

Sanelma 2007

SISÄLLYS

Mikko Carlson

SANELMA KYSY Y EI-TIETOISTA PAIKANTUMISTA.....137

Hannele Sivonen

MINÄKÖ VIHDEKIRJAILIJA?

Kersti Bergrothin romanssipseudonyymit ja kielletty

viihdekirjallisuus.....143

Jukka Naaranlahti

IDYLLIN IDEOLOGISIA JA EKOLOGISIA ASPEKTEJA JUHANI AHON

TEOKSESSA LOHILASTUJA JA KALAKASKUJA.....163

Salla Järveläinen

MUSTAA JA VALKEAA, SULOISTA JA KIELLETTYÄ

Ruumis, ambivalenssi ja tunteet Anja Kaurasen teoksessa *Tushka*.....177

Katja Keto

SIKAMAMMA JA PIKKU-SELMA

ihmisen ja eläimen suhteen merkityksellistyminen Sirkka Turkan

runoudessa.....195

Sanelma SUOSITTELEE

Lea Rojola: MITÄ ME OIKEIN KUVITTELEMME?

(Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua)....209

Sanelma ARVOSTEELEE

Riitta Jyttilä: ILTALUKEMISTA TOSIHUMANISTILLE

(Unohdettu kieli. Johdatus unien, satujen ja myyttien ymmärtämiseen).....212

Veli-Matti Pynttari: OLETKO KUULLUT HERDERISTÄ?

(Herder, Suomi, Eurooppa).....214

Kati Launis: TAIDE JA ETIIKKA - KUULUVATKO NE YHTEEN?

(Taiteen etiikka).....215

Siru Kainulainen: KIRJALLINEN NYKYELÄMÄ TUTUKSI

(Kirjan matka tekijöiltä lukijoille. Puheenvuoroja kotimaisen kaunokirjallisuuden luomisen ja lukemisen ehdoista 2000-luvulla).....217

Riitta Jyttilä: PLATONISTA GUILLEVICIIN ON LIIAN PITKÄ MATKA

(Tule, rakkaani! Naisen ja miehen välisestä etiikasta kirjallisuuden rakkauskuvauksissa).....218

Minna Aalto: MONISÄIKEISTÄ LUENTAA KROHNIN SISARUKSISTA

(Kirjoittaen maailmassa. Krohin sisaret ja kirjallinen elämä).....220

Milla Peltonen: TODEN TUNNUSTUS

*(Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan)...*222

Niko-Matti Ahti: ENNEN ROUSSEAUTA JA GOETHEA

*(Isokrateesta Augustinukseen. Johdatus antiikin omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen).....*223

Kukku Melkas: KULTTUURIKRITIIKKIÄ - TERAPEUTTISKRIITTINEN ANALYYSI
NYKYMENOSTA

*(Uuden kapitalismin kulttuuri).....*225

Milla Peltonen: KUN SAAPUU SYY

*(Syy).....*227

SANELMA KYSYY EI-TIETOISTA PAIKANTUMISTA

Vuoden 2007 aikana eräät oppiaineessa pitkään vireillä olleet projektit saatiin onnellisesti päätökseen. Näistä mainittakoon esimerkiksi *Täysi kattaus - Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa* antologian ilmestyminen, runoanalyysi - oppikirja *Lentävä hevonen* sekä kansainvälisen IASS -kirjallisuuskonferenssin 2006 isännöinti- ja järjestelyt. Kiivaasti mentiin myös kohti tulevaa.

Etenkin taiteiden tutkimuksen laitoksen nimitys yliopistokoulutuksen laatuysiköksi on työllistänyt viime kuukausina oppiaineemme henkilökuntaa. Kurssien suunnittelutyö on ollut voimallista, ja niinpä keväällä 2008 on luvassa laitoksen yhteisiä kursseja, joita ovat olleet toteuttamassa monet oppiaineen edustajat.

Kuluneena vuotena Koneen säätiön rahoittama ja professori Lea Rojolan johtama, 1800- ja 1900-lukujen vaihteen murroskautta sekä taiteen ja kansallisen suhdetta tutkiva projekti **Kuvitelu kansa** järjesti toukokuussa kaksipäiväisen metodiseminaarin yhdessä kahden rinnakkaisprojektinsa kanssa. Marraskuun alussa projektin tiimoilta pidettiin **Gender and Class** -seminaari. Projekti on poikunut kontakteja Suomen rajojen ulkopuolelle, sillä syksyllä 2007 alkoi yhteistyö Tarton yliopiston 1900-luvun alun tutkijoiden kanssa; lokakuussa Tartossa myös vierailtiin. Syksyn merkkitapauksiin lukeutui myös Taiteiden tutkimuksen laitoksen tukema, **Fredrika Runebergin** syntymän 200 - vuotispäivän kunniaksi pidetty seminaari, jonka järjestelyihin otti osaa

oppiaineen henkilökuntaa. Muutoin oppiaineen sisäinen elämä toi mukanaan muutoksia, sillä lehtori Markku Soikkelin siirtyminen vuoden alussa kriitikon ja vapaan kirjailijan töihin käynnisti ensin työtehtävien tilapäiset uudelleenjärjestelyt, ja myöhemmin keväällä alkoi mittava virantäyttöprosessi.

Yhtä kaikki, tätä vuosikirjan esipuhetta kirjoittaessa ei voi olla muistamatta, miten naapurioppiaineemme keskuudessa sattuneet menetykset ovat vaikuttaneet myös omaan toimintaamme. Olemme työyhteisönä joutuneet kohtaamaan asioita, joihin on vaikeaa, osin mahdotontakin, löytää vastauksia.

* * *

Käsillä olevassa Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja *Sanelmassa 2007* ei muutaman edellisvuoden tapaan ole yhtä kokoavaa teemaa. Linjaus puolustaa paikkaansa, vaikka joku saattaisikin ihmetellä, miten yhtenäinen johtoajatus uupuu nimenomaan kirjallisuuden vuosikirjasta. Onko ylipäänsä toista käsitettä, joka edes olisi yhtä keskeinen juuri kirjallisuudentutkimukselle? Miksi moinen "linjattomuus"?

Parhaassa tapauksessa vuosikirjan artikkelit tuovat mielestäni esiin sitä, kuinka moninaisista näkökulmista ja tutkimuksellisista lähtökohdista sanataidetta voidaan lähestyä. Tutkielmien kirjoittaminen on paitsi väistämätön ja välttämätön osa jokaista tutkintoa, ehkä myös se kaikkein luovin: Sen avulla joutuu kohtaamaan jotain hyvin merkityksellistä akateemisesta työnteosta, mutta samaan aikaan – kenties enemmän – omasta itsestä.

Hyvät ja kiinnostavat seminaarityöt ja pro gradu -tutkielmat eivät useinkaan synny annetuista teemoista eivätkä ne helposti taivu toistensa kopioksi. Ennen kaikkea ne syntyvät omakohtaisesta kiinnostuksesta ja paneutumisesta valittuun tutkimuskohteeseen. Näin ne jättävät jälkeensä kirjoittajiensa persoonalliset äänet, jotka toivottavasti välittyvät myös tämän vuosikirjan lukijoille. Vaikka artikkelin kirjoittaminen on aina kirjoittajan ja toimittajan yhteistyön tulos, saa jokin kirjoittajan omintakeinen särmä jäädä näkyviin – onhan *Sanelma* perinteisesti toiminut eräänlaisena opintyönä niin kirjoittajilleen kuin myös toimittajalleen.

Tarkka lukija saattaa huomata, että tämän vuosikirjan artikkeleilla on kuin onkin monia yhdistäviä kysymyksenasetteluja siitä huolimatta, että niihin etsitään vastauksia hyvin erilaisista teorioista ja tutkimustraditioista. Esimerkiksi tekijyyden kysymykset ovat läsnä suorasti tai epäsuorasti usealla kirjoittajalla. Samoin useassa artikkelissa problematisoituvat sukupuoleen kiinnittyvät merkitykset. Lisäksi parissa artikkelissa nousee esiin ihmisen ja luonnon välinen suhde, vaikka ne lähestyvät aihetta täysin erilaisista näkökulmista. Yhdistävät seikat kertovat osaltaan siitä, että tässä oppimisympäristössä tutkiva katse opitaan kohdistamaan tietyille asioille: olemme tälläkin tavoin paikantuneita, vaikkemme sitä aina tiedostaisikaan. "Ei-tietoinen paikantuminen" (huom. lainausmerkeissä!) ei silti ole synonyymi reflektoitavuudelle vaan pikemminkin se kuvaa sellaista ajattelutyytä, jota tehdään tietynä aikana tietyssä paikassa, kiinnittämättä sitä mihinkään erityisiin teorioihin tai metodeihin. Jotain sellaista, mikä tekee mahdolliseksi juuri *Sanelman*.

* * *

Kokoelman aloittavassa artikkelissa Hannele Sivonen lähestyy pro gradu -työhönsä pohjaavassa artikkelissa Kersti Bergrothin pseudonyymejä nimenomaisesti tekijyyden näkökulmasta. Hän tarkastelee sitä, millaista näkemystä kirjailijantyöstä aikansa "kirjallisen kentän moniottelija" Bergroth julkisissa kannanotoissaan ja yksityisissä kommentaareissaan alituisen tuotti. Samalla artikkeli valaisee merkittävästi ajalleen ominaisia käsityksiä ja ihanteita niin kirjailijuudesta kuin ns. hyvästä korkeasta kirjallisuudesta, joihin (nais)kirjailijan tuli kirjallisessa elämässä tavalla tai toisella tukeutua. Kirjailijakuvan rakentumisessa olennaisia ovat "kynnystekstit" ('paratexts'), jotka keskeisesti ohjaavat teosten vastaanoton muotoutumista. Tämä Gerard Genetteltä peräisin oleva käsite tarjoaa mahdollisuuden tarkastella myös sitä, kuinka lukijan tietoisuus pseudonyymistä ohjaa osaltaan teoksen merkityksen muodostusta ja asemaa kirjallisella kentällä.

Jukka Naaranlahden pro gradustaan työstämässä artikkelissa tarkasteluun nousee Juhani Ahon myöhäiskauden teos *Lohilastuja ja kalakaskuja*, joka reseptiossa on saanut epäpoliittisen ja konservatiivisen teoksen leiman.

Naaranlahden luenta kuitenkin osoittaa, kuinka idyllistä maailmankuvaa tuottava teos sisältää yhteiskunnallisesti kanta-aottavia, ideologisia painotuksia, jotka esittävät merkitseviä kysymyksiä ihmisen ja luonnon "autenttisesta suhteesta" sekä työn ja sen hyödyn suhteesta: nämä elämää jäsentävät ja määrittävät tekijät ovat ajautuneet modernisoituvassa maailmassa kriisiin. Sekä Mihail Bahtinin käsite "idyllin kronotooppi" että Greg Garrardin näkemys pastoraalista yhtenä idyllin muotona avaavat artikkelissa niitä rakenteita ja merkityksiä, joilla Ahon teos luennan mukaan operoi. Naaranlahti tuo esiin, millaisten tekstuaalisten periaatteiden varaan teoksen on nojaututtava osoittaakseen ja ylläpitääkseen oman maailmansa sisäistä koherenssia.

Seminaarityöhönsä pohjaavassa artikkelissa Salla Järveläinen lukee Anja Kaurasen 80-luvun tuotannossa vähemmälle huomiolle jäänyttä *Tushkaa* eräänlaisena naisruumiillisuuden kehitystarinana. Siinä päähenkilön matkasta Kairoon tulee oman minuuden etsintäprosessin katalyysoija. Järveläinen tukeutuu analyysissään Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiseen ajatteluun ja erityisesti sen feministisiin uudelleenluntoihin. "Kerroksellisen menneisyyden" käsitteen kautta avautuu mielekäs näkökulma minuuden avainkokemusten analysointiin. Ruumiin palautumaton ambivalenssi sekä kulttuurisena että yksilöllisenä muodostumana tekee näkyväksi kulttuuristen ihanteiden ja yksilöllisten kokemusten välisen jatkuvan ristivedon. Ruumiillisen tietoisuuden saavuttaminen merkitsee kuitenkin myös patriarkaalisten ihanteiden mahdollisuuksien tiedostamista, kuten Järveläinen esittää. Tätä kautta teos kytkeytyy osaksi 80-luvun suomalaisen naiskirjallisuuden ydinproblematiikkoja.

Katja Kedon seminaariesitelmään perustuvassa artikkelissa tarkastelun alla on Sirkka Turkan runous, ja siinä keskeisenä näyttäytyvä ominaispiirre – ihmisen, eläimen ja luonnon välinen suhde. Artikkelissa pohditaan, miten runojen eläimet merkityksellistyvät eri tulkintavaihtoehtojen edessä: milloin runojen eläinhahmot voidaan tulkita käsitteellisesti kielikuviksi, milloin puolestaan fyysisiin vastineisiinsa viittaaviksi. Kyse on lukuprosessissa esiin nousevista viittaussuhteista, jotka problematisoivat näkyvästi kysymystä siitä, miten kokemuksellisesti tai konventionaalisesti runoa tulee - tai ylipäänsä saa - lukea. Keto tekee näkyväksi, etteivät vaihtoehdot sulje toisiaan pois vaan ne

mahdollistuvat pikemminkin tekstille kohdistettujen, eri konteksteissa kompetenttien huomioiden myötä. Lisäksi Keto esittää, miten purkaessaan ihmisen ja eläimen välisen dualismin, Turkka purkaa runoissaan myös sukupuolten välisiä kahtiajakoja.

Vuoden 2007 *Sanelman* on teknisesti taittanut ja toimittanut Jasmine Westerlund - mahtavat kiitokset työpanoksesta!

Antoisia lukuhetkiä!

Mikko Carlson

Hannele Sivonen

”MINÄKÖ VIIHDEKIRJAILIJA?”

Kersti Bergrothin romanssipseudonyymit ja kielletty viihdekirjallisuus

PSEUDONYYMIN TAKANA

Kersti Bergrothin (1886 -1975) kirjailijanura oli monessakin mittakaavassa poikkeuksellisen pitkä ja monipuolinen. Kuuden vuosikymmenen aikana ilmestyi yli 70 teosta, lukematon määrä lehtiartikkeleita ja lehdissä julkaistuja pakinoita ja tarinoita, sekä näytelmiä, elokuvakäsikirjoituksia ja lukuisia käännöstitä. Tämän lisäksi Bergroth toimitti kahta kulttuurilehteä: *Sinistä kirjaa* vuosina 1927-1930 yhdessä aviomiehensä Alex Matsonin kanssa, sekä vuosina 1934-1937 ilmestynyttä antroposofispainotteista *Päiväkirjaa*. Kersti Bergrothia voisikin luonnehtia eräänlaiseksi kulttuurin ja kirjallisuuden monitoiminnaiseksi, jolle mikään kirjallisuudenlaji ei ollut vieras. (Ks. Ahola & Manninen 1989, 473- 474; Ristilä 2003, 22.).

Tässä artikkelissa tarkastelen kuitenkin Bergrothin kirjailijanuran yhtä mielenkiintoisinta piirrettä eli hänen pseudonyymitekijyyttään. Bergroth julkaisi lähes koko pitkän kirjailijauransa ajan tuotantoa myös lukuisilla salanimillä: käytössä oli tietävästi ainakin yksitoista eri nimeä, joilla Bergroth julkaisi

teoksiaan. Käytettyjen salanimien määrä todennäköisesti tuplaantuisi, jos laskettaisiin mukaan Bergrothin lehdissä julkaistuissa kirjoituksissa käyttämät pseudonyymit. Artikkelissani keskityn vain Bergrothin teoksissaan käyttämiin pseudonyymeihin, sekä erityisesti Bergrothin romanttisessa naistenviihteessä käyttämiin tekijänimiin, joita kutsun *romanssipseudonyymeiksi*. Teen tässä eron Bergrothin muuhun pseudonyymituotantoon, joka käsittää lähinnä pakinoita ja nuortenkirjallisuutta.

Pseudonyymien käyttöä on kirjallisuudentutkimuksessa perinteisesti selitetty tekijänsä halulla salata oma identiteettinsä. Viime vuosina tätä käsitystä on kuitenkin pyritty aktiivisesti purkamaan erityisesti tekijätutkimuksessa. Heidi Grönstrand (2005, 53-54) on varhaisia suomalaisia naiskirjailijoita käsittelevässä tutkimuksessaan todennut perinteisen selitysmallin olevan sitkeästi elävä myytti. Hedelmällisempää on etsiä merkityksiä nimimerkkikäytännön ja lajin statuksen kytkennöistä. Kaisa Kurikka (2004, 154) puolestaan esittää, ettei tekijänimiä voida palauttaa biografiseen tekijään, ja että koko käsitteestä *pseudonyymi* tulisi luopua, koska se viittaa virheellisesti salanimen takaa löydettävään yhteen oikeaan ja aidoksi katsottavaan identiteettiin. Bergrothin tapauksessa pseudonyymeillä näyttäisi kuitenkin olevan yhteytensä sekä lajikonventioihin että eräänlaiseen salaamiseen motiiviinkin. Tätä ei pidä kuitenkaan ymmärtää yksiselitteisesti, vaan pikemminkin voidaan ajatella Bergrothin pseudonyymien liittyvän eräänlaiseen tekijäpeliin, tekijyydellä ja tekijänimillä tapahtuvaan humoristiseen leikkimiseen. Tähän liittyvät keskeisesti kysymykset julkisuudesta ja yksityisyydestä, kirjailijakuvasta ja sen hallinnasta. Näin ollen biografinen tekijä, Kersti Bergroth, on väistämättä tekijyytensä kautta keskeinen osa tätä kysymyksenasettelua, vaikkakin on muistettava, että kyse on yksin ja ainoastaan tutkijan tekemästä tulkinnasta. Tästä syystä käytän tässä käsitettä *pseudonyymi* eli salanimi, joka voidaan määritellä tekijän käyttämäksi kirjailijanimeksi, joka ei ole täysin tai ollenkaan vastaava tekijän laillisen nimen kanssa. (Ks. Genette 1987/1997, 48.) Artikkelissa käsittelemäni Bergrothin romanssipseudonyymit ovat niiden ajallisessa käyttö-/ ilmestymisjärjestyksessään seuraavat: Verna Kangas, Mirjam Heino, Vilma Reino, Arja Anger, L.K Oire ja K.L Oire, Betty Cross ja Eli Ahonen. En

kuitenkaan tässä yhteydessä analysoi teoksia tai Bergrothin tekijänimien poliittikkaa, vaan keskityn Bergrothin pseudonyymitekijyyden taustoihin. Miksi Bergroth kirjoitti pseudonyymeillä, oliko kysymys pelkästään kirjallisesta häpeästä? Lähtökohtaisesti väitän, että Bergrothin kohdalla kysymys oli yhtäältä halusta varjella omaa kirjailijakuvaa, mutta toisaalta kirjailijuudella ja sen tarjoamilla rooleilla leikkimisestä, kuin myös puhtaasti taloudellisista seikoista. Viihdekirjallisuus mielletään useasti jo itsessään negatiivisia mielle yhtymiä tarjoavaksi kattotermiksi ja "huonoksi" kirjallisuudeksi todellisen taidekirjallisuuden rinnalla, eikä viihdekirjailijan status ole ollut niitä kaikkein tavoitelluimpia tittleitä kirjallisuutemme kentällä. Myös Bergroth halusi salata "syrjähyppynsä" viihdekirjallisuuden pariin ja kiisti sinnikkäästi viihdepseudonyyminsä aina uransa loppupuolelle asti (ks. Hirvonen 2000, 97 & Bergroth 1973-1975, 36-37.) Viihdekirjailijan salattu rooli mahdollisti kuitenkin Bergrothille taloudellisen turvan lisäksi mahdollisuuden sellaiseen kirjalliseen leikkittelyyn, joka ei ehkä olisi ollut mahdollista "vakavasti otettavan" tuotannon puolella. Käsitän pseudonyymitekijyyden siis tietynlaisena roolina ja naamioleikkinä, joka mahdollistaa niin kirjallisen vapautumisen totutusta kirjailijaroolista kuin toisaalta myös tekijyyden ja kirjallisuusinstituution hallitsevien konventioiden parodiankin. Mielestäni jo se seikka, että Bergroth oli valmis jopa myöntämään haastatteluja esiintyen väärällä tekijänimellä, puoltaa tätä käsitystä eräänlaisen roolin hyväksymisestä ja esittämisestä (ks. Kangas 1939).

Kirjailijakuva ja tekijänimi ovat artikkelissani toistuvia käsitteitä, jotka voidaan määritellä eri tavoin. Yrjö Sepänmaan (1983, 5-6) mukaan tekijänimen alla julkaistut teokset muodostavat tuotannon, joka on kirjailijakuvan perusta. Salanimiä käyttävällä kirjailijalla on näin ollen yhtä monta kirjailijakuvaa kuin tekijänimeäkin. Tämän lisäksi Sepänmaan (1983, 8-9) mukaan jokaisella teoksella on oma sisäinen tekijänsä, teosta kontrolloiva hahmoperiaate, joka ei ole mitenkään sidoksissa fyysiseen kirjailijaan. Tarja-Liisa Hypén (1999, 11-14) painottaa tuotannon pohjalta määriteltävän kirjailijakuvan lisäksi *yleisen kirjailijamielikuvan* merkitystä, joka ohjaa lukijan vastaanottoa. Tätä kuvaa tuotetaan laajasti niin eri medioissa kuin kirjallisuushistorioissa ja kirjallisuus-kritiikeissäkin. Viittaa lähinnä tämänkaltaiseen yleiseen mediakuvaan puhues-

sani Bergrothin kirjailijakuvasta.

Näkisin pseudonyymien käytön viihdekirjallisuudessa olleen yleistä erityisesti 1920- ja 1930-luvuilla. Näin pseudonyymien käytössä ei ollut kyse pelkäämistään oman nimen ja tekijäkuvan salaamisesta, vaan luonnollisesta toimintatavasta tietyssä kirjallisessa traditiossa. Bergrothille julkinen kirjailijakuva näyttää olleen erityisen tärkeä, kuten myös kirjallisuusinstituution hyväksyntä nimenomaan taidekirjailijana. Niinpä hänen runsaassa kirjallisuutta ja taidetta yleensä käsittelevässä artikkeli- ja pakinatuotannossaan kirjallisuuskäsitykset ja ihanteet ovat hyvin korkeakirjallisia. Tämä kaikki on huomattavassa ristiriidassa siihen, mitä Bergroth sanoo kirjallisuudesta sellaisissa teksteissä, joita ei ollut tarkoitettu julkisiksi, kuten esimerkiksi kirjeissä. Näkisin, että Bergrothin koko tekijyyden kannalta tämä julkisen ja yksityisen¹ ristiriita on keskeinen. Voidaan ajatella, että jos Bergrothin julkisuuteen liittyy vahvasti taiteen merkitys, tällöin viihdekirjallisuus edustaa sitä Bergrothin yksityistä ja salattua puolta.

Koska Bergrothin pseudonyymitekijyyden taustat näyttäisivät olevan kytköksissä aikakautensa kirjallisen instituution vaikutukseen ja sen kautta tuotannon vastaanottoon eli reseptioon, käytän hyödykseni Gerard Genetten käsitettä pseudonyymiefekti. Gerard Genetten (1987/1997, 1-4) mukaan teosten vastaanottoon liittyvät ns. kynnystekstit (paratext), jotka ohjaavat teoksen vastaanoton muotoutumista keskeisellä tavalla. Tällaisina kynnysteksteinä voidaan pitää lähes mitä tahansa lukijan käsitystä muokkaavaa ja lukutapaa ohjaavaa tekstiä. Tällä tarkoitetaan tekstiä laajassa tekstuaalisessa merkityksessä, jolloin kynnystekstinä voi yhtä hyvin toimia esimerkiksi kirjailijan televisiohaastattelu tai teoksen nimi. Tämä osoittaa myös sen, miten kulttuuriin ja aikaan sidottuja kynnystekstit ovat. Nykyajan tyyppillisenä kynnystekstinä voidaan pitää kirjailijan esiintymistä tai lausuntoja mediassa, kun taas esimerkiksi vuosisata sitten kynnystekstien luonne oli varmasti täysin erilainen. Genetten (1987/1997, 3) näkemys kuitenkin on, että kaikilla teksteillä on aina jonkinlainen kynnystekstinsä aikakaudesta riippumatta. Pseudonyymejä voidaan pitää myös yhtenä tällaisena kynnystekstien ilmentymänä ja tähän liittyy myös käsite pseudonyymiefekti. Genette (1987/1997, 48-49) määrittelee

pseudonyymiefektin lukijan tietoisuudeksi pseudonyymistä ja tämän tiedostamisen vaikutuksen reseptioon eli vastaanottoon. Jos ajatellaan tilannetta, jossa lukija ei tunnista pseudonyymejä, vaan lukee teoksen uskoen tekijänimen "aitouteen", teoksen reseptio olisi vahvasti erilainen kuin lukijalla, joka tiedostaa ne pseudonyymeiksi. Käsite "pseudonyymiefekti" siis sisältää oletuksen siitä, että tekijänimi tunnustetaan pseudonyymiksi. Genetten (1987/1997, 49-50) mukaan pseudonyymiefekti saa lukijan usein kokemaan itsensä petetyksi, mutta toisaalta herättää lukijan mielenkiinnon kysyä syitä pseudonyymille. Ilman pseudonyymiefektiä olisi tuskin tätä artikkeliakaan.

IHANTEENA NERO TAIDEKIRJAILIJA

Kersti Bergrothin ensimmäinen romanssipseudonyymi Verna Kangas julkaisi esikoisteoksensa *Rikas tyttö* vuonna 1921. Bergroth oli omalla nimellään debytoinut tasan vuosikymmen aikaisemmin ruotsinkielisellä dagdrivare -romaanillaan *Augusti*. Bergrothin pseudonyymitekijyyden alkuaikoina 1920-luvulla kirjallisuusinstituutiossa oli tapahtunut erinäisiä muutoksia, jotka vaikeuttivat Bergrothin kirjailijan tietä. Mari Kolin (1997, 143-144) mukaan 1920-luvulla suomalaisella kirjallisuuden kentällä vallitsi pelko taiteen ja modernin kirjallisuuden naisistumisesta. Elmer Diktonius ja Olavi Paavolainen olivat erityisen huolissaan naisten mieskirjailijoille tuottamasta uhasta. Tämä uhan kokemus on nähtävissä myös aikakauden kirjallisuuskritiikeissä, joissa arvostelijat suhtautuivat uusiin naiskirjailijoihin uhkaavana parvena. Tyypillinen kirjallisuuskritiikin aloituskin saattoi olla toteamus "jälleen uusi naiskirjailija". (Ks. Malmio 1996, 113). Romanttinen viihdekirjallisuus luokiteltiin naiskirjallisuudeksi, joten se ei mahdollistanut kirjallisten piirien arvostusta. 1920-1940-lukujen suomalaisen kirjallisuusinstituution muina kirjallisina arvoina voidaan pitää niin taidekirjallisuutta, romanttista tekijäkuvaa, kuin siihen liittyvää geniuksen käsitettäkin.

Kirjallisuusinstituution taidekirjallisuuden arvostus heijastuu vahvasti Bergrothin esittämiin kirjallisuus- ja tekijäkäsityksiin. Korkeakirjallisuuden lähde-maa oli Bergrothille ennen kaikkea Saksa. 1700-luvun lopulla Euroopassa

noussut romantiikan ajan näkemys kirjailijanerosta, joka tuottaa omaperäistä itseilmaisua olevaa tekstiä, puhkesi kukkaansa nimenomaan Bergrothille rakkaiden saksalaisten kirjailijanerosten, etupäässä Goethen ansiosta. Tämä käsitys antaa mahdollisuuden ajatella, että teoksen ns. todellinen merkitys on nimenomaan tekijän teokselle antama. Näin huomio kiinnittyy tekstin sijaan enemmänkin siihen, mitä tekijä on tekstillään halunnut sanoa (Kaarto 2001, 164-165.) Tekijä voidaan nähdä kaikkialla teoksissaan, mutta toisaalta tämä kaikkialla läsnä oleva tekijä ei paikannu varsinaisesti minnekään, joten voidaan puhua yhtäältä äärimmäisestä subjektivismista, mutta toisaalta liikutaan kohti impersonalismia (ks. Kurikka, 2006, 23-24). Bergrothille Goethe edusti kirjallisuuden korkeinta ihannetta ja samalla "koko ihmiskunnan suurta ja juhlallista kehityksen huippua" (Bergroth 1942, 154). Tämä Goethen ihailu ja ihmisen kehityksen arvostus liittyi pitkälti Bergrothin 1920-luvulla löytämään elämänskatsomukseen, antroposofiaan ja sen oppi-isän Rudolf Steinerin ajatuksiin². Antroposofiasta tulikin myöhemmin vuosina keskeinen tekijä Bergrothin kirjailijakuvassa, vaikka Bergroth itse halusi sitkeästi kieltää vaikutussuhteet omassa tuotannossaan. Bergrothille hänen teosten "oikea tulkinta" oli äärimmäisen tärkeää ja jopa siinä määrin, että hän vaati Otavalta mahdollisuutta saada teoksiinsa liiteosan, jossa selittäisi, miten teos tulee tulkita (Bergroth 1.10.1949.) Tämä implikoi vahvasti, että Bergroth näki tekijän teokselleen antaman merkityksen olevan ratkaiseva.

Romanttinen tekijäkäsitys on Andrew Bennetin (2005, 56 -58) mukaan määritelty hyvin koherentiksi kuvaksi ilmaisuvoimaltaan itseriittoisen autonomisesta ja alkuperäisestä ja yksilöllisestä tekijästä, jonka olennaisen ilmaisun lähteenä voidaan pitää tämän geniusta. Bennett (2005, 64-69) esittää romanttisen tekijäkäsityksen olevan kuitenkin paradoksaalisempi ja ristiriitaisempi kuin aiemmin on esitetty. Romanttinen tekijäkäsityshän viittaa yhtäaikaisesti niin tekijänsä olennaiseen merkitykseen tuotantonsa originaalisuuden suhteen kuin toisaalta myös tekijän anonymiteettiin. Käsitykseen geniuksesta liittyy ajatus siitä, ettei nerokirjailija kirjoita teostaan, se vain ns. "syntyy". Näin ollen romanttisen tekijäkäsityksen mukaan tekijä on luomishetkellä yhtä aikaa läsnäoleva sekä poissaoleva (ks. Bennett 2005, 70.)

Bergrothin tekijäkäsityksellä ei kuitenkaan välttämättä ole yhteyttä siihen, millaista Bergrothin työskentely oli. Kirjailijana ja toimittajana itsensä 1900-luvun alkupuolella elättäneellä naiskirjailijalla tuskin oli varaa odotella teoksen "itsestään syntymistä". Etenkin kun otetaan huomioon, miten äärimmäisen tuottelias kirjailija Bergroth oli. Kirjallisia ihanteita käsitellessään Bergroth puhui nimenomaan neroista. Bergrothille (1942, 80) nerokirjailija oli persoonallisella tyyllillä sanansa ääriään myöten täyttämään kykenevä:

Mutta vähitellen hän [kirjailija] alkaa tuntea, että vaikka hänen täy-tyy omalla verellään täyttää tyyli, tulee hänen intonsa jostakin muualta, jostakin kontaktista - niinkuin kaikki into maailmassa tulee. Mistä kontaktista? Kontaktista hänen omien syvyyksiensä ja korkeuksiensa kanssa, ihmisen kätkeytyjen hengenosien kanssa. Tai jos tahtoo sanoa: hänen muusansa tai geniuksensa kanssa. [...] Jokaisella ihmisellä on genius, joka voi tehdä hänen elämänsä. Taiteilija on vain suuremmissa yhteydessä geniukseensa, hänen innoituksensa näkyy suuremmin. (Bergroth, 1942, 81-82.)

Bergroth puhuu ylevän romanttisesti kirjailijan "omalla verellä" täytetystä tyylistä sekä ihmisen ja ennen kaikkea taiteilijan sisäisestä hengenvoimasta, geniuksesta. Kirjailijaneron klassiseen kuvaan voidaan liittää käsitys kärsimyksestä, rankan elämän tuottamista suruista, jotka kristallisoituvat taiteellisiksi helmiksi kaunokirjalliseen muotoon purettuna. Osana tätä kärsijän kuvaa on myös kirjailijaneron eristyneisyys ja ulkopuolisuus aikakauden kulttuurisessa eliitissä, sekä omana aikanaan väärinymmärretyksi tuleminen. Tuleva aika on vasta tunnistava romanttisen kirjailijaneron suuruuden. (Ks. Bennett 2005, 60; Kurikka 2006, 25.) Nämä romanttisen tekijäkuvan kärsivän erakon piirteet näkyvät hyvin Bergrothin kirjailijan työtä kuvaavissa esseissä ja lausunnoissa:

Taiteilijan täytyy olla erakko, olkoon kuinka seuraa rakastava tahansa. Ni eihän hän voi mitään luoda, jos ei ole pitkää tiheää yksinäisyyttä joka taholla, jokaisen lauseen ympärillä. Pitää olla paljon yksinäisyyttä, ni, että se on hyvin ankaraa erakkoelämää jos todella on taiteilija. [...] Siinä hän seurustelee geniuksensa tai muusansa kanssa, eikä suinkaan ole yksin, vaan hauska seurassa. (Bergroth 1971-1972, 54.)

Huomiota herättää Bergrothin painotus "jos todella on taiteilija", mikä viittaa

käsitykseen siitä, että ainoastaan tällainen yhdenlainen taiteilijuus on mahdollista ja todellista. Ilman yksinäistä erakkoelämää syntynyt taide ei ole taidetta. Toisaalta Bergrothin lausunnossa on luettavissa myös ironiaa. Geniuksensa kanssa seurusteleva kirjailija voidaan nähdä itseironisena kommenttina omassa seurassaan viihtyvistä itseriittoisesta kirjailijasta. Andrew Bennettin (1999, 66 -71) mukaan nimenomaan naiskirjailijat kyseenalaistivat ja jopa parodioivat jo romantiikan aikana romanttisen tekijäkäsityksen ajatusta Jumalan kaltaisesta, itsestään ja maineestaan viehättyneestä nerokirjailijasta. Kuitenkin myös maineen kaltaiset, julkisen tekijyyden mukanaan tuomat seikat olivat yhtä tärkeitä myös naisille, mikä korostaa parodian itseironisuuden luonnetta.

