



Sanelma







Sanelma

Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 2010





TURUN YLIOPISTO
Kotimainen kirjallisuus
Vuosikirja nro. 16

Vastaava toimittaja:
Jasmine Westerlund
njwest@utu.fi

Kansi:
Ennisofia Salmela

Taitto:
Sanna Lehtinen

Suomen Yliopistopaino Oy - Uniprint
Turku 2010

ISSN 1238-6340





Sisällys

UUDISTUKSIEN KESKELLÄ <i>Jasmine Westerlund</i>	9
ARTIKKELIT:	
TEHDASALUEEN LAPSET OVAT VARTTUNEET Työväenlaulujen puhuja Agit-Propin ja Asan sanoituksissa <i>Jussi Kokkola</i>	14
RADIKAALI RUUMIILLISTETTU SUBJEKTIUS SIRKKA TURKAN RUNOTEOKSESSA YÖ AUKEAA KUIN VILJA <i>Miikka Laihin</i>	30
VANKILANA OMA RUUMIS Pirjo Hassisen romaanin <i>Kuninkaanpuisto</i> tarkastelua ruumiillisuuteen ja tiloihin kytkeytyvän vallan näkökulmasta <i>Tiina Myllyniemi</i>	47
NAISELLISUUKSIEN KUREJA JA NURINKUREJA Sukupuolen performatiivisuus ja leikin merkitykset Monika Fagerholmin teoksessa <i>Amerikkalainen tyttö</i> <i>Veera Vähämaa</i>	64





KIRJA-ARVIOT:

- Jasmine Westerlund
MIKÄ KANSA? MIKÄ SIVISTYNEISTÖ? 82
Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kirjallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa. Toim. Kukku Melkas, Heidi Grönstrandt, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Jussi Ojajärvi, Tutta Palin ja Lea Rojola.
- Mikko Carlson
**KIRJAILIJASTA JA KIRJALLISUUSINSTITUUTIOSTA 60-LUVUN
MELSKEESSÄ** 83
*Arminen, Elina: Keskeltä melua ja ääntä. Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-
kulttuuriseen keskusteluun.*
- Milla Peltonen
SUOMALAISEN NATURALISMIN SYNTYSIJOILLA 85
Riikka Rossi: Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa.
- Olli Löytty
KOTIMAIJUUDEN VASTAKOHTA 86
Nordic Perspectives on Encountering Foreignness. Toim. Anne Folke Henningsen, Leila Koivunen & Taina Syrjämaa.
- Heidi Grönstrand
**MIHIN ARKISTOTUTKIMUSTA TARVITAAN JA MITEN ARKISTOON
PÄÄSEE?** 88
Lukemattomat sivut. Kirjallisuuden arkistot käytössä. Toim. Elsi Hyttinen ja Katri Kivilaakso.





Milla Peltonen KIRJAILIJA JOENPELTO, HIENO NAINEN	89
Mahlamäki, Tiina: <i>Kuinka elää ihmisiksi? Eeva Joenpellon kirjailijamuotokuva.</i>	
Katja Keto KESKUSTELUJA VANHAN NAISEN KANSSA	90
Seutu, Katja: <i>Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa.</i>	
Siru Kainulainen TRAUMAN TYÖSTÄMINEN MARGUERITE DURASIN ESTETIIKASSA	92
Sirkka Knuuttila: <i>Fictionalising Trauma. The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle.</i>	
Riitta Jytilä HUVIKSI JA HYÖDYKSI	93
Päivi Kosonen, Päivi Mäkirinta & Eila Rantonen (toim.): <i>Imperiumin perilliset. Esseitä brittiläisestä nykykirjallisuudesta.</i>	
Riitta Jytilä PASTISSIN PARADOKSI	94
Sanna Nyqvist: <i>Double-Edged Imitation. Theories and Practices of Pastiche in Literature.</i>	





UUDISTUKSIEN KESKELLÄ

Kirjoitan tätä esipuhetta Sirkkalan kampuksella, johon kotimaisen kirjallisuuden oppiaine muutti joulukuussa 2009. Muuttolaatikoita tuntui riittävän loputtomasti täytettäväksi ja purettavaksi, mutta nyt olemme asettuneet mukavasti Artiumiksi nimettyyn valkoiseen rakennukseen. Vaikka Artium on remontin jäljiltä uudenkiiltävä, se on nähnyt paljon jo ennen yliopistoa: se on rakennettu 1840-luvulla ja se on toiminut niin sotilassairaalana kuin kasarmin esikuntarakennuksenakin. Vaikka paljon on uusittu, menneestä muistuttavat vielä rakennuksen monet kauniit yksityiskohdat. Kanssamme samassa rakennuksessa sijaitsevat nyt yleisen kirjallisuustieteen, luovan kirjoittamisen ja musiikkitieteen oppiaineet, ja aivan vierestä löytyvät myös muut taiteiden tutkimuksen aineet sekä historia-aineet. Yhteistyölle oppiaineiden välillä on siis hyvät edellytykset!

Myös laitosrakenne on muuttunut: yliopistouudistuksen myötä emme enää opiskele ja työskentele taiteiden tutkimuksen laitoksella, vaan muhkealla *historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksella*. Tähän laitokseen kuuluvat taiteiden tutkimuksen lisäksi Suomen- kulttuuri- ja yleisen historian sekä kaikki kulttuurien tutkimuksen oppiaineet. Entisen taiteiden tutkimuksen laitoksen oppiaineet muodostavat uuden suurlaitoksen sisällä taiteiden tutkimuksen *oppiaineryhmän*, joten taiteiden tutkimuksen yhteisiä kursseja, luentoja ja seminaareja on luvassa myös tulevaisuudessa.

Vieläpä kotimaisen kirjallisuuden opintovaatimuksetkin uudistuivat tänä syksynä pitkän pohdinnan tuloksena. Toivomme uusien opintovaatimusten olevan kiinni niin kotimaisen kirjallisuuden juurissa kuin tässä ajassa ja oppiaineemme omassa erikoisosaamisessakin. Kaikkien yliopistolla myllertävien mullistusten keskellä toivomme, että meillä riittää aikaa ja mahdollisuuksia tehdä sitä, mikä tehtävämme yliopistossa on: opettaa, opiskella ja tutkia kotimaista kirjallisuutta, jotta ymmärtäisimme itseämme ja kulttuuriamme.

Emme ole kuitenkaan jääneet vain ihmettelemään uutta Sirkkalan kampusta tai kotimaata, vaan olemme mukana myös kansainvälisessä yhteistyössä. Oppiaineemme tekee yhteistyötä Kölnin yliopiston skandinavistiikan ja fennistiikan





10 Sanelma 2010

laitoksen kanssa. Kotimaisesta kirjallisuudesta on viime keväästä alkaen tehty opetusvierailuja Kölniin, ja näitä vierailuja tullaan jatkamaan ainakin vuoteen 2012 asti. Lisäksi henkilökuntaamme ja tutkijoitamme on mukana kansainvälisessä COST Action Women Writers in History. Toward a New Understanding of European Literary Culture -hankkeessa, jossa pyritään luomaan eurooppalaista tutkijaverkosta. Viime keväänä oppiaineemme oli mukana järjestämässä Turun COST-Action -kokousta. Toivomme, että myös kotimaisen kirjallisuuden opiskelijat lähtisivät innokkaasti vaihto-opiskelijoiksi ja harjoittelijoiksi ulkomaille – kotimainen kirjallisuus kun on yllättävän kansainvälistä!

Sanelmalla ei ole tänä vuonna tiettyä teemaa, mutta artikkelien välillä voi nähdä keskusteluja moneen suuntaan. Ruumiillisuus on teema, joka löytyy monen artikkelin ytimestä, ja toinen artikkeleista hahmottuva teema on pohdinta subjektista, siitä, miten se määrittyy ja miten sitä voisi lähestyä. Jussi Kokkolan artikkeli perustuu hänen kandidaatin tutkielmaansa, ja Miikka Laihisen, Tiina Myllyniemen ja Veera Vähämaan artikkelit perustuvat heidän tutkimusseminaariesitelmiinsä.

Jussi Kokkola pohtii artikkelissaan ”Tehdasalueen lapset ovat varttuneet. Työväenlaulujen puhuja Agit-Propin ja Asan sanoituksissa” miten työväenlaulujen puhuja on muuttunut, kun verrataan Agit-Prop -lauluryhmän tekstejä 1970-luvulta ja räppäri Asan 2000-luvun tekstejä. Asa on usein nähty työväenlauluperinteen jatkajana, mutta Kokkola osoittaa, että niin kollektiivisubjekti, näkemys luokasta kuin suhtautuminen sorrosta vapautumiseenkin ovat kokeneet muutoksia, kun siirrytään 1970-luvun työväenlauluista 2000-luvun räplyriikoihin.

Runouden subjektiin tarttuu myös Miikka Laihinen artikkelissaan ”Radikaali ruumiillistettu subjektius Sirkka Turkan runoteoksessa *Yö aukeaa kuin vilja*”. Laihinen lukee runoja antautuen niiden ryöppyävän ja rönsyilevän kielen vietäväksi. Hän näkee Turkan teoksen taustalla keskustelun rationaalisen subjektin kriisistä ja tulkitsee, että Turkan teoksessa filosofinen subjekti hajoaa ja subjektia perinteisesti tuottaneista kategorioista sanoudutaan irti. Ruumiillisuus on Turkan teoksessa subjektin rakentumisen paikka, mutta tämä ruumiillisuus ei ole sukupuolittunutta tai selvärajaista. Subjekti on sisäisten erojen täyttämä eikä toisaalta mahdu rajoihinsa; maailma ja subjekti virtaavat toisiinsa jatkuvasti.



Tiina Myllyniemen artikkelin kohdeteoksessa, Pirjo Hassisen *Kuninkaanpuistossa* ruumiillisuus nimenomaan pyritään pitämään tiukasti kontrollissa. Artikkelinsa "Vankilana oma ruumis. Pirjo Hassisen romaanin *Kuninkaanpuisto* tarkastelua ruumiillisuuteen ja tiloihin kytkeytyvän vallan näkökulmasta" Myllyniemi pohjaa Michel Foucault'n ajatteluun. Myllyniemi pohtii, kuinka *Kuninkaanpuistossa* ruumiillisuus kytkeytyy monitahoisesti valtaan ja tilaan. *Kuninkaanpuiston* tapahtumapaikassa, hoitokodissa, tilajärjestelyt jäsentävät tarkasti sosiaalisia suhteita ja määräävät kullekin oman paikkansa. Myllyniemen tulkinnassa koko teoksen tematiikka kiteytyy päähenkilössä, joka on niin hoitokodin, maskuliinisuuksensa kuin ruumiinrajoitustensakin vanki.

Veera Vähämaa pohtii performatiivien pakotteita ja performanssin mahdollisuuksia artikkelissaan "Naiseuksien kureja ja nurinkureja. Sukupuolen performatiivisuus ja leikin merkitykset Monika Fagerholmin teoksessa *Amerikkalainen tyttö*". Vähämaa käsittelee Judith Butlerin teorioihin pohjaavassa artikkelissaan erityisesti sitä, kuinka teoksen päähenkilöt, kaksi nuorta tyttöä, leikeissään etsivät paikkoja identiteeteille, joille ei reaali maailmassa ole tilaa. Leikeissä piilee vastarinnan ja muutoksen mahdollisuus, mutta kaikelle ei leikistäkään löydy paikkaa. Leikin lainalaisuudet eivät myöskään mahdu aikuisuuden ihmissuhteisiin ja instituutioihin, jotka hämmöttävät edessäpäin. Vähämaan tulkinnan mukaan *Amerikkalaisessa työssä* naiseus on jakautunut tiettyihin identiteettikategorioihin niin selkeästi, että se on tulkittavissa humoristisena toisin toistona, joka nimenomaan osoittaa kategorioiden narratiivisuuden ja keinotekoisuuden.

Lopuksi *Sanelmassa* on tuttuun tapaan tarjolla arvosteluja ajankohtaisesta tutkimus- ja muustakin kirjallisuudesta. Haluan kiittää lämpimästi kaikkia artikkelin *Sanelmaan* kirjoittaneita antoisasta yhteistyöstä. Lisäksi kiitän kannen kuvittanutta Ennisofia Salmelaa ja kirjan taitosta huolehtinutta Sanna Lehtistä heidän korvaamattomasta osuudestaan *Sanelman* valmistumiseen. Kiitos!

Toivon kaikille riemukkaita lukuhetkiä *Sanelman* äärellä!

Jasmine Westerlund





Artikkelit





TEHDASALUEEN LAPSET OVAT VARTTUNEET

Työväenlaulujen puhuja Agit-Propin ja Asan sanoituksissa

Jussi Kokkola

Suomalaisen työväenlaulun juuret ulottuvat 1900-luvun alkuun. Marssilaulut, sisällissodan ja vankileirien todellisuudesta syntyneet kansanlaulut ja pitkään suosiossa olleet kisällilaulut edustavat vanhempaa työväen musiikkiperinnettä. 1960-luvulla uuden sukupolven kapina näkyi sodanvastaisissa folk-lauluissa. 1960-luvun protesti politisoitui 1970-luvulla laululiikkeeksi, joka eli voimallisesti vuosikymmenen puolivälin molemmin puolin. Poliittinen laululiike on ollut näkyvin ja kuuluvuin osa suomalaista työväenlaulua. (Perkoila 2002, 3; Rautiainen 2003, 14–15; Saunio 1983, 7.) Laululiikkeen hiipumisen jälkeen työväenlaulu eli pitkään hiljaiseloa. 1990-luvun lopun ja 2000-luvun hiphopissa on jälleen kuultavissa protestilaulun henkeä. Kantaaottavat räp-tekstit on nähty suomalaisen työväenlaulun viimeisimpänä ilmenemismuotona. (Perkoila 2002, 3; Kuivas 2003, 21.) Seuraavaksi tarkoitukseni on avata sitä, miten työväenlaulujen puhuja on muuttunut vuosien saatossa. Millainen laulujen työläinen on ollut ennen ja miten kuluneet vuodet häntä muuttaneet, vai ovatko lainkaan?

Aineistonani käytän 1970-luvulla voimissaan olleen Agit-Prop -lauluryhmän ja vuonna 2001 esikoisalbuminsa julkaisseen räppämusikko Asan laulujen sanoituksia. Konkreettinen yhteys näiden kahden artistin välille löytyy *Agitprop laulukirjasta*, joka on poikkileikkaus työväenlaulusta Suomessa. Kirja sisältää valikoituja tekstejä suomalaisesta työväen musiikkiperinteestä. Vuonna 2002 julkaistu laulukirja on päivitetty versio *Agitpropin lauluvihkosta*, joka oli suunniteltu 1970-luvulla ahkerasti esiintyneiden vasemmistolaisien ohjelmaryhmien tarpeisiin. *Agitprop laulukirjaan* on lisätty vanhojen kappaleiden jatkeeksi uudempiä tekstejä. Tuoreimpia työväenlauluja edustaa yksi Asan (*Agitprop laulukirjassa* Avain, joka oli Asan taiteilijanimi vuoteen 2004 asti) kappale. Agit-Prop keskeisenä poliittisen laululiikkeen ryhmänä ja Asa modernin työväenlaulun edustajana muodostavat mielenkiintoisen parivaljakon.

Asan tuotantoa on sovitettu suomalaiseen työväenlaulun perinteeseen muuallakin kuin *Agitprop laulukirjan* sivuilla. Saija Kuivas (2003) kuvailee artikkelissaan



”Avainkokemuksesta Avaimeen – Suomalaisen hiphop-genren mannheimilainen sukupolviaanalyysi” Asaa poliittisen laululiikkeen perinteen jatkajaksi. Asan esikoisalbumin jälkeen hänen musiikistaan puhuttiinkin agit-hopina. Kantaaottava räpmusiikki on mielestäni kohtalaisen kivuttomasti asetettavissa samalle janalle laululiikkeen kanssa. Tällaisen jatkumon konstruoiminen herättää kysymyksen: mikä on vajaan 40 vuoden aikana muuttunut? Sanasto ja sanomisen tapa ovat uudistuneet huomattavasti, mutta miten on käynyt tekstien teemojen?

Etsiessäni aineistostani erilaisia puhujia kiinnitin huomiota Asan ja Agit-Propin teksteissä oleviin yhteneväisyyksiin. Lähdinkin analysoimaan runoja kolmen eri piirteen kautta, jotka ovat tavalla tai toisella löydettävissä lähes kaikista aineistonani olevista sanoituksista. Nämä kolme eri kategoriaa ovat taisteleva puhuja, sorrettu ja emansipatorinen puhuja sekä luokkatietoinen puhuja. Tarkastelen näitä kolmea piirrettä siksi, että ne mielestäni parhaiten kuvaavat sanoitusten puhujien luonnetta. Puhujien yhtäläisyydet ja eroavaisuudet ovat samanaikaisesti läsnä näissä piirteissä. Mainitsemiä kolmen kategorian sisällä teen vertailua Asan ja Agit-Propin tekstien puhujien välillä, ja pyrin puhujien kautta hahmottelemaan sanoitusten keskeisiä teemoja. Laulujen työläinen ei ole pelkästään laulujen työläinen, vaan hän toimii oman aikakautensa tulkkina. Agit-Propin ja Asan sanoitusten puhujia vertailemalla pystyykin rakentamaan mielenkiintoisen kuvan sekä 1970-luvun työväenlaulujen työläisestä että 2000-luvun räplyriikoiden duunarista. Mitä puhujat kritisoivat, minkä puolesta he taistelevat? Aineistona toimivat Agit-Propin *Agitprop laulukirjasta* löytyvät Agit-Prop 1970–1977 kokoelmalevyn sanoitukset sekä Asan Leijonaa metsästä -albumin räplyriikat. Teksteihin pureudun runoanalyysin keinoin eli suhtaudun sanoituksiin runoina.

Agit-Prop osana laululiikettä

Agit-Prop -laulukvartetti koottiin alun perin kertaluontoiseksi kokoonpanoksi vuoden 1971 Berliinin poliittisen laulun festivaaleja varten. Ryhmä sai hyvän vastaanoton. Se jatkoi toimintaansa ja nousi nopeasti yhdeksi laululiikkeen tunnetuimmista ohjelmaryhmistä. Agit-Prop esiintyi useammassa eri kokoonpanossa, mutta tunnetuin ja suosituin niistä oli Pekka Aarnion, Monna Kamun, Martti Launiksen ja Sinikka Sokan muodostama kvartetti. (Rantanen 2000.) Agit-Prop levytti 1970-luvulla kaksi

albumia. Ryhmän tuotannosta julkaistiin vuonna 1995 kokoelmalevy. Agit-Propille kappaleita sävelsivät pääasiassa laululiikkeen keskushahmo Kaj Chydenius sekä Eero Ojanen. Tekstit olivat suurimmalta osin tunnettujen suomalaisten kirjailijoiden alkuperäistekstejä tai ulkomaalaisten klassikoiden käännöksiä. Agit-Prop lauloi muun muassa Elvi Sinervon, Pentti Saaritsan, Jukka Parkkisen, Bertold Brechtin ja Pablo Nerudan tekstejä. (Agitprop laulukirja = AL 161–170.)

1970-luvun laululiike oli jatkoa protestilaululle. Protestilaulu voidaan ymmärtää joukoksi epäyhtenäisiä ja poliittisesti melko sitoutumattomia radikaaleja lauluja, jotka syntyivät 1960-luvulla (Rautiainen 2003, 15–16). Laululiikkeellä viitataan taistolaiseen opiskelijaliikkeeseen liittyvään tyyliin yhtenäisempään suuntaukseen. Protestilaulu ja laululiike ovat siis kaksi eri asiaa. Agit-Prop oli hyvin leimallisesti juuri taistolaisen laululiikkeen keulakuva, eliittiryhmä (Jalkanen & Kurkela 2003, 501). Taistolaisuudella tarkoitetaan 1960-luvun lopussa syntyneitä ja 1970-luvulla voimissaan ollutta Taisto Sinisalon johtamaa Suomen Kommunistisen Puolueen puolueoppositiota ja sen kylkeen lyöttäytyneitä leninististä opiskelijaliikettä (Relander 1999, 190). Agit-Propin juuret ovat nimenomaan opiskelijaliikkeessä eli nuortaistolaisuudessa (Rentola 2003, 114).

Aiemmin mainitsin Kuivaksen sijoittaneen Asan samaan jatkumoon poliittisen laululiikkeen kanssa. Artikkelissaan Kuivas (2003, 30) kuitenkin tarkentaa, että hänen mielestään Asa lukeutuu nimenomaan 1960-lukulaiseen protestilauluperinteeseen, johon kuuluvat kapina ja radikaalit yhteiskunnalliset sanoitukset. Näissä sanoituksissa pyritään irtautumaan vanhasta jämähtäneestä kulttuurista ja tuomaan uutta arvomaailmaa yhteiskunnallisille areenoille. 1960-luvun suuntausta on kutsuttu ”korkeaksi protestiksi”, sillä se lainasi tekstejä muun muassa tunnustetuilta runoilijoilta ja mursi perinteistä taide-viihde-jaottelua. Näin se erosi protestilaulun kansanomaisemmista tyyleistä, joita edusti samoihin aikoihin muun muassa Irwin Goodman. (Jalkanen & Kurkela 2003, 491–492; Rautiainen 2003, 21.) 1970-luvun poliittinen laululiike eli pitkälti rinnakkain taistolaisuuden kanssa (Jalkanen & Kurkela 2003, 496–497). Tämän parisuhteen on nähty tyypistäneen 1960-luvun moni-ilmeisen yhteiskuntakritiikin. Pekka Jalkasen ja Vesa Kurkelan (mt., 499) mukaan “[i]roninen ja arvoja kyseenalaistava protesti muuttui yhden totuuden vallankumoukseksi”.

Poliittinen laululiike syntyi taistolaisuuden nousun myötä ja eli sen mukana. Kuitenkin laululiike kasvoi ja kehittyi myös itsenäisesti ilman aktiivista taustatukea.

Poliittisuudestaan huolimatta se oli varsinkin viimeisinä vuosinaan lähempänä nuorisomuotia kuin aatteellista totuusjärjestelmää. (Kuivas 2003, 29.) Taistolaisuuden vaikutus on silti hyvä pitää jatkuvasti mielessä analysoitaessa Agit-Propin tekstien puhujaa. Jukka Relander (1999, 197) muistuttaa, että vaikka taistolaiset ottivat samaistumiskohteekseen työväenluokan, niin todellisen työläisen sijasta ihanteeksi nousi ”sosialistisen realismin hengessä määritelty ideaalityöläinen”. Tällä työläisellä oli hyvin vähän tekemistä todellisuuden kanssa. Huolimatta taistolaisen yksisilmäisyyden ryhmän tekstien ylle langettamasta varjosta, on Agit-Propin sanoitusten puhuja keskeinen osa suomalaisen työväenlaulun työläisestä luomaa kuvaa.

Kantaaottava Asa

Asa on julkaissut yhteensä seitsemän albumia. Asan ensimmäisen levy, nimellä Avain julkaistu *Punainen tiili*, aloitti vuonna 2001 uuden aikakauden suomihiphopissa. Se oli selkeästi jotain muuta kuin perinteikästä myyvää viihteellistä hiphoppia. Keskiössä olivat yhteiskunnallisesti kärkevät ja kantaaottavat kappaleet. (Mikkonen 2004, 162.) Punaisen tiilen suorasukainen kapitalismi- ja oikeistokritiikki loi Asalle ajattelevan yhteiskuntakriitikon maineen. Aggressiivisella, mutta samalla runollisella tyyllillään hän erottui muusta suomihiphopista. Debyyttilevyn kappaleita luonnehdittiin agit-hopiksi. (Mikkonen 2004, 162–165; Nieminen 2003, 179.)

Kuivas (2003, 33) pohtii artikkelissaan suomihiphopin ja erityisesti Asan asemaa osana laajempaa ideologista asennetta. Hän sijoittaa Asan (Avaimen) *Punaisen tiilen* uusvasemmistolaisten tekstien perusteella ”globalisaatiokriittiseen kansalaisaktivismi-diskurssiin”. Tässä puhettavassa globalisaatio nähdään amerikkalaisen kapitalistisen maailmanjärjestyksen leviämisenä, joka ruokkii uusliberalistista taloudellista determinismia. Kuivaksen mukaan (2003, 34) globalisaation ja uusliberalistisen talousjärjestelmän kritiikin pontimena on yhteinen sukupolvikokemus, Persianlahden sota.

Asa on ollut esikoislevynsä myötä rakentamassa aktiivista osallistumisen ja kansalaisvaikuttamisen kulttuuria, joka ei ole sidoksissa puoluepolitiikkaan. Tämän suuntauksen siemen on Kuivaksen (2003, 34) mielestä Persianlahden sodassa, joka ensimmäisenä mediasotana vaikutti voimakkaasti nuoriin ja herätti ristiriitaisia tunteita Yhdysvaltoja ja sen välittämää arvomaailmaa kohtaan. Tämä yhteinen



18 Sanelma 2010

avainkokemus on jossain määrin verrattavissa taistolaisuuden ja sitä kautta poliittisen laululiikkeen syntyyn vaikuttaneeseen Tšekkoslovakian miehitykseen vuonna 1968 (ks. Relander 1999). Sekä Asan että Agit-Propin musiikin taustalla voidaan nähdä heidän sukupolviensa maailmankatsomusta ja ideologista ilmastoa määrittänyt merkittävä tapahtuma. On mielenkiintoista nähdä, miten nämä sukupolvikokemukset ovat vaikuttaneet laulujen työläiseen.

Asan debyyttilevyn melko suorapuheinen yhteiskuntakritiikki on myöhemmillä albumeilla muuttunut monitulkintaisemmaksi. Lyyrisemmiksi muuttuneiden tekstien sanoma on luettavissa runsaan symboliikan kautta (Soukkanen 2008, 33). Asan ja hänen taustaryhmänsä saatua vuoden 2008 Teosto-palkinnon albumista *Loppuasukas* kuvaili palkintoraadin puheenjohtaja professori Heikki Laitinen (Kaarenoja 2008, 5) Asan musiikkia ja tekstejä seuraavanlaisesti: "Runo ja musiikki ovat vaihtelevassa tasapainossa ja tukevat toisiaan erinomaisesti. Runot pursuavat värikkäitä ja omaperäisiä kielikuvia sekä assosiativisia, intertekstuaalisia mielikuvia, jotka viittaavat monikerroksisesti niin historiaan, nykypäivään kuin tulevaisuuteen." Vertailussa käytän Asan toisen levyn sanoituksia. Vuonna 2005 julkaistu *Leijonaa metsästä*n jatkaa *Punaisen tiilen* talleamaa polkua runollisempaan ja moniulotteisempaan tyyliin. Juuri ilmaisun monipuolistumisen vuoksi valitsin aineistoksi Asan toisen levyn debyyttialbumin sijaan. Näin saan toivottavasti piirrettyä modernin työväenlaulun puhujasta rikkaamman ja kattavamman kuvan.

Taisteleva puhuja

Huomionarvoista Agit-Propin teksteissä on, että runojen puhuja ei puhu tyypillisesti yksikön ensimmäisen persoonan kautta, vaan usein minä on me – taisteluun, vastarintaan ja kapinaan käydään yhdessä. Runojen me eli kollektiivisubjekti näyttäytyy hyvin ristiriidattomana ja yhtenäisenä. Vastakkainasettelu meidän ja muiden välillä on hyvin selkeä: "Muilla on muistoja päivistä hellistä, / aamuista auringonkoittoineen. / Ähkyvät turhasta tunnelmavellistä, kuutamotansseista soittoineen. / Meillä on muistoja vankilaselleistä / työväen taistoista voittoineen." (AL 32, "Kisällitärilaulu")

Taistelu ja kamppailu on monissa Agit-Propin teksteissä runojen puhujan olemassaolon edellytys ja ensisijainen maailmassa olemisen tapa. Taistelu on



usein luonteeltaan rauhanomaista: "Mene kouluun koditon. / Hanki tietoja vaikka palelet. / Nälkäinen tartu kirjaan. / Se on hyvä ase." (AL 50, "Oppimisen ylistys") Agit-Propin taisteleva kollektiivisubjekti on väsymätön työläinen, jolle taistelu on välttämättömyys.

Mielenkiintoista Asan ja Agit-Propin runojen taistelevassa puhujissa on näiden vihaisuus. Asan runojen puhujan ei ole helppo "pidätellä raivoo" (Leijonaa metsästä=LM 2005 "Suotakoon herroille varoitus") ja Agit-Propin tekstissä kuvaillaan, miten työmiehen viha "tulvii ylitse maan" (AL 109, "Sinä tiedät luokkasi lait"). Viha motivoi taistelua. Relanderin (1999, 14) mukaan viha oli hyvin keskeinen elementti taistolaisuudessa. Auktoriteetteja ja porvaria kohtaan lietsottu leppymätön antipatia toimi selkeänä toimintaohjeena. Tämäntyyppinen retoriikka on tuttua Agit-Propin laulujen puhujalle. Puhetapojen taustalla voi nähdä myös voimankäyttöön ja kapinallisuuteen liittyvien sukupolvikokemusten vaikutuksen. Agit-Propin romanttinen vallankumouksellisella taistelukupastolla retostelu on liitettävissä taistolaisuuden syntyyn. Asan tekstien puhujan asenteissa sotaan liittyvän sukupolvikokemuksen voisi olettaa näkyvän pasifistisena pohjavireenä. Tällainen rauhan ja solidaarisuuden aate onkin luettavissa Asan teksteistä. Myös Agit-Propin sanoitusten puhuja liputtaa rauhan puolesta, mutta pelin henki on selvä – jos haluaa rauhaa, on valmistauduttava sotaan. Erona Asan ja Agit-Propin puhujien välillä on se, että siinä missä Asan puhujan protesti kumpuaa enemmänkin henkilökohtaisesta antipatiasta kahlitsevaa ja autoritääristä yhteiskuntaa kohtaan ja vihan lietsominen tuntuu monesti flirttailulta työväen aatteen taistelukupaston kanssa, niin Agit-Propin puhujalle viha on kollektiivisesti sisäsyntyistä ja taistelu on välttämätöntä.

Asan runoissa puhuja puhuu pääosin yksikön ensimmäisessä persoonassa. Kuitenkin juuri taisteluun ja vastarintaan liittyvistä säkeistä on useammasta kohdasta luettavissa kollektiivisubjekti. "Teollisuusalueen lapset" -runon (LM) viimeisissä säkeissä puhuja maalaa hyvin agitpropmaisen vastarinnan kuvauksen, jossa jalo aate ja toive paremmasta maailmasta syttyvät seuraavaan sukupolveen: "poroiksi palaa härmässä talot / tuhkan alla, aatteen siemenet jalot / tehdasalueen lapset varttuvat / yksitellen taas taistoon tarttuvat". Kuitenkin koko tekstin kontekstissa näissä säkeissä kuuluva ääni kaikuu aavistuksen katkerassa sävyssä. Taistelu on edelleen välttämättömyys, mutta siinä on enemmänkin tuskainen ja rosainen kuin puhdas ja kunnias vivahde. Useista Asan teksteistä on löydettävissä tämänkaltainen asenne. "Hidastaa"-runossa (LM) "juostaan haudoissa", mikä voidaan lukea viittauksena

tuskastuttavaan rintamasotaan – juoksuhaudoissa taistelijat ovat paradoksaalisesti jämähtäneet kiireeseen.

Vaikka erityisesti vastarinnan kuvauksissa Asan teksteissä äänessä on usein kollektiivisubjekti, niin silti pääosaa näyttölee yksikön ensimmäisessä persoonassa puhuva puhuja. Zygmunt Baumanin (2002, 40) mukaan modernin aikakauden aikana yksilön mahdollisuuksia on korostettu yhä enenevissä määrin. Eettinen/poliittinen diskurssi on siirtynyt yhteiskunnan kehityksestä ihmisoikeuksien kehitykseen. Vaikka Asan runojen puhujalle massojen näkökulma ei olekaan vieras, niin Baumanin kuvailema yksilöitymiskehitys on havaittavissa selvästi myös Agit-Propin ja Asan tekstien välillä. Osallistumisen ja kansalaisvaikuttamisen henkilökohtaistumiseen on kiinnittänyt huomiota myös Kuivas (2003, 34), joka näkee hiphopin tehokkaana keinona yksilölähtöisen vastarinnan välittämiseen. Yksilöllisten näkökantojen korostuminen näkyy vastarinnan kuvausten moniäänistymisessä ja dikotomisen ”me vastaan muut” -asetelman asteittaisessa murtumisessa. ”Kunniasana”-runossa (LM) rintamalinjat eivät ole enää täysin viivoittimella piirrettyjä ja viimeisen sanan sanoo yksilö, minä.

Kumarra lippuu ja ymmärrä väärin
ota revolveri, ammu atmosfääriin
nyrkki lentää ilmas, mies väkivaltanen
nään taistelun alkaneen, käyköön kalpaten!
Sanojen yli, rajojen katellaan
ei mitään hyötty keskenään tapella
älä anna naapurille sitä kaunaa
usko pois, ei me olla täällä kauaa
irti aseista ja armeijoista laulaa
hyvää yötä, tulin sanoo teille rauhaa

Sekä Asan että Agit-Propin teksteistä voidaan hahmottaa taisteleva ja vihainenkin puhuja. Teksteistä erottuvissa puhujissa on yllättävän paljon samaa. Suurin ero tekstien taistelevien työläisten puhettavassa, ja sitä kautta protestissa, on henkilökohtaisuuden asteessa, joka samalla määrittää koko puhujan asennetta.

