

Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa

NAINEN KULTTUURISSA, KULTTUURI NAISESSA



Toimittaneet Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand,
Ritva Hapuli ja Kati Launis

CULTURAL HISTORY — KULTTUURIHISTORIA 13

Kustantaja k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto, Turku

ISBN 978-951-29-6239-6

ISSN 1458-1949

Kulttuurihistoria

20014 Turun yliopisto

<http://www.culturalhistory.net>

© kirjoittajat

Kansi Henri Terho & Kimi Kärki

Kannen kuvat: ”Tyttö hyppää narua pihalla”. kuvaaja: Teuvo Kanerva, 1957–1961.

Museovirasto. ”Iäkäs nainen myyntitiskin takana”. Kuvaaja: Yrjö Lintunen.

27.7.1965. Kansan Arkisto. ”Kivinokka. Nainen uimapuvussa valmistaa ruokaa priimus-keittimellä pahvimökin edustalla.” Kuvaaja: Rácz Ivstan. 1957. Helsingin kaupunginmuseo. ”Kangaspuilla kutova nainen”. Kuvaaja: tuntematon. Loimaa 1960-luku. Suomen maatalousmuseo Sarka.

Taitto Kimi Kärki

Painopaikka Painosalama, Turku 2015

SISÄLLYS

JOUNI INKALA Syrakusa v. 212 eKr.	7
VIOLA PARENTE-ČAPKOVÁ, HEIDI GRÖNSTRAND, RITVA HAPULI JA KATI LAUNIS Marginaalit ja kultaiset hedelmät. Näkökulmia feministisen kirjallisuudentutkimuksen historiaan	9
I TYTÖT JA TOISEUS	
VEIJO HIETALA Shirley Temple – viattomuuden tuolla puolen?	43
SARI MIETTINEN Hankala tyttö! Poikatyön queer-lapsuuden kulttuurinen mahdollisuus	57
PIRJO AHOKAS Värisokea amerikkalainen unelma Selasin <i>Ghana Must Go</i> - ja Adichien <i>Americanah</i> -romaanissa	81
II NAISET, HISTORIA, VÄKIVALTA	
MAARIT LESKELÄ-KÄRKI JA KUKKU MELKAS Raunioiden raivaajat ja jälleenrakentajat. Uuden vuosituhannen historiallinen romaani	109
RIITTA JYTIÄ Kuvittelun keinoin. Sodasta kertominen ja muistamisen mahdollisuus Katja Ketun romaanissa <i>Kättilö</i>	133

KIRSI TUOHELA JA RITVA HAPULI Mielen ja maailman taistelutantereet. Hajoamisen ja kauhun kokemuksia naisten teksteissä	155
PIRJO LYYTIKÄINEN Dekadenssin hirviönaisten paluu? Naisvampyyri ja hänen kirjallinen perimänsä Hannele Mikaela Taivassalon romaanissa <i>Nälkä</i>	181
III NAISKIRJAILIJUUS, RYTMIT, LAJIT	
SIRU KAINULAINEN JA KAISA KURIKKA Rytmien väliintulot. Riikka Pelon <i>Jokapäiväinen elämämme</i> ja romaanin rytmioppi	207
JASMINE WESTERLUND Äiti, luostarisisar, taiteilija. Naisen rooli uskonnoissa Signe Stenbäckin tuotannossa	229
VELI-MATTI PYNTTÄRI ”Sinä”, ”me”, Simpukka ja Shell. Sinikka Kallio-Visapään <i>Santiagon simpukka</i>	251
IV IKÄÄNTYVÄ NAINEN JA KOHTI UUTTA YHTEISÖÄ	
LIISA STEINBY Nainen subjektina ja miehen katseen määrittämänä Milan Kunderan romaaneissa	269
TUTTA PALIN Myöhään kukkiva lajike. Iän merkitys Ester Heleniuksen vastaanotossa ja julkisuuskuvasa	293
KAISA VEHKALAHTI Muisti ja tunteet 1920–1930-luvulla syntyneiden naisten omaelämäkerrallisissa nuoruuskertomuksissa	321
LEA ROJOLA Kohti uutta yhteisöä. Mieli, kieli ja maisema Marja-Liisa Vartion novellissa ”Alma käy kotona”	347
Kirjoittajat	367
Henkilöhakemisto	369

Syrakusa v. 212 eKr.

Jouni Inkala

”Älä sotke ympyröitäni!” mutisi Arkhimedes
hetkeä ennen kuin ymmärtämättömän sotilaan
miekka sivalsi hänet hengiltä.

Kylmenevän toogan alla
hänen sydämensä ryöppysi
munuaiset levisivät sohjona
ja kieli tutki tomua.

Silti se ei ollut piste. Kun hänen ruumiinsa oli kuljetettu pois
jäivät hänen hiekkaan piirtämänsä ympyrät
vaativa geometrinen kuvio, totuuslauseke, joka ennen oli ollut
äänetön, mutta nyt muuttui puhekuplaksi. Ja se sanoi:

”Hän on mennyt
mutta me olemme vielä täällä.
On entisaikain näyttelijän ääni totuutemme
sillä sen sävystä riittää pelkkiä arvailuja
ennen kuin joku sen selvittää.”

Marginaalit ja kultaiset hedelmät. Näkökulmia feministisen kirjallisuuden- tutkimuksen historiaan¹

Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand,
Ritva Hapuli ja Kati Launis

Nainen ja kulttuuri ovat olleet pitkään feministisen tutkimuksen suosimia, vahvasti merkityksillä ladattuja käsitteitä. Kuluneiden vuosikymmenten aikana naisen, naiseuden ja kulttuurin määritelmiä on pohdittu – ja purettu – niin ontologisten kuin epistemologisten polkujen avulla. Näiden käsitteiden suhde sukupuoleen liittyviin kysymyksiin on niin ikään otettu monenlaisten keskustelujen kohteeksi. Feministisessä taiteentutkimuksessa ajatus naisesta kulttuurissa ja kulttuurista naisessa on tarkoittanut muun muassa naistekijyyden ja -tekijän esiin nostamista, kriittistä pohdintaa naisen asemasta kulttuurin ja tieteen kentillä sekä kulttuurin, luonnon ja naisen suhteesta, samoin kuin sukupuolta koskevan ajattelun ja varsinkin viime aikoina koko ihmiskeskeisen ajattelun analyysiä. On kysytty, miten nainen on ymmärtänyt itsensä kulttuurisena olentona ja miten naistekijät ja -toimijat ovat itse eri historiallisina aikakausina ymmärtäneet käsitteet nainen, naisuus, sukupuoli ja kulttuuri. Millaisia muotoja sukupuoleen liittyvät keskustelut ovat saaneet kirjallisuudentutkimuksessa Suomessa?

¹ Kiitämme Ulla-Maija Juutila-Purokoskea, Aili Nenolaa, Lea Rojola ja kirjan referentit arvokkaista huomioista sekä Sara Suvitietä ja Roosa Vastamäkeä avusta kirjan painokuntoon saattamisessa.

Monet näistä kysymyksistä ovat edelleen ajankohtaisia, ja ne ovat myös *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa* -tutkimusantologian aiheena. Teos kokoaa yhteen sukupuoleen liittyvien kysymysten ja käsitteiden jäsentämisestä kiinnostuneita historioitsijoita ja taiteentutkijoita ja jatkaa siten feministiseen tutkimukseen, naistutkimukseen ja sukupuolentutkimukseen kuulunutta tiivistä yhteistyötä yli oppiainerajojen.²

Tässä kirjassa tutkitaan naiseutta ja naiseuden representaatioita niin historian kuin nykypäivän valossa, sekä kulttuurisena että materiaalisena ilmiönä. Oppiaineiden rajojen ylittävästä otteesta huolimatta teoksessa kuitenkin korostuu kirjallisuudentutkimuksen panoksen tärkeys naistutkimuksen ja sukupuolentutkimuksen oppialan kehityksessä.

Feministisen tutkimuksen ja sukupuolentutkimuksen teorian ja metodien kehittäjänä Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden oppiaineella on ollut tärkeä asema, ja *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa* tekee näkyväksi tätä traditiota. Yksi pisimpään mukana olleita tutkijoita on kotimaisen kirjallisuuden professori Päivi Lappalainen, jonka tuotannosta käsin avautuu kiinnostava näkökulma akateemisen feministisen kirjallisuudentutkimuksen vaiheisiin. Kirjan monialainen luonne samoin kuin historiallinen katse ja kontekstualisoiva ote viittaavat Lappalaisen tutkimusintressien laajaan kirjoon: hän on ollut kiinnostunut

² Puhumme tässä artikkelissa pääasiallisesti feministisestä tutkimuksesta, koska termi viittaa suoraan teoreettiseen taustaan (*feminist studies/feminist (literary) criticism*), josta varhainen sukupuolesta kiinnostunut kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimus Suomessa ammensi. Feministinen-sana tuo lisäksi mieleen kiinnostuksen naisia ja naisasiaa kohtaan poliittisine ulottuvuuksineen ja emansipatorisine intresseineen (ks. Rojola 2004), mikä on tässä yhteydessä tärkeää ajatellen historiaa (feministisestä tutkimuksesta kehittyivät myöhemmin muut sukupuolta analysoivat oppialat) mutta myös nykypäivää. Akateemisesta oppiaineesta käytettiin Suomessa pitkään termiä naistutkimus, jota mekin tässä käytämme, varsinkin silloin, kun puhumme akateemisesta kontekstista. Naistutkimus toimi kauan vastaavana kattokäsitteenä kuin nykyinen sukupuolentutkimus ja viittasi monitieteiseen ja tieteidenväliseen sukupuolta, seksuaalisuutta ja niiden merkityksiä tutkivaan alaan. Joissakin yhteyksissä kaikki nämä termit toimivat synonyymeinä, joissakin eivät. Termien eksakti ja johdonmukainen erottelu on mahdotonta muun muassa sen takia, että eri akateemisissa ympäristöissä ja eri yliopistoissa niitä on käytetty eri tavoin.

kirjallisuuden historiasta, feministisen kirjallisuudentutkimuksen teoriasta, naisten kirjoittamasta kirjallisuudesta, tyttökirjallisuudesta ja laji-problematiikasta laajemminkin myös lasten- ja nuortenkirjallisuuden yhteydessä, ”matalien” ja ”korkeiden” lajien dynamiikasta, kirjallisuus- ja kulttuuri-instituutioiden analyyseistä sekä sairauden kulttuurisista merkityksistä.³

Tässä *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa* -teoksen avaavassa artikkelissa selvitämme, millaiset kysymyksenasettelut ja metodiset valinnat ovat muotoilleet feministisen kirjallisuudentutkimuksen vaiheita Suomessa. Pääasiallisena aineistona ovat 1980-luvulta lähtien julkaistut erilaiset tutkimusantologiat, yksittäiset artikkelit ja monografiat, joille on yhteistä se, että niissä sukupuoli nähdään merkityksellisenä kirjallisuutta ja kulttuuria jäsentävänä kategoriana sekä tutkimusotetta määrittävänä tekijänä. Monien tekstien synty- ja julkaisuhistoria nivoutuu tiiviisti yhteen erilaisten institutionaalisten – esimerkiksi akateemista opetusta, oppiainejakoa ja tutkimusrahoitusta koskevien – muutosten kanssa. Toisaalta myös erilaiset vapaamuotoiset keskusteluryhmät ja yhdistykset ovat varsinkin ennen alan vakiintumista olleet tärkeitä kokoontumispaikkoja feministisestä tutkimuksesta kiinnostuneille tutkijoille. Kartoituksessamme tuomme esiin myös näiden varhaisvaiheiden kontekstin merkityksen oppialan keskeisten tekstien ja teosten synnylle ja koko feministisen kirjallisuudentutkimuksen kehitykselle. Punaisena lankana toimii turkulaisten kirjallisuudentutkijoiden panos feministisen kirjallisuudentutkimuksen kehitykseen Suomessa, ja artikkelillamme osallistumme viime vuosina Suomessa ja muualla Pohjoismaissa virinneeseen innostukseen tutkia feministisen tutkimuksen

³ ”Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa olen ollut kiinnostunut toisaalta teoriaan, toisaalta 1800-luvun lopun ja 1920- ja 30-luvun kirjallisuuteen, erityisesti naisten kirjoittamaan kirjallisuuteen, liittyvistä kysymyksistä”, luonnehtii Lappalainen, ks. Lappalainen, Päivi, kotisivut.

historiaa: akateemisen sukupuolentutkimuksen historiaa ei voi ajatella ilman kirjallisuudentutkimuksen mukanaan tuomaa ulottuvuutta.⁴

Marginaalista eroihin: kulttuurisia naisia, historiaa ja teoriaa

Ensimmäiset feminismin kirjallisuudentutkimukseen tuomat virikkeet näkyivät Suomessa 1970-luvun lopulla,⁵ mutta varsinainen läpimurto tapahtui seuraavalla vuosikymmenellä. Feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta innostuivat Suomessa, kuten muuallakin, monet nais-tutkijat, joilla oli laeva kirjallisuushistoriallinen ja -teoreettinen pohja sekä vertaileva näkökulma. He olivat kiinnostuneita tutkimaan lähem-min naiskirjailijoita, naisen paikkaa kulttuurissa ja tieteen maailmassa, ennen kaikkea: he halusivat kehittää näiden kysymysten tarkasteluun tarvittavia teoreettisia ja tutkimuksellisia käytäntöjä.⁶ Maria-Liisa Nevalan, Liisi Huhtalan, Pirjo Ahokkaan, Lea Rojolan ja Päivi Lappa-

⁴ Kirjallisuudentutkimus oli vahvasti mukana feministisissä debatteissa ja naistutkimuksen kehityksessä Suomessa 1980- ja 1990-luvulla (ks. esim. Juvonen et al. 2009, 51). Sen jälkeen se ei kuitenkaan ole ollut samalla tavalla näkyvästi läsnä tai sen panosta ei ole huomioitu. Esimerkiksi sukupuolentutkimuksen oppikirjana käytetystä teoksesta *Käsikirja sukupuoleen* (2010) kirjallisuudentutkimuksen näkökulma jää uupumaan. *Sukupuolentutkimus*-lehden teemanumero 1/2014 on puolestaan historiantutkijoiden reaktio oman tieteenalan näkymättömyyteen kyseisessä teoksessa (Aalto & Leskelä-Kärki 2014, 4–6). Ks. myös Nordenstam 2008 ja tutkimusprojekti Akateemisen feminismin aikajanat Suomessa (SA, 2012–2016): <https://int-ranet.utu.fi/fi/yksikot/hum/yksikot/hkt/oppiaineet/sukupuolentutkimus/tutkimus/tutkimusprojektit/Sivut/TAFF.aspx>

⁵ Ahokas & Rojola 1990, 9.

⁶ Koskela & Rojola 1997, 144–145.

laisen varhaiset tutkimukset käsittelivät tyypillisesti jotakin yleisempää kirjallisuuden ilmiötä ja usein myös miesten kirjoittamaa kirjallisuutta.⁷

Monet kirjallisuuden ja sukupuolen kytköksistä kiinnostuneet tutkijat liittyivät yhdistyksiin, joita perustettiin useimmilla yliopisto-paikkakunnilla 1980-luvun alkupuolelta lähtien edistämään naisten ja naistutkimuksen asemaa yliopistoissa. Turun tutkijanaiset aloitti toimintansa vuonna 1982. Samoihin aikoihin ryhdyttiin yhteisvoimin järjestämään naistutkimuksen johdantokursseja sekä tutkijoille tarkoitettuja suurempia seminaareja. Tämä toiminta vaikutti myös aktiivisesti siihen, että Turun yliopistossa aloitettiin naistutkimuksen opetus.⁸ Åbo Akademiin perustettiin naistutkimuksen laitos, Institutet för kvinnoforskning vuonna 1986.

Naistutkimuksen pioneerit uurastivat ennen kaikkea omakohtaisen innostuksensa pohjalta. Turun yliopistossa ensimmäisten tutkintovaatimusten suunnittelu ja opetuksen aloittaminen vuonna 1988 toteutettiin vielä varsinaisen työajan ulkopuolella, ”rakkaudesta asiaan”. Samana vuonna ilmestyi myös alan ensimmäinen oppikirja *Akanvirtaan. Johdatus naistutkimukseen*.⁹ Siinä suomalaisen naistutkimuksen nykysuuntauksia käsiteltiin ennen kaikkea humanistisesta näkökulmasta, ja kirjallisuudentutkimuksen ohella esimerkiksi taidehistoria, kielitiede, historiantutkimus ja kansarunouden tutkimus olivat hyvin edustettuna.¹⁰ Tärkeä merkkipaalu oli myös Suomen Naistutkimuksen Seuran perustaminen vuonna 1988. Seuran julkaisemasta lehdestä *Naistutkimus – Kvinnoforskning* (nyk. *Sukupuolentutkimus – Genusforskning*) tuli

⁷ Lappalaisen väitöskirja *Elämä ja teokset* (SKS, 1993a) käsittelee Lauri Viljasen tuotantoa, jota hän tutki jo gradussaan. ”Huolimatta siitä, että olen uhrannut sangen monta tutkijanvuotta yhden ja saman miehen elämäntyölle, varsinainen tutkimuksellinen intohimoni on suuntautunut naistutkimukseen ja feministiseen kirjallisuudentutkimukseen”, kirjoittaa Lappalainen, ks. Lappalainen, Päivi, kotisivut. Päivi Lappalaisen tapauksessa monipuolisuus näkyy myös hänen folkloristiikan ja suomalais-ugrialaisten kielten opiskelutaustastaan (ks. Lappalainen 1984).

⁸ Koski 2007.

⁹ Setälä & Kurki 1988.

¹⁰ Ks. Setälä ja Kurki 1988.

tärkeä monitieteinen foorumi kaikille sukupuolesta kiinnostuneille tutkijoille Suomessa.¹¹

Kirjallisuudentutkijat olivat puolestaan kokoontuneet jo vuonna 1985 (15.–16.2.1985) Turun yliopistossa järjestettyyn seminaariin Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi. Se liittyi Suomen Akatemian rahoittamaan tutkimusprojektiin, joka käsitteli suomalaisia naiskirjailijoita ja heidän tuotantoaan ja jonka tulokset julkaistiin myöhemmin teoksessa *Pöydänkulma ja maailma. Naiskirjallisuus tutkimuskohteena. Teoriaa, käytäntöä, lähteitä* (1988). Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi -seminaarissa puhuivat muun muassa Pirjo Ahokas, Liisi Huhtala, Irmeli Niemi ja Kerttu Saarenheimo, ja osallistujajoukossa oli tulevia alan aktiivisia kehittäjiä, kuten Päivi Lappalainen ja Ulla-Maija Juutila. Esitelmissä pureuduttiin tieteenalain keskeisiin kysymyksiin, esimerkiksi kirjallisuuden kaanonin muotoutumiseen, naiskirjailijoiden poissaoloon kirjallisuushistoriassa sekä kirjallisuusinstituution naisia syrjiviin rakenteisiin, kuten siihen, miten apurahat ja kirjallisuuspalkinnot jakautuvat sukupuolten välillä. Seminaari kokosi yhteen tutkijoita ympäri Suomen, ja tilaisuudessa kartotettiin laajasti kirjallisuuden oppiaineissa tehtävää naistutkimusta.¹²

Alusta alkaen on ollut selvää, että naistutkijoiden historia on paljon pidempi kuin naisten yliopistollinen historia. Naiskriitikot ja -esseistit ovat olleet merkittäviä tieteenalain kannalta jo 1800-luvulta lähtien: Suomessa heihin kuuluvat esimerkiksi kirjallisuussesteistiikkaa kirjoittaneet Fredrika Runeberg, Minna Canth, Lucina Hagman, Helmi Krohn, Aino Kallas ja Maria Jotuni sekä muun muassa kaksiosaisen Leino-elämäkerran *Eino Leino. Runoilija ja ihminen* (1932) kirjoittanut L. Onerva. Myös Hagar Olsson kuuluu tähän joukkoon. Jo vuoden 1985 seminaarissa tuotiin esiin varhaisempien naisintellektuellien panos, ja tätä juonnetta monet feministisistä kirjallisuudentutkimuksesta kiinnostuneet tutkijat ovat lähteneet seuraamaan ja tutkimaan tarkemmin.¹³ Vuoden 1985 seminaarissa haluttiin myös korostaa suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen naisprofilia eli nostaa esiin sellaisia tutkija-

¹¹ Lehden historiasta esim. Juvonen et al. 2009.

¹² SKS:n äänitearkisto: KIAÄ 1985:9–15. Kiitämme Katri Kivilaaksoa SKS:n kirjallisuusarkistosta tästä lähteestä. Ks. myös Kivilaakso 2015.

¹³ Ks. esim. Koli 1997; Lappalainen 1997a.

naisia kuin Kerttu Saarenheimo, Annamari Sarajas ja Elsa Erho, jotka vaikuttivat oppialansa kehitykseen.¹⁴ Tutkijan ja tutkimuksen käsite on siis ymmärretty hyvin laajasti. Monet esille tuoduista toimijoista olivat *kulttuurisia naisia* sanan laajassa merkityksessä.

1980-lukua, jolloin feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta innostuneet tutkijat kiinnostuivat varhaisten naiskirjailijoiden kohdaloitumisen jäljittämisestä ja analysoimisesta, voi hyvällä syyllä kutsua *gynokriittiseksi* ja *arkeologiseksi* vaiheeksi, jolloin keskityttiin naiskirjailijoihin ja erityisesti kaanonin ulkopuolelle jätettyjen naiskirjailijoiden (uudelleen)löytämiseen. Kirjallisuudentutkimuksen keskipisteessä oli naisten traditio ja naisten kokemus – halu kehittää sellaisia tutkimusmenetelmiä, jotka eivät pohjautu patriarkaalisiksi koettuihin teorioihin ja lähtökohtiin.¹⁵ Ei ole liioiteltua sanoa, että Suomessa tämä feministisen kirjallisuudentutkimuksen vaihe kulminoitui Maria-Liisa Nevalan toimittaman ”*Sain roolin johon en mahdu*”. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja* -teoksen¹⁶ ilmestymiseen vuonna 1989. Teoksessa toteutui feministiselle kirjallisuudentutkimukselle tärkeä tavoite tehdä näkyväksi naisten kirjoittaman kirjallisuuden historiaa Suomessa.

Monen eri kirjoittajan teksteistä koostuva ”*Sain roolin johon en mahdu*” -teos sopi kuitenkin huonosti yhteen niiden tutkijoiden näkemysten kanssa, jotka painottivat tarvetta vahvistaa feministisen kirjallisuudentutkimuksen suhdetta metodologisiin ja teoreettisiin kysymyksiin. Vuoden 1989 *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirjassa*, jonka teemana oli kirjallisuushistoria, Lea Rojola esittää, että feministisen tutkimuksen pyrkimyksenä pitäisi olla kirjallisuustraditioiden ja kulttuuriperinteen valtarakenteiden analyysi ja ydinkäsitteiden kyseenalaistaminen.¹⁷ Samasta aiheesta hän jatkaa yhdessä Päivi Lappalaisen

¹⁴ SKS:n äänitearkisto: KIAÄ 1985:9–15.

¹⁵ Ks Showalter 1979.

¹⁶ Teos on sukua angloamerikkalaisille 1970- ja 1980-luvun kirjallisuushistorioille, joista varhaisimpia ja tunnetuimpia on Elaine Showalterin *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Showalter 1999 (1977). Showalterin teos käsittelee romaanikirjailijoita, kun taas ”*Sain roolin johon en mahdu*” -teoksessa mukana on muitakin lajeja (ns. matalat, populaarit ym. marginaaliset lajit), ja siinä jäljitetään naisten sanataiteen traditiota Suomessa kansanrunoudesta lähtien.

¹⁷ Rojola 1989, 103–117.

kanssa *Naistutkimuslehdessä* (3/1990) ilmestyneessä laajassa kriittisessä arviossa ”*Sain roolin johon en mahdu*”-teoksesta. Lappalainen ja Rojola toivottavat teoksen tervetulleeksi mutta nostavat samalla esiin kirjan teoreettis-metodologisia ongelmia tai pikemminkin sen ”antiteoreettisuuden” ongelmallisuuden ja teoreettisesti ”viattoman” tutkimuksen mahdottomuuden. Esimerkiksi sellaisia avainkäsitteitä kuin kokemus tai naisuus käytetään problematisoimatta ja teoretisoimatta. He kiinnittävät huomiota myös siihen, että teoksessa ei analysoida valtarakenteita kunnolla ja että johdannossa esitetyt tutkimuskysymykset ja -tehtävät eivät johdonmukaisesti toteudu teoksen yksittäisissä luvuissa.¹⁸ Arvostelussaan Lappalainen ja Rojola peräänkuuluttavat naistutkimuksen, naisnäkökulman ja feministisen kirjallisuudentutkimuksen erottamista. Arvostelu osoittaa selvästi, että feministinen kirjallisuudentutkimus Suomessa oli alusta lähtien tietoinen kansainvälisistä keskusteluista. Myös kiistat teorian tilasta ja sen tarpeesta rantautuivat Suomeen nopeasti.

Päivi Lappalaisen ja Lea Rojolan kiinnostus feminististä teoriaa ja metodologisia kysymyksiä kohtaan oli vahva. He olivat aktiivisesti mukana tutkijaryhmässä, joka kesällä 1988 innostui ajatuksesta järjestää valtakunnallinen feministisen kirjallisuudentutkimuksen seminaari.¹⁹ Ryhmä ryhtyi kirjeenvaihtoon seminaarin pääpuhujaksi lupautuneen norjalaisen Toril Moin kanssa, jonka vaikutusvaltainen teos *Sexual/Textual Politics* oli ilmestynyt vuonna 1985. Moin antiessentialismia²⁰ korostavaa, myöhemmin vahvan kritiikinkin kohteeksi joutunutta teosta käytettiin pitkään oppikirjana.

Seminaari, jota edelsi Moin ehdottamiin teksteihin keskittyvä luku-
piiri, pidettiin Turussa toukokuussa 1989 nimellä Feminismi kirjallisuudentutkimuksessa, ja sen pohjalta syntyi tärkeä artikkelikokoelma *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus* (1990). Tämä teos, jossa käsiteltiin feministisen kirjallisuudentutkimuksen tuolloin ajankohtaisia kysymyksiä, kului 1990-luvulla aiheesta kiinnos-

¹⁸ Ks. Lappalainen & Rojola 1990.

¹⁹ Ks. Ahokas & Rojola 1990, 13.

²⁰ Essentialismin (eli olemusajattelun) mukaan asioilla ja olioilla on jonkinlainen sisäänrakennettu olemus. Varhaisemmassa feministisessä teoriassa tämä tarkoitti usein sitä, että naisilla ja miehillä on erilaiset olemukset.

tuneiden opiskelijoiden käsissä. Jo johdannossa tuodaan esiin ranskalaisen ja anglo-amerikkalaisen suuntauksen erot, kiista essentialismista ja naisen ruumiin korostamisesta, biologisen ja sosiaalisen sukupuolen eroa käänteentekevästi selventävä käsite *gender* sekä Rosi Braidottin ja Gayatri Spivakin näkemys essentialismista feminismille välttämättömänä poliittisena strategiana. Teoksessa näkyy selkeästi myös pyrkimys yhdistää sukupuoli muihin eroihin, kuten luokkaan, seksuaalisuuteen, rotuun ja etnisyyteen eli tarpeellinen ja aina ajankohtainen lähestymistapa, jota on viime aikoina juhlallisesti kutsuttu intersektionaalisuudeksi.²¹ Sensitiiviset tutkijat ovat kuitenkin aina kiinnittäneet huomiota näihin erojen risteymiin ja samalla kontekstin tärkeyteen.

Marginaalista muutokseen -kokoelma avaa monipuolisesti feminististä teoriaa. Kulttuurisiin naisiin liittyviä kysymyksiä käsitellään esimerkiksi Toril Moin artikkeleissa ”Feministinen, naispuolinen, naisellinen” ja ”Erään naisintellektuellin synty”.²² Naisintellektuellissa kysymys naisesta kulttuurin tekijänä ja naiseuden kulttuurisuudesta ruumiillistuu hyvin monipuolisesti: naisintellektuelli on toimija, jolla on paljon tärkeää annettavaa kulttuurisella kentällä. Yksi *Marginaalista muutokseen* -teoksen nykyäänkin usein lainatuista artikkeleista on Päivi Lappalaisen ”Isän ääni: kirjallisuushistoriamme ja patriarkaalin ideologia”, joka käsittelee kirjallisuushistoriankirjoituksen patriarkaalisuutta ja nostaa esiin kirjallisuushistorian kirjoituksessa ja tulkinnassa käytettyä vallankäyttöä. Naiskirjailijoiden ja -intellektuellien näkyvämmäksi tekeminen, marginalisointi ja naturalisointi ovat keskeisiä operaatioita, joiden avulla naiset on sysätty kirjallisuushistorioiden varjoihin tai sivu-uomiin.²³

²¹ Kimberlé Crenshaw (1989), joka on antanut suuntaukselle nimen, huomauttaa, että tämä lähestymistapa on löydettävissä jo 1900-luvun toiselta puoliskolta.

²² Molemmat on suomentanut Päivi Lappalainen, jälkimmäisen yhdessä Eila Rantosen kanssa; ks. Moi 1990b, 1990c.

²³ ”Kun tarkastelee varsinkin varhaisempien kirjallisuushistorioiden tapaa käsitellä naiskirjailijoita ja heidän tuotantoaan, saa kuvan ikään kuin nainen olisi tunkeilija, joka häiritsee historioitsijan ja hänen kohteensa, miesten luoman suuren kirjallisuuden veljellistä rauhaa”, Lappalainen (1990a) kirjoittaa.

Naisten kirjoittamisen ja kulttuurisen roolin näkyväksi tekeminen, taistelu kulttuurista unohdusta vastaan sekä naisintellektuelli-ilmiön analyysi on ollut feminististen kirjallisuudentutkijoiden sekä filosofien tärkeä tehtävä. On kysytty, rakennetaanko intellektuellien kenttä meillä jatkuvasti niin, että naiseuteen liitetyt mielikuvat sulkevat naisintellektuellit pois tai marginaalistavat heidät.²⁴ Tämä koskee yleisemminkin kulttuurikirjoittelua ja tutkimusta. Näissä debateissa on tärkeä muistaa erojen risteymät, nimenomaan se, että marginaaliset ryhmät pitävät sisässään erilaisuutta, joka voi perustua esimerkiksi juuri sukupuoleen.²⁵ Aihetta koskevissa tutkielmissaan Lappalainen viittaa naisintellektuellien omaan lahjakkuuteensa kohdistamaan epävarmuuteen ja kannustaa nimeämisen ja näkyväksi tekemisen politiikkaan. Naisten työ jää kirjallisuuden ja kulttuurin alueella näkymättömiin, ellei sitä aktiivisesti tuoda esille, ellei sitä nimitä.

Uusia naisia, taiteilijoita, äitejä ja tyttöjä

Naisten marginalisoituminen kulttuurin kentällä, varsinkin modernin ja moderniteetin problematiikan yhteydessä, on ollut tärkeä osa feministisen kirjallisuudentutkimuksen kysymyksenasetteluja jo 1980-luvun alusta. Seuraavan vuosikymmenen alussa feministinen kulttuurin-, taiteen- ja kirjallisuudentutkimus alkoi kuitenkin kiinnittää entistä enemmän huomiota siihen, miten moderni ja kirjallinen modernismi on määritelty ja kerrottu miehisinä. Tästä alkoi myös feministitutkijoiden pitkäaikainen kiinnostus modernismia ja modernia koskevia debatteja ja suomalaisen modernismin ajoitusta ja määrittelyä kohtaan.²⁶ Moder-

²⁴ Ks. Lappalainen 1997a.

²⁵ Ks. esim. Lappalainen 1990b, jossa pohditaan Tulenkantajien intellektuaalisuutta.

²⁶ Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden oppiaineessa ilmestyivät julkaisut *Pakeneva keskipiste. Tutkielmia suomalaisesta taiteilijaromaanista* (1992) ja *Nykyajan kynnyksellä. Kirjoituksia suomalaisen kirjallisuuden modernisaatiosta* (1993), joissa molemmissa tuodaan esiin feministinen näkökulma modernismiin ja modernisaatioon.

nin sukupuolittuneisuuteen liittyy tärkeänä lankana kysymys kulttuurin feminisoitumisesta. Sillä viitataan modernin mukanaan tuomaan länsimaisen tiedon kriisiin, jonka vuoksi ryhdyttiin etsimään toisenlaista käsitystä tiedosta ja sen rajoista. Naisesta tuli tavallaan ”uuden tiedon” metafora.²⁷ Naisen metaforisointi rajoittaa usein naisten toimijuutta, ja tämä aspekti liittyy suoraan 1980- ja 1990-lukujen feministisiin keskusteluihin, joissa tutkittiin epistemologisia kysymyksiä sekä erityisesti Luce Irigarayn ja Rosi Braidottin ajatuksia naisten asemasta filosofiassa ja tieteessä. Debatin, joka koski naisen metaforisointia ja modernin purkua sukupuolinäkökulmasta, voi kytkeä myös julkisuus/yksityisyys -dikotomian kyseenalaistamiseen sekä yleisemminkin nais-tekijöiden (naiskirjailijoiden ja -intellektuellien) ja niin sanotun uuden naisen ilmiön tutkimiseen.

Uusi nainen monine variaatioineen tuli modernismin määrittelyjen purkamisen ytimeen *Vampyyrinainen ja Kenkkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus* -teoksen (1992) myötä. Päivi Lappalaisen, Ritva Hapulin, Anu Koivusen ja Lea Rojolan artikkelissa ”Uutta naista etsimässä” hahmotetaan naisten erillisen modernismin mahdollisuutta ja käsitellään uusi nainen -keskustelua suomalaisessa kontekstissa. Käsite uusi nainen jäi pitkäksi aikaa feministisen kirjallisuudentutkimuksen kentälle, ja sen avulla on pohdittu naisten mahdollisuuksia julkisuuteen, feminiinisyydelle asetettuja rajoja sekä naiskirjailijoiden mahdollisuuksia oman subjektivien muotoilemiseen. Tutkimuksessa on tuotu esiin, että solahtaminen uuden naisen rooliin ei ollut mitenkään ongelmatonta.²⁸ 1900-luvun vaihteen teksteistä on luettavissa naisten kokemus vanhan ja uuden välisellä kynnyksellä olost. Siirtymäkauden tunto kytkeytyy olennaiselta osaltaan kysymykseen naisten oman seksuaalisen halun toteuttamisesta. Subjektivus (tai subjektiviteetti, kuten aikaisemmin sanottiin) viittaa yksilön tietoihin ja tiedostamattomiin ajatuksiin ja tunteisiin, tunteeseen itsestään ja tapoihin ymmärtää suhteensa maailmaan. Se on ennen kaikkea yhteiskunnan ja kulttuurin tuote.

²⁷ Ks. Hapuli et al. 1992, 103; Melkas 2006.

²⁸ Ks. esim Työlähti 2006; Paqvalén 2007.

1990-luvun ensimmäinen puolisko oli suomalaisessa naistutkimuksessa intensiivistä aikaa niin institutionaalisen kehityksen kuin periaatteellisten ja teoreettisten kysymysten kannalta. Monet teoreettiset kysymykset hahmottuivat erityisesti subjektia ja subjektiiutta koskevien keskustelujen avulla. Ne kumpusivat paljolti jälkistrukturalistisesta filosofiasta, Michel Foucault'n inspiroimasta tavasta ymmärtää subjekti ja historian käsite uudella tavalla, sekä postmodernismista taiteessa ja ajattelussa. Monet feministit pohtivat naissubjektiiutta ja sen kirjallisia representaatioita ja ottivat kantaa postmodernin synnyttämiin ajatuksiin subjektin kuolemasta.²⁹ Esimerkiksi Päivi Lappalainen kysyi Rosi Braidottin tapaan, kuinka on mahdollista hajottaa subjekti, jolla ei ole ollut oikeutta puhua subjektina – tai subjektius, jota ei ole koskaan tunnustettu.³⁰

Kirjallisuudentutkimuksen feministiseen teoretisointiin pureutuu myös Päivi Kososen ideoima ja toimittama teos *Naissubjekti ja postmoderni* (1996), jonka ytimessä on kysymys postmodernien ja jälkistrukturalististen teorioiden korostamasta subjektin hajoamisesta osana modernisaation kriisiä. Teoksessa palataan edellä mainittuun kysymykseen siitä, miten on mahdollista puolustaa naissubjektia, jota ei historiallisesti ole vielä ollutkaan. Subjektiin liittyvää problematiikkaa pohditaan myös psykonalyttisessä kehikossa. Kokoelman artikkelissa ”Rakkaudella. Julia Kristeva ja maternaalinen subjekti” Päivi Lappalainen erittelee sitä, miten feministiset tutkijat ovat tulkinneet filosofi Julia Kristevan psykoanalyysia sekä estetiikkaa koskevia teorioita. Artikkelin on myös todiste siitä, miten tärkeä ja samalla kiistelty rooli psykoanalyttisella ajattelulla on ollut feministisen (kirjallisuuden) tutkimuksen kehityksessä. Kristevan käsitteistö näyttää pohjautuvan hyvin maskuliiniseen traditioon ja se tulee sysänneeksi naiset kulttuurin ulkopuolelle. Naisen ja kulttuurin välinen suhde on Kristevalla keskiössä, kun hän tutkii äitiyttä filosofisesta näkökulmasta. Ruumiinsa kautta äiti on

²⁹ Esim. Kosonen 1996; Lappalainen 1991 ja 1992a.

³⁰ Ks. Lappalainen 1992a, 167. Koska naiset eivät voi ottaa naishenkilön subjektiiutta annettuna, heidän on samanaikaisesti sekä synnyttävä tuo romaaniin konventioille perustuva individualistinen subjekti että puretava se, kyseenalaistettava sen autonomisuus.

läpikulkutie ja kynnyks, jossa luonto kohtaa kulttuurin: äiti on kuin valkokangas, jolle lapsen vaatimukset heijastetaan. Mitään rajaa kulttuurin ja luonnon välille ei voi vetää eivätkä ne (varsinkaan) toimi toistensa vastakohtina.³¹ Psykoanalyysi tarjoaakin useita eri tapoja pohtia naista kulttuurissa ja kulttuuria naisessa sekä yleisesti että kirjallisuudentutkimuksessa.³²

Taiteilijaromaani on ollut naisille tärkeä laji, jossa he ovat tutkineet omaa subjektiivuttaan, kirjailijuuttaan ja taiteilijuuttaan, ja aihe on myös ollut tutkijoiden suosiossa.³³ Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa on tuotu esiin, miten taiteilijaromaani on perinteisesti määritelty naisten taiteilijuutta ja naisten kirjoittamia romaaneja poissulkeistaen. Taiteilijaromaanille asetetut ehdot ovat ristiriidassa naiseudelle asetettujen muiden ehtojen kanssa.³⁴ Lisäksi kirjailijan sukupuoli on vaikeuttanut lajin kaanoniin pääsyä. Taiteilijaromaaneja koskevalla tutkimuksella onkin yhtymäkohtia *gender and genre* -tutkimukseen, jossa on tarkasteltu lajin ja sukupuolen välisiä kytköksiä, esimerkiksi naisten panosta erilai-

³¹ Ks. Lappalainen 1996b.

³² Erilaisia reittejä tähän ja muihin feministisiin avainkysymyksiin tarjoavat ajattelijat, joita esitellään teoksessa *Feministejä. Atkamme ajattelijoita*, ks. Anttonen et al. 2000.

³³ Ks. esim. Huf 1983; Lappalainen 1992a ja 1992b. Jasmine Westerlund (2013) pohtii väitöskirjassaan *Murtumia lasikellossa. Naisten kirjoittamat taiteilijaromaanit Suomessa 1900-luvun alkupuolella* naisten taiteilijuuden ja naistaitelijaromaanin ehtoja. Yhtenä keskeisenä aiheena ovat taiteilijuuteen ja äitiyteen liittyvät kysymykset.

³⁴ Artikkelissaan Elsa Soinin *Isänsä tytär* -romaanista (1935) Päivi Lappalainen (1992b) korostaa oman lukutapansa keskittyvän ironiaan, joka mahdollistaa aikaisemmista tulkinnoista poikkeamisen. Hän nostaa esiin ironian sukupuolen ja retorisen luonteen sekä tulkintojen kontekstisidonnaisuuden. Ironiaa naisten strategiana on hyödynnetty paljon feministisessä tutkimuksessa, ks. esim. Ellmann 1979 (1968); Russ 1983. Sitä on pohdittu jatkuvasti myös suomalaista kirjallisuutta käsittelevässä tutkimuksessa, esim. Parente-Čapková 2014.

siin kirjallisiin lajeihin ja alalajeihin.³⁵ Kysymykset minästä ja taiteilijuudesta ovat tärkeitä esimerkiksi Aino Kallaksen romaanissa *Katinka Rabe* (1920). Artikkelissaan ”Tuoksuvat kukat ja kultaiset hedelmät. Aino Kallaksen *Katinka Rabe* identiteetin rakentumisen kuvauksena” Päivi Lappalainen tuo esiin, miten tässä omaelämäkerrallisessa teoksessa taiteilijuuteen liittyvät kysymykset yhdistyvät myös äiti–tytär-suhteeseen.³⁶ Äiti näyttäytyy esteenä, joka on raivattava pois tieltä, jotta tyttären taiteilijuus olisi mahdollista. Kääntyminen isän puoleen – eron ja erilaisuuden korostuminen – puolestaan merkitsee oman identiteetin mahdollisuutta. Se saavutetaan vain samastumalla maskuliinisuuteen. Kyseessä on siis tyttären kirja, jossa äiti mykistetään ja jossa äiti–tytär-suhde osoittautuu suhteeksi, jolle ei ole kulttuurista kieltä. Sitä ei voida ilmaista muuten kuin samastumisen pelkona ja tuskallisena eroamisena.³⁷ Äiti–tytär-suhteessa luonto ja kulttuuri yhtyvätkin hyvin ainutlaatuisella tavalla: suhteella on samalla kivuliaan ruumiillisia ja vahvasti yhteiskunnallis-kulttuurisia aspekteja.

