

“KUN ELÄÄ SELLAISTA ELÄMÄÄ KUIN MINÄ, EI OLE PALJON EROA SILLÄ,
TAPAHTUUKO JOKIN UNESSA VAI TODELLISUUDESSA.”

Toisen kohtaaminen, ruumiinfenomenologia ja postmodernistiset piirteet Pentti Saarikosken *Prahan*
päiväkirjoissa

Reija Korkatti

Pro gradu -tutkielma
Oulun yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Kirjallisuus
Helmikuu 2021

Sisällysluettelo

1 JOHDANTO.....	3
2 TEOREETTINEN KEHYS.....	8
2.1 Päiväkirja lajina.....	9
2.2 Postmodernismin määrittelyjä.....	13
2.3 Ruumiinfenomenologia ja etiikka.....	22
3 POSTMODERNISTISET PIIRTEET PRAHAN PÄIVÄKIRJOISSA.....	26
3.1 Suuret kertomukset.....	27
3.2 Kertojasubjekti.....	33
3.3 Nostalgia, parodia ja viittaaminen.....	39
4 MINÄ, TOINEN JA RUUMIS.....	45
4.1 Minä ja toinen: ruumillisuus ja oleminen.....	45
4.2 Aika ja toinen: eettisen kohtaamisen mahdollisuus.....	51
5 PÄIVÄKIRJAMUODON MERKITYS.....	59
5.1 Kirjailijan päiväkirja.....	59
5.2 Päiväkirjamuodon suhde postmodernismiin ja fenomenologiaan.....	64
6 PÄÄTÄNTÖ.....	69
LÄHTEET.....	72

1 JOHDANTO

Tarkastelen tässä pro gradu -tutkielmassa Pekka Tarkan toimittamia Pentti Saarikosken päiväkirjoja, jotka on julkaistu nimellä *Prahan päiväkirjat* (1998, tästä eteenpäin myös PP). Kyseiset päiväkirjamerkinnot on kirjoitettu marraskuusta 1966 tammikuuhun 1967. Keskityn tutkimuksessa tarkastelemaan teoksen mahdollisia postmodernistisia piirteitä. Lisäksi tulkiten niitä Maurice Merleau-Pontyn ja Emmanuel Levinasin fenomenologisen filosofian kautta. En pyri julistamaan *Prahan päiväkirjoja* postmoderniksi teokseksi – tarkkarajainen lajimäärittely sotisi postmodernistisen taiteen ideaa vastaan – vaan etsin siitä postmodernistisia piirteitä ja mahdollisuuksia. Postmodernistinen taide rikkoo ja kyseenalaistaa aiemmin hyväksytyjä rajoja ja konventioita (Hutcheon 1988, 9). Myös Saarikosken teoksessa on ominaisuuksia, jotka rikkovat esimerkiksi perinteisenä pidettyä ajatusta kaunokirjallisesta subjektista tai tiettyyn kirjallisuuden lajityyppiin kuuluvan tekstin muodosta.

Teoksen päiväkirjamuodosta huolimatta tutkimukseni ei ole biografista. On silti painotettava, että *Prahan päiväkirjat* on kirjailijan päiväkirjoista toimitettu teos. Päiväkirjamuoto ei siis Saarikosken tapauksessa ole yksiselitteinen, vaan teosten tulkinnassa on otettava huomioon jatkuva metatekstuaalisuus ja kirjoittajan kirjailijuus – ovathan metatekstuaalisuus ja intertekstuaalisuus myös osa postmodernismia (Hutcheon 1988, 11). *Prahan päiväkirjojen* materiaalista on toimitettu itsenäinen kaunokirjallinen teos *Aika Prahassa* jo vuonna 1967 – tekijä on siis alusta saakka kirjoittanut päiväkirjojaan kaunokirjalliset ambitiot mielessään.

Kirjallisuudentutkimuksellinen näkökulma päiväkirjaan on lähestyä sitä historiallisen tai yhteiskunnallisen aspektin sijaan yleisten piirteiden ja kommunikaation tarkastelun kautta (Vatka 2005, 15). Kun tutkitaan kirjailijan päiväkirjaa, haasteena on pitäytyminen päiväkirjassa. Päiväkirjakommunikaatioon liittyy julkisuus-yksityisyys-dikotomia eri tasoinen (Vatka 2005, 23). En ole tutkimusta tehdessäni kiinnostunut kirjailija Saarikoskesta henkilönä.

Päiväkirjaa on usein arvioitu kirjan perspektiivistä tavalla, joka on päiväkirjalle vieras. Kuitenkin myös päiväkirjassa voi olla proosan kaltaista rytmistä virtausta sekä narratiivinen rakenne esimerkiksi episodien ja lopun tunnun avulla. (Lejeune 2009, 171.) Tällaista narratiivista rakennetta edustaa Saarikosken *Prahan päiväkirjat*, teos, joka alkaa kirjailijan lähdöllä Prahaan ja loppuu paluulla Suomeen. Päiväkirjan voi nähdä myös tekemisenä, ei pelkkänä tekstinä tai kirjallisuuden lajina. Näin ajateltuna päiväkirja olisi osa elämää ja siitä tulisi teksti vasta kirjoittajan kuoltua. (Lejeune 2009, 153–154.)

Postmodernismin (tai postmodernin) käsite on osoittautunut monitulkintaiseksi ja siitä on käyty keskustelua erityisesti 1980– ja 1990-luvuilla (Brooker et al. 2005, 197). Se on nähty muun muassa modernistisen proosan sivutuotteena (Vartiainen 2009, 746); kaikkena mikä modernissa esityksessä viittaa siihen, minkä esittäminen on mahdotonta (Lyotard 1986, 156) sekä ideologian, taiteen tai yhteiskuntaluokan kriisinä tai lopuntunteena (Jameson 1986, 227). Erottelut aikakausiin ovat aina jälkeinpäin asetettuja, eikä liike realismista modernismiin tai modernismista postmodernismiin ole tapahtunut selkein askelin. Voi myös kysyä, onko näitä siirtymiä koskaan tapahtunut, vai ovatko nämä (kirjallisuuden tapauksessa) tyylit tai liikkeet vain toivottaneet seuraansa uusia.

Aloitan teoreettisen kehyksen rakentamisen modernismista, joka väistämättä sisältyy postmodernismiin, jo pelkästään etymologisesti. Oletan, että postmodernismi sisältää modernismin piirteitä tai se leikittelee niillä. Kuten huomaamme myöhemmin, postmodernistisella taiteella on tapana kyseenalaistaa. Tässä tutkimuksessa keskeiset postmodernismia määrittelevät teoreetikot ovat kirjallisuudentutkija Linda Hutcheon, filosofi ja yhteiskuntateoreetikko Jean Baudrillard sekä filosofi ja kirjallisuusteoreetikko Jean-François Lyotard. Tarkastelen tutkimuksessa Hutcheonin luonnostelevan postmodernismin poetiikan piirteiden toteutumista Saarikosken teoksessa. Lyotardin postmodernismiin liittyvä ajatus suurista kertomuksista (*les grands récits*) on oleellinen, kun tutkitaan Saarikosken teoksen kertojasubjektia ja tämän suhdetta ympäröivään maailmaan. Kysyn, mitä ovat *Prahan päiväkirjojen* suuret (sekä pienet) kertomukset. Baudrillardin ajatukset *simulacrumista* ja rivoudesta, kaiken paljastamisesta ja yksityisyyden lopusta, vertautuvat mielestäni kiinnostavasti päiväkirjamuodon tunnustuksellisuuteen, jonka Saarikoski vie teoksessaan hyvin pitkälle.

Nimitän Saarikosken teoksen minäsubjektia kertojaksi. Teosten kertoja on tietoinen kirjailijuudestaan. Lajityypillisesti *Prahan päiväkirjat* ei ole tyypillisintä päiväkirjatekstiä. Nykyisin suosittu termi autofiktio kuvaisikin kenties teosta paremmin. Koska julkaistu teos on toimitustyön myötä nimetty päiväkirjaksi, tarkastelen sitä sellaisena. Esitän kuitenkin teoksen sijaitsevan enemmän genrejen rajalla kuin vakaasti päiväkirja-kategorian sisällä. Teoksen päiväkirjamaisten ominaispiirteiden syvällisemmässä tarkastelussa tukeudun erityisesti Philippe Lejeunen päiväkirjantutkimukseen. Päiväkirjan määrittelyssä kirjallisuuden lajina käytän apuna myös Miia Vatkan tutkimusta päiväkirjatekstien parissa.

Pentti Saarikoski (1937–1983) kirjoitti muun muassa proosaa, runoja, näytelmiä, päiväkirjaa ja pakinoita. Lisäksi hän suomensi kirjallisuutta ja draamaa muuan muassa englannista, ruotsista, saksasta, muinaiskreikasta, italiasta ja norjasta. Hän rakennutti itsestään elävän taideteoksen julkisuuden avulla, käytti alkoholia, valehteli ja piti julkisuudessa yllä erilaisia rooleja. Saarikoski kirjoitti päiväkirjansa luettaviksi, kuten hän suorasanaisesti toteaa Janna Kantolan ja H. K. Riikosen toimittamissa *Suomentajan päiväkirjoissa*: “Tämä on kuitenkin minun pääteokseni, niin teeskentelevä ja valheellinen kuin pitääkin olla – – .” (Saarikoski 2012, 377.)

Tutkin Saarikosken päiväkirjoja, koska niissä kietoutuvat yhteen kiehtovalla tavalla kirjailijuus, autobiografia sekä tietoisuus muistiinpanojen tekstuaalisuudesta ja muistiinpanoista kirjallisuutena. Alati toistuviksi aiheiksi nousevat historia, aika, matkalla olo, avioliitto, seksuaalisuus, politiikka, alkoholi, lapsuus ja omat vanhemmat. Saarikosken päiväkirjojen kerronta muistuttaa perinteisenä pidetyn päiväkirjakerronnan lisäksi proosaa tai proosarunoa, siis kaunokirjallista tekstiä.

Saarikoskea on tutkittu postmodernismin kontekstissa aiemminkin. Janna Kantola käsittelee Saarikosken runoutta teoksessa *Runous plus: tutkielmia modernismin jäkeisestä runoudesta* (2001). Kantolan (2001, 15) mukaan postmodernistisessä runoudessa saavat jatkoa surrealismissa heränneet pyrkimykset leikkisyyteen ja välittömään tietoisuuteen ohimenevästä. Kantola mainitsee Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman (1962) postmodernistisina pitämikseen piirteiksi epärunollisuuden, fragmentaarisuuden, toiston

sekä proosallisuuden (Kantola 2011, 28–30). Samoja piirteitä on havaittavissa myös *Prahan päiväkirjoissa*. Kun Kantola mainitsee Saarikosken runouden lähentyvän proosaa, lähentyy *Prahan päiväkirjojen* sisältö proosarunoutta.

Vincent Leitch tarkastelee Saarikoskea postmodernina runoilijana teoksessa *Postmodernism – Local Effects, Global Flows* (1996) keskittyen samaan runokokoelmaan kuin Kantola. Leitch toteaa, että vaikka Saarikosken runouden epäyhtenäiset muodot ja asetelut ovat tuttuja modernistisesta runoudesta, näiden muotojen takana ei ole mitään yhtenäistä myyttiä tai narratiivia; runojen subjektiivisuus ei tarjoa lukijalle totuutta (Leitch 1996, 87).

Saarikosken koko elämän jatkunutta suurteosta, päiväkirjoja, ei ole vielä tutkittu postmodernistisina teoksina. Pekka Tarkka (PP, 238) kyllä huomauttaa jo *Prahan päiväkirjojen* jälkisanoissa päiväkirjan näyttävän – postmodernin ajattelun tapaan – yksilön erilaisten ajatusmallien ja esitysmuotojen kohtauspaikkana. Kirjoittamansa Saarikoski-elämäkerran ensimmäisessä osassa Tarkka myös myöntää Hannu K. Riikosen olevan oikeassa puhuessaan Saarikoskesta “varhaisena suomalaisena ’postmodernistina’” (Tarkka 1996, 19).

Tutkin päiväkirjoja lähiluvun keinoin. Työkaluinani käytän aiemmin mainitsemiä käsitteitä. Valitsemani teoreettiset apuvälineet auttavat hahmottamaan päiväkirjoja muodon ja sisällön näkökulmista. Käytän päiväkirjojen tutkimukseen tekstianalyysia, vaikka Lejeune (2009, 22) on vaatinut päiväkirjan, antifiktion, kohdalla metodin muutosta. Hänen (2009, 31–32) mukaansa päiväkirja on elämän sivutuote. Tämän vuoksi Lejeune on yhdistänyt päiväkirjureiden haastattelut tekstianalyysiin.

Perustelen valintani Saarikosken kirjailijuudella, teoksen toimitustyöllä ja sillä, että se itsessään sisältää erikseen julkaistun, kaunokirjallisen teoksen. Tutkimukseni on teoksen sisältöön ja muotoon painottuvaa, ei henkilöhistoriallista. Pyrin pysyttelemään kirjoittamisen ja tekstin alueella ja välttämään psykologista tulkintaa.

Olen kiinnostunut päiväkirjan ja proosateoksen rajalla häilyvän teoksen kertojaminästä ja

kertojan maailmankokemuksesta. Tässä tukeudun fenomenologiseen filosofiaan, erityisesti Maurice Merleau-Pontyn ajatuksiin ruumiillisuudesta sekä Emmanuel Levinasin etiikkaan ja käsityksiin Toisen¹ kohtaamisesta sekä ajasta. Kirjallisuudessa fiktiivinen subjekti voi olla kertoja tai kaikkietävän kertojan kertoma. Kirjallisuudentutkimuksessa fenomenologinen tutkimussuuntaus on yleensä painottunut lukijan kokemukseen. Haluan tarkastella *Prahan päiväkirjoja* kertovan subjektin maailmassa olonsa kuvauksena.

Lejeunen (2009, 267) mukaan tutkijan pitäisi lukea päiväkirjoja alkuperäisinä. Koko alkuperäisen tekstimassan tutkiminen ei kuitenkaan tutkielmatyöni aikataulun puitteissa ole mahdollista, koska Pentti Saarikosken arkisto sijaitsee Helsingissä, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistossa ja on nähtävillä Saarikosken perikunnan luvalla. Olen kuitenkin vierailut arkistolla ja tehnyt pientä vertailevaa tutkimusta nähdäkseni toimitustyön vaikutuksen julkaistun päiväkirjateoksen sisältöön.

Luvussa kaksi avaan tutkimuksen teoreettista taustaa. Tarkastelen postmodernismin käsitettä ja sen yhteyksiä modernismiin, Merleau-Pontyn ja Levinasin filosofiaa sekä päiväkirjaa lajina ja päiväkirjan ominaispiirteitä. Kolmannessa luvussa siirryn analysoimaan *Prahan päiväkirjoja* ja niistä nousevia merkityssisältöjä. Painotan analyysini erityisesti päiväkirjojen kertojahahmon suuriin kertomuksiin, kertojasubjektiin sekä nostalgiaan, parodiaan ja viittaamiseen. Luvussa neljä analysoin teosta fenomenologisen filosofian avulla. Luvussa viisi tarkastelen teosta päiväkirjantutkimuksen näkökulmasta. Pyrin tuomaan esille kirjailijan päiväkirjan erityislaadun, avaamaan päiväkirjamuodon mahdollista vaikutusta sekä teoksen lukemiseen postmodernistisena että teoksesta luettavissa oleviin kaikkiin ruuminfenomenologiasta ja Toisen kohtaamisesta.

¹ Kuisma Korhonen on selventänyt minulle Levinasin käyttämän sanan *toinen* suomennoksia. Levinas-suomennoksissa Toinen viittaa ranskan kielen sanaan *autrui* (inhimillinen, henkilökohtainen toinen) ja toinen viittaa sanaan *autre* (mikä tahansa toinen). Kun siirryn analysoimaan Saarikosken teosta, muutan kirjoitusasun pienellä alkukirjaimella kirjoitetuksi, koska koen että teoksen kertoja ei kykene tavoittamaan kunnioitusta, jonka inhimillinen Toinen todella ansaitsisi.

2 TEOREETTINEN KEHYS

Seuraavassa tarkastelen postmodernistista teoriaa ja mahdollista postmodernistisen kirjallisuuden poetiikkaa, fenomenologista filosofiaa sekä päiväkirjan ominaispiirteitä. Näiden määrittelyjen avulla siirryn tulkitsemaan Saarikosken teosta.

Päiväkirjamuodon tarkastelu on tärkeää, koska tutkimani teos on nimetty päiväkirjaksi. Mutta onko edes mahdollista määritellä tarkasti, onko Saarikosken teoksen tapauksessa kyse päiväkirjoista? Sisällön ja rakenteen puolesta teoksen voisi luokitella toisinkin. Saarikosken päiväkirjoja toimittanut Pekka Tarkka on selittänyt teoksen jälkisanoissa tekemistään toimituksellisista valinnoista. Tekstiobjektien nimeäminen päiväkirjoiksi on kuitenkin jo tapahtunut.

Päiväkirja on sarja päivättyjä merkintöjä (Lejeune 2009, 179). Päiväkirja kuvailee kirjoittajansa elämää, mutta eri tavoin kuin omaelämäkerta, jossa kertoja kertoo ikään kuin ulkopuolisena tapahtumista, jolle asetetaan tekstissä selkeä merkitys (Vatka 2005, 16). Palaan päiväkirjan ja muiden omaelämäkerrallisten tekstien suhteeseen luvussa viisi.

Sanan moderni perusmerkitys ei tarkoita enää nykyistä vain ajallisen näkökulmasta, vaan omaa aikakautta uutena, modernina (*temps modernes*), tulevaisuuteen jatkuvana (Kotkavirta ja Sironen 1986, 10–11). Postmodernin käsite määritellään usein suhteessa moderniin, jonka *jälkeen* postmoderni on olemassa. Tämä jälkeen tuleminen ei kuitenkaan ilmaise postmodernin suhdetta moderniin. (Saariluoma 1992, 13.)

Postmodernista ei voi puhua kattavasti ottamatta huomioon modernin käsitettä. *Postmodernismi* viittaa jonkinlaiseen jatkuvuussuhteeseen modernismin hallitseviin piirteisiin tai radikaaliin eroon niistä (Brooker et al 2005, 198). Sanaa modernismi käytetään kahdessa merkityksessä. Toisaalta modernismi on jonkin aikakauden tapa tuottaa modernia taidetta ja toisaalta sanalla viitataan modernien taidesuuntausten käyttämiin tyylikeinoihin. (Vartiainen 2009, 664.)

Kun puhutaan kokemuksesta tai ilmiöstä, oletamme ilmiölle kokijan. René Descartesin filosofisessa (kartesiolaisessa) ajattelutavassa maailman kokija on ajatteleva ja epäilevä minä, subjekti. Kartesiolainen ajattelu kyseenalaistaa varmana tietona pidetyn. Sen mukaan kaikkea muuta maailmassa voidaan epäillä, paitsi omaa epäilyä. Argumenttina tälle pidetään Descartesin päätelmää ”*cogito, ergo sum*” (ajattelen, siis olen).

Kartesiolainen epäily pyrkii varmaan tietoon. Fenomenologia taas pyrkii näkemään maailman ja kokemusten rakentumisen edellytyksiä. Sekä Maurice Merleau-Ponty että Emmanuel Levinas kyseenalaistavat tämän mielenä ymmärretyn kartesiolaisen subjektin olemassaolon varmuuden tai ainakin murtavat sen tarkkoja ääriviivoja ja osoittavat sen ruumiillisuuden.

2.1 Päiväkirja lajina

Lyhyesti määriteltynä päiväkirja on sarja omaelämäkerrallisia tekstejä päivittäin. Muita päiväkirjan piirteitä ovat fragmentaarisuus, välittömyys, ennustamattomuus ja se, ettei päiväkirja kykene hallitsemaan aikaa eikä pyri kirjalliseen kommunikaatioon. (Lejeune 2009, 168–169.) Päiväkirja muistuttaa siis monilta piirteiltään elämää. Päiväkirjatutkimus on yleensä keskittynyt tiettyyn kauteen tai henkilöön (Vatka 2005, 33). Jos päiväkirjoja on tutkittu laajemmin, tutkimuskohteet on jaettu aiheiden ja esittämistavan mukaan esimerkiksi luokkiin varhaiset päiväkirjat, *journal intime*, taiteilijapäiväkirjat, omaelämäkerralliset materiaalikirjat, poliittiset päiväkirjat ja päiväkirjat teoksina (Vatkan 2005, 33–34).

Päiväkirja koostuu kronologisesti ja yleensä ensimmäisessä persoonassa kirjoitetuista, yksityisistä muistiinpanoista (Fothergill 1995, 83 ja Sjöblad 1997, 57, sit. Vatka 2005, 16). Päiväkirjaa kirjoitetaan usein periodisesti (Martens 2009, 3).

Osa päiväkirjoista kirjoitetaan kuitenkin selkeästi muiden luettaviksi (Vatka 2005, 16). Päiväkirjagenren sisällä on erilaisia alalajeja. Matkapäiväkirja liittyy elämän mullistavaan taitekohtaan ja monet matkapäiväkirjat on kirjoitettu suoraan julkisuuteen. (Vatka 2005,

39–42.) Hengellinen päiväkirja taas on toiminut itsetutkiskelun välineenä. Tämä introspektio on hiljalleen siirtynyt maallisiin päiväkirjoihin. Kaikkia päiväkirjan lajeja yhdistää se, ettei tarina koskaan ole valmis (Vatka 2005, 46, 52, 63).

Kaunokirjallisuudessa kirjoittaja on yleensä reaalin ja kertoja teokseen sisältyvä. Vaikka kertoja esittäisi asiansa päiväkirja- tai kirjemuodossa, taustalla on silti todellinen kirjailija, erillään kertojasta. Miia Vatka viittaa teoksessaan *Suomalaisten salatut elämät. Päiväkirjan ominaispiirteiden tarkastelua* (2005) Robert A. Fothergillin ajatuksiin siitä, kuka päiväkirjassa on kertoja. Fothergillin mukaan päiväkirjan kirjoittaja tekee itsestään päiväkirjapersonan (*the diary persona*) ja dramatisoi itsensä (Fothergill 1995, 86, sit. Vatka 2005, 142). Päiväkirjan kirjoittaja kontrolloi elämästään kertomista ja päättää, paljonko päiväkirjapersona saa vastaanottajalle (tekstin sisäiselle tai ulkoiselle) paljastaa (Vatka 2005, 268).

Päiväkirjakommunikaatiossa päiväkirjan kirjoittaja on kertoja, joka kertoo saman tason vastaanottajalle (Martens 2009, 33). Kirjoittaja ja kertoja eivät ole ainakaan kaksi täysin eri hahmoa. Kun tarkastellaan päiväkirjakommunikaatiota, on tärkeää kysyä, kenelle päiväkirjan kirjoittaja puhuu (Vatka 2005, 27), kuka tai mikä on kirjoittajan keskustelukumppani. Kertojaton tai yleisötön teksti on joka tapauksessa mahdottomuus, sillä kommunikaatio ei synny tyhjiössä (Tammi 1992, 115, sit. Vatka 2005, 157). Päiväkirjan kertoja voi keskustella itsensä, tulevan itsensä, tekstintakaisen mielikuvitusystävän tai vaikkapa jumalan kanssa (Vatka 2005, 186, 192). Puhuttelu on päiväkirjassa kahden ilmaisutavan risteyksessä: toisaalta se muistuttaa kronikkaa, jossa puhutellusta ei ole tietoa ja toisaalta kirjettä tai rukousta, jossa kontakti on jopa viestin sisältöä tärkeämpää. Puhuttelen päiväkirjassani jotakuta, mutta tuo joku olen minä itse. (Lejeune 2009, 93.)

Päiväkirjaobjekti itsessään ei ole merkityksetön. Muistikirja edustaa jatkuvuutta. Kun muistikirja täyttyy, yhteneväisyys katoaa. Sitä voidaan pitää yllä päiväkirjaystävän hyvästelyllä, päiväkirjojen numeroinnilla tai jatkamalla päiväkirjaa samankaltaiseen vihkoon. On kuitenkin huomattava, että vaikka muistikirjassa voi olla jatkuvuutta, päiväkirjan kirjoittamisessa sitä ei ole. Päiväkirjan kirjoittaminen on perusluonteeltaan

fragmentaarista. (Lejeune 2009, 175.)

Vatkan (2005, 183) mukaan fyysisen päiväkirjan alussa kommunikaatioväylä avataan ja lopussa suljetaan. Tämä osoittaisi sen, että päiväkirjasta pyritään muodostamaan kokonaisuus, teos. Saarikosken teoksen kohdalla asia ei ole yksinkertainen. *Prahan päiväkirjat* koostuu useista numeroiduista ja numeroimattomista vihkoista sekä irtolehdistä, joista Pekka Tarkka on toimittanut kokonaisen teoksen. Tieto alkuperäisten muistiinpanojen hajanaisuudesta on välitetty toimitustyön kautta myös lukijalle. Teos on jaettu osiin, esimerkiksi “Numeroidut merkinnät 27.11.–16.12.1966” (PP, 9).

Päiväkirjaan liitetään yleensä ajatus yksityisyydestä. Lynn Z. Bloom (1996, 23) huomauttaa, että kaikkia päiväkirjoja ei ole tehty pelkästään yksityiseen käyttöön. Bloom jakaa artikkelissaan päiväkirjatekstit kahteen kategoriaan: aidosti yksityisiin (*truly private diaries*) ja julkisesti yksityisiin (*public private diaries*). Käytän tässä Miia Vatkan (2005, 137) suomennoksia Bloomin käsitteistä.

Aidosti yksityinen päiväkirja on tyyllillisesti tekstuaalisesta nokkeluudesta riisuttua, se ei pyri kaunokirjalliseen ilmaisuun vaan on paremminkin kirjoittajan elämästä hänelle itselleen raportointia. Teksti saattaa vaikuttaa ulkopuolisesta lukijasta koodikieleltä, jota ei ilman tekstin ulkopuolista lisätietoa voikaan ymmärtää kukaan muu kuin kirjoittajansa. Merkinnät ovat lyhyitä, ne etenevät kronologisesti eivätkä esittele lukijalle kontekstia. (Bloom 1996, 25–26.)

