





# Sanelma

Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 2005

\* \* \*

toimittanut Karoliina Lummaa

TURUN YLIOPISTO  
Kotimainen kirjallisuus  
Vuosikirja nro. 11

Vastaava toimittaja:

Karoliina Lummaa  
puh. 02-333 5474  
sakalu@utu.fi

Kannen kuva: Ulla-Maija Juutila-Purokoski

Painatus: Digipaino – Turun yliopisto, Turku 2006

Kansi: Painosalama Oy, Turku 2006

ISSN 1238-6340

# Sanelma 2005

## SISÄLLYS

SANELMA KERTOO LUKEMISEN TYÖSTÄ .....	9
---------------------------------------	---

*Niko-Matti Ahti*

### RYÖSTETTY KARYATIDI

Alkuperä, kosmopoliittisuus ja sukupuoliittunut vallankäyttö

Kirsti Simonsuuren *Akropoliksen* "Operaatio Elgin" -esseessä .....

15

*Jasmine Westerlund*

### "SE MIKÄ ON VASTAPÄÄTÄ VOI OLLA VAIKKA OMAKUVA"

Dekadenssi ja Narkissoksen peilikuvat

Anja Kaurasen romaanissa *Arabian Lauri* .....

33

*Krista Kaitasuo*

### "MUTTA ENTÄPÄ TUNTEIDEN AUKOT?"

Fokalisaatio päähenkilöiden sisäisen elämän hahmottajana

*Pelon maantiede* -romaanissa ja samannimisessä elokuvassa .....

53

*Inari Taipale*

### MERKITYKSELTÄÄN ABSURDI

Kaksitasoanalyysi Kirsi Kunnaksen *Tiitiäisen pippurimylyn*

aikuisvastaanoton purkajana .....

81

# Sanelma ARVOSTELEE

- Elsi Hyttinen*: KUINKA KÄYDÄ ENSIMMÄISESTÄ ROMAANIKIRJAILIJASTA?  
(*Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*) ..... 105
- Kukku Melkas*: SUKUPUOLI HISTORIASSA  
(*Oma pöytä. Naiset historiankirjoittajina Suomessa*) ..... 106
- Siru Kainulainen*: RUNOTYTÖN LUMOUS  
(*Uuden Kuun ja Vihervaaran tytöt. Lucy M. Montgomeryn Runotyttö- ja Anna-kirjat suomalaisten naislukijoiden suosikkeina*) ..... 107
- Liinaleena Leiwo*: TAVALLISTA ISÄÄ EI OLE  
(*Isät ja tyttäret*) ..... 109
- Veli-Matti Pynttari*: TULENKANTAJIEN TUNTEELLINEN KAPINA  
(*Uutta aikaa etsimässä. Individualismi, moderni ja kulttuurikritiikki Tulenkantajien elämässä 1920- ja 1930-luvulla*) ..... 110
- Viola Parente-Čapková*: KIEHTOVAT REUNAIHMISET JA TYRMÄÄVÄT ILOTYTÖT  
(*Belle Epoque. Ihmeellinen vuosisadan vaihde*) ..... 111
- Kaisa Kurikka*: VIMMATUT VELJEKSET RAJOJA RIKKOMASSA  
(*Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven Seitsemän veljeksien laji*) ..... 112
- Milla Peltonen*: LAJILLISIA RAJANYLITYKSIÄ  
(*Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*)..... 114

<i>Liinaleena Leiwo: LUKUOPAS TAITEEN JA KULTTUURIN YSTÄVÄLLE</i> <i>(Ilmaisun murroksia vuosituhatosen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa) ..</i>	115
<i>Markku Soikkeli: PERUSTEOS KUVAN JA SANAN VUOROVAIKUTUKSESTA</i> <i>(Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus</i> <i>kirjallisuudessa, kuvataiteissa ja ikonoteksteissä) .....</i>	116
<i>Kaisa Kurikka: OPPIKIRJA MEDIAKUVIEN KATSOMISEEN</i> <i>(Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsemiseksi) .....</i>	118
<i>Milla Peltonen: KATSAUKSIA KOTIMAISTEN NYKYKERTOJIEN TUOTANTOON</i> <i>(Kotimaisia nykykertojia 4) .....</i>	119
<i>Kaisa Kurikka: LUKEMISTO SUOMALAISESTA ESTETIIKASTA</i> <i>(Estetiikan syntysanat. Suomalaisen estetiikan avainkirjoituksia</i> <i>valistusajalta 1970-luvun alkuun) .....</i>	120
<i>Elsi Hyttinen: SATTUMALTA SUOMALAISIA</i> <i>(Suomi toisin sanoen. Keskustelua suomalaisuudesta</i> <i>ja monikulttuurisuudesta) .....</i>	122
<i>Milla Peltonen: EETTISEN KÄÄNTEEN SOSIAALIPSYKOLOGISIA ULOTTUVUUKSIA</i> <i>(Arvot, moraalit ja yhteiskunta. Sosiaalipsykologisia näkökulmia</i> <i>yhteiskunnan muutokseen) .....</i>	123





## SANELMA KERTOO LUKEMISEN TYÖSTÄ

Vuosi 2005 oli oppiaineessamme jälleen menestyksekkäs ja työntäyteinen. Professori Päivi Lappalaisen johtaman ja Suomen Akatemien rahoittaman ”Naiset kuvaajina ja kuvattavina 1800-luvun suomalaisessa proosassa” -projektin tuloksena on syntynyt kaksi väitöskirjaa. Heidi Grönstrandin huhtikuussa ilmestynyt tutkimus *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla* käsittelee ensimmäisiä Suomessa julkaistuja romaaneja. Kati Launis tarkastelee marraskuussa ilmestyneessä tutkimuksessaan *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä* suomalaisten naisten 1840–1860-luvulla kirjoittamien romaanien naiskuvia.

Tällä hetkellä oppiaineessamme toimii kaksi professori Lea Rojolan johtamaa projektia. Suomen Akatemian rahoittamassa Tekijän Paluu -projektissa työskentelee viisi väitöskirjaansa valmistelevaa tutkijaa. Työnä on selvittää, mitä kirjailijan kuolema on merkinnyt kirjallisuudentutkimukselle, sekä tarjota uusia ratkaisuja kirjailijan uudelleenmäärittelylle ja nostaa tekijyys takaisin tutkimuskeskusteluun.

Toinen projekti pureutuu 1800–1900-lukujen murrokseen ja vaikutuksiin, joita ajalla oli kirjalliseen ja kulttuuriseen elämään. Tässä Koneen Säätiön rahoittamassa tieteidenvälisessä hankkeessa työskentelee lähinnä väitelleitä tutkijoita, joista kolme on väitellyt kotimaisessa kirjallisuudessa, kaksi kulttuurihistoriassa ja yksi taidehistoriassa. Projektissa kartoitetaan vuosisadan vaihteen kulttuuria erilaisten teemojen kautta, joita ovat mm. nousukkuus, luokka, ”rotu” ja perimä, lika ja siveellinen puhtaus, työväestö ja sivistyneistökäännynäiset.

Hankkeiden valmistuminen ja uusien aloittaminen näkyy myös artikkeliantologioiden saralla. Joulukuussa juhlimme *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen* -antologian (Gaudeamus) ilmestymistä. Oppiaineemme jatko-opiskelijan Olli Löytyn toimittama antologia pohjautuu vuosina 2002–2003 järjestetyille ”Toiseuden maisemat” -kurssille, joka koostui oppiaineen henkilökunnan ja vierailijoiden luennoista. Myös vuosina 2004–2005 pidetyn ”Ruokaa! Ruokaa!” -kurssin pohjalta on tekeillä artikkeliantologia, jota toimittavat Viola Parente-Čapková ja Siru Kainulainen. Oppiaineemme piiristä tulevat kirjoittajat tarkastelevat artikkeleissaan tapoja, joilla ruokaa ja juomista on käsitelty suomalaisessa kirjallisuudessa 1800-luvulta nykypäivään.

Osa menneen vuoden uurastusta on kirjattu myös *Sanelman* sivuille. Pian esiteltävät artikkelit ovat aineemme opiskelijoiden käsialaa. Vakiintuneeseen tapaan *Sanelmasta* löytyy myös moninainen ja kiinnostava otos viimeisintä tutkimus- ja tietokirjallisuutta, jota arvioivat oppiaineemme jatko-opiskelijat ja henkilökunta. Vielä on paljon sellaistaakin, joka ei vuosikirjaan mahdu. Mainitakoon, että oppiaineemme professorit ovat ohjanneet paitsi oman aineensa väitöskirjoja, myös kolmea muuta vuonna 2005 julkaistua tutkimusta. Tehdystä työstä kertoo sekin, että oppiaineeseen on tullut runsaasti kilpailutettua, ulkopuolista rahoitusta paitsi projekteille, myös yksittäisille jatko-opiskelijoille. Tulevinaakin vuosina saamme varmasti paitsi innostua uusista hankkeista, myös iloita edellisten tuloksista!

Niko-Matti Ahti tarkastelee pro gradu -tutkielmaansa perustuvassa artikkelissaan ”Ryöstetty karyatidi” Kirsti Simonsuuren *Akropolis*-kokoelman esseetä ”Operaatio Elgin”. Simonsuuren esseessä nousevat esiin alkuperän, kosmopoliittisuuden ja sukupuolittuneen vallankäytön teemat, jotka Ahdin artikkelissa kytkeytyvät kiinnostavasti tekijyyteen. Ahti lukee Simonsuuren esseetä minän kirjoituksena. Hän ajattelee, että Simonsuuri käsittelee esseessään myyttisen karyatidin motiivin avulla sekä henkilökohtaisia kokemuksiaan että laajoja kulttuurisia käytäntöjä.

Myytin ja identiteetin suhde tematisoituu myös Jasmine Westerlundin proseminaariesitelmän pohjalta työstetyssä artikkelissa ”Se mikä on vastapäätä voi olla vaikka omakuva”, joka käsittelee Anja Kaurasen (nyk. Snellman) romaania *Arabian Lauri*. Romaanin päähenkilö on kaunis, itsekeskeinen ja ystäviensäkin palvoma taiteilija Lauri, jonka Westerlund tulkitsee osuvasti moderniksi Narkissokseksi. Estetismi, tuhlailu ja maailmanlopun tunnelmat värittävätkin romaanissa eletyn 1980-luvun uudeksi dekadenssiksi. Myytin ja aikakauden kierrätyksessä myös Narkissos-myytin motiivit saavat uuden tulkin: Westerlund liittää peilimotiivin Laurin ihmissuhteisiin, ja lukee Laurin homoseksuaalisuutta paitsi narsistisena, myös dekadenttina rakkautena.

Anja Kaurasen romaania tutkii myös Krista Kaitasuo proseminaariesitelmäänsä pohjautuvassa artikkelissaan ”Mutta entäpä tunteiden aukot?”. Kaitasuo laajentaa *Sanelmassa* tutkittujen taiteenlajien repertoaria tarkastelemalla Kaurasen *Pelon maantiede* -romaanin rinnakkain romaanin pohjalta tehdyn, Auli Mantilan ohjaaman ja käsikirjoittaman *Pelon maantiede* -elokuvan kanssa. Kaitasuo esittää rohkean kysymyksen teosten päähenkilöiden yhteyksistä: adaptaatio-tutkimusta ja fokalisaation teorioita hyödyntäen hän pohtii, millä tavalla ja millä seurauksilla romaanin päähenkilöstä muokkautuu elokuvan päähenkilö. Erityisesti sisäisen elämän eli tunteiden ja ajatusten esittäminen romaanin ja elokuvan erilaisissa merkkijärjestelmissä nousee artikkelissa keskeiseksi kysymykseksi.

Inari Taipaleen tutkimusseminaariesitelmän pohjalta laadittu artikkeli ”Merkitykseltään absurdi” esittelee suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa verra-

ten uutta metodia, kaksitasoanalyysia. Vastaanoton tutkimuksen alaan kuuluvas-  
sa työssään Taipale käyttää aineistonaan kirjallisuuspiiriläisiltä, lukiolaisilta ja  
kirjallisuudenopiskelijoilta keräämiänsä analyysitekstejä, joiden aiheena on kaksi  
Kirsi Kunnaksen nonsense-runoa, ”Kameleontti” ja ”Saari”. Aineistona olevien  
runoanalyysitekstien retoriikkaa ja sisältöä tutkimalla Taipale osoittaa lastenlyrii-  
kan aikuisvastaanoton kirjon, mikä puolustaa tutkimustuloksena myös kaksi-  
tasoanalyysin heuristisuutta.

Ensi näkemältä hyvin erilaisten artikkeleiden taustalla on yksi yhteinen  
teema. Ne kaikki käsittelevät lukemisen ja *tunnistamisen* suhdetta. Vaikka kyt-  
köksiä ja yhteyksiä luodaan aktiivisesti ja tietoisesti, ja vaikka tutkijat usein  
puhuvatkin tutkimuksestaan vallankäyttönä, sisältyy tulkintaan aina myös tun-  
nistamisen aspekti. Tekstissä on jotakin tunnistettavaa, jotakin, jonka perusteella  
se liittyy tiettyihin asioihin ja eroaa toisista. Tunnistettavuus liittyy myös siihen,  
että tekstit puhuvat jossakin mielessä aina maailmasta, todellisuudesta. Artikke-  
leissa lukemisen ja tunnistamisen suhde tematisoituu monella eri tavalla – ja  
tunnistaminenkin on tietysti vain yksi mahdollinen teema tekstien välillä.

Niko-Matti Ahdin artikkelissa ”Operaatio Elgin” -esseen karyatidimotiivin  
tulkinta on Simonsuuren kirjoittavan minän tunnistamista, ja siten tunnistaminen  
kytkeytyy Ahdin artikkelin teoreettisiin taustaoletuksiin. Jasmine Westerlund  
tunnistaa *Arabian Laurista* tekemässään tulkinnassa romaanin päähenkilön  
myyttiseksi Narkissokseksi, ja hän puhuu myös Lawrence of Arabian, tunnetun  
1800–1900-lukujen vaihteessa eläneen brittisotilaan, myyttisestä hahmosta.  
Tunnistaminen on tällöin temaattista: fiktiivisen hahmon näkeminen toisessa  
asettaa myös hahmoihin liitetyt laajemmat teemat risteämään toistensa kanssa.

Krista Kaitasuon artikkelissa tunnistaminen on metodologista. Romaanin  
henkilöhahmon sisäinen elämä saa uuden muodon elokuvassa toisenlaisena  
merkkijärjestelmänä, mutta kytkökset ovat silti havaittavissa päähenkilöiden  
välillä. Tästä kytköksestä käsin on mahdollista tarkastella romaanin ja elokuvan  
suhteita laajemminkin. Inari Taipaleella tunnistamisen teema liittyy tutkimuksen  
hypoteeseihin. Hän olettaa – ja osoittaa – että nonsense-lajin tunnistaminen tai

tunnistamatta jättäminen vaikuttaa Kunnaksen lyriikan vastaanotossa sekä runon tulkitsemiseen että tulkinnasta puhumiseen.

Lukijan työ on aina myös erojen ja vastakkaisuuksien hahmottamista, mikä pätee kaikenlaisiin teksteihin. Artikkelikokoelmia luettaessa tekstit usein asettuvat lukijan mielessä ensin sellaiseen dialogiin, jossa kuullaan vain myöntäviä ja kieltäviä vastauksia. Artikkelit toisin sanoen kumoavat tai vahvistavat toistensa väitteitä, ja dialogi näyttäytyy saman ja eroavan suhteina. Lukija voi kuitenkin laajentaa dialogia tekstien taustaoletuksiin, jolloin myöntöjen ja kieltöjen, eli yhteyksien ja erojen, perustelut tulevat esille. Taustaoletusten, teorioiden ja metodologisten ratkaisujen tasolla, voi nähdä myös uusia yhteyksiä ja vastakkaisuuksia. Tällaiseen lukemisen työhön haluan lukijan kutsua!

Esitän vielä kiitokseni Niko-Matti Ahdille teknisestä toimittamisesta sekä koko oppiaineen henkilökunnalle kaikesta saamastani avusta ja tuesta.

Karoliina Lummaa



*Niko-Matti Ahti*

## RYÖSTETTY KARYATIDI

Alkuperä, kosmopoliittisuus ja sukupuolittunut vallankäyttö  
Kirsti Simonsuuren *Akropoliksen* "Operaatio Elgin" -esseessä

### AKROPOLISMINÄN KIRJOITUKSENA

Tässä artikkelissa luen Kirsti Simonsuuren toistaiseksi uusinta esseekokoelmaa, *Akropolista* (= A, 1999), minän kirjoituksena ja kysyn, miten kokoelman kirjoittava minä käsittelee ja muokkaa minuuttaan "Operaatio Elgin" -esseessä ryöstetyn karyatidin motiivin avulla. Erityisesti keskityn kosmopoliittisuuden ja sukupuolittuneen vallankäytön teemoihin kirjoittavan minän sisäisessä dialogissa. Kysyn myös, millaisia erilaisia merkityksiä tällaisella minuuden käsittelemisen tavalla on. Nämä kysymykset ovat laajoja, lyhyehkössä artikkelissa karyatidin motiivista on pitkä matka tekstuaalisen minuuden käsittelemisen politiikkaan. Se, että taitan tämän matkan riittävän nopeasti, liittyy lähinnä kohdekirjani lajityyppiin ja lukutapaani, esseeseen ja minän kirjoitukseen.

Esseen lajia on vaikea määritellä. Se hyödyntää monia muita kirjallisuudenlajeja – kirjettä, elämäkertaa, novellia, romaania, lyriikkaa – ja jää samalla kaikkien näiden lajien väleihin. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole määritellä lajia tämän tarkemmin tässä yhteydessä. Nyt otan esiin vain yhden siihen liittyvän seikan, joka on merkittävä artikkelini kysymysten kannalta: esseelle on tyypillistä tekstin subjektin keskeisyys. Tässä konventiossa on kyse sekä kirjoittamisen että lukemisen tavasta, ja se voi toteutua monella eri tavalla. Tarkennan väitettäni hieman Merete Mazzarellan ajatusten avulla. Artikkelissaan ”Essän som samtal” Mazzarella (1987, 53–54) toteaa, että esseen minää on etsittävä myös muualta kuin eksplisiittisistä ilmaisuista. Esseisti ei välttämättä kirjoita suoraan itsestään, vaan valitsee aiheita ja motiiveja, joihin hänellä on henkilökohtainen suhde, ja joiden kautta hän orientoituu olemassaoloonsa. Esseistillä ja hänen aiheillaan ja motiiveillaan on siis erityinen suhde. Esseen tulkintatraditiossa tätä suhdetta on pohdittu muun muassa minän kirjoituksen käsitteen avulla, jota käsittelem johdannossa laajemmin heti kuvailtuani lyhyesti *Akropolista*.

*Akropolis* on matkapäiväkirjamainen esseekokoelma, jonka tekstit avaavat laajoja näkymiä Ateenan Akropolikselta koko Eurooppaan, antiikista 1900-luvun loppuun, jumalista ihmisiin, Homeroksesta Kafkaan. Esheet käsittelevät kuitenkin myös intiimejä asioita, kirjoittavan minän tunteita, ajatuksia, elämänvaiheita ja ystäviä. Simonsuuri tuo kokoelman teksteissä selvästi esiin lukeneisuutensa ja yleisen kiinnostuksensa eurooppalaisuuteen. *Akropoliksen* keskeisimmät aiheet ja motiivit ovatkin lähes yksinomaan kreikkalaisista myyteistä ja Kreikan historiasta. Kokoelman matkapäiväkirjamaisuus liittyy nimenomaan Ateenassa ja Kreikassa oleskelemiseen; ensimmäisessä esseessä kirjoittava minä saapuu juuri Helsingistä Ateenaan, ja viimeisessä esseessä hän matkaa sieltä Venetsiaan, ”mistä länsi alkaa” (A 167).

Suhteessa Simonsuuren muuhun kirjalliseen tuotantoon *Akropolis* muistuttaa erityisesti hänen ensimmäistä essee-kokoelmaansa, *Pohjoista yökirjaa* (1981). Teokset asettuvat jo nimissään vahvasti suhteeseen, etelän ja pohjoisen jännitteeseen, ja Simonsuuri onkin viitannut *Akropolikseen* ”Pohjoisen yökirjan valoisampana puolena” (Simonsuuri 3.8.2002). Ilmestymisensä aikoihin *Pohjoista yökirjaa* käsiteltiin julkisuudessa lähinnä matkapäiväkirjana, kosmopoliittisen



intellektuellin tunnustuksellisena kertomuksena Oulun vuosistaan (Jama 21.11.1981; Huhtala 20.1.1982; Bolgár 8.1.1982). Muutamat *Akropoliksen* esseeet – muiden muassa ”Operaatio Elgin” – viittaavatkin *Pohjoisen yökirjan* myötä käytyyn julkiseen keskusteluun Kirsti Simonsuuresta ja hänen julkisuus-kuvastaan. Näissä *Akropoliksen* esseissä Simonsuuri pohtii kosmopoliittisuutta monista eri näkökulmista, ja kosmopoliittisuus tematisoituukin vahvasti koko kokoelmassa. *Pohjoinen yökirja* ja siihen liittyvä keskustelu ovat siis lukemises-sani läsnä, vaikka en niitä sinänsä käsittelekään. Toisin sanoen, lähtökohtani *Akropoliksen* kirjoittavan minän kosmopoliittisuuden tarkastelemiselle on intertekstuaalinen, samoin kuin monet teemaa koskevat tulkintani.

Ennen kaikkea *Akropolis* ja *Pohjoinen yökirja* muistuttavat toisiaan siten, että niiden molempien rakenteissa *kirjoittavalla minällä* on hyvin keskeinen asema. *Minän kirjoituksen* ja kirjoittavan minän käsitteet liittyvät kiinteästi Michel Foucault’n ajatuksiin *minän teknologioista*. Minän teknologioiksi Foucault kutsuu erilaisia tekniikoita, joiden avulla ihmiset kehittävät kulttuurisesti tietoa itsestään, pyrkivät ymmärtämään itseään ja muodostamaan tunnetta omasta subjektiviteetistaan (Foucault 1988, 17–18). Minän kirjoitus on yksi tällainen tekniikka, ja siihen rakentuukin aina subjektia koskeva *minän tuotanto*, mikä merkitsee yleensä myös kirjoittavan minän keskeistä asemaa tekstin rakentees-sa (Rojola 2002, 70–72). Minän kirjoitus on yhdenlainen tekstuaalinen tapa yl-läpitää ja muokata omaa minuutta, jäsentää omaa itseä.

Omaelämäkertatutkija Anni Vilkon (1997, 78) mukaan kirjoittavassa minäs-sä tiivistyy konkreettisen yksilön kaksi erilaista puolta: tämänpäiväinen sosiaali-nen olento ja oletetun vastaanottajan kanssa interaktio-suhteeseen asettunut kertoja. Itse ajattelen, lukijan näkökulmasta, että esseen kirjoittava minä on oma konstruktioni, jonka tavoitan vain hänen teksteissään. Vilkkoa mukail-len, oletan kuitenkin myös, että tällä konstruktiolla on jonkinlainen suhde ”tämän-päiväiseen sosiaaliseen olentoon”, konkreettiseen ja historialliseen henkilöön. *Akropoliksessa* ajattelen siis kohtaavani erään puolen kokoelman kirjoittamisen aikaista Kirsti Simonsuurta, joka haistaa, maistaa, muistaa ja kirjoittaa, ja jo-ka tekstuaalisena toimijana tuottaa tekstiä – ja näin myös itseään – erilaisissa kirjallisissa konventioissa. Väitän myös, että lukijan konstruktion ja ”tämänpäi-

väisen sosiaalisen olennon” suhteen monitulkintaisuus ja jatkuva uudelleentulkitseminen on olennainen osa minän kirjoituksen merkityksellistämisen prosessia. Joskus konkreettinen ja historiallinen henkilö on varmasti lähellä lukijan konstruktioita kirjoittavasta minästä, joskus varmasti hyvin kaukana siitä.

Vaikka kirjoittavalla minällä on mielestäni yhteys ”tämänpäiväiseen sosiaaliseen olentoon”, artikkelini tavoite ei ole tuottaa tietoa Kirsti Simonsuuresta. *Akropoliiksen* kirjoittavan minän sisäinen dialogi koskee yksilön kokemusta, ja se on erottamattomasti sidottu tilanteeseen, jossa tarinaa tuotetaan. Tätä dialogia käydään kuitenkin *kielellä*, joka jo merkitsee, että kokemus voidaan palauttaa mieleen vain välillisesti. Koska kieli on luonteeltaan sosiaalista ja kulttuurista, kokemukset ovat sosiaalisesti ja kulttuurisesti välittyneitä. Tästä seuraa, että kokemukset ja erityisesti ne merkitykset, joita kokemuksille annetaan, ovat kulttuurisidonnaisia. (Lejeune 1989, 73; Lappalainen 1995, 174.) *Akropoliiksen* kirjoittavassa minässä ja tämän sisäisessä dialogissa tarkastelenkin ensisijaisesti tapaa, jolla dialogia käydään, sitä, miten kirjoittava minä kielellistää kokemustaan ja jäsentää itseään tekstuaalisesti. ”Operaatio Elgin” -esseen myötä hahmottamani tieto Kirsti Simonsuuresta ei ole yleistettävissä, mutta hänen kielellistetyt ja kulttuurisidonnaiset kokemuksensa ovat, samoin kuin hänen käyttämänsä tekstuaaliset tavat käsitellä itseään. Näin ajatellen, Simonsuuren sisäisen dialogin lukeminen ja pohtiminen on merkittävää, koska se voi provosoida ja auttaa lukijaa pohtimaan itseään, ylläpitämään ja muokkaamaan omaa minuuttaan erilaisissa tilanteissa erilaisilla tavoilla. Tämä vuorovaikutus liittyy keskeisesti minän kirjoituksena lukemisen motivaatioon ja merkityksiin.

Minän kirjoitukseen, lukutapani tekstienvälisyyteen ja kosmopoliittisuuden teemaan johdattelevana esimerkkinä käsittelen tässä lyhyesti *Akropoliiksen* ”Kosmopoliitit”-esseetä, joka mielestäni kommentoi erityisesti erästä *Pohjoisen yökirjan* arvostelua, joka julkaistiin Helsingin Sanomissa vuoden 1981 marraskuussa. Jan Blomstedt kuvaa kritiikissään *Pohjoista yökirjaa* aidon ironiseksi teokseksi ja jatkaa aiheesta:

Puhun ironiasta huumorin lajina, johon liittyy kohteen osittainen hyväksyminen ja sen kautta sen ylittäminen, taakse jättäminen, hymyilevä poissaolo. Ironia on tässä mielessä kosmopoliittisuuden sukuilmiö, sillä kosmopoliitti-

suuteen liittyy samoin poissaolon dimensio – ei identiteetin, vaan sen jatkuvan etsinnän, jatkuvan matkalla olon kautta. Tästä kosmopoliittisuuden perusaspektista Simonsuuri on selvästi tietoinen (“olen Kreikasta, jota ei ole”), mutta ongelmana onkin nyt etäisyyden luominen omaan “kosmopoliittiseen identiteettiin”, jossa piilee sisäinen ristiriita. Kosmopoliittinen identiteetti on looginen mahdottomuus. (Blomstedt 22.11. 1981.)

“Kosmopoliitit”-esseen yhteys Blomstedtin kritiikkiin on vahva. Ensinnäkin, Simonsuuri hahmottelee esseessään kuin vastaukseksi kosmopoliittista identiteettiä, jota Blomstedt väittää loogiseksi mahdottomuudeksi, ja toiseksi, Simonsuuri kirjoittaa ironian ja kosmopoliittisuuden suhteesta hyvin selväsanaisesti kritiikkiä terottaen: “Ja ironia on kosmopoliittista ajattelua puhtaimmillaan.” (A 98.) Oli yhteys intentionaalista tai ei, kommentointi auttaa hahmottamaan kirjoittavan minän laveaa tekstuaalista toimijuutta: Simonsuuren kirjoittamisessa ovat läsnä niin hänen jo kirjoittamansa tekstit kuin sellaisetkin tekstit, jotka käsittelevät hänen tekstejään. Hän käy *Akropoliksessa* sisäistä dialogiaan monien eri tekstien avulla, keskustelelee niiden kanssa, ja keskusteluttaa niitä keskenään. “Kosmopoliitit”-esseen ja Blomstedtin kritiikin yhteys auttaa myös hahmottamaan, miten keskeinen sija kirjoittamisella ylipäätään on Simonsuuren minuuden muokkaamisen prosessissa.

## KOSMOPOLIITTISUUS JA MENETETTY ALKUPERÄ

Kosmopoliittisuuden etymologia juontaa kreikan kielen sanoihin *kosmos* ja *polis*, joista ensimmäinen merkitsee maailmaa ja jälkimmäinen kreikkalaista kaupunkivaltiota. Antiikin poliksissa kansalaisuus (kreik. poli'tes) oli tärkeä käsite, joka ilmaisi sekä henkilön asemaa että hänen alkuperäänsä. Kosmopoliitti (kreik. kosmopoli'tes) oli henkilö, jota ei pidetty minkään tietyn kaupunkivaltion kansalaisena, vaan joka, usein matkustamisensa vuoksi, oli ikään kuin kotoisin kaikkialta, koko maailmasta. Kosmopoliittisuudesta käytetäänkin edelleen usein ilmaisua maailmankansalaisuus. Kansallisvaltioiden syntymisen myötä kansalaisuuden käsite sai uusia merkityksiä, ja nämä merkitykset määrittelivät uudelleen myös maailmankansalaisuutta. Kosmopoliittisuuden yhteydessä, näissä uusissa kehyksissä, on kuitenkin edelleen asetettu vastakkain kansallinen ja ei-kansallinen,

globaali tai "yleismaailmallinen". Esimerkiksi *Uuden sivistyssanakirjan* vuoden 1993 painoksessa kosmopoliitti määritellään vahvasti negatiivisessa suhteessa kansallisen ideaan: "maailmankansalainen, (kansallisesta erikoislaadustaan irtautunut) henkilö, joka arvostaa enemmän yleismaailmallista kuin kansallista kulttuuria, paljon matkustanut henkilö". (Aikio 1980/1993, 358.) Kosmopoliitti ymmärretäänkin usein juuri negaation kautta, "kansallisesta erikoislaadustaan", kotiseudustaan tai sen kulttuurista *irtautuneena* henkilönä.

"Operaatio Elgin" -esseessä Simonsuuri pohtiikin kosmopoliittisuuden ja alkuperän suhdetta. Näiden käsitteiden kohdalla hänen tärkein keskustelukumppaninsa on Julia Kristevan vuonna 1988 ilmestynyt *Muukalaisia itsellemme* -kirja. Tekstien yhteys on tulkinnoissani tärkeä, luen artikkelissani Simonsuuren esseetä ja Kristevan kirjaa osin rinnakkain. Kirjassaan Kristeva pohtii muukalaisuutta ensisijaisesti psykologisesta ja historiallisesta näkökulmasta, ja kirjoittaa samalla useista aiheista – Euroopan historiasta, kansalaisuuden käsitteestä, lokaalin ja globaalin suhteesta, sukupuolittuneesta vallankäytöstä – joista myös Simonsuuri kirjoittaa *Akropoliiksessa*, erityisesti kosmopoliittisuuden yhteydessä. *Akropoliiksella* ja *Muukalaisia itsellemme* -kirjalla onkin eräs kosketuspinta, jonka myötä Simonsuuren laaja tekstuaalinen toimijuus hahmottuu entistä paremmin: hän on kirjoittanut vuonna 1992 julkaistuun Kristevan kirjan suomen-nokseen esipuheen. Voi siis ajatella, että Simonsuuri tuntee Kristevan tekstin hyvinkin tarkasti. Palaan tekstien yhteyteen hieman tuonnempana, nyt siirryn kuitenkin tarkastelemaan "Operaatio Elgin" -esseetä.

"Operaatio Elgin" -esseessä Simonsuuri tarkastelee Akropoliin taide-esineiden ja rakennuksien yksityiskohtien kohtaloa. 1800-luvun alussa lordi Elgin kuljetutti Akropoliin esineistöä Isoon-Britanniaan Skotlannin linnaansa, josta monet esineet ovat sittemmin jatkaneet matkaansa Englannin kansallismuseoon. Esseessä Simonsuurta kiinnostavat erityisesti Erekhionin karyatidit, jotka antiikin aikana kannattelivat temppelin eteläpuoleista katosta. Nyt katosta kannattelevat pylväiden kopiot, ja kuudesta alkuperäisestä karyatidista neljä on Akropoliin museossa, yksi Englannin kansallismuseossa ja yksi kadonnut kokonaan. Simonsuuren mukaan karyatidit merkitsevät kreikkalaisille samaa kuin Magna Carta englantilaisille tai Mannerheimin patsas suomalaisille – karyatidit ovat

olennainen osa kreikkalaista identiteettiä. Hän kuvailee esseessään lyhyesti keskustelua, jota on käyty Englannissa säilytettävän karyatidin palauttamisesta, ja kertoo omankin mielipiteensä asiasta: pylväs tulisi palauttaa Kreikkaan viipymättä. Simonsuuri ymmärtää lordi Elginin operaation lähinnä ryöstönä, väkivaltaisena paikoiltaan siirtämisenä, vaikka hän antaa tapahtumalle myös muita merkityksiä.

Karyatidin hahmo on siis "Operaatio Elgin" -esseen keskeisin motiivi. Karyatidi on yleisnimi naishahmoiselle pylväälle, jonka ylle on veistetty laskostuva vaate. Erekteionin karyatidit eivät siis ole ainoat laatuaan, vaikkakin ne ovat tunnetuimmat karyatidit. Pylväät ovat saaneet nimensä Kreikan Lakoniassa sijaitsevan Karyae-saaren mukaan, missä neitsyet tanssivat antiikin aikana Artemis Karyatis -jumalattaren kunniaksi. Nimen syntyperästä on tietysti monia tarinoita, mutta sillä on joka tapauksessa yhteytensä Karyae-saaren kulttiin. Pylväät on veistetty jumalataria palvelevien neitsyiden kuviksi Erekteionin temppeleihin, joka rakennettiin vuosina 421–406 eaa. Attikan myyttisen kuninkaan Erekteuksen kunniaksi. (Hornblower & Spawforth 1996, 297.) Karyatidien kannalta temppeli merkitsee siis sekä ajan että tilan ulottuvuuksissa alkuperää: pylväät on veistetty osaksi temppeleitä. Kuten jo aiemmin mainitsin, 1800-luvun alussa karyatideja oltiin kuitenkin siirtämässä pois Erekteionista.

Ihmisten uskomuksen mukaan sinä yönä, jolloin lordi Elgin työmiehineen siirsi Erekteionin karyatideja pois, kukkulalta kuului vuolasta naisten itkua, eivätkä työmiehet uskaltaneet viedä pois paikoiltaan muita kuin yhden jonka olivat jo irrottaneet. Lordi Douglas kertoo matkoiltaan, että naisten valitus ja voihekina pelästytti ainakin Ateenan turkkilaisen disdarin oppimattoman palvelijan. Monet ateenalaiset vanhoivat kuullessaan nämä äänet joka ilta, kun ryöstetty ja raiskattu sisar huusi apua ja ylhäällä olevat karyatidit vastasivat itkien kohtaloaan. Patsaat olivat heränneet henkiin, viisi sisarta itki kadonnutta. (A 47)

Kaikkia karyatideja ei siis viety Isoon-Britanniaan, vaikka lordi Elgin oli ilmeisesti niin suunnitellutkin. Viisi karyatidia jäi Akropoliille, ja vain yksi ryöstettiin, siirrettiin pois alkuperäiseltä paikaltaan. Esseessä Simonsuuri elollistaa karyatidit, ja samastaa itsensä osittain karyatidiin, jonka lordi Elgin työmiehineen vei mukanaan.

Samastamisen myötä, heti "Operaatio Elgin" -esseen alussa, alkuperän pohdinta saa omakohtaisen ja kipeän sävyn – oikeastaan kyse onkin alkuperän menettämisen pohtimisesta. Kirjoittavan minän mukaan Eretheionista viety karyatidi on ryöstetty ja raiskattu, se huutaa apua, ja muut karyatidit vastaavat itkemällä. Ryöstetyn karyatidin hahmossa korostuu alkuperän menettämisen kokemus ja siihen liittyvät tunteet, kaipaus, suru, viha. Sama aihepiiri tulee uudelleen vahvasti esiin esseiden loppupuolella, kun Simonsuuri kertoo kreikkalaisen runoilijan Kiki Dimulán runosta, jossa yksinäinen karyatidi herää henkiin Lontoossa. Museossa karyatidi itkee viereisen Dionysoksen patsaan kanssa Parthenonia ja Eretheionia, tyhjillään olevia kotejaan, joista heidät on "raahattu maanpakkoon" (A 53).

Tämä on syvästi kreikkalainen teema. Vertailukohteita sille löytyy suomalaisesta, erityisesti karjalaisesta kansanrunoudesta, jossa on ilmaistu samantyyppisiä ihmisen syvimpiä tunteita rakkaan kotiseudun jättämisestä. Vuosituhannet liittyvät toisiinsa tässä itkussa. British Museum, niin kuin monet muut suuret museot maailmassa, on nykyään kärsivien, juuriltaan temmattujen ja haavoittuneiden patsaiden asuinsija. Ja Ateenan Akropoliilla viisi sisarta valittaa öisin. (A 53.)

Simonsuuri rinnastaa Lontoossa säilytettävän karyatidin kotiseutunsa jättäneeseen ihmiseen, maanpakolaiseen, ja nyt sekä ryöstetty karyatidi että maanpakolainen määrittelevät kirjoittavaa minää. Kiinnittämällä alkuperän menettämisen teeman erityisesti Kreikan ja Suomen kertomusperinteisiin, itselleen erityisen tärkeisiin kulttuureihin, kirjoittava minä tuo sen hyvin lähelle itseään. Ajattelenkin, että Simonsuuri käsittelee karyatidin avulla omaa alkuperäänsä, sen menettämistä ja siihen liittyviä tunteita. Kirjoittava minä kokee olevansa ryöstetty ja raiskattu, maanpakoon ja vankilaan raahattu, kärsivä, haavoittunut ja juuriltaan temmattu rakkaan kotiseutunsa jättänyt nainen, aivan kuin Lontooseen viety karyatidi. Hän kuulee, miten hänen sisarensa valittavat öisin Akropoliilla, tuntee, miten menetetty alkuperä kutsuu häntä kuin seireenit Odysseusta.

Simonsuuri ei erottele "Operaatio Elgin" -esseessä kotiseudun jättämistä ja alkuperän menettämistä eksplisiittisesti, päinvastoin, karyatidin hahmossa hän liittää ilmiöt yhteen: kun karyatidi jättää Eretheionin, se menettää sekä

kotiseutunsa että alkuperänsä. Tämän kytköksen ajattelen Simonsuuren sisäisessä dialogissa kuitenkin merkitsevän lähinnä erottelevaa kysymystä: "Menetinkö minä alkuperäni, kun jätin kotiseutuni?". Tämä kysymys, ja koko paikoiltaan siirtymisen ajatus, liittyy häntä syvästi koskevaan kosmopoliittisuuden teemaan. Kotiseudun jättämistä voi ajatella eräänä kosmopoliittisuuden ehtona, mutta merkitseekö kosmopoliittisuus välttämättä myös alkuperän menettämistä?

## MUUKALAISUUS JA SUKUPUOLITTUNUT VALLANKÄYTTÖ

Julia Kristeva näkee kosmopoliittisuuden *Muukalaisia itsellemme* -kirjassaan yhtenä historiallisesti myöhäisempänä maanpakolaisuuden ja muukalaisuuden muotona: "Rimbaud'n 'Je est un autre' ('Minä on joku toinen') ei ollut vain runoudessa kummittelevan psykoottisen haamun tunnustus. Se kertoi maanpakolaisuudesta, mahdollisuudesta tai pakosta olla muukalainen ja elää vieraassa maassa, ennustaen näin modernin aikakauden elämäntapaa, nyljettyjen kosmopolitismia." (Kristeva 1988/1992, 23–24.) Muukalaisuuden Kristeva taas liittää vahvasti alkuperän menettämiseen, ja hahmottelee sen mukaisesti myös muukalaisen määreitä: "Olla kuulumatta mihinkään paikkaan, mihinkään aikaan, mihinkään rakkauteen. Menetty alkuperä, mahdoton juurtuminen, vajottava muisti, ratkaisematon nykyisyys." (Sama, 18.) Kristevaa mukaillen voisi siis ajatella, että kosmopoliittisuus merkitsee, paitsi kotiseudun jättämistä, myös alkuperän menettämistä. Siinä, missä Kristeva – tietysti pitkälti kirjansa aiheen vuoksi – liittää kosmopoliittisuuden lähinnä muukalaisuuteen ja menettämiseen, Simonsuuren teemaa koskevaa ajattelua yhdistää "Operaatio Elgin" -esseessä, ja yleisemminkin koko *Akropoliiksessa*, toisenlainen näkökulma ja politiikka, kosmopoliittisen identiteetin positiivinen hahmottaminen.

Voi tosin ajatella myös, niin kuin aiemmin artikkelissani ehdotin, että "Operaatio Elgin" -esseessä kirjoittava minä käsittelee karyatidin tarinan avulla kosmopoliittisuuttaan ja siihen liittyviä negatiivisia tunteita ja kokemuksia. Tällainen tulkinta on mahdollinen, karyatidin traagisuus liittyy esseessä kirjoittavan minän kosmopoliittisuuteen. Essetä ja karyatidin tarinaa voi kuitenkin tulkita myös toisella tavalla, hieman laajemmin, sulkematta pois sen kosmopoliittisuuteen

liittyviä merkityksiä. Laajempi tulkinta on erittäin relevantti, koska "Operaatio Elgin" -esseessä, samoin kuin koko *Akropolisessa*, tematisoituvat vahvasti myös sukupuoli ja sukupuolittunut vallankäyttö. Simonsuuri ei kirjoita lordi Elginin operaation yhteydessä karyatidin *siirtymisestä*, vaan *siirtämisestä* – tai oikeamminkin ryöstämisestä. Kosmopoliittisuus on Simonsuuren alkuperää koskevan sisäisen dialogin eräs teema, mutta karyatidin motiivin kohdalla hän painottaa tätäkin enemmän sukupuolittunutta vallankäyttöä.