³⁵ *Gender and genre* -problematiikkaa monet intellektuellinaiset ovat pohtineet jo hyvin pitkään. Klassikkona pidetyssä Mary Eagletonin toimittamassa lukukirjatyypissä antologiassa *Feminist Literary Theory: A Reader* gender and genre -aihepiiri on mukana isona itsenäisenä osiona, ks. Eagleton 2011 (1986), 135–190. Myös Eagletonin oma artikkeli ”Genre and Gender” vuodelta 1989 kuuluu urauurtaviin tutkimuksiin, ks. Eagleton 1989. Sukupuoleen ja lajiin liittyvät kysymykset eivät tietenkään rajoitu pelkästään kirjallisuuteen (ks. aiheita koskevia bibliografioita, kuten esim. <http://www.ling.lancs.ac.uk/pubs/clsl/clsl122.pdf>), mutta kirjallisuuden yhteydessä ne ovat tärkeitä, ja tutkimuskenttä kehittyi koko ajan.

³⁶ Lappalainen (1995b) osoittaa, kuinka lapsuuskertomuksesta on löydettävissä omaelämäkerrallista tematiikkaa noudattelevia piirteitä ja kuinka se rakenteeltaan lähenee naisten kirjoittamia elämäkertoja. Hän korostaa tässäkin, että romaanien määrittely omaelämäkerralliseksi on enemminkin lukustrategia, jonka avulla on mahdollista painottaa tiettyjä elementtejä toisten jäädessä vähemmälle huomiolle.

³⁷ Lappalainen on kirjoittanut äiti–tytär-suhteesta myös kehitysromaanin näkökulmasta, mutta hän on pohtinut myös feministisen teorian mahdollistamia lähestymistapoja äiti–tytär-suhteen analysoimisessa, ks. Lappalainen 1993b. Hän on osoittanut, miten äitien äänten puuttumista on selitetty muun muassa psykoanalyttisen diskurssin luonteella sekä sillä, että äideillä ei ollut pitkään ääntä tavallisissakaan diskursseissa, ks. Lappalainen 1995a.

Naistutkimuksen asema vakiintuu – uusia teoreettisia painotuksia ja kirjallisuushistorian haasteita

Naistutkimuksen institutionaalinen asema vakiintui toden teolla 1990-luvulla, jolloin ryhdyttiin perustamaan naistutkimuksen laitoksia Suomen yliopistoihin.³⁸ Turun yliopiston Naistutkimuskeskus aloitti toimintansa vuonna 1995. Päivi Lappalainen toimi usean vuoden naistutkimuksen opetuksen vastuuhenkilönä ja hoiti aluksi Taiteiden tutkimuksen laitokselle sijoitettua naistutkimuksen professuuria, joka saatiin opetusministeriön rahoituksella alkuaan viisivuotiskaudeksi 1998–2003. Sittenmin professuuri vakinaistettiin, ja nykyään entisen naistutkimuksen, nykyisen sukupuolentutkimuksen professorina toimii Marianne Liljeström.

1990-luvun toinen puolisko oli myös aikaa, jolloin feminististä teoriaa koskevat keskustelut syvenivät. Tärkeä teorianmuodostuksen merkkipaalu oli teos *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen* (1996), joka on katsaus sekä feministisen teorianmuodostuksen silloiseen tilaan että sen historiaan 1990-luvun näkökulmasta. Oppikirjamainen teos johdattaa feministisen tutkimuksen keskeisiin kysymyksiin ja käsitteisiin, joita ovat sorto, emansipaatio, sukupuolijärjestelmä, nainen, ero, subjekti, seksuaalisuus, ruumis, tieto ja paikantuminen.³⁹ Päivi Lappalainen analysoi artikkelissaan ”Seksuaalisuus” sukupuolisuuden, seksuaalisuuden ja vallan kytköksiä ja tuo myös esiin sen, miten naiset ovat kamppailleet oikeudesta seksuaaliseen haluun ja nautintoon.⁴⁰ Lea Rojola puolestaan avaa ”Ero”-artikkelissaan feministiselle teorialle ja feministiselle kirjallisuudentutkimukselle keskeisen ero-käsitteen eri merkityksiä ja ulottuvuuksia.⁴¹

³⁸ Tampereen naistutkimusyksikkö perustettiin vuonna 1990 ja muutettiin naistutkimuksen laitokseksi 1997. Vuonna 1991 perustettiin Helsingin yliopiston Kristiina-instituutti. Helsingin yliopistossa toimi myös ensimmäinen naistutkimuksen professori Päivi Setälä.

³⁹ Neljä käsitteilylukuista on kirjallisuudentutkijoiden (Lea Rojolan, Päivi Lappalaisen, Päivi Kososen ja Johanna Materon) kirjoittamia.

⁴⁰ Lappalainen 1996a.

⁴¹ Rojola 1996.

Tutkijoiden kiinnostus teoriaa kohtaan ei tarkoittanut sitä, että tarve käsitellä kirjallisuushistoriallisia kysymyksiä olisi vähentynyt. Viisiosaisessa teoksessa *Nordisk kvinnohistoria* (1993–2000) esitellään laajasti naiskirjallisuuden traditiota pohjoismaisessa viitekehyksessä. Suomalaista kirjallisuushistoriaa esitellään siinä varhaisten kirjailijoiden, modernismin uranuurtajien ja uudempien tekijöiden kautta. Myös lajikirjo on runsas: esimerkiksi Päivi Lappalainen avaa yhdessä Ritva Hapulien ja Kirsti Mannisen kanssa populaariromaanien perinnettä.⁴² *Suomen kirjallisuushistoria 1–3* (1999) on puolestaan ensimmäinen Suomen ”yleinen” kirjallisuushistoria, jossa sukupuolinäkökulma on näkyvästi läsnä. Tunnusomaista teoksille on myös se, että kokonaisia kirjallisia periodeja lähestytään feministisestä näkökulmasta. Esimerkiksi Lea Rojolan toimittamaan osaan *Järkiuskosta vaistojen kapinaan* sisältyvät suomalaista 1800-luvun realismia ja naturalismia koskevat luvut, joissa Lappalainen kirjoittaa naisesta modernin ajan merkinä ja naisten merkityksestä realismin ja naturalismin muotoilijoina ja merkitysten antajina.⁴³

Päivi Lappalaisen *Suomen kirjallisuushistoriaan* kirjoittama osuus sekä hänen aikaisemmat teoreettiset ja kirjallisuushistorialliset artikkelinsa toimivat pohjana hänen realismia ja naturalismia käsittelevälle monografialleen *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880-luvun ja 1890-luvun kirjallisuuteen* (2000). Lappalainen tuo esiin, miten nainen sai edustaa modernisoitumiseen liittyviä uusia ilmiöitä, kuten hämmentävää ja kiehtovaa suurkaupunkia. Nainen ja naiseus toimivat heijastuspintana modernisaation mukanaan tuomille peloille ja ahdistuksille, joskaan ne eivät kytkeydy vain negatiivisiin mielikuviin

⁴² Ks. Hapuli, Lappalainen & Manninen 1996. Teos on saatavilla verkossa (<http://nordicwomensliterature.net/sv>), myös englanninkielisenä versiona (<http://nordicwomensliterature.net/>).

⁴³ Ks. Lappalainen 1999. Kirjallisuushistoriaa varten Lappalainen hyödynsi aikaisempaa realismi-tutkimustaan, johon kuuluu muun muassa hänen toimittamansa artikkelikokoelma *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*, Lappalainen 1998a. Teoksessa on teoreettinen johdantoluku ”Realismista – puolesta ja vastaan” sekä artikkeli ”Realismi ja naisen ruumis”, jossa Lappalainen otti osaa feministisiin keskusteluihin ruumiillisuudesta. Ks. Lappalainen 1998b; 1998c. Ks. myös Lappalainen 1998d.

vaan myös toiveisiin ja lupauksiin.⁴⁴ Naisen metaforisointi ja abstrahointi tulevat taas kuvioihin: kyse on viime kädessä naisesta mielikuvana, kielellisenä merkinä. Lappalainen kysyy, mikä on historiallisten naisten suhde tähän. Päivi Lappalaisen realismi- ja naturalismi-kiinnostus on jatkunut näihin päiviin saakka, mistä kertoo myös hänen Minna Canthia ja Ina Langea käsittelevä artikkelinsa ”The Politics of Naturalism. Women and Fiction in the 1880s”.⁴⁵ Lappalainen kysyy, miksi naiskirjailijat valitsivat naturalismin, ja painottaa, että valinta oli poliittinen: naturalismin modus mahdollisti naisille osallistumisen heidän aikansa naista koskeviin keskusteluihin.⁴⁶

Naiskirjailijoiden merkityksen esiin tuominen kirjallisuuden ja kulttuurin ilmiöiden muotoilijoina jatkui Päivi Lappalaisen johtamassa Suomen Akatemian projektissa Naiset kuvaajina ja kuvattavina 1800-luvun suomalaisessa proosassa (1999–2002). Sen yhtenä tuloksena oli artikkelikokoelma *Lähikuvassa nainen. Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin* (2001),⁴⁷ joka tekee näkyväksi varhaisia naiskirjailijoita ja heidän panostaan romaanilajin kehittäjinä yksityisen ja julkisen rajalla – tilanteessa, jossa suomalainen kirjallisuusinstituutio oli vasta muotoutumassa. Teoksessa käsitellään ”pitkää 1800-lukua” 1840-luvulta 1910-luvulle, ja jo johdannossa on läsnä feministisen kirjallisuudentutkimuksen kontekstualisoiva linja, laaja kulttuurihistoriallinen ote sekä pyrkimys tarkastella kirjallisuutta kansalliset rajat ylittävänä suhteiden verkostona: ”Kokoelma keskittyy lähinnä suomalaisiin kirjoittaviin naisiin ja heidän teoksiinsa, joskin muutamissa artikkeleissa näkökulmaa lavennetaan Ruotsin suuntaan. Olennaista kuitenkin on, että tarkasteltavat kysymykset eivät liity vain kansallisesti tai edes pohjoismaisesti erityiseen problematiikkaan, vaan niillä on yleiseurooppalaiset kytköksensä.”⁴⁸

Monet niistä ajatuksista, joita feministisen kirjallisuudentutkimuksen pioneerit esittivät, saivat siis nopeasti kaikupohjaa akateemisessa

⁴⁴ Lappalainen 2000, 9–10.

⁴⁵ Ks. Lappalainen 2007; Lappalainen 2008; Lappalainen 2010.

⁴⁶ Lappalainen 2007, 11.

⁴⁷ Projektin tuloksina valmistuivat myös Heidi Grönstrandin ja Kati Launin väitöskirjat. Ks. Grönstrand 2005 ja Launis 2005.

⁴⁸ Lappalainen 2001, 7.

tutkimuksessa. Tutkijat tarttuivat kirjallisuuden kaanoniin, kirjallisuusinstituution rakentumiseen ja kirjallisuushistorian kirjoittamiseen liittyviin kysymyksiin ja ongelmakohtiin ja osallistuivat myös aktiivisesti teorian ja käsitteiden kehittämiseen. Tässä prosessissa myös suomennoksilla oli oma tärkeä tehtävänsä. Esimerkiksi Toril Moin jo edellä mainittu *Sexual/Textual Politics* -teos ilmestyi Raija Kolin suomentamana nimellä *Sukupuoli/teksti/valta* (1990). Pam Morrisin teoksen *Literature and Feminism* (1993) suomennoksesta *Kirjallisuus ja feminismi* (1997) vastasi puolestaan Päivi Lappalainen. Molempia teoksia käytettiin pitkään opetuksessa, ja niiden myötä feministinen kirjallisuudentutkimus tuli tutuksi entistäkin laajemmalle opiskelija- ja tutkijajoukolle.

1990-luvun puolivälistä lähtien alkoi myös kiinnostus korkean ja matalan välistä dynamiikkaa kohtaan, toisaalta klassikoita ja toisaalta ”matalien” kirjallisuudenlajien marginaaleja kohtaan. Naisten kirjoittamiin dekkareihin pureutuvassa artikkelikokoelmassa *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia* (1997) kysytään muun muassa sitä, millaisin ehdoin ja vaatimuksin naiset astuivat vahvasti maskuliiniseksi määritetyn dekkarin alueelle. Millä edellytyksin teksti voidaan nimetä feministiseksi?⁴⁹ Tämä Vuoden johtolanka -palkinnon saanut kokoelma syntyi aktiivisesti toimineessa lukupiirissä, joka myös ideoi Turun dekkaripäivän keväällä 1996.

Dekkarit on lajina saavuttanut yhä kasvavan lukijakunnan ja monimuotoistunut sisällöllisesti. Sille on ominaista myös selkeä sukupuolittuminen, mitä osin voi pitää reaktiona ja seurauksena naisten kirjoittamien, jopa feminististen, dekkarien merkittävälle kasvulle. Dekkarit ovat herättäneet myös tutkijoiden kiinnostuksen, mikä puolestaan on tuonut lajille hovikelpoisuuden. Kaiken kaikkiaan on kuljettu pitkä matka Päivi Lappalaisen *Murha pukee naista* -kokoelmassa analysoimasta Sayersin amatöörietsivä Harriet Vanesta naispuolisiin, feministisiin ammattietsiviin ja poliiseihin.⁵⁰

Lajin ja sukupuolen välisten kytkösten analyysi on jatkanut kehitystään ja monipuolistunut entisestään. Esimerkiksi pohjoismainen

⁴⁹ Ks. Hapuli & Matero 1997.

⁵⁰ Dekkarista mm. lajin ja seksuaalisuuden näkökulmasta ks. Lappalainen 1997b; 2002.

lasten- ja nuortenkirjallisuuden feministisen kirjallisuudentutkimuksen perinne on rikas.⁵¹ Päivi Lappalainen on kirjoittanut muun muassa tyttökirjallisuuden risteytymisestä muiden lajien, kuten kirje- ja päiväkirjaromaanien, kanssa sekä siitä, miten kulttuuri ja luonto sukupuolittuu ja kirjoittautuu naisen/tytön hahmoon.⁵² Uusin osoitus tästä lähestymistavasta on Lappalaisen artikkeli ”Työt ja sairaus suomalaisissa tyttökirjoissa”, jossa tarkastellaan sairauksien funktioita 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen teoksissa kysymällä, millaisia viestejä sairauskuvaukset lähettävät lukijalle. Sairauden käsitteessä luonto yhtyy kulttuuriin hyvin monimutkaisella tavalla sekä psykosomaattisten sairauksien kuvauksissa että kulttuurisissa merkityksissä, jotka sairauksille annetaan eri aikoina. Artikkelin osoittaa myös sairauskuvausten sukupuolittuneisuuden.⁵³

Kulttuurin ja luonnon yhteenkietoutumista lapsihahmossa ja lapsuuden käsitteessä tarkastellaan Päivi Lappalaisen parhaillaan johtamassa Suomen Akatemian rahoittamassa tieteidenvälisessä projektissa Hauraat subjektit: Lapsuus suomalaisessa kirjallisuudessa ja lääketieteessä 1850–2000-luvuilla.⁵⁴ Projektissa tutkitaan sitä, millaisia merkityksiä lapsuus on saanut modernissa kulttuurissa eli 1800-luvun puolivälistä nykypäivään. Kontekstualisoivan ja historiallistavan tutkimuksen metodologia nousee historiatieteestä, kirjallisuudentutkimuksesta ja sosiologiasta. Feministinen ja sukupuolisensitiivinen ote on itsestäänselvyys.

⁵¹ Suomessa nuortenkirjoja ovat sukupuolinäkökulmasta tutkineet Lappalaisen (2006, 2011b; 2011c; 2013a) lisäksi myös mm. Mia Österlund (esim. 2005) ja Liisi Huhtala (esim. 2007).

⁵² Lappalainen 2006, 2011b ja c sekä 2013a.

⁵³ Lappalainen 2015. Artikkelin valmistui osana Lappalaisen johtamaa projektia Sairausten kulttuuriset merkitykset ja modernisoituva Suomi (Koneen säätiö, 2009–2012), jonka tutkijoina olivat Jutta Ahlbeck, Kati Launis ja Kirsi Tuohela.

⁵⁴ Projektissa työskentelevät tutkijat Jutta Ahlbeck, Kati Launis ja Kirsi Tuohela. Ks. http://www.utu.fi/fi/yksikot/hum/yksikot/kotimainenkirjallisuus/tutkimus/hauraat_subjektit/Sivut/home.aspx

Kansainvälistymistä uusin muodoin

Feministinen kirjallisuudentutkimus Suomessa inspiroitui alkuvaiheissaan vahvasti ulkomaisesta, osittain ranskalaisesta mutta varsinkin angloamerikkalaisesta tutkimuksesta, joka on ollut Euroopassakin hegemonisessa asemassa. Mustan amerikkalaisen ja jälkikolonialistisen tutkimuksen ansiosta tämä hegemonia on kyseenalaistunut, muttei kadonnut. Äänet eri marginaaleista – ennen kaikkea Euroopan marginaaleista – lisääntyvät ja feministisen kirjallisuudentutkimuksen polyfoninen luonne vahvistuu ja monipuolistuu koko ajan.

Suomalaisen feministisesti orientoituneen kirjallisuudentutkimuksen tunnetuksi tekeminen on ollut tärkeää sekä yleisen kirjallisuustieteen että kotimaisen kirjallisuuden feministitutkijoille. Yleisen kirjallisuustieteen tutkijat Turussa ovat lähtökohtaisesti kirjoittaneet paitsi kotimaiselle myös kansainväliselle yleisölle, koska valtaosa heidän tutkimuskohteistaan on maailmalla tunnettuja kirjailijoita ja tekstejä, mutta myös kotimaisen kirjallisuuden tutkijoilla on tehtävä suomalaisen naiskirjallisuuden tunnetuksi tekemisessä kansainvälisille yleisöille. Feministisen kirjallisuudentutkimuksen kehitystä ja nykytilaa ja samalla naisten kirjoittamia tekstejä aineistonaan käyttäviä analyysejä esittelee kansainväliselle yleisölle Päivi Lappalaisen ja Lea Rojolan toimittama artikkelikokoelma *Women's Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition* (2007). Teoksen johdannossa Päivi Lappalainen ja Lea Rojola avaavat akateemisen feminismin ja varsinkin feministisen kirjallisuudentutkimuksen historiaa.⁵⁵ Yksittäiset artikkelit käsittelevät erilaisia kirjallisia periodeja ja lajeja, ja mukana on myös saamelaiden naiskirjailijoiden historiaan ja tuotantoon keskittyvä kirjoitus.⁵⁶ Kokoelma sisältää myös katsaukset feministiseen taidehistoriaan (Tutta Palin) ja feministiseen musiikintutkimukseen (Taru Leppänen), mikä on osoitus Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen oppiaineiden tiivistä yhteistyöstä naistutkimuksen merkeissä.

Suomalaisen feministisen tutkimuksen ja suomalaisten naisten kirjoittaman kirjallisuuden tunnetuksi tekeminen ulkomaalaisille ylei-

⁵⁵ Lappalainen & Rojola 2007.

⁵⁶ Hirvonen 2007.

söille on (nykyisin niin kovin painotetun) ”kansainvälisyyskolikon” toinen puoli;⁵⁷ toinen on jatkuvasti lisääntyvä konkreettinen yhteistyö kansainvälisellä tasolla. Yksi monista yhteistyöprojekteista oli vuosina 2009–2013 toiminut COST Action Women Writers in History: Toward a New Understanding of European Literary Culture. Siinä painottuivat yhteistyö oppialojen – kirjallisuuden - ja, kulttuurintutkimuksen, historian, kulttuurihistorian, kirjahistorian, käännettieteen ja -historian sekä digitaalisten humanististen tieteiden – rajojen yli, kirjallisuushistorian teoria ja käytäntö, ennen vuotta 1900 kirjoittaneiden naisten reseptio kautta Euroopan sekä naisten väliset verkostot.⁵⁸

Tämän verkoston pohjalta syntyi vuonna 2013 HERAn (Humanities in the European Research Area) rahoittama ”pitkää 1800-lukua” tutkiva viiden maan yhteistutkimusprojekti nimeltään Travelling Texts: 1790–1914. Transnational Reception of Women’s Writing at the Fringes of Europe (Finland, The Netherlands, Norway, Slovenia, Spain), joka jatkuu vuoteen 2016. Digitaalisiin ihmistieteisiin kuuluvan projektin vastuullisena johtajana toimii Suomen osalta Päivi Lappalainen, ja tutkijana siinä on Viola Parente-Čapková. Projekti on yksi osoitus siitä, että vaikka feministinen tutkimus on Suomessa aina ollut kansainvälistä, se on viime aikoina kansainvälistynyt uudella tavalla. Tai voi sanoa, että feministisen tutkimuksen ylijäräinen luonne on saanut viime aikoina uusia ulottuvuuksia, joista Travelling Texts on yksi esimerkki. Hanke pyrkii jäljittämään ylijäräisten eurooppalaisten naisverkostojen, kulttuuristen naisten tai naisintellektuellien toimintaa

⁵⁷ Hyvän tilaisuuden kirjallisuuden tunnetuksi tekemiseen on antanut Sofi Oksanen ja varsinkin hänen *Pubdistus*-romaaninsa (2008). Oksanen kirjailijakuvasta ja hänen teostensa reseptiosta Suomessa ja maailmalla ks. Lappalainen 2013b; *Pubdistuksen* ruumiillisuuden, häpeän ja väkivallan sukupuolittuneista teemoista Lappalainen 2011a.

⁵⁸ Ks. Parente-Čapková 2013. COST Actionin puitteissa jatkui Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden yhteistyö kulttuurihistorian kanssa. Verkostossa toimivat kotimaisen kirjallisuuden tutkijoiden lisäksi myös kulttuurihistorian tutkijat (ks. esim. Sanz, Scott & Van Dijk 2014), samoin kuin mm. Venäjän naisten kirjoittamaan kirjallisuuteen erikoistuneet, eri yliopistoissa vaikuttaneet Venäjän ja Pohjoismaiden kirjallisuuteen erikoistuneet tutkijat; sittemmin on aloitettu yhteistyö myös käännettieteilijöiden kanssa.

kirjallisella ja laajemmin kulttuurisella kentällä ennen vuotta 1900.⁵⁹ Samalla se edistää feministisesti orientoutuneiden tutkijoiden ylijäräista verkostoitumista ja yhteistyötä. Yhdessä muiden hankkeiden kanssa se pyrkii valmistamaan pohjaa uudelle, vastaanoton näkökulmasta kirjoitetulle eurooppalaisten naisten kirjoittaman kirjallisuuden historialle.

Kokonaisesitys suomalaisesta feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta ja sen historiasta odottaa vielä tekemistä. Edellä olemme kuitenkin avanneet joitakin polkuja feministisen kirjallisuudentutkimuksen kehitykseen Suomessa, Turun yliopiston tutkijoiden panokseen keskittyen. 1980-luvun puolivälin *arkeologisesta* vaiheesta, jolloin tuntemattomien ja unohdettujen naiskirjailijoiden esiin tuominen oli tutkimuksen lähtökohta, on tultu nykytilanteeseen, jossa sukupuolensensitiivinen lähestymistapa aineistoon ja tutkimuskysymyksiin on monelle kirjallisuudentutkijalle itsestään selvä osa tutkimuksentekoa, eikä eksplisiittinen feministinen otekaan ole menettänyt merkitystään. Kirjallisuuden historian teoria, lajien tutkimus,⁶⁰ periodien ja periodityylien tutkimus sekä tekijyyden, lukijuuden, vastaanoton, kirjallisen instituution ja erilaisten kirjallisten toimijuuksien tutkimus ovat ajankohtaisia aiheita. Sukupuolinäkökulma ja feministinen teoria nivoutuvat luontevaksi osaksi monia nykyisiä tutkimussuuntauksia, kuten esimerkiksi jälkikolonialistista teoriaa,⁶¹ transnationaalisuuden⁶² ja kulttuurin- ja taiteentutkimuksen uutta luokkaa koskevaa tutkimusta,⁶³

⁵⁹ Osoituksena jatkuvasta kiinnostuksesta naisintellektuelleihin modernisoituvassa Euroopassa sekä teoreettisella että käytännön tasolla on vuonna 2014 marraskuussa pidetty konferenssi ”Intellectual Women: Dissatisfied Modernities” (Complutense University, Madrid, 13.–14. 11. 2014), johon osallistui osittain myös Travelling Texts -projekti. Ks. <https://www.ucm.es/leethi/women-writers>

⁶⁰ Lyriikan osalta ks. esim. Kainulainen 2011 ja Hökkä 2013.

⁶¹ Yleisen kirjallisuuden osalta ks. esim. Ahokas 2004; Ilmonen 2012; Kähkönen 2012; Nissilä 2009; saamelaiskirjallisuudessa esim. Hirvonen 1999; Suomen kirjallisuuden osalta esim. Lappalainen 2012.

⁶² Esim. Nissilä & Rantonen 2013.

⁶³ Yhteiskuntaluokka on 2000-luvun mittaan kuulunut jälleen kulttuurin- ja kirjallisuudentutkimuksen keskeisiin aihepiireihin. Feministisen luokkatutkimuksen välineistöä ovat kirjallisuudentutkimuksessa soveltaneet muun muassa työväenkirjallisuuden historiasta kiinnostuneet tutkijat, ks. esim. Launis 2009; Hyttinen 2012.

queertutkimusta,⁶⁴ uudempaa kerronnan teoriaa ja posthumanismia⁶⁵. Voidaan sanoa, että feministinen kirjallisuudentutkimus on vakiinnuttanut asemansa, osin se on jopa valtavirtaistunut. Sen asema ei ole kuitenkaan itsestäänselvyys vaan vaatii jatkuvaa systemaattista ja kriittistä toimintaa.

Tämän kirjan artikkeleissa – samoin kuin teoksen lähtökohdaksi otetussa pyrkimyksessä tuoda esiin naisen koko elämänkaari – keskeistä on kontekstualisoiva ote, kiinnostus sekä representaatiota koskeviin kysymyksiin että historiallisiin, eläviin naisiin ja kielen ja kulttuurin materiaalisuuden ja ajallisen perspektiivin korostuminen. Teoksen ensimmäisessä osiossa paneudutaan tyttöyden ja toiseuden kysymyksiin. Veijo Hietala kysyy 1930-luvun amerikkalaisen elokuvan lapsitähteä Shirley Templeä käsittelevässä artikkelissaan, millaisia kulttuurisia ristiriitoja Templen tähtikuvassa ruumiillistui ja millaisia merkityksiä sen enemmän tai vähemmän ilmeiselle seksuaalisuudelle voi eri aikoina antaa. Sari Miettinen puolestaan pohtii, miten ja millaisena lapsi, ja erityisesti tyttölapsi, saa olla olemassa yhteiskunnassamme ja kulttuurissamme. Hän lukee kirjallisuuden suosimaa poikatyttöä queer-hahmona, jonka avulla on mahdollista ylittää normatiivisen seksuaalisuuden ja sukupuolen rajoja. Miettisen mukaan queer-lapsuus voi muuttua käsitämättömästä käsitettäväksi, jos lapsuutta ei nähdä omana saarekkeenaan vaan aikakautena, jossa ovat mukana jo kaikki ihmisyyden eri aspektit. Pirjo Ahokas käsittelee artikkelissaan Taiye Selasin romaania *Ghana Must Go* (2013, suom. *Ghana ikuisesti*) ja Chimamanda Ngozi Adichien romaania *Americanah* (2013, suom. *Kotiinpalaajat*), joille yhteistä on se, että niiden päähenkilöt ovat tulleet Amerikkaan postkoloniaalisesta Afrikasta tavoittelemaan ”värisokeaa amerikkalaista unelmaa”. Ahokas tarkastelee artikkelissaan heidän elämäänsä Yhdys-

⁶⁴ Ks. Karkulehto 2007; Haasjoki 2012; Carlson 2014.

⁶⁵ Jytilä 2014; ks. myös Lea Rojolan artikkeli tässä kirjassa.

valloissa rodun, sukupuolen ja luokan näkökulmasta ja osoittaa, miten (huolimatta nykyisestä postetnisestä ja rotusokeasta ideologiasta) rotu ja rasismi ovat edelleen tärkeitä tekijöitä teosten kuvaamassa Yhdysvalloissa.

Kirjan toisen osion aiheena ovat naiset, historia ja väkivalta. Sen avaa Maarit Leskelä-Kärjen ja Kukku Melkkaan artikkeli, jossa he pohtivat, miten naiskirjailijat ovat 2000-luvun taitteessa uusintaneet historiallisen romaanin lajia, teemoja ja tyyliä. Erityisesti sotahistoria on ollut naiskirjailijoiden, kuten Ulla-Lena Lundbergin ja Sirpa Kähkösen, mielenkiinnon kohteena. Artikkelissa tuodaan esiin, miten uuden historiallisen romaanin kirjoittajat pyrkivät ylittämään ajallista välimatkaa käyttämällä tunteita ja aisteja portteina menneisyyden maailmaan. Myös Riitta Jytilä kirjoittaa artikkelissaan sodasta, erityisesti sodasta kertomisen ja muistamisen mahdollisuudesta. Jytilä analysoi, miten menneisyyttä käsitellään erityisesti naisiin kohdistuvan väkivallan kanalta Katja Ketun romaanissa *Kättilö* (2011), jossa muistamisen vastuullisuudesta tulee olennainen kysymys. Mitä muistetaan ja mitä yritetään kaikin keinoin unohtaa?

Kirsi Tuohela ja Ritva Hapuli puolestaan käsittelevät artikkelissaan, miten kirjoittavat naiset ovat jäsentäneet psyykkistä hajoamista, mielen sairastumista ja sairauteen liittyvää pelkoa ja kauhua ja miten nämä kuvaukset tuovat pintaan myös myyttisiä, sukupuolittuneita kauhun naishahmoja. Artikkelissa analysoiduissa Elsa Heporaudan, Aino Mannerin, Maria Vaaran ja Anu Kaipaisen psyykkisen sairauden kuvauksissa on erojen ohella paljon samaa: teokset välittävät kuvan mielen sairaudesta kokemuksena, joka on kauhistuttavan yksinäinen. Osion päättää Pirjo Lyytikäisen naisvampyyrin hahmoa käsittelevä artikkeli, jossa analysoidaan dekadenssin suosiman hirviönaishahmon paluuta nykykirjallisuuteen, tarkemmin Hannele Mikaela Taivassalon romaanin *Svulten* (2013, suom. *Nälkä*). Artikkelissa kysytään, miksi meidän aikanamme naishirviöt ovat jälleen niin ajankohtaisia.

Kolmannessa osiossa sukupuolen ja kulttuurin välisiä kytköksiä tarkastellaan kolmen naiskirjailijan – Riikka Pelon, Signe Stenbäckin ja Sinikka Kallio-Visapään – ja heidän teostensa kautta. Naiskirjailijuus, rytmit, lajit -osuuden aloittaa Siru Kainulaisen ja Kaisa Kurikan artikkeli, jossa Riikka Pelon Finlandia-palkittua *Jokapäiväinen elämämme*

-romaanina (2013) ja sen äiti–tytär-aihetta lähestytään rytmien käsitteen avulla. Kainulainen ja Kurikka osoittavat, että vaikka *Jokapäiväinen elämämme* -romaanin seuraava modernistista kirjallisuuden perinnettä, sen kielellinen voima avaa kokonaan uusia ilmaisun mahdollisuuksia ja myös uudenlaisia näkymiä historiaan ja taiteen luomisen ehtoihin. Jasmine Westerlundin artikkelissa 1920-luvulla vaikuttaneen Signe Stenbäckin tuotannosta puolestaan käsitellään uskontoa sekä uskonnon ja taiteen välisiä kysymyksiä. Westerlund tuo esiin, miten Stenbäckin teoksissa naiset etsivät vaihtoehtoja, jotka tekisivät mahdolliseksi uskonnon ja taiteen yhdistämisen. Westerlundin artikkelin myötä huomio siirtyy romaaneista matkakirjoihin ja esseen lajiproblematiikkaan. Ottamalla tutkimuskohteekseen Sinikka Kallio-Visapään *Santiagon simpukka* (1952) -matkaessee ja ne tavat, joilla ne vastustavat lajin yhtä tunnusomaista piirrettä – minäkeskeisyyttä – Veli-Matti Pynttari lähtee purkamaan esseen kovin miehistä perinnettä.

Neljännessä osiossa huomion kohteena on ikääntyvä nainen. Kirjoittajat pohtivat mm. vanhenemisen kulttuurisia merkityksiä ja kysyvät, miksi iäkäs nainen on kulttuurissa – ja usein myös tutkimuksessa – näkyvätön. Osion aloittaa Liisa Steinbyn analyysi tšekkiläis-ranskalaisen Milan Kunderan romaanien naishahmoista, jotka usein ovat Kunderan teosten miesten tavoin eksistentiaalisen problematiikan kantajia. Artikkelissaan Steinby kuitenkin näyttää, että silloinkin, kun naiset ovat päähenkilöinä ja kerronnan subjekteina, heidät esitetään miehen katseen ja halun kohteena. Vanhenevan naisen kohtalo on Kunderan romaaneissa lohduton. Tutta Palin puolestaan valottaa artikkelissaan kuvataiteilija Ester Heleniuksen elämää, hänen teostensa vastaanottoa ja julkisuuskuvaa. Palin näyttää, miten ikääntyminen ei Heleniuksen kohdalla tarkoittanut luomisvoiman hiipumista tai suosion vähenemistä: pitkän uran tehnyt taiteilija saavutti suurimman suosion 50 ikävuoden vaiheilla ja hänen työtahtinsa jatkui aina kuolemaan saakka. Lisäksi hänen ympärilleen muodostui eroottisuudella leikittelevä imago, joka oli täysin erilainen kuin esimerkiksi Heleniusta hieman nuoremman Helene Schjerfbeckin taiteilijakuva. Kaisa Vehkalahti jatkaa ikääntymiseen liittyvien ennako-oletusten ja -luulojen purkamista analysoimalla 1920–30-luvulla syntyneiden naisten omaelämäkerrallisia kertomuksia, joissa palataan nuoruuden tunnemaaisemiin. Vehkalahti osoittaa,

että muistamisessa on kyse tunteiden tunnistamisesta, nimeämisestä ja uudelleentulkinnasta. Ajallisesta etäisyydestä huolimatta nuoruus on kirjoittajille läsnäoleva ja edelleen jatkuva tila.

Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa -teoksen päättävässä artikkelissa Lea Rojola tarttuu Marja-Liisa Vartion novelliin ”Alma käy kotona” ja erityisesti sen omintakeiseen puheen ja ajatusten esittämisen tapaan. Vanhaan kotitaloonsa vierailulle tuleva Alma joutuu kohtaamaan muutoksen: mikään ei olekaan samanlaista kuin lapsuudessa ja nuoruudessa. Alman ja häntä ympäröivän maiseman välinen suhde kuitenkin muuttuu perustavaa laatua olevalla tavalla, kun inhimillisen ja ei-inhimillisen kanssakäyminen toteutuu. Niin Alma kuin lukijakin johdatetaan kokonaan toisenlaisen olemisen alueelle – tulevaisuuteen, jota ei vielä novellin maailmassa ole, mutta joka silti on kirjoittautuneena novellin kieleen ja ilmaisuun.

Lähteet

Arkistolähteet

SKS:n äänitearkisto: KIAÄ 1985

Tutkimuskirjallisuus

- Aalto, Ilana & Leskelä-Kärki, Maarit: Jatkumoita ja uusia käännteitä. Sukupuolihistoria 2010-luvulla. *Sukupuolentutkimus – Genusforskning* 1/2014, 4–6.
- Ahokas, Pirjo: Transcending Binary Oppositions: Constructing a Postmodern Urban Female Identity in Louise Erdrich’s *The Antelope Wife* and Zadie Smith’s *White Teeth*. *Sites of Ethnicity: Europe and the Americas*. Eds Carmen Birkle, William Boelhower & Rocio Davis. Winter Verlag, Heidelberg 2004, 115–219.
- Ahokas, Pirjo & Rojola, Lea (toim.): *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, A 26, Turku 1990.
- Anttonen, Anneli, Lempiäinen, Kirsti & Liljeström, Marianne (toim.): *Feministejä. Aikamme ajattelijoita*. Vastapaino, Tampere 2000.
- Carlson, Mikko: *Paikantuneita haluja. Seksuaalisuus ja tila Christer Kihlmanin tuotannossa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 114, Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 2014.
- Crenshaw, Kimberlé: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum* 1989, 139–67.

- Eagleton, Mary: Genre and Gender. *Re-Reading the Short Story*. Ed. Claire Hanson. Basingstoke, Macmillan 1989, 56–68.
- Eagleton, Mary (ed.): *Feminist Literary Theory: A Reader*. Blackwell Publishing Ltd., Malden, USA & Oxford, UK 2011 (1986).
- Ellmann, Mary: *Thinking about Women*. Virago, London 1979 (1968).
- Grönstrand, Heidi: *Naiskirjailija, romaani ja sukupuolen merkitys 1840-luvulla*. SKS, Helsinki 2005.
- Haasjoki, Pauliina: *Häilyvyyden litolaiset. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit*. Turun yliopisto, Turku 2012.
- Hapuli, Ritva, Koivunen, Anu, Lappalainen, Päivi & Rojola, Lea: Uutta naista etsimässä. *Vampyyrinainen ja Kenkkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Toim. Tapio Onnela. SKS, Helsinki 1992, 98–112.
- Hapuli, Ritva, Lappalainen, Päivi & Manninen, Kirsti: Vad har ni lärt er? Den finska populärromanen. *Vida Världen. 1900–1960. Nordisk kvinnolitteraturhistoria* 3. Red. Elisabeth Møller-Jensen. Bra Böcker, Höganäs 1996, 409–411.
- Hapuli, Ritva & Matero Johanna (toim.): *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia*. KSL, Helsinki 1997.
- Hirvonen, Vuokko: *Saamenmaan ääniä. Saamelaisen naisen tie kirjailijaksi*. SKS, Helsinki 1999.
- Hirvonen, Vuokko: Mättaráhkká's Granddaughters: The History of Sámi Women Writers. *Women's Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*. Eds Päivi Lappalainen & Lea Rojola. Finnish Literature Society/SKS, Helsinki 2007, 159–179.
- Huf, Linda: *A Portrait of the Artist as a Young Woman: The Writer as Heroine in American Literature*. F. Ungar Pub Co., New York 1983.
- Huhtala, Liisi: You Don't Play with the Ugly Ones. Questions of Corporality, Sexuality and Power in Recent Finnish Books for Girls. *Women's Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*. Eds Päivi Lappalainen & Lea Rojola. Finnish Literature Society/SKS, Helsinki 2007, 142–158.
- Hyttinen, Elsi: *Kovaa työtä ja kohtalon oikkuja. Elvira Willmanin kamppailu työväenkirjallisuuden tekijyydestä vuosisadanvaihteen Suomessa*. Turun yliopisto, Turku 2012.
- Hökkä, Tuula: *Tuoksuville vuorille. Naisrunoilijoiden poetiikkaa, modernismeja*. SKS, Helsinki 2013.
- Ilmonen, Kaisa: *Caribbean Journeys: Intersections of Female Identity in the Novels of Michelle Cliff*. Turun yliopisto, Turku 2012.
- Juvonen Tuula, Katainen, Reija, Puolakka, Sonja, Säilävaara, Jenny & Vanhanen, Heidi: *Naistutkimus-Kvinnoforskning*-lehden ensimmäinen vuosikymmen. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 1/2009, 49–57.
- Jyttilä, Riitta: *Soraääniä, sitaatteja ja suunnitelmallisuutta. Moniäänisyys Eira Stenbergin romaaniutuotannossa*. Turun yliopisto, Turku 2014.
- Kainulainen, Siru: *Kun sanat eivät riitä. Rythmi, modernismi ja Eila Kivikk'ahon runous*. Turun yliopisto, Turku 2011.
- Karkulehto, Sanna: *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Oulun yliopisto, Oulu 2007.
- Kivilaakso, Katri: *Kirjailijasta mieskirjailijaksi, naiskirjailijaksi ja takaisin. Pirkko Saision Kainin tytär sekä Jukka Larssonin ja Eva Weinin tuotannot vastauksena 1980-luvun naisnäkökulmaiseen kirjallisuuskusteluun*. Helsingin yliopisto, Helsinki 2015.
- Koli, Mari: Hagar Olsson – naisintellektuelli kahdella kielellä. *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Toim. Pertti Karkama & Hanne Koivisto. SKS, Helsinki 1997, 131–155.
- Koskela, Lasse & Rojola, Lea: *Lukijan ABC-kirja*. SKS, Helsinki 1997.