Jos oletusarvoksi ajatellaan romanttisen tekijäkuvan kaltainen ihanne, ei ole ihme, että Bergrothin kirjalliseen tuotteliaisuuteen tartuttiin lehdistössä. Esimerkiksi *Hyvinkään Sanomien* pakinoitsijanimimerkki Paanus (15.6.1948) ihmetteli Bergrothin nimimerkkien monilukuisuutta ja päätyi käsitykseen, ettei vakavasti otettava kirjailija voi "vetää romaaneja kuin hihasta". Tuottelias kirjailija ei enää näin ollen ole vakavasti otettava "todellinen taiteilijanero", mikä jo käsitteenä sisältää ajatuksen taiteen luomisen vaikeudesta ja hitaudesta. Bergrothille kirjoittaminen näyttäisi kuitenkin toimineen eräänlaisena elämäntapana, ja hän kirjoittikin jatkuvasti jotakin, oli se sitten kau-
nokirjallisuutta, asiatekstiä tai kirjeenvaihtoa. Romanttista kirjailijaneroa ja viihdekirjallisuutta on vaikea mahduttaa samaan, ainakaan julkiseen kuvaan, joten ehkäpä siksi on ymmärrettävää, että Bergroth ratkaisi ns. taidekirjallisuuden ja viihdekirjallisuuden synnyttämän ristiriidan turvautumalla pseudonyymien käyttöön. Ratkaisun ei kuitenkaan tarvinnut johtua pelkästään Bergrothin omasta halusta tai häpeästä. Pikemminkin näkisin, että kyse oli enemmän aikakauden kirjallisuuspiirien korkeakirjallisista ihanteista ja siihen liittyvästä tietynlaisen kirjailijakuvan ja julkisen tunnustuksen hakemisesta.

JULKISEN JA YKSITYISEN RISTIRIITA

Kersti Bergrothin ja hänen kustannustoimittajansa Sirkka Rapolan kirjeenvaihdosta saa kuvan tekijästä, joka vaalii tarkasti julkista kirjailijakuvaansa.

Viihdekirjallisuus ei nauttinut täysin kulttuuripiirien suosiota ja hyväksyntää 1920-1940-luvuilla. Bergrothin halutessa kuulua kulttuuririntaman intellektuaaliseen eliittiin, hänen ei sopinut vahingoittaa tarkoin vaalimaansa taidekirjailijan statusta. Bergrothin kirjailijakuvaa taidekirjailijana voidaan kuitenkin pitää enemmänkin eräänlaisena mediakuvana ja yleisenä kirjailijamielikuvana, kuin merkinä Bergrothin nauttimasta arvostuksesta. Lehdistössä Bergrothia tituleerattiin yleisesti "taidekirjailijaksi" ja tähän titteliin viitattiin myös pseudonyymien takana piileskelevää kirjailijaa arvuuteltaessa. Bergroth ei kuitenkaan koskaan saavuttanut omalla nimellään julkaistun tuotantonsa osalta kriitikoiden tai ns. kirjallisten piirien yksimielistä hyväksyntää.

Bergrothin pääteokseksi usein mainittu karjalaisnäytelmä *Anu ja Mikko* (1932) on hänen tuotantonsa kiitellyimpiä teoksia. Teoksen kriitikko-vastaaanotossa se nimettiin ennen kaikkea kansankuvaukseksi, joka toi karjalaisuuden ja Karjalan rikkaan murrekielen kirjallisuutemme. (Ks. Nummi 24.1.1986; Vanttinen 1985, 40.) Bergroth koki kuitenkin, että kriitikot olivat täysin ymmärtäneet väärin hänen teoksensa, ja piti kansankuvauksen määrittelmää äärimmäisen loukkaavana. Bergrothin mielestä teos oli ennen kaikkea modernin ihmisen kehitystarina, sekä kuvaus taiteilijan sisäisen kutsumuksen löytymisestä. (Ks. Ahola & Manninen 1989, 478; Bergroth 16.12.1932.) Bergrothilla oli toki oma uskollinen kannattajakuntansa, niin kirjallisuus- kuin kriittikopiireissäänkin. Erityisesti antroposofisen elämäntutkimuksen yhdistämät ystävät ja toimittajakollegat, kuten Kyllikki Villa ja Astrid Reponen jakoivat väsymättä puolustaa ja positiivisessa mielessä analysoida Bergrothin teoksia. (Ks. Villa 1956, 39-45.) Pääosin Bergrothin teosten vastaanotto oli kuitenkin kriittisen rakentavaa tai jopa murskaavaa. Erityisen raskaana Bergroth koki 1950-luvulla joutumisensa nuoren, modernistisia kirjallisuusihanteita kunnioittaneen kriittikkosukupolven hampaisiin. Osin saamansa murskakritiikin vuoksi Bergroth muutti pysyvästi pois Suomesta (Bergroth 1971-1972, 14).

Taidekirjailijan status oli Bergrothille kirjallisuusinstituution ihanteiden mukainen omakuva, jota kriitikot eivät täysin allekirjoittaneet. Ristiriitainen kritiikki todennäköisesti vahvisti Bergrothin halua saada tunnustusta ja tämä mahdollistui vain taidekirjallisuuden keinoin. Bergroth ei koskaan julkisissa

yhteyksissä tunnustanut romanssipseudonyymejään, vaan päinvastoin kielsi itsepintaisesti romanssipseudonyyminsä, jopa siinä määrin, että väitti niitä sisarensa Inkeri Relanderin kirjoittamiksi (Hirvonen 2000, 97). Kuitenkaan Bergrothin yleinen suhde viihdekirjallisuuteen ei näytä olleen yksioikoisen tuomitseva. Tosin Bergrothille kirjallisuuden yksi tärkeimmistä tehtävistä on antroposofista elämänfilosofiaa noudatellen ohjata ihmistä "elämänsä löytöretkellä" jatkuvaan kehitykseen. Bergroth puhuu muistelmissaan "oikealla tavalla lukemisesta", jonka hän oppi vasta löytöretkensä edetessä. Bergroth kertoo lukuhistoriastaan vuonna 1942:

Mitä olen elämässäni lukenut?

En voi katsella mitään elämäni aikaa tai puolta häpeämättä. Joka asiassa olen ollut uskomattoman tyhmä. Lukemisenikin oli kauan ja on usein vieläkin hyvin tyhmää. Ensiksikin se on ollut aivan sattuman varassa. Minulla ei ollut minkäänlaista käsitystä, että pitäisi valita mitä lukee. [...] Meidän aikamme ihmisen käsiin tulee enimmäkseen aivan tavallisia romaaneja. Minä ainakin pilasin vuosikausia makuani ja maailmankäsitystäni kaikkein tyhimmällä siirappiteksillä. (Bergroth 1942, 141-142.)

Voidaan tulkita, että Bergroth viittaa hyvin voimakkaasti arvottavalla ilmaisullaan "kaikkein tyhimmällä siirappiteksillä" nimenomaan romanttiseen viihdekirjallisuuteen, jolla on nuorempana pilannut makuaan. Tämä herättää vaikutelman hyvinkin ylimielisestä suhtautumisesta viihdekirjallisuuteen, jonka lukeminen ei millään tavoin voi edistää ihmisen henkistä kehitystä. Kuitenkin ehkä iän tuoman armollisuuden sekä viihdekirjallisuuden muuttuneen aseman myötä Bergroth suhtautuu myönteisemmin viihdekirjallisuuteen vuonna 1973 julkaistuissa muistelmissaan ja nostaa myös viihteen saralta kiitoksensa ansaitsemia kirjallisia rakkauksia, joista erityisesti salapoliisiromaanit olivat Bergrothin mieleen:

Kirjoista puhuessani tahtoisin tässä vielä kiittää monia kevyemmän luokan kirjailijoita, jotka veljellisesti ovat ojentaneet minulle iloa ja lepoa, kun suuren suuret nerot ovat rasittaneet minua liiaksi. Suuriin suruihin vaaditaan suurta kirjallisuutta, mutta pienet ikävyydet ja ikävystymiset poistuvat sielustamme. P.G. Wodehousen tai Agatha Christien käskystä. (Bergroth 1973, 144.)

Ja sitten ovat kaikki salapoliisiromaanien kirjoittajat, jotka minun elämässäni vastaavat tupakkaa ja alkoholia. Ihanaa olla kirjailijoiden

seurassa, jotka niin kuin humoristit ja salapoliisiromaanien kirjoittajat eivät ajattele muuta kuin miten he parhaiten huvittaisivat meitä. Tuntuu kauhealta kun puhutaan "ajanvietekirjallisuudesta". Eikö ole suurinta tuhlausta koettaa saada aika kulumaan – aika tämä tärkeän tärkeä ja lyhyen lyhyt? (Bergroth 1973, 146 -147.)

Ensimmäisessä lainauksessa Bergroth puhuu kevyemmän luokan kirjailijoiden "veljellisestä" ilon ojennuksesta, jonka voidaan tulkita viittaavan kollegiaalisuuteen niin viihdekirjailijana kuin kirjailijana yleensä. Edelleen Bergroth toistaa suuren ja matalan kirjallisuuden ikuista kahtiajakoa nimitessään viihdekirjallisuuden "pienien ikävyyksien poistajaksi", mutta jo toisessa lainauksessa hän kritisoi ajanvietekirjallisuuden käsitettä – tosin enemmänkin aikaa kuin kirjallisuutta halventavana. Ajanvietekirjallisuuden käsitettä Bergroth ruotii jo aiemmin vuonna 1955 ilmestyneessä esseekokoelmassa *Muistiinpanoja*, jossa hän esittää kirjallisuuden jakamisen ajanvietekirjallisuuteen ja "oikeaan kirjallisuuteen" olevan luonnotonta, koska kirjallisuuden tehtävä on ollut huvittaa jo muinaisilta ajoilta lähtien. Toisaalta samaisessa "Taide" -esseessään Bergroth moittii ajanvietekirjallisuuteen viehtynyttä lukijakuntaa nopeuden ja helppouden hurmasta, mikä tarjoaa vain pintapuolisuutta. (Bergroth 1955, 66.) Bergrothin puhuessa taiteesta esseessään, hän tuomitsee ajanvietekirjallisuuden, koska se ei ole taidetta. Tällöin Bergroth on ikään kuin julkisen kirjallisuuskriitikon roolissa esittämässä käsityksiään taiteen syvimmästä olemuksesta. Edellä lainatuissa omaelämäkerran katkelmissa Bergroth on sen sijaan enemmänkin yksityinen omia mietelmiään esittävä henkilö, jolle voidaan sallia mielipiteiden ilmaisullinen vapaus.

Kirjeenvaihdossaan Otavan kustannusjohdolle Bergroth puhuu pseudo-nyymituotannostaan hyvin vähättelevään sävyyn, mikä yhdistettynä Otavan ylistykseen sekä erityisesti Alvar Renqvistin kunnioittavaan puhutteluun, muodostaa pienoisen vastakkainasettelun. Alvar Renqvistille Bergroth osoitti kirjeensä aina kunnioitettavaan sävyyn otsakkeella "K. Herra Johtaja". Mirjam Heinin nimellä julkaistussa *Miellyttämisen taidon* (1925) saatekirjeessä Bergroth vähättelee "tekelettään":

Lähetän tässä pienoisen tekeleen joka luullakseni ei sovi yhteen Otavan arvon kanssa. Ehkä johtaja kuitenkin tahtoo katsoa sitä. Se on Asser-

Verna Kankaan kirjoittama, tarkoitettu alemmaa keskiluokkaa varten. Se on lohtuna niille yksinkertaisille viattomille ompelijatar- ja liikeapulaissydämille, jotka nyt kevään ja kesän tullen heräävät kaihoamaan lemmen onnea. (Bergroth 11.3.1925.)

Bergroth arvelee, ettei hänen "tekeleensä sovi yhteen Otavan arvon kanssa". Todennäköisesti Bergrothin tarkoitus on vain taktisesti hieman mielistellä Alvar Renqvistiä itsensä ja oman työnsä arvoa alentamalla, saavuttaakseen haluamansa lopputuloksen eli kustannussopimuksen kirjalle, mikä onnistuikin. Samaa alistuvan nöyrää linjaa Bergroth jatkaa kirjeen lopussa, jossa hän toivoo "Johtajan ystävällistä ja kieltävää vastausta niin pian kuin suinkin". Teos julkaistiin lopulta Mirjam Heinon nimellä, ei Asserin tai Verna Kankaan, kuten Bergroth alun perin kaavaili. Kiinnostavaa lainauksessa on myös se, miten Bergroth puhuu romaaninsa kohderyhmästä. Ote on tulkittavissa hyvinkin ylimieliseksi ja holhoavaksi. Bergroth rinnastaa alemman keskiluokan ja "yksinkertaiset, viattomat ompelijatar- ja liikeapulaissydämet" ja lupaa teoksellaan tarjota lohtua nimenomaan tälle ryhmälle.

Pekka Tarkka (1980,175-177) esittää Otavan historiikissa, että Bergroth kirjoitti pseudonyymiromaaninsa nimenomaan keskiluokkaista lukijakuntaa silmälläpitäen. Tarkan mukaan Bergroth ymmärsi viihteen tehtäväksi sosiaalisen alemmuudentunteen ja arjen ikävyyden voittamisen vaikkapa toiveunien tasolla. Tarkka korostaa myös Bergrothia kirjailijana, jolle kirjallisuus oli ennen kaikkea liiketoimi ja ammatti. Nouseva keskiluokka oli maksukykyistä ja halukasta lukemaan nimenomaan ajanvietekirjallisuutta ja ennen kaikkea romanttista viihdekirjallisuutta, joka oli Otavankin myydyin ajanvietekirjallisuuden laji. Bergroth päätti kirjoittaa näille "kuihtuville konttoristeille ja ompelijattarille", mitä he janosivat. Kirjeenvaihdossaan kustantajansa kanssa Bergroth vertaakin usein itseään kirjailijana yksityisyrittäjään. Hän viittaa tällä lähinnä kirjailijatyön luonteeseen nimenomaan ammattina ja sellaisena ammattina, jossa työntekijän on kyettävä pitämään kaikkia työhönsä liittyviä lankoja käsissään, aivan kuten yksityisyrittäjänkin.

Kuitenkin myös Pekka Tarkka lukee esiin Bergrothin ja Otavan kirjeenvaihdosta sekä Bergrothin pseudonyymiromansseista ylimielisyyden lisäksi

itseironiaa. Itse korostaisin Bergrothin lukijakuntansa luonnehdinnassa ironian merkitystä. Edellä lainatun Bergrothin saatekirjeen kohdalla on ironian kannalta huomioon otettava muutama seikka. Ensinnäkään *Miellyttämisen taito* ei ollut romaani sen paremmin kuin romanssikaan, vaan eräänlainen ”oppikirja epäonnistuneille”, kuten teoksen alaotsikko asian ilmaisee: opas naisille, jotka haluavat oppia miellyttämään ennen kaikkea miehiä, mutta myös muitakin kanssaihmissään. Opas on pikemminkin parodia 1920 -1930 -luvulla niin suosituista, naisille suunnatuista käytös- ja kauneusoppaista kuin vakavasti kirjoitettu teos. Näin ollen on mahdollista ajatella, että *Miellyttämisen taidon* ironinen tyyli on tarttunut saatekirjeeseen. Huomioitavaa on koko kirjeen konteksti. Kirjeen vähättelevään sävyyn luontuu myös mahdollisen ostajakunnan vähättely. Väitän kirjeen sävyn olevan lähempänä sekä ironiaa että sarkasmia. Näkisin ironian kohdistuvan lähinnä Otavaan ja sen kustannuspolitiikkaan. Bergroth näyttää tarjonneen Otavalle vuosien myötä lukuisia pseudonyymeillä julkaistaviksi tarkoitettuja teoksia, joita ei kuitenkaan koskaan julkaistu. Hän myös koetti useaan otteeseen ehdottaa Otavalle eräänlaisia halpakirjasarjoja, joiden tuotannosta Bergroth olisi vastannut sisarensa Inkeri Relanderin kanssa siten, että puolet sarjasta olisi ollut uusia alkuperäistekstejä, puolet suomennettuja. Otava suostui hankkeeseen vasta 1930-luvun lopulla. Voidaan ajatella, että Bergroth pyrki salakavalasti hieman piruilemaan kirjoittaessaan ”Otavan arvosta” ja ”Johtajan kieltävästä vastauksesta”.

Näyttäisi siltä, että Bergrothin pseudonyymit olivat ns. julkisia salaisuuksia. Kristiina Malmion (1996, 114) mukaan esimerkiksi kriitikot tiesivät nimimerkin taakse kätkeytyvän tunnetun kirjailijan, mutta se kenestä oli kysymys, oli epävarmaa. Itse uskallan väittää, että useammat tahot tiesivät tai osasivat arvata pseudonyymien takana olijän henkilöllisyyden, vaikka Bergroth ei tunnustanut pseudonyymejään. Suomi-Filmin Uutisaitassa julkaistiin vuonna 1939 artikkeli, joka oli otsikoitu ”Kirjailijatar astuu esiin”. Kyseessä oli kirjailijatar Verna Kankaan alias Kersti Bergrothin haastattelu tai pikemminkin lyhyehkö kirje toimitukselle, jossa hän kertoo tunnelmistaan esikoisromaaninsa *Rikkaan tytön* filmatisoinnista sen ensi-illan kynnyksellä. Haastattelun oli siis tarkoitus olla ns. mainospuffi elokuvalle. Poikkeuksellista kuitenkin on, että kyseessä on

pseudonyymin taakse piiloutuva kirjailijatar ja myös se, että tämä tuodaan jo jutun ingressissä ilmi:

Verna Kangas, jonka romaanista elokuva Rikas tyttö on saanut aiheensa, on salanimi. Taakse kätkeytyy eräs tunnetuimmista ja älykkäimmistä naiskirjailijoistamme. Vaikka meillä ei ole lupaa paljastaa hänen nimeään, olemme kuitenkin saaneet julkaistavaksemme tekijättären vastauksen Uutisaitan lähettämään haastatteluun. (Suomi Filmin *Uutisaitta* 5/1939.)

Toimitus ei ole siis saanut lupaa paljastaa salanimen taakse kätkeytyvää kirjailijatarta, mutta annetut vihjeet antavat lukijalle mahdollisuuden arvata tekijän henkilöllisyyden. Vastaavasti samaan tunnettavuuteen viittaa *Aamulehdessä* julkaistu *Rikkaan tytön* kritiikki, jossa arvostelija kommentoi tekijän salanimeä:

Verna Kangas kuuluu olevan erään tunnetun kirjailijattaremme salanimi. Uusimpaan kaunokirjallisuuteen perehtynyt lukija sen melko helposti voinee selvittää tarvitsematta pitkältä lukea "Rikasta tyttöä". Jääköön sentään tässä arvaamatta, koska se ei liioin asiaa parantaisi tai pahentaisi. (*Aamulehti* 3.11.1921.)

Aamulehden arvostelija viittaa tekijän tunnistettavaan tyyliin, jonka perusteella lukija voi tämän tunnistaa. Totta onkin, että Bergrothin kirjallinen tyyli oli hyvin tunnistettavaa. Kuten edellä lainattu kriitikko toteaa, aikansa kotimaista kirjallisuutta seuranneen lukijan oli mahdollista tehdä päätelmänsä teoksen kirjoittajan henkilöllisyydestä. *Aamulehden* kriitikko lisää vielä, että toisaalta tekijän paljastaminen olisi yhdentekevää, koska hän ei ilmeisesti pidä romaania erityisen ansiokkaana. *Karjalan Aamulehden* kriitikkonimimerkki M-n lisää vettä myllyyn epäillen:

Kirjailijatar on varmaan itse ollut tietoinen siitä, että ne ainekset joista hän on romaaninsa kokoonpannut ovat olleet kovin kevyttä laatua ja sen vuoksi katsonut edullisemmaksi piiloutua salanimen taakse (*Karjalan Aamulehti* 9.11. 1921).

Molempien lehtien kriitikot näyttävät pitävän salanimen käytön syynä nimenomaan romaanin sisällöllistä heppoisuutta. Romaani olisi siis ollut liian viihdeellinen taidekirjailija Bergrothin nimellä julkaistavana.

Yleinen tulkintamalli salanimien käyttöön viihdekirjallisuudessa on, että teokset ovat vain tekijänsä tuotannossa yhdentekeviä kirjallisia hutaisuja:

Niiden avulla on mahdollista ansaita leveämpää elantoa, mutta sisältönsä tyhjyyden vuoksi ne on parasta julkaista salanimellä, jottei oma kunniallinen tekijänimi tahriintuisi. On totta, että Bergrothin viihdekirjailijan uralle lähtemisen yhtenä tärkeimpänä motiivina näyttäisi olleen sen tarjoama taloudellinen hyöty. Bergroth suunnitteli 1920-luvun alusta lähtien aviomiehensä Alex Matsonin kanssa yhteistä kulttuurilehtihanketta *Sinistä kirjaa*, joka alkoikin ilmestyä vuonna 1922. Lehden julkaiseminen ja toimituksen ylläpitäminen oli äärimmäisen raskasta, toki henkisesti ja fyysisesti, mutta ennen kaikkea taloudellisesti. (Ks. Ahola & Manninen 1989, 477.) Ystävälleen Anna-Maria Tallgrenille kirjoittamassaan kirjeessä Bergroth (1.7.1927) kertoo ”yrittäneensä, minkä on jaksanut ja kirjoitelleensa kirjoja eri nimillä” saadakseen kokoon tarpeeksi rahaa sekä *Sinisen kirjan* julkaisun tarpeisiin että henkilökohtaisen elämän tarpeisiin. Verna Kankaan lisäksi Bergroth kirjoitti 1920-luvulla Mary Marckin, Mirjam Heinon, Tetin ja Asserin nimissä. Suvi Ahola ja Kirsti Manninen (1989, 477) ovat esittäneet viihderomaanien kirjoittamisen toimineen Kersti Bergrothille tervetulleena vastapainona muuten niin korkeakirjalliselletyölle. Mielestäni tämä ei viittaa pelkästään viihdekirjallisuuden kirjoittamisen helppouteen ja keveyteen, vaan viihdekirjallisuuden kautta mahdollistuu sellaisten teemojen käsitteleminen, mikä muun tuotannon puitteissa ei olisi mahdollista. Tähän liittyy erityisesti henkilökohtaisen elämän uloskirjoittaminen pseudonyymien turvin. Toisaalta pseudonyymiefektin vaikutus lukijaan voi aiheuttaa suuremman kiinnostuksen tähän henkilökohtaisuuteen, kuin jos teos olisi julkaistu ilman pseudonyymia. Kuitenkin Bergroth (1973-1975, 36 -37; 78 -83) tunnustaa viimeiseksi jääneessä julkaisemattomassa haastattelussaan pseudonyymiromanssit tuotantonsa aidoimmaksi osa-alueeksi, jossa on raottanut omaa suojustaan ja tuonut esiin ns. todellisen minänsä, kuin myös henkilökohtaisen elämänsä piiriin kuuluvia tapahtumia, joita ei ole halunnut omalla nimellään käsitellä.

Tähän voidaan liittää myös Bergrothin käsitykset eri kirjallisuuden lajien arvoista ja eroista. Bergrothille romaani lajina edusti ennen kaikkea tekijänsä persoonallisuuden ilmaisua, kirjailijan tapaa jakaa elämäkokemuksiaan ja elämänoppejaan lukijalle³. Romaanissa kirjailija uhrautuu ja avautuu lukijalle

unohtaan taiteen, kun taas näytelmien ja runouden kohdalla kirjailija on ensisijaisesti taiteilija (Bergroth 1955, 105.) Tämä Bergrothin määritelmä painottaa lajien kautta arvottuvaa tekijyyttä tavalla, joka on lähellä romantiikan ajan korostamaa runouden ja näytelmäkirjallisuuden arvostusta. (Ks. Bennett 1999, 7-8.) Jos puolestaan ajatellaan Bergrothin pseudonyymitekijyyttä, on merkille pantavaa, ettei Bergroth julkaissut pseudonyymeillään lainkaan näytelmätuotantoaan tai runoja. Näin ollen voidaan esittää, että nämä Bergrothin omalla nimellä julkaisemat teokset edustavat hänelle nimenomaan taidetta, kun taas pseudonyymeillä julkaistut romaanit ovat pikemminkin oman yksityisyyden raottamista ja itsensä paljastamista.

Jukka Sarjala (1994, 29) on todennut erällä kirjailijoilla olevan alanaan niin monta kirjallisuudenlajia ja roolihahmoa, että kukin kirjallinen rooli tarvitsee oman roolinimensä. Bergroth kuuluu ehdottomasti näihin tapauksiin. Erilaisten kirjallisten roolien erottelun pseudonyymeillä voidaan näin ollen katsoa selittyvän halulla selkeyttää omaa julkista kirjailijakuva, ei pelkästään suojella tai salata yksityistä. Bergroth kirjoittaa Otavan kustannuspäällikölle Heikki Renqvistille vuonna 1926:

Olen huomannut, että olen [on] parasta, että pidän tuotantoni eri lajeja vähän erossa toisistaan - mikä sekamelska syntyisikään ellen käyttäisi kuutta eri nimeä (Bergroth 24.3.1926).

Bergrothin pelko sekavan kirjailijakuvan haitoista oli aiheellinen, voidaanhan Bergrothin hyvinkin monenkirjavaa tuotantoa pitää ongelmallisena, kun kirjailijaa yritetään kategorisoida. Vaikkei kategorisointi kirjallisuuden kannalta olekaan välttämättä mielekäästä, on kirjamarkkinoiden vuoksi kustantajalle ja kirjailijalle edullista, jos kirjailijalla on ns. selkeä kirjailijakuva. Toisaalta pseudonyymien käyttö kyseenalaistaa osaltaan kirjallisuusinstituutiota, joka kategorisointeja tuottaa. Tämän kyseenalaistuksen kautta pseudonyymi poistaa tavallaan julkisen kirjailijakuvan merkityksen ja Bergrothin tapauksessa korostaa yksityistä ja salattua. Tämä tapahtuu siis yhtäältä tekijän intention kannalta, mutta toisaalta myös pseudonyymiefektin vaikutuksella teosten vastaanottoon. Bergrothin tapauksessa pseudonyymien runsaslukisuus muodostaa

kuitenkin kiinnostavan kysymyksen. Mihin Bergroth tarvitsi niin useaa pseudonyymiä, kun kerran kirjallinen rooli, viihdekirjailija, pysyi jotakuinkin samana? Väitän, että kyse oli sekä Bergrothin helposti tunnistettavasta kirjallisesta tyylistä että kriitikkojen pseudonymivihjailuista, jotka pakottivat Bergrothin vaihtamaan tekijänimiä tasaisin väliajoin. Kuitenkin huomioon on otettava, että Bergroth saattoi palata vanhaan pseudonyymiin vuosien jälkeen. Tämä viittaa osaltaan siihen tekijäpeliin ja leikittelyyn jota Bergroth pseudonyymeillään pelasi.

Se, että Bergroth halusi erottaa tuotantonsa eri osat pseudonyymien avulla, johtui useastakin eri syystä. Ensinnäkin tämä selkeytti kirjailijakuvaa ja edesauttoi sitä kautta lukevalle ja ostavalle yleisölle muodostuvaa käsitystä tekijän kirjailijanlaadusta. Toisaalta Bergroth oli sidottu aikansa korkeakirjallisiin ihanteisiin, jotka suosivat enemmänkin eurooppalaisia klassikoita kuin 1920- ja 1930-luvun populaaria ja helppolukuista ajanviettekirjallisuutta, joka oli jäävä lähinnä salaisien ja tunnustamattomien paheiden rooliin. Vaikka Bergrothin voidaan nähdä osin hävenneenkin viihdekirjailijan rooliaan, uskallan väittää, että Bergroth paneutui tähän kirjoitustyöhön samalla hartaudella kuin muuhunkin kirjoittamiseen. Bergrothille kirjoittaminen näyttää kuitenkin olleen helppoa sikäli, että niinkin tuotteliaan kirjailijan kuin Bergroth on täytynyt tuottaa tekstiä lähes automaattisesti. Tämä voidaan tulkita myös eräänlaiseksi motiiviksi Bergrothin pseudonymitekijyydelle, koska aikakauden romanttinen tekijäkäsitys ihanoi pikemminkin tuskien kautta omasta elämästään taidetta synnyttävää nerokirjailijaa kuin ammattimaista käsityöläiskirjoittajaa, jolle kirjoittaminen on vain työ töiden joukossa.

Artikkelissani jaoin tämän Bergrothin tekijäkuvaa hajottavan ristiriidan julkiseen ja yksityiseen, koska se mitä Bergroth kirjoittaa tekijyydestä tai kirjallisuudesta, poikkeaa julkisen tai yksityisen kontekstin perusteella. Yksityisesti Bergroth sitoutui viihdekirjallisuuteen ja proosallisempiin käsityksiin kirjailijantyöstä, mutta julkisesti taidekirjailijan kulissin ylläpitäminen oli kuitenkin tärkeää.

VIIITTEET

1 Tässä artikkelissani käsitän yksityisen ja julkisen määritelmät sen yleismerkityksessä siten, että julkisella tarkoitan painettua kirjallisuutta ja lehtiartikkeleita tai yleisesti esiintymistä mediassa. Yksityisen liitän taas yleisluontoisesti tekijän yksityiselämään kuuluvaksi osa-alueeksi ja käsitellen tässä yhteydessä painamattomia lähdeaineistoja kuten kirjoja ja luottamuksellisesti annettuja kirjailijahaastatteluja, joita ei ole alun perin tarkoitettu julkisuuteen levitettäviksi tai painettaviksi.

2 Bergroth on useissa yhteyksissä määritellyt antroposofian eräänlaiseksi kristinoppiin perustuvaksi kulttuurivirikkeeksi (ks. Bergroth 1973, 116). Saksalaisen Rudolf Steinerin (1861-1925) kehittämää henkistä oppia voidaan kuitenkin pitää monimutkaisena sekoituksena luonnontieteitä, astrologiaa ja henkisyyttä. Bergroth korostaa kuitenkin, ettei ole teoksissaan koskaan julistanut asiaansa, koska "tendenssikirjallisuus ei ole taidetta" (Bergroth 1971-1972, 21).

3 Käsite *persoona* oli hyvin keskeinen monissa 1930-luvun vallalla olleissa teoreettisoinneista aina saksalaisesta hengentieteestä persoonallisuuspsykologiaan. Kirjallisuudessa kirjailijan persoonan katsottiin väliytyvän lukijoille teoksesta. Tämä sama ajatus toistuu mielenkiintoisella tavalla myös Yrjö Sepänmaan tekijää koskevissa kirjoituksissa 1980-luvulla. (Ks. Sepänmaa 1986, 8-11.)

PAINETUT LÄHTEET

Tutkimuskirjallisuus:

Ahola, Suvi & Manninen, Kirsti 1989: Verhona taide –Kersti Bergroth. *"Sain roolin johon en mahdu"*. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Marja-Liisa Nevala. Helsinki: Otava.

[Anonyymi] 3.11.1921: Rikas tyttö. *Aamulehti*.

Bennett, Andrew 1999: *Romantic Poets & the Culture of Posterity*. New York: Cambridge University Press.

Bennett, Andrew 2005: *The Author*. London & New York: Routledge.

Bergroth, Kersti 1942: *Oma muotokuva*. Helsinki: Otava.

Bergroth, Kersti 1955: *Muistiinpanoja*. Helsinki: Otava.

Bergroth, Kersti 1973: *Löytöretki*. Helsinki: Otava.

Genette, Gerard 1987/1997: *Paratext. Thresholds of Interpretation*. Transl. Jane E. Lewin. New York: Cambridge University Press.

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

Hirvonen, Maija 2000: *Salanimet ja nimimerkit*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Hypén, Tarja-Liisa 1999: *Kuvassa oikealla Juhani Aho. Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen Aho-kuva 1880-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: SKS.

Kaarto, Tomi 2001: Romanttinen tekijäkäsitys, tekijän kuolema ja kirjailijafunktio. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.

Kangas, Verna [Kersti Bergroth] 1939: Kirjailijatar astuu esiin. *Suomi Filmin uutisaitta* 1939: 5.

Koli, Mari 1997: Hagar Olsson –naisintellektuelli kahdella kielellä. Älymystön ja kirjallisuuden välillä. *Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Toim. Pertti Karkama. Helsinki: SKS.

Kurikka, Kaisa 2004: Tekijyyttä lainaamassa. Algot Untola ja tekijyys taktiikkana. *Laji, tekijä, instituutio*. Kirjallisuudentutkijainseuran vuosikirja 56. Toim.

- Tuomo Lahdelma & Risto Niemi-Pynttari & Outi Oja & Keijo, Virtanen. Helsinki: SKS.
- Kurikka, Kaisa 2006: Liikkuva tekijyys. Maiju Lassilan Rakkautta tekijyyden tekstinä. *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pynttari. Helsinki: SKS.
- Malmio, Kristina 1996: Kotitekoista samppanjaa kirjallisessa erämaassa. Naiskirjailijoita ja kritiikin kielikuvia 1920-luvun Suomessa. *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä suomalaisen kirjallisuuden rajaseuduille*. Toim. Tero Norkola & Eila Rikkinen. Helsinki: SKS.
- M-n. 9.11.1921: Rikas tyttö. *Karjalan Aamulehti*.
- Nummi, Lassi 24.1.1986: Kersti Bergroth 100 vuotta. *Uusi Suomi*.
- Paanus [Kari, Urpo] 15.6.1948: Pakina. *Hyvinkään Sanomat*.
- Ristilä, Esa 2003: Kersti Bergroth. Runoilija ja kirjailija 1886-1975. *Takoja* 2003:3, 22-23.
- Sarjala, Jukka: Oma nimi ja kirjailijanimi. Hajahuomioita salanimistä ja nimimerkeistä. *Bibliophilos* 1994:3, 25-32.
- Sepänmaa, Yrjö 1983: Tekijät, tekijänimet ja otsikot tulkinassa. *Kirjojen meri. Professori Annamari Sarajaksen juhlaKirja 12.10.1983*. Toim. Kai Laitinen. Helsinki: SKS.
- Tarkka, Pekka 1980: *Otavan historia. Toinen osa 1918-1940*. Helsinki: Otava.
- Villa, Kyllikki 1956: Kersti Bergroth ja hänen uudet teoksensa. *Valvoja* 1956:76, 39 - 45.
- Vänttinen, Katariina 1985: Elämän löytöretkellä Kersti Bergrothin seurassa. *Takoja* 1985 :4, 39-44.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Bergroth, Kersti 1925-1972: kirjeet Otavalle, toimitusjohtajille Alvar Renqvistille, Heikki Renqvistille (vuodesta 1935 Reenpää) ja Heikki A. Reenpäälle. Otavan arkisto.
- Bergroth, Kersti 11.3.1925: Kirje Alvar Renqvistille. Otavan arkisto.
- Bergroth, Kersti 24.3.1926: Kirje Alvar Renqvistille. Otavan Arkisto.
- Bergroth, Kersti 1.7.1927: Kirje Anna-Mari Talgrenille. SKS/KirA järjestämätön aineisto.
- Bergroth, Kersti 16.12.1932: Kirje Alvar Renqvistille. Otavan arkisto.
- Bergroth, Kersti 1.10.1949: Kirje Heikki Reenpäälle. Otavan arkisto.
- Bergroth, Kersti 1951-1969: Kirjeet Sirkka Rapolalle. SKS/KirA järjestämätön aineisto.
- Bergroth, Kersti 5.12.1951: Kirje Sirkka Rapolalle. SKS/KirA järjestämätön aineisto.
- Bergroth, Kersti 1971-1972: Kirjailijahaastattelu. Haastattelijana Antti Nuortio. Haastattelunauhan litterointi. Helsinki: SKS/KirA A 34477.
- Bergroth, Kersti 1973-1975: Muistiinpanoja kirjailijahaastattelusta. Haastattelija Toini Havu. SKS/KirA A 3471.