Sorretti ja emansipatorinen puhuja

Agit-Propin ja Asan sanoituksissa sorto ja sorrosta vapautuminen ovat läsnä monin eri tavoin. Sorrolla tarkoitan runon puhujan alistamista tai kahlitsemista. Usein sorto ja emansipatoriset pyrkimykset ovat tekstien puhetilanteissa kiinteässä yhteydessä toisiinsa. Agit-Propin sanoituksessa "Vallankumouksellisen ylistys" (AL 53) kuvataan alistavan järjestelmän kissa ja hiiri – leikkiä kapinallisen kanssa.

Missä hän istuu pöytään
 istuu tyytymättömyys pöytään
 kehno ruoka, ahdas huone eivät enää tyydytä.
 ;,: Minne hänet ajetaan,
 sinne siirtyy kapinointi,
 ja mistä hänet karkoitetaan, sinne jää yhä levottomuus. ;,:

Runon puhuja puhuu tässä säkeistössä ikään kuin kertojanaänellä, näennäisen objektiivisesti. Se on tyypillinen puhetapa useille tarkastelemilleni Agit-Prop -sanoituksille. Useissa teksteissä, niin myös tässä, puhujan ja runosta esiin nousevien hahmojen äänet yhdistyvät. "Vallankumouksellisen ylistys" -runossa yhtenäinen ääni heijastuu runossa esiintyvän hahmon, *hänen*, kautta. Emansipaatio on sanoituksessa luettavissa konkreettisista teoista. Kaikessa tekemisessään runon *hän* korostaa tyytymättömyyttään. Tämä tulee esiin hyvin arkisen kuvan kautta: istuessaan pöytään, ihmisten pariin, hän tuo mukanaan vaatimuksen paremmasta. Kouriintuntuvat asiat, kehno ruoka ja ahdas huone, edustavat sitä alisteista asemaa, johon häntä ja muita hänen kaltaisiaan yritetään jatkuvasti painaa. Mielenkiintoista on se, mitä sorrolle tapahtuu runon *minän* saapuessa paikalle. Miten kapinointi muuttaa vallitsevaa tilannetta, jossa on olemassa selkeä alistus- ja kontrollisuhde? Viimeisessä säkeessä jäljelle jää levottomuus. Tilanteessa tapahtuu muutos, joskaan sitä ei voi tulkita pysyväksi. Säkeen ja koko runon päättävä levottomuus jättää jälkeensä epävarmuuden tilan. Runon puhujan taistelu ei johda vapauteen, vaan hahmottomaan tilanteeseen, johon puhujan edustamat asenteet jäävät ikään kuin kuplimaan hänen poistuttuaan.

Asan runossa "Hidastaa" (LM) puhuja käsittelee kollektiivisubjektin kautta omaa rooliaan yhteiskunnallisen eriarvoisuuden synnyttäjänä.



22 Sanelma 2010

rotat hyppää veteen, laivan kansi palaa
kaikki ei tuu saamaan leivästämme kansipalaa
kullanmurusista me synnyttiin pomo
työttömille tietäjille synnyttiin jono
tallinnanaukiolla kannan kavereita sieltä
politiikka peittämässä markkinoiden tietä

Runossa puhuja samaistaa itsensä kollektiivisubjektiin. Sanastosta löytyvät kullanmurusista muodostunut pomo ja työttömien tietäjien jono, joiden syntyprosessiin puhuja on tavalla tai toisella ollut osallinen. Kollektiivisubjektiksi voidaan tulkita koko kansakunta. Runo etenee kuvasta kuvaan, yhden assosiaation kautta toiseen: yhteisestä leivästä muruun, kullanmuruista pomoon ja pomon syntymän seurauksiin, työttömien jonoihin. Lopulta runon puhuja päättyy tallinnanaukiolle, jonka voidaan Helsingin Itäkeskuksessa sijaitsevana järjestyshäiriöistään tunnettuna tilana tulkita symboloivan syrjäytymistä ja eriarvoisuutta. Viimeisessä säkeessä työttömyys, eriarvoisuus ja syrjäytyminen vertautuvat markkinoihin. Markkinat ikään kuin motivoivat edellä maalatut yhteiskunnalliset ilmiöt. Markkinavoimat ovat sekä Asan että Agit-Propin teksteissä yleinen motiivi. Kapitalistinen markkinajärjestelmä on usein synonyymi sorrolle. Markkinoita demonisoiva puhetapa näkyy monissa teksteissä

Erityisesti useissa Asan teksteissä sortaja tai sorron väline yksilöidään. Kuitenkin monessa aineistoni tekstissä sortajaksi hahmottuvat muodottomat markkinavoimat. Markkinavoimista on nyky-yhteiskunnassa muodostunut eräänlainen vallitseva säätö, jolle kaikkien yhteiskunnallisten toimijoiden on alistuttava, koska muuta mahdollisuutta ei ole. Markkinavoimien voidaan nähdä korvanneen kansalaisen yhteiskunnallisena toimijana – en se minä ollut, vaan markkinavoimat. Asan ja Agit-Propin runojen puhujien halu vapautua markkinavoimien kahleista on helppo ymmärtää, sillä vapaasti liikkuva pääoma tuottaa itse asiassa vapauden puutetta kaikille muille kuin rahansijoittajille. Koska yhteiskunnalliset toimijat ovat alisteisia markkinavoimille, liikuttaa vapaasti liikkuva pääoma näitä toimijoita miten tahtoo. (Steinby 2008, 42.)

Agit-Propin ja Asan runojen puhujat haluavat vapautua. Vai haluavatko sittenkään? Palataan "Vallankumouksellisen ylistys" -runon viimeiseen säkeeseen. Runon puhujan kapinointi ei johda vapauteen, vaan tilanne jää auki, taistelu jatkuu. Tämä on tyypillistä Agit-Prop -teksteille. Lopullista vapautumista ei saavuteta, edessä on aina saman taistelun uusinta. Emansipaatio ei välttämättä ole siunaus, se voi olla



myös kirous. Vapauden saavuttaminen merkitsee tutun ja turvallisen menettämistä. Itse asiassa juuri riippuvuus yhteiskunnallisista normeista ja rajoituksista voi antaa ihmiselle vapauden. (Bauman 2002, 27.) Pidäkkeetön vapaus pelottaa, sillä ihminen ei tiedä, mitä sillä tekisi. Voidaan ajatella, että Agit-Propin -tekstien puhujalle sorron tila on turvallinen. Se antaa olemiselle merkityksen, taistelun. Puhujan alisteinen yhteiskunnallinen asema voidaan nähdä vapauttavana. Vapauttavaa on se, mikä kahlitsee. Mikäli puhuja todella vapautuisi, täytyisi hänen määrittää koko olemisensa uudelleen. Niinpä jatkuvaan taisteluun ei välttämättä halutakaan ratkaisua, sillä juuri kamppailu vapaudesta ankkuroi yksilön paikalleen. Asan runojen puhuja sen sijaan uskaltautuu osassa tekstejä murtautumaan taistelun tuolle puolen, vapautumaan ainakin hetkellisesti. Näin tapahtuu esimerkiksi "Hidastaa"-runon (LM) lopussa. Runon puhuja kävelee tyhjätaskuna, mutta "rikkaampana kuin koskaan" – hän on sivuuttanut rahan, markkinavoimat, ottanut erävoiton.

mut haistan pelii, ota mutsin neuvoist velii
ei tää pallo pienene, vaan sun oma takapuoli levii
ennen pimeys vaivas, nyt harmaa taivas
pilvestä aurinkoo, ai aivastus
tyhjil pulloil täysii pulloi tulii ostaa
kävelen taskut täynnä ilmaa rikkaampana kuin koskaan

Luokkatietoinen puhuja

Seuraavaksi tarkastelen, miten luokka näkyy Agit-Propin ja Asan teksteissä. Miten tietoisia sanoitusten puhujat ovat luokasta ja miten he siihen kiinnittyvät? Luokka ei ole mitenkään yksiselitteinen käsite. Sillä voidaan esimerkiksi viitata tuotantosuhteiden määrittämään asemaan tai statusasemaan. Ensin mainittu marxilainen käsitys luokasta painottaa tuotantovälineiden omistajien ja palkkatyöntekijöiden välistä epäsuhtaa. Jälkimmäinen Max Weberin hahmottelema näkemys puolestaan korostaa ammattia, koulutusta, tuloja ja statusta eli sosiokulttuurista etuasemaa. (Ojajärvi 2006, 132.) Analyysissäni ymmärrän luokan viitekehyksenä, joka muotoutuu niin yhteiskunnan rakenteiden tasolla (omistuksen määrittämien valta-asemien myötä) kuin myös yksilön mahdollisuuksien ja valintojen mukaan. Toki yksilön mahdollisuudet ja sitä kautta mahdolliset valinnat ovat riippuvaisia rakenteista, mutta varsinkin Asan tekstien puhujan kohdalla rakenteiden ei voi nähdä deterministisesti määrittävän

yksilön elämää. Modernin yksilön oikeus riippumattomiin valintoihin välittyy Asan sanoituksista – luokka ei ole vain jotain ylhäältä annettua, vaan sitä on mahdollista tuottaa myös omilla ehdoilla.

Tutkiessaan luokan rakentumista Mari Mörön romaanissa *Kiltin yön lahjat* Jussi Ojajärvi (2006, 138–139) toteaa teoksen henkilöiden kuuluvan luokkaan, jonka edustajiin liitetään matalapalkkaiset ruumiilliset työt ja päihteidenkulutus. Tämän luokan voidaan ekonomisen asemansa perusteella nähdä edustavan todellista proletariaattia. Lisäksi päihteidenkäytön ja mahdollisten rikollisten taipumusten myötä useat henkilöt edustavat niin sanottua ”pahaa köyhää”. Luokan jäsenillä on hyvä mahdollisuus tulla juuri sellaisiksi, jollaisia heidän oletetaan olevan. Vaikka henkilöiltä odotetaan tiettyjä luokan edustamia ominaisuuksia ja heitä näin ikään kuin ajetaan tiettyyn tyyppiin, on hyvä muistaa, että luokka on likimääräinen hahmotelma. Ojajärvi korostaa tutkimiansa henkilöahmojen olevan yhteisestä nimityksestään huolimatta heterogeeninen joukko. Asan runossa ”4 ja puol” (LM) luokka määrittäytyy pitkälti Ojajärven kuvailemien piirteiden kautta.

yks sekoomas, toinen etolassa
kolmonen roikkumassa ypyöksin pesolassa
vatsa kurnii, sattuu tapaturmii
sattuu rikos, muttei kameroilta turvii
arenoist kurvii, nyt sanani simoilla
poliisi saa kuunnella enää kitani risoilla

päästää likaisesta suustani harmaan toiveen
en tahdo tuloja, vaa tahdon tulla toimeen
samois kuopissa, luokissa eroja
isoimmat kengät kiertää tuolissa veroja
pohjaa priimaa, tähden jaloviinaa
puhtail masseil viedään työläisii kiinaan

Runossa puhuja samaistaa itsensä ensimmäisissä säkeissä lueteltaviin esimerkkitapauksiin. Itse asiassa puhujan ääni liukuu alun ulkokohtaisesta kuvauksesta yksikön ensimmäiseen persoonaan, joka ilmenee omistusliitteistä. Alun esimerkkitapauksille pedattu rikoksen motiivi, kurniva vatsa, onkin lopulta runon puhujan oma maha. Tekstistä hahmottuu lopulta kollektiivin, luokan ääni. Ojajärven kuvailemat piirteet määrittävät runosta rakentuvaa luokkaa. Runon puhujan suhtautuminen omaan viiteryhmäänsä on ymmärtävä, ylpeäkin. “[I]soimmat kengät kiertää tuolissa veroja”, mutta yhteiskunnan alimmilla tikkaila on ”priimaa”. Tämä

tulee ilmi myös Asan runossa "Leijonaa mä metsästä" (LM), jossa puhuja kuvailee luokkansa jäseniä.

nokia risteilylle, ostan kansipaikan
 itse asiassa hyttii autokannen alle sen laitan
 siel on duunarit, opiskelijat ja mustalaiset
 sekä kaikki muutkin täydelliset suomalaiset
 oman onnen seppii ryömimässä kolostaan
 pyyhkii historialliset siteet yhdessäolostaan
 ei olla itsenäisii, siit valkosta ja mustaa
 perustuslaista ei oo harmaintakaa aavistusta
 leijonanmetsästäjä ei tunne tuskaa
 hamppukuningas kastele se puskaa

Tekstissä mainitaan suoraan "duunarit, opiskelijat ja mustalaiset". Nämä ja "muutkin täydelliset suomalaiset" muodostavat yhdessä runon kollektiivisen puhujan, joka kokee kuuluvansa irralliseen ulkosuomalaiseen luokkaan. Tämä puhuja ei edes kaipaa kansalliseen ykseyteen, vaan on leijonanmetsästäjän roolissa valmis haastamaan nationalistisen konsensuksen. Haastajan paikka on selvästi alemmassa luokassa, halvimmilla paikoilla autokannen alla. Luokka ei näyttäyty kovin yhtenäisenä, vaan ryhmänä oman onnen seppiä. Kuitenkin osassa Asan tekstejä luokka on aavistuksen kiinteämpi joukko, joka määrittyy suoraan työväenluokaksi. Agit-Propin sanoituksissa luokka rakentuu hyvin selkeästi yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, jolle yhteisiä nimittäjiä ovat työ, köyhyys ja orjuus. Yhteyksiä Asan moni-ilmeiseen luokkaan löytyy tekstistä "Oppimisen ylistys" (AL 50).

Opi, mies yömajassa,
 opi, mies vankilassa,
 opi, vaimo keittiössä,
 opi, kuusikymmenvuotias.
 Sinun täytyy astua johtoon!

Vaikka Agit-Propin puhuja lukee Asan puhujan tapaan omaan viiteryhmäänsä eri tavoin syrjässä olevia ihmisiä, niin puhujien väliltä on silti löydettävissä selkeä ero. "Oppimisen ylistys" -runossa puhuja määrittelee muut henkilöt aatteen kautta. Runosta välittyvä yksi yhteinen päämäärä on keskeinen luokkaa koossapitävä tekijä. Yhteiseen tavoitteeseen päästään ottamalla vastuuta ja ennen kaikkea oppimalla aate. Se on Agit-Propin tekstien puhujan suurin rakkaus: "En kuiskaa enää monin sanoin, miten rakastan, / kun mitkään sanat eivät riitä kuvaamaan / rakkautta joka

silmissäsi avartuu, / kun kuulet veljämme kutsun taisteluun.” (AL 144, ”Kahden laulu”).

Vaikka alistavat rakenteet ovatkin pitkälti Agit-Propin ja Asan puhujilla samat, Asan puhujalle teot ja valinnat ovat henkilökohtaisempia. Myös ironinen ja leikkisä suhtautuminen luokan asettamiin raameihin ilmenee useassa tekstissä: ”matti tahtoo messiin suuriin ympyröihin / osa-aikatoihin, superbrändimyymlöihin / kiinnitin kalapuikon uusiin sähkövöihin / ei toimeentulotuki jää täällä vyötäröihin” (LM ”Hidastaa”). Puhuja käyttää hallitsevan yhteiskuntaluokan retoriikkaa hyväkseen ja hämärtää näin hieman luokkien välisiä rajoja. Toki leikillisuus ja kapitalistisen puhutavan hyödyntäminen ovat puhujalle pitkälti vastarinnan keinoja, mutta Asan teksteistä rakentuva puhuja ei tunnu olevan luokan suhteen täysi fatalisti. Agit-Propin sanoitusten puhujalle luokan rajat ovat ehdottomat.

Runojen puhujien luokka määrittyy myös sen kautta, mitä he eivät ole. Luokkaeroja tuottavat erilaiset merkit. Ihmisryhmiä erottava järjestelmä perustuu toisten piirteiden arvostamiseen toisen kustannuksella. (Ojajärvi 2002, 132) Agit-Propin ja Asan teksteissä keskeisimpiä hallitseva luokan merkkejä ovat yksinkertaisesti raha ja valta: ”On heillä raha ja valta / ja aseet ja patukat” (AL 109, ”Sinä tiedät luokkasi lait”), ”nyt asfaltin alla viis pannuu vaan / riistäjän kiroo, vei mannut ja maan” (LM ”Teollisuusalueen lapset”). Asan puhuja mainitsee myös eritellympiä luokkaeron tuottamisen välineitä: ”nyt sali plus etelänmatka muodis / ammattiyhdistysliike kuopis” (LM ”Teollisuusalueen lapset”).

Keskeisimpänä erona Agit-Propin ja Asan tekstien puhujien linkittymisessä luokkaan voidaan pitää tietoisuutta omasta yhteiskunnallisesta asemastaan. Agit-Propin sanoitusten puhujalle luokka on jatkuvasti läsnä. Se on jo pelkästään sanana mukana monissa teksteissä. Runojen puhuja puhuu lähestulkoon poikkeuksetta korostuneesti työväenluokan äänellä. Yhteinen nimittäjä oman ryhmän ihmisille on työ. Vaikka esimerkiksi vangit ja asunnottomat mainitaan, niin nämäkin yksittäiset maininnat sitoutuvat runojen yksittäisiä puhujia kokoavassa kollektiivisessä äänessä ideaalityöläisen ihanteeseen. Asan tekstien puhuja tiedostaa myös luokkansa, mutta se ei määritä häntä jatkuvasti. Luokka on hajanaisempi ja yksilöt sekä heidän omat valintansa korostuvat. Asan runojen puhujan luokka nielee sisäänsä rikollisuutta ja muita ”pahan köyhän” piirteitä, mutta puhuja ei suhtaudu näihin piirteisiin tuomitsevasti. Kuitenkin ryhmän jäsenten kuva on huomattavasti rosoisempi kuin

ideaalityöläisen. Asan työväenluokalle keskeinen yhteinen nimittäjä ei ole työ, vaan enemmänkin hieman anarkistinen ja ylpeä yksilöllinen asenne.

Laumasielusta oman onnensa seppään

Vaikka etsinkin Agit-Propin ja Asan sanoitusten puhujista eroja eri kategorioiden sisällä, niin jo pelkästään yhteisten piirteiden löytyminen kertoo, että Agit-Propin ja Asan puhujissa on paljon samaa. Selkeä ero Agit-Propin ja Asan puhujien välille muodostuu yksilöllisyyden asteessa. Agit-Propin puhuja puhuu useimmissa runoissa ryhmän ja koko luokan, kollektiivisubjektin äänellä. Taistelevan puhujan viha on kollektiivista ja sisäsyntyistä. Asan teksteissä aggression ilmauksissa on henkilökohtaisempi sävy, eikä dikotominen jako meidän ja muiden välillä ole yhtä selkeä kuin Agit-Propin sanoituksissa.

Sekä Agit-Propin että Asan tekstien puhujilla on halu vapautua. Useimmiten sortavana voimana on kapitalismi, kasvottomat markkinavoimat. Kuitenkin Agit-Propin puhujan kohdalla on aiheellista kysyä, haluaako tämä lopulta vapautta. Teksteissä jäädytään aina tilaan, jossa edessä sama vanha taistelu uudestaan ja uudestaan. Voidaan ajatella, että Agit-Propin tekstien puhujalle sorron tila on turvallinen. Jatkuva taistelu sementoi puhujan identiteetin, eikä halua todelliseen vapauteen välttämättä edes ole, sillä se vaatisi koko oman olemisen uudelleenmäärittelyä. Asan puhuja sen sijaan tekee rohkeammin henkilökohtaisia läpimurtoja taistelun tuolle puolen, ainakin hetkelliseen vapauteen.

Yksi aineistoni puhujia selvästi määrittävä tekijä on luokka. Puhujien suhtautumisessa omaan yhteiskunnalliseen viiteryhmäänsä on löydettävissä eroja siinä, miten tietoisia puhujat ovat omasta luokastaan. Agit-Propin puhujalle luokka, hyvin eksplisiittisesti nimenomaan työväenluokka, jäsentää omaa olemista. Vaikka luokka rakentuukin erilaisista ihmisistä, on keskeinen yhteinen nimittäjä työ, sillä luokkaa määrittää hyvin voimakkaasti sitoutuminen taistolaisuudesta tuttuun ideaalityöläisen ihanteeseen. Asan runojen puhujalle luokka on hajanaisempi, vaikka se onkin selkeästi olemassa. Asan puhujan työväenluokkaa ei enää määritä vain matalapalkkainen työ, vaan ennemminkin anarkistinen yksilöllinen asenne. Työväenluokan jäsenet eivät ole enää selkeästi työläisiä. Uusi työväenlaulujen työläinen on rosoinen syrjäytynyt, joka ei kaipaa kansallista konsensusta.



Löysin aineistostani kaksi toisaalta samanlaista, mutta toisaalta hyvin erilaista puhujaa. Aineistoni perusteella työväenlaulujen puhujan voidaan sanoa seuranneen jälkimodernia yksilöitymiskehitystä, jossa eettinen/poliittinen diskurssi on siirtynyt yhteiskunnan kehityksestä ihmisoikeuksien kehitykseen. Asan runojen puhujasta muodostui monipuolisempi kuva Agit-Propin puhujan jäädessä paikoin yksiuolotteiseksi. Työväenlaulujen puhuja on tänään paljon särmikkäämpi kuin 1970-luvulla.

LÄHTEET

KOHDETEKSTI

AL = Hakanen, Yrjö & Koivusalo, Veikko & Perkoila, Mikko & Sardar, Ari & Semi, Anne 2002: *Agitprop laulukirja*. Helsinki: Demokraattinen sivistysliitto.

LM = Asa 2005: *Leijonaa metsästä*. [S.l.]: Fried records.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Bauman, Zygmunt 1999/2002: *Notkea moderni*. Suom. Jyri Vainonen. Tampere: Vastapaino.

Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa 2003: *Suomen musiikin historia – Populaarimusiikki*. Porvoo: WSOY.

Kaarenoja, Satu 2008: Asan Loppuasukas-levy korjasi koko potin. *Teostory* 4/2008, Forssa: Teosto r.y., s. 4–6.

Kuivas, Saija 2003: Avainkokemuksesta Avaimeen. Suomalaisen hiphop-genren mannheimilainen sukupolviaanalyysi. *Nuorisotutkimus* 1/2003, s. 21–36.

Mikkonen, Jani 2004: *Riimi riimistä*. Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho. Keuruu: Otava.

Nieminen, Matti 2003: Ei ghettoja, ei ees kunnan katuja. Hiphop suomalaisessa kontekstissa. Teoksessa *Hyvää pahaa rock'n'roll – sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista* Toim. Kimmo Saaristo. Helsinki: SKS.

Ojajärvi, Jussi 2006: *Supermarketin valossa: kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Helsinki: SKS.

Perkoila, Mikko 2002: Lukijalle (ja laulajalle). Teoksessa *Agitprop laulukirja* Toim. Yrjö Hakanen, Veikko Koivusalo, Mikko Perkoila, Ari Sardar & Anne Semi. Helsinki: Demokraattinen sivistysliitto.

Rautiainen, Tarja 2001: *Pop, protesti, laulu: korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa* Tampere: Tampere University Press.



- Relander, Jukka 1999: Taistolaisuuden psykohistoriaa. Teoksessa *Tunteiden sosiologiaa. 2, Historiaa ja säätelyä*. Toim. Sari Näre. Helsinki: SKS.
- Rentola, Kimmo 2003: Kevään 1968 isänmaan toivot. Teoksessa *Työväen verkostot*. Toim. Sakari Saaritsa & Kari Teräs. Turku: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.
- Saunio, Ilpo 1983: Lukijalle. Teoksessa *Laulu ottaa kantaa. Aineistoa 1970-luvun laululiikkeestä*. Toim. Ilpo Saunio. Helsinki: Työväenmusiikki-instituutti.
- Soukkanen, Simo 2009: "Biitit ja riimit tän köyhän ritarin aseina" Tutkimuskohteena hiphop-sanoitukset. Teoksessa *Sanelma 2008: Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 2008*. Toim. Olli Löytty. Turku: Turun yliopisto.
- Steinby, Liisa 2008: Ryöstelijät ammutaan: moderni minä ja mitä sille tapahtui. Teoksessa *Minä ja markkinavoimat – Yksilö, kulttuuri ja yhteiskunta uusliberalismin valtakaudella* Toim. Jussi Ojajärvi & Liisa Steinby. Helsinki: Avain.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Agit-Prop 1995: Agit-Prop 1970–1977. [Helsinki]:Siboney.
- Rantanen, Miska 2000: *Herätkää toverit!* <http://www.tyovaenperinne.fi/tyovaentutkimus/2000/Toverit.htm> [haettu 11.4.2010]



RADIKAALI RUUMIILLISTETTU SUBJEKTIUS SIRKKA TURKAN RUNOTEOKSESSA *YÖ AUKEAA KUIN VILJA*

Miikka Laihinen

Käsittelen tässä artikkelissa subjektiuden rakentumista Sirkka Turkan vuonna 1978 julkaistussa runoteoksessa *Yö aukeaa kuin vilja*. Aiheeseen minut innosti teoksen ristiriitainen ja haastava luonne: vaikka Turkan kokoelma rakentuu pääosin vuolaan monologimuotoisen runopuheen varaan, tuntuu runon puhujuuden analyysistä ponnistava luenta kovin suppealta metodilta suhteessa villinä soljuvaan lyriikkaan. Turkan runojen ydin kun vaikuttaisi intuitiivisesti kätkeytyvän jonnekin aivan muualle, kuin puhujuuden kategoriassa tavoitettaviin ulottuvuuksiin. Tarkastelen pintapuolisesti niin yksittäisten runojen kuin teoskokonaisuudenkin rytmiikkaa osaltaan teoksen subjektiutta rakentavina elementteinä. Merkittävämmän, radikaalin suuntaan kurottavan painoarvon artikkelissani saa Turkan lyriikan kielikuvallisuuden ja runoissa rakentuvan subjektiuden välisen suhteen pohtiminen.

Yö aukeaa kuin vilja on jokseenkin hämmentävä runoteos. Säkeettömään, kerronnalliseen muotoon puettu tekstimassa poukkoilee vuolaasti aiheesta ja tunnelmasta toiseen. Teoksen selkeitä temaattisia jäsennyksiä pakeneva luonne on omiaan saattamaan lukijan eksyksiin puhetulvan keskelle. Tekstistä ei saa kiinni, se tuntuu toistuvasti lipsuvan lukijan sormien läpi ja kääntävän suuntaansa juuri, kun jonkinlainen tulkinta-apparaatti on käynnistymässä. Puheenomaiset tekstikatkelmat ovat lisäksi kahta teoksen alkupään poikkeusta lukuun ottamatta otsakoimattomia ja täten luonteeltaan avoimia: lukuprosessia ei ohjata suuntaan saati toiseen ja lukijan ainoa mahdollisuus on heittäytyä tekstin vyöryn, voimakkaan kuvallisuuden ja sävyjen varianssin vietäväksi.

Ainoa teoksen suoraksi lukuohjeeksi tulkittava elementti on sen alaotsikko, "Runoja." Runojen tunnelmien, aiheiden ja tekstin rytmin äkillisiä suunnanmuutoksia tukee Turkan teoksen kokonaisrakenteen epäyhätenäisyys. Kokoelman neljä osastoa ovat niin muodon kuin sisällön tasolla korostuneen ristiriitaisessa suhteessa toisiinsa, tekstistä on hankala hahmottaa halki teoksen kulkevaa punaista lankaa.

Teoksen valtoimenaan virtaavan ja assosioivan tekstitulvan keskeltä hallitsevaksi elementiksi erottuu tekstikatkelmien puheenomaisuus ja paikoin myös



korostuneen puhekielinen ilmaisu. Etenkin teoksen alkupuolella runot rakentuvat omaperäisen monologimuodon ympärille, joku teoksessa siis *puhuu*, sekä itselleen että muille:

lehti tulee mun luokse. okei. mut mä en osoita sitä kohtaan rakkautta, en ole edes utelias, se lojuu lopun ikänsä mulle yhdentekeväenä. mä poltan sen uunissa, lukekaa uutiset taivaalta tähtien seasta, tehkää vertailuja, taukit, pankaa turpa lopultakin tukkoon. oliko isokin pyyntö. sorry ja good-bye, mun puolesta. ei ole mun vika jos teillä oli lapsena tiukka pipo ja puulelut. (YAKV, 21.)

Samalla, kun teksteistä on useimmiten selkeästi hahmotettavissa jonkinlainen tekstuaalinen minä, puhuja, on tämän minän selväpiirteinen hahmottaminen tekstin poukkoilevan luonteen vuoksi haastavaa. Runot eivät myöskään tarjoa esimerkiksi iän tai sukupuolen kaltaisia totunnaisia identiteettikategorioita lukemisen kiinnostukseksi. Minät määrittyvät etäisyyttä luovan piirteettömyyden ja intiimejäkin sävyjä saavan monologin ristivedossa. Vaikka Turkan teos sysii syrjäkarein lukijaansa kysymään, kuka teoksen lyyristä ja kerronnallista tekstiainesta saumattomasti yhdistelevissä runoissa oikein puhuu, nousee hektisen lukukokemuksen keskellä etualalle huomio teoksen puhujatason rikkonaisuudesta. Kokoelman yksittäiset runot eivät rakennu niinkään suvereenin puhujaposition tarkkarajaisen koherenssin varaan, vaan rikkonaiset äänet pyrkivät ennemminkin alati selvittämään suhdettaan ympäröivään maailmaan.

Lyriikan erityistä minämuotoista puhetta on tutkimuskirjallisuudessa lähestytty usein lyyrisen minän käsitteen avulla (esim. Hökkä 1995, 107; Kesonen 2007, 179). Tuula Hökän (mt., 108) mukaan lyyrisen minän käsite on elänyt yhteydessä subjektiviteettiin ja subjektin filosofiaan: runot ottavat väistämättä kantaa aikakautensa subjektikäsityksiin ja nämä kannanotot osaltaan myös muotoavat ajan runoutta. *Yö aukeaa kuin vilja* -teoksen runojen kohdalla kysymys subjektiviteetistä näyttöytyy jo lähtökohtaisesti haastavana. Millaista subjektiviteettiä voi tuottaa ja esittää teos, joka ilmeisen tarkoitushakuisesti sanoutuu irti subjektia perinteisesti tuottaneista kategorioista? Havainto herättää myös kysymyksen siitä, ovatko lyyrisen minän ja runon puhujan kaltaiset käsitteet sittenkään ensisijaisia ja ainoita mahdollisia työkaluja lyriikan subjektia hahmoteltaessa?

Runojen puhujakeskeisyyden ohella toinen Turkan teokselle ominainen piirre on kielen runsas kuvallisuus. Tekstien kuvat rynnivät, pursuavat ja vuotavat



semantiikkansa yli kuin kansansadun pata, joka ei lakannut porisemasta. Oman leimansa tekstin kuvakielisyydelle antaa lyyrisen ja kerronnallisen tekstiaineksen välinen jännite: kokoelman kielikuvat rakentuvat varsinkin teoksen alkupuolella kerronnallisen kielen puitteissa, suorasaisten virkkeiden rakentamina kuvina.¹ Koska teoksen rikkiäisistä puhujista ei ole tyhjentyvästi muuhun, kuin toteamaan, että subjekti on rikki, pyrin tässä tekstissä luonnostelevaan Turkan teoksen subjektikäsitteitä runojen kuvallisuuteen ja lyyris-kerronnalliseen muotoratkaisuun nojautuen. Kovin pintakorealta tuntuu myös huoneentauluna ainakin tätä lukijaa ohjaava tiedostamaton² vaatimus siitä, että subjektin kysymyksen keskittyvän runonluennan tulisi aina ja poikkeuksetta nivoutua nimenomaan runon puhujan subjektisuuden ympärille. Idealisti kun voisi haaveilla, että lyriikka tekstilajina on parhaimmillaan siksi rikasta, että tekstin muillakin vivahteilla, kuin yksinomaan metaforisella puhujuuden konstruktiolla³, on merkityksensä tekstin ja tekstin tuottaman subjektisuuden kokonaisvaltaisessa taiteessa.

Ryppyysainen vastahankaisuuteni suhteessa puhujuuden analyysin ensisijaistavaan runonluentaan on yhteiskunnallista, laveasti tulkittuna poliittistakin. Miksi lyriikan analyysin tulisi hirttäytyä muuttumattomiin ideologis-metodologisiin ennakkokäsityksiinsä, kun maailma runon ympärillä muuttuu alati? Perustelen ja kontekstualisoin omaa runonluentaani 1970-luvun subjektin kriisiytymisen innoittamalla filosofialla⁴, uusia subjektisuuden muotoja hahmotelleella radikaalin sukupuolieron teorialla. Kun subjektisuuden kysymystä tarkastelee postmodernin feminismiin käsitteisiin lukeutuvan positiivisen eron linssien läpi, rakentuu Turkan teoksen ominaispiirteistä – runollisen ja kerronnallisen tekstiaineksen välisestä jännitteestä, minän hajakeskisestä virrasta ja kielikuvien käsin kosketeltavasta ruumiillisuudesta – varsin radikaali ehdotus vaihtoehtoiseksi sanomisen, tekemisen, kokemisen ja olemisen tilaksi, subjektuideksi. Subjektisuuden 1970-lukulaisesta kriisistä kumpuava konteksti tarjoaa myös yhden kiehtovan mahdollisuuden sijoittaa Turkan omaperäinen teos osaksi ilmestymisajankohtansa kotimaista kaunokirjallista liikehdintää.

