

Sanelma

Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 2003

toimittanut Viola Parente-Čapková

TURUN YLIOPISTO
Kotimainen kirjallisuus
Vuosikirja nro. 9

Vastaava toimittaja:

Viola Parente-Čapková
puh. 02-333 5267
viocap@utu.fi

Kannen kuva: Ulla-Maija Juutila

ISSN 1238-6340

SISÄLLYS

LASTEN- JA NUORTENKIRJALLISUUTTA LUKEMASSA 9

Anna Mennola

HEVOSET, TYTÖT JA HEVOSMIEHET

Romanssin piirteet ja tytön paikka Marvi Jalon hevosromaaneissa .. 13

Sari Miettinen

MAIKA JA MASA

Poikatyttöys Tuija Lehtisen nuorisromaaneissa

Janne ja tyrmäävä maalitykki ja Mirikka ja riparikesä 37

Suvi Heinonen

”PIKKU KIRJAILIJATTARESTA” KIRJAILIJAKSI

Virva Seljan kirjallinen kehitys Rauha S. Virtasen Selja-sarjassa 57

Katri Kivilaakso

”HANS BERÄTTELSE OM DALEN”

Metafiktiviset piirteet ja fiktiivisen maailman hajottaminen

Tove Janssonin teoksessa *Sent i november* 79

Sanelma ARVOSTELEE

- Liinaleena Leiwo*: SANOMATTA JÄTTÄMISEN TAITO
(*Puuttuvat viestit. Nonkommunikaatio inhimillisessä vuorovaikutuksessa*) ...103
- Milla Peltonen*: KIRJALLISUUDEN ERHEITÄ OIKOMASSA
(*Kirjallisuus on virhe*) 104
- Milla Peltonen*: KIRJALLISIA ILMIÖITÄ JA LAJIEN MURTUMIA
(*Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*) ...105
- Liinaleena Leiwo*: KIRJAJULKKISTEN HENKILÖKOHTAISET ASIAT
(*Romaanihenkilön muodonmuutoksia.*
Kuusi kirjoitusta henkilökuvauksesta) 107
- Markku Soikkeli*: RETORINEN POETIIKKA KOROSTAA
KIRJALLISUUDENTUTKIMUKSEN RITUAALISUUTTA
(*Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*)108
- Mikko Carlson*: AVANTGARDEA ETSIMÄSSÄ
(*Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*) 109
- Kukku Melkas*: MASSATUOTETUN TAVARAN JA "KORKEAN" TAITEEN LIITTO
(*Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, "Japani", tavaratalo*)110
- Markku Soikkeli*: UTOPIAN KLASSIKOT YKSISSÄ KANSISSA
(*Matkoja utopiaan*) 112

Olli Löytty: NAISET JA MODERNIN LIIKKUMAVAPAAUS (<i>Ulkomailla. Maailmansotien välinen maailma suomalaisnaisten silmin</i>)	113
Olli Löytty: KRISTILLISSOSIAALINEN TYÖ MORAALIN UUDISTAJANA (<i>Synti ja siveys. Naiset, uskonto ja sosiaalinen työ Suomessa 1860–1920</i>)	114
Niina Similä: PIILOTETTUA SOSIAALIHISTORIAA (<i>Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia</i>)	115
Kati Launis: AD-VERTERE: HETEROITA LIUKUHIHNALTA (<i>Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona</i>)	117
Liinaleena Leiwo: HISTORIAA JA NIPPELITIIETOA MEDIASTA (<i>Media muuttuu. Viestintä savitauluista kotisivuihin</i>)	118
Niina Similä: SOTAISA SUOMI-NEITO JA RAUTAISET MIEHET (<i>Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli</i>)	120
Liinaleena Leiwo: KALEVALA MATKALLA MAAILMAN YMPÄRI (<i>The Kalevala and the World's Traditional Epics</i>)	121
Kristiina Lager: KANSALLISKIRJAILIJA ALEKSIS KIVEN AIKA (<i>Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikanansa</i>)	122

LASTEN- JA NUORTENKIRJALLISUUTTA LUKEMASSA

Kuten on käynyt ilmi edellisten Turun yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden oppiaineen *Sanelma*-vuosikirjojen artikkeleista ja kirja-arvosteluista, lasten- ja nuortenkirjallisuus on ollut oppiaineemme kiinnostuksen kohteena jo pitkään. Sekä Kotimaisen kirjallisuuden järjestämien lasten-, nuorten- ja tyttökirjallisuuden kurssien että viime vuosina pidettyjen lastenkirjallisuusvirtuaalikirssien suosio on ollut opiskelijoiden keskuudessa suuri. Tuoreena todisteena tästä oli Muusa -ainejärjestön järjestämä "Kasvava ruumis – varttuva minä" -seminaari tämän vuoden Turun kirjamessuilla.

Monet opiskelijat ovat viime aikoina tarttuneet lasten- ja nuortenkirjallisuutta käsitteleviin teemoihin jo aineopintojen proseminaarin vaiheessa ja jatkaneet sitten graduun saakka. Kiinnostuksen kohteina ovat olleet ennen kaikkea lastenkirjallisuuden poliittiset ulottuvuudet ilmaisun laajimmassa merkityksessä. Tutkitaan, millaisia arvoja lasten- ja nuortenkirjallisuus välittää lapsille ja millaisia kuvia se tuottaa: sukupuolinäkökulma mahdollistaa pohtimisen, millaisia roolimalleja ja samastumiskohteita kirjallisuus tarjoaa tytöille ja pojille, missä määrin se kyseenalaistaa perinteisiä sukupuolimalleja. Samalla analysoidaan lasten- ja nuortenkirjallisuuden intertekstuaalisia piirteitä, pohditaan, miten lajikonventiot muuttuvat ja onko lasten- ja nuortenkirjallisuus (varsinkin sarja-muodossa) niin kaavamaisista kuin millaiseksi se on joskus nähty.

Yhdeksännen *Sanelman* erikoispiirteenä on, että sen kirjoittajista Anna Mennola on itse julkaissut vuonna 1989 helsinkiläisessä Kirjayhtymä -kustantamossa *Hoitohevonen* -nimisen teoksen, jonka voi luokitella "hevoskirjaksi". Ja hevostyöt Mennola on myöhemmin käsitellyt myös pro gradu -tutkielmassaan, johon hänen *Sanelma* -artikkelinsakin pohjautuu. Mennola keskittyy muutamaa Marvi Jalon teokseen ja niiden romanssi-aiheisiin, joiden analyysin avulla hän kysyy, millaiseksi tytön paikka muodostuu näissä teksteissä.

Hevostyöt mielletään usein poikatyöiksi, jotka puolestaan on yleensä nähty perinteisten naisroolimallien kyseenalaistajina. Asia ei liene niin yksinkertainen, kuten Mennolan artikkelin johtopäätökset osoittavat. Itse poikatyttöilmiöön pureutuu Sari Miettisen artikkeli, joka perustuu samanaiheiseen proseminaarisesitelmään ja jossa tutkitaan poikatyttö -ilmiötä mm. sukupuolen performatiivisuuden ja heteronormatiivisuuden käsitteiden avulla. Vaikka poikatyttö osoittautuukin hyvin moninaiseksi hahmoksi, on yksi sen pääpiirteitä toimijuus, jota monet tutkijat pitävät tärkeimpänä perinteisten roolijakojen kyseenalaistajana. Miettisen analysoimissa Tuija Lehtisen kahdessa lastenkirjassa tällaisena toimijuutena on urheilu, mutta monessa tyttökirjassa se saattaa olla luovuus, taiteellisuus ja varsinkin kirjailijuus. Samoin kuin reipas, usein urheileva poikatyttö, myös kirjoittava tyttö kuuluu lasten- ja varsinkin tyttökirjallisuuden perushahmoihin. Tapoja, joilla tyttökirjasarjoissa kuvataan tyttö- ja naiskirjailijuutta ja naisluovuutta yleensä tarkastelee tekeillä olevaan graduun perustuva Suvi Heinosen artikkeli, joka keskittyy Rauha S. Virtasen Selja-tyttökirjasarjaan ja peilaa sitä kehitys- ja taiteilijaromaanilajin perinteisiin.

Luovuuden teemassa viivytään myös Katri Kivilaakson Tove Janssonin viimeistä muumikirjaa käsittelevässä artikkelissa, joka perustuu Kivilaakson proseminaarisesitelmään. Kirjoittaja lähestyy luovuuden ja fantasian problematiikkaa erilaisista lähtökohdista pohtimalla, miten luovuuden teema ja muumikirjoissa luotu fantasiamaailma rakentuvat ja samalla purkautuvat metafiktiivisten piirteiden avulla Tove Janssonin teoksessa *Sent i november*. Tove Janssonin tuotanto, varsinkin tämä viimeinen muumikirja, antaa myös mahdollisuuden yleisempiin lastenkirjallisuuden ja aikuisten kirjallisuuden välistä rajaa koskeviin pohdintoihin.

Runsaan katsauksen kuluneen vuoden kirjasatoon tarjoaa taas "Sanelma arvostelee" -osasto, jossa Kotimaisen kirjallisuuden henkilökunta ja jatko-opiskelijat esittelevät uutta kirjallisuudentutkimusta ja lähialojen tutkimuskirjallisuutta.

Oppiaineemme vaikean rahatilanteen takia yhdeksäs *Sanelma* ilmestyy tavallista myöhemmin ja tällä erää vain verkkoversiona, jonka ovat kielellisesti tarkistaneet Hanne-Kaisa Mikola ja Niko-Matti Ahti ja teknisesti toimittanut Niko-Matti Ahti – kiitos heille!

Lisää tietoa oppiaineestamme, sen henkilökunnasta ja tutkimusprojekteista löytyy osoitteesta

<http://www.utu.fi/hum/kkirjallisuus>

Hyvää verkkolukemista!

Viola Parente-Čapková
assistentti

Anna Mennola

HEVOSET, TYTÖT JA HEVOSMIEHET

Romanssin piirteet ja tytön paikka Marvi Jalon hevosromaaneissa

Se nostaisi päänsä, katsoisi lempeillä silmillään, vesipisarat tipahtelisivat turpajouhista...Se rakastaisi häntä, se hevonen. Ja hän rakastaisi sitä ja sanoisi "pikku hevonen" ja silittäisi kaulaa ja hengittäisi sen ihon tuoksua, ja se hengittäisi häntä, ja he tuntisivat toisensa. Se olisi hänen oma, oma pikku hevosensa. (*Ratsukesä* = R 6, 1977)

Tämä katkelma Marvi Jalon kirjasta *Ratsukesä* kuvaa hyvin hevostytön ja hevosen välistä suhdetta Jalon hevoskirjoissa. Tunteenomainen suhtautuminen hevosiin on tyypillistä hevoskirjoissa yleisemminkin, ja niitä onkin nimitetty esipuberteetti-ikäisten rakkausromaaneiksi. "Hevoshullun" tytön tunteiden intensiteetti hevosta kohtaan on verrattavissa romanttiseen rakkauteen, ja hevoskirjoissa hevosen ja tytön tarina muistuttaa usein suuresti rakkausromaanin juonta. Rakkausromaaneja ja hevoskirjoja yhdistää myös se, että molemmat ovat lähes täysin naisten kirjallisuutta. Hevoskirjojen kirjoittajat ovat naisia ja lukijatkin lähinnä tyttöjä.

Koska kyseessä on varsin vähän tutkittu nuortenkirjallisuuden laji, esittelen aluksi lyhyesti hevoskirjojen historiaa ja yleisiä piirteitä sekä pohdin vastausta kysymykseen, miksi hevoskirjoista on tullut niin suosittuja ja miksi ne viehättävät nimenomaan tyttöjä. Käsittelen Marvi Jalon varhaistuotantoon kuuluvia hevoskirjoja *Ratsukesä*, *Hevostytön syksy* (= HS, 1979) ja *Kevät tulee, hevostyttö* (= KeTH, 1979), joista kaksi jälkimmäistä muodostavat teosparin. Esillä ovat nämä kolme teosta siksi, että niissä kuvataan selkeästi yhden tytön ja hevosen välinen ”rakkaustarina”, ja ne rinnastuvat selkeästi rakkausromaaneihin. Analysoin Jalon teoksia rakkausromaaneina ja etsin niistä romanssille tyypillisiä piirteitä.

Jalon kirjoissa tytön ja hevosen tarinan rinnalla kulkee usein myös tytön ja pojan välisen romanssin kuvaus. Pohdin tämän kolmikidon – tytön, hevosen ja pojan – välisiä suhteita ja sitä, millaisen roolin ne Jalon teoksissa saavat. Erityisesti kiinnostukseni kohdistuu kirjojen välittämään naiskuvaan. Koska hevoskirjat ovat erittäin suosittuja ja paljon luettuja, niillä voi katsoa olevan myös tärkeä merkitys osana niitä lukevien tyttöjen sosiaalistumisprosessia. Pohdin, millaisen roolin tytöt hevoskirjoissa saavat ja millaisen naisen mallin hevoskirjat sitä kautta tarjoavat tyttölukejille.

HEVOSKIRJAT - VÄHÄN TUTKITTU MUTTA PALJON ARVOSTELTU NUORTENKIRJALLISUUDEN LAJI

Nimitys hevoskirja on vakiintunut tarkoittamaan ainoastaan nuorille tarkoitettuja hevosromaaneja. Yleinen Suomalainen Asiasanastokin määrittelee hevoskirjan näin: ”Tarkoittaa tyttökirjoja, jotka käsittelevät hevosia ja ratsastusta.”¹ Käytän hevoskirja-sanaa tässä merkityksessä, vaikkakin hevoskirjoihin voitaisiin mielestäni lukea myös hevostietokirjat, aikuisille tarkoitettut hevosromaanit sekä hevosnovellit ja -runot. Hevoskirjat kuuluvat Suomessa ostetuimpien, lainatuimpien ja luetuimpien nuortenkirjojen joukkoon (esim. Rättyä 1997,7; Saarinen & Korkiakangas 1997, 44). Vuosittain ilmestyy useita kymmeniä hevos-nimikkeen alle sijoitettuja kirjoja. Tästä huolimatta hevoskirjoja on tutkittu hyvin vähän, mikä ei toisaalta ole mikään ihme. Niidenhän voi sanoa olevan marginaalin marginaalissa. Nuortenkirjallisuus on jo itsessään kirjallisuuden marginaalissa,

ja hevoskirjat vielä omana marginaalisena ryhmänään nuortenkirjallisuuden sisällä. Osaksi tämä johtunee siitä, että hevoskirjat ovat naisten ja tyttöjen kirjallisuutta. Korkeakulttuuri on perinteisesti mielletty maskuliiniseksi ja populaarikulttuuri puolestaan feminiiniseksi (Jokinen 1987, 92). Kuten nainen on mieheen nähden toinen sukupuoli, myös naisten kirjallisuus on ”toinen teksti” (Hallberg 1994, 64), ja naisten kirjallisuuden on aina ollut miesten kirjallisuutta vaikeampaa saada huomiota ja arvostusta osakseen.

Tutkimuksen vähäisyydestä ja pinnallisuudesta johtuen hevoskirjoista puhutaan usein kuin yhtenä nippuna. Itse asiassa kyse ei ole kuitenkaan mistään homogeenisesta kirjajoukosta, vaan laji on jaettavissa kahteen ryhmään, joita kutsuisin ”hevosviihteeksi” ja ”vähemmän viihteelliseksi”, ”vakavammiksi” hevoskirjoiksi. Raja näiden ryhmien välillä on toki liukuva. ”Hevosviihteelle” tyypillinen ominaisuus on sarjamaisuus. Hevossarjat muistuttavat usein suuresti muita nuorten seikkailusarjoja, ja niissä hevoset jäävät usein itse asiassa sivuosaan, kun tärkeintä ovat nopeat juonenkäänteet, erilaiset seikkailut ja kommellukset. ”Vähemmän viihteelliset hevoskirjat”, joihin Jalon kirjat kuuluvat, puolestaan ovat yleensä yksittäisiä teoksia tai parin-kolmen kirjan pituisia jatkokirjoja, ja niissä tärkeintä on tytön ja hevosen välisen suhteen kuvaus.

Kirjailijat ja kustantajat ovat hyödyntäneet hevoskirjojen suosion tuottamalla viihteellisiä hevossarjoja nopeaan tahtiin. Tästä syystä hevoskirjat ovat saaneet kaupallisen leiman, eikä kritiikkikään ole suhtautunut niihin kovin suopeasti. Hevoskirjoja syytetään kaavamaisiksi ja epärealistisiksi, ja niiden sanotaan antavan liian ruusuisen kuvan hevosten kanssa toimimisesta. Kritiikki on usein perusteltuakin, mutta siitä on seurannut, että hyvänkin hevoskirjan on vaikea päästä positiivisessa valossa esille näistä lähtökohdista käsin. ”Hevoskirjat eivät vaadi kovin suurta paneutumista”, toteaa kriitikko Paula Havaste (21.11. 1996) kylmästi *Helsingin Sanomien* artikkelissaan. Havaste (1999, 55) arvelee myös, etteivät varhaismurrosikäiset lukijat kaipaa hevosen hoitoa ja kepeää rakkaustarinaa vakavampaa pohdittavaa.

Vaikka kritiikin suhtautuminen hevoskirjoihin vaikuttaa negatiiviselta, on myös niihin suopeammin suhtautuvia arvostelijoita. Liisi Huhtala (30.11. 1993) kirjoittaa *Helsingin Sanomissa* hevoskirjojen olevan tärkeää tyttöjen kirjallisuutta

ja Leena Laakso (1992, 33) muistuttaa *Onnimanni*-lehden artikkelissaan, että hevostuotantoa ei tulisi kohdella yhtenä nippuna. Ruotsalainen, itsekin hevostuotantoa kirjoittanut, Gunilla Wolde (1982, 93) toteaa, että kaikki, mitä lapset ja nuoret haluavat lukea, täytyy ottaa vakavasti. Kun hevostuotantokirjat ovat niin valtavan suosittuja, niissä on pakko olla jotain lukijoille hyvin tärkeää. Hevostuotantoa pro gradu -työssänsä tutkinut Milja Rannisto (1999, 4) muistuttaa hevostuotantokirjojen olevan arvokkaita myös siksi, että ne tallentavat viimeisten 20–30 vuoden ajalta tyttötuotantoa tai ainakin yhtä sen olennaista osa-aluetta.

Marvi Jalo on omalla tuotannollaan kohottanut hevostuotantokirjojen arvostusta, sillä hänen teoksensa ovat saaneet kriitikoilta hevostuotantokirjoiksi poikkeuksellisen kiittäviä arvioita, ja hän on saanut teoksistaan myös palkintoja. *Ratsukesä* sai Tauno Karilaan palkinnon vuonna 1978 ja *Ratsutyön rekiretki* Plättä-palkinnon vuonna 1994. Jalo (s. 1949) aloitti hevostuotantokirjojen kirjoittamisen ensimmäisten joukossa Suomessa. Esikoisteos *Unihevonen* ilmestyi vuonna 1976 ja nyt Jalon tuotanto käsittää kaikkiaan parikymmentä hevostuotantomaanua. Jalon teosten ansiota pidetään realismia ja sitä, että niissä ei keskitytä pelkästään seikkailuihin tai kilpailujen voittamiseen, ja niitä on pidetty hevostuotantokirjan lajityyppiä uudistavina. Kirjailija itsekin kertoo halunneensa tietoisesti romuttaa liian auvoista hevostuotantokulttuuria ja kirjoittaa muustakin kuin kilpailuista ja ruusukkeiden voittamisesta (Kivipelto 30.11.1993).

MIKÄ HEVOSISSA VIEHÄTTÄÄ?

Hevostuotantokirjat ovat kotimaisessa kirjallisuudessa varsin uusi ilmiö. Tyttökirjoissa hevosia ja poneja on ollut taustaelementteinä jo 1870-luvulta asti, mutta aluksi hevoset olivat vain sivuosissa eikä talli ollut vielä tapahtumien päänäyttämö. (Rättyä 1997, 21.) Englannissa ja Ruotsissa ilmestyi runsaasti nuorten hevostuotantokirjoja ja kirjasarjoja jo 1900-luvun alkupuolella. Suomeen laji kotiutui vasta 1970-luvulla, mutta sen jälkeen suosion kasvu olikin räjähdysmäisen nopeaa.

Miksi sitten hevostuotantokirjoista tuli niin suosittuja? Kehitys liittyy suomalaisen yhteiskunnan muutokseen ja siitä seuranneeseen hevosen aseman muuttumiseen. Vielä 1950-luvulle asti hevosella oli huomattava merkitys kulkuneuvona

sekä maa- että metsätaloudessa. Kun autot ja traktorit korvasivat hevosen, se muuttui harrastus- ja kilpailuvälineeksi sekä lemmikkieläimeksi. Hevosten pitäminen on kaupunkilaiselle hankalaa ja kallista, ja vain harvoilla on siihen mahdollisuus. Siten hevonen sai myös eräänlaisen statussymbolin arvon. 1960- ja 1970-luvulla ihmisten vapaa-aika lisääntyi ja rahaakin oli käytössä aikaisempaa enemmän. Hevonen olisi saattanut jopa kadota kokonaan, ellei ravi- ja ratsastusurheilun suosio olisi alkanut nopeasti lisääntyä. Juuri samaan aikaan hevosen aseman muuttumisen kanssa sattui Suomessa nuortenkirjallisuuden nousu. Ensimmäiset kotimaiset nuortensarjat alkoivat ilmestyä ja hevosaihekin tuli mukaan nuortenkirjojen aihevalikoimaan. Mallia otettiin jo aiemmin suomenne- tuista, pääosin ruotsalaisista ja englantilaisista hevoskirjoista.

Nykyisessä kulutusyhteiskunnassa hevonen edustaa siis eräänlaista jään- nettä agraarikulttuurin ajoilta, ja se tarjoaa kaupunkiympäristössä eläville ihm- sille yhteyden luontoon ja maaseutuun. Osa hevoskirjojen viehätuksesta piilee- kin ehkä siinä, että ne tarjoavat lukijalle nostalgisen miljöön ja mahdollisuuden ”luontoon palaamiseen”. (Laakso 1992, 32; Lindstam 1982, 16.) Jalon teoksista varsinkin maaseutu ympäristöön sijoittuvassa *Ratsukesässä* on mukana paljon maalaisromantiikkaa. Vaikka teoksen ilmestymisajankohtana olikin vielä taval- lista, että maatalon töitä tehtiin hevosella ja heinät nostettiin käsin seipäille, nykylukijan näkökulmasta maatalon kesäisten töiden kuvailu saa varsin nostal- gisia sävyjä. ”Suuren muuton” jälkeiseen 1970-luvun yhteiskunnalliseen keskus- teluun kuului agrarismiksi nimitetty maaseudun ja perinteisten arvojen puolus- taminen kaupungistumista vastaan. Agrarismi ilmenee erityisen selvästi aika- kauden talonpojista kertovassa kirjallisuudessa (Nikki 1991, 172–173 & 177). Osa Jalon teoksista voitaisiin tältä osin siis liittää myös kotimaisen talonpoikais- kirjallisuuden traditioon.

Mielenkiintoinen ja usein esitetty kysymys on se, miksi hevoset ja ratsas- taminen – ja niistä lukeminen – kiehtovat nimenomaan tyttöjä. Alun perin rat- sastaminen on ollut aikuisten miesten puuhaa. Ennen 1960-lukua ratsastaminen oli Suomessa harvinaista ja sitä harrastivat lähinnä aateliset sekä upseerit. 1960-luvulta lähtien ratsastusharrastus alkoi yleistyä ja siitä tuli siviilien ja lisääntyvässä määrin naisten ja nuorten tyttöjen harrastus. Tarja Tolonen on

tutkinut hevostallikulttuuria tyttökultuurin osa-alueena. Hevoskirjojen ja lehtien lukemisella on Tolosen mukaan tytöille tärkeä merkitys varsinkin siinä vaiheessa, kun hevosharrastus on vasta alussa eikä kosketusta oikeisiin hevosiin vielä ole. Kirjoja luetaan, paitsi viihteeksi ja haaveiden tueksi, myös asiatiedon hankkimiseksi hevosista. (Tolonen 1992, 140–142; ks. myös Laakso 1992, 32–33.) Tolosen haastattelemissa tytöistä suurin osa oli ihastunut hevosiin noin 10-vuotiaana. Tallilla käyminen ja ratsastaminen oli aloitettu keskimäärin 11-vuotiaana. (Tolonen 1992, 138.) ”Hevoshullu” ikä osuu siten monilla yksin ns. ahmimisiän kanssa (n. 9–13 -vuotiaat) kanssa. Ei siis ole ihme, että hevostallijoille riittää lukijoita.

Ruotsalainen Birgitta Lindstam (1982, 19) korostaa hevosen symbolisia merkityksiä pohtiessaan syitä siihen, miksi hevonen on saanut erikoisen aseman nuortenkirjallisuudessa. Hevoseen liittyy yleensä erittäin myönteisiä mielikuvia kuten kauneus, viisaus, voimakkuus ja rohkeus. Hevosella on ominaisuuksia, joita ihminen toivoisi itselleen ja joita hän tavallaan saa lainata itselleen ratsastaessaan. (Lindstam 1982, 19.) Lindstamin (1982, 20) mukaan esipuberteettia elävä nuori hakee esikuvia, ja sellaiseksi kelpaa hevonen, joka on vahva ja voimakas – samoin kuin ratsastaja, joka pystyy hevosta hallitsemaan.

Usein syyksi tyttöjen ja naisten hevostallisuuteen on mainittu hoivaamisvietti. Toisaalta psykoanalyttisen tulkinnan mukaan hevonen ja ratsastaminen edustavat seksuaalisuutta (Soikkeli 1998b, 231). On esitetty sellaisiakin ajatuksia, että hallitsemalla hevosta tyttö voisi kuvitella hallitsevansa miestä maailmassa, jossa naiset edelleen ovat mieheen nähden alistetussa asemassa.

Psykoanalyttinen tutkimus on osoittanut, että äärimmäinen antautuminen hevosten kanssa puuhailuun voi edustaa monia erilaisia emotionaalisia tarpeita, joita tyttö yrittää tyydyttää. Hallitsemalla tuota voimakasta eläintä tyttö esimerkiksi voi tuntea hallitsevansa miestä tai omaa seksuaalista aistillisuuttaan. (Bettelheim 1975/1992, 71.)

Tällaista tulkintaa on kuitenkin pidetty liian yksipuolisena ja näennäispsykologisoivana. Ruotsalainen Gunilla Wolde painottaa, että lapsilla on luontainen halu olla eläinten kanssa, koskettaa niitä, osoittaa niille hellyyttä (minkä tytöt ehkä näyttävät avoimemmin kuin pojat) ja myös lukea niistä. Asian ylitulkitseminen

on julmaa ja väärin lapsia kohtaan. (Wolde 1982, 92–93.) Wolden mielestä hevosen erityisasemaan ihmisten mielissä on syynä hevosen ja ihmisen pitkä yhteinen historia ja hevosen suuri merkitys ihmiskunnan kehitykselle.

Samoin Liisi Huhtala (20.11. 1993) on sitä mieltä, että hevosen tulkitsemisen pelkäsi pikkutyttöjen heräävän seksuaalisuuden symboliksi on liian yksi-puolista. Hän huomauttaa, että hevoskirjoissa hevonen ei suinkaan ole tytön ainoa ”ihmissuhde”, vaan rinnalla kulkevat myös ihmisten väliset ystävyys- ja rakkaussuhteet. Huomionarvoista on tässä yhteydessä myös se, että ratsastus on jatkuvasti kasvattanut suosiotaan aikuisten miesten ja naisten harrastuksena (Suomen Ratsastajainliitto 2003)². Raviurheilu on aina ollut pääasiallisesti miesten harrastus. Tämäkin seikka vie pohjaa pois väitteiltä, että hevosinnostus olisi *pelkästään* nuorten tyttöjen tiettyyn ikävaiheeseen kuuluva ilmiö. Tässä ikävaiheessa se on kuitenkin erityisen yleistä, ja siksi onkin mielenkiintoista tarkastella hevoskirjoja siitä näkökulmasta käsin, millaiseksi niissä kuvataan tytön ja hevosen suhde sekä tallimiljöön arvohierarkia ja ihmissuhteet. Jalon kirjat sopivat tällaisen tarkastelun kohteiksi hyvin, sillä nämä asiat ovat esillä enemmän kuin monissa muissa hevoskirjoissa, joissa pääasiana ovat usein seikkailujen ja kommellusten tai ratsastuskilpailujen kuvaukset.

TYTÖN JA HEVOSEN RAKKAUSTARINOITA

Markku Soikkeli (1998a, 43) mainitsee suomalaisia rakkausromaaneja käsittelevässä väitöskirjassaan hevoskirjojen olevan ”eräänlaisia parisuhdeoppaita, joissa tytön suhde hevoseen on analoginen orastavalle heteroseksuaaliselle rakkaussuhteelle”. *Suomen kirjallisuus* -teoksessa rakkausromaanin määrittämisen kertomukseksi, jossa rakkaus eristetään muista elämänilmiöistä onnen tärkeimmäksi edellytykseksi (Pennanen 1970, 304). Markku Soikkelin (1998a, 14) väitöskirjassaan esittämä tuoreempi määritelmä määrittelee rakkausromaanin eli romanssin kertomukseksi, jossa tapahtumien keskipisteenä ovat rakastuneiden keskinäisen yhteyden eli meisyyden ilmaukset.

Marvi Jalon teoksia voisi monessakin mielessä nimittää ”hevosromansseiksi” ja kirjailija on itsekin esittänyt tällaisen vertauksen haastattelussa

(Kivipelto 30.11. 1993). Jalon teosten alkutilanne on yleensä se, että tyttö kaipaa itselleen hevosta, ja onnistuu sitten – usein sattuman kautta – saamaan hevosen omakseen tai hoidettavakseen. Juoni rakentuu tytön ja yhden tietyn hevosen välisen suhteen ja sen kehittymisen kuvailuun.

Rakkausromaanin juoneen kuuluu myös, että rakastavaisten tielle ilmaantuu esteitä, jotka heidän on voitettava. Niin käy Jalon kirjojen hevostyöillekin. Tytön on selvittävä monista vaikeuksista jo ennen kuin hän saa hevosen itselleen. Vanhemmat ovat nimittäin yleensä kaikkea muuta kuin innostuneita tytön ratsastusharrastuksesta tai oman hevosen hankinnasta. Ratsastaminen on kallista ja vaarallistakin, ja oman hevosen hankkiminen ja ylläpito maksaa vielä monin verroin enemmän. Kun tyttö vihdoon saa kaipaamansa hevosen, saattaa elämä sen kanssa aluksi olla aivan muuta kuin auvoista onnea. Kun *Ratsukesän* Hilpi saa vihdoon itselleen hevosen hoitoon kesäksi, Pilkku-hevonen osoittautuikin niin araksi, että se tuskin päästää ihmistä edes lähelleen. *Hevostytön syksyssä* taas Railan hoitohevonen Beldan on niin vihainen, että muut tytöt ovat kieltäytyneet hoitamasta sitä ja Railaakin pelottaa aluksi. Vähitellen tyttö kuitenkin voittaa oman pelkonsa ja hevosen luottamuksen ja saa hevosen tottelemaan itseään, jolloin tytön ja hevosen välille kehittyy rakkausromaanien pariskunnan meisyyttä vastaava harmoninen yhteys ja tyttö ja hevonen sulautuvat kuin yhdeksi olenoksi:

Ei koskaan ratsastaminen ollut sellaista kuin tänään! Musta hevonen liikkui vapautuneesti pitkin keinuvin askelin, niin pehmeästi, ettei Raila ollut sellaista ennen kokenut. Se haki kädelle, veti pienin liikkein, eikä Railan tarvinnut muuta kuin istua hiljaa satulassa ja ohjata hevosen soljuvaa rytmiä. Oli kuin hevonen olisi lukenut hänen ajatuksensa. (KeTH 93)

Rakkausromaanien suosiota selitetään yleensä sillä, että ne tarjoavat pakoa todellisuudesta, terapiaa, samastumisen mahdollisuuksia ja mahdollisuuden rakkaushaaveiluun. (Esim. Niemi 1975/1984, 53 & 113; Radway 1984/1994, 87–88.) Feministitutkijat ovat syyttäneet rakkausromaaneja perinteistä naiskuvaa pönkittäviksi. Niiden sanotaan tarjoavan naisille mallin, jossa avioliitto ja perheen perustaminen ovat onnen edellytyksenä. Rakkausromaaneissa naiset myös toimivat useimmiten perinteisissä ”naisten ammateissa” ja monet jättävät

kokonaan työpaikkansa avioiduttuaan.³ (Esim. Christian-Smith 1990, 71; Törrönen 1996, 13.) Uudemmat tutkijat ovat kuitenkin nähneet rakkausromaanit myös naisten kapinana miehiä vastaan. Rakkausromaanien lukeminen voidaan nähdä naisen "omana alueena", aikana jonka nainen käyttää vain itselleen. Tarja Tolonen puolestaan korostaa hevosharrastuksen merkitystä tyttöjen "omana alueena". Hän lainaa tanskalaista Kristen Drotneria, jonka mukaan tytöille on tyypillistä muodostaa itselleen oma kulttuuri julkisen ja yksityisen alueen – koulun, nuorisokulttuurin ja kodin – välimaastoon. Tyttöjen hevostallikulttuurin sisällä käydään jatkuvaa neuvottelua sekä tyttöjen keskinäisistä suhteista että suhteista hevosiin. (Tolonen 1992, 135.) Hevosharrastushan tarjoaa mahdollisuuden tällaisen "oman alueen" löytämiseen jo siksikin, että hevonen ei voi elää eikä hevosia voi harrastaa keskellä kaupunkia eikä kodin seinien sisäpuolella, vaan tyttöjen on mentävä tallille hevosten luo. Hevosissa on jokin outo vetovoima, jota ei voi vastustaa. *Hevostytön syksyissä* isommat tytöt kiusaavat tallilla Railaa, koska hän on maalta kotoisin ja ylipainoinen. Raila joutuu keräämään kaiken rohkeutensa uskaltaakseen edes mennä tallille, mutta silti hän kuitenkin menee, kerta toisensa jälkeen.

Koska hevostallien päähenkilöt ovat tyttöjä ja kirjat on suunnattu tytöille, kirjoja rakkausromaneina lukiessa automaattinen ajatus on, että hevostyttö on naisen roolissa ja hevonen naisen tavoitteleman miehen roolissa. Suurena, voimakkaana ja lihaksikkaana eläimenähän hevonen on varsin maskuliininen hahmo. Perinteisesti hevoseen on liitetty miehisiin pidettäviä ominaisuuksia kuten voima ja rohkeus. (Lindstam 1982, 19.) Esimerkiksi kentauri on taruolento, jolla on hevosen ruumis, mutta pään tilalla nimenomaan miehen yläruumis (Biedermann 1989/1996, 120; Lindstam 1982, 19). Mutta onko hevonen pelkästään miehinen hahmo? Hevosen voisi tulkita kuin antiikin tarinoiden seireeniksi, joka houkuttelee sankarin vaikeuksiin ja taisteluihin (ks. Campbell 1949/1990, 112–116). Hevosen harja ja häntä muistuttavat hiuksia, ja pitkät hiukset ovat naisellisuuden symboli (Havaste 1998, 86–87; Soikkeli 1998b, 227).

Hevostallien hevoset ovatkin itse asiassa monilta luonteenpiirteiltään enemmän naisen kuin miehen kaltaisia. Hevonen on yleensä tarinan alussa arka, oikukas ja arvaamaton, häilyväinen luonne ja sen luottamus täytyy voittaa

ja se täytyy kesyttää luottamuksella ja rakkaudella (Havaste 1998, 96–97; vrt. Modleski 1982/1984, 51). Tällainen on tilanne *Ratsukesän* alussa, kun Hilpi saa Pilkku-hevosen koulutettavakseen:

Pilkku oli viettänyt Mäentakalla jo kuusi päivää. Kuusi pitkää päivää se oli seissyt vauhkona vasikkatarhan nurkassa äärettömän arkana ja pelokkaana. Alussa tytöt selittivät sen vauhkouden johtuvan uudesta paikasta, vieraista oloista ja oudoista ihmisistä, mutta olisi sen pitänyt jo tottua...Pujoa uusi hevonen pelkäsi yhtä paljon kuin ihmisiäkin. Sitä ei voinut sukia, ellei pannut riimua päähän ja sitonut navetanrenkaaseen kiinni, ja sittenkin se pyörähteli kauhistuneen pelon vallassa hien pusertuessa punarautiaaseen pintaan. Selkään menemisestä ei voinut olla puhuttakaan. Eihän siihen voinut edes koskea! (R 36)

Feminiininen on länsimaisessa kulttuurissa merkinnyt luontoa, maskuliininen järkeä. Hevonen on lähellä luontoa, kun taas hevostytössä, joka kesyttää hevosen, voi nähdä miehisiä ominaisuuksia. Suhteessa hevoseen tyttö on rauhallinen, kärsivällinen ja järkevä, valmis etenemään rauhassa ja voittamaan hevosen luottamuksen ja rakkauden – kuin mies, joka tavoittelee naista. Hevonen taas toimii arvaamattomasti ja vaistoimensa varassa. (Vrt. Eloranta 1974, 178; Soikkeli 1998a, 205.) Monissa rakkausromaaneissa asetelma on se, että nainen aluksi kapinoi miehen auktoriteettia vastaan, mutta taipuu lopulta. Usein sankaritar on tarinan alussa epäluuloinen miehiä kohtaan ja ”vihaa kaikkia miehiä” (esim. Jensen 1984, 77; Modleski 1982/1984, 44). Samoin hevosellekin käy hevostarjoissa – hevonen on se, joka aluksi taistelee vastaan, mutta lopulta kesyyntyy ja tottelee. Rakkausromaaneissa kuvataan usein, miten mies kesyttää ”villin naisen” ja muokkaa tämän mieleisekseen (Soikkeli 1998b, 138–139.)⁴ Tilanne saattaa olla toisinkin päin, jolloin nainen saattaa levottoman ja karkeakäyttöisen miehen sivilisaation pariin.⁵

Paula Havasteen mukaan nainen on miehen mittari, jonka avulla mies voi punnita omaa identiteettiään. Naiset eivät pysty huolehtimaan itsestään, vaan miehellä on vastuu muun muassa ruoan hankinnasta. Nainen muistuttaa avuttomuudessaan lasta (Havaste 1998, 44–45). Tässäkin mielessä tyttö on tytön ja hevosen suhteessa maskuliininen osapuoli, sillä hänhän huolehtii hevosen elätkästä. Samalla hänellä kuitenkin on myös äidin rooli, eli hellyyden ja rakkau-

den antaminen ja hoivaaminen. Voidaan myös ajatella, että tyttö ja hevonen tulevat keskenään hyvin toimeen siksi, että molemmat ovat "lähellä luontoa". Tavallaan siis sekä tyttö että hevonen osoittautuvatkin oikeastaan androggyynisiksi hahmoiksi. (Vrt. Havaste 1998, 120 ja 160–161.)

Romanssi lajina voi päättyä joko onnellisesti tai onnettomasti. Kaikkein kliseisempään rakkausviihteeseen, esimerkiksi Harlekin-tyyppisiin kioskikirjasarjoihin, kuuluu poikkeuksetta onnellinen loppu. Jalon teoksissa näin ei kuitenkaan aina ole. *Ratsukesässä* Pilkku-hevonen myydään kesän lopussa, ja *Kevät tulee, hevostytössä* Beldan joudutaan lopettamaan, kun se todetaan parantumattomasti sairaaksi.

HEVOSHAAVEILUA, RAKKAUDEN KIELTÄ JA HEVOSSLANGIA

Lähtökohtana rakkaustarinassa on aina jonkinlainen "puutteen tila", jonka rakkaus sitten täyttää (Paasio 1974, 202–203 & 206–207; Soikkeli 1998a, 46). Hevoskirjoissa alkutilanne on samanlainen, mutta kaipaus kohdistuu hevosiin. *Ratsukesässä* tilanne käy ilmi heti ensimmäisestä lauseesta, jossa todetaan: "Hilpi Mäentakalla ei ollut hevosta." (R 5) Tilannetta pahentaa vielä se, että Hilpin parhaalla ystävällä Millalla on oma Pujo-hevonen. Hilpi kyllä tietää tarkalleen, millainen hänen unelmahevosensa olisi, jos vain vanhemmat suostuisivat sen ostamaan: "– Pieni tamma, semmoinen mahonginpunainen kuin meidän salin pyöreä pöytä, viirupäinen ja sukkajalkainen. Ja kiltti...vaikka joskus virma ja villi, semmoinen kuin kesä? ja syksy ja suon tuoksu...(R 6–7). Nimenkin hän on jo keksinyt unelmahevoselleen: "Karpalo...minä antaisin sille nimeksi Karpalo..." (R 7)

Tyttö kaipaa hevosta eniten siksi, että voisi hoivata sitä, osoittaa sille hellyyttä ja ratsastaa sillä, mutta hevosen kautta tyttö voi hakea myös itselleen lisää arvostusta. *Hevostytön syksyssä* ylipainoinen Raila arvelee, että jos hän omistaisi hevosen, hänen ulkonäöllään ei enää olisi merkitystä, sillä hän olisi joka tapauksessa hevoseettomia ylemmässä asemassa: "Sitten ei tarvitsisi tuntea itseään syrjäiseksi tai osattomaksi, vaan voisi aina touhuta siellä missä muutkin. Hevosenomistajaa ei kukaan haukkuisi läskiksi." (HS 43) Birgitta Lindstamin

(1982, 17–18) mukaan hevosen hallitseminen voi antaa tytölle itsetuntoa ja varmuutta: ratsastaja ikään kuin saa itselleen osan hevosen ominaisuuksista. Usein hevonen toimii myös yksinäisyyden lievittäjänä ja ystävän korvikkeena. Saattaapa se toimia jopa puuttuvan perheenjäsenen korvikkeena. *Ratsukesässä* todetaan, että kun Millan äiti oli kuollut, oli itsestään selvää, että Pujo-hevosta ei myyty (R 9).