Julkisesti yksityinen päiväkirja eroaa monin tavoin aidosti yksityisestä. Nämä päiväkirjat eivät kaipaa tekstin ulkopuolista lisätietoa tullakseen ymmärretyiksi. Ne ovat muodoltaan ja rakenteeltaan kaunokirjallisia ja tyylliteltyjä, pidempiä, laaja-alaisempia ja yleisölle tehtyjä. Ne myös rikkovat päivästä toiseen etenevää kronologisuutta esimerkiksi takaumien, ennakkoinnin, filosofisten teemojen toiston, henkilöiden ja tapahtumapaikkojen kuvauksen sekä metaforien, symbolien ja muiden tyylikeinojen avulla. (Bloom 1996, 28–29.) Bloom käsittelee julkisesti yksityisten päiväkirjojen kohdalla ammattikirjailijoiden, kuten Virginia Woolfin ja Anaïs Ninin, päiväkirjoja, mutta myös esimerkiksi *Anne Frankin päiväkirjaa*. Kirjailija Saarikosken päiväkirjateos vaikuttaa sopivan julkisesti yksityisen

päiväkirjan määritelmään. *Prahan päiväkirjat* sisältää lukijaa varten tehtyjä, implisiittisiä ja eksplisiittisiä viittauksia päiväkirjan ulkopuoliseen maailmaan. Tämän perusteella Saarikosken päiväkirjat ovat julkisesti yksityisiä jo niiden kirjoitushetkellä, ennen toimitustyötä.

Päiväkirja, myös julkisesti yksityinen, on pitkään ottanut huomioon aikansa tabukäsityksiä. Seksuaalisuudesta kirjoittaminen on ollut tabu jopa päiväkirjoissa vielä 1950-luvulla. (Vatka 2005, 263.) Saarikoski kirjoittaa päiväkirjoissaan avoimesti seksuaalisuudesta, mikä viittaa hänen luomansa kirjailijakuvan ylläpitämiseen (Tarkka 1996, 14), mutta tuo *Prahan päiväkirjoihin* teoksena myös kiinnostavan ruumiillisuuden näkökulman.

Tutkijat ovat pyrkineet määrittelemään ”todellista” päiväkirjaa, koskipa aitous sitten yksityisyysaspektia tai päiväkirjan piirteitä. Autenttisen päiväkirjan piirteiksi on mainittu epäjatkuvuus, aukkoisuus, vihjailevuus, toisteisuus ja epänarratiivisuus. Tällainen tosi päiväkirja olisi myös kirjoitettu vailla tietoa lopusta ja se olisi vastakohta kirjalliselle kommunikaatiolle – vaatimus, jota Saarikosken teos ei aina noudata. (Lejeune 2009, 169–170.) Usein päiväkirjaa kirjoitetaan yksikön ensimmäisessä persoonassa ja kerrontaan liittyy kronologisuus, asiat kerrotaan siinä järjestyksessä kuin ne ovat päiväkirjan kirjoittajalle tapahtuneet.

Päiväkirjan aitouteen liittyy siis erilaisia vaatimuksia. Toisaalta päiväkirja ei ole fiktiota (Lejeune 2009, 9), mutta myös kertojan luotettavuutta päiväkirjassa on välillä epäiltävä. Kertoja voi liioitella ja näin kertoa enemmänkin ihanneminästään, valehdella yksityisyytensä suojelemiseksi tai muusta syystä (Vatka 2005, 153).

Määritellesään taulukon avulla omaelämäkerrallisia tekstejä Lejeune (1989, 16) toteaa, että fiktiivistä tekstiä, jossa tekijän nimi on samalla protagonistin nimi, ei ole ja jättää kyseisen kohdan taulukosta tyhjäksi. Tämän tyhjän kohdan autofiktion käsite täyttää. Päivi Koivisto on nojannut väitöskirjassaan *Elämästä autofiktioksi: lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja* (2011) Serge Doubrovskyn ajatuksiin autofiktiosta. Doubrovsky, joka otti ensimmäisenä autofiktio-termin käyttöön kirjan nimessä, on todennut, että totuuden voi kirjoittaa tekstiin

vain vahingossa. Doubrovsky pyrkii irtautumaan autenttisen kokemuksen toistamisesta ja liittämään myyttiset kertomukset ja merkitysten väreilyn osaksi omaelämäkertaa. Samalla tapahtuu irtautuminen yksityisen elämän kuvauksesta – tapahtuu siirtymä autofiktioon. (Doubrovsky 1977, 10; Doubrovsky 1993; Doubrovsky & Ireland 1993, 44–46; Colonna 2004, 22–23; sit. Koivisto 2011, 12.)

Autofiktiivinen teksti pyrkii olemaan fiktiivinen ja autobiografinen. Näin se tuo näkyville paradoksaalisen tavan, jolla genre perinteisesti ymmärretään. (Gronemann 2019, 241.) Genre perustuu oletukselle pysyvyydestä ja autonomiasta (Lejeune 1989, 147). Genrejen rajoilla häilyvät lajit, kuten autofiktio, rikkovat tätä pysyvyyttä. Leikkimällä genrejen rajalla autofiktio osoittaa, että vaikka fiktion ja nonfiktion raja on häilyvä, se on olemassa. Osoittamalla rajan olemassaolon autofiktio tarjoaa vasta-argumentin poststrukturalismin ajatukselle kaikesta kielestä fiktiivisenä konstruktiona. Autofiktio vaatii lukijaltaan muuttuvia lukemisen strategioita. Tämä osoittaa, että fiktiota ja nonfiktiota kohtaan asetetaan erilaisia odotuksia. (Worthington 2018, 5.) *Prahan päiväkirjat* liikkuu puhtaan proosan, autofiktion ja päiväkirjan rajalla, onhan teoksen sisällössä määritelty sen tarkoitukseksi saada aikaan julkaistava teos. Juonellisesta rakenteesta luopuminen ja omaelämäkerrallisuus mahdollistavat ruumiillisuuden avoimen käsittelyn.

2.2 Postmodernismin määrittelyjä

Modernin yhteiskunnan merkkejä ovat teollistuminen, kaupungistuminen ja yhteiskunnan demokratisoituminen. Modernille ihmiselle yhteiskunta on abstrakti prosessi, jossa toteuttaa omaa yksilöllisyyttään. Modernismissa tämä tuo etualalle yksilön ongelmat ja kriisin ilmapiirin. Se yhdistetään lukuisiin ismeihin, jotka voidaan jakaa subjektiivisiin ja objektiivisiin suuntauksiin. Modernismi on hankalasti hahmotettava, kansainvälinen tyylisuuntaus, joka sisältää monia eri taiteellisia lähtökohtia. Siihen kuuluu toisaalta massojen kammoksunta, romaani vailla juonta, tajunnanvirtaisuus sekä antiromaani ja toisaalta työväenkulttuurin tukeminen, käyttötaide sekä osallistumisen estetiikka. (Vartiainen 2009, 664–669.) Joskus raja modernistisen ja postmodernistisen kirjallisuuden

välillä on häilyvä. Esimerkiksi James Joycen *Ulyssesta* on pidetty korkean modernismin klassikkoteoksena ja myöhemmin luettu postmodernistisena tekstinä (McHale 1992, 42).

Kun puhutaan postmodernista yhteiskuntateoriasta, puhutaan joskus eri asiasta kuin postmodernistisen taiteen tutkimuksen piirissä. Joidenkin tutkijoiden määrittelyissä postmodernismi sisältää modernismin piirteitä. (Saariluoma 1992, 13.) Näyttää siltä, että moderni väistämättä sisältyy postmoderniin, jo pelkästään etymologisesti. Postmoderni on jotain, joka tulee modernin *jälkeen*. Yksinkertaista rajaa näiden kahden välillä on kuitenkin hankalaa määrittää. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen (1986, 18) kuvaavat esteettisen modernin irtaantuvan modernin historianfilosofiasta; Jean-François Lyotardin mainitsemien suurten kertomusten (*grands récits*) tilalle on tullut katkos, traditionvastaisuus ja pirstoutunut tajunta. Tässä esteettisen modernin kuvauksessa kuvaillaan jotain, jonka itse käsitän postmodernismiksi. Toki 1980-luvulla asia on ollut ”uusi ja kesken” (Kotkavirta ja Sironen 1986, 24).

Postmodernia yhteiskuntaa määrittää kaupallistuminen, minän hajoaminen, aiemmin yhteisesti jaettujen arvojen puuttuminen, kulttuurin ja rationaalisuuden muotojen pluralismin tunnistaminen (eurooppalainen valkoinen heteromies ei ole enää keskiössä – huomio minun), reaalisuuden korvautuminen merkeillä sekä yhteiskunnallisia tapoja ja käytäntöjä kannatelleiden suurten kertomusten, metanarratiivien, hajoaminen (Saariluoma 1992, 16–17). Postmodernismin kokemukseen liittyy ontologinen epämääräisyys ja häilyvyys (McHale 1996, 27).

Olen samaa mieltä kirjallisuudentutkija Aleid Fokkeman (1991, 181) kanssa siitä, että postmodernismeja on enemmän kuin yksi. Tämä pluralismi on olennainen osa postmodernismia. Ajatus pluralismista on tärkeä myös pohdittaessa sitä, mitä on postmodernistinen kirjallisuudentutkimus. Näen näköalojen moneuden rikkautena, mahdollisuutena kriittisesti yhdistää ja vertailla teorioita.

Ja jos teoreetikot 1980- ja 1990-luvuilla keskustelivat yhtenäisen maailmankuvan, historian tai suurten kertomusten pirstoutumisesta, ei tuo maailmankuva nyt, 2020-luvulla, ole ainakaan koherentimpi. Se motivoi minua pohtimaan Saarikosken teosta juuri

postmodernistisessa viitekehyksessä. Siinä ennalta-arvaamaton – saasteet, holokausti, subjektin kuolema – joudutaan kohtaamaan. Tämä aiheuttaa inhimillisen shokin ja johtaa kaiken varmana pidetyn menettämiseen. (Brooker et al. 2005, 199.) Kriisi on modernin kriisiin verrattuna uudenlainen, koska myös kaiken keskuksena toimivan subjektin varmuus kyseenalaistetaan.

Subjektin pirstoutuminen syrjäyttää postmodernismissä subjektin vieraantumisen (Jameson 1986, 241–242). Linda Hutcheonin (1988, 12) mukaan yhtenäisen ja sopusointuisen subjektin haastaminen liittyy yleisempään totalisoivien ja homogeenisten järjestelmien kyseenalaistamiseen. Postmodernistinen kirjallisuus kysyy sekä epistemologisia että ontologisia kysymyksiä: kuinka voimme tietää menneisyyden? Dokumenteista tai narratiiveistako? (Hutcheon 1988, 50.) Postmodernistisen kirjallisuuden erittelyn vaikeutta lisäävät erot koulukuntien välillä sekä tutkimuksen epäjohdonmukaisuus (Kantola 2001, 22).

Postmodernissa yhteiskunnassa kapitalismi koskettaa myös niitä alueita, joita se ei vielä modernissa tavoittanut, kuten taide, media ja koulutus. Myös näillä aloilla vaaditaan kasvua ja voittoja sekä tiettyjen taloudellisten mallien noudattamista. Teknologian nopea kehitys synnyttää massatuotannon, joka tuottaa jäljennöksiä tai abstraktioita: kuvia, mainontaa, informaatiota, muistoja, tyylejä, simuloituja kokemuksia. (McCaffrey 1991b, 4, sit. Nicol 2009, 3). Massatuotannon maailmassa eläminen etäännyttää meidät siitä, mitä pidetään autenttisenä, aitona. Olemassaolon voi nähdä enemmän virtuaalisena kuin reaalisenä. (Nicol 2009, 4.)

Genren tai historiallisen kauden sijaan kirjallisuudentutkija Bran Nicol (2009, xvi) käsittää postmodernin fiktion, postmodernismin, tietynlaisena estetiikkana. Nicol listaa kolme postmodernin fiktion tärkeintä, löydettävissä olevaa piirrettä. Ne ovat tietoisuus tekstin omasta tilasta konstruoituna, esteettisenä artefaktina; implisiittinen tai joskus eksplisiittinen kritiikki realistisen suuntauksen narratiiviin sekä tapaan esittää fiktiivinen maailma; sekä taipumus vetää lukijan huomio lukijan omaan lukemiseen ja tulkinnan prosessiin. Nämä piirteet eivät ole löydettävissä pelkästään postmodernistisesta kirjallisuudesta. Siinä ne kuitenkin ovat dominantteja osatekijöitä, jotka määrittelevät

muita piirteitä. (Nicol 2009, xvi.)

Yksi postmodernistisen kirjallisuuden piirre on autofiktiivisyys: teksti joka kieltäytyy kaikkitietävästä kertojasta ja sen sijaan heittäytyy dialogiin kertojaäänän (joka sekä on että ei ole kirjailija itse) ja projisoidun lukijan välille (Hutcheon 1988, 10). Kuten poststrukturalistinen kritiikki, joka erottaa diskurssien perinteisen järjestyksen ja yleisen tekstuaalisuuden, myös postmodernistinen kirjallisuus rikkoo diskurssin – tietyn tavan tuottaa puhetta ja kirjoitusta – tavanomaisia rajoja, esimerkiksi fiktion ja historian tai omaelämäkerran sekä realismin ja fantasian välillä (Brooker et al. 2005, 199–200).

Kirjallisuudentutkimuksessa subjektin pirstoutuminen näkyy ajan, ajallisuuden ja muistin mysteerien heikkenemisessä (Jameson 1986, 243). Postmodernismia onkin usein määritelty negatiivisen kautta; puhutaan epäjatkuvuudesta, sekasorrosta, sijoiltaanmenosta, keskuksen purkamisesta ja epävarmuudesta (Hutcheon 1988, 3).

Varhaisessa ajattelussaan Jean Baudrillard kyseenalaistaa sekä strukturalismin että marxismin ajatukset ja esittää, että modernissa kapitalistisessa yhteiskunnassa kuluttamisella on ylivalta tuotantoon ja merkitsijällä merkittyy. Mediatuotannon aikaukautella (1980-luvulla) hän tutkii pintaa ja syvyyttä ja toteaa, että elämme *simulacrumin* (kopio vailla alkuperäistä) ja hyperreaalisen maailmassa, jossa väärennökset ja tyhjät merkit anastavat vallan. Baudrillard tutkii tätä heijastamattomien kuvien maailmaa, maailmaa vailla syvyyttä. Merkit ja kuvat eivät enää viittaa tosielämän referenttiin vaan korvaavat sen. Todellisuus on luhistunut. Tämä johtaa simuloituun ylitodellisuuteen, hyperreaaliseen, jota stimuloi postmoderni, kuvia tuottava kommunikaatioteknologia. (Brooker et al. 2005, 200–201.) Liisa Saariluoma (1992, 14) on osuvasti suomentanut tämän tavarantuotannon korvaavan tuotannonalan *tajuntateollisuudeksi*. Hutcheon (1988, 223) taas väittää, että postmoderni aika ei todista rappiota kohti hyperreaalista vaan pelkästään kyseenalaistaa todellisuuden käsitteen ja sen, kuinka sen voi ylipäänsä tietää.

Postmodernia elämää ei Baurdillardilla leimaa modernismin vieraantumisen draama, vaan kommunikaation ekstaasi. Tämä ekstaasi on rivoa. Yksityinen tila ei ole enää spektaakkeli

tai julkinen tila salaisuus. Yksityisyyttä ei enää ole, vaan kaikkein intiimein on alistettu medialle. (Baudrillard 1991, 12–13.)

Baudrillardin ajattelun läpileikkaava maskuliini/feminiini-jako ja luonnollistettu puhe naisesta objektina ovat kuitenkin vanhentuneita ja kestäättömiä. Kenen postmodernista puhutaan? Asiaa ei voi sivuuttaa toteamalla, että tämä jako ei ole Baudrillardin ajattelun pääasia: niin kauan kuin jako on olemassa, ajattelussa on sokea piste ja se vaikuttaa koko kuvaan. Länsimaisten suurten kertomusten kriisit eivät ole sukupuolineutraaleja (Jardine 1985, sit. Brooker et al. 2005, 209). Kun Baudrillard (1986, 192) sanoo, että jopa miehen striptease-esityksessä katse kohdistuu yhä edelleen ”naiseen, naisyleisöön ja sen ahnaisiin kasvoihin, kuin sukupuolielimeen”, kenen tuo oletettu katse on, ellei miehen, joka haluaa nähdä, kuinka nainen reagoi esitykseen? Tämä huomio ei ole uusi, mutta ei epääjankohtainenkaan. Myös Saarikosken kertojalle nainen on usein objekti – ja tämä on suuri este todellisen kohtaamisen tiellä.

Baudrillardille (1991, 20) pornografia ilmaisee asioiden tarpeetonta objektiivisuutta. Subjektin kiinnostus seksiin ja haluun katoaa. Ei-individuaalinen, muotoaan muuttanut ruumis vapautuu subjektiviteetista. (Baudrillard 1991, 27, 30.) Mutta mitä jää jäljelle? Transsendenssia ei enää ole, jäljelle jää puhdas immanenssi, mikä ei tarkoita, että kaikki olisi sattumanvaraista. Immanenssin oletettu sattumanvaraisuus on vain pöyhkeän omatunnon (subjektin) kuvitelmaa (Baudrillard 1991, 35–36.) Hutcheonin (1988, 19) mukaan postmodernismi ei edes yritä tavoittaa transsendenttia, ajatonta merkitystä vaan arvioida uudelleen menneisyyttä ja päästä sen kanssa dialogiin nykyhetken valossa.

Lyotard käsittelee kulttuurista postmodernia teoksessaan *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Teoksessa nousee esiin suurten kertomusten käsite. Postmoderni yhteiskunta ei tarjoa samaistuttavia sankareita. Lyotardin mielestä ei kuitenkaan ole kyse siitä, että yhteiskunnalliset yhteisöt olisivat pelkkää liikkeeseen saatettua, yksittäisten atomien massaa. Itse sijoittuu suhdeverkkoon. (Lyotard 1985, 28–29.)

Narratiivisen tiedon luonteesta Lyotard (1985, 34) toteaa, että tieto ei ole palautettavissa tieteeseen, eikä tietämykseen. Tiedossa on kyse paljon laajemmista valmiuksista kuin

totuuskriteerin määrittely ja soveltaminen. Tieto ruumiillistuu subjektissa. Kertomusmuoto on hallitsevassa asemassa perinteisen tiedon muotoilemisessa, mutta myös tieteen on välillä turvauduttava kertomuksiin. (Lyotard 1985, 36, 39.) On erotettavissa kaksi suurta legitimointikertomusta. Ensimmäisen subjektina on ihmiskunta puolustamassa vapautta. Toisessa kertomuksessa tiedon subjektina on spekulatiivinen henki. (Lyotard 1985, 52, 55.)

Lyotardin vastaus kysymykseen, mitä postmoderni on, liittyy historiaan, yleiseen järjestykseen, jonka olemassaoloon (vaikka vihamieliseenkin) modernismin subjekti on vielä saattanut luottaa. Lyotardin (1985, 94–95) mukaan postmoderni (tiede) kiinnittää huomionsa epätäydelliseen informaatioon, ratkeamattomuuksiin ja pragmaattisiin paradokseihin ja näin tuottaa tiedon sijaan tuntematonta. Tästä seuraa, että turvautuminen suuriin kertomuksiin, narratiiveihin, on mahdotonta. Instituutiot, joihin aiemmin on samaistuttu – puolue, valtio, historian sankarit – menettävät merkitystään eikä niiden tilalle tarjota mitään (Lyotard 1985, 28). Valistuksen ajan perintöä ei enää ole olemassa.

Postmodernissa kulttuurissa suuri kertomus on menettänyt uskottavuutensa. Tämä johtuu teknologian kehityksestä ja siitä, että liberaali kapitalismi on elpynyt. (Lyotard 1985, 60.) Suurten kertomusten pirstoutumisesta voi päätyä pessimismiin. Subjektiin perustunut projekti on epäonnistunut, tiede ei vapauta, humanistinen filosofia ei voi legitimoida mitään, kukaan ei puhu kaikkia kieliä. Kuitenkin, legitimaatio voi kummuta ihmisten omasta kielellisestä käytännöstä ja kommunikatiivisesta vuorovaikutuksesta. (Lyotard 1985, 65–66.) Lyotardin ajattelu jättää paljon kysymyksiä avoimeksi ja on siinä mielessä esimerkki postmodernistisesta ajatusleikistä.

Filosofi Jürgen Habermas on kritisoinut Lyotardin ajatusta siitä, että modernisaatio olisi aiheuttanut byrokratiaa, sortoa ja tuskaa, kun valistuksen suuri kertomus vapaudesta ja tasa-arvosta on ajanut karille. Sitoumus intersubjektiiviseen, kommunikatiiviseen järkeen mahdollistaa oikeuden ja demokratian tavoitteet. (Brooker et al. 2005, 205.) Lyotard taas pitää modernin projektin toiveita mahdottomina. Auschwitzin ja stalinismin jälkeen nuo toiveet on tuhottu. Postmoderni tila ei ole Lyotardille pelkkää melankolista modernin kaipuuta. Moderni halusi hallita aikaa. Postmoderni taide käy vastarintaan ajan hallittavuutta kohtaan, pyrkii ilmaisemaan ilmaisemattoman. (Pulkkinen 1986, 139–141.)

Habermas puhuu modernista “keskeneräisenä projektina”. Esteettistä modernia ilmentää uuden kultti, joka synnyttää subjektiivisesti asetettuja menneisyyksiä. Modernismi on kaipausta todelliseen nykyhetkeen. (Habermas 1986, 97–98.) Postmodernismia Habermas (1986, 112) kritisoi taiteen, moraalien ja tieteen toisistaan erottamisesta ja modernin projektin hylkäämisestä. Menneisyyden kritiikitön nostalgia ei kuitenkaan ole postmodernismin piirre (Hutcheon 1988, 26–27).

Lyotardin postmoderni ei ole säännönmukaista. Tämä avaa mahdollisuuksia nähdä toisin, mutta myös asettaa Lyotardin ajattelun alttiiksi kritiikille. Lyotardille postmoderni, ylevää tutkiva estetiikka ei niinkään seuraa modernismia vaan sisältää modernismin perustavat ehdot. (Brooker et al. 2005, 205.) Tässä Lyotard eroaa Baudrillardista, joka painottaa modernin ja postmodernin välistä eroa.

Vaikka Lyotard ei ole kirjallisuusteoreetikko, hänen ajatuksensa siitä että metanarratiivit eivät ole viattomia ja luonnollisia, on hyväksytty yleisesti postmodernien kirjailijoiden ja kriitikoiden piirissä (Nicol 2009, 12). Se näkyy postmodernismin metafiktiivisyydessä, joka korostaa narratiivin konstruoitua luonnetta. Ironinen tietoisuus metanarratiiveista on postmodernin kulttuurin ydintä. Se osoittaa tietoisuuden todellisuuden ideologisesta rakentumisesta. (Nicol 2009, 13.)

Postmodernismin poetiikkaa määrittää historiallinen tieto, subjektiivisuus, narratiivisuus, viittaaminen, tekstuaalisuus ja diskursiivinen konteksti. Hutcheon (1988, 231) toteaa, että postmodernismi ei yritäkään lähettää selkeitä signaaleja. Se problematisoi. Postmodernismin voidaan nähdä kyseenalaistavan ja purkavan yhtenäisiä ja normatiivisia käsityksiä esimerkiksi seksuaalisuudesta, etnisyydestä tai rotu- ja kulttuuri-identiteetistä ja tällä tavalla yhdistyvän haastavaan nykyajatteluun kuten feminismi, postkolonialismi tai afroamerikkalainen ja queer-tutkimus (Brooker et al. 2005, 208–209). Omassa työssäni feministisellä ajattelulla on paikkansa, kun tarkastelen Saarikosken teosta, postmodernin teoriaa tai fenomenologiaa. Tasa-arvoon liittyviä epäkohtia on sanoitettava, jotta niitä ylläpitäviä rakenteita on mahdollista muuttaa.

Modernisaation keskellä elävä ihminen voi toteuttaa yksilöllisiä toiveitaan abstraktoituneessa yhteiskunnassa. Modernistisen taiteen on nähty käyvän taistelua modernia eli porvarillista yhteiskuntaa vastaan. Modernismin kauteen yhdistetään usein ekspressionismi, kubismi ja muut vallankumoukselliset taidesuuntaukset. Nämä usein subjektiiviset suuntaukset olivat kiinnostuneita unista ja psykologiasta. Kirjallisuuden alalla psykologinen kirjallisuus käytti tässä hyväkseen tajunnanvirtaa. (Vartiainen 2009, 664–668.) Tähän ekspressiivisyyteen liittyy monia piirteitä, jotka voi yhdistää myös postmodernismiin: juoneton romaani, metaromaani tai ihminen vihamielisessä maailmassa. Samalla modernismi kuitenkin pitää sisällään objektiivisempaa taidetta, joka kutsuu osallistumaan, kuten sotaromaanit. (Vartiainen 2009, 668–669.)

Piirteet, jotka yhdistävät modernismia ja postmodernismia sisältävät samalla näiden eron. Ihminen vihamielisessä maailmassa -asetelma ottaa postmodernismissä askeleen eteenpäin. Koko tuon maailman järjestys ja kyky vihamielisyyteen asetetaan tarkasteltavaksi, koska juuri yleisesti hyväksytyjä kulttuurisia arvoja, kuten yhteiskunnan yhtenäisyyden, postmodernismi kyseenalaistaa (Hutcheon 1988, 42).