Tämä artikkeli, suppeahko katsaus yhteen suomalaisen moderninjälkeisen lyriikan kummallisimmista lehtolapsista, toimikoon kokeellisena työalustana

1 Tulkitsen esimerkiksi seuraavan, teoksen ensimmäisen runon tekstikatkelman runokuvaksi, tarkemmin sanoen vertaukseksi: "Näin tässä muuten eräänä päivänä viime viikolla kasvot, jotka ilahduttivat minua sangen suuresti. En sano ihmisenkö vai eläimen, mutta ne muistuttivat pulloharjaa." (YAKV 9.)

2 Tai miksei tiedostettukin, ks. Haapala (2008a, 105–106).

3 Ks. Haapala (2008b, 85).

4 Feministifilosofi Rosi Braidottin vuonna 1991 julkaiseman teoksen *Riitasointuja* johdanto on erinomainen esittely kartesiolaisen subjektin kriisistä 1970-luvun mannermaisessa filosofiasa.



kysymyksille lyriikan subjektiuksien moniulotteisuuksista. Turkan teoksen hajanaiset puhujuudet mielessäni otan ohjenuorakseni Auli Viikarin (1991, 110–111) jo liki kaksikymmentä vuotta vanhan luonnehdinnan runon muuttuneesta minästä. Viikari kirjoittaa: ”Kyse on puhujan 'minän' vaihtelusta tässä ja nyt, virtaavassa puheessa ja maailmassa.” Tällaisessa tilanteessa subjekti ei Viikarin (mt., 114) mukaan suinkaan häviä tai menetä merkitystään, vaan ”[S]e puhuu: puhujan subjektiudesta on päädytty puheen, runon subjektiuteen.”

Runoteoksen epätasainen pulssi

Yö aukeaa kuin vilja on jaettu neljään, roomalaisin numeroin (I-IV) järjestettyyn osastoon. Osastot ovat sivumäärällä mitattuna keskenään jokseenkin yhtä laajoja sillä poikkeuksella, että osasto II on muita huomattavasti laajempi. Teoskokonaisuus on monessa mielessä epäyhtenäinen, osastot ovat luonteeltaan varsin erihenkisiä ja tyyllillisesti tai tekstin yleissävyyn vedoten jopa toisilleen vastakkaisia; teoksen neljännen osan hillittyys, muotoon (ja osin myös teemaan) pakotetut runot vaikuttavat paikoin ellei varsinaisilta vastalauseilta, niin ainakin kommentaareilta suhteessa teoksen kahden ensimmäisen osaston vuolaaseen virtaavuuteen. Rakenteellisesti epäyhtenäisen tekstimassan keskellä merkitykselliseksi kasvaa runojen eri tasoilla artikuloitua alituinen liike ja muutos, minkäänmoista jatkumoa tai halki teoksen rakentuvaa eheyttä tekstistä on vaikea hahmottaa. Turkan teoksen dynamiikka rakentuu osastojen välisen puhujatason hajaannuksen lisäksi yksittäisten runojen sisällä tekstin rytmin, kuvallisuuden ja semanttisen merkityksen kehyksissä tapahtuvan variaation varassa.

Runon eri merkityselementtien tasolla ilmenevää dynaamista liikettä pohjustetaan jo teoksen ensi riveillä: ”Toivon, että et sinä, kuten useimmat, sorru tavanomaisuuteen ja kuvittele, että minä olen vetäytynyt, kuten he asian ilmaisevat. Kun minä päinvastoin koko ajan työnnyin. Ilmiöihin, maailmaan, ikään kuin. Se siitä.” (*Yö aukeaa kuin vilja* = YAKV, 7.) Katkelmassa rytmisesti hakkaava, välimerkkien katkoma teksti on myös sisällöllisessä, runon minän olemiseen olennaisesti liittyvässä liyyrisessä (”ikään kuin”) ilmiöihin työntymisen liikkeessä.

Teoksen neljännen osaston runo ”Taivas on takki” taas alkaa katkelmalla, joka ilmentää oivasti paitsi tekstin rytmin syntaksitasolla ilmenevää variaatiota,



34 Sanelma 2010

myös teokselle ominaista kuvallista tihentymää. Korostuneen eripituiset ja erilaisia lauserakenteita hyödyntävät virkkeet asettuvat kontrastiseen suhteeseen kielikuvien ja runon semanttisen tason hurjaksi äityvän tulvan kanssa:

Taivas on takki, jonka sisällä maan sydän lyö. Oi, olen nähnyt ajan kaatuvan hitaasti tuuleen, oksien puhkeavan loputtomaksi puheeksi ja syksyn ruskean sellon vaeltavan yksinään runkojen lomassa. Ei rauhaton vaan hyvä rakkaus täyttää sydämen kuin lumi talven sopukat. Koko talven pieni pölypallo hyppi rappua edestakaisin ja luukut aukenivat itkun tulla ja mennä ja illan ja yön välissä lauloi jokin vaalea viluissaan. (YAKV 66.)

Syntaksitason epätasaisen rytmin ja kielikuvien tihentymän ristiriidassa runoon syntyy aaltoilevaa liikettä, lyyrisen minän ja runon muiden merkityselementtien yhteispelissä alkaa hahmottua jokin, jota voisi kutsua tekemisen, sanomisen, kokemisen ja olemisen tilaksi. Tekstin kerronnallinen eteneminen antaa luonnon läsnäoloa henkiville runokuville kummallisen tenhon: aivan, kuin kuvissa materialisoituva luonto ottaisi runossa toimijan roolin. Kokoelman toisen osaston pitkän runon ”lehti tulee mun luokse” lopussa taas tekstin rytmisissä korostuu syntaktisen tason toisteisuus (”niin moni” -rakenne) samalla, kun kielikuvien sarja vyöryy lukijan päälle hengästyttävällä tahdilla:

vihreää on ruohon veri, totta, ja koskaan ei kokonaan jääkausi sula ja poluilta lakaistaan valolammikot pois, moni kulkee yksin kuin invalidi. niin moni sydän itkee sylivauvana ja pyytää taivaan tähtiä äidikseen. niin moni haluaisi nähdä, miten yö aukeaa kuin vilja, niin moni kaipaa omaan ruumiiseensa, ainoaan todelliseen kotiin, niin moni upottaisi kätensä tukkametsään aivan lähelleen. turhan moni kulkee mieli kuolonjäykkänä, sydämessä tupakanruskea talvi ikävöiden keskiaikaa, yöastioiden tähtitaivasta. (YAKV 30–31.)

Runon eri merkitystasoilla tapahtuva tihentymien ja toisaalta harvemman ilmaisuuden vaihtelu, epätasainen pulssi, tekee Turkan kokoelman lukukokemuksesta osaksi suorastaan fyysisenä jäsentyvän. Tunnuspiirteitä omaista teoksen runoilta on erilaisia muotoja saava ristiriitaisuuden tuntu, joka ilmenee valtaosassa runoja painokkaiden, tilaa ja ajatusta vaativien kielikuvien aiheuttamana kitkana suhteessa tekstin rytmin ja puhetasojen eteenpäin vyöryvään tempoon. Täten teoksen kieli ikään kuin tulvii yli, runoissa tuntuu olevan liikaa materiaalia suhteessa niille varattuihin tiloihin,



erilaisten muoto- tai tekstilajiratkaisujen raameihin. Runon subjektius hahmottuu konventionaalisten muotorajojen kehyksiä murtavana, ylitsevuotavana ja -virtaavana konstruktiona.

Kokoelman päättävän, neljännen osaston runot vaikuttavat teoksen muuhun materiaaliin suhteutettuna yleissävyltään jokseenkin rauhallisilta, vapautuneilta. Sikermän tekstit rakentuvat kyllä yhä vahvasti ristiriitaisten elementtien – yllättävien aiheen- ja suunnanvaihdosten, kielikuvien ja rytmin kitkan sekä kerronnallisen ja lyyrisen välisen jännitteen – varaan. Silti jo pelkkä proosarunomuoto⁵ itsessään, raamiensa sisällöllisessä ja tyyllisessä, mutta silti tietyn muodollisen determinismin vaivaamassa löyhyydessä, vaikuttaa osaston runoihin tuoden niihin muusta teoksesta uupuvia harmonian ja mietiskelevyyden sävyjä. Runoissa rakentuvan subjektuuden näkökulmasta olennaisin muutos suhteessa teoksen kolmeen edeltävään osastoon on kuitenkin neljännen osaston teksteistä tulkittava runon subjektin ja runon (puhujatasolla hahmottuvan) fiktiivisen maailman suhde. Teoksen kolmessa ensimmäisessä osastossa runojen subjektuudet rakentuvat niin tekstilajin ja muodon kuin runojen sisällönkin kehyksissä minän ja muun maailman väliselle suhteelle, kun taas kokoelman neljännen osaston runoissa minä ja muu maailma kaikenlaisine eläjinene ovat ikään kuin sulautuneet yhdeksi harmoniseksi subjektiksi. Siinä, missä kokoelman kolmea ensimmäistä osastoa määrittää elämän arvaamaton ankaruus, liittyy teoksen päättävissä teksteissä minän ja maailman saumattomaan kytkökseen kaikkia elollisia toisiinsa yhdistävän kuoleman tuomaa lohtua:

Jään alla savinen ranta lepää kaisla pistettynä sydämeen ja lumen läpi on hankalaa silittää muurahaista. Minne lähti kokonaan harmaa mummo naapuritalosta, kädet sylissä, väsyneenä, sanomatta edes kissalle hyvästiä. Siitä on aikaa, kun hän vajosi aivoverenvuodon ja keuhkokuumeen punertaviin metsiköihin. Ja nyt hän on matkalla, kaukana kissasta, muurahaisesta. Puut huokaavat, kaarnaa sataa, ruskeaa kaarnaa ja harmaita oravia ja lintuparvet palaavat. Me kutsumme häntä, mutta hän ei käänny enää. Hän on matkalla lapsuutensa metsiin, sinisen kukan ja kultaisen syksyn maahan. Siellä laulavat toisenlaiset linnut. (YAKV 67.)

Kokoelman lopussa tapahtuva, minän ja maailman väliseen suhteeseen liittyvä asennonmuutos osallistuu tulkinnassani keskusteluun rationaalisen subjektin

⁵ Pauliina Haasjoki (2007, 101) määrittelee proosarunomuodon vasta 2000-luvulla yleistyneeksi runouden rytmiseksi tyylikeinoksi, jossa teksti katkeaa riviltä toiselle vain ikään kuin välttämättömyyden pakosta, sivun reunan tullessa vastaan. Perinteiseen, yksittäisen säkeen merkitystä korostavaan runoon verrattuna proosarunossa korostuu Haasjoen (mts.) mielestä usein virkkeen tai kappaleen kokoisen yksikön merkitystaso.

kriisistä. Turkan teoksessa filosofisen subjektin hajoaminen kytkeytyy jo kokoelman ensimmäisessä, kirjemuotoisessa runossa mielenterveyden hajoamiseen mielen ja ruumiin toisistaan kaksinapaisesti erottavan subjektikäsitteen kehityksessä:

Itse olen ollut hyvin pirteä, vaikka joudunkin usein pommittamaan päätäni unipillereillä. Sydän ja aivot, niin samassa ruumiissa kun pitävätkin majaa, ovat elämäntavoiltaan niin täysin erilaiset: sydän haluaisi nukkua kun, joskus tuntuu, vuorokaudet ympäriinsä, kun taas aivot pyrkivät olemaan jalkeilla loputtomasti. (YAKV 8)

”Sydän” ja ”aivot” toimivat runossa metonyymisinä, laajempaan kokonaisuuteen viittaavina ilmauksina. Katkelmaa voi tulkita teoksessa usein toistuvan kuvallisen ja rytmisen ilmaisun ristiriidan selityksenä: mielen ja ruumiin rytmit ovat epäsuhdassa ja ristiriita lientyy, tai ainakin muuntuu toisenlaiseksi, vasta neljännen osaston runoissa, joissa subjektin tiukat rajat yksikön ensimmäisen persoonamuodon lyyrisessä representaatiossa murtuvat ja runon puhujatasolle, subjektiutta rakentamaan, valuu kielikuvissa ruumiillistuvien toimijuuksien muodossa niin kasvit, eläimet kuin toiset inhimilliset olennotkin.

Runojen subjektiuus 1970-luvun kontekstissa

Radikaalin sukupuolieron teorian lanseerannut Rosi Braidotti (1994, 97) esittää rationaalisen subjektin kriisin tarjoavan erityisesti naisille uudenlaisia mahdollisuuksia jäsentää identiteetin, vallan ja yhteisöllisyyden kysymyksiä. Braidotti painottaa täten subjektin kriisin positiivisuutta feministisestä positiosta käsin: siinä, missä rationaalinen subjekti on ollut maskuliinisuuden ideaalimuotoon liittyvä ajattelutapa, tarjoaa rationaalisen subjektin kriisi, hegemonian murtuminen, naissubjektille uudenlaisen olemisen mahdollisuuden (vrt. Braidotti mts.; Braidotti 1991, 161).

Tästä näkökulmasta Turkan kokoelman voi jakaa kahtia: teoksen kolme ensimmäistä osastoa heijastavat rationaalisuudelle perustuvan subjektikäsitteen kriisiä, minän ylitsevuotamista osin teennäistenkin muotoratkaisujen liitoksista, kun taas kokoelman päättävä runosikermä konkreettisesti tuottaa uudenlaista subjektiutta hahmottelemalla minän ja maailman suhdetta uudesta, toimijuuksien ja näkökulmien moninaisuutta lyyrisen ilmaisun kontekstissa korostavasta vinkkelistä. Braidottin (1994, 98–99) mukaan rationaalisen subjektin hajoamisen

jälkeistä (nais-)subjektiutta rakentaa kaksinapaisten (mieli/ruumis, mies/nainen), negatiolle perustuvien erojen sijaan subjektin sisäisten, materiaalistien erojen moninaisuus. Subjektius on positiivisten, subjektiuden sisäisten erojen (rotu, ikä, luokka, sukupuolinen suuntautuminen, elämäntapa jne.) prosessi (mts.). Turkan teoksessa runon puhujan ympärille rakentuva subjektius on laajentunut runokuvien värittämäksi runon subjektiudeksi, mutta toisaalta personifikaatiot, vertaukset ja metaforat voi tulkita myös kirjaimellisesti uuden subjektiuden, olemisen tavan, kokemuksina, positiivisina ja radikaaleina eroina. Runon subjektiutta ja maailmaa ei enää erota toisistaan kartesiolainen pakko, vaan subjektius hahmottuu ennemminkin orgaanisena osana maailmaa:

Tiedän mistä puhun. Puut selittävät suullaan korvaani, juuret katselevat pyörein kasvoin ja yö on sydänääniä täynnä: nälkäsilmäiset jänikset ovat aina läsnä ja kuu värähtää kuin pehmeä turpa. Ukkosoina salama lyö maahan jossakin lähellä, hella hypähtää nurkassa, ilo rinnassa ja leivältä varisevat kuminan siemenet. Jos minä koskaan kuolen, niin rakkauteen: puiden ja eläinten, pienen pellon, jota maa ei väsy kantamaan kypälien jälkiin sen sydämessä. (YAKV 62.)

Edellisessä, teoksen neljänteen osastoon sijoittuvassa katkelmassa runon eri merkityselementit (tekstin rytmi ja proosarunon laatikkomainen asettelu sivulle suhteessa runon kielikuviin ja virkkeiden semanttisiin merkityksiin) ovat, joskin ristiriidassa keskenään, silti harmonisesti yhtä. Tulkitsen erityisesti rytmin ja kuvallisuuden välistä ristiriitaa teoksen neljännessä osastossa radikaalin sukupuolieron teorian ero-käsitteen määrittelyn näkökulmasta: tekstin rytmi ja kuvallisuus ovat osaston runoissa hahmottuvien subjektiuksien sisäisiä, positiivisia *eroja*.

Rosi Braidotti (1991, 161) liittää rationaalisen subjektin kriisin ja poliittisen naissubjektiuden nousun yhteiskunnallisina ilmiöinä toisiinsa. Leena Kirstinä (2000, 210) taas kytkee jälkimodernismin ja feminismin toisiinsa myös suomalaista kirjallisuuskenttää 1970-luvulla värittäineinä ilmiöinä. Kirstinä (mts.) kytkee esimerkiksi sellaiset teokset, kuin Eeva Kilven *Tamara* (1972) ja Märta Tikkasen *Vuosisadan rakkaustarina* (1978) osaksi 1970-luvun nykynaisen kokemuksista rohkeasti puhuvaa kirjallisuutta. Katja Seutu (2009, 201) puolestaan määrittelee Maila Pykkösen kantaaottavaa roolirunoutta käsittelevässä väitöskirjassaan yhteiskunnallisen aktiivisuuden vaatimuksen ilmeiseksi 1970-luvun suomalaisen kirjallisuuskentän piirteeksi. Seutu (mts.) arvelee myös, että kyseinen ajanjakso



on voinut taiteenalojen valtavirtaa seuraamattomille edustajille olla poliittista sitoutumista vaatiessaan vaikea.

Yö aukeaa kuin vilja näyttäytyy yhteiskunnallisen ja poliittisen runouden kontekstissa ulkopuolisena teoksena. Kokoelman runoista ei ole luettavissa niin feminististä ohjelmanjulistusta kuin muutakaan suoraa ajankohtaisten yhteiskunnallisten teemojen kavalkadia. Siinä, missä esimerkiksi Katja Seutu (mts.) ja Kai Laitinen (1981/1997, 539–543) näkevät osallistuvuuden ja kanta-aottavuuden vahvasti 1970-luvun suomalaista kirjallisuutta määrittäneinä piirteinä, tuntuu Turkan teos ennemmin ikään kuin kääntyvän sisäänpäin, kiertyvän itseensä ”kuin paksu sormi valkeaksi maalatun talon ympärille” (YAKV 8).

Kai Laitinen (mt., 543) löytää etenkin 1970-luvun alkupuolen suomalaisesta kirjallisuuskentästä, esimerkiksi Eeva Joenpellon, Eeva Kilven ja Markku Lahtelan tuotannoista, myös poliittisuuden vastaääniä ja sitoutumattomuuden puolustuspuheita. Turkan teoksen tekstitulvassa ainoa suoraksi kannanotoksi aikakauden poliittiseen liikehdintään tulkittava kohta on lyhyt ja lakoninen, ehkä vähätteleväkin suhtautuminen (kirjallisuus-)elämään poliittisena taisteluna: ”kenen joukoissa sinä seisot, kenen lippua sinä kannat. ei ole muuta kuin kasvaa niin hyvässä kuin pahassa oksana elämän runkoon. on vain veren lippu, vain yksi intohimo: työnnyä vereen ja lihaan kuin laiva sumuun.” (YAKV 30.) Katkelmassa poliittinen fraseologia kaikuu jokseenkin onttona perässä seuraaviin lihallisen materiaaliisiin kielikuviin suhteutettuna. Runo sanoutuu irti aikakauden poliittisesta yhteisöllisyydestä nimenomaan runon itsensä keinoin; aatteiden ja ideologioiden keppihevosiiksi valjastetut säkeet valjuuntuvat retoriikaksi perimmäisten kysymysten yksinäisyyden äärellä.

Kuvakielisyyden ruumiillistetun subjektin rakentajana

Radikaalin sukupuolieron teoriassa kysymys subjektin ruumiillisuudesta nousee kartesiolaisen mieli/ruumis-jaottelun romuttumisen myötä olennaiseksi. Rosi Braidottin (1991, 171) mukaan universaalien, rationaalisuuden ja maskuliinisuuden liitelle perustuvan subjektin kriisi on herättänyt kiinnostuksen subjektin sukupuoliseen erityisyyteen ja tätä kautta ruumiillisuuden ajatukseen. Braidotti (mts.) määrittelee subjektin ja ruumiillisuuden suhdetta filosofisen subjektin



kriisin jälkeisessä tilanteessa seuraavasti: "Ruumis ei ole essentia eikä 'anatominen kohtalo': se on yksilön ensisijainen paikka maailmassa ja hänen ensimmäinen tilanteensa todellisuudessa." Tällä perusteella Braidotti (mts.) nimeää subjektiuden uudelleenmäärittelylle perustuvan "radikaalin kulttuurin kumouksen" ehdoksi subjektin ruumiillistamisen, ruumiillisen tilan haltuunoton strategian, vastakohtana järjen ensisijaisuutta korostaneelle klassiselle subjektikäsitteelle.

Myös australialaisteoreetikko Elisabeth Grosz (1994) määrittelee ruumiillisuuden subjektin rakentumisen perustaksi. Groszin (mt. i x-xi) määritelmässä ruumis ei ole vain passiivinen pinta, vaan sukupuolisesti erityiset ruumiit osallistuvat aktiivisesti inhimillisen todellisuuden (esimerkiksi käsitykset tiedosta, totuudesta ja kauneudesta) tuottamiseen. Groszin (mt., 19) mukaan on olemassa vain erityisiä ("specific types") ruumiita, Groszille radikaali (sukupuoli-)ero merkitsee siis normille perustuvan ihmiskäsityksen hylkäämistä. Braidotille (1991,171) taas ruumis on "pinta, johon moninaiset vallan ja tiedon koodit piirtyvät". Tulkintani mukaan Braidotti haluaa näin alleviivata mielen ja ruumiin, diskurssin ja materian, välisen eron keinotekoisuutta ja argumentoida näiden tasojen toimivan toisiinsa kietoutuneina subjektin alituisessa rakentumisprosessissa. Sekä Braidotti (1991, 171) että Grosz (1994, x) painottavat joka tapauksessa ruumiin ja ruumiillisuuden käsitteiden uudelleenmäärittelyn merkitystä suhteessa luonnontieteen anatomisiin ja essentialistisiin näkemyksiin. Erityisen mielekkääksi oman luentani valossa koen Elisabeth Groszin (mt., 20) vaatimuksen ruumiillisten erojen uudenlaisista representaatioista: "There are other ways in which sexually specific corporeal differences may be understood than those developed in more conventional and scientific representational contexts." Turkan teokseen tukeutuen lähestyn runoutta, lyyristä diskurssia, Groszin ehdottaman uudenlaisen ruumiillisuuden ymmärryksen kontekstina.

Runon subjektiuden ruumiillisuus rakentuu *Yö aukeaa kuin vilja* -teoksessa paitsi kuvallisen kielen välityksellä niin myös runon puhujuuden tasolla. Etenkin kokoelman kahdessa ensimmäisessä osastossa runojen puhujat, mimeettiset minät⁶, merkityksellistävät fiktiivistä itseään ja ympäristöään ruumiiseen liittyvillä ilmauksilla: "Minä ja hellä sydämeni, meidät on vuorostaan jätetty kiertämään saarta. [...] Täällä minä tappelen tuulen ja itseni kanssa, unohtamatta, että jossain makaa isoisa luut

⁶ Tiina Lehtikoinen (2007, 216) lähestyy lyyrisen minän käsitettä jakamalla sen kahtia, mimeettiseen ja retoriseen minään. Mimeettisellä minällä tarkoitetaan Lehtikoinen mukaan runon fiktiivisessä maailmassa esiintyvää minä-muotoista hahmoa, kun taas retorinen minä esiintyy runossa epäsuorasti, hahmottuen syntaksitasolla abstraktiksi "arvokonstruktioksi".



40 Sanelma 2010

hajallaan. Tuskin enää luitakaan, mutta ehkä kuitenkin nikamien helminauha ja tyhjä kohta, jonka tuijotus poraa saveen." (YAKV 12.) Subjektituden ruumiillisuus, materiaalisuus, korostuu edesmenneen isoisä-subjektin luista puhuttaessa. Ruumiiseen kytkeytyvien ilmausten merkitys paljastuu teoksen pisimmässä, osaston II avaavassa runossa "lehti tulee mun luokse":

niin moni haluaisi nähdä, miten yö aukeaa kuin vilja, niin moni kaipaa omaan ruumiiseensa, ainoaan todelliseen kotiin, niin moni upottaisi kätensä tukkametsään aivan lähelleen. turhan moni kulkee mieli kuolonjähkänä, sydämessä tupakanruskea talvi ikävöiden keskiaikaa, yöastioiden tähtitaivasta. (YAKV 31.)

Olennaista katkelmassa on koko teosta halkovan yksinäisyyden ja kaipauksen tematiikan konkreettinen ruumiillistaminen ja samalla väite, että omakin ruumis on jotain kaivattua ja siten lähtökohtaisesti etäistä tai tavoittamatonta. Runossa toisin sanoen esitetään "monien" kokemana, toisen ihmisen kaipaukseen vertautuvana ("tukkametsään aivan lähelleen") tunteena mielen ja ruumiin erillisyyden kokemus. Teoksen kolmannen osaston alussa, runossa "Tässä minä istun", ruumis ja mieli erotetaan toisistaan taas ironissävyytteisesti omistussuhteen mekanismilla: "Hän omisti oman ruumiinsa, ja kun muuan henkilö sai päähänsä pistää siihen reiän, hän lopulta sai kuolemansakin, jokaisen ihmisen ainoan todellisen yksityisomaisuuden." (YAKV 47.)

Mitä pidemmälle Turkan kokoelma etenee ja mitä tiiviimmäksi teoksen kuvakielinen ilmaisu muuttuu, sitä epäselvemmäksi erottelu mielen ja ruumiin välillä käy. Teoksen neljännen osaston runo "Vaikka pää on luotu" alkaa: "Vaikka pää on luotu kulmakiveksi, hartioissa ja käsivarsissa suru asuu, ja ajatukset." (YAKV 62.) Ruumiillista kokemusta ja ajatuksia, mieltä, ei enää eroteta toisistaan. Luenkin Turkan teosta eräänlaisena "kehityskertomuksena", lyyrisen subjektituden matkana kaksinapaisesta erillisyydestä kohti harmoniseksi kokonaisuudeksi muuntuvaa, positiivisten erojen rakentamaa uudenlaista sanomisen, tekemisen ja olemisen tilaa.

Radikaalin sukupuolieron teoriassa käsitys sukupuolierosta on luonnollisesti keskeinen. Koska tätä suuntausta edustaville teoreetikoille anatomis-biologisten ruumiillisuuskäsitysten hylkääminen on tärkeää, ei sukupuolieroakaan voi palauttaa kysymykseen anatomisista eroista. Koska myös sukupuoli ero nähdään subjektin sisäisenä, positiivisena ja radikaalina erona, tästä seuraa ruumiillisen sukupuolieron (anatomis-biologisiin) normeihin palautumaton erityisyys. Kaksinapaiseen,



anatomisen täydentämisperiaatteen varaan rakentuvan sukupuolikäsitykseen sisään kasvaneelle subjektille radikaalin sukupuolieron ajatus näyttäytyy varmasti haasteellisena. Myönnettäköön, että olen itsekin alituisessa ajatusprosessissani vain toisinaan ymmärtävinäni eron merkityksen koko laajuudessaan. Itse hahmotan radikaalin sukupuolieron käsitettä toiseuden käsitteen ambivalenssin kautta: koska on vain erityisiä, eroavia ruumiita, ei voida enää varsinaisesti puhua vertailulle perustuvasta toiseudesta. Toisaalta taas voidaan ajatella, että toiseus on ainoa olemassa olemisen tapa, on vain toiseutta, hajakeskisyttä ilman normia, yleistystä. Kaikki olemassa olevat subjektit ovat "minä". Sinäkin on/ olet minä. Sukupuoli rakentuu ruumiillis-materiaaliselle perustalle, sukupuoliselle erityisyydelle ("sexually specific") mutta aivan yhtä tärkeitä sukupuolen rakentumisessa ovat kaikki muut mahdolliset ja mahdollittomat, kuviteltavissa olevat *erot*. (Vrt. Grosz 1994, 19; Braidotti 1994, 157–158.)

Turkan kokoelmasta erityisen ja mielenkiintoisen tekee osaksi sen sukupuolinen neutraalius. Teos ei, kuten jo artikkelini alussa vihjaan, tarjoa lukijalleen helppoja sukupuolirooleja tai sukupuolisuuden malleja luettavaksi ja samastettavaksi. Radikaalin sukupuolieron teorian kontekstissa olisi kuitenkin paradoksaalista väittää, että kukaan tai mikään voisi rakentua sukupuolesta erillään. Vaikka on mielestäni liioittelua ja ylitulkintaa väittää Turkan teoksen rakentavan sisäänsä naissubjektiutta, paljastaa teoksen asenne mielen ja ruumiin välistä suhdetta ja järjen pettävyyttä kohtaan ainakin sen, ettei kokoelma liity, radikaalin eron teorian läpi lukien, klassista subjektikäsitystä puolustavaan rintamaan. Tällöin ei mielestäni ole edes olennaista kysyä, onko teoksessa rakentuva subjektius nais- vai miespuolista. Huomattavasti mielenkiintoisempaa on tarkastella niitä erityispiirteitä, jotka liittyvät juuri tästä tietystä Sirkka Turkan teoksesta aukiluettavaan subjektikäsitukseen. Kokoelman ruumiillistetun subjektituden hajakeskisyiden ja arvaamattomuuden periaatteita, sisäisten erojen merkitystä, summaa ja myös tematisoi mielestäni oivallisesti teoksen kolmannen osaston toisen runon lyhyt katkelma:

Kuningatar nousi yleensä viimeiseksi. Hän istui vuoteessaan ja suoritti käsipeilin avustuksella jokapäiväisen tuskallisen rituaalin kunnes löysi kadonneen kauneuspilkun. Se oli hänen ylpeytensä ja koristuksensa, mutta sillä oli paha tapa kulkea omin päin. Jos se illalla oli ollut vasemmassa poskessa, niin seuraavana päivänä se saattoi löytyä olkapäästä, niskasta, jalanpohjasta tai toisesta poskesta. (YAKV 51.)



Tulkitsen edellistä katkelmaa vapaanlaisesti metonymisena, osan ja kokonaisuuden suhteeseen kytkeytyvänä mekanismina: katoava, seikkaileva kauneuspilkku edustaa kuningattaren hahmon kautta subjektin hajakeskisyyden ideaa, hukkimista koossapitämättömiin voimiin. Kielikuvan kaltainen rakennelma kääntää runossa kuvatus kuningatarhahmon konkreettisen (josko mielikuvituksellisen) ruumiillisen olemisen lyyriseksi merkityksenmuodostumiseksi. Runo ja ruumis kietoutuvat yhteen, eikä edes perusteellinen lähiluenta paljasta enää, mihin ruumis loppuu ja mistä mieli alkaa.

Runojen ruumiillinen metaforisuus

Koska Turkan kokoelman kuvallinen (tai yleensä lyyrinen) ilmaisu ei rakennu perinteisen säemuodon varaan, eikä täten noudata erityisen tiukkoja runokonventioita, lähestyn teoksen kuvakielisyyttä Taina Ratian (2007, 127) laveahkoksi jäävän runokuvan määritelmän kautta: *”Kuva voidaan mieltää havaintojen ja aistimusten esittäjäksi tai herättäjäksi, jolloin kysymykseen tulevat mitkä tahansa tekstin ainekset, jotka esittävät aistihavaintoa.”* Oman luentani kannalta hedelmällistä Ratian määritelmässä on runokuvan liittäminen aistihavaintoihin ja täten konkreettiseen ruumiillisuuteen. Määritelmän nojalla jo pelkän runokuvan havaitsemisen voi siis tulkita jonkinlaiseksi ruumiillisuuden merkiksi, paitsi lukijan, niin usein myös tekstissä rakentuvan subjektin aistihavaintoihin ja ruumiillisuuteen kytkeytyväksi. Aistillinen runokuva siis lähentää runon ja lukijan subjektiuksia toisiinsa (tekstuaalisesti) jaetun aistikokemuksen nojalla. Samalla runon kuvakielinen ilmaisu rakentuu kuitenkin alati kuvaannollisuuden, ei-kirjaimellisuuden varaan.

Turkan kokoelmassa runokuvien kirjaimellinen, aistittava puoli saa erityisen suuren merkityksen, kiitos teoksen kerronnallisten muotoratkaisujen. Kokoelman kuvallisuutta ei tule lähestyneeksi ”puhtaana” kuvallisuutena, vaan suorasanaudessa kerronnassa muodostuvat lauserakenteet antavat kokoelman runokuville tietyn henkilökohtaisuuden, elettyyden ja koettuuden leiman: *”Olin hakannut halkoja, halko puri minua peukaloon, ei kirves. [...] Näin ensimmäisen kerran sukuni silmät, ne olivat kaikki sulautuneet yhdeksi katseeksi. Vannon, käsi sydämellä, sormet raamatulla. Ruskeat ihmeellisen vinot silmät uivat minua kohti hämärässä.”* (YAKV



14–15.) Sitaatin ensimmäisen virkkeen personifikaatio⁷ tekee erottelun ihmisen muovaaman esineen, kirveen, ja luontokappaleen, halon, välille. Personifikaation voi tässä tapauksessa tulkita (kaksinapaiseksi) luonnon ja kulttuurin väliseksi eronteoksi, runon mimeettinen minä haluaa korostaa läheisyyttään ennemminkin ei-inhimilliseen luontoon kuin ihmisen muovaamaan kulttuuriin. Sitaatin viimeinen virke taas käy esimerkkinä teoksen kerronnallisessa diskurssissa rakentuvista, vahvoista ja ”eletyistä” ruumiillisista runokuvista. Tulkitsen tätä nimenomaista, teoksen ensimmäisen osaston kuvaa geneettisen perimän ja näin myös ruumiillisen, luonnon saneleman essentialismin metaforana.