Tarja Tolonen (1992, 138–139) vertaa hevosharrastuksen alkuvaiheeseen liittyvää haaveiluvaihetta muuhun faniuteen, esimerkiksi rocktähtien ihannointiin. Faniudelle tyypillistä on tunteiden voimakkuus ja erilaiset rituaalit, esimerkiksi hevostekstiä keräily, hevoslehtien ja -kirjojen lukeminen ja hevosleikit. Haaveissa tyttö osaa myös ratsastaa täydellisesti unelmahevosellaan:

Hänellä olisi kookas valkea hevonen, ja sen lentävät askeleet liidittäisivät häntä untuvankevyesti kentän halki, täsmällisin, siroin iskuin, eikä hän olisi sitten enää lihava. Hevosen selässä hän tanssisi kentän ylitse kuin pieni lintu, ohjat herkästi käsissä, hevonen tottelevaisena, niin kauniina, että sydäntä särki... (HS 15)

Marvi Jalo kuvaa usein kirjoissaan tytön ja hevosen ensimmäisen tapaamisen. Tilanne on samantapainen kuin romansseissa, joissa tyypillisesti ensin esitellään sankaritar, ja sitten sankari astuu kuvioihin. Lukijalle yleensä tehdään varsin selväksi, että on kyse tulevasta pariskunnasta. *Hevostytön syksyssä* päähenkilö Raila tietää heti Beldan-hevosen saapuessa tallille, että tässä hevosessa on jokin erityistä. Hevonen ei välttämättä muistuta tytön itselleen luomaa unelmahevosen kuvaa, mutta lukijan annetaan ymmärtää, että juuri tämä hevonen tulee merkitsemään päähenkilölle enemmän kuin muut hevoset:

Beldan, hän ajatteli, Beldan, Beldan...Koskaan hän ei ollut nähnyt samantapaista hevosta. Hänestä tuntui kuin hevonen olisi katsonut suoraan häneen, siellä, missä hän seisoj Oskun varjossa. Sen hirnahtus leikkasi ilmaa kuin veitsen välähdys. (HS 95–96)

Myös Jalon kirjojen kieli muistuttaa rakkausromaanien kieltä. Adjektiivien käyttö on runsasta ja mukana on paljon kuvailevia jaksoja. Kuvailun kohteena ovat niin ympäristö kuin henkilöiden tunnetilatkin. Erityisesti *Ratsukesässä* on runsaasti idyllisiä luontokuvauksia: "Kaksi heinäösorsaa räpiköi kaislikon suojis-

sa, jossain valitti kuikka. Punaisena metsänreunan yllä hehkui auringon kultainenkehrä. Hyttyset inisivät.” (R 65–66) Myös runsas kolmen pisteen käyttö luo Jalon teksteihin unenomaista tunnelmaa. Rakkaus-sanakin on usein mukana tytön puhuessa hevosestaan. Suhdetta hevoseen kuvaillaan samaan tapaan kuin rakastuneen parin tai äidin ja lapsen suhdetta.

Toisinaan hevosista saatetaan kuitenkin puhua hyvinkin teknisin termein, lähinnä kuin urheiluvälineestä. Hevosfaniuteen liittyy myös tietynlainen kielenkäyttö, ”hevosslangi”, johon kuuluvat sanat ja ilmaiset eivät varmasti ole hevosiiin perehtymättömälle tuttuja. Hevoskirjojen henkilöt ovat usein myös ikäänsä nähden varsin vaikuttavia hevosasiantuntijoita, ja usein hevostietämyksellään loistava henkilö on nimenomaan mies, joka neuvoo tyttöjä: ” – Ohjasotteiden täytyy mennä läpi. Hevosien täytyy pienentää laukkahypyn pituutta, kun sitä pidätetään, eikä se missään tapauksessa saa tulla etupainoiseksi. Takajalkojen on taivuttava kunnolla”, Niki paasaa kuin ratsastuksen oppikirja opettaessaan Hilpiä ja Millaa hyppäämään esteitä hevosillaan. (R 144) Kristin Hallbergin (1994, 72) mukaan tyttökirjoille on ominaista tietynlainen kielenkäyttö, ”tyttökieli”. Hevoskirjoissa voisi puhua ”hevostyttökielestä”, joka on erikoinen sekoitus haa-veilun ja asiatiedon puhetapoja.

TALLIN PASTORAALI-IDYLLI

Hevoskirjat rinnastuvat romansseihin myös miljöönsä puolesta. Hevoskirjoisahan ympäristönä on lähes aina maaseutu tai ainakin esikaupunkialueella sijaitseva talli. Miljöötä voidaan tarkastella kronotoopin käsitteen avulla. Mihail Bahtin on lainannut termin 30-luvulla luonnontieteistä ja se tarkoittaa ajan ja paikan suhdetta todellisuuden havainnoimisen ja järjestämisen peruskategori-ana. Bahtinin mukaan kirjallisuuden lajit voidaan erottaa toisistaan nimenomaan kronotooppien perusteella. Hevoskirjojen ja rakkausromaanien tarkastelun yhteydessä nousee keskeiseksi idyllin kronotooppi. Idyllissä tärkeitä ovat elämän perusrealiteetit ja ihmiselämä nivoutuu kiinteästi luonnon tapahtumiin. (Bahtin 1979, 388–389.) Markku Soikkeli (1998a, 43) nimittää hevoskirjoja pastoraalin lajityypin jatkajiksi. Pastoraalin lähtökohtana ovat 1600-luvun paimenidyylit.

Pastoraalille tyypillistä on mm. idyllinen ympäristö, luonnon läheisyys ja sopuisuus luonnon kanssa sekä perheen tärkeä asema. Tyypillistä on myös, että idylliin saapuu joku ulkopuolinen henkilö, joka järkyttää rauhallista elämänmenoa. (Soikkeli 1998b, 218–220.) Romanssin tyypillinen tapahtumapaikka on usein jokin kaupungin lähistöllä sijaitseva rauhallinen saareke, esimerkiksi suurkaupungin syrjäinen sairaala tai lehtevän luonnon keskellä sijaitseva täysihoitola (Niemi 1975/1984, 75). Jalon kuvaamaa esikaupunkialueella sijaitsevaa ratsastustallia voisi verrata tällaiseen tapahtumaympäristöön, joka sijaitsee lähellä kaupunkia, mutta silti sen ulkopuolella omana idyllisenä saarekkeenaan. Pastoraalille tyypillinen piirre on maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelu. Tällöin maaseutu edustaa luonnollista ja hyvää, kaupunki keinotekoisista ja pahaa (Bahtin 1979, 391–392; Eloranta 1974, 187–188; Soikkeli 1998a, 171). Idyllissä ihmisen elämänrytmi on mukautettu luonnon rytmiin. (Bahtin 1979, 392.) *Ratsukesässä* Milla pohtii, miksi niin monet ihmiset muuttavat kotikylästä kaupunkiin:

Mutta kaupungissa ei ollut hevoslaidunta eikä ilta-auringossa hehkuvia viljapeltoja, metsäntuoksu ei hohkannut vastaan männiköstä kuumana kesäpäivänä. [...] Mutta kai siellä oli sitten muuta, kaupungissa, koska ihmiset sinne niin halusivat. Niin kuin työtä, sanoi Hilpin vanhempi sisko, Sirkka. Ja paljon ihmisiä ja kauppoja ja huvituksia. (R 65)

Hevosten kanssa toimittaessa ollaan koko ajan yhteydessä luontoon ja suurin osa toiminnoista tapahtuu ulkona, joten säätilalla on vaikutusta elämänmenoon. Säätila vaikuttaa myös hevosten käytökseen. Kesähelteellä ne ovat laiskoja, sateella haluttomia ja tuulisella ilmalla säikkyjä ja arvaamattomia. Pastoraalille tyypilliseen tapaan säätila ja luonnon tapahtumat saattavat symboloida myös henkilön tunnetilaa (Soikkeli 1998b, 228–229). Kun päähenkilön elämä on järjestyksessä, aurinkokin paistaa, ja tunteiden myllertäessä myös ulkona raivoaa myrsky.

Jalon teoksissa on selvästi havaittavissa pastoraalisuuteen kuuluva kaupungin ja maaseudun vastakkainasettelu ja ihannoiva suhtautuminen maaseutuun. Kuten aiemmin on jo tullut esille, sama piirre liittyy agrarismiin ja suomalaiseen talonpoikaiskirjallisuuteen. Kaupunkiympäristöön sijoittuvat *Hevostytön syksy* ja *Kevät tulee*, *Hevostyttö* puolestaan yhdistyvät pikemmin

kin 1970-luvulla nuortenkirjallisuudessa vallalla olleeseen ongelmakirjallisuudeksi tai ongelmarealismiksi kutsuttuun suuntaukseen. Tällöin kirjoissa käsiteltiin erityisesti nuorten arkipäivään ja lähiympäristöön liittyviä ongelmia. Tyypillisiä aiheita olivat mm. avioerot, työttömyys, väkivalta, alkoholismi ja huumeongelma. (Hakkarainen 1995, 111; Lehtonen 1983, 81–82.) *Hevostytön syksyssä* ja *Kevät tulee, hevostytössä* käsitellään maalla kasvaneen Railan sopeutumista vanhempien avioeroon, kaupunkiin muuttoon ja uuteen kouluun. Jalon henkilöiden ongelmat ovat kuitenkin varsin vähäisiä verrattuna aikakauden rankimpiin nuorisokuvauksiin. Hevoskirjoissa ei yleensä juuri esiinny kapinoivia nuoria, alkoholia, huumeita tai väkivaltaa ja niiden maailma kuvataan varsin turvalliseksi. Hevostytöt kuvataan ”kilteiksi tytöiksi”, jotka eivät juo eivätkä tupakoi eivätkä viihdy kaduilla tai diskoissa. Tavallaan hevosharrastus kuvataan siis tyttöjen pelastajana paheelliselta elämältä: kun kaikki koulunkäynniltä liikkenevä aika vietetään hevosten parissa, ei kadulla roikkumiseen jäisi aikaakaan (vrt. Rannisto 1999, 80).

Hevostytön syksyssä ja *Kevät tulee, hevostytössä* tallimiljöötä ei kuvata lainkaan idylliseksi paikaksi, vaan päinvastoin niin ankeaksi, että lukija suorastaan ihmettelee, miten joku haluaa mennä vapaaehtoisesti moiseen paikkaan joka päivä! Hevoset tarpovat kurassa ja viimassa, isot tytöt kiusaavat pienempiä ja tallin isäntä juopottelee. Silti talli on idylli verrattuna muuhun maailmaan, kouluun ja kotiin, koska siellä ovat hevoset. Ollessaan jossain muualla kuin tallilla tyttö ajattelee lähes koko ajan hevosia ja kaipaa niiden luo:

Ja kuitenkin – Raila tuijotti hajamielisesti ulos vinttihuoneen pienestä ikkunasta – kuitenkin hevoset olivat tuossa aivan lähellä, metsän takana kilometrin päässä esikaupunkialueen laidalla, kaikkien näiden keltaisiksi maalattujen pitkien puutalojen toisella puolen. Siellä oli kenttä ja punaseinäinen talli ja kaikki hevoset, Kozak ja Tassel. (HS 12)

Milja Rannisto (1999, 48 & 79) toteaa, että talli ei ole hevoskirjoissa niinkään fyysinen paikka, vaan siellä oleskelevien ihmisten yhteisö. Ne ihmiset, jotka eivät ole kiinnostuneita hevosista – kuten vanhemmat, opettajat ja sisarukset – ovat hevostyttöjen silmissä jollain lailla vähäarvoisempia ja vajavaisia. Talliyhteisön ulkopuoliset ihmiset eivät voi ymmärtää, miten jotkut voivat pitää

hevosista, ja hevostytöt puolestaan eivät ymmärrä, miten joku voi elää ilman hevosia. Muiden ihmisten arvo mitataan aina jollain tavalla suhteessa hevosiin. (Vrt. Tolonen 1992, 141.)

OPPIA HEVOSISTA JA ELÄMÄSTÄ

Nuortenkirjallisuuteen liitetään aikuisten kirjallisuutta herkemmin kysymys opettavaisuudesta. Hevoskirjoista on löydettävissä opettavaisuutta kahdella eri tasolla. Hevoskirjojen juonenkulkuun kuuluu useimmiten päähenkilön edistyminen hevostietämyksen saralla, ja samalla lukijakin oppii lisää. Hevoskirjojen tekijät usein toimivat itse ammatikseen tai harrastukseen hevosten parissa, ja selvästi haluavat jakaa kirjoissaan myös asiantietoa hevosista (vrt. Rättyä 1997, 53). Näin on laita myös Jalon kohdalla, ja hän myöntääkin tarkoituksellisesti ujutaneensa kirjoihinsa neuvoja ja varoituksia. Hän sanoo haluavansa korostaa, että hevosen hoitaminen on opeteltava siinä kuin kaikki muutkin työt, ja siksi hänen henkilönsä eivät ole synnynnäisiä hevosenkäsittelijöitä ja ratsastuskilpailujen voittajia vaan joutuvat erilaisiin koettelemuksiin. (Kivipelto 30.11. 1993.)

Hevosten kanssa toimiessaan tytöt samanaikaisesti oppivat myös muuta tärkeää elämästä ja ihmisten kanssa toimimisesta. Hevosesta huolehtiessaan tyttö oppii vastuuntuntoa, muiden huomioonottamista ja yhteistyökykyä. Usein hevostytöt joutuvat huomaamaan, että eivät osaakaan kaikkea itse vaan joutuvat pyytämään apua, kuten käy päähenkilö Hilpille *Ratsukesässä*. Hän joutuu myöntämään, että ei osaakaan yksin kouluttaa arasta Pilkku-hevosesta ratsua niin kuin oli kuvitellut, vaan joutuu pyytämään muiden apua selviytyäkseen urakasta.

Jalon teokset ovat aina luettavissa paitsi hevostarinoina ja romansseina, myös kehityskertomuksina. Hevosiin liittyvä oppiminen, romanssi ja muu kehityminen kietoutuvat toisiinsa niin, että tarinan lopussa tyttö ei ole enää samanlainen kuin sen alkaessa. Hän tiedostaa itsessään tapahtuneen muutoksen itsenkin, kuten Hilpi *Ratsukesän* lopussa.

Kaikki se, mitä hänelle oli tapahtunut...aivan kuin Atascosan selässä istuisikin joku toinen, joku, joka näytti häneltä, Hilpiltä, ja puhui kuin hän, mutta joka silti oli vieras. Olisiko hän muuttunut niin paljon? Hitaasti Hilpi nosti kätensä, kämmensyrjän huuliaan vasten ja ajatteli hiukan katkerana, että kesä oli tehnyt hänestä toisen ihmisen. (R 210)

Hevosien kuoleman tai lopettamisen kautta hevostytöt joutuvat myös oppimaan, millaista on menetyksen kokeminen ja siitä selviytyminen. *Kevät tulee, hevostytössä* Railan rakkaus Beldaniin saa jo itsekkäitä piirteitä, kun hän ei halua myöntää Beldanin olevan sairas. Hän haluaisi pitää sokeutuvan hevosen elossa, vaikka se kärsisikin, koska ei itse halua kokea eron tuskaa. (KeTH 135) Kirjan lopussa Raila kuitenkin on kasvanut ymmärtämään, että kärsivän hevosen lopettaminen oli kuitenkin oikea ratkaisu.

Jalon teoksista on toisinaan löydettävissä myös uskonnollinen elementti, joka ei ole hevostyökirjoille mitenkään tyypillinen. Uskonnolliset kokemukset – usein rippikouluun tai -leiriin yhdistettynä – kuuluvat usein nuortenkirjoihin, varsinkin kehitysromaaneihin, mutta uskonnon yhdistäminen hevostyökirjoihin ei ole ollut yleistä. *Ratsukesässä* uskonto-aihetta sivutaan, kun Hilpi, Milla ja Niki tekevät hevostyöretken kirkkoon, minkä jälkeen he lyhyesti keskustelelevat uskonnosta. Jalo jättää lukijan pohdittavaksi ajatuksen, että henkilön kehitykseen liittyy myös uskonnollinen puoli.

MIEHET OPETTAJINA, TYTÖT HOIVA AJINA

Jalon kirjojen hevostyttöjen voidaan siis sanoa oppivan hevosten kanssa toimissaan asioita, jotka ovat hyödyllisiä molemmille sukupuolille. Vaikka hevostyökirjojen päähenkilöt ovat tyttöjä, mukana on kuitenkin aina myös muutama mieshahmo ja yleensä myös tytön ja pojan välinen romanssi. Millaiset sukupuoliroolit ovat hevostyökirjoissa ja minkälaisen naisen ja miehen mallin hevostyökirjat tarjoavat lukijoilleen?

Milja Rannisto (1999, 60–61) perustelee poikien läsnäoloa hevostyökirjoissa sillä, että tilaisuudet romansseihin tallilla mahdollistavat tytön täydellisen omistautumisen talliyhteisölle, kun rakkautta ei tarvitse lähteä etsimään ulkopuoli-

sesta maailmasta. Hevoskirjan tyyppilinen mies on jonkin verran hevostyttöjä vanhempi ja taitavampi. Usein hän saapuu kuvaan jostakin yhteisön ulkopuolelta, mikä jo sinänsä tekee hänet jännittäväksi ja oikeuttaa hänen asemansa muiden yläpuolella. *Ratsukesässä* taitava ratsastaja Niki saapuu Helsingistä. Hilpin ja Nikin välille syntyy romanssi, ja Niki auttaa Hilpiä kouluttamaan Pilkkuhevosena ratsuksi. *Hevostytön syksyssä* ja *Kevät tulee, hevostytössä* esiintyvä Jiri puolestaan saapuu tallille Ruotsista.

Vanhempi ja kokenempi mies, joka opettaa nuorta tyttöä/naista, kuuluu nais- ja tyttökirjallisuuden traditioon. Boel Westin nimittää tällaista miestä opettaja-rakastaja (teacher-lover) -mieheksi. Suhde voi olla vain tytön unelmien tasolla, tai sitten kaverillinen. Kaverillinen rakkaus nähdään Westinin mukaan nuortenkirjoissa usein ideaalina tilanteena. (Westin 1994, 30–31.) Hevoskirjoissa poika on tyyppillisesti tyttöä kokenempi niin hevosten kuin rakkaudenkin suhteen.

Jalon kirjojen sankarittaret ovat yleensä tyyppillisiä tyttökirjojen päähenkilöitä siinä mielessä että he ovat ”hyviä tyttöjä”, hiljaisia, ujoja ja kokemattomia poikien suhteen, ja he arvelevat olevansa poikien silmissä typeriä ja ikäviä. Tyttökavereiden seurassa tyttö voi olla iloinen ja puhelias, mutta menee sanattomaksi ja punastuu, kun poikia on lähistöllä. (Vrt. Christian-Smith 1990, 81–82.) Tarinoissa esiintyvä ”toinen tyttö” taas on ulospäinsuuntautunut, kokenempi poikien suhteen ja saa päähenkilön tuntemaan itsensä kokemattomaksi ja kömpelöksi. Usein päähenkilö vasten tahtoaankin ihailee toisen tytön luontevaa käytöstä ja viehätysvoimaa (vrt. Christian-Smith 1990, 84–85). *Ratsukesässä* Hilpi suree sitä, että ei osaa jutella ihastuksensa kohteen kanssa luontevasti:

Kyllä Milla osasi puhua, antaa sanan sanasta ja kaksi parhaasta, Hilpi ajatteli kuunnellen vaitonaisena vieressä, sormeillen Desertan pitkiä tummia harjajouhia. Ei Milla nolostunut yhtään eikä punastunut, vaikka Niki sanoi kaikenlaista... Hilpi tunsu itsensä täysin epäonnistuneeksi. Hänkin olisi tahtonut heittää huulta tuolla tavalla, huolettomasti, hymyillen, iskeä Nikiä leikkisästi nyrkillä käsivarteen, niin kuin Milla nyt... Ei, ei sittenkään, ei hän olisi uskaltanut. Hän ei edes keksinyt mitään sanomista. (R 98)

Päähenkilö kuvittelee usein, että pojat pitävät sanavalmiista, nokkelista, kauniista ja meikatuista tytöistä. Itse asiassa pojat kuitenkin usein ihastuvatkin

juuri päähenkilön vaatimattomuuteen ja luonnollisuuteen. Vaikka rakkausromaanin sankaritar olisi kauniskin, hän ei yleensä itse ole tietoinen kauneudestaan ja vertailee itseään muihin, itseään kauniimpiin naisiin. Kilpakosija-asetelmissa kilpailijatar on usein sankaritarta kauniimpi, mutta sankaritar voittaa hänet hyvällä, jalolla ja muista välittävällä luonteellaan. (Vrt. Jensen 1984, 84 & 153–154; Radway 1984/1994, 126.)

Jalon kirjoissa tallin omistaja ja ratsastuksenopettaja ovat yleensä miehiä, samoin kuin menestyvät kilparatsastajat ja tallin parhaiden hevosten omistajatkin. Tytöille jää hevosten hoitajien ja tavallisten ratsastajien roolit. Tasa-arvo ei siis tallilla todellakaan toteudu, vaan hevoskirjat näyttävät vain pönkittävän perinteisiä roolimalleja. Hevoskirjojen tytöille käy hieman samoin kuin rakkausromaanien sankaritarille, jotka aikansa kapinoituaan alistuvat vaimon ja äidin rooliinsa. Suhteessa hevosiin ja toisiin tyttöihin he kyllä hakevat itselleen valtaa, mutta suhteessa miehiin he kuitenkin alistuvat. Perinteisen ajattelun mukaan tytöt ja miehet toteuttaisivat vain "luontaisia taipumuksiaan": tytöt hoivaavat, miehet suorittavat. Hoivailemista pidettäisiin miehiseen käyttäytymiseen sopimattomana. Miehitä odotetaan tekoja, ei tunteiden ilmaisemista (vrt. Havaste 1998, 116). Tosimiehen ei varmasti sovi hempeillä hevosen suhteen ainakaan muiden ihmisten nähden!

Hevoskirjoissa tasa-arvokysymystä ei yleensä edes problematisoida. Voi tietysti pitää huolestuttavana sitä, että miesten ylivaltaa näköjään pidetään täysin itsestään selvänä. Mitenkään passiiviseksi ja alistuneiksi Jalon kirjojen tyttöjä ei kuitenkaan voi kuvailla, siihen he ovat liian reippaita ja poikatyttömäisiä. Hieman ristiriitaista onkin, että nämä reippaat poikatyöt kuitenkin alistuvat miesten ylivaltaan ja hoivaajan asemaansa kapinoimatta lainkaan vastaan. (Vrt. Eloranta 1974, 176; Vajjärvi & Hakkarainen 1990, 26–27.)

LOPUKSI

Kuten jo alussa tuli esille, hevoskirjoihin on kritiikeissä suhtauduttu yleensä varsin negatiivisesti, ja niitä pidetään kaavamaisina ja epärealistisina. Mielestäni hevoskirjojen kaavamaisuutta on kuitenkin melkoisesti liioiteltu, ja huomioi-

matta on usein jäänyt, että laji jakautuu muiden kirjallisuuden lajien tapaan eri tavalla arvotettaviin teoksiin. Vihteellisemmissä, usein sarjamaisissa hevostyökirjoissa kaavamaisuutta on enemmän, ja ne muistuttavat varsin paljon Viisikkotyyppejä nuorten seikkailukirjoja. Yksittäiset hevostyökirjat tai jatkokirjat, joihin Jalon teokset lukeutuvat, muistuttavat enemmän perinteistä tyttökirjaa, kehitysromaanin tai rakkausromaanin. Hevostyökirjojen lukeminen täyttää ehkä samantyyppisiä tarpeita kuin rakkausromaanien lukeminen vanhemmilla lukijoilla: ne tarjoavat mahdollisuuden haaveiluun, mutta samalla niistä saa myös asiantietoa.

Jalon työkirjoissa hevostyön henkilökuva on tavallaan kaksijakoinen. Tytöt ovat varsin poikatyttömäisiä, sillä he eivät ole kiinnostuneita perinteisistä "naisten töistä", vaan puuhaavat mieluummin ulkosalla ja kunnostautuvat fyysisestä voimasta ja taidosta vaativissa tehtävissä enemmän kuin kotitöissä. He pukeutuvat mieluummin farkkuihin kuin hameeseen, eivät juuri meikkaa tai muutenkaan kaunistaudu. Muutenkin Jalon työkirjojen tytöt ovat "kilttejä tyttöjä", joiden elämään eivät kuulu alkoholi, huumeet, jengeissä roikkuminen tai muukaan kapinointi. Suhteessa miehiin tai poikiin he ovat mitä tyyppillisimpiä tyttöromaanin tai naistenvihteeseen sankarittaria. Miehet ovat lähes aina tyttöihin nähden ylempää asemassa, ja tyttöjen suhtautuminen heihin on ihailevaa ja alistuvaa. Myös tyttöjen ja miesten suhtautuminen hevosiin poikkeaa suuresti toisistaan, sillä tytöt keskittyvät hevosten hoivaamiseen, miehet puolestaan kilpailuun.

Hevostyökirjoja ei mielestäni kuitenkaan pidä lukea vain parisuhteen kuvauksina, vaan on muistettava, että ne ovat myös eläimen ja ihmisen välisen suhteen kuvauksia, eikä hevoselle tule mielestäni antaa vain symbolisia merkityksiä. Jalon hevostyökirjat ovat aina samalla myös nuoren tytön kehityskertomuksia, ja vaikka niiden välittämää naiskuvaa voikin pitää osin kyseenalaisena, päähenkilöt kehittyvät työkirjoissa myös sellaisissa taidoissa, jotka ovat hyödyllisiä molemmille sukupuolille. Hevostyöt esimerkiksi kehittyvät ihmissuhdetaidoissa, oppivat vastuuntuntoa ja oppivat selviytymään menetyksestä.

VIITTEET

¹ VESA-verkkosanasto osoitteessa <http://vesa.lib.helsinki.fi/ysa/>.

² Suomen Ratsastajainliiton ylläpitämät [www-sivut](http://www.ratsastajat.fi).

³ Nuortenkirjojen sukupuoliasetelmista on tehty vastaavia havaintoja kuin naisten viihtees-täkin. Nuorten seikkailukirjoissa pojat ovat yleensä johtajia ja tytöt ovat avustavassa asemassa. Tyttökirjojen sanotaan kannustavan tyttöjä passiivisuuteen, alistuvuuteen ja sopeutuvaisuuteen, kun taas poikien kirjat yllyttävät toiminnallisuuteen ja aloitekykyisyyteen (Kurki-Suonio 1970, 351–352). Nykyisin tosin viihteellisiin nuortenkirjoihin ei suhtauduta enää niin negatiivisesti kuin aiemmin. Tähän on varmasti vaikuttanut yleinen korkean ja matalan kulttuurin välisen rajan hälveneminen sekä huolestuneisuus lasten lukuharrastuksen hiipumisesta. (Hakkarainen 1995, 114; Rättyä 2001, 207.) Pidetään parempana, että nuoret lukevat edes jotain, kuin että he eivät lukisi ollenkaan.

⁴ Tarina mukailee Pygmalion -myyttiä, jossa kerrotaan antiikin kuvanveistäjästä, joka teki niin ihanan veistoksen, että rakastui siihen. Jumalat päättivät taipua suuren rakkauden edessä ja herättivät veistoksen henkiin. (Biedermann 1989/1996, 288.)

⁵ Tarina mukailee Kaunotar ja hirviö -satua, joka kertoo aluksi pelottavasta, eläintä muistuttavasta hirviöstä ja pelokkaasta neitosesta. Vähitellen hirviöstä tulee lempeämpi ja tytön rakkauden myötä se muuttuu prinssiksi. (Bettelheim 1975/1992, 364–368; Havaste 1998, 96–97 & 148.)

PAINETUT LÄHTEET

R = Jalo, Marvi 1977: *Ratsukesä*. Helsinki: Tammi.

HS = Jalo, Marvi 1979: *Hevostytön syksy*. Helsinki: Tammi.

KeTH = Jalo, Marvi 1979: *Kevät tulee, hevostyttö*. Helsinki: Tammi.

Bahtin, Mihail 1979: Ajanihmäisyyden ja kronotoopin muodot romaanissa. *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen. Moskova: Kustannusliike Progress.

Bettelheim, Bruno 1975/1992: *Satujen lumous – merkitys ja arvo*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY.

Biedermann, Hans 1989/1996: *Suuri symbolikirja*. Suom. ja toim. Pentti Lempiäinen. 5. painos. Helsinki: WSOY.

Campbell, Joseph 1949/1990: *Sankarin tuhannet kasvot*. Suom. Hannes Virrankoski. Helsinki: Otava.

Christian-Smith, Linda K. 1990: *Becoming a Woman through Romance*. New York: Routledge.

Eloranta, Ulla 1974: "Villiorvokkien hurma". Naistenviihde populaarikirjallisuuden kentässä. *Aika on aikaa... Tutkielmia poploresta*. Toim. Seppo Knuuttila. Helsinki: Gaudeamus.

- Hakkarainen, Marja-Leena 1995: Robinsonin testamentti. Suomalainen nuortenromaani korkean ja matalan kulttuurin välissä. *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista*. Toim. Tero Koistinen & Erkki Sevänen & Risto Turunen. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia n:o 8. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Hallberg, Kristin 1994: Att vara sig själv. Det kvinnliga språket hos några flickbokspionjärer. *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Toim. Ying Toijer-Nilsson, Ying & Boel Westin. Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nro. 52. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Havaste, Paula 21.11. 1996: Kirjoissa käyvät tallin unelmat toteen. *Helsingin Sanomat*.
- Havaste, Paula 1998: *Tarzan ja valkoisen miehen arvoitus. Tutkimus maskuliinisesta identiteetistä Edgar Rice Burroughsin Tarzan-sarjassa*. Helsinki: Like.
- Havaste, Paula 1999: Marvi ja Merja Jalon esittelyt teoksessa *Kotimaisia lasten- ja nuortenkirjailijoita 2*. Toim. Ismo Loivamaa. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Huhtala, Liisi 30.11. 1993: Ankarassa lämmössä. Hevoskirjat ovat tärkeää tyttöjen kirjallisuutta. *Helsingin Sanomat*.
- Jensen, Margaret Ann 1984: *Love's Sweet Return. The Harlequin Story*. Toronto: Women's Educational Press.
- Jokinen, Kimmo 1987: *Ostajat, lukijat, arvostelijat, tukijat. Lukijoiden ja kriitikoiden kirjallisuus suuren muuton jälkeisessä Suomessa*. Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 5. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kettula, Kari J. 1986: *Villi länsi, villi länsi*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Kivipelto, Arja 30.11. 1993: Jo riittää talliromantiikka. Tuleva Ratsutyttö-kirja jää Marvi Jalon suositon hevossarjan viimeiseksi. *Helsingin Sanomat*.
- Kurki-Suonio, Sirkka 1970: Nuortenkirjallisuus. *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pekka Tarkka. Helsinki: SKS & Otava.
- Laakso, Leena 1992: Ihanat, ihanat hevoset. *Onnimanni 2/1992*, s. 32–34.
- Lehtonen, Maija 1983: Huomioita suomalaisesta teiniromaanista. *Sininen lamppu. Näkökulmia lasten- ja nuortenkirjallisuuteen ja sen tutkimukseen*. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisuja 3. Tampere: SNI.
- Lindstam, Birgitta 1982: Hästboken som kärleksroman. *Barn och kultur 1/1982*, s. 16–20.
- Modleski, Tania 1982/1984: *Loving With a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. New York & London: Methuen.
- Niemi, Juhani 1975/1984: *Populaarikirjallisuus Suomessa. Huokean viihdekirjallisuuden osakulttuurin erittelyä*. 2. painos. Helsinki: WSOY.
- Nikki, Kalevi 1991: "Suomen poika pellollansa". *Talonpojan kuva suomalaisessa kertomakirjallisuudessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Paasio, Marja 1974: Nyyrikin rakkausnovellien juoni- ja rakenneanalyysi. *Aika on aikaa...Tutkielmia poploresta*. Toim. Seppo Knuuttila. Helsinki: Gaudeamus.
- Pennanen, Eila 1970: Ajanvietekirjallisuus. *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pekka Tarkka. Helsinki: SKS & Otava.
- Radway, Janice A. 1984/1994: *Reading the Romance – Women, Patriarchy, and Popular Literature*. London & New York: Verso.
- Rättyä, Kaisu 1997: *Ratsaille ja seikkailuun! Suomalaisia nuorten sarjakirjoja*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Rättyä, Kaisu 2001: *Katuhaukkoja ja nettietsiviä. Sarjakirjat ajan hermolla. Kirjaseikkailu. Lasten - ja nuortenkirjallisuuden opas*. Toim. Tuula Korolainen. Helsinki: Tammi.
- Saarinan, Pirkko & Korkiakangas, Mikko 1997: *Ihanaa vai pitkäväteistä. Lukeminen nuorten harrastuksena*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Soikkeli, Markku 1998a: *Lemmen leikkikehässä. Rakkausdiskurssin sovellukset 1900-luvun suomalaisissa rakkausromaanissa*. Helsinki: SKS.
- Soikkeli, Markku 1998b: Rakkauden maisemassa. Pastoraalin mytös Heikki Turusen Korvenraivaaja-sarjassa miestutkimuksen näkökulmasta. *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, N:o 37. Turku: Turun yliopisto.

- Tolonen, Tarja 1992: Tyttöjen hevostallikulttuuri. Faniudesta vastuunottoon. *Letit liehumaan – tyttökulttuuri murroksessa*. Toim. Jaana Lähteenmaa & Sari Näre. Helsinki: SKS.
- Törrönen, Jukka 1996: *Aito rakkaus maskuliinisessa maailmassa. Harlekin-romanssi ja sen vastaanotto lukiolaisten keskuudessa*. Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 47. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Vaijärvi, Kari & Hakkarainen, Olli (toim.) 1990: *Heitä luetaan! Suomalaisia lasten- ja nuortenkirjailijoita V*. Karkkila: Kustannus-Mäkelä.
- Westin, Boel 1994: Patriarkatet och erotiken. *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Toim. Ying Toijer-Nilsson & Boel Westin. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nro. 52. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Wolde, Gunilla 1982: Att skriva om hästar för ungdom. *Barn och kultur* 4/1982, s. 91–93.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Rannisto, Milja 1999: Sä alat oppia ajattelemaan hevosten ehdoilla. Kronotoopit ja maailmankuva kotimaisissa hevostutkimuksissa. Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Suomen Ratsastajainliitto (ylläpitäjä): Ratsastusharrastus Suomessa [online]. [Viitattu 24.8. 2003.] URL:<http://www3.webotek.com/cgi-bin/iisi3.pl?cid=ratsastus&mid=3&sid=20081>
- VESA-verkkosanasto[viitattu 24.8. 2003] URL:<http://vesa.lib.helsinki.fi/ysa/>

Sari Miettinen

MAIKA JA MASA

Poikatyttöys Tuija Lehtisen nuorisoromaaneissa
Janne ja tyrmäävä maalitykki ja Mirkka ja riparikesä

TYRMÄÄVÄ MAALITYKKI

Huomioni kiinnittyi ensimmäistä kertaa nuorten kirjallisuudessa esiintyvään poikatyttöhahmoon istuessani Päivi Lappalaisen Tyttökirjallisuuden lumo -kurs- sin luennoilla keväällä 2001. Luentosarjan jälkeen aloin pohtia millaisia tarinoi- ta ja niin ikään vaihtoehtoisia tarinoita ja identiteettejä nuorten kirjat lukijoil- leen tarjoavat. Poikatyttöhahmo astui kuvaan uudestaan noin vuosi sitten kun luin kesällä ajankulukseni Tuija Lehtisen *Janne ja tyrmäävä maalitykki* -kirjaa (1998, =JTM). Mielenkiintoni heräsi seuraavassa kohdassa:

Pyörän omistaja polki melkein polvet hampaista hakaten, oikaisi välillä säärensä suoriksi ja näytti omituiselta ja pelottavalta yhtä aikaa. Tulija jarrutti lenkkareilla niin että kenttä pölisi. [...] Muutama verryttelyliike ja kaveri oli valmis treeneihin. Hän meni heti pelaamaan kärkeen ja tuikkasi sumeilematta maalin alta minuutin. Tosi tyrmäävä maalitykki!

- Voi rähmä, Pete sanoi.

- Räkärähmä, Janne vahvisti.

Kärki oli Suhosen Maika. Maksin pikkusisko. Hyvin omituinen kinkku. (JTM, 31)

Tyttökirjallisuuden lumo -kurssilta tuttu ja jo 1800-luvun nuorten kirjallisuudesta peräisin oleva poikatyttöhahmo ei ollut hävinnyt minnekään. Tämä hahmo ei ollut myöskään juuri muuttunut ajan saatossa. Poikatyttö näyttäytyy Lehtisen teoksessa jo heti ensimmäisen maininnan kohdalla poikatyttö stereotypian täyttävänä rämäpäisenä, pojat haastavana sekä omituisena tyttönä, joka on erilainen kuin muut. Heräsi kysymys kuka tai mikä on poikatyttö? Mikä tekee poikatyöstä muiden silmissä ”omituisen”?

Nuortenkirjallisuus näyttäytyy itselleni mielenkiintoisena tarkastelun kohteena, sillä koen perinteisten nuorisoromaanien tarjoamat roolimallit ja identiteettivaihtoehdot yhä suhteellisen kapeiksi ja yhteiskunnassamme vallitsevia normeja tukeviksi. Tämä toteutuu etenkin varhaisnuorille suunnatun kirjallisuuden kohdalla, jollaista *Janne ja tyrmäävä maalitykki* -kirjakin edustaa. Kanadalainen Meredith Rogers Cherland (1994, 169–173) on tutkinut sarjakirjojen merkitystä naisten kulttuurisen paikan näyttäjänä. Cherlandin mukaan aikuisten merkitys lasten arvomaailman muokkaajina on vahva. Eräs sopivaksi katsottujen arvojen ja normien välittäjä on kirjallisuus sekä aikuisten kirjoittamana että lapsille suosittelemana. (Cherland 1994, mm. 192.) Nuortenkirjat siis välittävät lukijoilleen ympäröivän yhteiskunnan normeja sekä esittävät millaisia erilaisia toimijuuksia tässä yhteiskunnassa on mahdollista toteuttaa. Cherlandin ajatus nuorisokirjojen sosiaalistavasta vaikutuksesta on sovellettavissa tyttökirjallisuuden ulkopuolellekin. Tavat olla, esittää tai rakentaa sukupuolta ovat moninaiset. Nuorten kirjat, kuten *Janne ja tyrmäävä maalitykki* -kirjakin, rakentuvat kuitenkin usein hyvin konservatiivisen arvomaailman varaan. Kirjan tyttö- ja poikahenkilöhahmot kuvataan useimmiten totuttuja sukupuolinormeja ja -rooleja noudattaen. Näenkin poikatyttö hahmossa rikkurin, joka astuu sukupuolien, stereotyyppien ja heteronormatiivisuuden pelikentälle. Nuorisokirjallisuudessa varsin yleinen poikatyttö hahmo tarjoaakin ”omituisuudessaan” ehkä normista poikkeavan hahmon ja voi siten kenties paljastaa ja kyseenalaistaa nuorisokirjallisuudessa vallitsevia rakenteita ja normeja, ja jopa tarjota niille vaihtoehdon. Artikkelissani tarkastelenkin, mitkä ovat ne tekijät, jotka mahdollistavat poikatyttö hahmon ja mitä uutta hahmo tuo sukupuolta koskeviin kulttuurisiin näkemyksiin tai mitä se paljastaa noista näkemyksistä?

LEHTISEN TEOKSET TUTKIMUSKOhteina

Tuija Lehtinen on eräs tuotteliaimpia ja luetuimpia nuorisokirjailijoitamme. Hänen 1980-luvulla alkanut tuotantonsa käsittää kolme kirjasarjaa (Jannen lisäksi Mirkka- ja Laura -sarjat) sekä useita yksittäisiä teoksia. Lehtinen on kirjoittanut yhteensä jotakuinkin 40 nuorten kirjaa ja hänet on palkittu mm. Pertsan ja Kilu-, Plättä- ja Topelius-palkinnoilla (Nordling 2001, 395–402). Turun lasten- ja nuortenkirjaston listauksissa Lehtinen oli lainatuin kotimainen nuorisokirjailija vuonna 2001 (Turun lasten- ja nuortenkirjasto, 2002).

Lehtiseen liitetään viihdekirjailijan leima ja myös hänen nuortenkirjasarjansa nojaavat viihdekirjallisuuden kaavaan ennalta aavistettavine tapahtumineen ja tyyppiteltyine henkilöhahmoineen (Havaste 2001, 160). Yksittäisissä teoksissaan Lehtinen on kuitenkin tarttunut myös vaikeammin lähestyttäviä nuorten kirjallisuuden aiheita. Esikoisteoksessaan *Enkelinkuvia hiekassa* (1986) Lehtinen kohahdutti aikanaan rohkealla kuvauksellaan nuoren tytön seksuaalisuudesta. Transvestismia käsitellään sivuhenkilön kautta teoksessa *Poika nimeltä Iines* (2000). Maskuliinisuuden ”klassiset” mallit haastavan poikahahmon, Jedin, Lehtinen esittelee teoksessaan *Roskisprinssi* (1991).

Mainitsemisen arvoista Lehtisen kirjailijuudessa on etenkin Janne-sarjan suhteen vielä se, että teokset on kirjoitettu nimimerkillä T.H. Lehtinen. Tämä tukee osaltaan jakoa poika- ja tyttölukijoille suunnattuun kirjallisuuteen: tyttökirjojen kirjoittajana mainetta niittäneen Tuija Lehtisen nimen ei ilmeisesti uskota houkuttelevan poikia kirjojen pariin (Kylmämetsä-Kiiski 1995, 214). Kaiken kaikkiaan Lehtisen tuotanto on moni-ilmeistä ja laajan yleisöpohjan tavoittavaa.

JANNE- JA MIRKKA-SARJAT

Vuonna 1998 ilmestynyt *Janne ja tyrmäävä maalitykki* -kirja on yksi Lehtisen Janne-kirjasarjan viidestä teoksesta. Ensimmäinen osa sarjasta ilmestyi vuonna 1994 ja tähän mennessä viimeinen vuonna 2000. *Janne ja tyrmäävä maalitykki* -kirjassa esiintyvä poikatyttöhahmo Maika on kirjan sivuhenkilö, mutta keskeinen toimija itse tarinassa. Sarjan muissa osissa Maika vain mainitaan muutamia

kertoja isoveljensä Maksin yhteydessä eikä hänellä ole isompaa roolia. Janne-kirjojen kohderyhmänä ovat ala-asteikäiset pojat. Poikakirjasarja-luokituksesta huolimatta Janne-kirjojen lukijakuntaan kuuluu kuitenkin luultavasti myös tyttöjä, sillä tytöt lukevat tunnetusti kummallekin sukupuolelle suunnattua kirjallisuutta (Lappalainen 2000, 311). Lähtökohtanani on siis se, että Janne-kirjojen kohdeyleisö ei ole yhtä kuin kirjojen varsinaisen lukijakunta.

Vaikka tutkimuskohteeni rajautuu tässä artikkelissa *Janne ja tyrmäävä maalitykki*-kirjaan, viitataan sen ohella myös Lehtisen Mirkka-kirjasarjan ensimmäiseen osaan, *Mirkka ja riparikesä* (1987/2000, =MR), jossa seikkailee myös poikatyttohahmo, Masa. Masan hahmo mahdollistaa vertailun ja rinnakkain asettamisen Maika-hahmon kanssa. Tämä on mielenkiintoista, kun ajatellaan kirjasarjojen kohdeyleisöä. Janne-kirjat on suunnattu ala-asteikäisille pojille ja Mirkka-sarja taas hieman vanhemmille, yläasteelle siirtyville tytöille. Sarjojen ilmestymisajankohtien välillä on myös kymmenisen vuotta eroa. Mirkka-sarjassa on 13 osaa ja se on laajempi kuin Janne-sarja. Näistä kolmestatoista osasta kahdeksan on nimetty Mirkka- ja Masa -alkuisesti, ja ne voitaisiin siten laskea Masasta kertovaksi varsinaisista Mirkka-kirjoista eriytyneeksi omaksi sarjakseen.