Baudrillard on puhunut nyky-yhteiskunnasta simulaation yhteiskuntana, jossa todellisuutta ei voi erottaa omasta kuvastaan. Tässä yhteiskunnassa kaikesta pyritään tekemään läpinäkyvää ja luonnollista. Tämä kuitenkin johtaa kaiken läpinäkyvyyteen, rivouteen. Baudrillardilla tämä ajatus rivoudesta liittyy toiveeseen symbolisesta järjestyksestä, jonka ainoa mahdollisuus on viettely, puhtaiden ilmiöiden (objektien) immanenssi, johon liittyy aina jotain salaista. Järjestys on olemassa ainoastaan tullakseen hajotetuksi. (Arppe 1986, 182–186.) Vaikka Baudrillardin ajattelu yhdistetään usein postmodernismiin, hän on kieltänyt olevansa postmoderni filosofi (Holvas et al. 1995, 11). Kuitenkin Baudrillardin ajatus historian kertomisen mahdottomuudesta ja siirtymisestä simulaation hyperavaruuteen (Baudrillard 1995, 18–19), tuo mieleen postmodernismin tavan nähdä historia ja maailma ihmisen tekeminä kuvina, teksteinä ja viittauksina.

Kirjallisuudentutkija Fredric Jameson on osallistunut postmodernismin kriitikkojen joukkoon. Jameson (1986, 230) ei ajattele postmodernismia tyylinä vaan kulttuurin dominanttina. Sen piirteitä ovat pinnallisuus, skitsofreeninen suhde historiallisuuteen,

yksityisen ajallisuuden ja muistin tematiikan heikkeneminen sekä menneisyyden kritiikitön nostalgia (Jameson 1986, 233, 243). Kritiikissään Jameson (1986, 267) lähestyy postmodernismin mahdollista poliittista muotoa, mutta toteaa kuitenkin, että kaikkein voimallisimmat postmodernistiset tekstit kykenevät koskettamaan jotakin jäljentämisprosessien tuolla puolen ja näyttämään häivähdyksen ympärillemme muotoutuvasta uudesta tilasta. Vaikka postmodernismi ei pyrkisi kyseenalaistamaan edeltäjiään vain luodakseen itse uuden instituution, on postmodernismilla kyky saada epäilemään nykyisiä ja menneitä rakennelmia.

Esteettisen tuotannon muutokset ovat näkyneet ensimmäisten joukossa arkkitehtuurissa (Jameson 1986, 228). Arkkitehtuurissa postmodernismin hyväksyttiin yleisesti viittaavan tiettyyn teosjoukkoon jo varhain. Näitä töitä yhdistää historiallisuus ja poliittisuus, ne ovat muodollisesti parodisia. (Hutcheon 1988, 22–23.) Jamesonin (1986, 245) mukaan postmodernismille tyypillinen pastissi on puhetta kuolleella kielellä. Tämä määrittää esimerkiksi arkkitehtuurin historismia, jota Jameson pitää menneiden tyylien umpimähkäisenä sekoittamisena uuteen.

Postmodernismilla on monia merkityksiä ja selityksiä, puhujasta riippuen. Määrittelyjä yhdistää usein ajatus postmodernismista häilyvänä ja päämäärättömänä. Postmodernia, keskiötöntä subjektia voidaan pitää helppona vastauksena kysymykseen, miksi kertoa omaelämäkerrallinen kehystarina (Koivisto 2011, 8).

Mitä sitten on postmodernistinen kirjallisuus (ja taide) ja onko sillä yhtenäistä poetiikkaa? Linda Hutcheon on työskennellyt tämän kysymyksen parissa. Hän tutkii postmodernismia kultuuri-ilmiönä ja prosessina, joka ei ole loppuun saatettu tai suljettu (Hutcheon 1988, xi). Suuret kertomukset tai tieto eivät vastoin Lyotardin ajatusta katoa, vaan muuttuvat. Tieto ei enää ole narratiivista, historiallista ja jatkuvaa. (Hutcheon 1988, 6.) Postmodernismi haastaa kertomuksen sisältä päin tuhoamalla sitä. Hutcheon huomauttaa, että Baudrillard ja Lyotard kieltävät jonkin tietyn luonnollistetun narratiivin mahdollisuuden valtaan, ja kiinnittävät huomion suurten kertomusten konstruktio-olonteeseen. Postmodernistinen teoria haastaa valtaa tavoittelevan (*master*) narratiivin havittelematta kuitenkaan itse sen paikkaa. (Hutcheon 1988, 13.)

Hutcheon on vastannut postmodernismia kohtaan esitettyyn kritiikkiin toteamalla, että minuutta ja historiaa ei ole hukattu postmodernistisessä kirjallisuudessa – tai, kuten Hutcheon omaa pääasiallista tutkimuskohdettaan nimittää, historiallisessa metafiktiössä (*historiographic metafiction*). Postmodernistinen kirjallisuus on teoreettisesti tietoinen historiasta ja kirjallisuudesta ihmisen konstruoina käsitteinä ja tämän vuoksi se haastaa ja ajattelee uudelleen menneisyyden sisältöjä ja muotoja. (Hutcheon 1988, 5.) Olemassaolollaan se haastaa totalisoivia voimia, kuten yhdenmukaistavan massakulttuurin. Suurten kertomusten kaltaiset voimat voivat olla houkuttelevia, mutta se ei tee niistä yhtään vähemmän illusorisia. (Hutcheon 1988, 6.)

Postmodernismi haastaa suuret kertomukset parodialla, joka ei ole pelkkää nostalgiaa, vaan kriittistä toistoa (Hutcheon 1988, 26). Postmodernistinen teksti ei hyväksy luonnollisena pidettyä jakoa historiallisen faktan ja fiktion välillä (Hutcheon 1988, 93). Tekstiä määrittelee subjektiivisuuden problematisointi, joka on jatkuva prosessi; intertekstuaalisuus joka herättää kysymyksen siitä, mihin ja miksi viitataan; sekä *teloksen*, tarkoituksen, torjuminen (Hutcheon 1988, 117, 119, 121). Postmodernistisen tekstin protagonistin on Hutcheonin (1988, 114) sanoin *ex-sentrikko* (*ex-centric*), marginaalissa, reunassa.

Hutcheon ei tarjoa postmodernismista yhtä johtopäätöstä, joka kiteyttäisi sen luonteen. Yhtenäisen postmodernismin poetiikan sijaan hän tarjoaakin problematiikkaa, joka liittyy historialliseen tietoon, subjektiivisuuteen, narratiivisuuteen, viittaamiseen ja tekstuaalisuuteen. (Hutcheon 1988, 231.) Postmodernismi kyseenalaistaa vastaamatta kysymyksiin. Kysymysten asettaminen on kuitenkin alku.

2.3 Ruumiinfenomenologia ja etiikka

Maurice Merleau-Pontyn fenomenologia ei tutki kokemusta mielen sisäisenä todellisuutena, vaan suhteena olevaan ja todelliseen (Heinämaa 2000, 74). Kartesiolaisen

subjektin sijaan painottuu ruumiillisuuden rooli, elävän ja eletyn ruumiin käsite. Minä käsittää itsensä, mutta ei konstituoivana subjektina vaan toimivana ajatteluna (Merleau-Ponty 2012, 100). Ruumis on yhtä aikaa maailmaan avautuva ja maailmassa oleva, moniselitteinen. (Hotanen 2010, 134, 141.)

Merleau-Pontyn ajattelun keskiössä on se hetki, kun aistittava muuttuu merkitykseksi. Merkitys on yhtä aistittavan pohjansa kanssa. Näin havainnon fenomenologia on ruumiillisen merkityksen filosofiaa. (Merleau-Ponty 2012, 15.) Mieli *sijoittuu* ruumiiseen, mikä korostaa ruumiin ja maailman välistä suhdetta (Merleau-Ponty 2012, 60). Havainnon subjekti ei kuitenkaan ole absoluuttinen, vaan itsemme, ruumiin ja maailman välisen synnynäisen sopimuksen pohjalta toimiva (Merleau-Ponty 2012, 66).

Havaitsevan subjektin ja maailman väliseen suhteeseen kuuluu immanenssin ja transsendenssin, läsnäolon ja havaintokokemuksen ulkopuolelle jäävän ilmiön, ristiriita. Havaittu, läsnäoleva kohde ei voi olla vieras havaitsijalle, mutta se samalla sisältää aina transsendenssin, sen, joka ylittää immanenssin. (Merleau-Ponty 2012, 80, 87.)

Juho Hotanen on tiivistänyt Merleau-Pontyn ajatuksia ruumiillisesta toisesta ja fenomenologisesta ruumiista. Fenomenologinen ruumis ei ole pelkkä subjekti objektille (tai objekti subjektille) vaan maailman ympäröimä, eletty ruumis. Suhteessa toisen elettyyn ja koettuun ruumiiseen vallitsee vieraus, mutta sama vieraus merkitsee suhdetta itseän. Koska maailma on yhteisesti koettu, ajatus ruumiillisesta subjektista johdattaa meidät kysymään subjektin suhteesta toisiin. (Hotanen 2010, 148.) Suhde toiseen on kauttaaltaan paradoksaalinen ja pakenee ymmärrystä, haltuunottoa.

Ensimmäinen paradoksi on oma ruumiini suhteessa toiseen. Se on yhtä aikaa näkevä ja näkyvä. (Merleau-Ponty 2012, 422.) Toinen ja minä-subjekti ovat suhteessa samaan olevaan, (periaatteessa) avoimia samoille totuuksille. Toisen ruumis – maailmaan tarttuvien otteiden järjestelmänä, ei pelkkänä minulle kuuluvana ilmiönä – asettaa minun tehtäväkseni todellisen kommunikaation, intersubjektiivisen olemisen. (Merleau-Ponty 2012, 90 – 91.) Tämän toisen asettama vaatimus yhdistää Merleau-Pontyn ajatukset toisesta Levinasin etiikkaan. Toisen olemassaolo, toisen ihmisen transsendenssi, herättää

levottomuutta: jos on olemassa toinen ja hänkin on tietoisuus, silloin minä olen vain kohde hänen näkökentässään (Merleau-Ponty 2012, 158).

Merleau-Pontya ja Emmanuel Levinasia yhdistää *il y a*, se että *on*. Merleau-Pontyalla *il y a* kytkeytyy filosofiseen ihmetykseen, se on ”paljasta olemista” (Merleau-Ponty 2012, 14). Siihen mikä on, olioihin, *havainto* avaa tietyn, ruumiillisen näkökulman. Maailmanhenki ei ole meistä riippumaton, maailmanhenki olemme me itse, liikkuvat ja elävät ruumiimme, jotka osaavat *katsoa* (Merleau-Ponty 2012, 314). Levinasille filosofian tärkein kysymys on: ”miten se mikä on, *on*, mitä merkitsee se, että se on?” (Levinas 1996, 43). Levinasin ajattelu kohdistaa huomion olemiseen ennen kuin subjekti ymmärtää sen. Jotain *on (il y a)*, anonyyminä. (Levinas 1996, 14.) Ja tämä *on* on riippumatta subjektista tai siitä, tietääkö subjekti, että *on*. *Il y a* ei ole olemista, *il y a* ei ole ei-mitään. Sitä ei voi tietämällä tai kuvailemalla haltuunottaa.

Minän identiteetin lähtökohta on Levinasilla luovuttamaton Toinen. Vaikka minä yrittäisi saada Toisen osaksi itseään, se on mahdotonta. Esimerkkinä tästä suhteesta Levinas on varhaisemmassa tuotannossaan esittänyt *eroksen*, eroottisen suhteen (miehen ja naisen välillä). *Eroksessa* ilmenee halu yhtyä toiseen niin, että rajamme katoavat. Mutta mitä lähemmäksi painaudun toista, sitä kauemmas Toinen lipuu: rakastetun toiseutta ei voi poistaa. (Levinas 1996, 16.) *Eros* on Levinasilla (1996, 61) suhde feminiiniseen toiseuteen. Kasvojen ilmestys kumpuaa seksuaalisista eroista (Levinas 1994, 35).

Kun Levinas asettaa minän maskuliiniseksi, voi hänen nähdä toiseuttavan feminiinisen (kuten myöhemmin näemme *Prahan päiväkirjojen* kertojan tekevän). Tämän voi nähdä haltuunottamisen yrityksenä (kuten myös isän ja pojan suhteen jälkeläisyyden ainoana esimerkkinä voi nähdä patriarkaattisen yhteiskunnan vaikutuksena). Feministiksi positioituvana minulle on tärkeää, että Levinas itsekin toteaa tämän ihmisyyden kahtiajaon ”arkaaiseksi” ja huomauttaa maskuliinisen ja feminiinisen ominaiseksi kaikille ihmisille (Levinas 1996, 64).

Haluamisen kohteen, jonka ajallista äärettömyyttä Levinas ei yritä tavoittaa tai ottaa haltuun, hän nimittää sanalla kasvot (*visage*). Kun kohdataan Toisen kasvot, ne esittävät

vaatimuksen: älä tapa. Tämä on eettinen tapahtuma, määräys. (Levinas 1996, 19.) Näin kasvojen kohtaaminen on ihmisyyden perusta. Kasvoja ei voi vain *katsoa*, sillä katse on havaitsemista ja tietoa. Kasvojen olemus ei palaudu havaintoon. (Levinas 1996, 73.) Jos kykenee kuvailemaan Toisen, suhtautuu toiseen kuin objektiin. Kasvojen kohtaaminen on enemmän, ikään kuin ohitse katsomista.

Tietäminen mitätöi Toisen läsnäoloksi. Rajallisen olemisen modaaliteettina aika, diakronisuudessaan, merkitsee suhteen joka ei vahingoita toista, yrittä ottaa toiseutta haltuun. (Levinas 1994, 31.) Minä ja Toinen olemme ajallisia, mutta meillä on jokaisella *oma* aikamme. Jokaisen oma menneisyys ja tulevaisuus tekevät olemassaolon vaihtamisen mahdottomaksi (Levinas 1996, 16). Yhteys toiseen on kuitenkin mahdollinen. Se on on ajallisuuden perusta: vasta kohdattuaan Toisen, jolla on oma ajallisuutensa, minä *löytää* ajan (Levinas 1996, 15).

Myöhemmin Levinasin ajattelussa *eroksen* tilalle tulee kaipaus tai haluaminen (*désir*). Kaipauksessa minä suuntautuu kohti toista, mutta ei yritä ottaa sitä haltuun tai tietää sitä, vaan Toinen säilyttää toiseutensa. (Levinas 1996, 17.) Haluaminen ei ole tietoa tai määrätietoista täyttymystä. Levinasilla keskeistä ei ole irtautuminen kaipauksesta ja yksinäisyydestä, vaan *olemisesta* (Levinas 1996, 60). Subjektiviteetti on Egon valtaa anonyymiin olemiseen nähden. Tämä johtaa yksinäiseen immanenssiin ja kärsimyksen tuntemiseen. (Levinas 1994, 35.)

Kukaan muu ei voi kokea paikkaa, jonka minun ruumiini täyttää. Tämä on aistimellista erillisyyttä. Ja kuten *eroksessa*, aistimellisessä erillisyydessä toisen läsnäolo pakenee hyväilyä (*caresse*) (Levinas 1996, 24). Kosketus ei ole haltuunottamista. Levinas toteaa kasvojen olevan se kaikki, mikä toisessa on ilmaisevaa. Näin ollen koko ilmaiseva ihmisruumis voidaan nähdä kasvoina. (Levinas 1996, 79.) Toinen manifestoituu kasvoissa tai ihmisruumiissa – tai kirjoituksessa, kuten *Prahan päiväkirjoissa*.

3 POSTMODERNISTISET PIIRTEET *PRAHAN PÄIVÄKIRJOISSA*

Prahan päiväkirjojen alussa kertoja, kirjailija, saapuu Suomesta Prahaan ja asettuu asumaan tuttavansa asuntoon. Hän odottaa saapuvaksi naista, rakastettuaan. Samalla hän tarkkailee häntä ympäröiviä ihmisiä, joiden kanssa hänellä ei ole yhteistä kieltä. Teoksessa on havaittavissa fragmentaarisuutta, joka määrittää teoksen rakenteen lisäksi kertojan sisintä. Teoksen rakenne on pirstaleinen, mutta myös teoksen rytmi elää ja aaltoilee.

Vilkon (1997, 53) mukaan omaelämäkerta vastustaa oletusta postmodernista leikistä identiteeteillä, vaikka oman elämän muisteleminen on samanmuotoista postmodernin elämisenmaailman fragmentaarisuuden kanssa. Sen sijaan omaelämäkerrallinen (tai autofiktiivinen) viittaa itsensä ulkopuolelle, rakentaa koherenssia elämään ja yrittää luoda todellisuutta uudelleen (Vilko 1997, 53–54). Tämä itsensä ulkopuolelle viittaaminen näkyy myös *Prahan päiväkirjoissa*. Teos sijoittuu Prahaan, ei mihin tahansa kuvitteelliseen kaupunkiin. Mutta todellisuuden rekonstruktion tai koherenssiin pyrkimisen sijaan teos on jatkuvasti tietoinen omasta kirjallisuusluonteestaan ja saa lukijan epäilemään teoksen kautta välittyvää kuvaa todellisuudesta. Rakenteellisesti se on myös kaukana ehjästä. Teoksen kertoja on epäluotettava eikä lukija voi olla varma, onko hän selvärajaisesti sijoittunut omaelämäkerran tai päiväkirjan kertoja vai jotain muuta. Nämä seikat vahvistavat lukijan epäluuloisuutta. Teosta lukiessa tärkeäksi kysymykseksi muodostuu postmodernistiselle tutkimukselle tyypillinen pohdinta siitä, mitä tekstistä todella voidaan tietää ja mitä kirjoittaja-kertojan voidaan nähdä representoivan tekstissä (Ashley et al. 1994, 6).

Postmodernismin poetiikkaa määrittelevät historiallinen tieto, subjektiivisuus, narratiivisuus, viittaaminen, tekstuaalisuus ja diskursiivinen konteksti (Hutcheon 1988, 231). Bran Nicol listaa kolme postmodernin fiktion tärkeintä, löydettävissä olevaa piirrettä. Ne ovat tietoisuus tekstin omasta tilasta konstruoituna, esteettisenä artefaktina; implisiittinen tai joskus eksplisiittinen kritiikki realistisen suuntauksen narratiiviin sekä tapaan esittää fiktiivinen maailma; sekä taipumus vetää lukijan huomio lukijan omaan lukemisen ja tulkinnan prosessiin. (Nicol 2009, xvi) Seuraavassa tutkin sitä, kuinka edellä

mainitut määreet toteutuvat *Prahan päiväkirjojen* sisällössä, muodossa ja kerronnassa.

3.1 Suuret kertomukset

Postmodernille subjektille turvautuminen aiemmin luotettuina pidettyihin instituutioihin ja niitä ylläpitäviin suuriin kertomuksiin on mahdotonta. Postmodernismin paradoksiluonteeseen kuuluu yleisesti tunnustettujen arvojen (asioiden loppuun saattaminen, subjektiivisuus ja tarkoituksellisuus) kyseenalaistaminen, tapahtuma joka kuitenkin on riippuvainen kohteestaan (Hutcheon 1988, 42). *Prahan päiväkirjoista* on erotettavissa asioita, joihin kertoja joskus on saattanut luottaa. Näitä suuria kertomuksia ovat perisuomalaiset koti, uskonto, isänmaa ja puoluepolitiikkakin, mutta myös ajan kulku ja historia, jonkinlainen yleinen asioiden järjestys. Nämä ovat kuitenkin menettäneet arvokkaan asemansa. Kerronnan kautta hiljalleen kyseenalaistuu myös se, onko kertoja niihin lopulta koskaan luottanutkaan, vai kenties vain halunnut luottaa. Asioissa, jotka liittyvät myyttiseen suomalaisuuteen, kertoja on myös itse epäonnistunut, mutta ei aivan täysin omaa syytään. Tämän hän toteaa hieman ironisesti. “Olen Suomen kansalainen, minulla on oikeuksia ja velvollisuuksia, mutta minulla ei ole metsää metsästämiseen, ei järveä jolla kalastelisin, ei pihamaata, jonka ympärille rakentaisin aidan: mitä viranomaiset oikein ajattelevat hoitaessaan asiani näin huonosti?” (PP, 28.)

Uskonto on yksi suurimmista instituutioista, joista kertoja puhuu, lapsuutensa uskonnollisen kasvun ja myöhemmän uskon menetyksen tai muutoksen kautta. Jumala on rankaiseva. “– – mielessäni näpläilen heidän paikkojaan, vaikka Jumala ei mitään näpläilyä salli: olen tehnyt huorin, ja uhattuna.” (PP, 15.) Kertojan suhtautuminen Jumalaan on ristiriitaista. Toisaalta asenne Jumalaan ja hänen poikaansa on ironinen, toisaalta kertoja asettaa yhä Jumalan korokkeelle, ainakin verrattuna ihmisiin (kuten esimerkiksi teoksen vastaanottajiin). Silti mukana on ironian pisto.

– – sillä Jumalan on viimeinen sana. Jumala on kriitikko johon voi luottaa. Lahkeet eivät koskaan tutise ja silmät on päässä, toisin kuin meillä. Jumalan puolesta hoitaa kyyhkynen asiat, joiden vuoksi me

olemme jokapäiväisissä vaikeuksissa, alipalkattu lintu joka istuu kukka, suussa kukan, oksalla kun hämärtää. (PP, 16.)

Kertojan perhe on suuressa roolissa. Omat vanhemmat eivät herätä kertojassa kunnioitusta. He ovat osa maailmaa, joka on muuttunut vanhanaikaiseksi ja naurettavaksi. Maininta isän kirjoituspöydän pyhydestä samalla, kun häntä vertaa hevoseen, saa aikaan vaikutelman kertojan sisäisestä kilpailusta isänsä kanssa, halusta olla parempi.

Äiti oli ikkunassa, niin elävän näköisenä, että näytti jo olevan kuollut. Isä selaili papereitaan, hän oli hevosen näköinen, mitä korviin ja ilmeeseen tuli. Hänen kirjoituspöytänsä oli pyhä pöytä. Seinällä hänen takanaan, kun hän istui siinä ja kirjoitti numeroita, oli valokuvia suurmiehistä, joita hän kunnioitti enemmän kuin lapsiaan. (PP, 75.)

Kertoja vaikuttaa häpeilevän vanhempiaan ja viittaa teoksen edetessä heidän vikoihinsa. “Isä oli tyranni, – –. (PS, 78.) Kuten naisia, myös isäänsä hän vertaa eläimiin. “Hän on kohta seitsemänkymmentä ja muistuttaa vuosi vuodelta yhä enemmän jotakin isoa lintua.” (PP, 176.) Häpeä konkretisoituu vanhempainsurmaan unenomaisessa katkelmassa, jossa liikutaan nykyhetkestä lapsuuteen ja takaisin nykyhetkeen (ja joka alkaa metafiktiivisellä huomiolla):

[S]anoisinkin tätä mieluummin romaaniksi kuin matkakirjaksi. Aina oli pidettävä kiirettä. Ei ollut aikaa hengähtää. Yötkin olivat niin levottomia, unia, lapsuuden kodissa, kun en voinut sietää kenenkään hengityksen ääntä ja rakensin muurin heidän ja itseni välille, voitin taistelun, yhdessä yössä valkoinen villani muuttui mustaksi, ja lähdin matkalle. Olin kuin enkeli, tai kuin toukka, ja korvani lakastuivat sulasta riemusta. Äitini sydämen vein kauas pohjoiseen, se oli povitaskussani kun olin kylässä pappilassa, pelkäsin että se näkyisi läpi, mutta mitäpä ne huomaisivat, yöllä hiivin ja upotin sen suon silmään. Siellä se sykyttää. – – Isäni tapoin toisella tavalla. Hän oli intohimoinen veikkaaja. – – Tuli sotilas tuohon, ja sotilaan tyttö, muistot rikollisesta menneisyydestäni putoavat siihen hopeakaivokseen, jota pelkäsin, kun olin nuori, keskellä kesää pidin kiinni jostakin ja sydän kurkussa kurkistin, miten siellä oli lunta. (PP, 19–20.)

Isän kuolemasta puhutaan myöhemminkin. “Isäni oli niin pieni rikollinen, ettei hänen sormenjälkiään ole talletettu jälkimaailmalle. Silloin kun hän kuoli, hänen maailmankatsomuksensa oli valmis, tai päinvastoin, mutta hän ei ole kuollut vielä.” (PP,

107.)

Yksi menneisyyden luotetuista on jonkinlainen yleinen järjestys ja asioiden kulku. Tämän järjestyksen ilmenemismuoto on aika, joka on kuljettanut yhteiskuntaa turvallisesti eteenpäin. Moderniin ihmiseen verrattuna kertoja elää kuitenkin eriskummallisessa nykyisyydessä, jonka aika ei ole enää vuodenvieron ja allakan rytmittämää ja turvallista. Kuten edellisestä pidemmästä katkelmasta käy ilmi, unikerronta liukuu teoksessa sulavasti nykyhetken osaksi. Unet, muistot, nykyhetki ja tulevaisuus vaihtelevat niin, ettei melkein ole väliä, millä tasolla ollaan.

Viime yönä näin unta, makasin selälläni sängyssä, ja hän nuoli [terskaani] minua ja yritti työntää kielensä [sen] pieneen kalansuuhun. Päivisin hän on poissa, mutta yöllä hän tulee auttamaan minua. Hän tekee kaikkea, mitä hän ei ennen suostunut tekemään, koska se hänen mielestään oli luonnotonta. Kun elää sellaista elämää kuin minä, ei ole paljon eroa sillä, tapahtuuko jokin unessa vai todellisuudessa. (PP, 57.)

Uni sekoittuu todellisuuteen, kuten mennyt nykyisyyteen tai tulevaan. “Jos eksyy menneisyyteen, on turvassa, mutta jos eksyy tulevaisuuteen. Siellä tehdään niin hyviä peilejä, että [kaikki näkevät kaiken kahtena] kaikilta menevät silmät ristiin.” (PP, 67.) Historiallinen aika tulee osaksi nykyhetkeä ja historialliset henkilöt ovat osa kerrontaa kuten viinituvan isäntä tai naapuri.

Pesin sukat ja kalsarit, ja kun se oli tehty, huomasin, että tupakat olivat unohtuneet. – – Kunnostin kukkulan ja nostin Caesarin pystyyn. Caesar kun oli kaatunut ja olonsa näytti tukalalta. Caesar aloitti heti *Caesar, cum*, ja sitten tuli Lenin väittämään, osoittamaan tai viittaamaan, en minä ymmärtänyt mitä hän viuhkoi – – . (PP, 91.)

