentaa suomalaisen modernismin diskurssia ensisijaisesti tai esimerkiksi Volter Kilven *Saaristosarjan* (1933–1937) ja Irmari Rantamalan *Harhaman* (1909) väliselle jännitteelle. Tai jättää Tuomas Anhava meditoimaan näivetymistään englannista kääntämiensä japanilaisten runojen äärelle ja lähteä parantelemaan Alex Matsonin, suomenkielisen kirjallisuuden ensimmäisen Joyce-tuntijan, *Romaanitaidetta* (1947). Paavo Haavikon *Talvipalatsissa* (1959) tunnetusti matkataan tunnetun kielen läpi paikkaan, jota ei ole. Kaikki kunnia Haavikolle, mutta Joycen matka tunnettujen kielten läpi kaupunkiin, joka on Dublin, ei voisi olla erilaisempi, modernimpi eikä kosmopoliitimpi.

## VII

Jo varhaiset Joyce-tutkijat 1930-luvulla pitivät *Ulyssesta* kaksijakoisena teoksena ja tämä jakautumisen, taittumisen tai kahdentumisen tunne yhdistää myös monia myöhempiä *Ulysses*-tulkintoja. Katkoskin yleensä paikannetaan suunnilleen samaan kohtaan eli noin lukujen X ja XI paikkeille, joskus jo luvun VII jälkeen, mutta osien ja prosessien nimet vaihtelevat kunkin tutkijan mieltymysten mukaan.

Brian McHalen (1992) luennassa jako hahmottuu hieman toisin, sillä siinä jälkipuoliskolle sijoittuvat luvut X–XII ja XIV–XVII (ja joissain tapauksissa myös luvut VII, XIII ja XVIII). McHalen mukaan *Ulysses*en jälkipuolisko kehittää alkupuoliskon sovinnaisempaa modernismia äärimmäisyyksiin asti sillä seurauksella, että *Ulysses* on samanaikaisesti sekä proosamodernismin keinovalikoiman vakiinnuttava malliteksti että sitä parodioiva, paisutteleva ja liioitteleva postmodernistinen teksti. Tämä hieman kummallinen käsitys johtuu siitä, että McHale yhdistää tietoisuuden liikkuvuuden, kertojan takaaman fiktiivisen maailman stabiiliuden ja tästä seuraavan epistemologisen huojunnan modernismiin ja *Ulysses*en helpompaan puoliskoon ja vastaavasti maailman liikkuvuuden ja diskurssien ontologisen säröilyn ja yhteismitattomuuden postmodernismiin (tai siistitystä ja tyypitetystä modernismista poistettuun avantgardepoetiikkaan) ja *Ulysses*en kääntöpuoleen.

## VIII

Näin tehdessään McHale luo *Ulysses*esta kirjallisuushistoriallisen ongelman, koska se on puoliksi modernistinen ja puoliksi postmodernistinen teksti (ja lisätäkäämme, että sellaisena McHalen kristallipallossa liian varhainen suuntausten välinen silta ja sekateksti). Ratkaistaanpa ongelma Helmut Lethenin (1986), John Frow'n (1986) tai McHalen tapaan, *Ulysses* on joka tapauksessa ajasta tai ajastaan irrallaan. Tilanteen ratkeamattomuuden ymmärtämisellä on kuitenkin strategiset etunsa.

Jos oikeaa eli vakiintunutta eli tarpeeksi toistettua modernismia on vain *Ulysses*en ensimmäinen puolisko, olipa se programotelefonisesta gramofonista kultuna levyn a- tai b-puoli, modernismista on silloin suodatettu pois 1900-luvun alkupuolen lukuisten avantgardeliikkeiden poetiikat. Jos myös *Ulysses*en toinen puolisko on modernismia, joka enemmän kuin vain enteilee postmodernismia, niin kirjallisuushistoriallinen periodisaatio häiriintyy pahem-

man kerran. Olennaista on ehkä kysyä mitä väliä tällä on ja vastata, ettei juuri mitään.