Lontoossa säilytettävä karyatidi siirrettiin 1800-luvun alussa alkuperäisestä tilastaan, Eretheionin temppelistä, toiseen tilaan, maanpakoon ja vankilaan, kuten Simonsuuri tilan määrittelee. Karyatidin muukalaisuus aiheutuu juuri tästä väkivaltaisesta siirtämisestä. Pylväs ryöstetään alkuperäiseltä paikaltaan ja viedään Isoon-Britanniaan, jolloin siitä tulee juuriltaan temmattu muukalainen. Karyatidi on naisruumiin muotoiseksi veistetty pylväs ja näin hyvin konkreettinen naisruumiin kuva. Tekstissä karyatidi onkin naisruumiin metafora. Esseessä miehet, lordi Elgin ja hänen työmiehensä, siirtävät pylvään alkuperäiseltä paikaltaan, ryöstävät naisruumiin, ja tekevät siitä näin muukalaisen. Simonsuuri kiinnittää erityistä huomiota ryöstön ja sukupuolen suhteeseen. Tämä tulee eksplisiittisimmin esille, kun hän kuvailee lordi Elginiä: "Jälkimaailma tietää myös, että hän oli luonteeltaan varsin moukkamainen. Kirjeenvaihdossaan hän puhuu 'naisista' ja 'naispatsaista', kun tarkoittaa karyatideja. Kaikki oli ostettavissa ja myytävissä." (A 49.) Simonsuuri pitää lordi Elginiä moukkamaisena, koska hän yleistää karyatidit "naisiksi" ja "naispatsaiksi", ja ajattelee vielä, että voi käydä niillä kauppaa mielensä mukaan. Simonsuuren tulkinnassa naiset ovat lordille kauppatavaraa. Hänen tulkintansa lordi Elginin kirjeenvaihdosta on sukupuolispesifi, ja hän tuo esseessä voimakkaasti esille miehisen vallankäytön naisia kohtaan.

Tällä vallankäytöllä on "Operaatio Elgin" -esseessä monenlaisia muotoja. Simonsuuri kuvaa ryöstettyä karyatidia myös raiskatuksi. Samalla, kun miehet siirtävät esseessä naisruumiin väkipakolla tilasta toiseen, he hyökkäävät tätä kohtaan myös seksuaalisesti, tunkeutuvat väkisin tämän ruumiiseen. Raiskauksessa on kyse myös yhdynnästä, kahden ruumiin rajapintojen intiimistä kohtaamisesta. Yhdynnässä, ja toisen ihmisen kohtaamisessa ylipäätään, on mahdollis-



ta hahmottaa omia rajojaan, mutta raiskauksessa rajat kielletään väkivaltaisesti. Koska karyatidit ovat myytin mukaan neitsyitä, tässä tapauksessa karyatidilta myös rikotaan väkivalloin ja konkreettisesti eräs naisen ruumiin rajapinta, immenkalvo. Tämä rikkominen on esseessä hyvin konkreettinen ja fyysinen kuva siitä, miten raiskatulta karyatidilta viedään oikeus päättää itsestään ja omista rajoistaan. Raiskaus on hyvin sukupuolittunut vallankäytön muoto. Vaikka miekin voidaan raiskata, raiskaus ja sen pelko ovat kulttuurisessa kuvastossamme ja arjessa – aivan kuin tässäkin esseessä – läsnä nimenomaan naisten elämässä. Naisten elämässä vaikuttavat myös ne merkitykset, likaisuus ja häpeä, jotka kulttuurissamme on historiallisesti liitetty raiskaukseen. Raiskaus ei ole siis vain fyysinen ja seksuaalinen, vaan myös sosiaalinen ja yhteiskunnallinen sukupuolittuneen vallankäytön muoto. (Lappalainen 1996, 211.)

”Operaatio Elgin” -esseen kieltä mukailen, karyatidi ei vain lähtenyt Eretheionista, eikä se vain menettänyt neitsyyttään, vaan se ryöstettiin ja raiskattiin, pakotettiin väkivaltaisesti jättämään ja rikkomaan jotain itselleen kuuluvaa. Karyatidista ei tee muukalaista niinkään se, että se jättää kotiseutunsa ja menettää neitsyytensä, vaan se, että karyatidi pakotetaan tekemään niin. Simonsuuri liittyy karyatidin itkun ja valituksen, alkuperän menettämisen ja muukalaiseksi tulemisen, esseessä ensisijaisesti sukupuolittuneeseen vallankäyttöön, ei niinkään kosmopoliittisuuteen. Juuri tämän painotuksen vuoksi ajattelen, että Simonsuuri ennemminkin purkaa kuin tukee ajatusta alkuperän menettämisestä kotiseudun jättämisen seurauksena. Hänen sukupuolispesifi tulkintansa vallankäytön ja muukalaisuuden yhteyksistä on siis tässä yhteydessä myös kosmopoliittisuuden puolustus: kosmopoliittisuus sinänsä ei merkitse muukalaiseksi tulemistä. Vielä keskeisempää esseessä on kuitenkin se, miten Simonsuuri käsittelee omia sukupuolittuneeseen vallankäyttöön liittyviä alkuperän menettämisen ja muukalaiseksi tulemisen kokemuksiaan karyatidin motiivin avulla.

Sukupuolittuneen vallankäytön ja muukalaisuuden yhteydet ovat esillä myös *Akropolis*en muissa esseissä, erityisesti ryöstö-teeman yhteydessä. ”Tienviitat”-esseessä Simonsuuri samastaa ruumiinsa myyttiseen Eurooppaprinsessaan, jonka isoksi valkoiseksi häräksi naamioitunut Zeus ryöstää mukanaan Kreetalle. Myytti on suora analogia karyatidin tarinalle, niin kuin Simonsuu-

ri sen esseessään ymmärtää. Kun Zeus vie Euroopan konkreettisesti ja väkivalloin paikasta toiseen ja raiskaa hänet, Euroopasta tulee ryöstetty ja raiskattu muukalainen, aivan kuin Lontooseen viedystä karyatidista. Kokoelman toisessa esseessä, "Ryöstössä", asetelma toistuu konkreettisempänä, mutta hieman maltillisempänä. Kirjoittavaa minää lyödään takaa päin päähän, ja hänen tavaransa viedään; väkivallan tekijä on mies ja kohde nainen, Simonsuuri itse. Ryöstön seurauksena hän kertoo menettäneensä identiteettinsä ja katselevansa "tyhjää taulua, valkeita sivuja" (A 15). *Akropoliksessa* miehinen vallankäyttö tekee naisesta muukalaisen.

## KOSMOPOLIITTISEN IDENTITEETIN POLITIIKKA

Se, että Simonsuuri käsittelee "Operaatio Elgin" -esseessä kosmopoliittisuutta ja sukupuolittunutta vallankäyttöä rinnakkain, hyvin lähelläkin toisiaan, johtuu osaltaan näiden ilmiöiden jakamasta historiasta. Doreen Massey sivuaa tätä yhteyttä vuonna 1995 ilmestyneessä paikan käsitteellistämistä koskevassa artikkelissaan "The Conceptualization of Space". Hänen mukaansa paikka tulisi mieltää sosiaalisten suhteiden ja subjektien toimintojen verkoston yhdeksi solmukohdaksi, jonka identiteetti muodostuu ensisijaisesti suhteessa toisiin paikkoihin. Käsitys paikasta vakiintuneena ja rajattuna identiteettinä tai identiteetin lähteenä on Massey'n mukaan vanha, romanttinen ja lähtökohtaisesti maskuliininen. Artikkelissaan hän väittää, että se liittyy tapaan ymmärtää paikka kodin tai äidin/naisen käsitteiden avulla, jolloin nainen määritellään miehen näkökulmasta muuttumattomaksi elämän kiintopisteeksi, ei paikkaa vaihtavaksi ja muuttuvaksi subjektiksi. Tällöin sivuutetaan sekä naisten itsensä halu vaihtaa paikkaa että paikkojen tosiasiallinen muuttuminen. (Massey 2003, 62–63 & 70–71.)

Kaikki tämä on omiaan nostamaan esiin kysymyksen vallasta, joka sisältyy kykyyn liikkua vapaasti. Kyky lähteä, matkustaa ja palata saattaa olla yhtä tärkeää identiteetin – erityisesti vahvan ja itsenäisen identiteetin – kannalta kuin kiintymys johonkin paikkaan. Jotkut ihmiset saavuttavat identiteettinsä *pakenemalla* paikan rajoituksia: viktoriaanisen ajan sosiaalisista säännöistä piittaamattomat lady-matkailijat ovat tästä hyvä esimerkki. On monesti esitetty, että naisia kodin 'privaattiin' piiriin kahlinnut sosiaalis-

ten tapojen verkko oli tapa sitoa naiset kiinni paikkaan ja hallita heitä. (Massey 2003, 71.)

Aiemmin totesin, että kotiseudun jättämistä voi ajatella eräänä kosmopoliittisuuden ehtona. Sen ehtona voi ajatella myös kykyä vaihtaa paikkaa, lähteä, matkustaa ja palata. Tähän kykyyn liittyy olennaisesti myös kysymys vallasta, niin kuin Massey toteaa. On merkityksellistä, millaiset toimintatavat ja identiteetit ovat kulloinkin mahdollisia ja kenelle. Naisia kodin piiriin ja ylipäätään tiettyyn paikkaan "kahlinnut sosiaalisten tapojen verkko" on sukupuolittunutta vallankäyttöä, joka sulkeistaa naisilta tiettyjä toimintatapoja ja identiteettejä. Paikan vaihtaminen on asetettu kulttuurisesti ei-naisten alueelle, samoin paikan vaihtamiseen perustuva identiteetti – ja sen myötä tietysti myös kosmopoliittisuus. Tämä "vapaan liikkumisen" rajoittaminen on historiallisesti merkittävä sukupuolittuneen vallankäytön muoto.

Ryöstetyn karyatidin hahmon avulla Simonsuuri käsittelee siis sekä kosmopoliittisuuteen että sukupuolittuneeseen vallankäyttöön liittyvää traagisuutta ja näiden yhtymäkohtia. "Operaatio Elgin" -esseessä karyatidia voi ajatella myös minuuden käsittelemisen ja poliittisen toiminnan eräänä rajapintana, henkilökohtainen ja poliittinen kietoutuvat motiivissa olennaisesti toisiinsa. Karyatidin avulla Simonsuuri kielellistä alkuperän menettämiseen liittyviä tunteitaan, sitä miten hän kokee olevansa ryöstetty naisruumis, muukalainen itselleen. Tämän muukalaiseksi tuleminen voi ajatella liittyvän länsimaisen kulttuurin kuvastoon, jossa nainen, ja etenkin naisen ruumis, on erityisellä tavalla altis miehelle vallankäytölle ja väkivallalle. Koska Kirsti Simonsuuri luokitellaan kulttuurissamme sukupuoleltaan naiseksi, pelkästään tämä kuvasto, puhumattakaan siihen liittyvistä konkreettisista vallankäytön kokemuksista, voi aiheuttaa kokemusta muukalaisuudesta.

Karyatidin motiivissa on siis keskeistä kosmopoliittisuuden, sukupuolittuneen vallankäytön ja kirjoittavan minän alkuperän suhteiden pohtiminen. Tämän pohdinnan myötä, kuin vastauksena itselleen, Simonsuuri hahmottelee esseessä kosmopoliittisen naisen identiteettiä. Sisäisessä dialogissaan hän sivuaa naisiin, myös itseensä, kohdistuvia muuttumattomuuden ja paikallaan pysymisen vaatimuksia, patriarkaaliseen valtaan perustuvia toimintatapoja ja identiteettejä.

Suhteessa niihin hän tuo esille omaa oikeuttaan itseensä ja omiin valintoihinsa. Toisin sanoen, Simonsuuri kohtaa muukalaisuutta itsessään, muokkaa suhdettaan siihen, ja jäsentää näin uudelleen omaa minuuttaan. Samalla, kun Simonsuuri ikään kuin kirjoittaa itseään, muokkaa tekstuaalisesti omaa identiteettiään, hän myös kirjoittaa itseään ulos muukalaisuudestaan.

Kirjoittava minä käy sisäistä dialogiaan juuri karyatidien myytin ja lordi Elginin operaation avulla niiden laajan kulttuurisen merkityksen vuoksi. Osana kreikkalaista mytologiaa karyatidin hahmo liittyy vahvasti eurooppalaiseen kulttuuriin ja eurooppalaisten itseymmärrykseen. Myytti on kulttuuria luova teko, selittävä kertomus, jolla on maailmanjärjestyksen syntyä koskeva merkitys. Alkukertomuksena myytti esittää, mikä on "luonnonjärjestys", ja sitä on jäljiteltävä myös toiminnassa. (Saariluoma 2000, 11–13.) Myytit ovat siis muun muassa vallankäyttöä, ne vaikuttavat keskeisesti maailman jäsentämisen tapoihin, havainnointiin, ajatteluun ja toimintaan. Tässä mielessä karyatidien myytti ja siihen liittyvä lordi Elginin operaatio koskettaa syvästi, paitsi Simonsuurta, myös koko länsimaista kulttuuria. Tarina pyrkii tekemään luonnolliseksi sukupuolittuneen ja epäsymmetrisen vallankäytön, joka on kuitenkin olennaisesti historiallista. Motiivinsa myötä *Akropoliksen* kirjoittava minä tekee näkyväksi sekä sukupuolittuneeseen vallankäyttöön liittyviä henkilökohtaisia kokemuksiaan että niiden historiallista ja kulttuurista ulottuvuutta. Kyse ei ole siis ainoastaan yksilön kokemuksesta: länsimainen kulttuuri on perustaltaan, syntytarinoitaan ja kuvastoaan myöten, sukupuolittunutta, ja asettaa naisen *toisen* asemaan, muukalaiseksi.

Tämän huomion esittää myös Julia Kristeva *Muukalaisia itsellemme* -kirjassaan. Hänen mukaansa "[o]n merkittävää, että sivistyksemme aamunkoitosta tulevat ensimmäiset muukalaiset – danaidit – ovat naisia." (Kristeva 1988/1992, 50.) Kirjan suomennoksen esipuheessa Simonsuuri nostaa "naisen muukalaisuuden" erääksi kirjan keskeisimmistä teemoista. Hän kiinnittää erityistä huomiota myös Kristevan motiiveihin, antiikin myyttien ja tragedioitten paikoiltaan siirtyneisiin naisiin. Esipuheessaan Simonsuuri liittää Kristevan diskurssin osittain omaansa, ja eksplikoi näin naisen muukalaisuutta koskevan kantansa.

[...] Kristeva hahmottelee kirjassaan myös naisen tehtävää modernissa kulttuurissa. Useiden antiikin kulttuurien kontekstissa nimenomaan nainen on ollut muukalainen, vieras. Kreikkalaisessa mytologiassa ikuisesti harhailleva Io, Egyptistä paenneet Danaoksen tyttäret, Kolkhiin maakunnasta Kreikkaan tuotu prinsessa Medeia olivat traagisia muukalaiskohtaloita, joihin tavallisen ateenalaisen naisen oli mahdollista samastua. Vanhan testamentin kertomus moabilaisesta Ruutista, josta tulee juutalaisen Daavidin esiäiti, kuvastaa puolestaan juutalaisen uskonnon perinteistä asennoitumistapaa: pyrkimystä integroida muukalainen täydellisesti omaan kulttuuriin ja uskontoon. Modernilla länsimaisella yhteiskunnalla ei ole enää varaa tehdä naisesta muukalaista, vaan on hyväksyttävä naisen yhtä hyvin kuin muukalaisen toiseus ja sallittava tälle erilaisuudelle elintila, tuhoamatta sitä traagisesti tai integroimatta sitä täydellisesti. (Simonsuuri 1992, 5.)

Tulkintani mukaan *Muukalaisia itsellemme* -kirjan Io, danaidit ja Medeia rinnastuvat "Operaatio Elgin" -esseen Lontooseen vietyyn karyatidiin juuri tässä tietyssä mielessä: ne kaikki ovat hahmoja, jotka tekevät näkyväksi niitä lähtökohtia ja keinoja sekä sitä valtaa, jotka länsimaisessa kulttuurissa asettavat naisen muukalaisen asemaan.

Karyatideista ja lordi Elginin operaatiosta kirjoittaminen on siis osa Kirsti Simonsuuren feminististä politiikkaa, jossa minuuden käsitteleminen ja poliittinen toiminta kietoutuvat yhteen. Hän käsittelee minuuttaan ja syvästi henkilökohtaisia kokemuksiaan rinnakkain laajojen kulttuuristen käytäntöjen ja merkitysjärjestelmien kanssa. Molemmissa tapauksissa ryöstetty karyatidi on "Operaatio Elgin" -esseessä sukupuoliittuneen vallankäytön näkyväksi tekemisen, purkamisen ja vastustamisen motiivi, yhdenlaisen feministisen politiikan väline. Sen myötä Simonsuuri hahmottelee kosmopoliittista identiteettiään, ja osallistuu länsimaisen kulttuurin sukupuoliittuneiden ja epäsymmetristen valtasuhteiden muuttamiseen.

## LÄHTEET

- A = Simonsuuri, Kirsti 1999: *Akropolis*. Helsinki: Tammi.
- Aikio, Annukka (toim.) 1980/1993: *Uusi sivistyssanakirja*. Uusint: Rauni Vornanen. Helsinki: Otava.
- Blomstedt, Jan 22.11.1981: Purjehtiminen on välttämätöntä, harmonia ei. *Helsingin Sanomat*.
- Bolgár, Mirja 8.1.1982: Löytöretkellä kotimaassa. *Uusi Suomi*.
- Foucault, Michel 1988: Technologies of the Self. *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. Ed. Luther H. Martin & Huck Gutman & Patrick H. Hutton. London: Tavistock Publications.
- Hornblower, Simon & Spawforth, Antony (Ed.) 1996: *The Oxford Classical Dictionary*. Third Edition. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Huhtala, Liisi 20.1.1982: Kertomus matkasta maanääriin. *Turun sanomat*.
- Jama, Olavi 21.11.1981: Kosmopoliitti käy Oulussa. Viikuluua pimeyden sydämeen. *Kaleva*.
- Kristeva, Julia 1988/1992: *Muukalaisia itsellemme*. Suom. Päivi Malinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Lappalainen, Päivi 1995: Tuoksuvat kukat ja kultaiset hedelmät. Aino Kallaksen Katinka Rabe identiteetin rakentumisen kuvauksena. *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisusarja A. N:o 33. Turku: Turun yliopisto.
- Lappalainen, Päivi 1996: Seksuaalisuus. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Lejeune, Philippe 1989: *On Autobiography*. Ed. Paul John Eakin. Transl. Katherine Leary. Theory and History of Literature. Volume 52. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Massey, Doreen 2003: Paikan käsitteellistäminen. *Erilaisuus*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Artikkelin suom. Juha Koivisto. Tampere: Vastapaino.
- Mazzarella, Merete 1987: Essän som samtal. *Horisont 5/1987*.
- Rojola, Lea 2002: Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi. *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Toim. Markku Soikkeli. Taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisusarja A. N:o 50. Turku: Turun yliopisto.
- Saariluoma, Liisa 2000: Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa. *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus*. Toim. Liisa Saariluoma. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Simonsuuri, Kirsti 1992: Esipuhe. Esipuhe teoksessa Kristeva, Julia 1988/1992: *Muukalaisia itsellemme*. Suom. Päivi Malinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Viikko, Anni 1997: *Omaelämäkerta kohtaamispaikkana. Naisen elämän kerronta ja luenta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Simonsuuri, Kirsti 3.8.2002: Vapauttavia salaisuuksia -luento. Salaisuudet – kirjallisuuden ja ajatusten seminaari. Mikkeli.







*Jasmine Westerlund*

## “SE MIKÄ ON VASTAPÄÄTÄ VOI OLLA VAIKKA OMAKUVA”

Dekadenssi ja Narkissoksen peilikuvat  
Anja Kaurasen romaanissa *Arabian Lauri*

Tarkastelen artikkelissani Anja Kaurasen (nyk. Snellman) kymmenettä romaania *Arabian Lauri* (= AL, 1997) Narkissos-myytin valossa. Selvitän, miten teos hyödyntää ja muokkaa Narkissos-myyttiä, kuinka romaanin päähenkilö Lauri esiintyy Narkissos-hahmona ja erityisesti 1980-luvun dekadenttina Narkissos-hahmona. Lisäksi paneudun erityisesti teoksen peilimotiiviin eli siihen, mitä peilistä heijastuu ja mitä nämä peilikuvat Lauri-Narkissoksesta kertovat.

Narkissos-myytti on alunperin vanha kreikkalainen myytti, jonka roomalainen Ovidius esitti uudelleen *Metamorfooseissaan* vuoden 8 eaa. paikkeilla (Vinge 1967, 3). Työni taustana on Narkissos-myytin kaksi esiintymää: alkuperäinen antiikin myytti ja sen dekadentti versio, *fin de siècle* -Narkissos. Dekadentti Narkissos on tärkeä vertailukohta työlleni, sillä kirjassa esitetty 1980-luku näytättyy uutena dekadenssina, ylenmääräisyyden, nautinnon, estetismin ja toisaalta lopun aikana. Narkissos-teema sitoo siis yhteen dekadenssin ja 1980-luvun: Narkissos-myytti kytkeytyy läheisesti 1900-luvun alun dekadenssiin ja symbolismiin, ja niissä jälleen tapahtuvaan paluuseen myyttien maailmaan. Narkissos on vuosisadanvaihteen subjektin, erityisesti dekadentin taiteilijan tunnuskuva (Lyytikäinen 1997, 10), ja dekadentin Narkissoksen voi jälleen nähdä kirjassa esitetyn 1980-luvun tunnus kuvana.

*Arabian Lauri* hyödyntää antiikin myyтин sisältöä, ei varsinaisesti sen rakennetta. Se käyttää myyтин Narkissos-hahmoa, itseensä vajoamisen ja rakastumisen sekä peilaamisen teemoja. Päähenkilö Lauri näytättyy kuvankauniina, hurmaavana nuorena miehenä, jonka persoonassa korostuu oman itsen estoton ihailu. Kirjassa nousee jatkuvasti esiin Laurin rakastettavuus, lumous, johon hän kietoo kaikki ympäriltään – eikä vähiten itseään. “Hän on niitä joille sanotaan kyllä ennen kuin hän ehtii pyytää mitään.” (AL 137) Niin kauan, kuin rakkautta itsen riittää, on kaikki hyvin. Alkuperäisen myyтин Narkissos ikävöi omaa kuvaansa niin, että lopulta tuhoutuu (Krohn 1956, 111). “Sen oikean itsen” etsiminen ja ylläpitäminen sekä itsen ylläpitämisen mahdottomuus ja Narkissoksen väistämätön tuhoutuminen on myös *Arabian Laurin* kantava teema.

Myytit elävät maailmassamme jatkuvasti, ne siirtyvät sukupolvelta toiselle, ne ovat pakopaikkoja ja tarinoiden lähteitä. Toisaalta, kuten Lyytikäinen (1997, 10) kirjoittaa, myyttien ikuisuus on illuusio, sillä vain riittävän monitulkintaisia myyttejä kukin aikakausi voi käyttää omiin tarpeisiinsa. Tällainen vuosisadasta toiseen elinvoimaisena pysynyt myytti on kertomus Narkissoksesta.

Myytin käsitteen määrittelyyn käytän tässä Liisa Saariluoman (2000) määritelmää, jonka mukaan myytti on alkuperäisessä merkityksessään sidoksissa uskontoon, mutta myyttillä voidaan kirjallisuudessa tarkoittaa laajasti sellaista uskomusta, jolle ei ole rationaalisia perusteita. Myös henkilöahmo voidaan

nähdä myyttisenä, kun se jollain tavoin kohoaa kaikkea tavanomaista korkeammalle. Piirre, joka on ominainen vain moderneille myynteille onkin, että niiden huomio keskittyy tarinan sijasta tiettyyn henkilöhaahmoon. Modernit myynteit kiteyttävät jonkin ihmisenä olemisen mahdollisuuden, joka on ominainen uudelle ajalle. Modernin ajan myynteit ovat profaaneja; niiden kohdalla ei oleteta sidosta uskontoon. Tästä huolimatta modernia myyntiä voidaan pitää myyntinä, sillä se tarjoaa yhä eräänlaisen mallikertomuksen, ja on uskonnollisen myyntein tapaan luonnollistettu. (Mt., 10 & 26-27.)

Modernilla ihmisellä on kuitenkin valittavanaan useita erilaisia myyntejä, joita seurata. Moderneja ja arkaaisia myyntejä yhdistää vaatimus reseptiosta, sosiaalisesta olemassaolosta; myynti on myynti vasta sitten, kun ihmisyyhteisö tunnistaa sen mallitarinaksi (Saariluoma 2000, 10 & 26-27). Anja Kaurasen *Arabian Lauri* voidaan siis nähdä tällaisena modernina henkilökeskeisenä myyntinä, josta Narkissos-aiheen alkuperäinen uskonnollisuus on riisuttu. Saariluoman määrittelemässä mielessä modernina myyntinä *Arabian Lauri* tarjoaa erään ihmisenä olemisen mallin, modernin Narkissoksen mallin, ja tämä työ pohtii sitä, millainen tämä malli Lauri-Narkissoksen kohdalla on ja minne sen noudattaminen Lauri-Narkissoksen johtaa.

## DEKADENSSI JA NARSISMI

### DEKADENTTI 1980-LUKU

Dekadenssi oli 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun ilmiö, johon laajasti nähtynä kuului kirjallisuutta, symbolistista kuvataidetta ja naturalismia – mukaan voidaan lukea myös ajan tiede ja pseudotiede (Lyytikäinen 1998, 9). Dekadenssi oli kiinnostunut rappiosta ja keinotekoisuudesta. Uskottiin, että elettiin lopun aikoja. Modernit individualistit eivät enää rakentaneet yhteiskuntaa vaan olivat “oman sielunsa vivahteiden tarkkailijoita ja nauttijoita” (mt., 10), joiden dekadentti kulttuuri oli ylihienostunutta, ylikypsää, hermostunutta, neuroottista, elinkelvotonta. *Fin de siècle* -maailma oli joka tapauksessa lähellä loppuaan. Mitä merkitystä oli siis enää millään – ellei sitten nautinnolla, jos sellaista kykeni

vielä tuntemaan?

1980-lukulainen taiteilija Lauri on dekadenssin ajan Narkissos-hahmo, esteetti, jonka elämä perustuu nautinnolle. Lukuun ottamatta Kurasen ironista distanssia<sup>1</sup> *Arabian Lauri* voisi hyvin olla 1800- ja 1900-lukujen vaihteen dekadenssikirjallisuutta – niin monet tunnusmerkit, teemat ja motiivit käyvät yksiin tuon ajanjakson kirjallisuuden kanssa. Jopa Laurin kirjoittama runokirja on suora viittaus dekadenssiin: runot ovat ”fleurs de petit mal” (pienen pahan eli Laurin kaatumataudin kukkia), kun taas ehkä maailman tunnetuin dekadenssiteos on Charles Baudelairin *Pahan kukkia (Les Fleurs du Mal)*. Tekstin kuvio kokonaisuudessaan on dekadenssille tyypillinen: se päättyy tuhoon, kuolemaan, raukenemiseen, kuten Lyytikäinen (1997, 72) dekadenssitekstiä kuvaa – ja oikeastaan myös alkaa siitä.

Teoksen loppupuolella Lauri löytyy kuolleena, ja kuolema on koko teoksen ajan mukana kulkeva teema. Kirjan kertoja, Sabu on koko ikänsä tuntenut kiinnostusta luita kohtaan. Nuorena hän on haaveillut junan alle jäämisestä ja ympäriinsä roiskuvasta verestä ja sinkoilevista luista, ja koko tarina alkaa siitä, kun hän useita vuosia Laurin kuoleman jälkeen on päättänyt työskentelemään sotien jäljiltä jääneiden luiden tunnistajana, ”maailmanlopun puhtaanapitolaitoksella”. Romaanissa kuvataan myös, kuinka Sabu selailee Laurin äidin – oikeuspatologin – työkansion kuvia erilaisista ruumiista unohtaen mitä esittävät ja keskitetyt kuvien sommitelmiin, väreihin ja varjostuksiin. Sabun ainoa valokuvanäyttely käsittelee sekin luita ja tuhoutumista; hän kuvaa linturuokien ”hupenemisprosessin kullanuskeasta pulleasta ruumiista kaluttuun vaaleaan rankoon” (AL 281).

Kirjan tapahtuma-aika on ”kasinotalouden” vuosikymmen. Kulutusinto on korkeimmillaan, materialismi ja sen vastailmiöt saavat ihmiset maanisen innotuksen valtaan. Kuten Laurin puolisisar kuvailee, eletään maailmassa “[...] jossa on rahaa, vastuuttomuutta ja pelejä joille ei ole olemassa kirjoitettuja sääntöjä.” (AL 192) 1980-luku on narsismin vuosikymmen sekä itserakkauden että estetismin, kauneuden palvonnan, mielessä. Kirjan dekadenssi on voimakkaasti 1980-luvun värittämää, ja vaikka taiteilijoiden estetisoiva elämäntapa kuvataan sisältäpäin, innostuksella ja lämmöllä, tulevat myös 1980-luvun deka-

denssin materialistisuus, keinotekoisuus ja huvittavuus hyvin esiin.

Tarkemmin kirjassa liikutaan nuorten enemmän ja vähemmän menestys-  
sekkäiden taitelijoiden rahakkaassa esteettipiirissä, jossa kauneus on korvannut  
muut arvot, ideoita sinkoilee, pidetään näyttelyitä, ja juhliitaan aamuyöhön  
samppanjaa juoden tai pilveä poltellen – ja juhlapaikalle saavutaan avoautolla.  
Kuten Päivi Molarius (1998, 168) kirjoittaa dekadentin ajan dandyistä, “varak-  
kuus sallii joutilaisuuden mutta vaurastuminen ei ollut päämäärä eikä varakkuus  
itseisarvo”. Kirjan päähenkilö on Lauri, lahjakkain ja kuuluisin nuorista taiteilijois-  
ta, ihailtu ja kiiteltu muotoilija, joka palvoo Arabiaa ja kauneutta. Yksi Laurin  
ystävistä sanoo: “Kaikki rakastavat Lauria vaikka hänellä olisi patalakki,  
sarkahousut, virsut ja kontti ja hän kylväisi lastuja ympärilleen.” (AL 95)

*Arabian Laurin* kuvaaman 1980-luvun ajatusmaailma on tuttu 1800- ja  
1900-luvun vaihteen dekadenssista: miksei kulutettaisi, käytettäisi rahaa, juhli-  
taisi, elettäisi ylettömästi, kun maailma kerran on niin mieletön kuin on, kun  
jossain räjähtää ydinvoimala ja ainoa, mikä näyttää elävän ja voivan hyvin on  
kuluttamisen, ostamisen, myymisen ja tuottamisen ideologia. Kuten pilvihöyryiset  
dekadentit eräissä juhlissa pohtivat: “Meillä on liikaa keinoja. Meillä ei ole  
päämääriä.’ ‘Minulla ei ole yhtään keinoa mutta vitusti päämääriä.’ [...] ‘Minulla  
ei ole voimassa olevaa maailmankatsomusta.’ ‘Keksi joku ihan uusi tavara.  
Anna sille tarkoitus ja nimi.’” (AL 194) Toisaalta Laurista kerrotaan eräässä  
lehtijutussa: “Häntä voisi kiinnostaa kuulua sukupolveen jolla on maailmanloppu  
käsissään, olla viimeisistä viimeisin [...].” (AL 191)

Pelkkä kuluttaminen ei kuitenkaan riitä: jälleen kerran, entistä kiihkeämmin,  
kaivataan satuja ja tarinoita, myyttejä antamaan elämään mielenkiintoa, merki-  
tystä ja tarkoitusta. Nykyihmiselle myytit tarjoavat jotain pysyvää maailman  
muuttuvuuden keskellä. Saariluoman (2000, 10 & 26-27) mukaan moderni  
ihminen tarvitsee edelleen myyttejä, sillä ilman niitä ei kokemusten kaaokseen  
löydy järjestystä, eikä oleva hahmotu mielekkääksi. Näin on myös *Arabian  
Laurissa* ja vuosisadanvaihteen dekadenssissa: “Vuosisadanvaihteen Narkissos  
on moderni individualisti, hahmo, jota määrittää itseriittoisuus, egoismi, estetismi,  
nautinnonhalu mutta toisaalta myös idealismi ja jatkuva etsintä.” (Lyytikäinen  
1997, 10.) Saman kaipuun Lauri kiteyttää kysyessään: “Toivotko sinäkin että

koiran kynsi kohta osuisi johonkin sellaiseen johon sytty hankaamalla himmeä valo ja ikivanha henki heräisi eloon ja kertoisi miksi me olemme täällä.” (AL 276)

Myyteillä voi lohduttaa ja niihin voi tuudittautua, myyttien varaan voi rakentaa elämänsä ja itsensä kokonaan, osoittaa *Arabian Lauri*. Myytteihin voi myös hukkua, kadottaa itsensä, voi kerätä menneen sirpaleita ja rakentaa niistä mieleisensä kuvan, itsensä, elämänsä. Lauri etsii elämälleen tarkoitusta Lawrence of Arabian<sup>2</sup> satumaista elämäntarinaa seuraamalla, hänen kaksi puolisisartaan etsivät vastauksia uskonnosta. Kaikille nuorille esteeteille taide on myös jonkinlainen merkitysten antaja. Ja ennen kaikkea: Lauri itsessään on myytti, jotain, mihin hänen ystävänsä voivat turvautua ja uskoa, mielekkyyden ja merkitysten antaja – ja ottaja.

*Arabian Laurin* voi nähdä myös paluuna Narkissos-myytin alkuperäiseen katoavan kauneuden symboliikkaan, josta Vinge (1967, 41) kirjoittaa. Antiikin tarina ei sisältänyt minkäänlaista moralisointia eikä opetuksia (mt., 51). Vasta myöhemmin Narkissos-myytin tulkinnoissa on usein esitetty varoitus maallisen, katoavaisen kauneuden pauloihin joutumisesta (mt., 73). *Arabian Laurin* dekadentissa maailmassa tämä lyhytikäinen, loistava kauneus on kaikessa hetkellisyydessään – tai juuri sen vuoksi – itseisarvo, jotain mittaamattoman arvokasta. Kauneus katoaa, elämä loppuu – mutta mitään parempaa kuin palvoa kauneutta, jättää sitä jälkeensä, ei lyhyellä elämällään voisikaan tehdä. Dekadentteja esteettejä kiinnostaa tämä hetki, lyhyt, kaunis nuoruus, ei se, mitä tulee ”orgioiden jälkeen, surutyö, melankolia, whatever, kunhan ei katumusta ja kitinää” (AL 191).

Ympäröivä ”tavallisten ihmisten maailma” näyttäytyy *Arabian Laurissa* – kuten 1900-luvun alun dekadenteille aikanaan – jyrkkänä vastakohtana dekadentille estetismille, nautinnon ja nuoruuden todellisuudelle. Kuten Baudelaire (1989, 47) kuvaili, dandy oli moderni yksilö, joka tunsi tarvetta vastustaa massa-ihmisen tavanomaisuutta. Lauri sanookin: ”*Keskimäärin*. Että vihaankin koko sanaa.” (AL 280) Laurin vanhempien sukupolvi on ollut kunnan demareita, elänyt nöyrää, työteliästä ja kohtuullista elämää, tehnyt pitkää päivää töissä. Myskiltä, vaniljalta ja mandariinilta tuoksuva Laurille näiden tavallisten – hiukan hielle ja

makealle maitokahville tuoksuvien – ihmisten Suomi on “kyssäselkäisten muura-haiskarhujen maa” jossa “voi juuri ja juuri elää vapusta syyspäivän tasaukseen” (AL 106). Nuorille esteeteille elämän tarkoitus on oleminen, raukea nauttiminen.

He olivat vaitelaisuudestaan päätellen poltelleet jo pitkään, ehkä muuta-man päivän. Tarjottimilla oli pähkinöitä ja puoliksi syötyjä hedelmiä. Viinipul-loja oli kumollaan lattioilla. Tuhkakupit olivat kukkuroillaan. Ilma oli sakea. Jotkut vain lojuivat silmät puoliummassa, muutamat vaihtoivat ajatuksia. (AL 194)

Vanhempien sukupolvi ei ole tehnyt erityisen suurta pahaa jos ei hyvääkään – nuoret tekevät kaiken mahdollisen eivätkä kadu mitään. Heitä eivät koske tavallisten ihmisten säännöt. Kun öisestä kokon poltosta hermostuneet poliisit yrittävät puhua Laurille sääntöjen noudattamisesta, Lauri kysyy: “Ettekö te tiedä kuka minä olen?” (AL 172)

Lauri innostuu siitä, mikä on kaunista, yhtälailla hetulavalaiden äänistä kuin nuorista pojistakin, tai vaikkapa Pentti Linkolaksi helposti tulkittavan “Van-han Kalastajan” ajatuksista, joista hän toteaa: “tämähän on silkkaa ideologista impressionismia” (AL 186). Estetismi menee jopa niin pitkälle, että Lauri saa innoitukseen omiin valaisimiinsa natsien valaisimista, jotka oli päällystetty ihmis-nahkoilla.

## DEKADENTTI NARKISSOS

Lauri-Narkissos on hurmaavan kaunis, mutta hänen kauneudessaan on jotain ylikukkinutta, tuhoon tuomittua. Nuoren Narkissoksen kukoistuksessa ja elä-mänvoimassa vaikuttaa Laurin hahmossa koko ajan dekadentti estetiimin rap-peuttava vaikutus. Dekadentti Narkissos on istunut lähteensä äärellä liian kauan katsoen vain omaa kuvaansa, ja kun hän lopulta nääntyy lähteen ääreen, hän ei nuoruudestaan huolimatta ole enää kukoistava, vaan liikaa nähnyt ja elänyt. Laurin hienostuneisuudessa on dekadenttien tapaan väsynyt vire, taide ja kau-neus ovat hänellekin jonkinlaista unettavaa huumetta (Lyytikäinen 1997, 96). Laurille loputtomiin myytteihin perustuva taide on pakoa todellisuudesta, jossa hän ei osaa eikä halua elää. Lyytikäisen (mt., 13) mukaan “[i]deaalin kaipuun

vaivaama symbolisti elää kuitenkin 'langenneessa maailmassa', harmaan reaali-suuden keskellä, missä ideaali on paennut ja vain taiteellisen näkemisen tai illuusion kautta tavoitettavissa."

Samalla tavalla Laurin elämää määrittää ideaalin kaipuu; myös Lauri sairastaa dekadenssin perustautia, kaipuuta pois (Lyytikäinen 1997, 237). "Olen pohjimmiltani kuin sufilainen ruokohuilu! Minut on riuhtaistu irti jonkin kaukaisen lammen ruoistosta!", kertoo Lauri kaipauksestaan (AL 61). Laurin ideaali on mennyt Arabia, tuhannen ja yhden yön maa, jonne hän yhä uudestaan yrittää palata ja yhä uudestaan törmää arkeen ja todellisuuteen, jossa hänen ideaalinsa eivät jaksakaan elää ja menestyä, todellisuuteen, joka ei vastaa hänen unelmiaan. "Lauri ei totu *koskaan mihinkään*. Siinä on hänen salaisuutensa." (AL 144) Myös Laurin tuhon salaisuus on siinä, että hän ei totu mihinkään. Hän on haluton ja kyvytön sovittamaan itseään todellisuuden raameihin. Modernin Narkissoksen ikävää lievittävien unelmien valossa arkinen todellisuus alkaa vaikuttaa sietämättömältä, kuten Lyytikäinen (1997, 75) kirjoittaa.

Yleinen kirjassa toistuva motiivi on lintu. Sabu on lintuharrastaja ja Laurin suku on metsästännyt haukoilla. Lintu on kirjassa jonnekin pois kaipaavan dekadentin vertauskuva, ja samaan tapaan kuin dekadentti kaipaa kaukaista, myös Narkissos katsoo lähteestä heijastuvaa kuvaansa ja kaipaa rakastettuaan, joka on yhtä lailla saavuttamaton. Lauri lähtee muuttolinnun lailla syksyisin – etsimään unelmiensa Arabiaa – ja palaa keväisin. Lopulta Laurin kohtalo kuitenkin on sama, kuin Sabun kuvailemien "pahoin erehtyvien" lintujen, jotka kiertävät öljytorneja niiden loistavan tulen houkuttamina kunnes niiden siivet kärventyvät. Laurinkin Arabia on vain hehkuva unelma, jonka tavoittelemisen lopulta tuhoaa hänet. Laurin Arabia-kaipuulla myös leikitellään: Laurin rakentama pienois-Arabia, pehmeiden mattojen valtakunta sijoittuu Helsingin Arabiaan, jossa on mahdollista seikkailla Intiankadulla ja Damaskuksentiellä, mutta tämän Arabian kaduilta ei löydy basaareja ja kameleita vaan leipäkauppa ja raitiovaunuja.

Taiteensa kautta Lauri luo ympärilleen idealistista valtakuntaa, kauniimpaa, hänelle sopivaa maailmaa. Tarinana modernista dekadenssista *Arabian Lauri* näyttää, mihin sen esittämän elämänmallin noudattaminen johtaa. Edessä on ennen pitkää väistämätön tuho tai sopeutuminen arkeen. Dekadenttien nuoruus-



den ja joutilaisuuden juhlat eivät voi kestää ikuisesti, aika, raha, ja voimat kuluvat koko ajan; joskus on väistämättä juhlien jälkeinen aamu. Laurin ystävästä Kuutti masentuu, nuori muotisuunnittelijalupaus Kiki päätyy kaavailemaan lapsille toppapukuja ja Sabu kaivamaan esiin sodan jälkeensä jättämiä luurankoja. Toisaalta dandiys yhdistyy ylevään sankarillisuuteen, nuorten esteettien elämässä – toisin kuin heitä ympäröivässä kylmän materialismin maailmassa – on vielä satua, taikaa, hurmosta, rohkeutta, häikäisevää lahjakkuutta. Lauri on loppujen lopuksi joukon ainoa (anti)sankarihahmo, jolle dekadenssin ideaali ”mieluummin tuhoutua kuin tavallistua” on elämänohje. Lauri on ainoa hahmo, jolle tavallistuminen ei ole vaihtoehto. Hän voi säilyttää myyttisyytensä vain kuolemalla, koska maailma ei ole sankarillisuudelle sopiva paikka, ikuisen, kauniiden nuoruuden joutilas päivä.