Myös muut ihmiset liikkuvat ajassa. Erityisesti tämä koskee naista tai naisia kertojan elämässä.

– – nyt minulla on ikävä, ketä? [Sitä tyttöä] Joka parhaillaan tekee kaikkensa päästäkseen tänne ja löytääkseen sen, mitä etsii. En voi elää ilman häntä. En ole koskaan voinut. Jo silloin kun olin pieni poika ja istuin piilossa liiterin nurkassa, nauttien sahapuhon [hyvin] inhimillisestä tuoksusta, ajattelin häntä. (PP, 31.)

Sama ajatus toistuu seuraavalla sivulla; kirjailija siis luonnostelee, kokeilee keksimäänsä kirjallista tehokeinoa, aikamatkustusta. “Silloin kun näin fasaanin ensimmäisen kerran, ajattelin jo tätä hetkeä.” (PP, 32.)

Ajan kerroksinen luonne korostuu, kun preesens-kerrontaa käytetään lapsuudenmuistojen kuvaamiseen, unen kautta tai muuten välähdyksenomaisesti. Läpi teoksen aika on on totutusta poikkeavaa, ei lineaarista. Tuleva tapahtuu tässä ja nyt. Kertoja tekee huomioita myös konkreettisista kelloista. “Minuuttiviisari on oikeassa paikassa mutta tuntiviisari milloin missäkin, täällä kellot ovat sellaisia – – .” (PP, 87.) Vaikka teksti on sidottu painetun kirjan muotoon, sisältö hyppii ajassa, muodostaa madonreikiä tulevaan. Lapsuus ja menneisyyden nyt-hetki vuorottelevat aikuisen kertojan kanssa. Kirjoitushetken tarkka kirjaaminen muistuttaa lukijaa välillä päiväkirjamuodosta.

XXXVIII

On jo melkein kesä. Isä on ostanut polkupyörään perävaunun, jossa lapset istuvat. Menemme mökille. Isä opettaa minulle tapoja, kuten pyytämään kuhia rauhoitusaikana. [Tämä tuli mieleeni odottaessani raitiovaunua, vuonna 1966, joulukuussa, kello kahdelta yöllä.] Silloin niitä sai. (PP, 38.)

Postmodernismi samaan aikaan vahvistaa ja hajottaa vakaita kertojaääniä, jotka käyttävät muistia ymmärtääkseen menneisyyttä. (Hutcheon 1988, 118.) *Prahan päiväkirjojen* kertoja jakaa välähdyksiä lapsuudestaan, menneen nyt-hetkiä, ja välähdyksenomaisesti lukijasta voi tuntua, että hän tavoittaa jotakin, että näillä hetkillä on jokin merkitys ja kertoja niiden avulla rakentaa jonkinlaista kuvaa itsestään kokonaisena subjektina. Sitten kaikki jälleen hajoaa, kertoja siirtyy muihin aiheisiin, kuva jää muodostumatta.

Välillä lukiessa muodostuu kuva, ettei mikään *ole* kertojalle todella. Hän vaeltaa läpi kaupungin, joka vaikuttaa hänen elämänsä rekvisiitalta. Jopa kertojan oma oleminen tuntuu paikoin epätodelliselta tai epävarmalta. Tätä tunnetta vastaan kertoja käy myös kirjallisella työllä. “– – kirjallinen työ ei milloinkaan ole ollut minulle kutsumus, vaan tapa todistaa itselleni, että olen olemassa, ja raha antaa saman tunteen ja varmuuden.” (PP, 23.) Kertojan olemisesta maailmassa jatkan luvussa neljä.

Postmodernissa kuvien maailmassa muistiin ei voi luottaa. Paul Douglass on tarkastellut teoksessaan *Bergson, Eliot, and American Literature* (1986) filosofi Henri Bergsonin ajatuksia ajallisesta kestosta (*durée*). Modernissa maailmassa ja modernistisessä kirjallisuudessa on vielä ajallinen kesto. Se on peruuttamatonta moniarvoisuuden ja muutoksen tulemistä yhdeksi (Douglass 1986, 19). Postmoderni ihminen ei enää voi luottaa muistiin tai historiaan. *Prahan päiväkirjojen* kertoja toteaaakin: “Jos muisti on runouden äiti, olen senkin äidin menettänyt.” (PP, 164–165.)

“– – mutta sananlasku sanoo, että *nomen est omen*, ja sananlaskut tietävät aina paremmin kuin sananlaskujen käyttäjät. – – Näköalat ovat valoisat ja lausunnot valaisevia. Ei kevät ketään kiellä. Minusta ei tule tyhmää tekemälläkään.” (PP, 74.) Jotta jotain pysyvää olisi, muutamat asiat toistuvat pitkin *Prahan päiväkirjoja*. Pieni mutta toistuva yksityiskohta ovat sananlaskut, joita kertoja viljelee. “Päivä se on huomennakin, sanotaan; ikään kuin se olisi iloinenkin uutinen.” (PP, 62.) Kertoja ei tosin tunnu pitävän sananlaskuja kovinkaan suuressa arvossa. Ne näyttäytyvät usein jäänteinä kertojan vanhempien maailmasta, virheellisinä tulkintoina.

– – ei ole alkuunkaan totta, että rahalla saa ja hevosella pääsee. Kuten suomalainen sananlasku sanoo. Kuivaa leipää ja härskiä voita, vihreä pusero ja vaaleanpunainen pusero, rinnat jäävät pöydänreunan alle, tulevatkin siihen, huorat povitaskuineen. Minulla on kruunuja niin että voisin täyttää heidän rintaliivinsä niillä, mutta en aio ruveta kauppoihin. Menen pimeään huoneeseen. Oksennan likaämpärin täyteen. (PP, 25.)

Edellisessä lainauksessa puhutaan myös oksentamisesta. Kaikenlaiset eritteet ja lika toistuvat kerronnassa. Palaan niihin seuraavassa alaluvussa. Sananlaskujen arvon romahdus kertoo jostain suuremmasta, kaipauksesta aikaan jolloin kaikki oli helpompaa ja järjestyksessä. “Kun nykymaailmassa ei enää päde se sananlasku, että oma maa mansikka, muu maa mustikka, voimme vetää johtopäätöksen, että elämme seksuaalisesti vaikeaa aikaa.” (PP, 99.)

“Tuolla naisella on likaiset hampaat ja liukas kieli. Hän on rakastunut poikaan, joka on rakastunut häneen, mutta näyttää vähän siltä, etteivät he vielä ole naineet.” (PP, 102.) Kertojaa törmää usein pariskuntiin, jotka lähtevät kotiinsa rakastelemaan tai eroamaan.

Tämä on kertojan metanarratiivi, joka toistuu kerronnassa useasti.

“– – neitonen, jolla on ylähuulessa karvaa, tarjouksen, ja lompakolla viittoen kutsuu hänen kavaljeerinsa tarjoilijaa, nyt on aika maksaa ja lähteä kotiin nauttimaan jostakin muusta kuin kermaleivoksista.” (PP, 30.) Kertoja vaikuttaa heijastavan muihin ihmisiin oman tapansa käyttäytyä, toiseen tarrautumisen ja kohtaamisen epäonnistumisen: *eros* tai ei mitään.

Maaailma vaikuttaa muuttuneen sellaiseksi, ettei mitään voi tietää varmasti. “Nyt elämme jälleen keskiaikaa: emme tiedä mitä on tapahtunut emmekä tiedä, mitä tulee tapahtumaan, tämä vaihe on kestänyt jo kauan.” (PP, 36.) Aina jokin yhteiskunnan tai elämän osa tuntuu olevan rikki. Jos vain tämä tai tuo olisi ennallaan, ei oleminenkaan olisi niin vaikeaa. “Juuri tässä on syy siihen, miksi elämä nykyisin on niin [hermojarepivää, tässä maailmassa] vaikeaa: sodat ovat käyneet mahdottomiksi.” (PP,53.)

Loppuun saakka kertoja kaipaa menetettyä, tavallista, keskiluokkaista elämää. Ristiriitaista on, että samalla hän on tavoitellut itseään siitä irti.

Kyllä hän hyvin tietää, että häntä odotetaan ja että häntä kaivataan, hänkin kaipaa, jospa vain näkisitte unet, joita hän näkee! Hän kaikkialle pois, mutta ei pääse mihinkään kylmästä ja pimeästä asunnostaan, jossa kaavailee itselleen uutta elämää, työn ja perheonnen täyttämää normaalia elämää jossakin maassa, joka ei ole niinkuin tämä ja muut maat. Hänellä ei ole matkalippua. Hänellä ei ole mitään. Ja hän nauttii siitä. (PP, 148.)

Kertoja kyllä yrittää “uskoa siihen, että sinä olet olemassa, [siihen että on olemassa järjestys, joka pysyäkseen ei tarvitse poliisia eikä armeijaa. Se on] järjestys, joka on meissä muistona aikaisemmalta historian kaudelta, kun olimme vielä vedessä, eikä meillä ollut mitään hätää.” (PP, 184.) Kertojasta on jäljellä vain “– – usko, luja luottamus – – ” (PP, 184). Tämä usko vaikuttaa lohduttavan kertojaa, mutta kaiken luetun jälkeen se vaikuttaa nojaavan hatariin perustuksiin. Seuraavassa katkelmassa myös puhutellaan toista; tätä tapaa puhua toisen kanssa käsittelen lisää luvussa neljä.

Kaikki on käsin kosketeltavaa mutta käsittämätöntä. [Ja rakastan sinua. Et sinä ole kaunis.] Sinussa on virheitä ja syntymämerkkejä. Kirjoitat minulle kirjeitä ja piirät poskiisi kyyneleitä. Mutta olet järkkymätön. – –

Sinä olet järkkymätön; minä uskon, niin kauan kuin rakastan sinua, että on järjestys ja hallitus. (PP, 186.)

Alkoholi on osa kertojan elämää. Se vaikuttaa suurten kertomusten murtumisen jälkeen pieneltä kertomukselta tai yksilölliseltä narratiivilta (*petit récit*), johon tukeutua ja jonka avulla rakentaa omaa identiteettiä. Kertoja puhuu paljon alkoholinkäytöstään. Siihen liittyy kertojan oma maine koko kansan juoppona kirjailijanerona, asia johon kertoja viittaa läpi teoksen. Alkoholinkäyttö liittyy kiinteästi kurjuuteen, jossa teoksen subjekti velloo.

Menin pankkiin, mutta käteni vapisivat niin, etten uskaltanut riskeerata, minun olisi pitänyt kirjoittaa nimeni shekkiin. Täytyy ottaa pari konjakkia ensin. – – En saa konjakkia suuhuni, se läikkyä pöydälle. – – Pyysin tarjoilijaa auttamaan ja sain kuin sainkin konjakin juotua, kohta uskallan mennä pankkiin. (PP, 48.)

3.2 Kertojasubjekti

Lejeunen (2009, 215) mukaan narratiivinen identiteetti ilmenee päiväkirjassa kahdella tasolla: psykologisella (muistin mekanismit, omakuvan evoluutio) ja esteettisellä. Psykologinen taso on havaittavissa *Prahan päiväkirjojen* kerronnallisessa liikkeessä ajassa sekä palaamisessa muistoihin, joilla kertoja vaikuttaa luovan itselleen kuvaa minuudestaan. Esteettinen taso taas ilmenee esimerkiksi rakenteellisissa ratkaisuisissa, kuten teoksen sisäisissä tarinoissa, jotka liittyvät vaikkapa lapsuuteen ja jotka on irrotettu muusta kerronnasta omaksi kappaleekseen. Tarinoissa toistuvat tietyt aiheet, kuten urheilu, isän kanssa vietetty aika tai nuoruuden ystävät. Tällainen on esimerkiksi tarina kuhien pyytämisestä (PP, 38), johon viittasin edellisessä alaluvussa.

Jos subjektiin perustunut modernin projekti on epäonnistunut, jäljelle jää *Prahan päiväkirjojen* kertojan kaltainen subjektinriekale: epävarma, epätietoinen, hämmentynyt. Tätä kertoja kompensoi ylenkatseella, jonka suuntaa muihin. Hän *tietää* muut ihmiset, heidän koko elämänsä. “Köyhää kansaa, väsyneitä ilmeitä, kuluneita ja epämuodikkaita vaatteita.” (PP, 21.)

Kertoja vaikuttaa olevansa kanssaihminen yläpuolella etenkin äyllisesti. Silti hän on kiinnostunut siitä, mitä muut *hänestä* ajattelevat. Se on hänen mielessään toistuvasti. Toiseen hän suhtautuu välillä mitätöivästi, mutta kun toinen kertoo ajattelevansa kertojaa, se ilahduttaa häntä. “”Minun varpaani kaipaavat sinun varpaitasi”, nainen kirjoittaa, ja mitä se on? Mutta hän tulee iloiseksi lukiessaan sen, hän päättääkin vaihtaa pukua nyt ja miettii, mitä sanoisi Klubilla, ettei nolostuisi, kun ihmiset ihmettelevät, mikä on aiheuttanut muutoksen miehessä.” (PP, 134.)

Kommenttien ja huomion puute tuo muassaan yksinäisyyden tunteen. Hän-kertoja vuorottelee minä-kertojan kanssa. Minä moittii hän-muotoon asetettua päähenkilöä. Saman katkelman sisällä on myös sinuttelua, joka yleensä teoksessa viittaa puheeseen toiselle, rakastetulle tai vaimolle. Kertojamuodon vaihtelu viittaa tietoisuuteen teoksen kirjallisuusluonteesta ja muistuttaa postmodernistisesta metafiktiivisyydestä; tästä lisää myöhemmin.

Ei ollut ketään ihmettelemässä, miksi hän oli vaihtanut pukua, kukaan ei tullut istumaan hänen pöytänsä, kotona kukaan ei odota häntä, hän on tosiaankin yksin. Hänen pitäisi harrastaa jotakin, olen huomauttanut hänelle siitä usein, lukea kirjallisuutta, tutustua kaupungin ainutlaatuisen arkkitehtuuriin, käydä katsomassa avantgardistisia teatteriesityksiä, joita on yllin kyllin tarjolla, mutta häntä ei näytä kiinnostavan mikään; hän kuuntelee ihmisten mielipiteitä ainoastaan saadakseen pitää heidät seurassaan ja päästäkseen itse puhumaan. – – Älä sano, että olen ollut julma sinua kohtaan, katso ihmistä, hän istuu ahtaassa, meluisassa kapakassa – – ja hän kuuntelee merimiehen juttuja, ymmärtämättä sanaakaan, hänellä on parempi puku päällä, koska hän halusi, että 365. päivä olisi jotenkin erilainen kuin sitä edeltäneet 364 päivää; miten [naurettavalta hän nyt näyttääkään!] lapsellista. (PP, 136–137.)

Yksinäisyys houkuttelee paikalle itsesäälin. Itsesäälissään kertoja vertaa itseään Jeesukseen. “Hän on levoton, nostaa oikean jalan vasemman jalan polven yli, kaipaa seuraa, keskustelukumppania, menkää siis hänen tykönsä, kaikki työtätekevät ja raskautetut, hän antaa teille levon, sillä hän on levoton.” (PP, 138.) Hän piehtaroi jonkinlaisessa itse valmistamassaan alennustilassa, joka pahenee teoksen loppua kohti. “Silloin on tulla housuihin, tai oksennus, ja yhtenä aamuna tulikin, miten kehtaan viedä housut pesulaan, jonka löytämisessä oli sentään aikamoinen vaiva?” (PP, 29.)

Vaikeuksien luetteloimisen voisi lukea postmodernistisena, kartesiolaisen, varman subjektin tiputtamisena alas jalustalta. Kertoja alistaa itse itsensä havaintoja tekevälle katseelle kaikessa kurjuudessaan. “En ole oma itseni enää, olen vanhassa kaupungissa, vanha, maksavika, munuaisvika, niska jäykkä, hammas kipeä, kakka tulee housuun, ja tuskin pysyn, – – hereillä siihen saakka kun sinä tulet.” (PP, 33.) Tai ehkä kurjuus on ainoa todella pysyvä asia kertojan elämässä, itsesääli hänen suuri kertomuksensa. “Aivoni mätänevät. Haisen kuin kuolleen huoran vittu.” (PP, 50.) Minäkertoja puhuttelee jälleen itseään hänenä ja myöntää nauttivansa vaikeuksiensa listaamisesta. “Jossa olen yksin: ja hän nauttii siitäkin. Jos sanoisin hänelle, että hänen vaikeuksiensa luettelo on luettelo hänen nautinnoistaan, hän katsoisi minua kuin karpäsenpaskaa.” (PP, 148.)

Onko kehon alennustila kuolemaa kohti liikkumista? Kipuilu oman olemisen kanssa yhdistyy teoksessa poissaolon kaipaukseen, laskeutumiseen kuoleman virtaan.

Täytyy olla yksin, ei kauan, mutta tämä on kaivo, kulmakarvat muuttuvat vihreiksi, kun menen alas, kivi kiveltä on kylmempää, kohta koskettavat jalkani vettä. Ole hyvä minulle. Entä sen jälkeen, miltä se tuntuu? Onko veden pinnalla niin kuin kerma? Mahtuuko niiden kivien väliin edes tulia? Kui kai koi. (PP, 53.)

Kertoja ei vaikuta odottavan kuoleman jälkeiseltä ajalta paljoakaan. Puhuessaan kuolemasta kertoja tekee samalla intertekstuaalisen viittauksen nuoruutensa idoliin, Nietzscheen. Katkelmassa korostuu jälleen uskon menettäminen suurena kertomuksena. “Viimeisen päivän jälkeen ei ole päiviä enää, sillä aurinko on kylmä, itse Jumala kuollut, ja Jeesus, joka nyt vielä istuu Jumalan oikealla puolella, ei valaise, koska hänen valonsa oli Jumalan laina. Jäljellä on enää Pyhä Henki, joka on pimeys.” (PP, 64.) Kuolema on jotain, mitä kertojakaan ei ymmärrä, vaikka muuten hän vaikuttaa näkevän läpi maailmanjärjestyksen. “On se hetki, hämärän tullessa, kun on pakko ajatella sitä, minkä ajattelemisen ylittää aivojen kestokyvyn, avaruutta, iankaikkista elämää, että on kuollut – –.” (PP, 204–205.) Kenties siksi hän tavoittelee kuolemaa: heijastusten maailmassa voisi ehkä sittenkin olla jotain todellista, jota ei voi kuvitella ja jonka läpi ei voi nähdä.

Postmodernistinen kirjallisuus sijoittuu populaari- ja korkeakulttuurin väliin ja sekoittaa

näiden piirteitä (Hutcheon 1988, 20). *Prahan päiväkirjoissa* kirjallisuutta uudistava muoto ja kauniina pidettävät kielikuvat kohtaavat parodisen, ironisen ja alatyylisen sisällön. Kertoja leikittelee omalla roolillaan suurena kirjailijana alentamalla tuon hahmon mahdollisimman monella tavalla. Näin tehdessään hän ikään kuin esittää ironisen kysymyksen: tällaista hahmoako te ihaillette?

Vaihtelu ensimmäisen ja kolmannen persoonan kertojien välillä vaikeuttaa subjektiivisuuden juurtumista kieleen (Hutcheon 1988, 85). Paradoksaalisesti subjekti kirjoittaa minuuttaan objektiksi, hän-muotoon. Jo *Prahan päiväkirjojen* alussa näkökulma hypähtää kevyesti hän-kerronnasta minä-muotoon ja ajoittain kerronta hajoaa.

“Tässä ei nyt ole paljon aikaa, gobeliineja, sateenvarjoja jotka häntä suojelevat, sateessa jonka vain hän tuntee, ihminen joka köysiä käyttäen pyrkii enkelien parveen, kissa ja vanhat jutut, epätoivo joka panee nauramaan, myös täällä, sosialistisessa maassa Kafkan kaupungissa, minun nuoruuteni hullutukset vieraat kielet gobeliinit, ja tässä nyt ei ole niin paljon asiaa nyt. Joita hän tekee.” (PP, 15.)

Teoksen loppupuolella kolmannen persoonan näkökulma on jälleen käytössä. Minä-kertoja tekee hetkittäisen paluun kesken virkkeen. “Aurinko paistoi huoneeseen, ja hän oli iloinen, kun oli yksin; iltaisin hän on samasta syystä surullinen. Hän keitti vettä ja kaatoi sen eilisten teenlehtien päälle, miten tervettä elämää minä vietänkään; istuessaan veeseessä hän ei ollut uskoa omia korviaan.” (PP, 131–132.) Kertojamuodon vaihtelu saa lukijan kiinnittämään huomion omaan lukemistapahtumaansa ja kyseenalaistamaan myös teoksen lajiin sijoittumista. Se on myös intertekstuaalinen viittaus hän-muodon kirjallisuushistorialliseen käyttöön, esimerkiksi Gaius Julius Caesarin omaelämäkerralliseen klassikkoon *Gallian sota*, kuten Tarkka mainitsee Prahan päiväkirjojen huomautuksissa ja selityksissä (PP, 255).

Teoksen kertoja ja havaitsija vaikuttavat lopulta olevan yksi ja sama, vaikka vaihtelu kertojamuodon välillä aiheuttaa hämmennystä. Minän ja hänen sekoittaminen mahdollistaa itseironian. “Hän ei arvannut näin käyvän. Minä tiesin kaiken aikaa, mutta turhahan hänelle oli mitään sanoa, hän eli harhakuvitelmansa vallassa, ja niin oli hyvä.” (PP, 139.) Lopulta nämä kaksi keskustelevat, tai enemmänkin väittelevät, keskenään. “En voi

ymmärtää tuollaisia ihmisiä, jotka tulevat tänne vain päästäkseen täältä mahdollisimman pian pois. Enhän minä halunnut tänne. Etkö? Sano siis, minne sinä halusit? Siinä sitä ollaan, tänne sinä nimenomaan halusit.” (PP, 149.)

“Se mikä elää ihmisten mielissä, elää omaa elämäänsä. Lunta sataa silmiin. Sormet katkotaan. Kunnian kuningas kuopataan, vesi haisee pierulta, kengät on vietävä suutariin.” (PP, 29.) Äkkinäiset muutokset kerronnassa ja hyppäykset lorua muistuttaviin, rikkonaisiin katkelmiin jatkuvat läpi teoksen. Ne eivät tunnu sopivan päiväkirjakerrontaan, mutta eivät myöskään perinteiseen romaanimuotoon: ne ovat jotain muuta. Nämä absurdit katkelmat ovat postmodernistisia ja saavat lukijan ihmetyksen valtaan.

Otin kädestä, menin kotiin, ja siellä oli kylmä huone ja pöydällä kirja, ikkunasta näkyi aurinko, joka oli laskenut, kyyhkysiä, sinun silmäripsesi (rabbi) (hautausmaa) (sumu, kyyhkysiä) (tulethan kohta) (minkä värinen matkalaukku sinulla on?) (tulethan kohta) (lähetit minulle) (silmiä?) (pyöriä?) (?) (?) tähän ei mahdu. (PP, 45.)

Kuten moderniin maailmaan, myös tekstiin tulee postmodernin myötä säröjä, epämuodostumia. Tällaisissa katkelmissa korostuu postmodernistiselle kirjallisuudelle tyypillinen epäjatkuvuus ja yhtenäisyyden katoaminen. Kieli menee rikki eivätkä lauseet liity toisiinsa. Niistä välittyy toisen kaipaus.

Puhelin soi, ja sinä puhut puhelimesta. Ano. Ano. Syö sitruuna. Poltan korealaisia savukkeita, kauriita, miksi sellainen nimi savukkeilla, sitä en käsitä. Älä ole niin ystävällinen minulle. Kesken kaiken on ilta, kuin katsoisin ulos ja siellä, omenapuun alla, seisoi eksynyt hevonen. Sinä olet sirpasilmä, ě, š, č, č, ř, ž, ý, á, é, í, ú, ů sinä olet, et vihainen, vaikka minulta menikin noin monta kirjainta, ennen kuin keksin, mikä sinä olet. (PP, 37.)

Kuitenkin, myös ehyitä havaintoja on. Niissä on myös perinteisemmin ymmärrettävää kauneutta ja luontokuvausta. “Keskellä jokea onkimies sinisellä ruuhellaan, olen niin kaukana, on varhainen aamu ja hämää vielä, hän näyttää pieneltä kuin vesilintu, sininen siipipeili, päässä valkoinen lakki, onki kädessä.” (PP, 66.) Teos tasapainottelee tällaisen perinteisen kaunokirjallisen ja päiväkirjakerronnan sekä postmodernististen katkelmien välillä. Tämä tasapainottelu pitää lukijan varpaillaan.

Yksi postmodernistisen kirjallisuuden pysyvistä teemoista on valehtelu. Tarinan tasolla on mietittävä, puhuuko henkilöhahmo totta toiselle ja kerronnan tasolla on epäiltävä, voiko lukija luottaa kertojaan. (Hutcheon 1988, 153.) Myös *Prahan päiväkirjojen* kertoja on epäluotettava ja valehtelee, sekä kohtaamille ihmisille että lukijalle. ”Vasta tässä vaiheessa hän kysyi minun nimeäni. Mitä muuta kuin Jerry? ”Jerry Lewis”, hän sanoi. ”Jerry Cotton”, sanoin minä – – ”Jerry” hän sanoi ja katsoi minua silmiin. Luuliko hän tosiaan, että minun nimeni oli Jerry?” (PP 1998, 222–223.) Viinituvissa hän sepittää kuviteltuja elämäntarinoita, kunnes käy niin, että ”kukaan ei enää uskonut minua” (PP, 208). Valehtelun yhdeksi motiiviksi paljastuu tarve olla kontaktissa toiseen.

Kun kaksi patologista valehtelijaa – – kohtaa toisensa, siinä tehdään luovaa työtä. Se ei enää ole kommunikaatiota sanan tavanomaisessa merkityksessä. Merimies valehteli, mutta minun lisäkseni se nainen oli siinä pöydässä ainoa, joka näki, että merimies ja minä valehtelimme kilvan; näin me olimme kontaktissa kaikki kolme, kolme kontaktia. (PP, 213.)