Jos taas Gertrude Stein ja James Joyce ovat vain ja ainoastaan modernisteja, niin on melkein pakko kysyä, miksi ja miten samaan ryhmään voidaan tai pitäisi voida yhdistää myös Thomas Mannin ja Franz Kafkan kaltaisia kirjailijoita. Jos sen sijaan kysytään, miksi suppea ja monoliittinen käsitys modernismista jäi voimaan ja klassisen avantgarden poetiikat katveeseen, päädytään yhtäältä ontuviin historiallisiin selityksiin (ja sattumiin) ja toisaalta ei niin kaukaa haettuun ajatukseen, että perusmodernismi oli helpompi hyväksyä, sitä oli helpompi jäljitellä ja lopulta myydäkin kuin riidanhaluisempaa avantgardea. Tai siihen, että Joyce oli kaiken muun taidokkuutensa lisäksi myös parempi surrealisti kuin surrealistit, kekseliäämpi dadaisti kuin dadaistit, voimallisempi ekspressionisti kuin ekspressionistit ja vähemmän militantti, mutta kauempana tulevaisuudessa kuin futuristit.

Postmodernismi ei tietenkään palaudu klassiseen avantgardeen, ja on hyvinkin mahdollisuuksien rajoissa, että etsivä löytää postmodernistisesta kirjallisuudesta samankaltaisen jaon kanonisoituu ja villiin kantaan kuin modernismistakin. Vielä tärkeämpää olisi vähitellen hylätä selitysvoimaltaan vähäiset sateenvarjokäsitteet ja yksittäiset modernismi-, postmodernismi- ja avantgardekonstruktiot tai ainakin olla luulottelematta että ne olisivat sopivia laskuvarjoja jo tutkitulle ja tunnetulle maaperälle. Modernismin, avantgarden ja postmodernismin muodostamassa kentässä liikkuu ja sekoittuu jatkuvasti yhä laajeneva pienempien poetiikkojen, keinovarojen ja esteettisten ja poliittisten pyrkimysten kirjo, johon *Ulysses*kin 18 lukua eri tavoin sijoittuvat. Niistä voisi aloittaa.

## IX

Tämäkään ei vielä riitä, koska kirjallisuushistoriallinen paikannus edellyttää nykyisin vähintään kolmiomittausta, jossa osapuolina ovat modernismi–postmodernismi–jatkumon (tai niiden välisen pahan akselin) lisäksi sekä koko 1900-luvun kirjallisen avantgarden lukuisat poetiikat että Oulipon traditionalistinen proseduraalisuus (jonka valossa muutamia *Ulysses*in lukuja olisi kenties syytä lukea). Näin saavutettua perusymmärrystä on syytä tarkentaa poimimalla tai löytämällä uudelleen romaanikirjallisuuden monikulttuurisesta historiasta sellaisia *Ulysses*in oletettuja, kuviteltuja ja hypetettyjä sukulais- tai sisarteoksia kuin vaikkapa Johann Fischartin

*Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung* (1575, 1582, 1590) ja Cao Qujingin *Guwangyan* (1730) ja jäljittämällä joidenkin *Ulysses*essä käytettyjen tekniikoiden alkumuotoja, kuten toisiaan seuraavia Sterne-, Fielding- ja Smollet-pastisseja anonyymiksi jääneen kirjoittajan romaanissa *The Peregrinations of Jeremiah Grant* (1763). Näillä keinoilla hahmotetun moniulotteisen historiallis-poeettisen verkoston voisi vielä hyväksi lopuksi digitaalisesti muokata vastaamaan teknologisesti muuntuneen ja laajentuneen kirjallisuusmediakentän mahdollisuuksia. Olennaista on, että näihin kaikkiin suuntiin voi nyt lähteä harhailemaan *Ulysses*estä Leevi Lehdon käännöksen suosiollisella avustuksella.

## X

Tutkijoiden lamaannus Joycen *Ulysses*en (ja *Finnegans Waken*) äärellä on inhimillisesti ymmärrettävää, mutta silti ylitulkinnoissa olisi voitu hieman säästellä. On selvää, että *Ulysses* ennakoii ja ironisoi monia siitä esitettyjä näkemyksiä ja kirpoaa yhä notkeasti tavallisempien teorioiden ja lähestymistapojen otteesta. Yhtä selvää on, ettei *Ulysses* ole ”romaanin, joka tekee lopun kaikista romaaneista” (Harry Levin, 1941), koska ei romaanimuodon kehitys pysähtynyt siihen eikä *Finnegans Wake*en eikä mihinkään muuhunkaan romaaniin. Tällainen näiivi näköharha perustuu pitkälti siihen, että Joyce-tutkimus on tulkinta- eikä teorieollisuutta eikä toisin voisi ehkä ollakaan.