Jukka Naaranlahti

IDYLLIN IDEOLOGISIA JA EKOLOGISIA ASPEKTEJA JUHANI AHON TEOKSESSA *LOHILASTUJA JA KALAKASKUJA*

Juhani Ahon myöhäisempää tuotantoa on vastaanotossa kritisoitu epäpoliittiseksi ja konservatiiviseksi. Kritiikin taustalla on ajatus siitä, että Aho vanhetessaan pidättäytyi yhteiskunnallisesta kantaaottavuudesta ja kääntyi yhä syvemmälle esoteeristen mielikuvien maailmaan. Artikkelissani tarkastelen *Lohilastujen ja kalakaskujen* idylliä uudesta, yhteiskunnallisesta näkökulmasta.

Tarkoitukseni on osoittaa, ettei modernin tai esimerkiksi poliittisen realismin tavoitteista irtisanoutuminen välttämättä tarkoita vastuusta vetäytymistä, saati selänkääntämistä aidolle, kenties muita olemuksellisemmalle yksilön olemisen tavalle. Onko ehjä minuus, aito subjektiivisuus kaupunkien etuoikeus? Hyvin epätodennäköistä, että on. Aivan yhtä perusteltua olisi kysyä, onko siellä missä on liikaa hajottavia rakenteita edes mahdollista synnyttää ehjää, rehellisesti konstruoitunutta ja siveää minuutta, jolla olisi pysyvästi maahan kiinnittyneitä metafyyysisiä juuria.

Etääntyessään kauemmaksi yhteiskunnasta subjekti, oli hän sitten kirjailijasubjekti, maanviljelijä tai kalastaja, kääntyy välttämättä jonkun toisen puoleen. Idyllin maailmankuvassa tämä toinen on luonto, kulttuurin vastinpari. Idyllinen luonto ei kuitenkaan ole puhdas ja neitseellinen erämaa, vaan pikeminkin villi puutarha. Idyllisen kirjallisuuden luonto ei siis ole aito luonnon representaatio, jollaista ei voida ihmisen käytettävissä olevin keinoin saavuttaa.

Kuvaus tasapainoilee koko ajan luonnon ja kulttuurin erottavalla raja-aidalla näkökulmaa vaihdellen. Ekokriittisessä katsannossa tästä voidaan eitämättä löytää sekä negatiivisia että positiivisia aspekteja. Ne eivät kuitenkaan ole artikkelini ongelmanasettelun keskiössä, vaan tarkastelen nimenomaan idyllin ideologisia perusteita kuten sen aatehistoriallista taustaa ja sisäisten prioriteettien järjestystä.

Idyllin käsitteen hahmottamisessa käytän sekä Mihail Bahtinin idyllisen kronotoopin käsitettä että Garrardin määritelmää idyllistä yhtenä pastoraalin muotona.

IDYLLIN OLEMUKSELLINEN PERUSTA

Maaseudun elämänmuodon arvostukselle voidaan löytää ideologiset perusteet ja teoreettiset, pitkälle käsitteellistetyt ja filosofisiin merkitysjärjestelmiin kytkeytyvät esikuvat Marxin ja Hegelin ajattelumalleista, joihin vielä nykyäänkin useat luonnonmukaiseen elämään suuntautuneet vaihtoehtoliikkeet perustuvat. Ajatusrakennelmat antavat muodon myös agraarista järjestystä ihannoivan, idyllisen kirjallisuuden arvomaailmalle. Teoksessaan *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia* (1975/1979, 388) Mihail Bahtin jakaa idyllin kronotoopin, eli ajallispaikallisen kategorian, neljään alatyyppiin: rakkausidylliin, talonpoikaisidylliin, käsityöläisidylliin ja perheidylliin. Edellä esitetyt idyllin alatyypit poikkeavat toisistaan kuvauksen kohteen, painotusten ja strategioiden suhteen, mutta niiden taustalla oleva ideologinen järjestys on lähtökohdiltaan siinä määrin homogeeninen, että käsittelen sitä yhtenä ideologiana.

Marx oletti ihmisen objektiivinen arvon olevan hänen työssään, Hegel subjektin ja objektin rikkomattomassa vuorovaikutuksessa, mikä on lähes sama asia irrotettuna teollisen yhteiskunnan diskurssista. Tuote eli työn tulos on subjektin synnyttämä objekti. Yhdessä ne muodostavat kokonaisuuden, jota ei pidä purkaa väkivaltaisesti osiin, mikäli halutaan säilyttää dialektinen harmonia. Vaihtoon perustuva teollisuusyhteiskunnan rakenne kuitenkin rikkoo väistämättä ideaalina pidetyn järjestyksen nimenomaan irrottamalla objektin subjektista. Työntekijän tekemä tuote ei kuulu hänelle itselleen vaan sille, joka

omistaa tuotantolaitoksen ja myy työntekijän tekemän tuotteen. (Ks. Hawkes 1996/2003, 95.) Idylliä kuvaavaan kirjallisuuteen murros heijastuu urbanisaation demonisointina ja kapitalismin aiheuttamana moraalisenä degeneraationa (Bahtin 1975/1979, 405 - 406).

Maanviljelijä puolestaan on jatkuvassa kosketuksessa maahan ja työnsä tuloksiin, joten hän on ideologisen vieraantumisen ulkopuolella. Maanviljelijä näkee, miten hänen istuttamansa siemenet kasvavat viljaksi, ja näin työn tulos on konkreettinen ja aistein havaittava. Samalla hän näkee oman työnsä vaikutukset ympäröivän maailmaan, mikä Hegelin ajatuksia mukailien liittää hänet olemassa olevien merkitysjärjestelmien toisiaan vahvistavaan kiertokulkuun. Näin ihmiselämä ja luonnon kiertokulku nivoutuvat yhdeksi erottamattomaksi kokonaisuudeksi, jolla on yhtenevät metafysiset perusteet. Puhtaimmillaan idyllisessä kerronnassa yhdistyminen ei ole enää metaforista, vaan reaalista, sillä luonnonjärjestys ohjaa kuvattujen ihmisten elämänjärjestystä. (Bahtin, 1975/1979, 390 - 391.)

Garrard (2004, 113) rinnastaa luonnon ja ihmisen yhteiselon ideaalin avioliittoon. Luomiskertomuksessa jumalan ihmiselle antamat ohjeet sinetöivät ihmisen ja luonnon välisen suhteen uskonnollisena sakramenttina, jossa liiton toinen osapuoli täydentää toista, kun taas markkinatalouden tuotantolaitokset ovat yksipuoleista hyväksikäyttöä. Maanviljelyksellä viitataan nimenomaan omaan tai oman yhteisön käyttöön tulevaan pienviljelyyn, mitä maanviljely vielä Ahon aikaan enimmäkseen oli, koska kaupalliseen tehoamaalouteen sanan nykyisessä merkityksessä ei ollut sen edellyttämiä resursseja. Niin ikään tuotteiden jakelukanavien rajoitukset hillitsivät maatalouden tuotteiden kaupallistamista ja asettamista vaihtojärjestelmien piiriin. Paikallisia negatiivisia ympäristövaikutuksia maataloudella oli ollut jo kauan ennen 1900-luvun alkua, mutta työn, työn tuloksen, työn tekijän ja ympäristön suhde oli käytännössä nykyaikaan verrattuna välitön.

Suorat viittaukset ihmisten elämänmenoon ja maaseudun elinkeinorakenteeseen ovat *Lohilastuissa ja kalakaskuissa* harvinaisia. Arkielämää ei ole jäljennetty tekstiin, vaan elämä näyttäytyy ikään kuin omalla painollaan eteenpäin rullaavana, mikä saa sen vaikuttamaan hyvin orgaaniselta

(ks. Eagleton 1995/1998, 380). Yhden ihmistyyppin työn kuvauksen eli maanviljelijän, idyllin työn perusyksikön, poisjättäminen on palautettavissa idyllin ideaaliseen luonteeseen. Mekanismi on klassisen representaation muoto, jossa työn perusyksikkö on läsnä vain kätkettynä. Tällä tavoin henkilöhahmo voidaan pelkistetysti palauttaa hänen tekemäänsä työhön ja työ sen tulokseen, minkä on tarkoitus lujittaa yhteisön orgaanisuuden vaikutelmaa. (Ks. Foucault 1966/2004, 248.)

Idyllin diskurssissa todellisuuden jäljentämisen aukkoisuuden syyksi voidaan määrittää myös sen synnyttämä, edelliseen linkittyvä kaksoisefekti. Sen avulla työ näyttäytyy yhtä aikaa sublimoituna, kaikesta itsekkäästä ja henkilökohtaisesta irrotettuna ja silti hyvin arkisena. Arkisuuden ja joka-päiväisyyden vaikutelman ylläpitämiseen kuuluu, että työ tulee näkyväksi nimenomaan elämänkulussa omasta varsinaisesta kontekstistaan irrotettuna. Ilmiötä kuvatessaan Bahtin (1975/1979, 390 - 391) mainitsee, kuinka olennainen osa ruokailulla on idyllisessä kirjallisuudessa. Ruokailun aktissa työn, ympäröivän maan ja yksilön suhde saavuttavat täyttymyksen.

Lohilastuissa ja kalakaskuissa ruuan valmistamisen rituaalinen merkitys on läsnä jo teoksen ensimmäisestä lastusta "Ensimmäinen onkeni" saakka. Lastussa kertoja kuvaa, kuinka hän oli lapsuudessaan yrittänyt valmistaa aterian ensimmäisestä saalistaan. Ateriasta ei tule juhla-ateriaa; päinvastoin, hellalla paistettu särki ei kelpaa edes kissalle. Epäonnistumisestaan huolimatta ateria liittyy nuoren kertojan hänen ympärillään vallitsevaan idyllin järjestykseen. Tämä saa vahvistuksen, kun kertoja mainitsee: "Mutta monet myöhäisemmät saaliini ovat kelvanneet sekä kissoille että muillekin." (LJK, 17.)

PAIKKAAN SIDOTTU KANSALLISUUS IDYLLIN RAJA-AITANA

Itsessään idylli on ehyt, mutta erilaiset saumakohdat paljastavat idyllisen maailmankuvan ideologiset rajat. Lastussa "Kuninkaan kala" on pitkä kuvaus ympäröivästä miljööstä. Yllättäen teksti antaa hieman dekadentin vaikutelman ympäristöstä.

[...] ja toinen entinen vararikon tehnyt kilpaileva meijeri, jossa ei enää vuosikausiin ole valmistettu voita enemmän kuin toisessakaan. On vielä kauppiaan talo ja makasiini ja joku kesken jäänyt kivijalka. Kaiken tämän taustana on koski, josta ei näe muuta kuin sen syvimmän uoman ja kahden puolen sitä kuivat kivet, ruskean harmaan louhikon ja siellä ylempänä Välisuvannon ränsistyneet arkut ja jonkun nurinniskoin heitetyn ryssäin aikaisen sahapukin, jalat ylös harottaen kuin kuolleen kangistuneen hevosen. (LJK 258)

Vastaava idyllin harmoniaa rikkova kuvaus olisi jossakin toisessa lastussa täysin mahdollon. Vasta katkelman loppu antaa sekä selityksen että merkityksen kuvaukselle. "Ryssäin aikainen sahapukki" liittää miljöön rappeutumisen alun Venäjän vallan loppuaikoihin, jolloin Huopanankoskella suoritettiin laajamittaiset linnoitustyöt, koska vihollisen pelättiin ensimmäisessä maailmansodassa pyrkivän vesireittejä pitkin emämaa Venäjän rajoille. Idyllin maailmankuva joutuu uhatuksi ja kuvaus muistuttaa tästä uhasta, lankeemuksen hinnasta, joka ympäristön täytyy maksaa.

Tarkemman selityksen tapahtumat saavat lastussa "Kalasta... -njet". Seuraava tekstikatkelma kuvaa tilannetta, jossa kansa on ideologisten ristiriitojen seurauksena kaatanut rannan puut.

Nyt oli koskemme rannalla tuskin yhtä ainoata varjostavaa puuta jäljellä. Ei muuta kuin kantoja ja palaneita risukkopaikkoja. Tulee kestämaan vuosikymmeniä, ennen kuin kaikki on entisellään. Meidän iäksemme oli kosken entinen viehätys mennyt. Varhaisesta aamusta myöhäiseen iltaan pääsee aurinko valaisemaan kosken piiloja. Se yksinäisyyden ja erämaan tunnelma, joka on niin miellyttävä kalamiehelle ja jota hän aina hakee, oli poissa. (LJK 178)

Kertoja viittaa idyllin tilapäiseen särkymiseen. Symbolisella tasolla oheisen katkelman funktio on kuvata ikonoklassista hävitystä, jossa kansa on puut kaatamalla ikään kuin katkaissut omat juurensa. Stuart Hall (1999, 153) mainitsee kansalaisuuden olevan jonkin diskurssin tuote. Eriytyneen identiteetin on synnyttävä itsensä eron avulla, oltava jotakin, mitä muut eivät ole. Tässä yhteydessä kansallisen identiteetin kiintopisteinä ovat alun perin toimineet puut, jotka on nyt kaadettu. Idylliseen kerrontaan kuuluu paikan ja henkilöiden välisen erottamattoman yhteyden korostaminen (Bahtin 1975/1979, 388). Ihmiset määrittävät suhteessa paikkaan, jossa he elävät ja joka asettaa ehtoja heidän

elämälleen piirtämällä maailmankuvan rajat.

Yhteys luonnon attribuutteina toimivien puiden ja kansan liittoon voidaan ajalle tyypillisten aatehistoriallisten arvostusten ohella löytää Ahon kirjailijakuvasta. Ahon kansankuvaa on perinteisesti pidetty idealistisena. Tarkempaan määreenä on käytetty esimerkiksi kansallista uus-romantiikkaa, jonka erityismääreitä ovat karelianismi ja psyykkiset ominaisuuksien tietynlainen kuvaus. Ahon kohdalla kansalliseen uusromantiikkaan palautuvan, idealistisen kansankuvan ominaispiirteenä on niin ikään aina ollut tunnistettavissa suomen kansan ja luonnon vastavuoroisen elämäntavan idealisointi. (Ks. Koistinen, 1999.) Tämä voidaan paikallistaa sekä romantiikan ihanteisiin että Kalevalaan ja Karjalan ihailuun. Kansakunnan myyttinen perusta on metsässä ja puissa, jotka kansa on kuvatussa katkelmassa kaatanut. Tämä palautuu ideologiseen, erityisesti pohjoisen kansoille tyypilliseen romanttiseen arvostukseen, jossa kansakunnan identiteetti ammentaa kulttuurin sijaan luonnosta (ks. Witoszek, 1999).

Katkelmaa tarkastellessa on myös hyvä ottaa huomioon, että kyse on kansankuvauksesta aikana, jolloin kansallisen identiteetin määrittelemisen ja oman erityisyyden löytäminen oli kauan ollut yksi kirjallisuuden ja sen vastaanoton tärkeimmistä ambatioista. Kuten Tero Koistinen mainitsee artikkelissaan *Kansallista vai kansainvälistä? 1800- ja 1900-luvun vaihde kirjallisuushistorioiden kuvaamana* (1999, 153) nationalismi oli 1800-luvulla ja monissa tapauksissa vielä 1900-luvun lopussa "korrekti normi" kirjallisuuden kentässä. Olkoon, että tässä asiassa oltiin 1900-luvun alussa tultu murroskauteen, johon *Lohilastuja ja kalakaskuja* osaltaan kuuluu. *Lohilastujen ja kalakaskujen* kohdalla murros tarkoittaa idealistisesta kansankuvasta luopumista tilanteessa, jossa kansallisuuden määrittelemisen on yhä läsnä.

Puiden ja kansallisuuden liitolle, puiden pitämiselle kansan attribuutteina sekä kyseessä olevassa katkelmassa että *Lohilastujen ja kalakaskujen* maailmankuvassa yleisemmin, voidaan löytää intertekstuaalinen perustelu myös Ahon omasta varhaisemmasta tuotannosta. Lea Rojola (1999, 114 - 115) mainitsee, kuinka Ahon kareliaanisessa romaanissa *Panu* (1897) puolustetaan pyhää, suomalaisuuteen assosioituvaa puuta. Sama asetelma toistuu vielä

lastussa "Isien puu", jossa puuta puolustetaan suomalaisuuden symbolina. Lastussa "Kalasta... -njet" symbolinen suhde on tuhottu. Puut kaatamalla kansa on ikään kuin kieltänyt itse itsensä. Samalla teon seurauksena idyllinen maailmanjärjestys on hetkellisesti järkähtänyt.

Puiden kaatamisesta seuraava rangaistus ulottuu vielä vuosien päähän, kuten hävityksen ajankohtaa ajallisessa kronologiassa myöhempään aikaan sijoittuvasta "Kuninkaan kala" -lastusta oleva katkelma osoittaa. Hävityksen seuraukset eivät rajoitu pelkästään kansan symboliseen arvonmenetykseen ja kaadettuihin puihin, joita kertoja kuvaa lastussa "Kalasta... -njet", vaan sillä on myös syvempiä yhteiskunnallisia vaikutuksia. Meijerit ovat tyhjentyneet ja elämä on pysähtynyt; sahapukkikin assosioituu kuolleeseen hevoseen.

Kertoja on pakotettu arvioimaan uudelleen oman maailmankuvansa perusteita, mikä ei suinkaan automaattisesti tarkoita oman maailmankuvan korjaamista tai muuttamista; päinvastoin, hän syyttää kansaa, joka on järjestyttänyt hänen maailmankuvansa perusteita, ei itseään, eikä omaa maailmankuvaansa. Reaalimaailman ehtoja laiminlyövä tilana idylli on itseään korjaava ja sen vuoksi varsin hyvin suojattu sekä sisäisiä että ulkoisia uhkatekijöitä vastaan. Asiat korjaantuvat ajallaan ja mielikuva idyllistä säilyy. Itse asiassa voidaan olettaa, että sen säilyminen ei lastun kirjallisessa todellisuudessa koskaan ollut edes vakavasti uhattuna.

Idylli omaa määritelmänsä ja olemustaan toteuttavana tilana on paratiisin tavoin pohjimmitaan ikuinen. Poikkeuksen tähän muodostaa kertomustyypin, jonka keskeinen teema on idyllin särkyminen. (Ks. Bahtin 1975/1979, 396.) *Lohilastuissa ja kalakaskuissa* ei kuitenkaan ole yhtään idyllin särkymisen kuvausta, sillä idylli säilyy hetkellisistä uhkatekijöistä huolimatta. Lopulta on kuitenkin ideologisesti tarkoituksen-mukaista, että korjautuminen ei tapahdu liian nopeasti. Raja-aitojen ja rangaistusten muutosvoima ja vaikutusvalta edellyttävät usein niiden julkisuutta.

IKUISUUTEEN KUOHUVA KOSKI

Mulahdus! Posahdus! Kiinni on! Se on hyvänsuinen, säyseä kala, eleistä päätellen mätikala. Näen jo, että tulen saamaan sen pian - ehkä jo ennen kuin hevonen on valjaissa. Tuolla Kokon poika sitä vie, huutaisinko häntä apuun. En, otan itse, sitä komeampaa. Koukku on luja ja peruke myös. Se loittonee, lähenee [...] (LJK 123)

Kuvaus vangitsee hetken intensiivisesti. Teksti on välittömän läsnäolon juhlaa, jossa tilanne on tässä ja nyt, käsin kosketeltavissa ja silmin nähtävissä. Sellaisenaan se on kuvauksen intensiteetiltään *Lohilastuille ja kalakaskuille* hyvin tavanomainen. Hieman yllättäen jopa Ahon lapsuutta kuvaava lastu "Ensimmäinen onkeni" on kirjoitettu preesensin mahdollisimman elävän tunnelman aikaansaamiseksi. Samaan aikaan lastu on hyvin tietoinen omasta kirjallisesta luonteestaan, ja ajallisen kaksoisrakenteen hyödyntäminen synnyttää humoristisen vaikutelman.

Kuvauksen tekniikkaa ja tyyliä voidaan perustella eräkirjojen tavoitteella vangita pyyntihetken jännitys mahdollisimman tarkasti ja autenttisesti. Sen lisäksi, mikä on sisällön analyysin kannalta olennaisempaa, kuvauksen välittömyys liittyy *Lohilastuja ja kalakaskuja* -teoksen yhä tiiviimmin idylliin.

Lähestyessään idyllin käsitettä ekokriittisestä näkökulmasta Garrard (2004, 33 - 48) määrittää sen yhdeksi pastoraalin muodoksi. Silloin sen tyypillisimmät sisällölliset tunnusmerkit ovat maaseudun priorisointi kaupungin edelle ja maaseutuelämän idealisointi olemuksellisesti oikeana ja alkuperäisenä elämänmuotona. Garrardin määrittelemistä pastoraalin muodoista elegia kuvaa menneisyyttä, utopia tulevaisuutta ja idylli nykyhetkeä. Idyllin aikamuoto on ehdoton preesens.

Kahden puolen on korkeat rannat, toisella puolella aitoa Saimaan seutua, pientä petäjikköä kasvavaa jyrkkää kalliota, toisella honkia kasvava niemi, joka kärestään kohoten muodostuu mahtavaksi harjuksi. Virta teki polvekkeen niemen ympäri ja laajeni vähitellen järveksi. Vastapäätä nientä on vuoren ympäröimä lahden poukama. (LJK 44)

Maalauksellinen katkelma lastusta "Koukkuvirta" kuvittaa katsojan silmien eteen

maiseman, joka jylhinä kohoavine kallioineen ja harjuineen saa kokijan tunteemaan itsensä hyvin pieneksi ja katoavaksi mahtavan luonnon rinnalla. Vaikutelma syntyy sekä kuvauksen kohteiden valinnasta että kuvauksen tavasta ja yksittäisistä sanavalinnoista, kuten kallioon liitetystä ilmaisusta "kohoten". Lauseenvastikkeena "kohoten" merkitsee jatkuvaa vertikaalista kasvua ja saa lukijan kuvaannollisesti katsomaan ylöspäin. Tekstin kansallisromantiikkaan vivahtava suureellisuus korostaa kuvauksen kohteen olemassaoloa, mistä syntyy ikuisuusvaikutelma. Yhteen hetkeen tiivistyvä ajat tomuus on yksi idyllin, sekä sen ideologian että ekologian, tyyppillisistä piirteistä, joka korostaa luonnon ja sen kokijan läsnäolon vaikutelmaa. (Ks. Garrard 2004, 33 - 48).

Lohilastuissa ja kalakaskuissa aiheenrajaus takaa, että väkevän luonnon ja kuolevaisen ihmisen vastakkainasettelu on koko ajan jossakin määrin läsnä, vaikka vastakkaisuuden aste vaihtelee synteettisestä sulautumisesta eron kokemuksen korostamiseen. Virtaava vesi on iät ajat kiehtonut ihmisten mielikuvitusta ja symbolisoinut kahlitsematonta voimaa. [Näin aina siihen saakka, kunnes virtaava vesi on kahlittu ja luonnon atavistisesta alkuvoimasta on tullut teollisuuden voimannäyttö ja kabinettipolitiikan pelimerkki.] Symbolina tai metonymiana virtaava vesi kykenee sekoittamaan aikarakenteita, mikä niin ikään yhdistää sen idylliin ja antaa mahdollisuuden elämän ja kuoleman, häilyvyyden ja pysyvyyden välisen oppositioparin komplisoimiseen.

Antiikin ajoilta periytyvän, Herakleitoksen (537 - 475 eaa.) keksimän sananlaskun mukaan kukaan ei astu kahdesti samaan virtaan. Väittäjä pitää siinä mielessä paikkaansa, että virrassa vesi on koko ajan liikkeessä. Sama vesi ei siis koskaan huuho virtaan uudestaan astuvan jalkoja. Toisaalta koski itsessään ei liiku minnekään, vaan kuohuvan veden täyttämä uoma pysyy paikoillaan. Idyllin elämän hetkellisyttä ja ikuisuutta yhdistävässä paradoksaalisuudessa on samankaltaisia vivahteita. Elämänvirta liikkuu, kuohuu kiivaana koskena tai soljuu arjen seesteisenä nivana, mutta elämän perustukset pysyvät muuttumattomina. Metaforisen elämänvirran uoma on aina sama, mutta se täyttyy aina uudella vedellä, edellisenkaltaisella.

Lohilastuissa ja kalakaskuissa Huopanankoski esitetään ehdottomasti

olevana, ei juuri mihinkään yhdistyvänä tilana, vaan ikuisuuteen vyöryvänä virtana. Kertoja ei mainitse, mistä koski tulee tai mihin se laskee, ei nimeä vesireittiä, johon se kuuluu. Saman mekanismin mukaisesti kalatkin vain ovat, ja lukijalle tulee helposti vaikutelma, jonka mukaan ne kuuluvat elimellisenä osana kosken biodiversiteettiin ja viettävät koskessa kesät talvet, mikä ei varsinkaan suurempien taimenien kohdalla pidä paikkaansa. Niiden vierailut koskessa ovat usein hyvin lyhyitä ja joko ruokailu- tai lisääntymiskäyttäytymiseen sidottuja. Idyllille onkin ominaista suhteiden katkaiseminen muuhun ympäristöön, mikä irrottaa sen lineaarisesta aikajatkumosta. Idylli on olemukseltaan ajallisesti ja paikallisesti rajattu, itsensä ulkopuolisesta ympäristöstä riippumaton, omat perustuksensa pystyttävä kuvaelma. (Bahtin 1976/1979, 388.)

Omaehtoiseksi kuvattuna tilana idyllinen maaseutu on riippumaton kaupungeista ja urbanisaatioista. Mikään idyllin rajojen ulkopuolella tapahtuva ei vaikuta idyllin rajojen sisäpuolelle. Ahon kerronnassa poikkeukset sääntöön ovat yleensä syntiinlankeemukseen verrattavia poikkeamia, joilla on tuhoisia vaikutuksia idyllin harmoniaan. Suljetun tilan vaikutelma korostaa idyllin ja muun maailman välistä vastakkainasettelua. Kertojaa lukuun ottamatta koskelle saapuessaan vähät vieraat, jotka eivät ole avoimen vihamielisiä, jäävät koskella ulkopuolisiksi.

Idyllin rakenteen ja elämänkulun kuvaaminen on epärealistista, mutta siinä on poliittista ja ideologista merkitsevyyttä, joka ei automaattisesti palaudu suoraan konservatiivisuuteen ja patriarkaalisten, feodaalijärjestelmää muistuttavien yhteiskunta rakenteiden säilyttämiseen. Ahon maaseudun kuvauksen liittäminen idylliin yhtenä Garrardin määrittelemän pastoraalin ekologisesti merkitsevästä muotona asettaa kyseenalaiseksi väitteet, joiden mukaan *Lohilastuja ja kalakaskuja* -teos olisi täysin vieraantunut yhteiskunnallisista kysymyksistä (ks. Hypén 1999, 222). Kun kääntää toiselle selkänsä, kääntyy välttämättä jonkun toisen puoleen.

Niemi (1986, 185 - 186) kuvailikin *Lohilastuja ja kalakaskuja* -teosta Ahon muotoilemaksi maalaiselämän ylistykseksi, luonnonmukaisten arvojen apologiaksi, jossa ihminen ja luonto elävät rinnan molempien siitä hyötyen, kummankaan siitä kärsimättä. Luonnehdinta on hyvin lähellä Bahtinin (1975/

1979) klassisen idyllin määritelmää, jossa idyllin keskeisenä tavoitteena on idyllisen elämän eheyden korostaminen.

KALALASTUJEN IDYLLIN VARJONPUOLEINEN SEINÄ

Idyllistä maailmankuvaa on kritisoitu monessa yhteydessä, ja siinä onkin muutamia, sisään koodattuja piirteitä, jotka altistavat sen kritiikille. Useat näistä joko ideologisista tai ekologisista ongelmakohdista voidaan löytää myös *Lohilastuista ja kalakaskuista*. Tosin osa kritisoitavista elementeistä on tullut relevantiksi ja kritiikinarvoiseksi vasta retrospektiivisessä katsannossa paljon lastujen kirjoitusajankohtaa myöhemmin, vuosikymmeniä Ahon kuoleman jälkeen. Osa sen sijaan näkyy sisäisinä jännitteinä jo lastujen idyllisessä maailmankuvassa. Useimmiten kritiikki kohdistuu idyllin harmonian korostamisesta aiheutuviin ekologiisiin laiminlyönteihin, idyllin yhteiskuntakuvan konservatiivisuuteen tai sen passiivisena pidettyyn epäpoliittisuuteen.

Lastussa "Kalasta... -njet" kertoja sanoo: "sota saavutti minut siellä, missä sitä kaikkein vähimmin olisin osannut odottaa." (LJK, 174.) Historian valossa tilanteessa ei olisi ehkä sittenkään pitänyt olla mitään yllättävää, mutta kertoja joutuu oman idealisminsa pettämäksi. Esittäessään maaseudun itsenäisenä tilana idylli vääristää maailmassa vallitsevia suhteita. Omalakisat ympäristöt ovat harvinaisia. Siellä missä on ihmisiä ja sivilisaation vertautuvaa asutusta, niitä ei ole lainkaan. Valtakunnan keskuksen valta ulottuu sen reunamaille saakka, oli keskus Helsinki tai Pietari, tai olivatpa valtakunnan reunamaat kuinka läheisessä kosketuksessa luontoon tahansa. Kuten Niemi (1986) useaan otteeseen mainitsee, idylli on Aholle pakopaikka. Kertoja olettaa pääsevänsä hänelle vastenmielisten ilmiöiden ulkopuolelle vetäytyessään luontoon, mutta se ei ole mahdollista.

Se identiteetti, joka Aholla Huopanankoskella on, palautuu niin ikään idyllin omalakisyyden ambivalenssiin. Tullessaan Huopanankoskelle Aho yrittää häivyttää oman kaupunkilaisidentiteettinsä ja maaseudun asukkaiden välistä eroavaisuutta. Hän asuu vaatimattomasti kalamajassaan, kalastaa eikä juuri mainitse kirjoittamista paitsi korostaakseen, ettei sitä Huopanankoskella

ollessaan tee.

Sillä sisimmässäni minä varmaan olen enemmän kalamies kuin kirjemies. Minulta kuoleutuvat yhä vieläkin kirjalliset vaistot ja niiden tyydyttämisen tarve jotenkin samoihin aikoihin, kun hauki huhtikuussa nousee kudulle, ja ne virkoavat vasta sitten, kun lohi Mikkeliiviikolla viettää häitään eikä enää ota perhoa. Enkä voi ajatella, kuinka pysyisin kirjoituspöytäni ääressä, silloin kun aavistelenkaan, että ahvenet meren kareilla odottavat onkijaansa, tai kun hyönteisten parveilu Huopanan kalamajan ikkunapihlajan latvassa langattomasti sähköttäen tiedoittaa, että mulloset koskessa parhaillaan ajattelevat perhoja. (LJK 17)

Ahon maalaisidentiteetti on siinä mielessä pinnallinen, että aina tarvittaessa kertoja on valmis ottamaan etäisyyttä rahvaaseen (Varis 2003, 96). Niin ikään kertoja suhtautuu rahvaaseen usein hyväntahtoisesti naureskelemalla, vaikka mitään avointa ristiriitaa ei olisikaan. Ekokriittisessä viitekehyksessä vastaava kaksoisidentiteetin ylläpito viittaa uudelleensyntymisen mahdollisuuteen, jossa yksilö löytää todellisen minuutensa luonnon yhteiskuntaan verrattuna vapaassa toimintakentässä (ks. Adamson 2001, 37 - 39). Kertojan kohdalla valinta on kuitenkin luonteeltaan väliaikainen.

Kertoja palaa kesän loputtua kaupunkiin, kun on ensin ladannut itseensä luonnosta saatavia, vitaalisia voimavaroja. Tätä energiaa hän hyödyntää talven aikana kulttuurisessa luomistyössään, mistä syntyy helposti opportunistinen vaikutelma. Kertoja haluaa säilyttää sekä luonnon että kulttuurin hyvät puolet tinkimättä kummastakaan osa-alueesta. Kulttuurin ja luonnon välillä liikkuva identiteetti pitää sisällään luonnon ja kulttuurin välisen kahtiajaon, jossa kertoja valitsee vuoroin luonnon, vuoroin kaupungin. Silloin myös luonnon ja kulttuurin keskinäinen hierarkinen järjestys vaihtelee kertojan valinnan mukana. (Ks. Adamson 2001, 37 - 39.)

Pragmaattisessa, ekologisessa katsannossa tulkinnaissa on anakroismin piirteitä, koska Aho ei kaupungissa ollessaankaan kuormittanut ympäristöä samalla tavoin kuin ihmiset sata vuotta myöhemmin. Ideologisella tasolla luonnon ja kulttuurin suhde on asetelmassa kuitenkin lopulta epävakaa. Mikään ei välttämättä turvaa luonnon itsenäistä asemaa ja arvoa enää sen jälkeen, kun poikkeusyksilö on riisunut luonnonmukaisen identiteettinsä, palannut kaupunkiin ja muuttanut oman toimintansa takaisin kulttuurilliseksi toiminnaksi.