Prahan päiväkirjoissa teksti on hyvin tiivistä. Lyhyt kappale tekstiä sisältää paljon. Välillä katkelmat ovat muistuttavat proosarunoa. Niissä on soljuva rytmi. Esimerkkikatkelmassa kertoja myös sinuttelee toista tavalla, jossa hän-toinen ja sinä-toinen ovat lopulta sama asia.

Kuu on vielä hieman kumarassa, mutta aivan näinä päivinä se on ryhdistäytyvä, lehdettömän puun läpi loistava minulle, täysi ilo: olen hänen omansa. Olen hänen omansa, pitkällä matkalla hänen luokseen, vähäisiä teknillisiä vaikeuksia enää, olethan kärsivällinen, armaani, tiedäthän jälkeenjääneisyytemme, vähäiset tietomme mikroelektroniikasta, tietokoneittemme hitauden, niistä on huolehdittava kuin hevosista, mutta olen matkalla jo, hänen luokseen, armaani, olen hänen omansa, pitkällä matkalla, kaupungissa josta tiedän yhtä vähän kuin sinusta, tai itsestäni. Hätkähdän: Se on sinun ikkunasi, josta sinä katselet, olet hän, tämä kaupunki nimittää itseään Prahaksi. Nyt on kuu keltainen lehti puussa, jota ei ole. (PP, 26.)

3.3 Nostalgia, parodia ja viittaaminen

Postmodernismille on tyypillistä intertekstuaalisuus, tietoisuus sekä ironinen suhde menneisyyteen (Eco 1986, sit. Brooker et al. 2005, 199). Saarikosken kertojalla tämä ironinen suhde menneisyyteen näkyy lapsuuskatkelmissa, joissa havu tuoksuu, lasten silmät välkkyvät ja koko perhe urheilee yhdessä tai lapset lukevat jouluevankeliumia. “Asuimme – – niin kaukana Jumalan selän takana, että sinne ei kesälläkään päässyt muuta kuin reellä. (PP, 52.)

Postmodernistisen kirjallisuuden piirre on sekä toisiin teoksiin viittaaminen että omasta kirjallisuudellisuudesta tietoinen metatekstuaalisuus (Hutcheon 1988, 11). Postmodernistinen taide vierailee historiallisessa menneessä, mutta ei vain tyhjän nostalgian vuoksi (Hutcheon 1988, 26). Myös *Prahan päiväkirjojen* kertoja vierailee lapsuudessaan ja menneisyydessään toistuvasti. Nostalgiakohtaukset alkavat usein hyvin seesteisinä. Sitten tapahtuu hyppäys ajassa ja paluu nykyisyyteen epäonnistumisen äärelle.

Kävelin hieman takakenossa, koska minulla oli puita sylissä, olin menossa lämmittämään saunaa. Kun olin saanut tulen syttymään, menin laiturille, makasin vatsallani ja katselin, miten vedessä eletään. Vastapäisellä rannalla lauleskeli joku. Yritin käsin pyydystää kalan, olisin antanut sen hänelle, mutta en onnistunut, ja sen jälkeen on avioliittomme mennyt alamäkeä. (PP, 52.)

Nostalgiakohtauksissa on läsnä suru. Kenties se on merkki siitä, että nostalgisesta muistelusta huolimatta kertoja ei todellisuudessa kunnioita vanhempiaan, eikä siis voi tukeutua heihin etsiessään elämänsä vakautta. Tämä näkyy seuraavassa katkelmassa, jossa käytetään jälleen myös sananlaskuja ja jossa viitataan myös uskon menettämiseen. Tässä lapsuudenkuvauksessa kertoja käyttää mennyttä aikamuotoa.

Kun isä sanoi ei *sinulle kunnian kukko laula*, ja niin hän sanoi usein, en tiennyt millainen kunnian kukko on, mutta tavallinen kukko se ei ollut, se oli tavallista kukkoa paljon suurempi, ja se lauloi, kun tavalliset kukot kiekuivat. Kunnian kukosta tuli minun ensimmäinen jumalani. Halusin joskus kuulla sen laulun, mutta olin varma, että en koskaan näkisi sitä. Metsän laidassa oli suuri kivi. Kiipesin kivelle ja istuin hiljaa,

kuullakseni laulun. Olisin juossut kotiin ja sanonut *sinä olit väärässä isä*, mutta en kuullut muuta kuin metsän huminan, ja aina välillä käpy putosi, pelkäsin istuessani hiljaa sillä kivellä. Kun olin vanhempi, jo oppikoulussa, isä huusi minua pilkkomaan puita, minä istuin vintissä ja huusin takaisin *minun täytyy laittaa kasveja*, vaikka en laittanut mitään kasveja, luin kirjaa tai laitoin jotain muuta. Olin jo matkalla, mustassa veneessä, joka oli laiva, ja myöhemmin opin, mitä se merkitsi. (PP, 42.)

Katkelma on hyvin tiivis. Kertoja kulkee siinä ajassa, mustassa veneessä, humisevassa metsässä. Postmodernismia voi kuvailla hetkeksi logiikassa; postmodernismi on hetki, mutta ajallisesti enemmänkin tila tai paikka (*a space*) (Marshall 1992, 17, sit. Kantola 2001, 22). Edellisen katkelman kaltaisissa ajan tilallisuus näyttäytyy. Vaikka kerronta tapahtuu imperfektissä, kaikki tapahtuu samassa tilassa: metsä, vintti, musta vene.

Ironia on kertojalle keino tehdä yhteiskunnalliset instituutiot, joihin hän on menettänyt uskonsa, naurunalaisiksi. “Jos makaan tytön kanssa, minut erotetaan puolueesta ja lähetetään tuotannon palvelukseen. Sosialismia rakennettaessa on masturbaatio suositeltavaa. Kommunismiin saavuttaessa häviää valtio ja sukupuolielämä.” (PP, 167.)

Postmodernistiset romaanit sisältävät intertekstuaalisia viittauksia ja vihjeitä, jotka lopulta paljastavat jotain suurten kertomusten toimintaperiaatteesta ja yksilöllisten, paikallisten narratiivien arvosta (Nicol 2009, 12). Hutcheon (1988, 4) huomauttaa, että postmodernismin suhde menneisyyteen on kriittistä uudelleentyöstämistä, ei koskaan pelkkää nostalgista paluuta vanhaan. Postmodernismi ei kiellä menneisyyden merkitystä, mutta kysyy, voimmeko tietää menneisyyttä muuten kuin sen tekstualisoitujen jäänteiden kautta (Hutcheon 1988, 20). “Ihmisen pojalla on luolansa ja pesänsä, mutta hän ei ole kettu eikä lintu.” (PP, 19.) Kertoja tekee intertekstuaalisia viittauksia Raamattuun lukuisia kertoja. Usko Jumalaan on yksi kertojan menettämistä metanarratiiveista. Tätä uskon menetystä alleviivaa raamatullisten otteiden yhdistäminen arkiseen kerrontaan. “Kapakkaan tuli huolellinen mies, kainalossaan pieni kuusi, kuusenpoikanen, sillä tänäänhän on pikkujoulu. Joka poisotat maailman synnit.” (PP, 40.) Välillä viiltävä ironia yhdistää epäuskon Raamattuun ja yhteiskuntaan. “– – polttakaa itsenne Vietkongin puolesta tai nähkää nälkää Yhdysvaltojen puolesta, kuten kaikki kansat, niin palkkanne on oleva suuri taivaissa. Siellä vasta onkin kassat.” (PP, 49.)

Teoksen kokonaisrakenne on episodimainen. Missään välissä kaikkia irrallisia osia ei sidota yhteen, vaan lopputulos on aukkoisen. Kertoja tekee ajoittain humoristisia pikku huomioita, jotka vaikuttavat lukukokemukseen tuomalla siihen ironian tuntua ja pysäyttämällä lukijan oletettaman narratiivisen etenemisen. Kertoja ei vaikuta ottavan mitään vakavasti. “Joulukuun ja tammikuun väliin tulee kukkelikuu, jota ei ole muissa almanakoissa kuin tässä, se alkaa eilen ja loppui huomenna.” (PP, 40–41.) Välillä nämä pätkät lähentelevät nonsense-runoutta: “[K]iitetty olkoon, joskaan ei siitetty, menen kukkatarhaan koisimaan (PP, 41). Kertoja myös käyttää fyysistä alennustilaansa tai häpeällisenä pidettyä asiaa, kuten ulostetta, huumorin rakennuspalikkana.

(Kun tänään vein paitoja pesulaan, tajusin, miksi ne viime kerralla olivat jääneet niin likaisiksi. Se ei ollutkaan mikään pesula, vaan silittämö, jossa silitetään miesten paitoja. Mutta kuinka ihmeessä ne olivat voineet pitää minun kakkaisia alushousujani paitana ja silittäneet nekin – . (PP, 68.)

Näiden lisäksi toistuvat pienet katkelmat, tapahtumat tai sadut, jotka eivät tunnu liittyvän nykyhetkeen millään tavalla. Näissä tarinoissa kerronta lähestyy perinteisempää, kaikkitietävää kertojaa, mutta minäkertojakin näyttäytyy. Lapsen läsnäolo viittaa paikkaan tai aikaan, joka ei ole Praha, ei päiväkirjan *nyt*.

Vanha mies kantoi sylissään koiraa, joka ei haukkunut enää. Hän käveli pitkin kapeaa tietä, kohti metsää, jossa sijaitsi puliukkojen asuma-alue, koirien hautausmaa, miehien ampumarata. Juna meni [ohi siitä]. Minä työnsin lastenvaunuja, hän halusi nähdä lapsen, mutta vaunuissa ei ollut mitään lasta [vaan] perunoita jotka vaunuja käyttävä lapsi söisi aamulla. Perunat oli varastettu läheisestä pellostä. Me katsoimme toisiamme, se mies jolla oli koira sylissä, ja minä joka työnsin lastenvaunuja, silmiin. Hän oli myöhässä. Alkoi jo olla se hetki, kun puut hakeutuvat lähemmäksi toisiaan. (PP, 47.)

Kertoja on kirjailija ja tietoinen tekstin kirjallisuusluonteesta. Hän pohtii kertoessaan esimerkiksi tulevan teoksen rakennetta. ”[Entä jos järjestäisi kaiken yhdeksi kappaleeksi?]” (PP, 65.) Kirjailijan päiväkirja poikkeaa perinteisenä pidetystä päiväkirjakerronnasta. Vaikka teos on nimetty päiväkirjaksi, se on ajoittain selvästi muodoltaan ja sisällöltään metatekstuaalisuudella leikittelevä, kaunokirjallinen teos. “Tässä ei ole repliikkejä, koska niitä ei ole, eikä naisia muita kuin polkupyöräileviä. Praha: mitä olisi sanottava Prahasta,

jotta tästä tulisi matkakirja?” (PP, 19.) Kertoja nimeää itsensä päähenkilöksi ja viittaa näin rooliinsa tunnettuna kirjailijana: “Kun olen kuollut, minusta tulee päähenkilö. Silloin tämä vasta alkaa.” (PP, 60.)

“Kirjoitanko äidilleni, tai isälleni, kuten Kafka?” (PP, 12.) Kertoja vertaa itseään jatkuvasti suuriin kirjailijoihin tai muihin historiallisiin henkilöihin. Tässä yhdistyy postmodernismille ominainen intertekstuaalisuus kertojasubjektin minuuden jatkuvaan rakentamiseen. Samalla kertoja luo jälleen ironisen silmäyksen valtaapitäviin.

Seisoin sillä paikalla, millä Stalin oli seisonut, ja katselin Prahan valoja, niin kuin Stalinkin olisi katsellut talvi-iltaisina, jos hän enää siinä vaiheessa olisi jotain nähnyt. Ajattelin, niin kuin Stalin olisi ajatellut, jos hänen aivonsa eivät olisi silloin jo olleet kivettyneet, että nyt minä hallitsen tätä kaupunkia, joskaan en itseäni. (PP, 49.)

Jos kertoja ei hallitse itseään, voi hän hallita edes kaupunkia, jossa elää. Ristiriitaisesti kertoja on menettänyt uskonsa historian suuriin hahmoihin, mutta tahtoisi olla heidän kaltaisensa. Onhan hän suuri kirjailija. Kunnioitusta ei heru edes Lutherin kaltaiselle kirkkohistorian päähenkilölle: “– – hän oli sentään jotakin muuta kuin se saksalainen porsas, jota ne meidän kirkoissa kumartavat – – ” (PP, 51). Kertoja kaihoaa aikaa, jolloin pystyi vielä olemaan kyseenalaistamatta kirjallisuuden kaanonin, katsomaan sen merkkihenkilöitä ylöspäin. “Yhteen aikaan, olin silloin tietenkin hyvin nuori, ihailin Goetheä. Goethe sanoi, että nerokkaat ihmiset kokevat murrosiän yhä uudelleen. Kunpa vieläkin osaisiin pitää vanhaa herra salaneuvosta auktoriteettina.” (PP, 67–68.)

Suorien viittausten lisäksi kerronnan aihealueet viittaavat joskus epäsuorasti muihin teoksiin, kuten seuraava kafkamainen katkelma virastokäynnistä. Josef K.:sta poiketen tämän tarinan päähenkilö selviää ulos virastosta.

Ovissa ei lukenut mitään, mistä olisin voinut päätellä, mihin minun oli mentävä. – – Vihdoin rohkaisin mieleni ja avasin ensimmäisen oven, esitin asiani ensin saksaksi, sitten englanniksi, mutta pöydän takana istuva mies vain katsoi minua, hieman loukkaantuneen näköisenä, koska häntä tällä tavoin häirittiin. – – Tulin ovelle numero 2, avasin sen, siellä istui pöydän takana lempeän näköinen nainen, jolta kysyin *Sprechen Sie deutsch?* hän katsoi minua kummastuneen näköisenä ja vastasi *Talar Ni*

svenska. Hän paukautti muutaman leiman, sanoi säteilevästi hymyillen *På återseende*, ja asia, jonka merkitystä en lainkaan tiennyt, oli selvitetty. (PP, 54–55.)

Kertoja nimittää itseään paralleeliksi Danteksi ja vertaa seikkailuitaan vieraassa kaupungissa Danten matkaan paratiisiin. Kohtausta tosin rikkoo havainto paskasta. “Portailta alkoi tie, pitkä ja kiemurainen, kapea asfalttitie, punaiset lyhtypylväät, pensaat, puut, nälkämuuri, talot jäivät alapuolelle, marjat ruusupensaissa, paskapökelö, jyrkät rinteet, vesipisarat pensaissa, hellyys, varmuus, mielenrauha.” (PP, 142.) Myöhemmin kertoja jääeen vertaa itseään Danteen. “Tai hän on Dante Alighieri, elonsa vaelluksen keskitiessä, kiipeää asfaltoitua serpentiinitietä korkealle vuorelle, jolla tapaa Beatricen, lempeän neitsyen, armahtajan – – .” (PP, 161.) Mutta postmodernistiseen tyyliin kertoja on jatkuvasti ironisen tietoinen itsestään ja viittauksistaan. “Mihin hän näillä naurettavilla paralleleilla pyrkii? Ei mihinkään, hän ei koskaan pyri mihinkään, se oli ennen. Mutta hän ajattelee, että historiallinen perspektiivi, viittaukset vihjaukset samaistukset, allegoria metafora metabola – – . (PP, 161.)

Kertoja käyttää ironista lapsuuden narratiivia, johon Lejeune (1989, 54) viittaa klassisena omaelämäkerrallisen kirjallisuuden keinona. Aikuinen kertoja matkii lapsen ääntä, kommentoi tuolla äänellä elämäänsä. Lapsen sanomana se kuulostaa runolliselta. Teoksen loppupuolella on hyvin pitkä, omaelämäkerrallinen tai sukuhistoriallinen katkelma, jossa on juuri tällainen lapsen silmin kerrottu osuus sisällissodasta ja josta lainaan vain osan. Lapsen puhe sisällissodasta eroaa aikuisten puheesta sen häpeilemättömyydessä.

Asuimme pitkässä valkoisessa talossa, jossa äidin isä oli pitänyt leipurinliikettä kuolemaansa asti. Äidin isä oli sukunsa musta lammas: kaikki muut pappeja, hän leipuri. Ja kun punaiset polttivat Haminan papin, hänen serkkunsa, rintaan tulisella raudalla ristin, hän leipoi punakaartille leipää, ja kun Miehikkälän pappi, hänen toinen serkkunsa, työnnettiin avantoon, hän leipoi punakaartille leipää. (PP, 162–163.)

Lapsuus, tai aikuisen kertojan ironinen eläytyminen lapseksi, on alusta saakka läsnä *Prahan päiväkirjoissa*. Usein lapsuuskohtauksiin liittyy jonkinlainen häpeä omasta, heräävästä seksuaalisuudesta ja ruumiillisuudesta. Välillä kerronnallisessa ajassa liikutaan selkeästi ja lapsuudesta kerrotaan menneessä aikamuodossa, erillään tähän hetkeen

sijouttavasta kerronnasta: “[J]o silloin kun emalinen maitokannu kädessä seisoin kivijalan takana palokunnan talon alla ja katselin kun luokan muut oppilaat menivät sieneen, pelkäsin vanhempieni puolesta” (PP, 16). Toisinaan taas hyppäys menneeseen tapahtuu yhtäkkiä. Preesensmuotoinen kerronta muuttuu ensin imperfektiksi ja imperfektikerronnan sisällä siirrytään varoittamatta Prahasta lapsuuteen. “Nyt on aamu. – – Valehtelin eilen, kun sanoin löytäneeni sen mitä etsin. Se oli pelkkää pröystäilyä. Itse asiassa ajoin polkupyörällä metsäpolkua pitkin, tarakalla pornografisia lehtiä, kätkin lehdet metsään kiven alle ja tunsin itseni syylliseksi.” (PP, 18.) Kertoja myöntää taas lukijalle ja itselleen valehdelleensa. Syyllisyys on läsnä muissakin muodoissa kuin lapsen syyllisyytenä seksuaalisuudesta. “– – tunsin itseni syylliseksi, koska olin valkoisen rodun edustaja.” (PP, 43.)

Teoksen loppupuolella lapsuudentapahtumat sekoittuvat koko ajan tiiviimmin uneen ja aikuisuuteen. Kenties nostalgisten lapsuudentapahtumien tuominen esille kerronnassa on myös keino käsitellä traumaa, joka on syntynyt postmodernissa maailmassa elämisestä.

Vein isoäidille maitokannussa soppaa ennen kouluunmenoa. Kerran kun tulim hiihtoreteltä, meidän puistossa oli mies räjäyttänyt itsensä kusiputkassa, ja lihan riekaleet roikkuivat puitten oksista kuin joulukuusen koristeet. Perinnöllisyystiede on sielunvaellusoppia. Että saisin kaikki aukkopaidat täytetyiksi! Valkoisessa maitokannussa, jonka kansi kolisee, mutta valkoinen maitokannu liittyy johonkin toiseen tapahtumaan, aikaisemmin. En muista. Onko mahdollista, että unessa näkee sellaisia ihmisiä, joita ei ole olemassa? (PP, 165.)

Teos täyttyy suurista kertomuksista, joihin kertoja on pettynyt. Kertojasubjekti vaikuttaa olevan hajanainen, hukassa ja yksin, vaikka peitteleekin sitä arroganssillaan. Aika on teoksessa edestakaisin virtaavaa, ei päiväkirjalle tyypillisen lineaarista. Kertojan lapsuusmuistot eivät ole vain nostalgisia muisteloita, vaan ne sisältävät häpeän ja toiseuden kokemuksia. Niissä vahvistuu ajatus siitä, että yhteiskuntaan, isään tai uskontoon ei voi luottaa. Intertekstuaalisia viittauksia, joissa kertoja on tietoinen omasta kirjailijuudestaan, on paljon. Kertojanääntä sävyttää ironia. Rakenteellisesti teos ei tunnu sijoittuvan puhtaasti mihinkään genreen. Tekstiin sisältyy symboliikkaa ja surrealistisia kohtauksia.

4 MINÄ, TOINEN JA RUUMIS

On mahdollista lukea *Prahan päiväkirjoja* niin, että kertojan jatkuvasti puhutteleva kaipauksen kohde, nainen, nähdään Levinasin etiikan Toisena. Kertoja kyllä tavoittelee toista, jota puhuttelee sinuksi ja häneksi. Mutta vaikka kertoja tavoittaisikin toisen, hänen katseensa havaitsee jatkuvasti ja yrittää enemmän omistaa kuin kohdata. “Tytöt menivät hanhenmarssia pitkin katuja ja lauloivat, minä lyöttäydyin seuraan, mutta toiveeni osoittautuivat turhiksi.” (PP, 17.) Ruumiillinen maailmassa oleminen korostuu kerronnassa.

Kertojan historiaa kohtaan koetun luottamuksen katoaminen sekä sulava liike eri aikatasojen välillä näyttävät postmodernistisen kirjallisuuden piirteiltä. Mutta onko Levinasin ajatuksilla ajasta jotain yhteistä postmodernistisen kirjallisuuden ajan kanssa? Kuinka postmoderni subjekti kykenee kohtaamaan toisen? Vai kykeneekö? Tasavertainen kohtaaminen voi jäädä mahdottomaksi, kun toisen kasvoja on vastassa rikkinäinen subjekti. Näihin kysymyksiin etsin vastauksia seuraavaksi.

4.1 Minä ja toinen: ruumillisuus ja oleminen

Yksin oleminen lohduttaa kertojaa. Vaikka *Prahan päiväkirjojen* alkuosa täyttyy toista kohtaan koetusta kaipauksesta, suhde toiseen on ristiriitainen. Prahassa vaimo kiusaa kertojaa enää unessa.

Viime yön unessa vaimoni tuli kiusaamaan minua. Hän oli alasti ja kävi hajareisin istumaan polvilleni, avasi vetoketjun ja otti munat käteensä, niin etten voinut kirjoittaa. – – Taivas on suolainen, ja minun tulee ikävä, joka lämmittää mieleni, päivän ensimmäinen hyvä hetki. (PP, 12.)

Vaimoon liittyviin merkintöihin sisältyy epämiellyttäviä tunteita, jotain vaikeaa. Sillä ei ole väliä, että vaimo sekoittuu tekstissä rakastajattariin ja edellisiin vaimoihin, tai vaihtuu ajan kuluessa uuteen.

Saarikosken kieli on kirkasta ja aistivoimaista ja sen rytmi on taidokasta. Seuraavassa teoksen kertoja luettelee naisten hänelle tekemiä ikävyyksiä, joita he tekevät, vaikka kertoja kuinka yrittää heitä rakastaa. Katkelmassa on nähtävillä unimaailman sekoittuminen reaaliseseen.

Olin jo kuolla ikävästä, kun minut ensimmäisen kerran raiskattiin. – – He sättivät minua, uhkasivat kastroida minut, haukkuivat minua impotentiksi, heittelivät minua esineillä, repivät minun kirjojeni, pilkkasivat minun ulkonäköäni ja sivistymättömiä tapojani, mutta heidän hellyytensä oli ylitsevuotava, enkä vielääkään ole voinut lakata rakastamasta ketään heistä. Kun nukun, sänkyyni luota alkaa jono, joka ulottuu kadulle, jokaisella portaalla seisoo yksi, saavat tuijottaa toistensa takapuolta, pitäen sitä täysin muodottomana ja ihmetellen, kuinka minä olen voinutkin mennä tuollaisen kanssa sänkyyn. – – Oltuaan minun unissani naiset muuttuvat epätodellisiksi ja poistuvat ikkunan kautta. Kun herään, huone on hajuinen ja ikkuna huurteessa. – – yritän nukkua vielä, sillä tiedän että jonon pää on vasta toisessa kerroksessa, – – . (PP, 22–23.)

On huomattava, että vaikka kertojan valituksissa naiset tekevät hänelle pahaa, kerronnallisesti naiset eivät koskaan *tee itse*: kertojasubjekti laittaa heidät tekemään asioita itselleen, kerronnan kautta. Itsestään tietoisena kertojana hänellä on kaikki valta teoksen muihin hahmoihin. Jos tekstiä lukee romaanina, näkökulma on alati sama. Tämä subjektin valta määrittää *Prahan päiväkirjoja* kokonaisuudessaan. Jos teosta tarkastelisi pelkästään päiväkirjana, eikä ottaisi huomioon siihen liittyviä seikkoja, jotka vaikeuttavat kirjallisuudenlajin määrittelyä, subjektin valta tuntuisi luonnolliselta. Silloinkin, kun tekstissä näennäisesti käydään dialogia, ei toisen ääni todella tule kuuluville.

Minä olen Prahassa. Minä olen täällä. Mitä sinulle kuuluu. Hyvää. Oletko sinä kirjoittanut. Minä kirjoitan koko ajan. Tuletko sinä tänne. Minä olen jo järjestänyt asian. Minä tulen parin viikon päästä. Haluatko sinä asua hotellissa vai minun luonani. Puhutaan siitä sitten. Miten sinun miehesi suhtautuu. Hän ymmärtää. Lähetä minulle sähkösanoma että osaan olla vastassa. Minkälainen ilma siellä on. Täällä on kylmä mutta aurinko paistaa. Tuletko varmasti. Älä ajattele rahaa. En. Minulla on. Oletko saanut minun kirjeeni. Kuinka monta sinä olet lähettänyt. Kolme. Minä olen saanut yhden. (PP, 39.)

Kertojaminä sinuttelee, mutta vaikka kertoja näennäisesti kysyy kysymyksiä, ne eivät ole niitä ensinkään. Hän vastaa toisen puolesta, on jo päättänyt kuinka asiat menevät.