Vaikka ihminen ei edellisen runokatkelman perusteella kykene vaikuttamaan omiin ruumiillisiin lähtökohtiinsa, korostuu Turkan kokoelman myöhemmissä kielikuvissa nimenomaan ruumiillisen olemassaolon uudelleenjäsentäminen. Toinen halki teoksen jatkuva ilmiö on metaforisen tekstiaineksen lisääntyminen: teoksen ensimmäisestä osastosta varsinaisia metaforisiksi tulkittavia ilmauksia on löydettävissä tuskin lainkaan, mutta osastosta II lähtien metaforien määrä runojen tekstiaineksessa alkaa hiljalleen kasvaa. Etenkin osastoissa II ja III metaforiset ilmaukset liittyvät tiiviisti kerronnallisen materiaalin yhteyteen.

Toinen teoksen metaforisiksi tulkittavia ilmauksia määrittävä tekijä on niiden ruumiillisuus, teoksessa on hyvin vähän jos lainkaan metaforia, jotka eivät tavalla tai toisella kytkeytyisi ihmisruumiiseen. Osaston II runossa ”mussa ei todellakaan ole mitään kertomista” sanotaan: ”mun aivoni on hilloa tai keltaista tanskalaista roquefortia, joka räjähtelee pehmeästi kitalaessa. siinä kaikki. mä ajattelen ydinjatkeella, mun vaistoni on hyvin alhaiset, joskus jopa hienostuneet.” (YAKV 39–40.)

Metaforien kytkeytyminen kerronnalliseen muotoon sysii lukijaa suhtautumaan kielikuviin kirjaimellisesti, edellisen katkelman kohdalla ainakaan omassa tulkinnassani ei ensimmäisenä aktivoidu kielikuvan kuvaannolliset merkitykset. Päinvastoin, tulkitsen mimeettisen minän kerronnallista kokemusta aivoistaan kitalaessa räjähtelevänä hillona tai homejuustona sellaisenaan, uudenlaisen ruumiillisen itsereflektion muotona, joka ei olisi mahdollinen ilman metaforan uutta luovia yhteyksiä.

Teoksen kolmannessa osastossa lyyrisen ilmaisun kirjaimellisuus korostuu entisestään mimeettisen minän poissaolossa. Mimeettisen minän puuttuessa

⁷ Lyriikantutkija Shira Wolosky (2001, 93) määrittelee personifikaatiota seuraavasti: “[I]t is a comparison of a particular kind, in that it always likens something that is not human to the human realm.”



44 Sanelma 2010

metaforista tulee retorisen minän varantoa, runon puhe-esityksen tasolla "kertojan" kertomuksen hahmoille antamia ominaisuuksia: "Vaikka hän oli mies paikallaan, vaikka hänellä oli kavieri sydämessä, alkoivat hänen housunsa talvikuukausina roikkua regressiivisesti, hänen jääsiniset silmänsä haalistua värittömäksi kuin vanha imupaperi." (YAKV 50.) Katkelma havainnollistaa myös metaforan ja tämän sukulaiskäsitteen, vertauksen, eroa Turkan kokoelman ruumiillistetun subjektuuden rakentumisen kontekstissa. Vertauksen tunnuspiirre, kuin-sana, mahdollistaa runokuvan tarkastelemisen kirjaimellista merkitystään laajemmassa, kuvaannollisessa kontekstissa. Jääsinisten silmien haalistumista vain havainnollistetaan imupaperi-vertauksen avulla, kun taas metafora "kavieri sydämessä" toimii kerronnallisen runon tekstiaineksessa konkreettisenä, fyysisenä ominaisuutena, ruumiillisuuden metaforisena uudelleenjäsenennyksenä. Runossa kuvatun hahmon sydämessä on konkreettisesti kavieri. Runon puhujan subjektuudesta siirrytään minän poissaolon kautta näin itse runon subjektuuteen, runon herättämään mahdollisuuteen hahmottaa ruumiillista olemassaoloa metaforisesti.

Teoksen neljäs, proosarunoksi määrittävistä teksteistä koostuva osasto on kielen kuvallisuuden kehyksissä kokoelman tihein. Metaforisten ilmausten ohella merkittävään rooliin nousevat tekstin luontokuvastoon kytkeytyvät personifikaatiot:

Mutta vedet eivät häntä unohda, ei valo eivätkä uskolliset puut, pian hän itsekkin oli vain kalvas ruoho, joka kuului valoa vasten ja taipui ja taipui, kun tuuli soitti sitä lyhyttä elämää, joka hänelle oli annettu. [...] Niin monta päivää ja yötä täytyi sydämen matkustaa luisessa häkissä ennenkuin se vihdoinkin oli vapaa. Pieni käsittämätön runo purskahti vielä hänen huuliltaan, kun hän kumartui puiden ylle, veden ja valon. Pieni laulu kuin ruoho, kuin virtaava vesi, kuin valo, joka soi ja soi. (YAKV 68.)

Ruumis- ja luontokuvasto kiertyvät runossa tiiviiksi punokseksi, jossa ruumiiseen kytkeytyvät metaforat ("sydämen luinen häkki") lähentävät runossa rakentuvaa subjektuutta luontoon ja personifikaatiot ("vedet eivät häntä unohda") taas luontoa kohti subjektuutta. Runon kuvasto henkii näin toisaalta yksinäisyyden ja yhteisöstä irtaantumisen murhetta, mutta toisaalta luontoa ruumiillisesti lähenevä subjektuus kirjoitetaan etenkin teoksen viimeisessä osastossa myös lohdulliseksi, vaihtoehtoiseksi tavaksi olla, elää ja kuolla.

Turkan teoksen kerronnallisen ja lyyrisen kielen välinen jännite korostaa tekstin kuvallisuuden kirjaimellisia konnotaatioita. Kun kielikuva vapautetaan



säemuodostaan, heitetään keskelle vuolaana tulvivaa kerronnallista, säkeetöntä ja erilaisilla tekstilajeilla leikittelevää virkkeiden virtaa, muuttuu sen olemus kuvaannollisesta kohti konkreettista. Ruumiiseen kytkeytyvät kielikuvat rakentavat runon subjektuudesta konkreettisen aistivoimaista, metaforien yllättävyydessä uudella tavalla ruumiillista, ja sysivät lukijaakin ajattelemaan omaa materiaalista olemassaoloaan uudesta näkökulmasta. Ruumiillisesti orientoitunut lyriikka kääntyy lyyrisesti orientoituneeksi ruumiillisuudeksi, konkreettiseksi mahdollisuudeksi hahmottaa itseään ja ympäristöään lyriikan merkityksenmuodostumisen käytänteitä hyödyntäen, ymmärtää itsensä ja ruumiinsa tyystin kiinteistä luonnon- ja lääketieteellisistä diskursseista poikkeavalla tavalla.

LÄHTEET

KOHDETEKSTI

YAKV = Turkka, Sirkka 1978: *Yö aukeaa kuin vilja. Runoja*. Helsinki: Tammi.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Braidotti, Rosi 1991/1993: *Riitasointuja*. Suom. Päivi Kosonen, Marjo Kylmänen, Raija Koli, Anja Kuhalampi, Eila Rantonen & Tuulevi Ovaska. Tampere: Vastapaino.
- Braidotti, Rosi 1994: *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Grosz, Elisabeth 1994: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Haapala, Vesa 2008a: Pegasoksen kesyttäjät. *Avain* 1/2008, 105–108.
- Haapala, Vesa 2008b: Runon puhujasta, puhetilanteesta ja puheenomaisuudesta. *Avain* 4/2008, 84–87.
- Haasjoki, Pauliina 2007: Vapaarytmisyyden analyysistä. Työkalut vapaat mutta herkkyys tarpeen. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino.
- Hökkä, Tuula 1995: Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS.
- Kesonen, Kaisu 2007: Metonymia. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino.
- Kirstinä, Leena 2000: *Kirjallisuutemme lyhyt historia*. Helsinki: Tammi.
- Laitinen, Kai 1981/1997: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.

- Lehikoinen, Tiina 2007: Runo puheena ja runon puhujat. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino.
- Ratia, Taina: Runon kuvakielisyyden ulottuvuudet: "Niin kuin äärimmäistä olisi kutsuttu". Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino.
- Seutu, Katja 2009: *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa*. Helsinki: SKS.
- Viikari, Auli 1991: Lyriikan subjektista. Teoksessa *Monikasvoinen subjekti. Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista*. Toim. Juha Hyvärinen. Turku: Turun yliopisto.
- Wolosky, Shira 2001: *The Art of Poetry. How to Read a Poem*. New York: Oxford University Press.

VANKILANA OMA RUUMIS

Pirjo Hassisen romaanin *Kuninkaanpuisto* tarkastelua ruumiillisuuteen ja tiloihin kytkeytyvän vallan näkökulmasta

Tiina Myllyniemi

Vuonna 2004 julkaistu romaani *Kuninkaanpuisto* kertoo monisyisen tarinan toteutumattomien haaveiden ja halujen kanssa kamppailevista ihmisistä. Keskeisimmät tarkastelemani henkilöahmot ovat neliraajahalvaantunut kiinteistöalan nousukas Ari Kokki sekä hänen hoitajinaan työskentelevät Ari Autio ja Helena. Ari Kokki joutuu asumaan hoitokodissa ja riutuu sairauden ja siitä seuranneen seksuaalisen kyvyttömyyden aiheuttaman turhautumisen kourissa. Onnettomuutta edeltävässä elämässään toimistotyötä tehnyt, oman onnensa seppä -ajatteluun tukeutunut ”kynänpörittäjämies” – kuten hän itse itseään kuvailee – joutuukin yhtäkkiä paitsi muiden ihmisten, myös omien ruumiinrajoitustensa armoille. Hoitokodissa Ari peilaa tuntemuksiaan ja mielentilojaan hoitajiinsa Helenaan sekä Ari Autioon. Kiinnostavana lisänä Ari esitetään kautta linjan varsin vastenmielisenä hahmona, naisia esineellistävänä ja kylmänä urahjuksena, joka joutuu halvaannuttuaan uudelleenarvioimaan elämänsä ja suhtautumistaan muihin ihmisiin.

Pirjo Hassinen on tähän mennessä 11 teosta julkaissut kirjailija, jonka teoksissa yhdistyvät mielestäni mielenkiintoisella tavalla viihdekirjallisuudelle ominainen kepeys sekä pinnan alla muhivat vakavat, yhteiskunnallisetkin teemat. Hassiselle tyypillisiä teemoja ovat äidin ja tyttären välinen suhde, sukupuolten väliset valtasuhteet sekä seksuaalisuus. Ne muutamat tieteelliset artikkelit, jotka käsittelevät Hassisen tuotantoa, keskittyvät juurikin sukupuolen ja seksuaalisuuden¹, tai äidin ja tyttären välisten suhteiden² tarkasteluun. Hassinen on raivannut tiensä ainakin tavallisten lukijoiden, ja jossain määrin myös kriitikoiden suosioon; *Kuninkaanpuisto* on otettu kirjallisuuskritiikissä suhteellisen hyvin vastaan³. Hassiselle on myönnetty kirjallisuuden valtionpalkinto vuonna 2001 ja hän on ollut useita kertoja ehdolla Fin-

1 Heidi Grönstrand (2007) tutkii artikkelissaan mieskehon erotisoimista kotimaisessa nykykirjallisuudessa. Yhtenä hänen kohdoteoksenaan on Pirjo Hassisen esikoisteos *Joel* (1991). Sanna Härmä (2002) tarkastelee niin ikään Hassisen *Joella* mieskehon erotisoimisen, ja erityisesti (yksityisen ja julkisen) fantasian käsitteen kautta.
2 Äidin ja tyttären välisen suhteen sekä häpeän välisiä kytköksiä kotimaisessa nykykirjallisuudessa tarkasteleva Viola Parente-Čapková (2007) käyttää yhtenä kohdoteoksenaan Pirjo Hassisen *Voimanaset* -romaanin (1996).
3 Ks. Tarkka (1.9.2004) ja Saraji (2004).



landia -palkinnon saajaksi. Aina vuonna 1991 ilmestyneestä esikoisteoksestaan *Joelista* lähtien Hassinen on kuitenkin jakanut kritikoiden mielipiteitä. Erityisesti Hassisen populaari- ja korkeakirjallista ainesta sekoittava tyyli on nähty kritikosta riippuen joko vahvuutena tai ongelmana.

Niin *Kuninkaanpuistossa*, kuin monessa muussakin Hassisen romaanissa, henkilöhahmojen ruumiillisuuden ja aistillisuuden kuvauksella on keskeinen sija. Koko uransa ajan Hassinen on porautunut ruumiin ja hengen monimutkaiseen liittoon, kuten Jukka Petäjä (1.9.2004) asian osuvasti kiteyttää. *Kuninkaanpuiston* henkilöhahmot ovat korostuneen ruumiillisia; ne piirtyvät lukijan mieleen juuri ruumiin kuvailun kautta. Paikoitellen Hassisen yksityiskohtaisesti kuvailemat ruumiit ovat jopa groteskeja ja luotaantyöntäviä. Olenkin kiinnostunut siitä, minkälaista kuvaa ihmisruumiista, sukupuolesta ja seksuaalisuudesta tämä romaani tuottaa. Ruumis on henkilöhahmoille paitsi nautinnon lähde, myös julmien valtapelien keskus: ruumiin kautta ihmistä voidaan hallita ja satuttaa. Tietynlainen ruumiillisuus näyttäytyy *Kuninkaanpuistossa* pikemminkin ulkoa annettuna ja pakotettuna, kuin luonnollisena ja alkuperäisenä. Ruumiillisuus, sukupuolisuus, seksuaalisuus ja luokka-asema kietoutuvat tässä romaanissa monimutkaisesti yhteen. Tarkoitukseni onkin pohtia näitä kytköksiä ja ruumiillisuutta vallankäytön näkökulmasta.

Ruumiillisuuden lisäksi pidän tässä romaanissa erityisen kiinnostavana siinä esiintyviä paikkoja ja tiloja. Myös Pekka Tarkka (1.9.2000) on kiinnittänyt huomiota *Kuninkaanpuiston* paikan kuvaukseen, hän nimeää romaanin vahvuudeksi klassiselle draamalle ominaisen paikan ykseyden. Omassa näkökulmassani on kuitenkin kyse pikemminkin tilojen monimerkityksellisyydestä kuin paikan ykseydestä. *Kuninkaanpuiston* tarina sijoittuu kaupunkiin, tarkemmin määrittelemättömään ajankohtaan nykypäivän Suomessa. Romaanin keskuksena toimii nimen mukaisesti Kuninkaanpuisto. Puiston reunalla sijaitsee vanhassa linnarakennuksessa toimiva Kuninkaanpuiston hoitokoti, joka on eräänlainen varakkaille ja kroonisesti sairaille suunnattu luksus-sairaala. Ylellisistä puitteista huolimatta hoitokodissa vallitsee tiukka kontrolli ja lääketieteellinen kuri. Tässä artikkelissa keskityn nimenomaan hoitokodin tarkasteluun, sillä mielestäni siinä kiteytyvät koko romaanin kannalta keskeiset teemat: sukupuolten väliset valtasuhteet, seksuaalisuuden kuvaus sekä edellisiin kategorioihin kiinteästi kytkeytyvä luokkaproblematiikka. Tarkastelen siis *Kuninkaanpuistoa* ruumiillisuuteen ja tilallisuuteen kytkeytyvän vallankäytön näkökulmasta. Missä määrin teoksessa kuvatut henkilöhahmot ovat vangittuja, eli



erilaisten rajoitusten alaisia? Mitä tekemistä yhteiskuntaluokalla, sukupuolella ja ruumiilla on asian kanssa? Entä minkälaisia merkityksiä saa lopulta henkilöahmoja ympäröivä tila, hoitokoti?

Subjekti, valta, ruumis ja tila

Ennen kaikkea näkökulmassani tähän romaaniin on kyse subjektiudesta. Ymmärrän subjektin postmodernin myötä laajalti yleistyneen käsityksen tapaan: subjektia ei enää nähdä yhtenäisenä ja ehjänä, täysin omaehtoisena kokonaisuutena. Subjektiviteetit ja identiteetit eivät ole yksinkertaisia, yksittäisiä kokonaisuuksia, vaan ne ovat aina tavalla tai toisella jakautuneita, fragmentoituneita ja moniulotteisia (Fornäs 1995/1998, 265). Myöhäismodernia subjektiviteettia luonnehtii pikemminkin fragmentoituminen ja eriytyminen moniin ristiriitaisiin vaihtoehtoihin kuin kasvaminen johonkin tiettyyn uuteen "normaaliin kehitysmalliin" (Fornäs 1995/1998, 267).

Subjekteihin vaikuttaa myös valta, eli niiden välillä tapahtuva sosiaalinen hallitseminen (Fornäs 1995/1998, 79) Ymmärrän vallan tässä ranskalaisteoreetikko Michel Foucault'n tapaan. Valta ei ole jotain mitä hankitaan, vaan sitä käytetään eri pisteistä käsin, eriarvoisten ja liikkuvien suhteiden pelissä (Foucault 1976/1998, 70). Siinä on kyse toimintatavoista ja käytännöistä, yksilöiden välisistä suhteista. Valtaa ei tule kuvata negatiivisin termein, sillä "[t]osiasiallisesti valta tuottaa; se tuottaa tosiasioita eli kohdealueita ja totuuden rituaaleja. Yksilö ja hänestä kenties saatava tieto sisältyvät tähän tuottamiseen." (Foucault 1975/2005, 265.) Foucault'lainen valta on normalisoivaa. Se tuottaa sen, mitä pidetään totuutena ja normaalina (Pulkkinen 1998, 107). Sijoituessaan tuottamisen ja merkityksellistämisen suhteisiin, sijoittuu ihmissubjekti yhtäaikaaisesti monimutkaisiin valtasuhteisiin (Foucault 1982, 209). Vallan teoreetikoksi mielletty Foucault (1982, 208) nimeää oman tutkimustyönsä pääteemaksi vallan sijaan subjektin, ja tavoitteekseen luoda historia niistä tavoista, joilla meidän kulttuurissamme ihmisistä tulee subjekteja. Foucault'n teoriassa valta siis kytkeytyy ennen kaikkea siihen, millä tavoin yksilöistä tulee subjekteja.

Subjektit ovat ruumiillisia. Viitatessamme ruumiiseen viittaamme samaan aikaan väistämättä sosiaaliseen – sukupuolen, rodun, luokan ja seksuaalisuuden mukaan määritettyyn ruumiiseen (Lahti 1992, 8). Kuninkaanpuiston hoitokodissa käyskentelevät subjektit ovat tunnistettavasti eri yhteiskuntaluokkien edustajia,



Ari keski- tai yläluokan ja Ari Autio ja Helena työväenluokan. Olen kiinnostunut siitä, miten henkilöahmojen luokka-asema suhteutuu ruumiillisuuteen. Vallan lisäksi ymmärrän myös ruumiin ja ruumiillisuuden Foucault'n tapaan. Hänelle ruumis, sukupuoli ja seksuaalisuus ovat kulttuurisesti muodostuneita. Ruumis on samanaikaisesti sidoksissa valtaan ja sen tavoitteisiin, ja valta myös toimii ruumiiden kautta. (Oksala 1997, 169.) Ei siis ole olemassa luonnollista, muuttumatonta ja neutraalia ruumiillisuutta. Ihmisruumis on peruuttamattomasti ulkoisten ja vallankäytön sävyttämien määritelmien läpäisemä.

Mitä tekemistä tilalla konkreettisesti on (ruumiillisten) subjektien kanssa? Aivan yhtä tärkeäksi kuin kysymys "Kuka minä olen?" on monilla eri tieteenaloilla viime vuosina muodostunut kysymys "Missä minä olen?". Foucault'n (1982/1991, 252) mukaan tilalla on keskeinen merkitys kaikessa yhteisöllisessä elämässä sekä vallan harjoittamisessa. Sosiaalinen ja spatiaalinen kietoutuvat erottamattomasti yhteen, subjektit ikään kuin tehdään tilassa (Keith & Pile 1993, 6). Paikat ja tilat määrittävät niitä toimintamahdollisuuksia, mitkä subjekteilla on. Kirjallisuudentutkija Daniel Pundayn (2003, 109) mukaan foucault'laisittain ajateltuna instituutiot määrittelevät tietyt paikat, joissa yksilöllistä käytöstä esitetään. Ne ovat eräänlaisia lavasteita tai asetelmia, joissa itse luomisen (*self creation*) kertomuksia esitetään.

Valta, luokka ja sukupuoli puolestaan liittyvät elimellisesti spatiaalisuuteen ja tekevät tilasta yhteiskunnallisen kategorian (Kurikka 1998, 10). Käytän juuri tilan käsitettä paikan sijaan, sillä tila assosioituu konkreettisemmin poliittiseen ja yhteiskunnalliseen, kuin esimerkiksi humanistisen maantieteen käyttämä, yksilön kokemusmaailmaan viittaava paikan käsite. Lyhyesti sanottuna aion tarkastella *Kuninkaanpuiston* henkilöahmoja tilassa eli tässä tapauksessa hoitokodissa. Kuinka ne kytkeytyvät ympäröivään tilaan ja toisiinsa tilassa? Pundayn (2003, 117) mukaan mikään kaunokirjallisen kertomuksen aspekti ei vaikuttaisi olevan suoremmin kytköksissä ihmisruumiiseen kuin tila. Jokainen kaunokirjallinen kertomus tulee implisiittisesti tai eksplisiittisesti kuvanneeksi yksittäisen ihmisruumiin sopivuuden (*fit*) laajempaan tilaan jossa se operoi (Punday 2003, 64). Yhtä lailla henkilöahmojen ruumiita itsessään voidaan pitää eräänlaisina toimintamahdollisuuksien määrittäminä tiloina.



Ari hoitokodin kurinalaisena asukkina

Hoitokoti-rakennus on vanha ja julkisivultaan mahtipontinen linna, joka sijaitsee keskeisellä paikalla kaupungin keskustassa. Linna toimi ennen aateliston asuinsijana, mutta romaanin nykyhetkessä linna toimii varakkaiden pitkäaikaissairaiden hoitokotina. Hoitokoti ei jää tyhjäksi tapahtumien taustaksi, vaan kasvaa kertomuksen edetessä monenlaisia merkityksiä kantavaksi tilamotiiviksi, ja lopulta koko romaanin kannalta keskeiseksi metaforaksi. Ari Kokin tuntemuksien ei kuvata johtuvan ainoastaan vakavasta sairaudesta, vaan myös sairaalarakennuksesta ja -ympäristöstä itsessään:

[...] [K]uuntelin talon rasahduksia ja huminoita. Täällä kukaan ei itkenyt öisin, tämä oli lannistumisen ja tottumisen paikka. Täällä maattiin pitkiä makeita yöunia, kerättiin voimia seuraavan päivän nukkumiseen ja lepäämiseen ja viihtymiseen.

Olin kuin hereillä oleva pölkky, makasin pimeässä kaihtimet alhaalla. Himmeitä vaaleankeltaisia läiskii erkkerin tienoilla katossa. Steariinin hajuakaan ei tuntunut, poissa olivat niin elävät kuin kuolleet. (K 186)

Olen kiinnostunut siitä, kuinka hoitokoti tilana asettaa potilaan Ari Kokin tietynlaiseen kuriin ja muottiin. Hoitokodin sairaalamaisessa ympäristössä vallitsee lääketieteellinen kuri, ja siellä henkilöahmot elävät keskellä moninaisia vallan verkostoja.

Tila säätelee ja jäsentää ihmisten välisiä sosiaalisia suhteita, se tuottaa merkityksiä, käytäntöjä ja tapoja (Saarikangas 2006, 70). Tämä hoitokoti-tilan tuottama sosiaalisten suhteiden jäsentely konkretisoituu monellakin tapaa *Kuninkaanpuistossa*. Hoitokodissa liikkuminen on tarkkaan säädeltyä. Sairaalarakennuksen järjestely määrää, missä kenenkin kokonaisuuden toimijoiden on oltava. Potilaiden ja henkilökunnan tilojen erillisyyttä kuvataan mystifioiden:

[...] jos olisin katsonut vasemmalle, olisin nähnyt ikkunoiden läpi suoraan sakastiin. Sillä nimellä minä olin kuullut Aution nimittävän johtajan ja ylilääkärin ja ylihoitajan tiloja. Portaikko, joka talon uumenissa yhdisti muun talon kattokerrokseen, oli aina lukittu. (K 61)

Uskonnollisten metaforien kuten 'sakasti' käyttäminen korostaa tilan sosiaalisia suhteita jäsentävää luonnetta. Tilojen erillisuus on niin käsin kosketeltavaa, että se voidaan aistia. Jopa tuoksut erottavat henkilökunnalle ja potilaille tarkoitettuja tiloja:



52 Sanelma 2010

”Ylimmässä kerroksessa tuoksui kahvi: puuron, munien ja paskan haju rajoittui potilaskerrokseen.” (K164)

Foucault’n valtakäsitystä voidaan luonnehtia diskursiiviseksi, hänen mukaansa rangaistuskoneisto tuottaa lainrikkojuutta (Foucault 1975/2005, 390). Sairaala puolestaan tuottaa *sairaus-diskurssia* eli puhetta, käsityksiä ja käytäntöjä liittyen siihen mitä sairauteen ja sairastamiseen kuuluu. Foucault (mts., 272) kirjoittaa erityisestä ”kurinpitovallasta”, joka liittyy etenkin mielisairaalaan, rangaistuslaitokseen, kasvatustiloihin, koulukotiin ja jossain määrin myös sairaalaan. Kuninkaanpuiston hoitokoti asettaa etenkin potilaat tietynlaiseen kuriin. Kyse ei ole suoranaisestä alistamisesta vaan Foucault’n (1975/2005, 231) kuvaileman kaltaisesta kasvottomasta tarkkailun avulla toteutettavasta ihmisruumiin haltuunotosta, koulumisesta. Kuri itse asiassa valmistaa yksilöitä. Tämänkaltaisessa vallankäytössä on kyse määrittelemisestä ja luokittelusta.

Tehokas yksilöiden jaottelu ja ruumiiden kurinpito on Foucault’n mukaan historiallisessa mielessä alkanut varoimenpiteistä ruttoa vastaan. Yhtä kaikki jatkuva ja kaikkia koskeva jako normaaleihin ja epänormaaleihin yksilöihin on saanut binaarisen leimaamisen ja spitaalisten karkottamisen ulottumaan omaan aikaamme saakka, soveltaen niitä aivan toisenlaisiin kohteisiin. (Foucault 1975/2005, 272.) Kuninkaanpuiston hoitokodissa eksplikoidaan jatkuvasti millä tavoin terveet ja sairaat, hoidokit ja hoivaajat eroavat toisistaan. Hoitajat valittavat salaa hoidokeilta ”lemahduksista, joita ihmisruumiista lähti. [...] Noiden, *’jotkasaavaanmaata’*, lonkkaluiden väliin kurkistelemisen etoi.” (K 294) Ari Kokki jakaa potilaat ja henkilökunnan ”niihin jotka ulostavat avusteisesti” ja ”paskattomiin”. (K 294) Potilaat siis nimetään ja luokitellaan niin itsensä kuin henkilökunnankin toimesta. Tämä nimeäminen ja luokittelu perustuu nimenomaan ruumiinkontrolliin: sairaat ihmiset eivät hallitse ruumistaan, ja terveet ihmiset kokevat tämän vastenmielisenä. Lisäksi Ari kokee, että häntä kohdellaan alentuvasti kuin lasta tai kylmästi kuin kuollutta ruumista.

Foucault (1975/2005, 193) kirjoittaa erityisestä ”jaottelutaidosta”. Kuri jaottelee ihmiset tilassa käyttäen erilaisia keinoja. Yhdeksi institutionaalisissa tiloissa harjoitettavaksi ruumiinkurin muodoksi Foucault (1975/2005, 204) nimeää kiinteän päiväjärjestyksen⁴. Päiväjärjestys saattaa arkijärjellä ajateltuna näyttäytyä neutraalina käytännön asiana, mutta Foucault’a mukailien ajan rytmittäminen

⁴ Foucault kirjoittaa tässä kohtaa ensisijaisesti rangaistuslaitoksesta, mutta samanlaisia käytäntöjä löytyy yhtä hyvin myös sairaaloista. Ari myös itse luonnehtii hoitokodin järjestelyjä vankilamaisiksi. (K 164)



laitoksissa saa syvempiä merkityksiä. Päiväjärjestys on osa kurinpittoa, koska se määrää konkreettisesti ja systemaattisesti missä ruumiin on oltava, minkälaisessa asennossa ja milloin. Hoitokodissa tämä tarkoittaa esimerkiksi milloin potilaiden on syötävä ja nukuttava, levättävä tai harjoitettava fysioterapiassa. Sairaalalle ominaisella päiväjärjestyksellä on spesifit vaikutukset potilaisiin Kuninkaanpuiston hoitokodissa:

Laitoksessa, oli se kuinka kodikas tahansa, elämä sijoittui aamuun ja aamupäivään. Potilaiden iltapäivissä oli jo raukeutta ja lannistuneisuutta, kun hoitajat puhuivat työvuorojen loppumisesta ja iltamiehitystä alettiin valmistella jo varhain keskipäivän jälkeen. (K 109)

Hoidettaville iltapäivät merkitsevät "raukeutta ja lannistuneisuutta". Rauhoittavista lääkkeistä ei suoranaisesti mainita, mutta katkelma voidaan tulkita myös viittaukseksi kemialliseen rauhoittumiseen.

Foucault (1975/2005, 204) mainitsee kiinteän päiväjärjestyksen kolmeksi päämenetelmäksi ajan rytmittämisen, pakolliset toimet ja kertausvaiheet. Kuninkaanpuiston hoitokodissa aika rytmittyy juurikin tiettyjen pakollisten toimien ja niiden jatkuvan kertauksen avulla. Ari kokee monet sairaalan päiväjärjestyksessä toistuvat rutiinit kuten peseytymisen ja pahoinvointia aiheuttavan seisontalaitteessa harjoittelun nöyryyttävinä ja ahdistavina:

Sen likaisempaa sanaa kuin "kylpypäivä" ei ollut. [...] - Tänään viedäänkin ukko saunaan! joku hoitajista saattoi yltyä kehuskelemaan minulle, ja silloin vasta tuntuikin pahalta. Sillä kaikki peseytymiseen liittyvä oli riisuttu kaikesta ylellisyydestä ja ylimääräisestä[.] Minua pesivät muoviesiliinoin varustautuneet ihmiset kumikäsineet kädessään, ja kun suljin silmäni, en hahmottanut sienien liikkeitä. (K 29)

Säännöllisin väliajoin potilaat viedään ylilääkärin vastaanotolle ilman erillistä syytä:

Kello 8.59 minua kärrättiin suljettuun yläkerrokseen. Vierelläni hississä seisova pojankloppi selitti tarpeettomasti, että käytäntö oli tehty alun perin dementikkoja varten ja ettei järjestelyllä haluttu loukata ketään. Miksiköhän hän luuli että minä loukkaannun nähdessäni vankilamaiset järjestelyt. Siksikö että hän sisimmässään kuvitteli minunlaisten aina olevan alakynnessä. (K 164)



54 Sanelma 2010

Päivä-, viikko- ja kuukausijärjestyksen periaatteellisuus korostuu. Asioiden tapahtumaväliä ei perustella käytännöllä, vaan asiat yksinkertaisesti kuuluu tehdä tiettyinä mielivaltaisesti sovittuina aikoina.

Kurin harjoittaminen edellyttää jatkuvaa tarkkailua, ja näkemisen mahdollistavat keinot tuovat mukanaan vallan vaikutuksia (Foucault 1975/2005, 232). Tässä yhteydessä rakennuksilla on oma spesifi merkityksensä: esimerkiksi sairaalarakennuksesta tulee erityinen lääketieteellisen toiminnan väline. Hoitokoti tilana on järjestetty siten, että tarkkailu on mahdollisimman vaivatonta. Potilaat makaavat erillisissä huoneissa, joissa hoitajat kiertävät. Välillä potilaat viedään hoitokodin ylimpään kerrokseen yllääkärin nähtäväksi. Uskontotieteilijä Terhi Utraisen (2006, 202) mukaan paljastaminen ja näkeminen ovat olennainen osa lääketieteeseen liitettävää tehoa tai taikaa. Potilaista tulee ensisijaisesti lääketieteellisen mielenkiinnon tarkkailtavia kohteita, kuten Ari asian kokee:

[lääkärin] [k]atse oli lähellä inhoa, mutta uteliaisuus taittoi sen ystävällisen oloiseksi.[...]

Johtaja selosti naiselle [lääkärille] vammani. Hän lausui latinan sanat luvattoman huonosti. Minä olin tällä hetkellä samanlainen häiriötekijä hänen ekonomisessa toimenkuvassaan kuin luonto, tai yllättävästi tapahtuvat arvomaailman muutokset, joihin päättäjien täytyy kaikesta huolimatta reagoida. (K 204)

Ari kokee lääketieteelliset tutkimukset ja erityisesti riisumisen nöyryyttävinä toimenpiteinä. Utraisen (2006, 38) mukaan puku (tai tässä tapauksessa sen puute) on yksi Foucault'n kuvaileman kaltaisista tottelevaisen ruumiin tuottamisen tekniikoista. Riisumalla tai pukemalla sairaalavaatteisiin potilas sosiaalistetaan osaksi sairaalan arkea ja erotetaan hoitohenkilökunnasta. Utraisen (2006, 202) mukaan lääketiede riisuu sekä yksilöä että yleisemmällä tasolla myös ihmistä ja ihmisyyttä. Ari asetetaan hoitokodin kurinalaiseksi asukiksi sekä lääkärin ja lääketieteen kaikkivoivan ja hyvää tarkoittavan katseen kohteeksi. Samalla oma henkinen ja fyysinen tila kutistuvat olemattoman pieniksi, kun ruumis - ja jossain määrin myös mielentila - asetetaan hoitohenkilökunnan nähtäville.