Keskittyessään maaseudun elämän orgaanisen harmonian korostamiseen idyllinen kuvaus sulkee usein silmänsä maaseudun yhteiskunnallisilta epäkohdilta. Päivi Lappalainen huomioi, ettei Ahon realismin yhteiskunnallisuus ollut kovin syvää, koska hän ei kuvaa torpparilain aiheuttamia valtasuhteita (ks. Lappalainen 1999, 65 - 67). Nekin vieraannuttavat yksilön hänen tekemästä työstään ja marxilaisen teorian mukaan objektivoivat työvoiman. Harmonia kuuluu idyllille tyypilliseen sublimaatioon, jossa ylevöittäminen ulottuu elämän kaikille osa-alueille. (Ks. Bahtin 1975/1999, 391.) Harmonian edellytyksenä puolestaan on tasa-arvoinen yhteiskunta.

Idyllin yhteydessä sublimaation rinnalla kirjallisena esittämisen strategiana esiintyy jatkuvasti pelkistäminen. Perustarpeet muodostavat elämän sisällön, mikä on yhtä aikaa moraalinen kannanotto ja kaunokirjallinen tyylikeino. Henkilöt tekevät vain välttämättömän, mikä on maailmankuvan taustalla olevien luontoa ja ihmisyyttä samaistavien metaforien edellytys. Liika toiminta saattaisi mahdollisesti murtaa metaforat ja tuoda vastustamattomasti esiin luonnon ja ihmisen välisiä eroavaisuuksia. Esimerkiksi *Lohilastuissa ja kalakaskuissakin* immanenttina läsnä oleva seksuaalisuuden esittäminen lapsien avulla paitsi ylevöittää seksuaalisuuden, palauttaa sen suoraan maan produktiivisuuden metaforaan. (Ks. Bahtin 1975/1979, 389.)

Toiminnan pelkistämisen ongelmana on vastakohtaisuuksien keinotekoinen ja reaalista ehdoista irrallinen murtaminen. *Lohilastuissa ja kalakaskuissa* koski on toiminnan näyttämö, jossa kaikki esillepano tapahtuu. Sekä lapset että aikuiset, miehet ja naiset esitetään kosken ehdoilla. Näin sukupolvien ja sukupuolien väliset eroavaisuudet palautuvat yhteen idylliseen synteisiin. Tämä synnyttää kyllä hyvin orgaanisen maailmanjärjestyksen, mutta on eittämättä staattinen ja konservatiivinen malli, joka ei jätä juuri sijaa antiteeseille. (Ks. Bahtin 1975/1979, 389.)

Kritiikki kuvaa tyhjentävästi idyllille ominaista tapaa unohtaa idyllintakaiset ristiriidat ja uusintaa olemassaolon ehtoja, mutta kritiikki ei pääsääntöisesti näe poliittisina niitä idyllin aspekteja, jotka minä olen omassa artikkelissani politisoinut. Konservatiivisuuden voi senkin retrospektiivisessä tarkastelussa nähdä tietystä näkökulmasta vastaideologiana tai ainakin siitä voidaan löytää

vastaideologian piirteitä. Koko Ahon kirjailijakuvulle on niin ikään tyypillisempää kiinnittää huomiota yksilöön, hänen sisäiseen maailmansa, kuin yksilöiden välisiin suhteisiin. Voidaan sanoa, että Aho oli kirjoittajamentaliteetiltaan enemmän esteetikko ja psykologisten liiikahdusten havainnoija kuin osallistuja.

LÄHTEET

Kohdeteksti:

LJK = Aho, Juhani 1921/1993: *Lohilastuja ja kalakaskuja*. 4. painos. Helsinki: WSOY

Tutkimuskirjallisuus:

- Adamson, Joni 2001: *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism. The Middle Place*. Arizona: The University of Arizona Press.
- Bahtin, Mihail 1975/1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen & Veikko Airola. Moskova: Progress.
- Eagleton Terry 1995/1998: Heatchcliff and the Great Hunger. *The Eagleton Reader*. Ed. Stephen Regan. Oxford: Blackwell Publishers.
- Foucault, Michel 1966/2004: *The Order of Things*. Fourth edition. Transl. Tavistock & Routledge. London/New York: Routledge.
- Garrard, Greg 2004: *Ecocriticism*. The New Critical Idiom. London/New York: Routledge.
- Hall, Stuart 1999: *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hawkes, David 1996/2003: *Ideology*. Second improved edition. The New Critical Idiom. London/New York: Routledge.
- Hypén, Tarja-Liisa 1999: *Kuvassa oikealla Juhani Aho*. Helsinki: SKS.
- Koistinen, Tero 1999: Kansallista vai kansainvälistä? 1800- ja 1900-luvun vaihe kirjallisuushistorioiden kuvaamana. *Kaksi tietä nykyisyyteen*. Toim. Tero Koistinen & Piret Kruuspere & Erkki Sevänen & Risto Turunen. Helsinki: SKS.
- Kovanen, Jarmo & Markkanen, Erkki & Rintala, Osmo, Rintala 1994: *Huopana Juhani Ahon koski*. Jyväskylä: Atena.
- Lappalainen, Päivi 1999: Perhe, koti, kansa, isänmaa - kiista yhteiskunnan tukipylväistä. *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS.
- Niemi, Juhani 1986: *Juhani Aho*. Helsinki: SKS.
- Rojola, Lea 1999: Vastakohtien sekasortoinen maailma. Suomen kirjallisuuden historia 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS.
- Varis, Markku 2003: *Ikävä erätön ilta. Suomalainen eräkirjallisuus*. Helsinki: SKS.
- Witoszek, Nina 1997: The anti-Romantic Romantics: nature, knowledge and identity in nineteenth-century Norway. *Nature and Society in Historical Context*. Edit. Mikuláš Teich & Roy Porter & Bo Gustafsson. Cambridge: Cambridge University Press.

Salla Järveläinen

”MUSTAA JA VALKEAA, SULOISTA JA KIELLETTYÄ”

Ruumis, ambivalenssi ja tunteet Anja Kaurasen teoksessa *Tushka*

MATKA RUUMIILLISEN MINUUDEN ETSINTÄÄN ALKAA

1980-luvun alussa joukko uuden vuosikymmenen kirjailijoita halusi tehdä pesäeroa 70-luvun kirjallisuuteen. Uuden kirjallisuuden ominaispiirteiksi muotoutuivatkin ennen kaikkea epäpuhtaus, vitalisuus, rohkeus ja kapina. Anja Kauranen ja Esa Saarinen laativat *Ylioppilaslehteen* (14/1980) niin sanotun uuden aallon ohjelmakirjoituksen, jossa vaadittiin muun muassa ”raivostuttavia runoja, arvoituksellisia runoja, nuoria runoja, runoja, joissa sykki, läähätti, värisi, kutkutti ja vaikeroi koko aikansa rikkipirstoutunut ihminen – nuori ja vanha, nainen ja mies.” (Sit. Varpio 1991, 15-16.) Samoihin aikoihin syntyi Kiima -liike, joka vannoi ekspressiivisen elämänilon ja juhinnan nimeen. Tavoitteena oli vapautua ilmaisullisista ja seksuaalisista estoista. (Hosiaislouma 1991, 16.) Anja Kauranen voidaankin liittää leimallisesti sekä Kiima-liikkeeseen että niiden 1980-luvulla aloittaneiden naisprosaistien joukkoon, jotka ovat tuotannossaan käsitelleet patriarkaalisen yhteiskunnan ja ruumiillisen naiskuvan välisiä suhteita. Toisaalta kyse on ollut myös jo aikaisemman seksuaalikuvausten perinteen jatkamisesta, jonka aloitti ennen kaikkea L. Onerva vuosisadan

vaihteessa teoksellaan *Mirdja*. (Rautiainen 1995, 122.)¹

Anja Kaurasen vuonna 1981 ilmestynyt esikoisromaani, *Sonja O. kävi täällä*, sai osakseen odotetusti paljon huomiota ja kiitosta. Teoksessa kriitikoita ilahdutti etenkin sen verbaalinen taidokkuus. Päähenkilö, Sonja O, kuvataan naispuoliseksi donjuaniksi: hän on nainen, joka ei halua tuntea syyllisyyttä vapaasta ja rohkeasta, tabuja murtavasta seksuaalisuudestaan. (Enwald 1989, 679-680.) Vuonna 1983 ilmestynyt teos *Tushka* ei herättänyt samanlaista huomiota tematiikallaan, ja ehkä syynä huomion vähäisyyteen oli myös kieli. Paikoitellen arvosteluissa jopa ihmeteltiin, mihin aikaisempi kirjallinen uhmakkuus ja verbaalinen taidokkuus olivat kadonneet (ks. esim. Rautiainen 1995).

Teos kertoo nuoresta naisesta, joka matkustaa Kairoon selvittääkseen salaperäisesti kadonneen isänsä viimeisiä vaiheita. Samalla se on kuvaus itseään etsivästä nuoresta kirjailijanalusta, joka potee luomisen tuskaa ja kirjoittamisen vaikeutta samaistuen siten suureen esikuvaansa, L. Onervaan. Vaikka teosta voidaan pitää matkakertomuksena, matka suuntautuu konkreettiseen paikkaan kuitenkin vain näennäisesti: kyse on ennen kaikkea matkasta menneisyyteen, johon naiseuden määreet saattelevat päähenkilön. (Karkama 1994, 287-288.) Teoksen minä etsii itseään kääntymällä kohti menneisyyttä, löytääkseen menneisyyden esikuvista merkityksen ja suunnan elämälleen ja minäkuvalleen.

Niin kirjallisissa arvosteluissa kuin tutkimuksessa *Tushka* näyttää jääneen muiden Kaurasen teosten varjoon. Sikri Rautiainen tarkastelee pro gradu -tutkielmassaan jonkin verran *Tushkassa* esiintyvää äiti-tytär sekä isä-tytär -suhteen problematiikkaa, kuten myös Pertti Karkama isä - tytär -suhdetta teoksessaan *Kirjallisuus ja nykyaika*. Mielenkiintoista on kuitenkin se, että *Tushkan* kohdalla tutkimus ja kritiikki ovat lähes kokonaan sivuuttaneet teoksessa ilmenevän ruumiillisuuden problematiikan.² Teosta voidaankin yhtä hyvin tarkastella nuoren naisen kehitystarinana: kyse on kirjailijaidentiteetin etsinnästä, mutta myös matkasta omaan ruumiilliseen minuuteen. Pitkälti *Tushkassa*, kuten myös *Sonja O:ssa* tai *Ihon ajassa*, problematisoituu yksilön ruumiillisuus: omat tavoitteet ja halut eivät kohtaa aina yhteisön sääntöjä ja

normituksia.³ Teoksessa maailmaa katsotaankin useaan otteeseen niin sanotusti kahdesta perspektiivistä: päähenkilö joutuu yhtenäen asettumaan itsensä ulkopuolelle tarkastellakseen omaa ruumiillista minäkuvaansa ja sen suhdetta ympäröivän yhteisön asettamiin näkemyksiin ja käsityksiin. Samalla päähenkilö tiedostaa kuitenkin myös sen, että yhteisön asettamat säännöt ja moraalikoodistot eivät tarjoa lopullista vastausta minäkuvan uudenlaiseen rakentamiseen saati seksuaaliseen ja ruumiilliseen tyydytykseen. (Rautiainen 1995, 4.) Hän kuvailee tuntojaan seuraavasti:

Minä olen tiedostanut hyvin voimakkaasti itsessäni tuon piirteen jota Mika Waltari käsittääkseni hipaisee puhuessaan jäädä sielussaan. Luovan ihmisen kylmästä origiosta. Kaunista julmuutta? Jollakin tapaa koko elämän mittainen yksinäisyudentunne oli tehnyt minusta oman sieluni betoniraudoittajan. – Jotenkin olin opetellut ajattelemaan koko asian niin että tällaiseen elämiseen ja olemiseen voi tottua ja voi jopa oppia nöyrästi pitämään tästä kaikesta, samalla tavoin kuin voi pitää omenoista vuoden ympäri. Ilman sen suurempaa intohimoa. (T 49)

Päähenkilö on noin kolmikymppinen, epäonnistuneiden rakkaussuhteiden kolhaisema nuori nainen, joka korostaa eläneensä hyvin yksinäistä elämää, ilman sen suurempaa sielunkumppanuutta, ruumiillista intohimoa tai seksuaalista mielihyvää. Edelliset parisuhteet Teemun ja Tommin kanssa ovat päättyneet. Päähenkilö toteaa lakonisesti, ettei kumpikaan heistä lopultakaan tuntenut häntä, "laskenut hänen täpliään" (T 47). Tommi, nuori hurmioitunut runoilija, on yrittänyt opettaa häntä kirjoittamaan palavan ekspressionistisesti ja anarkistisesti sekä pakottanut hänet saamaan orgasmeja vaatimallaan tavalla. Teemu taas kuvataan mieheksi, joka aina on rakastunut vääränlaisiin naisiin ja vastaavasti Teemun rakastamat naiset vääränlaisiin miehiin. Päähenkilö huomauttaakin, että lähes kaikki hänen aikaisemmat miessuhteensa, ihastumisensa ja rakastumisensa veivät häneltä lopulta vimman ja voiman kirjoittaa. Samalla arki tuli liian nopeasti jokaiseen ihmissuhteeseen, tuoden mukanaan tietyt varaukset: "En osannut kaivata rakastajaa silloin kun pohjimiltaan kaipasin rakkautta" (T 48). Nämä kaksi asiaa päähenkilö toteaaakin jyrkästi osanneensa erottaa toisistaan. Yhdeksi matkan tekemisen syyksi nouseekin oman ruumiillisen ja kirjallisen identiteetin etsintä. Vaikka ystävät

ohjeistavat päähenkilöä etsimään rakkautta, hän lähtee matkalle tarkoituksenaan ainoastaan selvittää isänsä menneisyyden salaisuudet sekä kirjoittaa menestysromaani suuresta esikuvastaan L. Onervasta. Euroopan elämänmeno, aikaisemmat ystävät, tuttavat, paneelit ja polemiikit ovat menettäneet aikaisemman merkityksensä; sen sijaan uusi kulttuuri, maa ja sen tavat alkavat kiehtoa entistä enemmän.

Marja-Leena Hakkaraisen (1992, 242) mukaan 1980-luvulla suomalaiseseen kirjallisuuteen ilmestyy nimenomaan kriisissä oleva, marginaalista esiin nouseva feministinen subjekti. Tämä subjekti ei näyttäydy autonomisena, vaan se on itseään ja rajojaan jatkuvasti hakeva ja määrittelevä. Toisaalta 1980-luku voidaan nähdä myös jatkumona edellisen vuosikymmenen feministisiin keskusteluihin siitä, kuinka ruumis halutaan nähdä ennen kaikkea identiteetin rakentamisen ja vastarinnan välineenä, ei siten vain pelkästään vallankäytön kohteena. (ks. esim. Palin 1996, 234). Pertti Karkama (1994, 283-286) korostaa, kuinka perheromaanin traditio laajentuu 1980-luvulla käsittämään koko naisena olemisen ongelmaa. Tarkoituksena onkin tuoda esiin se, kuinka patriarkaatin harjoittama moraalinen ja seksuaalinen dominointi on yhteydessä naisten alistettuun asemaan. Uusi naisidentiteetin etsintä tapahtuu patriarkaalisten myyttien ja niiden uudenlaisten, feminististen tulkintojen kautta.⁴ 1980-luvun naiskirjallisuuden lailla myös *Tushkassa* haastetaan patriarkaalisen maailman luomia naismyyttejä etenkin ruumiillisen naiskuvan osalta. Päähenkilö samastuukin matkallaan Kairoon voimakkaasti L. Onervaan, *Mirdjan* luojaan, ja toteaa katkerasti patriarkaalisen maailman murtaneen molemmissa sen, mikä heissä ihmisinä ja taiteilijoina oli suurinta, syvintä ja lopultakin merkityksellisintä: "Hänet [Onervan] myrskylinnun he [miehet] panivat murehtimaan vekseleitä, pesemään frakkipaitoja, ja koluamaan kaupoista sopivan kokoisia kalosseja kolottaviin jalkoihinsa..." (T 89) Samalla päähenkilö kritisoi ympärillään vallitsevaa todellisuutta: myytillistettynä naisena hänet nähdään ainoastaan vain miehisten unelmien, idealisaatioiden ja pelkojen kuvitteellisena alueena. (Ks. Morris 1997, 25; Korte 1988, 24). Ennen kaikkea päähenkilö näkee itsensä esikuvansa lailla kamppailemassa oman uran ja pitkäjänteisten ihmissuhteiden välillä. Hajoavan lapsuudenkodin muistot, voimistuvat pelot, syyllisyydentunnot,

epämääräinen ahdistus, turvattomuus ja raastavat ristiriidat kulkevat matkalla mukana. Päähenkilö päätyy toteamaan, miten ensin on elettävä ja käsiteltävä yksi periodi, ennen kuin matka uuteen ihmissuhteeseen, ja samalla uusiin elämänvaiheisiin, voi viimein alkaa.

RUUMIS AMBIVALENTTINA MERKITYSTEN JAKAJANA

Mielekkään tarkastelutavan ruumiillisen identiteetin ja minäkuvan moninaiisiin ambivalentteihin ulottuvuuksiin tarjoavat ranskalaisen filosofin Maurice Merleau-Pontyn (1907 -1961) teoreettiset ajatukset elävän ruumiin fenomenologiasta. Merleau-Ponty pyrkii kuvaamaan ihmisen olemassaolon ruumiillista ulottuvuutta. Yhtenä tärkeimpänä lähtökohtana ruumiinfenomenologiselle teoretisoinnille onkin pidetty Edmund Husserlin kehittälemää fenomenologista filosofiaa. Ennen kaikkea Husserlin myöhäistuotannon vaikutusta, ja erityisesti siihen kuuluvaa elämismailman käsitettä, on pidetty tärkeänä Merleau-Pontyn ajattelun kannalta. (Heinämaa 1996, 44-47.)⁵ Vaikka Merleau-Pontyn ruumiin fenomenologista teoretisointia on myös kritisoitu, teoriasta tehdyt feministiset tulkinnat tarjoavat mielestäni kuitenkin antoisan näkökulman tarkastella naiseuden, ruumiin, erilaisten tunteiden ja ambivalenssin välisiä kytköksiä.⁶ Ennen kaikkea ruumiinfenomenologian avulla on mahdollisuus haastaa ennalta muovautuneita yhteiskunnallisia ja kulttuurisia käsityksiä naiseudesta, ruumiista, passiivisuudesta ja subjektiivisuudesta. (Reuter 1997, 148-150; Haasjoki 2006, 170).

Pääteoksessaan *Phenomenologie de la Perception* (1945) Merleau-Ponty kuvaa mielenkiintoisella tavalla ihmisen ruumiillista olemista verrattuna klassisen idealismin, naturalismin ja kokeellisten tieteiden tarjoamiin näkemyksiin. Hänen keskeisiksi käsitteikseen nousevat "elävä ruumis", "intentionaalisuus" ja "tyyli". Elävän ruumiin, tyylin ja intentionaalisuuden käsitteiden avulla teoreetikko pyrkii tuomaan esiin sen, miten ruumis ei voi koskaan olla objektiivisen ajattelun mukainen tiedoton objekti eikä subjekti voi olla "idealismien mukainen ruumiiton tietoisuus"; vaan subjektiviteetti on aina jo muodostunut ruumiillistuneeksi ja lihalliseksi. (Rautaparta 1997, 129; Laine & Kuhmonen 1995, 167-168.)

Hedelmällisen näkökulman feministisiin ruumiin tulkintoihin tarjoaakin mielestäni se, miten teoriassa ruumis nähdään nimenomaan ambivalenttina merkitysten jakajana. Ruumiissa risteytyvät aina monet tasot, niin subjektiiviset kuin objektiivisetkin. Toisin sanoen Merleau-Pontyn mukaan ruumis on aina läsnä, mutta samalla se on myös potentiaalisesti poissa. Yksilöllä on aina puutteellinen näkökulma ruumiiseensa, koska tätä ruumista on mahdollista tarkastella vain omasta näkökulmasta. Kuitenkaan kantajalleen ruumis ei voi koskaan olla täysin poissa. Niinpä kyseessä on jatkuva vuorovaikutus poissaolevan ja läsnäolevan ruumiin välillä, ruumiillisen subjektiivisuuden ja objektiivisuuden toisiinsa limittyminen. (Rautaparta 1997, 130.)

Ruumiin fenomenologisen teoretisoinnin avulla voisikin sanoa, että *Tushkassa* esiin nousee mielenkiintoisella tavalla juuri päähenkilön ruumiin ambivalentti luonne: ruumis näyttäytyy monimielisenä ja epämääräisenä. Fenomenologisesti ajateltuna ruumis on elävä ja yksilöllinen toimija, mutta samalla ruumis on jo aina sidottu ympäristöönsä, ympärillä olevan yhteisön odotuksiin. (Reuter 1997, 138.) Toisaalta käsitteenä ambivalenssi voi laajemmin kytkeytyä kahtalaisuuteen, häilyvyyteen ja ristiriitaisuuteen: se on niin sanottujen kaksinapaisten ja hierarkkisten erottelujen tuotetta. Ambivalenssi ilmenee moneutena, moninaisuutena, "kieltämiseen" kohdistuvana objektina. Samalla ambivalenssi liittyy myös valtaan ja nimeämiseen. (Haasjoki 2006, 160-161; Bauman 1991, 9.) *Tushkassa* tämä on mielestäni erityisen näkyvää. Päähenkilö joutuu jatkuvasti määrittämään ruumiillisuuttaan suhteessa ympäristön merkitsemään ruumiin kontrolliin: ambivalenttius syntyykin ikään kuin yhteiskunnallisten kategorioiden sivutuotteena, samalla osoittaen niihin sisältyvän häilyvyyden ja paradoksaalisuuden.

Tushkassa esiin nousevaa ruumiin ambivalenttista luonnetta, ruumiillisuuteen kohdistuvia moninaisia tunteita, on mahdollista tarkastella etenkin Merleau-Pontyn käyttämän "kerroksellisen menneisyyden" käsitteen avulla. Merleau-Pontyn mukaan ihmisen järki tai tietoisuus ei ole koskaan täysin vapaa, vaan jo tiedostamattaan yksilö kantaa ruumiissaan yhteiskunnallisia ja kulttuurisia malleja siitä, miten hänen tulisi ruumiillisesti käyttäytyä ja olla. (Reuter 1997, 157.) Merkittäviksi asioiksi nousevatkin mielestäni erityisesti

päähenkilön aikaisemmat lapsuudenkodin muistot ja kokemukset. Suhteet äitiin ja isään kuvataan hyvin ristiriitaisiksi ja monimutkaisiksi. Teoksessa viitataan useaan otteeseen salaperäisiin salaisuuksiin, ahdistavaan tunnelmaan ja ilmapiiriin: "mysteerit lehahtavat ulos ikkunasta, säikähtävät ihmisäänen sirkkeliä". (T 48) Itseään päähenkilö kuvaa tyttäreksi vailla synnyttäjää. Äidin kerrotaan saaneen kaksi aikaisempaa keskenmenoa ja toivoneen itselleen poikaa: Päähenkilö syntyi kyllä painavana ja isokokoisena – mutta tytöksi. Äiti on hyvin poissaoleva, ja teoksessa viitataan useaan otteeseen äidin jonkinasteiseen mielisairauteen. Lämpimät ja valoisat muistot liittyvät lähinnä isään. Päähenkilö muistelee yhdessä tehtyjä matkoja Seurasaareen sekä isän ohjeistuksia siitä, miten ihminen pystyy mihin vain omalla tahdollaan. (T15) Monimutkaiset ja kuitenkin osittain ristiriitaiset suhteet vanhempiin liittyvät ennen kaikkea mielestäni jo lapsuudenkodissa syntyvään ruumiin kontrolliin. Lapsuudestaan asti päähenkilö aistii seksuaalisuuteen liitetyt moninaiset tunteet. Kehittyvä ruumiillisuuden tunne yhdistyy mielikuvissa salmiakkiin, sen "tumuuteen, valkeuteen, suloisuuteen ja kiellettyyn".

Jotain osaan jo sellaista, mitä isä ei ole opettanut. Hameenhelman alla minulla on piilossa suolainen aarre. Salmiakki jauhoa alumiinisessa desilitran mitassa hienoon sokeriin sekoitettuna. Suolaista ja makeaa. Mustaa ja valkeaa. Suloista ja kiellettyä. Päivänsäde ja menninkäinen. — Huoneen hämärässä isä ei huomaa että työntän käteni vähän väliä teryleenihameeni alle. Isä ei pidä siitä että syön salmiakkia. (T 26)

Tushkassa ruumiillinen ambivalenttius syntyykin jo lapsuuden aikaisissa kokemuksissa. Toisin sanoen voimakkaalla häpeän tunteellaan ennen kaikkea isä lamaannuttaa päähenkilön valmiuden puolustaa itseään (Kosonen 1997, 32). Äidin suhteesta salmiakkiin päähenkilö mainitsee ainoastaan vain sen, ettei tarkkaan tiedä, mitä äiti ajattelee siitä, koska äiti on usein sairaalassa. Maurice Merleau-Pontyn mukaan huomioitavaa onkin ennen kaikkea se, miten peilausvaihe on olennainen osa lapsuudessa alkavaa ruumiillista kehitysvaihetta. Jos peilausvaihe kuitenkin rikkoontuu, on todennäköistä, että lapsen tunnekokemus ruumiillisesta minäkuvastaan häiriintyy myöhemmän elämän ja kehityksen kannalta. (Levin 1991, 63; Kosonen 1997, 22.) Vanhempien teot

luovat jatkuvia merkityksiä lapsen ruumiilliseen minäkuvaan. Toistaessaan toimintaansa vanhemmat muovaavat samalla tämän ruumiillista asentoa, jolloin ruumiillisuuteen kohdistuvat häpeä ja inho saavat ensisijaisen merkityksen. (Merleau-Ponty 1945/1962, 452-455; Laine 1991, 79.)⁷

Vaikka äiti kuvataan teoksessa pääosin poissaolevaksi, päähenkilö muistelee erästä lapsuutensa tilannetta, jossa äitikin on läsnä. Äiti pyytää tyttärtään käymään maitokaupassa, vaikkei tämä haluaisi sinne lähteä, koska tietää siellä olevan Betsyksi kutsutun, "nuoren, verevän vedenvaalean myyjättären, jonka huulet oli aina maalattu samanvärisiksi kuin aleksanterinleivoksen kuori". (T 44) Verratessaan itseään Betsyyn, päähenkilö kokee näyttävänsä otsatukkineen lähinnä rikkiviisaalta pikkutytyltä. Huomatessaan, miten Betsy kerää miesten katseita, päähenkilö tuntee kateutta ja halua saada osakseen samanlaisia huomionosoituksia. Kertoessaan tunteistaan vanhemmat ainoastaan varoittavat ja ohjeistavat tyttärtään; äiti räiskyä ja isä kummastelee. Myöhemmin nähdessään unta, päähenkilö tappaa Betsyn antamalla tälle skorpionin myrkyllä imelletyn aleksanterinleivoksen. Hän lisää vielä, ettei ole tämän jälkeen koskaan voinut sietää aleksanterinleivoksia. Niiden imelän, sokerisen maun voidaankin nähdä viittaavan alkavan seksuaalisuuden vaaroihin ja vietteihin sekä nautintoon ja mielihyvään. Toisaalta leivoksen vaaleanpunainen väri liittyy Betsyksi mainitun tytön huulipunaväriin, mutta samalla myös vaaleanpunaisiin "prinsessaunelmiin". Kyse on kaikesta siitä, mistä päähenkilö nuoruudessaan haaveilee, mutta jota kohtaan hän myöhemmin tuntee ainoastaan ristiriitaista inhoa ja kuvotusta. Skorpionin myrkyllä imelletty leivos heijastaa mielestäni hyvin niitä ambivalentteja, ruumiillisuuteen kohdistuneita tunteita, joita päähenkilö kohtaa myös myöhemmässä elämässään: seksuaalisuuteen liitetty suloisuus, viehätys ja nautinto kulminoituvat salattuun ja kätkeytyyn kieltoon. Huomatessaan vanhempiensa suhtautumisen orastavan seksuaalisuuden heräämiseen, päähenkilö tukahduttaa omat tunteensa. Niinpä toiveet rakastetuksi tulemisesta ja kelpaamisesta kariutuvat sisäisten vertailujen jälkeen (Reenkola 2004, 74; Ronkainen 1999, 135). Suurimpana pelkona näyttäytyä tällöin torjutuksi tuleminen (Ahmed 2003, 197). Nuorisotutkija Sanna Aaltosen mukaan onkin tärkeää muistaa, että

tilanteissa, joissa nuoren suhde omaan ruumiinkuvaan sekä muuttuvaan minäkuvaan on vielä selkiytymätön, ruumiiseen kohdistuneet odotukset ja vaatimukset on helppo tulkita ahdistaviksi. Useimmiten häpeän taustalla onkin kulttuurisia käsityksiä "oikeasta" ja "väärästä" käyttäytymisestä. Nämä tunteet ovat sosiaalisesti ja kulttuurisesti määrittynyttä ja muokkautuneita, useimmiten sosiaalisten normien ja roolien säätelemiä. (Aaltonen 2001, 115; Ks. myös Näre 1999, 10-11.)

Tushkassa lapsuudessa alkanut ruumiillinen ambivalenttius jatkuu myöhemmin aikuisiän ihmissuhteissa, mutta myös päähenkilön suhteessa itseensä. Hän kuvaa itseään useasti epävarmana, ihmisarkana, häpeää ja itseinhoa tuntevana naisena. Romaania L. Onervasta sopisi hänen mielestään paremmin kirjoittamaan jokin "charmikas, salaperäinen, uhkea ja uskalias nainen" (T 44). Silmiinpistävää onkin mielestäni se, miten teoksessa toistuu usein päähenkilön ajatus ja pelko siitä, että on toisten katseiden ja arvioivien ajatuksien kohteena. Tämä johtaakin jatkuvan ulkopuolisuuden tunteeseen. Teoksessa toistuu usein ajatus siitä, miten henkilö kokee olevansa totutusti sekä itsensä sisä- että ulkopuolella. Hän tuntee jatkuvasti määrittävänsä ruumiillisen subjektiivisuuden ja objektiivisuuden kautta. Toisin sanoen ruumis on jatkuvasti sekä poissa- että läsnäoleva. "Tumma lasi peilaa ristiriitaista ruumistani, kaikki muu kuihtunutta ja lusevaa paitsi keskikohta. – Minä se olen." (T 27-28) Teoksessa on myös viitteitä päähenkilön jonkinasteiseen syömishäiriöön. Päähenkilö kuvaa painaneensa aikuisiällä yhtä paljon kuin 16-vuotiaana, ja uskottelee sen olevan vain surutyötä. Kuitenkin ruumis on päähenkilölle monien eri tunteiden väylä ja samalla myös keino käsitellä omaa epävarmuutta ja ahdistuneisuutta. Jo lapsuudessa päähenkilö toteaa: "Min identitet är i magen. Äiti, mun vatsaa koskee taas. Sullakin on aina maha kipeänä." (T 75).

Minä se olen. – Katselen uutta profiiliani ikkunalasin tummasta peilistä. Näytän käärmeeltä, joka on ruokaillut hiljattain. Saalis on matkansa puolivälissä. Katselen laihaa kaulaa, jyrkkää leuankaarta. Poskiluut töröttävät silmien alla kuin narrin kaulukset. Kuivat hiuslatvat harottavat olkapäillä. Otsatukka on poissa. Paljon finnejä tilalla. (T 29)

Tushkassa mielenkiintoista onkin mielestäni juuri se, miten päähenkilön

kohdalla ruumiin subjektiivinen ja objektiivinen taso edellyttävät moniulotteisesti toisiaan. Myös Sara Heinämaa huomauttaa osuvasti, ettei mieli voi toimia ruumiista irrallaan, eikä ruumis voi koskaan olla vain pelkkä objekti, vaan samalla se toimii maailmassa olemisen ehtona. Toisaalta ruumiillisen subjektin ehto on myös ainut maailmassa olemisen ehto, ja näin kantajalleen ruumis on aina sekä subjekti että objekti. (Heinämaa 1996, 71.) Ruumiin ambivalenttisen luonteen edellytyksenä onkin se, että ruumiin objektiivista ja subjektiivista tasoa ei voida erottaa toisistaan. (Laine & Kuhmonen 1995, 164.) Useaan otteeseen päähenkilö tuntee kuitenkin nimenomaisesti tuskaa, kun hän suhteuttaa ruumiiseensa kerrostunutta menneisyyttä ja vertaa sitä omiin ruumiillisiin haaveisiinsa ja tarpeisiinsa: objektivoitu ruumis peittää alleen subjektiivisen ja läsnäolevan ruumiin monet kerrokset. Ruumiillisen ambivalenttiuden voidaan nähdä liittyvän myös siihen, kuinka päähenkilö pohtii jatkuvasti, voiko koko ruumiillinen naiseus olla enemmän kuin se, mitä ympärillä oleva patriarkaalinen naiskuva⁸ naisille tarjoaa. Jälleen L. Onervaan samaistuen päähenkilö kysyy itseltään: "tunsiko Onerva itsensä noiden kahden elämänsä keskeisen miehen välillä vuoroin äidiksi, vuoroin huoraksi? Kanaemoksi ja geishaksi? Vaan ei koskaan ehjäksi ihmiseksi?" Samalla päähenkilö tiedostaa sen, kuinka liian usein naisen ruumis estetisoituu, medikalisoituu ja seksualisoituu. Huomaamattaan päähenkilö silti samaistuu objektiruumiiseensa. Oma itseys on sitä, miltä hän näyttää, tai millainen hänen on ajateltu olevan (Ruotsalainen 1994, 238).