Narkissos-Lauri kuolee fyysiseen ja henkiseen nääntymiseen, jollaista Vinge (1967, 17) kuvaa Narkissoksen kuolinsyyksi yleensäkin. Hän kuolee Narkissoksen tavalla siksi, että menettää illuusionsa mutta ei voi luopua sen aiheuttamasta tunteesta. Toivo siitä, että hänen intohimonsa tyydytettäisiin, on mennyt. Lauri ei jaksakaan enää uskoa unelmiinsa, satuihinsa, hän on kyllästynyt itseensä, suurimpaan myyttiinsä, eikä lähde enää edes talveksi etsimään unelmiensa Arabiaa. Lopulta koko Laurin unelmien tiivistymä, hänen unelmien Arabiaksi sisustettu kotinsa on pakattu pois, tyhjennetty, pantu myyntiin. *”Ehkä pehmeiden mattojen aika on oh!”*, kirjoittaa Lauri (AL 342). Dekadentti Narkissos ei voi elää ilman unelmiaan.

”Toisaalta Narkissos on itserakkauden, epäsosiaalisuuden ja individualismin tunnuskuva [...]. Toisaalta hahmoon liittyy transgressiivinen energia, pyrkimys minän rajojen ja mahdollisuuksien rajojen ylittämiseen”, Pirjo Lyytikäinen analysoi Narkissos-hahmoa (1997, 19). Vastaavasti vuosisadan vaihteen kirjallisuudelle keskeinen Friedrich Nietzsche käsitteellisti Gerhard Schmittin mukaan individualistisen käsittämistävän apolloniseksi ja selvärajaisen yksilön murtumisen dionysyiseksi (2000, 51–52). Tämä dialektiikka toteutuu myös Lauri-Narkissoksen kohdalla. Toisaalta hänen neroutensa on itseensä sulkeutuvaa; kun hän luo, hän tarvitsee yksinäisyyttä ja riittää itse itselleen. Toisaalta Lauria määrittää ylitsepursuava sosiaalisuus, tarve jopa dionysyiseen, yksilölliseen

minuuden rajat liudentavaan, yhdessäoloon toisten kanssa. Lauri ammentaa muista ihmisistä säälimättä itselleen kaiken, mitä tarvitsee. Hän on ”sielunrosvo”, mutta antaa myös itsestään muille estoittoa. Rajat hämärtyvät: mikä on keneltäkin ja millainen kukakin – ennen kaikkea Lauri – oikeastaan onkaan?

[...] Lauri oli musta aukko joka häikäilemättömästi imi itseensä muiden elämät, heidän tarinansa, heidän salaisuutensa. [...] Lauri itse asiassa oksensi meidät takaisin itsellemme. Oksensi sulatettuaan meidät alkutekijöihimme, [...] huikeiksi tarinoiksi jotka olisivat voineet olla totta, lampuiksi, ryijyiksi, maljakoiksi, tarjottimiksi, ja me uskoimme kiitollisina siihen mitä kaikkea Lauri meissä näki. (AL 237)

Kuitenkin Lauri on olemassa toisille ja antaa heille jotain vain silloin, kun häntä itseään sattuu huvittamaan. Oma itse ja omat tarpeet ovat muiden Narkissos-hahmojen tapaan Laurinkin toiminnan lähtökohtana (ks. Lytytikäinen 1997, 22).

Kuten dekadentille dandyille, myös Laurille koko elämä on taideteosta, joka vaatii yleisönsä ollakseen mielekäs. Hannu Salmen mukaan dandyismi perustui nimenomaan julkisuuteen, vaikka siihen liittyi tietoinen identiteetin rakentaminen: ”Kun kaikki oli esillä, nähtävänä, moderni elämä muodostui väistämättä naamiroleikeiksi, julkisiksi ja yksityisiksi rooleiksi.” (Mt., 113.) Vaatteet ovat tärkeä osa Laurin naamiroleikkiä, ne ovat sananmukaisesti rooliasuja.

Lauri oli penkonut koko vaatekaappinsa lävitse ja pukeutunut lopulta valkoiseen Lord Byron -röyhelöpaitaan ja piukkoihin mustiin nahkahousuihin. Vyötäröllä oli kirkaanpunainen paljetein kirjailtu matadorinvyö. Eau de Savage leuhahteli hänen suoristelllessaan ranneröyhelöitään. Kengät olivat oma lukunsa. Niitä hän oli valinnut tunnin. [...] Se oli hänen mittapuissaan neutraali habitus, ”toimistoasu”. (AL 207)

Dandy liikkuu kaupungin julkisilla areenoilla kaduilla, teattereissa, ravintoloissa, hän on esillä, nähtävillä (Molarius 1998, 158). Romaanissa kerrotaan: ”Kävimme Anissa haukkaamassa iltapalaa, kävelimme Ursulaan cappuccinolle, joimme muutaman lasillisen La Vistassa ja yritimme sisään Ryhmäteatterin esitykseen.” (AL 117)

Narkissos on perinteisesti esitetty henkilönä, joka kaiken itsekeskeisyytensä ja itseriittoisuutensa pyörteissä ei tunne itseään (Lytytikäinen 1997, 30).

*Arabian Laurissa* ajatus itsensä tuntemisesta on jo sinänsä mahdoton, itse on vain kokoelma muuttuvia ja vuorottelevia rooleja. Moderni Narkissos on dandy, joka kyllä mielellään katsoo muita, mutta kätkee oman sisäisen minuutensa ja näyttää vain naamion (Molarius 1998, 158). Narsismi on usein nähty epäsosiaalisuutena, tilana, jossa julkinen on naamiota ja todellisuus intiimeissä suhteissa ja yksityisessä itsetoteutuksessa (Lyytikäinen 1997, 26). Laurin elämä esitetäänkin näytelmänä kauttaaltaan. "Me olimme olotilateos nimeltä 'Ennen vedenpaisumusta'. Jos Laurin jokaiselle päivälle – tai yölle – oli oma tarinansa, niin myös hänen kaikilla hetkillään oli nimet." (AL 102)

Laurin kohdalla on kyseenalaista, ovatko edes hänen yksityinen elämänsä Sabun kanssa tai hänen omat matkansa Arabiaan mitään muuta kuin näytelmää ja tarinankerrontaa. Ehkä kyseessä on jonkinlainen suuri performanssi, jonka tarkoitus on rakentaa Laurista kaunista ja kiehtovaa kuvaa muille ja hänelle itselleenkin – kuvaa jonka vuoksi Laurin kannattaa elää. Yksi Laurin roolihenkilöistä on hänen matuska-nukkensa Jekaterina, jonka kautta hän usein kertoo ajatuksiaan. Laurin ystävä kuvailee: "Et uskokaan millaisia puolia hänestä vielä opit tuntemaan. Eläköön naamiot. Me kylvemme vedessä, Lauri enimmäkseen naamioissa. [...] kaikki mitä hän tekee vaikuttaa äärimmäisen spontaanilta mutta on tarkoin harkittua [...]. Ihailen niitä itsetehostuskeinoja tavattomasti." (AL 137) Tätä Laurin harjoittamaa, yksilön pysyvän, syvän ja aidon persoonallisuuden kyseenalaistavaa, jatkuvaa naamioleikkiä ei pidä välttämättä samastaa pinnallisuuteen. Voi kysyä, ylittääkö se ennemminkin pinnan ja syvyyden erotte- lun. Kuten Nietzsche asian ilmaisee: "Kaikki, mikä on syvää, rakastaa naamiota [...]." (Nietzsche 1886/2000, 42.) Onko pinnan takaista syvää minuutta edes olemassa?

Lauri rakentaa elämäänsä kertomiensa tarinoiden – Lawrence of Arabian elämäntarinoiden – mukaan, jopa tuhoutumiseensa asti. Lauri kertoo tarinoita menneisyydestään, lapsuudestaan, hän kertoo itselleen minuuden, kertoo itsensä, josta kenenkään – ehkä hänen itsensä – on mahdotonta sanoa, mikä on totta, mikä ei. Kuten Mikko Lehtonen (1995) kirjoittaa, identiteetit ovatkin toisten tai ihmisten itsensä esittämiä kertomuksia, tarinoita ja historioita. Ne ovat jotain, mitä tuotetaan eikä suinkaan löydetä valmiina. Identiteetit rakentu-

vat muistoille, fantasioille, kertomuksille ja myyteille. (Mt., 23.) Laurin koko minuus on tarina, jota hän jatkuvasti vahvistaa kertomalla sitä toisille; muiden usko Laurin kertomaan antaa hänelle itselleenkin uskoa omaan tarinaansa. Samalla Laurin minuuden ydin pakenee yhä uudelleen, vain performanssit ja roolit jäävät. Oikeastaan jopa suhde Sabuun on jonkinlainen tarina tai näytelmä, mukaelma esikuvan, Lawrence of Arabian, rakkaussuhteista.

Toisaalta Kauranen kuvaa 1980-luvun ylipäänsä aikana, jolle kaikenlainen aitous oli vierasta. Oleellista oli kaunis pinta, ei syvyys. Oleellista oli pitää näytelmä yllä, viihtyisä ja hauska näytelmä, ihailtava ja mieleenpainuva näytelmä, pukeutua aina uudenlaisiin kimaltaviin ja säihkyviin rooleihin kuin Laurin sisar, vaatesuunnittelija Kiki kankaisiinsa. Jopa Kikin asunto on vain kulissi, paikka, jossa käy kerran viikossa isän siivooja. Kiki sanookin: “[...] asunnolla täytyy käydä vähän sotkemassa paikkoja, [...], niin että näyttää kuin siellä asuttaisiin.” (AL 143) Kirjan dekadenttia 1980-lukua luonnehtii myös Sabun kuvaus Laurin ystävien tyyppillisistä keskusteluista, joiden vuorosanat: “kuulostivat niin teennäisiltä että alkoi jo epäillä niiden tulevan suoraan sydäimestä” (AL 101). Nuoret esteetit viettivät usein vuosisadanvaihteen dekadenttien tapaan naamiaisjuhlia, jotka eivät ehkä eroa niinkään paljon tavanomaisen elämän näytelmästä – saattavatpa ne jopa tarjota tilaisuuden näyttää jotain omempaa tai todellisempaa. Merkillepantavaa on, että Laurin naamiaisasu on sama arabiasu, jota hän käyttää usein muutenkin.<sup>3</sup>

## NARKISSOKSEN PEILIT

### KAUNIS MIES PEILISSÄ – 1980-LUVUN HOMOSEKSUAALISUUS

Tarina Narkissoksesta on aina ollut tarina rakkaudesta, peilikuvan kohtaamisesta rakastetussa (Lyytikäinen 1997, 50), ja siitä *Arabian Laurissakin* pohjimmitaan on kyse. Koska Narkissos rakastuu nimenomaan peilikuvaansa, kauniiseen mieheen, Narkissos-hahmon miehisyyttä vahvasti määrittävä tekijä on homoseksuaalisuus, mikä liittyy myös dekadenttiin miehisyyteen. Vuosisadanvaihteen dekadenssin aikaan homoseksuaalit ilmestyivät päivänvaloon ja aiheuttivat

paljon huolestumista miehisyyden rappiosta (Mosse 1994, 252 & 256). "Naismaisia ja heikkoja miehiä epäiltiin usein homoseksuaalisuudesta, heidän rakkautensa oli tuottamatonta, tyyppillistä dekadenteille" (Mosse 1994, 255, suom. J. W.). Dekadentti dandy ei enää ole kiinnostunut yhteiskunnan rakentamisesta, vaan ainoastaan omasta nautinnostaan. Lauri sanookin: "Jos minä tekisin lapsia, olen varma että niistä tulisi punasilmäisiä ja ikäviä. Minä teen mieluummin valaisimia." (AL 115)

Koko teoksen ajan Laurista kerrotaan hänen ystävänsä ja mitä ilmeisimmin rakastettunsa, Sabun, rakastavin ja palvovin silmin – ja aina Laurin itsensä ulkopuolelta. Myöskään Ovidiuksen tarinassa Narkissos ei erehdy näkemänsä hahmon sukupuolesta, vaan tietää näkevänsä miehen (Vinge 1967, 15). Muissa antiikin Narkissos-versioissa homoseksuaalinen motiivi on yleensä hyväksytty ilman erityistä huomioimista (mt., 41). Narkissos-myytin myöhemmissä versioissa homoseksuaalista väritystä on usein häivytetty ja peitelty, mutta *Arabian Laurissa* se tuodaan selkeästi esiin (Lyytikäinen 1997, 20; Vinge 1967, passim.). Lauri-Narkissos näkee peilistä rakastettunsa, ja oli tämä rakastettu hän itse tai hänen ystävänsä Sabu, kuvajainen on joka tapauksessa aina mies.

*Arabian Laurissa* naiset eivät Laurin, Narkissoksen, haluja voi tyydyttää, sillä he eivät voi näyttäytyä peilissä kaivattuna omakuvana. Laurin ihannoimassa islamilaisessa suufimystiikassa nuori poika nähtiin usein kauneuden ideaalin ruumiillistumana, sillä hän oli jumalan, täydellisyysden heijastuma – kauniin pojan katsominen oli jopa eräiden suufien mystinen meditaatiotekniikka. Tyttöä pidettiin epätäydellisenä ja siksi meditaation kohteeksi kelpaamattomana. (Hämeen-Anttila 2002, 82 & 218 & 230.) Ajatus toistuu vuosisadan vaihteen symbolismissa esimerkiksi Stefan Georgella, joka nosti nuoren pojan runoutensa jumalalliseksi innoittajaksi (Osterkamp 2005, 253).

1800- ja 1900-lukujen vaihde käsitti taiteen feminiinisen ja maskuliinisen synteessinä, ja taiteen tunnukseksi sekä vuosisadanvaihteen kirjallisuuden lempihahmoksi nostettiin miespuolinen feminiinisiä piirteitä omaava hahmo, kaunis nuori mies (Lyytikäinen 1997, 88 & 92–93). Tätä synteesiä Lauri edustaa. Lauri on mieshahmona hyvin androgyyni ja rikkoo feminiinisen ja maskuliinisen kategorioita asettumatta kunnolla kummankaan puolelle. Androgyyni pyrkii jopa

ylittämään nainen/mies –jaottelun; olemalla ei-kumpikaan androgyyni yrittää olla jotain enemmän. Androgyyninä Lauri on itseriittoinen, ei mikään puolikas jostain, vaan jo sinänsä valmis, kokonainen. Kuitenkaan Lauri ei loppujen lopuksi koskaan riitä itsenään – hän on olemassa heijastumana, sen kautta, että Sabu kertoo hänestä, että ihmiset lukevat hänestä, tilaavat häneltä taidetta, ylistävät häntä. Missään vaiheessa lukijalle ei edes tarjota Laurin ajatuksia tai tuntemuksia sellaisinaan, vaan tunnustuksen tarvetta kuvataan kirjassa epäsuorasti: “Joskus hän etsi nimeään lehtihyllyn jokaisesta lehdestä ja sai raivokohtauksen jos ei löytänyt. Ja jos nimi oli, mutta väärässä tai epäsuopeassa yhteydessä, Lauri saattoi siltä seisomalta ostaa kaupasta koko lehtipinon ja polttaa sen pihallaan.” (AL 175)

1800-luvulla peilailu ja peilin teema liitettiin naiskatsojan ja naisen seksuaalisuuden suhteeseen (Kortelainen 2003, 300). Naisen rakkaus naiseen nähtiin laajentuneena narsismina (mt., 303). Tätä samaa Narkissos-tematiikkaa *Arabian Laurin* voi nähdä jatkavan, nyt vain miehen rakkautena mieheen. Ainoa, mitä Lauri voi rakastaa, on hänen oma kuvansa, toinen mies. Voidakseen rakastaa kumppaniaan ihmisen on löydettävä hänestä tarpeeksi omaa itseään, ja todelliselle Narkissokselle riittävästi omaa itseä on vain peilikuvassa, ihmisessä, joka heijastaa oman itsen. Dekadenssin tapaan *Arabian Laurissakin* homoseksuaalisuuteen voi nähdä liittyvän mielikuvia miesten degeneraatiosta ja sairaudesta (Lyytikäinen 1997, 93). Laurin masennuskaudet, sairauskohtaukset ja nautintokeskeinen elämäntapa ovat kaikki esimerkkejä tästä. Toisaalta homoseksuaalisuus Laurin tapauksessa liittyy myös kauneus- ja erosifilosofiaan, jossa homoseksuaalinen rakkaus esitettiin heteroseksuaalista korkeampana (mt., 93). Tämän rakkauden puhtaus liittyy juuri sen platonisuuteen, jota *Arabian Laurissa* voimakkaasti korostetaan.

Laurin ja Sabun suhde on toki läheinen, mutta huonoinakin hetkinä ikään kuin arkipäivän yläpuolella, kirkas ja puhdas. Missään kohtaa teosta Sabua ja Lauria ei esitetä rakastelemassa, ei edes suutelemassa. Vain kevyet vihjaukset viittaavat siihen, että “rivien välissä” tapahtuu enemmänkin. Kuitenkin kirja olisi mahdollista lukea näkemättä suhteessa minkäänlaista eroottista puolta tai edes näkemättä sitä seurustelusuhteena. Jos Narkissos koskisi peilikuvaansa,

se särkyisi, joten hän tyytyy katselemaan. Jos Lauri esitettäisiin seksuaalisesti objektivoituna, olisi myös olemassa vaara, että hän menettäisi jotain vallastaan, kuten Skeggs (1993, 23) siteeraa Benjamin-Kingia. Laurin on pysyttävä vallassa, keskiössä, sinä, joka katsoo muita. Hän on se, joka valitsee seuransa ja ystävänsä, häntä ei valita. Suhde, joka Sabun ja Laurin välillä vallitsee, on ehkä ainoa seurustelusuhde, joka on Lauri-Narkissos -hahmolle mahdollinen. Suhde Sabuun ei sido Lauria mitenkään, ei uhkaa hänen individualismiaan ja narsismiaan, ei tule hänen neroutensa ja luovuutensa tielle.

#### NARKISSOS-MYYTIN PEILIMOTIIVI *ARABIAN LAURISSA*

Narkissos-myytissä on kaksi tärkeää toisiaan muistuttavaa elementtiä: peili ja kaiku. Kuten Vingekin (1967, 12) huomauttaa, reflektion motiivi yhdistää kaikuna vastaavan Ekhon ja omaa kuvaansa lammen pinnasta peilaavan Narkissoksen. Yleensäkin ihmiset käyttävät toinen toisaan peileinä nähdäkseen itsensä, ja kaikuina, jotka vahvistavat heidän olemisensa. Niin dekadenssin teksteissä kuin *Arabian Laurissakin* Narkissoksen ja hänen peiliensä väliset suhteet esittävät myös sukupuolten välistä vuorovaikutusta. (Ks. Lyytikäinen 1997, 14.)

Lauri-Narkissokselle kaikki ympäröivät ihmiset ovat eräänlaisia peilejä. Jopa esineet, joita hän tekee, toimivat peileinä: "Jokainen vääntynyt malja tai piehtaroinen vati, valaistu naulakko tai muonapakki oli Laurin omakuva." (AL 237) Niin kauan kuin ihmiset Laurin ympärillä peilaavat Laurille häntä miellyttävän kuvan, ihailtavan, lahjakkaan, rakastettavan, on kaikki hyvin. Kun kuva peilissä säröilee, ei Laurilla olekaan enää mitään, minkä varaan rakentaa kuvaa itsestään, sellaista kuvaa, josta hän voisi pitää ja jonka kanssa hän haluaisi elää. Tästä alkaa rappio. Kun yhteisellä matkallaan Akabassa nuoret varastavat yöllä veneen ja joutuvat paikallisen poliisin pidättämiksi, Lauri joutuu riisumaan arabisunsa ja paikalliset viranomaiset näkevät joukon vain suomalaismatkailijoina. Tapahtuman seurauksena Lauri juo monta päivää. Peilistä ei näykään enää Mekan prinssi, suuri seikkailija tai ihailtu taiteilija vaan tavallinen suomalainen nukkavieruissa vaatteissaan. Se on peilikuva, jota Lauri ei voi kohdata.

Unelmakuvien yhä murtuessa Lauri toteaa itsestään: "Ja kun katsot minun

naamatauluani, mitä näet? Pelkät kehykset...” (AL 323) Lehtonen (1995, 83) kirjoittaa symbolisesta falloksesta, jonka voi omistaa vain, jos vailla olevat tunnustavat sen olemassaolon, kohdistavat siihen halunsa. Vaikka Lauri hahmona onkin monella tapaa hyvin epämiehinen, ja vaikka narsismia sinänsä on pidetty feminiinisenä ominaisuutena, on selvää, että juuri Lauri on kirjan hahmoista se, jolla fallos, valta ja voima, on – mutta vain niin kauan kuin muut sen tunnustavat (Koivisto 2000, 300). Lauri-Narkissoksen tärkeimpiä kaikuja ja peilejä edustaa hänen ystäväpiirinsä, jonka ympäröimänä hän aina liikkuu, sillä nämä ystävät eristävät hänet tehokkaasti toisinaan kovin ymmärtämättömästä maailmasta. He peilaavat hänet itselleen sellaisena, millaisena hän tahtoo itsensä nähdä ja antavat vahvistusta kuvalle, jonka hän tahtoo itsestään luoda. Kun Lauri keksii jotain, tekevät ystävät kohta samaa perässä. Kun Lauri sanoo jotain, kuulee hän pian oman erinomaisen lauseensa kaikuna kaikkien ystävien huuilta. Aina edes ystävien suojeleva kaiku- ja ihailurinki ei silti onnistu eristämään Lauria itserakkautta haavoittavilta kolauksilta, niin kuin usein Narkissos-hahmoille käy (Lyytikäinen 1997, 22).

Ekho edustaa Narkissos-myytissä myös naiseutta, jolle ei jää muuta paikkaa kuin olla miehen, Narkissoksen kaiku, kaivata ja toistaa häntä olematta mitään itse. *Arabian Laurissa* Ekhon osaa näyttelee tässä mielessä Sabu. Vaikka kaikki kuvataan Sabun kertomana, koko ajan on selvää, että hän ei ole tärkeä, hän on itse asiassa vain sivuhenkilö, oleellista on Lauri. Sabu on olemassa vain rakastetun, Laurin kautta, suhteessa Lauriin, Lauria jäljitellen. Sinikka Tuohimaa (1994, 27) kirjoittaa Luce Irigarayhin viitaten: naiselta puuttuu minuus, koska naisen tehtävä on heijastaa miestä; nainen on maskuliinisuuden peili. Tässä mielessä Sabu on Laurin maskuliinisuuden peili, feminiininen kuvastin, joka myös mahdollistaa kuvattavansa olemassaolon. Sabu muuttaa elämäntapansa ja itsensäkin pitkälti myötäilemään Lauria. Hän unohtaa entisen itsensä ja omaksuu perusteellisesti Laurin hänelle antaman roolin. Tämän muutoksen, uudeksi tulemisen merkkinä Lauri jopa antaa Sabulle, alun perin Saulille, uuden nimen, hänen itsensä keksimän ja päättämän, joka tulee merkitsemään hänen valitsemaansa ja rakastamaansa Sabua erotuksena entisestä ilman-Lauria-Saulista. Nimenantokohtauksessa Lauri tekee Sabusta kuvajaistaan: “[...] toisen nimeni



saat käyttöösi vaikka heti, [...] hyvä on, siis sinä olet Ilari! [...] 'Vai haluaisitko palan sukunimestäni? Olisit Marko. Tai Marko Laurila, melkein kuin minä, peilikuvani.'" (AL 34)

Jopa Sabun harrastus, valokuvaus, viittaa peilaamiseen. Sabu ei ole se, jota kuvataan, vaan se, joka kuvaa: valokuvaaja, peilaaja. Kun Ekho on tarinassa edustanut perinteisesti miestä heijastamaan tarkoitettua uhrautuvaa naista, Narkissoksen kuvajainen vedessä taas on edustanut miehen kaipaamaa ihannetta (Lyytikäinen 1997, 20). Laurin tarinassa Sabu kuitenkin on yhtäaika molempia, sekä kaiku että ihannekuva. Naamiaisissa, joissa Sabu tapaa Laurin, Sabu on ainoa, jolla ei ole naamiasasua, ja ylipäänsä hän on kirjan kaikkien esteettien keskellä jonkinlainen kiinnike aitouteen ja puhtauteen. Sabu on Laurin menetetty puhtaus ja viattomuus, jotain koskematonta ja neitseellistä, jota liian paljon nähnyt ja tehnyt Lauri ei enää itsessään voi tavoittaa.

Toisaalta Lauri on yhtä lailla Sabun kuvajainen kuin Sabu Laurin. Emme voi saada minkäänlaista kuvaa Laurista ilman Sabua, ilman heijastusta, joka näyttää meille Laurin. Ainoastaan Sabun näkemänä ja kertomana meille ylipäänsä välittyy kuva Laurista. Ovidiuskaan ei suoraan kuvaile Narkissosta, vaan ainoastaan sitä, miten muut hänet näkevät tai mitä hän näkee omassa kuvajaisessaan (Vinge 1967, 13). Laurin ja Sabun tapaaminen on ikään kuin lähteeseen katsomisen hetki, jossa molemmat osapuolet voivat tunnistaa itsensä toisissaan, hetki, jolloin Narkissos näkee oman kuvansa.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Ironista distanssia on vaikea paikallistaa tiettyyn kohtaan, mutta tässä eräs osuva esimerkki: "Laurin oven avasi joku jolla oli vaalean hiekanvärinen kaapu päällään, arabipäähine päässään ja mustat aurinkolasit. 'Tämä ei ole mikään Italia eikä Vitalia, vaan Marginalia, siis Orientalia, Brutalia' hän sammalsi ja viittasi minut peremmälle.[...] He lojuivat matoilla ja polttelivat. Joillakuilla oli edessään vesipiippu. Katossa roikkuvassa televisiossa pyörivät MTV:n Coca-Cola-listat. [...] 'Mitä sinä tarkoittit rotaatiosukupolvella?' - 'Minä puhuin rotarysukupolvista. Minun isäni ja isoisäni ovat rotaryveljiä...' - 'Meillä on suvussa pelkkiä leijonia.'" (AL 193-194.)

<sup>2</sup> Lawrence of Arabiana, oikealta nimeltään Thomas Edward Lawrence (1888–1935), tunnettu brittiläinen sotilas taisteli Arabiassa ensimmäisen maailmansodan aikana, ja hänestä muodostui ihmisten mielissä myyttinen, arabien puolesta taisteleva hahmo, elävä legenda. Hän oli tunnettu siitä, että hän pukeutui ja eli kuin beduiini ja tunsii arabialaisten tavat – todellisuudessa hän teki tämän kaiken voidakseen mahdollisimman hyvin puolustaa Britti-imperiumin puolia. Myös Lawrencen homoseksuaalisuus ja dandymainen olemus, tietynlainen elämäntaiteilijuus, olivat hyvin tunnettuja. (Knightley & Simpson 1969, passim.)

<sup>3</sup> On kuitenkin huomattava, että erottuminen ja dandymainen elämäntapa ovat paljon helpompi valinta 1980-luvun ihmiselle kuin 1800- ja 1900-lukujen taitteessa eläneille ihmisille. Uusi dandys on vain yksi monista mahdollisista rooleista, eikä välttämättä vaadi samanlaista intohimoista sitoutumista, eikä sisällä samanlaista riskiä yhteiskunnan ulkopuolelle joutumisesta kuin vuosisadan vaihteessa.

## LÄHTEET

AL = Kauranen (nyk. Snellman), Anja 1997: *Arabian Lauri*. Helsinki: WSOY.

Baudelaire, Charles 1989: Modernin elämän maalari. *Modernin ulottuvuuksia – fragmentteja modernista ja postmodernista*. Suom. Kimmo Pasanen. Toim. Jaakko Lintinen. Helsinki: Taide.

Hämeen-Anttila, Jaakko 2002: *Jumalasta juopuneet. Islamin mystiikan käsikirja*. Helsinki: Basam Books.

Knightley, Phillip & Simpson, Colin 1969: *The secret lives of Lawrence of Arabia – An explosive examination of a 20<sup>th</sup> Century Legend*. London: Panther Books.

Koivisto, Hanne 2000: Miesintellektuelli ja rakastamisen vaikeus. *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900-lukujen vaihteen sukupuolisuudesta*. Toim. Kari Immonen & Ritva Hapuli & Maarit Leskelä & Kaisa Vehkalahti. Helsinki: SKS.

Kortelainen, Anna 2003 : *Levoton nainen: hysterian kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Tammi.

Krohn, Eino 1956: *Eros ja Narkissos*. Helsinki: Otava.

Lehtonen, Mikko 1995: *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.

Lyytikäinen, Pirjo 1997: *Narkissos ja sfinksi*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 678. Helsinki: SKS.

Lyytikäinen, Pirjo 1998: Dekadenssi – rappion runous. *Dekadenssi vuosisadan vaihteen kirjallisuudessa ja taiteessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Tietolipas 153. Helsinki: SKS.

Molarius, Päivi 1998: Suomenruotsalaisen dagdrivare-kirjallisuuden dandy ja modernin subjektin itsehahmotus. *Dekadenssi vuosisadan vaihteen kirjallisuudessa ja taiteessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Tietolipas 153. Helsinki: SKS.

- Mosse, George L. 1994: Masculinity and the decadence. *Sexual Knowledge, Sexual Science. The history of attitudes to sexuality*. Ed. Roy Porter & Mikulás Teich. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, Friedrich 1886/2000: *Hyvän ja pahan tuolla puolen. Erään tulevaisuuden filosofian alkunäytös*. Suom. J.A. Hollo. Helsinki: Otava.
- Osterkamp, Ernst 2005: Nachwort. Jälkisanat teoksessa Stefan George: *Gedichte*. Hrsg. Ernst Osterkamp. Frankfurt am Main & Leipzig: Insel Verlag.
- Salmi, Hannu 2002: *Vuosisadan lapset. 1800-luvun kulttuurihistoria*. Turku: Turun yliopisto.
- Saariluoma, Liisa 2000: Johdanto. Myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa. *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Toim. Liisa Saariluoma. Helsinki: SKS.
- Schmitt, Gerhard 2000: Minän käsittämistävän yhteys tieteen kritiikkiin Nietzscheillä. *Subjektia rakentamassa. Tutkielmia minuudesta teksteissä*. Suom. Liisa Saariluoma. Toim. Tomi Kaarto & Lasse Kekki. Turku: Turun yliopisto.
- Skeggs, Beverley 1993: Theorizing masculinity. *Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Toim. Pirjo Ahokas & Martti Lahti & Jukka Sihvonen. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Tuohimaa, Sinikka 1994: *Kapina kielessä. Tutkimus feminiinisen ilmenemisestä kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Vinge, Louise 1967: *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*. Trans: Robert Dewsnap. Lund: Skånska Centraltryckeriet.



*Krista Kaitasuo*

## “MUTTA ENTÄPÄ TUNTEIDEN AUKOT?”

Fokalisaatio päähenkilöiden sisäisen elämän hahmottajana  
*Pelon maantiede* -romaanissa ja samannimisessä elokuvassa

Anja Kaurasen vuonna 1995 ilmestyneestä *Pelon maantiede* -romaanista (*Pelon maantiede* = PM) syntyi suuri kohu ilmestymisensä jälkeen. Kauraseen kohdistuneet plagiointisyytökset toivat teokselle kielteistä julkisuutta. Paljon myönteisempää kuitenkin oli, että kirjan vuoksi lehtien sivuilla alettiin keskustella avoimesti naisten aggressioista ja väkivallasta. Feministinen ajatusmaailma ja pelon tematiikka leimaavat teosta. Kirjan päähenkilö on tarinan minäkertoja, joka aikuisena tekee tiliä menneisyydestään ja etsii syytä peloilleen niin yhteiskunnan rakenteista kuin henkilökohtaisesta historiastaankin. Pääosassa voidaan päähenkilön ohella pitää naisryhmää, joka ottaa haltuunsa ennen miehille kuuluneen vallan ja alkaa alistaa miehiä niin sanoilla kuin teoillakin. Romanin minäkertoja pohtii tunteidensa, ihmissuhteidensa ja tekojensa ohella myös suhdettaan naisryhmään ja syytä miksi liittyi heihin.

Auli Mantilan *Pelon maantiede* (1999) on hänen toinen kokopitkä ohjaustyönsä (hän on myös käsikirjoittaja) *Neitoperhon* jälkeen. Mantila on *Pelon maantieteen* filmatisoinnissaan muuttanut alkuperäisteosta melko runsaasti. Romaanissa minäkertoja pohtii menneisyyttään, ihmissuhteitaan ja tekojaan, ja pyrkii tätä kautta etsimään syytä kehitykselleen. Tässä itsensä etsimisen prosessissa menneisyyden muistot, perhesuhteet, lapsuus ja koulu aika ovat keskeisellä sijalla. Elokuvasa Mantila on kuitenkin sivuuttanut tämän menneisyyteen kohdistuvan reflektoinnin ja keskittyy vain päähenkilön (romaanissa minäkertoja-päähenkilöä ei nimetä, elokuvassa hän on Oili) yhteen elämänvaiheeseen. Romaanissa minäkertojalla ei ole lainkaan sisaruksia, vaan hänen suhde vanhempiinsa on tärkeä tekijä identiteetin muodostumisen kannalta. Perhetausta on myös tärkeä syy, joka liittyy hänet naisryhmään. Elokuvasa Oilin vanhempiin ei viitata lainkaan.

Oili eroaa romaanin minäkertojasta valtavasti. Häntä ei esitetä yhtenä feministisen naisryhmän jäsenenä, vaan hän on syrjästäkatsoja, joka arvostelee naisten tekoja ja maailmankatsomusta. Oili vaikuttaa kylmältä ja laskelmoivalta, eikä hän romaanin minäkertojan tavoin analysoi tunteitaan tai menneisyyttään. Oilin pikkusisko Laura on yhdessä feministisen ystäväjoukkonsa kanssa sekaantunut miehen kuolemaan, ja oikeushammaslääkärin virkansa vuoksi Oili liitetään myös tapauksen tutkimiseen. Toisin kuin Oili, romaanin minäkertoja taas liittyy naisryhmään, mutta hänkään ei kuitenkaan tunne olevansa kokonaisvaltaisesti osa sitä. Hän kuvaa usein yrityksiään osallistua, sitoutua ja olla mukana naisten toiminnassa, mutta niistä huolimatta hän ei ole koskaan osannut puhua "meistä". Pohjimmiltaan hän on Oilin tavoin yksineläjä, vaikka pyrkiikin tietoisesti ryhmän osaksi.

Mantila on poistanut elokuvassaan lähes kaikki alkuperäisteoksen perustapahtumat, mutta yhteistä teoksissa on kuitenkin paljon. Naistenväliset suhteet, henkilöhahmojen tietoisuus, mieshahmojen luonteiden liioiteltu yksinkertaistaminen ja luonteen syntyminen toiminnan kautta sekä pelon ilmapiiri siirtyvät oman tulkintani mukaan teoksesta toiseen. Vaikka Oili ja minäkertoja henkilöhahmoina poikkeavatkin toisistaan, yhdistävät heitä heidän sisäisen elämänsä esittämisen tavat. Molempien esityksissä tunteet ja koko sisäinen elämä ovat keskiössä. Lisäksi feministisen tietoisuuden kasvu on myös Oilin kehityksen

kannalta keskeistä, mutta se ei tapahdu hänellä samalla tavalla kuin kirjan päähenkilöllä. Niin elokuvan kuin romaaninkin keskeisimpänä sisältönä ja kerronnan motiivina on pelko ja sen vaikutukset ihmisten elämänvalintoihin, ihmissuhteisiin ja tapaan, jolla ihmiset suhtautuvat itseensä. Elokuva ja romaani rakentuvat molemmat pelon ilmapiirin ja feministisen ideologian ympärille. Pelko ajaa ihmisiä toimintaan ja liittää heidät yhteen.

Kyseisten teosten yhteyksien analysoiminen on pulmallista, sillä jo yksittäiset henkilöhahmot ja tapahtumat poikkeavat paljon toisistaan. Tämän vuoksi keskityn artikkelissa vain muutamaankin henkilöhahmoon ja tapahtumaan. Ne eivät ole samat romaanissa ja elokuvassa, mutta niiden merkitys on tulkintani mukaan sama: pelko ja feministisen maailmankuvan kehittyminen päähenkilölle, sekä näihin syy- ja seuraussuhteessa kytkeytyvä mieshahmojen karikatyyrisyys, ja erityisesti naisryhmän johtohahmon Maarun kompleksisuus siirtyvät romaanista elokuvaan, jolloin teosten sanoma säilyy samana.

Romaani tuo heti alussa avoimesti esille ideologisuutensa, kun minäkertoja esittelee ironisoiden median antamia syytä miesmurhille. Sanomalehdet ja muut mediat pitävät naisten lisääntyneen aggressiivisuuden syinä väkivaltaohjelmien lisääntynyttä määrää, epätasa-arvosta johtuvaa naisten turhautumista, taloudellisia ongelmia tai yleisesti vain aikakauden luonnetta. Ideologisuus motivoi naisten tekoja. Naisten jakama ideologia ei ole kuitenkaan vain älyllistä, vaan siihen sekoittuvat vahvasti tunteet ja henkilökohtainen kokemus. Maarun sanoo romaanissa:

Ymmärtääksemme ihmisten oireita ja toimintoja on olennaisempaa ymmärtää heidän tuntemuksiaan ja havainnoitejaan ympäröivästä todellisuudesta kuin yrittää hahmottaa oikeaa maailmankuvaa. (PM 212)

Henkilöhahmojen tietoisuuden ja sisäisen elämän esittäminen – huolimatta sen adaptoinnin yleisenä pidetystä hankaluudesta – on seikka, jonka Mantila pyrkii ja onnistuu siirtämään romaanista elokuvaansa (ks. Chatman 1990, 159–161). Artikkelissani keskityn juuri tähän päähenkilöiden sisäisen maailman esittämiseen, sekä medioiden erilaisiin esittämisen tapoihin. Sisäisellä elämällä tarkoitan kaikkea kognitiivista ainesta (ajatuksia, tunteita ja muistoja), joka kerronnan

kautta välittyä lukijan havainnoitavaksi.

Tietoisuuden tai sisäisen elämän esittämisellä viitataan ennen kaikkea fokalisaatioon. Tutkin miten fokalisaatiota käytetään kahdessa erilaisessa merkitysjärjestelmässä, ja miten se vaikuttaa henkilöhahmojen tietoisuuden hahmottumiseen. Fokalisaatio on ”näkökulma”, jonka kautta tai läpi tarina on esitetty tekstissä. Tarinan ja tekstin yhteys syntyy kerronnan voimalla, mutta kerronta itsessään on fokaloitunutta, eli siihen sisältyy jokin perspektiivi. Fokalisaation avulla saadaan eritasoista tietoa henkilöhahmon kokemisen tavoista, aistimisesta, tuntemisesta, ajatuksista ja arvoista. (Rimmon-Kenan 1991, 99-106.) Fokalisaation käsite on peräisin Gerard Genetteltä. Hän käyttää fokalisaation käsitettä välttääkseen termejä, jotka viittaisivat kapeasti vain visuaaliseen näkökulmaan, kuten *näkökenttä* tai *näkökulma*. Genette toteaa lyhyesti fokalisaation merkitsevän ”kerronnan keskusta”, jonka läpi tapahtumat kulloinkin suodattuvat. (Genette 1972, 189.) Seymour Chatmanin näkökulmakäsitteistöä käytän erityisesti elokuvaa analysoidessani.<sup>1</sup>

Keskeinen ongelma on se, miten henkilöhahmot näyttäytyvät kahdessa erilaisessa merkitysjärjestelmässä, joiden ilmaisutavat poikkeavat toisistaan paljon varsinkin henkilöhahmojen ilmentämisessä. Romanissa henkilöhahmojen ajatukset, tunteet ja asenteet, eli koko sisäinen elämä, sekä ulkomuoto, toiminta ja teot muotoutuvat lukijan havainnoitaviksi sanallisesti. Elokuvassa henkilöhahmojen ominaisuudet ovat pääosin pääteltävissä vain fyysisen olemuksen, dialogin, toiminnan ja elokuvallisten keinojen avulla. Henkilöhahmojen esittämisessä tapahtuvia muutoksia kuvaan narratologian, adaptaatiotutkimuksen sekä elokuvan estetiikan käsitteistön avulla. Tiivistetysti adaptaation voisi määritellä olevan samojen kerronnallisten elementtien tutkimista kahdessa eri merkitysjärjestelmässä, jossa huomio kiinnitetään elementtien muodonmuutoksiin uudessa ympäristössään.

## KERRONNALLISUUS ROMAANIA JA ELOKUVAA YHDISTÄVÄNÄ PIIRTEENÄ

Kerronnan teorian eli narratologian synty kytkeytyy kirjallisten kertomusten tutkimukseen, mutta viime vuosina se on saavuttanut huomattavan aseman



myös elokuvan teoretisoinnissa. (Branigan 1996, johdanto & 48.) Adaptaatiotutkimuksessa sekä elokuva että romaani nähdään kerronnallisina rakenteina, jotka jakavat samat narratiiviset yksiköt, esimerkiksi ajan, paikan, henkilöhahmot, yleisöt ja tapahtumat. Kerronnallisuus on elokuvan ja kirjallisuuden perustekijä, jota nämä kaksi erilaista merkitysjärjestelmää kuitenkin toteuttavat eri tavoin erilaisten ilmaisutapojensa vuoksi. Esimerkiksi Rimmon-Kenanin (1991) mukaan tarina on erotettavissa kullekin tekstille ominaisesta tyylistä, ja juuri eristettävyytensä vuoksi tarina on sovellettavissa viestintävälineestä toiseen. Teksti ja kerronta eivät kuitenkaan pysy ennallaan, sillä tekstuaalisia elementtejä on vaikea siirtää sellaisinaan. Elokuva perustuu visuaaliseen kerrontaan ja tämän vuoksi tulkitsemme sitä eri säännöin kuin kirjallisia teoksia. (Mt., 13–15.)