Joyce-yhteisön uutteran parviällyn suurin saavutus on huikeasti kasvanut ymmärrys *Ulysses*en intertekstuaalisuudesta ja yhteyksistä tapahtumahorisonttiansa poliittisiin, kulttuurisiin ja sosiaalisiin konteksteihin. Tämän seurauksena solipsistisinkaan marxilainen tutkija ei voi enää Jamesonin (1979) lailla väittää modernismia perusimpulsuiltaan sisäänpäin kääntyneeksi liikehännäksi, koska kummaa tietoisuudet ja tajunnanvirrat ovatkin paitsi muunnelmia toisistaan myös havaintoyhteydessä ulkomaailmaan. Samalla tulee tieteellisesti osoitetuksi myös Joycen ylivertaiselta tuntuva taito kirjoittaa sisäisiltä ja ulkoisilta viittaussuhteiltaan äärimmäisen tiheä romaanin ja luoda verkostojen verkosto, jossa lukijat, tutkijat ja kirjailijat eivät voi olla astumatta ja kulkematta harhaan.

## XI

Sivumennen sanottuna niiden, joilla ei ole tähän halua, kykyä, ymmärrystä eikä uskallusta, kannattaisi suosiolla jättää *Ulysses* lukematta ja arvioimatta sen sijaan että elämöisivät teoreettisen ja

historiallisen tietämättömyytensä, kakaramaisten odotustensa, pinta-puolisten asenteidensa ja unelmahöttötyylinsä voimalla kuten Pauli Tapio *Parnassoon* (4/2012) Jarmo Papinniemen torkkuvuorolla (*graveyard shift*) kirjoittamassa arviossa.

Millaisia muita vajavaisuuden, harhaisuuden, naiiviuden ja tietämättömyyden lajeja kertoja havaitsi Pauli Tapion *Ulysses*-arviossa?

Liian yksinkertaisen käsityksen teoskokonaisuudesta. ("Teos hajoaa kaikkivoipaisuuteensa.") Teiniangstilla ja maailmatuskalla ryyditetyn keskittymistä ja perehtymistä vastustavan periaatteen, jonka varassa voi hylätä kaiken kirjallisuuden – toivottavasti myös ohuen, halvan ja helppolukuisen venäläisen absurdismin. ("Se on asia, johon äärimmäisen tietoinen mieli voi keskittyä välttyäkseen keskittymästä epätoivoiseksi tekevään maailmaan.") Pussy Riotia vastaan mieltään osoittaville Naši-nuorille sopivan moralismin ("skandaalimaisuudestaan, turmeltuneisuudestaan, pornografisuudestaan huolimatta"). Huikaisevan vähäisen kognitiivisen ja emotionaalisen vastaanottokyvyn ("kertomuksen emotionaalisen huipun", "rakkaus henkilöihin", "syntyy toivomus että fiktio olisi totta", "kuilu, jonka ylittämiseen kieli ei riitä"). Läpitunkevan historia-tajuttomuuden ("romaanin teksti on likainen, saastunut, aukkoinen, vailla absoluuttista omaperäisyyttä ja vain tradition tuella kestävä"). Narsismia tihkuvan kyvyttömyyden vastata huutoonsa. ("[M]ikäli teoksen ei haluta jäävän kummalliseksi muistomerkiksi kummalliselta aikakaudelta, olisi etsittävä radikaalisti uusia lukutapoja. Enkä epäile, etteikö sellaisia olisi löydettävissä.") Jos oppimaton prosaisti kirjoittaisi runoklassikon suomennoksesta yhtä ala-arvoisen kritiikin, niin blogosfääri repeäisi inhosta ja kritiikin kritiikistä. Mutta ilmeisesti Tapion kaltainen oppimaton runoilija voi edelleen kirjoittaa proosasta mitä sylki suuhun tuo. Lääkkeeksi suosittelen tekemään saman kuin Leevi Lehto: ottamaan *Ulysses* vakavasti.