VANKEUDESTA UUTEEN ULOTTUVUUTEEN - OBJEKTIN ALTA LÖYTYY SUBJEKTI

Pertti Karkaman (1991, 137) mukaan Kaurasen 1980-luvun romaanien sankarittaret ovat hyvin tietoisia itseensä kohdistuneista odotuksista, mutta pystyvät myös toiminnallaan kyseenalaistamaan patriarkaalisen hegemonian, jotta saavuttaisivat omat tavoitteensa. *Tushkassa* tämä näkyy erityisen hyvin. Etenkin teoksen alkupuolella päähenkilö kokee olevansa ruumiillisesti miehisten katseiden, objektisoivien haaveiden ja toiveiden muokkaama kohde. Suhteista

sekä Teemuun että Tommiin puuttuu intohimo, mutta myös luottamus, toisen arvostus ja kunnioitus. Teemu kuvataan mieheksi, joka muistaa seksin aina iltaisin ennen nukkumaanmenoa ja Tommi puolestaan pornoaddiktiksi, joka on turruttanut itsessään mahdollisuuden kahden ihmisen väliseen erotiikkaan. (T260) Jälkeenpäin päähenkilö toteaa lakonisesti, ettei kukaan todella tuntenut häntä, oli helpompi tyytyä elämiseen ja olemiseen ilman sen kummempaa intohimoa. Huomattavaa onkin se, että tiukan objektivoidun ruumiinkuvansa takia päähenkilö kokee seksuaalista tyydyttymättömyyttä ja tiedostaa samalla puutteen omasta, eletystä, koetusta ja läsnäolevasta ruumiistaan. Teoksessa päähenkilö kokee ruumiiseensa kohdistuvia ennakkoletuksia sekä naiseuteen kohdistuvia vaatimuksia: ruumis näyttäytyy aluksi vain sosiaalisten ulottuvuuksien kautta rajattuna koneena, jossa minä pitää asuntoaan (Laine & Kuhmonen 1995, 40; Tolonen 2001, 87). Oma ruumiillinen halu ja tila sekä subjektiivinen päätäntävalta jäävät objektivoidun ruumiin ulkopuolelle (Merleau-Ponty 1945/1962, 12). Myös Raija Julkunen (1997, 49) tähdentää, kuinka naisen erityisenä todellisuutena voidaan nähdä seksuaalinen objektivointi. Naisuus merkitsee ennen kaikkea naisellisuutta, joka taas puolestaan on houkuttelevuutta miesten silmissä, ja samalla myös sitä, että on käytettävissä ainoastaan niillä ehdoilla ja säännöillä, jotka miehet sanelevat. Toisaalta kyse on myös patriarkaaliseen yhteiskuntajärjestykseen sisältyvästä ambivalenttisuudesta: Näennäisestä ruumiin hallinnastaan huolimatta naisen ruumiista, sen haluista ja reproduktiivisuudesta on tehty pelottavaa, mystistä ja hävettävää, ja siksi myös alistettavaa, kuriinpantavaa ja medikalisoitavaa. Yhtäältä naiset kapinoivat tätä vastaan, mutta toisaalta tiedostamattaan sisäistävät itseensä patriarkaalisia naiskuvia. (Julkunen 1997, 49.)

Vasta teoksen loppupuolella päähenkilö tiedostaa tämän naiskuvan mahdottomuuden. Hänen ei mielestään tarvitse mahtua ympäristön asettamiin määritelmiin, vaan hänellä on oikeus lopultakin olla sellainen kuin on. Vaikka tarina isän salaperäisestä menneisyydestä jää osittain auki, päähenkilö löytää sitäkin tärkeämpää: läsnäolevan ja itselleen ensi kertaa merkityksellisen ruumiin. Niin uusi kulttuuri kuin matkalla muodostunut suhde salaperäiseen Hate -nimiseen mieheen tarjoavat viimein mahdollisuuden löytää ruumiinkuvan

uudenlaiset tasot; tien omaan aistilliseen ja ruumiilliseen minuuteen. (ks. myös Karkama 1994, 288-289). Ensimmäistä kertaa päähenkilö kertoo tunteneensa todellista antautumisen iloa: "En yrittänyt epätoivoisesti pullistua ja venyttäytyä pornolehtien mallien mittoihin enkä yrittänyt olla hanakan aktiivinen itselleni vieraalla tavalla. Olin säikyn vauhkosti oma itseni ja Hate piti minusta juuri niin". (T 120)

Tushkaa voi lukea tarinana, jossa päähenkilö kirjoittaa itseään auki ruumiinnautintojen ja oman subjektiivisemmän seksuaalisuuden etsimisen kautta (Jokinen 1991, 141). Teoksessa päähenkilö näkee lopulta mahdollisuuden kirjoittautua ulos erilaisista naisruumista säätelevistä ja rajoittavista säännöistä. (Molarius 1997, 116-117.)⁹ Kuten myös Liisa Enwald (1989, 679-680) huomauttaa, Kaurasen tuotannossa päähenkilöiden kehitys käykin usein miesten hyväksikäyttämästä uhrista oman subjektiivisensa ja kutsumuksensa tiedostavaksi moderniksi naiseksi. Samalla kielletään myös seksuaalinen jako, joka nähtäisiin ainoastaan miehen aktiivisuuden ja passiivisuuden erona.¹⁰ "Koskaan ei kukaan ollut antanut minulle itsestään niin täysin kuin hän" päähenkilö toteaa. Vasta seksuaalisesti tasa-arvoisemman suhteen avulla päähenkilö löytää itsestään kauan unohdetun ja kaivatun seksuaalisuuden, sen "lämpimän suloisen hyvän".

Niin kuin Inarilla, niin minullakin oli aina rakastelun jälkeen ollut tunne kuin olisin ollut kolme kynnärää mullan alla. Valmiina siellä. Odottamassa tuulta ja hiekkaa. Mutta sinun kanssasi Hate: ei koskaan. (T 124)

Huomattavaa onkin mielestäni se, miten uudenlaisen itsetuntemuksen, itsensä hyväksymisen ja luottamukseen perustuvan suhteen kautta objektivoitu ruumis muuttuu kantajalleen ensi kertaa läsnäolevaksi. Seksuaalinen nautinto ja mielihyvä muuttavat ruumiin merkitykselliseksi jo esirefleksiivisellä tasolla, ruumis liikkuu uudella tavalla, muuttaa ennalta annettua ruumiin asentoaan, antaa maailmalle merkitystä. (Merleau-Ponty 1945/1962, 139; Rautaparta 1997, 141). Päähenkilö huomauttaakin osuvasti, kuinka vasta Haten kanssa hän ei tunne itseään koneeksi vaan instrumentiksi. Ihmettelyn, hyväilyn ja kunnioitetuksi tulemisen myötä ruumis muuttuu eläväksi, koetuksi ja ensi kertaa

"minun ruumiikseni". "Tässä jos missä ei ole mitään pahaa, vain hyvää, pelkkää lämmintä suloista hyvää". (T 95) Ruumis havaitsee, toimii ja tuntee vielä ennakoimattomalla tavalla, ja samalla mahdollistaa olemisensä kautta uudenlaisen tietoisuuden. (Heinämaa 1996, 77-83; Immonen 2003, 134.) Kyse on ruumiillisen subjektiivisuuden ja annetun maailman uudeltaisesta kohtaamisesta. (Merleau-Ponty 1945/1962, 102; Rautaparta 1997, 141).

Niin uusi, seksuaalisesti tasa-arvoisempi suhde, eksoottinen ja eroottinen kulttuuri kuin oma etäisyyden ja itsenäisyyden kautta löydetty omanarvontunto tarjoavat viimein päähenkilölle mahdollisuuden muuttaa oman elämän suuntaa. "Onerva oli minun tieni Punaisen meren halki" päähenkilö sanoo tiedostaen samalla että, "niin kaukana on kaikkein lähin" (T 75, 286). Näkyvää onkin se, että Kaurasen tuotannossa päähenkilöt eivät suostu elämään vain yhteiskunnallisten sääntöjen ja moraalikoodistojen mukaisesti, vaan kyseessä on alati muuttuva dialektinen prosessi, jossa samuus ja ero käyvät jatkuvaa keskustelua keskenään (Rautiainen 1995, 119). Mielestäni teos osoittaa, miten ruumiilla on aina myös ulottuvuus, joka ei palaudu pelkästään objektina olemiseen. (Ks. Merleau-Ponty 1945/1962, 76-77; Ruotsalainen 1994, 238.) Teoksen loppupuolella päähenkilö tiedostaa, että hänen ei tarvitse mahtua ympärillä oleviin kulttuurisiin määritelmiin. Avaimen oivallukseen tarjoaa matka vieraseen kulttuuriin: "olin ennen ollut niin kauan täysin ilman fyysistä kosketusta kehenkään ja sitten, kertaheitolla minua suudeltiin kädelle, pussattiin poskelle, halattiin laveasti ja lopulta suorastaan kylvetettiin hyväilyissä". (T 149) Viimein Kairoon saavuttuaan hän "unohtaa sukupuolensa ja sukupolvensa vaatimukset", ja ensi kertaa hän uskaltaa päästää irti. Vaikka kaupunki tuntuu aluksi pelottavalta ja ahdistavalta, se alkaa myös lopulta kiehtoa matkaajaa. Kairon eksoottisuus, eroottisuus, "ylhäisyys ja alhaisuus" tarjoavatkin päähenkilölle uudenlaisen mahdollisuuden nauttia omasta ruumiistaan ja seksuaalisesta olemassaolostaan uudella tavalla.

Minä nohdin sukupuoleni ja sukupolveni ja kaikki muutkin turhat määreet kun maleksin Kairon kadunkulmien teehuoneissa, hymyilin liinattomien puupöytien ääressä jotain backgammonien näköistä peliä rassaaville vanhoille miehille ja he kohottivat minulle vesipiippunsa suukappaletta,

vilkuttivat silmää ja kaatoivat silloin tällöin kannullisen Niiliä viereensä jottei hienojakoinen pöly sumentaisi yhä vielä sirkeän velmua katsetta. (T 52)

On silti huomioitava, kuinka *Tushkassa* täysin tasa-arvoinen ja ihanteellinen parisuhde jää enemmän illuusion ja haaveen kaltaiseksi. Hatén väkivaltaisuus ja salaperäinen rikosmenneisyys ja lopulta kuolema oman käden kautta todentavat sitä, miten päähenkilön on löydettävä elämänmuutos omasta itsestään. Vaikka haaveet täydellisestä suhteesta kariutuvat, päähenkilö löytää sitäkin tärkeämpää: uskon paitsi intohimoon, myös uudenlaiseen omanarvontuntoon. Samalla hän uskaltaa ensi kertaa tehdä omia valintoja. Toisin kuin Onerva aikoinaan, hän päättää valita sekä kirjailijanuran että lapsen, joka on saanut alkunsa suhteesta Hateen. Hyväksyessään elämän epävarmuuden ja osittaisen epätäydellisyyden, päähenkilö kertoo löytäneensä uudelleen myös kirjoittamisen ilon.

Teoksen yhtenä sanomana voisi pitää sitä, miten ympäröivä yhteiskunta ja kulttuuri eivät sinällään menetä merkitystään, vaan yksilö voi tiedostaa paremmin ympärillään olevia, naiseuteen liitettyjä arvoja ja merkityksiä. Tämä mahdollistaa viimein sen, että yksilö voi muokata ruumiinkuvaa myös toisin, omista lähtökohdistaan (Puuronen 1998, 4). Tämä liittyy samalla myös siihen, miten ei ole koskaan mahdollista vain "ylittää" yhteiskunnallisia ja kulttuurisia rajoja ja sääntöjä, vaan merkitystä on ennen kaikkea sillä, miten yksilö tiedostaa ainakin osittain ympärillä olevan patriarkaalisen vallan vaikutuksen myös omassa ruumiillisessa minäkuvassaan.¹¹

Merleau-Ponty pohtii vapautta ja determinismisiä päätyen ajatukseen siitä, miten niin kulttuurisen vallan pakottavuus kuin subjektin vapauskin toimivat toisiinsa tiukasti limittyen ilman, että kumpikaan on täysin ensisijaista. (ks. esim. Haasjoki 2006, 167-168).¹² *Tushkan* päähenkilöstä ei sinällään tule yhteiskunnallisista ja kulttuurisista rajoista vapaampi, vaan enemmän omasta itsestään, seksuaalisesta ja ruumiillisesta identiteetistään sekä omista valinnoistaan tietoisempi yksilö. Uudenlaisen tiedostamisen avulla päähenkilö huomaa ainakin sen, kuinka liian usein naisen ruumis on käännetty tätä itseään vastaan (Perheentupa 2001,54).

Ennen kaikkea Kaurasen *Tushkassa* kyseenalaistuu, monien 80-luvun naisprosaistien teosten lailla, patriarkaalisen yhteiskunnan naisen ruumiiseen sisällyttämä arvomaailma. Kärjistetysti teos osoittaa, miten yhteiskunnan ja kulttuurin luomilla naisruumiiseen liitetyillä kuvilla ja myyteillä ei sinällään ole tekemistä ”todellisten” naisten kanssa, vaan vasta oman itsetuntemuksen ja tiedostamisen kautta matka läsnäolevaan, elettyyn, ”minun ruumiiseeni” voi viimein alkaa.

VIITTEET

¹ Kuten myös Maria-Liisa Nevala (1992, 157) hyvin huomauttaa, muutokselta saattaa helposti näyttää sellainenkin piirre, joka itse asiassa on jo osana traditiota, mutta ei sen dominantti piirre, vaan aikaisemmin marginaalissa vaikuttanut ja nyt keskustaan siirtynyt.

² Päivi Molarius tarkastelee tosin jonkin verran *Tushkaa* ruumiillisuuden näkökulmasta artikkelissaan ”Rajoja rikkova ruumis” teoksessa *Muodotonta menoa, kirjoituksia nykykirjallisuudesta* (1997). Myös Pertti Karkama (1994) sivuaa teoksessa ilmenevää ruumiillisuuden problematiikkaa.

³ Tutkimusseminaariesitelmässäni (2007) tarkastelin niitä ruumiillisuuden, ambivalenssin ja tunteiden välisiä kytköksiä, joita *Sonja O. Kävi täällä, Tushkan ja Ihon ajan* väliltä voidaan löytää.

⁴ 1980-luvulla debytantteista yli puolet (591) oli naisia. Tällöin naisdebytanttien määrä ensimmäisen kerran suomalaisessa kirjallisuushistoriassa ylitti miesdebytanttien määrän. Kahdeksankymmentäluvun nouseva feminismi tuotti antoisasti feminististä tutkimusta sekä teorioita, jotka saivat myös joitakin sovellutuksia myös suomalaisessa esikoisproosassa. (Hosiailuoma 1991, 141; Karkama 1994, 238-285.)

⁵ Toisaalta Merleau-Ponty itse painotti pikemminkin Husserlin ajattelutavan kuin tulosten merkitystä hänen omalle ajattelutavalleen. (Heinämaa 1996, 56-60).

⁶ Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologista teoretisointia on kritisoitu muun muassa siitä, ettei hän ota niinkään kantaa sukupuolittuneisiin vallon analyysihin, vaan tyytyy sivuuttamaan ne. Merleau-Ponty pyrkii enemmänkin kuvaamaan ruumiin kokonaisvaltaista ja ambivalenttista olemisen tapaa ja tyyliä. Oivan tulkinta-avun Merleau-Pontyn osittain varsin abstraktiksikin jäävään teoretisointiin tarjoavat muiden muassa Martina Reuterin, Malla Rautaparran ja Sara Heinämaan artikkelit vuonna 1997 ilmestyneessä teoksessa *Ruumiin kuvia, subjektin ja sukupuolen muunnelmia* sekä Sara Heinämaan vuonna 1996 ilmestynyt teos *Ele, tyyli ja sukupuoli, Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Teoksessa Sara Heinämaa kehittää etenkin tyylin käsitettä feministisemmän tulkinnan suuntaan.

⁷ *Tushkassa* päähenkilö tuntee häpeää seksuaalisen nolaamisen ja yksityisen loukkaamisen jälkeän. Kuten myös Helen Lewis (1987, 191; Kosonen 1997, 22-23) havainnollistaa, häpeän tunne seksuaalisuuteen ja ruumiilliseen minäkuvaan on valmis syntyään erityisesti silloin, kun häpeävällä on erityinen ja läheinen suhde ”ulkopuolisiin toisiin”; ei ole yhä dentekevää, mitä päähenkilön vanhemmat ajattelevat ja tuntevat häntä kohtaan.

⁸ Toisaalta on huomioitava, että sinällään jo patriarkaatti käsitteenä niin kuin patriarkaalin naiskuvakin on itsessään monimutkainen valtarakenne, eikä kyseessä ole niinkään monoliittinen tai staattinen entiteetti. Kuten esimerkiksi Hannele Kurki ja Anu Pykkänen (1984, 89-90) huomauttavat, käsitteen käyttö on usein sisältänyt implisiittisen ajatuksen siitä, että on olemassa yksi perussyy, miksi naiset ovat olleet alistettuja. Patriarkaatin käsitettä on kritisoitu myös siitä, miten se implikoi naissorron universaalisuutta ottamatta huomioon esimerkiksi luokka- ja rotueroja naisten välillä. Toisaalta käsitteen ei ole aina nähty mahdollistavan historiallisten muutosten ymmärtämistä. (Ks. esim. Liljeström 1996, 112-113.)

⁹ Teoksen yhtenä sanomana voidaankin pitää myös sitä, kuinka naisilla on oikeus nauttia omasta ruumiistaan ilman, että pelkona on jatkuva ruumiin likaiseksi tai tahraavaksi koodaaminen. (ks. esim. Vuola 1994, 212).

¹⁰ Kuten myös Pertti Karkama (1994, 280-281) huomauttaa, 1980-luvun suomalaisen proosan eittämättä yksi keskeisimmistä piirteistä oli sukupuoliroolin tematisointi uudesta näkökulmasta. Vaikka sinällään 1980-luvulla käsite seksuaalisesti tasa-arvoisemmasta ja seksuaalisesti aktiivisemmasta naisesta voidaan liittää jo aikaisemman vuosikymmenen feministisiin keskusteluihin siitä, miten naisen ruumis haluttiin nähdä myös vastarinnan, mielihyvän ja itsetuntemuksen välineenä, uusi vuosikymmen osoitti kuitenkin sen, miten yhä edelleen naisen seksuaaliin määrittelyihin sisältyi, (kuten myös vielä 2000-luvulla) mitä moninaisimpia, myyttisiä, yhteiskunnallisia ja sosiaalisia ulottuvuuksia.

¹¹ Kuten Pertti Karkama (1994, 288-289) huomauttaa, teoksesta puuttuu kuitenkin koherentin persoonallisuuden idea. Paluunsa kautta minä ei saavuta yhteiskunnallista tai sosiaalista identiteettiä.

¹² Kuten myös Pauliina Haasjoki (2006, 168-169) muistuttaa, ruumiinfenomenologinen käsitys subjektin suhteesta valtaan on jo itsessään ambivalentti. Näin ollen ruumiilliseen olemassaoloon kuuluu sekä vallan pakottavuus että yksilöllinen toimijuus, kumpikin ovat toisistaan riippuvaisia, kummankaan silti liiaksi dominoimatta toistaan.

PAINETUT LÄHTEET

Kohdeteksti:

T= Kauranen, Anja 1983: *Tushka*. Helsinki: WSOY.

Tutkimuskirjallisuus:

Aaltonen, Sanna 2001: Ruumiin rajat ja sukupuoliainen häirintä. *Nuori ruumis*. Toim. Anne Puuronen & Raili Välimaa. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.

Ahmed, Sara 2000/2003: Pelon politiikka. *Erilaisuus*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino.

Bauman, Zygmunt 1991: *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press.

Enwald, Liisa 1989: Irti naismyyteistä, uuden ajan nainen – Anja Kauranen. *”Sain roolin, johon en mahdu” Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava.

Haasjoki, Pauliina 2006: Varmuuden vuoksi ei: ruoka, halu ja ambivalenssi Eva Weinin teoksissa. *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*. Toim. Siru Kainulainen & Viola Parente- Capková. Turku: Turun yliopisto.

Hakkaraainen, Marja-Leena 1992: Kohti marginaalista subjektia. Nainen minäkertojana 1980-luvun suomalaisessa proosassa. *Vaihtuva muoto, tutkielmia suomalaisen romaanin historiasta*. Toim. Risto Turunen & Liisa Saariluoma & Dietrich Assmann. Helsinki: SKS.

- Heinämaa, Sara 1996: *Ele, tyyli ja sukupuoli, Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuoliksi-symykselle*. Helsinki: Gaudeamus
- Hosiaislouma, Yrjö 1991: Nykyproosan monet maailmankuvat. *Hevosen sulkia*. Toim. Yrjö Hosiaislouma. Jyväskylä: Gummerus.
- Immonen, Paula 2003: Tekstin kudokset, ruumiin punokset. Henkilöhahmot ja ruumiillisuus Anja Kaurasen Ihon ajassa. *Romaaninhenkilön muodonmuutoksia, kuusi kirjoitusta henkilökuvauksesta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen & Päivi Tonteri. Helsinki: SKS.
- Jokinen, Eeva 1991: *Naisen odysseia individualismiin*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Julkunen, Raija 1997: Naisruumiin oikeudet. *Ruumiin siteet. Tekstejä eroista, järjestyksistä ja sukupuolesta*. Toim. Eeva Jokinen. Tampere: Vastapaino.
- Karkama, Pertti 1991: *Teos tekijäänsä kiittää. Kirjallisuuden teoriaa*. Helsinki: SKS.
- Karkama, Pertti 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.
- Korte, Irma 1988: *Nainen ja myyttinen nainen*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kosonen, Ulla 1997: Nähdyksi tuleminen kaipuu ja häpeä. *Ruumiin siteet. Tekstejä eroista, järjestyksistä ja sukupuolesta*. Toim. Eeva Jokinen. Tampere: Vastapaino.
- Kurki, Hannele & Pylkkänen, Anu 1984: Miesvaltaisuuden oikeudelliset ilmenemismuodot. *Naiskuvista todellisuuteen. Tutkimusnäkökulmia naishistoriaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Laine, Timo 1991: *Puuttuva rengas. Näkökulmia ihmisenfilosofiaan*. Toim. Timo Laine. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Laine, Timo & Kuhmonen, Petri 1995: *Filosofinen antropologia, ihmisen kokonaisuutta etsimässä*. Jyväskylä: Atena.
- Levin, David 1991: Visions of Narcissism: Intersubjectivity and the Reversals of Reflection. *Merleau-Ponty vivant*. Ed. M.C. Dillon. New York: University of New York press.
- Lewis, Helen 1987: The Role of Shame In Depression Over the Life Span. *The Role of Shame in Symptom Formation*. Ed. Helen Lewis. New Jersey, London: Hillsdale.
- Liljeström, Marianne 1996: Sukupuolijärjestelmä. *Avainsanat, 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Merleau-Ponty, Maurice 1945/1962: *Phenomenology of Perception*. Trans by. Colin Smith. London: Routledge.
- Molarius, Päivi 1997: Rajoja rikkova ruumis. *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Toim. Mervi Kantokorpi. Helsinki: WSOY.
- Morris, Pam 1993/1997: *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Toim. ja suom. Päivi Lappalainen. Helsinki: SKS.
- Nevala, Maria-Liisa 1992: Modernista postmoderniin? Mitä suomalaiselle proosalle tapahtui 1980-luvulla? *Vaihtuva muoto, tutkielmia suomalaisen romaanin historiasta*. Toim. Risto Turunen & Liisa Saariluoma & Dietrich Assmann. Helsinki: SKS.
- Näre, Sari 1999: Tunteet yhteiskunnan säätelyssä. *Tunteiden sosiologiaa I, Elämyksiä ja läheisyyttä*. Toim. Sari Näre. Helsinki: SKS.
- Palin, Tutta 1996: Ruumis. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Perheentupa, Britt-Marie 2001: *Kuuntele sukupuolesi viisautta*. Toim. Terttu Etelämäki. Jyväskylä: Atena.
- Puuronen, Anne 1998: Anorektisen elämäntodellisuuden ymmärtäminen. *Ajankuvia uskontotieteestä, kirjoituksia opinnäytteistä*. Toim. Toni Mäki. Turku: Turun yliopisto.
- Rautaparta, Malla 1997: Ruumis subjektina Merleau-Pontyn filosofiassa. *Ruumiin kuvia, subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa & Martina Reuter & Kirsi Saarikangas. Helsinki: Gaudeamus.
- Reenkola, Elina M. 2004: *Intohimoinen nainen. Psykoanalyttisiä tutkielmia halusta, rakkaudesta ja häpeästä*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Reuter, Martina 1997: Anorektisen ruumiin fenomenologia. *Ruumiin kuvia, subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa & Martina Reuter & Kirsi Saarikangas. Helsinki: Gaudeamus.
- Ronkainen, Suvu 1999: Subjektius, häpeä ja syyllisyys parisuhdeväkivallan elementteinä. *Tunteiden sosiologiaa II, historiaa ja säätelyä*. Toim. Sari Näre. Helsinki: SKS.
- Ruotsalainen, Satu 1994: Seksiä ja väkivaltaa. Kaksijakoista ruumiinkuvaa purkamassa. *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*. Toim. Sara Heinämaa & Sari Näre. Helsinki: Gaudeamus.
- Tolonen, Tarja 2001: Tyttöjen käsityksiä ihannenaisuudesta. *Nuori ruumis*. Toim. Anne Puuronen & Raili Välimaa. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.
- Varpio, Yrjö 1991: Vanhan polven perintö, 1980-luvun kirjallisuus – muutosten aika. *Hevosen sulkia*. Toim. Yrjö Hosiaisuus. Jyväskylä: Gummerus.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Rautiainen, Sikri 1995: *Vanhempien ja tyttärien suhde naisen identiteetin muotoutumisessa Anja Kaurasen teoksissa*. Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Turku: Turun yliopisto.

Katja Keto

SIKAMAMMA JA PIKKU-SELMA

Ihmisen ja eläimen suhteen merkityksellistyminen Sirkka Turkan runoudessa

Sirkka Turcka kirjoittaa runon puhujan ja Selma-koiran suhteesta: "Kuljet kansani yhä pitkin pakkastalvea, / kulkee hassu hymysi, hautasi. / Pitkin jäisiä jokia vain me hassut / kohti koirien kirkkoa, ketun enkeleitä." (*Niin kovaa se tuuli löi* 2004 = NKSTL 40). Runon puhuja rinnastaa itsensä koiraan puhumalla 'meistä' ja asettuu koiran kanssa tilaan, jossa kirkot ovat koirien ja enkelit kettujen.

Sirkka Turcka on vuonna 1973 debytoinut runoilija, jonka tuotannossa luonnolla ja eläimillä on merkittävä sija. Helena Saaristo (1986, 141) kirjoittaa, että puut ja eläimet tuntuvat olevan Turkalle tärkeämpiä kuin ihmiset. Juhani Niemi (1991, 101) puolestaan esittää, että inhimillistä valoa Turkan runoihin tuovat nimenomaan eläimet. Keskeisessä asemassa Turkan tuotannossa on myös ihmisen ja eläimen suhde, jossa eläin toimii monella tasolla: käsitteellisesti sekä fyysistä eläintä merkitsevänä. Selma, runon puhujan pikku koira, ei ole kuka tahansa räksyttävä karvaturri, vaan ennemminkin runon puhujan kumpuni ja toveri (NKSTL 40).

Vaikka eläimet ovatkin tärkeässä osassa Turkan runoissa, aivan perinteisinä eläinrunoina niitä ei mielestäni kuitenkaan voida pitää. Jukka

Koskelainenkin (2005, 7) kirjoittaa: "Toistuvia aineksia on toki helppo poimia esiin: koirat, hevoset ja muut eläimet ovat keskeisellä sijalla; - - luonto on perustava, vastaansanomaton voima, joka ylittää kaikki luontokuvauksen ja luontolyriikan konventiot." Tällaisesta luonto- ja eläinlyriikan konventioiden ylittämistä kertoo myös esimerkiksi se, että Satu Koskimiehen toimittamaan *Eläinrunojen kirjaan* (1997) on valittu vain yksi Turkan runo, vaikka usein puhuttaessa Turkan runoudesta nimenomaan eläimet nostetaan esiin. Lausuja Katri Mehto (1994, 138) toteaaakin, että on väärin erottaa Turkan runoudesta erikseen niin sanotut eläinrunot, sillä eläimet ovat saumaton osa Turkan runojen maailmaa.

Turkan runojen eläimet ovat kuitenkin haastavia tulkita, sillä ne ovat samaan aikaan tulkittavissa sekä käsitteellisinä että fyysisiin vastineisiinsa viittaavina. Toisaalla runojen hevonen on usvan sisällä nukkuva myytti (*Tule takaisin, pikku Sheba* = TTPS 38), toisaalla niin konkreettinen, että lukija kuulee rouskutuksen ja haistaa satulanahan tuoksun (esim. Turkka 1976, 35 & 36). Toisinaan eläin on näitä molempia yhtä aikaa. Artikkelissani tarkastelen tätä runojen eläinten käsitteellisyyttä ja fyysisyyttä, sekä pohdin sen merkitystä runoissa ilmenevään ihmisen ja eläimen suhteen tulkintaan. Lähestyn aihetta feministisestä näkökulmasta, toisin sanoen näen sukupuolet merkittävinä konstruktioina ja lukijana sekä tulkitsijana pidän tärkeänä myös näiden konstruktioiden lukemista tutkimuskohteestani. Turkan runouden kohdalla sukupuolisten konstruktioiden lukeminen muodostuu erityisen kiinnostavaksi, sillä runojen hahmot – sekä ihmiset että eläimet – eivät useimmissa runoissa asetu selkeästi feminiinisiksi tai maskuliinisiksi, saati naisiksi tai miehiksi.

Eläimet ovat mukana koko Turkan tuotannossa, mutta Finlandia-palkinnolla palkitussa *Tule takaisin, pikku Sheba* –kokoelmassa (1986) ja tämän jälkeen ilmestyneissä kokoelmissa eläinten läsnäolo tuntuu entistä oleellisemmalta ja vahvemmalta. Koko Turkan runojen kuva luonnosta on ensimmäisten kokoelmien jälkeen irtautunut idyllisestä luontolyriikasta samalla, kun kuolema ja suru ovat saaneet runoissa vahvemman roolin (vrt. Koskelainen 2005, 7 & 10). Valitsemani esimerkkirunot ovat edellä mainitusta *Tule takaisin, pikku Sheba* –kokoelmasta sekä Turkan uusimmasta runokokoelmasta *Niin kovaa se*

tuuli löi (2004). Mielestäni juuri näissä kokoelmissa tulee mielenkiintoisesti esiin, miten eri tavoin Turkka kuvaa ihmisen ja eläimen suhdetta ja miten eläinten käsitteellisyys ja fyysisyys vaikuttavat tähän.

Turkan runojen eläinten merkittävyys nostetaan usein esiin puhuttaessa Turkan runoudesta, mutta siitä huolimatta aiheesta ei ole tehty kovin paljon tutkimusta. Katja Aalto (2000) on Tampereen yliopiston Suomen kirjallisuuden oppiaineessa tutkinut Turkan runojen eläimiä pro gradu -tutkielmassaan *"Sydämessä sulka tai pedon hammas": eläin Sirkka Turkan runoudessa*. Mehto (1994) tarkastelee lyhyesti teoksessa *Missä ääni meistä tulee? Runoja ja tulkintoja* Turkan runojen eläimiä kuoleman kautta. Mehto käsittelee myös jonkin verran ihmisen ja eläimen suhdetta käsitellessään "koirantappoteemaksi" nimeämäänsä oman koiran toistuvaa tappamista. Turkan tuotannon ja koko kirjallisuudentutkimuksen ulkopuolisessa kontekstissa ihmisen ja eläimen suhdetta on kuitenkin merkityksellistetty muun muassa suhteessa moraaliin sekä eron tekkoon. Teoksessaan *Eläinten moraalinen arvo* Elisa Aaltola (2004, 17) liittää kysymykset eläinten moraalisesta arvosta kysymyksiin ihmisyydestä ja ihmisarvosta nimenomaan sen vuoksi, että ihmisyyys on määritetty eläimellisyyden kautta. Näin ollen ei ole yhdentekevää, miten kuvaamme eläimiä tai minkälaisiin metaforiin annamme tilaa eläimille, sillä annamme samalla merkityksiä ihmisyydelle. Heikki Kangasniemi (1997, 79) puolestaan esittää, että useimmiten kun eläimennimiä käytetään metaforisesti ihmisestä, niillä on pejoratiivinen merkitys. Toisin sanoen kyse on sekä eläimen että ihmisen arvottamisesta. Kangasniemen huomioon on kuitenkin mielestäni syytä lisätä, että käytössämme on myös sellaisia kielikuvia kuin "uljas kuin kotka" tai suomalaisista mäkihypääjistä käytetty mäkiotko-lempinimi. Mielenkiintoista onkin, että useimmiten pejoratiivinen merkitys liittyy sellaisiin metaforiin, joissa on kotieläin, kun taas arvoa ylentävissä metaforissa on mukana villieläin. Tämä on erityisen kiinnostavaa Turkan tuotannon kohdalla, sillä Turkan runojen eläimet ovat pääasiassa kotieläimiä. Joka tapauksessa kyse ei ole vain runon käsitteellisesti tai fyysisesti merkityksellistyvästä eläimestä, vaan tällaisten ilmausten voidaan nähdä toimivan pelkän metaforan tai pelkän runon hahmon lisäksi myös tietyille kulttuurille ominaisen ihmis – eläin -suhteen ilmentäjinä (vrt. Ilomäki & Lauhakangas

2002, 10).

ELÄIMEN MERKITYKSELLISTYMINEN KÄSITTEELISESTI JA FYYSISESTI

Edellä totesin tarkastelevani Turkan runojen eläinten käsitteellisyyttä ja fyysisyyttä sekä lähestyvänä aihetta feministisesti. Eläinten käsitteellisyydellä ja fyysisyydellä tarkoitan sitä, että runojen eläin voidaan tulkita poeettisesti, esimerkiksi troopiksi, jolloin kyse on *käsitteellisyydestä*. Toisaalta runojen eläimen voidaan tulkita viittaavan myös konkreettiseen eläimeen, ja tällaista eläintä pidän runojen *fyysisenä* eläimenä. On kuitenkin otettava huomioon, että tässäkin tapauksessa eläin on eläin ainoastaan runossa eikä sillä ole vastinetta runon ulkopuolisessa maailmassa, mutta tulkittaessa se muodostaa kuvan konkreettisesta, hengittävästä eläimestä. Käytän käsitettä fyysinen kuvaamaan tietynlaisia runojen eläimiä, mutta se on syytä erottaa runon ulkopuolisen maailman fyysisistä ja konkreettisista eläimistä. Fyysinen -termin käyttö on kuitenkin perusteltua, sillä mielestäni Turkan runojen kohdalla eläinten fyysisyys tuntuu lukukokemuksessa hyvin voimakkaasti – eläimet tuntuvat ja koskettavat, vaikka ovatkin fyysisiä vain runon kontekstissa.