- Koski, Kaarina: Tutkija ja taustavaikuttaja. Haastattelussa Aili Nenola. *Elore*. Vol. 14, 2/2007. (http://www.elore.fi/arkisto/2_07/kos2_07.pdf. Haettu 22.5.2015.)
- Kosonen, Päivi (toim.): *Naissubjekti ja postmoderni*. Gaudeamus, Helsinki 1996.
- Kähkönen, Lotta: *Disturbing Whiteness: The Complexity of White Female Identity in Selected Works by Joyce Carol Oates*. University of Turku, Turku 2012.
- Lappalainen, Päivi, kotisivut (Turun yliopisto, kotimainen kirjallisuus): (<http://www.utu.fi/fi/yksikot/hum/yksikot/kotimainenkirjallisuus/oppiaine/henkilokunta/Sivut/paivi-lappalainen.aspx>. Haettu 22. 5. 2015)
- Lappalainen, Päivi: *Dal mi juoigasta' vel. Anders Ivar Guttormin joikujen tarkastelua*. Turun yliopisto, Kulttuurien tutkimuksen laitos, Folkloristiikan tutkimuksia 3. Turku 1984.
- Lappalainen, Päivi: Isän ääni. Kirjallisuushistoriamme ja patriarkaalin ideologia. *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*. Toim. Pirjo Ahokas & Lea Rojola. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 20, Turku 1990a, 71–95.
- Lappalainen, Päivi: “Koko Euroopalle sa kättä annat”. Tulenkantajien kosmopoliittisuus ja sen yhteys modernismiin. *Tutkielmia suomalaisesta modernismista*. Toim. Tuija Takala & Juha Hyvärinen. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 21. Turku 1990b, 79–100.
- Lappalainen, Päivi: Body or Mind: the Difficulty of Integration in the Representations of the Female Self. *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*. Ed. Asmund Lien. Nordisk institutt, Universitetet i Trondheim, Dragvol 1991, 355–361.
- Lappalainen, Päivi: Jotakin vanhaa, jotakin uutta. Naisen subjektiviteetin rakentuminen L. Onervan *Mirdjassa* ja Aino Kallaksen *Sudenmorsiamessa*. *Vampyyrinainen ja Kenkkuinniemen sauna. Suomalainen kaheksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Toim. Tapio Onnela. SKS, Helsinki 1992a, 151–168.
- Lappalainen, Päivi: Hilpeää hulluttelua vai totisinta totta? Elsa Soinin *Isänsä tyttär* taiteilijaromaanina. *Pakeneva keskipiste. Tutkielmia suomalaisesta taiteilijaromaanista*. Toim. Tarja-Liisa Hypén. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 26. Turku 1992b, 75–94.
- Lappalainen, Päivi: *Elämä ja teokset. Lauri Viljasen kirjallisuuskäsityksen ääriviivoja*. SKS, Helsinki 1993a.
- Lappalainen, Päivi: Äidin ja tyttären problematiikkaa Minna Canthin *Hannassa*. *Nykyajan kynnyksellä. Kirjoituksia suomalaisen kirjallisuuden modernisaatiosta*. Toim. Minna Toikka. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 29. Turku 1993b, 9–34.
- Lappalainen, Päivi: Mykkä äiti ja kapinoiva tytär. Miten äidin ja tyttären tematiikkaa voisi lähestyä? *Sanelma*. Turun yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 1995. Turku 1995a, 66–75.
- Lappalainen, Päivi: Tuoksuvat kukat ja kultaiset hedelmät. Aino Kallaksen *Katinka Rabe* identiteetin rakentumisen kuvauksena. *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 33. Turku 1995b, 168–188.
- Lappalainen, Päivi: Seksuaalisuus *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Vastapaino, Tampere 1996a, 181–195.
- Lappalainen, Päivi: Rakkaudella. Julia Kristeva ja maternaalinen subjekti. *Naissubjekti & postmoderni*. Toim. Päivi Kosonen. Gaudeamus, Helsinki 1996b, 89–110.
- Lappalainen, Päivi: Naisintellektuellin ehdot ja mahdollisuudet. *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisen sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Toim. Pertti Karkama & Hanne Koivisto. SKS, Helsinki 1997a, 156–171.
- Lappalainen, Päivi: Oikku ja tuuliviiri eli konnankoukkuja kahdelle. Seksuaalisuuden rajojen kokeilu Dorothy L. Sayersin rikosromaneissa. *Murha pukee naista. Naisdekkareita ja dekkarinaisia*. Toim. Ritva Hapuli & Johanna Matero. KSL, Helsinki 1997b, 198–228.

- Lappalainen, Päivi (toim.): *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A 38, Turku 1998a.
- Lappalainen, Päivi: Realismista – puolesta ja vastaan. Katsaus realismia koskeviin keskusteluihin. *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Toim. Päivi Lappalainen. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A 38, Turku 1998b, 15–57.
- Lappalainen, Päivi: Realismi ja naisen ruumis. *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Toim. Päivi Lappalainen. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A 38, Turku 1998c, 77–94.
- Lappalainen, Päivi: Uhattu koti. Kodin ja perheen ihanteen murtumia suomalaisessa 1800-luvun realistisessa kirjallisuudessa. *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A 37, Turku 1998d, 101–137.
- Lappalainen, Päivi: I Kirjallisuus ratkoo nykyajan ongelmia: Epäkohdat esiin! Realistit maailmaa parantamassa, 8–16, 18–42; II Perhe, koti, kansa, isänmaa – kiista yhteiskunnan tukipylyväistä, 43–73; III Nykyajan ihannuus ja kurjuus: Taistelu kirjallisuudesta ja moraalista, 324–325. *Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Suomen kirjallisuushistoria II*. Toim. Lea Rojola. SKS, Helsinki 1999.
- Lappalainen, Päivi: *Koti, kansa ja maailman tabraava lika. Näkökulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen*. SKS, Helsinki 2000.
- Lappalainen, Päivi: Johdanto. Naiset ja romaani julkisen ja yksityisen välimaastossa 1800-luvulla. *Lähikuvassa nainen. Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Toim. Päivi Lappalainen, Heidi Grönstrand & Kati Launis. SKS, Helsinki 2001, 7–22.
- Lappalainen, Päivi: Kun dekkareista tuli hovikelpoisia. *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Toim. Markku Soikkeli. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 50, Turku 2002, 125–150.
- Lappalainen, Päivi: Anarkiasta anoreksiaan. Ruoan merkityksestä lasten- ja nuortenkirjallisuudessa. *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*. Toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A 58, Turku 2006, 126–158.
- Lappalainen, Päivi: The Politics of Naturalism. Women and Fiction in the 1880s. *Women's Voices: Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*. Eds Päivi Lappalainen & Lea Rojola. Finnish Literature Society/SKS, Helsinki 2007, 35–52.
- Lappalainen, Päivi: Seduced Girls and Prostitutes: the Character of the Fallen Woman in Finnish Naturalist Fiction. *Excavatio*. Vol. XXIII, Nos. 1–2 (2008), 153–168.
- Lappalainen, Päivi: Jälkisanat. Ina Lange: *Huonompaa väkeä*. Suom. Ulla Hänninen. Faros, Turku 2010, 218–234.
- Lappalainen, Päivi: Häpeä, ruumis ja väkivalta Sofi Oksasen *Puhdistuksessa. Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková. Utukirjat, Turku 2011a, 259–281.
- Lappalainen, Päivi: Käenkaalisoppaa ja paistinkaloja. Kaupunkilaisten saariseikkailu Salme Setälän *Suuressa partioretkessä. Tapion tarhoista turkistarhoihin. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen. SKS, Helsinki 2011b, 115–127.
- Lappalainen, Päivi: Kun jäätiköt uhkaavat sulaa. Yksinäisen prinsessa Jepata Nastan seikkailut pohjoisnavalla. *Tapion tarhoista turkistarhoihin. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen. SKS, Helsinki 2011c, 298–309.
- Lappalainen, Päivi: ”Haluan löytää oman tähteni”. *Kertomuksen luonto*. Toim. Kaisa Kurikka, Olli Löytty, Kukku Melkas & Viola Parente-Čapková. Nykykulttuurin tutkimuksen julkaisuja 117. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 2012, 177–186.

- Lappalainen, Päivi: Rakas päiväkirja! Kirje- ja päiväkirjamuoto suomalaisessa tyttökirjallisuudessa. *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkipakka. SKS, Helsinki 2013a, 176–199.
- Lappalainen, Päivi: Finnish Literature Abroad – The Case of *Purge* by Sofi Oksanen. *Finnische Sprache, Literatur und Kultur in deutschsprachigen Raum*. Hrsg. von Marja Järventaus & Marko Pantermöller. Veröffentlichungen der Societas Uralo-Altaica, Band 85, 2013b, 333–351.
- Lappalainen, Päivi: Tytöt ja sairaus suomalaisissa tyttökirjoissa. *Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoituva Suomi*. Toim. Jutta Ahlbeck, Päivi Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela & Jasmine Westerlund. UTUkirjat, Turku 2015, 75–104.
- Lappalainen, Päivi & Lea Rojola: Roolista, kokemuksesta ja naiseudesta. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 3/1990: 1, 53–55.
- Lappalainen, Päivi & Lea Rojola: Introduction. *Women's Voices: Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*. Eds Päivi Lappalainen & Lea Rojola. Finnish Literature Society/SKS, Helsinki 2007, 7–14.
- Launis, Kati: *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. SKS, Helsinki 2005.
- Launis, Kati: Työväen Maamme kirja. *Läpikulkuhämmäsiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Toim. Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Jussi Ojajarvi, Tutta Palin & Lea Rojola. SKS, Helsinki 2009, 73–106.
- Melkas, Kukku: *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen proosatuotannossa*. SKS, Helsinki 2006.
- Moi, Toril: *Sexual/Textual Politics*. Routledge & Methuen & Co. Ltd, London & New York 1985.
- Moi, Toril: *Sukupuoli, teksti, valta*. Suom. Raija Koli. Vastapaino, Tampere 1990a.
- Moi, Toril: Erään naisintellektuellin synty. Suom. Päivi Lappalainen & Eila Rantonen. *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*. Toim. Pirjo Ahokas & Lea Rojola. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 20. Turku 1990b, 39–69.
- Moi, Toril: Feministinen, naispuolinen, naisellinen. Suom. Päivi Lappalainen. *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*. Toim. Pirjo Ahokas & Lea Rojola. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 20. Turku 1990c, 17–38.
- Morris, Pam: *Literature and Feminism: An Introduction*. Wiley-Blackwell, Oxford 1993.
- Morris, Pam: *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Toimittanut suom. Päivi Lappalainen. SKS, Helsinki 1997.
- Nevala, Maria-Liisa (toim.): *"Sain roolin johon en mahdu". Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Otava, Helsinki 1989.
- Nissilä, Hanna-Leena: Ranya ElRamly ja *Auringon aseman* vastaanotto. *Kulttuurintutkimus* 26 (2009), 1, 39–53.
- Nissilä, Hanna-Leena & Rantonen, Eila: Kansainvälistyvä kirjailijakunta. *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajarvi. SKS, Helsinki 2013, 55–71.
- Nordenstam, Anna: Genusforskningens gränser i ett nordiskt litteraturhistoriskt perspektiv. *Gränser i nordisk litteratur*. Borders in Nordic Literature, IASS XXVI 2006, Vol. II. Utgivare Clas Zilliacus, red. Heidi Grönstrand & Ulrika Gustafsson, Åbo Akademis förlag, Åbo 2008, 609–616.
- Paqvalén, Rita: *Kampen om Eros. Om kön och kärlek i Pahlensviten*. Helsingfors Universitet, Helsingfors 2007.
- Parente-Čapková, Viola: Kirjallisuushistoriaa naisverkostoissa. *Avain* 4/2013, 85–87.

- Parente-Čapková, Viola: *Decadent New Woman (Un)Bound: Mimetic Strategies in L. Onerva's Mirdja*. University of Turku, Turku 2014.
- Rojola, Lea: Uusi näkemys menneisyydestä. Feminismin haaste kirjallisuushistorian kirjoitukselle. *Kirjallisuushistoria tänään*. KTSV 43. Toim. Liisa Saariluoma. SKS, Helsinki 1989, 103–117.
- Rojola, Lea: Ero. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Vastapaino, Tampere 1996, 159–178.
- Rojola, Lea: Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus. *Feministinen tietäminen. Keskusteluja metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Vastapaino, Tampere 2004, 25–43.
- Russ, Johanna: *How to Suppress Women's Writing*. University of Texas Press, Austin 1983.
- Sanz, Amelia, Scott, Francesca & Van Dijk, Suzan (eds.): *Women Telling Nations*. Rodopi, Amsterdam & New York 2014.
- Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula: *Käsikirja sukupuoleen*. Vastapaino, Tampere 2010.
- Setälä, Päivi & Kurki, Hannele (toim.): *Akanvirtaan: Johdatus naistutkimukseen*. Yliopistopaino, Helsinki 1988.
- Showalter, Elaine: *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press, Princeton NJ. 1999 (1977).
- Showalter, Elaine: *Toward a Feminist Poetics. Women's Writing and Writing About Women*. Croom Helm, London 1979.
- Työlähti, Nina: *Encountering the New Woman. Feminist Rebellion and Literature*. Oulun yliopisto, Oulu 2006.
- Varpio, Yrjö (päätoim.): *Suomen kirjallisuushistoria 1–3*. SKS, Helsinki 1999.
- Westerlund, Jasmine: *Murtumia lasikellossa. Naisten kirjoittamat taiteilijaromaanit Suomessa 1900-luvun alkupuolella*. Turun yliopisto, Turku 2013.
- Österlund, M(ar)ia: *Förklädda flickor. Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*. Åbo Akademis förlag, Åbo 2005.

I TYTÖT JA TOISEUS

Shirley Temple – viattomuuden tuolla puolen?

Veijo Hietala

Elokuvan *Bright Eyes* (1934) tunnetuimmassa kohtauksessa maailman kaikkien aikojen kuuluisin lapsitähti, tuolloin viisivuotias Shirley Temple (1928–2014) esittää sittemmin tavaramerkikseen muodostunutta ”On the Good Ship Lollipop” -laulua ja tanssii pelkästään miehistä koostuvalle lentokoneen matkustajajoukolla. Lopulta nämä kannattelevat häntä käsissään ja siirtelevät mieheltä toiselle. Shirley keimailee ja flirttailee miehille ja päättyy viimein kummisetänsä syliin suukottelemaan tätä hellästi suulle.

Monen nykykatsojan silmissä kohtaus vaikuttaa hämmentävältä ja epämukavalta päätellen esimerkiksi niistä reaktioista, joita kyseisestä kohtausta esittävä YouTube-klippi on synnyttänyt. Eräs kommentaattori ihmettelee sarkastisesti, miten ihmeessä Shirley on päätenyt pedofiilejä kuljettavaan vankivaunuun. Itse asiassa kohtaus on vain mukaelma ajankohdan monien Hollywood-musikaalien tanssikohtauksista – tietenkin sillä erotuksella, että yleensä niissä nähdään pikkutyttö sijasta aikuinen nainen. Kuitenkin myös muutamat nykytutkijat ovat kiinnittäneet huomiota Shirley Templen tähtikuvan seksuaaliseen lataukseen. Esimerkiksi Ara Osterweil väittää *Camera Obscura* -lehden artikkelissaan suoraan, että Shirley’n elokuvat ja tähteys rakentuivat ”pedofiiliselle katseelle” (*pedophilic gaze*).¹

¹ Osterweil 2009.

Todennäköisesti asia on kuitenkin monimutkaisempi. Mikäli vain ”pedofiilinen katse” olisi Shirley Temple -ilmiön takana, pelkkä mieskatsojien suosio olisi tuskin riittänyt nostamaan lapsinäyttelijää Hollywoodin ykköstähdeksi 1930-luvun puolivälissä. Vuosittain julkaistu Quigley Poll, joka kartoitti tähtien suosiota ja ”tuottopotentiaalia” elokuvateatterien omistajien näkemyksiin perustuen, asetti Shirleyyn ykköseksi vuosina 1935–1938 ja kärkekymmenikköön myös vuosina 1934 ja 1939.² Vaikka hänen tähdittämänsä elokuvat eivät USA:ssa olleet kokonaistuotoltaan vuoden suurimpia menestyksiä, ne olivat Kathryn Fuller-Seeleyn mukaan erityisen suosittuja etenkin pikkukaupunkien naisten ja lasten keskuudessa, ja tästä syystä juuri pikkukaupunkien elokuvateatterien omistajat äänestivät innokkaasti lapsitähteä Quigley Poll -äänestyksissä. Itse asiassa Shirleyyn suosio myös miesten keskuudessa herätti hämmennystä jo aikalaiskeskusteluissa, mutta ilmiön havaittuun tuottajat panostivat mainonnassa juuri mieskatsojiin.³

Elokuvatähteyttä on tutkittu paljonkin sitten Richard Dyerin teoreettisesti urauurtavan teoksen *Stars* (1979). Kulttuurisesti orientoituneet tähtitutkijat tarkastelevat yleensä tähteyden syntyä ja suosiota aikakauden kulttuurisia virtauksia, ideologioita ja diskursseja vasten, niiden peilinä. Nähdäkseni erityisen suosittu tähden keskeinen kulttuurinen merkitys on siinä, että hänen tähtikuvansa tiivistää ja pyrkii sovittamaan aikakauden ristiriitaisia ideologioita ja ihanteita. Tämä funktio nousee esiin etenkin kulttuurin murrosvaiheissa, joissa joidenkin tärkeiden yhteiskunnallisten arvojen koetaan olevan uhattuina. Suosittu tähtikuva ymmärretään tällöin ideologis-moraalisen neuvottelun ja uudelleenmäärittelyn areenana.

Myös Dyer soveltaa tämäntyyppistä näkökulmaa analyysissään Marilyn Monroen tähtikuvasta, jossa tiivistyi seksuaalisuuden ja viat tomuuden välinen ristiriita 1950-luvun Yhdysvaltojen käymistilassa olleessa sukupuolielkkutuurissa. Monroen tähtikuvan taustalle asettuvat sellaiset ilmiöt kuin freudilaisten ajatusten leviäminen sodanjälkeisessä Amerikassa, Kinseyn raportit amerikkalaisten sukupuolielämästä,

² Jewell 2007, 268–269, 280.

³ Fuller-Seeley 2011, 48 eteenpäin. Molly Haskellin mukaan Shirley oli jopa suosittumpi miesten kuin lasten keskuudessa. Haskell 1987, 123.

Playboy-lehti ja sen ympärille kehkeytynyt (miesten) uusi seksikulttuuri sekä elokuvassensuurin vähittäinen vapautuminen. Marilynin tähtikuva ruumiillisti tätä moraalista arvomurrosta: Dyerin mukaan hän näytti ”olevan” yhtä kuin nämä jännitteet, jotka väreilivät 1950-luvun amerikkalaisessa kulttuurissa.⁴

Samaa logiikkaa seuraten voisi siis kysyä, millaisia moraalisis-ideologisia asetelmia ja arvomurroksia Shirley Templen tähteyden suosio heijasti. Millaisia kulttuurisia ristiriitoja hän ruumiillisti ja sovitti tähtikuvassaan? Mihin tuota veikeää pikkutyttöä ”tarvittiin”? Pyrin seuraavassa valottamaan muutamia kulttuurisia diskursseja, joihin Shirleyyn konstruoitua viattomuutta tarjottiin vastalääkkeeksi ja sovittajaksi. Lähdän siitä olettamuksesta, että Shirley Templen – kuten muidenkaan megatähtien – suosioon ei löydy yhtä tai kahta yksittäistä syytä, vaan hänen tähtikuvansa vastasi monenlaisiin tarpeisiin ja merkityksellistyi eri tavoin niin tuottajien tietoisissa tavoitteissa kuin eri yleisöryhmien kokemuksessa.

Tuotantokoodi ja viattomuuden vastaisku

Amerikkalainen yleisö huolestui Hollywood-elokuvien moraalista turmellevasta vaikutuksesta jo 1920-luvun alussa lähinnä joidenkin elokuvatähtien yksityiselämään liittyneiden skandaalien seurauksena. Välttääkseen viranomaisten kansallisia sensuuritoimia Hollywood-tuottajat perustivat Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA) -yhteistyöelimen, jonka johtoon palkattiin konservatiivinen republikaanipoliitikko Will H. Hays. ”Hays Officen” tehtävänä oli ennen muuta luoda tuottajien sisäinen itsensensuurijärjestelmä sekä toisaalta vakuuttaa moraaliset piirit Hollywood-elokuvien säädyllyisyydestä.⁵

Haysin tiimi julkisti 1920-luvulla kaksikin ohjeistusta elokuvien moraalisaännöiksi, mutta niillä ei ollut juuri sanottavaa vaikutusta.

⁴ Dyer 2004, 17 eteenpäin.

⁵ Hollywoodin itsensensuurin kehityksestä ks. esim. Doherty 1999, 5 eteenpäin ja passim; Jewell 2007, 113 eteenpäin.

Osaksi tämä lienee johtunut myös siitä, että Hollywood siirtyi äänielokuvaan 1920-luvun jälkipuoliskolla, ja tuottajilla oli runsaasti päänvaivaa tämän nopean ”äänenmurroksen” toteuttamisessa ja seurausten jälkihoidossa. Vuonna 1930 Haysin toimisto julkaisi äänielokuvan tarpeisiin päivitetyn Tuotantokoodin (*Production Code, Hays Code*), joka oli laadittu uskonnollisten piirien avustuksella ja joka sisälsi varsin yksityiskohtaisen ohjeistuksen etenkin seksuaalisuuden ja väkivallan esittämisestä valkokankaalla.⁶

Tuotantokoodi ei kuitenkaan sekään suitsinut äänentulon hullaan-
nuttamia Hollywood-studioita, vaan päinvastoin väkivaltaa ja seksuaalisuutta käsiteltiin entistä avoimemmin 1930–1934 välisenä aikana, joka elokuvahistoriassa tunnetaan nimellä *Pre-Code Hollywood*. Gangsterielokuva kukoisti, valkokankaalla nähtiin pariskuntia, jotka elivät yhdessä ilman papin aamenta, ja jopa Tarzan-elokuvassa Jane ui alasti. Ennen muuta valkokankaalla nähtiin uhkea povipommi Mae West, jonka seksiä tihkuva ruumiinkieli ja kaksimielisyyksiä vilisevä puhetapa aiheuttivat moraalinvartijoille harmaita hiuksia.⁷

Mae Westin esiintyminen oli viimeinen pisara Hollywood-elokuvien sisällön järkyttämille uskonnollisille piireille. Keväällä 1934 katoliset perustivat National Legion of Decency -nimisen järjestön, joka ilmoitti tavoitteekseen ”herättää yleisen mielipiteen vastustamaan paheellisuuden esittämistä elokuvissa ikään kuin normaalina asiantilana”. Legioonaa aloitti ristiretkensä varsin aggressiivisesti: katolisia painostettiin liittymään järjestöön, ja heitä kehoitettiin välttämään kirkon moraalittomiksi määrittelemiä elokuvia. Toukokuussa 1934 Philadelphian arkkipiispa jopa määräsi Legioonan jäsenet boikotoimaan kaikkia kaupungissa esitettäviä elokuvia, minkä seurauksena lipputulot romahtivat 40 prosenttia. Kesään 1934 mennessä miljoonat amerikkalaiset olivat allekirjoittaneet Legioonan vetoomukseen, ja myös monet muut uskon-
tokunnat kehottivat jäseniään liittymään järjestöön.⁸

Hollywoodin tuottajien kannalta tilanne näytti katastrofaaliselta, ja tarvittiin nopeita toimenpiteitä. Heinäkuussa 1934 MPPDA perusti toi-

⁶ Ks. koodin säännöstö kokonaisuudessaan Jewell 2007, 117–120.

⁷ Mae Westistä ks. esim. Doherty 1999, 182 eteenpäin.

⁸ Jewell 2007, 131.

mikunnan (*Production Code Administration*, PCA) valvomaan vuoden 1930 Haysin koodin noudattamista: PCA tarkasti niin käsikirjoitukset kuin valmiit elokuvatkin, joista vain sen hyväksymät pääsivät levitykseen. PCA:n säännöt muuttivat koko 1930-luvun Hollywood-elokuvan sisällön radikaalisti: esimerkiksi suudelma sai kestää enintään kahdeksan sekuntia, ja parisänkyä ei saanut näyttää edes avioparin makuuhuoneessa. Seksuaaliset puheet julistettiin tietysti pannaan, eikä gangsteri saanut enää esiintyä elokuvan päähenkilönä.

Siinä missä 1930-luvun alun amerikkalaista kulttuuria leimasi uskonnollisten piirien lietsoma moraalinen paniikki elokuvien turmiollisuudesta, Haysin koodin lannistamia tuottajia lienee ahdistanut taloudellinen paniikki. PCA:n tiukan valvonnan seurauksena suosittu aihepiirit, kuten prostituutio, vapaa rakkaus, uskottomuus ja ”langenneet naiset” katosivat tai ainakin vähenivät joksikin aikaa merkittävästi, ja aikaisemmin tuottoisa gangsterielokuvakin joutui kriisiin. Huolimatta siitä, että Legioonan kampanja hieman rauhoittui PCA:n julkisten kannanottojen seurauksena, tarvittiin järeitä keinoja vakuuttamaan kristilliset piirit ja yleisö Hollywoodin uudesta moraalista. Tarvittiin siis Shirley Temple.

Toukokuussa 1934 sai USA:ssa ensi-iltansa elokuva *Stand Up and Cheer*, lamakauden tunnelmiin räätelöity musiikaali, jossa esiintyi joukko vaudeville- ja musiikkiviihdyttäjiä. Elokuvasa Yhdysvaltain presidentti arvelee, että maan taloudellinen lama johtuu optimismin puutteesta, minkä seurauksena hallituksen perustama ”Viihdeosasto” alkaa järjestää viihdytyskiertueita ympäri maata. Elokuvasa esiintyi pienehkössä roolissa myös melko tuntematon lapsitähti Shirley Temple, joka kuitenkin herätti yleisön ja kriitikoiden huomion. Kesäkuussa 1934 ensi-iltaan tullut *Little Miss Marker*, jossa Shirleyn hahmo herättää kovapintaisen gangsterin isänvaistot (ja tavallaan siis ”kesyttää” pahamaineisen gangsterigenren), merkitsi lapsitähden lopullista läpimurtoa. Artikkelin alussa mainittu, joulukuussa 1934 teattereihin tullut *Bright Eyes* oli Shirleyyn ensimmäinen – tähteyden tutkijoiden termein – tähtiväline (*star vehicle*) eli elokuva, joka oli varta vasten rakennettu Tempelen kykyjen ja tähtikuvan varaan. Kaikkiaan lapsitähti esiintyi vuonna 1934 kymmenessä elokuvassa, joista neljässä hänellä oli jo päärooli.

On helppo nähdä, että kevään 1934 tilanteessa Shirley Templelle oli selvä sosiaalinen tilaus niin tuottajien kuin yleisönkin keskuudessa, ja lapsitähdän läpimurron ajoitus onnistui täydellisesti. Todennäköisesti Shirley nähtiin erityisesti elokuvan moraalisen rappion symboliksi jääneen Mae Westin antiteesinä. Siinä missä Westissä ruumiillistui moraalittomuus, Shirley antoi kasvot ja ruumiin viattomuudelle. West oli iso ja runsasmuotoinen, Shirley pieni ja söpö. Westin puhe ja ruumiinkieli viestivät erotiikkaa ja itsetietoista seksuaalisuutta, Shirleyyn epäseksuaalisuutta ja iloista viattomuutta.⁹ Näin Shirley Templestä tuli Hollywoodin uuden moraalin vertauskuva, jonka tuli vakuuttaa viimeisetkin epäilijät tuottajien vilpittömistä aikeista. Lisäksi Shirley-elokuvien juonet oli selkeästi räätälöity lamakauden ongelmia terapoimaan.

Tuottajat näyttivät omaksuneen edellä mainitun *Stand Up and Cheer* -elokuvan teesin, jonka mukaan lama johtui optimismin puutteesta. Niinpä aina iloinen ja vaikeuksissakin lannistumaton Shirley liikkuu elokuvissaan nimenomaan aikuisten maailmassa ja tekee kaikkea sitä mitä aikuisetkin tekevät mutta viattomasti – siis loukkaamatta konservatiivikatsojien silmiä ja sydämiä. Nokkeluudellaan ja optimismillaan hän ratkoo aikuisten ongelmat, korjaa rikkoutuneet ihmissuhteet – ja jopa roturistiriidat. Useissa Shirleyyn elokuvissa esiintyy myös afrikkalais-amerikkalaisia sivuhenkilöitä, joihin tämä suhtautuu samanlaisella ennakkoluulottomalla lämmöllä kuin valkoisiinkin. Ara Osterweilin mielestä näin yritettiin lääkittää D. W. Griffithin rasistisen *Birth of a Nation* -elokuvan (1915) synnyttämää kulttuurista haavaa mutta onnistuttiin lähinnä vain vahvistamaan valkoista hegemoniaa.¹⁰ Joka tapauksessa Shirley-elokuvat markkinoivat optimismia, ihmisten välistä lämpöä ja kansakunnan yhtenäisyyttä lääkkeeksi lama-ajan ongelmiin.

⁹ Vrt. Osterweil 2009, 2.

¹⁰ Osterweil 2009, passim. Vrt. myös Hatch 2012, 142 eteenpäin ja DuCille 1999, passim.

Shirley ja pedofilinen katse

Kuten aikaisemmin totesin, Shirley Temple osoittautui suosituksi niin naisten ja lasten kuin mieskatsojienkin keskuudessa – siis koko perheen viihdyttäjäksi, jota Tuotantokoodin jälkeinen Hollywood tarvitsikin. Naiset ihastelivat tietysti ”täydellistä” pikkutyttöä ja pyrkivät luomaan omista tyttäristään kiharilla ja vaatteilla Shirley-kopioita ainakin ulkoisesti.¹¹ Lapset ovat puolestaan perinteisesti ihailleet fiktioiden lapsisankareita, jotka päihittävät kyvyillään aikuiset (Peppi Pitkätossu -ilmiö), joten ei ihme, että niin *Shirley Temple -lookalike* -kilpailut kuin -nuketkin olivat suosiossa.

Shirley-elokuvissa on kuitenkin muuan piirre, joka herätti tiettävästi epämuikavuutta myös aikalaiskatsojissa.¹² Lähes alusta lähtien niihin vakiintui juonikaava, jossa päähenkilö on joko täysorpo tai äiditön, minkä seurauksena toinen keskushenkilö on hänen biologinen isänsä tai muu ”isähahmo” ja tärkein vastaanäyttelijä siis aikuinen mies. Silmiinpistävän usein Shirley päätyy myös juuri miehen – biologisen isänsä tai vielä useammin vieraan miehen – syliin. Nykynäkökulmasta lapsitähdän käyttäytyminen vastaanäyttelijöitään kohtaan vaikuttaa lähes flirttailevalta eikä suukottelua ja muita fyysisiä hellyydenosoituksiaan kaihdeta. Lisäksi myös Shirley-elokuvien mainosjulisteet esittivät lapsitähdän ja hänen aikuisen miespuolisen vastaanäyttelijänsä ”parina”, toisin sanoen julisteet mukailivat romanttisten elokuvien mainoksista tuttua kuvastoa.¹³

Ensimmäisenä Shirley Templen tähtikuvan seksuaalisiin viitteisiin kiinnitti huomiota brittikirjailija Graham Greene *Night and Day* -lehden arvostelussaan *Wee Willie Winkie* -elokuvasta vuonna 1937.¹⁴ Hänen mielestään tämän lapsitähdän lapsellisuus oli ”vain valepuku”: Shirleyyn vetovoima oli ”salatumpaa ja aikuisempaa”. Greenen mukaan tytön fyysiset elkkeet saivat aikaan miesyleisössä ”hyväksyvää murinaa ja huokailua”, ja ”keski-ikäiset miehet ja papit” – kirjailijan mielestä

¹¹ Fuller-Seeley 2011, 45.

¹² Basinger 1979, 54.

¹³ Hatch 2012, 130–131.

¹⁴ Arvostelua siteeraa mm. Edwards 1988, 363–364. Vrt. myös DuCille 1999, 14.

tähden innokkaimmat ihailijat – ”reagoivat hänen arveluttavaan keimailuunsa nähdessään hänen hyvämuotoisen ja haluttavan pienen vartalonsa, koska tarinan ja dialogin turvaverkko erottaa heidän älynsä heidän halustaan”. Greene puhuu tässä siis kahdeksanvuotiaasta Shirleystä mutta viittaa myös tähden parin vuoden takaisin elokuvaan. Kirjailija vertaa lapsitähden esiintymistä ja elkeitä jopa Marlene Dietrichin erotisoituun tähtikuvaan, joka aiheutti usein päävaivaa Tuotantokoodin valvojille.

Greenen kommentit saivat Englannissa aikaan jonkinasteisen skandaalin. Seurauksena oli oikeusjuttu, jonka Greene ja jutun julkaissut lehti hävisivät. Lehti lakkautettiin, kirjailija joutui maksamaan korvauksia ja pakeni joksikin aikaa maasta. Jotkut ovat pitäneet Greenen arvostelua lähinnä provosoivana parodiana, mutta toiset ovat ottaneet sen vakavasti, ja siihen viitataan usein myös nykyisissä Temple-analyseissä.

Myös muutamat nykytutkijat ovat pohtineet Shirleyyn tähtikuvan enemmän tai vähemmän ilmeistä seksuaalisuutta. Ara Osterweilin mielestä lapsitähden elokuvien taustalta erottuu rakenne, jota hän nimittää ”pedofiliseksi katseeksi” (*pedophilic gaze*). Fox-studio korosti Osterweilin mukaan Shirleyyn olemusta ja vartaloa sellaisella puvustuksella, valaistuksella ja kameratyöllä, joka sopii pikemminkin romanttisen elokuvan tähdelle kuin vaippaikäiselle lapselle. Esittämällä Shirleyyn toistuvasti naimattoman tai leskeksi jääneen miehen ”rakastettuna” tai oikeastaan ”vaimona” Fox konstruoi hänet Osterweilin mielestä vähemmän problemaattisena romanttisena partnerina kuin tämän aikuiset naispuoliset vastineet. Näin aikalaiskatsojia rohkaistiin Temple-elokuvissa omaksumaan lapsi ensisijaiseksi halun kohteeksi, minkä seurauksena miestähteen samastuvat mieskatsojat asettuivat myös Shirleyyn rakkauten kohteen asemaan. Vastaavasti Templeen samastuvia pikkutyttöjä rohkaistiin omaksumaan ”pedofilin muusan” rooli.¹⁵

Osterweilin argumentointi herättää kuitenkin monia kysymyksiä. Pyrkivätkö tuottajat ja ohjaajat tietoisesti seksualisoimaan lapsitähde-

¹⁵ Osterweil 2009, 2. Ann DuCille muistelee lapsuuden Shirley-suhdettaan: ”[H]alusin kyvyn saada vanhojen ukkojen housut tutisemaan – tai vielä mieluummin viriilien nuorten miesten, joiden motto näytti aina olevan: ’Voi tule ja anna meidän jumaloida sinua.’” DuCille 1999, 19.

ään? Miten he saattoivat siinä tapauksessa olla varmoja, että katsojakunnassa riittää kylliksi pedofiilejä takaamaan elokuvien kaupallisen menestyksen? Eivätkö tuottajat pelänneet muiden katsojien kavahtavan lapsen seksuaalisointia? Vai oletettiin pedofilia universaaliksi miehiseksi ominaisuudeksi? Miten naiskatsojien siinä tapauksessa oletettiin suhtautuvan? Osterweil siteeraa tuekseen Twentieth Century Foxin johtaja Darryll F. Zanuckia: ”Pitäkää hänen [=Shirleyn] helmansa korkealla. Antakaa vastaanäyttelijöiden nostella häntä aina kun mahdollista, jotta saadaan aikaan juuri nyt niin hyvin myyvä illuusio. Säilyttäkää lapseus.” Osterweilin mukaan on selvää, että Templen viaton seksuaalisuus ja ”hänen tavaramerkikseen muodostuneet alushousujen vilautukset” (”signature shots of her underpants”) olivat olennaisia hänen eroottiselle viehätykselleen.¹⁶

Todennäköisesti Zanuck ei kuitenkaan tarkoita tuossa sitaatissa – ainakaan tietoisesti – Shirleyn seksuaalistamista puhuessaan tämän hameenhelmojen korkeudesta, vaan tulkinnan avain on viimeinen lause. Lyhyet mekot olivat 1930-luvulla ja vielä paljon myöhemminkin pikkutyttöjen tavallinen asu ja siis lapsen (eli seksuaalisen viattomuuden) merkki. Samaten kehotus antaa miestähtien nostella Shirleytä aina tilaisuuden tullen viitannee sekin tämän lapseuteen eikä mihinkään seksuaalisesti värityneeseen toimintaan. Shirley haluttiin vain esittää valkokankaalla viattomana pienokaisena mahdollisimman pitkään, mihin viittaa sekin, että tunnetusti studio esitteli hänet julkisuudessa toistuvasti ikäistään vuotta nuorempana. Zanuckin kommentista ei siis ainakaan voi päätellä, että studio pyrki tietoisesti rakentamaan Shirleyn tähtikuvaan pedofilistä viritystä.¹⁷

Kuten kuitenkin aikaisemmin totesin, jo 1930-luvulla monet katsojat kokivat Shirleyn kanssakäymisen elokuviensa isähahmojen kanssa jossain määrin epämukavana, ja moni nykykatsoja kokee varmasti vielä suurempaa hämmennystä samoja kohtauksia katsoessaan. Esimerkiksi elokuvassa *Poor Rich Little Girl* (1936) seitsenvuotias Shirley laulaa

¹⁶ Osterweil 2009, 2

¹⁷ Tosin amerikkalaisen tyttöyden historiaa tutkineen Miriam Forman-Brunellin mukaan 1930-luvun pikkutyttöjen lyhyet hameet yleistyivät juuri Shirley Temple -elokuvien ja -nukkejen suosion seurauksena. Sit. Trotter 2011.

hellästi ”valkokangasisälleen”: ”I love to hug you and kiss you , Marry me and let me be your wife!, In every dream I caress you...” On selvää, että tämäntyyppiset kohtaukset sisälsivät väistämättä eroottisia konnotaatioita myös aikalaiskatsojien kokemuksessa.

Todennäköisesti tämä oli tuottajien tavoitteenakin, joskaan ei välttämättä Osterweilin tarkoittamassa mielessä. Hollywood on aina ollut taitava kiertämään sensuurisääntöjä – jopa itse laatimiaan, kuten tässä tapauksessa. Tuottajat tiesivät, että suuri osa yleisöstä halusi edelleen nähdä seksiä ja erotiikkaa. Niinpä Tuotantokoodin voimaantumisen jälkeen 1934 suosioon nousivat screwball-komediat, joissa fyysinen erotiikka korvautui pääparin nopeatempoisella sanasodalla sekä kaikenlaisella fyysisellä kohelluksella, jossa vaatteetkin saattoivat repeytyä. Suosioon nousivat niin ikään musikaalit, joissa tyylyteltyjä hyväilyjä voitiin esittää vähäpukeisissa tanssinumeroissa. Myös 1930-luvun mittaan amerikkalaiseen julkisuuteen vähitellen kotiutuva psykoanalyysi tarjosi tuottajille monenlaisia mahdollisuuksia – esimerkiksi fallos-symboleja – esittää seksiä näyttämättä varsinaisesti sitä.¹⁸

Kannattaa muistaa, että Tuotantokoodin voimaantumisen myötä koko Hollywood-elokuva muuttui äkillisesti, kuin yhdessä yössä, joten yleisöllä oli tuoreessa muistissa 1930-luvun alun seksuaalisesti rohkea *Pre-Code Hollywood*, johon jokaista uutta elokuvaa väistämättä verrattiin. Esimerkiksi se, että monet katsojat varmaankin kokivat Shirley Temp-
len jonkinlaisena Mae Westin antiteesinä, toi heille tietysti mieleen – Mae Westin.

Uskonkin Shirley-elokuvien tuottajien soveltaneen niissä strategiaa, jota voisi kutsua kaksoisvalotukseksi. Toisin sanoen he saattoivat luottaa siihen, että viatonta lapsitähteä katsoessaan ainakin osa yleisöstä ”katsoi” samalla seksikästä Mae Westiä. He saattoivat luottaa myös siihen, että 1930-luvun alun lukuisia vähäpukeisia ja seksuaalisesti vihjailevia musikaaleja nähneet katsojat ”näkevät” nuo samat kuvat myös Shirley Temp-
len tanssi- ja laulukohtauksia katsoessaan. Viimeksi mainittuhan mukailivat toteutukseltaan ilmeisen tietoisesti aikuismaisempia edeltäjiään, kuten artikkelin alussa totesin. Ja vastaavasti Shirley Temp-
len suukot ja muut hellyydenosoitukset keski-ikäisille miestähdille valottui-

¹⁸ Vrt. Hatch 2012, 146 eteenpäin.

vat aikaisempien, eroottisesti rohkeampien elokuvakohtausten ”päälle”. Näin katsojien eroottista mielikuvitusta voitiin aktivoida näennäisen viattomalla symboliikalla – Haysin koodia kuitenkin noudattaen – aivan kuin muitakin vihjailevia symboleja käytettäessä.

Todennäköisesti aikalaiskatsojat näkivät Shirleyyn flirttailun ja ”rakkaustarinat” isähahmojensa kanssa lähinnä romanttisten elokuvien viattomana parodiana, samaan tapaan kuin 1930-luvun alun Baby Burlesks -lyhytelokuvat, joissa myös Shirley Templen valkokangasura alkoi. Niissä muutaman vuoden ikäiset pienokaiset esittivät aikuisten rooleja, ja burleskien juonet parodioivat aikaisempia tunnettuja elokuvia ja niiden tähtiä. Nykynäkökulmasta nämä pätkät vaikuttavat mauttomilta ja lapsia häikäilemättömästi seksualisoivilta, sillä roolitus oli varsin sumeilematonta: esimerkiksi *Polly Trix in Washington* -burleskissa (1933) nelivuotias Shirley esittää call girliä, käytännössä siis prostituoitua. Aikalaiskatsojien silmissä burleskit vaikuttivat kuitenkin ilmeisesti lähinnä vain huvittavilta juuri edellä esittämäni kaksoisvalotuksen takia.

Eikö tällainen kaksoisvalotus kuitenkin seksualisoinut myös Shirley Templen, aktivoinut Osterweilin esittämän pedofiilisen katseen? Mikäli Kristen Hatchin näkemyksiä on uskomisen, vastaus on kieltävä. Hän asettaa Templen tähtikuvan 1900-luvun alkupuolen kontekstiin ja osoittaa mielestäni vastaansanomattomasti, että nykykatsojalle tarjoutuva pedofiilinen katse ei ollut Temple-elokuvien aikalaiskatsojille mahdollinen. Päinvastoin, Hatchin mukaan aikuista miestä, joka *ei* palvonut (*adore*) Shirley Templeä, pidettiin 1930-luvun puolivälissä jollain tavoin poikkeavana (*aberrant*).¹⁹ Hatchin mielestä Templen tähtikuvaa tuleekin tarkastella suhteessa miesten ”lapsirakkauden” (*child loving*) ideaaliin, joka vallitsi 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen Yhdysvalloissa. Naimattomien aikuisten miesten tyttölapsiin tai lapsitähtiin kohdistunutta ”rakkautta” ei pidetty luonteeltaan seksuaalisena. Sen katsottiin pikemminkin kanavoivan miesten seksuaalisia ja moraalittomia haluja vaarattomaan kohteeseen, sillä viattoman lapsen nähtiin herättävän näiden suojelevat isälliset vaistot. Tällaista ”poikamiesten lapsirakkautta” pidettiin kulttuurin kannalta suotavana, koska se kohensi yhteiskunnan moraalialia vähentämällä prostituoitua, aviorikok-

¹⁹ Hatch 2012, 130.

sia, aviottomia lapsia ja ylipäättään avioliiton ulkopuolista seksiä. Tässä diskurssissa ajatus aikuisen miehen seksuaalisen halun kohdistumisesta lapseen oli käytännössä mahdoton.²⁰

Lapsitähti konfliktien sovittajana

Shirley Templen tähtikuva muotoutui Hatchin mukaan itse asiassa kahden diskurssin ristipaineessa. Siinä missä pitkään vallalla ollut lapsirakkauden ideaali näki miehen lapseen kohdistamat tunteet jonkinlaisena seksuaalisuuden jalostumisena, 1930-luvun jälkipuoliskolla popularisoitunut psykoanalyttinen diskurssi näki ne pikemminkin torjuttuna seksuaalisena haluna.²¹ Aikaisemmin siteeraamani Graham Greenen Temple-arvostelu näyttää heijastavan juuri psykoanalyttistä ajattelutapaa, ja myös jotkut muut 1930-luvun jälkipuoliskon kommentaattorit alkoivat asettaa kyseenalaiseksi lapsitähtien elokuvien viattomuutta. Kuten Hatch huomauttaa, tuottajayhtiö Twentieth Century Fox pyrki tarmokkaasti torjumaan tällaiset tulkinnat, ja todennäköisesti pedofilia-diskurssi ei ollut valtaosalle Templen yleisöstä mahdollinen vielä 1930-luvun lopullakaan.