Brian McFarlanen (1996, 195) mukaan adaptaatio on kahden eri median narratiivisten elementtien analysoimista. Adaptaatioissa tutkitaan niitä kerronnallisia elementtejä, jotka on mahdollista siirtää mediasta toiseen ja niitä, jotka tosiasiallisesti on siirretty. Huomionarvoisia ovat myös poisjätetyt elementit, jotka olisi ollut mahdollista siirtää, ja lisätyt elementit, joita alkuperäisteoksessa ei ollut. Lisäksi tulisi tutkia näiden mahdollisten elementtien ilmenemistapojen eroja kahdessa eri merkitysjärjestelmässä. Konkreettisen ja yksityiskohtaisen narratiivisten yksiköiden tutkimisen ohella adaptaatioissa hahmotellaan myös teoreettisemmalla tasolla kahden eri merkkijärjestelmän eriäviä luonteita. Adaptaatio lähestymistapana on hankala siksi, että sille ei ole kyetty luomaan systemaattisia teorioita eikä yhtäläisiä metodologisia lähestymistapoja. (Mt., 195–199.)

Adaptaation diskurssi on se tapa tai prosessi, jossa elementit muuttavat osin muotoaan ja osin säilyvät siirtyessään uuteen ympäristöön. Adaptoijan oletetaan pysyvän mahdollisimman uskollisena alkuperäisteokselle ja siirtävän narratiiviset elementit autenttisina teoksesta toiseen. Kuitenkaan milloinkaan ei ole mahdollista luoda adaptaatiota, joka olisi kaikkien katsojien mielestä uskollinen alkuperäiselle teokselle niin narratiivisten elementtien kuin sanomansakin puolesta. Mahdollisten luentojen määrä on lähes ääretön. (McFarlane 1996, 8–9.)

Elokuvan ja romaanin samankaltaisuuksista ja eroista on monia eri näke-

myksiä. Toisten tutkijoiden mukaan ne ovat medioina niin erilaisia, ettei romaanista voi saada aikaiseksi elokuvaversiota tuhoamatta alkuperäisteoksen luonnetta. Toiset taas sanovat niiden perustuvan samanlaisiin elementteihin, joita vain käsitellään eri tavoin. Roland Barthes sijoittuu näiden kahden näkemystavan väliin. Tutkimuskohteeni kannalta hänen teoriansa on hedelmällisin, sillä hän ajattelee, että on olemassa elementtejä, jotka ovat helposti siirrettävissä mediasta toiseen, ja elementtejä, jotka siirtyvät vaikeammin, ja joita on muutettava enemmän uuteen kehykseensä sopiviksi. Suoraan siirrettäviä yksiköitä, jotka adaptoijan ajatellaan siirtävän sellaisinaan, ovat Barthesin mukaan suurin osa tapahtumista, toiminnoista ja henkilöhahmojen teoista. Vaikeasti siirrettäviä elementtejä, joiden luonne saattaa siirrettäessä vääristyä täysin, ovat esimerkiksi kerronnan sävy ja tunnelma, psykologinen tieto, joka liittyy henkilöhahmoihin, heidän identiteettiään muodostavat seikat sekä paikan esitykset. Henkilöhahmoista helposti siirrettäviä ominaisuuksia ovat lähes ainoastaan nimet, ulkomuoto, iät ja ammatit. (Barthes 1996, 7–10.)

Barthesin näkökulma on mielenkiintoinen, sillä artikkelissani esitän täysin vastakkaisen tulkinnan *Pelon maantiede* -romaanin adaptaatiosta. Romaanin minäkertojan nimettömyys ei siirry elokuvaan, vaikka Barthes määrittelee sen helposti siirrettäväksi elementiksi. Minäkertoja muuttuu kokonaan eri henkilöksi elokuvassa; nimensä ohella hänen koko luonteensa eli ajatukset, tunteet ja käyttäytymistavat muuttuvat. Miestenkään nimet eivät säily sellaisinaan, eikä esimerkiksi naisryhmää esitetä lainkaan samanlaisten ulkoisten piirteiden kautta kuin romaanissa. Ulkoiselta olemukseltaan romaanin naiset ovat kaikki äärimmäisen laihoja, pukeutuvat samanlaisiin vaatteisiin ja käyttävät silmälasia (PM 209). Elokuvan naiset taas ovat kookkaita, eikä heidän elämäntapansa romaanin tavoin perustu ankaraan itsekuriin. He nautiskelevat usein hyvällä ruoalla ja viinillä, sekä asuvat hulppeassa asunnossa. Helposti siirrettävissä olevat ulkoiset seikat, asunnot ja muut ympäristöt henkilöhahmojen ulkonäön ohella, on sivuutettu lähes kokonaan. Adaptaatio keskittyy henkilöhahmojen sisäiseen elämään.

Fokalisaatio on käsitteellinen yritys esittää henkilöhahmon tietoisuutta (Branigan 1996, 106). Ei ole olemassa käsitteitä, joiden avulla henkilöhahmojen

tietoisuutta voisi tulkita tyhjentävästi. Ongelmallista on myös se, että henkilö-hahmo on konstruktio, jonka lukija joutuu kokoamaan erilaisista tekstiin sirotel-luista viitteistä. Henkilöhahmo ei paikannu yksinkertaisesti tekstin tiettyyn paik-kaan, vaan on läsnä useassa eri paikassa. Tekstin eri ainesten avulla lukija abstrahoi henkilö-hahmosta kokonaiskuvan. (Rimmon-Kenan 1991, 49–50.) Toki fokalisaation ohella henkilö-hahmo hahmottuu myös toiminnan tai muiden epäsuo-rien esittämisen tapojen kautta. Tutkimissani teoksissa kuitenkin juuri fokalisaati-o kerronnan tapana tuo eniten tietoa henkilö-hahmojen mielenliikkeistä. Henkilö-hahmojen sisäisen esittämisen erot näkyvät parhaiten siinä, miten fokalisaatiota hyödynnetään elokuvassa ja romaanissa.

## ROMAANIN MINÄKERTOJA LUOTAA SISINTÄÄN

Romaanissa fokalisaatio on erityisen hedelmällinen tapa lähestyä päähenkilöä, sillä koko tarina suodattuu vain hänen perspektiivinsä kautta, ja hänen tunteensa, ajatuksensa ja asenteensa tulevat lukijan havainnoitaviksi. Fokalisaation avulla pääsee käsiksi juuri näihin sisäisen elämän elementteihin. Romaanissa ei ole esimerkiksi dialogeja, jotka paljastaisivat henkilöistä jotakin. Vuoropuhelut ovat kertojan tiivistämiä tai menneisyyden muistojen sävyttämiä, joten ne pal-jastavat enemmän itse kertojasta kuin muista henkilö-hahmoista. Teoksissa ei myöskään ole kaikkitietävää kertojaa, joka luonnehtisi suoraan henkilö-hahmo-jen luonteenpiirteitä. Elokuvassa fokalisaation tiuhaa vaihtumista hyödynnetään Oilin persoonan hahmottamiseen monesta eri näkökulmasta.

*Pelon maantiede* -romaanin minäkertojana on kertoja-fokalisoiija, joka kertoo menneisyyttään myöhemmästä ajankohdasta käsin. Tällaisella ulkoisella fokalisoijalla on käytössään kaikki ajalliset ulottuvuudet, kun taas tarinan sisäinen fokalisoija on riippuvainen tarinan nykyhetken ajasta ja paikasta. Kuitenkin *Pelon maantieteen* minäkertoja on samalla sisäinen fokalisoija, sillä hän on ol-lut osallisena tarinan tapahtumiin, eikä voi tietää esimerkiksi muiden henkilö-hah-mojen tunteita ja ajatuksia. Rimmon-Kenanin (1991, 94–96) mukaan fokalisointi ja kerronta ovat erillisiä toimintoja, mutta ne voidaan kuitenkin yhdistää. Tämän näkemystavan mukaisesti *Pelon maantieteen* kertojana toimii aikuinen minäker-

toja, joka havainnoi menneisyyttään nykyisten ajattelutapojensa ja minäkuvansa lävitse.

Seymour Chatman erottaa toisistaan kertojan ja kokijan. Minäkertoja jakautuu tarinan sisässä olevaksi *kokijahahmoksi* sekä diskurssin ajassa ja paikassa (eli toisessa ulottuvuudessa) olevaksi *kertojaksi*. Chatmanin mukaan kertoja voi ainoastaan raportoida tai muistella menneisyydessä kokemiaan tapahtumia tai tunteita. Sitä vastoin kokijahahmo kokee tai havainnoi ne tarinan ajassa ja paikassa. Kaiken kerronnan taustalla toimii implisiittinen tekijä, joka valitsee henkilöahmon tietyt kokemukset kerrottaviksi. (Chatman 1990, 144–145.) *Pelon maantiede* -romaanissa *filter* eli tarinassa elävä ja kokeva hahmo suodattaa kaiken tapahtuman omien pelkojensa sekä niihin kohdistuneen reflektoinnin kautta – tämän kertoja antaa kuulua romaanissa, ja jokainen kerrottu tapahtuma on merkityksellinen juuri tämän pelon tunteen valossa. Näin romaaniin rakentuu pelon tematiikka.

Fokalisoinnin alueet voidaan myös jakaa ideologiseen, psykologiseen sekä havainnon fasettiin. Fasetin käsite on peräisin Rimmon-Kenanin fokalisaatiota koskevasta teoriasta. Ideologisessa fasetissa fokalisoijan arvojärjestelmä muokkaa havaintoa. Ideologisena fokalisoijana *Pelon maantiede* -romaanissa toimii minäkertoja, jonka elämäntapomustavat ja muut näkemykset värittävät kerrontaa ja antavat tapahtumille niistä riippumattomia subjektiivisia merkityksiä. Psykologisessa fasetissa fokalisoijan mieli ja emootiot vaikuttavat kohteen kokeamiseen ja havainnoimiseen. Fokalisaation psykologisessa ulottuvuudessa kertojan lapsena ja aikuisena kokemat tuntemukset limittyvät ja menevät sekaisin. Havainnon fasetti tarkoittaa henkilöahmon havaintoja ulkomaailmasta. (Rimmon-Kenan 1991, 99–106.) Etenkin ideologinen fasetti on tulkinnassani tärkeä, sillä se on yhteinen tekijä teosten naisten henkilökuvien muotoutumisessa. Se on myös tärkeä ulottuvuus molempien päähenkilöiden sisäisessä elämässä ja kehityksessä.

Romaanissa minäkertoja pohtii usein koulun ja muiden sosiaalisten instituutioiden vaikutusta persoonansa kehitykseen. Hän kuvaa koulujen kilpailuilmapiiriä ja tuo näin esille yhteiskunnassa vallitsevat arvot. Koulu kuvataan ihmisiä yhtenäistävänä instituutiona, jossa yksilöitä ei arvosteta. Minäkertoja mietti,

miksi pelon määrää ei kouluissa koskaan arvioitu (PM 96). Hän kirjoittaa kouluissa aineen, jossa hän toteaa, ettei koulu ole elämälle välttämätön aine, vaan ihmisten pitäisi tulla siksi mitä he perimmältään ovat. Hänen mielestään pitäisi olla erikseen kouluja äänekkäille, ujoille, hitaille ja vakaville. (PM 138–139)

Useimmat romaanin muista henkilöahhoista toimivat minäkertojan itsetutkiskelun välineinä, ja usein heidän emootioitaan ja ajatuksiaan kuvataan vain kertojan tunnemaailman ilmaisemisen vuoksi. Tämä on yksi tärkeä seikka, minkä vuoksi fokalisaation tarkastelu romaanissa on erityisen ongelmallista. Muiden henkilöahhojen fokalisaatiot eivät tule teoksessa esille, vaan minäkertoja esittää muiden henkilöiden ajatuksia vain siinä määrin, missä itse hyötyy niistä tarkastellessaan menneisyyttään. Hän pohtiikin tunnustuksellisesti: "Tarvit-sinko kouluaikaisia ystäviäni [...] osoittamaan mitä epävarmaa, ääriviivatonta vihasin myös itsessäni?" (PM 191) Nämä toisten henkilöahhojen näkökulmat voisikin tulkita myös minäkertojan kuvitelmiä, eräänlaisiksi itse seipityiksi menneisyyden palasiksi, jotka auttavat minäkertojaa jäsentämään elämäntari-naansa ja sitä kautta omaa identiteettiään. Tähän viittaavat mielestäni jo henkilöahhojen nimityspistykset eli heidän sukunimiensä korvaaminen yhdellä kirjaimella.

Minäkertojan fokalisaatiot ovat usein rajallisia, vääristyneitä ja osittain myös väärinmuistettuja. Chatman erottaa toisistaan epäluotettavan ja erehtyvällisen kertojan. Epäluotettavuus tarkoittaa sitä, että kerronnan takaa, sen aukko-paikkoja tutkimalla, on mahdollista löytää todellinen, aito ja oikea tieto. Erehtyvällisyydellä Chatman viittaa kertojan luomiin epätarkkoihin tietoihin, joita kertoja ei tarkoituksella esitä johtakseen lukijaa harhaan. Epätarkkuus saattaa johtua kertojan tapahtumien väärinmuistamisesta tai itsensä huijaamisesta. Kertojan luoma tieto on puutteellista, mutta ei suorastaan valheellista. (Chatman 1990, 149–151.) *Pelon maantieteen* minäkertoja on juuri tällainen erehtyvällinen kertoja, joka kertoo tapahtumista vain osatotuuden, koska ei muista kaikkea. Tämä johtuu siitä, että minäkertoja kertoo tapahtuneita asioita menneestä käsin. Kertojana on aikuinen, jonka maailmankuva ja näkemykset värittävät kerrontaa ja antavat tapahtumille niistä riippumattomia subjektiivisiä merkityksiä. Havainnot taas tekee minäkertoja lapsena ja nuorena. Kertojan tuntemukset lapsena

ja aikuisena limittyvät ja menevät sekaisin. Muistellessaan lapsuuden kesiään maalla tätiensä luona minäkertoja kysyy itseltään välillä: "Mitä muuta muistan?" (PM 414)

Sisäisen elämän – siis pääasiassa fokalisaation – ohella tarkastelen erityisesti elokuvassa myös henkilöhahmojen toiminnan ja luonteen välistä suhdetta, sitä miten ne heijastavat toisiaan. Chatmanin (1990, 159) mukaan henkilöhahmojen ajatusten esittäminen elokuvassa on ongelmallista, jos halutaan pysytellä ainoastaan visuaalisessa ilmaisussa ja välttää voice-overia eli kertojan ääntä. Jotkin romaanin ajattelua tai muita tietoisuuden tiloja kuvaavat kohdat saattavat olla niin vaikeita siirtää elokuvaan vain elokuvallisten keinojen kautta tulkittaviksi, että ne tahdotaan visualisoida toiminnaksi. Esimerkiksi *Pelon maantiede* -elokuvassa näin on usein ollut välttämätöntä tehdä kuvattaessa Oilin sisäistä maailmaa. Romaanissa minäkertojan ahkeruus ja päämäärätietoisuus saavat kuvallisen ilmaisunsa elokuvan kohtauksissa, joissa Oilia kuvataan työpaikallaan. Tunteiden ilmaisemisen vaikeus taas kuvataan tulkintani mukaan Oilin pakonomaisen juoksuharrastuksen kautta.

Hypoteesini on, että ulkoiset tapahtumat, henkilöhahmojen toiminta ja heidän yksilöllinen luonteensa ovat yhtä merkityksellisiä ja samassa määrin läsnä molemmissa medioissa, vain niiden ilmenemistapa vaihtelee. Tapahtumat ja toiminta luovat henkilöhahmojen persoonaa, ja henkilöhahmojen yksilöllinen luonne vaikuttaa tekoihin ja tapahtumiin, joihin he ajautuvat. On myös merkillepantavaa, että jossakin kertomuksen kohdassa voi painottua henkilöhahmon toiminnallinen luonne, ja toisessa kohdassa sama henkilöhahmo voi hahmottua lähes ainoastaan luonteensa ja psyykkisten toimintojensa lävitse.

## NAISET KOKO PERSOONANSA SYVYYDESSÄ

Rimmon-Kenanin fokalisaation käsitteestä on apua romaanin kerronnan kuvailussa ja analyysissä, mutta elokuvan tarkastelussa se on riittämätön. Elokuvassa näkökulmat vaihtuvat elokuvan luonteen vuoksi tiiviimmin ja näkökulman haltijoita saattaa olla kerralla useampiakin. Analysoinkin henkilöhahmoja Chatmanin käsitteistön avulla. Fokalisaation termi jää liian abstraktiksi, kun tahdotaan

analysoida esimerkiksi elokuvan kohtauksessa samanaikaisesti esiintyviä toimivia, ajattelevia tai tuntevia henkilöitä. Henkilöitä saattaa saman otoksen sisällä paljastaa tunteitaan, ajatuksiaan, motiivejaan tai ideologioitaan. Näiden eri kokemusten nyanssien kautta sisäinen elämä välittyy monitasoisesti ja -ulotteisesti, eikä liian abstrakti termi tee oikeutta henkilöitä tietoisuuden koko kirjolle. Henkilöitä saattaa myös saman kohtauksen sisällä muuttua vain ulkoisilta piirteiltään kuvattavaksi antaen tilaa kenties jonkun toisen henkilöitä sisäisen elämän esittämiselle.

Chatmanin (1990, 141) mukaan erilaiset mentaaliset toiminnat vaativatkin eri termit henkilöitä sisäisen elämän yksinkertaistamisen ja yhdenmukaistamisen välttämiseksi. Hänen mielestään fokalisaation käsite on liian laaja, eikä erilaisia asioita tule asettaa saman käsitteen alle. Hän esittelee neljän käsitteen luokittelun, jonka puitteissa henkilöitä kokemuksen tapoja ja tasoja voidaan käsitellä selkeämmin ja hienovaraisemmin. Hän ei myöskään halua sekoittaa kertojaa ja kokijaa, jotka fokalisaation käsitteen kehyksessä ovat vaikeasti erotettavissa toisistaan. Termillä *slant* Chatman viittaa kertojan näkökulmaan, joka sisältää kertojan psykologiset, sosiologiset ja ideologiset asenteet. Kerronta on aina tarinan ulkopuolella ja *slant* siten tarinan ulkopuolinen ilmiö. Kerronnan suodattavaa tahoja hän kutsuu filteriksi (ks. myös s. 60). Suodattamisen kautta esille tulee tarinan sisällä olevan henkilöitä laajempi mentaalinen maailma. Tähän alueeseen kuuluvat esimerkiksi ymmärrys, asenteet, tunteet, muistot, havainnointi ja kuvitelmat. Kerrotut tapahtumat siivilöityvät siis henkilöitä tietoisuuden läpi. (Mt., 143–147.)

Näkökulmakäsitteistöön lukeutuvat myös *keskuksen* eli *centerin* ja *kiinnostusfokuksen* eli *interestfokuksen* käsitteet. Henkilöitä on tarinan keskuksena silloin, kun hän nousee tärkeimmäksi kiinnostuksen kohteeksi kerronnassa. Hänen tietoisuutensa ei kuitenkaan välttämättä päästä käsiksi. Kun kyse on kiinnostusfokuksesta, kerronta liittyy erityisen tiiviisti johonkin tarinan henkilöön. Kiinnostus voi jakaantua myös samanaikaisesti moneen henkilöön. (Chatman 1990, 147–148.)

Chatmanin käsitteistö on toimiva etenkin analysoitaessa ensimmäisen persoonan kerrontaa. Tällainen kerronta on erityisen hankala siirtää elokuvan

maailmaan, varsinkin jollei tahdota jostakin syystä käyttää voice-overia. Kertoja pysyttelee ensimmäisenkin persoonan kerronnassa tarinan ulkopuolella, eikä hänellä siis voi olla tarinan sisäistä näkökulmaa. (Chatman 1990, 144–145.) Ensimmäisen persoonan kerronnan vuoksi *Pelon maantiede* -romaanissa fokalisaatio on vain minäkertojalla, mutta elokuvissa fokalisaatio jakautuu eri henkilö- hahmojen kesken. Tästä huolimatta Oilia voidaan pitää romaanin minäkertojan tavoin kerronnan päänäkökulman haltijana. Kerronta on useimmiten keskittynyt Oiliin. Oili ei kuitenkaan toimi koko elokuvan ajan kerronnan suodattajana, vaan muuttuu välillä sen keskuksesi, jolloin hänen tietoisuuttaan ei kuvata. Näitä kohtauksia elokuvassa on vain muutama.

Elokuvassa fokalisaation tiuhaa vaihtumista hyödynnetään Oilin persoonan hahmottamiseen monen eri näkökulman kautta. Vaikkei Oili fyysisesti olekaan läsnä kaikissa kohtauksissa, hänen sisäisillä reaktioillaan on merkitystä lähes kaikissa kohtauksissa. Jokainen tapahtuma ja henkilöahmo liittyy jollakin tavalla Oilin elämään. Tavallaan kaikkien kohtausten ja henkilöahmojen voidaan ajatella olevan heijastamassa Oilin elämän kriisivaihetta ja sisäistä muutosta. Esimerkiksi teosten naisryhmä kyselee usein Oililta hänen elämästään ja tuntee silloin, kun hän ei itse tahdo tai ole kyvykäs paljastamaan sitä oma-aloitteisesti. Tahdottaessa korostaa Oilin sisäisen elämän merkitystä hänet jätetään yksin kohtauksiin tai kuvatilaan. Kamera lähestyy usein Oilin väsyneitä kasvoja, näyttää aktiivisen elämän kääntöpuolen ja vihjaa tulevasta uupumuksesta ja itseriittoisuuden menetyksestä. Häntä kuvataan usein kohtauksien alkutilanteissa suurempien kuvakokojen kautta, mutta kuvakoko muuttuu loppua kohden erikoislähikuviksi Oilin kasvoista. Sisäinen maailma tulee näkyville ilmeiden, katseiden, suupielen jännittyneisyyden ja äänen katkeilun kautta.

Fokalisaation keinoin huomio kiinnitetään Oilin sisimpään. Edward Braniganin mukaan näkökulma muuttuu sitä subjektiivisemmaksi, mitä erikoisempia kuvakulmia kamera kohteeseensa ottaa. Myös oudot kameranliikkeet painottavat emotionaalisia reaktioita. (Branigan 1996, 141.) Henkilöhahmon sisäistä elämää voidaan myös kuvata muunlaisin elokuvallisin keinoin kuten lähikuvien, erikoisin kuvakulmin sekä tarkoin rajauksin. Esimerkiksi zoomaus on hyvin subjektiivinen kuvaamisen tapa. Sisäisessä fokalisaatiossa henkilöahmon



tunteet, muistot ja unet ovat keskiössä. (Mt., 103–104.)

Sisäisen elämän esittämisen erilaiset keinot tulevat esille kohtauksessa, jossa Oili tapaa raiskatun sisarensa. Kohtaus toimii samalla Oilin elämän käännekohtan ilmaisijana. Oilin tullessa sairaalaan kuva tarkentuu erikoislähikuvaksi hänen jähmettyneisiin kasvoihinsa, auenneeseen suuhunsa ja lasittuneisiin silmiinsä. Shokkia ja syvää järkytystä vahvistetaan kuvan hidastamisella ja äänten poistolla. Ääni pysähtyy kuin seinään. Yksi äänen yleisimmistä tehtävistä elokuvassa on sen toiminta henkilöhahmon mielentilan tai sisäisten tuntojen ilmentäjänä. Psykologisia vaikutelmia voidaan luoda myös äänimaailman ylenmääräisellä vaimentamisella tai äänimaailman osatekijöiden balanssin muutoksilla. (Bacon 2000, 209.) Kyseisessä *Pelon maantieteen* kohtauksessa ääntä käytetään juuri tällä tavoin, kun Oili joutuu täysin yllättävään tilanteeseen nähdessään sairaalapedillä makaavan ruhjotun ja verisen sisarensa. Äänen katoamisella viitataan vertauskuvauksellisesti Oilin "silmiä avautumiseen" ja ajan ja paikan katoamiseen. Hän ei enää elä maailmassa, joka on järjen avulla kontrolloitavissa. Oili astuu tunteiden ja järkytysten todellisuuteen, jota ei pääse pako.

Shokkiefektinä korostetaan myös voimakkaalla valon käytöllä. High key -valaistuksen<sup>2</sup> tarkoitus on tuoda elokuvan kohtauksiin kirkkautta. Näin valon runsaus kuvaa Oilin mielen kirkastumista ja sisäisen elämän paljastumista. Tunteet alkavat tulla näkyviin. Kohtauksen ja Oilin tunnemaailman muutoksen tärkeyttä korostetaan myös seuraavalla erityisen lyhyellä kohtauksella, jossa Oili kiipeää pitkin ylämäkeä, horjahtaa ja joutuu ottamaan tukea maasta. Oilin itseriittoisuus osoittautuu näennäiseksi.

Oilin sisäistä muutosta esitetään myös kohtauksessa, jossa Riikan raiskauksen jälkeen naistenvälinen solidaarisuus osoittautuukin näennäiseksi heidän pohtiessaan pitäisikö Riikka jättää yksin. Oili on ainoa, joka jää lattialla makaavan alastoman ja ruhjotun Riikan lähelle. Kamera zoomaa lähikuvaa Riikasta ja Oilista Oilin pyyhkiessä hellin ottein verta pois Riikan kasvoilta. Kohtauksessa käytetään kohdevaloa, joka osuu kimaltelevana Oilin tukkaan. Valaistus on voimakkaan kellertävä ja poikkeaa näin elokuvan yleisestä valaistuksesta. Kohtauksen erityisyys tuodaan esille myös musiikin keinoin. Kohtaukseen tuodaan pehmeyttä hidastempoisella jazz-musiikilla, jossa torvisoitinten ääni erottuu

selvästi. Yleisesti ottaen elokuva käyttää musiikkia hillitysti ja tämän vuoksi kohtaaminen on tulkittavissa merkittäväksi. Se tuo esille Oilin sisällä piilossa olevan lämmön ja kiltteyden ja viittaa muutokseen. Kovasta ja kylmästä suorittajasta tulee empaattinen ja kiltti hoivaaja.

Kohtaaminen, jossa raikattu Riikka makaa lattialla naisten asunnossa, on kiinnostava myös vaihtuvien näkökulmien analysoinnin kannalta. Maaru lähestyy lattialla istuvaa Oilia, johon fokus on vielä sillä hetkellä kiinnittynyt. Otoksessa käytetään taustavaloa, ja Maarun kasvot näkyvät siluettina Oilin näkyessä hänen edessään kokokuvassa. Hetken heitit kuvataan erotellen<sup>3</sup> niin, että Oili katsoo vasemmalle kokokuvassa ja Maaru oikealle lähikuvassa. Molemmat ovat samanaikaisesti kiinnostusfokuksen kohteina. Maarun kasvot ovat puoleksi varjon peitossa. Hän kävelee Oilin luokse samaan kuvaan. Hän on puhuessaan valikoi- van tarkennuksen<sup>4</sup> kohteena niin, että muut kohteet taustalla, Oili mukaan luki- en, ovat epäselviä. Elokuvas- sa tärkeimpien henkilöiden tunnereaktiot ovat usein keskiössä – niin tässäkin kohtauksessa. Kamera kuvaa Maarun pienim- mänkin ilmeenmuutoksen tarkoituksena ilmentää hänen tunteidensa pienen pieniä sävyn muutoksia. Hänen silmänsä ovat lasittuneet ja pupillit laajat. Halu ja intohimo ovat kohtauksen syvim- mät tunteet, mutta myös epävarmuus ja epätoivo ovat näkyvillä. Kiinnostusfokus on näin siirtynyt Maarusta Oiliin ja suodat- in Oilista Maarun.

## MINÄKERTOJAN JA OILIN SISÄINEN ELÄMÄ MUUTOKSESSA

Romaanissa minäkertoja lopulta löytää ja hyväksyy itsensä, kun Oili paradok- saalisesti liikkuu kehityksessään taaksepäin. Kuullessaan sisarensa osallistuneen miehen tappoon hänen totunnainen minäkuvansa kyseenalaistuu. Ennen niin järkevistä, harkitsevasta ja elämänsä hallitsevasta työnarkomaanista tulee epävarma ja pelokas nainen, kun hän joutuu kohtaamaan todellisia tunteitaan. Parhaiten Oilin muutos ja kontrollin menetys tulee esille hänen ulkoisessa ole- muksessaan. Ennen naisellisiin juhla-asuihin, huoliteltuun meikkiin ja kireisiin nutturuihin sonnustautunut Oili herää aamulla vaatteet päällä, meikit levinneenä ja hiukset takussa kotinsa lattialta. Oilin kollega sanoo, että suru on surtava

päästäkseen siitä eroon. Romaanissa on vastaava tilanne, kun Maaru sitoo kertojan yöksi kiinni puuhun ja pakottaa hänet näin kohtaamaan pelkonsa. Maarun mukaan ”pelkoa voi tutkia ainoastaan pelkäämällä” (PM 302).

Oilin ja kirjan minäkertojan kehitysprosessit ovat molemmissa teoksissa erittäin tärkeitä, mutta heidän kehitysprosessinsa ovat luonteiltaan erilaiset. Minäkertoja pyrkii tietoisesti muutokseen ja kehittää itseään eri tavoin. Hänen muuttumisensa on huomattavasti Oilin muutosta hitaampaa. Oili ei tiedosta muuttumisen tarvetta, vaan siihen hänet ajaa ulkopuolinen maailma ja kriisi, jonka hän tahtomattaan joutuu kohtaamaan. Maaru toteaa kirjan loppupuolella ihmisten huomaavan vain nopeat ja yhtäkkiset muutokset. Kirjassa tämä hidas muutos olisi huomattavasti hankalampi havaita, jollei kertoja olisi alituisen eksplikoimassa sitä. Lopussa muutos tulee esille myös kertojan ulkoisessa olemuksessa, kun hän on antanut kynityn poikatukkansa kasvaa pitkäksi. Hän ei ole leikannut edes latvoja, jotka muistuttavat häntä entisistä kokemuksista ja niiden vaikutuksista loppuelämänsä. Hän kokee pääsevänsä Maarun lähelle vain tukkansa kautta. (PM 440) Valtoimuudessaan tukka symboloi sitä, kuinka elämän saa järjestykseen ja kontrolliin vasta siinä vaiheessa, kun sen järjestäytymättömyyttä ei enää pelkää. Myös Oili antaa tukkansa olla vapaasti ja takussa. Vaikka tämä viittaa Oilin elämänhallinnan menetykseen, voi sen tulkita samalla suuntaviivaksi vapautuneempaan käytökseen ja elämänasenteeseen.

Teosten päähenkilöt eivät hahmotu ainoastaan suoran määrittelyn kautta, vaikkakin romaani perustuu pääosin minäkertojan suoraan kerrontaan luonteestaan. Minäkertoja määrittää itseään suoraan, mutta hahmottuu paikoin myös epäsuorasti. Hän kuvaa olevansa pelokas, epävarma jännittäjä, jonka kasvojen juonteista kuvastui lapsuudessa ja nuoruudessa jokapäiväinen jännitys. Koulussa häntä pidettiin vain ”tyttönä joka juoksi” tai ”laudanlahana kielensä nielaisseena lettipäänä” (PM 30). Ristiriita sisäisen maailman ja ulkoisen olemuksen välillä leimaa kertojan luonnetta, ja toimii motiivina itsensä etsimiselle. Puhumattomuus ja kyvyttömyys emotionaaliseen läheisyyteen vahvistavat tätä luonteen kaksijakoisuutta. Kertoja nimeääkin itsensä ”kynnysten ihmiseksi” (PM 189). Nämä kynnykset, joiden välissä hän elää tietämättä kumpaan suuntaan kallistua, liittyvät niin ulkopuolisiin ihmisiin kuin myös tapaan, jolla hän itseensä suhtautuu.

Tärkeä lapsuuden kokemus romaanin minäkertojalle on ollut naapuruston poiki-  
en katseleminen ikkunassa istuen. Hänen mukaansa se oli ”jännittävä tila ulko-  
ja sisämaailman välillä” (PM 32).

Minä olin varsinainen Ikkunaprinsessa, naapuritalon isot tytöt minua pilkka-  
sivatkin, rällättivät pihalta kohti ikkunaamme ja tekivät rivoja eleitä kunnes  
luiskahdin posket hehkuen alas ikkunalaudalta. (PM 31)

Myös elokuvan Oilin persoonan ulkoinen ja sisäinen ristiriitaisuus tulee esille  
samankaltaisesti. Häntä kuvataan usein erilaisten lasipintojen kuten peilien,  
ikkunoiden tai työpaikan muovipleksien lävitse. Tällä osoitetaan hänen etäänny-  
misensä hänen sisimmistä tunnoistaan.

Romaanin minäkertojasta saadaan hyvin vähän tietoa muiden ihmisten  
puheiden kautta, sillä suoria kommunikaatiotilanteita ei kuvata. Elokuvassa  
asia on päinvastoin. Muut henkilöt, varsinkin naisryhmän jäsenet, puhuvat Oilista  
usein avoimesti hänen läsnä ollessaan. He kyselevät tältä hänen peloistaan ja  
rakkaudestaan miesystävänsä kohtaan. Oilin miespuolinen kollega toteaa Oilille,  
että suru pitää hoitaa suremalla, jottei se kuluta voimavaroja. Koska Oili ei itse  
kykene tai tahdo tuoda itseään julki emotionaalisesti, tehdään se korostetusti  
ulkoapäin. Romaanissa minäkertojan tunteet tulevat esille täysin vastakkaisella  
tavalla, kun kertoja tekee paikoin hyvinkin tunnustukselliseksi yltyvää tilitystä  
omasta tunnehistoriastaan seksi- ja väkivaltakokemuksineen.

*Pelon maantieteiden* päähenkilöiden sisäiset elämät eivät tule esille vain  
heidän itsensä välittämänä. Varsinkin elokuvassa muilla henkilöihahmoilla on  
suuri merkitys Oilin tunteiden paljastajana. Romaanissa minäkertoja viittaa  
usein vanhempiensa suhteeseen ja siihen, miten se vaikutti hänen omiin mies-  
suhteisiinsa ja asenteisiinsa. Molemmissa teoksissa miesten teot toimivat naisten  
toiminnan motiiveina. Tämän ohella miesten henkilöihahmojen kauhistuttavat  
ja karikatyyriset esitykset luovat teoksiin pelon ja uhan tunnelmaa.

Valtasuhteiden ja -rakenteiden keinotekoinen luonne tuodaan kärjistetysti  
esille kääntämällä rakenteet nurin niskoin: naiset ottavat miehille kuuluneen  
vallan toisen sukupuolen ominaisuuksien määrittelyyn ja yleistämiseen. Maarulla  
on romaanissa oma miestypologiansa, jossa hän jakaa miehet eri koirarotuihin

ulkonäön ja luonteenpiirteiden mukaan. Kertojan kiiltäväkasvoinen isä nimetään Bokseriksi, jonka turpeat rokonarpiset posket täyttyvät hikipisaroilla. Hänet esitetään miehenä, jonka elämän tärkeimmät asiat ovat avioliiton ulkopuoliset suhteet ja ura rehtorina.

Myös Maaruilla on teoksissa valtava merkitys päähenkilöiden sisäisen elämän esilletuomisessa. Elokuvasa Oililla on naisista läheisin suhde Maaruun ja romaanin minäkertoja muistelee usein Maarun oppeja. Maaru vahvistaa teosten feminististä tematiikkaa tuoden näkökulmiaan esille usein lähes julistuksellisesti.

## MAARU – PELON MAANTIETEEN OPETTAJA

Huolimatta teosten päähenkilöiden luonteiden kuvaamisen keskeisyydestä myös muiden henkilöahmojen esittämiselle annetaan kerronnassa tilaa. Muiden henkilöahmojen merkitys korostuu varsinkin elokuvassa, jonka kerrontaa hallitsevat useat henkilöahmot. Tosin Oili on elokuvassakin päänäkökulman haltija, ja fokus kohdentuu useimmiten häneen paljastaen hänen sisimpänsä. Häntä kuvataan kuitenkin myös kohtauksissa, joissa on monta kiinnostusfokusta, esimerkiksi työpaikalla tai naisjoukon seurassa. Kiinnostavia näissä kohtauksissa ovat juuri näkökulmien vaihtumiset henkilöahmolta toiselle sekä se, mitä näkökulmavaihdokset kertovat henkilöistä. Elokuvasa fokalisaation vaihdokset ovat romaania helpommin ilmaistaavissa. Siirtymät perspektiivissä ovat yleisiä ja tapahtuvat usein leikkauksen keinoin, alan syvyyden vaihdoksin, keskityksin ja kuvakokojen vaihdoksilla. (Giddings & Selby & Wensley 1996, 15.) *Pelon maantiede* -elokuva erottuukin romaanista vahvasti myös siinä, että se vaihtaa usein näkökulmia. Tiuhaan vaihtuvat näkökulmat tuntuvat leikkauksen dynaamisuuden vuoksi luontevilta.

Maaru on elokuvassa usein näkökulman haltija. Maaru on naisryhmän henkinen johtaja, eräänlainen opettajahahmo, joka vihkii molemmissa teoksissa myös minäkertojan ja Oilin pelon maantieteen oppiin. Pelon maantiede tarkoittaa teoksissa ulkoisen todellisuuden eli eri paikkojen, tilojen, kulkureittien jne. tunteellista värityneisyyttä. Naiset eivät voi miesten tavoin ottaa ympäristöä

fyysisesti haltuunsa, sillä koko ulkoinen todellisuus, esimerkiksi tietyt paikat tiettyinä aikoina, ovat täynnä vaaroja, jotka aiheuttavat pelkoa. Elokuvasssa tämä tuodaan esille esimerkiksi kohtauksessa, jossa selvästi pelkäävää Riikkaa kuvataan yksin pimeässä illassa. Teoksissa kuvataan usein miehisiksi miellettyjä paikkoja, sairaaloita, kouluja, autokoulua ja poliisiasemaa. Miehisissä paikoissa vallitsee pelon ilmapiiri, joissa naiset tuntevat olonsa ulkopuolisiksi ja turvattomiksi. Naisten fyysistä elintilaa rajataan esimerkiksi kieltämällä heitä menemästä tiettyyn paikkaan jonakin kellonaikana sen vaarallisuuden vuoksi.

Maarun opit ulottuvat monelle elämänalueelle. Hän kertoo tarinoita raiskausta tytöistä, pahoinpidellyistä naisista ja naiseuden historiasta, lukee runoja, siteeraa kirjailijoita ja soveltaa kuolleiden miesfilosofien ajatuksia käytäntöön ja kritisoi niitä. Kaiken tarkoituksena on opettaa naisia hankkimaan kunnioitusta itselleen, radikaaleinkin keinoin.

Teksti ei romaanissa suodatu lainkaan Maarun tietoisuuden lävitse. Siitä huolimatta hänen tunteensa ja ajatusmaailmansa ovat keskiössä. Minäkertoja kuvaa alituisen Maarun tunteita, ajatuksia ja maailmankatsomusta. Maarun on vaikuttanut ratkaisevalla tavalla minäkertojan sisäiseen elämään: hänen muistoihinsa, tunteisiinsa sekä hänen käsityksiinsä elämästä. Kertojan liityttyä naisryhmään vaikuttaa aluksi siltä kuin hän kadottaisi hetkeksi oman identiteettinsä ja katsoisi maailmaa Maarun näkemysten sävyttämänä. Maarun tietoinen tarkoitus opettaa tulee hyvin selvästi esille tilanteessa, jossa hän sitoo minäkertojan Kaisaniemen puiston puuhun, ja jättää hänet yksin kuuntelemaan kuulokkeiden kautta puhetta miehisestä vallasta sekä pelosta ja sen voittamisesta. Vuosiakin tapahtuman jälkeen minäkertoja havahtuu yhä Maarun kiihtyneen monotoniseen ja teoreettiseen puheeseen, lauseisiin, jotka tuona yönä toistuivat ja toistuivat:

Kaikkiällä pyritään – miehisellä kiihkeydellä – tuottamaan merkityksiä jotta maailma saataisiin enemmän ja enemmän merkitsemään ja näkymään. Merkityksen menettäminen ei ole vaarallista vaan päinvastoin. Ainoastaan salaisuus joka ei kierrä kätkeytynä merkityksenä vaan pelin sääntönä, initiaatiomuotona tai symbolisena liittona, voi olla viettelevä. (PM 305)

Chatmanin mukaan näkökulmaa tutkittaessa on otettava huomioon se, kenen äänellä tarinainformaatiota välitetään vastaanottajalle. Kertoja voi hyvinkin

kertoa jonkun toisen henkilöahmon näkökulman omalla äänellään. Chatmanin mukaan näkökulma on tarinan sisäinen elementti, ja ääni on diskurssin tasoinen ilmiö. Kertoja on aina kertomansa tarinan ulkopuolella. Hän ei havainnoi tapahtumia tarinan sisältä, vaan siirtää tarinan tapahtumat kuvien ja sanojen muotoon. (1990, 142.)

Henkilöahmon ja kertojan mentaaliset kokemukset tulee erottaa toisistaan (Chatman 1990, 143–145). Romaanissa minäkertoja muistaa ja kommentoi tapahtumia myöhemmästä ajankohdasta käsin ja antaa Maarun näkemysten näkyä käsityksissään ja muistoissaan. Tämä tulee teoksessa esille juuri Maarun luentojen kielen, sen ideologisuuden ja feminististen merkitysten, kautta. Vaikkakin näkökulma romaanin kerronnassa on alati minäkertojalla, käyttää hän itsensä etsimisessä hyväkseen Maarun maailmankatsomusta ja mielipiteitä. Hän tarkastelee miehiä ja koko fyysistä ympäristöään Maarun näkemysten lävitse. Minäkertoja omaksuu Maarun feministisen asenteen, alkaa suhtautua tunteisiinsa enemmänkin analyttisesti kuin välittömän kokemuksellisesti. Lapsuuden haavoittuvuus ja epävarmuuden kokemukset saavat Maarun luentojen kautta verbaalisen muotonsa, syynsä ja merkityksensä. Maarun feministinen asenne, hänen käyttämänsä käsitteistö ja kieli kokonaisuudessaan luovat teoksen merkityksiä – niin naisten toiminnan syitä kuin sen seurauksiakin.