## XII

Silti Joycen luoma programotelefoninen ensyklopedia, jollaiseksi Derrida *Ulyssesta* 1980-luvulla luonnehti, on kuitenkin vuoden 1922 (tai 1904) ensyklopedia ja kuten tiedämme, paljon on tieteenkin valtavirroissa (Liffeysta puhumattakaan) sen jälkeen ehtinyt tapahtua. Sama koskee kirjallisuutta, romaania, kerronnan ja fiktion luomisen keinoja, medioita ja teknologioita, jotka vain jatkoivat monipuolistumistaan Joycen jälkeen.

### XIII

Kuten sanottu, *Ulysses*in ensi-ilmestymistä seuranneet yhdeksänkymmentä vuotta eivät ole tehneet pelkästään hyvää Joycen ensimmäiselle mammuttiromaanille. Suurin osa teoksesta on nyt suhteellisen helposti luettavaa ja ymmärrettävää, eikä tajunnan tai toisiinsa ja havaintoihinsa sekaantuneiden tajuntojen esittäminen tavanomaisemmasta poikkeavilla syntakseilla ja lajityyppisiä yhdistellen, muuntaen ja parodioiden ole ihan kaikille enää ihan niin outoa kuin joskus ennen. Joycen käyttämien ja osin kehittelemien keinojen ja tyylien tunnistettavuus samoin kuin verrattomasti tarkentunut ymmärrys romaanin intertekstuaalisuudesta tuovat tajunnan sisällöt lähemmäs nykylukijaa kuin *Ulysses*in tarkoin valikoituneita aikalaislukijoita ja tämän seurauksena myös vuoden 1904 dublinilaisen parvitajunnan sisällölliset rasittavuudet ja puisevuudet tulevat paremmin tutuiksi.

Antiikin klassikot, katolinen perinne, englannin kieli ja kirjallisuus ja Irlannin poliittinen historia tuntuvat monesti tunkkaiemmilta kulkusuunnilta kuin päähenkilöiden ja kertojan arkisemat assosiaatiot ja mielteet, joista etsivä tosin halutessaan löytää myös vanhat valkoisen miehen vakiot rasismista ja seksismistä alkaen (tässä kohdassa en kuitenkaan ajattele enkä muistele hyvällä Volter Kilven omalta modernismiltaan edellyttämää tai siinä suosimaa puhdas-henkisyyttä). Silti jäljelle aina jää Joycen kiistaton kielellinen nerokkuus ja sen toiseksi paras ilmentymä (Hannu Helinin lailla pidän *Finnegans Wakea* vieläkin suuremmassa arvossa kuin *Ulyssesta*).

### XIV

Moniin modernistiaikalaisiinsa verrattuna Joycen *Ulysses* on kuitenkin selkeästi urbaani, kosmopoliittinen, eetokseltaan salliva ja kiihkoilematon teksti eikä sillä ole cantona kaskessaan Poundin fasismia eikä Eliotin anglikaanista ahdasmielisyyttä ja antisemitismiä. Se on myös kompositioltaan virkistävästi vähemmän orgaaninen ja miimeettinen kuin useimmat Virginia Woolfin romaanit tai Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* ja toisaalta älykkäämmin ja piilotetummin antimimeettinen ja epäorgaaninen kuin kollaasilla vasta harjoittelemaan ryhtynyt avantgarde. Lisäksi sen rikokset syntaksia vastaan ovat vivahteikkaampia, notkeampia, mielenkiintoisempia, merkityksellisempiä, paremmin itsensä perustelevia ja vähemmän itseään toistavia kuin Gertrude Steinin loputtomat mekaaniset permutaatiot.

*Ulysses* jakautuu tietysti kahtia myös suhteessa Joycen tuotantoon,



sen helppolukuisimmat ja luonnollistetuimmat luvut viittaavat taaksepäin *Dublinilaisiin* ja *Taiteilijan omakuvaan nuoruusvuosilta* ja vaikeimmat, pääosin teoksen jälkimmäiselle puoliskolle sijoittuvat luvut *Finnegans Wakeen*.

## XV

Judge John M. Woolsey (1933): ”[In] *Ulysses*, in spite of its unusual frankness, I do not detect anywhere the leer of the sensualist. I hold, therefore, that it is not pornographic.”