Kuninkaanpuiston hoitokoti mustuttaa sosiologi Erving Goffmanin teoksessaan *Minuuden riistäjät* (1969) kuvaileman kaltaisia totaalisia laitoksia. Erääksi keskeisimmäksi totaalisen laitoksen piirteeksi Goffman (mt., 7) erottaa potilaan tai asukin eri elämänpiirien välisten rajojen sekoittumisen. Laitoksessa elämän eri



puolet (nukkuminen, huvittelu, työskentely) tapahtuvat samassa paikassa yhden ainoan auktoriteetin alaisena. Hoitokodissa Ari Kokki paitsi nukkuu ja kuntoutuu, myös hoitaa suhteitaan läheisiinsä, yhden ainoan auktoriteetin alaisena. Hoitokodin henkilökunta voi säännöstellä ja kontrolloida läheisten tapaamisen ajankohtaa ja kestoja. Hoitokodissa muiden ihmisten nähtävillä ja kontrolloitavissa ei siis ole ainoastaan Arin ruumis, vaan tarkemmin katsottuna koko hänen elämänsä eri osaluokkiin.

Ruumiillisuus ja luokka

Hoitokoti on tila, jossa keskitytään ensisijaisesti ruumiisiin, paranemiseen tai niiden hoitamiseen ja hoidon suunnitteluun. Suhde ruumiiseen ja ruumiillisuuteen ei kuitenkaan ole sama eri henkilöillä. Kuninkaanpuiston hoitokodissa ruumiillisuus ja luokka-asema kietoutuvat monimutkaisella tavalla yhteen. Daniel Pundayn mukaan kertomukset määrittelevät henkilöitä muun muassa sen mukaan, missä määrin yksilöt ovat ruumiillistettuja. Hän kirjoittaa erityisestä ruumiillistamisen asteesta ("degree of embodiment"). Seikan huomioiminen on merkityksellistä, sillä ruumiillisuuden aste kertoo lukijalle, kuinka tiiviisti hänen tulee assosoida henkilöä ruumiiseen ja ruumiillisuuteen. Näin ollen henkilöhahmon ja tämän ruumiin välinen etäisyys on tulkinnan elementti kertomuksessa. (Punday 2003, 66.)

On yleisesti tunnistettua, että naiset ja etniset vähemmistöt assosioidaan tyypillisesti tiukemmin ruumiisiinsa kuin etnistä valtavirtaa edustavat miehet (Punday 2003, 66). Hoitokodissa eniten ruumiillistettuja ovat "pesijättäret" eli alakerran allas- ja pesuosastolla työskentelevät naiset. Raskasta ruumiillista työtä tekevien pesijänaisten ulkonäköä kuvaillaan viimeistään yksityiskohtaa myöten. Arin omahoitajan sijainen Helena edustaa tietyn tyyppistä toiseutta monessakin mielessä. Hän on sekä työväenluokkainen, että nainen. Helenan sukunimeä ei myöskään missään vaiheessa mainita. Tämän lisäksi Helena assosioidaan vahvasti omaan ruumiiseensa ja kuvataan vieläpä varsin vastenmieliseksi: "Hänellä [Helenalla] oli finnish poski ja huumeidenkäyttäjän silmät, mustat ja litteät kuin luteet." (K 184) Luokka-aseman ja työn merkkien kuvataan näkyvän konkreettisesti Helenan ruumiissa:



56 Sanelma 2010

Helena haisi työläisnaiselta. Tuoksussa oli hyvin vähän tuoretta saippuaa ja paljon ihon omaa eritettä. Aivan kuin iho olisi ruumiillisessa työssä muuntunut ajan mittaan päänahan tai kainaloiden ihon kaltaiseksi. (K 106)

Lisäksi Helena asetetaan eksplisiittisesti seksuaalisen halun kohteeksi:

Kun Helenea katsoi sillä tavalla, jolla kapakoissa katsotaan, hän oli kiistatta niitä, joita pidettäisiin illan kuluessa silmällä. Ei koskaan ykkösvaihtoehto, eikä toinen tai kolmas, mutta lähtiessä, kauniimpi ja eheämpi ja sileämpi kumppani kainalossa, Helenaan luotaisiin kenties vielä yksi katse: millainenhan sinä olisit ollut. (K 241)

On kuitenkin huomattava, että edellä mainittujen huomioiden tekijä, Ari Kokki on yhtä lailla kuvattu tietyn yhteiskuntaluokan edustajaksi. Luokkaisuus on yleensä helpommin havainnoitavissa alempien luokkien kohdalla. Dominoivat käsitteet kuten keskiluokkaisuus, valkoisuus tai maskuliinisuus ovat tietyllä tavalla tyhjiä. Niiden sisällöt eivät ole yhtä selviä ja tarkkarajaisia kuin hierarkkisesti alempiarvoisina pidettyjen kategorioiden kuten työväenluokkaisuuden tai feminiinisuuden. (Kivimäki 2008, 8.) *Kuninkaanpuistossa* keski- tai yläluokkaisuus on kuitenkin piirretty esiin yhtä lailla kuin työväenluokkaisuus, se on luokka muiden joukossa. Romaanissa eksplikoidaan jatkuvasti, että Ari on heteroseksuaalinen, keski-ikäinen ja keskiluokkainen, hyvin toimeentuleva mies. Ari esimerkiksi analysoi onnettomuuden jälkeistä tilannettaan seuraavasti: "Olinhan varoissani, mukavassa iässä, vastaaninut, hyväkuntoinen, ja nyt tuusan nuuskana." (K 104) Arin myös kuvataan arvostavan avoimesti materiaalista hyvinvointia, omalla työllä saavutettuja mukavuuksia kuten yllleistä asuntoa, kalliita vaatteita ja laadukasta ruokaa. Arin sanojen mukaan hänen käyttämässään suorissa housuissa on "pankkiiriuden tuntu". Luokkaa luetaankin ennen kaikkea vaatteista ja ulkonäöstä (Kivimäki 2008, 10)

Punday (2003, 66) huomauttaa, että siinä missä naiset assosioidaan rutiininomaisemmin ruumiisiinsa, on miesten puolestaan sallittu asuttaa abstraktia ja merkitsemätöntä ruumista. Ari on joutunut hoitokotiin ruumiinsa rampautumisen takia, ja joutuu siellä kohtaamaan ruumiinrajoitusten aiheuttamat turhaumat. "Kynänpörittäjämies", joka ei entisessä elämässään henkisen työn tekijänä joutunut kiinnittämään kehoonsa sen kummempaa huomiota, joutuukin täysin ruumiinrajoitusten armoille. Tämä on jo sinänsä mielenkiintoista. Keskiluokkaisen Arin suhde ruumiillisuuteen on varsin ambivalentti. Toisaalta Ari on "ruumiiton",



sillä hänellä ei ole toimivaa ruumista. Samaan aikaan Arin ruumis kuitenkin piirtyy voimakkaasti esiin vammautumisen myötä. Arin tilanne hoitokodissa onkin paradoksaalinen. Toisaalta hän on menettänyt ruumiinsa: "Käpylässä oli päätelty että olin jo valmis elämään ilman ruumista, ja Kuninkaanpuistossa kukaan ei edes ajatellut että minulla oli sellaista koskaan ollutkaan" (K 250) Toisaalta hoitokodin potilaana ollessaan hänestä on tullut pelkkä hoidettava ja puleerattava ruumis:

Puheisiini ei kiinnitetty huomiota; ruumiiseeni kiinnitettiin. Sitä käänneltiin ja nosteltiin pestäväksi, sitä kuivateltiin ja sille annettiin hierontaa.
Kanssani keskusteltiin, mutta minun hätääni ei kukaan koskenut. Puhuttiin aina seuraavasta päivästä, joka minun kohdallani tulisi eteen vaakasuorana, pitkänä ja turhana. (K 249–250)

Tässä ympäristössä Ari vähitellen oppii kiinnittämään kaiken huomionsa omiin ruumiintuntemuksiin, erityisesti niiden puutteeseen. Ari yksilöidään voimakkaasti nimenomaan sairaan ruumiin kautta, näin ollen hänen ruumiistaan tulee konkreettinen ja tietyllä tavalla merkitty. Foucault'n (1975/2005, 263) anonyymissä kurinpitovallassa yksilöityminen on alenevaa: "Sitä mukaa kun valta muuttuu yhä anonyymimmäksi ja funktionaalisemmaksi, sen kohteet pyrkivät tulemaan voimakkaammin yksilöidyiksi." Tämä tapahtuu nimenomaan normiin vertailun avulla. Toisin sanoen, lapsi on aina paremmin yksilöity kuin aikuinen, sairas enemmän kuin terve, hullu enemmän kuin mieleltään vakaa ja niin edespäin. Utraisen (1998, 201) mukaan sairaala riisuu potilaan sekä konkreettisesti vaatteista, että symbolisemmin sosiaalisesta statuksesta. Hoitokodissa Ari ei enää ole ensisijaisesti keskiluokkainen mies, vaan ruumiiltaan rampautunut potilas.

Pingotettu maskuliinisuus vallan tuloksena

On merkillepantavaa, että Arin ruumista kuvailaan pääsääntöisesti negaation kautta. Kuvailut keskittyvät ulkonäön sijaan ensisijaisesti Arin toimintakyvyn menetyksen kuvaamiseen:



[r]eiteni [...] olivat nyt litistyneet ja surkastuneet, muuttuneet ellipsinmuotoisista niin veltoiksi, että lihakset näyttivät siltä kuin niitä olisi hyvän aikaa keitetty kypsiksi. Luut erottuivat kalvomaisiksi riutuneiden lihojen alta kuin kepit. Sukuelimeni ei kasvaisi milloinkaan enää hokuttelemaan naaraita. (K 31)

Kyse on nimenomaan maskuliinisuuteen liittyvien kehonosien rappeutumisesta. Toimintaan ja aktiivisuuteen viittaavat *lihakset* ylipäättään mielletään kulttuurisesti miehiseksi. Mediatutkija Richard Dyerin mukaan lihaksikkuus on avaintermi miesten kehoja arvioitaessa. Lihaksikkuus on vallan merkki – luonnollinen, saavutettu, fallinen. (Dyer 1983/2002, 109.) Miehen lihakset ilmaisevat voimaa, jota nainen ei keskimäärin voi saavuttaa. Koska lihakset ovat biologisia, niitä pidetään samalla luonnollisina. Näin ollen lihasten oletettu luonnollisuus legitimoit miehisen voiman ja ylivallan. (Dyer 1983/2002, 110–111.) Tätä lihasten kulttuuristen merkitysten taustaa vasten tarkasteltuna Arin ruumiin rappeutuminen näyttäytyy nimenomaan miehisen vallan menetyksenä.

Ari identifioi itsensä ensisijaisesti mieheksi ja tämän lisäksi liittyy fyysisen seksuaalisuuden erityisesti miehille kuuluvaksi asiaksi: ”Minä tarvitsin rakkautta sellaisena kuin olin siihen nuorena poikana havahtunut. Lihallista aistillista rakkautta. Sillä ennen kaikkea muuta minä olin mies.” (K 359) Ari perustelee seksuaalisen halunsa maskuliinisuudellaan. Hänen maskuliinisuutensa ja seksuaalisuutensa on perusolemukseltaan monella tapaa pakotettua ja pingotettua. Se rakentuu kulttuurisesti tunnistettavista stereotyyppisistä ominaisuuksista. Arin päätyessä toimintakyvyttömäksi hän alkaa kiinnittää erityistä huomiota ruumiintuntemuksiinsa ja niiden puutteeseen. Samalla äärimmilleen pingotettu maskuliinisuus alkaa vaikuttaa yhä keinotekoisemmalta ja saavuttamattomalta.

Mediatutkija Martti Lahden (1992, 11) mukaan kulttuurisesti konventionaalinen, yleisesti hyväksytty maskuliinisuus edellyttää aina tavalla tai toisella sen osoittamista, eli suorittamista. Tulkitsen Arin maskuliinisuuden ja seksuaalisuuden juurikin pakonomaiseksi suorittamiseksi. Koska Ari ei enää voi osoittaa maskuliinisuuttaan fyysisten tekojen avulla, on hänen tehtävä se kielen avulla. Tämä ilmenee esimerkiksi siinä, että Ari kuvailee ja hahmottaa omia tuntemuksiaan maskuliiniseksi miellettyjen asioiden ja esineiden avulla:



[...] [J]ossain elottoman alaruumiini tienoilla oli kummallinen kiertymisen ja väärään asentoon jumiutumisen tunne. Aivan kuin osa viestintäkykynsä menettäneistä hermoista olisi havahtunut kuin sikeästä unesta herätetty lauma sotilaita. Aseiden hätäisen hamuilun ja lippaiden naksahdukset tunsivat syvällä lantiossaan ja suolistossaan, koko hermostuneen armeijakunnan neuvottoman hätätilan. (K 14)

Miehen ruumiin esittämisessä ensisijaistettuja alueita ovatkin olleet erilaiset sukupuolisesti eriytyneet sekä miesten ruumiin voimakkuutta ja aktiivisuutta korostavat alueet kuten urheilu, armeija ja sota. (Lahti 1992, 11.)

Tätä kohtaa voidaan pitää avaimena oikeastaan koko hahmon tulkittamisessa. Panssaroitu, sotilaallinen maskuliinisuus on se mihin Ari pyrkii, ja mitä kautta hän hahmottaa itsensä ja ympäröivän maailman. Turhautuminen syntyy tämän ihanteen menetyksestä ja saavuttamattomuudesta. Todellisuudessa Ari ruumis on velto, hauras ja konkreettisesti helposti haavoittuva. Kohtaa on hedelmällistä tarkastella Foucault'n valta- ja subjektikäsitteiden näkökulmasta. Foucault'n (1976/1998) mukaan ihmisen sukupuoli ja seksuaalisuus itsessään ovat vallan tuloksia ja tuotoksia. Valta piilee diskursseissa, eli puhetavoissa. Katkelmassa näkyy konkreettisesti, kuinka valta vaikuttaa subjektin ruumiissa. Ari tuntee "aseiden hätäisen hamuilun ja lippaiden naksahdukset syvällä lantiossaan ja suolistossaan". Kulttuuriset puhetavat ja käsitteet maskuliinisuudesta ovat symbolisesti tunkeutuneet Ari ruumiiseen, ihon alle. Hän hahmottaa omia ruumiintuntemuksiaan kulttuurisesti konventionaalisen kuvaston kautta.

Arin omahoitaja, kaima Ari Autio puolestaan edustaa lähes kaikkea sitä, mitä Ari Kokki ei ole. Tässä mielessä tarinan sivuhahmo Autio toimii päähenkilön tunteiden ja kokemusten taustana ja heijastajana. Autio on terve ja hänellä on toimiva ruumis. Lisäksi hän edustaa työväenluokkaa, sekä työskentelee perinteisesti naiselliseksi miellettyssä ammatissa eli sairaanhoitajana. Hän on suorainen Ari Kokin vastinpari, toisenlainen peilikuva. Tätä vaikutelmaa korostaa se, että miehillä on sama etunimi⁵. Ari Autio esitetään vahvasti seksuaalisoituna ja ruumiillistettuna: "Hänen kätensä haisi hikiseltä, elämänviiva tirskei kosteutta ja alfauroksen lemua." (K 182) Liioteltu seksuaalisuus onkin eräs keskeisimmistä konventioista työväenluokkaisten naisten ja miesten kuvauksissa (Kivimäki 2008, 10).

Samaan tapaan kuin Helenan kohdalla, seksuaalisointi kuitenkin tapahtuu eksplisiittisesti keski- tai yläluokan edustajaksi kuvatun minäkertojan eli Ari Kokin

⁵ Mielenkiintoisena yksityiskohtana ylemmän sosiaaliluokan edustajan Ari Kokin nimi viittaa perinteiseen käsityö-ammattiin, mutta työväenluokan edustajan sukunimi on käsitteellisempi Autio.



toimesta. Ari kokee kateutta omahoitajansa viriiliä fyysisyyttä kohtaan: "Hänen uimarinkäsissään humisevat verisuonet ärsyttivät minua, hänen harottavat kiviset polvensa farkkujen peitossa. Jokainen lihas kuin toimintavalmiilla kissaeläimellä." (K 62) Unessaan Ari Kokki myös esittelee itsensä Ari Autiona. Samaan aikaan hän saa mielihyvää omahoitajansa käskemisestä ja tälle tiuskimisesta. Kuten Helenaan, Ari suhtautuu myös omahoitajaansa alentuvasti.

Autio esitetään paitsi lihaksikkaana alfauroksena, myös ylevänä ihmisten auttajana: "[...] kehittyneiden jumalaisten daavidinkämmenten painallukset virvoittaisivat ihmisiä henkiin [...]" (K 17) Tietyllä tapaa Autio onkin "ylistämällä alistettu". Hänen katsotaan olevan hyvä miehisissä ominaisuuksissaan sekä niissä (naisellisiksikin mielletyissä) tehtävissä, joissa hän niitä hyödyntää. Stereotyyppisissä luokkakuvastoissa maskuliinisuuteen kasautuukin yleensä enemmän kulttuurisesti arvostettuja piirteitä, luokasta riippumatta (Kivimäki 2008, 9) Terveestä omahoitajasta on siis tullut Ari Kokille ristiriitainen esikuva ja samaistumiskohde, jota hän yhtä aikaa ihailee, kadehtii ja halveksii.

Lopuksi

Tarkastelin Kuninkaanpuiston hoitokotia ja erityisesti Ari Kokin henkilöahmoa tilallisuuden, vallan ja ruumiillisuuden näkökulmista. Hoitokoti hahmottuu dynaamisena ja monimerkityksellisenä tilana, josta voidaan erottaa tietynlaista valtaa. Vallassa on kyse ennen kaikkea lääketieteellisestä kurista, joka asettaa etenkin potilaat tietynlaiseen muottiin. Ari Kokista tulee tarinan edetessä hoitokodin kurinalainen asukki ja sairaalaympäristössä tuottuvan vallan ratas. Hoitokodissa hän menettää paitsi konkreettisemmin luokka-asemansa, myös yleisemmin asemansa täysivaltaisena subjektina.

Ari Aution ja Helenan henkilöahmoja tarkasteltaessa voidaan erottaa konventionaalisia työväenluokan kuvauksen piirteitä kuten kiinteä assosiaatio ruumiillisuuteen sekä voimakas seksuaalisointi. Lisäksi Ari Autio ja Helena eivät saa omaa ääntään kuuluviin, vaan heitä kuvataan ja tarkastellaan keskiluokkaisen henkilöahmon ymmärryksen lävitse, ulkoa päin. Huomiot tekee kuitenkin eksplisiittisesti keskiluokan edustajaksi kuvattu henkilöahmo Ari Kokki, joka kaiken lisäksi esitetään varsin vastenmielisenä hahmona, joka kohtelee ympärillä olevia



ihmisiä huonosti. *Kuninkaanpuistossa* myös keskiluokkaisuus piirtyy esiin omana luokkanaan, eikä se esiinny neutraalina ja epämääräisenä "normaaliutena", johon suhteutettuna kaikki siitä poikkeava on epänormaalia ja vierasta toiseutta.

Ari Kokki, keskiluokkainen ja keski-ikäinen heteromies, kuvataan niin korostuneen ruumiittomana eli vammautuneena, että samalla ruumiillisuus paradoksaalisesti korostuu. Hahmo on yhtä aikaa ruumiiton ja äärimmäisen ruumiillinen, voisi sanoa hyvin näkyvästi ruumiiton. Ari Kokin hahmon voidaankin kokonaisuudessaan tulkita tekevän näkyväksi perinteisesti valkoisiin, heteroseksuaalisiin, keskiluokkaisiin ja keski-ikäisiin miehiin liitetyn henkisyyden ja ruumiittomuuden. Tulkintani mukaan Arista tulee paitsi hoitokodissa tuottuvan lääketieteellisen kurin, myös oman ruumiinsa – tai ruumiinrajoitustensa – vanki. Lisäksi hän kärsii voimakkaista seksuaalisesta kyvyttömyydestä johtuvista turhaumista ja hahmottaa omaa maskuliinisuuttaan kulttuurisesti konventionaalisen kuvaston kautta. Tässä mielessä hän on myös oman (menetetyn) maskuliinisuutensa vanki.

Toisin kuin Arilla, Helenalla ja Ari Autiolla on toimivat ruumiit, joten he pääsevät halutessaan konkreettisesti ulos lääketieteellistä kuria tuottavasta hoitokotirakennuksesta. Lisäksi hoitokoti on siinä mielessä kiinnostava tila, että sen seinien sisäpuolella ympäröivässä maailmassa vallitseva luokkajärjestys kiepsahtaa tavallaan pääläelleen. Vaikkakin Ari Kokki edustaa ylempää sosiaaliluokkaa kuin Ari Autio ja Helena, on hän hoitokodissa kuitenkin täysin heidän armoillaan. Sairaala on hyvin hierarkkinen tila ja työyhteisö, jossa potilas on tavalla tai toisella aina arvoasteikossa alempana kuin hoitohenkilökunta.

Kuninkaanpuistoa ei siis kokonaisuudessaan voida pitää stereotyyppisten luokkakuvastojen ylläpitäjänä, vaan siinä luokan ja ruumiillisuuden kytköksiin liittyy kiinnostavaa ambivalenssia. Maskuliinisuus ja erilaiset ruumiillisuudet eivät näydydy luonnollisina ja neutraaleina, vaan ulkopäin annettuina konstruktioina, jotka ovat peruuttamattomasti vallankäytön läpäisemiä.



LÄHTEET

KOHDETEKSTI

K = Hassinen, Pirjo 2004: *Kuninkaanpuisto*. Helsinki: Otava.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Dyer, Richard 1983/2002: *Älä katso. Älä katso!: Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. Martti Lahti. Suom. Martti Lahti & al. Tampere: Vastapaino.
- Fornäs, Johan 1995/1998: *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suomentaneet: Mikko Lehtonen, Kaarina Hazard, Virpi Blom ja Juha Herkman. Suomennoksen toimittanut Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, Michel 1975/2005: *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Foucault, Michel 1976/1998: *Seksuaalisuuden historia. I Tiedontahto*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Foucault, Michel 1982/1991: *Space, Knowledge and Power*. Interview with Foucault conducted by Paul Rabinow and translated by Christian Hubert. *The Foucault Reader*. Edited by Paul Rabinow. London: Penguin Books.
- Foucault, Michel 1982/1983: *Subject and Power*. Teoksessa Hubert L. Dreyfus ja Paul Rabinow: *Michel Foucault: Beyond Structuralism and hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Goffman, Erving 1969: *Minuuden riistäjät. Tutkielma totaalista laitoksista*. Suom. Auli Tarkka & Riitta Suominen. Helsinki: Marraskuun like.
- Grönstrand, Heidi 2007: *The eroticized male body in contemporary Finnish literature. Erotik in der europäischen Literatur. Textualisierung, zensur, motive und modelle*. Hrsg: Herbert Van Uffelen & Andrea Seidler. Wien: Praesens Verlag.
- Härmä, Sanna 2002: "Oisit mulle suurin apinamies!" Kehonrakentaja kulttuurisena ja yksityisenä fantasiana Pirjo Hassisen romaanissa Joel. *Sanelma*. Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja. n: o 8/2002. Vastaava toimittaja: Viola Parente-Čapková. Turku: Turun yliopisto.
- Keith, Michael & Pile, Steven 1993: *Introduction Part 1: The Politics of Place. Place and the Politics of Identity*. London and New York: Routledge.
- Kivimäki, Sanna 2008: Kadonnutta luokkaa etsimässä. *Kulttuurintutkimus* 25 (2008): 4, 3-18.
- Kurikka, Kaisa 1998: Opaskartaksi antologiaan. *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A N:o 37. Turku: Turun yliopisto.
- Kurikka, Kaisa 1995: "SITÄ KUUSTA KUULEMINEN..." Kodin ikävä Irmari Rantamalan teoksessa Harhama. *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A N:o 33. Turku: Turun yliopisto.
- Lahti, Martti 1992: Vajaat ja ylettömät – maskuliinisuus ja miehen ruumis. *Naistutkimus-kvinnoforskning* 2/1992. Suomen Naistutkimuksen Seura.



- Oksala, Johanna 1997: Foucault ja feminismi. *Ruumiin kuvia. subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas. Helsinki: Gaudeamus.
- Parente-Čapková, Viola 2007: Shame, Rebellion and Matrilineage. Figurations of Mother-daughter Relationship in Contemporary Finnish Prose by Women Writers. *Women's' Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literacy tradition*. Edited by: Päivi Lappalainen & Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pulkkinen, Tuija 1998: *Postimoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Punday, Daniel 2003: *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Saraji, Petri 2004: 1930-luku ja tämä päivä. Kirjallisuusarvostelu romaanista *Kuninkaanpuisto*. *Parnasso* 5/2004, 79–80.
- Tarkka, Pekka 1.9.2004: Ryöppyävä ruumiiton himo. Kirjallisuusarvostelu romaanista *Kuninkaanpuisto*. *Helsingin sanomat*.
- Utriainen, Terhi 2006: *Alaston ja puettu. Ruumiin ja uskonnon ääret*. Tampere: Vastapaino.



NAISELLISUUKSIEN KUREJA JA NURINKUREJA

Sukupuolen performatiivisuus ja leikin merkitykset Monika Fagerholmin teoksessa *Amerikkalainen tyttö*

Veera Vähämaa

Amerikkalainen tyttö (*Den amerikanska flickan*) on Monika Fagerholmin (s. 1961) kolmas romaani ja se ilmestyi vuonna 2004. Fagerholm on aiemmin julkaissut novellikokoelmat *Sham* (1987) ja *Patricia* (1990), romaanin *Underbara kvinnor vid vatten* (1994) (suom. *Ihanat naiset rannalla*, 1994), runokokoelman *Dikter* (1994) sekä romaanin *Diva* (1998) (suom. *Diiva*, 1998). Syksyllä 2009 *Den amerikanska flickan* sai itsenäisen jatko-osan *Glitterscenen* (suom. *Sähkenäyttämö*, 2009).

Fagerholmin monipuolisesta tuotannosta nousee yhtenä yhdistävänä tekijänä esiin tyttöys. *Amerikkalaisen tytön* päähenkilöt Doris ja Sandra kamppailevat puberteetin ongelmissa ja yrittävät epätoivoisesti saada jotakin tolkkua aikuisten maailmasta. Fagerholmin tuotannon tyttöhahmoja yhdistääkin usein juuri kyvyttömyys sopeutua ympäröivän maailman odotuksiin. On kuin olisi olemassa tietty naiseuden litramitta, joka tuntuu aina olevan joko liian täynnä tai hieman vajaa.

Tyttötutkimuksessa on usein korostettu tyttöjen vastuullisuutta ja alistuvuutta (vrt. Näre & Lähteenmaa 1992, 329–335) ja tyttöjen alakulttuureja on tutkittu vertaamalla niitä poikien alakulttuureihin tai kiinnittämällä huomiota siihen, miten hyvin tyttöjen alakulttuureissaan kehittämät kompetenssit ovat myöhemmin valjastettavissa heteronormatiivisen yhteiskunnan palvelukseen (vrt. esim. Tolonen 1992, 152). Mielestäni tyttötutkimus onkin usein niputtanut tyttöyden yhteen kategoriaan unohtaen tyttöjen keskinäiset erot. Lähtöoletukseni on, että *Amerikkalainen tyttö* purkaa ja uusintaa tyttöyden kategoriaa sekä osoittaa sen rajoittuneisuuden ja ahtauden.

Doris Flinkenberga ja Sandra Wärn ovat kaksi yksinäistä, kaltoin kohdeltua lasta Seudulta. Doriksen biologiset vanhemmat lyövät ja laiminlyövät tytärtään, Sandran vanhemmat eivät kiireiseltä jätet -elämältään ja keskinäisiltä kahnauksiltaan ehdi juuri huomioida lastaan. Kun Doris ja Sandra tapaavat, on Doris muuttanut ottotyttäreksi serkkutaloon ja Sandra asuu isänsä kanssa suuressa



talossa metsän liejuisemmalla laidalla. Doriksen ja Sandran kohdattua romaani muuttuu kertomukseksi ystävydestä, mutta myös kuolemasta, rikoksesta ja epätoivosta.

Keskityn artikkelissani *Amerikkalaisen tytön* (=AT) päähenkilöihin Dorikseen ja Sandraan, joiden elämää teoksessa kuvataan noin neljän vuoden ajan. Tarkasteluni keskiössä on se, millaisia naiseuksia teoksesta nousee esiin ja miten nämä naiseudet rakentuvat performatiivisissa käytännöissä. Tarkastelen myös Doriksen ja Sandran leikkejä. Keskityn erityisesti leikkiin amerikkalaisesta tytöstä. Leikissä Doris ja Sandra pyrkivät selvittämään, mitä Seudulla asuneelle, dramaattisissa oloissa surmansa saaneelle Eddie de Wirelle todella tapahtui.

Kiinnitän huomiota siihen, miten Doris ja Sandra parodioivat ja imitoivat teoksen naishahmoja sekä siihen, millaisia merkityksiä leikki teoksessa saa. Tulkitsen tyttöjen leikit performansseiksi, jotka parodian ja huumorin keinoin työstävät naiseuden paikkoja. Kysyn myös, piileekö leikissä vastarinnan mahdollisuus. Onko leikki paikka erilaisille identiteeteille tai piileekö leikissä avain uudenlaiseen ajatteluun, tapaan hahmottaa sukupuolia tutuista konventioista poiketen?

Performatiiviset naiset ja leikkivät tytöt

Performatiivisuuden käsitteen taustalla on arkikielen filosofi J. L. Austinin teos *How to do things with words* (1962), jonka pohjalta puheaktiteoria lähti kehittymään. Austin kiinnitti huomiota siihen, ettei läheskään kaikkia lauseita käytetä ilmaisemaan tosia tai epätosia väitteitä. Monissa lauseissa toteutuu jokin muukin toiminta kuin pelkkä kielellinen esitys: esimerkiksi lapsi saa kasteessa nimen (Laitinen & Rojola 1998, 9.) Performatiivisuudessa on siis kyse rituaaleista, toistuvista ja muotoihin kiinnittyneistä tilanteista (mts.).

Judith Butler on pohtinut performatiivisuudessa erityisesti sitä, kuinka paljon meillä on mahdollisuuksia vaikuttaa niihin merkityksiin, joita puheessa tuotamme. Hän hylkää perinteisen jaottelun biologiseen ja sosiaaliseen sukupuoleen. Butlerin mukaan biologisen sukupuolen oletettu luonnollisuus muodostuu diskursiivisesti rajatuista performatiivisista teoista (Butler 1990/2008, 41). Performatiivisuus merkitsee siis yksinkertaistetusti sitä, että sukupuoli suoritetaan toistamalla kulttuurisesti vakiintuneita eleitä. Butler näkee performatiivisuuteen sisältyvän



kuitenkin myös kumouksen mahdollisuuden: ”huomaamattoman ja poliittisesti pakotetun performatiivisuuden seurauksena sukupuoli on ´teko´ ja avoin säröille, itseparodialle, itsekritiikille ja sellaisille ´luonnollisen´ liioitteleville näytöksille, jotka juuri kaikessa ylettömyydessään paljastavat sukupuolen pohjimmiltaan kuvitteelliseksi.” (Butler 1990/2008, 244)

Toistuvat suoritukset: eleet, repliikit ja tarinat ovat mielestäni erityisen kiinnostavia *Amerikkalaista tyttöä* luettaessa. Näen performatiivisuuden väkivaltaisena ja pakottavana, heteroseksuaalisesta matriisista kumpuavana toimintana. Heteroseksuaalisella matriisilla tai heteroseksuaalisella hegemonialla tarkoitetaan järjestävää valtaa, joka tuottaa kaksi olentoa, miehen ja naisen. Molemmat koostuvat tietyn seksuaalisen halun, biologisen ruumiin ja tietyn sosiaalisen roolin ykseydestä. Halu naiseen, miehen ruumis ja halu mieheen, naisen ruumis, ovat ne kaksi mahdollisuutta, jotka normaaliuden tuottava valta sallii. (Pulkinen 1998, 180.)

Tarkastelen Doriksen ja Sandran leikkejä performansseina. Näen performansseihin ja niiden sukupuolta imitoiviin käytäntöihin sisältyvän vastarinnan mahdollisuuden. Butlerin mukaan kumouksen mahdollisuus piilee juuri parodisten käytäntöjen pastissivaikutuksissa, joissa alkuperäinen esitetään vaikutuksina tai seurauksina. Butlerin (1990/2008, 243) mukaan sukupuolinormeista eroon pääseminen mahdollistaa moninaiset sukupuoliasetelmat ja horjuttaa ”todellista” identiteettiä.

Kiinnostavaa on mielestäni myös performatiivisuuden ja performanssin käsitteiden välinen ero. Rinnastan performatiivisuuden ja performanssin käsitteet leikin ja toden rajanvetoon. Aivan yhtä hankalaa kuin sanoa, missä vaiheessa Doriksen ja Sandran leikki lakkaa olemasta leikkiä, on toisinaan sanoa, mikä on yksilön omasta tahdosta toteutuvaa performanssia, esitystä ja ilottelua, ja mikä on ympäröivän yhteiskunnan pakottavaa performatiivisuutta.

Sukupuolen suorittamisen tavat kumpuavat heteronormatiivisesta yhteiskunnasta¹. Doris ja Sandra eivät ole valmiita kritiikittä nielemään tarjottuja rooleja, vaan pyrkivät perinteiset sukupuolistereotyytiat ylittävään toimintaan. Tästä voidaan mainita esimerkkinä tyttöjen lyhyt, mutta intohimoinen eroottinen suhde, joka lopulta osoittautuu mahdottomuudeksi.