Maarun ajatusmaailma pääsee romaanissa esille kertojan siteeraamien feministispainotteisten puheiden, luentojen ja ns. psyykkaussessioiden kautta. Niin elokuvan kuin romaaninkin Maarut puhuvat paljon tunteistaan ja tunteiden luonteesta ylipäätään, ja tämän vuoksi heidät olisi helppo tulkita moniulotteisiksi henkilöahmoiksi. Sisäisen elämän paljastamisesta huolimatta Maarut kuvataan molemmissa teoksissa kuitenkin salaperäisinä ja etäisinä. Etäisyys syntyy henkilökohtaisten kokemusten tai mielipiteiden verhoamisesta tieteelliseen diskurssiin. Maaru puhuu kyllä tunteistaan, mutta älyllisesti ja teoreettisesti, sekä tarkoituksenaan ohjata naiset toimintaan ja sen kautta saavutettavaan itsekunnioitukseen. ”Meidän nöyryytksemme on meidän kunniamme. Meidän häpeämme on meidän voittomme.” (PM 23) Lisäksi Maaru luo omia käsitteitään; hän puhuu usein virtuaalikiimasta tai informaation pornosta.

Maarun tarkoituksena on opettaa naisille, ettei heidän tarvitse enää pelätä.

Hän järjestää pelon maantieteen kurssin, jonne pääsevät vain ne, joilla on ollut pelko-, suru- tai väkivaltakokemuksia (PM 165). Näitä kauhun kokemuksia hän kutsuu abjektiksi.

Abjektikokemuksessa sielun ja ruumiin kahtiajako kyseenalaistuu, eikä ruumis ole enää objekti-ruumis jota mieli tai henki hallitsee. [...] Abjekti on jotain kammottavaa, kuvottavaa, torjuttua, vastenmielistä, vierasta ja järjestystä rikkovaa. (PM 21)

Luennoillaan Maaru korostaa toiminnan syntyvän nimenomaan teoriasta: "Abjektista syntyy atakki" (PM 305). Pelon maantieteen kurssi perustuu käytännön harjoituksiin, joissa fyysisyys, teot ja toiminta ovat keskiössä.

Sisäisen elämänsä rikkaudesta huolimatta Maarut on vaikea nähdä todellisuuteen rinnastettavina inhimillisen oloisina henkilöhahmoina. Romaanin Maaru on oikeastaan olemassa vain luentolehtiön sivuina, luokissa kaikuvina puheina ja tyhjän tietokoneruudun kahinana internetissä. Hän on vain sanoja, äänenpainoja ja aatteita. Hän ei ole kukaan eikä mitään – ainoastaan naamio vaihtuvien nimien, minuuksien ja elinympäristöjen taustalla. Elokuvan Maaru taas kuvataan usein puhumassa televisiossa tai luentosalin jättiscreenien kautta. Tämä tuo hänen persoonaansa lisää etäisyyden ja kaukaisuuden tuntua ja epäinhimillistää hänet kaikessa karismaattisuudessaankin. Äärimmäisen radikaaliutensa ja anarkistisuutensa vuoksi molemmat Maarut voisi tulkita melkein pä käsitteiksi tai feministisen maailmankatsomuksen ruumiillistajiksi. Lisäksi heidän puhetaansa tunteista on usein kylmä ja abstrakti, eikä todellinen kokemus näy heidän puheessaan käyttämiensä käsitteverkostojen läpi. Näiden havaintojen perusteella tulkitseen Maarun hahmon jonkinlaiseksi teosten päähenkilöiden emotionaaliseksi ulottuvuudeksi, jota kohti he kulkevat. Maaru konkretisoi heidän kadonneen tunnemaailmansa ja auttaa ja rohkaisee lähestymään sitä.

Elokuvassa käytetään paljon tarkennuksia osoittamaan kenen näkökulmasta asioita kulloinkin tarkkaillaan. Valikoivaa tarkennusta käytetään usein kahden henkilön kommunikaatitilanteissa, joissa vuoroin kuvataan kummankin henkilön kasvoja ja niille heijastuvia reaktioita. Valon käytöllä on suuri merkitys kohdas- sa, jossa Maaru ja Oili ovat keskellä metsää, ja Oili on juuri saanut kuulla nais-



ten tappaneen miehen. Tällaisessa low key -valaistuksessa kohtaaminen on valaistu tummasävyisesti, ja värit ovat "heikkoja" ja "murtuneita". (Juntunen 1997, 175.) Värisävyt ilmaisevat symbolisesti Oilin mielentilaa. Valon kohdistuminen Oilin kasvoihin näyttää hänen olevan fokalisoinnin kohteena. Maarun kasvot ovat puolestaan lähes kokonaan varjon peittämät. Puiden äärirajat ovat vaivoin nähtävissä, ja valon ja varjon jyrkät vastakohtat ilmaisevat Oilin vahvaa tunteellista reaktiota. Valo siivilöityy useissa muissakin elokuvan kohtauksissa Oilin kasvoihin muiden henkilöahmojen jäädessä varjoon. Näin tapahtuu useimmiten silloin, kun Oili on henkisesti eniten hämmennyksissä ja hauraimmillaan. Valo toimii Oilin haavoittuvaisen sisimmän paljastajana. Se ei anna hänen piiloutua. Valon kasvoja vääristävä vaikutus toimii myös elokuvallisena tehokeinona.

Oilin ja Maarun keskeinen, jopa temaattista merkitystä saava suhde näytettyy elokuvassa myös heidän vastakohtaisia ulkoisia olemuksiaan korostavan analogian kautta. Analogia korostaa vertailtavien asioiden samankaltaisuutta tai kontrastia. Henkilöiden välisessä analogiassa kaksi henkilöä ovat samankaltaisessa tilanteessa, joissa heidän käyttäytymisensä erilaisuus tai samankaltaisuus täsmentää kummankin luonteenpiirteitä. Analogisuus voidaan mainita tai jättää lukijan tai katsojan pääteltäväksi. (Rimmon-Kenan 1991, 90–91.) Elokuvassa Oililla on pitkä vaalea tukka ja hän pukeutuu usein vaaleisiin vaatteisiin, kun Maarulla taas on persoonallisesti leikattu lyhyt tumma tukka ja usein tummia vaatteita. Maaru on aistikas ja tunteisiin vetoava, käyttää puheessaan paljon vahvoja tunnesanoja ja käsitteitä, sekä viestii selkeästi ja vahvasti. Oilin puhe on usein lyhyttä ja toteavaa, ja hän karttaa tunteellisia ilmaisuja.

Naisten välinen kontrasti tulee vahvasti esille sairaalakohtauksessa, jossa Maaru tulee esittämään osanottonsa Oilille. Sairaalan taustalla on vahva high key -valaistus: kaikkialla on vaaleaa ja valoisaa, ja Oili ja Maaru erottuvat selkeästi taustaa vasten. Oililla on vaalea löysä sairaalatakki päällään ja tukka kiinni, kun taas Maarun tukka on auki, ja hänellä on päällään musta kireä puku. Jyrkästä ulkoisesta kontrastista huolimatta heidät samalla rinnastetaan toisiinsa: Maarun tuoman kukkapuskan kääre on Oilin sairaalatakin värinen, ja Oililla on takin alla tumma hupputakki. Niin elokuvassa kuin romaanissakin Maaru toimii päähenkilöiden sisäisten ristiriitojen julkittuajana ja lopulta niiden

hävittäjänä. Elokvassa tulkitsen Oilin tunnemaailman jännitteiden purkautuvan kohtauksessa, jossa hän rakastelee Maarun kanssa. Romaanin lopussa minäkertoja surffaillee netissä, ja etsii sieltä jotakin merkkejä Maarusta, jonka lähelle hän tahtoi päästä edes välillisesti (PM 440). Tämän minäkertojan tunnistuksen läheisyydentarpeestaan tulkitsen merkitsevän minäkertojan pääseen irti ihmis- ja läheisyysdenpeloistaan.

## MIEHET PELON AIHEUTTAJINA

Miehiä kuvataan teoksissa usein vain ulkoisen fokalisaation kautta. Ulkoisessa fokalisaatiossa henkilöhaahmon tietoisuus kuvataan henkilöhaahmon ulkopuolelta. Näemme mitä henkilöhaahmo katsoo hänen ulkopuoleltaan, emmekä tilallisesta asemastaan, josta tietäisimme katseen kohteen. Katsojina joudumme päättämään mitä katsotaan ja miksi. (Branigan 1996, 103.) Romaanissa ja elokvassa miehiä kuvataan samankaltaisesti. Henkilöhaahmot eivät ole samoja (esimerkiksi romaanissa minäkertojan miesystävä on ulkomaalainen ja Oilin suomalainen), mutta esittämisen tapa ja mieshaahmoille annettu merkitys siirtyvät romaanista elokuvaan. Miehet eivät koskaan toimi suodattajina elokvassa tai romaanissa, mutta keskuksen tai kiinnostusfokuksen roolin he saavat usein.

Elokvan miesjoukkoja kuvataan usein laajojen kokokuvien tai kokokuvien kautta, jättämättä sisäisen elämän esittämiselle tilaa. Näissä kokokuvissa ympäristöt ovat henkilöhaahmojen ohella selvästi näkyvillä, eikä ihmiskuvaus ole keskiössä. (Ks. Juntunen 1997, 67.) Miehiä ei myöskään kuvata tarkoin kuvarajauksin, eikä kamera usein tarkennu heihin. Elokvan alun ruumiinnostokohtauksessa miesten päät rajataan kuvan ulkopuolelle, eikä heidän kasvojaan juuri näytetä. Elokvan miehet esitetään usein myös ryhmissä tai heidät jätetään kuvatilassa taustalle tuomatta heidän yksilöllisyyttään esille. Poliisinpuvut, sairaalatakit ja sadevaatteet verhoavat ja liittävät heidät persoonattomaan masaan. Miehiä kuvataan lähes ainoastaan työpaikoillaan, poliisiasemalla, autokouluissa tai sairaalassa, joissa he supistuvat vain virkojensa esittäjiksi.

Miehet ovat usein karikatyyreja, tyyppisiä tai allegorisia henkilöhaahmoja. Allegoristen henkilöhaahmojen erisnimi edustaa luonteenpiirrettä ja rakentuu

yhden piirteen varaan. Nimensä avulla minäkertojan kouluaikainen miesopettaja Mälli esitetään irstauden perikuvaksi, kun hänen ainoana tekonaan mainitaan pikkutyttöjen ahdistelu ja karttakepin tunkeminen housuihin. Karikatyyriissä jokin henkilöahmon piirre on liioiteltu ja muita silmiinpistävämpi. Karikatyyrit ovat usein koomisia. Riikan autokoulunopettaja Rainer Auvisen koomisuutta ja avuttomuutta kuvaa kohta, jossa naiset juottavat hänet humalaan, raiskaavat ja jättävät kaatopaikalle. Kaatopaikka toimii analogiana, jossa Auviseen yhdistetään roskaan liittyviä arvottomuuden ja likaisuuden merkityksiä. Tyypissä silmänpistävän piirteen voi katsoa edustavan kokonaista ihmisryhmää eikä yksittäistä yksilöä. (Rimmon-Kenan 1991, 54–55.) Kirjassa annetaan lyhyitä selostuksia miesten sovinistisista teoista naisia kohtaan, mutta syitä teoille tai miesten näkökulmia ei esitetä. Esimerkiksi romaanin minäkertojan isä kuvataan inhottavan näköisenä sovinistisena rehtorina, joka häiritsee koulunsa tyttöoppilaita seksuaalisin kommentein. Hänen vaimonsa on pitkään haaveillut kukkakaupasta. Isä ostaa kukkakaupan kuitenkin rakastajattarelleen. Minäkertoja muistelee usein öisin kuulleensa äidin epätoivoisen itkun, kun isä ei ole taaskaan tullut yöksi kotiin.

Miesten persoonallisuuden merkityksettömyyttä korostaa myös oikeiden nimien kertomatta jättäminen: naisille he ovat enää vain Avioita, Velipuolia ja Oppilaita. Romaanissa Saaran entinen aviopuoliso kuvataan alkukantaisena Luolamiehenä, joka toimii vain primitiivisten vaistojensa varassa. Näin miehistä tehdään objekteja. Elokuvasa miehille annetaan nimet, mutta niitä ei tuoda avoimesti julki. Katsoja joutuu paikoin keskittymään tarkasti, jotta havaitaisi miesten nimien esittämisen. Toisin on esimerkiksi Oilin kohdalla, kun hänet esitellään heti elokuvan alussa koko nimellä.

Miehet kuvataan usein analogioiden keinoin, ulkonäön, ympäristön ja tekojen kautta. Elokuvan irstas ja sovinistinen autokoulunopettaja Rainer Auvinen on erityisen hyvä esimerkki siitä, miten henkilöahmo voidaan kuvata lähes ainoastaan analogioiden eli hänen tapauksessaan ulkoisen olemuksen, tekojen ja toiminnan kautta. Auvinen saa kerronnan keskuksen roolin kohtauksessa, jossa hän seuraa Riikkaa pimeään metsään. Kyseessä on näkökulmaotos, jossa kamera toimii Auvisen silminä. Vaikka Auvinen saa näkökulman itselleen, pysyy

hän siitä huolimatta pinnallisena henkilöahmona, sillä näkökulmasta huolimatta hänen sisäistä todellisuuttaan ei havainnollisteta. Näkökulmaotoksessa kyse saattaa olla pelkästään visuaalisesta näkökulmasta, eikä sen kautta välttämättä kerrota mitään henkilöahmon sisäisestä tilasta. Sitoutuminen henkilöahmon visuaaliseen näkökulmaan estää henkilön ilmeiden näkemisen ja näin samastumisen häneen. Sisäinen elämä tulee kenties parhaiten esille ilmeiden kautta, joiden näkymisen näkökulmaotos estää. Näin se estää empaattisten reaktioiden syntymisen. (Bacon 2000, 200.)

Näkökulmaotoksessa Auvinen ei toimi kerronnan filterinä, sillä hänen sisäistä elämäänsä ei kuvata. Auvinen on kerronnan keskus, mutta hänen tunteillaan ei ole mitään merkitystä. Kohtaus tapahtuu pimeässä ympäristössä myöhään illalla. Pimeys, kolikko rakennus, sen rautaiset osat ja tiiliseinät luovat pelottavaa tunnelmaa. Samalla ympäristö kuvaa myös Auvisen luonnetta ja hänen aikomustensa pahuutta. Auvisen luihuutta kuvataan myös eleiden ja toiminnan avulla. Poistuessaan bussista hän pälyilee moneen kertaan taakseen varmistaakseen, ettei kukaan seuraa häntä. Hän on ilmeetön ja kohdevalaisun vuoksi hänen silmänsä kiiluvat pimeässä ennen näkökulmaotoksen alkamista. Ympäristön analogiat ja eleiden esittäminen kasvattavat vaikutelmaa Auvisen häijystä luonteesta. Kyseiseen kohtaukseen sisältyvä näkökulmaotos on elokuvan ainoa, ja siksi se saa suuren merkityksen.

Kauhuelokuvissa käytetään juuri tällaisia yksittäisiä näkökulmaotoksia, kun tahdotaan kiinnittyä psykopaatin tai hirviön näkökulmaan ja nähdä hänen uhrinsa kauhistuneet kasvot tai pakenemisyritykset (Bacon 2000, 201). Voisikin ajatella, että *Pelon maantieteessä* Auvisesta pyritään melkein luomaan hirviömäinen epäinhimillinen olento. Hirviömyisyys ei tässä kohtauksessa perustu vain hänen tekoihinsa, vaan se syntyy myös elokuvallisten keinojen avulla. Näkökulmaotos kiistää entistä selkeämmin Auvisen sisäisen elämän merkityksen, kun häntä ei enää kuvata edes ulkoa päin. Auvinen esineellistetään: hän yhtyy kuvaannollisesti kameraan.

Pelon aiheuttajina teoksissa ovat miehet. Niin elokuvassa kuin romaanissakin heidät kuvataan korostetun karikatyyrimaisina ja staattisina. Heidän sisäisiä ajatusmaailmojaan ei laajemmin havainnollisteta, vaan heillä on pääasiallisesti

merkitystä kirjan feministisen ajatusmaailman esille tuojina. Miehet raiskaavat naisia ja alistavat heitä seksistisillä kommentteilla ja henkisellä väkivallalla. Näin heidän toiminnassaan ilmenee yhteiskunnassa vallitseva patriarkaalinen valtarakenne.

Mieshahmojen esityksiä vasten naishahmot näyttäytyvät koko persoonansa syvyydessä. Heitä tarkastellaan elokuvassa ja romaanissa pääasiassa tunteiden ja ideologian lävitse. Tunteet ja ideologiat – raiskaus- ja väkivaltakokemukset sekä niiden synnyttämät feministiset asenteet – synnyttävät toimintaa ja ovat keskeisesti rakentamassa naisten persoonallisuutta. Naiset eivät ole vain tunteidensa subjektiivisia kokijoita, vaan he osoittavat kykenevänsä abstraktiin ajatteluun, käsitteiden muodostamiseen ja omien tunteidensa objektiivisempaan tarkasteluun ja reflektointiin. Miehet joutuvat tunteidensa armoille, mutta heille ei anneta tilaa niiden määrittelyyn.

## PELON ILMAPIIRI JÄÄ

Tulkintani mukaan teosten keskeiset henkilöahmot, romaanin minäkertoja ja elokuvan Oili, ovat sisäisen elämän kuvauksiltaan toistensa kaltaisia. Heidän tunteensa, asenteensa ja motiivinsa ovat samantyyppisiä. Molemmilla on vaikeuksia tunnistaa tunteitaan ja hyväksyä niitä. Naiset ovat kadottaneet yhteyden todellisiin tunteisiinsa ja suhtautuvat muihin ihmisiin älyllisesti. Lopussa he kuitenkin hyväksyvät negatiivisetkin tunteensa ja heidän itsetuntemuksensa kehittyä.

Romaanin minäkertoja on oppinut, että koulussa tärkeintä on tietäminen, tuntemisen kustannuksellakin. Tässä yhteydessä hän esittää keskeisen kysymyksen, jonka pohjalta hän tarkastelee niin itseään kuin yhteiskuntaakin: "Tiedoissa ei saanut olla aukkoja. Mutta entäpä tunteiden aukot?" (PM 52). Lauseessa tiivistyy analyysini keskeinen sisältö: pelon ilmapiiri ja tunteiden käsittely sekä sitä ilmentävä sisäisen elämän esittäminen ovat keskeisiä molemmissa teoksissa. Tunteen aukoilla minäkertoja viittaa nimenomaan negatiivisten tunteiden – kuten pelon, epävarmuuden ja avuttomuuden – opittuun kieltämiseen. Hän kritisoi yhteiskunnan tapaa nähdä ihmiset ensisijaisesti älyllisinä olentoina, jotka ovat oppineet kommunikoimaan toistensa kanssa vain tietojensa ja oppien vä-

lityksellä unohtaen tunnepuolensa kokonaan. Esimerkiksi Oilin elämä ja hänen suhde miesystäväänsä perustuu ennen kaikkea älylliseen kanssakäymiseen ja ammatilliseen vuorovaikutukseen.

Henkilöhahmojen sisäisen elämän esittämisen onnistumisen ohella tärkeä johtopäätökseni on myös se, että romaanin tunnelma ja perussanoma säilyvät. Erityisen mielenkiintoisen tästä havainnosta tekee se, että nämä ovat juuri niitä seikkoja, jotka Barthes määritteli vaikeimmin siirrettäviksi. Pelko tunteena ja taustalla väijyvänä tunnelmana ohjaa teosten ihmisten toimintaa ja sävyttää eri kohtauksia. Keskeiset henkilöhahmot elävät tunteidensa ääri rajoilla, ja ulkomaailma rajoittaa heidän toimintaansa. Elokuvan Maarun mukaan "jokaisella tulisi olla oikeus itse määritellä oman yksityisalueensa rajat, kyky valita mitä on ja mihin kuuluu, sekä valita ettei enää pelkää". Paradoksaalisesti teosten miehet menettävät kaikkinaisen valta-asemansa, ja naiset saavuttavat tämän ennen miehille kuuluneen pelottomuuden oikeuden ja alkavat laajentaa liikkumaitaansa – niin tilallisesti, maailmankatsomuksellisesti kuin emotionaalisestikin.

## VIITTEET

<sup>1</sup> Rimmon-Kenanin ja Chatmanin näkemykset eivät ole täysin yhteneväisiä, mutta molempien tutkijoiden käsitteistöä soveltamalla voidaan kuitenkin kuvata ja analysoida teosten fokalisoitunutta kerrontaa. Kaikkiin fokalisaation teorioihin liittyy ongelmia ja avoimia kysymyksiä, mutta ne ovat kuitenkin sovelluskelpoisia juuri kuvausvoimaisuutensa vuoksi. Genetten, Rimmon-Kenanin ja Chatmanin fokalisaatio- tai näkökulmakäsitteistön tarkempi analyysi ja keskinäinen vertailu vaatisi oman artikkelinsa.

<sup>2</sup> High key -valaistuksessa kohteen voimakas valaiseminen tuottaa valo-varjo-vastakohtan (Juntunen 1997, 175).

<sup>3</sup> Erottelu on kuvaustapa, jossa todellisuudessa lähellä olevia kohteita kuvataan erillisissä otoksissa, jolloin henkilöt voidaan saattaa keskenään läheisempään suhteeseen kuin kuvattuina samassa kuvassa (Juntunen 1997, 30).

<sup>4</sup> Valikoivassa tarkennuksessa pääkohde on tarkennettu ja muut kohteet jäävät epäselviksi (Juntunen 1997, 166).

## LÄHTEET

PM = Kauranen, Anja 1995: *Pelon maantiede*. Helsinki: WSOY.

*Pelon maantiede*, 1999. Ohjaus: Auli Mantila. Tuotanto: Tero Kaukoma. Käsikirjoitus: Auli Mantila (perustuu Anja Kaurasen romaaniin *Pelon maantiede*). Kuvas: Heikki Färm. Musiikki: Hilmar Örn Hilmarsson. Lavastus: Jukka Uusitalo, Tiina Tuovinen. Leikkaus: Kimmo Taavila. Äänisuunnittelu: Ville Penttilä. Valaisu: Ville Penttilä. Päärooleissa: Elsa Saisio, Eija Vilpas, Kaarina Hazard, Maaria Rantanen, Irma Junnila, Anna-Elina Lyytikäinen, Heikki Nousiainen, Johan Stårgard.

Barthes, Roland 1996: *Introduction to the Structural Analysis of the Narrative*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies.

Brannigan, Edward 1996: *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.

Bacon, Henry 2000: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Suom. Maarit Tillman. Helsinki: SKS.

Chatman, Seymour 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Genette, Gerard 1972: *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell.

Giddings, Robert & Selby, Keith & Wensley, Chris 1996: *Screening the Novel. The Theory and Practice of Literary Dramatization*. London: MacMillan.

Juntunen, Max 1997: *Elävän kuvan sanasto. Elokuva-, televisio-, ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet*. Helsinki: Edita.

McFarlane, Brian 1996: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.





*Inari Taipale*

## MERKITYKSELTÄÄN ABSURDI

Kaksitasoanalyysi Kirsi Kunnaksen *Tiitiäisen pippurimyllyn*  
aikuisvastaanoton purkajana

### KAMELEONTTI

Unohda jo värisi! sanoi Kameleontti  
ja punastui  
    ja värisi  
        vihertyi ja tärisi  
ja riemunkirjavaksi suuttui,  
kun maailma taas muuttui.

Mutta yöllä se oli musta  
ja ilman ahdistusta. (Tiitiäisen pippurimylly = TP, 73)

### SAARI

Oli meren keskellä saari  
ja saarella muori ja vaari.

He istuivat iltaisin rannalla  
ja olivat sillä kannalla,  
ettei puhuta illasta  
puhumattakaan sillasta (TP, 25)

Onko kaikki lastenkirjallisuuden nimissä kirjoitettu kirjallisuus ainoastaan tai edes ensisijaisesti lapsilukijoille kirjoitettua? Kansansadut olivat alkuperäisinä suullisina versioina aikuisten seksiä ja väkivaltaa tihkuvaa sensaatioviihdettä.

Vasta 1800-luvulle tultaessa satuja alettiin muokata lastenversioiksi alettaessa ymmärtää lapsuuden erityislaatu. (Saukkola 1997–1998, 9–12.) Nykyinen käsitys lapsuudesta sekä lapsen ja aikuisen psyyken eroista eroaa merkittävästi suullisen perinteen ajoista. Raja lasten- ja aikuistenkirjallisuuden välillä on kuitenkin nykyäänkin häilyvä, erityisesti jos lähtökohtana pidetään sitä, kenelle lastenkirjallisuudeksi nimetty teos on osoitettu.

Zohar Shavit (1986, 94) erottelee kanonisoidun ja populaarin lastenkirjallisuuden sillä perusteella, että vain jälkimmäinen on lapsille kirjoitettua. Arvostettu lastenkirjallisuus on vain virallisesti lapsille kohdistettua ja todellisuudessa aikuisille kirjoitettua kirjallisuutta, jossa lapselle jätetään vain *pseudo-lukijan* status. Samankaltaista näkemystä edustaa Saukkolan (1997–1998, 46) mukaan myös Julia Briggs, jonka mukaan aikuiset kirjoittavat lastenkirjoja toisille aikuisille, koska aikuiset tekevät ostopäätöksen kirjasta ja heillä on rahat se ostaa. Barbara Wall (1994, 2) toteaa, että koska jo pienten lasten kuvakirjoista on luettavissa ironiaa, lastenkirjallisuutta määrittää lähinnä kerrontatapa ja se, kenelle kerrotaan, ei niinkään se mitä kerrotaan.

Entä loruiluun ja järjettömyyksiin perustuva nonsense? Onko siihenkin kirjoitettu aikuisten taso? Viktoriaanisen ajan Englannissa – jonne nonsensin synty useimmiten paikannetaan – nonsense toimi arvostettuna kulttuurisesti vapauttavana ilmiönä sekä lastenkirjallisuuden että aikuistenkirjallisuuden piirissä (Katajamäki 2004, 156–157). Nonsensea on myös kirjoitettu nimenomaan aikuislukijoille.<sup>1</sup> Lastenkirjailijatkin ovat ottaneet kantaa aikuislukijoille kirjoittamiseen. C. S. Lewis on todennut lastenkirjallisuuden olevan itselleen ainoastaan ideaalein väylä tuoda esiin omia näkemyksiään (Saukkola 2001, 65–66). Kirsi Kunnas sanoo kirjoittavansa aikuiselle, aikuisessa olevalle lapselle, ja jatkaa:

Tietysti kirjoitan myös lapsille. Lapsi nauttii sanoista, sanamagia elää hanesä, hassut onomatopoeettiset ja omatekoiset sanat tehoavat lapseen ja kiihdyttävät mielikuvitusta. Mutta niillä täytyy olla jokin muukin tehtävä runossa. [...] tarvitaan myös aikuisen syvempää kokemis- ja ymmärtämistapaa, jotta yhteisestä lukokokemuksesta tulisi monipuolisempi, rikkaampi, inhimillisesti koskettava, siksi lastenkirjallisuudessa tulisi olla myös aikuista kiinnostava taso. (Kunnas 1980, 217–218.)

Lastenkirjallisuus voi tarjota myös aikuislukijalle jotain, mutta mitä tämä jokin sitten on? Mitä tapahtuu, kun aikuinen saa luettavakseen ensisijassa lapsille kirjoitetun nonsenserunon ilman, että hän tietää runon olevan lastenlyriikkaa? Tähän ongelmaan lähdin hakemaan vastausta luettamalla neljällekymmenelleviiden aikuiselle Kirsi Kunnaksen *Tiittäisen pippurimylystä* (1991) valitsemani viisi runoa ja kysymällä heiltä mistä runoissa on heidän mielestään kysymys. Ensimmäisestä taulukosta, *Vastaanottajat lukuina*, näkyvät vastaanottajaryhmät, vastaanottajien ikä- ja sukupuolijakauma sekä kunkin ryhmän osallistumisaktiivisuus.

Taulukko 1. Vastaanottajat lukuina

	lukiolaiset		kirjallisuuden opiskelijat		kirjallisuuspiiriläiset	
	nainen	mies	nainen	mies	nainen	mies
ikä						
alle 18	14	4	-	-	-	-
18 – 25	-	-	13	3	-	-
26 – 40	-	-	5	-	-	-
41 – 50	-	-	-	-	-	-
yli 50	-	-	-	-	6	-
sukupuolijakauma (%)	78	22	86	14	100	-
vastaus-%	100		87,5		46	

Lukijoiden vastauksia siteeratessani ja niihin viitattessani käytän koodia, josta käyvät ilmi vastaanottajaryhmä (L = lukiolainen, O = kirjallisuuden opiskelija ja P = kirjallisuuspiiriläinen), sukupuoli (N = nainen, M = mies) ja ryhmäkohtainen järjestysnumero. Esimerkiksi LN6 on lukiolaistyyttö ja kuudes kyseisen ryhmän vastaajista.

Tämä artikkeli pohjautuu pääosin tutkimusseminaariesitelmääni, jonka pohjalta olen jatkanut ja syventänyt työtäni pro gradu -tutkielman vaatimuksia silmälläpitäen. Analyysimetodina työssäni hyödynnän Els Andringan 1990 esittelemää kaksitasoanalyysia. Hollantilainen kirjallisuudentutkija Andringa on kiinnostunut kirjallisuuden opetuksen ja kirjallisen kompetenssin kehittymisen kysymyk-

sistä. Andringa on pyrkinyt kaksitasoanalyysin keinoin mahdollistamaan pääsyn kiinni tulkintaprosessiin. Reseptiotutkimusta on kritisoitu juuri siitä, että se ei tavoita itse vastaanottoa vaan ainoastaan vastaanoton representaation (Koskela & Rojola 1997/2000, 112–113). Taustalla Andringalla on ajatus siitä, että kirjallisuudesta puhumisen konventiot omaksutaan jo varhaislapsuudessa samanaikaisesti, kun kirjallisuutta opitaan lukemaan ja tulkitsemaan. Kirjallisuuden tulkinta ja kirjallisuudesta puhuminen ovat siis yhteen kietoutuneita, eikä niitä normaalisti ole mahdollista erottaa toisistaan.

Kaksitasoanalyysi on metodi, jolla tulkinnan taso erotetaan keinotekoisesti puhettavan tasosta (Andringa 1990, 233–234). Tarkastelun kohteena on yhtäältä se, mitä tulkitaan ja toisaalta se, miten tulkintaa representoidaan. Erottelun avulla analyysin on tarkoitus tuoda esiin reseptiopuheesta (tai -kirjoituksesta) piirteitä, jotka muutoin jäisivät huomaamatta. Urpo Kovala (1996, 208–234) on käyttänyt kaksitasoanalyysia lukijoiden Rosa Liksomien ”Me menttiin naimisiin marraskuun neljästoista” -novellista tekemien luentojen analyysiin. Tässä artikkelissa esittelen kaksitasoanalyysia, sen vahvuuksia ja heikkouksia, ”Saari”- ja ”Kameleontti”-runoja koskevien luentojen avulla.

## KAKSITASOANALYYSIN PERIAATE

Kaksitasoanalyysi perustuu puhe- ja tulkintatavan tasojen keinotekoiselle erottamiselle toisistaan. Omassa työssäni toteutin tämän siten, että rakensin analyysimallin, jossa puhettavan strategioita on kuusi (*emotiivisuus, evaluaatio, meta-kommentti, neuvottelu, puhuttelu ja referointi*) ja tulkintatavan strategioita kymmenen (*arvottaminen, inferenssi, kuvailu, laajennus, luonnehdinta, tiivistys, täydentäminen sekä kontekstualisointi todellisuuteen, omaan elämään tai toisiin teksteihin*). Koska käyttämäni malli on rakennettu vuoropuheluna aineiston kanssa, poikkeaa se määrättyiltä osin Andringan (1990) ja Kovalan (1996) esittelmistä kaksitasoanalyysin malleista. Esittelen strategioita ja palaan eroihin omani, Andringan ja Kovalan mallien välillä tuonnempana.

Analyysityön toteutin lukemalla lukijoiden vastauksia runoihin merkiten vastauslomakkeeseen havaitsemani puhe- tai tulkintatavan strategian koodilla

ja alleviivaten reseptitekstistä kohdan, jossa strategiaa oli käytetty. "Jotta vältettäisiin hetkellisten luokittelujen mielivaltaisuus analyysi on suoritettu kolmesti noin kahden viikon väliajoin", Andringa kuvaa työskentelyään (Andringa 1990, 244, suom. I. T.). Itse arvioin lukeneeni reseptitekstit analyysimallin konstruoinnin ja itse analyysin yhteydessä neljästä viiteen kertaan, osittain jopa useammin. Jäsentäessäni aineistoa teemoittain tutkimusseminaarityötäni varten palasin uudestaan myös luokittelemini strategioihin. Edelleen itse kirjoitustyön aikana jouduin pohtimaan luokitteluani niin yksittäisiä esimerkkivastauksia valikoidessani kuin myös esiin nousevia ongelmia työstäessäni. "Kameleontti"-runon analyysit tein noin kuukauden intensiivisessä rupeamassa, mutta "Saari"-runon ensimmäisten ja viimeisten luentojen väliin jäi kolmen kuukauden tauko.

Toteuttamani kaksitasoanalyysimalli eroaa Andringan ja Kovalan malleista paitsi yksittäisten kategorioiden – tässä strategioiden – tasolla, myös siinä, että oma mallini on Andringan ja Kovalan vastaavasta poiketen ainoastaan yksivaiheinen. Andringan ja Kovalan malleissa ensimmäisessä vaiheessa kukin yksittäinen reseptiteksti analysoidaan mahdollisimman tarkasti pyrkien kuvaamaan sen erityislaatu. Toisessa vaiheessa analyysia nämä yksittäiset kuvaukset typistetään yhden tai muutaman kategorian nimeämiksi joukoiksi. Oma kaksitasoanalyysin sovellukseni perustuu pelkästään analyysin ensimmäiseen vaiheeseen. Toisin sanoen en pyri selvittämään, millainen lukija esimerkiksi kirjallisuudenopiskelija on, vaan haluan saada selville, millaisia lukijoita opiskelijoiden joukossa on.

Kysymykseen, kuten myös tutkimuskysymykseen, sisältyy presuppositioita, jotka muovaavat vastausta (Leppänen 1996, 87–88). Jos haluaisin tutkia mitä eroja lukiolaisten ja opiskelijoiden vastaamisen tavassa on, olisi kaksivaiheinen analyysi mielekäs tapa edetä ja esittää saavutetut tulokset.<sup>2</sup> Muotoilin tutkimusongelmani kuitenkin epämääräisemmäksi eli lähdin kysymään mitä kaikkea lasten nonsenserunojen ja aikuislukijoiden yhdistelmä voi tuoda esiin, koska uskoin saavani siten enemmän irti aineistosta. Kovalan mukaan kaksitasoanalyysin tulisi pyrkiä kuvaamaan aineistoa "sen omilla ehdoilla sekä hienojakoisen, reseption ja verbalisaation prosesseja erittelevän analyysin avulla." (Kovala 1996, 209.) Tässä kaksivaiheinen kaksitasoanalyysi epäonnistuu. On selvää,

että jonkinlainen luokittelu vertailun ja tulosten saavuttamisen vuoksi on tarpeen, mutta se voidaan tehdä myös aineiston "omilla ehdoilla".

## KARMIVAA LASTENLALLATUSTA

Sekä Andringan (1990, 234) ja Kovalan (1996, 257)<sup>3</sup> käyttämässä kyselyissä että myös omassani lukijoilta tiedusteltiin, pitivätkö he tarkastelun kohteena olevasta kaunokirjallisesta tekstistä. Puhetavan strategioista *evaluaatiota* eli arvostelmien esittämistä esiintyi lähinnä juuri pitämistä koskevan kysymyksen vastauksissa. Andringa (1990, 237) on lukenut myönteisen tai kielteisen reaktion pohjatekstiin evaluaation strategiaksi, ja pitämisen tai pitämättä olemisen perustelut hän luokittelee argumentoinnin strategiaksi. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että ollakseen käyttämättä puhetapanaan evaluaatiota täytyy vastaanottajan vaieta kokonaan. Omassa analyysimallissani evaluaatioksi lasketaan vain ne myönteiset tai kielteiset runoa koskevat kommentit, joissa lukija on esittänyt selviä perusteluja mielipiteelleen. Molempien runojen, "Saaren" ja "Kameleontin", reseptioissa evaluaatiota esiintyi suurimmassa osassa vastauksia, eikä ryhmien välille syntynyt merkittäviä eroja.

Myönteisten arvioiden perustelut olivat moninaisia, esimerkkinä tästä esitän muutamia "Kameleontti"-runosta poliittisen horjuvuuden teeman tulkinneiden opiskelijoiden kommentteja. Kaksi heistä arvosti runon kieltä ja ilmaisutapaa. "Pidän runoilijan tavasta käyttää kieltä ja satumaisesta eläinsymboliikasta." (ON16.) ON12 kertoi pitäneensä runossa olleista "kulttuurisesti painottuneista" sanoista, jotka auttavat runon tulkinnassa. Kolme vastaajista (OM1, ON17 ja ON12) mainitsi pitämisensä syyksi runon säkeistöjen välisen, rytmin luoman kontrastin. "Se [runosta pitäminen, I. T.] johtuu mahdollisesti tunnelman muutoksesta. Tässä runossa hälinä loppuu edes hetkeksi, tunnelma rauhoittuu." (ON12.) Kaikista kyselyn vastaajista ainoastaan kaksi tunnisti kirjoittajan Kirsi Kunnakseksi. Viisi lukijaa arveli runojen olevan Kunnaksen kädenjälkeä tai muistuttavan sitä. Kaksi oletti runojen olevan lastenlyriikkaa ja kaksi arveli niiden olevan naisen kirjoittamia. Myös Lauri Viitaa ja M. A. Nummista veikattiin runojen kirjoittajaksi.

Tarja-Liisa Hypén (1999, 12) toteaa *yleisen kirjailijamielikuvan* olevan kaikkien vastaanottajien tiettyä ajankohtana jakama käsitys kirjailijasta ja hänen tuotannostaan. Yleensä kanonisoituihin kirjailijoihin liittyvä yleinen kirjailijamielikuva voi myös ehkäistä teosten vastaanoton. Teosta ei lueta tai ennakoasenne esittää lukijan ja teoksen välisen kommunikaation. Koska en halunnut lukijoiden ennakoasenteiden vaikuttavan runojen vastaanottoon, ei kyselyyn vastanneille kerrottu tekijän nimeä etukäteen. Oletin lukijoiden suhtautuvan alentuvasti lastenlyriikkaan ja osuin oikeaan. Runoa kielteisesti arvioineiden vastaajien keskuudessa käytetyimmät perusteet olivat runon lapsellisuus ja loppusointuisuus, ja monissa evaluoinneissa nämä kaksi liittyivät kiinteästi toisiinsa. "Taas näitä syvällisiä asioita lastenlallatukseksi naamioituna. Karmivaa..." (ON13.) "[...] ei erityisemmin sytyttänyt. En pidä tämänytyylisistä runoista. Lapsille sopiva kyllä." (ON18.) Lukijoiden voidaan ajatella suhtautuvan ylipäätään kielteisesti tai välinpitämättömästi riimillisyyteen ja lastenlyriikkaan, mutta ilmiötä on mahdollista tarkastella myös toisesta näkökulmasta.

Nonsenseruno on periaatteessa merkitykseltään tyhjä. Michael Riffaterren (1978/1984, 2 & 140) mukaan nonsenselyriikassa semanttinen ratkaisemattomuus tuotetaan sekoittamisen avulla. Riimeillä, kielellä leikkimisellä ja sanoja sekoittamalla nonsenselyriikka peittää merkityksellisyytensä sijaan merkityksettomyytensä. "Kun runon merkitys perustuu sen semanttiselle tyhjyydelle, [...] sanojen takana ei ole muuta kuin lisää sanoja." (Mt., 141, suom. I. T.) Tällöin runossa ainoa merkityksellinen on sen muoto, kielipelit ja riimit. Wim Tigges (1988, 55) puolestaan toteaa nonsensin perustuvan tekniikoille, joiden tarkoituksena on säilyttää tekstin merkityksen ja merkityksen poissaolon ratkaisematon jännite. Riimittely ja äänteellinen sointuisuus synnyttävät vaikutelman, jossa "nonsensesäkeessä muoto määrittää sisältöä sen sijaan, että olisi sisällöllä alisteinen". (Mt., 59, suom. I. T.)

Sekä "Saaressa" että "Kameleontissa" riimit ja äänteellinen sointuisuus ovat keskeisiä – joskaan ei ainoita – nonsense-tekniikoita. Jotkin kyselyn vastaajista olivat tavoittaneet runon nonsenseluonteen ja sen, miten nonsense toimii: "Vaikka riimitys on määrännyt 'sanoman' on mukana myös viesti." (PN5.) "Runo on täysin absurdi merkityksellisesti, vaan sen arvo on mielestäni enemmän

tunnelmassa tai sanojen merkityksessä tai rytmisissä.” (OM15.) Esimerkit on poimittu ”Saaren” reseptioista. Riimillisuus runosta pitämättömyyden perusteena voi liittyä myös runon nonsensisuuteen – merkityksen ja merkityksettömyyden leikkiin – joka ei kiellä lukijaa tulkitsemasta runoa, mutta ei myöskään anna tulkintaan avaimia. (Tigges 1988, 59.) Toisin sanoen nonsensin pyrkimys ratkaisemattomuuteen on ärsyttänyt lukijoita, ja he ovat paikantaneet antipatiansa runon loppusointuisuuteen.

Tarkasteltaessa taulukkoa 2. Vastaajien reaktiot ”Saari” ja ”Kameleontti” runoihin huomataan opiskelijoiden pitäneen enemmän ”Kameleontista” ja piiriläisten puolestaan ”Saaresta”.