Shirley Templen tähtikuva voidaan siis nähdä eräänlaisena sovittajahahmona, jossa kiteytyivät 1930-luvun lama-ajan Amerikan ristiriitaiset ideologiat ja diskurssit ja joka eheytti kulttuuria noita ristiriitoja sovittamalla. Shirley-elokuvien juonet valoivat optimismia lamakauden depressioniin, ja samalla viaton lapsitähti ”pelasti” Hollywoodin vakuuttamalla katsojat elokuvien uudesta, puhtoisesta moraalista. Ennen muuta Shirleyyn tähtikuva neutralisoi niin miesten kuin naistenkin uhkaavaksi koetun seksuaalisuuden, joka oli ruokkinut moraalista hämmennystä 1920-luvun ja 1930-luvun alun elokuvissa ja laajemminkin amerikkalaisessa kulttuurissa. Etenkin naimattomien miesten seksuaalisuus koettiin sukupuolimoraalia ja avioliiton statusta heikentävänä, joten lapsitähtien aktivoimat isälliset tunteet nähtiin kulttuurin kan-

²⁰ Hatch 2012, 130–132.

²¹ Hatch 2012, 129–130, 146 eteenpäin.

nalta cheyttävinä. Elokuviissaan Shirley ”opastikin” monet isähahmonsia lopulta avioliiton satamaan ja ydinperheen perustajiksi.

Toisaalta monet miehet kokivat Gaylyn Studlarin mukaan modernin, aktiivisen naiseuden ahdistavana ja projisoivat eroottisia fantasioita mieluummin Mary Pickfordin kaltaisiin lapsinaiisiin – eli aikuisiin naistähtiin, jotka esiintyivät jatkuvasti lapsenomaisissa rooleissa.²² Täällälaisten tähtien synnyttämät tunteet olivat kuitenkin ristiriitaisia: Shirley Templen hahmossa mieskatsojien ihailun kohteeksi tarjoutui vihdoinkin *oikea* lapsi, jonka olemuksesta puuttui uhkaavaksi koettu naiseus ja Mae Westin itsetietoinen seksuaalisuus.

Jälkikäteen tarkasteltuna Shirleyyn tähtikuvassa kiteytyy myös keskeinen kulttuurinen käännekohta lapsen seksuaalisoinnissa: yhtäältä viattomuusdiskurssi ja aikuisten miesten lapsirakkaus, josta varsinainen pedofilia oli pois suljettu, toisaalta kulttuurin marginaalista vähitellen tunkeutuva uusi paradigma, joka oli lopulta johtava nykyiseen pedofilia-hysteriaan.²³ Jos tuo uusi paradigma vaikutti jo joidenkin Shirleyyn aikalaiskatsojien alitajunnassa, lyhytmekkoisen lapsitähden keimaileva flirttailu saattoi hyvinkin johtaa ajatukset tämän viattomuuden tuolle puolen.

Lähteet

Tutkimuskirjallisuus

- Basinger, Jeanine: *Shirley Temple*. Pyramid Publications, New York 1979.
- Doherty, Thomas: *Pre-Code Hollywood*. Columbia University Press, New York 1999.
- DuCille, Ann: Tuntemani Shirley Temple. Suom. Mari Pajala. *Lähikuva* 1/1999, 10–26.
- Dyer, Richard: *Heavenly Bodies*. Routledge, London 2004 (1986).
- Edwards, Anne: *Shirley Temple: American Princess*. William Morrow & Co., New York 1988.
- Fuller-Seeley, Kathryn: Shirley Temple – Making Dreams Come True. *Glamour in a Golden Age: Movie Stars of the 1930s*. Ed. Adrienne L. McLean. Rutgers University Press, New Brunswick, N.J. 2011, 44–65.
- Haskell, Molly: *From Reverence to Rape*. University of Chicago Press, Chicago 1987 (1974).
- Hatch, Kristen: Discipline and Pleasure: Shirley Temple and the Spectacle of Child Loving. *Camera Obscura* 79. Vol. 27: 1, 2012, 126–155.
- Jewell, Richard B.: *The Golden Age of Cinema*. Blackwell, Oxford 2007.

²² Studlar 2013, 30 eteenpäin ja passim. Shirley Templestä 51 eteenpäin.

²³ Vrt. myös Osterweil 2009, 1; Hatch 2012, 129.

- Osterweil, Ara: Reconstructing Shirley: Pedophilia and Interracial Romance in Hollywood's Age of Innocence. *Camera Obscura* 72. Vol. 24: 3, 2009, 1–39.
- Studlar, Gaylyn: *Precocious Charms: Stars Performing Girlhood in Classical Hollywood Cinema*. University of California Press, Berkeley 2013.
- Trotter, Jack: Going Down with the Good Ship Lollipop. *Chronicles: A Magazine of American Culture*. March 2011, 2–3.

Hankala tyttö! Poikatyttö'n queer-lapsuuden kulttuurinen mahdollisuus

Sari Miettinen

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

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

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

– Karhumaija! Poikatyttö! Litulatu!...Ja molemmat alkoivat viskellä kivillä.¹

Teuvo Pakkala on tunnettu taitavana lasten maailman kuvaajana, joka haastoi aikakautensa käsityksiä lapsista. Eräs rajoja rikkova Pakkalan lapsihahmo on edellä olevan lainauksen Latun Liisa, fyysisesti vahva, omapäinen ja perinteiset sukupuoliroolit haastava tyttö. Liisa esiintyy sivuhahmona jo Pakkalan romaanissa *Waaralla. Kuvia laitakaupungilta* (1891) ja *Elsa. Kuvauksia elämästä Vaaralla* (1894) mutta saa päähenkilön paikan teoksen *Lapsia. Kokoelma novelleja lasten parista* -novellissa ”Poikatyttö” (1895). Latun Liisaan viitataan usein suomalaisen poika-

¹ Pakkala 1895 (1974) (PT), 131–132.

tytön esiäitinä, ja Liisan myötä Pakkala toi suomalaiseseen kirjallisuuteen poikatyttö-termin.²

Mutta kuka tai mikä on Liisa, tämä poikatyttö, joka ei osaa olla niin kuin tytön kuuluisi? Pekka Tarkka analysoi hahmoa teoksessa *Novelli ja tulkinta* (1974) seuraavasti: ”Selvästikin kyse on naisen roolista. Sen mukaista käyttäytymistä Liisalta odottavat yhtä hyvin aikuiset kuin samanikäiset pojatkin.”³ 2010-luvulla sukupuoli nähdään muunakin kuin pelkkänä roolina, mutta ongelman ydin on yhä sama. Kysymys on niiden vaatimusten täyttämisestä, joita yhteiskunta edellyttää yksilöltä tietyn sukupuolen edustajana. Liisa on novellissa nuori tyttö, oikeastaan lapsi vasta. Liisan äiti ja muut kylän aikuiset tekevät kuitenkin parhaansa kasvattaakseen Liisasta hyvin käyttäytyvän ja kunniallisen naisen.⁴ Romaanissa *Elsa* Liisa on sivuhahmo, mutta jo aikuinen nainen. Topakasta Liisasta on tullut merimiehen vaimo ja perheenäiti, joten sukupuoleen kouluminen lienee tuottanut tulosta ainakin jossain määrin. Kasvaminen villikosta kunnialliseksi vaimoksi on niin poikatyttön hahmon kuin lasten- ja nuortenkirjallisuudenkin historiassa hyvin tavallinen kehityskaari, joka tuo esille heteroseksuaalisuuden oletettuna kehityskulkuna ja normina.

Tämän juhlakirjan teeman mukaisesti kysyn tässä artikkelissa millaisena lapsi, ja erityisesti tyttölapsi, saa olla olemassa yhteiskunnassamme ja kulttuurissamme. Käsittelen tyttöön kohdistuvia vaatimuksia sukupuolen ja seksuaalisuuden näkökulmasta ja lukemalla rinnakkain kahden eri aikakauden kuvauksia nuoresta poikatyöstä suomalaisessa kaunokirjallisuudessa. Teuvo Pakkalan Liisa saa tässä artikkelissa seurakseen Masan, joka on Tuija Lehtisen *Mirkka*-tyttökirjasarjan (1987–1996) keskeinen henkilöahmo. Tämä kenties tunnetuin kotimaisen tyttökirjallisuuden poikatyttöahmo kuvataan poikatyttöksi ja villikko-

² Kantokorpi 2012; Tarkka mainitsee myös Zacharias Topeliuksen Drifvaneidin (*Sumutarinoita*, 1882) Latun Liisaa edeltävänä poikatyttömäisenä villikkona, jonka on vaikea sopeutua yhteiskuntaan (Tarkka 1974, 148). Myös *Välskärin kertomuksissa* (osa II, 355–361) esiintyy ”Amatsonien maassa” -tarinassa naishahmo, joka elää miehenä sotilaiden joukossa (Sorainen 2007, 201).

³ Tarkka 1974, 143–144.

⁴ Ks. Tarkka 1974, 144.

tytöksi jo kirjojen takakansiteksteissä. Tarkastelen poikatyön hahmoa tässä artikkelissa nimenomaan lapsuuden kontekstissa, vaikka poikatyttöys liitetään toki myös aikuisiin naisiin.

Lapsuus on määritelty eri aikoina eri tavoin, ja länsimainen käsitys lapsuudesta yhtenäisenä ajanjaksona on itse asiassa suhteellisen uusi keksintö. Ennen valistusajan alkua lapsuutta ei nähty samalla tavalla aikuisuudesta erillisenä, vaan lapsiin suhtauduttiin kykeneväisinä miniatyyriaikuisina heti kun he tulivat toimeen ilman hoitajaa.⁵ Valistusajan filosofin ja yhteiskuntateoreetikon Jean-Jacques Rousseauin ajatukset lapsuudesta vaikuttivat keskeisesti siihen, että lapsuus alettiin mieltää omana ajanjaksonaan, johon liittyi myös omia erityispiirteitä ja tarpeita. Lapsi nähtiin tyhjänä tauluna, viattomana ja suojelua tarvitsevana. Rousseaulainen lapsikäsitys johti kasvatustieteeseen, jossa lapsuudesta tuli kontrolloinnin kohde. Oleellista oli säilyttää lapsen viattomuus pitämällä lapsi tietämättömänä seksuaalisuudesta, sillä lapset eivät ajan käsityksen mukaan kyenneet itse arvioimaan mikä heille on hyväksi. Kasvattajien tehtäväksi tulikin valvoa ja kontrolloida myös orastavan seksuaalisuuden merkkejä.⁶

Koska heteroseksuaalisuus on yhteiskunnassamme normi, lapset mielletään automaattisesti tuon normin edustajiksi.⁷ Esimerkiksi media ja kirjallisuus ovat täynnä lasten heteroseksuaalisuuden kuvauksia. Puhutaan tytön ja pojan välisestä ihastuksesta tai lapsen tulevaisuudesta isänä tai äitinä. Toisin sanoen: vaikka lasten ajatellaan olevan seksuaalisesti tietämättömiä ja viattomina, heidät kuvataan silti osana heteroseksuaalista kertomusta.⁸ Väitän, että niin lastenkirjallisuudessa kuin muutoinkin kulttuurissamme yleinen poikatyön hahmo paljastaa jotakin oleellista tytön sukupuoleen ja seksuaalisuuteen kohdistuvista odotuksista ja vaatimuksista. Mielestäni poikatyön hahmon avulla on mahdollista kyseenalaistaa oletettu heteroseksuaalinen kertomus ja purkaa binaarista käsitystä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Tämä poikatyön queer-potentiaali, se että poikatyttö-hahmoa on mahdollista

⁵ Miller 2014, 122; Jenks 1996, 57.

⁶ Owen 2010, 255–256; Sorainen 2007, 220–221.

⁷ Ks. Owen 2010, 267.

⁸ Weldy & Crisp Pughista 2012, 367; Owen 2010, 259.

lukea queer-lapsen⁹ ja -lapsuuden edustajana, on jäänyt tutkimuksessa vähemmälle huomiolle.

Käsittelen tässä artikkelissa ensiksi kysymystä hyvän ja oikeanlaisen tyttöyden rajoista lasten- ja nuortenkirjallisuudessa. Minkä takia sukupuolen rajat on ollut tarpeen määrittää ja mitä rajojen rikkomisesta seuraa? Sen jälkeen pureudun lasten sukupuolen ja seksuaalisuuden tuottamiseen osana ja osaksi heteronormatiivista kertomusta. Lopuksi pohdin miten poikatyön hahmon queer-luentaa voisi käyttää heteronormatiivisen kertomuksen purkamiseen ja siten queer-lapsuutta kuvaavien kertomusten esille tuomiseen.¹⁰

Hyvän tytön rajat

Lasten- ja nuortenkirjallisuuden funktio on ollut, ja jossain määrin yhä on, pedagoginen.¹¹ Lasten- ja nuortenkirjallisuuden historiaan liittyy sekä muutos lukemiskulttuurissa että käsitys kirjallisuuden roolista kasvattavana ja sivistävänä. 1800-luvulla kirjallisuuden ja liian innokkaan lukuharrastuksen pelättiin vaikuttavan negatiivisesti etenkin tyttöihin ja johdattavan heitä vääranlaisten ajatusten pariin. Vanhempien ohella koululaitoksen ja kirkon tehtäväksi tulikin kontrolloida lasten ja nuorten lukemaa kirjallisuutta.¹² Kirjallisuuden tehtävänä oli kasvattaa nuorista hyviä kansalaisia, jotka toimivat yhteiskunnan parhaaksi. Kirjallisuus ei vain heijasta ympäröivää maailmaa, vaan osallistuu aktiivisesti sen rakentamiseen tuoden esille esimerkiksi sen, mitä kulttuurissamme

⁹ Tässä artikkelissa queer-lapsella (ja queer-lapsuudella) tarkoitan lasta, joka ei sovi heteronormatiiviseen käsitykseen sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Queer-lapsi ei ole kuitenkaan synonyymi tai kattokäsite homoseksuaalisille lapsille, sillä queer ei tarkoita tässä identiteettimääritelmää, vaan tiukkoja merkityksiä vastustavaa ja liikkeessä pysyvää subjektiutta.

¹⁰ Queer-tutkimuksessa kiinnostuksen kohteiksi artikuloituvat diskurssit, joiden kautta tekstissä tuotetaan jokin itsestään selväksi, normaaliksi, ja mikä samalla rakentuu ei-normaaliksi. Queer-tutkimuksesta ja -luennasta ks. Kekki 2004, 28–29, 31, 34–35.

¹¹ Owen 2010, 268; Trites 2000, 22, 94.

¹² Miller 2014, 122–124; Heggstad 2014, 226; Österlund 2011, 219.

pidetään hyväksyttävänä, tavoiteltavana tai normaalina. Siksi etenkin lasten- ja nuortenkirjallisuuden tarjoamalla malleilla ja samaistumis-kohteilla on merkitystä.¹³ Käsitys lapsesta viattomana olentona ja kirjallisuuden merkityksestä lapsen kasvatustehtävässä osuivat ajallisesti samaan aikaan, 1700–1800-lukujen taitteeseen.

”Oikeanlaisen” ja toivottavan tyttöyden määritelmät ovat kytköksissä ennen kaikkea heteronormatiiviseen käsitykseen sukupuolesta, jolloin sukupuoli ymmärretään eron ja vastakkaisuuden kautta. Naisuus määritellään suhteessa siihen, mitä se ei ole, eli suhteessa mieheen. Seksuaalisuus taas voi toteutua heteronormatiivisessa ajattelutavassa vain kahden vastakkaista sukupuolta olevan välillä. Tällaisessa näkemyksessä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta tulee tiukasti määriteltyjä kategorioita, joiden ulkopuolelle ei ole mahdollista jäädä.¹⁴ Erytisesti tyttö- ja poikakirjallisuuden genreissä tällaista sukupuolieroa usein korostetaan.¹⁵ Tämä kytkeytyy mielestäni lasten- ja nuortenkirjallisuuden pedagogiseen funktioon, jonka yksi merkitys on ollut sukupuolijärjestyksen ylläpitäminen. Tyttöhahmot kuvataan tunteellisina, ahkerina, vastuuntuntoisina ja hyvin käyttäytyvinä – kaikki kulttuurissamme feminiinisiksi miellettyjä piirteitä. Pojat taas kuvataan rämäpäisinä, urheina, villeinä ja urheilullisina. Siinä missä pojille suunnattujen kirjojen aiheina on usein seikkailu tai jokin fyysistä aktiviteettia vaativa toiminta kuten urheilu, tytöille suunnatuissa kirjoissa keskitytään ihmissuhteisiin, perheeseen ja romanttisen rakkauden tavoitteluun.¹⁶

Teuvo Pakkalan luoma Latun Liisan hahmo toimii oivana esimerkkinä siitä, millainen tyttöys oli toivottua ja sallittua 1900-luvun taitteessa. Liisa ei osaa olla ”sievästi” kuten muut tytöt vaan pistää hanttiin häntä kiusanneille pojille. Pojat haukkuvat Liisaa poikatytöksi, karhumaijaksi ja litulatuksi ja osoittavat täten, että Liisan tavassa toimia ja olla on jotain vääriä. Myös Liisan äiti toruu Liisaa ja vaatii häneltä toisenlaista käytöstä:

¹³ Ks. esim. Owen 2010, 268; Rose 1984, 1–2.

¹⁴ Butler 1990 (2006), 56, 68–69, 194; ks. myös Miettinen 2009, 12–13.

¹⁵ Westin 1994, 13.

¹⁶ Rättyä 2005, 77–79; Ørvig 1988, 238; Voipio 2008, 13.

Ja niin oli Korkalan emännällä ollut toista toisen jälkeen, jota äiti kauhistuksissaan oli saanut kuunnella ja itkeä Liisan ilkeyttä.

– Mikä siinä onkin, että sinä et tyttöin kanssa ole, vaan reuhastat poikain parissa? Tyttöhän sinä olet etkä poika! sanoi äiti.¹⁷

Sukupuoleen kohdistuvat normit ja odotukset paljastuvat, kun Liisa käyttäytyy tytölle sopimattomasti. ”Tyttöhän sinä olet etkä poika!” Liisan äiti toteaa, ja palauttaa Liisan osaksi heteronormatiivista sukupuolijärjestystä. *Mirikka*-kirjasarjan Masa kieltäytyy käyttämästä tyttöjen vaatteita tai tekemästä tyttömäisinä pidettäviä asioita. Masa myös tekeytyy tarkoituksella pojaksi, jotta hän pääsee osallistumaan poikien jalkapallojoukkueeseen ja partioon.¹⁸

Poikatyttöjen hahmo onkin lasten- ja nuortenkirjallisuudessa se, joka kaikkein näkyvimmin koettelee ”hyvän” ja ”oikeanlaisen” tyttöyden rajoja. Poikatyttöyteen liitetään usein maskuliininen ja oma-päinen käytös, pojan vaatteiden käyttäminen, poikana esiintyminen ja androgynisyys. Poikatyttöys voidaan nähdä myös osana trans- tai lesboidentiteettiä.¹⁹ Tyttöhahmojen ristiinpukeutumista ruotsalaisessa nuortenkirjallisuudessa tutkineen Mia Österlundin mukaan poikatyttöjen ulkoisia piirteitä ja käytöstä ei voi yksiselitteisesti jakaa maskuliniiniseen ja feminiiniseen, ja hahmo käykin neuvottelua näiden kahden polariteetin välillä.²⁰ Poikatyttöhahmoja on esiintynyt kirjallisuudessa aina 1800-luvun puolivälistä saakka ja hahmon klassisina edustajina on pidetty muun muassa Louisa M. Alcottin *Pikku naisia* -teoksen Jo Marchia, Enid Blytonin *Viisikko*-sarjan Paula/Pauli-hahmoa sekä Astrid Lindgrenin Peppi Pitkätossua. Myös Anni Polvan 1950-luvulla aloittamassa *Tiina*-tyttökirjasarjan itsetietoisessa ja välillä kurittomassakin Tiinassa on tunnistettavissa samoja piirteitä kuin Pakkalan Liisassa.²¹

Uusimpia poikatyttöhahmoja kotimaisessa lasten- ja nuortenkirjoissa on Tuuve Aron *Topi & Tallulah* -kuvakirjojen (2011 & 2013)

¹⁷ PT, 130.

¹⁸ Miettinen 2009, 16, 65.

¹⁹ Flanagan 2002, 79; Halberstam 2004, 192, 201; Westin 1998, 93; Miettinen 2009, 18–20.

²⁰ Österlund 2005, 73.

²¹ Lappalainen 2000, 318; Abate 2008a, ix; Miettinen 2009, 18–19.

Talullah, jota on verrattu muun muassa Peppi Pitkätossuun.²² Salla Simukan *Lumikki*-trilogian (2013–2014) Lumikki vastustaa naissukupuoleen kohdistuvia odotuksia ja murtaa perinteistä kuvaa tyttökirjan päähenkilöstä. *Lumikki*-trilogiassa on niin ikään transsukupuolinen sivuhenkilö, Liekki, jolla on suhde Lumikkiin. Sukupuolen moninaisuuden tai transsukupuolisuuden käsittely on suomalaisissa lasten- ja nuortenkirjoissa ollut toistaiseksi vähäistä. Transsukupuolisuutta käsitellään *Lumikki*-trilogian lisäksi Marja Björkin nuortenromaanissa *Poika* (2013). Pienemmille lapsille suunnatuissa kirjoissa olen törmännyt sukupuolen moninaisuuden tematiikkaan kahdessa teoksessa. Tuula Korolaisen *Minä olen perhonen* -kirjassa (2010) Nuutti valitsee päiväkodin kevätjuhlaesitykseen perhosasun ja Anneli Kannon *Viisi villiä Virtasta* -kuvakirjasarjan osassa *Paavo Virtanen ja tyttöjen tavarat* (2011) Paavo eläytyy tyttöjen maailmaan.²³ Mielestäni sukupuolta käsitellään edellä mainituissa kirjoissa ensisijaisesti roolileikkien kautta, eikä kokemuksellisenä identiteettikysymyksenä.

Sukupuolirajojen ylittäminen ei ole lasten- ja nuortenkirjallisuudessa kuitenkaan symmetristä. Kulttuurimme tuntee useita poikatyttöjä, mutta ei kovinkaan monta tyttöpoikaa.²⁴ Myöskään transsukupuolisesta työstä tai naisesta kertovaa kotimaista nuortenkirjaa ei käsitteäkseni ole kirjoitettu. Kuten Lasse Kekki on huomauttanut artikkelissaan ”Pervolapsen häpeä ja toivo”, poikatyttöys tuo esiin myös sukupuolten välisen hierarkian. Koska länsimaisessa maskuliinisuutta arvostavassa kulttuurissa mies on normi, ei tyttöydessä ole mitään tavoittelemisen arvoista. Tällöin pojan feminiinisyys näyttäytyy pikemminkin hävettävänä asiana.²⁵ Tyttöpoika jää marginaaliin, eikä muodostu tunnistettavaksi kategoriaksi, josta kirjoitetaan. Poikatyttöä

²² Heikkilä-Halttunen 2011.

²³ Ruotsissa on ilmestynyt jonkin verran heteronormatiivista sukupuolikäsitystä haastavia lastenkirjoja. Tunnetuimpia lienevät Pija Lindenbaumin *Kenta*-teokset. Trilogiaa on tutkinut queer-näkökulmasta muun muassa Mia Österlund (2012). Ks. myös Heggstad 2014.

²⁴ Aila Tuomi on kuvannut nuortenkirjassaan *Kuolemanvoittoleikki* (1990) feminiinistä poikahahmoa, joka on tosin homoseksuaalinen. Kiitän tästä huomiosta Lotta Kähköstä.

²⁵ Kekki 2006, 127–130.

taas tulee etuoikeutetun maskuliinisuuden symboli, mitä kuuluukin yhteiskunnassamme tavoitella ja tunnistaa.²⁶

Tyttökirjallisuuden traditioon on aina kuulunut tyttöhahmoja, joiden sukupuolinormeja rikkovasta käytöksestä on seurannut rangaistus esimerkiksi sairastumisen tai vammautumisen muodossa. Näin tapahtuu muun muassa tyttökirjan klassikoihin lukeutuvassa Susan Coolidgen *What Katy Did* -kirjassa (1872), jossa rasavilli Katy vammautuu keinuttuaan kiellosta huolimatta pihakeinussa. Sängyn omaksi joutuva Katy palautetaan tällä tavoin takaisin ”ruotuun”, kiltiksi tytöksi sisätiloihin. Samalla lukijaa muistutetaan hienovaraisesti vallitsevasta sukupuolijärjestyksestä ja sen rikkomiseen liittyvistä seuraamuksista.²⁷ Roberta Seelinger Trites ja Lydia Kokkola ovat tutkimuksissaan havainneet, että myös liian varhaisia seksuaalisia kokeiluja tai seksuaalnormien rikkomista seuraa yleensä jonkinlainen rangaistus. Näin nuoret pyritään ohjaamaan sosiaalisesti hyväksyttävämmän käytöksen suuntaan.²⁸ Teuvo Pakkalan *Waaralla*-romaanissa toistetaan sama kohtaus kuin ”Poikatytö”-novellissa: nuori Liisa ei suostu Mikon ja muiden poikien alistettavaksi. Liisan äiti on toivoton Liisan käytöksen suhteen ja kurittaa Liisaa vitsalla. Naapurit, ja etenkin Viion leski, vertaavat Liisaa hyväkäytöksiseen Elsaan.²⁹ Myös Elsa pohtii Liisan käytöstä ja siitä seuraavaa rangaistusta:

Vaan Jumala rankaisee sitä, kun se tulee suuremmaksi, mielti Elsa. Ja niinhän Latun emäntä oli itsekin sanonut, että Liisalle ei kunnian kukko laula, kun se on tuommoinen lintu, ja sen oli Elsa ymmärtänyt pahaa merkitsevän. Hänestä itsestäänkin Liisa oli vastenmielinen, melkein pelottava.³⁰

²⁶ Ks. Halberstam 2004, 201; 1998, 2.

²⁷ Lappalainen 2015, 77–79, 89–90; Foster & Simons 1995, 107.

²⁸ Trites 2000, 85–88; Kokkola 2013, 8–9, 50; ks. myös Lappalainen 2015, 89–90.

²⁹ Pakkala 1891 (W), 62–66.

³⁰ W, 87.

”Poikatyttö”-novellissa Liisan isä ehdottaa, että Liisa ryhtyisi rengiksi, niin saisi mellastaa mielensä mukaan. Liisalle ehdotettu tulevaisuus ei kuitenkaan näyttäydy houkuttelevana:

Hän ei rupea rengiksi!

Mutta kun hän ajatteli, että oli niin monasti ajanut hevosella, ja että kaikki sanoivat häntä poikatyöksi, niin tuntui kuin pitäisi hänen ruveta rengiksi. Sitä se merkitsi Lapin emännän puhe, että pahahenki on hänet valtoihinsa saanut, ja että hyvä ei seuraa! Ja hän näki itsensä lakki päässä, housut jalassa ja piippu hampaissa!³¹

Sopeutumattomuus vallitsevaan sukupuoli-ideaaliin kytkeytyy novellissa lähes yliluonnolliseen pahaan, jota vastaan Liisa yrittää taistella. Koska muuta ratkaisua ei näytä olevan, Liisa alkaa itsekkin uskoa, ettei hänenlaiselleen ole tässä maailmassa paikkaa. Liisa pohtiikin tyttökirjallisuuden tradition hengessä: ”Jos tulisi sairaaksi, niin rukoilisi hän Jumalaa, että kuolisi ja pääsisi taivaaseen. Siellä hänen olisi hauska olla.”³² Liisan kohdalla rangaistusta on jakamassa sekä Jumala että yhteisö. Myös Masan kohdalla rangaistus liittyy yhteisöön. Masa on tekeytynyt pojaksi jalkapallon ja partion parissa, mutta lopulta Masan ”tyttöys” paljastuu ja siitä seuraa sosiaalinen nöyryytys.³³ Queer-teorian mukaan ei ole olemassa mitään valmista ja alkuperäistä sukupuolta tai seksuaalisuutta, vaan molemmat rakentuvat sosiaalisissa prosesseissa ja niiden kulttuuristen normien ja sääntöjen alaisuudessa, joiden ympäröimänä elämme.³⁴ Heteronormatiivinen heteroseksuaalisuus vaatii maskuliinisuuden liittämisen mieheen ja feminiinisyuden naiseen, ja näiden esittämisen toisilleen vastakkaisina. Eroja korostavaa vastakkainasettelua ja rajoja tarvitaan, jotta esitetyt sukupuolten kategoriat vaikuttaisivat yhtenäisiltä ja siten luonnollisilta. Judith Butler huomauttaakin, että heteroseksuaalisuuteen perustuva järjestelmä pysyy pys-

³¹ PT, 140.

³² PT, 137; Ks. Lappalainen 2015, 100–101.

³³ Miettinen 2009, 81–82.

³⁴ Butler 2006, 56, 194; Turner 2000, 9–12.

tyssä siten, että sen sääntöjä rikkovaa yksilöä rangaistaan yhteisöllisesti. Rikkomisella Butler tarkoittaa esimerkiksi sitä, että yksilö ei onnistu tekemään sukupuoltaan oikein. Poikatyttöydestä rangaistaan erityisesti silloin, kun se liittyy äärimmäiseen maskuliiniseen identifiikaatioon, ja etenkin jos poikatyttö ei suostu luopumaan siitä kasvaessaan aikuiseksi.³⁵

Sekä ulkomaisessa että kotimaisessa tutkimuksessa poikatyttöä on tarkasteltu emansipatorisena ja sukupuolten kategorioita liikkeellä pitävänä ja kyseenalaistavana hahmona.³⁶ Toisaalta voi kysyä, missä määrin poikatyttöys on vapauttavaa, sillä kyse on tytön mukautumisesta niihin ehtoihin, joita maskuliinisilla alueilla toimiminen vaatii. Suurta muutosta hyväksyttävän ja sopivan tyttöyden rajoissa ei ole siis nähtävissä, kun vertaa Masaa reilun sadan vuoden takaiseen Liisan hahmoon. Niin Latun Liisaan kuin uudempiin poikatyttöhahmoihin, kuten Masaan, kohdistuvat samanlaiset odotukset naissukupuolelle sopivasta käytöksestä ja ulkoisesta olemuksesta. Seuraavaksi siirryn käsittelemään sitä, miten lapsi liitetään osaksi heteronormatiivista kertomusta ja miten poikatyttö hahmo tekee tämän kertomuksen näkyväksi.

Viaton, mutta hetero

Lapsuus ei ollut 1800-luvulla ainoa kontrolloitava kategoria, sillä myös seksuaalisuudesta tuli lääketieteen, oikeuslaitoksen ja koululaitoksen määrittlemää, valvomaan ja kontrolloimaa.³⁷ Tai oikeastaan: nämä kaksi kontrolloitavaa kategoriaa kulkevat käsi kädessä länsimaisessa historiassa. Ranskalainen filosofi Michel Foucault on kirjoittanut siitä, kuinka esimerkiksi homoseksuaalisuus identiteettinä mahdollistui vasta, kun lääketiede ja oikeuslaitos 1800-luvun lopulla kokivat tarpeelliseksi määrittellä homoseksuaalisuuden yksittäisten tekojen sijasta yksilön ominaisuutena. Näin homoseksuaaleihin voitiin kohdistaa rangaist-

³⁵ Butler 2006, 68–70, 212–213, 234; Halberstam 2004, 193, 210.

³⁶ Flanagan 2008; Abate 2008a; Österlund 2005; Lappalainen 2000; Rättyä 2005; Miettinen 2009.

³⁷ Renold 2005, 18–19.

tus- tai hoitotoimenpiteitä ja erottaa siten homoseksuaalisuus ”normaalista” seksuaalisuudesta.³⁸ Foucault näkikin yhtäläisyyksiä siinä, miten yhteiskunta suhtautui lapsiin ja homoseksuaaleihin: molempien seksuaalisuutta pidettiin tabuna ja molempia yhteiskunta pyrki valvomaan ja kontrolloimaan.³⁹

Jacqueline Rosen mukaan lapsuuden näkeminen viattomana ajanjaksona on myytti, jota aikuiset tarvitsevat oman hyvinvointinsa rakentamiseen.⁴⁰ Kulttuurissamme lapsi nähdään ja kuvataan usein viattomana, epäseksuaalisena ja suojeltavana – siitäkin huolimatta, että muun muassa psykoanalyttisen teorian mukaan seksuaalisuus on osa ihmistä syntymästä lähtien. Lasten seksuaalisuudesta puhuminen herättää monissa aikuisissa voimakkaita reaktioita ehkä siksi, että seksuaalisuuden kytkeminen lapseen purkaa viattomuuden myytin ja samalla aikuisuuden lapsuuden vastakohtana.⁴¹ Lapsen figuuria tutkinut queer-teoreetikko Lee Edelman nostaa lapsen viattomuuden ja sen suojelemiseen liittyvän hysterian yhdeksi aikakautemme kipukohtaksi. Lapsen viattomuudesta ja kehosta tulee koskematon aluetta, tabu, jota pitää suojella aikuisten perversioilta hinnalla millä hyvänsä. Samalla lapsia ja lasten kehoja kuitenkin erotisoidaan jatkuvasti eri mediatuotteissa ja viattomuus saa lähes fetissin omaisista merkityksiä.⁴² Viattomuus luo myös kätevästi hierarkian aikuisten ja lasten välille ja riisuu lapselta toimijuuden. Aikuisen ei tarvitse ottaa kantaa valta-asetelmaan, koska lapsen viattomuus vaatii aina suojelua.⁴³

Vaikka lapset on haluttu nähdä ja kuvata seksuaalisesti tietämättöminä ja viattomina, on heidät kuitenkin samaan aikaan kuvattu matkalla aikuisen seksuaalisuuteen, joka on luonteeltaan heteroseksuaalinen.⁴⁴

³⁸ Foucault 1998, 32–38; Kidd 1998, 116; Trites 1998, 143.

³⁹ Homoseksuaalisuuden ja lapsen seksuaalisuuden yhtäläisyyksistä kirjoitti jo Sigmund Freud teoksessaan *Three Essays on the Theory of Sexuality* 1905 (1920).

⁴⁰ Rose 1984, 44.

⁴¹ Foucault 1998, 26–28; Kidd 1998, 116–117; Vänskä 2011, 75–76, 81–82; Sorainen 2007, 203.

⁴² Edelman 2004, 21; Kalha 2011, 18–19, 32; ks. myös Vänskä 2011.

⁴³ Kokkola 2013, 21–23; Owen 2010, 260; Rose 1984, 1–5.

⁴⁴ Rose 1984, 14; Owen 2010, 258.

Queer-tutkimuksessa onkin 2000-luvulle tultaessa alettu kysyä, missä määrin lapsesta tehdään silloin aikuisten heteronormatiivisten odotusten kantaja.⁴⁵ Osa tutkijoista, kuten James Kincaid, Tison Pugh ja Jacqueline Rose, ovat myös kyseenalaistaneet kulttuuriimme vakiintuneen ajatuksen lapsen viattomuudesta. Heidän mukaansa kyse on yhteiskunnallisesta ja historiallisesta konstruktiosta ja siitä, millaisena aikuiset ovat lapsen halunneet nähdä, ei todellisesta lapsesta.⁴⁶ Antu Soraisen mukaan esimerkiksi suomalaisessa kansanperinteessä lasta ei pidetty epäseksuaalisena ja suojeltavana. Lapsen seksuaalisuus muuttui tabuksi vasta myöhemmin, kun kuningas ja kirkko ottivat tehtäväkseen suojella lasta. Kansanperinteen vaikutukset näkyvät muun muassa Zacharias Topeliuksen tuotannossa, jossa lasta ei esitetty viattomana. Esimerkiksi ”Tähtien turvatit” -kertomuksessa 7-vuotias lapsisulttaani menee naimisiin aikuisen naisen kanssa ja suutelee tätä hekumallisesti.⁴⁷

Poikatyön englanninkielisen termin *tomboy* historia juontaa aina 1500-luvun lopun Englantiin. Tomboy on aluksi tarkoittanut röyhkeää ja huonotapaista poikaa. 1600-luvulle tultaessa termiä on alettu käyttää myös rohkeista ja säädyttömistä tytöistä. Huomionarvoista on se, että termin etuosa ”tom” on tarkoittanut slangissa myös prostituoitua.⁴⁸ Näin ollen poikatyttöyteen kytkeytyy sekä historiallisesti että etymologisesti mielikuva työstä, joka käyttäytyy sopimattomasti ja on mahdollisesti seksuaalisesti siveetön ja epäilyttävä. Sukupuolen rajojen lisäksi poikatyön hahmo tekee näkyväksi myös kysymyksen heteroseksuaalisuuden ensisijaisuudesta. Koska poikatyön sukupuoli ja seksuaalisuus eivät asetu kiltisti binaariseen ja heteronormatiiviseen käsitykseen sukupuolen ja seksuaalisuuden liitosta, hänet esitetään usein hahmona, joka ei ole kiinnostunut romanttisista suhteista tai seksuaalisuudesta ylipäätään.⁴⁹ Väitän, että näin vältetään ottamasta kantaa hahmon normiin sopimattomaan sukupuoleen ja seksuaalisuuteen.

Tuija Lehtisen *Mirikka ja Masan yksityinen juttu* -kirjassa Masa on peruskoulun viimeisellä luokalla. Masan ystävä Eve yllyttää Masaa

⁴⁵ Bruhm & Hurley 2004, x, xiv.

⁴⁶ Weldy & Crisp 2012, 367.

⁴⁷ Sorainen 2007, 201–202, 221.

⁴⁸ Abate 2008a, xiii–xiv.

⁴⁹ Abate 2008a, xvii; Bruhm & Hurley 2004, ix–x.

aloittamaan kirjeenvaihdon Kimmo-nimisen pojan kanssa, johon he tutustuivat kesällä tehdyllä rockfestarimatalla:

– Pääasia, että sillä on joku kiinnostuksen kohde ja se alkaa tajuta olevansa tyttö, mummi sanoi napakasti. Eikä muilla ollut siihen mitään lisäämistä.⁵⁰

Masan mummin kommentti niputtaa yhteen sukupuolen ja seksuaalisuuden: tyttöys on ensisijaisesti *heteroseksuaaliseksi naiseksi kasvamista*. Se on jopa sukupuoleen kohdistuva vaatimus. *Poikatyttö*-novellissa Liisan vanhemmat olivat huolissaan siitä, kelpaako Liisa kenellekään vaimoksi. *Elsa*-romaanissa aikuiseksi kasvanut Liisa on lopulta menossa naimisiin paikkakuntalaisen merimiehen, Tepon Iikan, kanssa:

— Olen minä itsekin ihmetellyt sitä. Mutta minä olen sellainen hui-mapää, että ei ole aikaa ajatella ja punnita tekojani. Ja annahan sitte, ihminen aikoo naimisiin!

Liisa purskahti itkemään.

Viion leski ja Elsa katselivat hämmästyneinä toisiaan, kun Liisa vyö-liinäänsä vetisteli.

— Naimisiinko? kysyi Viion leski.

— Niin sitähan minä lähdin sanomaan, että minua huomenna kuulutetaan ensi kerta.

— No mitä sinä oikeastaan itket sitte?

— Sitä kun minä olen sellainen ilman aikojaan paha hattara ja viisastunenko milloinkaan!⁵¹

Liisa pidätti itkunsa, pyyhkäsi silmiään ja jatkoi:

— Kaikki sanoivat, että minusta tulee huono ihminen ja minua se pelotti. Ja minä aivan uskoin niin käyvän. Minä uskoin, että minussa on pahahenki, niin kuin Lapin emäntä kerran vakuutti.

— Mutta Lapin emäntä kertoi sanoneensa aina, että sinusta kelpo ihminen tulee.

⁵⁰ Lehtinen 1993 (MM), 101.

⁵¹ Pakkala 1894 (E), 67.

— Niin Lapin emäntä raukka, niin kuin muutkin nyt! Sitä ei ole kukaan sanonut eikä uskonut. Jos minusta huono ihminen olisi tullut, niin olisivat kaikki sanoneet: ”enkö minä sitä sanonut!” Ja sitä he ovat sanoneet eikä muuta.

Hetken mietittyään kysäsi Liisa:

— Uskotteko te Viioska, että minusta voi tulla oikea ihminen? Viion leskeä hävetti vastata mitään ja tuskalliselle tuntui äänettömyytensä itsestään.

— En minä halua sen enempää kuin että minusta tulisi tavallisen hyvä merimiehen akka!⁵²

Niin Elsa kuin tämän äitikin, Viion leski, samoin kuin Liisa itse ovat ihmeissään siitä, että Liisa todella on menossa naimisiin. Liisa toivoo, että hänestä naimisiinmenon myötä tulisi vihdoinkin ”oikea ihminen”. Keskeistä hyvän ja oikeanlaisen tyttöyden, ja ihmisyyden, määritelmässä näyttääkin olevan heteroseksuaalisuus. Tyttöön kohdistuvat odotukset eivät siis koske pelkästään sukupuolta vaan myös sitä seksuaalisuutta, jota tytön oletetaan toteuttavan kasvaessaan aikuiseksi. Gabrielle Owen kiteyttää ongelman seuraavasti:

Kun sanomme lapselle, että hänen pitää olla kiltti poika tai että tytöt eivät istu noin, vaikutamme sukupuolen ilmaisuun. Seksuaalisuuden kohdalla vastaavat kehotukset ovat hienovaraisempia, jopa ääneen lausumattomia. Lapsen oletetaan olevan tyttö tai poika ja matkalla kohti heteroseksuaalisuutta. Ajatus lapsesta, queer-lapsesta, joka kasvaessaan asettuisi vastustamaan tunnistettavia merkitysjärjestelmiä, tekee samalla näkyväksi tällaisiin käskyihin sisältyvän vallan.⁵³

⁵² E, 95.