¹ Butler on sittemmin korvannut heteroseksuaalinen matriisi -käsitteen heteroseksuaalisella hegemonialla, ja myöhemmin myös vain normatiivisuudesta puhumalla (Rossi 2008). Itse käytän tutkielmassa sekä heteroseksuaalisen hegemonian että heteromatriisin käsitteitä kuvaamaan sitä valtaa, johon sisältyy ajatus kahdesta toisilleen vastakkaisesta, toisiaan kohtaan halua tuntevasta sukupuolesta.



Tytöt leikkivät metsän liejuisemman laidan talossa vedettömän uima-altaan pohjalla. He ovat yksinäisiä lapsia, ja saavat leikkiä huolettomasti ilman aikuisten jatkuvaa valvontaa. Vedettömästä uima-altaasta muodostuu tytöille tila, jossa kaikenlaisille identiteeteille ja tarinoille avautuu mahdollisuus. Vedetön uimaallas on konkreettinen paikka Sandran kotitalossa, mutta se on myös mielentila, jossa liukuminen eri fantasiamaailmojen välillä on vapaata. Tyttöjen leikkeihin liittyy olennaisesti myös metataso, jossa painotetaan leikin todellisuutta.

Ymmärrän leikin monipuolisesti. Se voi olla tarina, näytelmä tai laulu tai kaikkia näitä yhtä aikaa. Leikissä korostuu esityksen ja roolien ottamisen merkitys. Se on myös institutionaalista käskyvallasta vapaata aluetta, tyttöjen omaa aluetta. Leikille on kuitenkin ominaista jatkuva dialogi niin kutsutun reaali maailman kanssa. Doriksen ja Sandran leikeissä kyse on pitkälti rajankäynnistä: missä kulkee lapsuuden ja aikuisuuden raja? Missä leikin ja toden? Milloin parodinen ja kumouksellisesta naurusta kumpuava performanssi muuttuu pakottavaksi performatiivisuudeksi?

Äidit, naiset ja huorat

Myytin käsite on noussut usein esiin Monika Fagerholmin tuotantoa tarkasteltaessa. Esimerkiksi *Diiva*-romaaninsa kohdalla kirjailija on todennut halunneensa uudelleenkirjoittaa myyttejä (Hiidenheimo 1998). Naishahmot *Amerikkalaisessa työssä* rakentuvat pitkälti myyttien pohjalle, tosin niille hellästi irvailen. Myyteillä on keskeinen osa myös performatiivisuudessa ja heteroseksuaalisen hegemonian muodostumisessa ja uusintamisessa. Ideologisessa ajattelussa käytetään usein myyttejä apuna pyrittäessä vakuuttamaan ihmiset vallan oikeutuksesta ja välttämättömyydestä (Karkama 1994,75).

Amerikkalaisesta tytöstä nostan esiin kolme naisten identiteetikategoriaa. Kategoriat olen väljästi ja poliittisesti epäkorrektisti nimennyt äiteihin, huoriin ja naisiin. Valinnallani en halua pönkittää patriarkaalista sortojärjestelmää ylläpitäviä stereotyyppioita, vaan kiinnittää huomion näiden kategorioiden fiktiiviseen ja performatiiviseen rakentuneisuuteen. Halventavaa huora-termiä käytän, koska termi esiintyy teoksessa, jonka ensimmäisen osan kolmas luku on otsikoitu "Naiset ja huorat". Tulkitsemisen otsikkoa siten, että teoksen päähenkilöille, Dorikselle ja Sandralle,



naisuus näyttäytyy jakautuneena. Erilaiset naiset toteuttavat erilaisia funktioita yhteiskunnassa.

Satu Apo on tarkastellut vanhojen kansansatujen naiskuvia suomalaisessa kontekstissa. Apon mukaan naisten päätavoitteeksi osoittautuu saduissa hyvän avioliiton solmiminen (Apo 1990, 24.) Saduissa käsitellään usein klassista kysymystä siitä, millainen on hyvä ja millainen on huono nainen ja keskitytään arvioimaan naisten moraalialia. Hyvä nainen on nöyrä ja tottelevainen ja noudattaa lähipiirin miesten toivomuksia (mts. 25.) Kohdeteoksessani äitihahmot serkkumamma ja suomamma muodostavat hyvän ja pahan äidin oppositioparin.

Doris Flinkenberg ei asu oman biologisen äitinsä suomamman luona. Hän on paennut väkivaltaisen ja alkoholisoituneen äidin luota ja päätenyt serkkumamman hoiviin serkkutaloon. Suomamman karmeus ja väkivaltaisuus kasvavat Doriksen tarinoissa huikeisiin mittasuhteisiin. Suomamman absoluuttisen pahuuden rinnalla korostuu serkkumamman hyvyys ja pyyteettömyys. Kosinnan kaltaisessa tapahtumassa serkkumamma pyytää Dorista tulemaan omaksi tyttärekseen:

Ja sitten kerran, eräänä iltapäivänä, kun potilashuoneessa olivat vain he kaksi, oli serkkumamma noussut ja kumartunut Doriksen ylle, ottanut Doriksen pikku käden omaansa ja kysynyt kuiskaamalla, kuin kosien:
"Tahdotko tulla minun tytökseni, Doris Flinkenberg?" (AT 141)

Doris siis muuttaa serkkutaloon asumaan ja hänestä tulee serkkumamman adoptiotytär. Serkkumamma on Suuri äiti, joka ottaa "kaikki lapset tykönsä". Doris kertoo Sandralle tarinaa siitä, kuinka hän päätyi ottolapseksi serkkutaloon. Hän kuvailee Sandralle serkkumamma Astridia: "Ja Astridissa ei ikävä kyllä ollut mitään erityistä. Hän ei tehnyt oikeastaan minkäänlaista vaikutusta. Siis ikään kuin naisena. Tämä Astrid oli vähän semmoinen harmaa hiirulainen." (AT 137).

Serkkumamma Astrid onkin tulkittavissa madonnamaisena pyhä äiti-hahmona. Hän on epäseksuaalinen, eikä ulkonäöltään erityisen viehättävä, "harmaa hiirulainen". Hän elää rakkauttomassa avioliitossa serkkupapan kanssa. Hänellä ei ole biologisia lapsia, mutta adoptiolapsia sitäkin enemmän. Serkkumamma on uhratuva äiti, joka on hylännyt kaikki tarpeensa ja halunsa, jotka eivät liity äitiyteen. Huoran ja madonnan myyttejä tarkasteltaessa voidaan kiinnittää huomiota Neitsyt Marian kaksijakoisuuteen: toisaalta hän on palvottu ja kaikkivoipa Taivaan kuningatar, toisaalta epäseksuaalinen ja sukupuoleton (Koivunen 1995, 176).



Tulkitsen serkkumamman hahmon humoristisena pyhä äiti -myytin toisintona. Se, ettei serkkumammalla ole biologisia lapsia viittaa juuri Neitsyt Mariaan, pyhään äitiin. Osa serkkumamman eleistä, tavoista ja manereista on niin kliseisiä, että tulkitsen ne myytin paradiseksi toistamiseksi. Esimerkkinä paradisesta ja humoristisesta toistosta toimii vaikkapa serkkumamman suorittama ”pyhän ensimmäisen pullan paisto” (ks. esim. AT 150). Arkikielessä puhutaan usein ”pullantuoksuisista äideistä”. Pullanpaisto toimii riittinä, jossa äitiys, hoiva ja huolenpito kulmineituvat. Pyhä ensimmäisen pullan paisto, on esitys, joka viittaa ”alkuperäisen” äitiyden ideaaliin, jota yritetään tavoittaa tai esityksellä ylläpitää. Myytit ovatkin usein yhteydessä juuri riitteihin, pyhyiden kokemukseen ja pyhän käsitteeseen (Koivunen 1995,14).

Apon (1990, 26) mukaan kansansatujen tunnetuin pahan naisen tyyppi on ilkeä äitipuoli, joka edustaa sokeaa ja häikäilemätöntä äidinrakkautta ja torjuu muut kuin biologiset lapsensa. Klassinen noita-akka on metsässä asuva hirviömäinen nainen (mts.) Suomamma on monella tapaa klassinen noita-akkahahmo. Hän asuu syvällä metsässä, kaukana sivistyksestä ja kiduttaa lastaan mitä mielikuvituksellisimmin tavoin. Hän on kuitenkin Doriksen biologinen äiti ja näin hyvä äiti/paha äitipuoli -asetelma kääntyy pääläelleen.

Apon mukaan satujen ja myyttien arkkityyppisten käsitysten on katsottu viittaavan sukupuolien alkuperäiseen ”luontoon” tai ”vaistoperäisiin ominaisuuksiin” (Apo 1990, 28). Apon mukaan monet psykoanalyttikot ovat hahmottaneet vanhat kansansadut kuvauksiksi yksilön kehitysprosessista, siirtymisestä lapsuudesta nuoruuteen ja aikuisuuteen, johon kuuluvat itsenäistyminen ja vanhemmista irtautuminen sekä seksuaalisuuden löytäminen ja kypsyminen parisuhteeseen ja vanhemmuuteen (Apo 1990, 29). Romaani on Doriksen ja Sandran kehityskertomus, joskin satujen konventioon verrattuna nurinkurinen. Tytöt ovat joutuneet jo lapsina itsenäistymään joutuessaan (tai Doriksen tapauksessa päästessään) eroon äideistään. Myös seksuaalisuuden löytäminen problematisoituu, koska seksuaalisuus ei näyttäydy itsestään selvänä heteroseksuaalisen parisuhteen muuttina, johon vain astuttaisiin sisään. Tyttöjen seksuaalinen herääminen tapahtuu homoeroottisessa suhteessa, eikä näin ollen istu kansansadun myyttiseen malliin.

Sari Näreen mukaan (1992, 30) tyttöjen ja naisten normatiivinen kontrolli rakentuu heidän toimintansa seksualisoimiselle: tyttöjen mielipiteet, ajattelu, tunteet ja teot tulkitaan heidän sukupuoltaan, ei persoonaansa vasten. Näreen mukaan kulttuuri kirjaa moraalin ja kaksinaismoraalin rajat naisen ruumiiseen (Näre



1992,29). *Amerikkalaisen tytön* naishahmoja tarkasteltaessa tämä näkemys on helppo allekirjoittaa. Tästä esimerkkinä toimii naishahmojen jako huoriin ja naisiin. On naisia, joille on varattu äidin rooli ja naisia, jotka ovat tiedostavia ja akateemisesti koulutettuja, ja jotka pitävät kyllä huolen oikeuksistaan. Sen lisäksi on naisia, joiden tehtävänä on miellyttää miehiä. Tällainen nainen on Sandran isän naisystävä, stripteasetanssijatar Pomminpamaus Pinky Pink.

Dorikselle ja Sandralle jako naisiin ja huoriin on olemassa, mutta se ei ole arvolutautunut kuten aikuisten maailmassa. Päinvastoin, tytöt suhtautuvat tuotteistettuun seksuaalisuuteen vilpittömällä uteliaisuudella, johon sekoittuu hiven arvostustakin. Doris Flinkenberg kirjoittaa oppitunnille aineen: "Ammatti – stripteasetanssijatar". Koulu, joka edustaa institutionalisoitua järjestystä, ilmaisee kuitenkin nopeasti, ettei Doriksen aihe ole sopiva. Ystävykset eivät enää saa olla samalla luokalla.

[...] juuri Tobias Forsström oli vetänyt Doris Flinkenbergin syrjään ja selittänyt hänelle ystävällisesti, ettei pitänyt sanoa stripteasetanssijatar vaan *ilmiötä oli kutsuttava sen oikealla nimellä*. "Minun ei ehkä pitäisi sanoa tätä, mutta oikea sana on öhöm...ilotyttö..." Seurasi hetken hiljaisuus, jonka aikana Tobias Forsström oli tajunnut mitä tuli sanotuksi, mitä hänen omasta suustaan oli vahingossa pulpahtanut. "Öhöm, tarkoitan prostituoitu." (AT 202)

Opettaja Forsströmin lapsuksesta tyttöjen kielenkäyttöön vakiintuu termi "öhöm" synonyymina prostituoidulle. Työille Sandran isän naisystävän Pomminpamaus Pinky Pinkyn ammatti näyttäytyy kiinnostavana ja mahdollisena tulevaisuuden ammattina. Viesti auktoriteettien taholta on kuitenkin selvä.

Sandran isä, Oolantilainen, järjestää metsän liejuisimman laidan talossa riehakkaita jahtijuhlia. Jahtikausi ja jahtijuhlat edustavat miesten valtakuntaa, jossa naisten rooli on toimia vaihdon välineinä. Tyttöjen opettaja, samainen Tobias Forsström on juhlissa vakiovieras ja Sandra yllättää miehen housut kintuissa Pomminpamauksen seurasta. Pomminpamaus Pinky Pink ja muut "öhöm ilotytöt" ovat oivia esimerkkejä siitä, miten kulttuuri piirtää (kaksinais)moralisminsa rajat naisen ruumiiseen. Pinkyn ammatti on aikuisten (esimerkiksi serkkumamman ja opettajan) näkökulmasta tuomittava ja arveluttava, kun taas maksullisten naisten palveluja käyttävät miehet (esimerkiksi opettaja) saavat säilyttää moraalisen koskemattomuutensa.

Huorien kohdalla ajatus sukupuolen performatiivisuudesta korostuu. Myös



raja performanssin ja performatiivisuuden välillä häilyy, esityksen ja "toden" rajan kyseenalaistuu. Kuitenkaan prostituoitujen sukupuolen performoinnissa ei ole kyse vallitsevien normien horjuttamisesta vaan pikemminkin heteroseksuaalisen hegemonian vahvistamisesta. Prostituoituidut pyrkivät jäljittelemään ideaa "supernaiseudesta", joka on valjastettu ainoastaan miesten käyttöön. Prostituoitujen kohdalla eivät korostu heidän sisäiset ominaisuutensa, vaan he rakentuvat vaatteista, meikeistä ja väreistä.

Tuija Pulkkinen mukaan postmoderni saattaa pois tasapainosta vastakkainasettelun esittävä – ei esittävä. Pulkkinen mukaan performanssi on ollut suosittu postmoderni taidemuoto ehkä juuri siksi, että performanssit hakevat hetkiä joissa tämä ero kumoutuu. Kysymystä siitä, mikä on "todellisuus" ja "oikea", ei näiden sukupuoliperformanssien yhteydessä tule yksinkertaisesti mieleen esittää. (Pulkkinen 1998,192–193.) Mielestäni kysymys todellisesta ja oikeasta näiden performanssien yhteydessä nimenomaan tulee mieleen esittää. Performanssit juuri kiinnittävät huomion alkuperäisen ja jäljittelyn käsitteiden problemaattisuuteen.

Mutta ne metsän liejuisemman laidan talossa käyvät huorat: heidät oli yleensä helppo tunnistaa, mutta vaikea erottaa toisistaan. Heillä oli niin korkeakorkoiset kengät ja niin lyhyet hameet että erityispiirteisiin tai erilaisiin persoonallisuuksiin ei kiinnittänyt huomiota. Yksi oli mustatukkainen, toinen punatukkainen, kolmas blondi ja niin edelleen, vivahde eroja ei ollut, kirkkaat vahvat värit olivat vallalla. (AT 202)

Butlerin (1990/2008, 230) mukaan seksuaalisen tyylyttelyn käytännöt, kuten drag parodioivat ajatusta alkuperäisestä sukupuoli-identiteetistä. Drag-performanssi leikkii esiintyjän anatomian ja esitetyn sukupuolen välisellä erolla. Läsnä on kolme merkityksellisen ruumiillisuuden liikkuvaa ulottuvuutta: anatominen sukupuoli, sukupuoli-identiteetti ja sukupuolen suorittaminen tai esittäminen (Butler 1990/2008, 231.) Prostituoitujen kohdalla kyse ei ole parodisesta, kumouksellisesta toisin toistamisesta vaan enemmänkin heteroseksuaalisen fantasian täyttymyksestä. Kuitenkin, kuten dragissa, ajatus sukupuolen alkuperästä kyseenalaistuu, ja ajatus sen suorittamisesta voimistuu. Dragin tavoin liejuisemman laidan talon prostituoituidut dramatisoivat ne eleet, joilla sukupuoli yleensä tuotetaan. Prostituoituja kuvaillaan heidän ulkoisten ominaisuuksiensa ja (rooli)asujensa kautta. Prostituoituidut vihjaavat jatkuvasti johonkin, mikä ei ole läsnä, ideaaliin itsensä ulkopuolella. Pomminpamaus Pinky Pink on "öhöm ilotytöistä" ainoa, joka nousee yksilönä esiin. Pinky on



72 Sanelma 2010

”naisellisuudessaan” ja prinsessamaisuudessaan niin yliampuva, että hän lähenee dragia. Pinkyn pukeutuminen ja eleet ovat kuin amerikkalaisista aikuisviihde-elokuvista.

Hänen runsas vaalea tukkansa, se oli tosiaan valtava ja enemmän tupeerattu kuin jopa Jayne Mansfieldillä, mutta se oli HURJA. Melko törkeä eikä nyt varsinaisesti kunniallinen tai sivistynyt, mutta juuri se siinä olikin niin ihanaa ja ihmeellistä.[...] Pomminpamaus Pinky Pinkin karheanpehmeä teinitytön ääni, vähän venyttelevä kuin suuhun olisi unohtunut purukumi, ikään kuin iäisyys purukumi, joka toi mieleen jonkin toisen ajan (ja se oli tarkoituskin), nuoremman, iloisemman ja viattomamman. Siis aivan kuin sattumalta. (AT 104)

Pomminpamaus Pinky Pinkyille sukupuoliisuus on jatkuvaa suorittamista. Hänessä yhdistyvät kaikki heteronormatiiviset naisen seksuaalisuuteen liitetyt kliseet: hän käyttää korkeakorkoisia kenkiä ja avokaulaisia puseroita, hänellä on aikuisen naisen vartalo, mutta tunne-elämältään hän vaikuttaa olevan teini-ikäisen tasolla. Hän pukeutuu paljastavasti ja on ammatiltaan seksityöläinen, kuitenkin hänen lapsenomainen käytöksensä ja vaaleanpunainen väri voidaan liittää viattomuuteen ja ”tyttömäisyyteen”.

Sari Näreen (1992, 31) mukaan pornografian naiskuva edustaa imaginääristä sosiaalisen säätelyn välinettä, fantasmaa, institutionaalista fiktiota, jota Näre kutsuu huoran fantasmaksi. Näreen mukaan pornografia ja prostituutiokontrolli toimivat keskeisinä välineinä tyttöjen normatiivisessa kontrollissa (mts.) Prostituoitujen näkeminen metsän liejuisemman laidan talossa on Sandralle arkipäivää ja Doristakin ”öhömit” lähinnä kiehtovat: ”mmmmmm, tässä talossa lemuaa bordellilta”, sanoo Doris tullessaan Sandran luo yöllisten jahtijuhlien jälkeen (AT 215).

Judith Butlerin (1990/2008, 234) mukaan sukupuoli on eloonjäämisstrategia pakottavassa järjestelmässä. Se on myös esitys, josta voi seurata rangaistuksia (mts.) Liejuisemman laidan talon prostituoiduille kyseessä tuntuu olevan juurikin selviytymisstrategia, sukupuolen äärimmilleen viety performointi, joka peittää alleen kaiken sen, joka saattaisi jäädä sukupuolena olemisen ulkopuolelle. Prostituoituissa sukupuoliisuus ylikorostuu ja näyttää siltä, kuin elein ja puvuin tuotettu ”naisuus” olisi ainoa asia, joka määrittää heidän identiteettiään.



Mutta huorille huoraaminen ja se ettei ollut mitään muuta funktiota kuin juuri se merkitsi jotakin aivan muuta. Se oli tapa kätkeä ja suojata kaikkea muuta mitä myös kätkeytyi sisimpään, siis huoran sisimpään. Se oli tapa suojata haurasta ja haavoittunutta; niitä kohtia sisimmässä, jotka olivat pehmeänkovia ja läpinäkyviä. [...] Huoraaminen on siis äkkiä suojautumista. Mutta ei minkäänlaista vuoropuhelua muiden kanssa, miesten sen paremmin kuin naistenkaan. Se oli siis todella suurta yksinäisyyttä, ja sitä oli kamala mutta myös kiinnostava katsella. (AT 210)

Toisenlaisia samastumiskohteita ja naiseuksia Dorikselle ja Sandralle tarjoavat Ensimmäisen Niemen Naiset. Naiset ovat tyttöjen silmissä kiinnostavia: he ovat koulutettuja, kauniita ja jännittäviä. Naiset saapuvat yllättäen Seudulle ja muuttavat asumaan pitkään tyhjillään olleeseen taloon.

Heitä olivat siis Laura Bjällbo-Hallberg, se jolla oli kaikelle neuvostovastine, sekä Anneka Munveg, varsin tunnettu uutistoimittaja joka kirjoitti reportaasisarjan nimeltä "Työläisnaisen arkea", heitä oli Saskia Stiernhielm joka oli kuvataiteilija ja asui talvet Kööpenhaminassa[...] Joukkoon kuului lisäksi niitä joiden nimet muisti, koska ne olivat niin hauskoja kuten Ulla Uneksija ja Gaffsi ja Annukka Metsämäki, mutta joissa ei muuten ollut mitään erityistä. Ei ainakaan mitään silmiin pistävää, ei sellaista pysyvää ja muistamisen arvoista mitä lapsi tarvitsee, jotta todella painaisi jonkin asian mieleensä – kuin siinä herkkujen herkussa, siinä jolla oli lautasen kokoiset silmät, siinä jonka nimi oli Inget Herrman. (AT 152)

Jos "öhöm ilotyttöjen" identiteetit rakentuvat heidän ulkoisten ominaisuuksiensa varaan, koostuvat Naiset tiedosta ja taidoista. He ovat myös harvoja teoksen hahmoista, joilla on niin kutsutut oikeat nimet (etunimi ja sukunimi). Ensimmäisen Niemen Naiset tuovatkin Seudulle tieteen ja taiteen maailman, joka on Dorikselle ja Sandralla ennestään tuntematon. Tytöt ovat molemmat ihastuneet Inget Herrmaniin, josta tulee myöhemmin Sandran isän naisystävä. Inget Herrman on murhatun amerikkalaisen tytön Eddie de Wiren vanhempi sisar. Inget on tytöille alusta asti roolimalli ja samastumisen kohde. Inget Herrman suhtautuu tyttöihin kuin tasaverosiin aikuisiin, joskin hän antaa heille usein vähemmän käyttökelpoisia elämänohjeita: "Sen minä sanon Doris Flinkenberg, että älä koskaan kasva aikuiseksi. Pysy aina sellaisena kuin olet NYT. Kun kasvat aikuiseksi joudut vain kokemaan suhteita ja kohtauksia eräästä avioliitosta ja sen sellaista." Ensimmäisen Niemen Naiset edustavat tytöille vaihtoehtoista naiseutta, naiseutta joka ei rakennu ainoastaan seksuaalisuuden



74 Sanelma 2010

tai äitiyden varaan. Naiset ovat tuulahdus toisesta maailmasta, maailmasta, jossa älyllinen ja luova itsensä toteuttaminen on mahdollista. Myös naisille.

Amerikkalaisen tytön maailmassa heteroseksuaalinen parisuhde tuntuu kuuluvan väistämättömänä osana aikuisuuteen, eivätkä nämä naisten ja miesten väliset suhteet näyttäyty kovinkaan houkuttelevina. Naishahmoista Inget Herrman on ainoa, joka ilmaisee selvästi ympäröivän maailman ahdistavuuden ja alkaakin gradun kirjoittamisen sijaan juopotella täysipäiväisesti. Kun Naiset matkustavat pois, kaipaavat Doris ja Sandra heitä kovasti. Naiset edustavat naiseutta, joka näyttäytyy tytöille Seudun ulkopuolisena maailmana. Kun Naiset lähtevät, vaihtoehdot vähenevät.

Naiset siis olivat poissa. Talon oikeat omistajat muuttivat sinne. Bacmanssonit. Pieni perhe joka oli perinyt talon. Äiti, isä, lapset. Normaalia. Ja oikein kelpo ihmisiä. Kuitenkin Doris Flinkenberg kaipasi naisia niin että sisintä suorastaan kalvoi.

”Kaikki mikä oli niin avointa muuttuu taas suljetuksi maailmaksi.” Niin pirunmoisen normaalia. Mutta Doris Flinkenberg alkoi aavistaa että normaalius oli hänen vihollisensa. (AT 234–235)

Tyttöjen maailmassa normaalius on samastettavissa normatiivisuuteen ja sitä kautta myös heteronormatiivisuuteen. Normaalius on rajoittava pakkopaita, josta voi irtaantua ainoastaan leikin keinoin. Normaalia on perhe, jossa on äiti, isä ja heidän biologiset lapsensa. Tulevaisuudessa heteroseksuaalinen parisuhde näyttäytyy ainoana mahdollisena vaihtoehtona, eikä kovinkaan houkuttelevana sellaisena. Doriksen biologiset vanhemmat ovat pahoinpidelleet toisiaan ja Doriksen isä on yrittänyt tappaa vaimonsa ja tyttärensä polttamalla talon. Sandran vanhemmat ovat eronneet riitaisissa merkeissä, serkkupappa juopottelee omassa huoneessaan serkkumamman hoitaessa lapset ja talouden, Sandran isä, Oolantilainen on valmis hylkäämään Pinkyn heti kun Inget Herrman tulee kuvioihin ja Ingetin, kun tämän nuorempi sisar Kenny astuu näyttämölle.

Leikki kumouksellisena performanssina

Käytän artikkelissani performatiivisuuden ja performanssin käsitteitä toisistaan poikkeavissa merkityksissä. Performatiivisuus voidaan ajatella performanssia



paketetumpana prosessina kun taas performanssin voi tehdä täysin fiktiivisen käsikirjoituksen pohjalta. Voidaan ajatella, että performanssi ilmaisee esittäjänsä tahtoa ja valintaa, kun taas performatiiviset prosessit toimivat vallan seurauksena (Kaskisaari 2003, 9.) Näen Doriksen ja Sandran leikkeihin kätkeytyvän vastarinnan ja muutoksen mahdollisuuden. Tytöt peilaavat leikeissään ympäröivää maailmaa, mutta tyttöjen leikki toimii kuin peilitalon peili: se näyttää kuvan, josta voi tunnistaa alkuperäisen, mutta niin hullunkurisena ja vääristyneenä, että sille on pakko nauraa. Doriksen ja Sandran ystävyysuhde on intensiivinen ja erikoislaatuinen. Sinikka Aapolan (1992, 83) mukaan tyttöjen ystävyysuhteet sijoittuvat julkisen ja yksityisen välimaastoon. Doriksen ja Sandran ystävyys kuuluu ehdottomasti enemmän yksityisen piiriin, ja yksityisyys on tarkkaan varjeltua. Tytöt pukeutuvat toisiaan täydentäviin Yksinäisyys & Pelko – paitoihin, heillä on harjoiteltuja yhteisymmärrysilmeitä ja lempinimiä, jotka eivät muille aukene. Sandralla ja Doriksella ei ole muita ystäviä ja he viettävät suurimman osan ajasta keskenään. Tytöillä on kaksi pääleikkiä. Toinen on leikki amerikkalaisesta työstä, toinen leikki kertoo Sandran äidistä "Lorelei Lindbergistä".²

Psykoanalyttikko D.W. Winnicott (1971/2005, 64) näkee leikin lapsen mahdollisuutena testata luottamussuhdettaan äitiin. Doriksen ja Sandran leikeissä on kyse pitkälti luottamussuhteen testaamisesta toisiinsa. Leikki edellyttää toimiakseen yhteisen sopimuksen siitä, että kyse on leikistä. Rajamailla liikutaan silloin, kun jommankumman leikin osapuolen täytyy muistuttaa siitä, että kyseessä on leikki. Doriksen ja Sandran kohdalla leikin ja toden rajat hämärtyvät ja keskinäinen luottamus horjuu heidän tullessaan murrosikään. Doris saa päähänsä, että Sandra ja Sandran isä ovat murhanneet Sandran äidin "Lorelei Lindbergin" ja haudanneet tämän vedettömän uima-altaan pohjalle. Sandra ei ole paljastanut ystävättärelleen, että todellisuudessa äiti asuu Ahvenanmaalla yhdessä Sandran sedän kanssa. Leikissä käsitellään siis myös lapsuuden raskaita kokemuksia ja hylätyksi tuleamista.

Leikkiä tutkineen Riitta Hännisen (2003, 41) mukaan rituaalissa ja leikissä on paljon yhtäläisyyksiä. Leikki- ja rituaalimaailmoissa ulkopuolisen maailman päämäärärationaalisuus, lainalaisuudet tai roolit eivät päde. Leikin maailma saattaa normaalin todellisuuden outoon valoon kyseenalaistamalla asioiden luonnollisuuden ja itsestäänselvyys (Mts.) Leikki näyttyy teoksessa "normaalin" vastakohtana ja "normaali" normatiivisuuden synonyymina. Hypoteesini mukaan vaihtoehdot

² "Lorelei Lindberg" on Doriksen keksimä nimi. Leikissä äiti pakenee kotoaan helikopterilla saksalaisen rakastajan kanssa.



identiteetit, kuten lesbous, ovat mahdollisia vain leikin maailmassa. Hännisen mukaan leikin "ikään kuin" pitää sisällään implisiittisen viittaussuhteen, jonka kautta leikki kytkeytyy siihen, mitä jäljitellään tai matkitaan. Kulttuurisena kommentaattorina leikki voi suuntautua jotakin yksittäistä arvoa, ryhmää tai tapaa vastaan (Hänninen 2003, 35.)

Leikki amerikkalaisesta työstä kertoo Eddie de Wirestä, joka hukkuu Bule-lampeen epämääräisissä olosuhteissa 1960-luvun lopussa. Eddie on 19-vuotias ja hän hurmaa heti seudulle saavuttuaan serkkumamman molemmat ottopojat, samanikäisen Björnin ja vasta 13-vuotiaan Benckun. Kukaan ei tunnu tietävän miksi Eddie putoaa kalliolta Bule-lampeen ja hukkuu. Tapahtuman jälkeen Björn hirttää itsensä ja Bengt lakkaa puhumasta. "Paha äkkikuolema" ja nuori rakkaus kiehtovat Sandraa ja Dorista, ja he alkavat leikkiä amerikkalaisen tytön mysteeriä.

Monika Fagerholm on sanonut, että amerikkalainen tyttö edustaa Dorikselle ja Sandralle eräänlaista sijaiskärsijää, koska tytöt ovat elämässään kokeneet kovia (Helle 2008, 61). Itse näen amerikkalaisen tytön edustavan myös jonkinlaista vaihtoehtoista identiteetin tai naiseuden paikkaa. Eddie on kapinallinen reppureissaaja, joka erinäisten sattumusten jälkeen päätyy Seudulle. Eddie on "outo lintu". Myös se, ettei Eddiestä tiedetä juuri mitään antaa vapauden leikitellä erilaisilla mahdollisuuksilla. Vaikka Eddie onkin elänyt Seudulla, eivät tytöt ole koskaan tavanneet häntä. Eddiestä kehittyi leikissä Sandran ja Doriksen luoma fiktiivinen hahmo. Sandra samaistuu amerikkalaiseen tyttöön vahvasti. Hänen roolinsa on leikissä esittää Eddietä: laulaa Eddie-laulua ja pukeutua Eddie-vaatteisiin. Amerikkalaista tyttöä esittäessään Sandra kokee olevansa itsevarmempi ja kiinnostavampi kuin muulloin. Leikki tarjoaa myös mahdollisuuden seksuaalisuuden tarkasteluun.

Ja Doris oli tekijä X ja lähestyi ja sitten he tekivät kaikkea sitä mitä kuvittelivat Eddien ja tekijä X:n tehneen. Tietysti eläytyen. Mutta sillä ei ollut mitään tekemistä sammalsyleilyn kanssa, sen mikä oli tapahtunut juhannusaattona, silloin kerran kauan sitten. Se oli liukunut pois. Toistaiseksi. (AT 188)

Sandran ja Doriksen välillä on selkeä eroottinen jännite jo varhain. Seksuaaliset kokeilut ovat sallittuja leikeissä, joissa tytöt esittävät rooleja. Doriksen ja Sandran välisissä eroottisissa kohtauksissa tunnutaan liikkuvan jo "todellisessa" maailmassa, aikuisuudessa. Ensimmäisessä latautuneessa kohtauksessa Sandra ja Doris



suutelevat sammalmättäessä. Tytöt ovat 13-vuotiaita. Aikuisten maailma näyttäytyy tytöille ahdistavana ja rajoittavana.