Taulukko 2. Vastaajien reaktiot ”Saari” ja ”Kameleontti” runoihin

	lukiolaiset			opiskelijat*			piiriläiset			yhteensä		
	piti	ei	eos	piti	ei	eos	piti	ei	eos	piti	ei	eos
”Saari”	12	3	3	7	8	5	5	-	1	24	11	9
”Kameleontti”	13	1	4	11	2	7	3	2	1	31	5	11
Yhteensä	25	4	7	18	10	12	8	2	2	55	16	20

\* ON8 ei vastannut ”Kameleontti”-runoon. ON21 ei vastannut ”Saari”-runoon.

Kiinnostavinta vastaajien reaktioissa on ei osaa sanoa -tyyppisten vastausten (= eos) määrä. Kirjallisuudesta puhumisen tapoihin näyttäisi Sirpa Leppäsen (1996, 89-91) mukaan kuuluvan epäpersoonallisuus, joka tulee ilmi muun muassa lukijan itseensä viittaamisen välttämisenä ja muodollisuutena, ja jota luokkahuonetilanne sekä opettaja-auktorioteetti vahvistavat. Täten lukiolaiset saattoivat kokea runosta pitämättömyyden olevan väärä vastaus kysymykseen, ja kiersivät kysymyksen vastaamalla muun muassa seuraavasti: ”Runo oli melko hyvä, ehkä hieman tylsä ja yksinkertainen mutta ihan mukava.” (LN11.) On mahdollista ajatella myös kirjallisuudenopiskelijoiden vastaavan siten, kuin he olettavat, että heidän pitäisi vastata. En pidä tätä kuitenkaan todennäköisenä selityksenä. Yksinkertaisempi ja siksi parempi selitys on se, että vastaajat ovat sekoittaneet kaksi eri asiaa – pitämisen ja arvostamisen – toisiinsa.



Pidin ja en. Runon tulkinta ei ollut helppoa ja toisaalta runo jätti myös kysymyksiä ilmaan: Olivatko he onnettomia? Mitä parille tapahtui? Miksi he olivat yksin? Mikä silta oli ja miksei siitä voinut puhua? Sekä tulkinnan vaikeus että kysymykset olivat sekä hyvä että huono asia. (ON4.)

Vastauksesta käy ilmi, että hän ei pitänyt runosta, koska liian moni seikka runossa jäi hänelle avoimeksi. Opiskelija kuitenkin tietää, että kaunokirjallista tekstiä arvostetaan usein juuri sen kompleksisuuden ja monikerroksisuuden vuoksi ja arvostaa runossa juuri niitä piirteitä, joista ei pidä.

## PÄÄTTELYÄ JA EPÄTIETOISUUTTA

*Inferenssi* tulkintatavan strategiana kuvaa vastaajan pyrkimystä merkityksellistää tekstin piirteitä ja elementtejä. Urpo Kovala käsittelee artikkelissaan ”Inferenssi ja tulkinta” (2000) päättelyn prosesseja ja inferenssiteorioita. Hänen mukaansa inferenssin käsite tarjoaa uskottavan selityksen tekstin monimerkityksellisyydelle, joka on lukijan tekstin ulkoisten ja tekstin sisältämien tietojen avulla tekemää päättelyä ja yhdistelemistä. Inferenssi eli päättely perustuu paitsi tekstin merkityksellisten piirteiden ja kontekstien valinnalle, myös toisten hylkäämiselle. (Mt., 196–197.) Kuinka inferenssi vastauksissa sitten ilmenee, käy ilmi ”Saaren” pysähtyneisyyttä merkitseväksi tulkinneen opiskelijan vastauksesta:

*Koska saari on keskellä merta, syntyy kuva siitä, että mummo ja vaari ovat totaalisen eristyksissä. Viittaus siltaan antaa kuitenkin ymmärtää, että saarelta olisi mahdollista päästä ”ihmisten ilmoille”. Vanha pariskunta on kuitenkin niin tottunut asioiden nykyiseen tilaan, että ajatuskin sillasta tuntuu mahdottomalta. (ON16, kurs. I. T.)*

Inferenssiä esiintyi ”Kameleontin” vastaanotossa suhteellisen vähän. Opiskelijoiden ja lukiolaisten vastauksista sitä oli luettavissa vajaasta kahdestakymmenestä prosentista. ”Saarta” koskevilla vastauksissa inferenssiä esiintyi lukiolaisilla 22 ja opiskelijoilla 38 prosentissa luentoja. Kirjallisuuspiiriläiset eivät käyttäneet inferenssiä tulkintatavan strategianaan lainkaan.

*Neuvottelu* on puhettavan strategia, joka kuvaa lukijan epävarmuutta ja

horjuvuutta oman tulkintansa suhteen ja ilmenee ehdollisuutta tai vaihtoehtoisuutta kuvaavissa ilmauksissa:

Runon pariskunnalla on *ilmeisesti jonkin näköinen* ongelma tai tilanne, josta ei puhuta yhteisymmärryksessä. *Kyse voisi olla* myös vanhasta parista, jolla ei enää ole mitään tekemistä tai yhteistä. He vain istuvat hiljaa iltaisin. (ON5, kurs. I. T.)

Puhumattakaan sillasta: *ehkä* näkemys toivottomasta tilanteesta ei uskota ratkaisumahdollisuuteen. (PN6, kurs. I. T.)

Kovalan tai Andringan analyysimalleissa ei kummassakaan ole neuvottelua vastaavaa kategoriaa. Andringa (1990, 238) luokittelee samankaltaisia vastaanoton piirteitä *metakommentin* strategiaan kuuluviksi. Aineistossa neuvottelua esiintyi kuitenkin 30-40 prosentissa opiskelijoiden ja lukiolaisten vastauksista. Piiriläisistä vain edellä siteerattu PN6 käytti ”Saari” runoon vastatessaan neuvottelua puhettavan strategiaanaan. Piiriläisille ominaiseen puhe- ja tulkintatapaan palaan myöhemmin.

Kiinnostava, joskin selittämättömäksi jäänyt, poikkeus inferenssin ja neuvottelun esiintymisestä vastauksissa löytyy ”Saaren” pysähtyneisyyttä merkitseväksi tulkinneiden opiskelijoiden vastaanotosta. Mainittakoon, että valtaosa pysähtyneisyyden teeman tulkinneista oli opiskelijoita. Neuvottelua strategiaanaan kyseisestä ryhmästä käytti 71 prosenttia ja inferenssiä jopa 86 prosenttia. Vaikka vastaaja käyttäisi inferenssiä tulkintastrategianaan, ei hänen puhettavaan ole välttämättä luettavissa lainkaan neuvottelua. Samalla tavoin on myös mahdollista käyttää neuvottelua puhettavan strategiaan ilman, että tulkintatavassa on jälkeäkään inferenssiä. Vaikka neuvottelu ja inferenssi eivät edellytä toisiaan, eivätkä ole keskenään yhdenmukaisia, ne korreloivat useimmissa aineiston vastauksissa. Tyydyttävää ratkaisua siihen, miksi juuri pysähtyneisyyttä tulkinneiden opiskelijoiden vastauksissa inferenssiä ja neuvottelua ilmeni runsaasti, ei aineisto pysty tarjoamaan. Tuntuu mielekkäältä lähteä kysymään, mihin runon motiiveihin vastaajat ovat tulkintansa perustaneet ja löytyykö motiiveista vihje ongelman ratkaisuksi.

Motiivit ovat konkreettisia tekstin elementtejä, sanastoon tai muotoon liittyviä piirteitä, joista lukija abstrahoi teeman (Suomela 2001, 144–145). Etsittäessä

ratkaisua pysähtyneisyyden "Saaresta" tulkinneiden opiskelijoiden runsaaseen päättelyn ja neuvottelun strategioiden käyttöön lupaavimmalta vaikuttaisi runon toisen säkeistön aukkoisuus. Mikä on ilta, josta ei puhuta? Entä silta? Puhutaanko jostain muusta? Onko sillasta puhuminen ehto puhumiselle ylipäätään? Onko siltaakin suurempia tabuja? Miksi ei puhuta? Kuitenkin ilta ja silta olivat keskeisimmät motiivit, joihin viittasivat niin pysähtyneisyyttä kuin muitakin teemoja tulkinneet vastaajat. Outi Alanko (2001, 225) ja Robert C. Holub (1985, 92) määrittelevät Wolfgang Iserin ajatteluun perustuen tekstin aukon olevan jotain sellaista, jolla kirjailija tai teksti ohjallevat lukijan tulkintaa. Itse taas näen tekstin aukon olevan kohta, jossa yhtäältä lukijan tulkinnanvapaus on laajimmillaan ja toisaalta hänet on myös pakotettu tulkitsemaan. Myöskään vastauksissa esiintyvistä kontekstualisoinnista ei ollut ratkaisuksi inferenssin ja neuvottelun runsaalle esiintymiselle kyseisen ryhmän vastauksissa "Saari"-runoon.

## KAUPUNGIN MAINOSVALOT JA PARATIISISAAREN RAUHA

"Kameleontti"-runon tulkinnoista suurimman ryhmän muodostivat runon ympäristön aiheuttamien paineiden merkityksen abstrahoineet viisitoista vastaajaa. Runon piirteistä he olivat kiinnittäneet huomiota muita vastaajia enemmän säkeistöjen väliseen rytmin muutokseen: "Viimeiset kaksi riviä tuntuivat rauhoittavan koko runon." (ON9.) "Siinä oli hyvä rytmi ja mukava ja yllättävä erilleen laitettu 2 rivin lopetus." (ON11.) Myös *todellisuuteen kontekstualisointia* esiintyi kyseisen ryhmän vastauksissa runsaasti. Lukijat olivat kontekstualisoineet "Kameleontin" nyky-yhteiskunnan stressaavaan ja hektiseen, ihmiseltä sopeutumista vaativaan elämään. Varsin suoraviivaisen, mutta osuvan ja oivaltavan tulkinnan runosta ilmaisee lukiolaistytö: "Kameleontti on ihminen suurkaupungin värikkäiden mainostaulujen keskellä. Yöllä hän saa rauhan kaikelta tältä." (LN6.) Laaja-alaisimman ja yksityiskohtaisimman kontekstualisoinnin runosta tekee naisopiskelija:

[...] hälinä, joka lakkaa vain hetkeksi ja joka liittyy jatkuvaan maailman muuttumiseen ja siihen liittyvään itsen muuttamisen vaatimukseen tuntuu voimakkaalta kritiikiltä luotuja tarpeita (muotitrendit, ajan hermolla pysyminen), kuluttamista ja kauneusihanteitakin kohtaan. (ON12.)

“Kameleontti”-runon reseptiot eivät sisällä *omaan elämään kontekstualisointia*. “Saaren” oman kokemushistoriansa kautta merkityksellistäneitä oli noin 15 prosenttia vastaajista, eikä vastaajaryhmien välillä ole merkittäviä eroja. “[...] tiedän muutaman tuollaisen vanhemman parin, jotka tietävät toistensa ajatuksista ja arvoista loppujen lopuksi hyvin vähän, eivätkä silti kysy. (LN17.) “Minulla on mieheni kanssa juuri tällainen paratiisisaari.” (PN5.) Analyysityössä olen tarkastellut kutakin vastausta itsenäisenä yksikkönä, ja vastauksista lukemani vastaanottoa kuvaavat puhe- ja tulkintatavan strategiat ovat aina eksplisiittiseen lukijan lausumaan perustuvia, ja ovat aineistosta kenen tahansa luettavissa. Toisin sanoen en ole reseptiotekstejä luokitelllessani lukenut mitään rivien välistä. Kuitenkin tarkastellessani “Saaren” vastaanottoa jäsentäen luennat tematisointien perusteella joukkoihin havaitsin kiinnostavan jakauman. Valtaosalle lukiolaista “Saari” merkitsi harmonista parisuhdetta ja opiskelijoiden keskuudessa suosituimmaksi tematisoinniksi valikoitui pysähtyneisyys. Tiivistäen voidaan sanoa lukiolaisten pääasiallisesti näkevän runossa tilanteen, jossa sanoja ei tarvita ja opiskelijoiden vastaavasti tilanteen, jossa sanoistakin on tullut voimatomia purkamaan tilanteen patoutuneisuutta. Kun otetaan huomioon, että vastauksissa lähes poikkeuksetta runon toimijat oli tulkittu iäkkääksi pariskunnaksi, herää kysymys miksi opiskelijat näkevät suhteen lukiolaisia selvästi kielteisempänä?

Ongelmaa on tässä mielekästä – edellä esitetystä poiketen – tarkastella implisiittisen eli rivien välistä luettavan omaan elämään kontekstualisoinnin avulla. Mitä voidaan päätellä opiskelijoiden ja lukiolaisten suhteesta omiin isovanhempiinsa? Isoäitikirjassaan Vappu Taipale toteaa: “Kokonaisuudessaan neljä viidestä isoäidistä ja isoisästä elää ja asuu yhdessä, joka viides isoäiti on eronnut. Näyttää siltä, että avioeroisuus myös isovanhempien joukossa lisääntyy, sillä pienten lasten isovanhemmat ovat useammin eronneet kuin teini-ikäisten lasten isovanhemmat.” (Taipale 2002, 92.) 1930-luvulla syntyneet kuuluvat vielä ikäluokkaan, jossa avioerot ovat harvinaisia ja näin ollen lukiolaisten ja myös opiskelijoiden isovanhemmat ovat todennäköisesti yhä yhdessä, mikäli heistä molemmat ovat elossa. “Saaren” muori ja vaari assosioituvat helpommin omiin isovanhempiin pariskuntana, mikäli molemmat isovanhemmista ovat yhä

elossa. Opiskelijoiden kohdalla omat vanhemmat saattavat edustaa mummoja ja vaareja konkreettisesti tai suvun vanhimpana elossa olevana sukupolvena. Opiskelijoiden vanhemmat edustavat todennäköisimmin 1950-luvulla syntyntyttä ikäluokkaa, jonka keskuudessa avioerot (tai avoerot) ovat huomattavasti yleisempiä.

Lukiolaisvastaajien näkökulmasta parisuhteet voivat jatkua aina toisen osapuolen kuolemaan saakka, ja säilyä tai pikemminkin hioutua harmoniseksi kumppanuudeksi, jossa sanoja ei enää tarvita. Ikääntymiseen liittyvä yleiskunnon huononeminen ja sairaudet ovat yleisempiä opiskelijoiden iäkkäämmillä isovanhemmillä. Idealisoitua kuvaa vanhuuden harmoniasta karsii palvelutalossa nukkea sylissään heijaava isoäiti ja vaippoihin puettu isoisä. Katarina Eskola (1996, 71) päätyi tutkiessaan lukijoiden Rosa Liksomien kertomuksen reseptioita sukupolvittain tulokseen, jonka mukaan parisuhteeseen konservatiivisimmin ja idealistisimmin suhtautuivat nuorimmat vastaanottajista eli lukiolaiset. Lukiolaisten valtaosin myönteistä tulkintaa "Saari"-runosta ja sen toimijoiden harmonisesta parisuhteesta voidaan täten pitää paitsi myönteisen isovanhempi-lastenlapsi -suhteen myös nuoruuteen olennaisesti liittyvän idealismin seurauksena.

## TULI MIELEEN MUTTA VAIKUTTIKO TULKINTAAN?

Edellisessä luvussa käsitellyt todellisuuteen ja omaan elämään kontekstualisointi sekä seuraavaksi esille otettava toisiin teksteihin kontekstualisointi ovat Andringan kaksitasoanalyysissä sekä omassa mallissani tulkintatavan strategioita. Kovalta puolestaan on luokitellut kolme mainittua kontekstualisoinnin tapaa puhe-tavan strategioiksi. Tämä tarkoittaa sitä, että itse näen kontekstualisoinnin olevan tekstin motiivien ohella tulkinnan perusta. Yhtä vähän kuin on mahdollista perustella tulkinta huomioimatta lainkaan kohteena olevaa tekstiä on mahdollista sulkeistaa itsensä – ja itsen mukanaan tuomat kontekstit – merkityksellistämisestä. Toisin sanoen en aseta kumpaakaan, tekstiä tai lukijaa, toisensa edelle merkityksen muodostamisen perustana. Puhetavan strategiaksi kontekstualisoinnin luokitellessaan Kovalta puolestaan pitää kontekstualisointia ainoastaan keinona tehdä tulkinta lukijalle (tai kuulijalle) havainnolliseksi. Heti alkuun on

syytä huomauttaa, että ymmärrän tekstin käsitteen laajasti kattamaan kaunokirjallisten ja muiden kirjoitettujen tekstien ohella myös kulttuurissa yleistyneet puhutavat ja tiettyjen aihepiirien yhteydessä käytettäville diskursseille ominaiset kivettyneet metaforat.

Toisiin teksteihin kontekstualisointia esiintyi tulkintatavan strategiana yksinomaan "Saari"-runoa koskeissa opiskelijoiden vastauksissa, joskaan niissäkään ei aivan ongelmattomasti, kuten myöhemmin huomataan. "Kameleontissa" toisiin teksteihin kontekstualisointia esiintyi erityisesti poliittisen horjuvuuden runosta tulkinneiden vastauksissa, mutta nämä kontekstualisoinnit on ymmärrettävä Kovalan mallin mukaisesti puhutavan strategioiksi. Poliittisen diskurssin kivettyneitä metaforia edustivat vastaanottajien käyttämät ilmaukset "takinkääntäjät" ja "värien tunnustaminen". Myös vastaajan ON17 käyttämät ilmaukset kuuluvat poliittiseen diskurssiin: "Jokaisen on seisottava joissain joukoissa, jonkun lipun alla, vaikka mieli mitä tekisi." Kyseisissä vastauksissa tulkintaa ei perustella toisiin teksteihin kontekstualisoinneilla, vaan niissä tulkintaa kielenne-tään intertekstuaalisin keinoin. Strategiat ja niiden jäsentäminen hierarkkisesti ylempiin puhe- ja tulkintatavan kategorioihin vaatii vielä pohdintaa ja tarkennusta. Voidaan kuitenkin todeta, että koska runon poliittiseksi tulkinneista kolme neljäsosaa viittasi poliittiseen diskurssiin, näyttäisi politiikasta puhuminen tämän perusteella edellyttävän puhujilta tietynlaista ilmaisun ja kielenkäytön tapaa.

"Saari"-runossa toisiin teksteihin kontekstualisoiminen tulkintatavan strategiana on tyypillinen pysähtyneisyyden teeman abstrahoineille vastaanottajille. Huomattakoon, että valtaosa opiskelijavastaajista oli tulkinnut "Saaren" merkittämään pysähtyneisyyttä parisuhteessa. ON20 puhui ehdollistuneensa mieltämään sillan kontaktin merkityksessä Simon & Garfunkelin levytyksen "Bridge over troubled water" vuoksi, ja ON2 ja ON16 assosioivat runon "Vaarilla on saari" -lastenlauluun. ON20:n vastauksen kohdalla sillan symboloima kontakti ja sen perusteleminen toisen tekstin pohjalta on selvästi kontekstualisointia. Entä sitten opiskelijat, jotka ilmoittivat "Saaresta" tulleen heille mieleen lastenlaulu? Onko näissä vastauksissa kysymys kontekstualisoinnista? ON2 kysyy "Onko runon pohjana kenties lastenlaulu 'Vaarilla on saari'?" ja ON16 kertoo pitäneensä runosta juuri siksi, että se toi hänen mieleensä mainitun lastenlaulun.

Kummassakaan vastauksessa ei kuitenkaan kyseistä lastenlaulua ja esimerkiksi saari-sanan symbolisuutta yhdistetä toisiinsa millään tasolla. Toisin sanoen ”Vaarilla on saari” ei näyttäisi olevan peruste runon elementtien tai kokonaismerkityksen tulkinnalle, ja kuitenkin vastaajat kokivat kyseisen lastenlaulun olevan mainitsemisen arvoinen seikka ”Saari”-runon kysymyksiin vastatessaan.

Kaksitasoanalyyysiin liittyy monia käsitteellisiä ongelmia. Muun muassa kontekstin käsite tulee ymmärtää varsin laaja-alaisesti, jotta esimerkiksi toisiin teksteihin kontekstualisointi tulkintatavan strategiana olisi käyttökelpoinen analyysiväline. Jokainen runoa koskeva luenta on ainutlaatuinen, eikä kahta samantyyppistä vastausta ole olemassa. Myös vastauksissa ilmenevät toiset tekstit ovat moninaisia: sitaatteja, sanoituksia, poliittisia diskursseja, lyriikkaa ja niin edelleen. Lisäksi tavat tuoda vastauksessa esiin nämä kanssatekstit ovat erilaisia keskenään. Kategorioita – tai strategioita – voi luonnollisesti olla vain rajallinen määrä niin käsiteltävyyden kuin myös yleistettävyyden vuoksi. Els Andringa (1990, 254) sanookin, että mitä enemmän kategorioita on, sitä vaikeampi niitä on erottaa toisistaan ja käyttää tarkoituksenmukaisesti. Toisaalta käsitettä ei myöskään voida venyttää ylenpalttisesti, jottei se menettäisi ilmaisuvoimaansa. Kategoriat on määritelty siten, että ne ilmentäisivät aineiston moninaisuutta mahdollisimman monivivahteisesti menettämättä kuitenkaan yleistettävyyttään. Tarpeen tullen joukosta on myös mahdollista nostaa esille yksittäistapauksia, jotka syystä tai toisesta ovat ristiriidassa luokituksensa kanssa. Toisin sanoen ohimennen mainittu ”Vaarilla on saari” -lastenlaulu vastaajien ON2 ja ON16 luennoissa ei täytä toisiin teksteihin kontekstualisoinnin vaatimuksia, mutta kyseinen strategia on paras mahdollinen käytettävissä oleva kategoria, jonka puitteissa kyseinen reseptiopiirre on mahdollista käsitellä.

## HYMIÖITÄ, HUUDAHDUKSIA JA VIESTEJÄ LUKIJALLE

Se, millainen kaksitasoanalyyysistä muodostuu kunkin reseptiotutkimuksen yhteydessä, liittyy olennaisesti paitsi kerätyn aineiston ominaispiirteisiin myös aineistonkeruun toteutustapaan. Oma aineistoni koostuu puhtaasti vastaajien kirjoittamista reseptioteksteistä, Kovala on käyttänyt aineistonaan sekä kirjoitet-

tua että nauhoitettua vastaanottomateriaalia ja Andringan aineisto on taas puhtaasti haastatteluin koottua reseptiopuhetta (Koskimaa 1996, 251–252; Andringa 1990, 234–235). Sekä Andringan että Kovalan analyysimalleissa *emotiivisuus* eli kaunokirjallisen tekstin vastaanottajassa herättämät tunnereaktiot on luokiteltu niin puhettavan kuin myös tulkintatavan strategiaksi. Omassa mallissani käsitelen emotiivisuutta ainoastaan puhettavan strategiana.

Kuten sanottua, miellän eron puhe- ja tulkintatavan välillä siten, että tulkintatapaa edustavat ne piirteet reseptioteksteissä, jotka ovat selvästi vaikuttaneet abstrahoidun merkityksen muodostamiseen ja puhettapaa puolestaan ne piirteet, jotka kertovat vastaanottajan pyrkimyksestä ilmentää tulkintaansa lukijalleen. Kirjoitus ja puhe eroavat toisistaan muun muassa siinä, että puhe on spontaanial ja kirjoitus harkittua, puhe on helppoa tuottaa ja kirjoitus vaatii enemmän aikaa ja voimavaroja, sekä puhe on hallitsemattomampaa ja rönsyilevämpää kuin kirjoitus. Toisin sanoen reseptiopuhe on paljaampaa ja litteroituun muotoon saatettuna paljastavampaa kuin reseptioteksti. Näin ollen on luontevaa, että haastatteluaineiston ja vastauslomakkeisiin perustuvan aineiston tarpeisiin luotujen analyysimallien emotiivisuuden strategiaa lähdetään työstämään erilaisista – ja myöskin eriarvoisista – lähtökohdista.

Vastaanottajaryhmien välillä ei ole mainittavia eroja emotiivisuuden esiintymien suhteen, eikä myöskään mikään yksittäinen tematisointi herättänyt toisia enemmän tunnereaktioita ”Kameleonttia” tai ”Saarta” kohtaan. Emotiivisuuden strategiassa ongelmallisinta onkin juuri sen luokittelu puhe- ja tulkintatavan kategoriaksi, kuten seuraavista esimerkeistä käy ilmi:

Kuinka voi unohtaa oman taustansa ilman, että unohtaa itsensä? Ja kun yöllä Kameleontti oli yön kaltainen eli musta sitä ei ahdistanut erilaisuus. Pitäisikö sitten aina elää pimennossa, ettei vaan ahdistuisi? Kaiken voi kestää, jopa erilaisuuden. (LN16.)

Unohtaa missä ollaan. Unohtaa, miten löytäisi ratkaisun. Unohtaa, mikä hetki on. Kun ollaan rakkaiden seurassa, olisi hyvä vain pysähtyä hetkeksi miettimään, ei etsiä ratkaisuja tai ajatella muuta kuin omaa kultaansa. (LN9.)

LN16:n vastaus perustuu ”Kameleonttiin” ja LN9:n ”Saareen”. Onko reseptioteksteistä välittyvä tunnereaktio vaikuttanut tulkintaan, vai onko se retoriikkaa?



Olisi houkuttelevaa omaksua turvallinen ja tiheäsilmäinen holistinen näkemys, todeta kaiken vaikuttavan tulkintaan ja todeta kaksitasoanalyysin mahdollisuus. Kuitenkin, jos tarkastellaan vastauksia tarkemmin, huomataan niiden rakenteissa kiinnostavia piirteitä. LN16 hyödyntää klassista kysymys–vastaus-mallia ja LN9 runomuodon – ja runoon lukemansa rakkausteeman – inspiroimana käyttää toistoa viestinsä tehokeinona. Tällöin vastauksista luettava emotiivisuus on mitä selkeimmin puhettavan strategia.

“En oikein pidä näennäisen lapsellisista runoista, jotka kätkevät syviä metaforia sisälleen, tai joita ylianalysoin. = )” (ON13.) Vastauksen sisältämä hymiö on kyselyn tekijän *puhuttelua*. Puhettavan strategioista puhuttelua vastaukset sisälsivät yllättävän paljon. Tosin kirjallisuuspiiriläisillä puhuttelua ei esiintynyt. Syytä tähän on varmasti se, että kaikki kyselyyn osallistuneet olivat nähneet minut ja kuulleet minua ennen vastaamistaan; he kohdistivat vastauksensa konkreettiselle henkilölle. Kirjallisuudenopiskelijoista 87,5 prosenttia palautti kyselyyn, mitä voinee pitää poikkeuksellisen korkeana vastausprosenttina kyselytutkimuksissa. Kyselyyn osallistuneiden kirjallisuudenopiskelijoiden myönteisestä suhtautumisesta työtäni kohtaan kertoo myös tulkintansa perustelematta jättäneen opiskelijan “Kameleontti”-runoa koskevan vastauksen yhteyteen kirjoittama puhuttelu:

Hei, pahoittelen, että kaksi viimeistä runoa jäivät analysoimatta, mutta viikonloppuna lähipiirissäni tapahtui äkillinen kuolemantapaus, enkä pysty sen vuoksi keskittymään tämän tekemiseen. Toivottavasti vastauksistani on kuitenkin jotain hyötyä sinulle! (ON21.)

Vastaajan LM12 luenta oli toisella tapaa kiinnostava. Tarkasteltaessa kaikkia viittä runoa koskevia vastauksia näkyy vastaajan keskittymiskyvyn herpaantuminen selkeästi kahden viimeisen runon – “Saaren” ja “Kameleontin” – kohdalla. “Saari” on kyselyn viimeinen runo ja vastaaja käyttää tulkintatapana *täydentämistä*. Täydentäminen on tulkintatavan strategia ja merkitsee tekstistä tehtäviä päätelmiä, joille ei löydy suoraa tukea tekstistä. Lukiolaispoika kirjoittaa: “Muori ja vaari eivät pääse mantereelle juhlimaan iltaisin, koska ei ole siltaa.” “Kameleontti” -runon vastauksessa LM12 oli kirjoittanut irrallisen kommentin, jonka analysoin puhutteluksi: “Olen tänään välinpitämättömällä tuulella.” Vastaaja

kertoo neljännen kyselyn runon eli "Kameleontin" yhteydessä lukijalle olevansa kyllästynyt tulkintatehtävään, ja viidennen runon eli "Saaren" tulkinnan hän pistää jo leikiksi.

Onko vastaaja luotettava ja voiko tutkimusta pitää luotettavana, jos vastaajien joukossa on tällaisia lukijoita? Urpo Kovalan (1994, 34) vastaus vastaanottajien luotettavuutta koskevaan kysymykseen on tyhjentävä. Hänen mukaansa ei ole olennaista puhuvatko vastaajat totta. Vastaukset ovat epärehellisiä, kaunisteltuina ja liioiteltuina joka tapauksessa olemassa. Kysymys ei siis ole totuudesta vaan siitä, mitä saadaan selville valikoitujen runojen, vastaajien ja kysymysten avulla tietyssä määrin taustamuuttujat huomioon ottaen.

## VÄHÄSANAISET PIIRILÄISET JA ITSEREFLEKTOIVAT OPISKELIJAT

Vaikka olenkin pidättäytynyt omassa kaksitasoanalyysin sovelluksessani analyysin toisesta vaiheesta, jossa kukin yksittäinen vastaus merkitään yhden tai muutaman eniten käytetyn strategian nimeämäksi tyypiksi, on metodillani saatuja tuloksia silti mahdollista jossain määrin yleistää vastaajaryhmittäin. Lukiolaisten vastaanotolle ei tosin löydy merkittävästi lukiolaisvastaajia muista kahdesta ryhmästä erottavaa tulkinta- tai puhetaapaa. "Saari"-runon vastaanotossa tosin kiinnittää huomiota se, että 22 prosentilla lukiolaisvastaajista esiintyy *laajennusta*, joka on varsin vähän käytetty tulkintatapa koko aineistoa tarkasteltaessa. Laajennus tarkoittaa tulkintatapaa, jossa teksti assosioidaan johonkin toisen tason ilmiöön, mutta assosiaatiota ei perustella tekstin avulla. (Ks. Kovala 1996, 212.)

Vastaaja LN14 kirjoittaa: "Runo kuvaa mielestäni hyvin suomalaisia ihmisiä. Jotkut suomalaisista voivat asua keskellä metsää tai saarella hyvinkin alkeisissa [sic] oloissa. Puhumattomuus on myöskin suomalaisten yleinen luonteenpiirre." Tulkinnan perusteluja pyytävään kysymykseen hän vastaa käyttäen puhettavan strategiana *referointia* ja siteeraa suoraan "Saaren" kahta ensimmäistä ja viimeistä säettä. Runon kaksi viimeistä säettä kuuluvat "ettei puhuta illasta / puhumattakaan sillasta". LN14 oli sivuuttanut tekstin kompleksisuuden tulkiten säkeet merkityksessä "ollaan hiljaa", mutta kieltäminen ei ole näin yksioikoista. Sakari Katajamäen (2000, 141) mukaan kieltoilmauksiin liittyy paradoksi: se,

mikä kielletään, nousee huomion keskiöön. Kieltoilmaukset sisältävät affirmaatioita enemmän presuppositioita ja voivat olla hyvin monitulkintaisia (mt., 135–36; Katajamäki 2002, 250–252). Jollei puhuta illasta, niin mistä puhutaan? Miksi ei puhuta illasta? Ollaanko aiemmin puhuttu illasta? ”Puhumattakaan” sisältää ilmauksena kaksi erillistä kieltoa: abessiivin tunnuksen -tta ja kielteisen -kaan johtimen. Vaikka puhuttaisiin illasta, niin sillastako ei nyt ainakaan puhuta? Miten silta liittyy iltaan? Tehdäkseen kieltoilmaukseen perustuvista säkeistä mielekkäitä täytyy lukijan rakentaa useita ennako-olettamuksia.

Opiskelijoiden vastaanottoa luonnehtii, ja muista vastaajaryhmistä sen erottaa, metakomentoinnin eli omaan tulkintaan ja lukemiseen viittaamisen yleisyys: yli puolella opiskelijoista esiintyi *metakommentti* puhutavan strategiana. Erityisen runsaasti metakomenttia puhutapanaan käyttää vastaaja ON12, joka kommentoi jatkuvasti omaa luku- ja tulkintaprosessiaan ja on vahvasti tietoinen omasta tulkitsijan roolistaan kaunokirjallisen tekstin lukijana. Hän käyttää muun muassa seuraavia ilmaisuja ”Kameleontti”-runosta puhuessaan: ”parilla ensimmäisellä lukukerralla”, ”ohjaavat ensimmäiseksi etsimään”, ”huomioni kiinnittyy”, ”huomioimani näkökulmat” ja ”aloitin myös vastaamiseni”. ”Saaresta” hän kirjoittaa:

Toiseksi ajatuksiini tunkeutui runoa lukiessani ja tulkitessani jatkuvasti sanonta: ”Kukaan ihminen ei ole saari”. En vain ehdi nyt miettimään tarkemmin millä kaikilla tavoilla se tulkintaani ohjaa tai liittyy siihen. Kolmanneksi minulla ei ole henkilökohtaisia kokemuksia ”saaresta”. Sillä ei ole minulle konkreettista merkitystä, samoin on sanojen ”muori” ja ”vaari” laita. Minulla on pappa, ei vaaria. Kaikki sanat siis näyttäytyivät minulle [sana, josta ei saa selvää, IT] vertauskuvallisina kuin konkreettisina. (ON 12.)

Syynä metakommentin yleisyyteen kirjallisuudenopiskelijoiden vastaanotossa pidän kirjallisuudenopiskelijoiden koulutuksen kautta omaksuttua vahvempaa tietoisuutta lukijan, tekstin ja tulkinnan välisestä suhteesta. Kyseisen vastaajan kohdalla oman lukemisen ja tulkinnan kommentointi korostui, koska hän oli kirjoittanut tulkinnastaan poikkeuksellisen tarkasti ja vuolaasti.

Kirjallisuuspiiriläisten vastauksille oli ominaista niiden minimalistisuus. Kolmessa neljästä piiriläisten reseptiteksteistä vastaus oli *tiivistetty* yhteen tai

muutamaan virkkeeseen siinä missä lukiolaisten ja opiskelijoiden vastaukset olivat keskimäärin hieman yli kymmenen virkkeen mittaisia. Olen Andringan tavoin määritellyt tiivistämisen tulkintatavan strategiaksi, mutta onko tämä ainoa vaihtoehto? On syytä palata aineistojen eroihin: reseptiopheeseen ja -kirjoitukseen. Reseptiopuhetta analysoidessa on luontevampaa nähdä yhdellä tai muutamalla lauseella ilmaistu teema tulkinnan strategiana. Puhe on rönsyilevämpää ja sen tuottaminen vaatii yleensä vähemmän ponnistelua ja vaivannäköä kuin kirjoitetun tekstin tuottaminen, joten tiivistetty suullinen kommentti kertoo selvästi vastaajan tulkinnan perustuvan tiivistämiseen. Katarina Eskola (1996, 53) viittaa sukupolvia koskevaan tutkimukseen todeten, että nuoruudessa omaksutut näkemykset ja tottumukset tapaavat määrittää ihmisen maailmankuvaa läpi elämän. Ohjaako piiriläisten tulkintaa jokin yhtenäinen tulkinnan normi, joka voi olla perua lapsuuden koulumaailmasta tai nuoruuden ajan vallinneesta kirjallisuuskäsityksestä ja tulkintanormeista? Vai onko kysymys siitä, että piiriläiset ovat tottumattomia vastaamaan kirjallisesti kysymyksiin eli diskurssi on heille outo ja vastausten tiiviys perustuu varovaisuudelle? Entä silkka laiskuus kirjoittaa laajasti?

Kuten jo alussa totesin, kaksitasoanalyysin ideana on erottaa keinotekoisesti toisiinsa vahvasti limittyvät puhe- ja tulkintatavan tasot, ja tuoda täten esiin reseptiovastausten normaalisti huomaamatta jäävät hienovaraiset piirteet ja erot. Koska erottelu on onnistuneenakin keinotekoinen, on se myös aina väistämättä altis spekulatiolle. Metodi vaatii käyttäjältään jatkuvaa palaamista jo todettuun ja työnsä rakenteen arviointia. Tämä tekee kaksitasoanalyysistä työlään metodin, mutta kertoo toisaalta myös sen joustavuudesta. Esiin tuoduista ongelmista huolimatta, ja osin myös niiden vuoksi, pidän kaksitasoanalyysia ilmaisuvoimaisena metodina, jonka myötävaikutuksella aineistoa on mahdollista tarkastella monipuolisesti.

## VIITTEET

- <sup>1</sup> Ks. Hollsten (1995a, 1995b).
- <sup>2</sup> Eritellessäni eräässä esseessä viittä Erno Paasilinnan *Yksinäisyyden ja uhman* (1984) kritiikkiä kaksitasoanalyysin avulla kaksivaiheinen analyysitapa oli havainnollinen ja tarkoituksenmukainen, koska työn tarkoituksena oli tuoda esiin kritiikkien välisiä eroja.
- <sup>3</sup> *Nainen, mies ja fileerausveitsi* -artikkelikokoelman kaikki artikkelit perustuvat samaan kyselyyn, joka löytyy teoksesta liitteenä.
- <sup>4</sup> "No man is an island, entire of itself / [...]." John Donne: *Meditation 17* (1624).

## LÄHTEET

- Kunnas, Kirsi 1991: *Tiitäisen Pippurimyly*. Helsinki: WSOY.  
270 käsikirjoitettua liuskaa. 45 lukijan vastaukset viittä (5) runoa koskeviin kysymyksiin ja taustakyselylomakkeeseen. Kerätty 20.10.–20.12.2004. Säilytetään seminaarityön tekijän kotona.
- Alanko, Outi 2001: Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite kirjallisuudentutkimuksessa. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Tietolipas 174. Helsinki: SKS.
- Andringa, Els 1990: Verbal Data on Literary Understanding. A Proposal for Protocol Analysis on Two Levels. *Poetics* vol. 19:3, 231–257.
- Eskola, Katarina 1996: Nainen, mies ja fileerausveitsi. *Nainen, mies ja fileerausveitsi. Miten Rosa Liksomia luetaan?* Toim. Katarina Eskola. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 49. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hollsten, Anna 1995a: Silkkää lorua ja ylintä totta. Lauri Viidan *Kukunor* nonsensin ja allegorian näkökulmasta. *Ajan taitteita. Kirjallisuuskäsitys ja periodin murros suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Juhani Sipilä. KKL 4. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Hollsten, Anna 1995b: Eliotia lukeva hippopotamus kamalien kissojen seurassa. Nonsensin piirteitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa. *Suspiros, sospiri. Tutkielmia ja esseitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta*. Toim. Tuula Hökkä. KKL 5. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Holub, Robert C. 1985: *Reception Theory. A critical introduction*. Ed. Terence Hawkes. London: Methuen.
- Hypén, Tarja-Liisa 1999: *Kuvassa oikealla Juhani Aho. Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen Aho-kuva 1880-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Katajamäki, Sakari 2000: Runouden kiertoilmaukset ja kuvallisuuden paradoksi. *Kieli, kirjallisuus ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Toim. Katriina Kajannes & Leena Kirstinä. Helsinki: Helsinki University Press.
- Katajamäki, Sakari 2002: "Puuttuu metsä, puuttuu pelto...": kieltoilmausten epämääräisyydestä, monitulkintaisuudesta ja epäsuoruudesta. *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Toim. Päivi Mehtonen. Tampere: Tampere University Press.
- Katajamäki, Sakari 2004: Kirsi Kunnaksen "Piirespaares-maan kuningas", viktorianaisen nonsensin perillinen. Runosta runoon. Suomalaisen runon yhteyksiä länsimaiseen kirjallisuuteen antiikista nykyaikaan. Toim. Sakari Katajamäki & Johanna Pentikäinen. Helsinki: WSOY.
- Koskela, Lasse & Rojola, Lea 1997/2000: *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Tietolipas 150. Helsinki: SKS.

- Koskimaa, Raine 1996: Miksi ja miten. Rosa Liksonin kertomuksen vastaanottoa koskevan tutkimuksen aineisto ja toteutus. *Nainen, mies ja fileerausveitsi. Miten Rosa Liksomia luetaan?* Toim. Katarina Eskola. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 49. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kovala, Urpo 1994: Interdiskursiivisuus ja reseptio: reseptiopuheen tulkinnan ongelmista. *Kulttuurista rajankäyntiä*. Toim. Päivi Lappalainen & Lea Rojola. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 48. Helsinki: SKS.
- Kovala, Urpo 1996: Tutkimuskohteena merkityksellisyys. *Nainen, mies ja fileerausveitsi. Miten Rosa Liksomia luetaan?* Toim. Katarina Eskola. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 49. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kovala, Urpo 2000: Inferenssi ja tulkinta. *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Toim. Katriina Kajannes & Leena Kirstinä. Helsinki: Helsinki University Press.
- Kunnas, Kirsi 1980: Kirsi Kunnas. *Miten kirjani ovat syntyneet 2*. Toim. Ritva Haavikko. Helsinki: WSOY.
- Leppänen, Sirpa 1996: Kysymys vastauksenantajana. *Nainen, mies ja fileerausveitsi. Miten Rosa Liksomia luetaan?* Toim. Katarina Eskola. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 49. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Riffaterre, Michael 1978/1984: *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Saukkola, Mirva 1997–1998: *Lapsuuden paratiisit*. Lastenkulttuurijulkaisu Työrytymä 4/97. Helsinki: Cultura.
- Saukkola, Mirva 2001: *The Eden of Dreams and the Nonsense Land. Characteristics of the British Golden Age Children's Fiction in the Finnish Children's Fantasy Literature of the 1950s*. Helsinki: Picaset Oy.
- Shavit, Zohar 1986: *Poetics of Children's Literature*. Athens: The University of Georgia Press.
- Suomela, Susanna 2001: Teemasta ja sen tutkimuksesta. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Tietolipas 174. Helsinki: SKS.
- Taipale, Vappu 2002: *Isoäitikirja*. Helsinki: WSOY.
- Tigges, Wim 1988: *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi B.V.
- Wall, Barbara 1994: *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. Hampshire & London: The MacMillan Press Ltd.