⁵³ Owen 2010, 267, suomennos tämän artikkelin kirjoittajan. Alkuperäinen lainaus: “And so, when we tell a child to be a nice boy, or that girls don’t sit like that, we shape behavior with gender. If we then link gender with sexuality, the commands are sometimes more subtle, even unspoken. The child is presumed to be on their way to heterosexuality, presumed to be either a girl or a boy. If we consider the possibility of a queer child, the possibility of a child that will grow up to identify against the accepted register of words and signs, we can see the threat of these commands.”

Gabrielle Owenin mukaan lapsuuden näkeminen aikuisuudesta täysin erillään olevana tekee samalla lapsesta kategoriana ontologisesti käsittelemättömän. Jos lapsi tyhjennetään kaikista merkityksistä, lapsen oma kokemus pyyhkiytyy pois ja lapsi tulee ymmärretyksi ainoastaan aikuisten kokemusten kautta.⁵⁴ Jos ja kun lapsen seksuaalisuudesta puhutaan, puhe koskee yleensä lasta objektina, ei kokevana ja haluavana subjektina.⁵⁵

Heteronormatiivista sukupuoli- ja seksuaalisuuskäsitystä rikkovia hahmoja on lasten- ja nuortenkirjallisuudessa edelleen varsin vähän.⁵⁶ Suomessa esimerkiksi homoseksuaalisista henkilöistä kertovia nuortenkirjoja on alkanut ilmestyä enemmän vasta 2000-luvulla ja lähinnä niin sanotussa *young adult fiction* -genressä.⁵⁷ Kirjailijat kuten Salla Simukka, Vilja-Tuulia Huotarinen, Terhi Rannela, Jera Hänninen ja Henrik Wilenius ovat kirjoittaneet nuortenromaaneissaan seksuaalivähemmistöistä vailla aikaisempien vuosikymmenten häpeilevää asennetta.⁵⁸ 2010-luvun taitteessa ja sen jälkeen on alkanut ilmestyä myös homoseksuaalisuudesta kertovia omakustannekirjoja nuorille kuten Uma Karman *Kaiken se kestää* (2009) ja Joonas Artimon *Urheilijapoika* (2014). Nuoremmille lapsille suunnatussa kirjallisuudessa seksuaalisuutta ja sukupuolen moninaisuutta käsitellään yleensä vain aikuisten henkilöhahmojen ja perheen kautta. Sateenkaariperheitä on ilmestynyt suomalaisiin lasten- ja nuortenkirjoihin vasta viime vuosina. Salla Simukan *Tapio ja Moona* -sarjassa (2006–2011) teini-ikäisellä Tapiolla on kaksi äitiä, ahmimisikäisille suunnatussa Johanna Hulkon *Geoetsivät*-sarjassa (2013–2015) on kahden isän ja tytön perhe. Tittamari Marttisen kirjassa *Ikioma perheeni* (2014) päähenkilö Kuulla on kaksi äitiä ja veli, joka asuu miespariskunnan kanssa.⁵⁹

⁵⁴ Owen 2010, 260.

⁵⁵ Angelides 2011, 114, 118; Rose 1984, 3–5.

⁵⁶ Abate 2008b, 40–41.

⁵⁷ *Young adult fiction*illa tarkoitetaan American Library Associationin mukaan 12–18-vuotiaille nuorille aikuisille suunnattua kirjallisuutta ks. <http://www.ala.org/yalsa/aboutyalsa>.

⁵⁸ Kirjoittajien teokset on mainittu lähdeluettelossa.

⁵⁹ *Ikioma perheeni* palkittiin Suomen Nuorisokirjailijoiden Arvid Lydecken-palkinnolla 2015.

Useissa tutkimuksissa on kiinnitetty huomiota siihen, että poikatyttöys esitetään usein jonkinlaisena nuoruuden välitilana ja vaiheena ennen heteroseksuaaliseksi naiseksi kasvamista.⁶⁰ Tällöin poikatyttöys ei ole pysyvä osa hahmon persoonaa vaan jotakin, millainen tyttö on ennen kuin hän kasvaa aikuiseksi naiseksi. Poikatyttö hahmon tarina voidaan myös jättää kesken, jolloin hahmo ei kasva kirjassa tai kirjasarjassa teini-ikäistä vanhemmaksi, eikä hahmon täten tarvitse luopua maskuliinisista piirteistään. Näin käy monesti sarjakirjoissa, kuten vaikkapa Pauli/Paula-hahmolle Enid Blytonin *Viisikoissa*, joissa päähenkilöt eivät vanhene.⁶¹ Väliaikaisuus korostaa heteronormatiivista sukupuoli-käsitystä sekä heteroseksuaalisuutta lapsen jo ennalta tiedettynä tulevaisuutena.⁶² Tyttö hahmon maskuliininen käytös on hyväksyttävää tytön ollessa vielä esimurrosikäinen. Aikuiseksi kasvaessaan tytön oletetaan sisäistävän naisena olemiseen liittyviä normeja, kuten feminiinisen käytöksen, ulkonäön ja heteroseksuaalisen parisuhteen tavoittelun.⁶³

Herääkin kysymys, miksi heteroseksuaalisuutta pidetään ylipäätänsä lähtökohtana poikatyttö hahmoa tarkastellessa. Tyttömäisiin poikiin on kulttuurissamme tapana liittää epäily homoseksuaalisuudesta, mutta poikamäisiin tyttöihin tällaista epäilyä ei liitetä. Lapsena poikamaisen tai maskuliinisten tyttöjen ja aikuisen lesbouden välinen narratiivi on kuitenkin yleisesti tunnettu.⁶⁴ Kenties poikatyttö-termin historian vaikutuksen voi nähdä siinä, että poikatyttöys ja poikatyttö orastava tai tuleva seksuaalisuus esitetään jonakin epäilyttävänä, mistä pitää päästä eroon. Jotta heteronormatiivinen sukupuolijärjestys säilyisi, ei poikatyttölle voida kuvitella tulevaisuutta sen paremmin heteroseksuaalisena kuin ei-heteroseksuaalisenaakaan.

⁶⁰ Flanagan 2008, xv; Halberstam 2004, 192, 201; Miettinen 2009, 6, 19.

⁶¹ Trites 1997, 6–7; Abate 2008a, xix–xx.

⁶² Owen 2010, 259; Bruhm & Hurley 2004, x, xiv; Kekki 2006, 128.

⁶³ Halberstam 2004, 193–194; Franck 2009, 30–31, 39; Miettinen 2009, 50–51.

⁶⁴ Halberstam 2004, 201–205; ks. myös Juvonen 2002, 122–123.

Queer-lapsuuden mahdottomuus ja mahdollisuus

Kimberly Reynoldsin mukaan 2000-luvulla suurin muutos nuortenkirjallisuudessa on ollut se, miten seksuaalisuuteen ja (hetero)seksiin suhtaudutaan. Aiemman pedagogisen otteen tilalle on tullut nuortenkirjallisuus, jossa seksuaalisuutta kuvataan suoraan ja rohkeasti. Tämä on osaltaan muokannut myös aikuisten suhtautumista lapsiin ja nuoriin.⁶⁵ Vaikka seksuaalisuutta kuvataan suomalaisissa nuortenkirjoissa nykyään hyvinkin suoraan ja monimuotoisesti, on heteronormatiivisuus yhä vahva normi. Kulttuurissamme kannustetaan lapsia ajattelemaan, että heistä voi tulla isona mitä vain. Tällainen ajattelu ei tunnu kuitenkaan koskevan seksuaalisuutta tai sukupuolta. Mikä tahansa seksuaalisuus ei kelpaa tai ole toivottua, sillä harvemmin kuulee toivottavan, että lapsesta tulisi homoseksuaali. Ehkä kyse ei olekaan seksuaalisuuden, sukupuolen tai lapsen käsitteen määrittelystä, vaan sen määrittelemisestä, mitä merkityksiä liitämme ajatukseen lapsesta.⁶⁶ Kathryn Bond Stockton on analysoinut osuvasti edellä mainittua problematiikkaa. Hänen mukaansa homoseksuaali lapsi ei ole käsitteellisesti ymmärrettävä kulttuurissamme, koska homoseksuaalisuus ei mahdu siihen käsitteeseen lapsesta, joka meillä on.⁶⁷ Homoseksuaali tai queer-lapsi on siis kulttuurinen ”mahdottomuus”. Siinä mielessä lapsen ”queeriys” on jotakin queer-teorialle ominaista: tunnistettavien ja hyväksytyjen diskursioiden ja normien ulkopuolelle jäämistä.⁶⁸

Myös Gabrielle Owen näkee queer-teoriaa ja lapsuutta yhdistävänä seikkana niiden suhteen normiin ja siitä poikkeamiseen. Owen puhuu ”normatiivisista hetkistä”, kuten heteroseksuaalisesta romanssista, häistä ja lisääntymisestä, jotka tekevät normia vastustavista näkymättömiä ja mahdottomia subjekteja. Lapsuus näyttäytyy tilana juuri ennen heteroseksuaalista hetkeä: romanssia, häitä, lisääntymistä, eikä tuossa hetkessä ole queer-subjektiudelle tilaa. Queer-lasten kertomusten puuttuminen tekee lapsesta samalla heteronormatiivisuuden kantajan, ja

⁶⁵ Ks. Kokkola 2013, 9.

⁶⁶ Owen 2010, 264, 259.

⁶⁷ Ks. Owen 2010, 256, 258; Rose 1984, 4.

⁶⁸ Ks. Owen 2010, 258; ks. myös Kalha 2011, 38; Butler 2006, 201.

heteroseksuaalisuudesta tulee aikuisten kirjoittajien ennalta päättämä loppuratkaisu – riippumatta lapsen mahdollisesta seksuaalisesta tai sukupuolisesta identiteetistä.⁶⁹

Teuvo Pakkalan luoman Liisan tulevaisuus oli olla jonkun vaimo, koska 1800-luvun lopun yhteiskunnassa ei ollut tarjolla juuri muita kuviteltavissa olevia vaihtoehtoja naiselle. Nykypäivän Liisa olisi ehkä itse lähtenyt merille toteuttamaan itseään eikä tyytynyt vaimon rooliin. *Elsa*-romaanissa Liisa tapaa Elsan pitkän tauon jälkeen. Liisa katselee Elsaa ja muistelee heidän ystävyyttään hyvällä:

Voi lempsatti! Ollappa minä pulska merimies, niin... ja hän sieppasi Elsaa vartalosta ja huiskautti kohona ympäri. Kevyt kuin lehti!⁷⁰

--

– Samat sanat, vaan vielä rakkaammasti! Sitte kun sinä Elsa tulet naimisiin, saat oikein kelpo miehen, ja kelpo miehen sinä saat, niin jo minä olen hyvilläni. Minä otan sinua näin ja nostan näin. Hurraa eläköön, eläköön! huusi Liisa nostaessaan Elsan tuolille seisomaan. – Seekatti kun minä pidän sinusta ja olen aina pitänyt, sanoi hän päätään pudistellen ja pidellessään Elsaa tuolilla. – Ja sinusta pitävät kaikki.⁷¹

Edellisistä sitaateista on luettavissa lämpöä ystävää kohtaan, mutta sitä on mahdollista lukea myös vastakarvaan, antaen tilaa seksuaalisuuden ja sukupuolen moninaisuudelle. Liisan lause ”Ollappa pulska merimies, niin...” on mahdollista lukea myös queerina toiveena tulevaisuudesta, jossa avioliitto miehen ja naisen välillä ei olisi ainoa vaihtoehto olla kunnollinen ihminen. Jos Liisa olisi pulska merimies, haluaisiko hän kieputtaa Elsaa toisenkin kerran?

Mirikka-sarjan päättävässä *Masan uudet tuulet* -teoksessa Masa on varttunut täysi-ikäiseksi. Näin ollen hänen kuuluisi poikatyön hahmon ja tyttökirjan tradition mukaisesti hylätä maskuliiniset piirteensä ja

⁶⁹ Bruhm & Hurley 2004, x, xiv; Kekki 2006, 128; Owen 2010, 258–259.

⁷⁰ E, 64.

⁷¹ E, 68.

sisäistää naiseksi kasvamiseen liitetyt odotukset. Masa alkaa tapailla Sepe-nimistä poikaa ja lähtee tämän kanssa moottoripyörämatkalle Eurooppaan. Pyörää ajaa kuitenkin Masa, ei Sepe, eikä lupauksia yhteisestä tulevaisuudesta anneta. Mielestäni poikatyttöys ei ole vain jokin nuoruuden vaihe, josta kasvetaan ulos aikuistumisen ja siihen liittyvän heteroromanssin myötä. Sen sijaan poikatyttö hahmossa sukupuoli ja seksuaalisuus voivat saada lukuisia eri tulkintavaihtoehtoja.⁷² Masan ja Liisan tarinan loppu ja aikuisuus näyttävät erilaisina queer-luennan kautta tarkasteltuna. Vaikka sekä Masa että Liisa esitetään teosten lopussa osana heteroseksuaaliseen tulevaisuuteen johtavaa kertomusta, emme tiedä heidän suhteittensa todellisesta luonteesta kuitenkaan mitään. Masan kohdalla kyse voi olla myös ystävytydestä. Liisan kohdalla taas ajallinen konteksti ei tarjoa naiselle juuri muuta vaihtoehtoa kuin avioliiton.

Lopuksi

Kaikilla sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöihin kuuluvilla on olemassa historia lapsena, mutta silti tästä historiasta kirjoitetaan yhä varsin vähän – etenkin lapsille ja nuorille suunnatussa kirjallisuudessa. Tämä on kulttuurissamme harjoitettua vaikenemisen politiikkaa ja vallankäyttöä, joka saa heteroseksuaalisuuden näyttämään luonnolliselta asiantilalta ja lähtökohdalta, vaikka se ei sitä ole. Samalla lapsen seksuaalisuudesta tulee aikuisten toiminnan ja kontrollin kohde ja lapsen oma kokemus ja toimijuus häviää. Lapsuuden tutkiminen queer-teoreettisesta näkökulmasta toimii hyvänä esimerkkinä siitä, miten heteronormatiivisuus toimii normina yhteiskunnassamme. Liisa ja Masa protestoivat tarjolla olevaa naisideaalia vastaan, mutta joutuvat sopeutumaan siihen tavalla tai toisella, jotta heteronormatiivinen sukupuolijärjestys säilyttäisi asemansa.⁷³

⁷² Miettinen 2009, 86–87.

⁷³ Butler 2006, 68–69, 76–77, 91.

Normatiiviset kulttuuriset käsitykset rajoittavat sitä, mitä voimme tunnistaa ja kuvitella olemassa olevaksi. Poikatyön hahmossa konkretisoituu queer-lapsen käsitteellinen mahdollisuus. Koska poikatyön hahmo ei mahdu heteronormatiiviseen käsitykseen sukupuolesta ja seksuaalisuudesta, hahmo ei voi olla ymmärrettävissä muuten kuin epäonnistuneen sukupuolitoiston tai väliaikaisuuden narratiivien kautta. Poikatyön, ja lapsen, queerius voi tulla kulttuurisesti ymmärrettäväksi vain, mikäli lasta ei nähdä viattomana ja seksuaalisuudesta irrallisena olentona. Queer-lapsen ja lapsuuden näkyväksi tekeminen vaatii sen, että emme aseta lapsihahmoihin omia (aikuisten) ennakkokäsityksiämme lasten sukupuolesta tai seksuaalisuudesta vaan kiinnitämme huomiomme siihen, mitä jätetään kertomatta tai mistä vaietaan. Ehdotan, että queer-lapsuus voisi muuttua käsittämättömästä käsitettäväksi, jos lapsuutta ei pidettäisi aikuisuudesta erillisenä saarekkeena vaan tilana, jossa ovat mukana jo kaikki ihmisyyden eri aspektit. Queer-lapsuuden mahdollisuuden kirjoittaminen esiin – tai äänen antaminen queer-lapsuudelle ja -lapsille – tekee näkyväksi sen moninaisuuden ja potentiaalín, joka meissä kaikissa on. Samalla se muuttaa väistämättä myös lapsen figuuriin liittyviä merkityksiä ja sitä, millä eri tavoin on mahdollista olla olemassa tässä maailmassa.

Kiitän Kati Launista, Anu Laukkasta ja Lotta Kähköstä avusta ja työni tarkasta kommentoinnista.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

- Aro, Tuuve: *Topi ja Tallulah: Korson purppuraruusu*. WSOY, Helsinki 2011.
Aro, Tuuve: *Topi ja Tallulah: Karambolan kirous*. WSOY, Helsinki 2013.
Artimo, Joonas: *Urheilijapoika*. Elisa e-kirja 2014.
Björk, Marja: *Poika*. LIKE, Helsinki 2013.
Hulkko, Johanna: *Geoetsivät*-sarja. Karisto, Hämeenlinna 2013–2015.
Huotarinen, Vilja-Tuulia: *Valoa, valoa, valoa*. Karisto, Hämeenlinna 2011.
Hänninen, Jera: *Harakkapoika*. Bazar Kustannus, Helsinki 2006.
Karma, Uma: *Käiken se kestää*. Books on Demand GmbH 2009.
Kanto, Anneli: *Paavo Virtanen ja tyttöjen tavarat*. Karisto, Hämeenlinna 2011.

- Lehtinen, Tuija: *Mirkka*-sarja. Otava, Helsinki 1987–1996.
 – *Mirkka ja Masan yksityinen juttu*. Otava, Helsinki 1993.
 Marttinen, Tittamari: *Ikioma perheeni*. Pieni Karhu, Helsinki 2014.
 Pakkala, Teuvo: *Waaralla. Kuvia laitakaupungilta* (=W). Kivekäs, Oulu 1891.
 Pakkala, Teuvo: *Elsa. Kuvia elämästä Vaaralla* (=E). Otava, Helsinki 1894.
 Pakkala, Teuvo: *Poikatyttö* (=PT). *Novelli ja tulkinta*. Toim. Mirjam Polkunen ja Pekka Tarkka.
 3. p. Weilin + Göös, Helsinki (1895) 1974.
 Rannela, Terhi: *Amsterdam, Anne F. ja minä*. Otava, Helsinki 2011.
 Simukka, Salla: *Kun enkelit katsoivat muualle*. WSOY, Helsinki 2002.
 – *Minuuttivalssi*. WSOY, Helsinki 2004.
 – *Tapio ja Moona*-sarja. WSOY, Helsinki 2006–2011.
 – *Lumikki*-trilogia. Tammi, Helsinki 2013–2014.
 Tuomi, Aila: *Kuolemanvoittoleikki*. Kirjayhtymä, Helsinki 1990.
 Wilenius, Henrik: *Saranapuolelta*. WSOY, Helsinki 2009.

Tutkimuskirjallisuus

- Abate, Michelle Ann: *Tomboys. A Literary and Cultural History*. Temple University Press, Philadelphia 2008a.
 Abate, Michelle Ann: Trans/Forming Girlhood: Transgenderism, the Tomboy Formula and Gender Identity Disorder in Sharon Dennis Wyeth's *Tomboy Trouble*. *The Lion and the Unicorn* Vol. 32, 1/2008b, 40–60.
 Angelides, Steven: What's Behind Child Sex Panics? The Bill Henson Scandal. *lambda nordica* Vol. 16, 2–3/ 2011, 102–127.
 Bruhm, Steven & Hurley, Natasha: Curiouser: on the Queerness of Children. *Curiouser: On the Queerness of Children*. Eds Steven Bruhm & Natasha Hurley. University of Minnesota Press, Minnesota 2004, 3–16.
 Butler, Judith: *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Alkuteos: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990). Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Gaudeamus, Helsinki 2006.
 Edelman, Lee: *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press, Durham & London 2004.
 Flanagan, Victoria: Reframing Masculinity: Female-to-male Cross-Dressing. *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Eds John Stephens. Routledge, New York 2002, 78–95.
 Flanagan, Victoria: *Into the Closet: Cross-dressing and the Gendered Body in Children's Literature and Film*. *Children's Literature and Culture* 47. Routledge, New York 2008.
 Foster, Shirley & Simons, Judy: *What Katy Read: Feminist Re-Readings of 'Classic' Stories for Girls*. University of Iowa Press, Iowa 1995.
 Foucault, Michel: *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto. Nautintojen käyttö. Huoli itsestä*. Alkuteokset: *La volonté de savoir (Histoire de sexualité I, 1976)*, *L'usage des plaisirs (Histoire de sexualité II, 1984)*, *Le souci de soi (Histoire de sexualité III, 1984)*. Suom. Kaisa Sivenius. Gaudeamus, Helsinki 1998.
 Franck, Mia: *Frigjord oskuld: heterosexuellt mognadsimperativ i svensk ungdomsroman*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 106. Åbo Akademi, Åbo 2009.
 Freud, Sigmund: *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Alkuteos: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). 2nd Edition. Translation by A. A. Brill. Nervous and Mental Disease Publishing CO, New York & Washington 1920.
 Halberstam, Judith: *Female Masculinity*. Duke University Press, Durham & London 1998.

- Halberstam, Judith: Oh Bondage Up Yours! Female Masculinity and the Tomboy. *Curiouser: on the Queerness of Children*. Eds Steven Bruhm & Natasha Hurley. University of Minnesota Press, Minnesota 2004, 191–214.
- Heggestad, Eve: Regnbågsfamiljer och könsöverskridande barn. Bilderbokens nya invånare. *Samlaren. Tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur Årgång 134/2013*. 2014, 222–250.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi: Lähiönostalgiaa ja seikkailua Korsossa. *Helsingin Sanomat* 2.11.2011. (<http://www.hs.fi/arviot/kirja/a1353062157606>. Haettu 24.4.2015.)
- Jenks, Chris: *Childhood*. Routledge, London 1996.
- Juvonen, Tuula: *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia*. Vastapaino, Tampere 2002.
- Kalha, Harri: What the Hell is the Figure of the Child? Figuring out Figurality in, around, and beyond Lee Edelman. *lambda Nordica*. Vol. 16, 2–3/ 2011, 17–48.
- Kantokorpi, Mervi: Vetäytyjä loi poikatyttön ja muita mahtisanoja. *Helsingin Sanomat* 26.8.2012. (<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1345861432420>. Haettu 24.4.2015.)
- Kekki, Lasse: Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queerkirjallisuudentutkimukseen. *Pervot pidot. Homo, lesbo-, ja queernäkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Toim. Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen. LIKE, Helsinki 2004, 13–48.
- Kekki, Lasse: Pervolapsen häpeä ja toivo. *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuriteolliset lähestymistavat*. Toim. Taina Kinnunen & Anne Puuronen. Gaudeamus, Helsinki 2006, 127–142.
- Kidd, Kenneth: Introduction: Lesbian/gay Literature for Children and Young Adults. *Children's Literature Association Quarterly*. Vol. 23, 3/1998, 114–119.
- Kokkola, Lydia: *Fictions of Adolescent Carnality: Sexy Sinners and Delinquent Deviants*. John Benjamins, Amsterdam 2013.
- Lappalainen, Päivi: Yhdestä kahdeksi vai kahdesta yhdeksi? Tyttöjen sarjakirjat naiseuden neuvottelupaikkoina. *Populaarin lomo – mediat ja arki*. Toim. Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala. Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, n:o 46. Turun yliopisto, Turku 2000, 309–324.
- Lappalainen, Päivi: Tytöt ja sairaus suomalaisissa tyttökirjoissa. *Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoituva Suomi*. Toim. Jutta Ahlbeck, Päivi Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela & Jasmine Westerlund. Utukirjat, Turku 2015, 75–104.
- Miettinen, Sari: *Poikatyttö Masa sukupuolijärjestyksen määrittäjänä ja purkajana. Sukupuolen (queerit) strategiat Tuija Lehtisen Mirkka-sarjassa*. Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu-tutkielma. Turun yliopisto 2009. (<https://www.doria.fi/handle/10024/50573>Haettu 24.4.2015.)
- Miller, Alyson: Unsited to Age Group: The Scandals of Children's Literature. *College Literature*. Vol. 41, 2/2014, 120–140.
- Owen, Gabrielle: Queer Theory Wrestles the "Real" Child: Impossibility, Identity, and Language in Jacqueline Rose's *The Case of Peter Pan*. *Children's Literature Association Quarterly*. Vol. 35, 3/2010, 255–273.
- Renold, Emma: *Girls, Boys and Junior Sexualities: Exploring Children's Gender and Sexual Relations in the Primary School*. Routledge, London & New York 2005.
- Rose, Jaqueline: *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*. Macmillan, London 1984.
- Rättö, Kaisu: *Suvi Kinosta seuraten. Näkökulmia Jukka Parkkisen trilogiaan*. Yliopistopaino, Helsinki 2005.
- Sorainen, Antu: Turmeltuuko suomalainen lapsi? Pornografia, pedofilia ja pelottamisen taide. *Pornoakatemia!* Toim. Harri Kalha. Eetos, Turku 2007, 198–229.

- Tarkka, Pekka: [Analyysi Teuvo Pakkalan ”Poikatyttö”-novellista. Esseellä ei ole nimeä.] *Novelli ja tulkinta*. Toim. Mirjam Polkunen ja Pekka Tarkka. 3. p. Weilin+Göös, Helsinki 1974, 142–148.
- Trites, Roberta Seelinger: *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children’s Novels*. Iowa University Press, Iowa 1997.
- Trites, Roberta Seelinger: Queer Discourse and the Young Adult Novel: Repression and Power in Gay Male Adolescent Literature. *Children’s Literature Association Quarterly*. Vol. 23, 3/1998, 143–151.
- Trites, Roberta Seelinger: *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa University Press, Iowa 2000.
- Turner, William B.: *A Genealogy of Queer Theory*. Temple University Press, Philadelphia 2000.
- Voipio, Myry: Palkeenkieli helmassa. *Onnimanni* 1/2008, 12–17.
- Vänskä, Annamari: Seducing Children? *lambda Nordica*. Vol. 16, 2–3/2011, 69–101.
- Weldy, Lance & Crisp, Thomas: From Alice to Alana: Sexualities and Children’s Cultures in the Twenty-First Century. *Children’s Literature Association Quarterly*. Vol. 37, Issue 4, 2012, 367–373.
- Westin, Boel: Flickboken som genre. *Om flickor för flickor – den svenska flickboken*. Red. Ying Toijer-Nilsson & Boel Westin. Rabén & Sjögren, Stockholm 1994, 10–14.
- Westin, Boel: The Androgynous Female. – (or Orlando Inverted) Examples from Gripe, Stark, Wahl, Pohl. *Female/Male. Gender in Children’s Literature. International Symposium May 8–10, 1998 in Visby*. Ed. Lena Pasternak. Baltic Centre for Writers and Translators, Stockholm 1998.
- Ørvig, Mary: *Flickboken och dess författare. Ur flickläsningens historia*. Gidlunds bokförlag, Hedemora 1988.
- Österlund, Maria: *Förklädda flickor. Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*. Åbo Akademis förlag, Åbo 2005.
- Österlund, Mia: Kaunokirjallisuuden tyttölaboratorio. *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen*. Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari & Sanna Aaltonen. Nuorisotutkimusverkosto/ Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 113. Vastapaino, Tampere & Helsinki 2011, 213–248.
- Österlund, Mia: Queerfeministisk bilderboksanalys – Exemplet Lindenbaum. *Queera Läsningsar. Litteraturvetenskap möter queerteori*. Red. Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönngren & Rita Paqvalén. Rosenlarv, Stockholm 2012, 287–313.

Värisokea amerikkalainen unelma Selasin *Ghana Must Go* - ja Adichien *Americanah*-romaneissa

Pirjo Ahokas

Mustien amerikkalaisten kansalaisoikeusliike toimi Yhdysvalloissa aktiivisesti rotusortoa vastaan, ja muiden etnisten vähemmistöryhmien liikkeet seurasivat sen esimerkkiä 1960-luvun jälkipuolelta ja 1970-luvun alusta lähtien. Värisokea yhteiskunta, jossa kaikkia kohdeltaisiin samalla tavalla, oli alun alkaen kansalaisoikeustaistelun päämääriä ja siten se kytkeytyi myöhemmin tasa-arvoisuuteen tähtäävän monikulttuurisuuden nousuun. Sanan merkitys on kuitenkin nyt muuttunut. Nykymerkityksessä värisokea (*color-blind*) kytkeytyy uusliberalismiin ja kulutusyhteiskuntaan, ja siinä korostuu yksilön vapaaehtoinen valinta.¹ Viime vuosikymmeninä Yhdysvalloissa nousseet värisokea ja postetninen ajattelutapa antavat ymmärtää, että etnisyyttä ja ”rotua” koskeva tasa-arvo on jo saavutettu.² Esimerkiksi David A. Hollinger korostaa teoksessaan *Postethnic America* vapaaehtoisesti valittua identiteettiä verrattuna ulkoapäin määräytyvään etniseen identiteettiin.³ Sama koskee nykyisin enemmän kuin koskaan ennen myös rotua.⁴ Postetnisen ja

¹ Brown et al. 2003, 11.

² Brown et al. 2003, 2–3

³ Hollinger 2005, 194.

⁴ Roediger 2010, 218.

värisokean ajattelutavan rinnalla on sittemmin levinnyt näkemys kulttuurista eron merkitsijänä.⁵ Ei ole ihme, että monet yhteiskuntakriitikot katsovat uusien rotua ja etnisyyttä koskevien ajattelutapojen olevan kaukana kansalaisoikeustaistelun ja monikulttuurisuuden oikeudenmukaisuuden päämääristä.

Kansalaisoikeustaistelu vaikutti Yhdysvaltain vuoden 1965 maahanmuuttolakiin, joka salli uusien siirtolaisryhmien tulon maahan niin sanotusta ”kolmannesta maailmasta”. Tämä muuttovirta jatkuu edelleen. Adichien *Americanah* (suom. *Kotiinpalaajat*) ja Selasin *Ghana Must Go* (suom. *Ghana ikuisesti*) ilmestyivät vuonna 2013. Romaanien keskeiset henkilöahmot kuuluvat juuri kyseiseen siirtolaisaaltoon. Adichien ja Selasin päähenkilöt ovat lähtöisin postkoloniaalisesta Afrikasta. Adichien keskeinen henkilöahmo, nigerialaissyntyinen Ifemelu saapuu Yhdysvaltoihin jatkaakseen opintojaan siellä. Myös Selasin romaanin päähenkilö, ghanalaislähtöinen Kweku, aloittaa elämänsä Yhdysvalloissa opiskelijana. Kummankin elämänvaiheita seurataan melko pitkään heidän uudessa kotimaassaan. Edelleen kouluttautuvina ja alkuvaikeuksien jälkeen menestyvinä maahanmuuttajina Ifemelu ja Kweku edustavat eliittisiirtolaisia, jotka haluavat Yhdysvaltoihin päästyään tavoitella siellä amerikkalaisen unelman lupauksia.

Ajatus amerikkalaisesta unelmasta kuuluu olennaisesti Yhdysvaltain valtakulttuuriin.⁶ Sen katsotaan lupaavan kaikille heidän taustastaan huolimatta mahdollisuuden menestyä tekojensa ja kykyjensä mukaisesti.⁷ Lauren Berlant kiinnittää huomiota tämän myytin vahvistu-

⁵ *Culturalism*-termin rinnalla käytetään myös käsitettä *post-racialism*. Kulttuurista on tullut 2000-luvulla Yhdysvalloissa ja Britanniassa rodun ja etnisyyden hyväksyttävänä pidetty eufemismi. Lähtökohtana on ajatus kaikkien kulttuurien tasa-arvoisuudesta, mutta yleensä kielteiset määreet kuitenkin kytketään valkoisen länsimaisen kulttuurin ulkopuolelle jääviin kulttuureihin. Näin rodullistaminen voi tapahtua myös kulttuurin varjolla. Lentin & Titley 2011, 52, 53, 81.

⁶ Yleisesti katsotaan, että amerikkalaisen unelman juuret ovat aina puritaanien ajassa saakka. Termin keksijänä pidetään James Truslow Adams-nimistä populaarihistorioitsijaa, joka otti sen käyttöön vuonna 1931. Meacham 2012.

⁷ Hochschild 1995, 4.

miseen presidentti Reaganin kaudella,⁸ jolloin myös uusliberalistinen talousajattelu alkoi vallata alaa. Reaganin aikana amerikkalaista unelmaa ei ainoastaan nostettu esiin ”poliittisen optimismin populaarina muotona”⁹ vaan myös yrityksenä luoda nimenomaisesti uusi ”värisokea yhteiskunta”.¹⁰ Tämä liittyi siihen, että rodullistetut ryhmät on perinteisesti suljettu valkoisen valtakulttuurin luoman amerikkalaisen unelman ulkopuolelle. Uudet rotua ja etnisyyttä koskevat ajattelutavat eivät ole ainoastaan vedonneet valkoisen valtakulttuurin edustajiin ja Yhdysvaltojen keskiluokkaan lukeutuviin vähemmistöryhmiin vaan myös uusiin ei-valkoiisiin maahanmuuttajiin,¹¹ joiden lähtöpäätöstä siivittää amerikkalainen unelman houkutus. Amerikkalaisen unelman nykydiskurssiin kuuluu esimerkiksi transnationaalinen amerikkalainen unelma. Susan Koshy käyttää siitä nimitystä ”päivitetty amerikkalainen unelma”¹² ja yhdistää sen tietyn hyvin toimeentulevan aasialaisamerikkalaisryhmän lisäksi myös Aasiasta kotoisin oleviin varakkaisiin keskiluokkaisiin maahanmuuttajiin.¹³ Käytän romaanianalyseissani sellaisesta päivitetystä amerikkalaisesta unelmasta, joka nivoutuu edellä kuvaamiini uusiin tapoihin mieltää rotu ja etnisuus, nimitystä värisokea amerikkalainen unelma erotukseksi muista nykyversioista. Värisokean amerikkalaisen unelman tavoittelijat kieltävät, että rotuero vaikuttaa heidän omien menestymispyrkimyksiensä saavuttamiseen.

Yhdysvaltoihin tullessaan *Americanah-* ja *Ghana Must Go* -romaanien päähenkilöt pitävät amerikkalaista unelmaa värisokeana, mikä vaikuttaa heidän identiteettinsä rakentumiseen. Keskityn teoksia käsitellessäni päähenkilöiden vaiheisiin Yhdysvalloissa ja pohdin ennen kaikkea rodun merkitystä suhteessa värisokeaan amerikkalaiseen unelmaan niin yhteiskunnallisena konstruktiona kuin osana amerikkalaista rotuhierarkiaa. Kummassakin romaanissa rotu, sukupuoli ja luokkaerot kietoutuvat päähenkilöiden identiteetin rakentumisessa monimutkaisesti toisiinsa, mistä syystä rotu ei yksin riitä identiteetin

⁸ Berlant 1997, 3–4.

⁹ Berlant 1997, 4.

¹⁰ Omi & Winant 1994, 144.

¹¹ Koshy 2001, 186.

¹² Koshy käyttää termiä on *a refurbished American Dream*.

¹³ Koshy 2001, 165, 183.

analyysikategoriaksi. Hyödynnän teosten luennoissani kriittistä valkaisuuden tutkimusta, rodun, etnisyyden, sukupuolen ja yhteiskuntaluokan tutkimusta. Lähestymistapaani voi sanoa intersektionaaliseksi,¹⁴ koska tarkastelen kummassakin romaanissa juuri edellä mainittuihin identiteettikategorioihin kytkeytyviä valtasuhteita ja niiden leikkauskohtia.

Chimamanda Ngozi Adichie (s. 1977) ja Tayie Selasi (s. 1979) ovat uuden polven mustia naiskirjailijoita, joita yhdistää afrikkalainen syntyperä. Adichie asuu vuorotellen Nigeriassa ja Yhdysvalloissa, mutta häntä pidetään yhtenä Nigerian parhaista nykykirjailijoista. Selasin vanhemmat ovat lähtöisin Afrikasta, mutta hän on syntynyt Lontoossa, kasvanut Bostonissa ja asuu ulkomailla. *Ghana Must Go* on Selasin esikoisromaani. Kirjailijoiden tavoin heidän päähenkilönsäkin ylittävät kansallisia rajoja. Muuttoliikkeeseen liittyvien kulttuuristen identiteettien muodostumista tutkinut Stuart Hall kytkee jälkikoloniaalisen kokemuksen diasporisiin identiteetteihin, jotka muokkautuvat muutoksen ja eron vaikutuksesta. Hän korostaa taiteen – nimenomaisesti elokuvan – merkitystä diasporisten identiteettien muotoutumisessa ja käyttää myös käsitettä diasporan estetiikka.¹⁵ Hallin tavoin Louis Chude-Sokei on perehtynyt mustaan diasporaan. Hän kirjoittaa sukupolvia sitten maahan tulleiden afrikkalaisamerikkalaisten olevan yhä kytköksissä ”vanhaan mustaan diasporaan”, jonka historia on pakotetussa maahanmuutossa. Uuden afrikkalaisdiasporan edustajat taas ovat tulleet maahan omasta tahdostaan ja voivat halutessaan palata kotimaahansa.¹⁶ Nämä erot näkyvät Adichien ja Selasin romaaneista, joiden kerrontatekniikka viittaa diasporisen estetiikan käyttöön. Romaanihenkilöiden uusi transnationaalinen diasporisuus heijastuu teosten epälineaarista ja sirpalemaisesta aikarakenteesta. Kiinnitänkin analyysseissäni huomiota kummankin romaanin kerronnassa tapahtuviin äkillisiin siirtymiin ajassa ja paikassa sekä niiden yhteyksiin teoksissa keskeiseen diasporiseen identiteettitematiikkaan, joka liittyy värisokeaan amerikkalaiseen unelmaan.

¹⁴ Ks. intersektionaalisuudesta enemmän esimerkiksi Ahmed 2012, 14 ja 195 (viite 18); Kähkönen 2012, 21–23.

¹⁵ Hall 1997, 58.

¹⁶ Chude-Sokei 2014, 59.

Amerikkalaista unelmaa tavoittelemassa

Adichien nuoren naispään henkilön kiinnostus amerikkalaista unelmaa kohtaan juontaa juurensa tunnetun amerikkalaisen televisio-ohjelman, *Bill Cosby Show'n* (1984–1992) seuraamisesta Nigeriassa. Mediatutkijoiden mukaan mustien näyttelijöiden tähdittämä *Bill Cosby Show* ruumiillistaa amerikkalaista unelmaa. Vielä täsmällisemmin televisiosarjan voi nähdä värisokean amerikkalaisen unelman ilmentymänä, sillä ohjelman suosio näyttää mustien ja valkoisten katsojien keskuudessa perustuneen pitkälti sille, ettei siihen sisälly rasismia.¹⁷ Nigerianlaiseen keskiluokkaan kuuluvana Ifemelu ei näytä kyseenlaistavan sarjassa esiintyvän afrikkalaisamerikkalaisen Huxtablen perheen mediarepresentaatiota. Sosiaalisen todellisuuden mittapuulla Huxtablet sijoittuvat tulojensa perusteella Yhdysvaltain ylimpään yhteen prosenttiin.¹⁸ Tekstistä välittyy kuitenkin sellainen vaikutelma, että Ifemelu pitää Huxtablen perheen avaraa brownstone-asuntoa New Yorkin Brooklyn Heightsin kaupunginosassa samalla tavalla afrikkalaisamerikkalaisten yleistä statusta heijastavana kuin kuvitteellisen perheen huippumenestyneiden vanhempien korkeaa ammattiasemaa ja kulutustottumuksiakin.

Ifemelun yliopisto-opinnot ovat katkenneet sotilashallinnon alaisessa Nigeriassa opettajien pitkän lakon vuoksi. Hänen Yhdysvaltoihin tulonsa kuvaus alkaa yllättäen yhdeksännen luvun keskeltä. *Americanah*-teoksen alku ja luvun alussa oleva kohtaaminen sijoittuvat aikaan, jolloin hänen on kerrottu asuneen siellä jo toistakymmentä vuotta. Ifemelun ensi havainnot New Yorkista tuottavat hänelle pettymyksen, sillä kaikki näyttää mattapintaiselta, vaikka hänen unelmissaan ”arकिनenkin oli Amerikassa hohtavaa ja kiiltävää”.¹⁹ Suorapuheinen Ifemelu asuu ensin Uju-tätinsä luona ja hänen pettymyksensä syvenee hänen silmäillessään ikkunasta näkyvää katua: ”Katu oli kehnosti valaistu, eivätkä sitä reunustaneet lehtevien puiden rivistöt vaan tiiviisti toistensa lähelle parkkeeratut autot, joten sen oli kaukana *Bill Cosby Show'n* sie-

¹⁷ Budd & Steinman 1992, 5, 6.

¹⁸ Budd & Steinman 1992, 6.

¹⁹ Adichie 2014 (K), 118. ”[I]n the landscape of her imagination, the mundane things in America were covered in high-shine gloss.” Adichie 2013 (A), 104.

västä kotikadusta.”²⁰ Täti on yksinhuoltaja ja työssä käyvä lääketieteen opiskelija, mistä syystä Ifemelu työskentelee ensimmäisen Yhdysvaltain kesänsä tämän lapsenhoitajana. Adichien romaanin kertoja turvautuu usein humoristiseen satiiriin. Ifemelu ajattelee koko ajan, että hän näkee amerikkalaista unelmaansa ruumiillistavan ”todellisen Amerikan” vasta päästyään aloittamaan opintonsa Philadelphiassa. Osoitetaan kertoja toteaa hänen alkavan ajatella, että lumoavat televisiomainokset esittävät todellista Amerikkaa.