Tällaiseen eläimen hahmottamiseen joko käsitteellisenä tai fyysisenä ei ole kovin paljon kirjallisuudentutkimuksessa kiinnitetty huomiota. Tuntuukin, että usein eläin tulkitaan käsitteelliseksi, esimerkiksi symboliseksi, ja eläimen tulkitseminen fyysistä eläintä merkitseväksi kuuluu lähinnä lastenrunouden piiriin, jos sinnekään. Näin ollen runojen eläinten hahmottamisen tutkimisessa ei ole kysymys pelkästään eläinhahmoista ja niiden merkityksellistymisestä, vaan myös erilaisista lukutavoista sekä niiden välisistä mahdollisesti arvottavista suhteista. Karoliina Lummaa on kuitenkin keskittynyt aiheeseen Turun Yliopistossa vuonna 2003 tekemässään pro gradu -tutkielmassa tarkastelemalla lyriikan lintumotiiveja ja tekemällä jaon ikonisiin ja konseptuaalisiin ilmauksiin. Ikoninen lintumotiivin merkitys on Lummaan sanoin ”esittävämpi, aistimelliselta tai kokemukselliselta pohjalta syntyvä fyysistä oliota tarkoittava merkitys” (Lummaa 2003, 4). Konseptuaaliset ilmaukset ovat abstrakteja ja ne rakentavat

merkitystä käsitteellisellä tasolla, esimerkiksi konventionaalisina ja intertekstuaalisina ilmauksina, minkä vuoksi konseptuaaliset ilmaukset toimivatkin lukijan hallitsemien konventioiden perusteella (Lummaa 2003, 82). Lummaa (2003, 2-3) havainnollistaa jakoaan esittämällä, kuinka linnulla on suomalaisessa lyriikassa melko vakiintuneitakin merkityksiä esimerkiksi runoilijan symbolina, mutta lintua voi tarkastella myös fyysistä olentoa tarkoittavana merkityksen yksikkönä, jolloin "lintu jää runossa *linnuksi*".

Turkan runojen eläinhahmojen tulkinnassa tuntuu painottuvan eläinten tulkitseminen fyysistä olentoa tarkoittavaksi. Esimerkiksi Mehto (1994, 138) tulkitsee Turkan runojen eläimiä kuvaamalla niitä "arkisiksi ahertajiksi" ja esittämällä, kuinka runojen hevosten "ympäriällä ei leyhy Pegasoksen siipien havina, vaan hikisen satulanahan, linimentin ja lannan tuoksu." Markku Huotari (1987, 66) sen sijaan viittaa *Books from Finland* -lehdessä eläinten erilaisiin tulkintavaihtoehtoihin, mutta ottaa kuitenkin eläinten tulkinnan fyysisiä olentoja tarkoittaviksi esiin ensimmäisenä: "Animals have important role in Sirkka Turkka's poetry - -. They are real creatures, but at the same time metaphors for nature and life and mythical beings." Mielestäni tätä Turkan runojen eläinten tulkittamista mielellään fyysisiä eläimiä tarkoittaviksi korostaa vielä se, että Turkan runokokoelmien kansissa esiintyvät usein valokuvat eläimistä, esimerkiksi *Tulin tumman metsän läpi* -kokoelman hevonen ja *Niin kovaa se tuuli löi* -kokoelman rottweiler. Tämän lisäksi Turkka itse kuvataan haastatteluissa usein yhdessä rottweilerinsa Candyn kanssa (esim. Lilja 2004, 14; Väisänen 1999, 12)¹. Toisin sanoen sekä Turkan itsensä että hänen tuotantonsa yhteyttä fyysisiin, konkreettisiin eläimiin korostetaan, ja näin myös ohjataan tulkintaa tähän suuntaan.

Vaikka Turkan runojen eläimet tuntuvatkin olevan helposti tulkittavissa fyysisiä vastineitaan tarkoittavina, on mielestäni oleellista ottaa esiin myös muut tulkintavaihtoehdot, sillä se miten runojen eläin tulkitaan, vaikuttaa myös siihen, mitä tulkitaan runojen ihmis – eläin -suhteesta. Ja kuten Lummaakin (2003, 6) painottaa jaossaan ikonisiin ja konseptuaalisiin lintumotiiveihin, kyse on ennemminkin asteista eikä siitä, että jokin lintumotiivi tai tässä tapauksessa mikä tahansa runon eläin olisi joko ikoninen tai konseptuaalinen. Ja edelleen,

koska nämä eri tulkintavaihtoehdot ovat epäkonventionaalisia, voidaan tulkinnan lopputuloksesta aina kiistellä (vrt. Lummaa 2003, 62).

SELMA, SHEBA JA SYMBOLISET JOUTSENET

Erityisen kiinnostavia ovat sellaiset runot, joihin mahtuu monia eri tavoin merkityksellistyviä eläimiä. Jo artikkelin alussa mainittu runo, jossa runon puhuja puhuttelee Selma-koiraa, on hyvä esimerkki siitä, kuinka Turkan runoissa vilisee erilaisia ja eri tavoin merkityksellistyviä eläimiä:

Selma, pikku koira, kuule vielä, kukkasat
 vain vähän taipuivat kun kuljimme,
 kurjet, joutsenet harmaine hapsineen,
 olimme vähän kettuja.
 Koiranputket jonossa, niin että ensin
 oli äiti, sitten äiti, sitten
 vihainen isä.
 Syksy tuli Selma, tuli lumi korkea
 kuin korvat ja pää, tulivat
 kantohanget, hirvenpettäjä.
 Kuljet kanssani yhä pitkin pakkastalvea
 kulkee hassu hymysi, hautasi.
 Pitkin jäisiä jokia vain me hassut
 kohti koirien kirkkoa, ketun enkeleitä.
 (NKSTL 40)

Tärkeimmässä roolissa runossa tuntuu olevan Selma, jonka runon puhuja esittää pieneksi koiraksi. Selman merkityksellistymistä fyysiseksi koiraksi tukee koko runon asetelma, jossa runon puhuja puhuttelee erisnimellä nimeämäänsä koiraa. Tämän puhuttelun arkipäiväisyyttä ja siten myös Selman tulkintaa fyysistä koiraa tarkoittavaksi tukee vielä runon puhekielisyys. Turkan runoille on yleisemminkin tyypillistä vastaavanlainen asetelma, jossa runon puhuja puhuttelee koiraa tai toimii muuten arkipäiväisesti koiran kanssa, ikään kuin olisi tekemisissä ihmisen kanssa.

Sen sijaan runon alun kurjet ja joutsenet ovat vaikeammin tulkittavissa. Lummaa (2003, 68) kirjoittaa, että usein "lintumotiivin ikoninen merkityksellistyminen tukeutuu ilmaisun visuaalisuuteen." Tavallaan koko runon vahva kuvallisuus edesauttaa myös runon lintujen tulkitsemista fyysisiin vas-

tineisiinsa viittaavina. Linnut esiintyvät kuitenkin suomalaisessa lyriikassa usein kaipuun symboleina (esim. Koskimies 1997, 8), ja ottaen huomioon runossa myöhemmin ilmi tulevan Selman haudan ja laajemmin runossa ilmenevän kaipausten tunteen, on kurjet ja joutsenet mielekästä tulkita myös symboleina tälle kaipaustelle. Mielenkiintoisimpia tuntuvatkin olevan juuri sellaiset runojen eläimet, joiden tulkinta tuntuu häilyvän juuri siinä rajalla: toisaalta ne tuntuvat merkityksellistyvän selkeästi fyysisistä eläintä tarkoittaviksi, mutta toisaalta taas runon konteksti tukee niiden tulkintaa käsitteellisinä, esimerkiksi symbolisina. Tällaisissa tapauksissa nouseekin esiin kysymys siitä, kuinka paljon eläinten merkityksellistymiseen vaikuttavat lukijan ja tulkitsijan oma konteksti ja lukutottumukset.

Runon eläinkatras jatkuu ketuilla, jotka merkityksellistyvät yksinkertaisimmillaan käsitteellisiksi. Runon puhuja rinnastaa itsensä Selma-koiraan ja vertaa heitä kettuihin. Metafora ja vertaus on usein erotettu toisistaan siten, että vertauksessa käytetään vertailua osoittavaa sanaa, jota metaforassa puolestaan ei ole (ks. esim. Viikari 1990, 82). Runon puhujan esittäessä "olimme vähän kettuja" tämä vertailua osoittava kuin-sana puuttuu, jolloin kyseessä olisi metafora. Ilmaisun puhekielisyys kuitenkin tukee ilmauksen tulkittamista myös vertauksena: puhekielinen "vähän" toimii tässä tapauksessa vertailua osoittavana sanana. Kiinnostavinta runon kettujen suhteen onkin oikeastaan se, mitä tämä ilmaus kertoo runossa ilmenevästä ihmisen ja eläimen suhteesta. Runon puhuja rinnastaa itsensä kesyyntä lemmikkieläimeen ja vertaa heitä villiin eläimeen käyttäen hyväksi konventionaalista tapaa suhtautua kyseiseen lajiin: kettujahan pidetään viekkaina ja ovelina eläiminä.

Kiinnostava esimerkki siitä, kuinka fyysisenä tai käsitteellisenä merkityksellistyminen on asteittaista, on "Tule takaisin, pikku Sheba" -runo. Runon puhuja kutsuu takaisin pikku Shebaansa:

Tule takaisin pikku Sheba.
Minä ajattelen sinua aina.
Minun silmäni tuijottavat eteensä,
kasvoni tummuvat, ilta on tummunut yöksi.
Olet lehtikuusi puiston puiden keskellä,
sinun levollinen ryhtisi

kantaa näkymätöntä valoa.
 Niinkuin minun sydämeni näkymätöntä murhetta.
 On yö, kuun varjo koskettaa maata,
 puut peittyvät hopeaan
 ja minä kirjoitan tätä vankina
 sydämeni vankilassa.
 Sinun vinot korvasi
 ovat villieläimen korvat,
 ne kuulevat kyllä.
 Sheba, minun sydämeni kutsuu,
 joka yönöllä väsymättä:
 tule takaisin pikku Sheba.
 (TTPS 45)

Shebaa ei suoraan runossa määritellä ihmiseksi tai eläimeksi, joskin runon loppupuolella viitataan Sheban eläinmäisyyteen, mikä sekin on mahdollista lukea vain metaforana Sheban vinoista korvista. Sheba merkityksellistyy kuitenkin eri tavoin muun muassa intertekstuaalisesti ja lukijan oman kontekstin vaikutuksesta.

Erisimensä puolesta Sheba on yhdistettävissä samannimiseen kuningaskuntaan ja sen kuningattareen. Sheban (suomeksi yleensä Saba) kuningattaren ja kuningas Salomon rakkaustarina kerrotaan niin *Raamatussa* kuin *Koraanissakin* (Koltuv 1993). Myytin mukaan Sheba-kuningattarella oli äitinsä syntien takia epätavallisen karvaiset jalat ja joidenkin myyttien mukaan jopa epämuodostunut vuohen jalka (Koltuv 1993, 69). Toisaalta taas Sheba on yhdistettävissä yhdysvaltalaisen näytelmäkirjailija William Ingen näytelmään, *Come Back, Little Sheba* (1950), sillä runo sekä alkaa että päättyy suoralla käännöksellä Ingen näytelmän nimestä. Ingen näytelmä kertoo pariskunnasta, joka yrittää selvitä miehen alkoholiongelman kanssa. Pariskunnalta on karannut Sheba-niminen koira, jota erityisesti vaimo kaipaa ja ikävöi. Koira ei itse ole läsnä näytelmässä missään vaiheessa. Näytelmässä Sheban kaipaaminen ei ole pelkästään koiran kaipaamista, vaan siinä tuntuu heijastuvan kaikki se, mitä vaimo elämäänsä kaipaa tai mitä hän kokee menettäneensä.

Toisin sanoen Turkan runon Sheban voi tulkita myyttisenä tai symbolisena, kun painottaa erisnimen viittaamista Sheba -myyttiin. Toisaalta runon Sheban voi tulkita fyysistä pientä koiraan merkitseväksi, kun painottaa sen intertekstuaalisuutta Ingen näytelmän kanssa. Molemmat näistä tul-

kintavaihtoehtoista kuitenkin vaativat lukijan tietämystä joko Sheba -myytistä tai Ingen näytelmästä. Runoa voi toki tulkita muutenkin, mutta myös tällöin Sheban voi tulkita eläimeksi painottaen tulkinnassa Sheban vinoja villieläimen korvia. Merkittävää runon Shebassa kuitenkin on, että mikäli tulkinnassa ei ota huomioon intertekstuaalisuutta Ingen näytelmään, jää avoimeksi, mistä eläinlajista on kysymys. Näin ollen lukijan oma lukutilanteeseen tuoma konteksti vaikuttaa huomattavasti siihen, miksi eläinlajiksi Sheban tulkitsee. Esimerkiksi itse lemmikkikissaani Sheba-merkkisellä kissanruualla ruokkineena lukijana tulkitsisin mielelläni runon Sheban kissanruokamainoksen harmaaksi kissaksi. Kuitenkin nähtyäni elokuvaversio Ingen näytelmästä, tulkitseen runoa pääasiassa tämän elokuvan kontekstissa ja näen lukiessani elokuvan rouvan huutamassa kuistilla Sheba -koiraansa takaisin.

SUKUPOULEN JALANJÄLJET

Kuten edellä käsitellyistä runoista ja tulkinnoista käy ilmi, Turkan runoudessa ihmisen ja eläimen suhde on hyvin merkittävä aihe – tulkittakoon eläin sitten käsitteellisenä tai fyysistä eläintä merkitsevänä. Tarkasteltaessa lähemmin tätä suhdetta, ei voi olla ottamatta huomioon luonnon ja kulttuurin sekä eläimen ja ihmisen välisen dualismin ilmenemistä ja purkamista. Tätä aihetta lähestyn ranskalaisen kirjallisuuden- ja kielentutkija Hélène Cixousin binaarisen ajattelun käsitteen avulla. Binaarisen jaottelun Cixous liittyy länsimaiseen, patriarkaaliseen ajatteluun. Cixousin mukaan kaikki oppositioparit ovat palautettavissa pariin mies/nainen, ja tässä parissa nainen on esitetty passiivisena ja negatiivisena puolena, mies aktiivisena ja positiivisena (Cixous & Clément 1975, 64). Cixous esittää, että länsimainen ajattelu toimii juuri näiden binaaristen parien kautta, ja nämä binaariset parit ovat sekä sukupuolettuneita että hierarkkisia: miehinen ensisijaistetaan ja naisinen marginaalistetaan, tuhotaan (Koivunen 1996, 50).

Edelleen Cixousin näkemyksen mukaan saadakse merkityksensä on toisen termeistä tuhottava toinen (Moi 1985, 122). Eli Cixousin näkemyksen mukaan ei riitä, että parin eri puolet saavat merkityksensä toistensa kautta,

vaan vahvemman on tuhattava toinen, ja patriarkaatissa voittaja on aina parin miehin puoli. Toisen tuhoaminen tarkoittaa kuitenkin tuhoamista vain tiettyyn pisteeseen asti: parin vahvempi puoli ei saa poistaa tai hävittää toista puolta kokonaan, sillä samalla hän tuhoaisi oman merkityksensä. Cixous kirjoittaa: "We know the implied irony in the master/slave dialectic: the *body* of what is strange must not disappear, but its force must be conquered and returned to the master." (Cixous & Clément 1975, 70.)

Turkan runoutta tutkiessa ei juurikaan ole nostettu esiin sitä, miten siinä käsitellään sukupuolta. Koko asian sivuuttaminen antaa väistämättä sen vaikutelman, että sitä ei ole pidetty kovin tärkeänä asiana. Mielestäni sukupuolten tarkastelua ei voi ohittaa, sillä esimerkiksi uusimman kokoelman ensimmäinen runo päättyy säkeisiin, joiden kohdalla on mahdoton ohittaa viittauksia sukupuoleen: "Naisen kautta [sic] tänne tultiin, miehen kautta täältä lähdetään." (NKSTL 7). Aiemmin totesin, että Turkan runojen hahmot ovat harvoin selkeästi feminiinisiä tai maskuliinisiä, mikä edelleen lisää sukupuoleen liittyvien asioiden tulkittamisen mielekkyyttä. Toisaalla taas, kun runojen hahmojen sukupuoli tulee esiin, tuntuu se erityisen korostetulta.

Sukupuoli tulee Turkan runoudessa esiin toisaalla implisiittisesti: "Asennan kravatin koiran kaulaan, että jotenkin / pääsisi pois, se pääsee sisälle / Sandro's publiin, koirien keitaaseen." (Turkka 1997, 33). Kravatti on kulttuurissamme usein nimenomaan miehin asuste, joten pukemalla kravatin koiran kaulaan runon puhuja samalla esittää koiran maskuliinisena. Tässä on merkittävää tietysti myös se, että runon puhuja pukee koirasta samalla ihmisen. Toisinaan sukupuoleen viitataan suoraankin nimeämällä jokin runon hahmoista esimerkiksi mieheksi: "En ole nähnyt murheellisempaa miestä. / Sinä olet se väsynyt sotilas." (Turkka 1997, 7). Suorat viittaukset naisiin ovat usein viittauksia äitiin: "Pannaan risti miehelle. / Sitten kun tajunta sammuu, tulee äiti. / Äiti minä tulen." (NKSTL 12).

Turkan uusimman kokoelman kuolevasta emakosta kertova runo on erityisen kiinnostava sen monien sukupuolitettujen sanojen vuoksi:

Emakko katsoi kärsällään, se oli saattohoidossa
satulahuoneessa, sairaana se katsoi

tumma pilvi pään päällä, kivun kotsa.
 Jääprinsessarukka, siniset pienet
 silmät tuskaa täynnä.
 Annoin sille jalluhuikan, otin itse,
 pullo kiersi lujaa meidän kesken, pienoinen.

Lopulta lääkintämiehet pomppivat sen kaulan
 päällä, kun lopetuspiikit eivät tehonneet.
 Vein hevoset tallista tarhaan, käskin
 niiden ampua sikamamman, mun ryyppykaverin,
 mun Amigan, para siempre.

(NKSTL 18)

Runon sikaa kuvataan monin termein, jotka viittaavat sen feminiinisyyteen: emakko, jääprinsessarukka, sikamamma ja amiga, joka on espanjaa ja tarkoittaa naispuolista ystävää. Tämän lisäksi eläintä lopettavia ihmisiä kuvataan lääkintä*miehiksi*. Cixousin esittämän binaarisen ajattelun malliin runo sopii hyvin. Runossa ihminen/eläin-vastakohtaparin ihminen aktiivisena tuhoaa passiivisen eläimen. Cixousin mukaan kaikki oppositioparit ovat palautettavissa pariin mies/nainen, jossa nainen on aina passiivinen ja negatiivinen puoli (Cixous & Clément 1975, 64). Tässä runossa pari ihminen/eläin palautuu itsestään myös pariiksi mies/nainen hierarkiassa ylempänä olevien ihmisten ollessa lääkintä*miehiä* ja tuhottavan eläimen ollessa sikamamma.

Kiinnostavaa runossa on myös siinä kuvattu ihmisen ja eläimen suhde. Ihminen, mies, on runossa hierarkiassa yläpuolella, ja runon kuoleva ja passiivinen hahmo on naispuolinen eläin. Runon puhuja, jonka sukupuoleen ei runossa viitata ollenkaan, suhtautuu tunteellisesti emakkoon ja kuvaa ystävyyttä tämän kanssa ikuisiksi: "mun Amigan, para siempre." (NKSTL 18). Emakko on tunteellinen sika, jonka silmät ovat tuskaa täynnä ja jonka kanssa runon puhuja ottaa yhdessä jalluhuikan. Runon puhujan ja emakon ystävyys näyttäytyy tietyllä tavalla karskina, jota voidaan kulttuurissamme pitää myös miehisenä: ystävyyteen liittyy jalluhuikat, pullonkiertäminen ja toista kutsutaan ryyppykaveriksi. Toisaalta taas runon puhuja käyttää emakosta hyvin tunteellisia nimityksiä, kuten "pienoinen" sekä "jääprinsessarukka", ja tällaista tunteellisuutta taas pidetään kulttuurissamme usein naisellisena. Tämä kulttuurissamme sukupuolitettujen piirteiden sekoittaminen toimiikin

eräänlaisena sukupuolten dualismin purkamisena: vaikka runon aihe näennäisesti toimiikin juuri Cixousin esittämän binaarisen ajattelun mukaan, antaa se samalla myös mallin purkaa sukupuolten dualismia.

LOPUKSI

Olen artikkelissani tarkastellut Turkan runoudessa esiintyvää ihmisen ja eläimen suhdetta feministisestä näkökulmasta sekä tehnyt eroa runojen eläinten käsitteellisen ja fyysisen merkityksellistymisen välille. Olen käsitellyt mies/nainen -oppositioparin ilmenemistä Cixousin näkökulman avulla, minkä lisäksi olen itse rakentanut tietynlaista dualismia eläinten käsitteellisen ja fyysisen tulkinnan pohdinnassa.

Jo alun perin olen painottanut, että runojen eläinten käsitteellinen ja fyysinen merkityksellistyminen eivät ole toisiaan poissulkevia vaihtoehtoja. Aiheen käsittelyn sujuvuuden vuoksi nämä kaksi merkityksellistymistapaa ovat kuitenkin näkyneet tietynlaisen dualismin valossa. Esimerkkirunot ovat kuitenkin osoittaneet tämän dualismin keinotekoisuuden ja purkaneet sitä: toisinaan samakin runon eläin saattaa merkityksellistyä enemmän käsitteellisenä ja toisinaan fyysisenä. Oikeastaan koko merkityksellistyminen on prosessi, jolle ei saada varsinaista päätöstä; runojen eläimet eivät hahmotu selkeästi ja kiistattomasti joko käsitteellisinä tai fyysistä eläintä tarkoittavina.

Sen sijaan sukupuolten dualismi on ennemminkin kulttuurimme ilmiö eikä niinkään käsittelyn sujuvuuden vuoksi rakennettu. Cixousin mukaan kyse on länsimaisesta, patriarkaalisesta ajattelutavasta, jossa sukupuolet mies ja nainen asetetaan toistensa vastakohtiksi. Turkan runoudessa tämä binaarinen ajattelumalli näyttäytyy kiinnostavana, sillä toisaalla runoissa erityisesti korostetaan sukupuolta, toisaalla taas puuttuvat kaikki viittaukset sukupuoliin. Kuten saattohoidossa olevasta emakosta kertovan runon kohdalla kävi hyvin ilmi runon puhujan ja sian suhdetta tarkastellessa, Turkan runoudessa sekoittuvat kulttuurissamme miehisinä ja naisellisinä pidetyt piirteet. Toisin sanoen Cixousin esittämää mies/nainen -oppositioparia ei runoista yksiselitteisesti löydy. Tällainen sukupuoliin liitettyjen piirteiden sekoittaminen keskenään osoittaa

vaihtoehtoisia tapoja tulkita sukupuolten dualismia. Samalla se antaa lukijalle enemmän mahdollisuuksia ja vastuuta tulkintaan: Pitääkö runon puhuja tulkita automaattisesti naiseksi, jos tämän kaipauksen kohde on esitetty miehenä? Tai tulkitseeko lukija runon hahmot automaattisesti miehiksi ja naisiksi, vaikka runossa ei annettaisi mitään syytä tulkita hahmoja sukupuolituneiksi?

Erityisen sävyensä sukupuolten dualismin pohdintaan tuo Turkan tuotannossa tärkeänä aiheena kulkeva ihmisen ja eläimen suhde. Tuntuukin, että usein kaikkein voimakkaimmat tunteet runoissa kohdistuvatkin nimenomaan eläimiin. Ihmisiin suhtaudutaan sarkasmilla, huumorilla ja jopa välinpitämättömästi. Jälleen runot jättävät lukijalle sekä mahdollisuuksia että vastuuta: uskaltaako lukija tulkita konventioista poiketen runon puhujan apostrofin kaltaisen kääntymisen poissaolevan eläimen puoleen rakkautena, kuten esimerkkinä olleessa Shebasta kertovassa runossa?

Tärkeintä ihmisen ja eläimen välisissä suhteissa Turkan runokokoelmissa on loppujen lopuksi sen luonnollisuus. Huolimatta siitä, tulkitaanko eläin käsitteellisesti vai fyysisistä eläintä merkitsevänä tai tulkitaanko sukupuolia vai jätetäänkö ne kokonaan huomiotta, eläimet ovat ikään kuin itsestään selvästi läsnä Turkan runoudessa ja ihmisen ja eläimen välinen tunnesuhde on yhtä luonnollinen – ellei jopa luonnollisempi – kuin kahden ihmisen välinen.

VIITTEET

1. Mielenkiintoista on myös, että vaikka Turkan runojen eläimet tulkitaan helposti fyysisiä eläimiä tarkoittaviksi, korostetaan Turkan runojen luonnosta puhuttaessa personifikaatiota (esim. Huotari 1987, 67; Paddon 2000, 96-97). Toisin sanoen monissa tulkinnoissa ihminen ja eläin ilmenevät fyysisiä vastineitaan tarkoittavina jonkinlainen myyttinen – tai ainakin arkielämästä poikkeava – luonto ympärillään.

PAINETUT LÄHTEET

Kohdetekstit:

TTPS = Turkka, Sirkka 1986/1987: *Tule takaisin, pikku Sheba*. 4. painos. Helsinki: Tammi.

NKSTL = Turkka, Sirkka 2004: *Niin kovaa se tuuli löi*. Helsinki: Tammi.

Tutkimuskirjallisuus:

Aaltola, Elisa 2004: *Eläinten moraalinen arvo*. Tampere: Vastapaino.

Cixous, Héléne & Clément, Catherine 1975/1986: *The Newly Born Woman*. Transl. Betsy

- Wing. Theory and History of Literature, Volume 24. Manchester: Manchester University Press.
- Huotari, Markku 1987: A poet of the fresh air. *Books from Finland 1987* n:o 2, 66-67.
- Ilomäki, Henni & Lauhakangas, Outi 2002: Lukijalle. *Eläin ihmisen mielenmaisemassa*. Toim. Henni Ilomäki & Outi Lauhakangas. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 886. Helsinki: SKS.
- Kangasniemi, Heikki 1997: *Sana, merkitys, maailma. Katsaus leksikaalisen semantiikan perusteisiin*. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab.
- Koivunen, Anu 1996: Sorto. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.
- Koltuv, Barbara Black 1993: *Solomon & Sheba. Inner Marriage And Individuation*. York Beach, Maine: Nicolas-Hays, Inc.
- Koskelainen, Jukka 2005: Elämän ja kuoleman kaikki verbit. Sirkka Turkan runoudesta. *Runot 1973–2004*. Sirkka Turkka. Helsinki: Tammi.
- Koskimies, Satu 1997: *Eläinrunojen kirja*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Lilja, Kimmo 2004: On lukijan puute, jos ei murhetta tunnista. *Turun Sanomat*. 29.8.2004.
- Mehto, Katri 1994: Pörröisen karvan urkumusiiikki. Elämä ihmisen kädessä, elämä eläimen varassa Sirkka Turkan runouudessa. *Mistä ääni meissä tulee? Runoja ja tulkintoja*. Toim. Satu Grünthal & Kirsti Mäkinen. Helsinki: WSOY.
- Moi, Toril 1985/1990: *Sukupuoli/teksti/valta. Feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. Tampere: Vastapaino.
- Niemi, Juhani 1991: *Kirjojen takaa. Jälkikuvia teoksista ja tekijöistä*. Hämeenlinna: Karisto.
- Paddon, Helena 2000: Elements of the sublime and the grotesque in the poetry of Sirkka Turkka. *Subliimi, groteski, ironia*. Toim. Outi Alanko & Kuisma Korhonen. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999. Helsinki: SKS.
- Saaristo, Helena 1986: Sirkka Turkka. *Suomalaisia nykylyyrikoita*. Toim. Helena Saaristo. Helsinki: Kirjastopalvelut.
- Turkka, Sirkka 1976: *Minä se olen*. Helsinki: Tammi.
- Turkka, Sirkka 1997: *Nousevan auringon talo*. Helsinki: Tammi.
- Viikari, Auli 1990/2000: Lyriikan runousoppia. *Runousopin perusteet*. Kirjoittaneet Mervi Kantokorpi ja Pirjo Lyytikäinen ja Auli Viikari. 3. painos. Helsinki: Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia.
- Väisänen, Päivi 1999: Kokonaisen elämän runot. *Animalia. Eläinsuojelun erikoislehti*. 4/1999.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Lummaa, Karoliina 2003: *Lintumotiivi tulkinnanteoreettisena ongelmana. Tutkielma motiivin merkityksellistymisen hahmottamisesta ikonisena ja konseptuaalisena ilmauksena lyriikassa*. Pro gradu –tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Turku: Turun yliopisto.

Sanelma

SUOSITTELEE

MITEN ME OIKEIN KUVITTELEMME?

Anderson, Benedict: *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere, Vastapaino. 2007.

Jo runsaan kahden vuosikymmenen ajan Benedict Andersonin vastikään suomennettu teos *Kuvitellut yhteisöt* on nauttinut ennen näkemätöntä suosiota nationalismin tutkijoiden keskuudessa. Se on teos, johon lähes kaikissa kansallisuutta tutkivissa kirjoituksissa viitataan perusargumentit joko hyväksyen tai niitä kritisoiden.

Mistä moinen suosio? On ainakin kaksi varsin ilmeistä syytä. Ensinnäkin teos ilmestyi tilanteessa, jolloin uudenlainen kiinnostus kansallisuuden tutkimukseen oli juuri virinnyt. Samanaikaisesti Andersonin tutkimuksen kanssa ilmestyi muitakin nationalismissä käsitteleviä, ja nyt jo klassikoiksi luokiteltavia tutkimuksia nationalismin luonteesta, sen syntymisestä ja synnyn ehdoista. Tutkimusten samanaikaisuus, 1980-luvun alusta 1990-luvulle, mahdollisti, että teokset myös kommentoivat ja kritisoivat toisiaan. Niiden varaan alkoi rakentua eräänlainen kansallisuuden tutkimuksen buumi, joka ei ainakaan vielä ole osoittanut laantumisen merkkejä.

Toinen syy Andersonin teoksen suosioon lienee sen perusargumentti, jonka mukaan kansakunnat ovat kuviteltuja yhteisöjä, ja siinä mielessä ihmisen luomia, historiallisia "olen-

toja." Kuvittelun ehtoihin Anderson liittää niin taloudellisia kuin kulttuurisiakin aspekteja ja sanoo, että kulttuurin ja politiikan suhteen pohittaminen on välttämätöntä kansallisuutta tutkittaessa. Tämä yhdistelmä on vedonnut niin yhteiskuntatieteilijöihin kuin humanisteihinkin.

Andersonin teoksen siteeratuin kohta liittyy yleensä käsitteeseen "kuviteltu yhteisö". Käsite on osoittautunut taipuisaksi ja monikäyttöiseksi ja myös mielikuvitusta ruokkivaksi ajatukselliseksi välineeksi. Andersonin mukaan kansakunta on kuviteltu, koska pienimpienkään kansakuntien kansalaiset eivät koskaan tunne suurinta osaa kansakunnan muista asukeista, eivät tapaa heitä, eivätkä kuule heistä, mutta silti jokaisen kansalaisen mielessä on (mieli)kuva heidän keskinäisestä yhteydestään. Lisäksi kansakunta kuvitellaan nimenomaan yhteisöksi, koska kansakuntien todellisuudessa esiintyvistä epätasavaroista huolimatta kansakunta käsitetään historialliseksi, syväksi toveruudeksi.

Kuviteltu yhteisö on myös käsite, jota Andersonin teoriassa kansallisuudesta on kenties eniten kritisoitu. On väitetty, että sana kuviteltu viittaa siihen, että tällaiset yhteisöt olisivat jotenkin huonompia tai toissijaisempia kuin "aidot" yhteisöt. Tässä kritiikissä on kuitenkin taustalla selvä väärinymmärrys. Andersonille kaikki sellaiset yhteisöt, jossa jäsenet eivät tunne toisiaan henkilökohtaisesti, ovat luonteeltaan

kuviteltuja, mutta tämä ei tee niistä vähemmän "aitoja" yhteisöjä. Lisäksi arvostelijoilta on usein jäänyt huomaamatta varsin tärkeä aspekti Andersonin kuvitellun yhteisön käsitteessä – nimittäin se, että kuvitellusta yhteisöstä voi syntyä myös "todellinen" kansakunta. Kansakunta ei siis ole vain kuviteltu, vaan kuvittelu voi johtaa kansakunnan tai kansallisvaltion syntyyn: kuvitellusta tulee todellista, ja tämä uusi todellisuus alkaa määritellä kuvittelun tyyliä.

Nationalismista käydyssä teoreettisessa keskustelussa Anderson sijoittuu modernistiseen koulukuntaan. Anderson kieltää sen joidenkin nationalistien teesin, että heidän valtionsa tai kansakuntansa olisi ollut olemassa jo kaukana menneisyydessä. Anderson sijoittaa nationalismin synnyn 1700-luvun loppupuolelle. Mutta toisin kuin monet modernistisen koulukunnan tutkijat, jotka ovat korostaneet kansallisuusaatteen pimeitä puolia (esimerkiksi Hobsbawn), Andersonille kansallisuusaate ei sinänsä ole hyvä tai huono asia. Hän korostaa usein nationalistisen ajattelun utooppisia elementtejä positiivisina asioina ja huomauttaa, että yhteisöllisyys, vaikkapa sitten kansallinen yhteisöllisyys, tuo ihmisistä esiin hyviäkin puolia.

Kirjallisuudentutkijat ovat 1980-luvulta lähtien hyödyntäneet Andersonin kuvitteellisen yhteisön käsitettä tutkiessaan sitä, miten kirjallisuus on ollut muovaamassa kansakunnan kuvittelun muotoja ja tyylejä. Erityisen relevanttia tämä kirjallisuuden rooli on ollut suomalaisessa tutkimuksessa, koska meillä on perinteisesti esitetty, että kirjallisuus erityisenä kansalliskirjallisuutena valjastettiin tehokkaasti Suomen kuvittelemiseen. Toinen syy kirjallisuudentutkimuksen kiinnostukseen Andersonin teoriaa

kohtaan on johtunut siitä, että Andersonin painottaa kirjoitetun sanan, erityisesti printtikapitalismin roolia kansakunnan kuvittelussa. Anderson korostaa sanomalehtien merkitystä kuvittelun välineenä, mutta painokkaassa asemassa on myös kaunokirjallisuus, erityisesti romaani.