Niinpä lyhyen tuokion, mutta vain sen ajan, leikki oli puoliksi totta. Vakavuus levisi tyttöjen välille, ylen ylpeänä ja niin no – ylen vakavana. Sandra aisti oikean tunteen, ja se oli sekä tosi että kiinnostava että tärkeä, mutta ei hiukkaakaan hauska. Sillä mitä tämä nyt merkitsi? Oliko tämä askel aikuisuuteen? Hetkeen jolloin kaikki yhdellä iskulla muuttui joksikin muuksi? etkeen jolloin Doriksen ja Sandran tarina kääntyi uudelle tielle. Mutta mille tielle? Johtiko se tie kohti määrättyä ja rajoittavaa, jolle oli myös nimi. Kohti sitä mikä ei ollut yhtä avoin kaikille mahdollisuuksille kuin se mutkitteleva tie jota he nyt etenivät? Ja jos oli, niin oliko tuo askel välttämättä otettava? Jo nyt? Äkkiä hän tiesi varmasti että ei, hän ei halunnut edes ajatella sitä nyt. Hän ei halunnut tulla aikuiseksi. Ei vielä. Ei nyt. (AT 164)

Tulkitsen ”tien kohti määrättyä ja rajoittavaa” heteroseksuaalisen hegemonian hallitsemaksi aikuisten maailmaksi. Aikuisten maailmassa asiat tuntuvat muuttuvan monimutkaisiksi ja ahdistaviksi, samalla myös pysyviksi ja muuttumattomiksi. Leikissä säilyy vapaus kokeilla monenlaisia asemia ilman ympäröivän maailman tuomitsemista. Kahden tytön välinen rakkaus, silloin kun tytöt ovat Sandra ja Doris, vailla leikkien keinoidentiteettejä, tuntuu olevan mahdotonta niin leikin kuin todenkin maailmassa. Suutelukohtauksessa sammalikossa tytöt tuntevat luisuvansa pois leikin maailmasta ja tapahtuman jälkeen on pakko vahvistaa, että se kuului leikin maailmaan: ”`Hei`, Doris sanoi. `Ei se ollut mitään vaarallista. Mikä sinua vaivaa? Se oli leikkiä.`” (AT 165). Seksuaalisuus kuuluu selvästi aikuisten maailmaan, mutta sieltäkään sille ei löydy nimeä tai paikkaa. Aikuisten maailmassa seksuaalisuus näyttäytyy hedonistisena tarpeiden tyydyttämisenä.

Vaikka Amerikkalainen tyttö -leikki tarjoaakin mahdollisuuden vaihtoehtoisille identiteeteille, on se toisaalta myös klassinen kertomus siitä, kuinka käy huonoille tytöille. Tarinan kuluessa paljastuu, ettei Eddie de Wire ollut mikään kiltti perhetyttö. Hänellä on ollut suhde samaan aikaan sekä 19-vuotiaan Björnin että tämän 13-vuotiaan velipuolen Bengtin kanssa. Lisäksi hän on varastanut ja valehdellut sukulaistädilleen.

Amerikkalaisessa työssä kuvataan Doriksen ja Sandran kasvua lapsuudesta puberteettiin. Vapaasta mielikuvituksen ja leikin kontrolloimattomasta maailmasta edetään kohti normien ja sääntöjen maailmaa. Tyttöjen keskinäiselle rakkaudelle ei tunnu olevan paikka aikuisten maailmassa. ”Lesbo” ei näyttäydy mahdollisena identiteettipositiona sen paremmin aikuisten kuin leikinkään maailmassa. Sille ei



tunnu olevan nimeä. Teoksen muista naishahmoista kaikki ovat heteronormatiivisen järjestyksen sisäistäneitä ja toteuttavat sukupuoltaan normien puitteissa hyväksyttävällä tavalla. Ajatus lesboudesta tai lesboksi leimautumisesta tuntuu molemmista tytöistä pelottavalta. Doriksen vartalon saadessa feminiiniset muodot hän alkaa seurustella koulun halutuimman pojan Micken kanssa ja Sandra alkaa viettää enemmän aikaa luokan muiden tyttöjen kanssa. Varsinkaan koulumaailmassa ei tunnu olevan tilaa kahden tytön väliselle romanttiselle rakkaudelle.

Ja sitten oli leikitty totuutta tai tehtävää. Sandran tehtäväksi tuli antaa kielipusu Birgitta Blumenthalille. Pysyvä muisto: miltä tuntui saada hikipinko Birgitta Blumenthalin oppinut kieli suuhunsa. "Hyi helvetti", sanoi Sandra koulun pihalla ja räki. "Hyi helvetti ihan kuin joku hiton lesbo."
Ja Dorista kylmäsi, tarkoittiko Sandra häntä? (AT 347)

Puberteetissa tyttöjen läheiseen suhteeseen alkaa liittyä häpeää ja nolatuksi tulemisen pelkoa, joka ei lapsuuden leikeissä ollut läsnä. Aikuisuus vie tyttöjä lähemmäs instituutioita, kuten ranskalaista koulua ja yliopistoa ja näin myös kohti institutionalisoitua valtaa.

Tyttöjen tulella murrosikään leikit alkavat muuttaa muotoaan ja niiden fantasiamaisuus laimistuu. Leikit eivät enää erotu selkeästi omalakisiksi maailmoikseen, vaan ne sotkeutuvat "todellisen maailman" kanssa. Leikin lainalaisuudet eivät tunnu istuvan aikuisiän ihmissuhteisiin tai instituutioihin.

Sari Näreen mukaan tytöt sosiaalistuvat vastaamaan ympäristön odotuksiin ja vaatimuksiin ja he joutuvat kontrolloimaan halujaan. Näreen mukaan tytöt kehittyvät vetämään rajaa fantasian ja todellisuuden, haaveiden ja arjen välille (Näre 1992,32.) Sandran ja Doriksen sosiaalistuminen ympäristön odotuksiin näyttäytyy tätä vasten melko epäonnistuneena prosessina ja leikki ja vahva eläytyminen fantasiamaailmaan voidaan tulkita tietoisena kapinana ympäröivän yhteiskunnan normeja vastaan. Kapina osoittautuu kuitenkin turhaksi, sillä ympäröivän yhteiskunnan hegemonia tuntuu olevan ylitsepääsemätön.

Hypoteesini oli, että leikissä tarjoutuisi paikkoja identiteeteille, jotka reaali maailmasta puuttuvat. Esitin yhdeksi tällaiseksi vaihtoehtoiseksi identiteetiksi lesboutta. Lesbous ei kuitenkaan vaikuta sopivan sen paremmin leikin kuin todellisenkaan maailman piiriin, vaan se sijoittuu kummalliseen välitilaan leikin ja todellisuuden, lapsuuden ja aikuisuuden rajamaille.



Amerikkalainen tyttö -leikki tarjoaa paikan vaihtoehtoisten identiteettien kokeilulle, mutta leikki on myös tyyppillinen kertomus siitä, kuinka huonoille tytöille käy. Doris ja Sandra eivät ole itse keksineet tarinaa amerikkalaisesta työstä, vaan tarina on kulkenut suusta suuhun ja kasvanut myyttisiin mittasuhteisiin. Leikin kehikko on siis ulkoa annettu. Doris ja Sandra kuitenkin täyttävät itse kertomuksen aukot ja näin tarina saa uuden merkityksen. Leikistä tulee vallaton ja kahlitsematon ja siihen sisältyy mahdollisuus parodisesta toisin toistamisesta ja näin ollen myös mahdollisuus horjuttaa jähmeitä sukupuolen ja seksuaalisuuden kategorioita. Leikki näyttäytyy teoksessa "normaalin" vastakohtana ja "normaali" normatiivisuuden synonyymina.

Tarkasteluni kohteena olleet naishahmot jakautuvat selkeästi kolmeen kategoriaan: äidit, huorat ja naiset. Kategoriat rakentuvat vahvasti stereotyyppien ja myyttisten naiskäsitusten ympärille, paikoin niinkin vahvasti, että tulkitsen sen humoristisena toisin toistona, jonka pyrkimyksenä on juuri osoittaa kategorioiden ahtaus, narratiivisuus ja keinotekoisuus. Tyttöjen leikkien tarkastelu vasten naishahmojen performatiivisuutta herättää kysymyksen sukupuolen esityksellisestä ulottuvuudesta. Onko kaikessa kyse leikistä, vapaudesta valita ja kokeilla vai laimeneeko leikki väistämättä ajan myötä vallan seurauksena sisäistetyksi selviytymisstrategiaksi?

LÄHTEET

KOHDETEKSTI

AT = Fagerholm, Monika 2004: *Amerikkalainen tyttö* (*Den amerikanska flickan*, 2004). Suom. Liisa Ryömä. Helsinki: Teos.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Aapola, Sinikka 1992: Helsingiläistyttöjen ystävyysuhteet. Teoksessa *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Toim. Jaana Lähteenmaa & Sari Näre. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Apo, Satu 1990: Kansansadut naisnäkökulmasta: suuren äidin palvontaa vai potkut Lumikille? Teoksessa *Louhen sanat. Kirjoituksia kansanperinteen naisista*. Toim. Aili Nenola ja Senni Timonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Butler, Judith 1990/2008: *Hankala sukupuoli*. 2. painos. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

- Hänninen, Riitta 2003: *Leikki. Ilmiö ja käsite*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Karkama, Pertti 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kaskisaari, Marja 2003: Parisuhteen rekisteröinti tunnustuksen performatiivina. *Naistutkimus*. 2/2003. s. 4-19.
- Koivunen, Hannele 1995: *Madonna ja huora*. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Lea & Rojola, Lea 1998: *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Näre, Sari 1992: Liisa Älä! Älä! -maassa. Teoksessa *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Toim. Jaana Lähteenmaa & Sari Näre. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Näre, Sari & Lähteenmaa, Jaana 1992: Yhteenveto. Moderni suomalainen tyttöys: altruistista individualismia. Teoksessa *Letit liehumaan. Suomalainen tyttökulttuuri murroksessa*. Toim. Jaana Lähteenmaa & Sari Näre. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tolonen, Tarja 1992: Tyttöjen hevostallikulttuuri. Faniudesta vastuunottoon. Teoksessa *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Toim. Jaana Lähteenmaa & Sari Näre. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pulkinen, Tuija 2000: Judith Butler. Sukupuolen suorittamisen teoreetikko. Teoksessa *Feministejä – aikamme ajattelijoita*. Toim. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino
- Pulkinen, Tuija 1998: *Postmoderni politiikan filosofia*. Tampere: Gaudeamus.
- Winnicott, D.W 2005: *Playing and reality*. London: Routledge.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Hiidenheimo, Silja 1998: *Books from Finland 3/1998*. <http://www.finlit.fi/booksfromfinland/bff/398/fagerhlm.htm> (haettu 10.3. 2010)



Kirja-arviot





MIKÄ KANSA? MIKÄ SIVISTYNEISTÖ?

Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kirjallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa.

Toim. Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Jussi Ojajärvi, Tutta Palin ja Lea Rojola. Helsinki: SKS. 2009.

Läpikulkuihmisiä osallistuu viime aikoina käytyyn keskusteluun kansasta 1900-luvun Suomessa. Läpikulkuihmisiin kuuluu kuitenkin myös sivistyneistö. Ennen kaikkea teos pureutuu kansan ja sivistyneistön ryhmien halkeamiin ja heterogeenisyyteen ja siihen, kuinka niiden rajoja ylitettiin moneen suuntaan. Kokoelman keskeisenä ajatuksena onkin molemmissa ryhmissä tapahtunut liike. Vuosisadan alun avainhahmona näyttäytyy kautta kokoelman juuri liikkeen ilmaisija, nousukas.

Perusteellisimmin nousukashahmoa käsittelee artikkelissaan Lea Rojola, jonka mukaan nousukas oli 1900-luvun alun kulttuurinen trooppi, jonka avulla kansakunnan sisäistä hierarkiaa rakennettiin. Nousukkaan tarina on Rojolan mukaan tarina toisesta käymisestä – nousukas rakentaa vaikutelmaa sivistyksestä niin puheella, käytöksellä, vaatetuksella eleillä kuin ruumillaankin. Vuosisadan alun kirjallisuus nostaa Rojolan mukaan esiin mekanismeja, joilla kansan ja sivistyneistön välistä eroa ylläpidettiin. Nousukashahmo kuitenkin kyseenalaisti tätä eroa jäämällä häiritsevästi kahden ryhmän välille, rajapinnalle.

Kuvataiteen puolelta nousukkaan hahmoa taas lähestyy Tutta Palin. Palinin aiheena on Suomen taiteen

nk. kultakausi ja kuvataiteen välihahmot. Palin pohtii taiteilija Pekka Halosta nousukashahmona sekä Halosen ja muiden ajan taiteilijoiden henkilömaalauksia kansan ja sivistyneistön tematiikan kautta. Palinin mukaan Halonen kuvasi kansaa henkisissä harrastuksissa ja sivistyneistöä ”kansan parissa” esittäen näin nousukashahmolle tyypillistä välitilaa.

Nousun sijaan joidenkin kohtalona oli putoaminen. Kukku Melkas pohtii artikkelissaan palvelijatarta, hahmoa, jonka tie kirjallisuudessa usein oli nousun sijaan luisua alaspäin. Palvelijatarkysymys hajotti aikansa naisliikettä ja liittyi suurempaan keskusteluun yhteiskunnan siveellisyydestä ja moraalista. Vastaus kysymykseen, onko palvelijattaria suojeltava sivistyneistön miehiltä vai toisinpäin, vaihteli sen mukaan, keneltä kysyttiin.

Kati Launis ja Heidi Grönstrand käsittelevät sitä, kuinka eri luokat rakensivat kuvaa itsestään kirjallisuudessa. Kati Launis lähestyy artikkelissaan kansan käsitettä työväenkirjailijoiden kannalta. Miltä näyttäisi työväen *Maamme*-kirja, sen kansa ja isänmaa? Työväenkirjailijoiden näkökulmasta suomalaiset eivät jakaudukaan kansaan ja sivistyneistöön, vaan porvareihin ja työläisiin, eikä työläisillä ole isänmaata. Launis pohtii erityisesti naistyöläistä alimmista alimpana ja työväenkirjailija Hilja Pärssistä, joka osaltaan loi kuvaa oikeanlaisesta työläisnaisesta.

Heidi Grönstrand puolestaan käsittelee artikkelissaan 1800-luvun lopulla herännyttä ruotsinkielistä kansallisuusliikettä. Ruotsinkielisenä pysynyt saaristo oli paikka, johon



puhtaan rodun illuusiot saattoi projisoida. Vuosisadan alun kirjallisuudessa saaristoon matkattiin päästämään irti turmeltuneesta kaupungista ja tutustumaan aitoon kansaan. Kansan ja sivistyneistön välistä kuilua ei kuitenkaan niin vain kesäretkellä ylitetty. Kansan negatiivisten piirteiden projisoiminen naiseen antoi kuitenkin uuden mahdollisuuden: kuva talonpojasta säilyi näin puhtaana.

Maarit Leskelä-Kärki taas pohtii sivistyneistönaisia ja vaiettua seksuaalisuutta. Leskelä-Kärjen lähestymistavassa omakohtaisuus kytkee yhteen omaelämäkerran ja fiktion, mistä esimerkkinä ovat kirjailija Helmi Krohnnin(Setälän) lukuisat romaanit. Seksuaalisuus ei kuulunut sivistyneistönäisen kuvaan, vaan se haluttiin siirtää alempiin luokkiin kuuluvaksi piirteeksi. Kirjoittamassaan fiktiossa sivistyneistönaiset kuitenkin toivat omakohtaisia kokemuksiaan ja pohdintojaan esimerkiksi seksuaalisuudesta julkisen keskustelun piiriin.

Jussi Ojajärvi tarttuu artikkelissaan kansan määrittelyn ongelmallistumiseen erityisesti Anna-Mari Sarajaksen 1960-luvun esseen pohjalta. Tunnettua on, että kansa lakkasi vastaamasta siitä maalattua kuvaa, alistumasta nöyrästi sivistyneistön objektiksi. Ojajärvi kysyy, kuka oikein pettyi keneen. Oliko kuitenkin kysymys ennen kaikkea sivistyneistön pettymyksestä itseensä, ja erityisesti nuorsuomalaisten pettymyksestä? Vai oliko kysymys vielä erityisemmin Eino Leinon henkilökohtaisesta pettymyksestä? Ojajärvi huomioi, että Sarajas tarkasteli tapahtumia väistämättä aikansa lapsena; hänen

katsauksestaan puuttuvat niin työväen- kuin naiskirjailijatkin. Kokoelmassa ilahduttaa se, että artikkelit vaikuttavat todella kirjoitetun yhteistyössä. Tilaa ei kulu samojen asioiden toistamiseen vaan artikkelit keskustelevat keskenään ja kurottavat toisiaan kohti. Teoksen kiinnostavuutta lisää se, että kaunokirjallisuuden lisäksi läpikulkuihmisten tarinoihin paneudutaan kuvataiteen, aikaisten omakohtaisten kokemusten ja esseen kautta. Myös kirjallisuudentutkijoiden koukkaukset kuvataiteen puolelle ja toisinpäin tuovat kokoelmaan elävyyttä. Erityiskiitoksen ansaitsevat muuten teoksen laadukkaat kuvat.

Jasmine Westerlund

KIRJAILIJASTA JA KIRJALLISUUSINSTITUUTIOSTA 60-LUVUN MELSKEESSÄ

Arminen, Elina: *Keskeltä melua ja ääntä. Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-kulttuuriseen keskusteluun*. Helsinki, SKS, 2009.

Timo K. Mukan teokset ovat vihdoin saaneet aikaan todellisen Mukka-tutkimuksen renessanssin: parin vuoden sisällä on ilmestynyt kaksi laajaa monografiaa, ja kolmaskin on tekeillä. Tuoreimmassa väitöskirjassa Elina Arminen tarkastelee Mukan myöhäistuotannossa rakentuvaa kirjallisuuskäsitystä suhteessa 1960-luvun kirjallisuutta, taidetta ja yhteiskuntaa koskeviin keskusteluihin.

Niin kirjallisuussosiologista ja historioivaa tutkimusotetta kuin rekonstruoivaa lukutapaa yhdistävä työ pureutuu Mukan tuotantoon

erilaisista lähtökohdista kuin Leena Mäkelä-Marttisen tutkimus (2008). Arminen lähestyy Mukan teoksia aikansa kokeilevan proosan tuotteina, joissa henkisen hajoamisen, sosiaalisen vieraantumisen ja ahdistuksen teemat ovat kiinteässä yhteydessä dokumenttiainesta, tajunnanvirtaa ja proosarunoa sekoittavaan kollaasimuotoon. Näissä teoksissa kirjailija ei enää kyennyt konventionaalisiin esittämisen keinoin vastaamaan ajan haasteisiin. Myös teosten tuli pohtia oman rakentumisensa ja esittämisen ehtoja.

Tutkimus kytkee Mukan tuotannon paitsi osaksi ajan taideinstituution intellektuaalista, myös yleisempää sosiaalisten identiteettien murrosta. Keskeisimpinä ovat kysymykset siitä, miten teoksissa yksilön ja maailman välinen suhde ilmenee temaattisella ja rakenteellisella tasolla, mitä ovat uudenaikaiset representoinnin tavat sekä millainen on Mukan teoksista rakentuva kirjallisuuskäsitys. Lähimmässä tarkastelussa ovat vuosina 1964–70 ilmestyneet proosateokset sekä laaja otos lehtiartikkeleita ja arvosteluja, joiden kulttuuri- ja kirjallisuuspoliittisista kannanotoista syntyy kiinnostava vertailukohta kaunokirjalliselle aineistolle.

Näin Arminen suuntaa uusille urille purkaessaan sekä median että aiemman tutkimuksen romantisoimaa Mukka-kuvaa. Nyt Mukasta rakentuu radikaali ja poliittinen toimija, jonka julkilausumat asettuvat dialogiin muiden uusvasemmistolaisten kirjailijoiden, kuten Saarikosken, Salaman, Lahtelan ja Kihlmanin kanssa. Kuva kirjailija-radikaaleista näyttäytyy silti varsin miehisenä, minkä mahdolliseen vinouteen tekijä itsekin viittaa päätelmissään.

Arminen liittää representaatiokriisin käsitteen Karkaman (1997) luonnehdintaa seikkaperäisemmin kirjallisuuden tehtävän ja aseman kriisiksi, jolloin analyysin kohteena on konkreettisesti suomalainen kirjailija 1960-luvun muuttuvassa maailmassa, ei vain abstraktisti jokin realismin ja modernismin muototraditioiden kriisi. Osuvaa on etenkin tapa, jolla Peter Bürgerin avantgardeteoreettista ajatusta epäorgaanisesta taiteesta sovelletaan teosrakenteiden tarkasteluun. Arminen tuo esiin sen ristiriitaisuuden, jolla epäorgaanisiin teoksiin usein sisältyi pyrkimys autenttiseen elämukseen: kun taiteen ja elämän välistä rajaa puretaan, taustalla väljyy salakavalasti kaippu harmoniaan.

1960-lukulaisen ideologia-kritiikin oppi-isiksi tutkimuksessa nostetaan Frankfurtin koulukunnan Erich Fromm ja Herbert Marcuse, joiden ajatusten medioiden manipulaatiosta, tajuntateollisuudesta ja kontrollista voi perustellusti sanoa vaikuttaneen monien kirjailijoiden näkemyksiin. Teorioiden yksityiskohtaiseen ruotimiseen Arminen ei kuitenkaan työssään lähde vaan käyttää niitä ennemminkin empiriaan pohjaavien argumenttien kontekstointiin.

Tutkimus liikkuu laajassa käsitteistössä. Tämä tuo eteen myös rajaamisen ongelman. Kun kaikki käsitteet samoin kuin tutkimustehtävät avataan lukijalle useaan kertaan, venyy johdanto lähes 90-sivuiseksi, ja 3. lukukin käsittelee ajan kirjallista elämää yleisellä kulttuuripoliittisella tasolla. Tekijän olisi ollut myös syytä pohtia, milloin argumentit toistuvat liian samantyyppisinä: selkeyden sijaan niiltä taituu kärki, ja pedantti opinnäytemäisyys muuttuu rasitteeksi.

Arminen kykenee silti ansiokkaasti osoittamaan, millä tavoin kirjailijan roolia reflektivat, avoimen intertekstuaaliset kollaasiromaani-olivat sekä reaktioita taiteilijan aseman muutoksiin että vastalauseita 1950-luvun korkeakirjallisuuden modernismille ja "linnaalaisten" yhteiskuntarealismille. Näin syvenee kuva siitä, miten 1960-luvun kirjailijoiden toiminta eri kulttuurifoorumeilla perustui ajatukselle tasa-arvoisista keskustelunalueista. Tässä mielessä tutkimus tuo kokoavasti uutta suomalaiseen taiteilijaromaanitutkimukseen.

Tutkijana Arminen on omaäänisimmillään teosten lähiluennoissa. Vaikka pasifistinen sotaromaani *Täältä jostakin* (1965) korostaa oman representatiivisyytensä keinoja tuomalla esiin materiaalisuutensa ja horjuttamalla fiktion ja todellisuuden välistä rajaa, on ajatus todellisuudesta erilaisten äänten koosteena myös uskollinen mimeettiselle ajattelulle. Kuten Arminen huomioi, lähtökohtana ei enää ole luonnollisuuden illuusio vaan representaation sopimuksenvaraisuus.

Kiinnostava on Arminen työnsä lopussa esittämä kysymys siitä, miten 60-lukulainen äärirefleksiivinen esitystapa – *esteettinen ja psykologinen refleksiivisyys* – oirehti romaanilajin degeneraatiosta: miten kirjallisuutta leimasi yhtä aikaa avantgarden läpimurto ja pelko sen vesittymisestä ilman että silti horjui usko kirjallisuuden yhteiskunnalliseen merkitykseen. Tätä kautta Arminen pääsee varovaiseen lopputulemaan siitä, että 1980-luvun postmodernistisen proosan "radikaalit" leikittelyt voitaisiin nähdä 60-luvun kirjallisuuden jatkumona, jossa

70-luvun uus/jälki/realismi oli vain eräänlainen välivaihe.

Tutkimuksen ansioksi on ensiksikin luettava, että se esittää Mukan monipuolisena kulttuuripoliittisena kriitikkona, jolle estetiikka ja yhteiskunnallinen vaikuttaminen olivat yhtä. Toisaalta merkittävää on myös, että väitöskirja tarjoaa synteisiin 60-luvun suomalaisesta kirjallisuuskentästä, josta viime aikoihin asti on ollut tarjolla melko irrallisia hahmotuksia.

Mikko Carlson

SUOMALAISEN NATURALISMIN SYNTYSIJOILLA

Riikka Rossi: *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus. Palmenia-sarja 64. 2009.

Riikka Rossin *Särkyvä arki* on teos, joka herättää kysymään, miksei kirjallisuudentutkimus voisi yleisemminkin olla juuri tällaista: miellyttävää ja tolkkunmenevää luettavaa ilman, että korkeasta tieteellisestä tasosta on rahtuakaan tingitty. *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa* on mielestäni malliopos kaikille, jotka kirjoittavat tietokirjoja tai yliopiston oppikirjoja. Tämän lisäksi se esittää kiinnostavan näkemyksen ja oivallisia analyyseja naturalistisesta kirjallisuudestamme 1800-luvulla.

Rossi on askarrellut realismin ja naturalismin kysymyksissä jo pitkään. Myös tämä teos pohjautuu aikaisempaan tutkimukseen, ranskankieliseen väitöskirjaan *Le naturalisme finlandais: Une conception*



entropique du quotidien (2007). Rossin kiehtova pääpointti on osoittaa suomalaisen realistisen ja naturalistisen kirjallisuuden ranskalaiset yhteydet, joita aiempi tutkimus on vähätellyt – kuten naturalismia yleisemminkin. Naturalismia pidettiin pitkään ”sairaana ja vaarallisena Eurooppa-tautina”, jonka pesiytyminen ”nuoreen” ja ”terveeseen” Suomeen oli torjuttava (vrt. Rossi 2009, 11). Kuvaukset rappiosta, sairaudesta, kuolemasta, yhteiskunnallisesta eriarvoisuudesta, rakkauden ja perheonnan särkymisestä sekä pettymyksestä moderniin elämään eivät istuneet myönteisen suomalaisuuden kuvan rakentamiseen.

Toisin kuitenkin kuin 1800-luvun vastaanotossa ajateltiin, naturalismi ei ole vain rappion itsetarkoituksellista saati moraalitonta kuvausta. Sen taustalla on kriittinen motivaatio: tahto skandaalin ja shokin keinoin vahvistella lukijaa ja herättää hänessä tunne yhteisvastausta ja yhteisestä moraalista. Tämä ilmenee myös suomalaisessa naturalismissa, johon Rossi sovittaa eritoten Teuvo Pakkalan, Minna Canthin, Juhani Ahon ja K. A. Tavastjernan teoksia, osoittaen samalla näiden ranskalaiskytkökset. Selviksi käyvät esimerkiksi Pakkalan teosten *Vaaralla* (1891) ja *Elsa* (1894) yhtymäkohdat Émile Zolan *Ansaan* (1877) ja *Nanaan* (1880). Canthin *Salakarista* (1887) paljastuu kiistattomia muistumia Gustave Flaubertin *Rouva Bovarysta* (1857). Ahon teos *Helsinkiin* (1889) taas assosioituu Flaubertin *Sydämen oppivuosiin* (1869).

Teoreettisesti *Särkyvä arki* ammentaa paitsi vertailevasta kirjallisuudentutkimuksesta myös lajin problematiikasta. Tässä mielessä Rossi on Helsingin ”koulun” uskollinen

edustaja. Mutta Rossin ote ei ole vain tekstikeskeinen kapeassa mielessä, vaan tarkastelussa tuodaan esiin arkijärkeenkin käypä ajatus, että realismin diskurssi – jota 1800-luvun naturalismi käyttää omalla tavallaan ja omien teemojensa korostamiseen – kykenee myös kommunikoimaan todellisuudesta. Se välittää lukijalle historiallista tietoa ja herättää lukijassa tunteen maailmasta, joka koskee myös häntä. Tämä Christopher Prendergastin painottama perusolettamus on luettavissa läpi kirjan siitä huolimatta, että usein keskitytään naturalismin lajimäärittelyyn pitkälti David Baguleyn viitoittamalla tiellä.

Särkyvä arki uppoutuu 1800-luvun naturalismiin, mutta se voi se antaa eväitä myös nykykirjallisuuden tarkasteluun. Ainakin se nostattaa kysymyksen, millaista on viime aikojen naturalismi – vai onko sitä? Millaiset lajityypilliset piirteet siinä ovat käytössä? Ja kuinka siihen nykyvastaanotto suhtautuu? Näiden ja muidenkin ajatuskimmokkeidensa vuoksi suosittelen Rossin kirjaa lämpimästi.

Milla Peltonen

KOTIMAISSUUDEN VASTAKOHTA

Nordic Perspectives on Encountering Foreignness. Toim. Anne Folke Henningsen, Leila Koivunen & Taina Syrjämaa. Turku: Turun yliopisto, Yleinen historia, 2010.

Vaikka oppialan nimessä seisoo sana kotimainen, harvoin näkee paneuduttavan sanan merkityksiin ja sävyihin. Kirjallisuudenhistoriasta ei kuitenkaan tarvitse etsiä kissojen ja koirien kanssa esimerkkejä kirjoista



ja kirjailijoista, joiden kotimaisuus on tavalla tai toisella kiistanalaista. Kirjallisuus kaikkine ylijalaisine suuntauksineen ei kaiken kaikkiaan ole ilmiö, jonka voisi sille väkivaltaa tekemättä eristää yksinomaan kansalliseksi kysymykseksi.

Käsitteen rajoja mietittäessä voisi olla hyödyllistä punnita sitä suhteessa siihen, mikä milloinkin ymmärretään ulkomaisuudeksi. Virikkeitä tähän näkökulmaan voi löytää artikkelikokoelmasta *Nordic Perspectives on Encountering Foreignness*. Historiantutkijoiden näkökulmasta kirjoitetuissa artikkeleissa ulkomaisuuden käsite toimii heuristisena apuvälineenä, jolla pohditaan meidän ja muiden välisiä erotteluja. Kirjan toimittajat luonnehtivat johdannossaan ulkomaisuutta toiseuden alaluokaksi, sen yhdeksi ilmentymäksi. Kirjan tarkoitus on heidän mukaansa osoittaa ulkomaisuuden subjektiivisuus ja alttius jatkuville muutoksille sekä purkaa näin kotimaisuuden ja ulkomaisuuden välistä vastakkainasettelua.

Neljässä kirjan seitsemästä artikkelissa tarkastellaan kulttuurien esillepanoa ja ryhmittelyä erilaisissa näyttelyissä (Yleinen näyttely Helsingissä 1876, Wienin maailmannäyttely 1873, Kööpenhaminan antropologis-zoologinen näyttely 1900-luvun alkuvuosina, Venetsian biennaali 1954 ja 1956). Tapaukset osoittavat, että kysymys kulttuurin alkuperästä ja kuulumisesta johonkin tiettyyn paikkaan on jatkuvaa neuvottelua, ja sellaisena niin kotimaisuus kuin ulkomaisuuskin ovat historiallisesti muuttuvia kategorioita.

Kahdessa artikkelissa käsitellään Islannin ja Tanskan suhteissa piirtyviä kotimaisuuden ja ulkomaisuuden rajoja, ja yhdessä käydään läpi

eteläisen Norjan rantakulttuurin syntyä eräänlaisena ulkomaisuuden ilmentymänä.

Laura Boxbergin artikkelissa kerrotaan siitä, millainen taide katsottiin sopivaksi edustamaan Suomea Venetsian biennaalissa. Vuonna 1954 Suomen joukkueeseen valittiin Wäinö Aaltonen ja Tyko Sallinen, kaksi Suomessa arvostettua mutta estetiikaltaan varsin traditionalistista taiteilijaa. He edustivat valitsijoiden mukaan paremmin ja ongelmattomammin suomalaisuutta kuin sen ajan kansainvälisiä taidesuuntauksia seurannut taide.

Valintaa tekemässä ollut Einari J. Vehmas kirjoitti biennaalin järjestäjille hieman anteeksipyyttävään sävyyn, että jos valinta olisi tehty biennaalin järjestäjien odotusten mukaisesti, 92 prosenttia suomalaisista olisi jäänyt vaille edustusta. Tässä mielessä esimerkiksi ruotsinkielisten modernistien ei katsottu välittäneen taiteellaan aitoa suomalaisuutta. Kielivähemmistöön kuuluminen ja taiteen kansainväliset (lue: ei-kansalliset) virtaukset tekivät heistä vieraita omissa maassaan.

Kahden vuoden päästä tilanne oli jo toinen, kun Suomen edustajaksi Venetsian biennaaliin valittiin Helene Schjerfbeck, jonka retrospektiiviset näyttelyt Yhdysvalloissa, Kanadassa ja Ruotsissa olivat olleet arvostelumenestyksiä. Kukaan ei tuntunut enää välittävän siitä, ettei hänestä tai hänen taiteestaan löytynyt kansallisia ominaispiirteitä. Kansainvälinen arvostus oli tehnyt oudokista kansallisen sankarin.

Olli Löytty

MIHIN ARKISTOTUTKIMUSTA TARVITAAN JA MITEN ARKISTOON PÄASEE?

Lukemattomat sivut. Kirjallisuuden arkistot käytössä. Toim. Elsi Hyttinen ja Katri Kivilaakso. SKS. 2010. s. 231

Kirjeet, päiväkirjat, keskeneräiset käsikirjoitukset ja joskus myös pelkät epämääräiset liput ja laput voivat olla arkistomateriaalista kiinnostuneelle kirjallisuudentutkijalle mitä arvokkainta aineistoa. Moni on selkäänsä säästelemättä valmis viettämään pitkiäkin aikoja arkistomappien äärellä. Toisille taas jo pelkkä arkisto-sanan kuuleminen saa aikaan vilunväristyksiä ja inhontunteita. Tällaiset ihmiset eivät keksi yhtään järkevää syytä tutustua kirjailijoiden kirjallisiin jäämistöihin ja niiden tarjoamiin merkkeihin kirjoitusprosessin vaiheista, rahahuolista ja ylipäätään kaikesta sellaisesta, joka ei tunnu liittyvän millään tavalla kirjallisuuteen, kirjallisuudentutkimuksesta puhumattakaan.