Ruumis on minän näkökulma maailmaan (Merleau-Ponty 2012, 63). Ruumiillinen minä on näkevä minä. Ruumiillinen minä tekee havainnon, näkee. Näkemisessä on moraalinen mahdollisuus. Minä havaitsen toisen ja syntyy *alter ego*, yhteisen tilanteen paradoksi kun minä (ja kommunikoimaton yksinäisyyteni) sijoitun toisten näkökenttään (Merleau-Ponty 2012, 109). Toisen asettaminen toiseksi minäksi ei ole tietoisuuden tehtävä, toisen minän olemassaolo ei ole konstituoitavissa, vaan kokemus toisesta ihmisestä on tietoisuutta ruumiistani, joka ”opettaa minulle sen mitä en voisi oppia mitään muuta kautta” (Merleau-Ponty 2012, 373). Toisen ruumis määrittää minua. Tilassa hahmottuva muoto tai olio herättää ruumiini mahdollisuudet, kuin kyse olisi omista eleistäni. Kuin intentionaalisuuden ja intentionaalisuuden objektin paikat vaihtuisivat ja muuttuisin katselijaksi. Näkeminen on minulle keino ”olla pois itsestäni”. (Merleau-Ponty 2012, 374, 468).

Mutta Prahassa vaeltava kertojasubjektimme ei päästä toisen ruumista määrittämään itseään. Sen sijaan minä haluaa määrittää ja tietää toisen tai toiset. Naiset ja heidän ruumiinsa eivät jätä kertojaa rauhaan. Etenkin heidän rintansa kertoja pistää merkille jatkuvasti. Naiset ovat *hänelle*, hän voisi iskeä heidät mukaansa mutta ei lopulta jaksa tai ole kiinnostunut. ”Vasta kun hän lähti pois, ja mennessään taakseen katsoi, ymmärsin hänen ilmeestään, että hän olisi tahtonut olla minun tyttöni.” (PP, 70.) Tämä naisen määrittäminen pelkästään mahdollisen kertojan kanssa muodostetun eroottisen tai romanttisen suhteen kautta toistuu useasti läpi teoksen. ”Hänen nykyinen vaimonsa on häntä nuorempi, pyöreäpiirteinen ja aina vähän palavissaan. Hän on kai [vähän] pihkassa minuun.” (PP, 158.)

Myös kertojan unet ovat täynnä naisten vartaloita ja rintoja ja pieniä kikkeleitä, jotka vertautuvat kertojan omaan ruumiiseen ja sen riittämättömyyteen.

– – näin unta lihavasta keski-ikäisestä naisesta, jonka kanssa olin alasti vedessä. – – Hänellä oli poika, jolla oli kikkeli pieni kuin patsaalla. Sitten uneen tuli minun vaimoni, me olimme jollakin työmaalla, kaikki miehet olivat alasti, vaimoni kysyi *Mitä varten ne ovat alasti?* ja minä vastasin *Koska sinä olet siinä*, ja hän sanoi *Mutta eiväthän nuo killuttimet minua kiinnosta*, niin suuresti ne häntä kiinnostivat. *Bat* amerikan slangissa

tarkoittaa ison miehen vehjettä – – . (PP, 79).

Jos Baudrillardilla subjektin kiinnostus seksiin ja haluun katoaa, Saarikosken kertoja tuntuu tarrautuvan niihin henkensä hädässä. Ja vaikka kertoja jatkuvasti tavoittelee toisen ruumista, täytyvät teoksen seksikohtaukset usein vaikeuksista. Ikään kuin kertoja olisi jälleen pieni poika, jota käsketään.

– – nainen, joka oli aloitekykyisempi ja rohkeampi kuin hän, tarttui härkää sarvesta. [Sarvi] Se haukkoi henkeä hetken, mutta totteli sitten ja meni kiltisti sinne minne käskettiin, ja [härkä] hän yritti tunkea perässä mutta ei mahtunut, [se] hyppi takajaloillaan ja ähki, kun [sarvea] sitä kiskottiin yhä peremmälle. Kaikki pilvet valuivat takataivaalle, tuli kylmä, ja kun [se härkä] hän vihdoin oli [saanut sarvensa] sai sen irti, ovi jäi auki ja tuuli puhalsi ja painoi sen kiinni. Mihin kaikkeen hän alistuukaan! (PP, 135.)

Kertoja vertaa naisia lintuihin ja kukkiin ja tekee näin heistä objekteja, jotain muuta kuin ihmisiä. “Hän oli lihava ja vaalea, kuin ensimmäinen vaimoni, mutta huomattavasti pitempi, ja kukki kauniimmin.” (PP, 33.) Tekstissä toistuvat muutamat symbolit ja vertaukset, kuten mustat linnut puun oksalla. Mustat linnut voivat olla viittaus Wallace Stevensin *Harmonium*-teoksessa (1923) julkaistuun runoon “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird” (jossa mustarastaiden läsnäolo on vihjailevaa, unenomaista ja imagistista), mutta postmodernismille ominaiseen tapaan Saarikoski käyttää tätä symbolia omiin tarkoituksiinsa.

– – ajattelin ensimmäistä avioliittoani, miten se romahti, kun vaimoni viiden vuoden avioliiton jälkeen valitti, ettei hän minun kanssani ollut koskaan saanut orgasmia. – – Tänä aamuna tuli mieleeni, kun nainen istui alasti kasvojeni päällä, ja minä käytin kieltäni ja käsiäni, se kävi nopeasti, mitä ovat nuo mustat lihavat linnut jotka tepastelevat ikkunalaudalla? (PP, 45.)

Etenkin vaimojaan kertoja vertaa lintuihin. “Ensimmäinen vaimoni oli kuin kyyhkynen, toinen kuin ankka, kolmas selvä västäräkki, mutta mitä sanoisin neljännestä, ja viidennestä, kuudennesta? En ole lintumiehiä.” (PP, 25.) Kun kertoja toteaa “[T]aksin voi ottaa lennosta kiinni, mutta luonnosta ei lintua, tuota mustaa mustaa ystäväämme, joka koputtaa ikkunaan aamuisin haluten sanoa” (PP, 76), on lintu nähtävissä metaforana tavoittamattomalle

toiselle, johon kertojan suhde on hyvin ambivalentti. Mustan linnun voi toisaalta nähdä jälleen myös kirjallisuusviittauksena, Edgar Allan Poen korppina. Tämä näkemys korostaa entisestään toisen kirjallista ja tekstuaalista luonnetta ja kertojan kirjailijuuutta. Usein lintu asettuu muun kerronnan osaksi kuin kuva. “Lintu istuu kukan oksalla, kukka suussa mikä on enne. (PP, 15.) Kertoja on katkera toiselle, joka on julma eikä ymmärrä häntä. “– – mitä minun kannattaa toivoa, sinä olet julma, sinä et lämpsiä, sinä istut puun oksalla liikkumatta, kun [aamu on ja] minä palelen parvekkeella, olen sairas ja nälissäni.” (PP, 112.)

Välillä vaikuttaa siltä, että kertoja kohtaa enemmän emättimiä kuin ihmisiä, joiden osia ne ovat. Usein penetraation tai sen yrityksen muistelu katkaisee jonkin muun aiheen. “Se oli retki taivaan rantakiviä pitkin. Kerran työnsin revolverinpiipun naisen emättimeen, millaista jälkeä olisikaan tullut, jos olisin laukaissut, mutta en tehnyt sitä, koska silloin kaikki olisivat sanoneet sen johtuneen siitä, että minulla ei seisonut.” (PP, 80.) Teoksen kehollisuutta ei voi sivuuttaa. Niin vahvasti se on läsnä, ei pelkkänä pintana vaan syvempänä haavana, joka vaikuttaa kertojan mahdollisuuteen nauttia.

Kertoja puhuu naisten lisäksi myös omasta ruumiistaan ja sen toiminnasta. Hän masturboi, pissaa seinille, housuun tai housuille ja näkee unia, joissa häntä nöyryytetään, usein fyysisellä tavalla. Näissä katkelmissa kertoja ikään kuin alistuu lapsen asemaan, hän on voimaton. Muisto kertojan ensimmäisestä erektiosta ei ole miellyttävä. Se yhdistyy lapsuusmuistoon.

Kun olimme pieniä, tervasimme monojen pohjat, se oli kuin rituaali, koko perhe samassa työssä, ja terva haisi niin hyvältä. Kun tultiin kotiin hiihtoretkeltä, tungettiin monet sanomalehteä täyteen, että ne eivät menisi kippuraan. Äiti oli laittanut ruoan valmiiksi, ja olo oli raukea. Sunnuntai. Ilta meni läksyjen luvussa. Kun eräänä tällaisena iltana katselin vastapäisen talon ikkunaan, tyttöä, joka katseli minua, sain erektion ja luulin, että se on jokin häpeällinen sairaus. Minusta tuli vieras ja [äkäinen] itseäni sulkeutunut, – –. (PP, 55–56).

Ja vaikka kertoja häpeää sukupuolisuuttaan, hän näkee siitä silti viitteitä kaikkialla. “Kun aamu tulee ja liikenne syöksähtää sillalle, kuin kaikki yön aikana patoutunut purkautuisi. – – Minä en kotonani saanut muuta sukupuolivalistusta kuin sen, että Jumala ottaa pois. Ei se ainakaan vielä ole ottanut, vaikka syytä olisi ollut.” (PP, 78.) Tosin myöhemmin kertoja

myöntää lainanneensa vertauksen nuoruuden idoliltaan: “Kafka vertasi sillan yli ryntäävää liikennettä ejakulaatioon, – – .” (PP, 128.)

Kenties alennustila, jossa kertoja rypee, onkin hyvitys, rippi. Ovathan katumuksentunteet etenkin seksuaalisuudesta mukana jo lapsuuskohtauksissa. “[Haluan karaista itseäni, sillä vielä pahempaa on tulossa.] Samasta syystä käytän vasemmanpuoleista vessaa, parvekkeella on kaksi, sillä vasemmanpuoleisessa on vielä ällöttävämpi haju kuin oikeanpuoleisessa.” (PP, 90.)

Lukijalle kertoja esittelee itsensä seksuaalisesti kokeneena ja jopa rehentelee kokeiluillaan, mutta myöntää välillä hätänsä tai kokemattomuutensa. “En ole koskaan saanut ketään naista houkutelluksi kuuteenkymmeneenyhdeksään (69); he eivät varmaankaan ymmärrä, mitä minä haluan.” (PP, 176.) Tässäkin kertoja tosin säilyttää *soixante-neuf*-kokemuksen puuttumisen naisten syyksi.

Kertoja odottaa nautintoa toisista. Samalla hän välttelee toisen kohtaamista ja nautinnon mahdollisuutta. Voi totta kai kysyä, kuinka teoksesta erotettu katkelma edustaa kokonaisuutta (tai kuinka subjektin yksittäinen havainto maailmasta edustaa maailmaa). Proosa on aina enemmän kuin esimerkkikatkelmiensa summa. Myös *Prahan päiväkirjojen* kertojan kaipaus toisen yhteyteen välittyi teoksen kokonaisuudesta. Kertojan pelot ja ennakkoluulot välittyvät tekstistä.

Vain kerran olen nähnyt seisovan [patongin] lingamin yhdellä homolla, se oli pitkä ja hoikka kuin lyijykynä ja kohotti paidanhelmaa. Sillä välin kun se oli hakemassa Niveaa kylpyhuoneesta, otin jalat alleni. Muitakin homoja olen tavannut, mutta tämä oli ainoa, jolla seiso. Kun suutelee miestä, siinä on omituinen metallin maku. Naiset eivät ole kokeilunhaluisia kuten miehet, koska he pelkäävät, että se jää pelkäksi kokeiluksi. Niin kuin se useimmiten jääkin, varsinkin jos on ennestään tuntematon seutu, kuten tämän naisen kohdalla, joka nyt on jäänyt häkkiin. (PP, 172–173.)

Edellisessä katkelmassa on useita merkille pantavia seikkoja. Ensiksi, homomiehen alentaminen ikuisesti kertojaa itseään alemmaksi se-pronominia käyttämällä. Todellinen kohtaaminen tämän miehen, toisen subjektin, kanssa ei tunnu mahdolliselta. Se johtuu

kertojan pelosta, ottaahan hän jalat allensa. Fysiologisista seikoista täysin irrallaan on metallin maku, jonka kertoja kokee miesten suusta maistavansa. Metallin maku tässä yhteydessä on jälleen merkki vaarasta. Kertoja suhtautuu naisiin kenties eri tavoin, mutta lopputulos on sama. Hän tyypistää naiset, kaikki maailman naiset, yhdellä virkkeellä jonkinlaisiksi pelokkaiksi ei-miehiksi, jotka saaliseläinten tavoin jäävät *häkkiin* (ja tässä kertoja puhuu kauan odottamastaan rakastetusta).

“Odotan. Lähestyy hetki, koe jota en läpäise, sillä odottaminen on vienyt kaikki voimat.” (PP, 40.) Halu yhtyä toiseen, johonkin, keneen tahansa, on jatkuvasti läsnä kertojan elämässä. Aluksi kertoja odottaa rakastettuaan. Sitten hän kyllästyy ja odottaa jo jotain muuta. “Nyt kun se tapahtuu huomenna, se ei enää tunnu yhtä merkittävältä tapahtumalta kuin kaksi viikkoa sitten. En tiedä, onko se tämän kirjan *culmen*.” (PP, 84.)

Odotus ei johda mihinkään. Vaikka kertoja painautuu kuinka lähelle toista tahansa, ikävä ei hellitä. Haluaminen jatkuu teoksen loppuun saakka. Se ei missään vaiheessa tunnu muuttuvan sellaiseksi kaipaukseksi, jossa toinen säilyttäisi toiseutensa. Kertoja haluaa itselleen, itseään varten. Jatkuvan tarpeen laittaa alulle lapsia voi tulkita haluna omistaa, kietoa toinen osaksi itseä yhteisen jälkeläisen kautta. “Kaipaam häntä. – – Jos hän ei pääse tulemaan, pakkaan tavarani ja lähden hänen luokseen. Hänen on tehtävä minulle lapsi.” (PP, 42.)

Päiviltä, joina kauan odotettu rakastettu on kertojan kanssa samassa kaupungissa, merkintöjä on vähän. Toisen läsnäoloa kuvataan myöhemmin muistelun kautta. Toisen jo palattua kotikaupunkiinsa kertoja muistelee tämän kanssa vietettyä aikaa ja toteaa etsimisestä: “[O]lemme löytäneet sen mitä etsimme emmekä tiedä, mikä se on, mihin sen panisimme tai mitä sillä tekisimme” (PP, 115.).

4.2 Aika ja toinen: eettisen kohtaamisen mahdollisuus

Päiväkirjan määritelmään kuuluu tekstin päivääminen. Päivääminen sisältää eksistentiaalisen rajoituksen. Tunnustamalla ajan järkähtämättömän kulun, päiväkirjan

kirjoittaja kohtaa muutoksen vääjäämättömyyden ja lopulta kuoleman, ja saa kirjoittamisesta tavan selviytyä tästä oivalluksesta. (Lejeune 2009, 6.) *Prahan päiväkirjojen* läheskään kaikkia merkintöjä ei ole päivätty. Päiväminen on ratkaiseva ele, joka vie ilmaisijan narraatiosta kohti subjektin personalisaatiota (Lejeune 2009, 79). Samalla painottuu kirjoittamistapahtuman päivämäärän merkitys tapahtumien päivämäärän sijaan. Päivämäärällä on yhteys allekirjoitukseen. Kirjoitetun päiväminen identifioi samalla kirjoittajan. (Lejeune 2009, 81–82.) Tämän ajatuksen valossa on kiinnostavaa tarkastella Saarikosken teosta. Jos päiväminen on ele, joka vie narraatiosta kohti subjektin personalisaatiota, niin juuri päiväämättömissä merkinnöissä kertojasubjekti muuttuu osaksi narraatiota, ei-reaaliseksi.

Levinasin *il y a*, hiljaisuus, joka kohisee, on persoonattoman olemisen ilmiö (Levinas 1996, 52). Ajoittain *Prahan päiväkirjoissa* on tavoitettavissa, osittain päiväämisen ja allekirjoituksen puuttumisen vuoksi juuri *il y a*, se että *on*. Hiljainen maailma kohisee ympärillä. Tuntematon kaupunki ja vieras kieli edistävät kokemusta aikuisten maailmasta, jota subjekti ei ymmärrä.

Päiväkirjatekstin päiväminen tekee merkintöjen välisen aukkoisuuden huomattavaksi (Lejeune 2009, 88). Myös päiväämisen *puutteella* voi olla sama vaikutus. Lukijan huomio kiinnittyy kerronnan ajalliseen epäjatkuvuuteen, sanomatta jääneeseen, asioihin, joita ei voi epäluotettavan kertojan vuoksi tietää. Päiväkirjan lukeminen perustuu ajan koskettamisen tunteelle (Lejeune 2009, 9). Lukiessani päiväkirjaa on kuin kykenisin liikkumaan ajassa, siirtymään kirjoittajan silloiseen nyt-hetkeen. *Prahan päiväkirjojen* päiväämättömät osiot muistuttavat enemmän kaunokirjallista tekstiä myös siinä, että ne ovat usein runollisuudessaan ja surrealistisessakin sisällössään ajattomia.

Levinasille aika ei ole vain kokemus kestosta. Se on dynaamista liikettä, joka vie meidät johonkin muualle kuin siihen, minkä luulemme olevan hallussamme. Ajan voi havaita suhteena toiseuteen, joka on tavoittamaton. (Levinas 1996, 61.) Ajan suhde tavoittamattomaan toiseuteen tulee esille katkelmassa, joka on toisteinen ja palaa nykyisyydestä lapsuuteen. Se sisältää jännitteen, tunteen siitä, että kertoja on jäämässä jonkin ulkopuolelle – hän havaitsee jo lapsuudessaan tavoittamattoman toisen läsnäolon.

Kokonaisuudessaan katkelma kattaa yli kolme sivua. Laatikkoleikkiin toistuvasti palaaminen, mutta myös siinä uudelleen epäonnistuminen vertautuvat tavoittamattomaan, johonkin, jota kertoja ei kykene saavuttamaan, vaikka haluaisi.

– – olen täällä mutta olen myös siellä, se kaupunki on kokonaan minussa, sen kesä ja sen talvi, syksyn alamäki ja kevään ylämäki, kaikki on niin selvästi olemassa, ettei minun tarvitse kuvata sitä, ja tämä kaupunki kasvaa sen kaupungin kohdussa, on jo niin valmis, potkii, kaikki kaupungit sisäkkäin kuin eriväriset laatikot kehittävässä leikkikalussa, joka lapsen on purettava ja koottava jälleen, ja samoin ovat vaimot, on keltainen, harmaa, sininen ja punainen vaimo – – . Leikin tätä kehittävää leikkiä, laatikoita tulee lisää, yhä pienempiä ja pienempiä, yhä suurempia ja suurempia, minä puran ja kokoan, puran ja kokoan, kunnes tulee ilta ja äiti panee nukkumaan, peittää minut, kerää eriväriset laatikot niin suureen laatikkoon, ettei sitä enää voi kuvitella, leikkikalulaatikkoon, kaupungit otetaan minulta pois ja minä nukahdan. – – Kaupunki on laatikko, jonka pohjalla on pohjapiirustus, katuja, toreja, puistoja, taloja ja joki, jonka yli on siltoja. Sataa lunta. Pitsiverhon läpi näen ihmisiä, mutta en erota heidän kasvopiirteitään. – – Mutta minun on leikittävä tätä kehittävää leikkiä, koska äiti käski eikä tule koskaan ei koskaan panemaan minua nukkumaan, itse hän nukkuu jo, hän on unohtanut minut, minä olen yksin ja niin väsyksissä, etten enää osaa sitä minkä päivällä opin, kokosin taitavasti laatikot, erotin värit, kaikki tuntui niin luontevalta, – – . (PP, 104–106.)

Postmodernistisen ajan kokemuksen voi nähdä ilmenevän aikakäsityksen lyhenemisenä. Tulevaisuudentoiveiden ja menneisyyden vaikutukset tuntuvat muuttuneen vähäisemmiksi. On vain nykyisyys. (Francese 1997, 3.) Tämä on nähtävillä myös laatikkokohtauksessa, jossa kertojan lapsuus ja aikuisuus sulautuvat yhteen painostavaksi nykyhetkeksi, joka ei lopu, kukaan ei tule laittamaan häntä nukkumaan. Tässä yhdistyvät Levinasin aika suhteena toiseuteen sekä postmodernistinen ajan kokemus.

Lejeunelle yksityisyyttäkin tärkeämpää päiväkirjassa on sen suhde aikaan ja tuki totuuden etsinnälle. Kun pidän päiväkirjan salaisena, ajan laaja tyhjiys avautuu edessäni. (Lejeune 2009, 204.) *Prahan päiväkirjojen* kertoja antaa päiväkirjan salaisuuden pois. Ehkä ajan laaja tyhjiys näyttäytyy kertojalle kykynä liikkua kerronnallisessa ajassa. Totuuden etsinnän tavoite ei kuitenkaan tunnu toteutuvan, koska *Prahan päiväkirjoissa* päiväkirjamuotoon yhdistyy postmodernistisen kirjallisuuden epäluotettavuus.

Kun toinen kohdataan kasvoina, vastuu toisesta lankeaa minulle. Olen vastuussa heti, kun toinen katsoo minua. (Levinas 1996, 78.) Toisen kasvot määräävät minua. Tämä minua määrittävä vastuu on jotain, mitä kertoja ei kykene kantamaan. Palaan jo aiemmin, luvussa kolme, lainaamaani katkelmaan teoksen lopusta. “Sinä olet järkkymätön; minä uskon, niin kauan kuin rakastan sinua, että on järjestys ja hallitus.” (PP, 186.) Kertoja asettaa vastuun toiselle. Ole minulle, anna minun rakastaa sinua, sillä niin kauan on maailmassa järjestys.

Kertoja sanoo olevansa onnellinen, kun odottaa rakastettuaan, jota usein puhuttelee sinuksi. Kertoja viittaa teoksessa *sinulla* ja *hänellä* useaan eri henkilöön, joko entisiin tai nykyisiin vaimoihin, tai rakastettuun, jota odotetaan saapuvaksi. Sinä sekoittuu useassa teoksen kohdassa muihin naisiin niin, että lukija ei voisi tietää ilman kirjailijan elämäntapahtumien kertaamista, kenestä vaimosta tai rakastetusta on kulloinkin kysymys. Kun tekstiä tarkastellaan fenomenologisen filosofian kehyksessä, yksittäisten henkilöiden erottaminen ei tunnu tarpeelliselta. Ehkä oireellisempaa on, että minä ei tunnu saavuttavan kohtaamista kenenkään kanssa eikä tunnusta toisia itsenäisiksi subjekteiksi, vaan sekoittaa heidät keskenään ja pitää heidät tällä tavalla kasvottoman anonymiteetin tilassa.

Jos toisen todellinen kohtaaminen kasvoista kasvoihin pääsee teoksessa syntymään, ne hetket ovat harvassa. Kun toinen saapuu joulukuussa Prahaan muutamaksi päiväksi, teoksessa on pitkä sinuttelukerronnan jakso, joka vyöryy läsnäoloa ja toisen kohtaamista (tai yritystä siihen) eri tavalla kuin aiemmin tekstissä. ”Kun näin sinut, tiesin heti, että sinä jo tunsit minut ja odotit vain, että puhuttelisin sinua.” (PP, 115–116.) Nämä harvinaiset jaksot ovat minän yritystä kohdata toinen. Toisaalta, kertoja yhä vain lukee toisen ajatuksia, tehden näin toisesta omansa. Välillä kertoja antaa odottamalleen toiselle äänen, mutta vaientaa hänet heti. “*Miten sinulla menee? Älä esitä minulle kysymyksiä, äläkä toivomuksia.*” (PP, 86.)

Tekstissä voi havaita kaikesta-irti-olemista ja kaipuuta toisen tavoittamiseen. Kertojan ruumiillinen kaipuu voi edustaa toivetta toisen kasvoihin. Mutta kertoja pyrkii kerta toisensa jälkeen *tietämään* toisen eikä näin koskaan tavoita häntä.

Ketään, jota joskus olen rakastanut, en lakkaa rakastamasta, tämä tarkoittaa naisia. He eivät ehkä haluaisi kuulua tähän, nuo tytöt joilla on

nimi, ei ole muuten ollut kahta samannimistä vielä, mutta heillä nyt ei kerta kaikkiaan ole niin suurta määräämisvaltaa. Märehtijät. (PP, 111.)

Levinasin (1996, 73) mukaan katse on tietoa. Näin ollen erittelevä, havaintoja tekevä katse olisi vain yritystä tehdä toinen ymmärrettäväksi. Teoksen kertoja havainnoi loputtomasti kanssaihmissiään, erityisesti naisia. Hän kirjaa heistä ylös kasvot, kehon, luonteen, kuvittelee jopa heidän salaisuutensa, haluaa tietää heidän tarkoitusperänsä. Silloin toiset näyttäytyvät vain kertojan matkakirjan rekvisiittana, kuin linna joka kohoaa kaupungin yllä. “Hän tietää niin vähän kaikesta, äiti jolla ei ole lapsia, se on asia jonka jokainen hänen repliikkinsä sisältää. Hän on ihminen, jonka lävitse näkee, koska hänet näkee heti kokonaan.” (PP, 177.)

Kertoja menee kirjailijana toisten ihmisten sisälle, kirjoittaa sen, mitä kuvittelee toisten tuntevan. Levinasin ajattelun kautta ymmärrettynä tämä tietäminen on tapa hallita. Näissä toisia kuvailevissa katkelmissa kerronta siirtyy perinteiseen, kaikkitietävään ja näennäisen objektiiviseen kertojaan.

Sláva tekee työtä. Hänen on oltava baarissa joka yö puoli kolmeen, muuten hän saa potkut. Hänen palkkansa on pieni, ja kotinsa vielä pienempi, vaikka hän on ravintolalle erittäin hyödyllinen: hän on baarissa sitä varten, että miehet joisivat enemmän, tuhlaisivat rahansa viimeiseen helleriin. (PP, 34.)

Kertoja myöntelee, ettei “tiedä mitään” (PP, 35) vaimonsa ja lapsensa elämästä, mutta samaan hengenvetoon kertoo lakonisesti kuin uutistenlukija, mitä Helsinkiin kuuluu: “– – tietysti he voivat hyvin, elämä on rauhallista television äärellä ja ruoka maistuu” (PP, 35–36). Tämä muiden olemisen kokemuksen tietäminen kulminoituu, kun kertoja puhuu Jeesuksesta ja synnyttämisestä.