# Sanelma

## ARVOSTELEE

### KUINKA KÄYDÄ ENSIMMÄISESTÄ ROMAANIKIRJAILIJASTA?

Heidi Grönstrand: *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*.  
Helsinki: SKS. 2005.

Naisilla oli tärkeä osa varhaisen suomalaisen kirjallisuuden uudistajina. Kun mieskirjailijat vielä askaroivat klassisten lajien kuten eepoksen parissa, naiset löysivät romaanin ja alkoivat kuvata arkisia asioita. Jopa ensimmäinen suomalainen romaani vuodelta 1840 oli naisen kirjoittama. Silti varhaiset naiskirjailijat ovat alkaneet saada laajempaa huomiota vasta viime vuosina, eivätkä vähiten oppiaineemme *Naiset kuvaajina ja kuvattavina 1800-luvun proosakirjallisuudessa* -projektin ansiosta. Heidi Grönstrandin väitöskirja on syntynyt osana tätä projektia. Siksi siihen tarttuukin uteliaana. Mitä sellaista voi sanoa 1840-luvun kirjoittavista naisista, jota viime vuosien keskusteluissa – esimerkiksi *Lähikuvassa nainen* -artikkelikoelmassa ja *Suomen kirjallisuushistoriassa* – ei vielä ole sanottu?

Paljonkin! *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla* tarjoaa vastauksia hyvin mielenkiintoisiin kysymyksiin: Mikä oli naisten osuus romaanin juurruttamisessa Suomeen? Millaisin ehdoin naiset saattoivat lunastaa toimijan paikan 1840-luvun kirjallisuusinstituutiosta? Tutkimusaineistona ovat Fredrika Wilhelmina Carstensen, Charlotta Falkmanin, Maria Kraftmanin, Wendla Randelinin ja Fredrika Runebergin urat

ja 1840-luvulla kirjoitettu tuotanto.

Käy ilmi, että voidakseen tulla kirjailijaksi naisella oli oltava oikeanlainen luokkatausta. Vaikka osa tutkittavista kirjailijoista elätti itsensä työnteolla, he kaikki olivat syntyjään säätyläisiä tai sivistyneistöä. Monilla kirjailijoista oli yhteyksiä kulttuurielämän merkkimiehiin, joilta he saivat ankaakin kritiikkiä, mutta myös työtilauksia. Soveliaan syntyperän lisäksi naiskirjailijuus edellytti oikeanlaisia tekoja.

Naiskirjailijoiden joukkoon kuulamista ilmaistiin esimerkiksi käyttämällä nimimerkkiä ja liittämällä teoksiin nöyrät saatesanat. Monista feministisistä edeltäjistään poiketen Grönstrand korostaa kuitenkin, etteivät näitä keinoja käyttäneet yksinomaan alistetun asemansa kanssa kamppailleet naiset. Myös mieskirjailijat pahittelivat esipuheissaan romaaniensa heikkoutta. Nimimerkkejäkin käyttivät kaikki varhaiset romaanikirjailijamme. Näiden konventioiden noudattaminen oli osa romaanikirjailijuuden rakentamista – siis pikemminkin osoitus kirjallisuusinstituution pelisääntöjen hallinnasta kuin kirjailijan epävarmuudesta. Pelin sukupuolituneisuus näkyy vasta siinä, että nimettömyys oli naisille ainoa keino käydä kirjailijasta. Naiset eivät voineet vaihtaa arvostetumpaan lajiin ja luopua nimimerkin käytöstä. Kirjallisuusinstituutio salli 1840-luvulla nimekkyuden vain miehille.

Grönstrand näkee tutkimiensä kirjailijoiden osallistuvan romaaneillaan aikansa keskusteluihin kansallisista ihanteista ja naiskansalaisuudesta. Naiskirjailijoiden keinoina vain eivät olleet poliittiset pamfletit, vaan tuntei-

siin vetoava sentimentaalinen kerronta. Siksi heidän panoksensa on ollut helppo sivuuttaa.

Määrittellessään tutkimuskysymystään Grönstrand kirjoittaa olevansa naiskirjailijoiden lisäksi kiinnostunut myös tavoista, joilla heidän tekstinsä positioivat lukijan. Tämä on ainoita esiin nostetuista kirjallisuusinstituution valtasuhteista, joiden käsittelyyn olisin kaivannut lisää syvyyttä. Tutkimuksessa pohditaan kyllä tapoja, joilla lukija saadaan samastumaan lukemaansa tai joilla teksti työntää häntä etäälle. Nämä huomiot eivät kuitenkaan vielä kerro, kuka tai mikä tämä lukija on. Onko kyse empiirisestä lukijasta vai jonkinlaisesta tekstin sisäisestä rakenteesta? Onko akateemisen tutkijan paikka 2000-luvulla sama, johon 1840-luvun lukija asetui? Se, että nämä kysymykset jäävät vastaamatta, ei kuitenkaan ole tutkimuksen ansioidhin nähden mikään iso ongelma. Tuskin olisin edes kaivannut lukijuuden problematisoimista, jollei lukijuutta nostettaisi tutkimuskysymyksen muotoiluun yhteydessä esiin.

*Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla* osoittaa vakuuttavasti naiskirjailijoiden merkityksen romaanimuodon suomalaisina pioneereina. Uskottavia ovat myös väitteet siitä, että romaaniensa kautta naiset osallistuivat kamppailuun suomalaisuuden määrittämisestä. Grönstrand ei silti sorru rakentamaan tutkimistaan kirjailijoista supersankareita. Vaikka pieni joukko naisia saattoikin syntyperänsä, suhteidensa ja toimintansa ansiosta lunastaa itselleen kirjailijan statuksen 1840-luvulla, valta kirjallisuusinstituutiosta pysyi vielä pitkään miesten käsissä.

Elsi Hyttinen

## SUKUPUOLI HISTORIASSA

*Oma pöytä. Naiset historiantutkijoina Suomessa.*

Toim. Elina Katainen & Tiina Kinnunen & Eva Packalén & Saara Tuomaala. Helsinki: SKS. 2005.

Laaja teos *Oma pöytä* on naishistorioitsijoiden yhteistyössä syntynyt artikkelikokoelma naisista historiantutkijoina Suomessa 1800-luvun alusta tähän päivään. Heti aluksi on hyvä muistuttaa, että teos on syntynyt voittopuolisesti Helsingin yliopiston historian laitosten yhteistyönä. Toimittajat kertovat motiiveistaan ja rajauksistaan johdantoluvussa eivätkä väitäkään tuottavansa kattavaa oppihistoriallista esitystä. Kirjan merkittävyys onkin sen kirjoittajien esiin kaivamissa naishistorioitsijoissa ja heistä tuotuissa pienoiselämäkerroissa, joista teos pääasiallisesti koostuu. Lisäksi teos sisältää Saara Tuomaalan hienon loppukatsauksen Suomen naishistorian erilaisista vaiheista ja tutkimuksellisista painopisteistä 1970-luvulta 2000-luvulle.

*Oma pöytä* esittelee naishistorioitsijoita aina Fredrika Runebergista alkaen. Alun perin nimenomaan kaukokirjallisuus toimi yhtenä naisten keinona tarkastella menneisyyttä ja tuottaa uusia kertomuksia. Vuosisadan vaihteessa keinot tuottaa historiallista tietoa ja päästä siitä osalliseksi olivat jo laventuneet. Ensimmäinen nainen, Tekla Hultin, väitteli taloushistorian alalta vuonna 1896. Naishistorioitsijoiden tie akateemisessa maailmassa on kuitenkin ollut kivinen: teos tuo esille niitä moninaisia hankaluuksia, joita naiset ovat kohdanneet miesvaltaisessa oppiaineessa läpi vuosikymmenten. Useat väittelleet naishistorioitsijat, kuten Maija Rajainen ja Sisko Vilkama 1930-luvulta, ovat olleet uskomattoman sinnikkäitä vastoinkäymisistä ja syrjinnästä huolimatta.

Teos antaa kuvan naishistorioitsijoista akateemisessa maailmassa ja sen marginaalissa. Yksittäisten henkilökuvien myötä artikkeleissa kartoitetaan laajemminkin naishistorioitsijoiden väitöskirjojen aihevalintoja ja niiden merkitystä historiantutkimukselle. Valtaosa naishistorioitsijoiden aihevalinnoista kytkeytyi jo 1900-luvun alussa jollakin tapaa kysymykseen sukupuolesta. Koulutushistoria, erityisesti tyttöjen koulutukseen ja kasvatukseen liittyvät kysymykset, oli yksi merkittävä uusi aihe.

Naishistorioitsijoita näyttäisi yhdistävän artikkeleiden perusteella yksi ominaisuus: monipuolisuus. Tyyni Tuulion (1892–1991) kohdalla tämä tulee erityisen hyvin esille, kun hän nimitti itse itseään kirjalliseksi sekatyöläiseksi. Omia kirjoja Tuuliolta syntyi yli kolmekymmentä ja lisäksi hän osallistui aktiivisesti 1920-luvulta alkaen suomalaiseen kulttuurikeskusteluun pakinoillaan, katsauksillaan, esseillään ja kirjallisuusarvosteluillaan. Monipuolisuutta ei kuitenkaan ole pidetty varsinaisesti arvossa: tiedeyhteisössä se on naishistorioitsijoiden kohdalla määritelty itsensä hajottamiseksi eikä ansioksi.

*Omassa pöydässä* konkretisoituu yksi tärkeä ilmiö, joka muodostui feministisen teorian varsinaiseksi puheenaiheeksi vasta 1990-luvulla: naisten väliset erot. Luokkaero tulee ilmeisimmäksi kahden samanaikaisen naisliikkeen, porvarillisen ja työväen, historioissa. Näiden liikkeiden edustajien historiankirjoittamisen keinoja tarkastellaan teoksessa kahdessa artikkelissa. Molemmissa osoitetaan, miten keinot nostaa esille naistoimijoita elämäkertojen ja kulttuurihistorian tarkastelun kautta ovat olleet naisliikkeissä samoja, mutta historiakäsitykset ja poliittiset päämäärät eroavat ideologisesti toisistaan täysin. Artikkelit valottavat kiinnostavasti luokan ja sukupuolen monimutkaisia kytköksiä tie-

tyssä historiallisessa tilanteessa.

Teoksen viimeinen artikkeli suomalaisen naishistorian vaiheista on eräänlainen naishistorioitsijoiden itse-reflektion paikka. Saara Tuomaala toteaaakin, miten aikaisemmin ”menneisyyden suomalaisnainen on määrittynyt ennen kaikkea sosiaalisen ryhmänsä jäseneksi, heteroseksuaaliseksi ja ahkerasti työtä tekeväksi. Pahitteeksi eivät ole olleet aatteellinen palo ja siveellinen luonteenlujuus.” (s. 366.) Paikoitellen *Omassa pöydässä* tuotetut naishistorioitsijoiden elämäkerrat asettuvat juuri tähän kehykseen sitä problematisoimatta. Silti koelma on mielenkiintoinen ja ura-uurtava naishistorian tarkastelussa. Se valottaa monilta eri suunnilta menneisyyden ja sen tutkimisen sukupuolittuneisuutta.

Kukku Melkas

## RUNOTYTÖN LUMOUS

*Uuden Kuun ja Vihervaaran tyttöt. Lucy M. Montgomeryn Runotyttö- ja Annakirjat suomalaisten naislukijoiden suosikkeina.*

Toim. Suvi Ahola & Satu Koskimies  
Helsinki: Tammi. 2005.

Lucy Maud Montgomeryn (1874–1942) useimmat varmaan tunnistavat. Nyt on koottu antologiaksi suomalaisten tunnettujen ja tuntemattomien naisten lukukokemuksia kirjailijan maailmankuuluista *Runotytöistä* ja *Annoista*. Tuoloksena on asiantuntijoiden toimittama kiinnostava järkäle. Asiantunteuksesta kertoo myös kirjan kaunis ulkomuoto ja taitto, jotka nojaavat harkitusti suosittujen tyttökirjojen tunnistettavaan ulkoasuun.

*Uuden Kuun ja Vihervaaran tyttöt* sisältää myös tietoja kirjailijan elämästä ja kirjojen yksityiskohdista. Toimit-

tajien ohella työryhmässä ovat olleet mukana tutkijat Katarina Eskola, Leena Kirstinä ja Anna Makkonen. Tutkimuksesta ei silti ole kyse. Antologia inspiroi kuitenkin pohtimaan analyytisesti, mihin kyseisten tyttökirjojen suosio perustuu ja mikä niissä lumoo.

Moni lukija kirjoittaa olevansa pääsemättömissä *Annojen* kanssa. Pirkko Saisio toteaa syvälliseen tapaansa, että Anna ei ole oikea henkilö. "Anna on jonkun ammoin kuolleen kirjailijan ja minun välinen sopimus", kuten Saisio kirjoittaa (s. 21). "Tunnistaminen", jota lukemisessa tapahtuu, ei olekaan reaali maailmasta tunnetun faktisen seikan uudelleen havaintoa vaan myös illusorista. *Annojen* ja *Runotyttöjen* orpous konkretisoi tätä. Vaikkei olisikaan kirjaimellisesti isätön ja äiditön, on mahdollista tunnistaa olevansa ikään kuin väärässä paikassa. Fiktiivisellä tunnistamisella on silti materiaalisia seurauksia. Lukeminen voi johtaa konstruoituun tietoon siitä, miltä asiat tuntuvat tai miten niiden pitäisi olla, mihin moni antologian kirjoittaja tulee kiinnittämään.

Ovatko tyttökirjojen naiskuvat stereotyyppisiä ja konservatiivisia roolimalleja? Useat lukijat ovat toista mieltä ja väittävät niiden olevan jännitteinen yhdistelmä konservatiivisuutta ja radikalismia, hilpeyttä ja draamaa. Riittävä ristiriita onkin varmaan syynä kestopuosioiden. *Seljojen* kirjoittajan Rauha S. Virtasen mukaan *Runotyttöissä* ja *Annoissa* on kutkuttava sekoitus reseptejä, puutarhanhoitoa ja käsitöitä eli arkista ja esteettistä asennoitumista. Luontoa ei myöskään nähdä hyödykkeenä, objektina tai välttämättömänä pahana.

Runotyttöisyys nousee yhdeksi antologian kiinnostavista teemoista, jota olisi kiintoisaa tutkia edelleenkin. Useimmat asiaa sivunneista ovat Riina Katajavuoren tavoin sitä mieltä, että runotyttöjen leima on yleensä negatiivinen. Virkistävästi *Runotyttöille* kiukkui-

nen Laura Ruohonen puolestaan kirjoittaa, kuinka Emilia petti hänet; Emilia on ulkonäköään myöten todellinen Runotyttö, mutta ei sitten kuitenkaan täysin noudata kutsumustaan.

Kysymys ulkomuodosta koskee myös *Runotyttöjen* ja *Annojen* suomalaisten painosten kansia. Ne on "suomalaisistettu" ja ajallisesti sovitettu "Suomen oloihin" sopiviksi. Näin kulttuuriset, historialliset ja muut erot on siirretty sivuun. Anu Lahtinen kirjoittaa asiasta jonkin verran, mutta lisääkin olisi voinut lukea. Sen sijaan vähempi määrä tekstejä olisi riittänyt. Liian monta kertaa saa lukea Prinsssi Edvardin saarella käyneiden kuvauksia, jotka eivät kuitenkaan yllä kaunokirjallisuudeksi. Toiston tarkoitus voi toki olla myös todenkaltaisilla detaljeilla vaikuttaminen. Tämänkin linjaus noudattaa tyttökirjojen ideaa.

Monien *Uuden Kuun* ja *Vihervaaran tytöt* -antologiaan kirjoittaneiden teksteissä tematisoituu rauha, lepo ja mahdollisuus siirtyä "muihin maailmiin". *Annojen* ja *Runotyttöjen* lukeminen on usein merkinnyt ystäväysten keskinäisen suhteen aluetta, äidin ja tyttären yhteistä juttua tai ikiomaa tilaa salassa muilta. Nautintoa tuottaa myös samojen kirjojen uudelleen lukeminen: siten lukija voi tutkailla menneisyyttään ja minuuttaan, tai oikeammin käsityksiään niistä.

Luettuani vahvistui käsitys, että lukemastaan kirjoittava ammattilainen tai harrastaja tulee paljastaneeksi käsityksensä minuudesta yhtä hyvin kuin luettavana olevasta tekstistä. Hyvä ja lumoava teksti antaakin mahdollisuuden pysähtyä muotoilemaan ja koettelemaan, luomaan ja epäilemään identiteettiään sekä sen historiaa.

Siru Kainulainen

## TAVALLISTA ISÄÄ EI OLE

*Isät ja tyttäret.*

Toim. Sara Heinämaa & Päivi Tapola  
Helsinki: Tammi. 2004.

Filosofi ja naistutkimuksen professori Sara Heinämaan ja kirjailija Päivi Tapolan toimittama esseiantologia *Isät ja tyttäret* kulkee toimittajiltaan odotettavalla alueella: yksityisellä alueella, syvällä tytärten rakkautessa, kaipausta, kivussa ja kapinassa. Teoksessa naiset pohtivat isiensä merkitystä hyvin subjektiivisesti ja syvällisesti. *Isät ja tyttäret* -teoksessa kirjoittajia on kaikkiaan kaksitoista. Kaikki ovat suomalaisille tuttuja kirjailijoita, ja essee muistuttavatkin paikoin miltei novelleja. Onpa mukana myös Tiina Pystysen graafinen ja runollinen esitys "Isä Taivainen".

Saatteeksi-osuudessa Tapola ja Heinämaa puhuvat tytärten rakkautesta isään, ihanasta ja piinallisesta ensirakkautesta sekä vanginvartijasta ja tytären murhanhimmosta. Kirjoittajien isäkokemukset kytkeytyvät kaikkiin näihin teemoihin.

Teos on jaettu kahteen osaan. Jaon peruste ei valkene yksiselitteisesti, sillä kaikki kirjoitukset ovat monivivahteisia. Ounastelen kuitenkin, että kyseessä on sama jako kuin saattepuheessa, ensirakkautesta kapinaan ja monenlaisiin kuoleman kokemuksiin. Isä siis edustaa parhaimmillaan rakkautta ja turvaa, mutta myös kahleita ja lopulta menetystä.

Antologia alkaa Kaari Utrion esseellä "Patriarkka". Untamo Utrio saa kirjoituksessa jylhät piirteet; tytär kirjoittaa isänsä historiaa. Isän valtaan liittyvä opittu kunnioitus särkyä lapsuuden taittuessa nuoruuteen. Tilalle etsitään ja löydetään sopu todellisuuden kanssa. Etäinen isä on lopulta, kuoltuaan, kaipuun kohde. Leena Lehtolaisen isätarina vilisee kirjoja. "Siirrän pojilleni kirjoja rakastavan miehen pe-

rinnön", hän toteaa (s. 34). Kirjallinen isä löytyy myös Päivi Tapolan "Isoisa"-tarinasta, vaikkakin eri tavalla. Kirjoittaminen on yhteistä isoisälle ja tyttärelle sukupolven takaa.

Lähes huomaamattomista eleistä muotoutuu Terhi Utraisen muisto isän antamasta hyväksynnästä: "Ja osaan laulaa. Tosin vain yhden laulun, mutta se riittää isälle", hän muistelee (s. 48). Hyväksyntä saa rinnalleen elämään kouluttavan isän Riikka Ala-Harjan ja Riina Katajavuoren esseissä: "Isä ei varjele häntä miltyään. Tytär alkaa huomaamattaan halveksua niitä, joita varjellaan" (s. 63). Isät rakentavat tyttäriään tietoisesti ja tiedostamattaan ihmisiksi ja naisiksi.

Antologian ensimmäisen osan isätarinoissa lapset imevät maailmaa, ääniä, tuoksua ja tunnelmia. Vanhemmat ovat lapsen maailman olosuhteet. Jokaisen isä on oma, eikä tavallista isää ole.

Antologian toisessa osassa erottuu vahvemmin tyttärien kapina isänvaltaa vastaan. Kapina ottaa kokoelman kirjailijatyttärillä kielellisiä muotoja. Kirjoittaminen on kapina; kielen hylkääminen on kapina. Anita Konkka kuvaa edesmennyttä isäänsä "kirjoittamisasioiden yliminäksi". Märta Tikkanen "Isäkapina ja äitikieli" peilaa kirjoittamisen ja kielen yhteyttä naisen oikeuteen olla ja ajatella kuten tuntee. Ranya Paasosen "Kun hallitsija kuolee" -tekstissä tytär tilittää isälleen väärät sanat ja oikeat sanat hyvän ja pahan ilmentyminä. Tytär pettyy kieleen, kieltäytyy kielestä. Näissä teksteissä on antologian paras anti, joka houkuttaa analysoimaan enemmänkin.

Toisessa osassa käyvät läpi kuolleeseen isän perintöä vielä Kirsi Piha, Päivi Tapola, Riikka Ala-Harja ja Sara Heinämaa. Isän perintö on tullut heissä lihaksi ja tietysti tarinoiksi. Isä on muuttunut osaksi tyttärtä.

*Isät ja Tyttäret* antologian esseeit

ovat lopultakin tarinoita itsenäistymisestä. Kyse on niistä hiljaisista sanoista, joille ei isänvallan yhteiskunnassa ole valmiiksi määriteltyä tilaa, aikaa ja muotoa. Kyse on yhteiskunnasta, perheestä, vanhemmuudesta, turvasta, itsetunnosta, sukupuolesta, kielestä – ja vallasta. Teoreettista tai yhteiskunnallista kaukupohjaa sinänsä upeille esseille jäin kaipaamaan, vaikkapa alkupuheeseen. Ilman sitäkin esseet toki ovat kiinnostavaa luettavaa, mutta teos sopii lähinnä yöpöydälle, ei työhuoneeseen.

Liinaleena Leiwo

## TULENKANTAJIEN TUNTEELLINEN KAPINA

Vesa Mauriala: *Uutta aikaa etsimässä. Individualismi, moderni ja kulttuurikritiikki tulenkantajien elämässä 1920- ja 1930-luvulla.* Helsinki: Gaudeamus. 2005.

Miltä näyttää tulenkantajien mentaali-historia? Minkälaista oli näiden ”kirjalisten kapinallisten” yksilöllinen tunne-elämä? Näihin kysymyksiin vastaa Vesa Mauriala historian alaan kuuluvassa väitöskirjatutkimuksessaan *Uutta aikaa etsimässä. Individualismi, moderni ja kulttuurikritiikki tulenkantajien elämässä 1920- ja 1930-luvulla.* Tarttuessaan tulenkantajien kirjailijaryhmän ydinjoukkoon (Olavi Paavolainen, Katri Vala, Lauri Viljanen, Elina Vaara, Yrjö Jylhä ja Ilmari Pimiä) Mauriala tietää kulkevansa perinteisesti kirjallisuudentutkijoille kuuluneita polkuja, mutta aivan oikein, ei poikkitieteellisenä aikanamme anna raja-aitojen kasaantua ylittämättömiksi esteiksi.

Tutkimuksen teoreettisen viitekehyyksen keskeisenä teemana on kysymys yksilöllisen identiteetin mahdollisuudesta keskellä modernin yhteis-

kunnan murrosta ja traditionaalisen suomalaisen kulttuurin vaatimuksia. Tutkimuksen tavoitteena on kuvata tulenkantajien ydinjoukon henkilökohtaisia valintoja kulttuurin vaatimusten ristipaineessa ja selvittää yksilöllisen identiteetin muodostamista niin yksityisenä kuin kirjailijaryhmän kollektiivisena toimintana.

Tulenkantajien identiteettityön selvittämisessä Mauriala nostaa tunteet esille. Arkistoissa säilyneiden materiaalien, päiväkirjojen ja kirjeiden, ja julkaistujen teosten kautta Mauriala tuo päivänvaloon tulenkantajien intensiivisen tunne-elämän, jossa mm. ratkottiin keskinäisiä ihmissuhteita ja vihjailtiin normiseksuaalisuudesta poikkeavista kokeiluista. Näissä tutkimuksen varsinaisissa käsittelyluvuissa Mauriala on parhaimmillaan. Vyöryttäessään lukijan eteen varsin suuren arkistomateriaalin kokoelman Mauriala avaa aikakaudesta kiinnostuneelle lukijalle aarrearkun, jonka pohjaa tuskin näkee. Kielen värikkyyden ja sujuvuuden ansiosta kirstun läpikäyminen ei ole akateemisen kuivakkaa luettavaa, vaan – väitöskirjalle ehkä poikkeuksellisesti – elävää henkilöhistoriaa.

Varsin intiimienkin kirjoitusten esittäminen tutkimuksen materiaalina ja Maurialan tapa viitata tutkimuskohteisiinsa etu- tai lempinimillä (esim. Olavi ja Kati) tuo tulenkantajat lähemmäksi lukijaa kuin mihin tutkimuksessa yleensä on totuttu. Mauriala mainitseekin jättäneensä tutkimuksessa tilaa myös lukijan omille johtopäätöksille, mikä kuitenkin tulee esille myös suorien lainausten suurena määränä verrattuna lainauksista esitettyihin tulkitoihin. Tekstit eri muodoissaan – jopa kokonaisina lainatut runot – joutuvat tutkimuksessa puhumaan omasta puolestaan, ilman tutkijan ääntä.

*Uutta aikaa etsimässä* noudattaa kronologista ja henkilöhistoriallista jäsenystä tulenkantajien elämän selvit-

tämisessä. Valinta on arkistomateriaalin kannalta perusteltu, etenkin kun otetaan huomioon Maurialan omaksu- ma "elämänkaarinäkökulma". Modernia yksilöllisyyttä teoreettisesti jäsen- tävän viitekehityksen kannalta muoto on kuitenkin ongelmallisempi. Henki- löhistorian koloihin on hankala lyödä teorian kiilaa ja avata nykypäivän perspektiivistä uusia näkemyksiä tulenkantajien elämään. Maurialan tutki- muksessa teorian osuus rajoittuikin lähes yksinomaan erillisiin lukuihin, jolloin sen tuominen osaksi tulenkantajien elämän luentaa jää suurelta osin lukijan oman yhdistelyn varaan.

Tutkimuksensa johtopäätöksensä Mauriala esittää tulenkantajien pyrki- neen 1920-luvulla murtamaan tradi- tionaalisen suomalaisen kulttuurin rin- tamaa korostamalla yksilöllisen tunne- ilmaisuuden merkitystä vaihtoehtoisten kulttuurimuotojen tuottamisessa. Tä- män uusromanttisen ja individualisti- sen strategian pettäessä 1930-luvulla tulenkantajat pitivät Maurialan mukaan edelleen kuitenkin kiinni yksilön vapau- desta ja kansalaisoikeuksista. Vasta tällöin tulenkantajien keskeinen hah- mo Olavi Paavolainen löysi itselleen ominaisen muodon kulttuurikritiikistä.

Käsitys tulenkantajien "ekspressii- visestä individualismista" Maurialan tutkimuksen läpäisevänä näkökulma- na tuo tulenkantajat uudella ja mielen- kiintoisella tavalla mentaali- ja kulttuu- rihistorian alueelle, mutta kirjallisuus-udentutkijan se jättää esittämään lisää kysymyksiä. Kuinka suoraa ja välitön- tä itseilmaisua tulenkantajilta jääneet tekstit eri muodoissaan oikein ovat? Minkälaisen tekstikäsityksen ekspres- siivinen individualismi tutkimuksen pe- rustana pitää sisällään? Tässä mieles- sä myös teoreettis-metodologisten kysymysten soisi kuuluvan poikkitie- teellisen tieteenharjoittajan matkatar- voin.

Veli-Matti Pyynttari

## KIEHTOVAT REUNAIHMISET JA TYRMÄÄVÄT ILOTYTÖT

Pekka Matilainen: *Belle Epoque. Ihmeellinen vuosisadanvaihte.* Helsinki: Yliopistopaino. 2004.

Pekka Matilaisen esseekokoelma kes- kittyy 1800- ja 1900-luvun vaihteen, niin sanotun Belle Epoquen, reunailmi- öihin. Kuten Matilainen kirjoittaa esipu- heessaan, hän on "lähestynyt aihetta etupäässä yksittäisten ihmiskohtalo- den kautta" ja pyrkinyt niin tehdessään "yksityisestä yleiseen" (s. 7).

Kirja koostuu kymmenestä luvusta. Alussa Matilainen johdattaa lukijaa vuosisadan vaihteen tunnelmaan ja silloisen elämän pääpiirteisiin talouden kehityksestä taiteisiin. Seuraavissa lu- vuissa siirrytään edellä mainittuihin reunailmiöihin, "reunaihmisiin": dan- dyihin, anarkisteihin, rikollisiin, kurti- saaneihin sekä muihin "merkillisyyk- siin" ja heidän kiehtoviin elämäntari- noihinsa. Yksi luku on omistettu prera- faeliliteille, englantilaiselle romantiikan ajan taidemaalarien ja runoilijoiden ryhmälle (ja varsinkin sen "tyrmäävil- le naisille"), joka edelsi Belle Epoquea. Yksi luku kuvaa modernin urheilun ke- hitystä ja nousua olympialaisten his- torian ja yksittäisten urheilijakohtalo- den kautta. Kaikki nämä luvut käsitte- levät etupäässä ilmiötä "vanhasta Euroopasta" (ja toki Euroopan ulko- puoleltakin); suomalaisen tilantee- seen viitataan vain paikoin eikä kovin systemaattisesti. Vasta kahdeksan- nessa luvussa siirrytään lähemmäksi Suomea, Pietariin. Pietarin suomalai- sten kohtalojen kartoittaminen huipen- tuu tekijän oman suvun historiaan. Vii- meiset kaksi lukua keskittyvät jo suo- raan Suomeen: "Piru mieheksi" -luku seuraa Mustion ruukin patruuna Hjal- mar Linderin elämää ja viimeinen luku puolestaan kansan sivistämisen ja va- listuksen vaihteita 1800- ja 1900-luvun vaihteen tienoilla.

Kirjan ongelmana ei ole sen valikoi- vuus, jota Matilainen ikään kuin pyy- tää esipuheessa anteeksi: "Yhden sup- pean kirjan puitteissa sen kaiken ob- jektiivinen [sic!] esittäminen on mah- dotonta, tai syntyi helposti pelkkä luettelo" (s. 7). Kuitenkin hän itse sor- tuu joskus luettelomaisuuteen, varsin- kin urheilua käsittelevässä luvussa. Vakavampi ongelma on tapa, jolla valikoima on tehty, eli kirjan konsepto. Lukija jää ihmettelemään euroop- palaisten ja suomalaisten "tapausten" suhdetta: ovatko suomalainen kans- sansivistysaate ja Kansainvalistusseu- ra reuna-ilmioita, jotka voi noin vain rinnastaa edellä mainituissa luvuissa käsiteltyihin asioihin? *Belle Epoque* olisi paljon kiinnostavampi teos ja toimisi kokonaisuutena paljon paremmin, jos keskipisteenä olisi ollut suomalainen 1800- ja 1900-luvun vaihe ja esimer- kit muista maista olisivat jääneet taul- le.

Ongelmana on myös se, että Mati- lainen perehdyttää lukijaansa vain joi- hinkin käyttämiinsä termeihin – esi- merkiksi ensimmäisessä luvussa hän määrittelee "moderni"-käsitettä; sen sijaan "modernismi"-termiä käytetään ilman sen kummempaa selitystä. "Si- vistus"-käsitteen määrittelemisen yh- teydessä kirjan lopussa Matilaisen journalistinen tyyli sortuu outoon jovi- aalisuuteen: "Jätän [sivistys-käsitteen määrittelemisen] Ilkka Niiniluodolle ja muille filosoifeille, jotka pyöryttävät tieteellisesti validin määritelmän vai- ka reikäleivän reiästä. Se ei liity suo- raan leipätyöhön, sitä ei voi syödä ei- kä siitä muutenkaan ole välitöntä hyö- tyä." (s. 140) Voi kysyä, kenelle teksti on oikein tarkoitettu.

Kiitettävää on teoksessa luokka- ja sukupuoli-näkökulma. Matilainen muistuttaa lukijaa, että monet "ih- meellisen vuosisadanvaihteen" tyy- pillisimmistä ilmiöistä koskivat vain ylä- tai korkeintaan ylä- ja keskiluok- kaa, ja hän tarjoaa vaihtoehtoisia nä-

kökulmia. Sukupuoli-näkökulma on hankalampi. Matilainen yrittää jatku- vasti kiinnittää huomiota naisten tilan- teeseen, mutta hänen tapansa käsitellä reuna-ilmioita jää tässä suhteessa lie- västi sanottuna pinnalliseksi. Prerafae- liittien naismallien yhteydessä hän kir- joittaa, että niihin "suhtauduttiin vielä epäluuloisemmin ja väheksyvämmin kuin naisnäyttelijöihin, melkein kuin prostituutuihin. Eikä aina aivan ai- heetta. [...] jotkut prerafaeliittien [...] käyttämät mallit olivat ilotyttöjä." (s. 82) Esipuheessa luvattu tekijän pyrki- minen "yksityisestä yleiseen" voi tus- kin onnistua, kun "prostituoitu"-käsi- tettä, joka esiintyy useassa luvussa, ei koko kirjassa problematisoida. Reu- nailmiöihin keskittymisen ja journalis- tisuuden ei pitäisi tarkoittaa ilmiöiden problematisoimisen ja syvemmän analyttisen otteen pois jättämistä, mihin Matilaisen kirja valitettavasti syyllystyy.

Viola Parente-Čapková

## VIMMATUT VELJEKSET RAJOJA RIKKOMASSA

Pirjo Lyytikäinen: *Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven Seitsemän veljeksien laji.* Helsinki: SKS. 2005.

Professori Pirjo Lyytikäinen kirjoittaa esiin sen, mitä varmasti moni on aja- tellut Aleksis Kiven romaania lukies- saan. Monografiansa johdantoluvun alussa eli heti teoksensa kättelyssä Lyytikäinen sanoo suoraan: "*Seitse- mässä veljeksessä* ei ole mitään via- tonta tai sovinnaista ja siitä puuttuu kaunistelu sekä moralistinen paatos." (s. 12.) Pitkään hallitsevana vaikutta- nut näkemys Kiven teoksesta sovinnaisuuden ylläpitoon päättyvänä kehi-



tysromaanina saakin kauan kaivattua kyytiä Lyytikäisen käsittelyssä. Hänkin kyllä myöntää, että romaanin yksi luku (12. luku) täyttyy kehityksen kuvauksesta, mutta muut luvut ovat sitten jostain aivan muuta. Lyytikäinen itse keskittyy teoksessaan tähän ”muuhun” toisin kuin pitkään vallinnut tapa määritellä teos sulkeutuvaksi kasvukertomukseksi yhden luvun perusteella.

Lyytikäinen nimeää teoksensa historiallisesti lajitutkimukseksi. *Seitsemän veljeksien* hän kiteyttää transgressioromaaniksi ja täten hän kirjoitetaan ulos romaanin lukemisperiin-teestä. Transgression käsite viittaa yleisellä tasolla kaikenlaiseen rajojen ylittämiseen ja normien rikkomiseen. Tarkemmin määriteltynä transgressio tarkoittaa sellaista sääntöjen ja normien rikkomista, jossa myös samalla osoitetaan se kiellon paikka, jota ollaan ylittämässä. On siis olemassa säännöstö, jota rikotaan.

Transgressiota tarkastellessaan Lyytikäinen nojautuu Georges Bataillen psykoanalyttisväritteeseen ajatteluuun, mutta ennen kaikkea vuonna 1986 ilmestyneeseen *The Politics & Poetics of Transgression* -teokseen, joka tarjoaa Bataillen näkemyksiä laajemmat mahdollisuudet transgression poliittiseen tulkintaan. Teoksen tekijät Peter Stallybrass ja Allon White kehittävät Mihail Bahtinin optimistiseksi ja jopa utopistiseksi nimettyä käsitystä karnevaalin kumousvoimista eteenpäin. Brittitutkijoille transgression vallankumouksellisuuden yksi puoli onkin nimittäin sallittua kapinaa: marginalisoidun ”matalan” tila on rajoitettua vapautta, jota yhteiskunnan valtaapitävät säätelevät ja ohjaavat pysymään hierarkian säilyvyyden kannalta tiettyissä puitteissa.

Lyytikäisen mukaan Kiven romaanin transgressiivisuuden yksi keskeinen neuvottelutila asettuu kristillisen yhteisön arvomaailman ja romantiikan inspiroimien muutosvoimien vä-

lille. Veljesten nuiva suhtautuminen lukutaitoon tai velvollisuudentuntoiseen talonpitoon on suhteessa romanttiseen vimmaan elää vapaana ja huolettomana erämaan luonnon keskellä.

Lyytikäisen mukaan romaani on täynnä transgressiivista nurinkääntämistä ja tarinassa se tapahtuu nimenomaisesti huumorin kautta. Mutta teos kääntää nurin myös klassisia kirjallisia konventioita ja ylevää tyyliä. Se on myös transgressiivisessa suhteessa runebergilaiseen kansankuvaan.

Tutkimuksessaan Lyytikäinen lukee Kiven romaania tarkasti ja seikkaeräisesti pyrkien ”ymmärtämään kuvauksia” monipuolisesti. Lyytikäinen myös suhteuttaa omaa lukemistaan aiempaan traditioon ja esittää vasta-aitteita romaanin aiemmille tulkinnoille. Kiven muusta tuotannosta Lyytikäinen nimeää *Kullervon* ja *Canzion* transgression kuvauksiksi, ja rakentaa siten jatkumoa transgressioluennalleen. Näitä näytelmiä tarkastellessaan hän myös rakentaa intertekstuaalisia kytkentöjä erityisesti Friedrich Schilleriin.

Mielestäni yksi Lyytikäisen teoksen hienoimmista pointeista on se, että tutkimus tuottaa toisenlaista kuvaa koko suomalaisesta 1800-luvun kirjallisesta kentästä. Runebergilaista aikakautta on usein totuttu käsitteellistämään avainsanalla ideaalirealismi – romantiikka-termi on jäänyt vähemmälle, usein jopa sulkeisiin tai sivulauseisiin. Lyytikäinen puolestaan liittyy *Seitsemän veljeksien* radikaaliin romantiikkaan, joka mursi klassistisen paradigman niin muodollisen kuin temaattisen transgression kautta. Tämän liitännän kautta romaani saa uudenlaisia kehyksiä.

Samalla kun Lyytikäisen tutkimus on uutta luovaa luentaa Kiven romaanista, se myös kuin vaivihkaa kirjoittaa esiin lukemisen samanaikaisen sidonnaisuuden aikaan ja paikkaan; Lyytikäisen luenta mahdollistuu mei-

dän ajassamme, mutta suhteessa aiempiin luentoihin. Tutkimus siis osoittaa lukemisen mahdollisuudet: luke-malla toisin – ja “kuvausta ymmärtä-mällä” – saadaan aikaan tulkintoja, jotka avaavat teitä yhä monimuotoisempiin maailmoihin.

Kaisa Kurikka

## LAJILLISIA RAJANYLITYKSIÄ

*Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja.*

Toim. Pirjo Lyytikäinen & Jyrki Nummi & Päivi Koivisto  
Helsinki: SKS. 2005.

Jälkistrukturalismin ja dekonstruktion kulta-aika on totisesti menneen kesän heiniä: pelkkien tekstien sijaan puhutaan taas lajeista! Mutta kyse ei ole paluusta vanhoihin luokitteleviin karsinoinhin vaan typologisesta lähestymistavasta ja lajien kohtaamisista. Pirjo Lyytikäisen, Jyrki Nummen ja Päivi Koiviston toimittama *Lajit yli rajojen* esittelee uusimpia lajiteorioita ja soveltaa niitä suomalaisen kaunokirjallisuuden tarkasteluun kahdeksassa artikkelissaan. Kirjoittajat ovat Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden tutkijoita.

Kuten jo Lyytikäinen esipuheessaan selvittää, mukana ovat etenkin Alastair Fowlerin, Gérard Genetten ja yhä uudestaan ajankohtaisen Mihail Bahtinin opit. Käsiteltävinä ovat ensisijaisesti 1800-luvun ja 1900-luvun alun kirjallisuus ja (liiankin?) tutut kirjailijanimet: Aleksis Kivi, Teuvo Pakkala, Arvid Järnefelt ja Minna Canth. Myös aivan viimeaikaisin kirjallisuus on edustettuna kolmessa artikkelissa, mutta entä vuosisata Järnefeltin ja Pirkko Saision välissä? Mitä lajeille silloin tapahtui? Miten esimerkiksi sotienjälkeiset tilanteet ja tarpeet vaikuttivat

uusien lajien syntyyn – vai vaikuttivatko? Vaikka artikkelikokoelman kohde-teosten ei tietenkään tarvitse olla edustava otos kirjallisuushistoriasta, herättää liki vaiettu vuosisata tämän-kaltaisia kysymyksiä.

Lyytikäisen kirjoitus setvii lajeja ja kansallista kirjoittamista. Se on läpileikkaus 1800-luvun kotimaisten lajien syntyyn ja kotiuttamiseen, esimerkiksi ainutlaatuisen suomalaisuuden kuvaukseen, joka – paradoksaalista kylä – pohjautuu yleiseurooppalaisiin “kansallisen” kuvaamisen malleihin. 30-sivuinen teksti on jo sinänsä järeä paketti. Olisikohan viitteitä, joita on lisäksi vielä yhdeksän sivua, voinut karsia?

Nummen tulkinta Kiven runosta “Ikävyys” on kiehtova. Nummi osoittaa kirjallisen perinteen säätelevän runoa huolimatta siitä, kuinka paljon henkilöhistoriallisia aineksia runon syntyyn liittyy. Runon puhuja on monesti samastettu Kiveen, mutta jätetty huomiotta, ettei “Kiveä” historiallisena henkilönä ollut olemassakaan. Stenvallin ja Kiven, henkilökohtaisen ja kirjallisen, välissä on katkos, muistuttaa Nummi.

Riikka Rossi ja Minna Majjala käsittelevät artikkeleissaan naturalismin kysymystä. Rossi tutkii Pakkalan teoksia *Vaaralla* ja *Elsa* naturalistisina romaaneina sekä lajia arkkitekstuaalisena mallina Genetten tapaan. Majjala taas keskittyy Canthin avioliittodraaman *Sylvin* traagisiin piirteisiin, jotka myös nivotaan naturalismiin. Molemmilla on mielestäni painavia näkökohtia ja yritystä haastaa vanhoja “totuuksia”. Tosin kiinnostuneena jään seuraamaan, kuinka kauan David Bagulay, jonka näkemyksiin sekä Rossi että Majjala tukeutuvat, pitää auktoriteettiasemansa naturalismin nykyisessä teoriassa ja tutkimuksessa.