Elsi Hyttisen ja Katri Kivilaakson toimittamassa *Lukemattomat sivut. Kirjallisuuden arkistot käytössä* -teoksessa tartutaan rohkeasti arkistomateriaalin ja kirjailijahaastattelujen käyttöä koskeviin ennakkoluuloihin ja osoitetaan ne vanhentuneiksi. Yhdeksän omassa työssään eri tavoin arkistomateriaalia käyttänyttä tutkijaa todistaa, että kirjailijan ja kustantajan välisen kirjeenvaihdon, julkaisemattomien muistelmien tai jopa tuhansien käsikirjoitusliuskojen selaamisessa voi olla järkeä. Mitään ohjelmanjulistusta siitä, miten kirjailijan jälkeensä jääneiden paperien tai viranomaisdokumenttien tietoja pitää käyttää, kirjassa ei kuitenkaan esitetä. Pikemminkin on

kyse teoksesta, jossa arkistotutkimusta lähestytään hyvin analyttisesti ja käytännönläheisesti. Lukija saa muun muassa tietää, mitä arkistoaineistosta kiinnostuneen pitää tehdä saadakseen nähtäväksi haluamansa asiakirjat. Kaikki materiaali ei suinkaan ole kaikkien kiinnostuneiden vapaassa käytössä. Joskus perikunnalta on anottava lupaa, joskus aineisto on suljettu – pitkäksi aikaa.

Käytännöllisestä ja lukijaystävällisestä otteesta huolimatta teoksessa luodaan silti taitavasti laajoja ajallisia kaaria, jotka valottavat kirjallisuudentutkimuksen eri paradigmojen ja teorioiden suhdetta arkistoaineiston käyttöön. Esimerkiksi nykyinen kiinnostus kontekstuaalista kirjallisuudentutkimusta kohtaan on vienyt monen tutkijan uusien aineistojen äärelle. Kirjeitä, päiväkirjoja tai muita kirjailijan puheenvuoroja on alettu tarkastella osana monenlaisten tekstien kenttää, yhtenä osana merkityksenannon prosesseja. Myös feministisen kirjallisuudentutkimuksen ja queer-tutkimuksen piirissä on hyödynnetty ja hyödynnetään edelleen arkistoja. Kirjallisuusinstituution näkyvä, julkinen puoli ei ole aina tarjonnut paikkaa kaikille naisille, homoseksuaalisten suhteiden tunnistamisesta ja tunnustamisesta puhumattakaan, joten arkistojen tarjoama yksityinen aineisto voi tarjota sellaista tietoa, joka ei ole kuulunut ”virallisessa” kirjallisuuspuheessa.

Lukemattomat sivut. Kirjallisuuden arkistot käytössä -teos osoittaa vääräksi pelon siitä, että arkistoaineiston käyttö johtaisi automaattisesti sellaiseen tutkimukseen, jossa yksittäisestä yksityisestä dokumentista tulee teoksen tulkinnan avain ja absoluuttisen tiedon ankkuri. *Lukemattomat sivut*

on hyvin kirjoitettu ja huolellisesti toimitettu teos. Huomio on koko ajan itse arkistoissa ja arkistotyöskentelyn menetelmissä. Se kannustaa lukijaa hakeutumaan itse arkistoon, uuden tiedon ja uusien kiinnostavien kysymysten äärelle.

Heidi Grönstrand

KIRJAILIJA JOENPELTO, HIENO NAINEN

Mahlamäki, Tiina: *Kuinka elää ihmisiksi? Eeva Joenpellon kirjailijamuotokuva*. Helsinki: SKS. 2009.

”Keskitien” kertoja, vahvojen naisten kuvaaja, Finlandia-palkittu eepikko. Nämä epiteetit osataan yleensä ongelmitta liittää Eeva Joenpeltoon (1921–2004), mutta Tiina Mahlamäen teos *Kuinka elää ihmisiksi?* osoittaa Joenpellon olleen kirjailijana myös paljon muuta. Ennen vakiintumistaan kansalliskirjailijaksi ja keskiluokkaisten sukujen kuvaajaksi Joenpelto koetteli muun muassa dekkarimuotoa, pakinoita, näytelmää ja jopa työläiskuvausta – vieläpä melko onnistuneesti.

Mutta kuinka hyvin onnistuu Mahlamäki luodessaan Joenpellon ”kirjailijamuotokuvaa”, kuten teoksen alaotsikko lupaa? Lukija, joka ei kaipaa erityisen tieteellistä otetta, on varmasti tyytyväinen: teksti etenee alusta lähtien sujuvasti ja lähteisiin viitataan lähinnä referoiden, ei niinkään reflektoiden. Lukija säästyy jopa johdannolta, joka on korvattu lyhyillä luvuilla ”Lukijalle” ja ”Prologi”. Teoksen lähtökohdista niissä kerrotaan vain sen verran, että lukija tajuaa kädessään olevan melko perinteisen elämäkerran ja kirjoittajana kulttuurintutkijan. Tämän

jälkeen siirrytään suoraan itse asiaan: Joenpellon elämään ja tuotantoon, Sammatin kasvuympäristöstä Lohjalle ja Helsinkiin, nuoruusvuosista avio- ja perhe-elämään, henkilökohtaisiin menetyksiin ja menestyksiin, työteläisiin kirjoitusvuosiin aina vanhuuteen ja kuolemaan saakka.

Kriittisempää ja (kirjallisuus) tieteellisesti orientoitunutta lukijaa lähtökohtien läpijuoksu ja käytetyn termistön hämäräperäisyys kuitenkin voivat häiritä. Ensimmäinen itseäni kiusaava seikka oli se, että kirjailijamuotokuvan käsitettä ei avata lainkaan vaan sitä käytetään – siltä ainakin vaikuttaa – synonyyminä elämäkerralle. Tämä herättää kysymyksen koko käsitteen tarpeellisuudesta. Toinen iso rasite on se, ettei myöskään elämäkerran käsitettä punnita eikä elämäkerran tekemisessä nähdä mitään problemaattista. Erityisen hämmentävää tämä on aikana, jolloin elämäkertatutkimuksen yleiskehityksenä on tullut panostaa itsereflektioon ja -kriittikkiin muun muassa siksi, että pesäero jo vanhentuneeksi todettuun positivistiseen biografisiin kävisi selväksi. Kun Mahlamäen teoksessa kaikki teoreettis-metodologinen selvittely jää tekemättä, jää lukija vaille kompassia. Saattaa muodostua vanha tuttu harhakäsitys, että elämäkertatutkimus on jotain niin luonnollista, ettei sen lähtökohtia tarvitse erikseen perustella eikä oikeastaan edes esitellä.

Näinhän asia ei todellisuudessa ole, ja siksi pidän Mahlamäen ratkaisua vähintäänkin ongelmallisena. Tiettyä antipatiaa tunnen myös teoksessa paikoitellen ilmenevää ylistystä ja puolustelua kohtaan. Tarvitseeko menestyskirjailijaa, ajat sitten



klassikoksi nostettua tekijää ja/ tai hänen romaanejaan erikseen suitsuttaa? Tai tarvitseeko tutkijan lähteä puolustamaan Joenpeltoa esimerkiksi sanasodassa Jorma Ojajarjua vastaan niin, että samalla piikitellään vastustajaa? Mielestäni ei.

Silti teoksella on ansionsa. Se luo kokonaiskuvan Joenpellon tuotannosta, joka näin esitettynä pääsee oikeuksiinsa nimenomaan monipuolisena tuotantona. Teos luo myös kiinnostavahkon ja yksilön intimitteettiä kunnioittavan kuvan Joenpellosta henkilönä, joka pyrki elämään ”ihmisiiksi” – kunniallisesti, kuten romaanihenkilönsäkin.

Milla Peltonen

KESKUSTELUJA VANHAN NAISEN KANSSA

Seutu, Katja: *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pykkösen teoksessa Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa*. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2009.

Katja Seudun väitöskirja *Olla elävän sanat* on ensimmäinen tutkimus Maila Pykkösen (1931-1986) runoudesta. Seutu tarkastelee teoksessaan roolirunon merkitystä Pykkösen teoksessa *Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa*.

Pykkösen teos *Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa* sai ilmestyessään vuonna 1959 kiinnostuneen vastaanoton, mutta sittemmin teos on päässyt unohtumaan. Seutu kuitenkin nimeää Pykkösen yhdeksi tärkeimmistä roolirunon lajin kehittäjistä suomalaisessa runoudessa. Unohtumisesta huolimatta myös nykypäivästä katsottuna *Arvon* aiheet ovat kiinnostavia ja ajankohtaisia:

teoksen vanhan naisen arkielämää käsittelevät puheenomaiset runot tuovat esiin näkökulmia muun muassa vanhusten laitoshoitoon ja yksinäisyyteen.

Seutu keskittyy tutkimuksessaan ensinnäkin siihen, minkälaiseen poeettiseen taustaan roolirunoilmaisu liittyy *Arvossa*. Toiseksi hän tutkii, miten erilaiset roolirunon lajipiirteet toteutuvat *Arvossa* ja mikä merkitys roolirunoksi luennalla ylipäänsä on suhteessa koko teokseen. Näiden lisäksi Seutu tutkii *Arvon* lajitaustoja ja kirjallisuushistoriallista asemaa.

Erytystä huomiota Seutu kiinnittää Pykkösen runojen puheenomaisuuteen. Myös roolirunon hän määrittää puhujakeskeisesti. Seudun mukaan roolirunolle on tyypillistä runon puhujan yksilöityminen ja se, että runo hahmottuu nimenomaan puhetilanteeksi. ”Puhuja ilmaisee roolirunossa kokemuksiaan, tunteitaan ja ajatuksiaan, jotka ovat usein sidoksissa tietyn fiktiivisen tilanteen ajallispaikalliseen tai muuhun kehukseen”, Seutu kirjoittaa. Roolirunon tärkeimmiksi piirteiksi Seutu nimeää juuri puhujan ja puhetilanteen korostumisen sekä hierarkkisen rakenteen.

Pykkösen runojen puhujaa Seutu tarkastelee muun muassa tuomalla esiin, millaisin keinoin runojen vanha nainen yksilöityy puhujana. Yksi huomiota kiinnittävä piirre on esimerkiksi se, että vanhan naisen idiolektin piirteet ovat hämäläismurteille ominaisia, mikä näkyy niin sanastossa kuin syntaksinkin tasolla. *Arvon* runojen puhetilanteita tutkiessaan Seutu kiinnittää huomiota muun muassa siihen, kuinka runoissa on äänessä muitakin henkilöihahmoja - kuten



hoitajat ja perheenjäsenet - vaikka roolirunoille tyypillisesti teoksen kaikki puhetilanteet suodattuvatkin vanhan naisen lävitse. Siitä huolimatta, että kaikki puhe suodattuu vanhan naisen kautta, henkilöiden välisen puheen esittäminen toteutuu *Arvon* puhetilanteissa tyypillisimmin dialogeina, joita vanha nainen referoi ja värittää huumorillaan.

Keskittyessään runojen puhujaan, puhetilanteisiin ja ylipäänsä puheenomaisuuteen Seutu käyttää hyväkseen kirjallisuuden tutkimuksen lisäksi myös kielitiedettä, varsinkin puhutun kielen tutkimuksen käsitteistöä ja näkökulmia. Tähän on Seudun mukaan motivoitunut juuri runojen puheenomaisuuden vuorovaikutuksellisuus ja erityisesti se, miten vanhan naisen puhe suuntautuu kohti lukijaa. Esimerkiksi puhetilanteita tarkastellessaan Seutu käyttää avukseen lausuman käsitettä, jolla tarkoitetaan puheessa esiintyvää kommunikatiivista ja toiminnallista kokonaisuutta.

Kielitieteen työkalujen avulla Seutu perustelee toisinaan yllättävilläkin tavoilla tietyt runojen säkeet esimerkiksi retoriseksi kysymyksiksi tai ylipäänsä osoittaa, miten *Arvossa* luodaan vuorovaikutuksen illuusiota, eli vaikutelmaa siitä, että lukija on runojen puhujan kanssa samassa puhetilanteessa. Kielitieteen tarjoamat käsitteet avaavat kiinnostavia ja yllättäviäkin näkökulmia runojen puheenomaisuuteen.

Arvon runojen puheenomaisuuden lisäksi Seutu kiinnittää erityistä huomiota teoksen lajitaustaan ja kirjallisuushistorialliseen asemaan. Hän osoittaa viktoriaanisen draamallisen monologin tradition ja kirjailijaryhmä

Kiilan runouden *Arvon* tärkeiksi lajitaustoiksi. Myös Kiilan piirissä kirjoitettiin roolirunoja, ja ne olivat usein yhteiskunnallisesti kantaaottavia kirjailijaryhmän kannattamien aatteiden mukaisesti. Tätä vasten Seutu tarkastelee myös *Arvon* kantaaottavuutta ja tuo hedelmällisellä tavalla esiin, miten myös Pylkkösen roolirunot ovat kantaaottavia.

Arvon runot, joissa puhujana toimiva vanha nainen ilmaisee erilaisia elämäntilanteitaan - usein jollakin tavalla kriittisiä, kuten oloa epämukavien hoitajien parissa - voidaan yhtä hyvin tulkita yhteiskunnallisesti kantaaottavina kuin henkilökohtaisestikin. Rooliruno lajina asettaa ikään kuin ennako-oletukseksi subjektiivisen todellisuuden esittämisen, mutta juuri tämä henkilökohtaisuus voikin nousta kantaaottavaksi. Seutu tuokin esiin, että *Arvon* alaotsikko *Vanhaäiti puhuu runonsa* viittaa sekä spesifiin runon puhujaan että keneen tahansa vanhaan naiseen, joka on äiti tai isoäiti.

Eryyisen kiinnostavaa Seudun tutkimuksessa on hänen osoituksensa siitä, kuinka lukija toimii ikään kuin vanhan naisen puhekuppanina. Seudun mukaan Pylkkösen runokokoelma tarjoaa rohkealle lukijalle mahdollisuuden samastua vanhan äidin yksinäisyyteen ja vieraantuneisuuteen. Kaiken kaikkiaan Seudun tutkimus osoittaa kielitieteellisten käsitteiden avulla, millä tavoin Pylkkösen *Arvossa* esitetään puhetta niin äärimmäisen tarkasti, että lukijakin kokee keskustelevansa.

Katja Keto

TRAUMAN TYÖSTÄMINEN MARGUERITE DURASIN ESTETIIKKASSA

Sirkka Knuuttila: *Fictionalising Trauma. The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*. Helsinki: Helsinki University Press, 2009. [Teos on luettavissa osoitteessa <https://oa.doria.fi/bitstream/handle/10024/50284/fictiona.pdf?sequence=1>]

Marguerite Duras (1914–1996) on etabloitunut ranskalaiskirjailija, joka uudisti ranskalaista modernia romaania. Sirkka Knuuttilan väitöskirja käsittelee Durasin tunnettua Intia-sykliä, erityisesti romaaneja *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1966) ja *L'amour* (1971) sekä elokuvaa *India Song* ja sen käsikirjoitusta (1974/1976).

Duras on monien feministitutkijoiden suosikki. Päivi Kososen väitöskirja *Elämät sanoissa* (2002) – jota ei Knuuttilan teoksen lähteistä kuitenkaan löydy – käsittelee muun muassa Durasin elämäkerrallisuuden epäjatkuvuuksia. Knuuttila keskittyy Durasin tuotannossa ilmenevään traumaan, jonka syklinen prosessointi edustaa kirjailijan estetiikkaa. Toiston avulla tuotantoon muodostuu koherentti rakenne, joka perustuu epäsuoraan ilmaisuun. Durasin trauma juontuu kirjailijan kokemuksiin kolonialistisessa Ranskan Indokiinassa (nyk. Vietnam), fasistisessa sotienvälisessä Euroopassa ja toisessa maailmansodassa.

Toisin kuin postkoloniaalisessa kirjallisuudentutkimuksessa tähän asti, kolonialismia ei yleensä ole käsitelty trauman näkökulmasta, kuten Knuuttila perustelee lähtökohtiaan. Väitöskirja nojaa kognitiiviseen tutkimukseen, jonka mukaisesti kerronta edustaa

ongelmanratkaisumallia. Perustana näyttäisi olevan psykoanalyttinen tutkimus, jonka ohella Knuuttila käyttää trauman ja kriittisen traumatyön teoriaa, erityisesti Dominick LaCapraa.

Syklinen toisto Durasin estetiikassa prosessoi traumaa. Kun metonymiat toistuvat, ne vähitellen metaforisoituvat esiintyessään eri tekstiyhteyksissä (elokuva ja sen käsikirjoitus mukaan lukien). Näin aiemmin sanomaton alkaa toimia sanallisen symboliesityksen tavoin, edelleen silti aukkoisena ja hiljaisuuksia sisältävänä. Durasin erityiseksi tunnuskuvioksi Knuuttila nimeää todistajuuden ongelman, hullun naisen ja tuhoisan intohimon. Näillä figureilla on kuitenkin jatkuvasti myös historialliset, arkeen ja fyysiseen olemiseen viittaavat kytköksensä. Ne säilyttävät aistimellisuuden ja emotionaalisuuden affektiluonteensa vuoksi, joka myös tarttuu lukijaan. Arkipäivän asioista kirjoittaminen ja toisto, joka metaforisoituu, tarjoaa mahdollisuuksia ilmaista traumaattisia tunteita ja kokemuksia. Juuri arkipäivän ääneen lausumattomat käytännöt konkretisoivat epätasa-arvon ja väkivallan turmelevan vaikutuksen.

Kuvallisuuden ja aukkoisuuden ohella Durasin tuotannossa esiintyy runsaasti metatekstuaalisuutta. Se on etäännyttävä tekijä, joka estää uudelleentraumatisoitumista, trauman siirtymistä. Lukijan kannalta se tarkoittaa, kuten Knuuttila tiivistää, mahdollisuutta tulla tietoiseksi ja työstää suhdettaan posttraumaattiseen kulttuuriin. Lukijasta tulee todistaja, osa historian julmuuksia, kun niiden jokapäiväinen psykopatologia paljastuu. Näin traumafiktio lopulta voi eheyttää, ainakin ajattelun tasolla.

Todistava lukija on relevantti näkökulma silloin, kun ajatellaan, että lukijan tunteet muotoutuvat eettisesti oikeudenmukaisiksi, myönteisiksi ja ymmärtäviksi. Kaunokirjallisen teoksen lukijan tunteet ovat kuitenkin myös ennakoimattomia, eivätkä lukijan tunteet välttämättä aina ole empaattisia ja tietyn intention mukaisesti hyvää tarkoittavia. Lukijan osallisuus saattaa jäädäkin ajattelun asiaksi. Tähän on affektitutkimus kiinnittänyt huomiota, ja tekstin ja lukijan, varsinkin tutkivan lukijan, suhde on monimutkaisempi. Lukija ei usein tiedosta, että tunteet ja tieto sekoittuvat toisiinsa, ja miten se tapahtuu, mihin Knuutila nähdäkseen viittaakin teoksensa päätteeksi. Lopulta, semminkin koska Knuutila fokusoii Durasin kirjoitusmenetelmiin, todistava lukija on ennemminkin analyytikko, jonka kohteena on Durasin trauma.

Erityisen oivallista Knuutilan teoksessa on se, että kielen ruumiillisuus otetaan vakavasti. Ruumis muistaa, ja vaikei suoria sanoja olekaan, kieli voi ilmaista ruumiiseen latautuneita tunteita, jotka usein juuri kytkeytyvät arkisiin, rutiininomaisilta tuntuviin toistoihin ja mitättömiltä vaikuttaviin yksityiskohtiin. Teos sisältää myös tyylikkäästi ja pedagogisesti muotoiltua metatekstiä. Lukujen ja myös alalukujen alussa kerrotaan ystävällisesti, mitä niissä käsitellään, ja lukujen lopuksi kootaan yhteen luvun anti.

Traumafiktion käsitettä voisi hyvin soveltaa suomalaiseenkin aineistoon. Sodat kummittelevat jatkuvasti kaunokirjallisuudessa, paitsi ääneen lausuttuna, traumatisoivien vaikutusten ansiosta myös (suoraan) sanomattomana.

Siru Kainulainen

HUVIKSI JA HYÖDYKSI

Päivi Kosonen, Päivi Mäkirinta & Eila Rantonen (toim.): *Imperiumin perilliset. Esseitä brittiläisestä nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain, 2009.

Avaimen Café Voltaire -sarja on edennyt Ranskan nykykirjallisuutta esittelevästä aloituksesta toiseen osaan, jossa tarkastellaan tällä kertaa brittiläistä nykykirjallisuutta. Kirjaan on kirjoittanut joukko brittiläisen kirjallisuuden ystäviä ja tutkijoita ja sen aloittaa laajahko johdatus brittiläiseen kirjallisuuden historiaan. Toimittajat selittävät kirjalle annetun nimen *Imperiumin perilliset* viittaavan siihen, että yhä edelleen brittiläiset kirjailijasukupolvet kirjoittavat suhteessa toisen maailmansodan perintöön, jolloin maailmanpoliittiset muutokset johtivat Britannian valta-aseman murentumiseen. Kirjassa käsitellään tätä identiteettikriisiä sekä kysymystä uudenlaisesta brittiläisestä monikulttuurisuudesta monin eri näkökulmin ja painotuksin.

Kirjassa esitellään monen eri sukupolven kirjailijoita, nuorimpana 1975 syntynyt Zadie Smith sekä vanhempia tekijöitä, kuten nobelisti Doris Lessing. On ilahduttavaa, että myös jo lähes parikymmentä vuotta sitten kuollut länsimaisen tarina- ja myyttiperinteen uudistaja Angela Carter ja hänen omintakeinen tuotantonsa on haluttu nostaa esiin. Teko on perusteltu, sillä Carterin vaikutus nykyiseen moniarvoiseen brittikirjallisuuteen on ollut ilmeinen: hänet mainitaan myös Jeanette Wintersonia, Sarah Watersia ja Alan Moorea käsittelevissä esseissä.

Suurimman huomion saavat 1980-luvulla aloittaneet kirjailijat,

joiden vaikutus monikulttuurisen brittikirjallisuuden kehittymiseen on ollut suuri. Merkittävä vuosi oli 1981, jolloin Salman Rushdie avasi oven uudentilaiselle brittiläiselle kirjallisuudelle romaanillaan *Keskiyön lapset* ja edesauttoi siten monikulttuurisen kirjallisuustradition syntymistä. Uuden aikakauden kirjailijajoukkoon kuuluivat Rushdien ohella Ian McEwan, Hanif Kureishi ja Martin Amis.

Käsitellessään Monica Alin romaanin *Brick Lane* (2003) vastaanottoa Pirjo Ahokas kirjoittaa: "Etnisiin vähemmistöihin kuuluvien kirjailijoiden ongelmana on ollut kautta aikojen, että heidän kuvaamansa etninen ryhmä pitää heitä ikään kuin puolestapuhujinaan ja käyttää omaa todellisuuttaan fiktion mittatikkuna." (s.168) Tämä edustavuuden ongelma tulee esiin monenkin esitellyn kirjailijan kohdalla. Hanif Kureishia on pidetty "maahanmuuttajien äänitorvena", mutta Anu Silfverbergin omakohtainen ja pohdiskeleva essee monipuolistaa hänen kirjailijakuvaansa tuomalla esiin moniulotteisen ja ristiriitaisenkin sukupuolen, seksuaalisuuden ja alakulttuurien kuvaajan.

Toinen omakohtaisia sävyjä saava essee on Raija Kolin kirjoitus, jossa hän pohdiskelee omaa suhdettaan painettuun sanaan ja samalla esittelee Suomessakin suuren suosion saavuttaneita Alexander McCall Smithin Mma Ramotswe -sarjan dekkareita. Esseistä kiinnostavimpiin kuuluu Virpi Alasen tulkinta Irvine Welshin romaanista *Trainspotting* (1993), jota Alanen pohtii yksilön vapauden ehtoja yhteiskuntakriittisesti käsittelevänä romaanina, modernin projektin kriisiytymisen äärimmäisenä kuvauksena.

Teksti etenee jouhevasti kirjoittajasta toiseen ja toimitustyö on tehty huolellisesti valintoja ja ratkaisuja perustellen. Lukija saa helposti yleiskuvan kirjailijan tuotannosta ja sen keskeisistä teemoista, sekä laajemmin brittiläisen kirjallisuuden nykyisyydestä ja myös siitä, miten tähän on tultu. Reilusta kolmestasadasta sivusta huolimatta kokonaisuudesta ei muodostu raskasta, kun esseet on maltettu pitää sopivan pituisina ja ulkoasu tarpeeksi ilmapana. Esseitä brittiläisestä nykykirjallisuudesta voi juuri monikäyttöisyytensä vuoksi suositella kaikille yleissivistävänä lukemisenä tai virikkeenä uusiin lukuelämyksiin. Esseiden omakohtaisuutta ja pohdiskelevaa sävyä voisi korostaa vielä enemmän: lukijan innostus esiteltäviä kirjoja kohtaan syntyy varmimmin kun hän lukee, mitä kirjat ovat saaneet aikaan toisissa lukijoissa.

Riitta Jytilä

PASTISSIN PARADOKSI

Sanna Nyqvist: *Double-Edged Imitation. Theories and Practices of Pastiche in Literature*. University of Helsinki, 2010.

Sanna Nyqvist tarkastelee väitöskirjassaan pastissia imitatiivisena käytäntönä, joka avaa mahdollisuuksia tutkia tyyliin, tekijyyteen, tekstien välisiin samuuksiin ja eroihin sekä kirjallisiin arvostuksiin liittyviä ongelmia. Nyqvistin mukaan pastissia luonnehtii perusuontoinen monitulkintaisuus: se voi olla edeltäjänsä kohtaan kunnianosoitus, kritiikkiä tai molempia. Eri aikoina se on nähty milloin luovana kritiikkinä, milloin halpana kopiointina tai teknisenä harjoituksena. Pastissia luonnehtii paradoksisuus, sillä samaan

aikaan se antaa äänen lähdetekstille ja vaientaa sen, vahvistaa sen auktoriteetin, mutta myös kumoo sen anastamalla sen paikan. Inspiraatiota tutkimukseensa Nyqvist on saanut käsitehistoriasta.

Tutkimus rakentuu kolmen kokonaisuuden varaan. Ensimmäisessä osassa Nyqvist lukee pastissin historiaa 1700-luvulta 2000-luvulle asti vertaillen ja reflektoiden. Keskeinen väite on, että kirjallisuustieteessä pastissi on moderni ilmiö, jonka ilmaantuminen on yhteydessä modernin tekijyyden nousuun 1700-luvulta eteenpäin. Tuolloin länsimaista estetiikkaa alkoi hallita ajatus kirjailijan originaalisuudesta ja yksilöllisen ilmaisun autenttisuudesta. Samalla pastissin käsitteen synty liittyy kiinteästi modernin kapitalistisen yhteiskunnan vaalimaan yksilöllisyyden ihanteeseen. Erottamalla tyylin kirjoitusajankohtansa kontekstista pastissin voi nähdä kyseenalaistavan autoritaarisen, tyyllilliseen yhtenäisyyteen ja originaalisuuteen perustuvan tekijäkäsityksen. Samaan aikaan pastissi toimii esimerkkinä siitä, kuinka nykyinen kirjallisuusjärjestelmä määritellesään yksilöllisten kirjoittajien tyylejä nojaa vahvasti ajatukseen omaleimaisesta tekijyydestä. Pastissin yksi tärkeä funktio onkin Nyqvistin mukaan tekijyyden rajojen ja tekijänoikeuksien tutkiminen.

1900-luvulla kiinnostus pastissia kohtaan lisääntyi, ja siitä on tullut yksi kulttuuriteorian avainkäsitteistä. Pastissi liitetään nykykeskustelussa usein alkuperän, historian ja subjektin kyseenalaistavaan postmodernismiin, erityisesti Fredrik Jamesonin radikaalisti uusina pidettyihin ajatuksiin. Jamesonin mukaan postmodernin kulttuurin oire on kaikkialla läsnä oleva pastissi, joka

merkitsee yksilöllisen tyylin loppua ja imitaatiota kirjoittajan ainoana vaihtoehtona. Postmoderni laajensi pastissin koskemaan koko kulttuuria, ja avasi uusia tapoja ymmärtää kierrätyskulttuuria. Pastissista tulee Nyqvistin mukaan kuitenkin helposti postmoderni ilmiö, jota käsitellään epähistoriallisesti ja jonka pitkä historia siten sivuutetaan. Postmodernissa pastissi näyttää menettävän erityisyytensä.

Tutkimuksen toisessa osassa Nyqvist keskittyy pastissin käsitteen määrittelyihin. Hänen mukaansa erilaiset kulttuuriset kontekstit ovat tuottaneet erilaisia pastissikäsitteitä. Ranskalainen pastissin traditio on perustunut ajatukseen yksittäisen kirjailijan tyyllillisestä jäljittelystä, tyyllipastissista, kun taas angloamerikkalainen tutkimus on ymmärtänyt pastissin laajempänä ja yleisempänä, edellä mainittuna intertekstuaalisuutta lähenevänä yleiskäsitteenä. Näistä kahdesta Nyqvist pitää tyyllipastissia hedelmällisempänä analyttisena lähtökohtana. Nyqvist luo katsauksen myös pastissiin muissa taiteissa kuin kirjallisuudessa ja kiinnittää huomiota taiteidenvälisiin väistämättömiin materiaalsiin ja historiallisiin eroihin, mikä tekee pastissista taiteidenvälisenä yleiskäsitteenä ongelmallisen.

Nyqvist esittelee myös muita lainaamisen ja muuntelun käsitteitä, kuten alluusion, sitaatin, montaaasin ja tyyllittelyn, jotka kaikki kontekstoivat uudelleen lähdetekstin tai tunnistettavan diskurssin. Läheisten käsitteiden esittely tuo esiin yhtäläisyyksiä, mutta myös pastissin erityisyyden, joka on sen jäljittelevässä luonteessa ja poikkeuksellisessa läheisyydessä lähdetekstiin: pastissi



tunnustaa - joko suoraan tai epäsuorasti - lähdetekstinsä. Pastissi jää lukijalta harvoin havaitsematta, usein ero tuodaan esiin jo otsikossa tai lukijaa muutoin informoidaan imitaation mahdollisuudesta. Esimerkiksi alluusio on Nyqvistin mukaan pastissia rajallisempi ilmiö, vaikka se operoikin tekstissä kuten pastissi, muuntelun ja uudelleen kontekstoinnin kautta.

Parodiaa on pidetty pastissin synonyymina, mutta määritelmät ovat usein johtaneet vaikeuksiin. Pastissia on usein pidetty konservatiivisena ja nostalgisena käsitteenä verrattuna kumoukselliseen parodiaan. Nyqvist muistuttaa, että käsitteiden essentiaaliset määritelmät osoittautuvat kuitenkin ongelmallisiksi aktuaalisten kirjallisten teosten analyysissä, sillä erilaisia kirjallisia muotoja voidaan käyttää eri tavoin. Ne voidaan nähdä saman jatkumon eri osina ennemmin kuin toisensa poissulkevinä käytänteinä. Pastissi imitoi yleensä samalla kielellä kirjoitettua tekstiä, kun taas parodia yhdistelee elementtejä eri diskursseista ja ylittää helpommin kieli- ja lajirajoja. Nyqvistin mukaan lähikäsitteitä tutkimalla voidaan havaita, että käsitteet eivät kehity itsenäisesti vaan aina suhteessa toisiin käsitteisiin.

Tutkimuksen kolmas osa, pastissin käytäntö, jää sivumäärällisesti alle kolmasosaan koko työstä. Tutkimuskohteena on itseoikeutetusti Marcel Proust, jonka oma kiinnostus pastissia kohtaan on auttanut legitimoimaan sen myös tutkimuskohteena. Itseäni kiinnosti kuitenkin eniten D.M. Thomasin *Charlotte* (2000), jota Nyqvist tulkitsee pastissina Charlotte Brontën *Kotiopettajattaren romaanista* (1847). Tulkinnat romantiikan pakkomielleestä seksuaalisuuteen ja inestistä epäselvän

alkuperän metaforana ovat oivaltavia ja tuovat esiin hyvin sen, miten moninaisesti pastissin käsite linkittyy ajatukseen alkuperästä. Tässä kohdin Nyqvist korostaa tutkimuskohteen valinnan merkitsevyyttä etenkin siksi, että pastissin kirjoittaminen on aina ollut miehinen, miesten keskinäistä kaanonin rakentava käytäntö.

Pastissin tekijä ylittää samuuden uudistamalla ilmaisua ja omaksumalla toisen tyylin, jolloin länsimaisessa kulttuurissa alkuperäisyyteen liitetyt arvot ja tyylin jäljittelemättömyyden ajatus kyseenalaistuvat. Kuitenkin pastissin käsite perustuu alkuperän ja toiston logiikalle ja kahden tekstin väliselle keskinäiselle suhteelle. Nyqvist on uskollinen tälle logiikalle, sillä toisaalla väijyy pastissin käsitteen kyseenalaiseksi asettava postmoderni eklektisyys ja mahdottomuus identifioida vain yhtä alkuperäistä lähdetekstiä.

Kaiken kaikkiaan Nyqvistin väitöstutkimus on perinpohjainen ja vakuuttava esitys, joka herättää ajatuksia tekstin identiteetistä ja tekstien välisten suhteiden luonteesta. Työn ansio on sen analyttisessä otteessa, joka tuottaa pastissin monivivahteisena ja kompleksisena, monista erilaisista ja eriaikaisista traditioista kumpuavana käsitteenä.

Riitta Jyttilä