Ihonvärillä ei ole Nigeriassa samanlaista merkitystä kuin Yhdysvalloissa, eikä Ifemelu siksi ymmärrä ihonvärin, rodun ja rasmin kytköstä uudessa kotimaassaan. Yhteiskuntatieteilijät Michael Omi ja Howard Winant väittävät, että rotu on ja pysyy amerikkalaisen kokemuksen keskiössä.²¹ Vaikka amerikkalaiset rotusuhteet ovat monimutkaisia ja muuttuvat ajan kuluessa, heidän mukaansa niiden takaa löytyy perinteinen kaksinapainen malli: yhdessä ääripäässä ovat mustat ja toisessa valkoiset amerikkalaiset. Siten rotusuhteista puhutaan Yhdysvalloissa yhä usein pelkästään afrikkalaisamerikkalaisten ja valkoisten välisinä hierarkkisinä suhteina.²² Tällöin valkoisuus on etuoikeutettu rodullinen identiteetti köyhien afrikkalaisamerikkalaisten ja muiden mustaihoisten sijoituessa hierarkian alimmalle portaalle. Koska Adichien päähenkilö ei tiedosta orjuuden ajasta juontuvan amerikkalaisen rotuhierarkian olemassaoloa, hän ihmettelee tätinsä puhettavan muuttumista puhokumppanin mukaan. Ujun suunnatessa sanansa ”valkoisille amerikkalaisille, valkoisten amerikkalaisten nähden ja kuullen” hänen äänensä vaihtuu tuoden esiin uudenlaisen persoonan, anteeksipyyttävän ja nöyristelevän.²³ Muutenkin korostus näyttelee *Americanah*-romaanissa tärkeää osaa amerikkalaista unelmaa tavoittelevien afrikkalaissiirtolaisten elämässä Yhdysvalloissa.

²⁰ K, 120. ”The street below was poorly lit, bordered not by leafy trees but closely parked cars, nothing like the pretty street on *The Cosby Show*.” A, 106.

²¹ Omi & Winant 1994, 2, 158–159.

²² Omi & Winant 1994, 153–154.

²³ K, 108. “[W]hen she spoke to white Americans, in the presence of white Americans, in the hearing of white Americans”. A, 108.

Moni maahanmuuttaja ei osaa uuden kotimaansa kieltä. Vaikka englantia on Nigerian kansalliskieli, Ifemelu kokee Philadelphiaan päästyään itseään nöyryytettävän kielen perusteella. Yliopiston kirjaimossa valkoinen nainen nimittäin epäilee hänen englannin taitoaan. Ei ihme että Ifemelu pian turvautuu amerikkalaiseen korostukseen. Hän on paennut Yhdysvaltoihin Nigerian näköalattomuutta ja vaihtoehtojen puutetta, mutta hänen amerikkalainen unelmansa haalistuu haalistumisestaan hänen hakiessaan töitä kyetäkseen maksamaan opintonsa. ”Mahdollisuuksien maassa” hakemus toisensa jälkeen hylätään Ifemelun ymmärtämättä syytä. Kertoja mainitseekin hänen viettäneen ensimmäiseen syksyynsä Philadelphiassa ”puolisokkona”. Rotusuhteet eivät ota valjetakseen Ifemelulle, vaan uusia rotua ja etnisyyttä koskevia ajattelutapoja tuntematta hän esimerkiksi ihmettelee, mikseivät amerikkalaiset viittaa valkoisiin ja mustiin ihmisiin heidän ihonväriensä perusteella. Yhdysvalloissa pitempään asunut nigerialaisystävä teroittaa hänelle, että Amerikassa täytyy teeskennellä olevansa huomaamatta tiettyjä asioita. Ifemelun värisokeus kuitenkin syvenee, kun hän alkaa päästä amerikkalaisen unelmansa makuun.

Afrikkalaissiirtolaisten oletetaan Chude-Sokein mukaan assimiloituvan Yhdysvalloissa joko valkoiseen tai mustaan amerikkalaisväestöön.²⁴ Sosiaalista nousua pidetään amerikkalaisen unelman muunnelmana. Selasin romaanin miespäähenkilö toteuttaa afrikkalaisista juuristaan huolimatta juuri tällaista amerikkalaista unelmaa. *Ghana Must Go* alkaa proleptimaisesti nyky-Ghanasta ja liikkuu sen jälkeen edestakaisin monilla eri aikatasoilla. Kronologisesti Sain perheen elämän lähtökohdista kerrotaan vasta kymmenennessä luvussa, kun Fola ja Kweku – romaanin äitihahmo ja isähahmo – ovat tavanneet toisensa Yhdysvalloissa ja olleet naimisissa vuoden verran. Heidän asunnostaan käytetään väheksyvää nimitystä ”murju” ja tapahtuma-ajaksi ilmoitetaan ”sydäntäsärkevä” talvi 1975. Fola ja Kweku ovat pukeutuneet kirpputorivaatteisiin, ja Kwekun kerrotaan vihaavan nukkavierua päällystakkiaan, koska hän näyttää siinä köyhältä. Päällystakkiin tiivistyy koko hänen alhaiseksi kokemansa statuksen aiheuttama häpeä. Kwekun köyhää taustaa Ghanassa valaisee se, että jäljellä oleva perhe asuu yhä

²⁴ Chude-Sokei 2014, 55.

saviseinäisessä majassa. Vähäosaisuudesta kärsiminen selittää Kwekun elämän suunnan siitä lähtien, kun hän ensimmäisen apurahansa saatuaan seuraa sisäistä kutsumustaan menestyä hintaan mihin hyvänsä.

Myyttinen amerikkalainen *self-made man* liittyy amerikkalaiseen unelmaan ja menestymisen ihanteeseen.²⁵ Kun amerikkalainen unelma samastetaan menestykseen, menestys tarkoittaa useimmiten korkeita tuloja, arvostettua työpaikkaa ja taloudellista turvallisuutta.²⁶ Kweku pyrkii kaikkeen tähän, mutta yhteiskunnallisen nousun nimissä hän on ensisijaisesti valmis omistautumaan amerikkalaisen keskiluokan vaalimalle kovan työn hyveelle. Lääketieteen opintojensa erikoistumisvaiheessa hän palaa päivystyksestä ”liian väsyneenä nukkumaan, liian unisena seisomaan, liian kiihtyneenä istumaan”.²⁷ Tässä vaiheessa perhe asuu vielä haavekuvien vastaisesti ahtaasti mustan gheton liepeillä.

Selasin romaanin kolmannen osan tapahtumat sijoittuvat Ghanaan, missä aikuistuneet lapset muistelevat elämää paritalon puolikkaassa. Yhden mukaan heidän mustan vuokraisäntänsä poika myi talosta huumeita. Kansalaisoikeustaistelun päämääriin kuului koulutuksen tasa-arvoistaminen. Sen seurauksena köyhien alueiden mustia lapsia alettiin kuljettaa parempiosaiten valkoisten lasten kouluihin.²⁸ Sain perheen vanhempi poika Olu ajattelee, että samoin kuin köyhien afrikkalais-amerikkalaisten perheiden lapset hänetkin vietiin bussilla varakkaassa Brooklinessa sijainneeseen valkoiseen kouluun. Väitetään, että yhdysvaltalaiset puhuvat mieluummin rahasta kuin yhteiskuntaluokista,²⁹ mutta ne kietoutuvat silti myös siellä toisiinsa. Selasin päähenkilö on kuitenkin niin amerikkalaisen unelmansa sokaisema, ettei hän ymmärrä yhteiskunnalliseen ”luokkaretkeen” liittyvien muuttujien asettamia rajoituksia vaan uskoo ammattiasemansa ja varallisuutensa avaavan lopulta kaikki ovet.

Amerikkalaisuus on perinteisesti tarkoittanut samastumista sellaisiin kansalaisuuden muotoihin, jotka heijastavat valkoisen keskiluokan

²⁵ Ks. Cawelti 1972, 4–6.

²⁶ Hochschild 1995, 15.

²⁷ Selasi 2014 (G), 74. ”[T]oo tired to sleep, too sleepy to stand, too worked up to sit.” Selasi 2013 (GMG), 51.

²⁸ Ks. esim. Hewitt 2005, 105–108.

²⁹ Sawhill 1999, 12.

hegemoniaa,³⁰ mutta mustalla ja valkoisella Amerikalla on kummallakin myös omat ja toisinaan keskenään täysin ristiriitaiset vaatimukset.³¹ Uutteralla työllä vaurastuttuaan Kweku muuttaa amerikkalaiseen unelmaan liittyvää, alkuaan valkoista ryyysistä rikkauteen -myyttiä noudattaen kuusihenkiseksi kasvaneen perheensä punaruskeaan tiilipalatsiin. Komea rakennus sijaitsee juuri arvostetussa, pääosin valkoisessa Brooklinessa. Kweku vaikuttaa sisäistäneen kulutuskeskeisen individualismin, ja hänen kuvataankin tiedostamattaan tavoittelevan nimenomaisesti värisokeaa amerikkalaista unelmaa.

Rodulla ja rodullistamisella onkin väliä?

Mustaa seksuaalisuutta on kauan käytetty rotueron rakennusaineena,³² ja länsimaissa on historiallisesti katsottu, että siihen kuuluu promiskuiteetti. Tämä stereotyyppi liitettiin orjuuden aikana myös ”uudelle mantereelle” tuotuihin afrikkalaisiin.³³ Patricia Hill Collins tähdentää, että rotueroa tuotetaan yhä samalla tavalla, mutta mediat ovat tehneet mustasta seksuaalisuudesta entistä julkisempaa.³⁴ *Americanah*-romaanissa myytti mustien promiskuiteetista toistuu Ifemulun hakiessa työtä. Ifemelum nähtyään valkoinen tenniksen opettaja selittää, että oikeastaan hänen lehti-ilmoituksessaan olikin kyse kahdesta eri työpaikasta. Toimistotyön osuus on jo täytetty, mutta miehen ”rentouttajan” tehtävä on yhä auki. Vaikka Ifemelu ei miehen vihjailuista täysin ymmärräkään, mistä on kysymys, hän päätyy rahapulassaan seksuaalisen hyväksikäytön uhriksi.

Mustat feministit ja kriittiset valkoisuuden tutkijat kiinnittävät huomiota rasismien sukupuolittuneisuuteen haastamalla valkoisten naisten käsityksiä feminiinisyydestä ja rodusta. Ifemelu saa lopulta työpaikan Kimberly-nimisen varakkaan amerikkalaisnaisen lastenhoitajana.

³⁰ Carden 2011, 131.

³¹ Chude-Sokei 2014, 56.

³² Hill Collins 2005, 29, 44.

³³ Hill Collins 2005, 101.

³⁴ Hill Collins 2005, 36, 43.

Vaikka Kimberly ei tunnu tiedostavan rodullista identiteettiään, kertojan kuvaus hänen ulkoisesta olemuksestaan saa Kimberlyn uhkumaan valkoista etuoikeutta: ”Kullanvärinen neule, jota kiersi vyö käsittämättömän kapean uuman kohdalla, kullanväriset hiukset ja kullanväriset, matalakantaiset kengät saivat hänet näyttämään lähes epätodelliselta, itseltään auringonvalolta.”³⁵ Kimberlyn perheen suurellista residenssiä kuvataan rakennuksena, jonka sisäänkäyntiäkin koristaa neljä mahtipontista pylvästä. Ifemelu suhtautuu Kimberlyyn naiivin ihailevasti ja vaikuttaakin siltä kuin hänen amerikkalainen unelmansa kiteytyisi hohtavanvalkoisessa Kimberlyssä ja tämän varakkuudessa. Valkoisuuden tutkijat väittävät, että valkoinen identiteetti konstituoituu aina suhteessa vastakohtaansa, ei-valkoisuuteen.³⁶ Valkoisten naistenkin kohdalla on tuolloin kyse vallankäytöstä. Tämä pätee myös Kimberlyyn.

Yhtenä valkoisten naisten sudenkuoppa mainitaan heidän sortumisensa ylistämällä alistamiseen.³⁷ Kimberly hyödyntää tätä strategiaa ylistäessään mustien naisten kauneutta. Ifemelu ei voi olla väittämättä vastaan heidän katsellessaan mustien naisten kuvia vaan toteaa, etteivät kaikki mustat ole kauniita. Vaikka Kimberlyn oma hyväntekeväisyysjärjestö avustaa kaupungin levottomassa keskustassa asuvia köyhiä afrikkalaisamerikkalaisia, hän korvaa värisokean ideologian mukaisesti etnisen eron ja rotueron käsitteet kulttuurilla. Kun Ifemelu esitellään Kimberlylle, tämä alkaa ylistää Ifemelun nimeä: ”Todella upea nimi Minä rakastan monikulttuurisia nimiä, niillä on usein niin ihmeellisiä merkityksiä ja takana niin ihmeen rikas kulttuuri.”³⁸ Ironinen kertoja lisää Kimberlyn hymyilevän sellaisen ystävällisen ihmisen hymyä, ”joka ajatteli, että ‘kulttuuri’ oli yhtä kuin outo ja värikäs värillisten ihmisten reservi ja että sanaan piti aina lisätä määritelmä ‘rikas’”.³⁹ Valkoisuuden

³⁵ K, 163. ”In her gold sweater belted at an impossibly tiny waist, with her gold hair, in gold flats, she looked improbable, like sunlight.” A, 146.

³⁶ H. Brown 1999, 11.

³⁷ H. Brown 1999, 5.

³⁸ K, 164. ”What a wonderful name I love multicultural names because they have such wonderful meanings from wonderful rich cultures”. A, 146.

³⁹ K, 164. ”[W]ho thought ‘culture’ the unfamiliar colorful reserve of colorful people, a word that always had to be qualified with ‘rich’”. A, 146.

tutkimuksen lähtökohtiin kuuluu Richard Dyerin väite, että valkoi-
suutta ei ole merkitty ja valkoinen valta naamioituu normaaliuteen.⁴⁰
Adichien romaanissa valkoiset on useimmiten kuitenkin nimetty ihon-
värinsä mukaan. Kun kulturalismin kannattajat suhtautuvat vieraisiin
kulttuureihin yleensä kielteisesti, teos alleviivaa Kimberlyn päinvastai-
sen strategian olevan yhtä alistavaa. Romaanin kertoja päättelee sarkas-
tisesti, että Kimberly tuskin pitäisi Norjan kulttuuria rikkaana.

Kimberlyn ja hänen miehensä kodissa televisiomainosten valkoinen
”todellinen Amerika” jättää varjoon Bill Cosby Show’n ”todellisen
Amerikan”. *Ghana Must Go*-romaanin Kweku sulkee Ifemelun tavoin
silmänsä mustien rodullistamiselta Yhdysvalloissa, kun amerikkalainen
unelman tavoittaminen alkaa hämöttää hänen näköpiirissään. Myös
Selasin romaanin voi nähdä intertekstuaalisessa suhteessa Bill Cosby
Show’hun, vaikka teoksessa ei olekaan siihen suoria viittauksia.⁴¹ Mer-
kittävä kosketuskohta löytyy miesten maskuliinisuuden konstruktiosta.
Mary Paniccia Cardenin mukaan valkoisen perheenisän dominoimalla
ydinperheellä on etuoikeutettu asema Yhdysvalloissa niin kansallisen
normin edustajana kuin amerikkalaisen unelman toteutumisessakin.⁴²
Tämä malli on tärkeä myös keskiluokkaisille mustille miehille.⁴³ Esi-
merkiksi Bill Cosbyn näyttelemää Cliff Huxtablea on pidetty rooli-
mallina valkoisten hyväksymästä mustasta miehestä.⁴⁴ Amerikkalaista
unelmaansa tavoitteleva Kweku sopii samaan muottiin.

Carden liittää patriarkaalisen mustan perheenpään yhtäältä kes-
kusteluun afrikkalaisamerikkalaisen yhteisön nykykriisistä ja toisaalta
Yhdysvalloissa sisällissodan jälkeen syntyneeseen diskurssiin, joka
tähtäsi mustien rodullisen aseman kohentamiseen (engl. *racial uplift*).
Koulutetut mustat johtajat vastustivat mustien kielteisiä stereotyyppejä
yhdistämällä toisiinsa mieheyttä koskevan retoriikan ja sosioekonomi-

⁴⁰ Dyer 2002, 180, 178.

⁴¹ Komeiden asumusten lisäksi yhtäläisyyksistä on helppo panna merkille, että
Kwekun tavoin televisioperheen isä Heathcliff Huxtable on lääkäri. Hänen
puolisonsa Clair toimii tuomarina, kun Fola Sai puolestaan lykkää lakitie-
teen opintojaan perheen kasvaessa.

⁴² Carden 2011, 132.

⁴³ Ks. myös hooks 1992, 90.

⁴⁴ Hill Collins 2005, 166–167.

sen hierarkian tavalla, joka korosti mustien luokkaeroja ja johtohahmojen tehtävää suurten massojen tiennäyttäjinä.⁴⁵ Samalla johtohahmot etäännyivät köyhästä mustasta enemmistöstä. Erkaantumistendenssin väitetään yhä jatkuvan ja johtuvan siitä, että köyhät mustat nähdään syypäinä omiin ongelmiinsa.⁴⁶ Tällaiseen ajatteluun syyllistyvät myös etuoikeutetut afrikkalaisamerikkalaiset.⁴⁷ *Ghana Must Go* -romaanissa Kweku rakentaa samanlaista etuoikeutettua mustaa maskuliinisuutta. Komeaan taloonsa muutettuaan hänellä ei ole minkäänlaista kosketusta afrikkalaisamerikkalaisiin tai perheensä ulkopuolisiin afrikkalaissiirotolaisiin. Kun Olu vierailee Kwekun luona Ghanassa, hän muistaa – päinvastoin kuin Accrassa – aina tunnistaneensa isänsä helposti väkijoukosta Bostonissa tämän ihonvärin perusteella.

Monien keskiluokkaisten afrikkalaisamerikkalaisten asuinalue on suurimpia esteitä heidän menestykselleen. Patricia Hill Collins käyttää termiä valistunut rasismi käsitellessään mustien amerikkalaisten muuttoliikettä homogeenisesti valkoisiin naapurustoihin siitäkkin huolimatta, että amerikkalaistilastot osoittavat valkoisten suosivan rodullisesti yhtenäisiä asuinalueita. Hän katsoo, että värisokeat valkoiset saattavat toivottaa Huxtablen perheen kaltaiset uudet naapurit tervetulleeksi osoittaakseen, että he eivät ole rasisteja.⁴⁸ Saman ilmiön voi havaita myös Selasin romaanissa, sillä Sain perheen muutto Brooklineen ei näytä kohtaavan vastustusta. Kwekulle perheensä on tärkeintä, että hänen kova työnsä palkitaan. Hän myöntää itselleen vasta pakon edessä, että Yhdysvaltain rotua koskeva diskurssi palkitsee ensisijaisesti valkoisia miehiä, jotka edustavat maskuliinisuuksien hierarkiassa hegemonista eli valtaa pitävää maskuliinisuutta.⁴⁹ Mustat miehet ovat rotunsa takia marginalisoituja suhteessa hegemoniseen maskuliinisuu-

⁴⁵ Carden 2011, 132.

⁴⁶ Logan 2014, 670, 654.

⁴⁷ hooks 2000, 94.

⁴⁸ Hill Collins 2005, 147.

⁴⁹ R.W. Connell määrittelee käsitteen seuraavasti: ”Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women.” Connell 1995, 77.

teen.⁵⁰ Yhä kuuluisana kirurginakin amerikkalaisen unelman valtaama Kweku omistautuu perheensä kustannuksella vain työilleen, mikä vaikuttaa hänen suojautumiskeinoltaan.

Hyvä koulutus kuuluu amerikkalaiseen nykyunelmaan.⁵¹ Amerikkalaisen menestysmyytin mukaisesti Kweku tahtoo taata neljälle lapselleen amerikkalaisen huippukoulutuksen pääosin valkoisissa instituutioissa. Toisaalta hän ei kuitenkaan halua poikiensa toimivan omien taipumustensa mukaan, vaan hänellä on mielessään heille valmis amerikkalainen unelma. Jatkuvaa talouskasvua painottava uusliberalistinen talouspolitiikka suosii yksityisyrittämistä ja henkilökohtaista vastuuta,⁵² joka koskee myös perhettä. *Ghana Must Go* -romaanin lopulla nuorempi poika, josta tulee menestynyt taiteilija, muistelee katkerasti, miten hänestäkin toivottiin lääkäriä: ”Sellainen oli unelma. Sai ja Pojat, perheyrittäjä.”⁵³ Hill Collinsin mukaan mustien taloudelliset mahdollisuudet ovat värisokeassa yhteiskunnassa kytköksissä siihen, että mustuus nähdään todisteena rotusorron päättymisestä.⁵⁴ Kertojan ironinen suhtautuminen päähenkilöön antaakin ymmärtää, ettei tämä todennäköisesti siirtolaistaustansa vuoksi edes osaa pelätä, millainen valtasuhteiden karikko piilee hänen omaksumansa värisokean asenteen alla.

Värisokeana valkoisessa maailmassa

Viimeaikaiset etnisyyttä ja rotua koskevat ajattelutavat suosivat eri väestöryhmien vapaata sekoittumista. Samassa hengessä rotujenvälisiä avioliittoja pidetään mahdollisuutena rotuerojen ylittämiseen ja ame-

⁵⁰ Connell 1995, 80–81. Connell huomauttaa, että tiettyjä mustia huippu-urheilijoita voi pitää hegemonisen maskuliinisuuden edustajina, mutta se ei suo yhteiskunnallista auktoriteettia mustille miehille yleensä. Connell 1995, 81. Vrt. Logan 2014, 550.

⁵¹ Sawhill 1999, 11–12.

⁵² Ks. esim. Duggan 2003, 12–14.

⁵³ G, 302. “That was the dream, Sai and Sons, family business”. GMG, 242.

⁵⁴ Hill Collins 2005, 178.

rikkalaiseen valtakulttuuriin sulautumiseen.⁵⁵ *Americanah*-romaanissa Ifemelun käytös antaa sen vaikutelman, että hän on Kwekun tavoin tietämätön mustien ja valkoisten amerikkalaisten välisestä valtasuh-teista. Siksi hän ei myöskään näytä tuntevan mustan nyky-yhteisön naisiin kohdistamaa normia, joka vaatii heitä noudattamaan rotusoli-daarisuutta ja avioitumaan ”samaa rotua” olevan kanssa.⁵⁶ Tämä näkyy siitä, miten Ifemelu aloittaa suhteen ja kihlautuu Kimberlyn vaalean ja sinisilmäisen Curt-serkun kanssa. Tämä sanoo olevansa ”rikas, val-koinen mies Potomacista”, eikä Ifemelu voi olla huomaamatta, miten Curt ”toi leukakuoppineen mieleen tavaratalojen katalogien komeat miesmallit”.⁵⁷ Sanalla sanoen Curt, jonka perhe on sadan vuoden ajan rikastunut hotellien omistajina, edustaa hegemonista maskuliinisuu-tta ja amerikkalaisen unelman kuvitteellista henkilöitymää.

Americanah-romaanissa on useita viittauksia siihen, että Ifemelun ja Curtin kulutuskeskeisen suhteen tapahtumapaikkana on postetninen ja värisokea Yhdysvallat. Jeffrey Santa Ana väittää, että uusliberalistinen kulutuskulttuuri käyttää ”rodullisia ja etnisiä vähemmistöjä erilaisuuden ihannointiin ja esineellistämiseen”.⁵⁸ Curtin upperikas äiti kertoo, että Curt on hänen seikkailijansa, ”joka toi näytille eksoottisia yksilöitä – hän oli seurustellut japanilaisen tytön kanssa ja venezuelalaisen tytön kanssa”.⁵⁹ Curt puolestaan paljastaa baltimorelaisessa kattohuoneistos-saan, ettei hänellä ole koskaan aikaisemmin ollut mustaa tyttöystävää. Tämä kaikki vahvistaa näkemystä, että hän ihanoi ja esineellistää naisia, joilla on erilainen etninen tai rodullinen tausta.

Ifemelu tuntee solahtavansa Curtin tyttöystävän rooliin yhtä sula-vasti kuin imartelevaan lempimekkoonsa. Romaanin kerronta kuiten-kin osoittaa, miten yksin hän on mustana naisena Curtin yltäkylläisessä maailmassa, missä afrikkalaisamerikkalaiset työskentelevät palveluam-mateissa. Valkoinen katse on historiallisesti rakentanut Yhdysvalloissa

⁵⁵ Ks. esim. Libretti 1999, 11–12; Hollinger 2005, 42–43.

⁵⁶ Ks Hill Collins 2005, 260–268.

⁵⁷ K, 215. “[T]he cleft-chinned handsomeness of models in department store catalogues”. A, 192.

⁵⁸ Santa Ana 2004, 15.

⁵⁹ K, 221. ”[W]ho would bring back exotic species – he had dated a Japanese girl, a Venezuelan girl”. A, 198.

stereotyyppistä kuvaa mustista, mutta bell hooks kiinnittää huomiota siihen, miten valkoiset voivat ajatella historiallisen valta-asemansa vuoksi olevansa valkoisten hallitsemassa yhteiskunnassa mustien katseen ulottumattomissa.⁶⁰ Hän toteaa afrikkalaisamerikkalaisten naisten kuitenkin harjoittavan vastarintaa ilmentävää katsetta, joka antaa heille toimijuutta.⁶¹ Ifemelu ymmärtää suhteen edetessä, että hänen tunteensa Curtia kohtaan ovat kaksijakoiset. Amerikkalainen optimismi ja amerikkalaisesta unelmasta haaveilu kuuluvat erottamattomasti yhteen. Katsoessaan Curtia kriittisesti Ifemelu oivaltaa hankalien tunteittensa liittyvän miehen loputtomaan optimismiin, joka lapsekkuudessaan sekä sokaisee hänet että ärsyttää häntä. Pian hän samastaa Curtin valkoisten ystävienkin amerikkalaisen aurinkoisuuden siihen, että nämä elävät ”tavaramaailman kimmeltävällä pinnalla”.⁶² Curt ja hänen sisäpiirinsä eivät näytä huomaavan amerikkalaista rasismia, ja värisokean amerikkalaisen unelmansa pauloissa päähenkilökin vaikennee siitä.

Päinvastoin kuin Selasin Kweku Ifemelu elää nettiäikää. Hän lähettää sähköpostia ja on valmis vaihtamaan mielipiteitä rasismista ja rodullistamisesta blogikirjoituksillaan, jotka katkaisevat kerrontaa jo ennen Ifemelun ja Curtin lopullista välirikkoa. Suunnatessaan blogipostauksensa kaltaisilleen ei-amerikkalaisille mustille, jotka eivät kotimaassaan ole kokeneet olevansa mustia, Ifemelu julistaa: ”Amerikassa olet musta, baby.”⁶³ Blogissa neuvotaan olemaan solidaarisia muille mustille sekä esitetään strategioita erilaisten valkoisten amerikkalaisten kohtaamiseen. Välirikon jälkeen Ifemelu myöntää itselleen, että hänessä on jotakin vialla ja päättelee syypääksi vajavaisen itsetuntemuksensa. Tässä vaiheessa uuden diasporisen identiteetin työstäminen on kuitenkin jo alkanut.

Selasin romaanin ratkaiseva käänne ja symbolinen tapahtuma sijoittuu romaanin alkupuolelle, mutta se vaikuttaa koko *Ghana Must Go*-teoksen limittäiseen aikarakenteeseen. Kwekun värisokea unelma särkyy Beth Israel -sairaalassa, missä häntä on ihailtu parhaana kirur-

⁶⁰ hooks 1992, 168.

⁶¹ hooks 1992, 122–123.

⁶² K, 232. “[O]n the glimmering surface of things”. A, 207.

⁶³ K, 247. “[I]n America, You Are Black, Baby”. A, 220.

gina. Tämä tapahtuu hänen joutuessaan vastakkain Bostonin varakasta valkoista yläluokkaa edustavan Cabotin perheen kanssa. Fiktiiviset Cabotit kuuluvat sairaalan suurimpiin lahjoittajiin. Kun he pyytävät, että iäkkäälle ja alkoholisoituneelle perheenjäsenelle suoritettaisiin riskeistä huolimatta viime hetken leikkaus, sairaalan johtaja määrää Kwekun tehtävään. Romanissa ei ole viitteitä siihen, että sairaala instituutiona syöllistyisi rotusyrjintään. Ennen leikkausta Kweku kuitenkin sattuu kuulemaan, miten Cabotin perheen edustaja aloittaa rasistisen virkkeen. Kun heidän perhelääkäriinsä, Bostonin bramiini, kysyy Kwekulta alentuvaisesti: ”[j]a missä Sinä olet käynyt ’koulusi?’”⁶⁴ Kweku ei voi olla ottamatta aseikseen kolonialistisia stereotyyppisiä tokaistessaan vastauksena loukkaukseen: ”Viidakossa, villieläinten avulla... Simpanssit opettivat.”⁶⁵ Vaikka leikkaus onnistuu täydellisesti, potilas menehtyy. Tähän saakka Kweku on tuntenut olevansa ”niin erityinen, jopa muita parempi”⁶⁶ toimiessaan sairaalan suuren koneiston taitavana osana. Hän kokeekin valtavana shokkina sen, että sairaalan pääasiallisesti valkoinen johto erottaa hänet Cabotien vaatimuksesta.

Romaanin aikatasojen limittyessä toisiinsa erottamiseen johtavia tapahtumia edeltää kuvaus Kwekun käynnistä asianajajansa luona. Sara Ahmed selittää teoksessaan *On Being Included*, että jos tiettyä instituutiota syytetään rasismista, tämä tulkitaan syytteeksi valkoisia kohtaan. Kielto olla puhumatta rasismista johtuu siis siitä, että valkoisuutta halutaan suojella loukkaukselta.⁶⁷ Kwekun huippujuristi yrittää selittää tämän olevan vastaavassa tilanteessa. Hän myöntää, että Kwekua on kohdeltu väärin rodun perusteella mutta kehottaa häntä silti hakemaan uutta työpaikkaa. Asialle ei hänestä voida enää mitään: ”Koska silloin esiin nousiin kysymys, onko Beth Israel rasistinen? Ja Bostonin tuntien tuo kysymys on ...PAM!”⁶⁸ Kweku ei kuitenkaan luovuta vaan palaa sairaalaan, mistä valkoiset vartijat heittävät hänet ulos. Erottamisestaan

⁶⁴ G, 102. ”And where did you do your ‘training?’” GMG, 74.

⁶⁵ G, 102. ”[I]n the jungleChimpanzees taught.” GMG, 74.

⁶⁶ G, 96. ”[H]e still felt so special, even superior, for being there”. GMG, 69.

⁶⁷ Ahmed 1992, 147.

⁶⁸ G, 97. ”Cause then it becomes: is Beth Israel racist? And this being Boston that question is ... boooooom!”. GMG, 70.

lähtien Kweku on teeskennellyt käyvänsä edelleen töissä. Kyseisen illan jälkeen kasvonsa menettänyt Kweku katoaa perheensä elämästä.

Ghana Must Go -romaani palaa yhtä uudelleen Kwekun maskuliinisen identiteetin konstruktion, jonka juuret ovat valkoisessa patriarkaalisessa ihanteessa. Taiwo-tytär luonnehtii isäänsä tätä muistelllessaan, että Brooklinen talossa oli ”hän”, joka uurasti joka päivä suorittaen perheen pääasiallisen elättäjän roolia. Taiwo suree, ettei hän koskaan ollut tuntenut siellä ”kodin lämpökeltahehkuista sisällöoloa”.⁶⁹ Sen sijaan perheen elämää hallitsi vaikutelma ”kesken olevasta noususta, siitä, että työn alla on jotakin, *menestyvä perhe*”.⁷⁰ Kwekun värisokean amerikkalaisen unelman toteuttaminen valjastaa kaikki perheenjäsenet ylisuoritajiksi, kun vertailuryhmänä ovat naapuruston menestyneet valkoiset amerikkalaiset.

Uusia ja vanhoja mustia amerikkalaisia

Chude-Sokei kiinnittää huomiota siihen, miten afrikkalaistaustaisten siirtolaisten ja afrikkalaisamerikkalaisten väliset jännitteet näkyvät ”uusien mustien amerikkalaisten” kirjallisuudesta. Afrikkalaissiirtolaiset eivät välttämättä koe rasismia samalla tavalla kuin afrikkalaisamerikkalaiset, vaan tähdätessään siirtolaisten klassisiin päämääriin he saattavat suhtautua siihen jopa välinpitämättömästi.⁷¹ Suhde afrikkalaisamerikkalaisiin askarruttaa Ifemelua hänen ensimmäisistä opiskeluvuikoistaan lähtien. Hän päättelee ryhmien olevan keskenään erilaisia, vaikka ne joskus limittyvätkin. Luovuttuaan pyrkimyksestään sulautua valkoiseen yläluokkaan, joka symboloi hänen värisokeaa amerikkalaista unelmaansa, Ifemelu tulee kuuluisaksi blogistaan ja rikastuu sillä. Sosiaalisen ja kulttuurisen yhteenkuuluvuuden tunne on tärkeä hajallaan

⁶⁹ G, 158. ”[T]hat warm-yellow-gllowing-inside-ness of home”. GMG, 123.

⁷⁰ G, 158. ”[O]f an upswing midmotion, a thing being built: *A Successful Family*”. GMG, 123.

⁷¹ Chude-Sokei 2014, 55, 51. Mustien yhteenkuulumisen tunnetta vähentävät Yhdysvalloissa yhä lisääntyvien monikulttuuristen identiteettien lisäksi myös mustat afrikkalais- ja karibialaissiirtolaiset. Logan 2014, 670.

oleville etnisille, rodullistetuille ja transnationaalisille vähemmistöille. Ifemelun tarve kuuluu joukkoon nousee esiin, kun hän tapaa uudelleen Blaine-nimisen Yalen yliopistossa työskentelevän afrikkalaisamerikkalaisen professorin Blogging While Brown -konferenssissa.

Afrikkalaisamerikkalaisten yhteiskunnalliselle menestykselle on 2000-luvulla tärkeää, että he eivät ainoastaan erotaudu köyhistä mustista vaan myös välttävät rotukysymyksen esiintuomista.⁷² Blaine ja hänen akateemiset ystävänsä, joihin kuuluu mustia ja valkoisia, ovat kuitenkin antirasisteja ja yhteiskunta-aktivisteja, joiden päämääristä heijastuu yhä kansalaisoikeustaistelun henki. Rotukysymys kytkeytyy selvästi Ifemelun ja Blainen rakkaussuhteeseenkin. Ifemelu on heti Blaineen tutustuttuaan päättänyt luopua amerikkalaisen aksentin jäljittelemisestä. Ilmoitettuaan vanhemmilleen muuttavansa Blaine luokse Ifemelu lähettää heti perään blogikirjoituksen, jossa hän arvostelee värisokeutta ilmoittamalla, että rasismi elää Amerikassa, vaikka siellä ei enää olekaan rasisteja. Chude-Sokei arvelee, että valkoiset amerikkalaiset saattavat suhtautua suopeammin mustiin afrikkalaisiin kuin afrikkalaisamerikkalaisiin.⁷³ Romaanissa Blaine kirjailijaisar Shan selittää, ettei musta amerikkalaiskirjailija voi kirjoittaa rehellistä romaania rodusta. Hän syyttääkin Ifemelua siitä, että tämä voi ulkopuolisena pitää suosittua blogiaan siinä missä afrikkalaisamerikkalaista kirjoittajaa kartettaisiin valkoisille vihamielisenä.

Afrikkalaissiirtolaisten oletetaan myös osallistuvan afrikkalaisamerikkalaisten kanssa kollektiivisen vastuun jakamiseen rasismien torjumisesta. Chude-Sokein mielestä tämä taas saattaa närkästyttää afrikkalaissiirtolaisia siksi, että he joutuvat noudattamaan toisten prioriteetteja.⁷⁴ Ifemelu kiinnittää jatkuvasti huomiota Blainen ylevämielisyteen ja hyvyyteen. Silti kysymys etnisestä solidaarisuudesta erottaa heidät toisistaan, kun Ifemelu ei osallistu Blainen kampanjalla järjestämään mielenosoitukseen. Kun paljastuu, että hän on sen sijaan mennyt afrikkalaisprofessorin jäähyväislounaalle, Blaine syyttää häntä siitä, ettei hän ei ole tarpeeksi vakavamielinen. Paljastavasti Ifemelu kuulee

⁷² Logan 2014, 654, 655.

⁷³ Chude-Sokei 2014, 56.

⁷⁴ Chude-Sokei 2014, 64.

Blainen äänessä hienoisen moitteen, joka koskee hänen afrikkalaisuuttaan vastakohtana vastuulliselle afrikkalaisamerikkalaisuudelle.

Barack Obaman valintaa Yhdysvaltain ensimmäiseksi mustaksi presidentiksi pidettiin suorastaan uuden aikakauden aloittavana historiallisena tapahtumana. Hänen vaalivoittonsa on kuitenkin yhdistetty värisokean ideologian ja uuden rotupolitiikan diskursseihin.⁷⁵ Blaine asettuu *Americanah*-romaanissa heti vaalikampanjan alettua Obaman taakse. Hän myöntää silti ystävineen, että Obamasta on vielä pitkä matka todellista edistystä merkitsevään, keskinkertaisin arvosanoin yliopistosta valmistuneen ”tavallisen mustan georgialaisen” valintaan. Ifemelu on pohtinut blogissaan rotukysymystä Obaman ”mustavalkoisen” taustan valossa ja päätellyt, että amerikkalaisessa rikostutkinnan profiloinnissa Obama olisi edelleenkin musta. Siksi hän epäilee Obaman mahdollisuuksia suosien sukupuolensa rajoitteet ylittävää Hillary Clintonia. Erilaiset prioriteetit näkyvät myös siitä, että pääsyy Ifemelun mielenmuutokseen hänen luettuaan Obaman teoksen *Unelmia isältäni* ei ole rotukysymys eivätkä Obaman osittain afrikkalaiset juuret vaan hänen koskettava ja vaikuttava persoonansa.

Obamasta kirjoittaessaan Enid Logan korostaa luokkakysymystä amerikkalaisessa rotudiskurssissa ja mustuuden yhteiskunnallisessa konstruktiossa. Hän pitää ”Obaman kaltaisia” eliittikoulutuksen saaneita ja menestyneitä mustia jopa eräänlaisena mallivähemmistönä 2000-luvun Yhdysvalloissa, sillä heidät rodullistetaan päinvastaisella tavalla kuin stigmatisoidut köyhät mustat, traditionaaliset kansalaisoikeustaistelijat ja mustien järjestöt.⁷⁶ Näkökulma häivähtää esiin *Americanah*-romaanin Obaman ensimmäiseen presidenttikauteen sijoittuvassa alitusluvussa. Siinä Ifemelun tapaama valkoinen amerikkalaismies vähättelee rodun merkitystä ja asettaa yhteiskuntaluokan siron mekanismina sen edelle. Blogissaan Ifemelu antaa hänelle tästä pisteitä pohtimatta edelleenkin rodun, sukupuolen ja luokan leikkauskohtia ja yhteisvaikutusta.

Kuten useat muut mustien naisten kirjoittamat romaanit *Americanah* korostaa hiusten poliittista merkitystä. Ensimmäinen luku kuvaakin Ife-

⁷⁵ Ks. esim. Logan 2014, passim.

⁷⁶ Logan 2014, 654–55.

melun matkaa mustassa kaupunginosassa sijaitsevaan afrikkalaiskampaamoon ennen hänen paluutaan kolmentoista poissaolovuoden jälkeen Nigeriaan. Teoksen fragmentaarinen kerronta alleviivaa käynnin merkitystä jatkamalla sen kuvausta vielä muualla teoksessa. Historioitsija ja visuaalisen kulttuurin tutkija Kobena Mercer selittää, että mustien hiuksia on historiallisesti aliarvioitu heidän mustuutensa näkyvimpänä stigmaana heti ihonvärin jälkeen.⁷⁷ Ifemelu bloggailee erilaisista mustista kampaustyyleistä, mutta myös hänen oman hiusmallinsa vaihdokset ovat romaanissa hänen identiteettinsä peilaajina tärkeitä. Toistuvassa afrikkalaiskampaamoon sijoitetussa jaksossa hän ei ainoastaan letitytä luonnonmukaista tukkaansa samalla tavalla kuin se oli hänen tullessaan Yhdysvaltoihin, vaan käynnin merkitystä lisää se, että Ifemelu tapaa samalla köyhiä, kouluttamattomia afrikkalaisnaisia ja tiedostaa oman etuoikeutetun asemansa heihin verrattuna.

Takaisin Afrikkaan

Selasin romaanissa Kweku jatkaa Ghanaan palattuaan yksin pyrkimystä menestyksensä osoittamiseen. Hänen rappeutuvien siirtomaakartanoiden läheisyyteen rakennuttama talonsa on uusi metafora, ”uudelleen kuviteltu kotimaa, jonka kaikki linjat ovat siistejä ja suoria”.⁷⁸ Kertoja esittää Kwekun havainnoivan itseään *Ghana Must Go* -romaanin ensimmäisessä luvussa: ”Talo oli kaunein asia, minkä hän oli koskaan luonut – Talo oli kaunein asia, minkä hän oli koskaan luonut *yksin*, hän korjaa huomiotaan.”⁷⁹ Kweku on suunnitellut näyttävän ghanalaistalonsa jo Bostonissa koko perhettä silmällä pitäen, mutta hän työstää edelleen individualistista käsitystään maskuliinisuudesta kytkien sen suoralinjaisen ghanalaistalonsa arkkitehtuuriin.

⁷⁷ Mercer 1990, 249.

⁷⁸ G, 17–18. ”[A] homeland reimagined, all the lines clean and straight.” GMG, 5.

⁷⁹ G, 18. ”[I]t is the most beautiful thing he has ever created It is the most beautiful thing he has ever created *alone*, he amends the observation.” GMG, 5.

Teos alkaa Kwekun hitaasta kuolemasta hänen ghanalaistalonsa puutarhassa, ja alkupuolen katkonainen kerronta palaa kuolinkohtaukseen moneen kertaan Kwekun elämän eri vaiheiden lomassa. Kwekun itsestään vieraantumista osoittaa kerronnan keinona käytetty fiktiivinen hahmo, häntä kuvaava näkymätön kameramies. Tämä kaksoisolento on seurannut Kwekua hänen kotikylästä lähdöstään saakka ja on myös mukana siinä, mitä kertoja nimittää Kwekun viimeiseksi esitykseksi hänelle itselleen puutarhan kasteisella nurmikolla. Yhteiskunnallinen nousu ja asema ovat Kwekulle edelleen tärkeitä, ja hänen taustallaan häilyvästä ”kolonialismin kirouksesta” huolimatta hänen ghanalaisuutensa kuvastavat siirtomaaherrojen elämäntapaa. Kwekun yhdysvaltalaiselämää kerratessaan romaani osoittaa, ettei hän värisokeaa amerikkalaista unelmaa tavoitellessaan ollut juurikaan selvillä omien ja varakkaitten naapureittensa elämäntyylin ja arvostusten välillä vallitsevista eroista.