Saija Isomaan aiheena on agraarinen idylli ja georginen tyyliilaji Järnefeltin *Isänmaassa*. Näkökulma tuntuu

tuoreelta ja Bahtinin (idyllin) kronotooppia kohdellaan monitasoisemmin kuin kirjallisuudentutkimuksessa koivnaan usein.

Nykykirjallisuuteen keskittyvät puolestaan Päivi Koivisto, Juhani Sipilä ja Sari Salin. Koivisto pyrkii lähinnä osoittamaan, että Serge Doubrovskyn autofiktiot ja Saision romaani *Pienen yhteinen jaettava* kuuluvat samaan lajiin. Sipilä paneutuu Hannu Raittilan yhdenpäivänromaanin *Ei minulta mitään puutu*. Salin taas tarkastelee Jussi Kylätaskun *Akuabaa* "sekahampaisena lajina", hybridinä, ja liittää sen – ehkä hieman ennalta arvattavasti – karnevalisoituneeseen genreen. Niin kiintoisia kuin tulkinnot ovatkin, kaipasin kytkentöjä myös meikäläiseen perinteeseen; korostaahan kokoelman alaotsikkokin *suomalaisia* lajeja. Tällä olisi samalla voinut paikkailla sitä aukkoa, jonka mainitsemani vaihtonaisuus valtaosasta 1900-lukua jättää.

Hämentäväksi loppuvaikutelmaksi teoksesta jää, että kysymys lajeista on ehkä sittenkin toisarvoinen. Esimerkiksi repertoarien nimissä voidaan tehdä monenlaisia retkiä ja rinnastuksia, mutta perinpohjaiseen harkintaan lajien merkityksestä ja alkuperästä ei kurkotella. Tässä on jotain ylen postmodernia. Tekstienvälisyydet, lajien tunteminen ja tunnistaminen tuottavat epäilemättä iloa, kuten Lyytikäinենkin toteaa, mutta ihan selväksi ei käy, miksi juuri uudet *lajit* tulkinnot ovat tärkeitä ja onko niiden osuus todellakin niin ratkaiseva teosten ymmärtämisessä kuin halutaan uskoa ja/tai annetaan olettaa.

Milla Peltonen

## LUKUOPAS TAITEEN JA KULTTUURIN YSTÄVÄLLE

*Ilmaisen murroksia vuosituhannen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa.* Toim. Yrjö Heinonen & Leena Kirstinä & Urpo Kovala. Helsinki: SKS. 2005.

Artikkelikokoelman *Ilmaisen murroksia vuosituhannen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa* on tuottanut Jyväskylän yliopiston hanke "Ilmaisen murros". Taustalla vaikuttaa vuonna 2001 perustettu taidekeskus Artes liberales, taiteiden tutkimuksen yhteistyöfoorumi, jonka tarkoitus on pohtia tiedekuntarajat ylittävästi "nykytaiteen, kirjallisuuden, kuvataiteiden ja musiikin lajien, tyylien ja koodien sekoittumista" (s. 7). *Ilmaisen murroksia* -artikkelikokoelma käsittelee taiteen ja kulttuurin ilmiöitä tehokkaasti, eikä yksikään genre-raja tunnu jäävän selkeäksi.

Artikkelikokoelman tavoitteeksi on asetettu nykytaiteen ja -kulttuurin ilmiöitä lukemaan ja luokittelemaan opastaminen. Kyse on myös kielestä, taiteen kielestä. Artikkeleissa tutustutaan siis erilaisiin teoksiin myös diskursiivisina muodosteinä. Tärkeitä sanoja teoksessa ovat erityisesti intertekstuaalisuus, intermodaalisuus ja multimodaalisuus. Multimodaalisuudessa hyödynnetään eri lajien ilmaisutapoja ja intermodaalisuus viittaa teksteihin (teoksiin), joissa musiikki, teksti ja kuva toimivat yhdessä. Kaikissa näissä avainsanoissa kuuluu yhdistelyn ja kierrätyksen ääni. Mukaan on otettu teknologia itseioikeutettuna osana vuosituhannen vaihteen kulttuuria.

Teos on jaettu neljän alaotsikon alle. Ensimmäisen osan otsikko on "Intertekstuaalisuus taiteen dominanttina?". Kirjoittajat FT professori Leena Kirstinä, FL lehtori Pirkko Martti ja FM Mari Heinonen osoittavat, miten intertekstuaalisuus laajentaa merkitysten

kenttää: muistijäljet värittävät koke-  
musta uudesta vanhaan ja vanhasta  
uuteen. Tarkasteltavina ovat Kristina  
Carlsonin romaani *Maan ääreen*  
(1999), musiikin käyttö televisiomain-  
noksissa sekä Johanna Sinisalon ro-  
maani *Ennen päivänlaskua ei voi*  
(2000). Näiden esimerkkien valossa  
intertekstuaalisuus todella näyttää  
olevan hallitsevassa asemassa.

Artikkelikokoelman toisen osan ot-  
sikko on myös kysyvä: "Mikä on teos?  
Multimodaalisuuden nousu". Kirjoittajat  
FM Olli Heikkinen, FM Sari Kuuva ja  
FM Sanna Qvick tekevät selvää jälkeä  
selvää selvästä teoksesta. Heikkinen  
johdattaa lukijan ihmettelemään perä-  
ti *missä* on teos, kun sävelteoksesta  
siirrytään ääniteokseen ja puhutaan  
uusien äänitteiden teknisestä hybridi-  
luonteesta. Kuuva tarkastelee sanan  
ja kuvan suhdetta Pasi Tammen maa-  
laustaiteen metaforia käyttävässä ja  
narratiivisessa nimeämisessä. Qvick  
puolestaan osoittaa artikkelissaan  
konventionaalisuuden merkityksen  
elokuvamusiikissa. Multimodaalisuus  
vaatii monen asian huomioon ottamis-  
ta tulkinnassa.

"Muuttuvat genret ja lajityypit" -  
osiossa rajat liikkuvat lisää. Mistä  
puhutaan kun puhutaan keinotekoi-  
sesta luonnollisuudesta? FT dosentti  
Mikko Keskinen artikkelissa tutustu-  
taan kirjeromaanin muutokseen säh-  
köpostin aikakaudella. Käsiteltävänä  
on Tapani Baggen ja Karo Hämäläisen  
romaani *Julma kuukausi* (2002). FL  
Kimmo Lehtosen "Teknologisoitu lumi"  
-artikkeli vie mainoskuvien, erilaisten  
visuaalisten tilan esitysten teknologi-  
soituneen kuvakielen pariin. Annukka  
Peuran runokokoelmaa *Erotus* (1995)  
tutkii FM Outi Oja avainkäsitteensä  
metalyyrisyys. Kuvat sekoittuvat ru-  
noissa kieleen ja jälleen havaitaan, et-  
tei kuvan ja sanan käsitteiden raja ole  
selvä. FM Saara Laakson analyysi Jyrki  
Kiiskisen romaanista *Kaamos* (1997)  
päättää teoksen kolmannen luvun

pohtien kielen ja todellisuuden moni-  
mutkaista suhdetta.

Viimeisen luvun otsikkona on "His-  
torian uudet käytöt ja tulkinnat". FT  
Leena Valkeapää, FM Pauli Heikkilä,  
FT akatemiatutkija Yrjö Heinonen ja  
FM Tuuli Lähdesmäki osoittavat kukin  
omalla alueellaan, miten historia on  
läsnä nykykulttuurissa mielikuvituk-  
sen voimavarana, joukkoidenteettä  
rakentavina muistoina, tunnepuolella  
nostalgiana, tarinoina ja "suuren ker-  
tomuksina". Käsiteltävänä ovat  
keskiaikatiedon käyttö nykykulttuuris-  
sa, tietokonepeli *Civilization*, Penny  
Lane -tulkinnat pop-musiikissa sekä  
Samuli Paulaharjun muistomerkki.

*Ilmaisun murroksia* on virkistävä  
ja laaja-alainen lukeelämys, joka teo-  
reettista tietoa unohtamatta tuo tai-  
teen ilmiöt lähelle jokapäiväistä elä-  
mää. Artikkelikokoelman näkökulmas-  
ta taiteen yleisö on muutakin kuin  
vastaanottaja. Lajien sekoittuneisuus  
ilmenee taideteoksessa itsessään  
mutta myös sen tulkinnassa. Käyttä-  
jällä on osuutensa kulttuurin ja taiteen  
muodostumisessa ja merkityksellisty-  
misessä. Siksi lukija löytää merkityk-  
sellisen paikan itselleen jokaisesta ar-  
tikelista.

Liinaleena Leiwo

---

## PERUSTEOS KUVAN JA SANAN VUOROVAIKUTUKSESTA

Kai Mikkonen: *Kuva ja sana. Kuvan  
ja sanan vuorovaikutus  
kirjallisuudessa,  
kuvataiteissa ja ikonoteksteissä.*  
Helsinki: Gaudeamus. 2005.

Kuinka kuvaa voidaan lukea? Jos ku-  
van lukeminen muistuttaa verbaalisen  
kielen tulkintaa, voisiko medialukutai-  
toa opettaa samoilla tavoilla kuin kir-  
jallisuuden tulkintaa? Näihin kysymyk-

siin ovat mediatutkijat tarjonneet ratkaisuja omalta alaltaan käsin, mutta kirjallisuustieteen näkökulmasta kuva- ja sanataiteen suhde on saanut vain muutamia, runokuvan tai lettrismin kaltaisiin erityistapauksiin keskittyviä tutkimuksia.

Lajissaan ensimmäinen kattava esittely sanan ja kuvan suhteesta on Kai Mikkosen tuore oppikirja, joka alaosittensa mukaisesti käsittelee tasapuolisesti kuvan ja sanan vuorovaikutusta kirjallisuudessa, kuvataiteissa ja ikonoteksteissä. Mikkosen teos on ainutlaatuisen kattava johdatus kuvan ja sanan liittoon, jossa kumpikaan osapuoli ei tyhjennä toistensa merkityksiä.

Selitystä kuvan ”luennan” vaikeuteen Mikkonen tarjoaa mm. siitä tulkitaperinteestä, jossa kuvan merkitykset on tavattu liittää tiedostamattomaan. Osasyynä kuva- ja sanataiteen kohtaamattomuuteen on ollut visuaalisen semiotiikan kehittymättömyys. Visuaalista koskeva kielioppi on ollut epistemologisesti epävarmaa ja tulkinnoissaan vaihtelevaa senkin vuoksi, että on kieltäydytty pohtimasta verbaalisen kielen rajoittuneisuutta. Kuvakielen on uskottu hahmottavan sel-laista, mille ei ole olemassa selvää ja näkyvää viitekehystä verbaalisen esityksen alueella. Lisäksi visuaalisessa kielessä on yhtäaikaisesti läsnä useampia erilaisia elementtejä kuin verbaalissa kielessä.

Nykypäivänä vallitsevat käsitykset kuvan ja sanan semiotiikasta jakautuvat Mikkosen mukaan siten, painotetaan ko niissä tapaa havaita visuaalisen ja verbaalisen merkki vai merkkiä sinänsä. Tässä yhteydessä Mikkonen nostaa esille visuaalisen kielen vapauden ajallisesta järjestyksestä. Kuvan sisältä ei voida erottaa tapahtumien ajallista järjestystä. Näin kuvan tulkitseminen on aina lähempänä runon kuin proosan luentaa.

Kuvan ja sanan havaitsemistapoja

on vaikea hierarkisoida toisiinsa nähdän. Kielellinen merkki voi olla yhtä monimerkityksinen kuin visuaalinen, eikä ikoninenkaan merkki poissulje useampia tulkintamahdollisuuksia. Mikkosen esimerkeissäänkin suosima tulkintatapa painottaa visuaalisten ja verbaalisten merkkien vuorovaikutusta, jota hän psykoanalyttisestä elokuvatutkimuksesta siteeraamallaan käsitteellä kutsuu sutureinniksi.

Vuorovaikutuksessa erittyneet koodit täydentävät toistensa aukko-kohtia: verbaalinen koodi tuo yhteen erillisiä kuvia ja kuva erillisiä tekstikatkelmia. Mikkonen toteaa, että kuvallista merkkiä käsittelevä sanataideteos voi olla paitsi ”käännös” kohteestaan myös tulkinta, kommentaari tai kritiikki.

Perinteistäkin paradigmat edustavalle kirjallisuudentutkijalle Mikkosen kirja tarjoaa ajateltavaa, etenkin proosatekstiin sisältyvää kuvausta ja runokuvien erityistapauksia käsittelevissä luvuissa. ”Jotta kuvaus olisi motivoitua”, toteaa Mikkonen, ”lukijan on muistutettava henkilöä, joka tietää kuvatuista maailmista selvästi vähemmän kuin sen kuvaaja.” (s. 258). Näin proosan kuvausjaksoissa tunnistaminen ja oppiminen ovat tärkeämpiä kuin kohtauksen ymmärtäminen ja analysoiminen.

Sen sijaan Mikkosen kirjalla on mielestäni vähemmän tarjottavaa sarjakuvan tutkijalle, vaikka edustavan erilaisia sarjakuvia onkin käytetty esimerkkeinä, taidehistorian ja kuvakirjojen rinnalla. Sarjakuvien tulkitsijana Mikkonen etenee intertekstuaalisen huomioin, yksittäisten kuvien tai karkatyrimäisten muotojen tai sivukomposition merkityksiin syventymättä. Kuvan ja sanan vuorovaikutus ei ilmeisestikään anna riittävää lähtökohtaa sarjakuvien semioottisen erityislaadun todistamiseen.

Ja ehkä kuvan tulkinnasta ei voidaan muodostaa yhtenäistä teoriaa

muissa tapauksissa kuin sanoilla välittömän kontekstinsa tarjoavien kuvien tapauksessa. Mikkosen loppupäätelmän mukaan kuvan ja sanan vuorovaikutuksen ehtona säilyy kuitenkin se, että kuva edelleen "pakenee" tyhjentäviä sanallisia selityksiä.

Markku Soikkeli

## OPPIKIRJA MEDIAKUVIEN KATSOMISEEN

Janne Seppänen: *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino. 2005.

Visuaalisen journalismin professorin Janne Seppäsen *Visuaalinen kulttuuri* -teoksen takakansitekstin mukaan "Mediakuvien ja koko visuaalisen kulttuurin tutkiminen koetaan usein vaikeaksi." Useimmiten – kuten hyvä onkin – takakansitekstit eivät juuriakaan pidä paikkaansa; valitettavasti Seppäsen kirjan kohdalla ei ole niin.

Kirjaa vaivaa takakansitekstin mukainen ja jo Seppäsen *Katseen voima* -opuksesta (Vastapaino 2001) tuttu asenne "teorian vaikeudesta ja hankaluudesta" ja "käytännöllisyyden hyvydestä". Tämä siis tarkoittaa, että uusikin kirja on kulttuurintutkimusta, mutta käytännöllistä sellaista, ja nimienomaisesti se on oppikirja yhteiskuntatieteellisesti eikä taiteentutkimuksellisesti painottuneista visuaalisen kulttuurin tutkimisen käytännöistä.

Tämä käytännöllisyys ja maanläheisyys selittyy osittain sillä, että teos on metodologinen oppikirja. Mutta kuten edellinenkin teos, *Visuaalinen kulttuuri* on sopiva ammattikorkeakoulutasolle tai vaikkapa peruskoulun opettajille opetusvinkiksi; yliopistossa kirja sopii lähinnä peruskurssin yhteyteen ainakin humanistisessa tiedekunnas-

sa. Yhteiskuntatieteelliset oppiaineet eivät ehkä edellytä opiskelijoiltaan perustasoillakaan niin suurta teoreettista ja käsitteellistä omaksuntaa kuin taiteentutkimuksellisesti suuntautuneet oppiaineet.

Seppäsen kirjassa esitetään outoa – ja vanhanaikaista – vastakkainasettelua "hankalan ja vaikean teorian" (Seppälän usein käyttämä ilmaisu) ja ihmisläheisen arkielämän välille. David Bordwellin näkemykset "suuren teorian" ongelmista empiirisen aineiston kustannuksella saavat Seppäsen teoksessa hieman harhaanjohtavaa esitteilyä; erityisen outoa on, että Seppäsen tarjoaa ns. ylhäältä alas -mallin patenttiratkaisuksi ja vaihtoehdoksi vastaanoton tutkimusta, jolloin " [...] saadaan hahmotettua sitä, millaisia merkityksiä esitykset saavat vastaanottajien arjessa. Näitä tuloksia voi sitten verrata teorialähtöisiin kuvatulkiintoihin." ( s.72.) Tämä on ongelmallinen väittäminen, sillä eikös myös "vastaanottajien arjen" tutkimus sekini vaadi "teorialähtöistä tulkintaa" ja ylipäätänsä eivätkö kaikki tutkimukselliset kuvatulkinnot ole aina teoriaan suhteutettuja. Seppänen tekee siis kummallisia erotuksia teorian ja käytännön sekä teoria- ja käytäntölähtöisen tutkimuksen välille.

Vaikeasta teoriasta ei tutkimussenteossa kuitenkaan pääse kokonaan eroon, joten Seppänen esittelee yksinkertaistaen sekä mutkia ja linjoja suoristaen erilaisten teoreetikkojen näkemyksiä. Hiukan tarkempaa huomiota Seppänen antaa vaikkapa Roland Barthesin valokuvaa käsitteleville teksteille ja Michel Foucault'n valta- ja diskurssikäsitteille.

Näistä teoriaa koskevista saivarteluista huolimatta Seppäsen teos toimii varmasti oppikirjana silloin, kun tarkoituksena on johdattaa opiskelijoita ensimmäisten visuaalista kulttuuria käsittelevien pienoistutkielmien pariin. Mediakuvista Seppänen keskittyy en-

nen kaikkea uutisvalokuvaan ja jonkin verran mainoskuviin. Metodeista hän nostaa esille sisällönanalyysin ja mediakuvan vastaanottotutkimuksen. Kirjassa pohditaan myös representaatian käsitettä ja valtaa kuvallisuuden tuotannossa. Yksi luku keskittyy mediakuvien tuotannon tutkimisen kysymyksiin.

Seppänen rakentaa luvut siten, että niissä on teoreettista ja käsitteellistä esittelyä. Pääpaino on kuitenkin kunkin aihepiirin joidenkin esimerkkitutkimusten esittelyssä. Nämä esimerkeiksi nostetut tutkimukset toimivat kuin avaimena opiskelijoiden omien mahdollisten tutkielmien tekoon. Taiteentutkijana minua alkoi kyllä kyllästyttää mm. erilaisten taulukoitten eli ns. kvantitatiivisten menetelmien esittely. Täytyykin korostaa, että teoreettisesti orientoitunut taiteen tutkija ei ole Seppäsen kirjan kohde- ja ihannelukija.

Kaisa Kurikka

---

## KATSAUKSIA KOTIMAISTEN NYKYKERTOJIEEN TUOTANTOON

*Kotimaisia nykykertoja 4.*

Toim. Ismo Loivamaa & Saara Vesikansa.

Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 2005.

*Kotimaisia nykykertoja 4* yllyttää kysymään, kenen ihmeen tarpeisiin näitä hakuteoksia yhtä mittaa syödään ja miksi. Markkinointimielessä ja kirjailijoiden yhä edelleen tuotteistamiseksi? Hyllyjen täytteeksi kirjastoihin, kunnes niiden tiedot jo muutamassa vuodessa kaipaavat taas päivitystä? Koululaisten äidinkielen ja kirjallisuuden tuntien pakollisia esitelmiä varten, vaikka helpompaa (ja oletettavampaa!) on tu-

lostaa vastaavat tiedot suoraan netistä?

Julkisuuskikkailu tai hyllyjen koristaminen ei kuitenkaan yksinomaan riittäne selitykseksi. Näin yleistajuisesti kirjoitetulle teokselle on epäilemättä tilaus kouluissa, erilaisissa oppilaitoksissa, kirjastoissa ja kirjallisuuden harrastajien kodeissa, joissa käytettäväksi sarja on tarkoitettukin. Kysynnästä saattaa todistella sekin, että *Kotimaisten nykykertojen* kahdesta ensimmäisestä osasta (1997, 1998) on jo otettu, muokattu ja päivitetty yhteispainos (2003). Samaan kirjailijaesittelyjen sarjaan kuuluvat myös hakuteokset kotimaisista lasten- ja nuortenkirjailijoista, dekkareista, naistenviihdestä, tieteiskirjallisuudesta ja ulkomaisesta nykykirjallisuudesta.

Yleinen ymmärrettävyys ei silti välttämättä tarkoita sitä, että teos olisi kirjallisuuden opiskelijalle tai asiantuntijallekaan *liian* helppo. Juuri heille sitä voisi erikseen suositellakin, koska kaikkea nykykirjallisuutta tuskin innokkainkaan alalle vihkiytynyt ehtii lukea ja silti sen teemoja ja tendenssejä on syytä seurata. Ja jos populaari yleistajuisuus jotakuta specialistia häiritseekin, voi teoksen lukea vaikka viihteenä – niin mukaansatempaavia jotkin kirjailijaesittelyt ovat. Tai häijymmin: voi etsiä kriitikoille tyypillisiä asenteita ja ilmaisia, joita tämänkin teoksen jutuista löytyy.

Esittelyjä on yhteensä 55, joista osan ovat kirjoittaneet teoksen toimittajat Ismo Loivamaa ja Saara Vesikansa. Kirjoittajia on kaikkiaan parikymmentä ja he ovat lähinnä kriitikoita, tutkijoita ja opettajia. Ja juuri se, että kukin heistä omilla nimissään kuvailee, tulkitsee ja arvottaa esittelemänsä kirjailijan tuotantoa, tekee kokonaisuudesta vetovoimaisen. Suurin osa välttää myös liiallisen arvovaltaisia ja (näennäis)objektiivisia äänenpajonoja, joihin hakuteoksissa ennen vanhaan pyrittiin.

Oikeastaan pääosa kokonaisuudesta on teosesittelyjä. Kirjailijasta annetaan vain karkeat yleistiedot. Useimmitä kerrotaan myös lyhyesti, milloin ja miten ura on alkanut. Ja vaikka jo kirjailijoiden (vuosi vuodelta isompien) kasvokuvien voi nähdä ajavan mediahenkilöimisen ja tuotteistamisen asiaa, voi kuvan ja tekstin vuoropuhelun ymmärtää myös toisin: se antaa vaikutelman monitasoisesta mutta melko tasa-arvoisesta kommunikaatiosta. Esittelyn kirjoittaja – yhtenä todellisena vertaislukijana – välittää meille muille lukijoille tietoa, tunteja ja tulkintoja teoksesta, jotka niin ikään on kirjoittanut joku *ihminen*, ei arjen yläpuolinen nero. Ja tulkintojen pätevyyttä voimme tietysti testata tarttumalla teoksiin itse. Tällä tavalla itseäni inspiroivat esimerkiksi Tuomo Karhun esittely Hilikka Ravilon tuotannosta sekä Lasse Koskelan tiiviit ja vaivattomat osuudet.

Mutta ei niin hyvää ettei jotain huonoakin. Yleistajuisuuden ja liiallisen yksinkertaistamisen välinen raja voi olla veteen piirretty; jotkin esittelyt on väännetty rautalangasta. Joissakin taas teosten juonenkulkua selostetaan liian vuolaasti. Samoin ihmetyttää jatkuva vetoaminen kirjallisuuspalkintoihin, jotka on myös koottu luetteloksi teoksen loppuun, kuten nykyään on tapana. Miksi kirjallisuuden(kin) *kilpailu*luonnetta pitää korostaa? Kenen asialla tässä ollaan? Esipuheen mukaan kirjallisuutta halutaan esitellä avarasti, mutta silti erottelu viihde- ja ”voittajakirjallisuuteen” (ja -kirjailijoihin) säilyy vahvana. Myöskään pienten kustantamojen tekijöitä teoksesta ei löydy.

*Kotimaisia nykykertoja 4* on monessa mielessä kirjallisuuden portinvartijoiden eli lähinnä suurten kustantamoiden, kriitikoiden ja palkintoinstituutioiden säätelemä teos, joten sitä on syytä lukea (media)kriittisesti. Toivoa myös sopii, että kriittisyyttä löytyisi teosta käytävistä kouluistakin. Silti

en voi olla ihailematta sitä taitoa, jolla kirjoittajat ovat onnistuneet ilmaisemaan konstikkaatkin asiat niin jouhevasti ja ilman tieteellistä slangia.

Milla Peltonen

## LUKEMISTO SUOMALAISESTA ESTETIIKASTA

*Estetiikan syntysanat. Suomalaisen estetiikan avainkirjoituksia valistusajalta 1970-luvun alkuun.*

Toim. Oiva Kuisma & H. K. Riikonen  
Helsinki: SKS. 2005.

*Estetiikan syntysanat* -kokoelman toimittajat Oiva Kuisma ja H. K. Riikonen sanovat esipuheessaan, ettei Suomessa tunneta estetiikan kotimaista historiaa juuri lainkaan. Yhdeksi syyksi he nimeävät aiheeseen johdattelvan ja historiallisesti edustavan teoksen puutteen. Tämä käsissä oleva kirjoitusvalikoima onkin yhtäältä rakennettu tätä aukkoa täyttämään.

Lukemisto on jaksoteltu sekä aihe- ja sisällön että aikajärjestyksen mukaisesti. Tekstit ovat joko kokonaisia kirjoituksia tai katkelmia laajemmista kokonaisuuksista. Useat ruotsinkieliset kirjoitukset on suomennettu tätä valikoimaa varten. Hyödyllistä ja lukijajäytävällistä on se, että kukin kirjoittaja esitellään lyhyesti ja samassa yhteydessä ohjataan jatkolukemisen ja kirjoittajaa käsittelevän tutkimuksen pariin.

*Estetiikan syntysanat* lähtee liikkeelle Turun Akatemiasta ja suomalaisen estetiikan oppihistorian alun teos ajoittaakin 1700-luvun jälkipuoliskolle Henrik Gabriel Porthanin aikaan. Porthanin ”Estetiikka ja kirjallisuus” -tekstin lisäksi osiossa on mukana Turun Soitannollisessa Seurassa pidettyjä puheenvuoroja, joihin harvemmin tulee törmänneeksi.



Vasta vuonna 1852 estetiikasta tuli Helsingissä yliopistollinen oppiaine nimellä "estetik och nyare litteratur" eli "estetiikka ja nykyis-kansain kirjallisuus". Jo siis tässä varhaisessa nimityksessä näkyi suomalainen tapa – kansainvälisesti ajateltuna estetiikka kytetään yleensä filosofiaan – linkittää estetiikka nimenomaisesti kirjallisuuden (tutkimuksen) yhteyteen, mikä näkyy myös 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen estetiikan opituelin hallitsijoiden kiinnostuksen kohteissa ja julkaisuissa. Niin Fredrik Cygnaeus, Carl Gustav Estlander kuin Eliel Aspelin-Haapkylä keskittyivät kirjallisiin ja taidehistoriallisiin aiheisiin, mutta he kaikki olivat myös yhteiskunnallisesti aktiivisia. Ajankohdan historiallinen tilanne sai kyseiset estetiikan ja nykyiskansain kirjallisuuden professorit ajamaan yhteiskunnallista tehtävää, nimittäin kansallisen identiteetin edistämistä. He pohtivatkin enemmän kansallisesti tärkeitä aiheita kuin estetiikan teoriaa.

"Näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen" -osio sisältää em. professorien mutta myös J. V. Snellmanin, V. A. Koskenniemen ja Rafael Koskimiehen kirjoituksia. Snellmanin arvostelu "Runebergin *Kuningas Fjalar*" kiteyttää filosofin hegeliläistä ajattelua kirjallisuudesta. Aspelin-Haapkylään virkaanastujaisesityelmä "Kirjallisuudenhistorian merkityksestä" allekirjoittaa snellmanilaista kirjallisuuspoliittista linjaa, mutta samalla se painottaa kirjallisuuden historian merkitystä erillisenä oppialana.

Valikoiman seuraava osasto tuo esille taiteilijoita ja kulttuuriaktivisteja sekä muiden alojen oppineita, jotka kirjoittivat myös estetiikan asioista. Mukana on mm. suomentaja ja kasvatustopin professori J. A. Hollon kirjoitus, arkkitehti Alvar Aallon essee ja niinkään arkkitehti Sigurd Frosterus, joka jo ennen Olavi Paavolaista keskittyi modernien elämänilmiöiden analyysi-

siin.

Professorien Yrjö Hirnin ja K. S. Laurilan aikakaudella alkoi estetiikan eriytyminen kirjallisuuden ja taiteen tutkimuksesta. He myös kirjoittivat estetiikan oppikirjoja. Heidän kirjoituksensa sisältyvät "Estetiikka tieteenalana" -osioon, jonka muita kirjoittajia ovat Eino Krohn, Raoul Palmgren, Johan Wrede ja toinen kokoelmaan päässeistä naiskirjoittajista eli Irma Rantavaara.

Viimeinen osio on nimetty "Esteettinen havaitseminen ja kokeminen", ja sen kirjoitukset tulevat lähemmäksi tätä päivää. Mukana on myös Aarne Kinnunen, jonka uusinta *Estetiikka* -teosta (2000) käytetään oppikirjana monissa yliopistoissa.

Teos on suunnattu taideaineiden ja estetiikan opiskelijoille ja muille asiasta kiinnostuneille. Lukemisto toimiikin hyvin. Sen lukemista tukee esimerkiksi Oiva Kuisman toimittama *Suomalainen estetiikka 1900-luvulla* (SKS 2001), jonka artikkelit menevät syvemmälle kuin tämän lukemiston esittelytekstit.

Kokoelman kirjoitukset eivät tule viime vuosikymmenille asti. Toimittajien mukaan estetiikka on laajentunut niin paljon, että viime vuosikymmenet ansaitsisivat oman kokoelmansa. Se on toki totta. Viime vuosikymmenet muuttaisivat mm. estetiikasta kirjoittavien sukupuolijakautumaa ratkaisevasti ja esimerkiksi feministinen estetiikka pääsisi mukaan. *Estetiikan syntysanat* -teoksessa olevaa Michael Choraueksen "Naisten oikeudesta arvioida kauneutta" -puhetta (vuodelta 1800) kun ei ehkä kannata laskea siihen kuuluvaksi.

Kaisa Kurikka

## SATTUMALTA SUOMALAISIA

Mikko Lehtonen & Olli Löytty & Petri Ruuska: *Suomi toisin sanoen. Keskustelua suomalaisuudesta ja monikulttuurisuudesta*. Tampere: Vastapaino. 2004.

*Suomi toisin sanoen* on kirja, jota lukiessani huomasin toistuvasti nöykyttelväni ja nauravani ääneen. Läheisetkään eivät olleet turvassa, vaan saattoivat milloin tahansa joutua kontekstistaan irrotetun, ääneen luetun sitaatin uhriksi. Mutta minkäs teet. On suuri nautinto lukea kirjaa, jonka tekijöillä on sekä sanottavaa että taito käyttää kieltä.

*Suomi toisin sanoen* osoittaa, kuinka sattumanvaraisesti suomalaisuudeksi kutsuttu ilmiö on syntynyt. Kirjoittajat Mikko Lehtonen, Olli Löytty ja Petri Ruuska kyseenalaistavat ajatuksen löydettävissä olevista kansallisista juurista tai suomalaisuuden ytimeistä. Ainakin kirjan rakenteen tasolla kyseenalaistamisesta seuraa muukalaisuudenkin ymmärtäminen uudella tavalla: kirjan alkupuoli on otsikoituannon puolikkaalla ”Arvaa oma tilasi”, loppupuoli taas saman sananlaskun jatkolla ”anna arvo toisellekin”. Tämä onkin se syy, miksi kirjoittajien mielestä suomalaisuudesta on tärkeää puhua. He herättelevät lukijoitaan miettimään mistä vaietaan silloin, kun jotakin kutsutaan suomalaisuudeksi.

Oman tilan arvaaminen käy kirjassa niitä tapoja tutkimalla, joilla suomalaisuudesta puhutaan ja joilla suomalaisuutta esitetään. Näitä tapoja ei ymmärretä heijastukseksi suomalaisesta kansanluonteesta, vaan keinoiksi, joilla juuri tuo kansa ja luonne tuotetaan. Kirjan esipuheessa todetaankin, että ihmistieteissä on parhaillaan tapahtumassa hallitsevan metaforan muutos. Kun ennen ilmiöitä – vaikkapa kansallisvaltioita – tarkasteltiin muuttumattomina säiliöinä, nykytutkimukset lähes-

tyvät yhä useammin kohteitaan suhdekimppuina. Suhdekimpuilla ei ole ydintä eikä ominta olemusta, vaan niiden identiteetti on jatkuvan neuvottelun tulos.

Hyvä esimerkki uudenlaisesta kysymyksenasettelusta on Olli Löyttyn artikkeli ”Erikoisen tavallinen suomalaisuus”, jossa hän pohtii tavallisen suomalaisuuden eetosta. Millaisia ovat ne asiat, jotka ovat arkisia, latteita, ihan vaan tylsästi suomalaisia? Mitä tarkoittaa ilmiöiden nimeäminen tavallisiksi? Esimerkiksi julkisuudessa tavallisuus on jotakin, jonka oletetaan yhdistävän suomalaisia toisiinsa. ”Tavikset” kelpaavat medialle niin aiheeksi kuin kohderyhmäksikin. Ja kai jokaisella – tavallisella! – suomalaisella on jokin käsitys siitä, kuinka ollaan arkisesti suomalaisia. Kysyttäessä juuri kukaan ei silti tunnustaudu ihan tavalliseksi. Tavallisuuden eetos osoitetaankin artikkelissa ongelmalliseksi, sillä se häivyttää näkyvistä suomalaisten keskinäiset erot. Jäljelle jää oikeanlaisia, ”tavallisia” suomalaisia, ja sitten niitä muita, *erilaisia*.

Kirjan jälkimmäinen puolisko etsii tapoja antaa toiselle oma arvonsa. Osion keskeinen viesti on, ettei Suomi ole muusta maailmasta irrallaan – eivätkä kaikki suomalaiset samanlaisia. Mikko Lehtonen johdattelee aiheeseen osoittamalla artikkelissaan ”Suomi rajamaana”, ettei Suomi edes maantieteellisenä kokonaisuutena ole mikään selviö. Suomi ei ole *autotopia*, oman olemuksensa määrittämä ja ajasta irrallaan oleva kummajainen, vaan *heterotopia*, toisten paikkojen ja historian muokkaama, muuttuva aika-tila. Argumenttinsa tueksi Lehtonen vetää mukaan jopa mannerlaattojen liikkeet: miljardien vuosien kuluessa Suomi on sijainnut milloin missäkin eteläisen napapiirin ja nykyisen paikkansa välillä. Suomi onkin jotakin, joka syntyy yhä uusien rajanvetojen tuloksena, jatkuvasti.

Saatesanoissaan tekijät kertovat kirjan syntyneen halusta saattaa suomalaisuus vuoropuheluun kaiken sen kanssa, mitä he ovat etnisyydestä ja monikulttuurisuudesta lukeneet. Valittavasti tämä lähtökohta näkyy ajoittain teksteissä vain tutkimusotteen ja asenteen tasolla. Itse olisin kaivannut eksplisiittisempääkin keskustelua kansainvälisten teorioiden kanssa. Nyt argumenttien yhteydet esimerkiksi postkolonialistisiin tai feministisiin teorioihin jäävät usein lukijan rakennettaviksi. Jos lukijaa autettaisiin vähän enemmän, olisi artikkelikokoelma vielä nykyistä hyödyllisempi opiskelijoiden ja opetuskäytön kannalta. Toisaalta takakannessa kirjaa luonnehditaan kansalaispuheenvuoroksi suomalaisuudesta ja monikulttuurisuudesta. Ehkäpä runsaat viitteet ja akateeminen jargon olisivat vähentäneet puheenvuoron raikkautta ja sujuvuutta? Niin tai näin, erittäin tarpeellinen kirja *Suomi toisin sanoen* kuitenkin on. Suomesta on totisesti aika oppia puhumaan ilman, että aina lopulta päädytään siihen kuuluisaan mutkaan Volga-joelle.

Elsi Hyttinen

---

## EETTISEN KÄÄNTEEN SOSIAALIPSYKOLOGISIA ULOTTUVUUKSIA

Anna-Maija Pirttilä-Backman & Marja Ahokas & Liisa Myyrä & Susanna Lähteenoja (toim.): *Arvot, moraalit ja yhteiskunta. Sosiaalipsykologisia näkökulmia yhteiskunnan muutokseen*. Helsinki: Gaudeamus. 2005.

Mitä annettavaa voi sosiaalipsykologian nykytutkimuksilla olla kirjallisuuden opiskelulle ja tutkimukselle? *Arvot,*

*moraalit ja yhteiskunta* ei tarjoa tähän suoraa vastausta, mutta vihjaa siihen jo otsikollaan: arvoihin, moraalisiin ja yhteiskuntaan liittyvää pohdintaa ja vuoropuhelua, jota myös kotimaisen kirjallisuuden perinteessä ja kirjallisuuskeskusteluissa on aina käyty. Uskon, että etenkin "uuden eettisyyden" valtaamassa kirjallisuustieteen nykytilanteessa on hyvä tietää, mitä arvojen ja moraalien areenoilla "oikeasti" tapahtuu. Tällainen tieto voi auttaa hahmottamaan, mitä aikamme ydinarvot ovat, miten ne nykykirjallisuudessa reflektoituvat, ja kuinka yksittäiset teokset kenties osallistuvat siihen keskusteluun, jota arvoista ja merkityksistä jatkuvasti käydään.

*Arvot, moraalit ja yhteiskunta* koostuu johdannon lisäksi 20 artikkelista ja kirjoittajia on yhteensä peräti 28. Kyseessä on siis laaja tietokattaus arvojen ja moraalien tutkimuksen uusimpia suuntauksia ja tuloksia. Samalla teos on sosiaalipsykologian professori Klaus Helkaman juhlaKirja. Se jakautuu neljään osaan: I Johdatus yhteiskunnalliseen sosiaalipsykologiaan, II Moraalit ja vastuu, III Arvot ja IV Yhteiskunta.

Näistä jokaisessa on kirjoituksia, joiden kanssa tyologioihin, kaavioihin ja "kovaan" empirismiin tottumaton humanisti voi hetkittäin tuntea olonsa tukalaksi, mutta myös tekstejä, joiden aihe, näkökulma ja/tai teoriasovellukset kalskahtavat hyvinkin tutuilta. Tiukan paikan tullen kannattaakin muistaa, että eri tieteenalat palaavat usein (ainakin osittain) yhteisille perustuksille eli länsimaiseen filosofiaan. Kuten Annukka Vainio moraalien muutoksia ja vaihtelua tarkastelevassa artikkelissaan huomauttaa, moraalipsykologeillakin on tapana lainata määritelmiä moraalifilosofiasta.

Oma hankaluutensa on empiristen tutkimustulosten sanallisessa selvittämisessä. "Korkeammin koulutetut arvostavat vähemmän koulutettuja

enemmän 'avoimuus muutokselle' -arvoja, ja vastaavasti vähemmän koulutusta saaneet arvostavat enemmän säilyttämisen arvoja", raportoi Esa Pohjanheimo artikkelissaan, joka käsittelee arvomuutoksia Suomessa 1970-luvulta nykypäivään. Asia, joka sinänsä on tärkeä ja mielenkiintoinen, uhkaa välillä hukkua vaivalloisiin lauserakenteisiin. Muita kirjallisuuden tarkastelua tukevia artikkeleita voivat olla esimerkiksi Marja Ahokkaan, Stefano Passinin ja Anna-Maija Pirttilä-Backmanin "Muuttuuko vai eriytyykö käsitys vastuusta?" sekä Airi ja Jarkko Hautamäen kirjoitus suomalaisnuorten sosiomoraalisista minäkuvista myöhäismodernissa tilanteessa.

Klassikon voimasta todistelee puolestaan Anja Koski-Jännes, jonka artikkeli liittyy viimeaikojen väittelyyn siitä, missä mitassa biologiset ja sosiaaliset tekijät säätelevät ihmisen käyttäytymistä. Kirjallisuudentuntijan mielessä kiista voi assosioitua vanhaan naturalismin ja realismin rajankäyntiin, mutta sitäkin kiinnostavampi seikka on venäläisen L. S. Vygotskin (1896–1934) nostaminen uudelleen esiin.

Ainakin Pertti Karkaman oppilaille nimi on tuttu; teoksessaan *Teos tekijäänsä kiittää* (1991) Karkama on esitellyt Vygotskin ja kulttuurihistoriallisen koulukunnan teorioita ja soveltanut niitä kirjallisuudentutkimukseen. Vygotskilta itseltään on suomennettu vain hänen pääteoksensa *Ajattelu ja kieli*, mutta myös *Psychology of Art* ansaitsee tulla mainituksi. Esimerkiksi Vygotskin käsitys sisäisestä puheesta ja sen kehittymisestä on jotain ihan muuta kuin monien tuntema Julia Kristevan teoria *semioottisesta*. Yleensäkin vygotkilaiset teoriat ja tutkimukset – aluksi vaikkapa tämän artikkelin kautta – saattavat palvella niitä, jotka etsivät kontekstuaalisia näkökulmia kieleen ja kirjallisuuteen.

*Arvot, moraali ja yhteiskunta* kan-

nattaa lukea. Se luotsaa lukijansa monenlaisen eettisen kysymyksen ääreen. Se avaa monipuolisesti niitä tutkimustuloksia, näkemyksiä ja ongelmia, jotka ovat polttavia juuri meidän aikamme "globaalissa turbokapitalismissa", kuten Merja Ikonen-Varilan nimitys kuuluu. Mutta se kutsuu myös varsin tarpeelliseen käsiteanalyysiin ja -päivitykseen. Mistä puhumme, kun puhumme etiikasta, vastuusta, velvollisuudesta, oikeudenmukaisuudesta, demokratiasta?

Milla Peltonen