Janne- ja Mirkka-kirjat ovat suhteellisen tyypillisiä poika- ja tyttökirjallisuuden genren edustajia. Poikakirja -nimitys liitetään nuorisokirjoihin, joissa poika on päähenkilönä tai joissa kuvataan poikia oletetusti kiinnostavia asioita. Pääosassa on toiminnallisuus, mikä on myös Janne-kirjoissa kantavana elementtinä (Kuivasmäki & Heiskanen-Mäkelä 1990, 81). Janne-kirjat noudattavat myös sarjakirjoille tyypillistä konventiota, johon Kaisu Rättyän mukaan kuuluu muun muassa, etteivät henkilöahmot juurikaan kehity iällisesti tai sisäisesti sarjan kuluessa. Sarjakirjoille on ominaista myös sarjan eri osien yhtenäinen ulkoasu sekä nimi. (Rättyä 1997, 7–8.) Myös Mirkka-sarja noudattaa tyttökirjallisuuden konventioita kapeine teemoineen ja turvallisine päähenkilöineen (Havaste 2001, 160–161). Sarjakirjaominaisuuksiltaan se eroaa Janne-sarjasta kuitenkin siinä kohdin, että päähenkilö Mirkka vanhenee sarjan myötä ja lopulta sarjassa keskitytäänkin enemmän Mirkan pikkusiskoon Masaan ja tämän aikuiseksi kasvamiseen.

SE SUURI ERO?

Yksi poikatyön hahmon mahdollistava tekijä on sukupuolen ja sukupuolieron käsite. Yhteiskunnassamme ja kulttuurissamme vallitseva ajattelutapa, joka jakaa ihmiset kahdeksi eri sukupuolta olevaksi ryhmäksi, muokkaa käytännössä toimintaamme ja ajatteluamme lähes kaikilla elämämme osa-alueilla. Toinen keskeisesti käyttämäni käsite, joka liittyy oleellisesti sukupuolieron tuottamiseen ja ylläpitoon, on heteronormatiivisuus. Lähden sukupuolieron kohdalla siitä, että se on monitasoisten yhteiskunnallisten, historiallisten sekä biologisten rakenteiden kautta tuotettu konstruktio. Judith Butler esittää teoksessaan *Gender Trouble* (1990) ajatuksen sukupuolen performatiivisuudesta. Sukupuolta tuotetaan Butlerin mukaan toiston ja esittämisen kautta, eikä sukupuoli Butlerin ajattelutavassa taivu tiukkaan kahtiajakoon. Lähtökohtanani onkin tarkastella poikatyttöyttä butlerilaisesti ajateltuna konstruktiona, jota rakennetaan performatiivisesti, lainaten ja toistaen tiettyyn sukupuoleen liitettyjä piirteitä ja toimintatapoja.

Sukupuoli on yksilöä ehkä eniten määrittävä tekijä. Me määrittelemme tapaamamme ihmiset oitis joko miehiksi tai naisiksi. Tuija Pulkkinen (1998) käsittelee monitasoisesti teoksessaan *Postmoderni politiikan filosofia* sukupuolta, sen määrittelyä ja tuottamista sekä prosessiin liittyvää ja siitä seuraavaa valtaa. Kasvamme kulttuurissa, joka on täynnä normeja ja instituutioita, joiden myötä on mahdollista tehdä ero naisten ja miesten välille ja ylläpitää tätä eroa. Kulttuurissamme tytöille ja pojille on määritelty eri leikit, tehtävät ja jopa tunne-elämä. (Pulkkinen 1998, 171). Mikäli sukupuolen määrittely ei onnistu, aiheuttaa se usein reaktion, joka voi vaihdella hämmennyksestä aina kauhistumiseen asti. Judith Butlerin (1990, 111) mukaan me tulemmekin tunnus-tetuiksi ihmisenä syntymämme jälkeen vasta kun kysymykseen ”onko se poika vai tyttö?” on vastattu. Näiden kahden sukupuolikategorian ulkopuolelle ei ole mahdollista jäädä (Butler 1990, 111).

Sukupuolieroa ja sukupuolten paikkaa ylläpidetään ja vahvistetaan yhteiskunnassamme heteronormatiivisten käytänteiden ja normien kautta. Heteronormatiivisuus tarkoittaa yhteiskunnassamme vallitsevaa ja sen läpäisevää

heteroseksuaalista järjestystä. Tämä järjestys määrittelee ihmiset ensisijaisesti heteroseksuaalisiksi ja yhteiskunnan heteroseksuaalisuuden kautta toimivaksi. Heteronormatiivisuuden käsite pohjautuu Judith Butlerin heteroseksuaalisen matriisin (ks. Butler 1990, 151 viite 6) ja heteroseksuaalisen hegemonian sekä Monique Wittigin (1992) heteroseksuaalisen sopimuksen käsitteisiin. Keskeistä sekä Butlerin että Wittigin käyttämissä käsitteissä on yhteiskuntaa järjestävään heteroseksuaalisuuteen liittyvä valta, joka jakaa ruumiit kahteen sukupuoleen ja mahdollistaa halun kohdistumisen kaksinapaisesti vain nainen-mies tai mies-nainen akselilla (Pulkkinen 1998, 179–180 sekä Koivunen 1996, 54). Marja Kaskisaaren (1995, 118) mukaan tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että naisena oleminen liitetään automaattisesti naisellisuuden vaatimukseen. Tiukan mies-nainen-jaottelun seurauksena myös valtakulttuurin ulkopuolella olevat sukupuolet, ruumiit ja halut jäävät huomaamatta. Heteroseksuaalisuus nähdään luonnollisena ja automaattisena osana ihmisyyttä ja siitä poikkeaminen nähdään ei-luonnollisena. (Pulkkinen 1998, 179–180).

Jukka Lehtonen on päätenyt käyttämään heteronormatiivisuuden käsitettä tutkimuksessaan *Seksuaalisuus ja sukupuoli koulussa*, sillä hän näkee käsitteen vähemmän pakottavana ja vähemmän teoriaperinnön painolastia mukanaan raahaavana kuin sukupuoli-järjestelmän ja heteroseksuaalisen matriisin käsitteet (Lehtonen 2003, 31–32). Heteronormatiivisuutta tutkimalla on Lehtosen mielestä mahdollista tutkia sitä ajattelumallia, joka heijastuu instituutioihin ja käytäntöihin, jotka esittävät heteroseksuaalisen maskuliinisuuden tai feminiinisuuden ainoana oikeana tapana olla ihminen (Lehtonen 2003, 32). Itse koen heteronormatiivisuuden käsitteen Lehtosen tapaan laajemmin heteroseksuaalista valtaa koskevaksi ja siten tutkimukseeni paremmin soveltuvaksi.

POIKATYTTÖN MONINAINEN HAHMO

Poikatyttöhahmoja on esiintynyt nuorten kirjallisuudessa ainakin 1800-luvulta lähtien ja tunnetuin hahmo lienee Alcotin Pikku naisia teoksen Jo March (Lappalainen 2000, 318). 1990-luvulla Suomessa on tehty muutamia poikatyttöyttä sivuavia opinnäytetöitä. Jaana Arvonen mm. käsittelee 1999 Turun yliopiston

pro gradu -tutkielmassaan ihmissuhdekuvausta Janne- ja Mirkka-kirjoissa. Työssään hän kyllä kiinnittää huomiota teoksissa oleviin poikatyttöhahmoihin, mutta ei problematisoi niitä sen enempää (Arvonen 1999). Yhteistä eri aikakausien poikatyttöille on kuitenkin ollut se, että poikatyttöys ei ole tila johon jäädään, vaan jotain josta kasvetaan ulos. Käytännössä rasavilli poikatyttö on kesytetty avioliiton satamaan, hän jos ylipäättään edes kasvaa isoksi kertomuksen puitteissa. Poikatyttöys on siis näyttäytynyt vain välivaiheena ennen naisen perinteiseksi katsotun roolin ja identiteetin sisäistämistä.

Useimmiten poikatyttöys nähdään valintana ja erityisesti kapinointina ahdasta naisen roolia vastaan (Lappalainen 2000, 318). Kapinoivaan poikatyttöyteen liitetään monesti myös ajatus siitä, että poikatyttö haluaisi oikeastaan olla poika. Kaisu Rättyä (1997, 60) puhuu identiteettiristiriidasta, joka on pulpahdellut esiin nuorisokirjoissa Enid Blytonin Pauli/Paula -hahmosta lähtien. Rättyä näkee miehisen mallin mukaan käyttäytymisen haluna olla poika. Marja Kaskisaaren mielestä poikatyttö ei ole vain pojaksi sosiaalistunut tyttö, vaan tyttö, joka haluaa olla sekä tyttö että poika. Poikatyttössä mahdollistuisi täten Kaskisaaren mukaan ajatus kaikkivoipaisuudesta sekä tyttönä että poikana. (Kaskisaari 1995, 122–123.)¹

Suomalaisen kirjallisuuden klassisimpia poikatyttöjä on Liisa-hahmo, joka esiintyy useissa Teuvo Pakkalan teoksissa, muun muassa Lapsia-kokoelman (1895) novellissa Poikatyttö:

Hän tapasi Mikon, tuuppasi hänet silmälleen hietikkoon ja leipoi siihen miestä, joka räähkyi pahasti.

- Teetkö vasta ilkeyttä? uteli Liisa ja vannotti moneen kertaan poikaa, joka vannoi, mitä vain Liisa vannotti. – No sillä puhein pääset, vaan varo tekemästä!

Itkeä nyhertäen lähti Mikko kävelemään. Mutta Heikin luo ja mielestään tarpeeksi etäälle päästyään hän kääntyi ja huusi:

- Karhumaija! Poikatyttö! Litulatu!...Ja molemmat alkoivat viskellä kivillä. (Pakkala 1895/1954, 219)

Poikatyttöyttä ei siis katsota, ainakaan poikien taholta, positiiviseksi ominaisuudeksi. Liisa saa osakseen solvauksia ja poikatyttöys erottaa Liisan selvästi muista tytöistä. Fyysisyyttä ja etenkin itsensä puolustamista poikia vastaan ei nähdä tytölle soveliaana toimintana. Liisa-nimiseen rempseään tyttöön liitetään

nimitys poikatyttö tämän käytöksen perusteella, Liisan ulkonäköä novellissa ei lukijalle juurikaan kuvata.

Poikatyöksi kutsutaan yleensä tyttöä, joka on toiminnaltaan ja/tai ulkoiselta olemukseltaan maskuliininen. Hän saattaa harrastaa miehisiksi katsottuja asioita sekä viihtyä paremmin poikien kuin tyttöjen joukossa. Ulkonäöllisesti poikatyttö saattaa muistuttaa nuorta poikaa ja poikatyttöön liittyykin usein mielikuva androgyynisestä tytöstä (Kaskisaari 1995, 121). Boel Westin pohtii artikkelissaan "The androgynous female – (or Orlando inverted)" poikatyttöä piirteitä ja androgyniaa. Westin kysyy miksi kertomusten naishenkilöt puetaan miesten vaatteisiin ja pistetään esittämään miehiä (Westin 1998, 94). Yksi vastaus tähän on Westinin mukaan, että mieheksi pukeutuminen on taannut naisille suuremman vapauden sekä mahdollisuuden toimia alueilla, joilla naisen ei olisi muuten mahdollista toimia (Westin 1998, 96–97).

Esimerkkinä androgyynisestä hahmosta nykykirjallisuudessa toimii Taru Mäkisen Jade-etsiväsarja, jonka päähenkilöä Janni pukeutuu Jadeksi lähtiessään selvittämään rikoksia (Rättyä 1997, 40). Janni/Jade-hahmo hyödyntää mieheksi pukeutumisen tuomaa vapautta sekä osoittaa sukupuolten moninaisuuden yhdessä ihmisessä. Mielenkiintoista Jannin/Jaden hahmossa on se, ettei tämä voi olla samaan aikaan sekä Janni (tyttö) että Jade (poika) vaan henkilöahmon eri puolien "eheyttäminen" yhdeksi (naiseksi) tapahtuu lopussa romanttisen rakkauden kautta (Lappalainen 2000, 319–321). Sukupuolien sulautumista androgyynisessä mielessä ei siis tapahdu, mutta Mäkisen luoma hahmo haastaa kuitenkin tiukan kaksijakoisen sukupuolikäsityksen. Androgynian yhdistäminen poikatyttö hahmoon nostaa esiin kysymyksen voivatko androgynia ja poikatyttöys olla sama asia? Androgynia usein ymmärretään naisen ja miehen sulautumiskohtana (esim. Westin 1998, 95). Itse näen, että poikatyttö hahmo ei ole pelkästään androgyyninen, sillä poikatyttö ei pyri häivyttämään tai sulauttamaan sukupuolen merkkejä, mistä androgyniassa on kyse. Sen sijaan poikatyttö korostaa ja toistaa miessukupuoleen liitettjä piirteitä. Androgynia sukupuoli-kategorioita haastavana ilmiönä liittyy kuitenkin olennaisesti poikatyttöyteen ja näkyvin merkki siitä on hahmojen nimissä: ne ovat usein androgyynisiä kuten Jade, Maika ja Masa.

Poikatyttö-hahmo kantaa mukanaan kysymyksen myös siitä, missä ovat kaikki tyttöpojat? Reippaat poikatyötöt ovat jo kauan kelvanneet nuorten (tai tyttöjen) kirjojen päähenkilöiksi, mutta feminiinisiä piirteitä omaavia tai tyttöjen jutuista kiinnostuneita poikia ei nuorten kirjallisuudessa juuri näy. Marja Kaskisaari (1995, 118) huomauttaakin osuvasti, että vain tytöistä puhutaan poikatyttöinä. Pojista sen sijaan ei puhuta tyttöpoikina. Naisen sukupuolella kun ei tunnu olevan mitään, mikä saisi pojat tavoittelemaan tyttöyttä. Tämä ilmiö peilaa mielestäni suoraan heteronormatiivisen yhteiskunnan arvomaailmaa, jossa maskuliininen toiminta ja oleminen arvotetaan feminiinistä paremmaksi. Onneksi merkkejä asenneilmaston muuttumisesta ja sukupuolinormien murtumisesta myös poikien kohdalla on nähtävissä kuten esimerkiksi edellä mainitun Lehtisen *Roskisprinssi*-teoksen Jed-hahmon kohdalla².

MAIKA JA MASA: KUINKA POIKATYTTÖ TEHDÄÄN

Janne ja tyrmäävä maalitykki -kirjan päähenkilö on kymmenvuotias Janne. Kerronta tapahtuu kolmannessa persoonassa, mutta tapahtumien näkökulma on Jannen. Jannen perhe on sinänsä perinteinen ydinperhe kaksine lapsineen ja omakotitaloineen, mutta vanhempien roolit ovat modernisti vaihtuneet: äiti on oopperalaulaja ja työmatkojen takia paljon poissa kotoa. Jannen isä taas harjoittaa kotona eläinlääkärin ammattia. *Janne ja tyrmäävä maalitykki* -kirjassa koulun opettaja järjestää kesälomalla luokkien välille jalkapalloturnauksen. Janne ja hänen (miespuoliset) luokkakaverinsa päättävät voittaa pokaalin itselleen, mutta ongelmia syntyy siinä vaiheessa kun luokan tytöt haluavat osallistua turnaukseen. Koska Jannen ja kavereiden joukkue on vajaa, on heidän hyväksyttävä tytöt mukaan peliin voidakseen osallistua. Urheilu on tunnetusti miehiseksi luettu alue ja toimiikin *Janne ja tyrmäävä maalitykki* -kirjassa mielenkiintoisena kontekstina poikatyttöhahmon ja siten myös sukupuoliroolien ja sukupuolieron tarkastelemiselle. Teoksessa poikien ja tyttöjen välisiä rajoja astuu rikkomaan Maika-niminen poikatyttö.

Mirkka-sarjan ensimmäisessä teoksessa *Mirkka ja riparikesä* rippikouluikäinen Mirkka saa naapurikseen Juuson, johon hän tutustuu vähitellen. Mirkka-

kirjojen perhe on idyllinen: äiti, isä, pikkusisko, kissa ja koira, jotka asuvat puutalossa Voikukkatiellä. Mirkan noin kymmenvuotias pikkusisko Masa on esillä teoksessa suhteellisen paljon. Myös *Mirkka ja riparikesä* -kirjassa poikatyttöys yhdistyy urheiluun eli partioon ja jalkapalloon. Siilitukkainen Masa on liittynyt Aavikkokettujen vartioon voidakseen osallistua leirille ja pelata jalkapalloa poikien kanssa. Niin Masan kaverit kuin hänen perheensäkin ovat tietämättömiä tästä ja Masa meneekin poikana täydestä.

VAATTEET JA SUKUPUOLI

Molemmissa Lehtisen teoksissa poikatyttöhahmot ovat sekä ulkonäöltään että käytökseltään hyvin maskuliinisia. Poikamaista ulkonäköä Maika ja Masa korostavat käyttämällä poikien vaatteita. Vaatteet ovatkin yksi keskeinen poikatyttöyteen liittyvä seikka. Vaatteiden avulla ihmiset viestittävät sukupuoltaan ja tekevät sitä selväksi muille ihmisille. Judith Butlerin (1990, 25) mukaan sukupuoli tuotetaan imitoimalla sukupuolelle tyypillisiä eleitä. Vaatteilla siis esitetään ja tehdään sukupuolta. Pulkkinen (1998, 183) toteaa ristiinpukeutumisesta, että juuri esitetyn sukupuolen kulttuurillisten symbolien käyttäminen paljastaa niiden konstruktivisuuden ja tuo esille sukupuolen performatiivisuuden.

Maikan pukeutumista poikien vaatteisiin ei varsinaisesti kuvata. Jannen törmätessä mekkoon pukeutuneeseen Maikaan käy kuitenkin selväksi, ettei mekko ole Maikan normaali asuste. Tapaaminen hametta käyttävän Maikan kanssa hämmentääkin Jannea:

Maikalla oli yllään valkoinen lyhyt mekko, jaloissa sandaalit joiden korot lisäsivät sen pituutta kymmenen senttiä. Sillä oli mielettömän pitkät jalat muutenkin. Se näytti vähintään 14-vuotiaalta. Tyrmäävältä, mutta eri lailla kuin ennen. Ehkä se oli pahasti sairas, kun se oli pukeutunut tytöksi.

- Otan osaa, Janne sanoi kohteliaasti.
- Miksi? Maika tivahti.
- Sulla ei tunnu olevan kaikki reilassa.
- Ei taatusti ole. Mulla on ongelma nimeltä Liinu, Tiinu ja Leenu, Maika sanoi ja katsoi Jannea alaspäin tuimasti. (JTM, 149)

Maikaa itseään sen sijaan ei näytä häiritsevän tyttöjen vaatteiden käyttäminen. Maikan kohdalla kyse on sekä mieheen että naiseen liitettyjen piirteiden toistosta

ja varioimisesta. Tuija Pulkkinen ehdottaa, että ristiin pukeutuvan henkilön voisi nähdä omaavan identiteetin, joka poikkeaa sekä miehen että naisen identiteetistä (Pulkkinen 1998, 182). Poikatyttö voisi olla tai poikatyöllä voisi olla tällainen identiteetti, joka jää sukupuolien väliin tai on jopa niiden ulkopuolella. Aikaisemmin Jannen ihailu Maikaa kohtaan perustui tämän urheilullisten ja maskuliinisiksi luettujen piirteiden ja roolin toistoon. Jannen suhtautuminen Maikaan kuitenkin muuttuu tämän toistaessa yllättäen feminiiniseksi luettuja piirteitä käyttäessään mekkoa. Maika hyödyntää ja esittää sujuvasti kummallekin sukupuolelle varattuja piirteitä. Heteronormatiivisuutta tiukasti tukeva kahden sukupuolen järjestelmä sekoittuu Maikan ottaessa tilaa molemmilla alueilla.

Mirkan pikkusisko Masa taas suhtautuu tyttöjen vaatteiden käyttämiseen hyvin vastentahtoisesti. Naamiaisjuhlissa eteen tuleva hameen käyttäminen aiheuttaa Masassa lähinnä ahdistusta ja kohdistuu koko naiseksi kasvamisen vihaamiseen:

- Täällä ei ole mitään pojan asua, Masa vaikersi ja viskeli vaatteita pitkin vintin lattiaa.
 - Voit sä nyt kerran vuodessa pukeutua mekkoon, Mirkka sanoi ja ujutti pukua ylleen. – Mummin nimipäivien kunniaksi. Ei se sua tapa. Kuuletko sä?
 - Mistä sen tietää vaikka tappaisi, Masa urisi ja vilkaisi Mirkkaa. [...]
 - Kamala, Masa voihi aina vain. – Toi puku ei ole enää niin lontolla yläosasta sulla kuin ennen. Susta alkaa tulla *nainen!*
 - Mitä kamalaa siinä on? Mirkka virnuili Masalle, joka näytti puhkaistulta ilmapalloilta surressaan ajan kulua.
- Mä en tahdo kasvaa naiseksi, Masa ilmoitti ja kiskoi jalkoihinsa miesten pussihousuja. (MR, 82)

Tilanne muuttuu Masalle hyvin kiusalliseksi kun paikalle sattunut tuttavaperheen poika Sepe alkaa kiusoitella Masaa tämän hameesta. ”Ja sä näytät hameessa ihan posetiivarin apinalta, Sepe paukaisu heti takaisin. – Oikein Maissi Katarriinalta. Mekko kuule sopii sulle, kun sulla on tollaiset säihkysääret, Maissi Katarriina” (MR, 87–88). Suutuksissaan Masa nakkaakin hameen läheiseen järveen ja ryhtyy onkimaan.

Masan kohdalla naisten tamineisiin pukeutumiseen liittyvä tilanne tuo esille saman ilmiön kuin Maikan kohdalla: eri sukupuolille varattuja piirteitä ei ole

mahdollista sekoittaa keskenään ilman vallitsevan järjestyksen horjumista. Maikan ja Masan pukeutumista ja ulkonäköä määrittelevät ja kontrolloivat niminomaan kirjan pojat, jotka tekevät poikatyöstä joko pilkkaa tai eivät kykene suhtautumaan tämän ristiriitaiseen ulkoiseen olemukseen. Masan tapauksessa kirjan miespuolinen henkilö Sepe ylläpitää tehokkaasti sukupuolittunutta järjestystä haukkumalla ja katsomalla alaspäin mekkoon pukeutunutta Masaa. Naiseksi kasvaminen näyttäytyy Masalle nöyryytyksenä ja näin hän valitseekin mieluummin maskuliinisten piirteiden toistaminen.

HETEROPAKKO

Poikatyttöys tarjoaa nuorten kirjallisuudessa haasteen myös heteroseksuaalisuuteen perustuvalla yhteiskuntajärjestykselle. Poikatyttöahmoille onkin tyyppillistä, että he kasvavat ulos poikatyttöydestä ja viimeistään täysi-ikäisyyttä lähestyessään heidät kesytetään heteroseksuaaliseen suhteeseen (mm. Lappalainen 2000, 319-320). Poikatyttöä kuvaaminen ei-heteroseksuaalisena hahmona törmää nuorten kirjallisuudessa myös genre-ongelmaan: ei-heteroseksuaalisten identiteettien mahdollisuuden esille tuominen ei ylipäänsä ole nuorten kirjallisuudessa vielä kovin yleistä. Päivi Heikkilä-Halttunen toteaaakin artikkelissaan (2003, 87), että päähenkilöjä, jotka ovat tasapainossa ei-heteroseksuaalisen identiteettinsä kanssa ja toteuttavat sitä aktiivisesti, ei suomalaisessa nuorten kirjallisuudessa juurikaan ole.³ Myöskään perinteisestä perhekäsityksestä poikkeavia perheitä ei suomalaisesta nuorten kirjallisuudesta löydy. Vaikka avioero- ja uusioperheitä on ilmestynyt nuorten kirjojen sivuille tiiviiseen tahtiin, ei esimerkiksi kahden samaa sukupuolta olevan vanhemman ja lasten muodostamia perheitä suomalaisessa nuorten kirjallisuudessa ole tietääkseni vielä kuvattu⁴.

Varhaisnuorille suunnattujen kirjojen kohdalla tulee toki ottaa huomioon se, että lapsien katsotaan ala-asteiässä kaihtavan vastakkaista sukupuolta ja muodostavan vain homososiaalisia ryhmiä, eli sellaisia ryhmiä, joissa on ainoastaan samaa sukupuolta olevia jäseniä (Walhström 1980, 93-95). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö varhaisnuorille suunnatussa kirjallisuudessaakin

olisi viitteitä ihastumisesta. Varhaisnuorille suunnatuissa kirjoissa, kuten *Janne ja tyrmäävä maalitykki* -kirjassa, ihastuminen kuvataan mahdolliseksi. Se on kuitenkin mahdollista vain eri sukupuolta olevien välillä, eikä edes viitteitä muista vaihtoehdoista anneta. Siten viattomaltakin tuntuvat ihastumisen ja "ei-tykkäämisen" kuvaukset nuortenkirjoissa näyttäytyvät heteronormatiivisuutta tukevin ja kaikki vaihtoehdot "tykkäämisen" tavat poissulkevin.

Jannen suhtautuminen Maikaan onkin ristiriitaista. Toisaalta hän ihailee Maikaa ja rakentaa itselleen samanlaisen pyörän kuin Maikalla on. Muut lapset kiusaavatkin Jannea välillä siitä, että hän olisi ihastunut Maikaan. Maikan ihaileminen onkin tulkittavissa ehkä enemmänkin toverilliseksi, eikä Janne ehdottomasti voi kuvitellakaan tekevänsä samoja asioita Maikan kuin muiden tyttöjen kanssa.

- Sä voit mennä vaikka Maikan kanssa juhannuslavalle, Pete härnäsi. - Pikkupyörillä.
- Maikan, Janne puhahti. - En ikinä. Mutta johonkin motocross tapahtumaan mä voisin lähteäkin. (JTM, 118)

Maika näyttäytyykin Jannen mielestä jätkänä muiden joukossa. Jannen ja Maikan välisessä suhteessa esitetään toisaalta romanttisen sävyn mahdollisuus, mutta toisaalta Janne tyrmää ajatuksen tykästymisestä. Janne valitsee ikään kuin homososiaalisen vaihtoehdon, missä hänellä on mahdollisuus säilyttää Maikan ystävyys suhtautumalla tähän yhtenä jätkistä.

Sari Näre (1992, 34) esittää, että tullakseen vakavasti otetuksi tytöt ottavat usein poikatyön roolin ja siten deseksualisoivat itsensä. Poikamaisten piirteidensä ansiosta poikatyttöön suhtaudutaan enemmän poikana kuin tyttönä. Liika maskuliinisuus merkitsee naiselle usein yhtä kuin olla seksuaalisessa mielessä läpinäkyvä miehelle. Poikatyttö näyttäytyykin usein tähän tapaan deseksualisoituneena. Itse väittäisin, että poikatyttöys voi olla myös aivan tarkoituksellista heteronormatiivisuuden ulkopuolelle jättäytymistä. Poikatyttö on ollut aina myös lesbon stereotyyppin edustaja (Kaskisaari 1995, 121–122) ja sellaisena sillä on ollut myös vahva seksuaalinen merkitys, tosin ei miehille. Kuten nuorten kirjoissa yleensä, myös Janne-kirjoissa hetero-oletus on normina: ihastuminen liitetään eri sukupuolta olevien välillä tapahtuvaksi. Toisaalta Jannen suhtautu-

minen Maikaan on deseksualisoiva: hän ei kykene ajattelemaan, että Maikasta olisi mahdollista kiinnostua heteroseksuaalisen normiston puitteissa siten kuin muista kirjan tytöistä. Poikatyttöyttä ei pidä kuitenkaan mieltää heteroutta poisulkevaksi, mielestäni pitäisi ennemminkin kysyä, miksi maskuliininen nainen mielletään deseksualisoituneeksi?

POIKATYTTÖN REVIIRI

Marja Kaskisaaren mukaan poikatyttö pääsee osalliseksi maskuliinisten ominaisuuksien arvostuksesta. Ominaisuudet eivät ole kuitenkaan naiseen liitettyjä arvostettuja ominaisuuksia vaan miesten ominaisuuksia. (Kaskisaari 1995, 124). Poikatyttö arvotetaan poikien keskuudessa vakavammin otettavaksi ja siten paremmaksi kuin tavalliset tytöt. Näin menettelevät myös *Janne ja tyrmäävä maalitykki* -kirjan pojat. Poikatyttöys kertoo osaltaan pojille ja tytöille asetetuista erilaisista roolijaoista. Konkreettisesti tämä tapahtuu juuri kieltojen ja poikien ja tyttöjen roolien vastakkainasettelujen kautta. Tarjotut leikit, lelut ja valittu pukeutuminen ovat myös näkyviä merkkejä naisten ja miesten maailmojen erillään pitämisestä (Kaskisaari 1995, 124).

Janne ja tyrmäävä maalitykki -teoksessa pojat pitävät yllä selkeästi sukupuoleen perustuvaa valtaa. Tytöille ei haluttasi antaa mahdollisuutta poikien miehiseksi nimeämällä alueilla. Jalkapallopele näyttäytyy *Janne ja tyrmäävä maalitykki* -kirjassa mielestäni sukupuolten taistelukenttänä. Pojat määrittelevät pitkälti sen, mihin tytöistä on ja mille alueelle he saavat tulla. Poikien mielestä jalkapallo osoittautuu nimenomaan miehiseksi alueeksi, jonne tytöillä ei ole asiaa sukupuolensa takia. Pojat olettavatkin tyttöjen olevan kiinnostuneita lähinnä pelipaitojen väreistä.

Värianalyysi? Janne ja Pete katsoivat merkitsevästi toisiaan. Selvästikin tytöt olivat vailla aivoanalyysia. Toisaalta oli hyvä, että ne alkoivat kinata keskenään. Parhaassa tapauksessa ne suuttuisivat toisilleen niin verisesti, että eivät enää tahtoisivat olla yhteistyössä ja jäisivät pois joukkueesta.

- Turkoosi olisi kiva väri, Kankkusen Aku sanoi varomattomasti.
- Turkoosi! tytöt ulvahtivat. – Se on sairas väri!
- Turkoosi olisi kiva, Arto tuki veljeään. (JTM, 24)

Pojat eivät itse riko sukupuolille asetettuja rajoja osallistumalla esimerkiksi johonkin tyttömäiseksi luokiteltavaan toimintaan ja he arvottavatkin feminiinisiksi katsottuja piirteitä negatiivisesti. Myös poikatyttöjen suhtautuminen tyttöjen puuhiin on negatiivista. Masa suhtautuu neulomiseen hyvinkin kauhistuneesti: "Mä – neuloisin! Masa sanoi järkyttyneenä. – *Neuloisin!*" (MR, 147). Maikalla taas on hyvin selvät mielipiteet keittiötöistä:

- Missä välissä sä oikein ehdit keitellä nekkuja partion myyjäisiä varten? Janne ihmetteli.
- Keitellä? Nekkujat?! Mä en kuule kauhaan tartu, Maika tuohtui. – Ne on eri mimmit kun kokkaa ja hoosaa siilien takia. (JTM, 87)

Sekä Masa että Maika siis välttävät feminiiniseksi katsottuja alueita, mutta toimivat sujuvasti poikien alueella, kuten jalkapallossa. He saavat osakseen poikien taholta kunnioitusta ja ihailua, mutta ihailu kohdistuu vain maskuliinisiin piirteisiin ja toimintaan. Maika toimii myös itse muiden tyttöjen määrittelijänä toistaen siten poikien suhtautumistapaa:

Teillä on aika surkea jengi, Maika hymyili tyytyväisenä. – Mä seurasin kerran sivusta teidän harkkoja. Ne mummut on ihan kahjoja. Jokaisella kaksi vasenta jalkaa, eikä pelisilmästä tietoaakaan. Mua puistatti katsoa niin avuttomia otuksia. (JTM, 70)

Mirkka ja riparikesä -kirjan Masa hyödyntää mahdollisuuden liikkua poikien alueelle. Masa liittyy poikien vartioon ja pääsee siten mukaan leirille:

- Aavikon Ketut on uroskettuja, Juuso täydensi Mirkan puheen.
 - Upi!!! Masa karjui silloin niin että metsä raikui.
- Upi? Sen kanssahan Masa oli soitellut joskus, Mirkka muisti [...] Ja hän kun oli koko ajan uskonut, että Upi oli lyhenne vaikka Ullasta. Voi Masa, Mirkka ajatteli ja puri huultaan ettei olisi alkanut nauraa rätkättää niin että Masa olisi kuullut. Masa oli harkinnut kaiken tarkkaan tukkaa myöten ja jymäyttännyt vähän jokaista. Kotiväkeä ja eritoten noita Aavikon Kettuja. Eivät ne ikinä olisi ottaneet Masaa mukaan, jos olisivat tienneet että tämä oli tyttö. Eikä Masa varmaan ollut suoraan valehdellut kenellekään, Mirkka arvasi myös. Se ei kuulunut Masan tapoihin. Masa vain oli jättänyt korjaamatta väärinkäsitykset. (MR, 165)

Masan isosiskon Mirkan mielestä Masan toiminta on hieman kyseenalaista ja Mirkka pohtiikin vanhempiensa reaktiota asiaan. Vanhemmat suuttuvat ensin,

mutta perheen isä arvelee lopulta tilanteesta: "[...] siinä olisi rangaistusta kerrakseen, kun niille Aavikon Ketuille lopulta selviäisi että Masa oli tyttö. Ne eivät taatusti hetkeen anteeksi antaisi, ja Masa kokisi karvaasti nahoissaan, mitä oli kun ystävä käänsi selän." (MR, 172).

Masan ei olisi tyttönä ollut mahdollista osallistua Aavikon Kettujen leirille ja pelata jalkapalloa muiden poikien kanssa. *Mirkka ja riparikesä* -kirja välittää näin lukijoilleen viestin: miesten joukossa ei ole tilaa naisille. Isän kommentti antaa myös olettaa, että Masan tähänastiset parhaat kaverit saattaisivat ehkä kääntää hänelle selkänsä Masan paljastuttua tytöksi. Masan paljastuminen tytöksi olisi siis näin ollen hänen miespuolisille tovereilleen jonkinlainen nöyryytys: petos tiukasti homososiaalisessa yhteisössä. Judith Butlerin (1990, 140) mukaan heteroseksuaalisuuteen perustuva järjestelmä pysyy pystyssä siten, että sen sääntöjä rikkovaa yksilöä rankaistetaan yhteisöllisesti. Rikkomisella Butler tarkoittaa esimerkiksi sitä, että yksilö epäonnistuu tekemään tai esittämään sukupuoltaan oikein. Masan kokema häpeä hänen "oikean" sukupuolensa paljastuessa sekä hänen isänsä kommentit käyvätkin esimerkistä, jossa yksilöä rankaistetaan sukupuolinormien ylittämisestä.

POIKATYTÖN PAIKKA

Mitä sukupuoli loppujen lopuksi on? Judith Butler (1990, 140) ymmärtää sukupuolen muuttuvana ja jatkuvasti rakentuvana identiteettinä, joka rakentuu erilaisten tyylien, kehojen ja ilmaisujen kautta esittämällä. Täten sukupuoli ei kiinnity pelkästään biologiaan tai sosiaalisiin järjestelmiin vaan se voidaan nähdä liikkuvana yhdistelmänä eri olemisen tasoja ja tapoja. Haluaisin nähdä poikatyössä tämän mahdollisuuden. Kaisa Rättyän (1997, 33) mukaan "Masa ei osaa omaksua tytön roolia vaan elää kaksoiselämää poikana kodin ulkopuolella". Rättyän väittäjä tukee vakiintunutta ajatusta poikatyttyöydestä nuoruuteen liittyvänä tilana, josta kasvetaan ulos.

Mielestäni niin Masa kuin Maikakaan eivät elä kaksoiselämää tai halua pojaksi vaan toteuttavat itseään yli heteronormatiivisuuden tiukkojen sukupuoli-rajojen. Vaikka poikatyttyö on nähty usein androgyynisenä hahmona, Maika ja

Masa eivät ole androgyynejä siltä osin, että he eivät ensisijaisesti pyri häivyttämään tai sulauttamaan eri sukupuolien piirteitä. Sen sijaan Maika ja Masa ottavat käyttöönsä ja korostavat maskuliiniseksi katsottuja piirteitä tuottaen täten sukupuolen, joka mahdollistaa toimimisen moninaisilla alueilla. Masan partiopoikarooli menee ympäröiviin ihmisiin täydestä ja paljastaa samalla, että sukupuoli voi koostua tietyistä uskottavista eleistä kuten siilitukasta ja jalkapallonpelaustaidosta. Maika taas ei rakenna identiteettiään yksiselitteisesti vain maskuliiniseksi luettujen piirteiden varaan vaan viihtyy myös mekossa.

Vaikka Maikan ja Masan poikatyttöys rakentuu hieman eri tavoin, yhdistää heitä kuitenkin yksi tekijä: ympäristön suhtautuminen heihin. Poikatyttö hahmolle sallitaan enemmän vapautta (ainakin fyysistä) kuin muille tyttöahmoille. Toisaalta vapaus liittyy maskuliinisiin piirteisiin. Eri sukupuoliin liitettyjen piirteiden yhdisteleminen hämmentää kirjojen muita hahmoja. Janne hämmentyy nähdessään Maikan hameessa, sillä hän liittää Maikaan vain maskuliinisia piirteitä. Sukupuolille varattuja piirteitä tai erilaisia sukupuolia ei voida siis nähdä samassa yksilössä ja täten ylläpidetään kategorista sukupuoliajattelua. Tyttöjen ja poikien alueiden ja leikkien erillisuus näyttäytyy selkeänä. Poikatyttöä arvostetaan ja hän toimii aktiivisesti alueilla, jossa tyttöahmojen on vaikeaa saada toiminnalleen arvostusta. Poikatyttöä kautta käy myös selväksi se, että maskuliiniseksi katsottuja piirteitä ja toimintaa arvostetaan yhä feminiinistä paremmaksi. Poikatyttö saa osakseen arvostusta juuri siksi, että hän ei ole feminiininen. Myöskään poikatyttö itse, sen paremmin Masa kuin Maikakaan, ei tieten tahtoen toimisi feminiinisenä pidetyllä tavalla.

Palaan kanadalaisen Meredith Rogers Cherlandin ajatukseen sarjakirjojen sosiaalistavasta vaikutuksesta. Maika ja Masa seikkailevat perinteisiksi sarjakirjoiksi luokiteltavien kirjojen sivuilla. Riippumatta *Janne ja tyrmäävä maalitykki*- ja *Mirkka ja riparikesä* -kirjojen lukijakunnan sukupuolijakautumasta, kirjojen tarjoamat mahdollisuudet ilmentää sukupuolta sekä niissä esiintyvät sukupuoliroolit hämmästyttävät. Poikalukijoille suunnatussa *Janne ja tyrmäävä maalitykki* -kirjassa sukupuoli nähdäänkin erottavana tekijänä ja vain maskuliinisia piirteitä toistamalla voi saada arvostusta osakseen. *Mirkka ja riparikesä*-kirjan Masan taas oletetaan kasvavan ulos rasavilliyydestään, eikä hänen tapan-

sa ilmentää sukupuolta suhtauduta vakavasti. Poikatyön hahmo kuitenkin selkeästi häiritsee kirjoissa vallitsevaa heteronormatiivista järjestystä. Masa joutuu kokemaan rangaistuksen sukupuoli-identiteetillä leikkimisestä. Maikaan pojat taas suhtautuvat ristiriitaisesti ja hämmentyneesti.

Maika ja Masa voivat toimia Jo Marchin hahmon tapaan positiivisina roolimalleina ja näyttää, että tytönkin on lupa olla fyysinen, aktiivinen ja toimia miesten alueella. Kumpainkin Lehtisen poikatyöistä pitää kuitenkin yllä toimintansa kautta valtajärjestelmää, missä feminiinisyys ja maskuliinisuus katsotaan toisensa poissulkeviksi ja erillisiksi alueiksi. Mielestäni poikatyttöhahmo toimii tässä yhteydessä ennen kaikkea normien ja vallitsevien arvojen paljastajana. Poikatyön hahmon kautta on nähtävissä, missä määrin eri toiminta-alueet, tavat ja eleet ovat yhä sukupuolittuneita. Portista, josta kirjan tyttöhenkilö ei pääse, menee poikatyttö läpi leikiten maskuliinisten ominaisuuksiensa turvin. Mitä yhteiskunnassamme aliarvioidaan, sitä poikatyttö ei varmasti tee. Poikatyön hahmo tukee mielestäni myös ajatusta sukupuolen performatiivisuudesta. Poikatyttö luovii sukupuolikategorioiden kentällä lainaamalla ja esittämällä sukupuolten osia ja piirteitä. Hän pystyy huijaamaan esityksellään muita, mutta saattaa joutua myös lainaamiensa piirteiden vangiksi. Poikatyön olemassaolon mahdollistavat samat sopimukset ja käytänteet, jotka pitävät yllä heteronormatiivista yhteiskuntajärjestystä. Siten poikatyttö ei näyttäyty pelkästään vapauttavana tai vaihtoehtoisena hahmona vaan myös esimerkkinä vallitsevien käytänteiden kahlitsevuudesta ja niihin liittyvästä vallankäytöstä.

VIITTEET

¹ Kaskisaari viittaa Stephanie Castendykin tutkimukseen *A Psychoanalytic Account for Lesbianism*. 1992. *Feminist Review* 42. Autumn, 67–81.

² Onerva Kylmämettä-Kiiskan (1995, 224) mielestä Jed näyttäytyy mielenkiintoisena perinteisen patriarkaalisen normijärjestelmän valossa. Jed ei ole joko tai (maskuliininen/feminiininen) vaan sekä että yhdistäen sukupuolten erilaisia ominaisuuksia.

³ Käänteentekevä teos tällä saralla onkin vuonna 2000 ilmestynyt Salla Simukan esikoisteos *Kun enkelit katsovat muualle*, joka kertoo kahden tytön välisen rakkaustarinan vailla häpeän tai erilaisuuden tunteita (Heikkilä-Halttunen 2003, 87).

⁴ Ruotsissa on ilmestynyt mm. Anette Lundborgin & Mimmi Tollerup-Grkovicin kuvakirja *Malins mamma gifter sig med Lisa* (2002), joka käsittelee aihetta (Heikkilä-Halttunen 2003, 72).