Mr. Pauli Tapio (*Parnasso* 4/2012): ”Kaikesta skandaalimaisuudestaan, turmeltuneisuudestaan ja pornograafisuudestaan huolimatta se [*Ulysses*] on vain monimutkainen hiekkalaatikko.”

*Helsingin Sanomat* (3.11.2013): ”Pakistanin Taleban etsii johtajaa.”

## XVI

Suomentajan sanassaan Lehto kirjoittaa *Ulysses*en tajunnanvirrasta: ”Ja vastaavasti se, mikä on ’intiimeintä’, onkin usein henkilön asettumista toisten (ja kolmansien) puheeseen: Stephen on sitaattikone, Bloom pseudotieteellisten määritelmien sanakirja. Kääntäjälle tämä tarkoittaa velvoitetta olla ymmärtämättä liikaa, ja yhtä luvatonta kuin olisi kirjoittaa ’Boylan’ silloinkin, kun Bloom mitä ilmeisimmin ’tarkoittaa’ häntä mutta käyttää silti muotoja he, his tai him, olisi lähteä päättelemään, kuka (nainen) hänellä tai kenellä tahansa muulla henkilöllä (tai ’kertojallakaan’) on mielessään, kun hän kirjoittaa ’she’ tai ’her’. Tässä sukupuolisesti neutraalin ’hän’-pronominimme käyttäminen toisi näin aiheetonta lisähämäryyttä. Olen ratkaissut asian ’uudella’ suomen kielen pronominilla, kolmannen persoonan feminiinimuodolla – kuten ’hen’, ’henelle’, jota minua ennen ovat käyttäneet ainakin Ernst Lampén ja Tauno Yliruusi. Luotan, että lukija piankin tottuu siihen (...) eikä saa sielulleen vahinkoa. Joycekaan ei muuten kavahtanut englannin pronominivaraston kartuttamista, esimerkkeinä ’shis’ (henän) ja ’hrim’ (heäntä) jaksossa, jossa Bloom on ’muuttunut’ naiseksi (...).”

Tämän olisi voinut luulla perustelevan hen-uudissanan käytön *Ulysses*-suomennoksessa, mutta Lehdon perustelut täydellisesti sivuuttaen kommentaattorit kiukuttelevat: Tapiosta henin käyttö on absurdia, Kantola sentään tunnistaa ja tunnustaa ambivalentin konservatiivisuutensa henin suhteen, mutta Marja-Terttu Kivirinta kirjoittaa näin jutussaan ”Persoonattomat pronominit” (HS 5.8.2012): ”Suomen kielessä on yksi, yhteinen ja tasa-arvoinen hän

niin naisille, miehille, transsukupuolisille, kaikille. Ruotsi tulee jäljessämme ja matkii, vaihteeksi. (Ja nyt ummistan tiukasti silmät siltä, että Leevi Lehto on tuoreessa *Ulysses*-suomennoksessaan siirtynyt käyttämään hen-pronominia tarkoittaessaan naista. Ei, ei, ei!)”

Sukupuolieron merkintävaihtoehdoista neutraalein olisi kai hän (n) ja hän (m), jonka jatkoksi voitaisiin saksalaisen perustuslaki-tuomioistuimen uunituoretta päätöstä seuraten lisätä hän (&). Tai sitten nainen voisi olla hän ja mies häm. Heittomerkkien, asteriskien ja muiden erikoismerkkien käyttö voisi niin ikään tulla kysymykseen. Lehdon *Ulysses*-käännöksessä hen on kuitenkin pelkkä lukemista helpottava tilapäinen sopimus, joka toisin kuin pelkkä hän-pronominin käyttö ei entisestään vaikeuta tekstin ymmärtämistä vaan poistaessaan kohdekielestä uralilaisen poikkeaman tasoittaa eron suomenkielisen ja englanninkielisen pronominalikoiman välillä (jota tosin Joyce kartuttaa omilla keksinnöillään, joiden kääntäminen onnistuu vain henen kautta). Tietysti hän voisi viitata naiseen ja hen mieheen, mutta siinä tapauksessa kommentaattoreita hiertäviä henejä esiintyisi tekstissä vielä useammin kuin nyt.