– – kristityt liioittelevat pannessaan niin suuren painon Jeesuksen kärsimykselle, monet [ovat kuolleet paljon julmimmalla] on tapettu [paljon] julmimmalla tavalla, ja jos Jeesus oli se minä häntä pidetään, voidaan hänen vaivojaan verrata synnyttävän naisen vaivoihin: [Kyllähän Jeesus tiesi ylösnousevansa.] (PP, 167.)

Kertoja sanoo toiselle tietävänsä, “että sinä olet olemassa, vaikka en sinua näe” (PP, 185).

Palataan siis toisen olemassa-olon tietämiseen. Levinasin ajatuksia seuraten toisen tietäminen on todellisuudessa mahdotonta. Toisen transsendenssi ei katoa, vaikka minäsubjekti ei sitä pysty myöntämään, vaan toinen väistää alati minun yritystäni tietää.

Naiset sekoittuvat toisiinsa, kuten pitkässä katkelmassa, josta seuraavat osat on lainattu. Aluksi kertoja puhuu rakastetulleen, sitten vaimolleen. Samassa katkelmassa vahvistuvat myös vierauden tuntu ja toden ja kuvitelmiä sekoittuminen.

Sinun on lähdettävä tästä maasta, mutta miten voit lähteä, kun sinulla ei ole rahaa? Minun on sääli sinua, houkuttelin sinut tänne, ja nyt sinä katsot minua luottavaisesti ja sanot: "Osta vähän juustoa." Juustoa! Etkö sinä siis käsitä, että tässä tilanteessa on naurettavaa puhua juustosta? Sinä olet oikeassa: juuri juustosta on puhuttava tässä tilanteessa, juustoa on ostettava, juustoa on syötävä, minä ostan niin ison juuston että se menee pöydänreunojen yli, me istumme jalat ristissä lattialla, sinä ja minä, ja katsomme kun juusto itkee, se itkee sitä että minä olen poissa, tarkastan tilejä jossakin vieraassa maassa tai tutkin leijonia. – – Sanohan nyt suoraan, miksi aina pilkkaat minua, vähättelet minun matkojeni merkitystä, väität että tilien tarkastus ja leijonat ovat pelkkiä tekosyitä? – – Sinä kysyit minulta yhtenä: "Pidätkö sinä minusta?" ja se hermostutti minua enemmän kuin sinun alituiset moitteesi: että minä join, että minulla oli parta ajamatta, että käteni vapisivat, että karistin tuhkaa lattialle, että puhuin asioista joita ei ollut olemassa (tilit, leijonat), että käyttäydyin kuin moukka, että en leikkinyt lapsen kanssa, – – . (PP, 117–119.)

Samalla, kun nais-objektit kerronnassa sinuttelun kautta yhdistyvät samaksi, katkelmassa näkyy realistisen päiväkirjakerronnan katkaiseva aihe, leijonat, tilit ja juustot, sekä kaunokirjallinen tehokeino, toisto. Kertoja yhdistää elämänsä toiset tehden kohtaamisen kasvoista kasvoihin mahdottomaksi.

Sinuttelen kaikkia teitä, sillä te olette sama olento, pyhä neitsyt maaria emonen. Te ette voi sanoa minusta pahaa sanaa, ette ainakaan voi tarkoittaa sitä mitä sanotte, että minä olen kelvoton. – – kukaan teistä ei haluaisi olla yksi monista, mitä se tarkoittaa, yksi monista: te olette kaikki yksi ja sama henkilö, kyllä minä sen tiedän. – – minä olen hetki hetkeltä enemmän yksin, niin kuin yö tulee hetki hetkeltä tai päivä koittaa. (PP, 121–122.)

On toki mahdollista, että tulkintaani ohjaa päiväkirjamuoto ja teoksen nimeäminen

päiväkirjaksi. Jos teosta lukee romaanina, joka ei sijoitu reaalimaailmaan, voi ajatella toisen vain ruumillistuvan kertojalle eri muodoissa, kuten kertoja itsekin toteaa: “[E]ilen olin niin onnellinen, kun keskustelin hänen kanssaan, *kaikissa niissä lukemattomissa katoavissa muodoissa*, jotka hänellä on – –“ (PP, 125).

Hyvin harvoin kertoja kohtaa toisen (naisen), jota ei väitä tietävänsä. “– – [hän] ei puhunut mitään. – – Hän jäi minulle täydelliseksi arvoitukseksi. Miksi hän lähti minun kanssani?” (PP, 166.) Tämän kaltaisia lyhyitä huomioita ei ole monta.

Lopussa kertojassa alkaa ilmetä julmuus, johon hän aluksi vain viittaa. “Me olemme vammaisia ihmisiä. Isä antoi meille leivän, jonka sisässä oli kivi. Joku kynsi meitä, ja meistä tuli petoja, julmempia kuin metsän pedot. etc.” (PP, 182.) Ajatus ihmisen julmuudesta näyttäytyy koko ajan vihjeinä, etenkin naisten julmuudessa kertojaa kohtaan.

Teoksen lopussa julmuus tulee hämmentävällä tavalla esiin irrallisen oloisessa merkinnässä, joka alkaa kuvalla Kristus-veistoksen polttamisesta.

Siniset kielet nuolevat mustaa puuta, joka päältä on harmaa ja alta punainen; puusta veistetyllä Kristuksella on hyvin tavallinen ilme. Ihmisiä on tapettu polttamalla, mutta onko jäädyttämällä? Se olisi myös kidutuskeinona hyvä. Sidottaisiin uhri alastomana metalliseen tuoliin. Sitten ruvettaisiin laskemaan lämpötilaa. Sitten kun uhri olisi varmasti takertunut kiinni metalliin, hänet revittäisiin irti. Kuumaan kylpyyn virkoamaan. Sitten parin tunnin lepo ja sama uudestaan. Kunnes kaikki liha on irti. (PP, 195.)

Jokin tässä julmassa katkelmassa tuo mieleen jälleen lapsen, vaikka puhuja ei käytäkään lapsuuden ironista narratiivia. Kuin äänessä olisi lapsi, joka ymmärtää, että hän *voisi* repiä perhoselta siivet irti. Nämä irrallisilta vaikuttavat kuvat paljastavat jotain kertojan ihmiskuvasta: ihminen on peto.

Aikalaisvastaanoton mukaan Saarikosken Praham ajan päiväkirjoista toimitettu romaani *Aika Prahassa* ”resonoi yksinäisyyttä” (Hosiaislouma 1998, 199). Fenomenologisen filosofian ja Levinasin etiikan avulla tarkasteltuna päiväkirjat todella kuvaavat yksinäisyyttä, subjektiviteettiinsa ripustautunutta minää, joka ei tavoita ketään, koska ei

anna toisten ilmetä itselleen.

Seksuaalisuuden ja ruumiillisuuden kuvaukset alleviivaavat kertojan, minän, ruumiillista suhdetta maailmaan ja kartesiolaisen, maailman keskuksena toimivan subjektin mahdottomuutta. *Eros* näyttäytyy kertojasubjektia kannattelevana voimana. Tämä eroottinen halu ei voi koskaan tulla täytetyksi ja rakastetun toiseus säilyy. Kertoja pyrkii ottamaan haltuun, tietämään toisen. Niinpä kaipaus (*désir*), jossa toinen säilyttäisi toiseutensa, ei toteudu. Aikaa kertoja ei yritä hallita. Hän on ikään kuin ajan kyydissä, liikkuu sen mukana muistoissa, unissa ja tulevaisuudessa. Teoksen kerronnalliset ratkaisut saavat näkyville sen, että *on*. Tekstin virtaava rytmi on maailman lohdullinen kohina ympärillä.

5 PÄIVÄKIRJAMUODON MERKITYS

Luvun kaksi alussa esitellyt päiväkirjan piirteet eivät *Prahan päiväkirjojen* kohdalla täysin päde. Toimitetun teoksen nimeäminen päiväkirjaksi, metatekstuaaliset kohdat, joissa kirjailija-kertoja itse viittaa päiväkirjaan tai tekeillä olevaan teokseen sekä tietyt päiväkirjamaiset piirteet vaikuttavat kuitenkin siihen, että tahdon vielä tarkastella päiväkirjamuodon merkitystä. Kirjallinen itsetietoisuus on merkki teoksen metafiktiivisyydestä. Metafiktiivisyys on osa postmodernismia. (Waugh 1984, 21.)

5.1 Kirjailijan päiväkirja

Prahan päiväkirjojen toimittajan (PP, 8) mukaan Saarikoski kirjoitti Prahassa aluksi 94 numeroitua jaksoa omaelämäkerrallista romaania ja siirtyi sitten (päivätyihin sekä päiväämättömiin) päiväkirjamerkintöihin. Jos teoksen toimittaja ei olisi nimennyt ensimmäisiä numeroituja jaksoja omaelämäkerrallisen romaanin osiksi, en olisi lukijana välttämättä osannut erottaa niitä muusta päiväkirjakerronnasta. Alun jaksojen numerointi roomalaisin numeroin on romaanimuotoon viittaava seikka.

Päivätyihin merkintöihin siirryttäessä merkinnät pitenevät hieman. Tämä on kaunokirjallisen tekstin merkki; lyhyet katkelmat ovat rakenteellinen valinta. Päivätyjä merkintöjä on kirjoitettu päällekkäin omaelämäkerrallisten jaksojen kanssa, sillä samat joulunajan tapahtumat toistuvat molemmissa. Joka tapauksessa toimitettu teos on jaettu eripituisiin osiin.

Usein puuttuvan päiväyksen lisäksi *Prahan päiväkirjojen* merkinnöistä puuttuvat yleensä perinteisesti päiväkirjatekstille ominaiseksi mielletyt alkutervehdykset sekä hyvästelyt. Sen sijaan katkelmat alkavat esimerkiksi : “Tämä on kertomus kuolemasta, jota me kaikki teemme.” (PP, 50) tai “Kommunismi ja kapitalismi ovat nimityksiä asioille, joita kukaan ei ymmärrä, tai olosuhteille, joissa kaikkien on eletävä.” (PP, 61). Toisin sanoen, katkelmien alut muistuttavat usein enemmän kaunokirjallisen tekstin alkuja kuin päiväkirjamerkintöjä.

Päiväkirjatyylisiä poiketen teoksen kieli karkaa omalle, runolliselle tielleen. Tästä kertovat myös pitkät, kaunokirjalliset katkelmat, joiden sisältö tosin nostaa kerronnan keskiöön postmodernismille tyypillisenä pidetyn alatyylisen aiheen, kuten esimerkiksi kakan pidättämisen. “Aamulla kun heräsin, minulla oli kova hätä parvekkeelle.” (PP, 144.) Tätä seuraa yksityiskohtainen kuvaus erinäisistä esteistä, jotka ovat kertojan vessaan pääsyn tiellä.

Päiväkirja kaunokirjallisenä tekstinä on ristiriitainen käsite, koska yksityinen ja julkinen kohtaavat siinä. Bloomin (1996, 33) mukaan julkisesti yksityisen päiväkirjan eräs piirre ovat tekstuaaliset muodonmuutokset, joita etenkin julkaistavan päiväkirjan toimitustyössä tehdään. Tässä Bloom käyttää esimerkkinä päiväkirjasta toimitettua romaania, korostaakseen sitä että muokkaukset vaikuttavat muodon lisäksi jopa kirjallisuudenlajiin. *Prahan päiväkirjat* sijoittuu kirjailijan päiväkirjana genren rajalle. Kirjoittaja ja kertoja eivät ole selvästi erotettavissa toisistaan. Joka tapauksessa toimitustyö ja tekstin luokittelu johonkin genreen ovat kertojan mielessä jo kirjoitusvaiheessa. Tässä katkelmassa tiivistyy myös kertojan postmoderni maailmankuva sekä aikakäsitys.

Eikä tämä ole mikään autobiografinen romaani, elleivät kaikki romaanit ole sitä. Kirjoitan tällä tavalla, koska tällä tavalla kirjoitettu kirja, jonka yhtenäisyys on sen epäyhteydessä, miellyttää minua, kuten minun elämänikin tasapaino on sen tasapainottomuudessa. Siinä on kaikki aika, tulevaakin, ja avaruuden aika. (PP, 89.)

Prahan päiväkirjoissa on muitakin julkisesti yksityisen päiväkirjan merkkejä. Niitä ovat eri aikatasot, takaumien ja oman tulevaisuudenkin liukuminen luontevasti osaksi päiväkirjan presens-kerrontaa sekä tapahtumapaikkojen proosallinen kuvaus. Teoksessa käytetään myös muutamia toistuvia symboleja, metaforia ja muita kaunokirjallisia tyylikeinoja – onhan kyseessä kirjailijan työ, uuden proosateoksen luonnostelu.

Mitä alkuperäiselle päiväkirjalle ja kommunikaatiolle tapahtuu, kun päiväkirjat julkaistaan? Alkuperäisessä päiväkirjassa puhuteltu lukijakonstruktio ja julkaistun päiväkirjan lukijat eivät ole sama vastaanottajataho (Vatka 2005, 217). Tosin *Prahan päiväkirjoista* saa paikoin kuvan, että ne on tehty alusta saakka julkisiksi – tai, kuten Vatka

(2005, 218) huomauttaa, ainakin Saarikoski viestii päiväkirjassa ironisen lukijakonstruktion kanssa. “Vieläkö te kirjan tässä vaiheessa kysytte, miksi olen kommunisti?” (PP, 111.) Kertoja kiinnittää lukijan huomion omaan lukemisprosessiin ja tulkintaan kertojahahmosta, kirjailija Pentti Saarikoskesta.

Saarikosken päiväkirjojen osista toimitetut teokset (myös myöhemmistä päiväkirjamerkinnöistä toimitetut) herättivät ilmestyessään huomiota. Niin myös Prahan ajan päiväkirjoista toimitettu *Aika Prahassa*. Autobiografiallisen tyylin tunnustuksellisuus yhdistettynä Saarikosken tietoiseen tapaan provosoida sai osan lukijoista kritisoimaan teosta. Päiväkirjoista editoituja kaunokirjallisia teoksia luettiin ainakin osittain kuin – päiväkirjaa. (Hosiaisuus 1998, 199.) Kirjailija-kertojan provokaatio on luettavissa jo *Prahan päiväkirjojen* alkusivuilta. “– – mitä se heille kuuluu, jos olenkin antanut koiran nuolla, masturboinut, juonut, tehnyt lapsia, kirjoittanut kirjoja, hyviä tai huonoja, käynyt ulkomailla, hyljännyt vaimoni, ei se kuulu heille, hoitakoot omat asiansa, olkoot itseensä tyytyväisiä – – .” (PP, 16.)

Vatka (2005, 269) pitää aidon päiväkirjan olennaisena merkinä kertojan ja kerronnallisen puhetoimen dialogia, johon liittyy salaisuusaspekti. Esimerkiksi internet-päiväkirjat, jotka on kirjoitettu päiväkirjan kirjoittajan itsensä lisäksi myös reaaliselle lukijalle, eivät siis olisi aitoja. Näin ollen julkiseksi kirjoitettu päiväkirja ei olisi aito. Tämän määrittelyn mukaan myöskään Saarikosken päiväkirjat eivät olisi aitoja. Lejeunelle (2009, 5) sen sijaan päiväkirjan kirjoittamisen olennainen piirre on vapaus. Päiväkirja on päiväkirja, vaikka se julkaistaisiin esimerkiksi internetissä.

Kuten Lejeune toteaa (2009, 227), päiväkirja ei herätä samankaltaista kunnioitusta kuin muut tekstilajit, mitä tulee tekstin editointiin. Kuka rohkenisi kirjoittaa toisen kirjeenvaihtoa uudelleen tai käpälöidä runoa? Historian merkkihenkilöiden päiväkirjoja saatetaan kuitenkin editoida ennen julkaisua. Toimitustyön aikana alkuperäinen päiväkirja on kuin luonnos ja muokkaamisen voi nähdä tekstin parantamisena. Vatkan (2005, 217) mukaan Pekka Tarkka on valikoinut Saarikosken alkuperäisistä päiväkirjateksteistä julkaistavaksi vain ne osat, jotka rakentavat jollain tavalla Saarikosken kirjailijakuvaa tai liittyvät muuten kirjallisuuteen.

Vatka ei mainitse, mitä julkaistua päiväkirjaa hän tässä tapauksessa tarkoittaa. Vertailtuani kolmea Tarkan toimittamaa päiväkirjateosta eri kohdista alkuperäisteksteihin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistolla 19.–20.11.2020, en löytänyt juuri lainkaan poikkeavuuksia alkuperäisten päiväkirjamerkintöjen ja toimitettujen teosten sisällön välillä. Mukaan oli poimittu tarkasti alkuperäinen sisältö, piirroksia lukuun ottamatta. Vertailin alkuperäisiin merkintöihin *Prahan päiväkirjojen* lisäksi *Juomarin päiväkirjoja* (1999) ja *Toipilaan päiväkirjoja* (2001).

Kun *Prahan päiväkirjojen* kertoja pohtii tulevan teoksen toimitustyötä, korostuu päiväkirjan lukijassa tunne, että enemmän kuin päiväkirjaa, luetaan luonnosta, kommentoitua ensimmäistä versiota.

– – entäpä jos pystyn niveltämään kolme yhteen, niin että tulee yksi ainoa pitkä, niin olisiko niin parempi? Ja sitten vielä toinen ongelma: jos tulee pitkä, niin miten pitkä olisi sopivan pitkä? Yhteen kirjaan, että se olisi totuudenmukainen, miten monta naista? Parittelevia sorsia tietenkin, niitä voi olla vaikka kuinka paljon, mutta ihmisiä. Ja sen lisäksi pitäisi pilkata Jumalaa, tai jos uusi lakiehdotus menee läpi, uskovaisten tunteita, mutta nämä lait, yhtä hyvin vanha kuin uusi, ovat pelkkää kirjailijoiden härnäämistä – – ? (PP, 74–75.)

Pohdinta totuudenmukaisuudesta muistuttaa jälleen postmodernistiselle tekstille tyypillisestä valehtelusta. Pohdinnat siitä, mitkä aiheet myyvät tai aiheuttavat suuressä yleisössä reaktioita, viittaavat laskelmoivaan kirjailijaan.

Vatka (2005, 145) viittaa Saarikosken päiväkirjakertojan moniin rooleihin tarkastellessaan Saarikosken nuoruuden päiväkirjoja. Tämä erilaisten roolien omaksuminen on *Prahan päiväkirjoissakin* nähtävissä, kun kertoja eri tilanteissa mukautuu esittämään tilanteen vaatimaa roolia. Kirjallisuuden ja elämän välinen raja hämärtyy, kun kertoja-kirjailija tekee itsestään oman päähenkilönsä.

Päiväkirjamaisuudesta poikkeaa myös teoksen puolivälissä alkava, kaunokirjallinen toiston elementti. “Meillä on sama raideleveys kuin heillä, ja me matkustamme kuin raiteita pitkin

Suomen asemalle.” (PP, 95.) Ja hieman myöhemmin: “[M]eillä on sama raideleveys kuin niillä, ja raiteita pitkin Suomen asemalle me olemmekin matkalla” (PP, 98). Toistoa esiintyy myös lyhyemmän katkelman sisällä.

Saatan hänet tänä iltana asemalle; kaikki pienet nuket ja syntymämerkit, ja varpaat, katse ja punainen kaulus, lumihutaleet jotka sulavat hänen poskilleen, kaikki pienet nuket ja syntymämerkit, ja varpaat, katse ja punainen kaulus, lumihutaleet jotka sulavat hänen poskilleen. (PP, 97.)

Toisto, joka tuo mieleen mantran tai rukouksen, tuo luetaan *literaturnostin*, kirjallisuudellisuuden, tuntua, koska se poikkeaa arkikielestä, jota päiväkirjasta voisi olettaa löytävänsä. Toistamalla katkelman alussa ja lopussa osia samasta mantrasta, kertoja sitoo katkelman omaksi pieneksi tarinakseen. Se vie tekstiä kauemmas perinteisenä pidetystä päiväkirjamerkinnästä.

Teoksessa on mukana myös jokunen lista, joissa vuorottelevat kertojan omaan elämään liittyvät tapahtumat (kuten revolveri), mutta myös muita asioita. Esimerkkinä tässä lista, joka ei tunnu liittyvän mitenkään sitä ympäröivään kerrontaan. Siinä ei ole kaunokirjallisuuden tai päiväkirjamerkinnän piirteitä, mutta silti siinä toistuu teoksen teemoja. Kenties sitä voisi pitää muistilistana asioista, joista kirjoittaa.

[Yksi ainoa helvetti, kaikki tapahtuu samanaikaisesti]

Itsemurhat

Itsemurhan teoria

“Suomen raain itsemurhayritys” (Kupittaa)

“Italialaiset kengät” (Tuula)

Söi sementtiä – Ainamo Pitkluoto

Hemingway polttoitsemurhat

Stalinin patsaan tekijä se joka räjäytti itsensä vessassa, kun minä tulin hiihtoreteltä.

Sulkeutui vaatekaappiin ja kaatui vaimon syliin.

Hirtti vessaan itsensä se narkomaani.

“Oli siinä jännitystä, mutta oli siinä raatojakin!”

Äiti ja isä, kun tulivat. Jyrki. Leena. Pirkko. Revolveri. Jyrkin täti. Käsi poikki, magnetofoni. Aitajuoksu.

“Täällä naidaan heti ovella.”

Turussa piipulla naiminen.

Kuukautisveren juominen Pariisissa, ehtoollinen. (PP, 101.)

Aivan teoksen lopussa merkinnät muuttuvat pidemmiksi ja rakenne muistuttaa hyvin paljon perinteistä romaania, mutta sisällöllisesti esimerkiksi sinänsä merkityksettömän oloiset listaukset jatkuvat, samoin kerronnan epäluotettavuus. Vaikka teoksen rakennetta määrittää päiväkirjan kirjoittamiselle tai muistiinpanoille tyypillinen fragmentaarisuus, siinä on myös romaanimaisuuden tuntua. Se siis ravistelee genren rajoja sisältä päin.

5.2 Päiväkirjamuodon suhde postmodernismiin ja fenomenologiaan

Postmodernistiset tekstit ovat parodisia intertekstuaalisessa suhteessa genrejen perinteisiin ja käytäntöihin (Hutcheon 1988, 11). *Prahan päiväkirjojen* kirjailija-kertoja rikkoo monin tavoin perinteisenä pidettyjä päiväkirjan kirjoittamisen käytäntöjä, esimerkiksi merkintöjen liukuvalla yhtymisellä toisiinsa selkeiden aloitusten ja lopetusten sijaan sekä merkintöjen kaunokirjallisella sisällöllä.

Teos sisältää postmodernistisia piirteitä kuten autofiktiivisyys, genererajojen sekoittuminen, tietoisuus tekstuaalisuudesta ja omasta kirjallisuusluonteesta sekä lukuisat viittaukset historiallisiin tapahtumiin ja kirjallisuuteen, kuten Homerokseen ja Raamattuun.

Hän alkaa käydä minun hermoilleni. “Kun minä olen tässä, en mikään”, hän kirjoittaa, toivoen että lukija käsittäisi sen viittaukseksi Odysseukseen, sillä niin kuin Odysseus on hänkin harharetkillään kokenut monta vaivaa ja nähnyt monta kaupunkia; ja niinkuin Odysseus hänkin tietää, mikä on suurin tie kotiin, mutta välttää tarkoin sitä tietä. (PP, 160.)

Autobiografiset tekstit herättivät jo 1800-luvulla huomiota seksuaalisilla tunnustuksillaan (Vartiainen 2009, 531). Tunnustuskirjallisuuden tapa (Hosiaisuus 1998, 203–204) tuoda esiin intiimeimmät asiat tekijänsä elämästä fragmentaarisuuden, episodien ja toiston keinoin ovat nähtävillä myös *Prahan päiväkirjoissa*. Teoksen kertoja tunnustaa lukijalle monia seksuaalisuuteensa liittyviä seikkoja sekä muita, kipeitäkin yksityiskohtia elämästään.

Onko julkisessa päiväkirjassa jotain rivoa? Tunnustuksellisuuden voi nähdä

postmodernina, osana *simulacrumia*. Kertojahahmolla ei ole mitään yksityiseksi jäänyttä vaan häpeällisimmätkin hetkensä hän kertoo lukijalle. Kertoja ei myöskään tunnu tavoittavan viettelyä, objektien immanenssia, sellaisena kuin Baudrillard siitä puhuu.

Teoksen kertoja on ironinen ja kirjallisuusluonteestaan tietoinen. Hän erittelee teoksen loppupuolella, mitä julkaistava kirja tarvitsee.

Pitäähän tähän tragediaan saada peripeteia, sillä ilman peripeteiaa tuskin on katharsis mahdollinen, ja ilman katharsista taas kaikki jää tyhjän jauhamiseksi, kun ei edes mitään hätkähdyttäviä seksuaalisia mahdottomuuksia (autofellaatio, joka onkin niin vaikea temppu, että koko termi esiintyy tässä tietävästi ensimmäisen kerran) eikä myöskään mitään hätkähdyttäviä poliittisia mahdottomuuksia – – vaikka kirjan teema on juuri seksuaaliset ja seksuaaliset mahdottomuudet tässä kaikista mahdollisista maailmoista kaikkein mahdollisimmassa. (PP, 193.)

Mikä siis olisi *Prahan päiväkirjojen* peripeteia? Kenties juuri lähtö Prahasta: “Menen siis Berliiniin.” (PP, 193.) Tai kenties kertoja vain tahtoo asioiden muuttuvan, näkemättä oman toimintansa suunnan olevan edelleen sama: kaipaus. Sillä vastuu on edelleen toisella. Kunhan kertoja ensin saa kaivata ja sitten tavoittaa, kaikki varmaan muuttuu. “Sitten näen hänet. Anagnoorisis.” (PP, 193.)