PAINETUT LÄHTEET

- JTM = Lehtinen, T(uija). H. 1998: *Janne ja tyrmäävä maalitykki*. Helsinki: Otava.
 MR = Lehtinen, Tuija 1987/2000: Mirkka ja riparikesä. *Mirkka, melkein 16*. Helsinki: Otava.
- Butler, Judith 1990: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Cherland, Meredith Rogers 1994: *Private Practices. Girls Reading Fiction and Constructing Identity*. London: Taylor & Francis.
- Havaste, Paula 2001: Tuija Lehtinen. *Kotimaisia lasten- ja nuortenkirjailijoita 3*. Toim. Ismo Loivamaa. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi 2003: Suvaitsevaisuuden pinna kireällä? *Nuori kirjan peilissä. Nuorten romaani 2000-luvun taitteessa*. Toim. Päivi Heikkilä-Halttua & Kaisu Rättyä. Julkaisu nro. 30. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/ Nuorisotutkimusseura.
- Kaskisaari, Marja 1995: *Lesbokirja: Vieras, minä ja moderni*. Tampere: Vastapaino.
- Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne 1996: Kritiikki, visiot, muutos. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Koivunen, Anu 1996: *Sorto. Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Kuivasmäki, Riitta & Heiskanen-Mäkelä, Sirkka 1990: *Aakkoset: johdatus suomalaisen nuorisokirjallisuuden historiaan ja käsitteistöön*. 3. painos. Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisuja 12. Tampere: Nuorisokirjallisuuden Instituutti.
- Kylmämetsä-Kiiski, Onerva 1995: Kiitti, mulle riitti! Sankari miesidentiteettiä etsimässä Tuija Lehtisen nuorisoromaanissa Roskisprinssi. *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Taiteiden tutkimuksen laitos sarja A nro. 33. Turku: Turun yliopisto.
- Lappalainen, Päivi 2000: Yhdestä kahdeksi vai kahdesta yhdeksi? Tyttöjen sarjakirjat naiseuden neuvottelupaikkoina. *Populaarin luno – mediat ja arki*. Toim. Anu Koivunen & Susanna Paasonen & Mari Pajala. Taiteiden tutkimuksen laitos, mediatutkimus, sarja A, nro. 46. Turku: Turun yliopisto.
- Lehtonen, Jukka 2003: *Seksuaalisuus ja sukupuoli koulussa*. Julkaisu nro. 31. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/ Nuorisotutkimusseura.
- Nordling, Päivi 2001: *Kirjaseikkailu, Lasten- ja nuortenkirjallisuuden opas*. Toim. Tuula Korolainen. Helsinki: Tammi.
- Näre, Sari 1992: Liisa Älä! Älä! -maassa. Tyttöjen autonomian säätely. *Letit liehumaan*. Toim. Sari Näre & Jaana Lähteenmaa. Tietolipas 124. Tampere: SKS.
- Pakkala, Teuvo 1895/1954: Poikatyttö. *Valitut teokset*. Helsinki: Otava.
- Pulkkinen, Tuija 1998: *Postmodernin politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rättyä, Kaisu 1997. *Ratsaille ja seikkailuun. Suomalaisia nuorten sarjakirjoja*. Vantaa: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Walhström, Riitta 1980: Kasvuvuosien psyykinen kehitys. 1. painos. D: 12. Helsinki: Suomen kaupunkiliitto.

Westin, Boel 1998: The androgynous female – (or Orlando inverted) examples from Gripe, Stark, Wahl, Pohl. *Female/Male. Gender in Children's Literature. International symposium 1998 in Visby*. Visby: Baltic Centre for Writers and Translators.
Witting, Monique 1992: *The Straight Mind*. Boston: Beacon Press.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Arvonen, Jaana 1999: Ihastumisia ja vihastumisia. Ihmissuhdekuvaus Tuija Lehtisen Janne- ja Mirkka-kirjoissa. Sivuaineen Pro gradu-tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Turku: Turun yliopisto.
Lappalainen, Päivi 2001: Tyttökirjan lumo -luentosarja Turun yliopistossa kevätlukukaudella 2001.
Turun lasten- ja nuorten kirjasto 2002: Listausta lainatuimmista kirjoista 2001 (tietokanta).

Suvi Heinonen

”PIKKU KIRJAILIJATTARESTA” KIRJAILIJAKSI

Virva Seljan kirjallinen kehitys Rauha S. Virtasen Selja-sarjassa

Äkkiä hänen sormensa alkoivat syyhytä. Nyt juuri piti kirjoittaa jotakin, koettaa osasiko vielä. Hän nousi varovaisesti, sytytti kynttilän vuoteensa vieressä olevalle pikku pöydälle, haki vihon ja kynän. [...] Tarina alkoi dramaattisesti, nuori mies pelastaa palavasta talosta tytön, jolla on sysimustat silmät ja silkinhohtavat mustat kiharat. Virva pysähtyi hetkeksi noiden silkinhohtavien kiharoiden eteen ja epäröi. Hän oli kirjoittanut niistä jokaisessa jutussaan. Aina hän törmäsi joko mustaan tai kultaiseen tukkaan, silkkihiuksiin, sysimustiin silmiin tai helmenvalkoisiin hampaisiin... Hm, mutta sehän kuulosti niin upealta. Ja Virva jatkoi kursailematta: ”Vieraan tytön helmenvalkoiset hampaat loistivat hänen hymyillessään kiitokseksi pelastajalleen liekkien loimutessa heidän ympärillään...” (*Tapaamme Seljalla* = TaS 128–129)

Taiteellisesti lahjakas ja vilkkaalla mielikuvituksella varustettu tyttöahmo esiintyy varsin usein perinteisissä tyttökirjoissa. Rauha S. Virtasen Seljan sisarparvesta kertovassa tyttökirjasarjassa punatukkainen Virva Selja harrastaa kirjoittamista ja haaveilee kirjailijan urasta. Kunnianhimoisesti kirjoittava Virva linkittyy näin kiinteästi tyttökirjallisten hengenheimolaistensa ketjuun: esimerkiksi sellaiset klassiset tyttökirjallisuuden sankarittaret kuin L. M. Montgomeryn 1900-luvun alkupuolella ilmestyneiden Anna- ja Runotyttö-sarjojen Anna ja Emilia sekä L. M. Alcottin vuonna 1868 alkaneen Pikku naisia -sarjan Jo ovat kukin pyrkineet kirjallisuudelle uralle.

Rauha S. Virtasen tyttökirjasarja on viisiosainen. Sarja käsitti varsin pitkään neljä osaa. Ensimmäinen osa, *Seljan tytöt* (=ST), ilmestyi vuonna 1955. Sitä seurasivat jatko-osat *Tapaamme Seljalla* vuonna 1957, *Virva Seljan yksityisasia* (=VSY) vuonna 1960 sekä *Tuntematon Selja* (=TuS) vuonna 1964. Keväällä 2001 sarja sai lähes neljänkymmenen vuoden tauon jälkeen viidennen osan, *Seljalta maailman ääreen* (=SMÄ). Selja-sarjan neljässä ensimmäisessä osassa seurataan Seljan perheen neljän tyttären – Krisin, Margaritan, Virvan ja Dodon – vaiheita ja edesottamuksia muutamien vuosien kuluessa 1950-luvulla. Viimeisessä osassa eletään vuotta 1973 ja sisarukset ovat varttuneet aikuisiksi.

Seljan neljä eriluonteista sisarusta tarjoutuvat neljäksi varsin erilaiseksi naisellisuuden malliksi. Toisin sanoen sarja tarjoaa lukijalleen neljä erilaista samastumisen kohdetta, joista sopivimman tämä voi valikoida itse. Virva Seljan henkilöhahmossa kiteytyvät korosteisesti mielikuvituksen, taiteellisuuden ja luovuuden ulottuvuudet. Virvan minuus rakentuu ennen kaikkea hänen kirjoittamisensa ja sen kehittymisen prosessia myötäillen, ja tässä hänen mielikuvituksellaan on keskeinen sija – Virva siirtää satumaiset ja usein yltiöromanttiset kuvitelmansa mielestään paperille. Virvaan kohdistuva tyypillinen luonnehdinta sarjassa on esimerkiksi ”epäkäytännöllinen uneksija” (TuS 131) tai ”haaveellinen kuusitoistavuotias” (VSY 39). Virvan mielen lennokkuudesta kertovat hänen voimalliset tunne-elämyksensä: Virva voi olla vaipunut ”surkeuden pohjamutiin” (TaS 33), hän voi löytää arkisesta tapahtumasta ”outoa hurmiota, kuin järkyttävän näytelmän aiheuttamaa kiihtymystä” (ST 40) ja sisartensa elämää seuratessaan hän voi äkillisesti ”ihastua ajatukseen, että hänkin oli onnettomasti rakastunut” (ST 76).

Virvan luovuus kanavoituu kirjoittamiseen. Selja-sarjan neljässä ensimmäisessä osassa Virva on ”pikku kirjailijatar”, kynäilevä tyttö, joka haaveilee kirjailijan urasta. Hän kirjoittaa ahkerasti päiväkirjaa, satuja, novelleja ja runoja – pääasiassa mahtipontisen romanttista fiktiota, populaariksi viihteeksi luokiteltavaa, kielellisesti hyvin runsasta ja koristeellista kirjallisuutta. Viimeisessä osassa, *Seljalta maailman ääreen* -teoksessa, Virva on jo aikuinen ja itseään luovasti toteuttava, julkaiseva kirjailija. Siinä missä neljä ensimmäistä osaa kuvaa Virvan kirjallista kehitystä hyvinkin yksityiskohtaisesti, viimeinen osa ei kerro

kovinkaan tarkasti hänen myöhemmistä vaiheistaan. Kirjailijan ammatin lisäksi esille tulee vain, että Virva – toisin kuin sisarensa – ei ole mennyt naimisiin, vaan hän elää ”vanhanapiikana, kuten hän itse tilaansa luonnehti” (SMÄ 158).

Artikkelissani keskityn tarkastelemaan Virva Seljan henkilöahmoa ennen kaikkea hänen kirjoittamisensa kautta. Käsittelen sitä, millaisia arvoja ja merkityksiä tytön ja naisen taiteilijuudesta ja siihen pyrkimisestä Selja-sarjassa tuotetaan Virvan hahmon kautta. Artikkelini keskiössä on erityisesti se, miten Virva Seljan kirjallinen kehitys rakentuu sarjan teoksissa, eli miten kirjoittavasta työstä tulee kirjailija. Huomioni kiinnittyy siis ensisijaisesti Virvan taiteellisiin taipumuksiin ja siihen, miten hänen kirjalliset kutsumuksensa kypsyvät ja kiteytyvät lopulta taiteilijan uraksi.

Virvan kirjallinen kehitys linkittyy artikkelissani osaltaan myös laajempiin yhteyksiin. Koska Selja-sarja on tyttökirjasarja, Virva kirjoittavana tyttönä vertautuu muihin klassisten tyttökirjasarjojen kirjoittaviin tyttöhahmoihin sekä heidän kehitykseensä ja ratkaisuihinsa. Monet klassisten tyttökirjojen sankaritaret, Virvan kirjalliset edeltäjät, ovat kamppailleet erinäisten vaikeuksien kanssa pyrkiessään toteuttamaan luovuuttaan. Esimerkiksi *Pikku naisia* -teosta voidaan Elaine Showalterin mukaan lukea varsin onnistuneena kuvauksena juuri siitä, millaisten ongelmien edessä kirjoittava tyttö voi olla (Showalter 1991, 43–44). Tyttökirjallisuuden piiristä Virvan kirjoittamisen kysymys laajenee myös koskemaan kirjallisten naisten taiteilijuutta yleisemmällä tasolla. Mielenkiintoista on se, miten Virvan kirjallinen kehitys näyttäytyy osana kirjallisuusinstituutiota. Tällöin olennaiseksi kysymykseksi nousee se, mitä ja millaista on olla kirjoittava nainen kulttuurissamme, jossa ensisijaisesti miehet ovat määritelleet kirjallisen kentän rajaviivat ja jossa alkuvoimainen luovuus kytkeytyy miehiseksi ominaisuudeksi.

SELJA-SARJA TYTTÖKIRJASARJANA JA KEHITYSKERTOMUKSENA

Mary Ørvig tarkoittaa tyttökirjalla kirjallisuutta, joka on sisällöllisesti sukupuolisidonnaista ja jonka kustantamot suuntaavat suoraan teini-ikäisille tai hieman nuoremmille tyttölukijoille. Hän korostaa, että tyttöjen lukemista

ylipäättään tarkasteltaessa on tarpeen erottaa toisistaan varsinainen tyttökirja (*flickbok*) ja tyttöjen lukeminen (*flickläsning*) eli se kirjallisuus, jota tytöt lukevat. Tyttöjen lukeminen on tyttökirjoja avarampi käsite: tytöt ovat lukeneet laajassa mittakaavassa aikansa populaarikirjallisuutta, eivät siis ainoastaan tyttökirjallisuudeksi luokiteltavaa kirjallisuutta. (Ørvig 1988, 15–16.) Myös Boel Westin näkee tyttökirjallisuuden selkeästi sukupuolisidonnaisena kirjallisuutena. Hänen mukaansa tyttökirjat on kirjoitettu tytöille ja nuorille naisille, päähenkilönä on tyttö tai nuori nainen, kirjoittajina toimivat naiset ja kirjat rakentuvat feminiinisen näkökulman varaan. Keskeisiä aineksia kirjoissa ovat kasvu työstä naiseksi, rakkausproblematiikka sekä miehet, avioliitto, perhe ja koti. (Westin 1994, 10.)

Kun käsittelen Selja-sarjaa tyttökirjallisuutena, ymmärrän lajityypin Ørvigin ja Westinin tavoin kirjallisuutena, joka on hyvin sukupuolisidonnaista niin kirjoittajiensa, rakenteidensa kuin tematiikkansakin suhteen. Tähän liittyen on myös tärkeää huomata, että tyttökirjallisuus sijoittuu niin ikään kiinteästi nuorisokirjallisuuden laajalle kentälle. Tämä kenttä on ollut, kuten Beverly Lyon Clark toteaa, varsinkin 1900-luvulla voimallisesti juuri naisten hallussa. Naiset ovat niitä, jotka kirjoittavat, toimittavat, ostavat, lukevat ja opettavat nuorisokirjallisuutta. (Clark 1999, 2.)

Sarjana Selja-kirjat edustavat sarjakirjallisuuden yhtä muotoa, jatkokirjoja. Kaisu Rättyä erittelee sarjallisuutta kolmenlaisessa muodossa: varsinaisista sarjakirjoista voidaan erottaa jatkokirjat ja kustantajasarjat. Siinä missä sarjakirjoissa samat päähenkilöt seikkailevat kirjasta toiseen ilman mainittavaa fyysistä tai psyykkistä kehitystä (esimerkkinä Anni Polvan Tiina-kirjat), jatkokirjoissa päähenkilön tällaisella kehityksellä on keskeinen merkitys. Kustantajasarjat sisältävät samantyyppisiä eri kirjailijoiden kirjoittamia teoksia. Monet klassiset tyttökirjasarjat, kuten L. M. Montgomeryn Anna- ja Runotyttö-sarjat, linkittyvät tämän jaottelun perusteella jatkokirjoiksi. (Rättyä 1997, 7–9.) Luen Selja-kirjoja juuri jatkokirjoina ennen kaikkea siitä syystä, että henkilöhahmojen sisäinen ja ulkoinen kehitys ovat teoksissa merkittävässä asemassa. Tosin on luonnollisesti huomattava, kuten Päivi Lappalainen toteaa, että jaottelu sarja- ja jatkokirjan välillä ei suinkaan ole tyhjentävä, vaan se saattaa usein olla kuin veteen

piirretty viiva (Lappalainen 2000, 314).

Selja-sarjassa tyttökirjallisuuden keskeiset ainekset ja konventiot ovat voimakkaasti läsnä. Selja-kirjat siis muodostavat hyvin tyypillisen tyttökirja-sarjan, joka toimii selvässä vuorovaikutteisessa suhteessa lajityypin muihin edustajiin ja joka samalla liittyy kiinteästi tyttökirjojen jatkumoon, jossa samat ajattomat teemat toistuvat vuosikymmenestä toiseen. Päivi Heikkilä-Halttunen rinnastaakin sarjan suoraan samaan ikivihreään tyttökirjaperinteeseen kuin kansainväliset klassikot, esimerkiksi L. M. Montgomeryn Anna- ja Runotyttökirjat sekä Louisa M. Alcottin *Pikku naisia* -teoksen jatko-osineen (Heikkilä-Halttunen 1993, 12). Vuorovaikutteisuus ja dialogi tyttökirjallisuuden edustajien välillä pohjautuu osaltaan siihen, että tyttökirjallisuus ja itse asiassa koko nuorisorikirjallisuuden kenttä, kuten Maria Nikolajeva on esittänyt, rakentuu aikuisten kirjallisuutta voimakkaammin intertekstuaalisuuden, sääntöjen ja normien vaaraan (Nikolajeva 1992, 25).

Tytökirjallisuuden keskeisiä konventioita käsiteltäessä on toki huomattava, että tyttökirjallisuuden kenttä ei suinkaan ole staattinen (Westin 1994, 13). Vaikka tyttökirjallisuus noudattaakin pitkälti samanlaista tematiikkaa, lajin sisällä voi esiintyä huomattavaakin variaatiota. Ei ole myöskään mahdollista tai edes toivottavaa määrittää ylipäätään sarjakirjoja tavalla, joka käsittäisi kaikki tähän kategoriaan kuuluvat julkaistut teokset, kuten tytöille suunnattuja sarjakirjoja tarkastellut Sherrie A. Inness huomauttaa. Innessin mielestä onkin käyttökelpoisempaa osoittaa yleisiä suuntaviivoja, jotka ovat tyypillisiä tyttöjen sarjakirjoille, silläkin uhalla, että aina löytyy poikkeuksia. (Inness 1997, 3.)

Virvan kannalta merkityksellisimmäksi tyttökirjallisuuden ainekeksi Selja-sarjassa nousee hänen kehityksensä: Virva Selja varttuu sarjan kuluessa työstä aikuiseksi naiseksi, kirjoittavasta työstä kirjailijaksi. Boel Westin toteaaakin, että tyttökirjoja voidaan hyvin lukea juuri naisten kirjoittamina ja naista (tyttöä) kuvaavina kasvu- ja kehitysromaneina: tyttökirjallisuus kuvaa usein nuorten naisten askeleita koulutuksen, opintojen, työn ja ammatinvalinnan tiellä (Westin 1994, 13). On kuitenkin huomattava, että Virvan kehityskertomus ei seuraa perinteisen kehitysromaanin linjoja. Perinteinen kehitysromaanin, jonka juuret ulottuvat 1700-luvun Saksaan, pohjautuu valistuksen ajan idealistiseen tradi-

tioon, johon kytkeytyi vankka usko ihmisen täydellisyyteen ja historialliseen edistykseen. Samalla perinteisessä kehitysromaanissa korostui romanttinen usko yksilöön ja hänen kykyihinsä. Alun perin kehitysromaanin oli varsin miehinen romaanin laji, ja se keskittyi tematiikaltaan yksilön – miehen – minän etsintään sekä minän kehittymiseen ja kehittämiseen. (Abel, Hirsch & Langland 1983, 4–7.) Minän etsimiselle oli – ja on edelleen lajityypin piirissä – tyypillistä, että päähenkilö aloitti etsintäprosessin tietoisesti, ei sattumalta, ja lopullisena tavoitteena oli saavuttaa itsenäisyys (Trites 2000, 11).

Kehitysromaanin naisinen ilmentymä toimii varsin toisenlaisten sääntöjen ja normien perusteella kuin miehinen kantamuoto. Naisten kirjoittamissa ja naista kuvaavissa kehitysromaanissakin yksilön – naisen – minän etsinnän prosessi on toki keskeisellä sijalla, mutta se, miten tämä prosessi muotoutuu ja ennen kaikkea miten se päättyy, kuvataan usein varsin toisenlaisella tavalla. Siinä missä miehisessä kehitysromaanin miespuolisen päähenkilön kamppailu päättyy henkilökohtaisten elämäntavoitteiden ymmärtämiseen ja itsenäisyyteen, naista kuvaavan kehitysromaanin päähenkilön itsenäisyys tukahtuu usein siihen, että hän päätyy voivansa parhaiten toteuttaa itseään olemalla yhteydessä toisiin ihmisiin. Usein tällainen kehitysromaanin kulminoituu kuvaamaan sitä, miten sankaritar on saavuttanut pisteen, jossa voi hoivata toisia. (Abel, Hirsch & Langland 1983, 7, 10–11.)

Käytän kehitysromaanin ja kehityskertomuksen käsitteitä apuvälineinä kuvaamaan sitä, miten Virva Seljasta kasvaa ja kehittyy aikuinen, ennen kaikkea aikuinen kirjailija. Virvan kehityskertomuksen tulkinnan kannalta Seljasarjan luonne osoittautuu tosin hieman ongelmalliseksi, sillä monet Virvan kehityksen kannalta tärkeät vaiheet jäävät sarjassa pimentoon. Neljän ensimmäisen ja viidennen osan välinen syvä ajallinen kuilu sarjan sisäisessä maailmassa saa aikaan sen, että Virvan kehityskertomukseen liittyy viime kädessä avoimuuden ongelma. Toisaalta Virvan tulevaisuuden haaveet ja toiveet ovat selkeästi esillä sarjan ensimmäisestä osasta lähtien, ja Virvan kehitystä voi näin tarkastella kehitysromaanin – nimenomaan naisen kehitysromaanin – muotoon peilautuen. Virva varttuu tietoisena omista pyrkimyksistään ja saavuttaa unelmansa aikuisiällä.

VIRVA TAITEILIJANA – VIRVA KIRJAILIJANA

Virvan kehityskertomuksessa on olennaista se, että hän kehittyy ja kasvaa taiteilijuuteen, kirjailijaksi. Näin Virvan kehitystä voidaan lukea myös taiteilijaromaanin konventioiden valossa. Roberta Seelinger Tritesin mukaan taiteilijaromaani laajasti ymmärrettynä on kehitysromaanin alalaji, joka kuvaa nimenomaan taiteilijan kehitystä (Trites 1997, 64). Virvan tapauksessa taiteilijuuden ongelma kiteytyy ennen kaikkea siihen, millaista on olla naistaiteilija maailmassa, jossa taiteilijuus kytkeytyy pitkälti individuaalisen miehisen taiteilijaheeroksen ominaisuudeksi. Mielenkiintoisen ulottuvuuden tilanteeseen tuo se, että naisten kirjoittamia taiteilijaromaaneja, joissa esiintyvä taiteilija on nainen, on kirjoitettu huomattavan vähän kautta aikojen, kuten Linda Huf (1985, 1–2) huomauttaa. Samaan on kiinnittänyt huomiota L. M. Montgomeryn Runotyttö-sarjan kirjailijuuskysymystä tutkinut Eija Komu: kirjoittava nainen on vielä 1900-luvun alkupuolellakin ollut suhteellisen poikkeuksellinen hahmo (Komu 1995, 95). Virvan taiteilijuus, ja ennen kaikkea kirjailijuus, peilautuu siis mitä mielenkiintoisinta taustaa vasten.

Kehityskertomuksen sukupuolittuneet konventiot toteutuvat usein myös taiteilijaromaaneissa. Linda Hufin mukaan naistaiteilijan ja miestaiteilijan kokemukset taiteilijuudesta ovat varsin erilaisia. Lieneekin siis selvää, että naisten kirjoittamat taiteilijaromaanit eroavat huomattavasti miesten kirjoittamista taiteilijaromaaneista. (Huf 1985, 4.) Roberta Seelinger Tritesin mukaan taiteilijaromaaneissa keskeinen ero mies- ja naistaiteilijan välillä on se, että perinteinen miestaiteilija päättää hylätä yhteisönsä ja omistautua taiteelleen eristäytyen maailman tahraavilta vaikutuksilta, kun taas perinteisen naistaiteilijan kehitys kulminoituu yleensä siihen, että hän luopuu identiteetistään taiteilijana jonkin toisen – vaimon, äidin – identiteetin hyväksi (Trites 1997, 68).

Päivi Lappalainen on tuonut esille, että taiteilijaromaanin lajiluokituksessa on perinteisesti painotettu eksplisiittistä taiteilijuutta. Niin ikään autobiografisuus nähdään usein lajille ominaiseksi piirteeksi. Lappalaisen mukaan tällaisen lajiluokituksen rinnalle on kuitenkin mahdollista tuoda toisenlainen, tulkintaa painottava kategorisointi. Huolimatta ulkoisesta aiheesta ja tarinan eksplisiit-

tisestä kulusta monet romaanit ovat näin tulkittavissa luovuutta ja taiteen ehtoja pohtiviksi. (Lappalainen 1992, 75–76.) Ajattelen Virvan taiteilijakehitystä juuri tällaisen tulkinnallisuuden näkökulman kautta. Virvan kehitys taiteilijaksi, kirjailijaksi, on yksi Selja-sarjan neljän erilaisen sisaren elämänkaarista, ja juuri hänen kaarensa taiteilijuudella on keskeinen merkitys. Virvan kautta sarjassa voidaan tulkita pohdittavan luovuutta ja taiteilijuutta, ja näin on myös mielekästä ymmärtää Virvan kehityskertomus teoksessa juuri taiteilijakertomukseksi. Virvan kohdalla luovaan työhön, kirjoittamiseen, liittyvät aspektit läpäisevät koko sarjan. Hänen taiteilijakehityksensä linkittyy lähinnä hänen nuoruutensa taiteellisiin ponnistuksiin. Varsinaista kirjailijaksi astumista ei sarjassa eksplisiittisesti kuvata, ja näin Virvan taiteilijuus peilautuu eritoten hänen kirjoittavan tytön identiteettiinsä. Samalla taustalla vaikuttaa koko ajan tieto siitä, että Virvasta on todellakin tullut menestyvä ja palkittu kirjailija.

Virvan kirjallinen kehitys juontaa juurensa jo hänen lapsuudestaan. Lapsuusiässä Virvan luovuus on kanavoitunut mielikuvitusleikkeihin – hänellä on ollut mielikuvitusystäviä, joiden kanssa hän on leikkinyt ja viettänyt aikaa. Tyttökirjallisuudelle onkin tyypillistä, että sankaritar luo itselleen fantasiamaailman, mielikuvituksellisen paikan, joka toimii reaali maailmasta erillisenä omine sääntöineen (Foster & Simons 1995, 29). Virvan mielikuvitusleikkeihin viitataan pääasiallisesti muistelemisen kautta, joten *Seljan tyttöjen* 13-vuotias Virva on jättänyt tällaiset leikit jo taakseen. Virvan lapsuusiän fantasiamaailma on kulminoitunut ”Virran tytössä”, mielikuvitusolennossa, ja tämän ympärille luodussa maailmassa:

Virva sulki silmänsä. Siinä se oli: Virran tyttö. Se hyppeli kevyenä puron kivillä, joilla kasvoi heleää vihreää sammalta, ja sen kuultavan ohut, kultainen tukka liehui kesätuulella. Sitten se huomasi Virvan. ”En minä sinua pelkää”, se sanoi solisevalla äänellä, ”sinä olet ystäväni, etkö tahdokin olla? Minä pidän kaikista vihreäsilmäisistä ihmisistä...” (ST 33)

Selja-sarjassa Virvan taiteilijuus rakentuu ensimmäisestä osasta lähtien juuri hänen moniulotteisen ja vilkkaan mielikuvituksensa sekä eläytymiskykynsä varaan. Virvan varttuessa varsinaiset mielikuvitusleikit jäävät, ja varhaisessa teini-ässä Virvan luovuus alkaa kiteytyä kirjoittamiseen. Virvan mielikuvitus

ja kirjoittaminen ammentavat materiaalia paljolti hänen laajasta lukemisharrastuksestaan. Virva lukee – ja kirjoittaa – paljon romanttisia kertomuksia, ja hän poimii usein romantiikasta itselleen käyttäytymismalleja:

”Tämä on aivan totta”, hän ajatteli. ”Minä, Virva Selja, olen menossa romanttiseen kohtaukseen elokuvaan kuutamossa.” Hän työnsi mielestään sen tosiasian, että poika oli rampa. Sen sijaan hän ajatteli, että poika oli surullinen ja masentunut – tahtoi kuolla, mutta hän, Virva, tekisi kaikkensa rohkaistakseen häntä. Se oli runollista ja kohottavaa. (VSY 59)

Virva ammentaa minuutensa rakennusaineita kirjoittamisensa kautta, ja taiteellisesti lahjakkaalle Virvalle kirjoittamisesta tulee elintärkeä keino ilmaista itseään. Virvan taiteilijuus pohjautuu selkeästi hänen välillä miltei ”ylikuonnolliseen” kykyynsä havaita asioita ja tarkkailla tunnelmia. Hänen kirjoittamisensa saa pontimensa usein suuresta inspiraatiosta, joka ei kysy aikaa tai paikkaa:

Virva istui äänilevyopinon luona ja seurasi heitä silmillään. [...] Sitten hän tunsu sydämessään jysähtävän, hän oivalsi. Voi taivas. Hänen mielikuvituksenena rupesi kehräämään lennokasta juonta – siihen punoutui musiikkia, surua ja mustia hiuksia – ja hänen sormiaan kutitti. Olisipa hän ollut yksin. Ah, miten hän nyt juuri halusi kirjoittaa. (ST 66)

Lukemalla ja kirjoittamalla paljon Virva noudattaa tyttökirjallisuudelle tyypillisen tyttöhahmon piirteitä. Shirley Foster ja Judy Simons toteavat, että intensiivinen lukeminen on hyvin tyypillistä tyttökirjojen sankarittarille. Kiihkeän lukemisen yhtenä funktiona voidaan pitää sitä, että lukemalla tyttö voi paeta arjen harmautta ja karua todellisuutta. (Foster & Simons 1995, 154, 165.) Myös kirjoittaminen merkityksellistyy Virvan tapauksessa samankaltaisella tavalla. Kirjoittaminen on Virvalle mitä suurimmassa määrin hänen oma, henkilökohtainen alueensa, jonne hän voi vetäytyä pakoon arkitodellisuuden vaikeuksia. Vaikka Virva julkaiseekin tekstejään, joista näin tulee julkisia, sarjan neljässä ensimmäisessä osassa kirjoittaminen on pitkälti Virvan ”yksityisasia”.

Yleisellä tasolla tällainen henkinen pakopaikka, ajatus tytön omasta tilasta, on tyttökirjallisuudessa tyypillinen ilmiö, kuten Shirley Foster ja Judy Simons (1995, 16) toteavat. Virvan kirjoittamisen kautta muodostuva tila on autonominen ja täysin vapaa aikuisten kontrollista (ks. Foster & Simons 1995, 15).

Virvan ei tarvitse välittää muiden mielipiteistä tai kritiikeistä omassa mentaalisisessa tilassaan, vaan hän voi purkaa tunteitaan ja kokemuksiaan, jopa aggressioitaan, itsenäisesti. Tässä varsinkin päiväkirjakirjoittamisella on keskeinen merkitys: kaunokirjallisten tekstien ohella Virva kirjoittaa myös päiväkirjaa, jolloin kirjallinen ilmaisu toimii hänelle myös omien yksityisten tunteiden ilmentäjänä ja välikappaleena. Virva tuntee usein olonsa yksinäiseksi jopa perheensä keskuudessa, ja kun perheen luottamukseen Virvaa kohtaan ei aina ole ristiriidatonta, Virva turvautuu juuri päiväkirjakirjoittamiseen. Virvan päiväkirjaa ja ennen kaikkea itse kirjoitustapahtumaa voikin pitää ystävän korvikkeena, eräänlaisena henkisenä pakopaikkana arkielämän välillä riittämättömistä ihmissuhteista.

Virvan taiteilijuus ammentaa siis elinvoimaa erosta ja erilaisuudesta. Läpi koko sarjan Virva tuntee olevansa poikkeuksellinen verrattuna läheisiinsä, ja usein tämä tunne tiivistyy eristyneisyyden tunteeseen ja yksinäisyyteen. Nämä tuntemukset ovat usein ennen kaikkea henkisen eristäytyneisyyden ja yksinäisyyden tunteita, sillä Virvalla on kuitenkin sarjassa aina perhe fyysisesti ympärillään. Perhekollektiivinkin sisällä Virva tuntee usein tulevansa väärinymmärretyksi. Hän huomaa osaavansa asettua muiden asemaan ja toivoo samaa myös muilta, turhaan. Tämänkaltaisen taiteilijan toiseuden ja eristyneisyyden korostamisen kautta Virva linkittyy naistaiteilijoiden joukkoon laajemmin: naisten kirjoittamissa taiteilijaromaaneissa taiteilijuus rakentuu usein juuri tällaisten tuntemusten kautta (Trites 1997, 66). Seuraavassa näytteessä ilmenevät havainnollisesti sekä Virvan eristyneisyys että hänen mahtipontiseen liioitteluunkin taipuvainen luonteensa:

Virva kuunteli vuoteellaan toisten lörpötystä ääneti, silmät hyvin avonaisina hämärässä, ja hänen mieltään kirveli. Hän tunsu itsensä levottomaksi, yksinäiseksi ja hylätyksi. Olisipa vain, hän unelmoi kiihkeästi, olisipa maailmassa yksi ainoa olento, joka todella ihailisi häntä, pitäisi häntä kauniina ja hauskana... Mutta ei, se oli mahdotonta. Hän tunsu olevansa joukossa aina välttämätön paha, ylimääräinen kasvannainen. Hän liioitteli tätä tunnettaan ja oli lopulta niin pakahduttavan säälin vallassa, että kyöneleet noruivat silmänurkkiin. (TaS 32)

Virvan erilaisuus tulee esille myös siinä, miten hän kokee fyysisen olemuksensa suhteessa muihin. Hän kokee eroavansa kauniina pitämistään sisaristaan ulkonäkönsä perusteella ja tuntee alemmuutta ulkonäkönsä takia. Merkittävää tässä on se, että näin hän samalla ilmentää yleistä kuvaa siitä, millaisena kirjoittava nainen usein taiteilijaromaaneissa esiintyy. Jos ulkoinen viehättävyys ja kauneus käsitetään naisellisuuden mittareiksi, kirjoittava nainen menettää usein naisellisuutensa: hän ei ole perinteisen naisihanteen mukaisesti ulkoisesti viehättävä (Huf 1985, 4). Virva kontrastoituu teoksissa sisartensa kanssa, jotka mainitaan usein kauniiksi ja ystäväpiirissä suosituiksi. Virvan ulkonäköä verrataan toistuvasti esimerkiksi hevoseen, ja hän on usein itse sitä mieltä, että ”kukaan ei voinut käsittää kuinka kauheaa oli olla näin ruma” (TaS 68).

VIRVAN KIRJAILIJUUDEN ONGELMAKOHDAT

Selja-sarjassa Virva kirjallisine pyrkimyksineen kohtaa monia vaikeuksia. Adrienne Rich on pohtinut juuri kirjoittavan naisen ongelmia ottaen esimerkikseen oman kirjallisen kehityksensä. Rich lausuu julki omat kokemuksensa konflikteista, joita synnyttävät niin perheen odotukset, sosiaaliset konventiot kuin henkilökohtaiset halutkin. Hänen lähtökohtanaan on ajatus siitä, että miehisen kirjoittamisen traditio on ongelma, jonka jokainen kirjoittava nainen tulee kohtaamaan. Naisen suhde kirjalliseen traditioon ei ole eikä voi olla yksioikoinen tai helppo, sillä miehisen kirjoittamisen traditio estää usein naisia osallistumasta täysivaltaisesti kulttuurin luoviin prosesseihin. Miehisen kirjoittamisen traditioiden vastustaminen on usein naiskirjoittajalle työlästä ja hämmentävää. (Rich 1980, 33–49.)

Virvan ongelmat ja vastoinkäymiset kirjallisella kentällä ovat kyseenalaisyttäen selvästi esillä läpi Selja-sarjan. Virva kohtaa varsin laajamittaisia ongelmia ennen kaikkea suhteessaan romanttiseen ja sentimentaaliseen kirjallisuuteen. Yhtäältä hänen äitipuolensa Rea pelkää, että liiallinen tunteikkaus ja romanttisuus saavat hänet omaksumaan vaarallisiksi kokemiaan asenteita. Uppoutuminen romanttiseen fiktion ja sen aiheuttamat vaarat ovat yleisesti fiktion teemoja, ja naisten ja viihteen yhdistäminen juontuu jo romaanin synty-

vaiheista saakka (Lappalainen 2000, 310–311). Tyttökirjallisuuden perinteessä viihteen vaikutuksien vaarallisuuden korostus on erityisen keskeinen piirre. Esimerkiksi L. M. Montgomeryn *Annan nuoruusvuodet* -teosta tutkinut Päivi Huuhtanen näkee, että teoksen ainoat todella opettavaiset luvut suuntautuvat juuri viihteellisen romantiikan haittavaikutuksia vastaan. Kirjoista ammennettua viihteellistä romantiikkaa pidettiin vaarallisena todellisen elämän luonnollisissa tilanteissa. (Huuhtanen 1982, 209.) Romantiikan haittavaikutuksena katsottiin olevan sen, että lukijasta – toisin sanoen naisesta – tuli helposti romanttisten juonien uhri, eikä hän osannut enää erottaa todellisuuden ja fiktion rajaa (Åhmansson 1991, 104).

Toisaalta Virvan romanttissävyytteinen mielikuviutus synnyttää voimakkaita ristiriitoja myös koskien hänen kirjoittamistaan: hänen isänsä, joka on itse kirjailija, ei hyväksy hänen tunteellisia kertomuksiaan. Virva kuitenkin kirjoittaa romanttista fiktiota kunnianhimoisesti. Hän näyttää myös ymmärtävän romanttisuuden rajoitukset ja suhtautuu niihin välillä jopa hieman piikikkäästi. Saatuaan takaisin erään kertomuksensa julkaistavaksi kelpaamattomana hän suhtautuu lopulta tilanteeseen seuraavasti:

”Äh,,” sanoi Virva. ”Kyllä kai se sittenkin oli huono. Se taisi olla aika imelä... ja pateettinen. Minä poltan koko jutun. Ei kai se ollut oikeaa taidetta.” [...] ”Ne ovat moderneja novelleja [joita lehdet nykyään julkaisevat], oikaisi Virva nielaisten viimeisen palasen voileivästään. ”Mutta minun ei kai ollut tarpeeksi hämärä ja epäselvä.” (TaS 17–18)

Virvan ongelmana on siis se, ettei hänen kirjoituksissaan käsittelemiään aiheita arvosteta. Tähän liittyen Joanna Russ on pohtinut sitä, miten naisten kirjoittamista tukahdutetaan. Hänen mukaansa yksi miehisen kirjallisen tradition, usein lähinnä miestutkijoiden, keino minimoida naisten kirjallisia saavutuksia on osoittaa, että naisten käsittelemät kirjalliset aiheet ja teemat ovat arvoltaan vähäisempiä. Samalla miestutkijat tulevat julistaneeksi, millaista on ”oikea” kirjallinen taide ja millaista tällainen taide ei ole. (Russ 1984, 40, 44.) Tähän liittyy olennaisesti se paradoksi, joka Virvan tapauksessa syntyy, kun häntä yhtäältä ohjataan pois romanttisesta fiktiosta ja toisaalta romanttinen fiktio koetaan kulttuurisesti korostuneen feminiiniseksi. Russin ajattelun mukaisesti romanttisen fiktion kyt-

keminen naislukijoihin ja -kirjoittajiin edistää ja voimistaa salakavalasti miehistä kirjallista traditiota. Naisten asema lukijoina ja kirjoittajina marginalisoidaan tehokkaasti ohjaamalla naiset kulttuurisesti romanttisen kirjallisuuden pariin ja samalla julistamalla tämä kirjallisuuden alue ei-taiteeksi.

Romanttisen fiktion problematiikka kytkeytyy välillisesti siihen, miten ja millaista tukea Virva saa kirjoittamiselleen. On tyyppillistä, kuten Roberta Seelinger Trites huomauttaa, että kirjoittavalla työllä on ohjaaja, joka opastaa häntä oikeanlaisen esteettisen filosofian pariin (Trites 1997, 67). Virvalla ei ole lähipiirissään naishahmoa, joka voisi toimia hänen kirjallisena tukijanaan, joten on väistämätöntä, että Virva kääntyy kirjailija-isänsä puoleen. Virvan kirjallinen kunnianhimo peilautuu erityisesti sarjan neljässä ensimmäisessä osassa paitsi hänen isänsä kirjailijuuteen, myös hänen ystäväänsä Ari Saarniin, joka julkaisee sarjan kuluessa runokokoelman.

Virvan ja hänen isänsä kirjalliset taipumukset asetetaan voimakkaasti vastakkain: yhtäällä on Virvan yltiöromanttisilla teemoilla tyylyttely, toisaalla isän vakava- ja raskashenkinen kuvaus muun muassa juoppoudesta. Rikhard Seljan omat tekstit kontrastoidaan sarjassa korosteisesti hänen tyttärensä tekstien kanssa:

”Huh.” Virva huitaisi kädellään. ”Tietysti hän [isä] lukee kiinnostuneena, mutta masentaa minut sitten selittämällä tuntikausia, miten jotakin asiaa ei saa esittää, ja sitä paitsi hän aina teillaa kaiken herkän ja romanttisen mitä kirjoitan. Hän ei voi sietää tunteellista löpötystä, mukamas.” (TaS 17–18)

Virvan ja isän vastakkaisuus on selvä jo kummankin kirjoitusten nimeämisen tasolla. Rikhard Seljan teoksen nimi on uhkaavasti ja maskuliinisesti ”Tuhon Jumala”. Virva puolestaan kirjoittaa muun muassa ”Rakkaus ei tunne kuolemaa”-nimisen kertomuksen, joka jo nimensä perusteella sijoittuu romanttisen fiktion lajityyppiin. Viime kädessä isä tunnustaa Virvan kirjallisen lahjakkuuden, mutta hän pyrkii samalla ohjaamaan Virvaa löytämään ”oikean uoman” (ST 128), toisin sanoen pois päin romanttisen koristeellisesta ilmaisusta ja ”lyyrisestä vuodatuksesta” (ST 128).

Keskeinen tapa, jolla Rikhard Selja muokkaa tyttärensä kirjoittamista, on

se, että hän kehottaa tätä kirjoittamaan aiheista, jotka ovat tälle tuttuja. "Tietenkään minun ei pitäisi kirjoittaa sellaisista asioista, joita en tunne. Isäkin varoittaa minua aina siitä" (VSY 205), Virva toteaa saatuaan kriittistä palautetta eräästä kirjoituksestaan. Puutteellinen tietämys elämästä ja henkilökuviin kielteisen kaavamaisuuden osoittaminen ovat aseita, joilla klassisten tyttökirjojen kirjoittavien sankarittarien tekstejä on laajemminkin kritisoitu kirjojen sisäisessä maailmassa (Åhmansson 1992, 144). Puutuessaan Virvan kirjoittamiseen tällä tavoin Rikhard Selja ei tule huomioineeksi kaikkia niitä mahdollisuuksia, joita esimerkiksi romanssi naisten suosimana tyyllilajina käsittää. Pam Morris on pohtinut juuri jakoa yhtäältä realistisen ja toisaalta romanttisen ja goottilaisen romaanin perinteen välillä. Hänen mukaansa mielenkiintoista on se, miten romanssin ja goottilaisen romaanin perinteet, toisin kuin realismin, ovat voineet tarjota naiskirjailijoille sekä mahdollisuuden rikkoa totutun rajoja että sepitteellisen tilan, jossa he ovat voineet tarkastella esimerkiksi muuten sekä naiskirjailijoilta että heidän sankarittariltaan kiellettyjen pakkomielleisten tunteiden äärirajoja. Samalla naiskirjailijat ovat saattaneet liikkua pois tutusta ja rajatusta ympäristöstä myönteisessä mielessä. (Morris 1997, 97–98.)