Ongelmaksi niin Kantolalla kuin Kivirinnalla näyttäisi muodostuvan etenkin se, että hen tarkoittaa englanniksi kanaa. Toisaalta, jos kanaksi tuleminen tai identifioituminen onnistuu Kivirinnalta noin hyvin, eli jokseenkin puolitiehen, niin ehkä ongelma on jossain muualla kuin kielessä. Lehdon esittämät perustelut kommentoimatta sivuuttavan Kivirinnan silmät suljettuina hokema ”ei, ei, ei” on tosin mitä mainioin antiteesi (ellei peräti perussuomalainen käännös) Joycen ja Molly Bloomin kyllä kyllälle. Suomen kielessä kirjainyhdistelmä hen ei kuitenkaan tarkoita kanaa, se ei tarkoita yhtään mitään ellei toisin sovita tai Kielitoimistosta suositella. Tietääkseni edes umpimielisimmän ja itseriittoisimman nationalismin vuosina 1930-luvulla suomen kieltä ei ehdotettu puhdistettavaksi sanoista ja kirjainyhdistelmistä, jotka jollain toisella kielellä tarkoittavat jotakin (siinäpä olisikin sopiva ohjenuora *Finnegans Waken* osittaissuomenokselle: pois home suomen kielestä).

Tietysti asialla on myös vakava puolensa eli historiallisen tasa-arvokertomuksen uskottavuutta horjuttava pysyvä kulttuurinen vinouma, jossa hän-pronominin luetaan tai käännetään useammin miestä kuin naista tarkoittavaksi (poikkeuksena tästä ovat Mila Engelbergin (2001) tutkimuksen mukaan vain esimurrosikäiset tytöt). Poistuuko vinouma tutkimusta vai pronomineja lisäämällä vai

jollain muulla keinolla, jää nähtäväksi, mutta asiaan palattaneen kolmannen *Ulysses*-suomennoksen yhteydessä.

## XVII

*Ulysses* ja *Finnegans Wake* osoittavat, miksi parhaat romaanit ovat kielellisesti vähintään yhtä nerokkaita, tiheitä, kerrostuneita, vivah-teikkaita, kompleksisia ja kauniita kuin parhaat runoteokset mutta saavuttavat mittasuhteidensa vuoksi niin paljon enemmän kuin ne. Tämä lieneekin ainoa asia, jossa mielipiteeni eroaa Leevi Lehdon käännös>runous>proosa-arvohierarkiasta.

## XVIII

Lopuksi lyhyt yhteenveto James Joycen ja Leevi Lehdon *Ulysses*en ansioista kahden muun palkinnonsaajan sanoin.

Järventausta: Hän halusi tietysti, totta kai, kysyä isosta valkoisesta paperista. Hetkittäin hän oli ulkona ja heikko. Missä oli aikojen saatto, missä varmuus, missä jaksamisen tuolle puolen ylettyvä tenorisointuinen lujuus? Mutta pelko menee ohi. Hän ei ylpeänä osannut katsoa varhain taakseen, koska ajan henki, rakenteelliset vaikeudet, huono järjestelmällisyys, ilmaisun leveys ja tarkoituksella liikkeeseen määrittyvät lauseet lienevät olleet selän takana yksinkertaisena kanavana, jota hänen olisi pitänyt saada vastustaa. Sinun piti päästä sinne, sinä pääsitkin sinne. Oli onnea, hän tiesi sen jo. Se mitä hän täällä rikkoo ei ole täällä pysyvää. Yleisvaikutelma oli lyömätön, kunnianauha selkeästi niin hyvä, pylväs piti paikkansa vertailukohtana. Kaiken aikaa hän oli olemassa. Mitään niin hyvää ja tarkkaa ei ole kuin hänen puheensa. Minä tunnen, että kaikki on hyvin.

Kalin: Joyce on narkoottinen ja strateginen mielentila. Joyce on keston kategoria. Joyce edellyttää tekstitettävää ihmistyyppeä. Joyce on erikoisidentiteetti. Joyce on tiukka käsikirjoitus, joka ylläpitää välineiden ja toimintaympäristöjen tasapainoa. Joyce helpottaa ahdingon jakamista. Kukaan ei tarvitse sitä. Siitä on vaikea tietää mitään.

Makuuhuone-keittiö-makuuhuone, 1.11.–3.11.2013