Perinteinen, kronologinen päiväkirjakerronta jää satunnaisesta merkintöjen päiväämisestä huolimatta *Prahan päiväkirjoissa* sivuosaan. Välillä teoksen kerronta tosin muistuttaa perinteistä päiväkirjatekstiä siinä mielessä, että kertoja luettelee arkensa pieniä yksityiskohtia, jotka eivät herättäne kiinnostusta lukijassa; hän kirjoittaa itselleen. Näin esimerkiksi, kun hän kertoo sivun verran kotimatkovaihtoehtoistaan. Pieni katkelma riittänee kuvaukseksi: “Korttelia rajoittaa neljä katuja, kaksi lyhyttä pimeää väliä ja yksi pitempi valoisa ja yksi pitempi pimeä väli. Jos menen kellon kautta, kävelen ensin pitemmän valoisan välin ja sitten lyhyen pimeän välin. (PP, 178.)

Tällaista toisteista, ohjekirjamaista jaksoa voi toki pitää myös postmodernismille tyypillisenä tapana vieraannuttaa lukijaa ja saada hänet tietoiseksi omasta lukijuudestaan. Tässä mielessä se muistuttaa Georges Perecin *La Vie mode d'emploi* -romaanin lukijaa hengästyttäviä jaksoja, joissa listataan asioita.

Päiväkirjaromaani on fiktiivinen kaunokirjallinen teos, jota teoksen sisäisessä maailmassa kirjoittaa yksi minäkertoja, joka ei puhuttele fiktiivistä vastaanottajaa. Tietyt minäkertojaa käyttävät kerrontamuodot väittävät olevansa kertojan kirjoittamia: muistelmaromaanit, kirjeromaanit ja päiväkirjaromaanit. Kuten päiväkirjassa, myös päiväkirjaromaanissa painottuu tapahtumien ajankohdan sijaan kirjoittamisajankohta, toisin kuin omaelämäkerrassa. Koska päiväkirjaromaani jäljittelee muodoltaan päiväkirjaa, se koostuu jatkuvista, päivätyistä merkinnöistä. Kerronta tapahtuu preesensissä. (Martens 2009, 4–5.) *Prahan päiväkirjat* solahtaisi sisältönsä puolesta päiväkirjaromaani-genreen, joskin teoksen postmodernistiset piirteet kuten epäluotettavuus, parodia ja hän-kerronnan vaihtelu minän kanssa aiheuttaisi kysymyksiä. Se seikka, että teos on julkaistu jonkun toisen toimittamana tekijänsä kuoleman jälkeen, on ristiriidassa päiväkirjaromaaniksi luokittelun kanssa.

Lejeunen (2009, 207) mukaan päiväkirjaromaani pyrkii luomaan päiväkirjavaikutelman (*effets de journal*). Lejeune viittaa tällä Roland Barthesin ajatukseen toden tunnusta (*effet de réel*), tekstin ominaisuudesta, jonka tarkoitus on luoda vaikutelma siitä, että teksti kuvailee todellista maailmaa. Toden tuntu muodostaa suurelta osin moderniteetin teosten estetiikan (Barthes 1993, 108). Päiväkirjaromaanin ja päiväkirjan suurin ero on se, että kun päiväkirjat ovat toisteisia, vihjailevia ja epätasaisia eikä niissä ole loppua *a priori*, on päiväkirjaromaani kirjoitettu johtamaan loppuun ja vaikka siinä olisi vaikutelmia päiväkirjan epävarmuudesta, ne on tehty lukijan tietä viitoittamaan. (Lejeune 2009, 227.)

Prahan päiväkirjat tasapainoilee tässäkin suhteessa kahden välillä. Teos on kyllä toisteinen ja epätasainen. Sen voi myös nähdä sisältävän kertojansa koko elämän, kuolemasta lapsuuteen ja takaisin, niin että perinteiseen omaelämäkerralliseen kerrontaan liitetty lineaarisuus hämärtyy. Toisaalta teoksen kirjailija-kertoja on valinnut tarkasti merkinnöilleen dramaattisen alun eli saapumisen Prahaan ja lopun eli lähdön Prahasta: “[N]yt koskettavat pyörät Saksan maata” (PP, 227).

Teoksen kertojalle aika on jotain muuta kuin reaali maailman kelloon ja kalenteriin sidottu käsite. Kerronnassa palataan toistuvasti preesensissä lapsuuteen. Kertoja on lapsi ja

aikuinen yhtä aikaa. Tavanomaiselle omaelämäkerralle on ominaista retrospektiivinen teleologia, lopusta alkuun päin katsominen sekä lineaarisen ajan synnyttämä deterministinen sävy kerronnassa (Brockmeier 2001, sit. Sääskilahti 2011, 99). Päiväkirjassa kertomisen aikajänne voi olla lyhyempikin ja merkintöjen päivääminen sekä säännöllisesti kirjoittaminen tuo tunteen ajan hallitsemisesta (Sääskilahti 2011, 107, 119). *Prahan päiväkirjojen* kertojan toistuva tapa olla päiväämättä merkintöjään ja antaa menneisyyden liukua nykyhetken päälle voi kertoa siitä, että subjekti ei enää edes yritä pitää ohi liukuvaa elämää kasassa.

Merleau-Pontyn (2012, 423) mukaan on mahdotonta irrottautua omasta ruumiillisesta kokemuksesta ja tarkastella sitä erillisenä ilmiönä. Vaikka *Prahan päiväkirjojen* kertoja pyrkii pitämään kerrontaa hallinnassaan, hän on silti omassa ruumissaan, ruumiinsa sisällä, kaipaa ja kuvittelee toisen kosketusta. Kerronnassa vallitseva minä-muoto vaihtuu välillä hän-muotoon. Mutta vaikka kertoja kuinka yrittää olla objektiivinen hän-kertoja, itseään ei voi ottaa haltuun. ”Hänen epätoivonsa ei enää ole suljettuna hänen sisäänsä, se on hänen ympärillään.” (PP, 138.) Minä ei pääse ulkopuolelleen. Rakenteellisesti teoksen katkonaisuuden voi nähdä ilmaisevan tätä epätoivoa. Päiväkirjalle ominainen katkonaisuus on myös elämään kuuluvaa liikettä, kertojan vaellusta yksin vieraassa kaupungissa.

Päiväkirjat ovat eletyn kokemuksen kuvausta, ne ovat historiasidonnaisia ja edellyttävät aikaisempaa eläytymiskokemusta yhteiskuntaan, maailmaan, ihmissuhteisiin. Ne esittävät ihmisen, kertojasubjektin, kokemuksen maailmassa olemisesta. *Prahan päiväkirjojen* kertoja ei voi ylittää omaa tietoisuuttaan päiväkirjassa, transsendenssin tavoittaminen on mahdotonta.

Läpi teoksen on havaittavissa levottomuus toisen olemassaolosta. Jos toinen *on* ja minä ymmärrän sen, kertojaminä voi todella olla toiselle vain kohde näkökentässä. Sitä kertojan ego ei ehkä kestäisi, ja siksi on parempi pitää toinen kaukana, epätodellisena, *toisena*. Toisen poissaolo on turvallisempi vaihtoehto. Voiko selvemmin tehdä toisesta *toisen*, kuin vertaamalla itseään Hitleriin ja toista valloitettuun maahan, ikuisesti vastarintaiseen ja vieraaseen?

En halua tavata häntä. Hän on musta nuppineula kartalla, valloitettu alue, joka siis ei kiinnosta minua enää. – – Rakastan kaikkia lapsiani, mutta en heidän äitejään. Tai rakastan heitä samalla tavoin kuin Hitler rakasti Ranskaa, Puolaa, Hollantia, Belgiaa jne. – – On sellaisia itsepäisiä naisia, jotka panevat vuosikausia vastaan, mutta lopulta heidän on annettava periksi, ja heistä tulee nuppineuloja kartalle, joka vähitellen laajenee, kunnes Eurooppa on yksi, Hitler ja Don Juan. – – On sellainen tunne kuin tämä olisi lopussa nyt. (PP, 181–182.)

Eettisiä tilanteita ei voi totalisoida osaksi yhtä ainutkertaista tietoa, tietoisuutta itsestä. Oman elämän kulkua ei voi asettaa osaksi maailman tapahtumien kronologista esittämistä. (Levinas 1996, 69.) Vaikka yrittäisi, (päivä)kirjailijakin on aina itsensä sisällä.

Prahan päiväkirjojen omaelämäkerrallinen tai päiväkirjamuoto mahdollistavat teoksessa tärkeän ruumiillisuuden käsittelyn. Itsestään tietoinen metafiktiivisyys liittyy erityislaatusesti kirjailijan päiväkirjaan ja liittää teoksen osaltaan postmodernistisen taiteen piiriin. Kertojamuodon vaihteluissa näkyy myös minän yritys päästä itsensä ulkopuolelle. Kerronnallinen liike ajassa vertautuu Levinasin ajatuksiin ajasta dynaamisena liikkeenä, jonka kautta havaitsemme suhteemme tavoittamattomaan toiseuteen. Kenties tämä liike ajan virrassa on otettu askel kohti toisen ihmisen transsendessin ja subjektiin sisältyvän objektiluonteen tiedostamista, vaikka kertoja ei tätä vielä tavoitakaan.

6 PÄÄTÄNTÖ

Olen tarkastellut tässä tutkielmassa Pentti Saarikosken *Prahan päiväkirjoiksi* nimetyn teoksen sisältöä postmodernistisen teorian sekä fenomenologisen filosofian valossa. Analysoin teoksen sisältöä ja muotoa ja pohdin, onko kyseessä sittenkin kaunokirjallinen teos kuin perinteisenä pidetty päiväkirja. Toimitettu teos on monin tavoin kaunokirjallinen kokonaisuus. Siinä on myös tasoja, jotka jatkuvasti viittaavat päiväkirjalle tyypilliseen fragmentaarisuuteen, joka on myös osa postmodernismia.

Työn alussa asetan tutkimuskysymykseksi postmodernististen piirteiden ja mahdollisuuksien osoittamisen *Prahan päiväkirjoissa*. Keskeisen teoriataustan postmodernismin osalta muodostavat Linda Hutcheonin hahmottelema postmodernismin poetiikka sekä Jean-François Lyotardin ja Jean Baudrillardin filosofia tai ajatusleikki postmodernista maailmasta. Halusin myös tarkastella teoksen kertojasubjektin ruumiillista olemista ja suhdetta toiseen. Seuraan näissä pohdinnoissani Maurice Merleau-Pontyn ruumiin fenomenologiaa sekä Emmanuel Levinasin eettistä filosofiaa. Päiväkirjantutkimuksen filosofisempi puoli työstäni nojaa Philippe Lejeunen tutkimukseen. Päiväkirjan ominaispiirteiden kartoittamisessa olen käyttänyt apuna Miia Vatkaa.

Johdannossa tuon ilmi teoksessa yhdistyvät teemat, jotka saivat minut alkujaan kiinnostumaan teoksesta. Avaan aikaisempaa Saarikoski-tutkimusta. Vaikka olen erottanut toisistaan varsinaisen teoriaosion analyysiluvuista, ei erottelu ole tiukka. Teoriaosassa viittaan jo *Prahan päiväkirjojen* rakenteeseen ja teemoihin ja analyysiluvuissa palaan tutkimuksen teoreettiseen taustaan ja syvennän sitä. Viittaan myös esimerkiksi kertojasubjektia käsittelevässä alaluvussa päiväkirjantutkimukseen, jos olen kokenut siitä olevan hyötyä postmodernin subjektin analyysissa.

Toisessa pääluvussa taustoitin postmodernistista teoriaa, fenomenologista filosofiaa sekä päiväkirjantutkimusta. Positioidin myös omaa paikkaani tutkijana. Saarikosken teoksen postmodernismia tutkin luvussa kolme. Keskityn kertojan suuriin kertomuksiin – jumalaan, yhteiskuntaan, suomalaisuuteen, perheeseen – ja niiden valta-aseman heikkenemiseen sekä

siihen, kuinka vaikeaa kertojasubjektin on toteuttaa näiden metanarratiivien aiheuttamia vaatimuksia. Tarkastelen teoksen kertojan subjektiutta ja sen rakentumista sekä teoksen kerronnallisia keinoja, joita voi pitää postmodernistisina. Näitä ovat etenkin nostalgia, parodia ja viittaaminen. Kertojasubjektiin palaan neljännessä pääluvussa fenomenologian näkökulmasta, yhteydessä toiseen. Viidennessä pääluvussa tarkastelen vielä päiväkirjamuodon merkitystä teoksen tulkintaan valitsemistani näkökulmista.

Prahan päiväkirjojen sisällön suhde muotoon ilmenee rikkinäisen kertojasubjektin ja fragmentaaristen merkintöjen yhteydestä. Teos sijoittuu enemmän genrejen rajalle kuin selkeästi tiettyyn kirjallisuuden lajiin. Kuitenkin se on sisällöltään hyvin proosallinen; siinä on, Lejeunen sanavalintaa käyttäkseni, rytmistä virtausta.

Kuten jo johdannossa totean, pyrkimykseni ei ole ollut julistaa *Prahan päiväkirjojen* kuuluvan johonkin tiettyyn kirjallisuuden lajiin tai olevan selkeä esimerkki postmodernistisesta kirjallisuudesta, se olisi postmodernismin määrittely huomioon ottaen mahdotontakin. Tietyn filosofian ilmenemistä kaunokirjallisessa teoksessa ei myöskään voi välttämättä osoittaa selväpiirteisesti. Saarikosken teoksessa on aukkoja, limittyviä ja sirpaleisuutta, mutta kaikesta katkonaisuudesta huolimatta teoksen kertojasta ja tämän suhteesta toiseen voidaan sanoa jotakin fenomenologian avulla.

Prahan päiväkirjoissa on nähtävillä monia postmodernistisen kirjallisuuden piirteitä. Kertojan suhde omiin suuriin kertomuuksiin, metanarratiiveihin, on kokenut kolhuja, eikä hänen maailmansa ole enää paikka, jonka kartesiolainen subjekti voisi ottaa haltuun ja ymmärtää. Subjekti ei teoksessa edusta ehyttä maailman keskusta, vaan tästä on luettavissa epävarmuutta ja epätietoisuutta. Teos sisältää monia postmodernismiin liitettyjä kerronnallisia ja sisällöllisiä piirteitä, kuten nostalgiaa, parodiaa sekä intertekstuaalisia ja metatekstuaalisia viittauksia ja vihjeitä.

Teoksen vahva seksuaalisuuden ja ruumiillisuuden kuvaus mahdollistaa ruumiinfenomenologisen tekstianalyysin. Kertojasubjektin suhde maailmaan on ruumiillinen. Kartesiolaisen subjektin hylkääminen näkyy myös teoksen postmodernismissä. Teosta määrittää täyttymätön eroottinen halu, toisen pysyminen

loppuun saakka tavoittamattomana toisena ja eettisen kohtaamisen epäonnistuminen. Kerronnansisäinen liike ajassa sisältää luennassani kaikuja sekä Levinasin aikakäsityksestä että postmodernista tavasta hahmottaa aikaa.

Kirjailijan päiväkirja on kirjallisuuden kentällä oma, erityinen lajinsa, jossa subjekti kirjoittaa itseään objektiksi. Tietoinen metafiktiivisyys liittyy teoksen postmodernismin piiriin. Päiväkirjamuoto mahdollistaa ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden avoimen käsittelyn. Ilman näitä teoksen ruumiinfenomenologinen tulkinta tuskin olisi niin hedelmällistä.

Teoksen analyysin pohjalta on mahdollista osoittaa siitä postmodernistisia piirteitä. Myös kertojan ruumiillinen oleminen maailmassa ja suhde toiseen näyttäytyvät kerronnassa. Päiväkirjamuodolla on näihin vaikutuksensa. Modernina pidetyn (Vartiainen 2009, 117) kirjailijan tekstejä voi lukea myös osaksi postmodernistista kirjallisuutta.

Saarikoski käytti päiväkirjatekstejään ja muistiinpanojaan pohjana kolmelle itsenäiselle teokselle, jotka liittyvät temaattisesti toisiinsa²: runokokoelma *Katselen Stalinin pään yli ulos* (1969) sekä proosateokset *Aika Prahassa* (1967) ja *Kirje vaimolleni* (1968). Tulevaisuudessa Saarikoski-tutkimusta voisi jatkaa tämän tutkielman näkökulmasta näihin kolmeen teokseen keskittyen. Mutta miksi juuri nämä teokset? Lienee hyvä vastata kysymykseen Saarikosken sanoilla: “Nämä kolme kirjaa ovat monologeja, joissa puhetta pitää Pentti Saarikoski, The Poet of Finland. Ne eivät ole mitään tunnustuskirjoja, vaan pitkiä roolirunoja; niitten minä ei ole niitten kirjoittaja.” (Saarikoski 1978, 364.)

2 Saarikoski on hahmottanut nämä teokset trilogiaksi (Hosiaislouma 1998, 194).

LÄHTEET

Primäärilähteet

Saarikoski, Pentti 1998: *Prahan päiväkirjat*. Toim. Pekka Tarkka. Helsinki: Otava.

Sekundäärilähteet

Arppe, Tiina 1986: Esittely. Teoksessa *Moderni/postmoderni: lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto. 181–186.

Ashley, Kathleen; Gilmore, Leigh & Peters, Gerald 1994: *Autobiography and Postmodernism*. Boston: University of Massachusetts Press.

Barthes, Roland 1993: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Toim. Lea Rojola. Tampere: Vastapaino.

Baudrillard, Jean 1991 (1987): *Ekstaasi ja rivous*. (*L'autre par lui-même. Habilitation.*) Helsinki: Gaudeamus.

Baudrillard, Jean 1995 (1992): *Lopun illuusio, eli, Tapahtumien lakko*. (*L'illusion de la fin ou la grève des événements.*) Helsinki: Gaudeamus.

Bloom, Lynn Z. 1996: "I Write for Myself and Strangers": Private Diaries as Public Documents. On *Inscribing the Daily: Critical Essays on Women's Diaries*. Ed. Bunkers, Suzanne L. & Huff, Cynthia Anne. University of Massachusetts Press, 23–37.

Brooker, Peter; Selden, Raman & Widdowson, Peter 2005: *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 5th ed. Harlow: Pearson Longman.

Douglass, Paul 1986: *Bergson, Eliot, and American Literature*. Lexington: The University Press of Kentucky.

<http://web.a.ebscohost.com.pc124152.oulu.fi:8080/ehost/ebookviewer/ebook/ZTAwMHh3d19fOTM4NDg4X19BTg2?sid=c046a7b6-25e1-4529-9377-1b118c43a660@sessionmgr4006&vid=0&format=EB&rid=1> (24.1.2021)

Fokkema, Aleid 1991: *Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi.

Francese, Joseph 1997: *Narrating Postmodern Time and Space*. Albany: State University of New York Press.

<http://web.b.ebscohost.com.pc124152.oulu.fi:8080/ehost/ebookviewer/ebook/ZTAwMHh3d19fNTQwNF9fQU41?sid=46b93c86-4b21-4ffd-9e5c-e1db773ae667@pdc-v-sessmgr05&vid=0&format=EB&rid=1> (25.1.12021)

Gronemann, Claudia 2019: Autofiction. On *Handbook of Autobiography / Autofiction*. Ed. Martina Wagner-Egelhaaf. Berlin; Boston: De Gruyter.

<http://web.a.ebscohost.com.pc124152.oulu.fi:8080/ehost/detail/detail?vid=0&sid=ca51cbd7-db48-41e2-a53a-3bd88e98e128%40sessionmgr4007&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=e000xww&AN=2004779> (21.10.2020)

Habermas, Jürgen 1986: Moderni – keskeneräinen projekti. (Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, 1981.) Suom. Pertti Töttö. Teoksessa *Moderni/postmoderni: lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto. 95–113.

Heinämaa, Sara 2000: *Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Helsinki, Nemo.

Holvas, Jakke; Määttänen, Mika ja Raivio, Herman 1995: Viva Las Vegas. Teoksessa *Lopun illuusio, eli, Tapahtumien lakko (L'illusion de la fin ou la grève des événements)*. Helsinki: Gaudeamus. 7–14.

Hosiaislouma, Yrjö 1998: *Euroopan reunalla, kosken korvalla: jumalten narri Pentti Saarikoski*. Helsinki: Like.

Hotanen, Juho 2010: Merleau-Ponty ja ruumiillinen subjekti. Teoksessa *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Toim. Timo Miettinen, Simo Pulkkinen ja Joonas Taipale. Helsinki: Gaudeamus, 134–148.

Hutcheon, Linda 1988: *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge.

Jameson, Fredric 1986 (1984): Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa. (Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism.) Suom. Erkki Vainikkala ja työryhmä. Teoksessa *Moderni/postmoderni: lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto. 227–279.

Kantola, Janna 2001: *Runous plus: tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta*. Helsinki: Palmenia-kustannus.

Koivisto, Päivi 2011: *Elämästä autofiktioksi: Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja*. Kirjallisuuden väitöskirja. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-7113-3> (14.10.2020)

Kotkavirta, Jussi ja Sironen, Esa 1986: Modernin maailman tuleminen. Teoksessa *Moderni/postmoderni: lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto. 7–29.

Leitch, Vincent 1996: *Postmodernism – Local Effects, Global Flows*. Albany: State University of New York Press.

[http://web.b.ebscohost.com.pc124152.oulu.fi:8080/ehost/detail/detail?
vid=0&sid=3bbfa5f9-db62-4b6f-b817-
ea8881bc7dc4%40sessionmgr101&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=5260&db=e000xww](http://web.b.ebscohost.com.pc124152.oulu.fi:8080/ehost/detail/detail?vid=0&sid=3bbfa5f9-db62-4b6f-b817-
ea8881bc7dc4%40sessionmgr101&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=5260&db=e000xww) (12.1.2021)

Lejeune, Philippe 1989: *On Autobiography*. Ed. & with a foreword by Paul John Eakin. Trans. Katherine Leary. Minneapolis (Minn): University of Minnesota Press cop.

Lejeune, Philippe 2009: *On Diary*. Ed. by Jeremy D. Popkin & Julie Rak. Trans. Katherine Durnin. Honolulu (Hi): University of Hawai'i Press.

Levinas, Emmanuel 1994 (1947): *Time and the Other and additional essays. (Le temps et l'autre.)* Trans. Richard A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press cop.

Levinas, Emmanuel 1996 (1982): *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa. (Ethique et infini.)* Suom. Antti Pönni. Helsinki: Gaudeamus.

Liotard, Jean-François 1985 (1979): *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa. (La Condition postmoderne.)* Tampere: Vastapaino.

Liotard, Jean-François 1986 (1982): Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on? (Réponse à la question: qu'est-ce que le post moderne?) Teoksessa *Moderni/postmoderni: lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto. 145–157.

Martens, Lorna 2009 (1985): *The Diary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

McHale, Brian 1992: *Constructing Postmodernism*. New York: Routledge.

McHale, Brian 1996: *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen cop.
[http://web.a.ebscohost.com.pc124152.oulu.fi:8080/ehost/ebookviewer/ebook/bmx1YmtfXzk2ODQxX19BTg2?sid=56f93176-619a-4082-94b5-f289817a0aea@sdc-v-
sessmgr01&vid=0&format=EB&rid=1](http://web.a.ebscohost.com.pc124152.oulu.fi:8080/ehost/ebookviewer/ebook/bmx1YmtfXzk2ODQxX19BTg2?sid=56f93176-619a-4082-94b5-f289817a0aea@sdc-v-
sessmgr01&vid=0&format=EB&rid=1) (17.12.2020)

Merleau-Ponty, Maurice 2012: *Filosofisia kirjoituksia*. Toim. ja suom. Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.

Nicol, Bran 2009: *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. New York: Cambridge University Press.
[http://web.b.ebscohost.com.pc124152.oulu.fi:8080/ehost/ebookviewer/ebook/ZTAWMHh3d19fMzA0NDAYX19BTg2?sid=9726c231-146b-4d7d-9c41-df1976b1156f@pdc-v-
sessmgr05&vid=0&format=EB&rid=1](http://web.b.ebscohost.com.pc124152.oulu.fi:8080/ehost/ebookviewer/ebook/ZTAWMHh3d19fMzA0NDAYX19BTg2?sid=9726c231-146b-4d7d-9c41-df1976b1156f@pdc-v-
sessmgr05&vid=0&format=EB&rid=1) (14.12.2020)

Pulkkinen Tuija, 1986: Jean-François Lyotardin esittely. Teoksessa *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Helsinki: Suomen tutkijaliitto, 137–144.

Saarikoski, Pentti 1978: *Tähänastiset runot*. Helsinki: Otava.

- Saarikoski, Pentti 2012: *Suomentajan päiväkirjat*. Toim. Janna Kantola ja H. K. Riikonen. Helsinki: Otava.
- Saariluoma, Liisa 1992: *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: SKS.
- Sääskilähti, Nina 2011: *Ajan partaalla: omaelämäkerrallinen aika, päiväkirja ja muistin kulttuuri*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Tarkka, Pekka 1996: *Pentti Saarikoski. Vuodet 1937–1963*. Helsinki: Otava.
- Vartiainen, Pekka 2009: *Länsimaisen kirjallisuuden historia*. Helsinki: BTJ Kustannus.
- Vatka, Miia 2005: *Suomalaisten salatut elämät. Päiväkirjojen ominaispiirteiden tarkastelua*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Vilkko, Anni 1997: *Omaelämäkerta kohtaamispaikkana. Naisen elämän kerronta ja luenta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Waugh, Patricia 1984: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Routledge.
<http://web.a.ebscohost.com.pc124152.oulu.fi:8080/ehost/detail/detail?vid=0&sid=ca7fdf25-2e9f-4122-95d7-e27ee102ec4b%40sdc-v-sessmgr03&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=76320&db=e000xww> (27.1.2021)
- Worthington, Marjorie 2018: *The Story of "Me": Contemporary American Autofiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.
<http://web.b.ebscohost.com.pc124152.oulu.fi:8080/ehost/detail/detail?nobk=y&vid=1&sid=49e2c97a-fea3-499b-b67b-b2190999a4d8@sessionmgr101&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZQ==#AN=1900951&db=e000xww> (21.10.2020)