Toinen läheinen miehinen kirjailijahahmo Virvan elämässä on häntä muutamien vuosien vanhempi runoja kirjoittava Ari Saarni, joka julkaisee runokirjan sarjan kuluessa. Mielenkiintoinen linkki Arin ja Virvan kirjallisten pyrkimysten välillä löytyy juuri runoudesta. Siinä missä Arin runot julkaistaan ja ne menestyvät, Virva kirjoittaa runoja, jotka tuntuvat "avuttomilta ja horjuvilta" (ST 105) ja joita hän säilyttää päiväkirjansa välissä, mitä yksityisimmässä paikassa. Merkityksetöntä asetelmassa ei suinkaan ole se, että Ari kirjoittaa juuri lyriikkaa, jota on, kuten Pam Morris huomauttaa, perinteisesti pidetty miehisenä lajina ja joka on mielletty muodoksi, joka sopii kaikkein parhaiten suurten ja ajattomien inhimillisten teemojen ylevään käsittelyyn. Morris korostaa, että tilanteen ollessa tällainen ei ole ihme, että naiset ovat pelänneet vaatia oikeutta lyriikan käyttöön esitysmuotona. (Morris 1997, 100.)

Virvan ja Arin kirjalliset tavoitteet asettuvat vastatusten myös julkaisemisen tasolla. Siinä missä Ari ehtii varsin nuorena julkaista oikean teoksen, Virva kamppailee saadakseen kertomuksiaan julkaistuiksi edes erinäisissä sanoma-

ja aikakauslehdissä. Julkaisemalla oman runoteoksen Ari asettuu samalla osaksi perinteistä kirjallista kaanonia. Kaikesta huolimatta Virvan suhtautuminen Ariin on aina ihailevan kunnioittava:

Ari oli varmaan hirveän yksinäinen. Margarita ei välittänyt hänestä tuon taivaallista, ja Krisikin sanoi kerran häntä takanapäin "ansarirusuksi". Aria, joka oli – runoilija! Jospa Ari olisi tiennyt, miten hyvin Virva ymmärsi häntä. (ST 148)

Virva näyttää näin omaksuneen ainakin osittain roolinsa kulttuurissa, jossa ensisijaisesti miehet ovat määritelleet kirjallisen kentän rajaviivat ja siten vaikuttaneet siihen, millaista kirjallisuutta tulee arvostaa. Pam Morris on kritisoinut voimallisesti tällaista kulttuurillista asetelmaa: hänen mukaansa näyttää siltä, että mestariteoksia ei valita ja kaanoneja koota todellisen erinomaisuuden perusteella, vaan vaikutusvaltaisten miespuolisten tutkijoiden kyseenalaistamattomien sukupuoleen liittyvien oletusten ja sokeuden pohjalta (Morris 1997, 66; ks. myös Lappalainen 1990, passim). Virvan ja Arin välinen keskinäinen arvotus, joka laajemmin peilautuu kirjalliseen kaanoniin ja sen arvostukseen, tulee harvinaisen hyvin esille teoksessa *Seljan tytöt*, jossa Ari ja Virva toimittavat yhdessä ystäväpiirinsä perustaman Maailmanparantajainkerhon lehteä: sattuvasti Virva on joutunut istumaan "hiki päässä" (ST 179) monta iltaa kirjoittaessaan lehteä puhtaaksi, kun taas Ari on keskittynyt kirjoittamaan "hienon pääkirjoituksen" (ST 179).

Pyrkiessään kirjailijan uralle Virva kohtaa vaikeuksia paitsi pyrkiessään julkaisemaan tuotoksiaan, myös julkaistujen kirjoitustensa vastaanotossa. Virva kohtaa kirjallisessa elämässään vastoinkäymisiä myös suhteellisen yllättävältä taholta, kun hänen ystävänsä Eila kommentoi hänen lehdessä julkaistua satuaan: "'Onnea vain', hän sanoi. 'Kyllä sinun kelpaa, kun isäsi on kirjailija. Hänellä on tietysti suhteita Päivälehteen'" (ST 129). Joanna Russ on nimennyt yhdeksi miehiseksi naisten kirjallisten kykyjen vähättelyn strategiaksi tekijyyden kieltämisen (denial of agency). Tällä hän tarkoittaa sitä, että törmätessään laadukkaaseen naisen kirjoittamaan tekstiin miehet pyrkivät selittämään sen hyvän laadun siten, että tekstin on kirjoittanut tai siihen on voimallisesti vaikuttanut naiskirjoittajalle läheinen mieshenkilö. (Russ 1984, 20–21.) Vaikka Virvaan ei

Eilan taholta kohdistukaan näin jyrkkää syytöstä, Eilan voi silti tulkita käyttävän samantyylistä strategiaa ja vahvistavan samalla miehisen kirjallisuusinstituution ylivaltaa. Näin Virva ei ainoastaan kohtaa kirjoittamiseensa kohdistuvia ongelmia miesten kautta, vaan myös omien tovereittensa välityksellä.

VIRVAN KIRJALLISET RATKAISUT

Jos tarkastellaan Virvan kamppailua miehisen kirjoittamisen traditiota vastaan klassisen tyttökirjallisuuden perinteessä, voisi helposti kuvitella Virvan luopuvan ennen pitkää kirjoittamisestaan. Mary Ørvigin mukaan klassiselle tyttökirjallisuudelle on nimittäin tyypillistä, että loppuratkaisuna on rakastuminen, kihlaus tai avioliitto ja edelleen tätä kautta luopuminen ammatissa toimimisesta (Ørvig 1988, 237–238). Tyttökirjallisuuden luova ja kirjoittava tyttöhahmo luopuu usein luovuudestaan, mielikuvituksestaan ja kirjoittamisestaan perustaessaan perheen (ks. esim. Showalter 1991, 57–60; Åhmannson 1991, 146–147; Trites 1997, 64). Näin käy esimerkiksi Montgomeryn Annalle, Alcottin Jolle ja mitä luultavimmin myös Jean Websterin *Setä Pitkäsääri* -teoksen (1912) kirjoittavalle tyttöhahmolle Judy Abbottille.

Nuorta Virvaakin yritetään selkeästi ohjata pois hänen mielikuvitusmaailmastaan, joka on olennainen osa hänen kirjoittamistaan. Virva yritetään ikään kuin kesyttää, sosiaalista yhteiskuntaan samalla kun hänen kirjallisia pyrkimyksiään pyritään ainakin välillisesti tukahduttamaan. Maria Nikolajeva on kritisoinut tätä tyttökirjallisuudessa esiintyvää piirrettä, jonka mukaan tytön yhteiskuntakelpoisuuden ja kasvamisen edellytyksenä on hänen hiljentämisensä: tytön on pakko luopua mielikuvituksestaan, ja näin hän samalla menettää oman äänensä (Nikolajeva 1998, 80–81; ks. myös Trites 1997, 6–7).

Paitsi tyttökirjallisuudessa myös naisten kirjoittamissa taiteilijakuvauksissa naistaiteilija joutuu tyypillisesti valintatilanteeseen taiteellisen kutsumuksensa ja rakkauden välillä. Tässä on merkityksellistä se, että naistaiteilijan tapauksessa vastakkain asettuvat hänen roolinsa naisena ja hänen pyrkimyksensä taiteilijana. Naisen rooli vaatii perinteisesti epäitsekästä omistautumista toisille, kun taas taiteilijapyrkimysten toteuttaminen vaatii kokonaisvaltaista ja muun pois-

sulkevaa sitoutumista taiteilijuudelle. Näin kirjoittavan naisen täytyykin tehdä usein valinta seksuaalisuutensa ja taiteilijuutensa välillä, toisin sanoen naiseutensa ja työnsä välillä. (Huf 1985, 5.)

Virva ei kuitenkaan suostu luopumaan mielikuvituksestaan, omasta äänestään, vaan hänestä tulee kaikista vaikeuksista huolimatta kirjailija. Pintatasolla Virvan taiteilijuus näyttää rakentuneen niin, että hän on todellakin tehnyt valinnan taiteilijuuden hyväksi kirjallisille naistaiteilijoille tyypilliseen tapaan: hän ei ole mennyt naimisiin ja omistautunut toisten huolehtimiselle, vaan hän elää itsenäisesti omistautuen taiteelleen. Aikuisen kirjailija Virva Seljan ei tarvitse huolehtia muista, ja tähän liittyen hän voikin toteuttaa omia mielihalujaan ja elää elämäänsä niin kuin haluaa. Näin Virvan taiteilijuuteen on helppo liittää tietynlainen niin sanottu itsekäs boheemius: aikuisena kirjailijana Virva voi esimerkiksi nukkua aamuisin pitkään, ja siksi hän ei olekaan ”koskaan kunnolla tajuissaan ennen puoltapäivää” (SMÄ 90). Samoin Virva asuu aikuisena kirjailijana vanhassa kansakoulussa, ja oman perheen asemesta hänellä on ympärillään toisenlainen yhteisö, eräänlainen laajentunut perheenomainen kollektiivi: hän asuu ”boheemien taitelijaystäviensä seurassa” (SMÄ 44).

Voikin ajatella, että Virva on valinnut taiteilijuuden luopumatta silti täysin mahdollisuudesta elää sosiaalista, yhteisöllistä elämää. Lisäksi on syytä huomata se, että Virvalla on ollut lukuisia miesystäviä, kuten *Seljalta maailman ääreen*-teoksessa ilmenee. Seljan perheessä naureskellaan Virvan viehtymykselle miesrunoilijoita kohtaan, minkä lisäksi arvellaan yleisesti, että ”Virva kohtaa sekoaisi runoilijoissaan. Niitä alkoi olla jo joka maassa!” (SMÄ 128). Lainaus voidaan lukea viittauksena seksuaalisuuden kysymyksiin. Mielenkiintoista tässä on se, että seksuaalisuus ja taiteellinen luovuus yhdistettiin jo romantiikan taiteilijäkäsityksissä toisiinsa (Huf 1985, 5). Taiteilijaelämää itsessään on pidetty eräänlaisena seksuaalisen vapauden ilmaisuna (DuPlessis 1985, 17).

Näin Virvan miessuhteiden lukuisuus asettuu kahtalaiseen valoon. Sitä voi yhtäältä pitää osoituksena Virvan keinoista taistella perinteistä naistaiteilijuutta vastaan: hänellä ei ole omaa perhettä, vaan hän on valinnut toisenlaisen tavan olla yhteydessä ihmisiin. Toisaalta Virvan poika- ja miesystävien lukuisuuden voi ajatella lyövän häneen kevytkenkäisyyden leiman ja sitä voi ajatella

viime kädessä kielteisenäkin piirteenä. Siinä missä miestaiteilijan tietynlaisen viriiliyden usein katsotaan vain vahvistavan hänen ylivertaista luomisvoimaansa, naistaiteilijan kohdalla asia ei ole niin yksioikoinen. Asetelman voi katsoa liittyvän naistaiteilijuuteen laajemmin. Linda Hufin mukaan naistaiteilijan seksuaalisuus asetetaan usein konventionaalisen seksuaalisuuden taustaa vasten (Huf 1985, 7). Virvan tapauksessa hänen miessuhteensa kontrastoituvat ennen kaikkea hänen sisartensa konventionaalisiin ratkaisuihin tässä suhteessa: avioliittoihin ja lapsiin.

Virvan taiteilijuuden kannalta on kiinnostavaa pohtia myös sitä, millaista kirjallisuutta Virva aikuisena kirjoittaa ja julkaisee. *Seljalta maailma ääreen* -teos paljastaa ainoastaan, että Virva on "kirjoittanut kolme romaania ja muutamia näytelmiä" (SMÄ 110) ja "saanut hyviä kritiikkejä, palkintoja ja apurahoja" (SMÄ 117). Varmaa on siis se, että Virva on päässyt sisään jonkinlaiseen kirjalliseen kaanoniin. Virvan voi hyvin tulkita tehneen mahdollisimman radikaalin ratkaisun oman kirjoittamisensa suhteen: hänen voi katsoa kirjoittavan edelleen romanttissävyytteistä fiktiota ja säilyttäneen näin omat esteettiset näkemyksensä. Tätä tulkintaa tukee se, että teoksessa ilmenee, että Virva on "myrskyisten rakkausjuttujensa" (SMÄ 110) perusteella ainakin osin säilyttänyt romanttisen mielikuvituksensa. Jos Virvan ajattelee kirjoittavan aikuisena edelleen romanttisia kertomuksiaan, Virva tulisi myös vilkkaan rakkauselämänsä perusteella sattuvasti noudattaneeksi isänsä neuvoa kirjoittaa asioista, jotka itse tuntee.

Virvan kirjailijankohtalossa on kaiken kaikkiaan mielenkiintoisinta kuitenkin se, että hän valitsee taiteilijuuden elämänalakseen. Virvan kirjailijakohtaloa voidaan lukea hyvin Roberta Seelinger Tritesin näkemyksen mukaan naista (tyttöä) kuvaavan ja naisen kirjoittaman nuorisokirjallisen taiteilijaromaanin näkökulmasta. Tämä romaanilaji asettuu perinteisten mies- ja naistaiteilijoiden kehityskertomuksien rinnalle. Tritesin mukaan tällaisen taiteilijaromaanin kuvamalle nuorelle taiteilijalle olennaista on se, ettei tämä lannistu mistään vaikeuksista, vaan pyrkii voitokkaasti kohti taiteilijuutta suostumatta luopumaan taiteilijaidentiteetistään. (Trites 1997, 79.) Virva ei esimerkiksi lannistu ikinä lopullisesti saamastaan kritiikistä, vaan toimii aina ainakin jossain määrin oman

päänsä mukaan:

Hän oli juuri koonnut novellejaan ison kirjekuoren täyteen, rakentanut kokoon lyhyen kirjeen Nuorelle Voimalle, ja nyt hän aikoi lähettää kaikki tekeleensä arvosteltaviksi. Joukossa oli sellaisia novelleja, jotka isä oli aikoinaan lukenut ja jotka hän oli itse korjannut isän arvostelujen mukaan, mutta mukana oli myös aivan uusia, joista isä ei tiennyt mitään. (TaS 133)

Nuorisokirjallisessa naista (tyttöä) kuvaavassa taiteilijaromaanissa Tritesin mielestä tärkeimmäksi piirteeksi nousee se, että päähenkilön tietoisuus omasta toimijuudestaan sekä omasta kyvystään puolustaa persoonallisuuttaan ja tehdä omia päätöksiään kasvaa teoksen edetessä. Trites näkee vallan henkilön tietoisuutena omasta toimijuudestaan: valta on autonomian, itseilmaisun ja itsetietoisuuden pysyvä muoto. Tritesin valtakäsitys piirtyy erityisen selvänä hänen näkemyksessään sellaisista nuorisokirjallisuuden kirjoittavista tyttöahmoista, joiden identiteettiä muovaa kiinteästi heidän halunsa tulla kirjailijaksi ja jotka pystyvät sekä säilyttämään kirjallisen identiteettinsä että pitämään kiinni yhteydestään yhteiskuntaan. Trites näkee tässä eron perinteisiin taiteilijuutta käsitteleviin teoksiin: naistaiteilijan on perinteisesti täytyntä valita vain toinen. (Trites 1997, 6–8 & 63–69.)

Tritesin ajatuksiin liittyen Virvan kehitys on varsin mielenkiintoinen: sitä, että Virva – toisin kuin sisarensa – jää naimattomaksi, ei tarvitse välttämättä ymmärtää ristiriidaksi tai tragediaksi. Virvan voi katsoa kirjailijanakin säilyttäneen jonkinlaisen kosketuksen yhteiskuntaan. Vaikka hän ei ole mennyt naimisiin, hän ei ole eristäytynyt maailmasta ja omistautunut vain taiteelleen. Näin Virvan kehitys kirjailijaksi asettuu myönteiseen valoon. Virvan ratkaisu yhteisöasuimiseen ja monine miesystävineen siis tavallaan tarjoaa uudenlaisen ratkaisun kehittyvän naiskirjailijan vähiin vaihtoehtoihin.

VIRVA UUDENLAISENA KIRJOITTAVANA TYTTÖ- JA NAISHAHMONA

Virva Seljan kirjallista kehitystä voi siis lukea varsin myönteisenä prosessina. Yhteiskuntaan sosiaalistuminen on usein ollut naistaiteilijan ongelma, ja traditionaalisen naistaiteilijaromaanin taiteilijan ei ole ollut mahdollista säilyttää yh-

teyttään yhteiskuntaan, mikäli hän on valinnut taiteilijuuden ja luovuuden. Nais-taiteilijuuden kannalta Virvan ratkaisuja voidaan siis pitää merkittävinä. Tyttökirjallisuuden perinteessä Virva puolestaan jättää taakseen kaikki sellaiset kirjoittavat sankarittaret, joiden haaveet taiteilijuudesta tukahtuivat äitiyden, avioliiton ja kodin arvojen painottamiseen. Monet klassisen tyttökirjallisuuden tutkijat ovat tosin kiinnittäneet huomiota siihen, millaisessa kulttuurisessa tilanteessa nuo klassiset kirjoittavat tyttöhahmot on luotu (ks. esim. Nikolajeva 1998, 80–81; Fetterley 1999, 31; Åhmansson 1991, 70–71). Kirjailijaan kohdistuneet sosiaaliset paineet ja henkilöahmojen mahdolliset uskottavuusongelmat johtivat siihen, ettei tyttökirjallisuudessa päähenkilöllä ollut muuta vaihtoehtoa kuin avioliitto.

1800-luvun naiskirjailijoiden teosten loppuratkaisuja tarkastellut Rachel Blau DuPlessis on esittänyt, että usein teosten päähenkilöllä ei todellakaan ollut kuin kaksi mahdollista loppua: avioliitto tai kuolema. Jos päähenkilö esimerkiksi etsi juuri luovuudelleen väylää, luova kehitys oli aina joko alisteinen avioliitolle tai sitten se tukahtutettiin kuolemalla. DuPlessis kuitenkin katsoo, että 1900-luvun kirjailijoilla on mahdollisuus ja pyrkimys ratkaista tämä ahtaiden loppuratkaisujen aiheuttama ristiriitainen tilanne. Hänen mukaansa 1900-luvun kirjailijoilla on mahdollisuus ”kirjoittaa lopun yli”, toisin sanoen luoda ja ehdottaa uudenlaisia loppuratkaisumalleja. (DuPlessis 1985, 3–4.) Tässä mielessä Virvan tarina on tyttökirjallisuuden perinteessä ”kirjoitettu lopun yli” – hän ei ole luopunut taiteilijuudestaan perheen hyväksi, vaan toimii julkaisevana kirjailijana. Myös naistaiteilijaromaanin kannalta Virvan tarinalle on käynyt samoin. Virvan kehitys ei tunnista naistaiteilijalle tyypillistä ratkaisua omistautua täysin ja kokonaisvaltaisesti taiteelleen, vaan hän on valinnut uudenlaisen vaihtoehdon toimia sekä taiteilijana että elää yhteisön jäsenenä.

Tältä kannalta ajateltuna Virvan kirjallinen kehityskertomus tulee samalla todistaneeksi, ettei tyttökirjallisuuden kenttä todellakaan ole staattinen, vaan että se voi sulkea sisäänsä varsin laajaa variaatiota. Virvan tapauksessa kenties myös ajan kulumisella on merkitystä: lähes neljänkymmenen vuoden tauko sarjan neljännen ja viidennen osan välillä ei voi olla merkityksetön. Virvan kehityskertomuksen päätepisteessä kohtaavat viime kädessä uusi ja vanha: vuonna 2001 ilmestynyt *Seljalta maailman ääreen* paljastaa lopulta sen, josta

1960-luvulla ilmestynyt *Tuntematon Selja* ainoastaan vihjaili: Virva Selja on kasvanut ”pikku kirjailijattaresta” kirjailijaksi.

LÄHTEET

- ST = Virtanen, Rauha S. 1955: *Seljan tytöt*. Porvoo: WSOY.
- TaS = Virtanen, Rauha S. 1957: *Tapaamme Seljalla. Seljan tyttöjen uusia vaiheita*. Porvoo: WSOY.
- VSY = Virtanen, Rauha S. 1960: *Virva Seljan yksityisasia*. Porvoo: WSOY.
- TuS = Virtanen, Rauha S. 1964: *Tuntematon Selja*. Porvoo: WSOY.
- SMÄ = Virtanen, Rauha S. 2001: *Seljalta maailman ääreen*. Helsinki: WSOY.
- Abel, Elizabeth & Hirsch, Marianne & Langland, Elizabeth 1983: Introduction. *The Voyage in. Fictions of Female Development*. Toim. Elizabeth Abel & Marianne Hirsch & Elizabeth Langland. Hannover & London: University Press of New England.
- Clark, Beverly Lyon 1999: Introduction. *Girls, Boys, Books, Toys. Gender in Children's Literature and Culture*. Toim. Beverly Lyon Clark & Margaret R. Higonnet. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.
- DuPlessis, Rachel Blau 1985: *Writing beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fetterley, Judith 1999: Little Women. Alcott's Civil War. *Little Women and the Feminist Imagination. Criticism, Controversy, Personal Essays*. Toim. Janice M. Alberghene & Beverly Lyon Clark. New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Foster, Shirley & Simons, Judy 1995: *What Katy Read. Feminist Re-Readings of 'Classic' Stories for Girls*. London: Macmillan.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi 1993: Seljan tyttöjen idylli lumooa yhä. *Onnimanni* 2/1993.
- Huf, Linda 1985 (1983): *A Portrait of the Artist as a Young Woman. The Writer as Heroine in American Literature*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Huhtanen, Päivi 1982: Anna Shirleyn esteettiset nuoruusvuodet. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 34. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- Inness, Sherie A. 1997: Introduction. *Nancy Drew and Company. Culture, Gender and Girls' Series*. Toim. Sherie A. Inness. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Komu, Eija 1995: Orpotoytöstä kirjailijaksi. Luovuuden nautinto ja hinta L. M. Montgomeryn *Runotyttö*-kirjoissa. *Hullu herttuatar ja muita naisia. Sukupuolen konstruointia naiskirjallisuudessa*. Toim. Raija Paaananen & Nina Työlähti. Acta Universitatis Ouluensis, B, Humaniora 18. Oulu: Oulun yliopisto.
- Lappalainen, Päivi 1990: Isän ääni: Kirjallisuushistoriamme ja patriarkaalinen ideologia. *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*. Toim. Pirjo Ahokas & Lea Rojola. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 20. Turku: Turun yliopisto.
- Lappalainen, Päivi 1992: Hilpeätä hulluttelua vai totisinta totta? Elsa Soinin Isänsä tytär taiteiljaromaanina. *Pakeneva keskipiste. Tutkielmia suomalaisesta taiteiljaromaanista*. Toim. Tarja-Liisa Hypén. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 26. Turku: Turun yliopisto.

- Lappalainen, Päivi 2000: Yhdestä kahdeksi vai kahdesta yhdeksi? Tyttöjen sarjakirjat naiseuden neuvottelupaikkoina. *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Toim. Anu Koivunen & Susanna Paasonen & Mari Pajala. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Mediatutkimus, Sarja A, N:o 46. Turku: Turun yliopisto.
- Morris, Pam 1997: *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Toimittaan suomentanut Päivi Lappalainen. Tietolipas 142. Helsinki: SKS.
- Nikolajeva, Maria 1992: Härmande eller "dialog"? Den intertextuella analysen. *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Toim. Maria Nikolajeva. Centrum för barnkulturforskning, 19. Stockholm: Stockholms universitet.
- Nikolajeva, Maria 1998, *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Rich, Adrienne 1980: *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose 1966-1978*. London: Virago.
- Russ, Joanna 1984: *How to Suppress Women's Writing*. London: The Women's Press.
- Rättyä, Kaisu 1997: *Ratsaille ja seikkailuun! Suomalaisia nuorten sarjakirjoja*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Showalter, Elaine 1991: *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Clarendon Press.
- Trites, Roberta Seelinger 1997: *Waking Sleeping Beauty. Feminist Voices in Children's Novels*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Trites, Roberta Seelinger 2000: *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Westin, Boel 1994: Flickboken som genre. *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*. Toim. Ying Toijer-Nilsson & Boel Westin. Skrifter utgivna av Svenska Barnboksintitutet, Nr 52. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Åhmansson, Gabriella 1991: *A Life and Its Mirrors. A Feminist Reading of L. M. Montgomery's Fiction*. Volume 1. Acta Universitatis Upsaliensis 24. Uppsala: Uppsalas universitet.
- Åhmansson, Gabriella 1992: Det skapande jagets kamp för att överleva. En feministisk läsning av L. M. Montgomerys böcker om Emily. *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Toim. Maria Nikolajeva. Centrum för barnkulturforskning, 19. Stockholm: Stockholms universitet.
- Ørvig, Mary 1988: *Flickboken och dess författare. Ur flickläsningens historia*. Skrifter utgivna an Svenska Barnboksintitutet, Nr 33. Hedemora: Gidlunds.

Katri Kivilaakso

”HANS BERÄTTELSE OM DALEN”

Metafiktiiviset piirteet ja fiktiivisen maailman hajottaminen
Tove Janssonin teoksessa *Sent i november*

Han hoppades fortfarande att boken skulle tala om för honom varför familjen hade farit sin väg och var den fanns. Men boken berättade om helt andra saker, om underliga djur och mörka landskap och ingenting hade namn som han kunde känna igen. (*Sent i november* = SIN 47)

Muumiaiheisista proosateoksista viimeisessä, 1970 ilmestyneessä *Sent i novemberissa* muumilaakso sulkeutuu lopullisesti. Teoksen hahmot saapuvat kukin omia aikojaan muumilaaksoon tavatakseen muumiperhettä, joka on edellisessä *Pappan och havet* -teoksessa (1965) matkustanut pois. Muumiperhettä ei enää tavatakaan ja elämä tyhjäksi jääneessä muumitalossa osoittautuu toisenlaiseksi kuin se vieraiden haaveissa on ollut.

Ensimmäisten muumikirjojen kesäisen idyllinen laakso on viimeisissä tarinoissa jäänyt taakse ja vaihtunut aivan erilaiseksi ympäristöksi. *Pappan och havetin* majakkasaari on vain karu luoto keskellä myrskyävää merta, ja *Sent i novemberissa* auto muumilaakso on ehtinyt myöhäiseen syksyyn.¹ Syksy on muumilaaksossa ja erityisesti *Sent i novemberissa* lähtemisen, hyvästien jättämisen ja maailmalta sulkeutumisen aikaa. Syksy myös tuo muumilaaksoon väistämättömän muutoksen, ja jokaisen sinne kuuluvan on päätettävä ajoissa lähtemisestään tai jäämisestään:

Höstens lugna gång mot vinter är ingen dålig tid. Det är en tid för att bevara och säkra och lägga upp.. — — en kärna av trygghet där man försvarar det som är viktigt och dyrbart och ens eget. Sen kan kölden och stormarna och mörkret komma bäst de vill. De trevar över väggarna och letar efter en ingång men det går inte, alltihop är stängt och därinne sitter den som har varit förtansksam och skrattar i sin värme och i ensamhet. (SIN 6–7.)

Det finns de som stannar och de som ger sig av, så har det varit alltid. Var och en får välja sig själv men han måste välja medan det är tid och aldrig någonsin ge efter. (SIN 7–8.)

Hyvästien jättämisen ja muutosten hyväksymisen aika on myös kipeän itsetutkiskelun ja identiteetin etsinnän aikaa. Artikkelissani pyrin osoittamaan, kuinka monella tasolla nämä teemat *Sent i novemberissa* nousevat esiin ja toisaalta kietoutuvat tekstin² itsereflektiivisiin piirteisiin.

BARNBOKSFÖRFATTARENS CAMOUFLAGE

Tove Janssonin (1914–2001) yhdeksää vuosina 1945–1970 ilmestynyttä muumi-aiheista proosateosta³ on luettu ja tutkittu hyvin monenlaisista näkökulmista. Tutkijoita on kuitenkin yhdistänyt näkemys Janssonin teosten luokittelun vaikeudesta: muumiteokset ovat omiaan hämmentämään muun muassa aikuisten kirjallisuuden ja lastenkirjallisuuden välisen rajanvedon mielekkyyttä sekä erotelun mahdollisia perusteluja. Ongelma teosten sijoittamisesta aikuisten kirjallisuuteen tai lastenkirjallisuuteen nostaa esiin myös muita kysymyksiä esimerkiksi muumifantasian luonteesta, henkilöhahmojen ongelmiin ja teemoihin sisältyvästä filosofiasta sekä muumituotannon modernistisuudesta tai postmoderneista piirteistä.

W.Glyn Jones (1984, 19) näkee muumituotannon heijastavan Tove Janssonin kehitystä lastenkirjailijasta kohti aikuisille kirjoittamista. Tuotannossa tapahtuva käännekohta on usein sijoitettu 50- ja 60-lukujen taitteeseen, 1957 ilmestyneeseen *Trollvinteriin*, jossa kerronta psykologisoituu ja siirtyy ulkoisten muutosten kuvaamisesta mielen sisäisiin liikkeisiin (ks. esim. Tolvanen 2000, 98), ja sitä 1962 seuranneeseen teokseen *Det osynliga barnet och andra*

berättelser, joka muistuttaa rakenteeltaan enemmän novellikokoelmaa kuin romaania. (Ks. myös Jones 1984, 73.)

W. Glyn Jonesin mukaan erityisesti *Sent i november* ei enää ole lastenkirja, vaan todistaa jo uudelle taiteelliselle alueelle, aikuisten kirjailijaksi, siirtymisen väistämättömyydestä. Jonesin mukaan teoksessa aletaan käsitellä persoonallisuuden, vanhenemisen, yksinäisyyden ja muuttumisen ongelmia, mitä ei hänen mukaansa tyydyttävällä tavalla voisi jatkaa alun perin lastenkirjallisuutena luodussa fantasiamaailmassa. (Jones 1984, 111–112). Maria Nikolajeva ei jaa tätä näkemystä, vaan päätyy korostamaan muumiteosten ja Janssonin aikuisten proosan yhteisiä piirteitä sekä fantasiamaailman ja aikuisille suunnattujen proosateosten realistisen maailman rinnakkaisuutta. Hänen mukaansa realistinen maailma ja sen ihmishahmot ovat läsnä jo muumifantasiassa ja vastaavasti myöhemmässä aikuisten proosassa tavataan ”aikuistuneita” muumihahmoja (ks. Nikolajeva 1996, 138 ja 2000, 257).

Boel Westin katsoo väitöskirjassaan *Familjen i dalen* (1988) Janssonin siirtyneen pitkän uransa aikana ensin aikuistenkirjallisuudesta lastenkirjallisuuteen ja viimeisten muumikirjojen myötä taas takaisin. Hänen mukaansa uudelleen kirjoittaminen, muokkaaminen ja samojen teemojen ja hahmojen kehittäminen on Janssonille tyypillinen luomisen tapa (Westin 1988, 88), jolloin siirtyminen kirjallisuuden lajista toiseen vain tuo voimakkaammin esiin koko tuotantoa yhdistävät piirteet.

Analysoidessaan Janssonin tietä kohti muumimaailman luomista Westin osoittaa muumiteosten kiinteän suhteen jo Janssonin aikaisempaan, muumiteoksia edeltäneeseen aikuisille suunnattuun tuotantoon. Monet muumimaailman hahmoista esiintyivät ensimmäisen kerran ruotsinkielisessä poliittisessa pilalehdessä *Garmissa*, jonka avustajakuntaan Jansson kuului vuodesta 1929 lehden lopettamiseen eli vuoteen 1953 asti. Myöhemmät muumihahmot perivät pilapiirrosten satiirisilta ja parodisilta hahmotelmiltaan ulkomuodon lisäksi maailmaansa paljon muutakin. Joitakin *Garmin* teemoja ja vitsejä siirtyi muumikirjoihin miltei sellaisenaan (ks. Westin 1988, 82). Muumimaailma sai vaikutteita myös Janssonin varhaisista aikuisten novelleista. 1930-luvun novellien ja muumikirjojen yhteisiä teemoja ovat muun muassa itsepetos, roolileikit, yksinäisyteen

liittyvä vapaus ja taiteilijuuden parodia (ks. Westin 1988, 87–96). Samat teemat toistuvat Janssonin myöhemmässä aikuisille suunnatussa tuotannossa.

Janssonin tuotannon henkilöhaahmojen – jotka usein ovat juuri luovia taiteilijatyyppejä – minuuksien muuttuminen, ajautuminen hajoavasta identiteetistä toiseen ja teoksissa esiin nouseva käsitys maailmasta vain kuvana, konstruktiona, ovat Niemen (1996, 20) mukaan tyypillisesti postmoderneja piirteitä.

Sekä Nikolajevan (1996, 138) että W. Glyn Jonesin (1984, 99) henkilöhaahmojen kohdalla esiin nostamaa naamioitumisen tematiikkaa käsittelee Tove Jansson itse jo vuonna 1961 *Horisont*-lehdessä ilmestyneessä artikkelissaan ”Den lömska barnboksörfattaren”, jossa hän käsittelee lapsille kirjoittamista ”camouflagen”, hämäyksenä. Boel Westin (1988, 100–101) on liittänyt camouflagen idean Janssonin keskeisenä esteettisenä metodina pitämäänsä ”naivismiin”, joka mahdollistaa maailman hahmottamisen uudesta näkökulmasta, konventioiden rikkomisen ja komiikan luomisen samaan tapaan kuin aikaisemmissä aikuisille suunnatuissa pilapiirroksissa. Westin näkee Janssonin tekniikan kyseenalaistavan, onko hänen lastenkirjallisuutensa sittenkään tarkoitettu lapsilukijoille (ks. Westin 1988, 100–103).

Artikkelissaan Jansson esittää näkemyksensä (lasten)kirjallisuuteensa olennaisena piirteenä kuuluvasta itseen keskittymisestä (självbekanthet, självkoncentration), kirjoittamisesta ja luomisesta omaksi huviksi, mutta myös sisäisestä pakosta (Jansson 1961, 9). Vaikka taiteilija näyttää pohtivan nimenomaan lapsille kirjoittamista, monet hänen esittämistään näkemyksistä ovat tärkeitä *Sent i novemberin* tulkintaa ajatellen ja osoittavat jälleen, miten mahdotonta rajanveto lapsille ja aikuisille kirjoitettujen teosten välillä on.

Jansson (1961, 10) myös kommentoi ironisesti konventionaalista lapsille/ aikuisille kirjoittamista. Hän vertaa lastenkirjojen lukemista rikosromaanien lukemiseen aikuisten yhteiskunnassa kiellettyjen ja sopimattomien tunteiden, kuten aggressiivisuuden tai poikkeuksellisen kiltteyden kanavoimiseksi. Kirjoittamisen ja lukemisen tarkoitukseksi näyttäytyy vaihtoehtoisten maailmojen rakentaminen ja taiteilija (1961, 9) itse mainitsee teoksiinsa sisältyvän eskapismien mahdollisuuden. Janssonin mukaan lastenkirjassa pitää olla tie, jolla kirjailija pysähtyy ja (lapsi)lukija jatkaa eteenpäin. Kaikkea ei hänen mukaansa saa

selittää valmiiksi, sillä lukijalle tarjotut rakennuspalikat ovat hauskempi lahja kuin valmis talo. (Jansson 1961, 11.)

ITSESTÄÄN TIETOINEN TEKSTI JA "SAMEAT PEILIT"

Rajaa Janssonin lastenkirjallisuuden ja aikuisille suunnatun tuotannon väliin on siis mahdoton vetää koko tuotannolle yhteisten teemojen sekä muumiteosten muiden piirteiden, kuten rakenteellisten ja kerronnallisten ratkaisuiden vuoksi. Maria Nikolajeva (1996, 207) mainitsee Tove Janssonin yhtenä lastenkirjallisuuden "auteureista", joiden teokset eivät sovi tavanomaisiin tutkimuksen määrittelemiin genreihin tai kategorioihin. Nikolajevan mukaan nykyaikainen lastenkirjallisuus on rikkomassa omia rajojaan lähestymällä aikuisten proosaa ja omaksumalla postmodernille kirjallisuudelle tyypillisiä ilmaisukeinoja, kuten intertekstuaalisia viitteitä, genretietoisuutta, tekstin moniäänisyyttä ja metafiktiivisiä piirteitä (Nikolajeva 1996, 207 & 1998, 222), jotka kaikki ovat löydettävissä myös muumiteoksista.⁴

Juhani Niemi on analysoinut Tove Janssonin muumituotantoa niin modernistisena kirjallisuutena kuin kehityksenä modernistisesta kohti postmodernia kerrontaa (Niemi 1995, 83–89 ja 1996, 19–23). Hänen mukaansa yksi Janssonin tuotannolle keskeisin postmoderniin liitetty piirre on kirjoittamisprosessin esillä pitäminen. (Niemi 1996, 20). Tove Janssonia erityisesti metatekstuaalisena kertojana – sekä homssu Tuhton⁵ asemaa *Sent i novemberin* metafiktiivisenä kertojana, mihin palaan myöhemmin – on käsitellyt myös Boel Westin (1988, 275–286 ja 1996, 37–45). Westinin mukaan Tove Janssonin muumimaailma on täynnä taiteellisia hahmoja, jotka "poetisoivat todellisuuttaan eli fiktion sisällä vallitsevaa todellisuutta" (Westin 1996, 38–40).⁶

Tekstin itsereflektiivisyys – tai itsestään tietoisuus – tulee muumiteoksista selvimmin esiin juuri teossarjan päättävässä *Sent i novemberissa* (Niemi 1995, 86), sen hahmojen taipumuksissa luoda fiktiota fiktion sisällä sekä teokseen upotetuissa rakenteissa, jotka heijastelevat tarinaa. Koska monet teoksen piirteistä, kuten alkuperäisten hahmojen poissaolo, pakottavat lukijan tarkastelemaan aiempaa fiktiivistä maailmaa uudella tavalla, tai korostavat havainnoimista

itseään – esimerkiksi moniäänisen fokalisaation sekä ironian ja parodian keinoin kyseenalaistamalla sanotun – juuri tekstin itsereflektiiviset piirteet saattaavat ohjata lukijaa uuden näkökulman ottamisessa.

Metafiktiivisyyttä, tekstin tietoisuutta itsestään, on määritelty useilla eri tavoilla. Patricia Waughin mukaan metafiktiivistä on teksti, joka systemaattisesti kiinnittää huomiota itseensä artefaktina (Waugh 1984, 2)⁷. Teksti voi paljastaa tietoisuutensa tekstuaalisesta luonteestaan avoimesti esimerkiksi kommentoimalla (kertojan tai henkilöhahmon suulla) itseään, puhuttelemalla tai neuvomalla lukijaa. *Sent i november* sisältää myös avoimia kertojan kommentteja luonteestaan kertomuksensa ja toisaalta kirjana, artefaktina. Kymmenes luku päättyy komerossaan nukkumaan käyvän homssun kommenttiin: ”Slut på kapitlet.” (SIN, 63.) Viimeisinä päivinä ennen talven tuloa vieraila ei ole enää paljon puhuttavaa toisilleen: ”De vântade på sin berättelses slut.” (SIN, 148.)

Metafiktiiviset piirteet voivat olla myös huomaamattomampia, esimerkiksi kerronnan, juonen tai henkilöhahmojen ominaisuuksia, jotka jollakin tavalla viittaavat kokonaisuuteen – heijastavat tai kommentoivat sitä ja ohjaavat näin lukijaa teoksen tulkinnassa. Jo henkilöhahmojen harrastamat roolileikit, taiteilijuus tai vapaus teemoina voivat implikoida teoksen metafiktiivisiä ulottuvuuksia (Waugh 1984, 116–119), mutta radikaali metafiktiivisyys, tekstuaalisuuden paljastuminen, seuraa erityisesti rakenteellisista ja kielellisistä ratkaisuksista.

Waughin (1984, 3–5 & 7) mukaan metafiktiiviset piirteet heijastavat paitsi postmodernille kulttuurille tyypillistä tekstuaalisuuden tajua – tietoisuutta todellisuuden luonteesta kielellisenä konstruktiona – myös oivallusta kaunokirjallisuuden väistämättömästä representationaalisuudesta. Waugh tulkitsee metafiktiiviset piirteet minkä tahansa tekstin mahdolliseksi ominaisuudeksi eikä erota metafiktiota omaksi kirjalliseksi alalajikseen. Metafiktiiviset piirteet tekstissä pyrkivät yhtä aikaa sekä rakentamaan fiktiivisen illuusion että purkamaan sen. (Waugh 1984, 14.)

Illuusion hajottamisen keinot voivat olla mitä tahansa, mikä siirtää lukijan huomion tarinasta sen kerrontaan. Metafiktiiviset piirteet ovatkin usein rakenteellisia ratkaisuja, jotka toistumalla ”häiritsevät” lukijaa ja pyrkivät kiinnittämään huomiota itseensä. *Sent i novemberin* metafiktiivisten piirteiden analy-

sointia varten on hyödyllistä kiinnittää huomiota erityisesti yhteen tyyppilliseen metafiktiiviseen keinoon, *mise en abyme* -rakenteeseen.

Tekstin metafiktiivisten piirteiden tulkintaan ohjaavat avaimet voivat olla erilaisia ”upotettuja kertomuksia”, jotka heijastelevat kokonaisuutta ja toimivat näin tulkinnan apuvälineinä. Termillä *mise en abyme* tarkoitetaan ”sisään asetettua kuvaa tai rakennetta, ’upotusta’, joka on pienoiskuva siitä, mihin se sisältyy ikään kuin miniatyyrinen peili, joka heijastelee kokonaisrakennetta.” (Lehtimäki & Ihonen, 2002.)

Moshe Ron (1987, 436) määrittelee *mise en abyme* minkäläiseksi tahansa kerronnalliseksi segmentiksi, joka heijastaa teosta, jonka osa on. Ronin määritelmän mukaan *mise en abyme* on heijastamaansa kokonaisuutta olennaisesti pienempi, eristettävissä oleva tekstin rakenneosia, joka sijaitsee kohdettaan alemmalla kerronnan hierarkkisella tasolla. (Ron 1987, 437.) *Sent i novemberissa* esimerkiksi homssu Tuhton kertomukset voidaan tulkita tällaiseksi teoksen tarinaan sisältyväksi sitä itseään heijastavaksi peilirakenteeksi.