Kun lukee näitä kirjallisuuden-tutkijoiden analyyseja, alkaa ihmetellä, että ovatko he lukeneet Andersonin kirjaa lainkaan. Andersonin teoksessa ei nimittäin ole kyse siitä, että kirjallisuus jotenkin esittäisi kansakuntaa, kyse ei siis ole sisällön tason ilmiöstä. Totta kai jotkut romaanit sisältönsä puolesta saattavat rohkaista, muotoilla, oikeuttaa ja legitimoida kansakunnan. Mutta Andersonin väite on kirjallisuudentutkimuksen kannalta paljon mielenkiintoisempi: hän väittää, että romaanin *muoto* mahdollisti kansakunnan ajattelun. Andersonin väite perustuu siis romaanin formaaleihin struktuureihin. Andersonille romaanin muoto on ehto kansakunnan kuvittelemiselle, ei romaanin sisältö kansakunnan representaationa. Tästä perusasiasta Andersonin ajattelun taustalla on käyty yllättävän vähän keskustelua, vaikka juuri kirjallisuudentutkijoiden olisi olettanut huomaavan Andersonin argumentin varsinaisen sisällön ja eron siihen nähden, mitä romaanin sisältö sanoo ja mitä sen muoto kertoo. Tässä tullaan kirjallisuudentutkimuksen kannalta keskeiseen kysymykseen: millainen on Andersonin käsitys romaanista kaunokirjallisena *muotona*?

Anderson kiinnittää erityistä huomiota romaanin rakenteen tuottamaan yhteisölliseen aika- paikkaan. Romaanin avulla on mahdollista esittää samanaikaisuutta homogeenisessä tyhjässä tilassa. Tämä tapahtuu Andersonin mukaan lä-

hinnä kaikkietävän kertojan avulla. Sillä on mahdollisuus luoda yhteisöllinen aika-paikka yksinkertaisilla sanoilla, kuten esimerkiksi "sillä aikaa kun..." Tämä romaanille tyypillinen rakenne luo yhteisön kaltaisuuden, ja se kertoo, mitä eri ihmiset eri paikoissa tekevät samaan aikaan. Juuri tämä rakenteellinen ehto on analoginen kansakunnan idean kanssa. Anderson ei puhu kaikkietävästä kertojasta (vaikka myös siitä epäilemättä on kyse), vaan kaikkietävästä lukijasta. Kerronta asettaa lukijan tietämään, mitä tapahtuu monissa paikoissa samanaikaisesti, ja näin romaanin synnyttää yhteisöllisen tilan.

Andersonin tutkimus voi toki auttaa meitä ymmärtämään sitä, mikä on erityistä romaanissa nimenomaan yhteisöllisen tilan hahmottamisen kannalta. Ovatko jotkut romaanit avoimempia kutsuja lukijoille tulla "sisäpiiriläisiksi" kuin jotkut toiset? Millainen on romaanin rakentunut sisänsäätämisen ja ulossulkemisen mekanismi? Toisaalta ei ehkä ole viisasta pitää kovin jääräpäisesti kiinni romaanin ensisijaisesta merkityksestä verrattuna poliittisiin ja sosioekonomisiin tekijöihin. Hankaluutena on myös se, että romaanit voivat olla uskomattoman monimutkaisia lukijuuden rakentamisessaan. Andersonin teesiä voisi kritisoida myös siitä, että romaanin näyttäytyy siinä melkoisen idealisoidussa valossa: romaanin muoto ei aina ole sillä tavalla avoin, että se kutsuisi mukaansa kaikenlaisia lukijoita. Romaanin muodolla on myös säätelevä funktio, joka saattaa hierarkisoida erilaisia identiteettejä myös kansakunnan sisällä.

Lea Rojola

Sanelma

ARVOSTELEE

ILTALUKEMISTA

TOSIHUMANISTILLE

Fromm, Erich: *Unohdettu kieli. Johdatus unien, satujen ja myyttien ymmärtämiseen*. Suomentanut Mika Pekkola. Alkuteos: *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*. Tampere, Vastapaino. 2007.

Psykoanalytikko, filosofi ja yhteiskuntakriitikko Erich Frommin (1900–1980) teos *The Forgotten Language* on julkaistu vuonna 1951. Nyt suomennettuna se sisältää laajahkon kommenttiosuuden tekijän elämään ja tuotantoon. Kirja on tarkoitettu aloitteleville psykologian ja psykiatrian opiskelijoille sekä maalikoille, mikä näkyy selkeästä kielenkäytöstä ja pilkotusta rakenteesta. Kirja koostuu johdatuksesta symbolikieleen, Freudin ja Jungin ajatteluun, unien tulkintaan ja suppeaan unien tulkinnan historiaan. Lisäksi käsitellyssä ovat Oidipus-myytti, luomismyytti, Satu Punahilkasta sekä Kafkan *Oikeus-juttu*.

Kirjan suomentaja Mika Pekkola kontekstoi Frommin tuotannon osaksi modernisaatiokritiikkiä. Pekkolan mukaan Fromm kritisoi voimakkaasti kuluttamiselle perustuvaa myöhäiskapitalismia ja oli huolissaan yksilön asemasta modernisaatiossa. Käsitelyn taustalla vaikuttaakin koko kirjan ajan perinteinen humanistinen ihmiskäsitys, yksilön aidon kokemuksen ja vapauden puolustus.

Fromm toimi Frankfurtin koulukunnassa ja hän yritti luoda synteesiä Marxin ja Freudin näkemysten välille. Pekkolan mukaan Frommin kaksoispositio valtakulttuurissa (osana modernisaatiota) ja sen ulkopuolella (modernisaatiokritiikkona ja juutalaisena Saksassa) tuotti hänen ajatteluunsa ristiriitoja ja paradoksisuutta. Fromm ajattelee vastakohtien kautta ja se tuleeekin esille erityisesti jakona aitoon ja keinoitekoiseen kokemukseen. Nämä piirteet ovat näkyvissä kirjaa lukiessa. Lukijan on vaikea seurata Frommin argumentoinnin perusteita etenkin kirjan loppupuolella, koska hän ei paikanna itseään eikä kehittele johtopäätöksiään eteenpäin.

Fromm muotoilee kirjassa oman unikäsityksensä, joka poikkeaa Freudin vastaavasta virkistävällä tavalla. Itseäni viehätti erityisesti kirjassa esille tullut ajatus unenäköisestä kirjoittajana, joka on kehittänyt juonen ja siinä itselleen roolin. Freud piti unia epäsosiaalisten ja irrationaalisten yllykkeiden ilmauksena. Frommin mukaan ajatus unista irrationaalisten toiveiden toteutumana ei kuitenkaan riitä selittämään niitä kylliksi. Irrationaalisuuden ohella voimme unissamme olla myös älykkäämpiä ja kykenevämpiä parempaan harkintaan kuin hereillä ollessamme. Unissa on mahdollista nähdä todellisuus uudessa valossa, sillä silloin olemme suojassa yhteiskunnan hälyltä ja realiteeteilta. Unissa voimme oivaltaa uusia asioita omasta elämästämme. Fromm viittaa tuttuun ajatukseen siitä, kuinka uni auttaa

painamaan asioita mieleen ja kuinka unen aikana tapahtuu oivalluksia. Fromm ylistää ajan ja paikan logiikan sijaan unien intensiteetin ja assosiaation logiikkaa, mielikuvituksen voimaa. Osiossa "Unien tulkinnan taito" hän käy läpi unia analyytikon ja unennäkijän dialogin avulla. Tämä on kirjan viihdyttävintä osuutta ja selkeästi Frommin vahvinta aluetta.

Myyttien ja satujen symbolikielen selvittämisen Fromm aloittaa Oidipusmyytistä. Huomion kiinnittäminen koko Sofokleen Oidipusta käsittelevään "trilogiaan" eli *Kuningas Oidipus*, *Oidipus Kolonoksessa* sekä *Antigone* johtaa Frommin mukaan siihen, että Freudin korostama pojan ja äidin välisen incestisen rakkauden merkitys oidipuskompleksissa ja koko incestiteema häipyä näkyvistä ja sen sijaan asettuu isän ja pojan välinen taistelu, joka on yhteinen teema kaikille kolmelle teokselle. Myytti pitäisi siis ymmärtää pojan kapinana isän auktoriteettia kohtaan patriarkaalisessa perheessä. Kampailu juontaa muinaiseen taisteluun matriarkaalisesta ja patriarkaalisesta yhteiskuntajärjestelmien välillä. Oidipus edustaa matriarkaalista kulttuuria, joka merkitsee tasa-arvoa, humanismia ja luontaista onnellisuutta, kun taas patriarkaatti edustaa hierarkkista järjestelmää. Matriarkaatista Fromm löytää itselleen sopivan modernin patriarkaatin vastavoiman, jolla hän voi kuvata modernisaatioahdistusta.

Seuraavaksi Fromm esittelee pätjän omaa, irrationaalisesta mielikuvituksestaan kumpuavaa luentaansa. Hänen mukaansa nimitäin Punahilkka-myytissä on kyse "miehiä ja seksiä kohtaan tunnetun syvän vihamielisyyden ilmaisusta." Fromm on hyvin huolestunut sudesta, joka tehdään naurunalaiseksi asettamalla hänen vatsaansa steriililyttä

symboloivia kiviä ja täten pilkkaamalla hänen yritystään omaksua raskaana olevan naisen rooli. Naisen ylemmyys matriarkaatissa perustuu hänen kykyynsä saada lapsia, joten sudelle täytyy osoittaa hänen kyvyttömyytensä. Frommin mukaan sadussa miehiä vihaavat naiset voitavat toisin kuin Oidipus-myytissä. Tällä argumentilla Fromm teillaa juuri edellä esittämänsä analyysin keino- tekoisesta modernista patriarkaatista ja aiohumanistisesta matriarkaatista. Epäselväksi jää, mihin Frommin myyttien uudelleenluenta johtaa. Hän ei kehittele minkäänlaisia johtopäätöksiä analyyseistaan, jotka siten jäävät irrallisiksi ja herättävät paljon jatkokeskusteluita. Oivalluksen ja loogisuuden ihanteet eivät seuraa kirjoittajaansa kirjan alusta loppuun.

Fromm etsii totuutta muinaisista myyteistä ja unista kunnon modernistihumanistin tavoin. Hänelle unohdetut kielet ovat kriittisiä ääniä, jotka nousevat vastustamaan nykyajan yhteiskuntien valheellisesti rationalisoitua logiikkaa, älyllistä laiskuutta ja sanahelinää. Kriittiselle nykylukijalle kirja ei kuitenkaan voi tarjota paljonkaan älyllisiä asetelmia. Kirjaa voi suositella unista kiinnostuneille stimuloivaksi iltalukemiseksi ennen nukkumaanmenoa.

Riitta Jytälä

OLETKO KUULLUT HERDERISTÄ?

Herder, Suomi, Eurooppa. Sakari Ollitervo ja Kari Immonen (toim.). SKS, Helsinki 2006.

Johann Gottfried Herderin (1744–1803) kohtalona on olla arvostettu, mutta vain harvoin luettu ajattelija. Tällä lainauksella Sakari Ollitervo ja Kari Immonen kiteyttävät saksalaisen filosofin, Kantin ja Goethen aikalaisen merkityksen nykyiselle nykyiselle kulttuurikeskustelulle. Ollitervon ja Immosen toimittama artikkelikokoelma *Herder, Suomi, Eurooppa* esittelee tämän, jollei kadotetun niin ainakin huonosti tunnetun kulttuuri-vaikuttajan ajattelua nyt myös suomalaiselle lukijakunnalle. Koelman artikkeleista päätellen Herderin ajattelusta on hankala muodostaa yksiselitteistä kokonaiskuva: lähes jokainen kirjoittaja muistaa nostaa esille Herderin tuotannon monimuotoisuuden, hajanaisuuden ja vaikeaselkoisuuden. Tämä monipuolisuus näkyy myös teoksen luonteessa. Ollitervon ja Immosen kirjoittaman johdannon lisäksi kokoelmaan sisältyy seitsemäntoista artikkelia, jotka kokonaisuutena tuottavat varsin monisärmäisen kuvan Herderin ajattelusta, hänen tuotannostaan ja näiden vaikutuksesta suomalaiseen ajatteluun erityisesti 1800-luvulla.

Teoksen jäsenyyksessä Herderin ajattelua yleisesti ruotivat artikkelit sijoittuvat kokoelman alkupuolelle, ja lopussa kartoitetaan Herderin yhteyksiä suomalaiseen ajatteluun. Johdannon jälkeen kokoelman aloittaa Vesa Oittisen artikkeli, joka tarjoaa varsin hyödyllisen katsauksen niin Herderin ihmiskäsitykseen, kielifilosofiaan, historianfilosofiaan kuin tietoteoriaankin. Oittiselle Herder on ”ekspressiivisyyden filosofi”, jonka

ajattelussa korostuu näkemys todellisuudesta erilaisten ilmaisua etsivien voimien kokonaisuutena. Oittinen kuitenkin korostaa Herderin eroa häntä välittömästi seuranneesta romantiikasta ja yhdistää hänet selkeämmin valistuksen historiaan. Herder sijoittuu Oittisen näkökulmasta mielenkiintoisella tavalla valistuksen ja romantiikan taitekohtaan. Parhaimmillaan asetelma pakottaa lukijan pohtimaan myös sitä, mitä tarkoitamme ”valistuksella” tai ”romantiikalla”.

Kahtalainen suhde valistukseen on hyvä esimerkki siitä, kuinka Herderin ajattelua on hankala pelkistää tavanomaisiin historiallisiin tai tieteenfilosofisiin jaotteluihin. Mutta samalla tämä määrittelemisen hankaluus tekee Herderin ajattelusta myös nykytutkimuksen kannalta mielenkiintoisen kohteen ja jopa käyttökelpoisen välineen. Hyvä esimerkki on Herderin kansallisuusajattelu. Rebecka Lettevall kyseenalaistaa artikkelissaan laajalle levinneen käsityksen Herderistä nimenomaan nationalististen ajattelun uranuurtajana, jonka historianfilosofiasta löytyy ajatus yksittäisten kulttuurien orgaanisesta kasvusta ja ajan myötä tapahtuvasta täydellistymisestä. Lettevall osoittaa, että nationalistisina tulkittujen ajatusten ohella Herderin tuotannossa nousee esille pyrkimys kosmopoliittisuuteen, ihmiskunnan ja ihmisen kehitykseen yhtä lailla yksilönä kuin myös yhteisönä. Juuri tämä kahtalaisuus toisaalta nationalistina ja toisaalta kosmopoliittina tekee Herderistä mielenkiintoisen ja erittäin ajankohtaisen ajattelijan myös Erna Oeschin artikkelissa, joka käsittelee historian ja kansakunnan kielellistä luomista Herderin tuotannossa. Liisa Saariluoma puolestaan korostaa Herderin hyödyllisyyttä sille keskustelulle, jota nykyään käydään ky-

seenalaistattaessa kartesiolaisen tieteenlogiikan vastakkainasettelua subjektin ja objektin, ajattelun ja ruumiin, luonnon ja historian välillä.

Kokoelman loppupuolella Herderin vaikutusta suomalaisen 1700-luvun lopun ja 1800-luvun ajatteluun käsittelevät H. K. Riikonen, Kaisa Häkkinen, Michael Branch, Pertti Karkama, Heli Rantala ja Kati Mikkola. Varhaisinta historiaa käsittelevät artikkeleissaan Riikonen ja Häkkinen, joista edellinen keskittyy Herderin tuotannon tuntemukseen Turun Akatemian piirissä, erityisesti Herderin aikaisten Porthanin ja Franzénin aikana. Häkkinen käsittelee 1700- ja 1800-lukujen vaihdetta suomalaisen kielitieteen kehittymisen aikana ja tuo esille Herderin keskeisen vaikutuksen tässä kehityksessä. Yhtenä esimerkkinä Michael Branch osoittaa artikkelissaan kuinka Herder vaikutti suomalaisen kielitieteilijän Anders Johan Sjögrenin ajatteluun.

Karkama, Rantala ja Mikkola käsittelevät Herderin vaikutusta pääasiassa hieman myöhäisempään historiaan. Karkama jäljittää Herderin kieliteorian jälkiä Suomessa aina 1840-luvulle saakka ja Rantala käsittelee J. V. Snellmanin historia-käsityksen suhdetta Herderin historianfilosofiaan. Kokoelman päättää Mikkolan artikkeli, jossa kartoitetaan Herderin vaikutusta Topeliuksen *Maamme kirjaan* ja siinä tuotettuun näkemykseen suomalaisuudesta. Erityisesti näissä viimeisissä artikkeleissa kirjoittajat ovat pakotettuja turvautumaan "herderiläisyyden" käsitteeseen, jolla pyritään tavoittamaan Herderin vaikutus tutkittavaan kohteeseen, vaikka suorat viittaukset tämän tuotantoon puuttuisivatkin. Vaikka yleisestä "herderiläisyydestä" kirjoittaminen saattaa ollakin ongelmallista, niin mielenkiintoista on se, mitä se

paljastaa Herderin kohtalosta Suomessa: vajaan vuosisadan kuluessa Herder siirtyi kulttuurikeskustelussa akateemisesta keskiöstä eräänlaisen "harmaan eminenssin" rooliin. Onko tämä ajautumista sivuraiteille vai kulttuurisen vaikutuksen syventymistä? Ollitervon ja Immosen artikkelikokoelman jälkeen en kallistuisi edellisen vaihtoehdon puolelle. Unohtakaa Kant ja Hegel – lukekaa Herderiä!

Veli-Matti Pynttari

TAIDE JA ETIIKKA – KUULUVATKO NE YHTEEN?

Taiteen etiikka. Toim. Jari Jula. Turku, Areopagus. 2007.

Miksi Teemu Mäen "kissantappovideo" *Sex and Death* (1988) aiheutti aikanaan valtavan tunnekuohun ja laajan nettiadressikam-panjan? Miten on mahdollista, että kirjailija Salman Rushdielle on taakkanaan fatwa, kuolemantuomio? Miksi tanskalaisen sanomalehden Muhammed-pilakuvia ei ohitettu olankohautuksella vaan niiden julkaiseminen johti mellakoihin ja yli sadan ihmisen kuolemaan?

Siksi, vastaa käsillä oleva teos *Taiteen etiikka*, että taidetta tarkastellaan paitsi totutusta esteettisestä myös eettisestä näkökulmasta. Kissan tappaminen, tapahtuipa se missä olosuhteissa vain, on useimpien mielestä väärä ja tuomittava teko. Rushdien *Saatanalliset säkeet* ja Muhammed-pilakuvien aiheuttama kuohunta taas kytkeytyvät siihen, että osa ihmisistä koki oman uskontonsa, Islamin, joutuneen kritiikin ja pilkan kohteeksi.

Turkulaisen Areopagus-pienkustantamon esikoisteos *Taiteen etiikka* on kymmenen taiteilijan ja tutkijan puheenvuoro. Artikkeleissa painottuu vahvasti kuvataide – jopa siinä määrin, että teoksen nimeksi olisi voinut ajatella myös ”Kuvataiteen etiikka”. Tämä koskee erityisesti Lea Kantosen, Päivi Maunun ja Hannele Koivusen artikkeleita, jotka keskittyvät yhteisötaiteen, ympäristötaiteen ja biotaiteen (ympäristön ja bakteerien tapaista orgaanista ainetta hyödyntävän taiteen) eettisiin kysymyksiin. Koska teoksen nimenä kuitenkin on *Taiteen etiikka*, jäin kaipaamaan elokuvan, kirjallisuuden ja miksei myöskin mainonnan eettisiä kysymyksiä pohtivia kirjoituksia...

Kohti laajempaa yleisöä sen sijaan kurkottavat artikkeli tieteen ja taiteen etiikan yhtäläisyyksistä (Hemmo Laiho), tekijyyden muutoksista (Leena Kakkori ja Laura Leppämäki) ja taideinstituutioiden käyttämästä vallasta (Mika Karhu). Mikäli joku vielä hellii romanttista ajatusta vapaasta ja riippumattomasta taiteilijasta, kannattaa lukea Karhun artikkeli. Taiteilijuus näyttäytyy siinä tarkasti hankittuna, ammattimaisena identiteettinä, jonka muotoutumista ohjaavat tiukat auktoriteetit ja vallankäyttäjät: taidemuseoiden johtajat, professorit, apurahalautakuntien jäsenet, ansiotuneet kollegat ja muut taiteen sosiaalisessa maailmassa arvovaltaa nauttivat tahot, kuten keräilijät.

Sana on vapaa – vai onko?

Kokoelman sävöyttävintä antia ovat sananvapautta käsittelevät Tee-mu Mäen ja Heta Gyllingin artikkelit. Ne keskustelevat keskenään niin hyvin – Gylling muun muassa kommentoi Mäen *Sex and Death* -videota – että artikkelit olisi mainiosti voinut sijoittaa peräkkäin. Mäki kysyy kirjoituksessaan, saako Muhammedista, Islamin perustajasta, piirtää pilaku-

van. Vastaus on kyllä: ”Minkä ajattelee, saa ajatella myös ääneen: sanoin, kuvin, sävelin.” Ilmaisunvapaus on Mäen mukaan arvoista tärkein. Mellakoissa kuolleet ihmiset eivät ole pilakuvien piirtäjien vastuulla vaan vastuu on aina vastaanottajalla: lukijalla, kuulijalla, katsojalla.

Heta Gylling pohtii laajasti ilmaisunvapauden rajoitusperusteita, suvaitsevaisuuden käsitettä ja sitä, saako taide loukata tunteitamme. Hän päätyy siihen, että taiteen sensurointia ei voi oikeuttaa ihmisten tuntemuksilla tietyn taideteoksen äärellä. Ajatus taiteesta, joka ei koskaan herätä negatiivisia tunteita, tuntuu hänestä epäilyttävältä. Vastuu on toisin sanoen, samoin kuin edellä Mäen artikkelissa painotettiin, vastaanottajalla. Gylling lopettaa kirjoituksensa konkreettiseen ja käypään kommenttiin: ”Jos joku ei pidä nykytaiteesta, tuskinpa hänen silloin kannattaa kaikkiin nykytaiteen näyttelyihin mennä. En minäkään mene metsään – tiedän, että siellä ei ole mitään mitä minä haluaisin nähdä.”

Taiteen etiikka on teos, joka varmasti inspiroi taiteilijoita, taiteen opiskelijoita ja tutkijoita mutta myös taiteen harrastajia. Teoksen kymmenen artikkelia eivät niinkään muodosta koherenttia kokonaisuutta. Sen sijaan ne toimivat terävinä ja osin hyvinkin inspiroivina katsauksina taiteen eri alueille. Kokoelma osoittaa johdonmukaisesti, että taide ei ole vain estetiikan alueelle kuuluva ilmiö, vaan kytkeytyy monin tavoin valtaan, moraaliin ja politiikkaan. Tämä on kokoelman merkittävin anti – ja samalla seikka, jota taiteentutkimuksessa ei voi liikaa korostaa.

Kati Launis

KIRJALLINEN NYKYELÄMÄ TUTUKSI

Kirjan matka tekijöiltä lukijoille. Puheenvuoroja kotimaisen kaunokirjallisuuden luomisen ja lukemisen ehdoista 2000-luvulla. Toim. Tarja-Liisa Hypén. Tampere, Tampere University Press. 2007.

Kirjan matka tekijöiltä lukijoille kartoittaa kirjallisen elämän toimijoita virkistävän kanta-aottavilla kirjoituksillaan. Monet tahot ovat mukana siinä mentaalisisessä matkassa, jonka kirja kulkee tekijältä lukijalleen, kuten teoksen toimittaja Tarja-Liisa Hypén kirjoittaa esipuheessaan. Kirja on yleistajuinen ja tyyliiltään sujuva. Se sopii laajemmallekin yleisölle ja oikein hyvin kirjallisuuden opiskelijalle, joka ei välttämättä muualta tällaista tietoa saa.

Kirjailijan suhde markkinavoimiin puhuttaa tutkija Juhani Niemeä. Vaarana on, että paljon myyvät markkinakirjailijat luottavat ihan muuhun kuin sanan voimaan. Yhtäältä kirjanimikkeitä julkaistaan jatkuvasti aiempaa enemmän, toisaalta yhä harvemman kirjoja myydään elannoksi asti. Hannu Kankaanpää esittääkin osuvasti omassa kirjoituksessaan, että muutamasta ”julkukirjailijasta” julkaistaan niin isoja kuvia lehdissä, että sama palstatila riittäisi usean vähemmän nimekkään arvioon. Kirjailija Kankaanpää on joutunut kustantajansa hylkäämäksi, mutta pienkustantaja auttoi hänet pulasta.

Pienkustantajat vilahtelevat useassa *Kirjan matka tekijältä lukijalle* -kirjassa. Heidän sijastaan ääneen pääsee Otavan kustannuspäällikkö Jaana Koistinen. Kuten arvata saattaa, hänestä kotimaisella kirjallisuudella on juhluvuodet. Lukea saa myös usein esitetyn väitteen, että isokin kustantaja

tekee laatutyötä rahoittaessaan medianimillään vähemmän myyviä. Tosiasiassa vähemmän tunnettu kirjailija saa huomattavasti vähemmän korvausta työstään ja vähän tai ei ollenkaan markkinointitukea kustantajaltaan.

Tutkija Bianca Hälbig valaisee kirjakauppa-alaa informatiivisella artikkelillaan. Isot ketjut jylläävät, mutta kirjakerhotoiminta, verkkokauppa ja messumyynti sekä kirjakauppa-alan suomalainen harvinaisuus, näytevarasto, murentavat keskittämistä. Kirjan kaari on lyhentynyt, eikä viime vuoden kirjoja välttämättä saa enää muualta kuin divareista. Antikvariaatit taas eivät juurikaan kannata.

Kirjastot ovat maassamme perinteikkäästi laitoksia, joiden tehtävä olisi tarjota monipuolista kauno- ja tietokirjallisuutta vuosikymmenien, jopa vuosisatojenkin takaa. Informaattikko Kaisa Hypénin artikkeli luo silmäyksen muun muassa kirjaston pimeään 90-lukuun. Lama iski määrärahoihin, kaunon osto väheni radikaalisti, kun samalla vielä satsattiin tietokoneisiin. Optimistinen Hypén näkee tietoverkon mahdollisuudet. Monet lainaajat etsivät kaunoa aiheen mukaan, ja sisältöä kuvaileva ai-neistotietokanta auttaisi. Työhön tarvitaan muuten nimenomaan kaunokirjallisuuden sisältöjen asiantuntijoita. ”Pieni runouden asiahakemisto” osoitteessa <http://www.kirjasto.sci.fi/runohaku/> sijaitsee jo Kuusankosken kirjaston verkkosivuilla.

Kirjan sydäntä kääntävin kirjoitus käsittelee opettajankoulutusta. Satu Grünthalin mukaan miltei olemattomilla kirjallisuusopinnoilla tullaan luokanopettajiksi. Ihmekö sitten, etteivät alakoululaiset opi lukemaan kaunokirjallisuutta. Grünthal esittää napakasti, että tässä eivät netin

pikapalat auta: oppilaiden pitää oikeasti lukea kirja kokonaan.

Monipuolinen kirjallisuuslehdistömme saa laaja-alaisen esittelyn tutkija Kaisa Kurikalta. Laji- ja alalajikohtaisia kirjallisuuslehtiä on runsaasti lapsille ja aikuisille. Yhtäältä kirjallisuusaiheisissa lehdissä on perinteiset, aika tavalla yhtäläiset osastonsa, kuten Kurikka toteaa, ja toisaalta usea nykylehti toimii myös painotuotetta ulottuvaisemmin. Lehdet toimivatkin yhteistyössä tapahtumien, messujen, festivaalien, klubii-iltojen ja tietenkin nettisivujen kanssa.

Tutkija Markku Soikkeli arvioi kriitikon työn ongelmia ja hankaluuksia. Hän tarjoilee provosoivasti kriitikolle "kuluttajansuojaajan" positiota. Verkkoympäristö tarjoaa Soikkelin mukaan aidon mahdollisuuden taustoittaa arvostelua eli linkittyä perusteellisempiin ja monipuolisempiin konteksteihin.

Tarvitaankin kriittistä netin käyttäjää ja lukijaa. Myös kuluttajana voi olla kriittinen: ei ole pakko ostaa sitä mainostetuinta opusta, ja antikoissa kannattaa vierailta. Kirjailija Leena Krohnista lukija voi pahimmillaan olla egolukija, joka "vuorovaikuttaessaan" muotoileekin hypertekstistä omannäköistään tai hakee aina vain oman profiilinsa mukaista luetavaa. Se vähentää Krohnin mukaan yllättävän, erilaisen ja toisenlaisen ajattelun löytymistä ja kaventaa elämänpiiriä.

Siru Kainulainen

PLATONISTA GUILLEVICIIN ON LIIAN PITKÄ MATKA

Eva Maria Korsisaari: *Tule, rakkaani! Naisen ja miehen välisestä etiikasta kirjallisuuden rakkauskuvauksissa*. Helsinki: Teos, 2006.

Naistutkimuksen alan väitös-kirjassaan Eva Maria Korsisaari tutkii kirjallisuuden rakkauskuvauksia Platonista nykyriikkaan asti feministifilosofi Luce Irigarayn ajattelun valossa. Metodina on monitieteisyyteen tähtäävä lähestymistapa, jossa hyödynnetään naistutkimuksen lisäksi kirjallisuustieteen ja filosofian käsitteistöä. Itsensä Korsisaari sijoittaa osaksi eettisiä kysymyksiä karotettavaa kirjallisuudentutkimusta. Hän pyrkii omalla kirjoitustyyllillään toteuttamaan dialogia yhtäältä lukijan kanssa, toisaalta teosten henkilö-hahmojen ja kirjailijoiden kanssa. Sisältyypä kirjaan jopa kirje sen innoittajalle, Irigaraylle. Korsisaari kutsuukin väitöskirjaansa kysymysten kirjaksi, koska kysyminen enemmän kuin väite pystyy avaamaan tietä dialogisuudelle ja moniäänisyydelle: tekstin, tutkijan ja lukijan suhteelle. Teksti on sujuvaa, luontevaa, viimeiseen asti hiottua ja metaforisesti tyyliä. Työllään Korsisaari ottaa osaa keskusteluun siitä, missä menevät tieteellisen ja kaunokirjallisen kirjoittamisen rajat.

Korsisaaren analyysi jakaantuu neljään osaan. Ensimmäisessä osassa hänen tarkastelunsa kohteena ovat Platonin *Pidot* (300-l. eaa.), Percy Bysshe Shelleyn *Epipsychidion* (1821) ja Barbara Cartlandin *Liekehtivä lumi* (1975), joissa perehdytään rakkauten ilmenemiseen kahden rakastavaisen yhteensulautumisena eli "saman rakkautena". Analyysi perustuu kolmeen rakkausmyyttiin, jotka

Korsisaari on kehittänyt Irigarayn kysymyksenasettelun ulottamiseksi kirjallisuudentutkimukseen ja joiden toisto vähän häiritsee: "sen ainoan oikean" myytti, täydellistymisen myytti ja henkisen rakkauden myytti. Korsisaaren mukaan jo Platonin kehittelemä ajatus rakastavaisten yhteensulautumisesta kehittyi 1700- ja 1800-luvun taitteen englantilaisessa romantiikassa ja edelleen 1900-luvun lopun rakkausromaaneissa. Romantiikkateollisuuden käsittelyn yhteydessä Korsisaari nostaa esiin rakkauden diskursiivisen luonteen, mutta itselleni jää se käsitys, että hän vertaisi sitä johonkin aidompaan kokemukseen rakkaudesta. Vastakkain asettuisivat siis Irigarayn tavoittelema eettisen rakkauden taito ja diskurssien tuottama mekaaninen tai sulautumaan pyrkivä viihteellinen rakkaus. Tässä kappaleessa käsitellyt teokset edustavat ns. samuuden järjestyksen ilmenemismuotoja. Korsisaaren mukaan näissä teoksissa ei ole suosittu mitään yhtenäisiä, esimerkiksi laji-tyypillisiä rakenteita, "saman rakkaudesta" kertomisessa. Huomio tuntuu erikoiselta, aivan kuin kohde-tekot voisi tässä mielessä niputtaa yhteen niiden erilaisuudesta ja ajallisesta etäisyydestä riippumatta.

Työn toinen osa lähestyy Raamatun *Laulujen laulussa* esiintyvää miehen ja naisen välistä kohtaamista. *Laulujen laulusta* tehdyistä allegorisista tulkinnoista on kiinnostavaa lukea. Luen mielelläni hienoa kielikuvia: "Sinun hampaasi hohtavat valkoisina / kuin vastakerityt lampaat / vedestä nousseet." Edellä kuvatuista teksteistä poiketen näistä lauluista Korsisaari ei löydä yhtäkään kolmesta samuuden logiikkaan palauttavasta myytistä. Kiinnostavinta runoelmassa on sen arvoituksellisuus synty-ajankohdan, kirjoittajien ja tarkoituksen osalta sekä sen erilaisten tul-

kintahistorioiden esittely.

Teoksen kolmas osa käsittelee 1100-luvulla eläneen Dian kreivittären lyriikkaa. Korsisaari kertoo, että tuolloin syntyi uutta, trubaduuri-lyriikaksi kutsuttua runoutta, jonka kirjoittajien joukkoon mahtui parikymmentä naistakin. Oli kiinnostavaa lukea, että yhdessäkään säilyneessä naistrubaduuriin runossa ei kuvata kaukorakautta, toisin kuin miesten vastavissa. Sellaista perinnettä ei ollut päässyt muotoutumaan, jossa nainen tekisi miehestä idealisoidun ja kaukaisen kohteen. Viimeisessä osassa Korsisaari lähestyy runoilija Guillevicin runosikeremää *Ylistyslaulu* (1981) naisen ja miehen välisen rakastelun kuvauksena. Eettinen rakkaus saa alkunsa toisiinsa kietoutumisesta, toisen liikuttamisesta ja rakkaudellisista eleistä jähmettämisen sijaan. Se on rakastavaa rajankäyntiä, jossa mies ja nainen eivät ole erillisiä ja irrallisia, vaan risteävät suhteessa toisiinsa ja toistensa kokemuksiin. Tässä miehen ja naisen välistä rakastelua ylistävässä kappaleessa olisin toivonut kriittisempää suhtautumista heteroseksuaalisuuteen tai edes sen esiintuomista, että se ei ole ainoa käytäntö, ainoa tapa aavistaa "toisen äärettömyys äärellisessä minussa". Työn rakenne on kumulatiivinen, epäeettisistä kuvauksista eettisiin etenevä. Siksi ei olekaan yllättävää, että Korsisaari päättää analyysinsä lyriikan tutkimukseen, jonka dialogisen fragmentaarisuuden voi kuvata toimivan varmana esimerkkinä hiljaisuuksien ja toisten kunnioittamisesta.