Eroilla on huomattava rooli sosiologi Pierre Bourdieuin kuuluisassa luokkateoriassa,⁸⁰ ja ne liittyvät myös habitukseen ja elämäntyyliin.⁸¹ Kun aikuistunut Taiwo matkustaa Brooklineen katsomaan vanhaa naapurustoa, hän ottaa esiin erot asujaimiston taloudellisessa pääomassa toteamalla, että muiden talot olivat suurempia, koska niissä ”oli ainakin kymmenen makuuhuonetta, siinä missä heillä oli viisi”.⁸² Hänelle merkitsee kuitenkin enemmän se, että menestyneet valkoiset perheet ”olivat jo sukupolvia sitten saattaneet loppuun raskaan työn”.⁸³ Habitus ilmentää oman paikan ja roolin merkitystä yksilön tai ryhmän elämäntyyliin kokonaisuudessa.⁸⁴ Varakkaat valkoiset amerikkalaisperheet ovat päinvastoin kuin alati puurtava Sain perhe sukupolvien ajan kasanneet hyvillä suhteillaan taloudellisen pääoman lisäksi myös sosiaalista ja muuta pääomaa. Vakaiden pääomiensa vuoksi heidän ei tarvitse jatku-

⁸⁰ Bourdieun mukaan luokan tuottamiseen kuuluu suuri erilaisten muuttujien verkosto. Hän puhuu taloudellisesta, sosiaalisesta, kulttuurisesta ja symbolisesta pääomasta. Ks. esim. Bourdieu 2010, 100–103.

⁸¹ Bourdieu 2010, 166–167.

⁸² G, 158. ”[T]en bedrooms at least as compared to their five.” GMG, 123.

⁸³ G, 159. ”[S]uccessful families already, had finished their heavy lifting generations ago.” GMG, 124.

⁸⁴ Hillier & Rooksby 2005, 21.

vasti raataa ja ponnistella. Sen sijaan ”he kohottivat jalkansa tyynyille ja olivat levossa kotona”.⁸⁵ Lopulta Taiwo näkee isänsä tuomittuna tämän katoamisen aiheuttaman häpeän vuoksi ainaiseen kodittomuuteen.

Häpeän tutkijat väittävät, että häpeä vaikuttaa niin ihmisten itsemymmärrykseen kuin heidän identiteettiinsä ja identiteettien muotoutumiseen.⁸⁶ Kwekua vainoa sellainen huonouden tunne, joka Ahmedin mukaan kääntyy ihmistä itseään vastaan. Ahmed kuitenkin korostaa, että vain toinen voi aiheuttaa ihmisessä häpeän tunteen ja juuri tämä toinen on jo aikaisemmin herättänyt halun tai jopa rakkauden tunteita.⁸⁷ Kweku avioituu toistamiseen ghanalaistaloonsa muutettuaan, mutta romaanin kuolinkohtaukset alleviivaavat hänen yhä rakastavan Fola. Häpeästään huolimatta Kweku toivoo, ettei hän olisi pettänyt ihanteitaan vaan palannut ajoissa perheensä luokse.

Ensimmäisestä virkkeestä lähtien romaanissa toistuu kuva Kwekun paljaista jaloista ja hänen toiveistaan. Kuten Kwekun patriarkaalisen maskuliinisuuden kova ulkokuori, toivelit ovat kätkeneet hänen haavoittuvaisuutensa. Hän on kulkenut lapsesta saakka kotikylässään paljain jaloin, ja hänen vertauskuvalliset jalkapohjansa, jotka hän huolellisesti peittää toiveillaan, ovat täynnä ruhjeita ja arpia. Selasin teos päättyy naisten tekemään sovitukseseen. Fola saa uudelta vaimolta lahjaksi Kwekun kuluneet toivelit. Painaessaan loppuunkuluneiden toiveiden pohjia kostuneita poskiaan vasten Fola samastaa ne heidän siirtolaiselämänsä raastavuuteen ja rikkonaisuuteen.

Aikaisemmin samassa luvussa kerrotaan, miten jäljellä olevat perheenjäsenet ja Kwekun uusi vaimo vievät Kwekun uurnan meren rantaan. Kohtauksessa tiivistyy romaanin rikkonaisen rakenteen diasporinen estetiikka. Fola aikoo heittää Kwekun tuhkan valtamereen ja ”päästää miehen vapaaksi: tehdä tämän lopusta paluun alkuun”.⁸⁸ Hän muuttaa kuitenkin mielensä ja laskee uurnan veteen: ”*Olemme jo olleet aivan tarpeeksi hajallamme joten antaa hänen pysyä kokonaisena.*”⁸⁹ Myös

⁸⁵ G, 159. ”[W]ith feet up on cushions, at rest and at home.” GMG, 124.

⁸⁶ Kainulainen & Parente-Čapková 2011, 8; Ahmed 2004, 104.

⁸⁷ Ahmed 2004, 105.

⁸⁸ G, 389. ”[T]o let the man free, end at the beginning and that.” GMG, 314.

⁸⁹ G, 389. ”[W]e’ve been scattered enough Keep him inside let him stay whole.” GMG, 314.

Americanah-romaanin lopetus kiertyy pirstaleisesti rakennetun teoksen alkuun. Ifemelu lentää Lagosiin, missä hänestä tulee *Americanah*, Yhdysvalloista palannut nigerialainen. Päinvastoin kuin Selasin päähenkilö Ifemelu kykenee nauramaan värisokealle amerikkalaiselle unelmalleen siitä kuitenkin luopumatta: ”Siitä minä pidän. Siitä että uskoo unelmaan, olkoonkin että se on valetta, mutta uskoo silti, eikä millään muulla ole väliä.”⁹⁰ Ifemelun identiteetti on muuttunut Yhdysvalloissa. Etuoikeutettuna transnationaalisena nigerialaisena, jolla on Yhdysvaltain kansalaisuus, häneltä ei enää puutu valinnan vapautta, vaan hän voi halutessaan matkustaa edestakaisin. Tämän voi tulkita niin, että Ifemelun diasporinen identiteetti on hybrisoitunut amerikkalaisuuden ja nigerialaisuuden sekoittuessa toisiinsa.

Tarkastelemieni romaanien kivuliaat siirtolaisprosessit, jotka vievät Afrikasta Yhdysvaltoihin ja takaisin, ovat lopultakin hyvin erilaisia. Adichien teoksen nuorelle, itseironiaan kykenevälle naissiirtolaiselle hänen epäonnistunut värisokean amerikkalaisen unelman tavoittelunsa on liki vapauttavaa, sillä hän ottaa siitä opikseen. Selasin romaanissa miespäähenkilön värisokean amerikkalaisen unelman sortuminen aiheuttaa traagisia seurauksia hänen läheisilleen. Onnistuneesti kumpikin teos hyödyntää fragmentaarista diasporista estetiikkaa myötäillessään päähenkilöiden diasporisen identiteetin vaivalloista ja rikkonaista muodostusta. Kumpikin romaani paljastaa, että huolimatta nykyisestä postetnisestä ja rotusokeasta ajattelutavasta rotu ja rasismi yhä vaikuttavat teosten kuvitteellisessa Yhdysvalloissa, joka ei ole irrallaan nykypäivän reaali maailmasta.

⁹⁰ K, 476. ”I like that you buy into the dream, it’s a lie but you buy into it and that’s all that matters.” A, 434.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

- Adichie, Chimamanda Ngozi: *Americanah* (= A). Fourth Estate, London 2013.
Adichie Chimamanda Ngozi: *Kotiinpalaajat* (= K). Alkuteos: *Americanah* (2013). Suom. Hanna Tarkka. Otava, Helsinki 2014.
Selasi, Taiye: *Ghana ikuisesti* (= G). Alkuteos: *Ghana Must Go* (2013). Suom. Marianne Kurttö. Otava, Helsinki 2014.
Selasi, Taiye: *Ghana Must Go* (= GMG). Viking, London 2013.

Tutkimuskirjallisuus

- Ahmed, Sara: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2004.
Ahmed, Sara: *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Duke University Press, Durham 2012.
Berlant, Lauren: *The Queen of America Goes to Washington: Essays on Sex and Citizenship*. Duke University Press, Durham 1997.
Brown, Heloise: Introduction. *White? Women: Critical Perspectives on Race and Gender*. Eds Heloise Brown, Madi Gilkes & Ann Kaloski-Naylor. Raw Nerve Books Limited, New York 1999, 1–22.
Bourdieu, Pierre: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Richard Nice, with a new introduction by Tony Bennett. Routledge, London 2010.
Brown, Michael K. et al.: *Whitewashing Race: the Myth of a Color-Blind Society*. University of California Press, Berkeley 2003.
Budd, Mike & Steinman, Clay: White Racism and the Cosby Show. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1992 July; 37: 5–14.
Carden, Mary Paniccia: 'Trying to Find a Place When the Streets Don't Go There': Fatherhood, Family, and American Racial Politics in Toni Morrison's *Love*. *African American Review* 44: 1–2 (Spring/Summer 2011), 131–147.
Cawelti, John G.: *Apostles of the Self-Made Man*. Chicago University Press, Chicago 1972.
Chude-Sokei, Louis: The Newly Black Americans: African Immigrants and Black America. *Transition* 113 (2014): 52–71.
Connell, R.W.: *Masculinities*. Polity Press, Cambridge 1995.
Duggan, Lisa: *The Twilight of Equality: Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attacks on Democracy*. Beacon Press, Boston 2003.
Dyer, Richard: *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. Martti Lahti. Vastapaino, Tampere 2002.
Hall, Stuart: Cultural Identity and Diaspora. *Identity and Difference*. Ed. Kathryn Woodward. Sage, London 1997, 51–59.
Hewitt, Roger: *White Backlash and the Politics of Multiculturalism*. Cambridge University Press, Cambridge 2005.
Hill Collins, Patricia: *Black Sexual Politics: African Americans, Gender and the New Racism*. Routledge, New York 2005.
Hillier, Jean & Rooksby, Emma: Introduction to First Edition. *Habitus: A Sense of Place*. Eds Jean Hillier & Emma Rooksby. Ashgate, Aldershot 2005, 19–42.
Hochschild, Jennifer: *Facing Up to the American Dream: Race, Class, and the Soul of the Nation*. Princeton University Press, Princeton 1995.

- Hollinger, David A.: *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*. Tenth Anniversary Edition with a New Postscript by the Author. Basic Books, New York 2005.
- hooks, bell: *Black Looks: Race and Representation*. South End Press, Boston 1992.
- hooks, bell: *Where We Stand: Class Matters*. Routledge, New York 2000.
- Kainulainen, Siru & Parente-Čapková, Viola: Häpeän latautunut toiminta. *Häpeä väbän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková. Utukirjat, Turku 2011, 6–21.
- Koshy, Susan: Morphing Race into Ethnicity: Asian Americans and Critical Transformations of Whiteness. *boundary 2*. 28.1. (2001), 153–194.
- Kähkönen, Lotta: *Disturbing Whiteness: The Complexity of White Female Identity in Selected Works by Joyce Carol Oates*. Turun yliopisto, Turku 2012.
- Lentin, Alana & Tittle, Gavan: *The Crisis of Multiculturalism: Racism in the Neoliberal Age*. Zed Books, London 2011.
- Libretti, Tim: *Leaping Over the Color Line: Postethnic Ideology and the Evasion of Racial Oppression*. Washington State University, Pullman, Washington 1999.
- Logan, Enid: Barack Obama, the New Politics of Race, and Classed Constructions of Racial Blackness. *The Sociological Quarterly* 55 (2014), 653–682.
- Meacham, Jon: Keeping the Dream Alive. *Time*, 21 June, 2012. http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2117662_2117682_2117680,00.html Haettu 15.10.2014.)
- Mercer, Kobena: Black Hair/Style Politics. *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Eds Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha & Cornel West. The New Museum of Contemporary Art, New York 1990, 247–264.
- Omi, Michael & Winant, Howard: *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*. Routledge, New York 1994.
- Roediger, David R.: *How Race Survived U.S History: From the Settlement and Slavery to the Obama Phenomenon*. Verso, London 2010.
- Santa Ana, Jeffrey C.: Affect-Identity: The Emotions of Assimilation, Multiraciality, and Asian American Subjectivity. *Asian North American Identities: Beyond the Hyphen*. Eds Eleanor Ty & Donald C. Goellnicht. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2004, 15–42.
- Sawhill, Isabel V.: Still the Land of Opportunity? *Public Interest* 135 (Spring 1999); 3–17.

II NAISET, HISTORIA, VÄKIVALTA

Raunioiden raivaajat ja jälleenrakentajat. Uuden vuosituhannen historiallinen romaani

Maarit Leskelä-Kärki ja Kukku Melkas

Suru kadonneesta on aina läsnä, suru siitä mikä on ikuisiksi ajoiksi mennyt eikä palaa. Se on ihmisen osa. – – Meillä on lupa kaivata ja surra, ja luoda kaipuustamme taidetta, joka lohduttaa, joka kiinnittyy turmeltuihin paikkoihin – joka jännittyy olevaisen ylle keveiksi mutta teräksenvahvoiksi rakennelmiksi.¹

Historiallisen romaanin – kuten laajemminkin historiantutkimuksen – keskeinen tehtävä kulttuurissamme on muistaa. Se nostaa esiin unohdettuja ja vaiettujakin muistoja sekä uusia muistamisen tapoja. Se jäsentää uudestaan suhdettamme omaan itseemme, yhteiskuntaamme, kulttuuriimme ja maailmaan. Historialliseen muistiin ja muistamiseen liittyy suru ja kaipuu, mutta siihen liittyy myös toivo ja luottamus uudenlaisesta ymmärryksestä.

Historiallinen romaani on 2000-luvulla noussut suomalaisen kirjallisuuden yhdeksi suosituimmista lajityypeistä. Esimerkiksi 2000-luvun kirjallisuuden Finlandia-palkinnon voittajista puolet voidaan väl-

¹ Kähkönen 2011, 74.

jästi määritellen luokitella historiallisiksi romaaneiksi.² Historiallinen romaani onkin lajina monipuolinen, sillä se voi yltyä omaelämäkerralliseen muistelmasta ja henkilöhistoriasta dokumentaariseen. Se voi myös painottua niin kansallisen historian uudelleenkirjoittamiseen, viihteelliseen kuin lajia uudistavaan, kerronnallisesti kokeilevaan romaaniin.³

Historiallinen romaani on ollut naisten suosima laji 1800-luvun puolivälistä alkaen. Ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit olivat historiallisia, ja nykyään Fredrika Runebergin teoksia pidetään tärkeinä niin naisten kirjoittaman fiktion perinteessä kuin naisten historiakirjoittamisen historiassa. Kuten Eva Packalénkin huomioi, Runeberg nosti historiallisissa romaaneissaan *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* (1858; suom. *Rouva Katarina Boije ja hänen tyttärensä*) ja *Sigrid Liljeholm* (1862; suom. *Sigrid Liljeholm*) esille sellaisia teemoja kuin perhehistoria, tytärten ja äitien väliset suhteet, naisten työ ja rooli sodassa tai naisten uskonnollisuus, jotka ovat olleet keskeisiä akateemisessa naishistoriassa 1970-luvulta lähtien.⁴

1800-luvun ja vielä pitkälle 1900-luvun alun kontekstissa historiallisen romaanin voi nähdä merkityksellisenä siitä näkökulmasta, että se oli kirjoittaville, historiasta ja tieteen teosta kiinnostuneille naisille keino osallistua historiallisen tiedon muodostamiseen, kun pääsyä akateemiseen tutkimuskenttään ei vielä ollut. Naiset osallistuivat historiallisen tiedon tuottamiseen paitsi romaanin myös runouden, näytelmien ja elämäkertojen kirjoittajina.⁵ Historiallisen aineiston ja etäännyttämi-

² Kristina Carlson: *Maan ääreen* (1999), Pirkko Saisio: *Punainen erokirja* (2004), Helena Sinervo: *Runoilijan talossa* (2004), Bo Carpelan: *Berg* (2005; suom. *Kesän varjot*), Kjell Westö: *Där vi en gång gått* (2006, suom. *Missä kuljimme kerran*), Hannu Väisänen: *Toiset kengät* (2007), Sofi Oksanen: *Puhdistus* (2008), Rosa Liksom: *Hytti nro 6* (2011), Ulla-Lena Lundberg: *Is* (2012; *Jää*) ja Riikka Pelo: *Jokapäiväinen elämämme* (2013).

³ Edellisten lisäksi voi nostaa esimerkiksi Eeva-Kaarina Arosen romaanit *Maria Renforsin totuus* (2005) ja *Kallorumpu* (2011), historialliset viihderomaanit, kuten esimerkiksi Kristiina Vuoren suosittu keskiaikaan sijoittuvat romaanit tai Kristina Carlsonin historiallisen trilogian *Maan ääreen* (1999), *Herra Darwinin puutarhuri* (2009) ja *William N. Päiväkirja* (2011).

⁴ Packalén 2005, passim ja 62. Ks. Runebergista myös esim. Grönstrand 2005, Hatavara 2007.

⁵ Ulvros 2001; Katainen et al. 2005; Packalén 2005, 50–54; Leskelä-Kärki 2006, 180–204; Leskelä-Kärki 2014, 311–330.

sen kautta heidän on myös ollut mahdollista tarkastella oman aikansa yhteiskunnallis-poliittisia kysymyksiä tai kommentoida kriittisesti valitsevaa sukupuolijärjestystä.⁶ Historiallinen romaani on ollut myös keino kirjoittaa historiaa uudelleen nimenomaan naisten kokemusten kautta.

Artikkelimme keskiössä olevat naiskirjailijat koettelevat lajityypin rajoja ja ovat tietoisesti valinneet fiktion tavaksi jäsentää mennyttä ja tuoda sitä läsnäolevaksi. Tarkennamme katsemme erityisesti Anneli Kannon, Sirpa Kähkösen ja Ulla-Lena Lundbergin tuotantoon. Miten Kanto, Kähkönen ja Lundberg ovat uudistaneet ja uusintaneet historiallisen romaanin lajia, teemoja ja tyylejä 2000-luvun alussa? Minkälaisia keinoja naiskirjailijat käyttävät menneisyyden vaiettujen tapahtumien kertomiseen? Miten he muuntavat käsityksiämme historian tapahtumista, ja mitä he haluavat juuri meidän ajassamme kertoa historiallisen romaanin lajin kautta?

Uusi sisällissodan historia

Sotahistorian uudelleenkirjoittaminen ja sotaan liittyvien traumojen purkaminen on ollut 2000-luvulta alkaen varsinkin naiskirjailijoiden mielenkiinnon kohteena.⁷ Uranuurtajana voidaan pitää Ulla-Lena Lundbergin sotaromaania *Marsipansoldaten* (2001; suom. *Marsipaanisotilas*), jonka penseä vastaanotto paljasti historiallista sotaromaania arvottavat maskuliiniset kriteerit.⁸ Romaanin saamassa kritiikissä näkyi perinteisen sotakirjallisuuden lajivaatimus, joka edellyttää omakohtaisuutta tai dokumentaarisuutta ja jonka parhaana esimerkkinä pidetään Väinö Linnan *Tuntematonta sotilasta* (1954). *Marsipaanisotilaassa* sota ja sen kokemus välittyvät ennen kaikkea perheen ja perhesuhteiden kautta, mutta teos on osin myös autenttinen ja dokumentaarinen: sen aihe pohjaa Lundbergin isän ja setien sodanaikaiseen kirjeenvaihtoon.⁹

⁶ Ks. esim. Melkas 2006.

⁷ Kirstinä & Turunen 2013, 54.

⁸ Ks. tarkemmin Lahtonen 2013, 46–49.

⁹ Ks. Lahtonen 2013, 49.

Lundberg ei vain ollut nostanut aineistolähteitään esiin toisin kuin nykyään historiallisissa romaaneissa on jo tapana. (Mies)kriitikot puutuivat romaanin asiavirheisiin eivätkä siihen, miten sotahistoriaa jäsennettiin uudella tavalla tai miten siinä tuotiin esiin myös kotirintaman olosuhteet.¹⁰ Alun nuivasta ja penseästä vastaanotosta huolimatta naiskirjailijat ovat 2000-luvulla tarttuneet ennennäkemättömällä tavalla sotahistoriaan ja ryhtyneet kirjoittamaan sitä vaikeiden ja vaiettujen aiheiden kautta.

Merkittävä aihepiiri, johon naiskirjailijat ovat tarttuneet 2000-luvulla, on vuoden 1918 sisällissota. Leena Landerin *Käskey* (2003) aloitti sisällissodan historian purkamisen kertomalla punaisen naisotilaan, Miina Malinin, tarinan sodan loppunäytöksessä. Landerin romaani avasi näkymän naisten sodassa kokemaan seksuaaliseen väkivaltaan sekä sodanjälkeiseen naisten stigmatisointiin, jota myöhemmin ruvettiin tarkastelemaan myös historiantutkimuksessa.¹¹ Anneli Kannon sisällissotaromaani *Veriruuusut* (2008) jatkoi aihetta keskittymällä sisällissodan naiskaartin toimintaan: romaanin kerronta eläytyy nuorten tyttöjen ja naisten sotaan sen toiveikkaasta alusta katkeraan loppuun saakka.

Naisten sotakokemuksiin on liittynyt jatkuva seksuaalisen ja ruumiillisen väkivallan pelko. Näitä aiheita ovat hyödyntäneet myös toisen maailmansodan historian uudelleenkirjoittajat: Katja Kettu jatkosodasta ja Lapin sodasta kertovassa romaanissaan *Kättilö* (2011) ja Sofi Oksanen *Puhdistuksessa* (2008) sekä romaanissa *Kun kyyhkyset katosivat* (2012). Molempien kirjailijoiden tuotannossa puututaan monitasoisesti sodan oikeuttamaan naisiin kohdistuvaan ruumiilliseen väkivaltaan. Historialliset romaanit siis ikään kuin kertovat lihaksi sen, mitä tutkimus on nostanut esille.¹²

Anneli Kannon romaani *Veriruuusut* herätti ilmestyessään keskustelun historiantutkimuksen ja nykyisen historiallisen romaanin välisestä tiiviistä liitosta. Kannon romaania arvioidessaan kirjallisuudentutkija Liisi Huhtala pohti, miten historiallisella romaanilla on ”omituinen tai-

¹⁰ Ks. arvioista Lahtonen 2011, liite.

¹¹ Hakala 2006; Hoppu 2008; Kaarninen 2008.

¹² Ks. esim. Kinnunen & Kivimäki 2006; Näre & Kirves 2008.

pumus kiehnätä itsensä” tutkimuksen kylkeen ja lainata myös aiheita tutkimuksen kentältä. Uutena, ”outona” esimerkkinä Huhtala mainitsee lähdeluettelon käytön romaaneissa.¹³ Kannon romaanista löytyykin vankka lähdeluettelo, ja teos on osin dokumentaarinen pyrkiessään kuvaamaan Tampereen punaisen naiskaartin – niin sanotun hamekaartin – toimintaa sisällissodassa.

Voidaan myös ajatella, että sekä historiallinen romaani että historiantutkimus käyvät pikemminkin vuoropuhelua keskenään, toinen toistaan tukien. Romaanissa on mahdollista valottaa ihmiskohtaloita taitavasti rakennettujen henkilöhahmojen avulla ja kerronnallisesti saada lukija kokemaan tunteita menneisyyden traumaattisten tapahtumien äärellä. Ylipäätään fiktio toimii sellaisten kokemusten ja tunteiden sanallistajana, joita historiantutkimuksessa on hankalampi tavoittaa.

Veriruuusut (2008) tarttuu elävällä kuvauksella aiheeseen, jota tutkija Anu Hakala oli tarkastellut jo vuonna 2006 ilmestyneessä teoksessaan *Housukaartilaiset*. Hakalan tutkimuksen motiivina oli se tosiasia, että historioitsijat eivät olleet siihen saakka olleet kiinnostuneita punaisista naissotilaista.¹⁴ Kaksi vuotta *Housukaartilaisten* jälkeen – samana vuonna Kannon romaanin kanssa – ilmestyi historiantutkija Tuomas Hopun *Tampereen naiskaarti. Myytit ja todellisuus* (2008), joka purkaa sekä valkoisen että punaisen puolen muodostamaa kuvaa naiskaartilaisista.

Tuulikki Pekkälaisen *Susinartut ja pikku immet – Sisällissodan tunte mattomat naiset* (2011) pureutui punaisiin naisvankeihin kohdistuneeseen erityiseen naisvihaan ja -pelkoon. Viimeisin avaus samalta tekijältä on sisällissodan lapsisotilaita kartoittava historiallinen tietokirja *Lapset sodassa 1918* (2014), aihe, jota Mervi Kaarninen oli jo avannut teoksessaan *Punaorvot* (2008). Kannonkin *Veriruuusut*-romaanin toinen pääparivaljakko – Sigrid ja Martta – ovat melkein lapsia: 15- ja 16-vuotiaita tyttöjä. Heidän taustansa köyhinä työläistyttöinä tehdastyössä tuodaan esille romaanin alussa. Romaani on jaettu kolmeen osaan paikkakuntien mukaan: ensimmäinen osa ”Valkeakoski” keskittyy nuorten tyttö-

¹³ Huhtala 2008.

¹⁴ Hakalan tutkimuksessa seurataan Turun Raunistulan naiskomppanian perustamista ja sotaa.

jen – Sigridin ja Martan – kaartiin liittymiseen. Tytöistä tulee sotilaita. Toinen osa ”Tampere” kertoo pumpulitehtaan tyttöjen – Lempin ja Lauhan – ajautumisesta sodan pyörteisiin samalla, kun se on kuvaus kaupunkilaistyöläisnaisten arkipäivästä ja rakkauksista. Viimeinen osa ”Lahti” sitoo yhteen kaksi ensimmäistä ja keskittyy sisällissodan loppunäytökseen: punaisten rintaman murtumiseen, pakoon, vankileirien ja teloituksiin.

Verivuu alkaa kuvauksella, jossa Sigrid tulee Valkeakosken tehtaille työnhakuun. Ennen kuin paikka tehtaalla lankeaa, työnjohtaja käyttää Sigridiä seksuaalisesti hyväkseen. Tyttöjen ja naisten asema jatkuvan seksuaalisen häirinnän kohteena tehdastyössä kuvataan itses-täänselvyytenä, johon heidän tulisi myöntyä. Näin se toimii yhtenä laukaisevana tekijänä kaartiin liittymisessä: tytöt lähtevät sotaan puolustukseen myös omia oikeuksiaan. Kanto on haastattelussa todennut: ”Naiskaartilaiden kannalta sisällissota oli tyttöjen vapausota. Naiset halusivat olla vapauttamassa työväkeä sorron alta, mutta samalla he halusivat tasa-arvoista asemaa miesten rinnalla.”¹⁵

Sodan ”oikeutus” tai syyt tulevat siis hyvin samantapaisesti esille kuin vaikkapa F. E. Sillanpään sisällissotaromaanissa *Hurskas kurjuus* (1919), Lauri Viidan *Moreenissa* (1950)¹⁶ ja Väinö Linnan *Täällä pohjantähden alla* -trilogiassa (1959–1962). Valottamalla köyhän maalaiskansan tai kaupunkilaistehdastyöläisten sosiaalishistoriaa ”kapina” näyttäytyy ymmärrettävänä ja johdonmukaisena seurauksena yhteiskunnassa, joka on jakautunut epäoikeudenmukaisesti varallisuuden ja syntyperän mukaan. Kannon romaanissa korostuu myös kaartiin liittyvien tyttöjen toive saavuttaa elämässään paremmat olosuhteet ja mahdollisuudet. Sotaan lähteminen ja hamekaartiin liittyminen on lupaus paremmasta tulevaisuudesta:” – – kuin olisi päässyt pakoon itseltään ja aloittanut uutena ihmisenä, luiltaan pidempänä ja hengeltään kovempänä. Aamuinen rintamalla käyntikin alkoi tuntua komealta.”¹⁷

Toisaalta kaartin jäsenyyteen liittyy myös nuoruuden hurmosta sekä suurta vapauden ja riemun tunnetta, seikkailun- ja vaihtelunha-

¹⁵ Koskinen 2008.

¹⁶ Ks. Melkas 2013. Artikkelissa tarkastellaan *Moreenin* kerrontaa ja sisällissodan traumaa.

¹⁷ Kanto 2008 (V), 216.

lua yksitoikkoiseen tehdastyöelämään. Juuri tämän piirteen Kannon romaani välittää taitavasti. Sigrid ystävyystyö tehtaalla itseään hieman vanhemman Martan kanssa. Sotilaaksi oppiminen tapahtuu aluksi arkipäiväisen tuntuisesti pikku hiljaa. Tyttöjen välinen ystävyys tiivistyy ja vartiointien lomassa käydään läpi tavallisia murrosikäisten tyttöjen juttuja: kikatetaan, jaetaan tietoa seksistä, mietitään rakastumisia. Arkipäivän ja ystävyyskuvauksilla päähenkilöt tulevat hyvin lähelle lukijaa – kuin tutuiksi – ja tätä kautta lopun traagiset tapahtumat saavat erityisen lisäsävyn.¹⁸ Hoppu ja Hakala pohtivat molemmat tutkimuksissaan motiiveja: miksi naiset – ja erityisesti nuoret tytöt – liittyivät aseistettuihin kaarteihin? Tutkijat korostavat järkisyytä, vaikka Hoppu mainitsee ohimennen, että seikkailunhalu saattoi joskus olla yksi sotilaaksi ryhtymisen motiivi.¹⁹ Kannon romaani vahvistaa tällaista tulkintaa. Sigridin saadessa elämänsä ensimmäiset housut ja aseensa kertoja kuvailee nuoren tytön tunnetta: ”Astuessaan housuihin hän astui ulos tytön olemuksesta. Hänestä tuli jotain muuta. Häneen tarttui jokin villi ja väljä ominaisuus, kiihdyttävä, hurmaava seikka, joka sai sydämen takomaan ja veren kohisemaan korvissa.”²⁰

Sota muuttuu kuitenkin todelliseksi sodaksi: tappamiseksi ja väkivallaksi, johon tytöt joutuvat väistämättä osallisiksi. Punaisten rintaman murtuessa on lähdettävä pakomatkalle. Vielä tuolloin kertoja fokalisoii Sigridin toiveikkaan ja rakastuneen mielen läpi:

Sigrid istui sisarusten välissä ja tunsu hetkellistä onnea. Hän katseli Martin kapeita, nopeita sormia, jotka hyppivät mandoliinin kielillä, ja ajatteli, että ne olivat tansseissa pidelleet hänen kättään. Sigridin mielen tuli, miten soittajan käsi sormi kerrallaan silittäisi niskaa, nousisi hiusten sekaan ja kampaisi niitä. Ehkä maailmankirjat eivät sittenkään olleet sekaisin. Ehkä rajan takana Venäjällä odotti uusi elämä työväen hallitsemassa valtakunnassa.²¹

¹⁸ Vrt. Saxell 2009.

¹⁹ Hakala 2006; Hoppu 2008.

²⁰ V, 68.

²¹ V, 334.

Romaani yhdistelee taitavasti dokumentaarista ja fiktiivistä ainesta ja sen avoimet viittaukset F. E. Sillanpään tuotantoon ja Väinö Linnan *Pohjantähteen* havaittiin myös vastaanotossa.²² Se avaa näkymän nuorten tyttöjen ja naisten sotaan, joka siihen saakka oli jäänyt paitsi kirjallisuuden myös historiantutkimuksen katveeseen. Romaanin lopetus alleviivaa vielä erikseen tyttöjen ikää eli sitä, miten osa naiskaartilaisista oli lähestulkoon lapsia. Nuoren rakastuneen tytön haaveet ja tulevaisuudenusko törmäävät vankileirin kammottaviin oloihin ja elämä päättyy muiden tyttöjen kanssa teloitettujen kuoppaan Lahden Hennalassa:

Aamulla ovi avattiin ja heidät kuljetettiin kuopan reunalle, komennettiin riviin seisomaan ja ammuttiin. – – Tytöt olivat pitäneet toisiaan kädestä kiinni, laulaneet vallankumouslaulua ja Lauhan punainen villatakki oli loistanut teloitettavien rivistä kuin lippu. Sigrid Suovanen olisi täyttänyt seuraavalla viikolla kuusitoista.²³

Vaiettu historia

Yhden näkyvimmistä ja pitkäjänteisimmistä panoksista uuden historiallisen romaanin kentällä on antanut Sirpa Kähkönen jo kuusiosaiseksi kasvaneella, myöhemmin Kuopio-sarjaksi nimetyllä teossarjallaan, joka kuvaa 1920–1940 -lukujen historiaa erityisesti työväenluokan ja kommunistien sekä naisten ja lasten näkökulmasta. Kähkönen on tietoisesti lähtenyt avaamaan vaiettua historiaa ja tuomaan uutta näkökulmaa sota-ajan kuvauksen perinteeseen.

Sirpa Kähkösen mikrohistoriallisissa romaaneissa korostuvat ihmisten väliset suhteet, perhehistoria, arjen, aistien ja tunteiden historia. Ennen kaikkea Kähkösen Kuopio-sarja on kuitenkin naisten ja lasten vaiettujen näkökulmien historiaa. Sarjan²⁴ ensimmäinen osa *Mustat*

²² Saxell 2009, 51.

²³ V, 425.

²⁴ *Mustat morsiamet* (1998), *Rautayöt* (2002), *Jään ja tulen kevät* (2004), *Lakanasiivet* (2007), *Neidonkenkä* (2009) ja *Hietakehto* (2012).

morsiamet (1998) asettuu suomalaisen kirjallisuuden pitkään traditioon kertomalla torpan tytön elämäntarinaa: Anna Hallikainen on – toisin kuin Talviolla tai Sillanpäällä – kuitenkin selviytyjä. Hän kasvaa romaanisarjan kuluessa itsenäiseksi naiseksi.²⁵ Romaanin kerronta keskittyy vahvasti Annaan eikä kertoja pyri tulkitsemaan häntä ylemmästä perspektiivistä. Leena Kirstinän mukaan Kähkönen kirjoittaa torpan tytön figuurin uusiksi suomalaisen kansankuvauksen traditiossa ja kertoo samalla työläisnaispäänhenkilönsä avulla Suomen itsenäisyyden ensi vuosikymmenestä valtiollisen vangin vaimon kokemuksen kautta. Kirstinän sanoin Anna on ”uusi työmiehen vaimo Minna Canthin Kuopiosta”.²⁶

Mustat morsiamet keskittyy nimenomaan naisen kokemuksiin, arkeen ja eräänlaiseen ”vastahistoriaan” kuvatessaan Annan aviomiehen, Lassin, poliittista vankeutta silloisessa oikeistolaisessa Suomessa. Kähkönen kuvaa ihmisen elämän määräytymistä tietyssä historiallisessa ajassa, ja kerronnallisten ratkaisujen kautta hän kykenee sijoittamaan historian sivustakatsojan, Annan, kokemukset ja tunteet osaksi laajempaa kontekstia. Romaanin ja sitä seuraavien osien, *Rautayöt* (2002) ja *Jään ja tulen kevät* (2004), myötä Anna kasvaa tietoisemmaksi ympäröivästä maailmasta, ihmisten välisistä suhteista ja omasta osastaan tässä kaikessa.²⁷

Finlandia-ehdokkaanakin ollut *Lakanasiivet* (2007) ja sitä seuraava *Neidonkenkä* (2009) jatkavat niin sanotun yhden päivän romaanin traditiota suomalaisessa kirjallisuudessa.²⁸ Kähkösen romaanit etualaistavat ja merkityksellistävät naisten kokeman arjen samaan tapaan kuin Maria Jotuni tunnetussa yhdenpäivän romaanissaan *Arkielämää* (1909). Kähkösen romaanin maailma on muullakin tavoin ”jotunilainen”: se sijoittuu savolaiseen, tavallisten ihmisten asuttamaan maisemaan, jossa

²⁵ Kirstinä 2007, 162.

²⁶ Kirstinä 2007, 165.

²⁷ Ks. Leskelä-Kärki 2001, 104–107. Artikkelissa tarkastellaan Kähkösen ensimmäistä romaania suhteessa akateemiseen naishistoriantutkimukseen.

²⁸ Kirstinä & Turunen 2013, 50.

elävä ja murteellinen dialogi kannattelee kerrontaa.²⁹ Kaikkitietävä kertoja on myös jotunimaiseen tapaan ihmisen elämää lempeästi ja armollisesti tarkasteleva.

Kähkösen Kuopio-sarjan viimeisin romaani, *Hietakehto* (2012), keskittyy ensisijaisesti lasten näkökulmaan. Romaanin tapahtumat eletään Juhon ja Charlottan eli Saarialotan maailmassa. *Hietakehdon* viiltävyys syntyy kerronnan näkökulmien vaihteluista, jotka keskittyvät näiden kahden lapsen maailman havainnoimisen tapaan. Romaanissa sota on näennäisen maalaisidyllin kesäpäivissä sen julma ja määräävä kehys: eletään vuoden 1943 elokuuta ja molemmat lapsista ovat menettäneet vanhempansa. Juho on kasvattipoikana Kelojen huvilassa ja Saarialotasta huolehtii Blomberg, muusikko, jolla on aiemmin ollut suhde tytön äitiin – saksalaiseen laulajattareen Mizziin, joka on hylännyt tytön.

Kun huvilan emäntä, Selma Kelo, ilmoittaa romaanin alkupuolella, että ”[L]apset syövät tänään keittiössä”³⁰ ja sulkee ruokasalin ovet Juhon ja Saarialotan nenän edestä, kertoja siirtyy lasten mukana keittiöön ja antaa monta sivua tilaa heidän omille keskusteluilleen ja havainnoilleen. Näin romaanissa aivan konkreettisesti ensisijaistetaan lasten maailman tärkeys ja merkityksellistetään arvostavasti lasten kokemusta. Romaanin eetos suhteessa lapsiin kiteytyy heitä opettavan Hertta-tädin mietteisä: ”Nauraa ei lapsille saanut, eikä niitä jekuttaa tai pilkalla opettaa aroiksi, se oli Hertta Miettisen ehdoton sääntö. Lapset ymmärtävät paljon enemmän kuin tajuamme, eikä meillä ole oikeutta niiden luontaista pyhyttä samentaa ja vääristää.”³¹

Lasten keskustelukumppanit romaanissa ovat pääasiallisesti mielikuvitusolentoja: Saarialotalla nukke ja Juholla saviukko Argillander. Saarialotta puhelee nukelleen, koska kukaan muu ei kuuntele: ”Eivät

²⁹ Leena Kirstinä näkee murteenkäytön palvelevan Kähkösellä henkilöiden tekemistä eläviksi: ”Kun Kähkösen kertoja antaa henkilöiden puhua savoa, hän samalla sekä kyseenalaistaa 1900-luvun modernistisen realismin todennukaisuuden, johon murteenkäyttö ei kuulunut, että luo illuusion todennukaisuudesta, koska murre tekee henkilöt lukijalle uskottaviksi.” (Kirstinä 2007, 164.) Puhekielen tai murteen käyttö kirjallisuudessa tuo henkilöön ”ikään kuin läsnä olevaksi” (ibid.) mutta samalla myös lähemmäksi lukijaa. Kannon romaani hyödyntää tätä samaa strategiaa; murre on Tampereen seudun murreta.

³⁰ Kähkönen 2012 (H), 42.

³¹ H, 42–43.

ne välitä, hän kuiskasi Hellistiina Armidalle ja peitteli sen päiväunille punaiseen nukensänkyyn, johon Mari oli ommellut kauniit lakanat. Eivät ne tiedä, hän supisi ja silitti nukan viileää poskea. Eivätkä välitä.”³² Lapset kertovat sisimmät ajatuksensa ja huolensa näille ystävilleen, koska aikuisille niitä on mahdoton avata. Mielikuvitusolennot tai nuket ovat se turva, joka lapsilla on. Samalla ne alleviivaavat lasten yksinäisyyttä ja sivullisuuden tunnetta maailmassa, jossa todellista turvaa ei ole.

Taustalla vaikuttava sota kulkee *Hietakehdossa* mukana ennen kaikkea lasten leikeissä ja saa merkityksensä leikkien läpi. Oppikoulun pian aloittava Juho lukee sanakirjan kanssa pakonomaisesti huvilaan tilattua saksalaista sanomalehteä ja imee itseensä kauhistuttavien kuvien ja kertomusten mukana sodan julmuuksia. Ukrainan joukkohautojen löydöstä luettuuan Juho miettii: ”Se oli pelottava lehti. Mutta siinä oli paljon hyödyllistä tietoa. Ja kaiken karmivuuden keskellä, viltin suojissa, hän tajusi, että uusi leikki oli versomassa vanhan raunioille. Dolink, hän kuiskasi hiljaa.”³³ Entiset leikit Saarialotan kanssa – hiekkakuoppaan rakennetussa kauniissa Kuujärven kaupungissa – vaihtuvat Dolinkin joukkohautoiksi, joissa leikkijöiden sukupuoliroolitkin kärjistyvät perinteisiksi sodan toimijoiksi. Juhosta tulee haudoilla käyskentelevä oikeuslääkäri, ja Saarialotta saa vastusteluistaan huolimatta valita vain itkevän vaimon tai äidin roolin. Leikin loppuun, kun hiekkamonttu romaanin loppupuolella leikissä pommitetaan, tiivistyy koko sodan vääristynyt ja väistämätön sukupuoliasetelma, kun Charlotta toteaa Hertalle: – ”Naiset ryhtyy siivoamaan, sanoi Charlotta. – Näin aina, sanoi Hertta. – Urhot sidotaan ja rauniot raivataan.”³⁴ Leikin loppu ja jälkien siivoaminen on kuin sodan loppu: naiset saavat kantaakseen sen, mitä sodan jälkeen tapahtuu. Naisissa on kuitenkin myös toivo jälleenrakennuksen mahdollisuudesta ja elämän jatkumisesta.