Mise en abyme on eräänlainen peili, mutta saattaa heijastaa kohteensa myös väärin, heijastetusta poikkeavana. Tässä mielessä *mise en abyme* tuo tekstiin helposti parodisia ulottuvuuksia, väärin toistoja. *Mise en abyme* voi myös olla hyvin monentasoisia. Sellaisena voi toimia kertomuksen sisällä oleva tarina, henkilöhahmo, jokin fiktiiviseen maailmaan sisältyvä objekti tai välikohaus. Heijastaminen (reflection), *mise en abyme* rakenteen merkitys, voi viitata teokseen tekstinä, johonkin sen teemaan tai ohjata lukijaa tiettyyn tulkinnan koodiin – vaikkapa havaitsemaan teoksen metafiktiivisiä ulottuvuuksia. (Ron 1987, 421–428.)⁸

Koska *mise en abyme* heijastaa itseään suurempaa kokonaisuutta, se saattaa olla tunnistettavissa vasta jälkeenpäin, kun lukija tuntee jo koko tarinan (Ron 1987, 433). Tämä implikoi sitä, että teoksen loppu ei välttämättä ole tulkinnan kannalta teokseen upotettuja sisäkkäisiä tai siinä toistuvia rakenteita olennaisempi. Kerronnan alemmalla tasolla *mise en abyme* saattaa näyttäytyä keskeytyksenä, joka häiritsee tarinan etenemistä. Heijastaessaan jotain suurempaa kokonaisuutta se toisaalta yhdistää tarinan osia toisiinsa. (Ron 1987, 434–435.)

Sekä Ron että Lea Rojola (1995, 34) korostavat lukijan aktiivisuutta mise en abymen havaitsemisessa tekstistä. Metafiktiivisille piirteille tyypillisesti myös tekstissä toistuvat mise en abymet pakottavat lukijan aktiiviseen tulkintaan, etsimään ja havaitsemaan yhä uusia tulkinnan mahdollisuuksia. Mise en abymet saattavat ohjata lukijaa abstrahoimaan tekstistä tietyn teeman tai toisaalta osoittaa merkitysten moninaisuuden (Rojola 1995, 37 ja 64)⁹. Heijastaessaan *Sent i novemberin* tarinaa homssun kertomukset laaksosta ja perheestä korostavat mielikuvituksen ja kertomisen merkitystä teoksen teemana, mutta samalla tuovat tekstiin käänteitä, joita lukijan täytyy pysähtyä miettimään. Homssun kuvitelman rinnalle taas asettuvat muiden henkilöhahmojen mielikuvat ja haaveet muumilaaksossa olemisesta.

”LIVET ÄR EN DRÖM”

[Sic.] dessa figurer är inte folk och inte få och absolut inte klassiska sagoväsen – de är kanske bara en camouflage för vanligt mänskligt beteendemönster och samtidigt ett breddande av handlingsmarginalen. (Jansson, lainaus Westinin 1988, 106)

Muumiteosten hahmoja voidaan tarkastella konstruktioina, joilla voi tehdä kokeita fiktiivisessä maailmassa. Westin (1988, 111) huomauttaa muumimaailman muistuttavan suurta teatteria, jossa taiteilija kutsuu hahmoja näyttämölle. Muumihahmot rakentuvat muutaman tyypillisen ominaisuuden ja piirteen perusteella. Tähän viittaa myös hahmojen nimeämisen logiikka muumikirjoissa: vain osalla hahmoista on oma erisnimensä, toisilla vain lajinimi kuten hemuleilla ja vilijonkilla. Myös ison alkukirjaimen käyttö nimissä on teoksissa vaihtelevaa.¹⁰ Janssonin fantastisten hahmojen nimeäminen voidaan tulkita metafiktiiviseksi piirteeksi, koska se korostaa hahmojen konstruktivisuutta – ne ovat kieltä, eivät tekstin ulkopuolisia olentoja. (Vrt. Waugh 1984, 26 & 92–93.)

Sent i novemberin hahmojen ja toiminnan tekstissä voi nähdä monin tavoin heijastavan tarinaa kokonaisuutena ja nostavan esiin tiettyjä teemoja. Mise en abyme -rakenteiden kannalta kiinnostavimmat hahmot *Sent i novemberissa* ovat tarinankertoja Tuhto ja itsepäinen vanhus Ruttuvaari, jonka kohdalla koros-

tuvat myös tekstin muut metafiktiivisiksi tulkittavat piirteet. Ruttuvaari on yhtä hyvin ironinen vanhenevan taiteilijan omakuva kuin mise en abyme loppuaan lähestyvälle tarinalle, joka vakavien kysymysten äärellä on kääntynyt katsomaan itseään. *Sent i novemberissa* Ruttuvaari etsii identiteetilleen vahvistusta oman samean peilikuvansa, kuvitellun esi-isänsä mykästä seurasta.

— — Va? Säg nånting?! Men förfadern svarade inte, han stod och glodde i sin nattrock som var alldeles för lång och sa inte ett ord. Kom ut ur ditt skåp, sa Onkelskruttet strängt. Kom ut och titta. De har gjort om alltsammans och nu är det bara vi som vet hur det var från början! (SIN 145)

Ruttuvaarille muumilaaksoon lähteminen merkitsee omaa seikkailua ilman sukulaisia ja perhettä – ilman riippuvaisuutta, jonka hän yksinkertaisesti päättää unohtaa. Ajatus muumilaaksosta nousee esiin, kun Ruttuvaari tekee tilaa mielikuvitukselleen tietääkseen mitä tahtoo:

Natten gick sakta förbi medan Onkelskruttet väntade på vad han ville. Och nångång i morgonmörkret visste han att han ville fara till en dal där han hade varit för mycket länge sen. Det fanns ett möjlighet att han bara hade hört om dendär dalen eller kanske läst om den men det gjorde ju alldeles detsamma. Det viktigaste var en bäck som rann genom dalen. Eller kanske var det en flod? Men säkert inte en å. Onkelskruttet beslöt att det var en bäck, han tyckte mycket mer om bäckar än om åar. — — Under flera dagar vandrade Onkelskruttet i kullarna kring den långa mörka viken, han sjönk djupare och djupare in i sin glömska och tyckte att dalen kom närmare och närmare. (SIN 40–41.)

Ruttuvaari tuo esiin yhden tärkeän puolen muumilaaksosta. Kun hän vaipuu syvemmälle onohdukseensa, omaan maailmaansa, laakso tulee lähemmäs. Laakso on kuviteltu (ehkä hän on vain kuullut tai lukenut siitä) kuvittelun valtakunta, jota voi muokata sellaiseksi kuin tahtoo. Muumilaakso tulee lähemmäs sen myötä, mitä Ruttuvaarin mielessä tapahtuu, ei fyysisen siirtymisen myötä.

Jansson kuvaa varsin ironisesti siirtymistä kuvitellun valtakuntaan, jossa oma määrittelyvapaus on taattu pienimpiä yksityiskohtia myöten. Ruttuvaari ei kuitenkaan menetä mitään arvokkuudestaan siirtyessään omaan maailmaansa, vaan päinvastoin saavuttaa itsenäisyyden ja vapauden. Lisäksi Ruttu-

vaarin hahmo osoittaa selvästi, kuinka olennainen *Sent i novemberia* määrittävä ulottuvuus on ironisten ja parodisten piirteiden runsaus.

Metafaktiivisten piirteiden tavoin ironia tuo tekstiin uusia tasoja. Linda Hutcheon (1994, 11 & 60) määrittelee ironian kolmanneksi merkitykseksi, joksikin mikä poikkeaa sekä sanotusta (kirjaimellinen merkitys) että ”tarkoitettusta” ja syntyy suhtautumisesta näihin. Lukija voi tulkita tekstin ironiseksi tai havaita siihen sisältyvän ironian (Hutcheon 1994, 142). Hutcheonin mukaan ironia poistaa turvallisuuden tunteen sanotun luotettavuudesta tai yksiselitteisyydestä ja etäännyttää: Ironia voi vain monimutkaistaa tekstin tulkintaa, se ei koskaan anna ratkaisua. (1994, 13–14.) Sekä metafaktiiviset piirteet että ironia edellyttävät lukijalta tunnistamista tekstuaalisten piirteiden tai viitteiden avulla. Monet tekstin metafaktiiviset piirteet näyttävätkin *Sent i novemberissa* toimivan myös ironian merkkeinä tai laukaisijoina.¹¹

Parodia on Waughin mukaan piirre, joka usein paljastaa tekstin metafaktiivisyyden (Waugh 1984, 31). Hyvä esimerkki tästä *Sent i novemberissa* ovat rooleissaan liioitelluiksi tai liioitteleviksi paljastuvat henkilöahmot. Keskeiset hahmot kuten Tuhto ja Ruttuvaari parodioivat koko tarinan ydintä, kertomisen ja kuvittelun halua, ja tämä parodia osaltaan paljastaa hahmojen metafaktiivisen merkityksen. Toisaalta metafaktiivinen rooli vahvistaa hahmojen ironisia ja parodisia piirteitä, kuten käy Ruttuvaarin kohdalla.

Kuvatessaan Ruttuvaarin lähtöä kuviteltuun laaksoon teksti purkaa luomansa fiktiivisen maailman todellisuutta. Muumilaakson fiktiivinen luonne tulee näkyviin, kun siihen kerronnassa viitataan kulissina, pelinä, kuvitelmana, kertomuksena tai kaukaisena muistona – paikkana tai tilana, jotka liittyvät *Sent i novemberin* hahmojen toiminnan ja ajatusten esiin nostamiin, metafaktiivisille teksteille tyypillisiin teemoihin. Muumilaakson romahtamista fiktion sisällä fyysisestä todellisuudesta vain kieleksi – tekijän, lukijan tai henkilöahmojen kuvitelmiksi – ennakoidaan Ruttuvaarin lähdöstä kertovassa luvussa sekä myöhemmin laakson näyttäytyessä epätodellisina kulisseina ikkunasta katsovalle Mymmelille.

Därnere fortsatte morgongrälet, ljudlöst bakom stängda rutor. — — hon [Mymlan] betraktade förstrött den stora trädgården som hösten hade förändrat och gjort till ett främmande och övergivet landskap. Träden liknade grå kulisser, skärmar som stod den ena efter den andra i regndimman, alldeles tomma. Det ljudlösa grälet framför verandan fortsatte. De viftade med tassarna, de språng lite hit och lite dit, de var överkliga som träden. Utom homsan. Han stod stilla och stirrade marken. (SIN 53–54)

Kaikista *Sent i novemberin* henkilöhahmoista vain Mymmeli pysyy muuttumattomana läpi teoksen (ks. Valkeajoki 2003, 109–112). Mymmeli toimii Janssonin kirjallisessa laboratoriossa vertailukohtana muiden hahmojen vaikealle kamppailulle uuden tasapainon saavuttamiseksi ja paljastaa tarkoilla huomioillaan heidän kuvitelmiensa ja omaksumiensa rooliileikkien valheellisuuden. Mymmeli näyttää olevan ainoa, joka heijastaa oikein, alkuperäisellä tavalla, aikaisemmista teoksista tuttua muumilaakson maailmaa muiden hahmojen osoittautuessa vääriksi korvikkeiksi (esim. Vilijonkka ihailemalleen muumimammalle ja hemuli muumipapalle) tai joutuessa myöntämään muutoksen välttämättömyyden, kuten Nuuskamuikkunen.

LASIPALLO PUUTARHAN PIMEYDESSÄ

Läpi *Sent i novemberin* palataan muumipapan lasipalloon, joka – kuten Boel Westin (1988, 284) on huomauttanut – esiintyy vain kahdessa viimeisessä muumiteoksessa. Lasipallo, jonka merkityksen vain homssu näyttää tunnistavan ja ymmärtävän, heijastaa *Sent i novemberissa* tarinan vaiheita, perheen kaukaisuutta tai poissaoloa ja Tuhton hämmennystä.

Det var svårt att hitta glaskulan. Homsan gick fel, han trevade sig fram mellan trädstammarna som om trädgården hade varit en främmande plats. Äntligen kom glaskulan emot honom men det blåa ljuset hade slocknat och den var fylld av dimma, en tät och mörka dimma som knappt var ljusare än natten själv. (SIN, 104)

On perusteltua, kuten Boel Westin on esittänyt, tulkita homssu *Sent i novemberissa* metafiktiiviseksi kertojaksi. Jälleen jo nimi ohjaa tulkintaan: Westinin

mukaan "Toft" on eräänlainen anagrammi Tovesta ja "Nummuliten" – joista homssu kertoo tarinaa *Sent i novemberissa* – on anagrammi muumista (Westin 1996, 40 & 44). Tuhtoon tutustuttaessa teksti esittää ironisen kommentin nimen mahdollisista assosiaatioista: ".som kallade sig Toft (det hade ingenting med båtens tofter att göra utan var bara ett sammanträffande)." (SIN 11)

Sent i novemberin alussa Tuhto asuu hemulin veneessä ja kertoo siellä itselleen iltaisin satua laaksosta ja onnellisesta perheestä. Syksyn tullessa tarinan kertominen, laaksoon pääseminen, tulee koko ajan vaikeammaksi eikä lopulta enää onnistu. "Jag kan inte berätta så att det syns längre, alltihop går baklänges." Silloin homssu päättää löytää tien laaksoon, mennä muumitaloon ja "kertoa kuka on". (SIN 12–15.) Homssun veneen alla kertoma tarina sekä uusi, vasta muumitalon ullakkokomerossa alkava tarina, voidaan nähdä *Sent i novemberin* (tai koko aiemman idyllisen muumifantasian) tarinaa heijastavina mise en abyme -rakenteina. Kertomisen ja kuvittelun vaikeus johtaa sisäkkäisiin kertomuksiin: kun onnellinen ja kesäinen tarina ei enää onnistu, se korvautuu uudella tarinalla, jonka päähenkilönä on pieni, arka olento – kuten homssu itse *Sent i novemberissa*.

Sent i novemberissa muumimaailman vieraiden yhteiselo huipentuu juhliin, jotka Ruttuvaari vaatii kunniakseen pidettävän. Juhlat yltyvät ironiseksi näytelmäksi, joissa jokainen osanottaja pitää oman taiteellisen esityksensä – jotka kaikki ovat haluttaessa tulkittavissa *Sent i novemberiin* sisältyviksi mise en abymeiksi, joista teksti useimmiten juuri Ruttuvaarin suulla vielä esittää omat ironiset lisähuomionsa.

Esitykset aloittaa hemuli kirjoittamallaan runolla. Westinin havainnon (1988, 275) mukaan runo on muunnelma Calderónin draamaan *Elämä on unta* (suom. 1953) sisältyvistä riveistä. Joka tapauksessa hemulin kömpelössä, yhtä aikaa parodisessa ja vaikuttavassa runossa toistuvat jälleen vapauden/vapautumisen kaipuu, lähteminen, kuvitelmien merkitys ja myös raskas epävarmuus:

Jag frågar, vad är lycka – kvällens frid,
 en tryckning av en tass och intet mera –
 att segla ut ur gyttja, säv och vass
 och havets stora frihet estimera.
 Ack vad är livet, livet är en dröm

en stor och mycket egendomlig ström.
 Jag känner ömhet på den vilsna leden
 men jag vet inte vad som jag ska göra med den
 och världens mångfald trycker som ett lass.
 Jag längtar efter rodrets fasta tryckning i min tass. (SIN, 123–124)

Vapauden kaipuu liittyy runossa purjehtimiseen ja mereen, mutta hemuli ei ole koskaan uskaltanut purjehtia omalla veneellään. Ruttuvaari kuitenkin välittömästi torjuu runon vakavuuden ja juhlallisuuden: ”Estimera, upprepade Onkelskruttet. Så trevligt. Just sådär pratade folk när jag var liten.” (SIN, 124)

Homssu lukee omassa esityksessään valtavaksi paisuneesta nummulitiista, jossa yhdistyvät kasvissyöjän tuntomerkit ja tylsistynyt elämäntapa täysin selvittämättömään aggressiivisuuteen. Valtavaksi paisuminen viitanee mielikuvitukseen ja aggressiivisuus – kuten Ruttuvaarilla – kuvittelunhalun puolustamiseen; kasvissyöntiä ja elämäntapaa koskevat kommentit sen sijaan näyttävät paljastavan, että heijastettava kohde saattaa sijaita myös jossakin *Sent i novemberin* tekstin ulkopuolella. Pilapiirtäjä Janssonin mise en abyme -rakenne kuvastaa kuin naurutalon peili.

Juhlien loppuvaiheessa Ruttuvaari kyllästyy odottamaan esi-isää ja vaatii, että juhlavieraiden on lähdeävä vaatekaapille tapaamaan saapumasta estynytä kunniavierasta. Ruttuvaarin ja hänen peilikuvansa keskustelut toistuvat *Sent i novemberissa*, ja tämäkin episodi tuntuu mise en abymena ehdottavan, mikä viimeisessä muumiteoksessa on keskeistä, Ruttuvaari ja hänen kaipaava suhteensa omaan kuvitelmaansa:

Han bugade sig djupt. Förfadern bugade också. Jag bryr mig inte om att presentera dem för dig, sa Onkelskruttet. Du glömmer ända bort vad de heter och det är inte så viktigt. (SIN, 129)

Toiset nostavat maljan esi-isälle, mutta jättävät esi-isän kuvitteellisuuden ja tilanteen naurettavuuden tahdikkaasti paljastamatta. Viimeisenä vuorossa on Vilijonkan esitys, joka on varjonäytelmä mereltä kotiin palaavasta perheestä. Esityksen aikana tunnelma on harras, ja jopa Ruttuvaari antaa sille hyväksyntänsä. Juhlat päätyvät sekasortoon, jonka aikana homssu livahtaa ulos.

Pimeässä puutarhassa homssu kohtaa valtavaksi paisuneen tarinaeläimensä, koettaa saada hallintaan mielikuvituksensa, jolle laakson tilanne on lopun lähes-tyessä käynyt sietämättömäksi: ”Ta det sakta, sakta... — — Det lönar sig inte, sa homsan. Vi kan inte bitas. Vi kommer aldrig bita dem. Tro nu på vad jag säger.” Lopulta tarinaeläin muuttuu taas pieneksi ja pääsee lasipalloon piiloon. Helpottuneena homssu nukahtaa heti palattuaan komeroonsa. (SIN 134–135.) Tuhton kertomuksen lopun voi ajatella heijastavan koko teoksen teemaa siinä missä viimeisten sivujen tapahtumienkin. Kuviteltu tarina on kasvanut liian suureksi ja se pitää kertomalla sulkea takaisin tarinoiden maailman maagiseen keskipisteeseen, taikapalloon tai tarinankertojan mieleen.

KUVITELMISSA JA KUVITELMISTA VAPAUTUMINEN

Sent i novemberissa sekä jäähyväisten jättäminen että fiktion/kuvitelmien hajoa-minen ja kyseenalaistuminen osoittautuvat luonteeltaan ambivalenteiksi proses-seiksi. Kertominen ja kertomukset näyttäytyvät keinoina hallita ja käsitellä ta-pahtuvia muutoksia tai niihin liittyviä tunteita.

Homssun tarinoissa toistuu ajatus kyvystä kertoa tarpeeksi selvästi, niin että kertomus tulee näkyväksi (SIN 15 & 63). Taiteellinen luomisvoima saa ilmaisunsa sähköisessä myrskyssä. Kun ukonilma muumilaaksossa nousee, se johtuu homssusta: ”Det är mitt åskväder, tänkte Toft. Jag har gjort det. Jag kan äntligen berätta så att det syns.” (SIN 87) Homssun tarinat nostavat tekstistä esiin kaksi selkeää teemaa, joihin Jansson (1961, 9) itse viittaa jo edellä lainat-tussa artikkelissaan: toisaalta mielikuvitukseen ja taiteelliseen haluun sisältyvän ilon ja luomisen voiman, toisaalta niiden pimeämmän puolen, kertomisen ja selittämisen pakon sekä vaikeuden hallita omia kuvitelmia.

Homssun uusi kertomus alkaa muumitalon komeroista, joista *Sent i novem-berissa* löytyy muutakin kiinnostavaa. Esi-isä, Ruttuvaarin kuviteltu ystävä ja peilikuva on toisessa kaapissa, josta Vilijonkka uskoo myös kaikessa mädänty-neessä ja lahossa ryömivien vaarallisten ja inhottavien ötökkälaumojen karan-neen. Muumitalo heijastaa mieltä, jonka mielikuvituksen pimeissä komeroissa on kätkössä kaikenlaista kiinnostavaa, sekä pelottavia että vapauttavia voimia.

Homssulle sähköltä tuoksuvan olennon karkaaminen kaapista on jännittävä, mieltä kiihdyttävä tapaus – todiste hänen omasta luomisvoimastaan – mutta Vilijonkalle ahdistava kokemus. Vilijonkan sisäinen muutos tuleeekin *Sent i novemberissa* valmiiksi vasta sitten, kun hän saa siivottua muumitalon, erityisesti vaatekaapin, lattiasta kattoon:

Jag har aldrig tyckt om när fruntimmer städar, sa Onkelskruttet. Har nån sagt henne att inte röra förfaderns klädskap?
Men klädskapet var också städad, det var städad dubbelt så mycket som allt det andra. Det som Filifjonkan lät vara ifred var spegeln på insidan av skåpdörren, den fick fortsätta med att vara dimmig. (SIN, 138)

Vilijonkalle ja myöhemmin homssullekin mielikuvitus on myös pelottava ja vaikeasti hallittava voima. Vaikka suhde omaan mielikuvitukseen on Vilijonkalle toisenlainen kuin Ruttuvaarilla, hän kuitenkin huomaavaisesti jättää Ruttuvaarin peilin pesemättä. Ruttuvaarin ironisuus taiteellisena omakuvana paljastuu jälleen.

Kun Vilijonkka juhlien jälkeen on saanut valmiiksi suursiivouksensa, hahmot valmistautuvat poistumaan laaksosta ja on jäähyväisten aika. *Sent i novemberissa* jätetään monet jäähyväiset, jotka toistuessaan korostavat pois lähtemistä ja luopumista koko teoksen teemana. Kun ensilumi on satanut lähtevät Vilijonkka ja Mymmeli: "De försvann i snöyrans omgivna av den melankoli och lättnad som brukar åtfölja ett avsked." (SIN, 142). Lähtö on toisaalta helpottava, toisaalta surullinen tapahtuma.

Kun Nuuskamuikkunen on lopun lähestyessä jäänyt Tuhton kanssa kahdestaan laaksoon, hän vaistoaa talven tulon.

Om några dagar skulle alla dalar vara täckta av vinter, den hade väntat länge men nu kom den. Snusmumriken stod utanför tältet och kände uppbot i luften, han var färdig att ge sig av. Dalen skulle stängas. (SIN 157)

Taiteilija ymmärtää muumilaakson sulkemisen väistämättömyyden. Homsun sanoin: "— — Snusmumriken kanske förstod en hel del förborgade saker —" (SIN 158).

Ennen lähtöään Nuuskamuikkunen jättää vielä kirjeen muumipeikolle. Tapaus tuntuu sanovan, että jonkinlaisen jäähyväiskirjeen (tai -kirjan) kirjoittaminen osoittautuu myös lähtijän itsensä kannalta välttämättömäksi – velvollisuudet muita kohtaan on hoidettava ennen kuin jäähyväisten jättäminen on taiteilijalle mahdollista. Nuuskamuikkunen luopuu laaksosta rauhallisesti omia aikojaan löydettyään viisi tahtiaan meren rannalta: ”De kom genast och var ännu vackrare och enklare än han hade hoppats de skulle vara”. (SIN 157)

Kun Nuuskamuikkunenkin on lähtenyt (”tältplatsen var övergiven”), jää homssu vihdoin yksin kohtaamaan tarinansa ja kuvitelmansa onnellisesta perheestä (SIN 156–158). Samana iltana syttyy tyhjänä talven tuloa odottaneeseen lasipalloon pieni valopiste, muumiperheen myrskylyhdyn kaukainen kajastus. Nyt aiemmin tarinassa ennakoitu epätodellisuuden vaikutelma pääsee toden teolla valloilleen:

Sen tänkte homsan Toft på sig själv igen. Hans dröm om mötet med familjen hade blivit så stor att den gjorde honom trött. Varje gång han tänkte på mamman fick han ont i huvudet. Hon hade vuxit sig så fullkomlig och mild och tröstande att det var olidligt, en stor runt slät ballong utan ansikte. Hela mumindalen hade blivit överklig, huset och trädgården och floden var ingenting annat än ett spel av skärmar och skuggor och homsan visste inte vad som var riktigt och vad han bara hade tänkt. (SIN 158)

Homssu ahdistuu ja pelästyy jälleen ja juoksee rumaan metsään, josta Mymmeli on hänelle kertonut. Ratkaisu löytyykin rumasta metsästä, mielen ”pimeästä maisemasta”, joka on toinen maailma alkuperäisen idyllisen fantasian takana. ”Det var en ny värld, homsan Toft hade inga bilder och inga ord för den, ingenting behövde stämman.” (SIN 159) Fantasian sortuminen – kertomuksen hajominen ja kertomisen pakosta vapautuminen – on helpotus, aivan niin kuin tarinaeläimenkin kohdalla aiemmin:

Med oerhörd lättnad kände den bekymrade homsan hur alla hans bilder försvann. Hans berättelse om dalen och den lyckliga familjen bleknade och gled undan, mamman gled undan och blev avlägsen, en opersonlig bild, han visste inte ens hur hon såg ut. (SIN 159–160)

Surumieliselle homssun tarinalle vastakohtaan muodostaa *Sent i novemberissa* Ruttuvaari, vanhenevan kuvittelijan omakuva, joka myös ironisoi halua määri-

tellä mielikuvitusmaailma itse. Ruttuvaarin omalaatuinen kiukuttelu edustaa toista puolta samasta omistushaluisesta aggressiivisuudesta, jota Tuhto tuntee mielikuvitusmaailmastaan. Homssu edustaa luopumisen ja luovuttamisen vakavampaa puolta, Ruttuvaari on iloinen ja ironinen kuva mielikuvitusmaailmaansa puolustavasta itsepäisestä uhmamielestä vanhuuden kynnyksellä. Myös koominen ja ironinen aines – talviunille komeroon vetäytyvä Ruttuvaari, joka viime töikseen lyö peilikuvansa sirpaleiksi – ei vain vakava, saa jäädä muumilaaksoon.

DET ÖVERGIVNA PARADISET

Narrative itself could be seen, then, as a natural mental act, as much a part of life as art. We do not, it is true, take leave of fiction-making when we abandon fairy tales and childhood games. We always tell stories – to escape, to remake, to alter our past and future. (Hutcheon 1980, 89.)

Tove Jansson kirjoittaa *Sent i novemberia* varten tekemissään muistiinpanoissa¹²: ”Jag ska berätta om att drömmen är viktigare än verkligheten” (lainaus Westinin 1988, 275). Niemen (1996, 22) mukaan Janssonin luomassa maailmassa haaveet terrorisoivat hahmoja useammin kuin realiteetit. Samalla kun hahmot voivat viitata tekstin sisällä monin tavoin – toimia osana tekstin rakennetta – ne ovat tulkittavissa nykyihmisen milloin parodisina, milloin oivaltavan tarkkoina hahmotelmina, taiteellisina kuvina tai heijastuksina.

Hemulin matka muumilaaksoon alkaa, kun hän toivoisi olevansa joku, jota ei tunne:

[...] han väntade på en trevlig dröm som inte kom. Han rullade ihop sig och gjorde sig liten men det hjälpte inte. Han försökte vara hemulen som alla tyckte om, han försökte vara den stackars hemulen som ingen tyckte om. Men han var och förblev bara en hemul som gjorde sitt bästa utan att nånting blev riktigt bra. (SIN 25)

Kuten W. Glyn Jones on tulkinut (1984, 111–112), *Sent i novemberin* hahmojen ongelmat ovat mielen sisäisiä, heitä vaivaavat identiteettikriisi ja päähänpintymät, omat haaveet ja ajatukset. Vapauden ja uuden identiteetin saavuttaminen

tapahtuu *Sent i novemberissa* sisäisen muutoksen kautta (ks. esim. Jones 1984, 101–111 ja Valkeajoki 2003, 101–127). Identiteettikriisi voi olla myös positiivinen kokemus, niin kuin Ruttuvaarilla, joka astuu määrittelyjen ulkopuolelle jo samalla hetkellä kun häneen tutustutaan: Ruttuvaari on unohtanut vanhan nimensä ja keksii itse uuden (SIN 39).

Maria Nikolajeva on lastenkirjallisuudentutkimuksen kontekstissa tulkinut *Sent i novemberia* myös yksinäisen lapsen, homssu Tuhton, kuvitelmana kodista ja hänen turhana taistelunaan lapsuuden idyllin säilyttämiseksi. (Nikolajeva 2000, 252–253 ja 256–257.) Muumimamma on homssun tarinan keskeisin hahmo. Hänen takiaan Tuhto on tullut laaksoon ja häntä kaivatessaan keksinyt ja päästänyt irti salaperäisen eläimen.

Muumiteosten alkuperäinen idylli, jossa kaikki ovat kilttejä toisilleen, on rakentunut juuri muumimamman ympärille, ja Tuhton häneen *Sent i novemberissa*^{1,3} kohdistama kaipaus heijastaa halua koko sitä mennyttä mielikuvitusmaailmaa kohtaan, josta teoksessa ollaan luopumassa. *Sent i novemberin* lopussa homssu saapuu meren rantaan ja maailma rakentuu hänen mielessään vielä hetkeksi. Kun laakso sulkeutuu lukijalta, Tuhto istuu odottamaan perhettä, ja juuri ennen auringonlaskua hän näkee merellä myrskylyhdyn valon. Hänen pitkä vaelluksensa päättyy lopulta oivallukseen muumilaakson muuttuneesta luonteesta.

Sent i novemberin lopussa Tuhto hyväksyy uudenlaisen käsityksensä muumimammasta: aikaisempi fantastinen hahmo saa uusia realistisia piirteitä. Sama väistämätön muutos tuo laaksoon viimein myös alkuperäiseen idylliin kuulumattomat – tai siellä melkein näkymättömät – vihan, surun ja kyllästymisen tunteet, sekä hahmojen keskenään ristiriitaiset kuvitelmat, joiden yhteensopimattomuus tai epävarmuus estää aikaisemmista teoksista tutun harmonian. *Sent i novemberia* voi lukea W. Glyn Jonesin (1984, 111–112) tapaan siirtymänä kohti realistisempaa maailmaa tai fantasiana, jossa tulevien teosten realistinen maailma on jo läsnä, kuten Nikolajeva (1996, 138) tulkitsee.

Sent i novemberia voidaan lukea yhtä hyvin aikuisten kirjallisuuden kuin lastenkirjallisuudenkin kontekstissa. Myös Nikolajevan lastenkirjallisuuden kontekstissa tekemä tulkinta johtaa samoille jäljille kuin *Sent i novemberin* analyysi

teoksen metafiktiivisten piirteiden kautta. Nikolajevan mukaan metafiktiivisyys on yksi nykyaikaisen lastenkirjallisuuden huomiota herättävimpiä ja uskaliaimpia piirteitä (Nikolajeva 1996, 206 & 1998, 232).

Metafiktiivisiä tekstejä on Waughin mukaan usein syytetty eskapismista, mutta lähemmässä tarkastelussa ne paljastuvat hänen mukaansa hyvin mielenkiintoisiksi teksteiksi asettuessaan tutkimaan kielellisen ilmaisun luonnetta (Waugh 1984, 78) ja käyttöä. Metafiktiivisten piirteiden myötä Janssonin eskapismi ja vaihtoehtoisten maailmojen mahdollisuus *Sent i novemberissa* palautuvat kuvittelunhaluun ja -kykyyn, mielikuvituksen maailmaa muuttavaan voimaan. Tämä piirre perustuu postmoderniin näkemykseen todellisuudesta kielellisenä konstruktiona – todellisuus on sellainen, minkälaiseksi se mielessä sekä omien että toisten kertomusten kautta rakentuu.

W. Glyn Jonesilta (1984, 99–112) jäävät hänen analyysissään huomaamatta *Sent i novemberissa* niin olennaiset ironiset ja parodiset viittaukset, jotka saattavat tulkinnan jatkuvaan liikkeeseen. Lukijan vastuulle jää päättää, milloin liikutaan kertomuksen tai kertomuksesta kertomisen tasolla, ja kaikkialla vaani-va ironia tai parodinen liioittelu ja väärin matkiminen monimutkaistaa merkitysten muodostamista entisestään. Parodinen nauru ja merkitysten pakeneminen helpottavat jäähyväisten jättämisen kipeyttä saattaessaan niin tekstin kuin hahmojenkin identiteetin loputtomaan muutoksen tilaan.

Sent i novemberia ei ole mielekäästä tarkastella allegorisena kirjoituksena muumilaakson luomisesta tai sulkemisesta, tämän estää teoksen runsas ironia. Allegoria ja ironia eroavat Hutcheonin mukaan (1994, 65) siinä, että allegoria perustuu sanotun ja tarkoitetun samankaltaisuuteen, kun taas ironia kyseenalaistaa, monimutkaistaa ja synnyttää uusia merkityksiä.

Metafiktiivisten piirteiden, kuten homssun kertomusten kautta *Sent i november* avautuu jäähyväisteoksena, joka ei kerro enää fantastisten muumihahmojen seikkailuista vaan fiktiosta itsestään, kertomisen ja kuvittelun välttämättömyydestä, riemusta ja vaikeuksista.

VIITTEET

¹ Vuodenaikojen vaihtelu ja luonto ovat voimakkaasti läsnä kaikissa muumitarinoissa, mikä näkyy ehkä selvimmin kahdessa viimeisessä myöhäiseen syksyyn ja yhdessä talveen (*Trollvinter* -57) sijoittuvassa tarinassa.

² Vaikka *Sent i november* on muiden muumiteosten tapaan tekijän itsensä kuvittama teos, käsittelyni tässä artikkelissa perustuu vain tekstin analyysiin.

³ *Småtrollen och den stora översvämningen* 1945, *Kometjakten* 1946 (korjattu versio nimellä *Kometen kommer* 1968), *Trollkarlens hatt* 1948, *Muminpappans bravader* 1950 (korjattu versio nimellä *Muminpappans memoärer* 1968), *Farlig midsommar* 1954, *Trollvinter* 1957, *Det osynliga barnet och andra berättelser* 1962, *Pappan och havet* 1965, *Sent i november* 1970.

⁴ Postmodernille kirjallisuudelle tyypillistä intertekstuaalisuutta ja kirjallisilla konventioilla leikittelyä ilmenevää genretietoisuutta on havaittavissa jo 50-luvulla ilmestyneissä muumiteoksissa. *Muminpappans bravader* (1950, myöh. nimellä *Muminpappans memoärer*) on minämuodossa kerrottu muistelmateos, jonka kehyskertomus sijoittuu muumilaaksoon. *Farlig midsommarin* (1954) intertekstuaalisuutta ja *Muminpappans bravaderin* genretietoisuutta on käsitelty mm. Anna Makkonen teoksessaan *Lukija, lähdekö mukaan* (1997, 45–47 & 55). Maria Nikolajeva (2000, 242 & 253) on kiinnittänyt huomiota myös kahden viimeisen muumiteoksen polyfokalisatioon.

⁵ Artikkelissa käytän nimien suomenoksia, koska ruotsinkieliset ovat suomenkielisessä tekstissä hankalia taivuttaa. Hahmojen alkuperäiset nimet ovat Onkelskruttet (Ruttuvaari), homsan Toft (homssu Tuhto), Snusmumriken (Nuuskamuikkunen), Mymlan (Mymmeli), Filifjonkan (Vilijonkka) ja hemulen (hemuli).

⁶ Westinin artikkelissa metafiktiivisyyden tai ”metapoeettisuuden” luonne jää kuitenkin epäselväksi. Vaikka Janssonin muumihahmot hänen mukaansa poetisoivat omaa fiktiivistä todellisuuttaan, hän toteaa myös, että ”Janssonin taiteella on koko ajan jokin itsensä ulkopuolinen tarkoitus” (Westin 1996, 41). Esim. *Sent i november* kertoo Westinin mukaan metapoeettisella tasolla todellisen taiteilijan itsensä suhteesta kuviteltuun maailmaansa (Westin 1996, 44).

⁷ Mika Hallila (2001, 124) huomauttaa, että määritelmä on alun perin William Gassin vuonna 1970 esittämä.

⁸ Ron käyttää ja kommentoi artikkelissaan muiden tutkijoiden, erityisesti Mieke Balin kirjoituksia *mise en abyme*. Laajin systemaattinen *mise en abyme*ä koskeva tutkimus, johon myös Ronin määritelmä pohjautuu, on Lucien Dällenbachin vuonna 1977 julkaistava *Le récit spéculaire*.

⁹ Lea Rojolan (1995) tutkimuskohteena on Volter Kilven *Alastalon salissa*, johon sisältyviä kertomuksia hän tarkastelee *mise en abyme*ina. *Alastalon salissa* on modernistisena teoksena erilainen tutkimuskohde kuin *Sent i november*, mutta Rojola toteaaakin, ettei *mise en abyme*ien esiintyminen tekstissä – tai siitä seuraava itsereflektiivinen ulottuvuus – sinänsä tee tekstistä modernistista tai postmodernistista. (Rojola 1995, 58–59.)

¹⁰ Hahmoista ks. Westin 1988, 108–111.

¹¹ Ks. myös Hutcheon 1994, 150–157.

¹² *Sent i novemberin* käsikirjoituksessa Jansson viittaa muumilaaksoon nimityksellä ”Det övergivna paradiset” (ks. Westin 1988, 123). Muumiteosten alkuperäiset käsikirjoitukset taiteilija on lahjoittanut Åbo Akademin kirjastoon.

¹³ Muumimamman keskeisyyttä Tuhton tarinoissa voi tulkita myös todellisuutta koskevan tiedon kautta: Tove Janssonin äiti Signe Jansson kuoli vuonna 1970.

PAINETUT LÄHTEET

SIN = Jansson, Tove 1970: *Sent i november*. Helsingfors: Schildts.

- Hallila, Mika 2001: Antiromaanista valtavirtaan: metafiktion käsite ja sen käyttö kirjallisuudentutkimuksessa. *Kohti ymmärtävää dialogia. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 54*. Toim. Hallila, Mika & Krogerus, Tellervo. Helsinki: SKS.
- Hutcheon, Linda 1980: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Hutcheon, Linda 1994: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Jansson, Tove 1961: Den lömska barnboksförfattaren. *Horisont* 1961/2, 8–11.
- Jones, W.Glyn 1984: *Vägen från mumindalen. En bok om Tove Janssons författarskap*. Hangö: Schildts.
- Makkonen, Anna 1991: *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme –rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa*. Helsinki: SKS.
- Makkonen, Anna 1997: *Lukija, lähdetkö mukaani? Tutkielmia ja esseitä*. Helsinki: SKS.
- Niemi, Juhani 1995: *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Niemi, Juhani 1996: Muumeista seuraleikkiin. Matkalla Tove Janssonin maailmaan. *Muumien taikaa. Tutkimusretkiä Tove Janssonin maailmaan*. Toim. Virpi Kurhela. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisuja n:o 20. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Nikolajeva, Maria 1996: *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Nikolajeva, Maria 1998: Exit Children's Literature? *The Lion and the Unicorn*. Vol 22. 221–236.
- Nikolajeva, Maria 2000: *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*. Lanham, Md., & London: The Children's Literature Association and The Scarecrow Press, Inc.
- Rojola, Lea 1995: *Varmuuden vuoksi. Modernin representaatio Volter Kilven Saaristosarjassa*. Helsinki: SKS.
- Ron, Moshe 1987: The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme. *Poetics today*. Vol 8. 417–438.
- Tolvanen, Juhani 2000: *Muumisisarrukset. Tove ja Lars Jansson – muumipeikko-sarjakuvan tarina*. Helsinki: WSOY.

- Valkeajoki, Sari 2003: Sivullisuudesta perheyhteyteen. Henkilökuvaus ja eksistentialismi Muumi-kirjoissa. *Romaanihenkilön muodonmuutoksia. Kuusi kirjoitusta henkilökuvauksesta*. Toim. Lyytikäinen, Pirjo & Tonteri, Päivi. Helsinki: SKS.
- Waugh, Patricia 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen & Co.
- Westin, Boel 1988: *Familjen i dalen. Tove Janssons muminvärld*. Stockholm: Bonniers.
- Westin, Boel 1996: Muumilyriikka eli "tästä voisi kirjoittaa runon". *Muumien taikaa. Tutkimusretkiä Tove Janssonin maailmaan*. Toim. Virpi Kurhela. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisuja n:o 20. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET:

Lehtimäki, Maria & Ihonen, Markku: Yleisen kirjallisuustieteen valtakunnallisen virtuaaliyliopiston kurssi Fiktio ja ei-fiktio kysymyksiä. Syyslukausi 2002.

Sanelma

ARVOSTELEE

SANOMATTA JÄTTÄMISEN TAITO

Kimmo Ketola & Seppo Knuuttila & Antti Mattila & Kari-Mikko Vesala: *Puuttuvat viestit. Nonkommunikaatio inhimillisessä vuorovaikutuksessa*. Helsinki: Gaudeamus. 2002.

Nonkommunikaatio, mitä se on? Se on äkkipäätä ajatellen kommunikaation puuttumista, ei sen enempää. Mutta kun on lukenut teoksen *Puuttuvat viestit. Nonkommunikaatio inhimillisessä vuorovaikutuksessa* kannesta kanteen, onkin eri mieltä. Nonkommunikaatio on osa ihmisten välistä vuorovaikutusta, se on politiikkaa, uskontoa ja edellytys monen inhimillisen elämänpiirin ilmiön säilymiselle.

Teoksen tutkijoita, Kimmo Ketolaa, Seppo Knuuttilaa, Antti Mattilaa ja Kari-Mikko Vesalaa ovat innoittaneet antropologi Gregory Batesonin ajatukset nonkommunikaatiosta ja sen tarpeellisuudesta tietyissä tilanteissa ja olosuhteissa. Tämän teoksen monipuolisuutta ja oivaltavuutta lisää suhteellisen vaatimattomasta sivumäärästä huolimatta sen monitieteellisyys – olihan Bateson itsekin laaja-alainen ja poikkeittieteellinen. Nonkommunikaatiota lähestytään tässä teoksessa sosiaalipsykologian, uskontotieteen, psykiatrian ja folkloristiikan näkökulmista.

Mielenkiintoisia näkökulmia esiin tuova aihe on nonkommunikaation arvotus. Onko hiljaisuus, sailailu, kommunikoinnista jättäminen rikos vai kunnioituksen osoitus, suojelua vai kenties jotain aivan muuta? Ehkä epäonnistunutta vuorovaikutusta? Batesonin postuumisti ilmestyneestä teok-

sesta *Angels Fear: An Investigation Into the Nature and Meaning of Sacred* (1987) on nostettu esiin mm. ajatus, että salaisuus onkin yksi suurimpia inhimillisiä saavutuksia. Tätä kautta päästään *Puuttuvat viestit* -teoksessa käsittelemään sellaisia yhteiskunnallisia teemoja kuin vallankäyttö ja individualismi. Näihin molempiin nonkommunikaatio olennaisena osana liittyy.