Käsittelyssään Korsisaari ei ota huomioon kirjallisia tai historiallisia konteksteja, vaan jakaa tekstit hyviin ja huonoihin sen mukaan, jäävätkö ne samuuden logiikkaan koukkuun vai noudattavatko ne eettistä puhetapaa. Mekanistinen ja yksinkertaistava ote

kuitenkin jo itsessään tuottaa vai-
kutelman eroja ja epämääräisyyksiä
tukahduttavasta samuudesta. Kor-
sisaaren tutkimusongelma vai-
kuttaakin olevan juuri rakastavaisten
välinen etiikka, ei sen representaatiot
kirjallisuudessa. Kohdetekstit ovat
ikään kuin dokumenttiaineistoa, jonka
kautta läpivalaistaan etiikan kysymyk-
siä. Teoreettisena viitekehyksenä
toimii lähes ainoastaan Irigarayn
tuotanto, kirjallisuudentutkimusta tai
ajankohtaista feminististä keskustelua
ei tuoda esiin kuin hyvin marginaa-
lisesti. Tekstissä ei esimerkiksi näy
minkäänlaisia jälkiä sukupuolieroon
liittyvästä keskustelusta, joka on ollut
yksi vaikuttavimmista ja vaikeimmista
feministisessä teoretisoinnissa. Li-
säksi teksti on tyyllillisistä syistä rii-
suttu tieteelliselle tekstille tyyppillisestä
käsitteistöstä ja kaikki viitteetkin on
siivottu loppuun. Lukemisen jälkeen
on työlästä alkaa tutustua sadan sivun
mittaiseen uutta tietoa pursuavaan
viiteosuuteen.

Ehkä väitöskirja saa aikaan kes-
kustelua siitä, missä oppiainerajojen
kuuluisi mennä tai siitä kuinka pitkälle
metodia voi venyttää, että vielä voi-
daan puhua tieteestä, kirjalli-
suudentutkimuksesta. Millä ehdoilla
monitieteisyys voi toteutua, onko
mitään rajoja, mitään sääntöjä? Jos
on, kuka ne luo? Väitöskirja on genre,
jonka tarkoitus on oppineisuuden
osoitus. Siinä mielessä kirja todella jää
kysymysten kirjaksi.

Riitta Jytälä

MONISÄIKEISTÄ LUENTAA KROHNIN SISARUKSISTA

Maarit Leskelä-Kärki: *Kirjoittaen
maailmassa. Krohnin sisaret ja
kirjallinen elämä.* Helsinki, SKS. 2006

Maarit Leskelä-Kärjen kulttuuri-
historian väitöskirja on yli 600-
sivuinen järkäle, joka tarjoaa upean
näköalan kolmen naiskirjailijan elä-
mään. Tutkimus valottaa 1900-luvun
alun kirjailijantyötä ja naisten kirjoit-
tamisen ehtoja tarkastelemalla
Krohnnin sisarten kirjallista elämää. Ai-
no Kallaksen päiväkirjojen tutkijana
aloittanut Leskelä-Kärki on laajentanut
näkökulmaansa. Hän on lisännyt ai-
neistoonsa Julius Krohnnin tyttären
Helmi Krohn-Setälän ja Aune Krohnnin.

Leskelä-Kärki tutkii kunkin sisa-
ren kirjoittamista yhdessä ja erikseen.
Tutkijan ajatus erityisen ”kirjallisen
elämän” tarkastelusta osoittautuu
laajaksi näkökulmaksi. Kirjoittaminen
oli niin olennainen osa naisten maail-
maa, että lähes kaikki muukin elämä
suodattuu sen läpi.

Historioitsijana Leskelä-Kärki
liikkuu laajojen aineiston parissa.
Pelkästään sisarten välisiä kirjeitä on
3 416, mutta tutkija on kolunnut myös
muuta arkistomateriaalia, tuntee hy-
vin Kallaksen päiväkirjat sekä kirjaili-
joiden julkaistut teokset kuin myös
niihin kohdistuneen tutkimuksen.
Pelkästään tutkimustehtävää rajaava
johdanto käsittää yli 80 sivua, ja tut-
kimuksen rakentaminen selkeäksi
kokonaisuudeksi lienee ollut visainen
tehtävä. Aihealueet liikkuvat pääl-
lekkäin ja limittäin. Leskelä-Kärki on
päätenyt kahteen laajaan päälukuun,
joista ensimmäinen käsittelee kir-
joittamisen julkisia merkityksiä ja
toinen naisten sisäisiä kokemuksia
kirjoittamisistaan.

Leskelä-Kärjen tutkimusta voi
lukea monella tavalla. Se on osin elä-

mäkerrallinen tutkimus, osin Krohnin suvun historiikki ja osa suomalaisten sivistyneistönaisten historiaa. Tutkimus valottaa naiskirjailijan työtä, kirjoittamisen ehtoja ja 1900-luvun alun kirjallista maailmaa, mikä sellaisenaan on kiinnostavaa luettavaa. Leskelä-Kärki painottaa kirjoittamisen taloudellista luonnetta ja näin demystifioi taitelijantyötä. Hän ei myöskään hahmota kirjoittamista vain kaunokirjailijan työn valossa, vaan nostaa esiin naisten merkityksen kääntäjinä, toimittajina, elämäkeruureina ja kriitikkoina. Leskelä-Kärki tulkitsee tuoreesti ja innostavasti esimerkiksi virolaisen Lydia Koidulan elämäkerran kirjoittamisen merkitystä Aino Kallakselle tai Helmi Setälän tarvetta kirjoittaa elämäkerta ruotsalaisesta kirjailijasta Victoria Benedictssonista. Tutkija nimittäin lukee esiin itse elämäkertoista ja niiden kirjoittamistyöstä kirjoitettujen kirjeiden avulla sisarusten tarvetta etsiä kirjallisia esikuvia ja samastumiskohteita kuin myös kunnioitusta muita naiskirjailijoita kohtaan.

Leskelä-Kärki tarttuu myös vaikeaan uskonnollisen kirjoittamisen genreen, jota eritoten syvän vakauksen omaksunut Aune Krohn ja 1920-luvun lopulla spiritualismista innostunut Helmi Setälä viljelivät. Molemmat sisaret edustavat ns. unohduttua naiskirjallisuutta, joskin Helmi Krohn-Setälästä on viime vuosina julkaistu tutkimusta. Aune Krohn sen sijaan on Leskelä-Kärjen ”löytö”, jota hän tutkiskelee taiten ja jonka avulla hän tuo myös Aino Kallas-tutkimukseen aivan uusia puolia: Aino Kallaksesta paljastuu huolehtiva sisar. Leskelä-Kärjen tutkimus onkin kertomus sisarsuhteesta, joka muuttui ja vaihteli vuosikymmenten edetessä.

Ylipäättänsä Leskelä-Kärki avaa kekseliäästi erilaisista kirjoittamisen muodoista merkityksiä naisten yksi-

tyiselämään ja keskinäiseen suhteeseen. Lisäksi hän on tarttunut myös kirjallisuudentutkimuksen tarjoamiin näkökulmiin, ja käyttää taitavasti lähtitieteiden tutkimusmateriaalia. Kuitenkin hän myös uskaltautuu tulkitsemaan kaunokirjallisia teoksia elämäkerrallisina dokumentteina ja perustelee tulkintojaan fiktiivisten tekstien todistusarvosta tietoisena. Vastaavasti myös kirjeitä tulkitessaan hän huomioi ajan kirjoitustavan retorisen tason, ja tämän tason huomioiminen näyttäytyy erityisen palkitsevana Aune Krohnin uskonnollista vakauksesta huokuvien ilmaisujen kohdalla.

Leskelä-Kärki on tietoinen omasta tutkijuudestaan ja korostaa omien tulkintojensa historiallisuutta. Hän oivaltaa työnsä merkityksen tietyn ajan ja tilan tuotteena, joka sellaisenaan osallistuu tieteelliseen keskusteluun. Tutkija toteuttaa erityistä lukemisen metodia, jota hän kutsuu ”hermeneuttiseksi lukutavaksi”. Se on työkalu, joka sisältää empaattisen otteen ja halun ymmärtää. Lukutapansa avulla tutkija on itse läsnä tekstissään ja ajoittain kommentoi omaa rooliaan tulkitsijana. Laajan ja osin päällekkäisiä aihealueita käsittelevän työn lomassa tutkijan omat pohdinnat olisivat voineet olla laveamminkin läsnä. Tärkeitä ovat myös lukujen loppujen koonnit käsitellyistä aiheista.

Myös tutkijan etiikka tulee työssä esiin, kun hän pohtii tunkeutumistaan vieraiden ihmisten intimeihin päiväkirjoihin ja teksteihin. Osin etiikan pohdinta hämmentää lukijaa: väitöskirjantekijä pohtii työnsä etiikkaa päätelmille varatussa loppuluvussa. Eikö yliopistokoulutuksen tulisi jo maisteritasolla tehdä graduntekijät tietoisiksi siitä, että tutkijan työ vaatii eettisyyttä ja tieteellinen totuus on veteen piirretty viiva? Näin ollen tutkija tuottaa tutkimukseensa

itsereflektiota, jonka paikka pitäisi olla elimellinen osa yliopistollista koulutusta, ei sen tulos.

Vaikka Leskelä-Kärki ei etsi lopullista totuutta, laajaa työtä seurataessa ei voi välttyä ajatukselta, että tämän väitöskirjan myötä Krohnin sisarten kirjallinen elämä sulkeutuu. Vaikka tutkija itse kirjaa tutkimukseensa aukkoja ja salaisuuksiksi jääneitä asioita, kasvaa lukijalle mielikuva siitä, että kaikki Krohnin tyttäristä on kattavasti sanottu, ja on aika lähteä uusille urille. Leskelä-Kärki itse väläyttelee uusia näkökulmia: Aino Kallakselta jäi kesken hänen aviomiehensä elämäkerta ja Helmi Krohn-Setälän lasten kirjallinen elämä voisi olla antoisa tutkimuskohde.

Kirjoittaessaan kolmen sisaren kirjallisesta elämästä Leskelä-Kärki punoo myös eräänlaisen sisaruuden tarinaa väitöskirjansa viitteisiin. Tutkija hyödyntää Suomessa ilmestynyttä alaan liittyvää tutkimusta ja jakelee kollegiaalisia kiitoksia. Hän tekee näkyväksi erään kirjoittavien naisten yhteisön: naistutkijoiden aktiivisen verkoston. Erityisesti Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden ja kulttuurihistorian oppiaineiden yhteistyö näyttäytyy hedelmällisenä. Lukijana voi aistia tutkijan kuuluvan toisiaan tukevaan, keskustelevaan ja uutta luovaan tutkijajoukkoon. Hän myös nostaa kunniaan tuiki tärkeää arkisto- ja toimitustyötä tekevät tutkijan kullanarvoiset apulaiset.

Leskelä-Kärki onnistuu tutkimusotteensa ansiosta paitsi kunnioittamaan historian lähitieteitä myös lukemaan niiden tuottamia tutkimuksia rajapintoja hyödyntäen ja omia ansiokkaita näkemyksiään lisäten. Tuloksena on monikerroksinen luku-elämys.

Minna Aalto

TODEN TUNNUSTUS?

Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan. Toim. Heikki Kujansivu ja Laura Saarenmaa. Helsinki, Gaudeamus. 2007.

Kun kirjoitan kirja-arvostelun ja arvioin kirjaa, saatan tehdä tunnustuksen useassakin mielessä: *Tunnustan*, että olen lukenut merkittävän kirjan eli kyseessä on tärkeän asian ilmaiseminen. Hyväksyn kirjan ja saatan tunnustaa pitäväni, ehkä inspiroituvanikin siitä (etenkin sen tunnustuksellisista yksityiskohdista?). Kirja kirjoittajineen ansaitsee mielestäni tunnustuksen, kiitoksen, jonka arvosteluni välittää. Samalla pyrin *todistamaan* näkemykseni eli osoittamaan sen paikansapitäväksi ja vakuuttamaan lukijat. Myöhemmin arvosteluni saatetaan käyttää todisteeksi jostakin.

Tunnustus ja todistus kietoutuvat usein yhteen sekä käsitteinä että käytäntöinä. Tämän tuovat esiin myös Heikki Kujansivu ja Laura Saarenmaa toimittamansa artikkelikokoelman *Tunnustus ja todistus* johdantoluvussa. Heidän mukaansa tunnustus ja todistus muodostavat paitsi kaksi omaelämäkerrallisen esittämisen muotoa myös kaksi elämän esittämisen perusmuotoa. Johdantoluku asettaa varsin mielenkiintoisesti kysymyksen juuri näiden kahden esitystavan eroista ja päällekkäisyyksistä – toisaalta erillisyydestä, toisaalta yhteenkuuluvuudesta. Se virittää lukijassa odotuksen, että tätä rajaa puidaan ja problematisoidaan myös teoksen artikkeleissa.

Ikävä kyllä odotus ei aivan täyty: tunnustusta ja todistusta käsitellään teksteissä pääosin erillään, lukuun ottamatta Kujansivun ensimmäistä artikkelia, joka pureutuu innoittavasti juuri käsitteisiin. Lisäksi teoksen en-

simmäinen osa lupaa otsikollaan "Toiseuden todistukset" nimenomaan todistuksen painottumista, mutta toisin käy. Kaksi kolmannesta siitä eli Eeva Martikaisen kirjoitus Augustinuksen *Tunnustuksista* ja Sari Salinin (sinänsä mehevä) kirjoitus tv-draamasarja *Sopranoksesta* käsittelevät tunnustusta, viittaamatta eksplisiittisesti lainkaan todistukseen. Tunnustus korostuu todistuksen kustannuksella kautta teoksen.

Tunnustus-painotteisuudelle on toki syynsä: valtaosa artikkeleista käsittelee viime aikojen ilmiöitä, mediakulttuuria ja kirjallisuutta, joita leimaa tarve kaiken paljastamiseen ja julkiseen tunnustamiseen. Teoksen toisessa osassa "Kirjoitettu seksuaalisuus" Saarenmaa nostaa esiin komediasarjan *Sinkkuelämää*, joskin varsinaisina tarkastelukohteina ovat Samuel Richardsonin *Pamela* ja Markiisi de Saden *Justine eli hyveellisen neidon kovat kokemukset 1700-luvulta*. Päivi Koivisto ja Lesse Kekki puolestaan käsittelevät homoseksuaalisuuden teemaa viimeaikain romaaneissa. Koivisto analysoi taidokkaasti Pentti Holapan *Ystävän muotokuvaa*, Kekki taas David Leavittin ja Alan Hollinghurstin romaaneja.

Teoksen kolmas osa "Tunnustuksia mediajulkisuudessa" ruotii vallitsevan mediakulttuurin terapeuttista eetosta (Johanna Sumiala-Seppänen), todellisuustelevision tunnustuspuhetta (Minna Aslama & Mervi Pantti) ja internetin tunnustuksellisia tarinoita, joita Susanna Paasonen erittelee ja tulkitsee mallikkaasti. Neljännän osan "Totuuden todistaminen" keskittyy jälleen kirjallisuusesimerkkeihin. Kujan sivu pohtii totuutta ja totuudellisuutta todistuskertomuksessa *Nimeni on Rigoberta*, Markku Lehtimäki puolestaan todistaja-kertojaa kaunokirjallisessa mutta niin ikään ei-fiktii-visessä uudessa journalismissa. Esillä

ovat yhä uudestaan mutta nykykontekstissa silti uudella tavalla esiin nousevat kysymykset faktan ja fiktion rajasta ja erilaisista säännöistä.

Tunnustan, että teos herätti ajatuksia ja useimmat artikkeleista kiehtoivat mieltäni, vaikka kokonaisuus ei täysin täyttänytään odotuksiani. Mutta koska lyhyessä kirja-arvostelussa näkemystä on hankala perusteellisesti todistaa, kehotan lukijoita lukemaan teoksen ja arvioimaan itse. Ehkä joku voisi samalla syttyä tarkastelemaan uusin silmin myös fiktiivistä todistajakertojaa, jonka käsittelyä jäin teoksesta kaipaamaan.

Milla Peltonen

ENNEN ROUSSEAUTA JA GOETHEÄ

Kosonen, Päivi 2007: *Isokrateesta Augustinukseen. Johdatus antiikin omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen*. Jyväskylä: Atena.

Päivi Kosonen tunnetaan modernin omaelämäkerran tutkijana, mutta uudessa kirjassaan *Isokrateesta Augustinukseen. Johdatus antiikin omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen* hän tonkii lajin historiaa syvemmältä: "Eikö ennen Rousseautta ja Goetheä tosiaan ollut ketään muuta kuin Augustinus?" Varsinaisesti Kosonen kuitenkin pohtii, millainen suhde antiikin minäkirjallisuuden muotojen ja modernin omaelämäkerran välillä on, ja kirjoittaa tämän myötä yleisesityksen antiikin omaelämäkerrallisen kirjallisuuden historiasta.

Omien sanojensa mukaan tekijä ei pyri aineiston kattavuuteen vaan

lähinnä edustavuuteen, mutta kuitenkin Kosonen tekee hyvää työtä antiikin omaelämäkerrallisen kirjallisuuden esittelemisen saralla. Syytä on myös mainita kirjan alkupuolen rivien välissä oleva antiikin omaelämäkerrallisen kirjallisuuden tutkimuksen lyhyt historia.

Kososen tekstin lajityyppi ei ole kiistaton. Tiedollisen aineksensa, sävynsä ja lähdeviitteidensä puolesta kyseessä on tutkimus, mutta esipuheessa tekijä kiittää Suomen tietokirjailijat ry:tä apurahasta. Kirjan alkupuolella hän taas selvittää alaviitteessä, mikä on sisäislukija. Muutamasta tietokirjamaisuudesta huolimatta luin tekstiä kuitenkin nimenomaan tutkimuksena – ja esimerkkinä akateemisen kirjoittamisen ja sen rahoittamisen ehdoista.

Tutkimus etenee kronologisesti, ja sen kattama aika on jaettu neljään periodiin: antiikin Kreikkaan, Roomaan, roomalais-hellenismiin ja myöhäisantiikkiin. Kososen mukaan klassiselle Kreikalle on tyypillistä vahva varautuneisuus kaikkea ”inhimillistä, yksilöllistä, omaelämäkerrallista ja partikulaarista esittämistä kohtaan”. Isokrateen, Platonin ja Demostheneen tekstit, joita Kosonen analysoi, keskittyvätkin julkiseen ja yhteisölliseen; niissä kuvataan läpinäkyvän sankarin alkuperää, työtä ja ansioita. Kyse on täydellistyneen luonnetyypin ja sen ulkoisten ilmentymien kuvaamisesta. Nämä tekstit ovat siis melko kaukana modernista omaelämäkerrasta. Lajin vähittäinen muuntuminen on merkinnyt Kososen mukaan ainakin liikettä julkisesta yksilölliseen, ulkoisesta sisäiseen, kuvaavasta pohtivaan ja staattisesta dynaamiseen.

Kosonen ei tosin vedä tiukkoja rajoja eri aikojen kirjoituskonventioiden välille, ja hän löytääkin niin klassisista teksteistä kuin Rooman tasavallan ajankin teksteistä – Caesarin,

Ciceron ja Augustuksen kirjoituksista – myös ajalle epätyypillistä ainesta. Selvä muutos konventioissa tapahtuu hänen mukaansa kuitenkin Rooman keisariajan alkupuolella, 100-luvulla, toisen sofistiikan myötä. Kosonen teoretisoi tätä muutosta lyhyesti ja tarkastelee sen jälkeen joidenkin ajan uussofistien, kirjailijoiden ja kristittyjen muistiinpanoja. Keisari Marcus Aurelius luotaa *Itselleni* -teoksessaan elämäänsä paljonkin sisäisyyteensä keskittyen, ja Lukianos jakaa metaforisessa omaelämäkerrassaan elämänsä kahteen eri jaksoon. Tekstin minä eriytyy vähitellen yhteisöstään ja nykyisyys menneestä.

Toinen lajin konventioita koskeva merkittävä muutos ajoittuu Kososen mukaan 300-luvun puolivälin tienoille. Pyhän Gregorios Nazianzoslaisen, kirkkoisä Augustinuksen ja sofisti Libanioksen tekstien myötä hän toteaa, että omaa elämänhistoriaa ei voinut enää tällöin kuvata entiseen tapaan, staattisesti, objektiivisesti tai yleispätevästi. Nykyhetki avautuu auttamatta kohti menneisyyden syvyyksiä, ja omaan elämään syntyä etuala ja tausta. Oma yksilöllinen olemassaolo korostuu, ja aiempien omaelämäkerrallisten konventioiden tilalle tulee uudenlaista historiallista hahmotusta, jossa painottuvat sekä historialliset voimat että oma sisäisyys ja sen voima.

Kosonen käy tutkimuksessaan mielenkiintoisesti läpi, miten täydellistyneen ja muuttumattoman luonteen kuvaamisesta tuli reflektiivistä inhimillisen erityisyyden – oman minän – pohdiskelua. *Isokrateesta Augustinukseen* onkin erittäin hyvä yleisesitys antiikin omaelämäkerrallisen kirjallisuuden historiasta. Kosonen on asiaansa paneutunut, ja hänen kieltensä on kauttaaltaan selkeää ja viihdyttävää. Jotkut ilmaisut tosin tuntuvat kukkasilta,

kuten "elämän ja eksistenssin manaointi", mutta nekin ovat lähinnä hauskoja, ja niiden vastineeksi tekstissä on paljon yksityiskohtaisuutta ja mallittilista tarkkuutta.

Tutkimuksen erityisenä ansiona voi pitää sen kahta vahvaa sivujuonetta: antiikin yksilöllisyyden tekstuaalisen historian kartoittamista sekä omaelämäkerran lajin jatkuvaa pohdiskelua, sen rajojen ja yhteyksien hahmottelemista – lajihybridienkin esille tuomista. Eräs kirjan alavirtauksista on kuitenkin epäilyttävä. Läpi koko teoksen Kosonen tulee painottaneeksi, miten eri aikojen kirjoittajat suorastaan etsivät inhimillisen, yksilöllisen ja sisäisen käsittelemistä mahdollistavaa kirjoittamisen tapaa. Onko tällaista todella osattu etsiä ennen kuin siitä on tiedetty?

Se, että tekijä seuraa työkseen eurooppalaisen itseymmärryksen tekstuaalista historiaa, näkyy myös hänen kättensä jäljissä: kirja on päivätty "Euroopan Turussa marraskuussa 2006".

Niko-Matti Ahti

KULTTUURIKRITIIKKIÄ - TERAPEUTTISKRIITTINEN ANALYYSI NYKYMENOSTA

Sennett, Richard: *Uuden kapitalismin kulttuuri*. Suomentanut Kaisa Koskinen. Tampere, Vastapaino. 2007.

Amerikkalaisen sosiologin Richard Sennettin uusin kirjoituskokoelma *Uuden kapitalismin kulttuuri* on jatkoa hänen aikaisemmille tutkimuksilleen ja

kirjoituksille, joissa ruoditaan nykypäivän työkuulttuuria ja kulutuspolitiikkaa. Teoksen esipuheessa Sennett kertoo, että tämä kokonaisuus on syntynyt kollegoiden pyynnöstä: he toivoivat hänen tekevän yhteenvedon työtä koskevista tutkimuksistaan. Suomennettu kirjoituskokoelma on terapiaa suurimmalle osalle meistä akateemisista työläisistä. Sennettin mukaan vain tietäntyyppiset ihmiset menestyvät nykyisessä epävakaassa ja pirstaloituneessa yhteiskunnassa, ja heitä on kovin vähän.

Tällaisen "erityislaatuisen ihmisen" kriteerit täyttävät ne, jotka selviävät kolmesta haasteesta. Ensimmäinen haaste on aika: jatkuva siirtyminen työstä, tehtävästä ja paikasta toiseen sekä ihmissuhteiden vaihtuvuus, yleinen pirstaloituneisuus, on "erityislaatuiselle ihmiselle" helppoa ja nautinnollista. Toisessa haasteessa on kyse lahjakkuuden ja potentiaalin hyödyntämisestä: jatkuva muutoksen tarve ja taloudellinen hyötyajattelu ei suosi paneutumista ja ns. käsityläismäistä ammattitaitoa. Kolmantena haasteena Sennett pitää periksi antamisen taitoa. Sitä, ettei välitä aiemmista saavutuksistaan ja kokemuksistaan, vaan on aina valmiina uudistumaan. Ja kuten Sennett toteaa, harva meistä on tällainen erityislaatuisen ihminen. Suurin osa kaipaa jatkuvuutta elämäänsä, on ylpeä saavutuksistaan tai siitä, että on erityisen hyvä jossakin tietystä asiasta ja mielellään perustaa tekemisensä jo oppimalleen ja kokemalleen. Siksi uusin instituutioiden edellyttämä ihanne onkin monille ihmisille vaurioittava ihanne.

Sennett tarjoaa omaa intellektuaalista ja aikaisempien tutkimustöidensä reflektointia (esim. *Työn uusi järjestys* 1999) teoksen pohjaksi, ja se auttaa ymmärtämään paremmin kirjoitusten kontekstia. Itse asiassa

hän kiteyttää sanomansa erinomaisesti jo johdannossa: kun uuden kapitalismin apostolit toitottavat uuden ihanteen tuovan mukanaan "joustavaa vapautta" yksilölle, on Sennettin väite päinvastainen. Hänen mukaansa, ja myös omasta mielestäni, muutokset eivät ole tuoneet muassaan vapautta.

Insituutioiden nykyarkkitehtuuria Sennett vertaa Mp3-soittimeen: työmarkkinoiden joustava organisaatio on kuin soitin, jossa valitaan ja suoritetaan joitakin mahdollisia (tai satunnaisia ennalta määräämättömiä) toimintoja tai jossa pomona toimii keskusyksikön laser jne. Ilman näitä hauskeiksi tai nokkeliksi tarkoitettuja vertauksiakin asiat tulisivat kyllä ymmärrettäviksi. Sennett onkin parhaimmillaan silloin, kun hän analysoi uuden kapitalismin kulttuurin vaikutuksia työelämässä ja yksilöiden elämässä, sekä vedotessaan aikaisempaan laajaan etnografiseen tutkimukseensa eri organisaatioissa. Kiteytetysti: "Mp3-soitinjärjestelmät" aiheuttavat työntekijöilleen paljon stressiä ja epävarmuutta, kun esimerkiksi kilpailijan ja työtoverin välinen ero hämärtyy, kuten yliopistomaailmassa on aina ollut. Mielenkiintoinen on myös Sennettin tapa erottaa pelon ja epävarmuuden tunteet toisistaan. Aikaisemmin epäonnistumiseen työelämässä liittyi pelkoa (esimerkiksi potkut), mutta nykyään siihen liittyy epävarmuutta. Epävarmuutta aiheuttaa olosuhteiden epämääräisyys, jossa kukaan ei, ei edes yrityksen johto, tarkasti tiedä mitä tulee tapahtumaan esimerkiksi fuusion tai yrityskaupan jälkeen. Epävarmuus lisää aina myös työyhteisön eriarvoisuutta.

Nykyaikainen konsulttityö on erinomainen esimerkki nykytyömarkkinoiden ns. sosiaalisesta välimatkasta. Sosiaalisessa välimatkassa on kyse eriarvoisuuden ja etäi-

syyden välisestä kytköksestä: mitä pitempi välimatka, sitä vähäisempi yhteisyyden tunne ja sitä suurempi eriarvoisuus. Konsulteista (jotka kutsutaan organisaatioihin muutosten hetkellä hoitamaan usein kipeät uudelleenjärjestelyt) ja sosiaalisen etäisyyden kasvattamisesta yhteisössä on hyötyä yritysten johdolle. Palkkaamalla konsultteja on mahdollista itse väistää vastuuta. Koska konsultitkaan eivät ole yritysten palveluksessa kuin hetken, eivät hekään vastaa tehdyistä päätöksistä ja uudelleenjärjestelyistä. Näin työntekijöillä ei oikeastaan ole kohdetta, jolle mukista väärin kohtelemisista tai ylipäätään mistään laiminlyönneistä.

Sennettin kirja on siis ennen kaikkea terapeutti. Vaikka suurin osa hänen esittämistään asioista ja päätelmistä on itselleni tuttua myös muista yhteyksistä, on silti mukavaa lukea sujuvasti ja selkeästi kirjoitettua yhteiskunta- ja kulttuurikritiikkiä. Luvussa "Lahjakuus ja hyödyttömyyden pelko" Sennett tuo esille vaikeita ja ahdistavia asioita, jotka koskevat varmasti meitä kaikkia tavalla tai toisella. Miten kohdata uhka siitä, että jää ajelehtimaan, vailla statusta tai mitään erityistä merkitystä? Lopussa esitetyt vastustuksen vaihtoehdot eivät kuitenkaan paljoa lohduta. Sennett tuntuu uskovan siihen, että ajan myötä (ja meidän yksilöiden vastustuksen myötä) uuden kapitalismin kulttuuri kuihtuu omaan mahdollomuuteensa. Kukaan ei kuitenkaan pysty vastamaan kysymyseen: kuinka kauan pitää vielä kärvistellä?

Kukku Melkas

KUN SAAPUU SYY

Syy. Toim. Heta Gylling, Iikka Niiniluoto & Risto Vilkkö. Helsinki: Gaudeamus. 2007.

Syy on teos, johon on syytä tutustua. Kyseessä on Heta Gyllingin, Iikka Niiniluodon ja Risto Vilkon toimittama artikkelikokoelma, joka pohjautuu Suomen Filosofisen Yhdistyksen kotimaisen "Syy" -tutkijakollokvion esitelmiin tammikuussa 2006. Kaikkiaan 35 esitelmästä mukaan teokseen on otettu peräti 26 ja kokonaisuus on jaettu neljään osaan: 1) Filosofian historiaan, 2) Yhteiskunta- ja oikeusfilosofiaan, 3) Tieteen filosofiaan ja toiminnan filosofiaan sekä 4) Metafysiikkaan ja mielenfilosofiaan.

Syy ilahduttaa monipuolisuudellaan. Kuten toimittajat lyhyessä alkupuheessaan toteavat, se koostuu sekä käytännönläheisistä tutkimuksista että teoreettisista tarkasteluista. He arvelevat syyhyn yhtyvien teemojen kiinnostavan paitsi filosofian ammattilaisia myös monien lähialojen, esimerkiksi psykologian ja aatehistorian, osaajia, samoin kuin filosofian harrastajiaakin. Hyödyksi teos on varmasti myös kirjallisuudenopiskelijoille ja -tutkijoille, joiden usein kuulee puhuvan teosten kausaalista logiikasta tai sen särkeemisestä tuomatta tarkemmin ilmi, mitä he tuolla kausaalisuudella oikeastaan tarkoittavat – yksin-omaanko Aristoteleen *Runousopissa* peräänkuuluttamaa tapahtumien "välttämätöntä" rakenteellista yhteyttä vai kenties jotain muuta? Myös syyn faktinen ja normatiivinen merkitys voivat sekoittua tai sitten tämä kaksosmerkitys unohtuu kokonaan; syy tarkoittaa kausaalisen syyn ohella syyppäänä olemista, syyllisyyttä johonkin.

"Syy-kollokvion avaussanoissa" Iikka Niiniluoto selvittää syyn etymologiaa sekä muistuttaa jo Aristoteleen tekemästä syiden nelijaosta *Fysikassa*. Tähän pohjaa myös keskiajan skolastikkojen lajittelu materiaaliseen, formaaliseen, vaikuttavaan ja finaaliseen syyhyn. Näihin palataan useassa kirjoituksessa, vaikka esiin tuodaan toki runsaasti muitakin ryhmittäisiä. Niiniluodon mukaan silti juuri aristoteelliset teemat ovat viime aikoina nousseet esiin niin historian tutkimuksessa, kognitiivisessa psykologiassa kuin yhteiskuntatieteissäkin, joiden väitetään poikkeavan kausaalilakeja ja kausaalisia selityksiä soveltavista luonnontieteistä. Nähdäkseni samansuuntaiset teemat askarruttavat myös kirjallisuudentutkijoita.

Teoksen Filosofian historia -osassa käsitellään klassikot, muun muassa Aristoteleen ja Platonin syyn käsite, Spinozan käsitys kausaatiosta, Hume'n syyn määritelmä, syy dialektiikan perinteessä Karl Marxilla sekä Heidegger ja perusteen periaate. Yhteiskunta- ja oikeusfilosofia -osassa sen sijaan problematisoidaan yhä vahvemmin syyn normatiivinen merkitys. Kirjoittajat tarkastelevat niin syytä kuin syyksilukemista. Tärkeä on esimerkiksi kysymys kollektiivisesta syyllisyydestä, jota tarkastelee Heta Gylling. Myös Sami Pihlströmin kirjoitus transsendentaalista syyllisyydestä – Dostojevski-esimerkkeineen – on puhutteleva. Näiden lisäksi pohditaan sosiaalisia mekanismeja, rahan tarjontaa ja inflaation kausaatiota sekä kausaalista pluralismia.

Tieteen filosofia ja toiminnan teoria -osassa käsitellään muun muassa probabilistista kausaliteettia, toimijuutta ja kausaliteettia sekä motivoivia tosiasioita toiminnan perusteina ja syinä. Metafysiikka ja mielenfilosofia -osassa taas keskitytään enemmän

psykyen osuuteen ja rooliin kausa-
liteetin kysymyksissä. Juha Räikän ja
Susanne Uusitalon artikkeli addiktion
syistä lienee käytännönläheisin ja
haastaa tutkiskelemaan myös omia
elintapoja.

Syy on opettavainen ja ajattelua
ravitseva teos, jota voisin moittia ai-
noastaan ajoittaisesta lausera-
kenteiden raskaudesta ja (oiko-
luvun?) huolimattomuuksista. Se ei
niinkään anna valmiita vastauksia syyn
kysymyksiin vaan pikemminkin esit-
telee hedelmällisiä tapoja asettaa
noita kysymyksiä. Samalla se tarjoaa
monia kiehtovia väyliä, joita myöten
vastauksia *voi* lähteä etsimään.

Milla Peltonen