Teoksessa lähestytään nonkommunikaation käsitteen puitteissa myös sellaisia ilmiöitä kuin masennus ja meditaatio sekä pyhä. Esimerkiksi syvä masennus voidaan nähdä myös nonkommunikaation tilana, joka avaa mahdollisuudet uudelle alulle ja uudelle järjestykselle siinä missä meditaatiokin. Pyhä taas edellyttää tiettyä kommunikoinnattomuutta pysyäkseen pyhänä.

Nonkommunikaatiosta puhuttaessa puhutaan jostain, joka oikeastaan ei ole, mutta on silti merkityksellistä. Seppo Knuuttilan artikkelissa nonkommunikaation kontekstuaalisista merkityksistä kysytäänkin: "Mistä vaietaan ja miten se voidaan tietää?" Siinä puhetta verrataan improvisoituun tanssiin. Kyseessä on progressiivinen prosessi. Ilmaisemiseen ja ymmärretyksi tulemiseen tarvitaan sopiva määrä mekaanista taitoa yhdistettynä kykyyn soveltaa ja tehdä poikkeuksia tilanteen ja tunnetilan mukaan. Juuri nonkommunikaatio on tuota soveltavaa ilmaisua: puhujan tai kulttuurin hiljaisuus voi olla aktiivista ja tarkoituksellista peittelyä tai sitä voidaan kutsua "tutkivan mielen etsintäkaavaksi".

Puuttuvat viestit -teos on etsivän ja kyselevän luonteensa vuoksi erityi-

sen inspiroivaa luettavaa. Sen välittämiä ajatuksia voi soveltaa niin sosiaaliin kanssakäymiseen, yhteiskuntatieteelliseen- ja kulttuurien tutkimukseen kuin esimerkiksi kirjallisuuden tutkimukseenkin. Tätä kirjaa lukiessa on pakko itse ajatella.

Mitä kaikkea romaaneissa ja etenkin runoissa jätetään kommunikoimatta ja mikä merkitys sillä on? Nonkommunikaatio on olennainen osa myös kirjallisuuden ilmaisua ja henkilökuvausta. Nonkommunikaatio täytyy vain havaita ja hahmotella, ja sen tekemiseen *Puuttuvat viestit* antaa oivat avaimet.

Liinalena Leivo

KIRJALLISUUDEN ERHEITÄ OIKOMASSA

Kirjallisuus on virhe.

Toim. Harri Veivo.
Helsinki: SKS. 2002.

Kirjallisuus on virhe provosoi jo nimellään. Se herättää välittömästi kysymyksen "miten niin?" ja haastaa paitsi lukemaan myös ottamaan kantaa. Kuten esseekokoelman toimittaja Harri Veivo esipuheessaan ilmoittaa, kirjan tavoitteena on nostaa suomalainen kirjallisuuskeskustelu suosta.

Veivon mukaan kirjallisuus on viime vuosien Finlandia-palkintokiistoissa näyttäytynyt epäonnistumisten kenttänä, suoranaisena virheenä. Hallitseva laji on ollut haukkuminen: milloin kritiikki on ymmärtämätöntä ja tutkimus maailmasta vieraantunutta, milloin taas kirjailijat yksipuolisia tai kustantajat kaupallisia. *Kirjallisuus on virhe* pyrkii tällaisen nälvinnän yläpuolelle. Esseiden kirjoittajat ovat kirjailijoita, tutkijoita, kriitikoita ja kustantajat, jotka pohtivat omista lähtökoh-

distaan muun muassa lukemista, kirjoittamista, tutkimista, kääntämistä ja julkaisemista. Tähtäimessä on erilaisia näkemyksiä valottava ja suvaitseva keskustelu.

Teos kutsuu lukijan vuoropuheeseen, mutta esseet sinänsä jäävät monologeiksi: ne eivät juurikaan käy dialogia keskenään. Myös Finlandia-debateista tuttua jäykähköä arvottamista on toisinaan havaittavissa. Siitä huolimatta kokonaisuus on monipuolinen; esseet vaihtelevat niin tyyliältään kuin anniltaan. Lähinnä kirjailijoiden näkökulmaa edustavat Riikka Ala-Harja, Peter Mickwitz, Pasi Linnus ja Johanna Venho. Heti kokoelman avausesseessä kirjailija ja dramaturgi Ala-Harja toteaa kyllästytneensä "uskottavan, kehittyvän ihmiskuvan" vaatimukseen ja julistaa kirjoittavansa henkilöitä, ei ihmisiä. Hän esittää tutunoloisen kysymyksen siitä, täytyykö kaiken kirjallisuudessa muistuttaa elämäämme reaali maailmassa. Ala-Harjan omasta mielestä ei, ja essee on osittain tämän kannan puolustelua. Hänen taidekäsitykseensä kiteytyy jotain ajallemme hyvin tyypillistä: "Taideteos on seos ja miksaus, eikä se esitä muuta kuin mitä se on."

Mickwitz tarkastelee kirjallisuuden ja kirjallisuudentutkimuksen suhdetta. Hän kertoo omasta kokeilustaan sekoittaa tutkimustekstiä ja fiktiota sekä sen saamasta vastaanotosta. Jälleen kerran kyseenalaistetaan kirjallisuustieteen tehtävä ja merkitys: mitä selaista tiede/tutkimus haluaa sanoa, mitä kirjallisuus itse ei pystyisi tekemään paremmin? Ilmeisesti viime vuosien polemiikki juuri tämän kysymyksen ympärillä ei ole tyydyttänyt Mickwitiä.

Opettaja ja kirjailija Pasi Linnus selvittelee "mukavan kirjan" vaateita ja teilaa samalla realistiset "faktojenpaljastajat". Linnus näyttää useiden muiden tapaan käsittävän realismisuuden melko yksioikoisesti. Hänen mukaansa "putkiaivoinen 'realismi' on

monesti juuri kaikkein huonointa kirjallisuutta." Lähes päinvastainen ja elämänläheisempi on sen sijaan Johanna Venhon lähestymistapa; jo otsikollaan hän kuuluttaa, että kirja on peili.

Kirjallisuudentutkijat – Kuisma Korhonen, Janna Kantola ja Harri Veivo – eivät puheenvuoroissaan onneksi juutu vain toittotamaan tutkimuksen oikeutusta. Korhonen tutkiskelee kiintoisasti elävän ja kuolleen kirjailijan saamaa erilaista kohtelua, Kantola taas pohtii kääntämisen ongelmia. Veivo puolestaan saa määritellä, mitä kirjallisuudentutkimus on, mitkä ovat tiedon ja teorian ehdot sekä yksityisen ja yleisen suhde. Hän kehottaa tutkijaa eläytymiseen, joka edellyttää kirjallisuuden historian ja yhteiskunnallisen tilanteen tuntemista. Eläytymiseen tarvitaan kuitenkin uskallusta tiedon ylittämiseen, ymmärrystä, jolloin ollaan tutkimuksen raja-alueella. "Jotta kirjallisuudentutkimus tavoittaisi kohteensa, sen on lakettava olemasta tiedettä", jyrähtää Veivo haastavasti.

Kustantajan perspektiiviä kokoelmassa valaisee toimituspäällikkö Anna Bajjars ja kriitikoita edustavat Putte Wilhelmsson ja Jarmo Papinniemi. Wilhelmssonin pitkä ja polveileva essee puntaroi muun muassa kritiikin sanastoa: mistä muotisanat ja toisaalta klassikot pulppuavat ja mitä ne merkitsevät? Esimerkiksi puhe "prosessista" on pelkkä trendi, mutta "muoto" taidepuheen klassismia. Myöskään ilman sellaisia laatusanoja kuin "kova ja kirkas", "selkeä ja yksinkertainen" ei kriitikko Wilhelmssonin mukaan pärjää.

Papinniemi ruotii puolestaan vääristymiä, joihin televisio kirjallisuutta käsitellessään lankeaa. Hän painottaa muita enemmän kirjallisuuden ja median suhdetta, jota kokoelmassa olisi voinut setviä laajemminkin. Muutenkaan teos ei yksinään vielä nosta kirjallisuuskeskustelua suosta, vaikka Veivo niin ennakoiki, mutta on toki syventymisen ja ajattelemisen arvoinen

paketti!

Milla Peltonen

KIRJALLISIA ILMIÖITÄ JA LAJIEN MURTUMIA

Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen.

Toim. Markku Soikkeli.

Turun yliopisto, Taiteiden

tutkimuksen laitos, sarja A nro. 50.

Turku: Turun yliopisto. 2002.

Lähimenneisyyden kirjallisesta kulttuurista on usein vaikea luoda kokonaiskuvaa. Tarvitaan ajallista etäisyyttä, jotta menneen vuosikymmenen "kirjallinen kartta" suunnanmuutokseen ja tyypillisine trendeineen voisi hahmottaa. 1990-luvun kirjalliseen kartoitukseen ryhtyy kuitenkin rohkeasti antologia *Kurittomat kuvitelmat*, jonka artikkelit ovat Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden henkilökunnan ja tutkijoiden käsialaa.

Teos jakautuu kahteen osastoon. Ensimmäisessä tarkastellaan vuosikymmenen kirjallisia ilmiöitä yleisesti ja toisessa suosittuja lajityyppejä, pyrkimättä kuitenkaan kirjallisten tyyliuuntien tai koulukuntien määrittelyyn.

Mediajulkisuuden ja tuotteistumisen ongelma nousevat ajanmukaisesti esiin useassa artikkelissa. Tarja-Liisa Hypén setvii sitä kirjailijan kannalta. Hänen mukaansa perinteinen, romanttisen taiteilijamyytin mukainen käsitys arvokirjailijasta, "kirjailijameediosta", hälveni 1990-luvulla ja tilaa valtasi mediakirjailija, jonka kuvaa luodaan monenkirjavin julkisuuden keinoin.

Myös suomalaiset kirjallisuuspalkinnot kilpailevat "mediaseksikkyy-

destä”. Arto Lindholm pureutuu artikkelissaan 1990-luvun palkintobuumiin, jota ei selitä fiktion laadun paraneminen vaan ulkokirjalliset syyt: kustantamot, mediat, kulttuuritapahtumat ja kirjalliset osakulttuurit käyvät palkinnoilla taistoa julkisuudesta ja vaikuttavat samalla hyvän maun normeihin.

Lea Rojola pohtii ajan toista buumia eli erilaisia elämäkerrallisia tekstejä. Näissä fiktiota ja faktaa yhdistävissä ”minän kirjoituksissa” korostuvat kysymykset totuudesta, hyvästä elämästä, yksityisen kontrolloinnista ja rehellisestä paljastamisesta. Rojolan mukaan olemme astuneet uuteen läpinäkyvyyden järjestelmään, jossa kaikki kätketty, kielletty tai torjuttu tongitaan esiin ja tuodaan diskurssin piiriin.

Teoksen artikkeleissa on eri tavoin mukana sekä muutos että jatkuvuus suhteessa kirjallisuuden perinteeseen. Liinaleena Leiwon näkökulma pahan koulukuntaan asettaa rinnakkain 1980- ja 1990-luvun. Leiwon mielestä pahoinvoinnin yksilöpatologiset tulkinat ja illuusiottomuus vaihtuvat viime vuosikymmenellä muun muassa suorempana yhteiskuntakritiikkiin, luonnon puolustamiseen ja niin tunteiden kuin toivonkin paluuseen.

Teoksen toisen, pitkälti naisnäkökulmaa painottavan osan aloittaa Päivi Lappalaisen artikkeli dekkareista, joista viimeistään 1990-luvulla tuli ”hovikelpoisia”. Lappalainen luo mehevän katsauksen vuosikymmenen dekkareihin yleensä, mutta myös erikseen nais- ja miesdekkareihin. Hänen mukaansa dekkarit hoitivat paljon kirjallisuuden yhteiskuntakriittistä tehtävää.

Vuosikymmenen lyriikkaa tarkastelee puolestaan Siru Kainulainen keskittyen turkulaiseen runouselämään, jossa naiset ovat aktivoituneet. Kainulainen hahmottaa sukupuolittuneita kuvia ja osoittaa haastavasti, että ”miesnäkökulmainen lyriikka on julkisuudessa näkyvintä ja edustaa yleisinä

arkitotuuksina pidettyjä uskomuksia”. Naisrunoilijoiden teksteistä kriitikot taas löytävät esimerkiksi romanttisuutta, mikä ylläpitää kapeaa käsitystä niin naisten kirjoittamasta lyriikasta kuin naisistakin.

Myös historiallisessa fiktiossa naisten osuus on korostunut: kirjoittajakunta on naisvaltaistunut ja miehinen vaellusromaanitraditio murtunut. Ulla-Maija Juutilan katsannossa 1990-luvun historiallinen romaani osoittautuu kerronnaltaan melko perinteiseksi lajiksi, mutta sisältää myös postmoderneja piirteitä.

Naislukijoille suunnattua sinkkuviihdettä sekä korkeakirjallisuudessa tuotettuja naishahmoja selvittelee puolestaan Kaisa Kurikka. Hänen mukaansa 1990-luvulle ominainen uusi piirre on ainakin teini-ikäisten tyttöjen nousu päähenkilöiksi aikuisille suunnatuissa teoksissa sekä nostalgian puute. Ja mikä mielenkiintoista, oman elämän määrittely ei tapahdu enää miehen kautta, vaan pitkälti relaatiossa muihin naisiin ja tyttöihin.

Lopuksi kokoelman toimittaja Markku Soikkeli käsittelee suomalaista tieteisfiktiota, jota lähestytään postmoderniin kirjallisuuteen kuuluvana kriittisenä diskurssina ja monikulttuurisena kuvauksena. Soikkelin katsaus täydentää sattuvasti kuvaa 1990-luvun kirjallisista lajeista. Kaiken kaikkiaan *Kurittomat kuvitelmat* on sujuva ja sisältökäs kokoelma, jota voi suosittelalla kaikille aikamme kirjallisesta (media)kulttuurista kiinnostuneille lukijoille.

Milla Peltonen

KIRJAJULKKISTEN HENKILÖKOHTAISET ASIAT

Romaanihenkilön muodonmuutoksia. Kuusi kirjoitusta henkilökuvauksesta.
Toim. Pirjo Lyytikäinen & Päivi Tonteri.
Helsinki: SKS. 2002.

Henkilökuvaus puhalttaa romaaniin hengen. Mutta kuinka puhalletaan henki henkilöhahmoon? *Romaanihenkilön muodonmuutoksia* on tekstikokoelma, jossa kartoitetaan kysymyksiä ja vastauksia fiktiivisen henkilöhahmon hahmottumisesta ja sen tutkimisesta. Tekstit perustuvat Helsingin yliopistossa vuosina 2000–2002 tehtyihin pro gradu -tutkielmiin.

Aihe on herkullinen. Kun lukee tutkimusta henkilöhahmoista tunne on vähän kuin ahimisi erityisen laadukkaasti kirjoitettua juorulehteä. Yhtään yllättävää henkilöhahmoa ei kuitenkaan valitettavasti ole päässyt tutkittavien joukkoon, vaan artikkelit keskittyvät tuttuihin ja paljon huomiota saaneisiin teoksiin, ”kirjajulkiksiin”. Artikkelien aiheet liikkuvat siis sujuvasti Juhani Ahon *Juhasta* Monika Fagerholmin *Diivaan*.

Romaanihenkilön muodonmuutoksia -antologian ensimmäisessä artikkelissa Päivi Tonteri asettaa Juhat rinnakkain: henkilöhahmon muotoutumista seurataan aikojen halki Juhani Ahon romaanissa, Nyrki Tapiovaaran elokuvassa ja Aki Kaurismäen elokuvassa. Marja ja Shemeikka saavat toki osansa huomiosta. Juhat, Marjat ja Shemeikat muodostavat mielenkiintoisen verkoston kaikki yhdeksän yhdessä. Hahmot, ”piirrekimput”, problematisoituvat jokaisen uuden esityksen myötä uudelleen.

Riikka Rossi perehtyy naturalismin henkilökuvaukseen luvussa *Ihmisiä ja rappioita*. Idea realistisesta elämän kuvauksesta löysi 1800-luvun lopulla

tiensä suomalaiseen romaaniin ja kirjalliseen keskusteluun. Romantiikan hylkääminen realismin tieltä kääntyi kuitenkin kirjallisuudessa enemmän kurjuuden kuvaukseksi kuin ihanteekseen objektiiviseksi kansan kuvaukseksi. Rossi osoittaa, että kulku kohti rappiota, katastrofia ja sekasortoa leimaa tuon vaiheen kirjallisuuden henkilöahmoja ja myös sen, miksi näin oli.

Luvussa *Hauras tasapaino ja tuhoava passio* Minna Maijala perehtyy Minna Canthin hahmojen intohimoon ja kärsimykseen, passioon. Hänen tarkastelunsa kohteena ovat romaanit *Salakari* ja *Hanna*, joissa molemmissa passio aiheuttaa naishenkilöhahmolle tuhoutumisen. Canthin romaanit siis toteuttavat naturalistisen romaanin henkilökuvausten asetelmia ja ajan “[...] tieteellinen maailmankuva motivoi henkilökuvausta tiettyyn suuntaan”.

Sari Valkeajoki lähtee artikkelissaan *Sivullisuudesta perheyhteeyteen* selvittämään mikä Muumi-kirjoissa sai hänessä lapsena aikaan kaksijakoisen tunnereaktion. Toisaalta muumilaakson väki tulvi turvallisuutta, toisaalta ahdistusta. Muumit johdattavat Valkeajoen sotien jälkeisen Suomen tunnelmiin. Muumilaaksolaisia vaivaavat haajoivat identiteetit ja eksistentiaaliset kriisit. Muumilaaksossa identiteettinsä saa kuitenkin rakentaa ja koota uudelleen turvallisessa ja suvaitsevassa yhteisössä. Muumikirjat ovat kaikkineen hyvin filosofisia kirjoja ja kuten Valkeajoki osoittaa, muumit ovat aikansa lapsia.

Kirjan päättävät artikkelit perehtyvät ruumiillisuuteen ja ruumiin esittämiseen. Paula Immonen perehtyy fenomenologian avulla Anja Kaurasen *Ihon aika* -romaanin äitiin ja tyttären ruumiillisina subjekteina otsikolla *Tekstin punokset ja ruumiin kudokset*. Niini Heinosen tutkimuksen kohteena taas on Fagerholmin teini-ilmiö *Diiva*. Heinonen käyttää Diivan rajoja rikko-

van ruumiillisuuden ja performatiivisen identiteetin tutkimisen lähtökohtana Judith Butlerin ajatuksia. *"Kun keränkin tyttö saa puhua"* paljastaa Diivan henkilöhahmon rakentuvan vasta-kohtaisuuksista, räikeistä ristiriidoista ja ajan vaatimuksista.

Henkilökuvauksen kenttä on laaja ja moninainen, mutta kuten *Romaanien henkilön muodonmuutoksia* -antologiakin osoittaa, se on tiukasti sidoksissa aikaan ja paikkaan. Kirjallisuuden henkilöhahmoissa näkyy erityisesti muuttuva keskustelu ihmisen identiteetistä, sen rakentumisesta ja tukirakenteista. Antologiassa käsitellyt henkilöhahmot voidaan nähdä kommentteina tähän keskusteluun. Kirja hoputtaa ottamaan henkilöhahmoista yhä enemmän irti. Näitä fiktiivisiä julkik-sian saakin retostella rauhasa.

Liinalena Leiuo

RETORINEN POETIIKKA KOROSTAA KIRJALLISUUDENTUTKIMUKSEN RITUAALISUUTTA

Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta.

Toim. Vesa Haapala.
Helsinki: SKS. 2003.

Viime vuosien uusi innostus lyriikantutkimukseen ja laajemminkin poetiikkaan näkynee tämänkin kirjan taustoiissa. Vesa Haapalan toimittama artikkelikokoelma pyrkii arvioimaan ennen kaikkea retoriikan merkitystä poetiikalle; samalla saavat tarkennuksensa etenkin lyriikantutkimukselle keskeiset käsitteet. Kokoelma täydentää kaksi vuotta sitten ilmestynyttä *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä* -teosta.

Retorista lähestymistapaa Haapala selittää johdantoartikkelissaan "painottamisen tyylien opetteluna". Tässä tutkijaa velvoittava "opettelu" tarkoittaa sitä, että tutkija olisi tavanomaista tietoisempi "tutkivasta diskurssista". Myös Haapalan tekemä rinnastus Heisenbergin epätarkkuusperiaatteeseen – tutkimus aiheuttaa epätarkkuutta tutkittavassa – viittaa siihen, että retorinen lähestymistapa ei ole käytännössä kummempaa kuin lisääntyntä kiinnostusta klassisten trooppien ja figuurien säilyvyyteen modernissa kirjallisuudessa.

Ja hyvä niin. Kirjan artikkeleissa selitetään kuvakielen toimintaa käytännöllisesti ja havainnollistavasti. Kun kirjan johdannossa luvataan artikkelien painopisteeksi "tulkintatilanteen käytäntöjä", tällä tarkoitetaan tulkinan vapautta turvautua useisiin mahdollisiin kielikuviiin. Näkökulma tuo esille kirjallisuudentutkimuksen ritualisoituneen epäröinnin kohteensa edessä.

Anna Hollsten toteaa Bo Carpelanin lyriikan kuvallisuutta käsittelevässä artikkelissaan, että runon vastaanotossa olisi huomioitava sekä lukemisen että katsomisen aika. Maalauksellisuutta ja akustisuutta hyödyntävä konkretistinen runous voi korostaa empiirisen todellisuuden läsnäoloa; runouden autonomian horjuessa tutkija joutuu epäroimään kuten kuka tahansa lukija.

Kirjallisuushistoriaan sitoo kuvallisuuden myös Leena Kaunonen. Hän on keskittynyt omassa artikkelissaan romanttisen runokielen kuvallisuuteen, esimerkkeinä ovat Goethe, Coleridge ja Wordsworth. Tutkijat Sari Salin, Ulla Salmi ja Jouni Koponen sen sijaan käsittelevät kuvallisuutta irrallaan kirjallisuushistoriasta. Salin läpikäy ironian käsittehistoriaa, Salmi paikan ja paikallisuuden kuvakieltä. Koponen analysoi Björlingin runoudesta oksymoronin ja paradoksin

”laajentumia”, mutta ei sido löytöjään juuri mitenkään periodiin.

Ilman kirjallisuushistorian kontekstia yritykset yleistää kirjailijan tekniikkaa, Björlingin tapauksessa paradoksin laajentumia, näyttävät tuotavan ympäröiväitä päätelmiä poetiikasta: ”Runo merkitsee aina uutta näkökulmaa rajoittamattomaan todellisuuskokonaisuuteen”.

Haapala itse todistelee metonymian käyttökelpoisuutta erityisesti Saarikosken ja yleisesti kuvallisuutta hyödyntävien runojen tulkinnassa. Lukijan kulttuurinen kompetenssi ratkaisee, osaako hän tulkita kuvan osaa metonymisen eli merkityksen siirtymän kautta. Parasta tässä Haapalan artikkelissa ja oikeastaan koko kirjassa on kiinnostus pelkistää metonymioita ja metaforia merkityksen siirroiksi ja vaihdoiksi.

Kirjan toimittaja Haapala on kokonaisuudessaan suorastaan yliedustettuna, kolme seitsemästä artikkelista on hänen käsialaansa. Ne ovat toki perusteellisia pohdintoja yksittäisten trooppien toimivuudesta, mutta pitäytyminen omiin ja yksinomaan helsinkiläisten tutkijoiden esimerkkeihin ei anna käypää ryhmäkuvaa poetiikan mahdollisuuksista.

Markku Soikkeli

AVANTGARDEA ETSIMÄSSÄ

Irmeli Hautamäki: *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus. 2003.

Mitä tarkoitetaan avantgardella? Tähän kysymykseen pyrkii perusteellisesti vastaamaan Irmeli Hautamäen teos *Avantgarden alkuperä*. Aiheeseen tarttumisen syynä on mitä ilmei-

semmin ollut avantgarde-käsitteen leväperäisyys: Yhtäältä sillä tarkoitetaan 1900-luvun alun taiteilmiötä, toisaalta käsitettä käytetään myös nykytaiteesta. Teos pyrkiikin purkamaan avantgardeen liittyntä turhaa mytologiaa.

Avantgardea lähestytään teoreettisesti, vaikka tutkimusote on yhdeltä kulmaltaan historiallinen, koska se käsittelee avantgardea Charles Baudelairen päivistä nykyaikaan ja etenkin Andy Warholiin. Katsantotapa on kuitenkin vahvasti taideteoreettinen ja filosofinen.

Poliittinen avantgarde esiintyi ensi kerran utopistisocialistien julistuksissa 1800-luvun alussa, 1800-luvun lopussa syntyi myös taiteellinen avantgarde tarkoittamaan edistyneintä ja uudistushaluisinta taidetta. Ensimmäiseksi se tuli julki perinteistä ilmaisua vastustavien runoilijoiden parissa ja oli vahvasti kytköksissä boheemiin elämäntapaan, jolla taitelijat erottautuivat massakulttuurista. Avantgardea lähestytään siitä kirjoittaneiden teoreetikoiden, kuten Renato Poggiolin, Peter Bürgerin, Clement Greenbergin, Jean-Francois Lyotardin ja Walter Benjaminin kautta.

Poggioli piti avantgardea kansalaisyhteiskunnan liikehdintänä, kyse oli sosiaalisesta ja psykologisesta ilmiöstä. Oleellisia avantgardessa ovat olleet hänen mukaansa asenteet; aktivistinen, antagonistinen, nihilistinen ja agonistinen, joiden avulla on suuntauduttu sekä suurta yleisöä että akateemisen taiteen perinnettä vastaan. Astetta rankempi on Peter Bürgerin teoria, jonka mukaan avantgarden tehtävä oli eliminoida taide instituutina.

Clement Greenbergin teoriassa avantgarde liitetään korkeaan tyyliin, sitoutumiseen puhtaaseen taiteeseen. Avantgarden historiaan kelpasivat vain taitelijat, jotka kehittivät tunnistettavan tyylin. Huomattavaa on, että

päinvastoin kuin Euroopassa, jossa avantgarde on käsitetty aina vähemmistökulttuurina, Yhdysvalloissa siitä tuli eliitin taidetta. Tällöin "avantgardistinen" muuntui lähinnä menestyksen symboliksi.

1980-luvulla avantgarde tuli puolestaan huomion kohteeksi postmodernismikeskustelun yhteydessä. Postmodernissa avantgarde näyttäytyi joko kielteisenä (Habermas), koska se uhkasi sivuuttaa taiteen asiantuntijakulttuurit tai myönteisenä (Lyotard), koska se kyseenalaisti modernin perinteen. Lyotardille modernin ja postmodernin välinen katkos oli tosiasiallinen toisin kuin Habermasille, joka kielsi sen. Viimeinen merkittävä avantgarde-ajattelija on teoksessa Walter Benjamin, joka painotti sitä, miten teknisellä reproduktiolla oli taidetta mullistava eli avantgardistinen merkitys.

Hautamäki on teoksessaan ottanut vastaan mitä suurimman haasteen. Suhteellisen pienikokoiseen tutkimukseen (n. 180 s.) on saatu mahdutettua edustava joukko taideteoreettisia pohdintoja. Epäilemättä suomalaisessa tutkimuksessa tartutaan sangen harvoin näin kansainvälisestikin haastavaan aiheeseen. Lieneekö kohderyhmän määrittelemisen jäänyt kuitenkin hieman kesken, sillä Hautamäki kirjoittaa avantgardesta mielestäni tavalla, jota on välillä vaikea seurata ja ymmärtää. Vaikeista asioista tulisi voida kirjoittaa hieman laveammin: nyt teksti on täyttä tykytystä alusta loppuun.

Kirjallisuuden tutkimuksellisesti orientoitunutta lukijaa saattaa ehkä vaivata se, että teos on vahvasti kuvataideteoreettisesti painottunut. Ajatuksen haastaminen edellyttäisi hyviä pohjatietoja modernin taiteen esteettisistä ja niihin kytkeytyvistä tieteenfilosofisista suuntauksista. Kun teoksen alaotsakkeena on modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin voisi ehkä

myös olettaa, että teos käsittelee esimerkeissään enemmän tuota historiallista jatkumoa kuin vain näiden avantgardistien ääripäiden merkitystä.

Mielenkiintoisimmillaan Hautamäen teos on pohtiessaan Andy Warholin roolia pop-taiteen ja avantgarden leikkauksipisteessä: perinteinen näkemys avantgardetaiteilijasta porvarillisen yhteiskunnan kiroamana ja pyhittämänä marginaalilahjana ei ollut hänen kohdallaan enää käyttökelpoinen.

Ajatuksia teos varmasti herättää ja täyttää komeasti raaminsa, mutta lupauksista huolimatta siitä tuskin on yliopistolliseksi oppikirjaksi – ainaakaan aloittelijoille.

Mikko Carlson

MASSATUOTETUN TAVARAN JA "KORKEAN" TAITEEN LIITTO

Anna Kortelainen: *Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, "Japani", tavaratalo*.
Helsinki: SKS. 2002.

Anna Kortelaisen väitöskirja on hieno esimerkki tutkimuksesta, jossa näkyä tutkimisen intohimo ja sen intohimon näkyväksi tekeminen mielekkäästi. Väitöskirjaa ei turhan päiten ole palkittu: sen rakenne ja tutkimusote ovat kerrassaan erinomaiset. Samalla kun Kortelainen tutkimusaiheissaan jatkuvasti purkaa ja linkittää uudelleen sellaisia vastakohtapareja kuin korkea ja matala, julkinen ja yksityinen, yksilöllisyys ja massa sekä maskuliinisuus ja feminiinisyys, muodostuu itse tutkimuksestakin korkean ja matalan mielenkiintoinen liitto, jossa vakiintuneet kulttuuriset käsitykset kääntyvät välillä nurin niskoin.

Väitöskirjan johdanto tarjoaa lukijalle tutkijan metodin ja paikantamisen oivallisella tavalla. metodi muo-

dostuu mikrohistorian ja feministisen teorian innovatiivisesta yhteensovittamisesta. Johdannossa käydään läpi myös tutkimuksessa toistuvasti esiin nousevat avainkäsitteet. Pääkäsite, fantasmagoria, joka esiintyy jo väitöskirjan nimessä, liittyy tutkimukseen yhden Kortelaisen merkittävimmistä vaikuttajista: saksalaisen historianfilosofin Walter Benjaminin. Benjaminin rooli tutkimuksessa on monisäikeinen. Hänen fantasmagoria-käsitteensä, joka pohjautuu visuaalisuuden ja nautinnollisten harhojen miellejohdokselle sekä Marxin fetisismiteorialle, on vain yksi säie. Benjaminin kautta väitöskirjaan rakentuu myös kertomus kapitalismin ja massatuotetun tavarannon nousukaudesta 1800-luvun lopun Euroopassa.

Tutkimuksen rakenne on sommiteltu erinomaisesti tutkimuksen kohteeseen, Albert Edelfeltin naiskuvien ympärille. Yhdestä teoksesta aukeaa lavealle mielenkiintoisia kysymyksiä ja sen ympärillä hahmotetaan taitavasti muuta historiallista kontekstia. Tekijään, Edelfeltiin, suhtaudutaan samanaikaisesti sekä kunnioittavasti että kriittisesti. Jokaisen luvun alussa Kortelainen kertoo lyhyesti, mitä luku tulee pitämään sisällään ja minkälaisin keinoin hän siinä esiintyviä tai esiintyvää maalausta aikoo lähestyä. Kortelaisen tutkimuksen lähtökohdan voisi tiivistää yksinkertaisten yhteen kysymykseen: minkä vuoksi suomalaisen taiteilijan Albert Edelfeltin 1870–1880-luvun naista esittävässä muotokuvissa on aina esillä japanilaista rekvisiittaa? Tästä kysymyksestä purkautuu yli neljäsatua sivua pitkää vyyhti, jossa pohditaan 1800-luvun modernin kokeen musta ”benjaminilaisittain” keräilijän, flanöörin ja prostituoidun kategorioiden kautta.

Edelfeltin intohimoinen japanilaisesineiden keräily ja representaatio liittyivät siihen pariisilaiseen miestaiteilijoiden veljeskuntaan, joka halusi esi-

neiden avulla tuoda esille ylemmyytään ja esteettisen ymmärryksen valtaansa omassa maalaustaiteessaan. ”Toista” kulttuuria käytettiin hyväksi maskuliinisen taiteilijaidentiteetin rakentamisessa ja vahvistamisessa. Naisen ja japanilaisineen kytkökset olivat maalaustaiteessa moninaisia ja Kortelainen valottaa niitä eri kulmista. Ajan keskusteluissa japanilainen kulttuuri nähtiin eksoottisena haltuunoton kohteena ja japanilaiset naiset puolestaan seksuaalisoiittiin ja primitivisoitiin, kuten kolonialistisessa diskurssissa on tapana. Kortelainen analysoikin perusteellisesti ja mielenkiintoisesti naisen ja japanilaisineiden prostituutiokytköksiä Edelfeltin pariisitar-maalauksissa. Taitelijuus myös vapautti Edelfeltin liikkumaan erityisillä naisten alueilla, kuten tavarataloissa. Pariisilaisesta tavaratalosta, haluavien ja kuluttavien naisten areenasta, tulee miestaiteilijan paratiisi, josta hän ostaa ja lähettää äidilleen, siskoilleen ja heidän ystävättärilleen feminiinistä krääsää ja vaatteita viimeisen muodin mukaan. Samalla hän sisustaa omaa ateljeetaan ja paneutuu näin kulttuurisesti feminiiniseksi määriteltyyn toimintaan. Edelfeltin kohdalla sekä maskuliinisuus että feminiinisyys risteytyvät monin eri tavoin ja Kortelainen osoittaa, miten miestaiteilija joutui neuvottelemaan suhteestaan noihin määritelmiin kulttuurisen ja sukupuoli-ideologisen kriisin aikakaudella aina uudestaan.

Kortelaisen argumentaatio on taitavaa ja tarkkaa eikä ollenkaan niin yksioikoista kuin tästä lyhyestä arvostelusta voisi luulla. Ainoastaan kieleen ja esittämisen tapaan voisi puuttua nipottamismentaliteetilla. Lukuisia ranskan, englannin, ja ruotsin kielen sitaatteja milloin tutkimuskirjallisuudesta, milloin aikalaislähteistä olisi lukijaa ajatellen voinut kääntää. Lisäksi hienot oivallukset ja rohkeat tulkinnat tuntuvat välillä hukkuvan vyöryvään

yksityiskohtaisen tiedon tulvaan. Opin näytetyksi teos on poikkeava: siinä yhdistyy korkea (väitöskirja muotona, Edelfeltin kanonisoitu taide) ja matala (historian 'roskat', kulutustavara, prostituutio) kiehtovalla ja nurinkurittavalla tavalla.

Kukku Melkas

UTOPIAN KLASSIKOT YKSISSÄ KANSISSA

Matkoja utopiaan.

Toim. Mikko Lahtinen.

Suom. Pia Mänttari, Topi Makkonen, Petri Koikkalainen ja Tuukka Tomperi.

Tampere: Vastapaino. 2002.

Viime vuosien klassikkokäännösten buumissa kovaa kärkeä edustaa Vastapainon julkaisema valtioutopioiden kooste. Samaan kirjaan on saatu Campanellan, Baconin ja Humen yhteiskuntakuvitelmat sekä kääntäjien tekemät johdatukset ja loppuviittein toimitetut selitykset utopioiden historiallisiin taustoihin. Kirjan huipentaa Mikko Lahtisen perusteellinen essee utoppisten aatteiden vaiheista.

Kirjallisuushistorian kannalta on kiinnostavaa, että valtioutopioita voidaan tarkastella sekä valtiofilosofisen tradition tuottamana poliittisena kirjallisuutena että kaunokirjallisten ideoiden jatkumona. Tämä käy toistamiseen esille johdantoartikkeleista. Esimerkiksi Tommaso Campanellan *Aurinkokaupungin* (1602) tyylyssä vuoropuhelussa kajahtaa italialaisen renessanssin kiinnostus platoniseen dialogiin.

Valtioutopiat ovat lähempänä sosiologiaa fantasioita kuin kaunokirjallisia maailmanselityksiä. Kirjallinen konventio, esimerkiksi utopian kuvaami-

nen ulkopuolisen, idylliin eksyneen muukalaisen näkökulmasta, voi toimia viitteenä filosofiseen traditioon.

Fantasian ja opettavaisen lioittelun rinnalla on voitu kokeilla konservatiivista allegoriaa, etenkin David Humen tapaista mallia vallitsevalle yhteiskunnalle. Toisaalta realismihakuisen Humen *Täydellisen valtion idea* (1752) edustaa kirjan kolmesta tekstistä kirjallisesti tyyliäilyntä ilmaisua.

Kun kirjallisen humanismin perintö on painottanut ihmisarvoista elämää opiskeluna ja mietiskelynä, uuden ajan tiede on suunnannut utopioita ulospäin, luonnon hallintaan. Edes Campanellan "Aurinkokaupunki" ei ole kuvitelma sivilisaation kulta-ajasta luonnon rinnalla, vaan eristäytyneestä ihmisjoukosta viattomuuden tilassa, johon sivilisaatio kykenisi oikeastikin palaamaan – auktoriteetin johdolla. Esikuvana eristäytyneelle utopiayhteisölle olivat vapaat kaupungit ja uskonnolliset yhteisöt.

Valtioutopia näyttää sisältävän tyyppillisesti dystopian aineksia. Campanellan teoksen kyseenalainen maine on säilynyt mm. rodunjalostuksen yksityiskohtaisen kuvailun ansiosta. Bacon kuvaa *Uudessa Atlantiksessa* (1627) valtion harkittua eristäytymispolitiikkaa ja tieteen autoritaarista kontrollia.

Valtioutopiat ovat vain yksi vaikkakin parhaiten tunnettu alalaji utoppisten teosten joukossa. Lahtisen historiaessee ylittää ekotopioihin ja nykyisen tieteiskirjallisuuden kuvitelmiin saakka. Ranskan vallankumouksen jälkeisessä maailmassa utopiat muuttivat luonnettaan ja tarkoitustaan. 1800- ja 1900-luvuilla utopiat olivat historia-tietoisempia ja "dynaamisempia", tyyppillisesti sosialistisia ja massojen elämään sovitettuja utopioita.

Vielä esseenä lopuksi Lahtinen pohtii utopismien tarvetta. Reaalipoliittisen vaikuttamisen lisäksi utopioissa on nähtävissä vahva kannanotto ihmi-

sen kykyyn sosialisoitua tai kestää yksinäisyyttä. Esimerkkitekstien perusteella utopia on kirjoittajalleenkin psykologinen harjoitus: Campanella kirjoitti utopiansa vanhuuden ja Bacon sairauden tuomassa yksinäisyydessä.

Markku Soikkeli

NAISET JA MODERNIN LIKKUMAVAPAAUS

Ritva Hapuli: *Ulkomailla. Maailmansotien välinen maailma suomalaisnaisten silmin*. Helsinki: SKS. 2003.

Matkakirjat tarjoavat ajankuvia, jotka kertovat aina sekä matkojen kohteista että tekijöistä itsestään. Matkalla olo on mielenkiintoinen tarkkailupaikka, koska se on jatkuvassa liikkeessä ja sijaitsee epävakaalla perustalla tutun ja vieraan välissä. Parhaassa tapauksessa matkailija katsoo maailmaa tuoreesta ja hedelmällisestä näkövinkkeleistä. Usein käy kuitenkin niin, että matkakirjailija näkee matkakohteensa omien ennakkoluulojensa läpi ja tulee näin lähinnä imitoineeksi edeltäjiensä havaintoja ja aikakaudelle tyypillisiä käsityksiä vieraista kulttuureista.

Kulttuurihistorioitsija Ritva Hapuli vie tutkimuksessaan lukijan matkalle 1920- ja 1930-lukujen maailmaan. Aineistona ovat suomalaisten naisten kirjoittamat matkakirjat. Sukupuoli on tutkimuksessa temaattinen johtolanka, joka ohjaa kysymään muun muassa sitä, miten suomalaiset naiset matkojaan kuvatessaan määrittelivät identiteettiään naisina ja suomalaisina. "Sukupuoli saattoi toimia sekä esteenä että mahdollisuutena sille, mitä naiset voivat tehdä ja nähdä", Hapuli kirjoittaa.

Matkustaminen ei ole koskaan ollut kupuolisesti neutraalia. Naisten matkustamista ovat rajoittaneet monet sosiaalisista rooleista ja normeista johtuvat seikat. Tässä mielessä kokemuksestaan kirjoittavat itselliset naismatkajat laajensivat naisten toimintapiiriä paitsi symbolisessa myös aivan konkreettisessa mielessä.

Teoksen alkupuoli on referoivaa aineiston kuvausta. Pohjustus on epäilemättä tarpeen, sillä vain ani harva tuntee sellaisten kirjoittajien kuin Elsa Enäjärven, Helmi Krohnin, Hilja Haahden, Irja Spiran, Tyyni Tuulion (nimimerkit Jeannette ja Tuulia), Aino Kallaksen, Seere Salmisen (nimimerkki Serp) ja Aino Malmbergin matkakirjoja, vaikka osa nimistä olisi muutoin tuttuja.

Matkakirjallisuuden esittely on sikäläkin tärkeää, että se nostaa kirjallisuuden historian laarin reunoilta esiin lajityypin, jota ei ole juurikaan noteerattu kansallisesti tai muutenkaan tähdellisenä osana suomalaista kirjallisuutta. Hapulin tutkimus voidaankin yhdistää pikku hiljaa virinneeseen kiinnostukseen populaari- tai matalakulttuurin piiriin määriteltyä kirjallisuutta kohtaan.

Tutkimuksen jälkipuoliskolla analyysi etenee teemoittain. Ensin aiheena on kaupunkimatkailu ja erityisesti se, kuinka naiset ovat voineet liikkua suurkaupunkien eri tiloissa. Hapuli kysyy, millaisia mahdollisuuksia naismatkailijoilla on ollut omaan katseeseen ja missä määrin muiden katseet ovat vaikuttaneet heidän liikkumiseensa ja itsemäärittelyynsä. Kaiken kaikkiaan näyttää siltä, että Hapulin käsittelemät naiset liikkuvat suurkaupungeissa suhteellisen suvereenisti, ja teoksista löytyy vain harvoja mainintoja tilanteista, joissa sukupuoli olisi rajoittanut naismatkajaan reittivalintoja.

Toinen teema siirtää tutkivan katseen julkisesta yksityiseen, suurkaupunkien vilinästä kotien intiimiin rau-

haan. Kodin käsitettä valaistaan kahdesta suunnasta. Ensinnäkin tarkastelun kohteina ovat ne kodit, joissa kirjoittajat joko vierailevat tai asuvat matkoillaan, toiseksi se paikka tai mielentila, johon koti-ikävä (nostalgia) kohdistuu. Erityisen kiehtovaksi osoittautuu Kallaksen ja Roosin ambivalentti suhtautuminen haaremeihin ja naiseuden hunnuttamiseen ulkopuolisilta katseilta. Koti on kaiken kaikkiaan leikkauspiste, joka avaa monia näköaloja naisen liikkumavapautta, yhteiskunnallista asemaa ja rooleja pohdittaessa.

Omassa luvussa käsitellään Irja Spiran huikeaa tarinaa hänen seikkailuistaan pohjoisella Jäämerellä. Niinkin miehisessä ympäristössä kuin valaanpyyntialuksella matkustava nainen synnyttää kiinnostavia jännitteitä perinteisiin sukupuolimäärityksiin.

Hapuli tulee sanoneeksi pitkin tutkimusmatkaansa monia oivaltavia asioita niin naisten asemasta maailmansotien välisenä aikana, modernin aiheuttamista muutoksista länsimaaisessa maailmankuvassa kuin matkakirjallisuudesta lajityyppinäkin. Teos tarjoaa kiinnostavia langanpätkiä muille samaa aihepiiriä sivuaville tutkijakille.

On selvää, että näin herkullinen aiheisto olisi tarjonnut useitakin vaihtoehtoja kysymyksenasetteluille. Rajausta on kuitenkin tärkeä osa tutkimuksen tekoa, ja tässä suhteessa Hapuli on pitänyt ohjat käsissään. Tuloksena on eheä ja helposti seurattava tarina, joka ei esitä itseään koko totuudeksi naisista matkakirjojen kirjoittajina vaan osoittaa mallikelpoisesti omat syntyehdonsa ja rajauksen aiheuttaman suhteellisuuden.

Olli Löytty

KRISTILLISSOSIAALINEN TYÖ MORAALIN UUDISTAJANA

Pirjo Markkola: *Synti ja siveys. Naiset, uskonto ja sosiaalinen työ Suomessa, 1860–1920.* Helsinki: SKS. 2002.

Historioitsijalla täytyy olla dramaturgian tajua. Elintärkeäksi osoittautuu usein se, mistä tarinan vyyhtä alkaa purkaa. Pirjo Markkola aloittaa teoksensa *Synti ja siveys* tuomalla historian näyttämölle joukon naisia, jotka ovat perustamassa Suomeen Nuorten Naisten Kristillistä Yhdistystä vuonna 1865. Tilaisuuteen osallistuneet ovat varsinainen läpileikkaus siitä verkostosta, joka vaikutti syvästi aikakauden arvoihin ja yhteiskunnallisen toiminnan muotoihin. NNKY:n perustaminen on yksi niistä verkonsolmuista, joissa monet aikakauden vaikuttajat ja vaikuttimet kohtaavat toisensa. Lisäksi kyseisen yhdistyksen Suomen osaston perustaminen kielii kansainvälisestä verkostoitumisesta.

NNKY:n lisäksi 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa Suomessa syntyi ja vaikutti monia yhdistyksiä, joiden toiminta oli kristillisesti motivoitunutta ja joissa korostui sosiaalinen vastuu lähimmäisistä. Tuon ajan herätyskristillisyyden ihanteisiin kuului olennaisena osana se, että uskoaan piti harjoittaa myös käytännössä. Diakonissat, pelastusarmeijalaiset ja monien järjestöjen aktiivit tekivät uskoaan näkyväksi auttamalla vähäosaisia tai ”langenneita sisariaan” kristillisen lähimmäisenrakkauden nimissä.

Hyväntekeväisyystoiminta vaikutti sukupuolia ja niiden välisiä suhteita koskeviin käsityksiin. Yhtäältä toimijat olivat usein naisia ja toisaalta työtä tehtiin usein naisten hyväksi. Markkola käyttää termiä ”moraalireformi” puhuessaan siitä, kuinka satakunta vuotta sitten pyrittiin muokkaamaan siveellisyyskäsitteitä ja tapoja. Voimak-

kaimmin tällainen tendenssi näkyy prostituoitujen auttamisessa, esimerkiksi turvakotitoiminnassa.

Moraalireformi merkitsi jatkuvaa neuvottelua sukupuolten rooleista ja paikoista yhteiskunnassa, ja samalla se määrittäi myös yhteiskuntaluokkien ja sukupuolten välisiä suhteita. Esimerkiksi diakoniatyössä eri yhteiskuntaluokat kohtasivat jatkuvasti auttajina ja autettavina, kun diakonisoiksi ryhtyneet säätyläisnaiset jalkautuivat köyhien perheiden todellisuuteen.

Markkolan tutkimuksen johtoteknana on kysymys sukupuolen muutuvista merkityksistä moraalireformistisissa pyrinnoissa. Kyse on yhtäältä siitä, kuinka naiseus ja sukupuoliero määrittivät kristillissosiaalista työtä tehneitä naisia ja toisaalta siitä, kuinka moraalireformistit itse ymmärsivät sukupuolen työnsä kautta.

Uskonto näyttäytyy Markkolan tutkimuksessa voimana, joka saa ihmiset toimimaan kanssaihmiensä palvelen ja omaa etuaan tavoittelematta. Diakonissan sijaan yritettiin suomeen aluksi lanseerata sanaa 'palveluspiika', joka henkii osuvasti tehtävän edellyttämää nöyryyttä. Uskonnollisesti motivoitussa laupeudentyössä korostuu ajatus kutsumuksesta, jota ilman koko toimintaa ei voi ymmärtää.

Diakonissaksikaan ei niin vain ryhtytty, vaan se vaati uskoa siihen, että Jumala oli esittänyt henkilökohtaisen kutsun tuohon työhön. Kutsun saaneelle se merkitsi koko elämän kokoista ja kaiken muun yläpuolelle asettuvaa tehtävää. Markkola kiteyttää tarkasti tällaisen ajattelun seuraukset maailmankuvalle: "Kutsumusajattelu oli identiteetin pyhittämistä, jossa ihminen uskonnon avulla suojeli näkemystään todellisuudesta."

Hyvistä tarkoituksistaan huolimatta kristillissosiaalinen työ oli vallankäyttöä. Markkola puhuukin "hoivavasta vallasta". Ajatus hyväntekeväisyydestä vallankäyttönä nousee esiin

erityisesti silloin, kun hoivattavat eivät alistukaan kaitsettavan lampaan rooliin vaan karkaavat omille teilleen.

Markkola liittää sisälähetyksen piirissä tapahtuneen toiminnan myös laajempiin yhteiskunnallisiin kehkeyksiin. Kristilliset naisjärjestöt ja laitokset muokkasivat Markkolan sanoin "paitsi käsitystä ihmisen sosiaalisista velvollisuuksista myös käsitystä aikakauden yhteiskunnallisista ongelmista." Syntiä ja siveellisyttä koskevat käsitykset kertovat paljon siitä, miten naiset ja miehet saavat olla ja toimia keskinäisessä vuorovaikutuksessaan. Sisälähetys ja uskonnollinen herätys esittävätkin tutkimuksessa "koko yhteiskuntaa koskettavina mentaalina ja sosiaalisina murroksina, joiden vaikutukset ulottuivat laajemmin koko yhteiskuntaan."

Historiankirjoituksena *Synti ja siveys* laajentaa sitä menneisyydestä tuotettua kuvaa, joka puolestaan auttaa selittämään nykypäivän arvomaailmaa. Kun nykyään puhutaan sukupuolimoraalin höltymisestä, on hyvä tietää, miten tuota moraalialia on Suomessa iskostettu ihmisten mieliin.

Olli Löytty

PIILOTETTUA SOSIAALIHISTORIAA

Tuula Juvonen: *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia*.
Tampere: Vastapaino. 2002.

Tuula Juvosen väitöskirja *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia* on sosiaalishistoriallinen kuvaus homoseksuaalisuuden rakentumisesta sodanjälkeisenä aikana Tampereella. Tarkemmin Juvosen kohteena on homoseksuaalisuutta koskeva puhe. Teosta voisi luonnehtia ansaituksi työvoitoksi. Juvosen hetero-

oletusta kyseenalaistava luenta Timo Koivusalon elokuvasta *Kulkuri ja Joutsen* (1999) sai muutamia vuosia sitten aikaan kohua, joka on varmasti ollut väitöskirjatutkijalle kuluttavaa. Tutkimusprosessi on myös ollut itsessään vaativa työn aiheen ja menetelmien, kuten henkilöhaastattelujen, vuoksi. Haastatteluihin on valikoitunut aiheen arkaluontoisuuden vuoksi paljon toisen käden tietoa, sillä kertojina on ollut myös homoseksuaaleja tunteneita heteroja. Työssä tutkimusetiikka on tärkeässä roolissa ja herättää uusia kysymyksiä myös tutkijan intimiteetistä haastattelutilanteissa. Teoksella on annettavaa tutkijoille yli oppiainerajojen siitä, mitä tabuaiheiden tutkiminen voi tuoda tullessaan.

Juvosen väitöskirjatyöllä on ollut edeltäjiä suurkaupunkien ja toisaalta pikkukaupunkien ja maaseudun homoseksuaalisuutta käsitelleissä ulkomaisissa tutkimuksissa. Työssä teoreettisena lähtökohtana on queer-tutkimus ja fougault'lainen antiessentialismi. Yhtälöön sopii myös Judith Butlerin performatiivisuuden käsite, jolloin kirjoittajalla on varteenotettava tutkimuksellinen arsenaali luonnollistetun heteroseksuaalisuuden purkamiseen. Identiteetit nähdään diskursiivisina muodostumina ja seksuaalisuus kuskakin tilanteessa erikseen toistuvana. Queer-ajattelu ei torju ilmiöiden taustoja, erilaisia tiedollisia kerrostumia toki voidaan sanoa olevan, mutta ne eivät toistu identtisinä. Selkeä osoitus Juvosen essentialismia välttävästä tutkimusotteesta on se, että hän esimerkiksi puhuu homoseksuaalisesti tuntevista, homoseksuaalisesti käyttäytyvistä, homoseksuaalisesti eläivistä ja homoseksuaaleiksi oletetuista ihmisistä.

Koska kiinnostuksen kohteena on ollut sodanjälkeisen ajan homoseksuaalisuuspuhe, joka ei vaadi välttämättä henkilökohtaista kokemusta homoudesta, relevanttia tutkimusaineis-

toa on voitu saada myös homoseksuaaleja tunteneilta henkilöiltä. Pienehkön yhteisön tarkastelu ja homoseksuaalisuuden 1970-luvun alkuun ulottunut rikosleima, saati vielä kauemmin vaikuttanut sairausleima, eivät salli kuitenkaan tahattomiakaan paljastuksia, joten homoseksuaalisuuspuheen käsittelyssä on täytynyt olla varovainen. Homoseksuaalisuuden patologiointi ja kriminalisointi ovat toisaalta tuottaneet erityistä tutkimusmateriaalia oikeudenpöytäkirjojen ja potilaskertomusten muodossa

Juvosen teoksessa on ansiokasta tutkimusprosessin kulun ja valittujen ratkaisujen selväpiirteinen raportointi. Niin ikään ilahduttaa teoksen poliittisuus, jonka mahdollisuuksiin Juvonen itsekin uskoo. Vaikka kirjoittaja viisaasti rajaa aiheensa koskettamaan tamperelaista homoseksuaalisuutta, tekee hän myös tarpeellista taustoitusta suomalaisen sotienjälkeiseen seksuaalivähemmistökeskusteluun esittelemällä homoseksuaalisuuden representaatioita mm. ajan taiteessa ja skandaalilehdistössä. 60-luvulta lähtien versonut seksuaalivähemmistöjen yhdistystoiminta on tuottanut Juvoselle jonkin verran haastattelumateriaalia, mutta selvästikään jonkin asian taakse järjestäytyminen ei tarkoita aina halukkuutta puhua omista kokemuksista.

Homoseksuaalisuuden sisällä piilevät sukupuolierot tulevat tutkimuksessa esille erityisesti seksuaalisuuden tilallisissa mahdollisuuksissa. Lesbonaisilla oli huomattavasti vähemmän tilaisuuksia kumppanin löytämiseen kuin homomiehillä, jo anniskeluravintolaan pääsy oli vielä 1950-luvulla naisille ilman miesseuraa lähes mahdollista. Naissukupuoli tarjosi toisaalta mahdollisuuden seurusteluun ja yhteisasumiseen ilman epäilyjä. Lesbous painui pitkäksi aikaa näkymättömiin yksityiskoteihin. Miehillä tapaamispaikkojen kirjo vaihteli yleisistä käy-

mälöistä taitelijaravintoloihin. Juvosen mukaan homoseksuaalinen identiteetti edellyttää henkisen yhteisyyden lisäksi jaettua fyysistä tilaa, joka oli menneinä vuosikymmeninä naisten kohdalla lähes ainoastaan privaattia.

Tutkimuksen aikarajaukseen liittyy luonnollisesti tutkimusekonominen näkökulma, mutta rajapyykin sijoittaminen sodan jälkeen on tutkimuksessa myös muutoin perusteltavissa. Sota-aika oli homoseksuaalisten tekojen ja tuntemusten suhteen murrosaikaa, niin rintamalle sidotuilla miehillä kuin keskenään arkisempaa elämänmenoa pyörittävillä naisilla. Sodan jälkeiseen jälleenrakennusprosessiin kuului myös yhteiskunnan henkinen kohennus ja normalistaminen, johon poikkeava homoseksuaalisuus ei saanut kuulua. Kaappiin oli melkein pako sulkeutua.

Niina Similä

AD-VERTERE: HETEROITA LIUKUHIHNALTA

Leena-Maija Rossi: *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuoli tuotantona.*
Helsinki: Gaudeamus. 2003.

Kuvakulttuurin tutkija Leena-Maija Rossi on kirjoittanut monografian televisiomainonnasta sukupuolituotantona, heterotehtaana. Vuosituhannen vaihteen mainoksia ”tarkkaan katso-malla” ja ”vastakarvaan lukemalla” Rossi etsii vastauksia kysymyksiin siitä, miten sukupuoli ja ruumiillisuus muotoutuvat ja saavat merkityksensä mainoksissa. Mainokset kertovat kuvin ja sanoin millaiset mies- ja naisruumiit kulloinkin ovat haluttavia, vetävät katseita puoleensa: sana advertising juon-tuu latinan sanasta ad-vertere,

kiinnittää huomio.

Heterotehdas jatkaa samoilla feministisen kuvatutkimuksen linjoilla kuin Rossin aiemmat kirjoitukset (esimerkiksi teoksissa *Kauneuden sukupuoli* ja *Näkyvä(i)seksi*). Aineistoon kuuluu tällä kertaa yli tuhat pääasiassa kotimaista televisiomainosta, jotka on esitetty kaupallisilla suomalaisilla televisiokanavilla (MTV3, Nelonen, SubTV ja sen edeltäjä TVTV) vuosien 1995–2003 varrella. Oleellinen osa teosta on värikuvaliite, joka auttaa lukijaa paikallistamaan analyysit mainoksiin.

Teoksen teoreettisena lähtökohtana on Judith Butlerin näkemys sukupuolesta tekoina ja toistoina ja hänen ajatuksistaan ammentanut queer-teoreettinen keskustelu. Toinen kytkös on 1990-luvulta lähtien laajaa kiinnostusta herättänyt visuaalisen kulttuurin tutkimus. Butlerin ohella teoksen keskeisiä teoreetikkoja ovat Teresa de Lauretis, jonka sukupuoliteknologian käsitettä Rossi soveltaa mainontaan, ja Kaja Silverman, joka on käsitellyt muun muassa kuviin samastumisen ja ihannekuviin problematiikkaa.

Silvermanin lanseeraama käsite ”kyllin hyvä” toimii Rossin tutkimuksessa mielestäni oikeinkin hyvin. Kyllin hyviä samastumiskohteita nyky-mainonta tarjoaa Rossin mukaan vaikkapa silloin, kun maskuliinisesta naisesta tehdään houkutteleva halun ja samastumisen kohde tai silloin, kun Voilevi-mainoksen iloisesti svengaava, keski-ikäinen ja -painoinen nainen toteuttaa piittaamattomasti ”huonoa makua” (sisustus, vaatteet) ja toistaa näin sukupuoltaan kameran edessä ”väärin” – ja samalla houkuttavasti.

Kolmea eri lähestymistapaansa – valtavirtaa tukevien ja sitä vastustavien kuvien analyysi sekä ilmisissä illoin vastakarvaan lukeminen – hyödyntämällä Rossi analysoi ensin normatiivista sukupuolikuvastoa, feminiinisiä naisia ja maskuliinisiä miehiä (luku 2). Seuraavaksi hän siirtyy näiden ristiin-

kytkentään, maskuliinisiin naisiin ja feminiinisiin miehiin (luvut 3 ja 4), heterouden tuottamiseen parisuhteen representaatioissa (luku 5), heterokuvaston joukkoon utjutettuihin homo- ja lesbokuviin (luku 6) ja lopulta etnisyyden ja sukupuolen esittämiseen (luku 7).

Innostavia ovat erityisesti tulkinnat mainosten vyöryttämien "täydellisten provokaattoreiden", ihanteellisten nais- ja mieskuvien, kyseenalaistajista. Suoranaista kumouksellisuutta Rossi lukee Levi's-mainoksesta, jossa valkoinen miestaksikuski poimii kyytiinsä kauniiksi, mahdollisesti prostituoiduksi arvioimansa mustan naisen. Seksuaaliseksi tirkistelijäksi kuvatun taksikukin mielihyvä muuttuu ahdistukseksi siinä vaiheessa, kun "nainen" kaivaa parranajokoneen esiin. Taksikuski heittää trans-hahmon ulos autosta, mutta saa tätä ennen niskaansa makeat naurut. Rossin mukaan tämä "oudon kauneuden representaatio" perustuu toisin toistamiseen ja sukupuoli-jouktoon, "kyllin hyvään sukupuolipoliitiikkaan".

Kiinnostavia ovat niin ikään luenat homo- ja lesbovihjeistä suomalaisessa mainonnassa. Radikaaleimpiin kuuluu Radiolinjan tekstiviestimainos, jossa kaksi peukaloa "keskustelee" keskenään kahdella eri miesäänellä tapaamisten lopettamisesta (kiireiden takia) ja "suutelee" lopuksi toisiaan. Mainos päättyy sloganin "Uutta Suomessa". Rossin mukaan tämä keväällä 2002 pyörinyt mainos kommentoi samaan aikaan voimaan tullutta parisuhdelakia ja on, esittäessään myönteisessä sävyssä kahden miehen romanttisen kohtauksen, toden totta uutta Suomessa.

Jonkinasteisena puutteena pidän sitä, että mainosten tekemisen taustaja ei teoksessa valoteta. En tarkoita tällä tekijöiden intentioita, vaan koko tekemisen prosessia. Miltä pohjalta, konkreettisesti, mainonnan sukupuoli-

kuvasto luodaan? Tehdäänkö mainostoimistojen toimesta jonkinlaisia kyselytutkimuksia, katsooko mainoksia koeyleisö (oletettu kohdeyleisö?), millaisia ihmisiä kuuluu mainoksia tekevään tiimiin (trendien asiantuntijoita, mainonnan tutkijoita)? Kuka tuottaa, kuka päättää mitä me katsomme ja mahdollisesti imaisemme osaksi minäkuvaamme? Rossi mainitsee mainonnan historiallisten ehtojen tärkeyden, ja mielestäni tekemisen prosessi kuuluu juuri niihin.

Harvoin saa lukea *Heterotehtaan* kaltaista tutkimusta, jossa ajankohtainen aihe yhdistyy tekstin konstailemattomaan nasevuuteen, perustellut tulkinnat tekstin pureskeltuun, omanolaiseen teoreettisuuteen, joka ei jää analyyseista irralliseksi. Teoksen osuva nimi tiivistää hyvin sen keskeisen painotuksen. Vaikka sukupuolinormit nykymainonnassa ovatkin liikkeessä, "luonnollinen" heterous ja ydinperhe on ja pysyy mainonnan rakkaimpana tuotteena.

Kati Launis

HISTORIAA JA NIPPELITIEtoa MEDIASTA

Media muuttuu. Viestintä savitauluista kotisivuihin.

Toim. Aimo Ruusunen.

Helsinki: Gaudeamus. 2002.

Sana media ei ihan heti vie ajatuksia esihistoriallisen ihmisen kutsu- ja valitushuutoihin. Sieltä saakka *Media muuttuu* -teos kuitenkin aloittaa joukkoviestinnän kehityksen seuraamisen. Historiallisen perustiedon jälkeen teoksessa esitellään postin, lehdistön sekä radion ja television kehitystä. Teos päättyy lukuun *Joukkotiedotuksesta moniviestintään*, jossa tarkastel-

laan uusmediaa.

Teos jakaa tiedonvälityksen viiteen käännekohtaan. Nämä ovat puhetaidon syntyminen, piirros- ja kirjoitus-taito, kirjapainotaito, tietoverkkojen kuten lennättimen, puhelimen ja radion kehittyminen sekä viimeisimpänä ns. tietoyhteiskunta ja digitaalinen viestintä. Artikkelit etenevät suurin piirtein tämän jaon mukaisesti varhaisimmas-ta myöhäisimpään ilmiöön.

Tällä aikahaarukalla teos joutuu luonnollisesti harppomaan välillä vuosisatoja ja vuosituhansiakin muutama sivussa ja tämä verottaa teoksen kokonaisuutta. Toisaalta kyse on oppikirjasta, jonka tarkoitus on esitellä vain viestinnän kehityksen perusteet. Teos on kuitenkin "takapainoinen" sikäli, että esimerkiksi joidenkin maiden ja alueiden lehdistöä ja sen kehitykseen vaikuttaneita seikkoja tarkastellaan yllättäin nippelitasolla saakka.

Tiedotusopin professori Kaarle Nordenstrengin ja FM Margaretha Starckin artikkeli *Tiedonvälityksen varhaiskehitys* pyyhältää vuosituhansien halki Homo Sapiensin alkuaajoista keskiaikaan. Yleispiirteinen kokonaisuus hahmottuu tiukasta tahdista huolimatta. Artikkelissa läpikäydään keruusaalistajaheimojen kokoontuminen suuremmiksi ja stabiilimmiksi kyläyhteisöiksi ja ihmisyyhteisöjen vähittäinen järjestäytyminen valtioiksi. Viestintä vilkastui, lukutaito yleistyi. Nordenstreng ja Starck päättävät varhaiskehityskatsauksensa kirjapainotaidon tulon eurooppalaiseen kulttuuriin.

Kirjapainotaidosta jatkaa saumattomasti tiedotusopin emeritusprofessori Pertti Hemánus otsakkeella *Lehdistö eilen*. Hemánus jäljittää lehdistön kehitystä suppealevikkisestä eliittilehdistöstä poliittiseksi lehdistöksi ja kohti nykyaikaista kaupallista ja suurilevikkistä sanoma- ja aikakauslehdistöä sekä erikoistuneita aikakausjulkaisuja. Lehdet toimivat niin informaation

jakajina, ilmoitusvälineinä kuin viihdyttäjinäkin. Erityisesti erikoistuneet lehdet toimivat myös ryhmäidentiteetin tukijoina.

Viestintäkasvatuksen professori Tapio Varis tarkastelee puolestaan yleisradiotoiminnan kehitystä. Hän lähtee liikkeelle kaukoviestinnän käsitteestä, jonka ensimmäisinä muotoina hän pitää muun muassa muinaisia savumerkkejä. Alunperin sotilaallisiin tarkoituksiin suunnatuista merenalaisista lennätinkaapeleista päästään lopulta langattomaan radioviestintään ja yleisradiotoiminnan alkuun 1920-luvulle. Yleisradion merkityksestä olisin toivonut saavani lukea enemmän teknisen tiedon lomassa.

Sama tekninen tietous ja numerotiedot värittävät *Media muuttuu* -teoksen loppupuolta. Robert P. Picardin *Kat-saus maailman mediaan*, Karl Erik Gustafssonin ja Pentti Kemppaisen *Pohjoismaiden media* ja Aimo Ruususen *Venäjän, Baltian ja Puolan media* ovat kaikki painavaa asiaa sisältäviä lukuja, mutta perusopintomaisesti eivät sytytä vaan ainoastaan syytävät perustietoa. Siihen lienee pyritykin, sillä jälleen: kyseessä on oppikirja ja "lyhyt oppimäärä".

Teoksen viimeinen luku *Joukkotiedotuksesta moniviestintään* on ajatuksia herättävämpi. Uusmedian professori Ari Heinonen esittelee uusmedian peruspiirteitä esimerkiksi käsittein multimedialisuus, vuorovaikutteisuus, laajentunut aikajänne, personointi ja paikkariippumattomuus. Yksi olennainen piirre on tietysti myös maailmanlaajuisuus. Heinonen ottaa esiin myös sen, että uusmedian maailmanlaajuuks on tietyllä tapaa vain harha; uusmedian käyttäjä tarvitsee uusmediataitoja- ja välineitä siinä missä perinteisen viestinnän edellytys oli lukutaito. Kun samassa teoksessa todetaan, että 70% maailman väestöstä ei ole koskaan soittanut yhtään puhelua, maailmanlaajuisuus ironisoituu.

Kaikenkattava (uus)mediaverkko on vielä melkoinen länsimaisen sivistyneistön etuoikeus.

Media muuttuu on pintakurkistus laajaan aiheeseen, mutta perustelee kyllä otsakkeensa. Media tosiaan muuttuu. Myös siirryttäessä alueelta toiselle ja sosiaalisesta yhteisöstä toiseen, ei ainoastaan aikajanalla kuljessa.

Liinaleena Leiwo

SOTAISA SUOMI-NEITO JA RAUTAISET MIEHET

Suomineitonen hei! Kansallisuuden sukupuoli.

Toim. Tuula Gordon & Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen. – Tampere: Vastapaino. 2002.

Vastapainon uusi artikkelikokoelma jatkaa kustantajan kulttuurintutkimuksellista julkaisulinjaa ja paneutuu suomalaisuuden ja sukupuolen monimuotoisiin nivelyksiin. Artikkelien kirjoittajat ovat kaikki naisia, mutta huomiota saa teoksessa myös suomalainen mieheys. Siinä missä Marjo Kylmäsen vuonna 1994 toimittama kokoelma *Me ja muut* sisältää kulttuuristen valtasuhteiden tulkintaa paljolti kaunokirjallisissa esityksissä, *Suomineitonen hei!* keskittyy yhteiskunnallisiin ja institutionaalisiin konteksteihin. Artikkeleissa tarkastellaan toki myös kirjallisia kohteita, mutta enemmän muunlaisten tekstien kuin sanataideteosten parissa. Painotuksen syy on selvä, sillä teoksen kirjoittajat ovat mm. historioitsijoita, kasvatus- ja yhteiskuntatieteilijöitä. Johdannossa esplikoidaan ajatus kansallisuudesta historiallisina muodostelmina, joita Kirsti Lempiäinen tutkii myös performatiivisuuden näkökulmasta.

Moni artikkeli ei mielestäni aivan onnistu säröyttämään tunnettuja käsityksiä miehestä aktiivisena kansallisena toimijana ja naisesta historian vaalijana sekä kansakunnan status quon ylläpitäjänä. Nainen representoi, myös ruumiillaan, suomalaista kansallisuutta, mutta mies teoillaan tuottaa sitä. Sen sijaan suomalaisen naisen laajalti oletettu vahvuus tulee hyvin kyseenalaistetuksi Pirjo Markkolan artikkelissa. Hän kysyy, miksi esimerkiksi nais-tutkimuksessa toistetaan lakkaamatta vahvuuspuhetta suomalaisesta naisesta. Hän toteaa vahvuuden ja kansallisen retoriikan liittyvän yhteen. Kansallinen historiankirjoitus ja ”vahvaa suomalaista naista” tuottava nais-tutkimus osallistuvat ikään kuin samaan projektiin. Artikkelit muistuttaa tutkimuksen itsereflektion tärkeydestä: kun naistutkimuksessa huomioidaan naisten väliset erot, olisikin hyvä huomata myös kansallisten naistutkimusten väliset erot.

Kokonaisuudessaan teos pohdiskelee usein sukupuolisesti neutraaleina pidettyjä tai neutraaliuteen pyrkiviä viitekehyksiä. Koulujärjestelmää on syytetty toisinaan tasapäistämistä, mutta ainakin sukupuolisuuden perusteella tehdään myös selviä eroja, kuten vaikkapa oppikirjat osoittavat. Katri Komulainen taas löytää oppikoulun juhlaperinteistä yllättävän paljon sukupuolittuneita käytänteitä. Erilaiset naisena olemisen tavat olivat niin ikään arvotettuja, moderni tyttö ei istunut juhlapuheiden kirkasotsaisen suomalaisneidon hahmoon. Kauniiden tasavertaisuuspuheiden valossa tuntuu myös oudolta, että vuoden 2000–2001 esiopetuskokeilussa noudatettiin opetussuunnitelmassa esitetään romanilapsille erityistä opetusta Suomen kansalliskielissä ja käden taidoissa.

Samoin teoksessa onnistutaan ravistelemaan muitakin jumiutuneita käsityksiä, kuten kansalaissodan jäl-

keisen ajan poliittista kahtiajakoa. Seija-Leena Nevalan kirjoituksessa huomautetaan esimerkiksi, ettei Lotta Svärd -toiminta enää 1930-luvulla ollut ainoastaan poliittisesti valkoisten toimintaa. Minna Nikusen kiintoisa artikkeli suomalaisista henkirikoksista ja itsemurhista osoittaa myös yllättävää sukupuolittuneisuutta äkkiseltään varsin yksitoikkoinena näyttäytyvän rikosjournalismin kentällä. Nikunen havaitsee lehtikirjoittelua tutkimalla selviä suomalaisina pidettyjä piirteitä henkirikoksissa ja toteaa lisäksi, että ”tavallinen suomalaisen miehen rikos” on naisen tekemänä luonnon teko.

Huomionarvoista on, että kirjoittajien tekemissä haastattelututkimuksissa on tallennettu erityisesti nuorten käsityksiä suomalaisuudesta. Valinta selittynee tutkijoiden kiinnittymisellä tiettyyn projektiin, mutta kiinnostavaa olisi myös ollut kuulla muidenkin ikäluokkien ääntä. Aikuisikäisten kannanotot ovat heidän ammattiensa (mm. opettaja, kirjailija) tai perheenjäsenyytensä (äiti) määrittämiä. Vaikka äänessä on siis kauan sotien jälkeen syntynyt sukupolvi, suomalaisuuteen usein liitetty sotahistoria tulee esille myös nuorten kantoja valottavissa artikkeleissa, sillä osa niistä asettaa kysymyksensä sota- ja puolustusinstituutioiden maailmaan. Lisäksi myös suomalaisen yhteiskunnan sukupuolittuneita käytäntöjä tarkastelevissa artikkeleissa maan sotataakka huomioidaan keskeisesti.

On tärkeää, että sukupuolta ja kansallisuutta problematisoivien teosten joukkoon on nyt saatu suomalaisuutta pohtiva artikkelikokoelma. Kokonaisuus on teemoiltaan yhtenäinen, joten tietyistä artikkeleista kiinnostunut lukija saa helposti hyötyä myös muista. Se mihin teoksen huolittelussa olisi pitänyt vielä enemmän paneutua, on kielellinen ulkoasu. Joskus lauseista puuttuu sanoja, ne ovat jääneet virheelliseen muotoon tai eri kokoinen

fontti on siirtynyt sisennyksestä muuhun tekstiin.

Niina Similä

KALEVALA MATKALLA MAAILMAN YMPÄRI

The Kalevala and the World's Traditional Epics.

Toim. Lauri Honko.

Helsinki: SKS. 2002.

Kun 150-vuotiaasta Kalevalaa juhliittiin vuonna 1999, järjestettiin Turussa kansainvälinen epiikan tutkijoiden koontuminen. Kokoontumisen teemanä oli suomalaisen kansallisen epiikan roolin ja sen tieteellisen merkityksen tarkastelu. *The Kalevala and the World's Traditional Epics* -artikkelikokoelma on tuon tapaamisen tuotetta. Massiivinen, lähes 500-sivuinen teos kulkee halki maailman epiikan ja valottaa kotoista kansanperinnettämme yleismaailmallisemmista näkökulmista.

The Kalevala and the World's Traditional Epics -teoksessa tekstien aiheet ja tyylit vaihtelevat paljon. Kirjoittajatkin tulevat peräti 12 maasta. Se on sivumäärästään huolimatta jouhevaa luettavaa ja mielenkiinto pysyy yllä, kun folkloristiikan tutkimuksellisista koukeroista sukellatankin yhtäkkiä Amerikkaan muuttaneiden suomalaisten siirtolaisten Kalevalanpäivän juhliin ja sieltä jälleen vaikkapa turkilaisen yhä elävän suullisen perinteen pariin.

Teos on jaettu viiteen osioon. Ensimmäisen otsikkona on *The Kalevala across the Borders*. Siinä pohditaan muun muassa sitä, miksi juuri Vienan Karjalasta kerätyt runot ja teemat päätyivät enemmistöksi Lönnrotin Kalevalaan ja miten Kalevalan eri pai-

nosket Proto-Kalevalasta Uuteen Kalevalaan suhtautuvat toisiinsa. Erityisen kiinnostavaa oli lukea siitä, mitä merkityksiä Kalevalalle annetaan muualla maailmassa. Ainakin David Elton Gayn ja Susan Ella Waliman mukaan Kalevala nähdään englannin kielisessä maailmassa yhä puhtaana suomalaisena kansanrunoutena ja myös identiteettiä tukevana arvokkaana kansallisena perintönä.

Toisen osion nimi on *European Traditional Epics*. Siinä tarkastellaan esimerkiksi Homerosta, metonymioita etelä-slaavilaisessa eepisessä perinteessä ja vanhaa norjalaista eepikkaa. Mieleenpainuvin ja poikkeavin tämän osion artikkeleista on polultaan eksyneen mateemaatikon Osmo Pekosen artikkeli *How Beowulf sailed to Finland*. Maailma on pieni, sillä yhteyksiä Beowulf-runon ja Kalevalan väliltä on todella löytyvinään. Pekosen artikkelissa pilkahtaa myös huumoria, mikä on erittäin piristävää tieteellisessä julkaisussa.

Seuraavissa luvuissa *The Kalevala and the World's Traditional Epics* lähtee kaukomatkoille. *American and African Traditional Epics* ja *Asian Epics* luvut sisältävät juuri sitä mitä lupavat. Seuduilla, joilla suullinenkin kertomaperinne on vielä voimissaan, kuten Iranissa, Intiassa ja Turkissa kansanrunouden teoria saa uusia näkökulmia: runoilla on "säveltäjänsä" ja esittäjänsä kuten musiikillakin. Molempia tarvitaan ja molemmilta on löydettävä tehtävän edellyttämää luovuutta. Esittäjä ei ole vain tarinan toistaja.

Kirjan viimeisen luvun otsikkona on *Traditional Epics of the Eastern Baltic Sea Region*. Luvun aloittaa Lauri Honko yleiskatsauksella alueen suullisen perinteen tekstualisoinnin tutkimuksesta. Siitä jatketaan muun muassa *Kalevipoeg*-eepoksen, *Pekon* ja latvialaisen epiikan tarkemman tarkastelun parissa kahdeksan artikkelin verran. Kirjallisuusalan ihmiselle suositte-

lisiin lämpimästi *The Kalevala and the World's Traditional Epics* -teoksen viimeisestä luvusta paria artikkelia. Sen ni Timosen artikkeli *Lemminkäinen's mother. Some aspects of Lönnrot's interpretation* ja Niina Hämäläisen artikkeli *Elias Lönnrot's first Kullervo poem and its folk-poem models* syventävät ja elävöittävät tehokkaasti lukijan suhdetta Kalevalaan ja kansanrunouteen.

Melko useassa kohtaa teoksessa nousee esiin kansallinen identiteetti. Tämä lieneekin se näkökohta, joka jokaiselle suomalaiselle ensimmäisenä Kalevalan merkityksestä tulee mieleen. Myös esimerkiksi Bulgarian ja Eestin eepikkaa käsittelevissä artikkeleissa kansallinen identiteetti on vahvasti esillä. Mutta *The Kalevala and the World's Traditional Epics* käsittelee tätä kansanperintöä myös muista näkökulmista. Se herättää ymmärtämään Elias Lönnrotin lahjakkuutta taiteilijana, kirjoittavana runonlaulajana. Se osoittaa laajoinkin tekstilainauksin runokielen rikkaan maaston sekä paljastaa kansanrunouden tarinoiden ja niiden versioiden upean moninaisuuden.

The Kalevala and the World's Traditional Epics on siis todella massiivinen teos myös sisällöllisesti. En ole folkloristi, joten yhtä sun toista meni varmaan minulta ohikin, mutta paljon jäi myös käteen. Artikkeleissa on jokaiselle kiinnostuneelle jotain.

Liinaleena Leiwo

KANSALLISKIRJAILIJA ALEKSIS KIVEN AIKA

Hannes Sihvo: *Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikanansa*.
Helsinki: SKS. 2002.

Teoksessaan *Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikansa* (2002) Hannes Sihvo, Joensuun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden emeritusprofessori, lähestyy Aleksis Kiven elämää ja teoksia kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta. Sihvon Kivi-tutkimus tarkastelee Kiven ympäristöä, hänen syntymistään, varttumistaan, elämänsä ja sitä miten hän loi taiteensa Aleksis Kivenä. Kulttuurihistoriallisesti teos kuvaa sitä historian, yhteiskunnan ja elämäntavan murrosvaihetta 1800-luvulla, missä Aleksis Stenvall eli ”ja missä täysin uudenlaisessa kirjallisuutemme synnytyksvaiheessa Kivi toimi ladun avaajana ja hämmästyttävän nopeasti mestarina.” (s.12) Sihvolle myönnettiin tämän vuoden Lauri Jäntin palkinto erityisen merkittävästä tietokirjasta.

Aleksis Kivi (10.10.1834–31.12.1872) on tutkituin kirjailijamme ja aina yhtä ajankohtainen: on esseistiikkaa, näytelmäsovituksia, oopperaa, elokuvaa. Sihvon rinnalla toinen tuore Kivi-tutkimus on professori Aarne Kinnusen teos *Seitsemän veljestä ja lukemisen juonet* (2002). Kummatkin teokset edustavat Kivi-tutkimuksen eri perinteitä: Kinnusen teoksessa kuvauksen keskipisteenä on *Seitsemän veljestä*, kun taas Sihvo kuvaa Kiven aikaa, aikalaisia ja kirjallista tuotantoa. Sihvon *Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikansa* -teoksen pääasiallisena lähteenä on V. Tarkiaisen *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset* (1.p. 1915). Toisena tärkeänä lähdemateriaalina ovat Kiven kirjeet, jotka kommentteineen ovat ilmestyneet Kiven *Koottujen teosten* neljännessä niteessä. Biografisen faktatietoutensa lisäksi kirjeet ovat siltana teoksen taustateksteihin ja kulttuurihistoriallisiin asiakirjalähteisiin. Rungas kuvamateriaali hahmottaa kansalliskirjailijamme koko elämänpiiriä: valokuvia, maalauksia, piirroksia, sukutaaluja, karttoja, pöytäkirjoja, Kiven käsialanäytteitä, tekstejä, lapsuusajan piirustuksia, tuotannon kansikuvaleh-

tiä, ohjelmalehtisiä, kirjojen kuvitustuksia.

Sihvon Kivi-monumentti kattaa 11 osiota, mitkä luovat kuvaa Kivestä niin persoonana kuin kirjailijana. Kulttuuri- ja kirjallisuushistorialliseen näkökulmaan on sisällytetty Kiven henkilö- ja sukuhistoriaa, aatelishistoriaa, kotiseudun Nurmijärven paikallishistoriaa, rikoshistoriaa, sosiaalishistoriaa. Kiven sukutaustaa vasten Sihvo näkee välttämättömänä pohtia kytkentöjä Adlercreutzien ja Stenvallien välillä, koska Kiven tuotannossa on yhtymäkohtansa aatelistoon. Onko sittenkään näin perinpohjainen tarkastelu välttämätöntä? Itse Adlercreutz -hypoteesia ei ole edelleenkään pystytty toteennäyttämään. Sukutaustasta Sihvo siirtyy luontevasti kuvaamaan Kiven opintietä ja matkaa kirjailijaksi. Mistä Kivi ammansi ne moninaiset elementit, repertuaarinsa koko kirjon mittavaan tuotantoonsa? Kansanelämästä, -perinteestä, laista ja Raamatusta, omaan taustaan liittyvistä sukutarinoista, joita eritoten *Seitsemän veljestä* ja *Nummisuutarit* ovat täynnänsä. Sihvo kuljettaa pääasiassa kahden edellä mainitun teoksen tekstejä teoksessaan. Ajateltaessa Kiven tuotannon laajuutta näytelmiä ja lyriikkaa olisi voinut tarkastella enemmän. Näihin on viitattu lähinnä silloin kun Kiven elämäkerrallinen aines antaa aihetta kommentointiin.

Kiven lyhyessä elämässä oli nousunsa 1866 ja laskunsa 1869 liittyen *Seitsemään veljekseen* ja A. Ahlqvistiin, joka kovalla kritiikillään mursi herkän runoilijamme. Kivi ei aikanaan saanut hänelle kuuluvaa arvostusta – ehkä se oli ymmärrettävääkin ajateltaessa tuota aikaa. Hän oli vain köyhä kraatarin poika, jolla ei sukutaustansa lisäksi ollut riittävää akateemista taustaa. Toki Kivellä oli tukijansa jos vihollisensakin. Sihvo puoltaa tutkimuskohdettaan niin ihmisenä kuin kirjailijana kaikessa. Aikalaistensa mukaan Kivi

kun taas oli mieleltään välillä hyvinkin ailahtelevainen, juopotteluun ja velkoihin taipuvainen. Sihvo kiinnittää huomiota myös Kiven laajaan lukeneisuuteen, mikä heijastuu hänen tuotannostaan. Tätä ei hänen mukaansa ole tarpeeksi Kivi-tutkimuksessa huomioitu. Kaiken kaikkiaan myytti väärinymmärretystä nerosta on vahvasti Sihvolla läsnä.

Kivestä ei eläessään otettu ainutakaan valokuvaa. Syyksi on arvuuteltu, taas kerran, köyhyyttä. Sihvo on halunnut tehdä Kivestä mahdollisimman elävän ja inhimillisen – hän antaa runoilijallemme kasvot ja pukee hänen ylleen vaateparren teoksensa kuvituksessa. Kiven kohtalona oli kuolla kunnanvaivaisena veljensä Albertin mökissä Tuusulassa 38-vuotiaana. Silmänsä lopullisesti suljettuaan syntyi kansalliskirjailijamme Aleksis Kivi, suomalaisen kirjallisuuden kivijalka.

Sihvo pitää lukijaansa vahvassa otteessaan läpi koko teoksen. Siitä välittyy moniulotteinen kokonaiskuva Kivestä, hänen ajastaan ja maailmastaan. Sihvon kuvaamana Aleksis Kivi todellakin elää.

Kristiina Lager