Hietakehdon lopetuslause ”Me elämme kaikki”³⁵ ja nimenomaan lapset tuovat teokseen toiveikkuuden siemenen. Voisi jopa väittää, että historiallisen sotaromaanin loppuratkaisut kielivät jo eräänlaisesta –

³² H, 167.

³³ H, 55.

³⁴ H, 289.

³⁵ H, 336.

kliseeksikin muodostuneesta – konventiosta: *Hietakehto* päättyy lapsen syntymään, *Veriruuksujen* tyttöporukan ainoa eloonjäänyt, Martta, jää romaanin lopussa toiveikkaana odottamaan vauvaa, jonka hän päättää nimitä Sigridiksi parhaan toverinsa mukaan. *Käskyn* Miina Malin adoptoi romaanin lopussa veljensä pojan, *Kättilössä* syntyvä päähenkilön tyttölapsi jää henkiin ja kirjaa ylös kuolleiden vanhempiensa tarinan. Myös *Puhdistuksessa* päähenkilö Aliide auttaa sisarentyttärensä uuden elämän alkuun ampumalla romaanin lopussa tämän parittajan. Romaaneissa toivon – ja uuden, paremman maailman – mahdollisuus on lapsissa.

Kähkösen romaanisarjassa korostuu lasten ja naisten kokemusmaailman lisäksi erityinen aistimellisuus, joka on hyvin vahvasti läsnä myös *Kättilössä* ja Riikka Pelon romaanissa *Jokapäiväinen elämämme* (2013). Henkilöhahmojen muistot rakentuvat aistimusten kautta. Hajut ja tuoksut palauttavat lasten mieleen kovakouraisen pesun saunassa tai lämpimän ja turvallisen sylin menneisyydestä. Aikuisen naisen rakkaus kuvaillaan makuina: ”Rakkaudesta joka oli niin katkeran toivotonta että se oli makeaa ja päihdyttävää. Se oli niin kuin syyspimeässä käynnystä, sokerinkohmeista pihlajanmarjaviiniä, jota tilhet hänen mankelihuoneensa pihassa särpivät tammikuun pakkasauringossa, puusta toiseen juopuneina lehahtellen.”³⁶ Romaanin Annan ja Lassin rakastelu venevajassa Lassin lyhyen loman aikana kuvataan myös tuoksujen, makujen, kuulojen ja tunteiden hurjana sekamelskana:

Ihmettelemään, miten lähellä joku, vuosien päästä, surulliset silmät auki rävähtäneinä, hiki, junan jyske, partasaippua, tervantuoksu, kainaloiden suolainen lemu, venevajan paaluja latkivat aallot, leuan-
karheus, mustikkahengitys, katkonainen kuin lapsen joka itsensä
näännyksiin itkettyään pääsee lähelle äitinsä rintaa eikä usko onne-
aan todeksi, sitten autuus, sen lapsen joka sulkee silmänsä, avaa suunsa
tulvalle ja uppoaa maidonhuuruiseen, makeankosteaan, unelmoivaan
huumaan.³⁷

³⁶ H, 116.

³⁷ H, 180.

Kertoja rinnastaa vauvan halun ja seksuaalisen halun, fyysisyyden ja aistit toisiinsa sekä esittää ne rinnakkain: samanarvoisina, välttämättöminä ruumiillisina tarpeina. Kerronta ikään kuin antaa lukijalle aistit tuntea, haistaa ja maistaa historia hyvin erilaisista ja yllättävistäkin kulmista.

Pinnanalainen historia

Eräs kiinnostava piirre naisten kirjoittamissa historiallisissa romaaneissa on autobiografisuus. Sirpa Kähkösen laaja historiallisten romaanien projekti sai alkusysäyksensä oman suvun ja eritoten omien isovanhempien historiasta. Hän on avoimesti eri yhteyksissä kertonut, miten suvun vaiettu historia sai hänet tutkimaan ja myös johdatti hänet kirjoittamaan näistä vuosikymmenistä vaietusta näkökulmasta.³⁸ Ulla-Lena Lundbergin *Is* (2012; suom. *Jää*) ei ole asettunut ensisijaisesti historiallisen romaanin kehyksiin esimerkiksi vastaanotossa, mutta haluamme nostaa sen esiin juuri tässä kontekstissa. Romaani sijoittuu 1940-luvun lopun vuosiin ulkosaaristossa, kuvitteellisille Luodoille, lähelle Ahvenanmaata. *Jää* istuu luontevasti Ulla-Lena Lundbergin kirjailijuuteen. Ahvenanmaalaista historiaa ja ihmisiä kuvanneen trilogian jälkeen *Jää* on aikaan ja paikkaan sidottu, sodanjälkeiseen saaristolaismiljööseen sijoittuva historiallinen romaani.

Romaani on kuvaus pienestä saaristoyhteisöstä sinne saapuvan nuoren ja innokkaan pappisperheen näkökulmasta. Se jatkaa Ahvenanmaa-trilogiasta ja *Marsipaanisotilaasta* tutun Kummelin perheen tarinaa. Keskipisteenä on nyt Petter Kummel, joka on valmistunut papiksi ja saapuu nuoren vaimonsa Monan ja vuoden ikäisen tyttärensä Sannan kanssa Luodoille papiksi. Historialliseen epookkiin limittyvä omaelämäkerrallisuus ja etenkin romaanin luotaama lapsen näkökulma kiinnittää teoksen samantapaiseen kehykseen kuin Kähkösen teokset.

³⁸ Sirpa Kähkösen kirjailijahaastattelu, SKS KIA.

Romaania voi lukea myös omaelämäkerrallisena lapsuuden kuvauksena.³⁹

Sota elää ihmisten arjessa tarvittavien tavaroiden puutteen ja ruuan merkityksellisyyden kautta. Tunnelmaa halkoo toive ”tavallisesta päivästä”, kun sotavuosista on selvitty. Nuoren pappisperheen riemu omasta kodista ja Monan jatkuva raataminen kodin eteen ja suunnitelmat omasta kasvimaasta, puutarhasta, eläimistä ja kodin laittamisesta rinnastuvat Suomen jälleenrakennukseen: ”Koko Suomi janoaa omaa kotia, ja se on nyt purjehtinut tänne ja laskenut Itämeren laidalle.”⁴⁰ Romaani sisältää paljon lähes kansatieteellistä elämäntavan ja arjen kuvausta.

Sotatapahtumat ovat läsnä myös saaristopitäjän lääkärinä toimivan Irina Gylenin hahmossa. Hänen kauttaan hahmotetaan osin samaa kommunistien historiaa, mitä Kähkönenkin romaaneissaan tekee. Irina on joutunut pakenemaan Neuvostoliitosta miehensä kuoleman jälkeen ja jättämään pienen poikansa pelastaakseen oman, mutta myös poikansa hengen. Irinan toive poikansa löytymisestä yhdeksän pitkän vuoden jälkeen rinnastuu nuoren papin kohtaloon. Petter on valanut toivoa pojan löytymisestä, ja romaanin lopussa Irina saa tiedon poikansa olemassaolosta. Juuri ennen tätä kyläyhteisön rakastama pappi ja perheenisä hukkuu pyöränsä kanssa heikkoihin jäihin palatessaan naapurisaarelta pitämästä hartaustilaisuutta kuolleen lapsen muistoksi. Lundbergin romaanin dramaattinen jännite ja kaari syntyy tästä tragediasta, joka äkkiarvaamatta muuttaa romaanin ja siinä kuvatun arjen suunnan.

Teoksen vahva omaelämäkerrallisuus käy ilmi monista haastattelusta, joita Lundbergista kirjan ilmestymisen ja palkitsemisen yhteydessä tehtiin. Kökarin saarella varhaislapsuutensa viettänyt papin tytär oli aiemmissa teoksissaan aluksi tarkka siitä, mikä on dokumenttia ja mikä fiktiota. Teos *Sibirien. Ett självporträtt med vingar* (1993; suom. *Linnunsiivin Siperiaan*) sekoitti paletin, ja kirjailija toteaa sen jälkeen hyväksyneensä, ”että maailma on olemassa vain meidän aisteissamme.

³⁹ Kate Douglas huomioi tällaisen kirjallisuuden alan kasvaneen räjähdysmäisesti 1990-luvulta lähtien. Ks. Douglas 2010, 1–2.

⁴⁰ Lundberg 2012 (J), 15. ”Ett eget hem ropar hela Finland efter, och här har det kommit seglande och strandat ytterst i Östersjön.” Lundberg 2012 (I), 19.

Ja että on olemassa asioita, joista voi kertoa vain fiktion kautta”.⁴¹ Lundberg ottaa kantaa fiktion, dokumentin ja omaelämäkerran suhteeseen toteamalla, että omasta elämästä kirjoittamista on fiktioitava, jotta sitä voisi ylipäätään tehdä.

Lundberg on kirjoittanut romaanissa elämänsä varhaisen tragedian esiin: kuvitellut oman isänsä kuolemanhetken, tämän ajatukset ja tunteet. Romaani avaa näköalan traumaattisen kokemuksen kertomisen mahdollisuuteen. Hän kertoo olleensa puolitoistavuotias, kun hänen isänsä hukkui aivan pappilan näköpiirissä ollessaan matkalla kotiin seuroista. Lundbergille isän kuolema on hetki, vahva omaelämäkerrallinen käänne, johon hän merkitsee oman kirjailijuutensa alun:

Tämä on Lundbergin ensimmäinen muistikuva. Hän on juuri täytännyt kaksi. On kuulas elokuun päivä. Isä on kuollut, ja saarelta lähtöön enää muutama päivä. Hän seisoo pappilan rappusilla. ”Tuijotin kirkkomaata. Minulla oli valtava halu oppia uutta. Halusin ymmärtää, missä isä oli, mutta minulla ei ollut mitään käsitystä asiasta. Hyväksyin, että on asioita, joita ei voi käsittää järjellä. Sinä hetkenä minusta tuli kirjailija.”⁴²

Romaani saa erityisen latauksensa ihmisten välisissä (perhe)suhteissa ilmenevissä tunteiden kuvauksissa. Papin rouva Mona on käytännön ihminen, mutta hänessä on joka suuntaan pursuavaa tunnetta. Sen kohteeksi joutuvat niin aviomies kuin lapset. Lundberg kuvaa naispäähenkilöään myös aistillisena nuorena vaimona, joka rakastaa miestänsä enemmän kuin mitään muuta ja jonka ”rinnan hehku on aivan eri maata”.⁴³ Monaa ei suinkaan kuvata hellänä ja ymmärtäväisenä äitinä, vaan yhtä kiihkeä kuin hän on rakkaudessaan, on hän kiukussa. Kiukku kohdistuu usein lapsiin, etenkin Sannaan, joka ei osaa käyttäytyä tai ”luulee olevansa maailman napa”.⁴⁴

⁴¹ Kylänpää 2012.

⁴² Kylänpää 2012.

⁴³ J, 17. ”[G]löden i prästfruns bröst är något annat.” I, 17.

⁴⁴ J, 110. ” [H]on inte är ensam herre på täppan”. I, 109.

Monan hahmo ei kiinnity äitiyteen, vaan hänen identiteettinsä pakenee ennemmin rakastavan ja seksuaalisen vaimon sekä omasta työstä nautintoa saavan naisen kuvaukseksi. Tässä mielessä *Jää* on osa nykykirjallisuutta, jossa äitiyttä ja äidin rooleja tarkastellaan useista ristiriitaisistakin, myös tunteet ja ruumiillisuuden huomioonottavista näkökulmista. Äitiys on yhtä lailla poliittinen kuin yksilöllinen narratiivi, jota on neuvoteltu erityisesti naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa jo hyvin pitkään. Naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa äitien ja tyttärien välinen suhde on usein näyttäytynyt vaikeana. Etenkin 1900-luvun taitteen kirjallisuudessa sitä näyttäisi määrittäneen hiljaisuus, poissaolo ja tyttären haluttomuus identifioitua äitiin.⁴⁵ Toisaalta Viola Parente-Čapková'n analyysi L. Onervan romaanista *Mirdja* (1908) osoittaa, kuinka keskustelu äitiydestä, neuvottelu erilaisista äidin figureista ja äitiyttä koskevista käsityksistä on teoksen keskiössä.⁴⁶ Päivi Lappalainen on tarkastellut suomalaisten naiskirjailijoiden äitiekuvia Aino Kallaksen *Katinka Rabessa* (1920) ja Minna Canthin *Hannassa* (1886).⁴⁷ Siinä missä esimerkiksi *Katinka Rabessa* äiti kulkee mykkänä, ilman omaa kieltä tai identiteettiä, Mona kulkee vahvana hahmona läpi Lundbergin romaanin. Hänen kiihkonsa peittoaa ajoittain alleen aviomiehen tai lastenkin tarpeet.

Isä on kaikesta kiinnostunut tutkijaluonne, joka haluaa jakaa innostuksensa ja kiinnostuksensa elämään myös tyttärensä kautta. Isän ja tyttären erityistä yhteyttä kuvataan, kun kolmivuotias Sanna pääsee isän kanssa iltamyöhään pihalle katsomaan harvinaista ilmiötä, revontulia:

Sanna aistii isän selvemmin kuin sen, mitä näkee. Lämmön isän innostuneessa ruumiissa joka väreilee hänen puhuessaan, sen millaista on kun on käpertynyt niin lähelle. Kylmän ilman selkäpuolella, isän lämpimän rinnan etupuolella, posken isän poskea vasten. Sen että he ovat

⁴⁵ Podnieks & O'Reilly 2010, 7–9.

⁴⁶ Parente-Čapková 2014, 179–218.

⁴⁷ Lappalainen 1993 ja 1995b. Ks. myös Lappalainen 1995a.

ulkona kahdestaan, ilman äitiä ja Lillusta. Vain hän, isän uskottu ja assistentti hänen revontulitutkimuksissaan.⁴⁸

Kuten niin usein naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa ja omaelämäkerrallisissa teksteissä, isä saa esikuvallisen, lempeän ja ymmärtävän hahmotuksen. Isä, vaikkakin kuollut, on myös se, joka tekee kirjailijasta kirjailijan. Hyvin samalla tavalla luovan taiteilijan suhdetta vanhempiin kuvataan *Katinka Rabessa*, jossa isä ja tämän Rabe-suku edustaa luovuuden alkujuuria ja äiti taas kulkee mykkänä ja negatiivisia tunteita herättävänä.⁴⁹

Jään loppupuolella, isän kuoltua ja äidin surressa omalla eristäytyvällä tavallaan miehensä kuolemaa, keskiöön nousee pienten sisarusten, Sannan ja Lilluksen suhde. Mona ei pysty näyttämään suruaan kenellekään, hän jähmettyy ja sulkeutuu, kaikki elämä valuu hänestä pois – jäljelle jää järjenvastainen touhukkuus. Käytännön asioita hoitavan äidin rinnalla Sannasta kasvaa huolehtiva isosisko, joka nostaa Lilluksen leikkikehään ja josta ei tarvitse olla huolissaan. Lapsen kokemus traumaattisesta tapahtumasta kiteytyy äänen, kielen menettämiseen:

On tosiaan onni, että Lilluksella on Sanna. Kun talo oli täynnä ihmisiä, kukaan ei huomannut ettei hän osannut enää puhua. Kukaan koko joukosta ei kiinnittänyt huomiota siihen, että hän vain huitoi ja vikisi, jokelsi ja ulvoi. Mitään ei ole jäljellä hänen monista sanoistaan ja kokonaisista lauseistaan, ja Sannan täytyy aloittaa alusta ja opettaa hänelle kaikkien asioiden nimet. Lillus on menettänyt paljon. Eräänä päivänä

⁴⁸ J, 288. ”Mera än hur det ser ut upplever hon pappa. Värmen i hans entusiastiska kropp, som vibrerar när han talar, känslan av att vara hopkurad så nära. Den kalla luften på ryggsidan, hans varma bringa mot framsiden, kinden mot hans. Att de är ute på tu man hand, utan mamma och Lillus. Bara hon, hans förtrogna och assistent i hans norrskensforskning.” I, 286.

⁴⁹ Lappalainen 1995b, passim.

Sanna huomaa, että hän on menettänyt myös hyvän pikkulapsenhajun.⁵⁰

Trauma onkin jotain, joka pakenee sanoja, kieltä, representaatiota. Kielellä on keskeinen merkitys traumassa myös siinä mielessä, että kielen avulla traumasta paraneminen nähdään mahdolliseksi. Leigh Gilmoren tutkimus trauman ja tunnustuksellisuuden välisestä suhteesta pyrkii löytämään niitä erilaisia tapoja, joilla omaelämäkerroissa kielen ja trauman välistä suhdetta on yritetty ratkaista.⁵¹ Lundberginkin teoksen voi tulkita pyrkimyksenä löytää traumalle sanat fiktiivoidun, historiallisen romaanin kautta. Lundbergin kuvaus lasten välisen yhteyden löytämisestä ja lasten yhdessä uudelleen tavoittamasta kielestä on yritys ratkaista kielen ja traumaattisen kokemuksen välinen ristiriitainen sidos. Opettaminen ja oppiminen on iloinen asia, kieli asettuu ruumiiseen uudella tavalla juuri lasten keskinäisessä maailmassa: ”He puhuvat koko ajan, sillä on Sannan vastuulla että Lillus oppii puhumaan. On hauska nähdä kuinka se sujuu. Uuden sanan opittuaan Lillus nauraa ja hypähtää niin että se leviää tasaisesti hänen koko ruumiiseensa.”⁵² Puhe sysää tieltään isän poismenon ja äidin uppoutumisen ”paljon tekemiseen”.⁵³

Pienet sisaret löytävät uuden elämän alun toisistaan ja luonnosta: ”Luonto rakastaa Lillusta. – – Ja Lillus vastaa rakastamalla luontoa,

⁵⁰ J, 347. ”Det är verkligen tur at Lillus har Sanna. Så länge huset var fullt av folk märkte man inte att hon inte längre kunde tala. Bland alla människor fäste sig ingen vid att hon bara viftade och pep och jollrade och tjöt. Ingenting har hon kvar av sina många ord och hela meningar, och Sanna får lov att börja från början och lära henne vad allting heter. Det är mycket Lillus har blivit av med. En dag märker Sanna att hon också har tappat sin goda småbarnslukt.” I, 346. Lundberg on tässäkin viitannut omaan historiaansa ja kaksi vuotta vanhempaan sisareensa Gunillaan. Kuten Lilluksella kirjassa, myös kirjailijan oma puhekyky kehittyi hitaasti isän kuoleman jälkeen ja sisko toimi hänen tulkkina. Kylänpää 2012.

⁵¹ Gilmore 2001, 6–7 ja passim. Ks. myös esim. Saresma 2000.

⁵² J, 348. ”De pratar hela tiden, för Sanna har ansvaret för att Lillus ska lära sig tala. Det är roligt att se hur det går till. När hon har lärt sig ett nytt ord skrattar Lillus och tar ett skutt så att det sätter sig jämnt fördelat i hela kroppen.” I, 347.

⁵³ J, 348. ”[Mamma har] mycket att göra.” I, 347.

savea ja vettä, ruohoa ja lehmänlantaa.”⁵⁴ Samalla tavalla kuin Mona itkee ja huutaa surunsa lehmiensä kylkiä vasten yksin navetassa, luonto tarjoaa lohdun lapsille. He kulkevat uutterasti saaren kallioilla, ”pitkä Sanna perässään lyhyt, vanterra satelliittinsa”.⁵⁵ Sisarusten suhteen kuvauksessa Lundberg lähestyy jälleen myös Kähkösen romaaneissa esiintyvää lapsen sisäisen maailman avautumista.

Muistamisen merkitys

Siksi kirjoitan rautaisista avaimista, kuivan ullakon tuoksusta, mankeloidun lakanan ja ihon kohtaamisesta, mustasta avantovedestä. Meidän pitää aisteillamme muistaa talot, ihmiset, askeleet, portaiden narina, huoneet joissa rakastettiin, synnyttiin ja kuultiin, puut, tuoksut, musiikki, itku ja nauru, hyvä ja paha.⁵⁶

Sirpa Kähkönen kuvaa näin omia tavoitteitaan kirjailijana. Kähkösen vuodesta 1998 lähtien kirjoittamissa historiallisissa romaaneissa mennyt tulee vahvasti eläväksi aistien ja tunteiden kautta.

Uuden historiallisen romaanin kirjoittajat pyrkivät ylittämään välimatkaa menneeseen sellaisten kokemusten kautta, jotka ovat ihmisille tuttuja eri aikoina. Kirjailijat käyttävät tunteita ja aisteja portteina menneiden ihmisten maailmaan. Hien tukaluuden, kesäisen illan uimaveden raikkauuden tai puhtaiden lakanoiden autuuden tunnistavat kaikki. Käsittelemiimme romaaneihin liittyvä vankka historiantutkimuksellinen – ja osin myös omaelämäkerrallinen – ulottuvuus ja taustatyö kontekstoivat ne tarkasti aikaan ja paikkaan, jolloin ne kertovat myös ikään kuin todellisista henkilöistä. Suhteessa varhaisiin tieteestä ja historiallisista arkistoista kiinnostuneisiin historiankirjoittajaniisiin onkin huomionarvoista, että useat 2000-luvun alun historiallisia romaaneja kirjoittavat naiset liikkuvat vahvasti fiktion ja historiantutkimuk-

⁵⁴ J, 347. ”Naturen älskar Lillus. – – Och Lillus äskar naturen tillbaka, lera och vatten gräs och koskit.” I, 346.

⁵⁵ J, 348. ”[L]änga Sanna följd av sin korta och satta satellit.” I, 347.

⁵⁶ Kähkönen 2011, 74.

sen välimaastoissa.⁵⁷ Edelleen naiskirjailijoille näyttää olevan tärkeää nimenomaan naisten historian uudelleenkirjoittaminen.

Tarkastelemamme romaanit kertovat kirjailijoiden tietoisesta tavoitteesta käsitellä historiaa ja muistamista uudella tavalla. Kirjailijoiden valinnat liittyvät laajempaan muutokseen, joka näkyy myös historian tutkimuksen kentällä: mikrohistoriallisen tutkimuksen tulo ajoittuu Suomessa 1990-luvulle. Samoihin aikoihin nais- ja sukupuolihistoria alkoivat vahvistua. Uuden sotahistorian kirjoittaminen alkoi 2000-luvulla.⁵⁸ Toisaalta kaunokirjallisuus ja esimerkiksi elokuvat ovat tuoneet kokevan yksilön näkökulman menneeseen jo paljon aiemmin kuin historian tutkimus.⁵⁹ Tarinankerronnan rooli voi olla sillanrakentaja menneisyyden ja nykyisyyden välillä, ja sitä kautta kaunokirjallisuuteen liittyy myös vahva eettinen pohjavire.⁶⁰

Historiallinen romaani taas voi parhaimmillaan löytää yhteyden kulttuurisen ja yksilöllisen välillä tarinankerronnan keinoin. *Jään* loppupuolella postimies-Anton toteaa, kuinka ”[i]hminen on sellainen että hän liikkuu pinnalla ja voi unohtaa pitkiksi ajoiksi sen mitä pinnan alla on”.⁶¹ Historiallisen romaanin merkitys on siinä, että se voi nostaa esiin tätä pinnanalaista ja tuoda sen uudestaan läsnäolevaksi. Muistamisen ja kertomisen avulla on mahdollista saavuttaa tunne kuulumisesta. Tarinankerronta voidaan nähdä yrityksenä tehdä sovinto menneisyyden

⁵⁷ Käsittelemistämme kirjailijoista sekä Kähkönen että Lundberg kiinnittyvät vahvasti myös tutkimukselliseen taustaan. Esimerkiksi Sirpa Kähkönen opiskeli historiaa, kunnes havahtui siihen, että voi tavoittaa itselleen ominaisen tavan lähestyä menneisyyttä nimenomaan fiktion kautta. Hänen kirjailijantyötään luonnehtii vahva tutkimuksellisuus. Romaanien taustalla on perehtyneisyys aikalaisaineistoon arkistoissa, ja hän on myös tehnyt yhteistyötä historian tutkijoiden kanssa mm. kirjoittamalla artikkelin uutta sotahistoriaa käsittelevään teokseen *Ihminen sodassa* (2006). (Sirpa Kähkönen kirjailijahaastattelu, SKS KIA.) Myös Ulla-Lena Lundberg on koulutautunut antropologiksi ja liikkunut kirjallisissa töissään tutkimuksellisen ja fiktiivisen välimaastoissa (Kylänpää 2012).

⁵⁸ Ks. esim. Kinnunen & Kivimäki 2006.

⁵⁹ Salmi 2001, 139.

⁶⁰ Ks. esim. Meretoja 2010, 178.

⁶¹ J, 365. ”Sådan är människan att hon rör sig på ytan, och det som ligger under den kan hon långa stunder glömma.” I, 324.

traumojen kanssa tai jopa pyrkimyksenä hallita ahdistavia kokemuksia.⁶² Naisten kirjoittamissa historiallisissa romaaneissa on vahvasti kyse tuntein ja aistein muistamisesta sekä muistamisen merkityksestä ihmisenä olemisessa. Niissä on myös kyse kollektiivisten traumojen uudelleenkirjoittamisesta ja moniäänisemmän kulttuurisen muistin rakentamisesta. Samalla yksityisen menetyksen ja surun kokemuksen kuvaaminen voi muodostua jaetuksi lohduttavaksi kertomukseksi. Kannon, Kähkösen ja Lundbergin teoksissa historia tuodaan lähelle ja ymmärrettäväksi aistien, arjen ja ihmisten välisten suhteiden kautta. Kirjailijat raivaavat muistamisen kenttiä ja rakentavat uusia näkymiä historiaan.

Lähteet

Arkistolähteet

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Kirjallisuusarkisto (SKS KIA)
Sirpa Kähkösen kirjailijahaastattelu, KIAÄ2014:15

Kaunokirjallisuus

Kanto, Anneli: *Veriruusut* (=V). Gummerus, Helsinki 2008.
Kettu, Katja: *Kättilö*. WSOY, Helsinki 2011.
Kähkönen, Sirpa: *Mustat morsiamet*. Otava, Helsinki 1998.
Kähkönen, Sirpa: *Hietakehto* (=H). Otava, Helsinki 2012.
Lander, Leena: *Käskey*. Otava, Helsinki 2003.
Lundberg, Ulla-Lena: *Linnunsiivin Siperiaan*. Alkuteos: *Sibirien. Ett självporträtt med vingar* (1993). Suom. Leena Vallisaari. Helsinki: Gummerus 1994.
Lundberg, Ulla-Lena: *Marsipaanisotilas*. Alkuteos: *Marsipansoldaten* (2001). Suom. Leena Vallisaari. Gummerus. Helsinki 2001.
Lundberg, Ulla-Lena: *Is* (=I). Schildts & Söderströms, Helsinki 2012.
Lundberg, Ulla-Lena: *Jää* (=J). Alkuteos: *Is* (2012). Suom. Leena Vallisaari. Teos & Schildts & Söderströms, Helsinki 2012.
Oksanen, Sofi: *Puhdistus*. WSOY, Helsinki 2008.
Pelo, Riikka: *Jokapäiväinen elämämme*. Teos, Helsinki 2013.

Muu kirjallisuus

Kähkönen, Sirpa: *Kuopion taivaan alla*. Kuopion isänmaallinen seura, Kuopio 2011.

⁶² Ks. esim. Knuuttila 2009, 21–27.

Tutkimuskirjallisuus

- Douglas, Kate: *Contesting Childhood: Autobiography, Trauma, and Memory*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey & London 2010.
- Gilmore, Leigh: *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Cornell University Press, Ithaca & London 2001.
- Grönstrand, Heidi: *Naiset, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvun Suomessa*. SKS, Helsinki 2005.
- Hakala, Anu: *Housukaartilaiset. Maarian punakaartin naiskomppania Suomen sisällissodassa*. Like kustannus, Helsinki 2006.
- Hatavara, Mari: *Historia ja poetiikka Fredrika Runebergin ja Zacharias Topeliuksen historiallisissa romaaneissa*. SKS, Helsinki 2007.
- Hoppu, Tuomas: *Tampereen naiskaarti. Myytit ja todellisuus*. Ajatuskirjat, Helsinki 2008.
- Huhtala, Liisi: Kirjat puhuvat satuttavasta historiasta. *Kaleva* 21.11.2008.
- Kaarninen, Mervi: *Punaorvot 1918*. Minerva, Helsinki & Jyväskylä, 2008.
- Katainen, Elina, Kinnunen, Tiina, Packalén, Eva & Tuomaala, Saara: Naiset historiankirjoittajina. Akateeminen marginaali ja uuden tiedon tuottaminen. *Oma päytä. Naiset historiankirjoittajina Suomessa*. Toim. Elina Katainen, Tiina Kinnunen, Eva Packalén & Saara Tuomaala. SKS, Helsinki 2005, 11–49.
- Kinnunen, Tiina & Kivimäki, Ville (toim.): *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Minerva, Helsinki 2006.
- Kirstinä, Leena: *Kansallisia kertomuksia. Suomalaisuus 1990-luvun proosassa*. SKS, Helsinki 2007.
- Kirstinä, Leena & Turunen, Risto: Nykyproosan solmukohtia ja avauksia. *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Miika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajarvi. SKS, Helsinki 2013, 41–78.
- Knuuttila, Sirkka: *Fictionalising Trauma: The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*. Helsinki University Print, Helsinki 2009.
- Koskinen, Sirpa: Veriruisujen kirjoittaja Anneli Kanto: Naiskaarti oli varhaisfeminismia. *Kansan uutiset* 5.12.2008. (<http://www.kansanuutiset.fi/uutiset/kotimaa/1719842/naiskaarti-oli-varhaisfeminismia> Haettu 18.6.2014.)
- Kylänpää, Riitta: Finlandia-voittaja Ulla-Lena Lundberg: ”Lopulta jokainen kirjani henkilö on minä itse”. *Suomen Kuvalehti* 4.12.2012. (<http://suomenkuvalehti.fi/jutut/kotimaa/finlandia-voittaja-ulla-lena-lundberg-lopulta-jokainen-kirjani-henkilo-on-mina-itse/> Haettu 15.8.2014.)
- Lahtonen, Suvi: Sotaromaanin laji ja kirjallinen sankaruus Ulla-Lena Lundbergin romaanissa *Marsipansoldaten*. Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu-tutkielma. Turun yliopisto, Turku 2011.
- Lahtonen, Suvi: Ulla-Lena Lundbergin *Marsipansoldaten* sotaromaanina ja ruokakuvauksena. *Avain. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2013, 43–59.
- Lappalainen, Päivi: Äidin ja tyttären problematiikkaa Minna Canthin Hannassa. *Nykyajan kynnyksellä. Kirjoituksia suomalaisen kirjallisuuden modernisaatiosta*. Toim. Minna Toikka. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 29. Turku 1993, 9–34.
- Lappalainen, Päivi: Mykkä äiti ja kapinoina tytär. Miten äidin ja tyttären tematiikkaa voisi lähestyä? *Sanelma*. Turun yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 1995a. Turku, 66–75.

- Lappalainen, Päivi: Tuoksuvat kukat, kultaiset hedelmät. Aino Kallaksen Katinka Rabe identiteetin rakentumisen kuvauksena. *Identiteetti-ongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Taiteiden tutkimuksen laitos, Turun yliopisto, sarja A, n:o 33, Turku 1995b, 168–188.
- Leskelä-Kärki, Maarit: Kerrottu elämä. Naishistorioitsija ja toisen ihmisen historian kirjoittamisen ongelmia. *Jokapäiväinen historia*. Toim. Jorma Kalela & Ilari Lindroos. SKS, Helsinki 2001, 98–120.
- Leskelä-Kärki, Maarit: *Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. SKS, Helsinki 2006.
- Leskelä-Kärki, Maarit: Histories of Women, Histories of Nation: Biographical Writing as Women's Tradition in Finland, 1880s–1920s. *Women Telling Nations*. Eds Amelia Sanz, Francesca Scott & Suzan van Dijk. Rodopi, Amsterdam & New York 2014, 311–330.
- Melkas, Kukku: *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen proosatuotannossa*. SKS, Helsinki 2006.
- Melkas, Kukku: Tragedia, farssi ja arki. Lauri Viidan *Moreenin* kerronta ja sisällissodan trauma. *Kiviabolinna. Suomalainen romaani*. Toim. Vesa Haapala & Juhani Sipilä. Avain, Helsinki 2013, 145–156.
- Meretoja, Hanna: Günter Grass ja muistamisen etiikka. *Medeiasta pronnisoturiiin – Kuka tekee menneestä historiaa?* Toim. Pertti Grönholm & Anna Sivula. Historia Mirabilis. Vol. 6. Turun Historiallinen Yhdistys, Turku 2010, 158–188.
- Näre, Sari & Kirves, Jenni (toim.): *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. WSOY, Helsinki 2008.
- Packalén, Eva: Naiset historiallisen tiedon tuottajina Suomessa 1800-luvun alkupuolella ja puolivälissä. *Oma pöytä. Naiset historiankirjoittajina Suomessa*. Toim. Elina Katainen, Tiina Kinnunen, Eva Packalén & Saara Tuomaala. SKS, Helsinki 2005, 50–72.
- Parente-Čapková, Viola: *Decadent New Woman (Un)Bound: Mimetic Strategies in L. Oneru's Mirdja*. University of Turku, Turku 2014.
- Pekkalainen, Tuulikki: *Susinartut ja pikku immet – sisällissodan tuntemattomat naiset*. Tammi, Helsinki 2011.
- Pekkalainen, Tuulikki: *Lapset sodassa 1918*. Tammi, Helsinki 2014.
- Podnieks, Elizabeth & O'Reilly, Andrea: Introduction: Maternal Literatures. *Textual Mothers, Maternal Texts: Motherhood in Contemporary Women's Literatures*. Eds Elizabeth Podnieks & Andrea O'Reilly. Wilfried Laurier University Press, Waterloo Ontario 2010, 1–30.
- Salmi, Hannu: Menneisyyskokemuksesta hyödykkeisiin – historiaikulttuurin muodot. *Jokapäiväinen historia*. Toim. Jorma Kalela & Ilari Lindroos. SKS, Helsinki 2001, 134–149.
- Saresma, Tuija: ”On sattunut niin paljon ikävää”. Kuolema, suru ja kirjoittamisen voima. *Otteita kulttuurista. Kirjoituksia nykyajasta, tutkimuksesta ja elämäkerrallisuudesta*. Toim. Maaria Linko, Tuija Saresma & Erkki Vainikkala. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 65, Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 2000, 285–297.
- Saxell, Jani: Housukaartista hävinneiden kaartiin. *Parnasso* 2009: 1,52.
- Ulvros, Eva-Helen: *Sophie Elkan. Hennes liv och vänskap med Selma Lagerlöf*. Historiska media, Lund 2001.

Kuvittelun keinoin.
Sodasta kertominen ja muistamisen mahdollisuus
Katja Ketun romaanissa *Kättilö*

Riitta Jytälä

Tällä hetkellä kotimaisessa kaunokirjallisuudessa toisen maailmansodan muistaminen on keskeisesti esillä. Erityisesti uudet, sotaa kokemattomat sukupolvet ovat alkaneet käsitellä väkivaltaista menneisyyttä ja siitä selviämisen strategioita. Muistikulttuurin nousu voi olla oire tarpeesta kollektiiviseen muistamiseen, jota muokkaavat traumaattiset tarinat ja sosiaalinen vastuu suhteessa niihin.¹ Katja Ketun romaani *Kättilö* (2011) on yksi esimerkki tendenssistä käsitellä menneisyyden muistamista erityisesti marginalisoitujen kokemusten ja naisiin kohdistuvan väkivallan kannalta. *Kättilössä* muistamisen vastuullisuudesta tulee olennainen kysymys: mitä muistetaan ja mitä yritetään kaikin keinoin unohtaa. Romaanin henkilöt kärsivät muistinmenetyksestä tai näkevät aaveita menneisyydestä. He yrittävät tunnustaa toisille menneisyydestään, joka on täynnä syyllisyyden tunteita ja halua sovitukseseen.

Suhteessa menneisyyden traumoihin ja etenkin holokaustiin muistitutkimuksessa puhutaan toisesta sukupolvesta, joka itse menneisyyden tapahtumia kokematta pohtii niitä taiteen keinoin. Marianne Hirsch tarkoittaa *postmuistin* (*postmemory*) käsitteellä trauman kokeneiden jäl-

¹ Hirsch 2008, 111.

keläisten suhdetta tapahtumiin, jotka sisäistetään ja ”muistetaan” tarinoiden, valokuvien tai muiden edeltävien sukupolvien kokemuksista muistuttavien dokumenttien välityksellä. Trauman eläneiden jälkeläiset kokevat kiinnittyvänsä niin voimakkaasti aiempien sukupolvien menneisyyden muisteluun, että heidän täytyy kutsua tuota kiinnittymistä muistamiseksi, vaikka he eivät ole itse eläneet tuota tapahtumaa. Postmuisti muistuttaa muistia, mutta toisin kuin muisti, sen suhde menneeseen ei ole muistamista vaan mielikuvituksen ja luovuuden tulosta. Menneisyyden tapahtumien vaikutukset jatkuvat vielä nykypäivänäkkin.²

Muistitutkimuksen piirissä traumateorialla on ollut keskeinen merkitys siinä, kuinka menneisyyden vaikeita ja traumatisoivia tapahtumia voidaan käsitteellistää. Traumateoria ilmaantui tutkimuksen kentälle 1990-luvulta lähtien. Tuolloin kirjallisuuden eettiset, historialliset ja poliittiset kysymykset nousivat tutkimuksessa vahvasti esiin ja herättivät uudenlaista keskustelua kirjallisuuden ja maailman välisestä suhteesta sekä kirjallisuuden merkityksestä historian ymmärtämisessä.³ Traumateorian nousun myötä myös kotimaisessa nykykirjallisuudessa on alettu puhua erityisestä traumafiktiosta, joka käsittelee äkillisiä elämänmuutoksia, onnettomuuksia ja sairastumisia, jotka suistavat yksilön tai yhteisön elämän raiteiltaan.⁴ Traumafiktio ei kuitenkaan sinällään ole mikään uusi kirjallinen ilmiö, vaan tarve kirjallisuuden luokitteluun erityiseksi traumafiktioksi on syntynyt pikemminkin ajankohtaisten teoreettisten tuulien innoittamana. Tämänhetkisessä menneisyyden muistamisen tärkeyttä korostavassa kaunokirjallisuudessa etenkin naiseen sotaoloissa kohdistuva seksuaalinen väkivalta ymmärretään usein traumaattisena tapahtumana: kokemuksena, joka täytyy muistaa ja josta kertominen on katarttinen, vapauttava prosessi. Marianne Hirschin postmuistin käsitettä seuraten voisi kuitenkin sanoa, että traumafiktio käsittelee menneisyyden muistamista kuvittelun, ei niinkään trauman ”muistamisen” keinoin.

² Hirsch 2008, 103–107.

³ Ks. Caruth 1996; Craps 2013.

⁴ Ks. Kirstinä & Turunen 2013, 44.

Muistamisen tapana kaunokirjallisuudella onkin erityinen merkitys, koska se tuottaa menneisyyden mahdollisia kokemuksia kuvittelun keinoin. Myös kaunokirjallisuus omana erityisenä ilmaisutapanaan ottaa osaa muistikulttuurin rakentamiseen ja uudelleen visioimiseen. Molly Andrews näkee mielikuvituksen olennaisena osana niin kertomusta kuin jokapäiväistä elämää. Hänen mukaansa kertomuksen tutkimuksessa korostetaan yhä enemmän sitä, kuinka ihmiset toimivat monimutkaisissa sosiaalisissa ympäristöissä, mutta harvemmin tutkitaan mielikuvituksen osuutta kertomusten ymmärtämisessä ja tuotannossa. Kuitenkin juuri mielikuvitus nostaa kertomuksen toiseen ulottuvuuteen mahdollistamalla myös unelmien ja muistojen käsittelyn ja tarjoamalla siten elämäntarinaa sekä historian että tulevaisuuden mahdollisuuden. Aika ei kulje vain menneestä nykyisyyteen vaan myös nykyisyydestä menneeseen, yhä uudelleen. Muuttuvista nykyisyyden olosuhteista käsin myös tulevaisuus muotoutuu yhä uudelleen.⁵

Aloitin artikkelini esittelemällä nykynaiskirjailijoiden kiinnostusta toiseen maailmansotaan sekä kehystämällä sitä ajankohtaiseen keskusteluun kansallisen muistin ylittävistä problematiikasta ja muistamisesta nykyhetkessä tapahtuvana toimintana. Sen jälkeen tutkin lähemmin Ketun romaania kiinnittämällä huomiota ennen kaikkea muistamisen ja kuvittelun väliseen suhteeseen. Romaanissa menneisyyden muistamista problematisoivat erilaiset tekstuaaliset ja kerronnalliset strategiat, jotka herättävät kysymyksiä niin elämäntarinan kirjoittamisen ehdoista kuin kirjailijan vastuusta.

Romaani koostuu nimihenkilön, Kättilön, rakastetulleen Johanneselle osoittamasta tekstistä, tämän vuoden 1918 punaisten teloituksissa kuolleeksi luullun isän merkinnöistä sekä Johannesen muistiinpanoista. Näiden ohella romaania kehystää näiden tekstien löytäjän, Vilhelmin lapsenlapsen Helena Angelhurstin, esipuhe ja jälkisanat sekä vielä romaanin kirjoittamisessa käytettyjen lähteiden lista ja romaanin kannen liepeeseen painettu ns. faktatieto-osuus Lapin sodan vaiheista ja tapahtumista kesäkuusta 1944 toukokuuhun 1945. Romaani on siis hyvin moniaineksinen kokonaisuus. Se kiinnittää huomiota kertomisen tapaansa, mutta herättää myös kysymyksiä fiktion ja todellisuuden

⁵ Andrews 2014, 1–3.

välisestä suhteesta sekä siitä, miten ja millä ehdoin kirjallisuus osallistuu muistikulttuurin luomiseen.

Muistin monikerroksisuus

Muistamista koskevat debatit eivät ole enää sidoksissa vain kansalliseen muistamiseen. Muisti ymmärretään nykyään temporaalisen ohella myös spatiaalisenä ilmiönä. Muistamista ei nähdä vain kansakunnan traumaattisten hetkien kokemisessa ja neuvottelussa sukupolvelta toiselle vaan huomioon otetaan myös globaalit kontekstit: (traumaattiset) muistot siirtyvät ihmisten mukana erilaisiin sosiaalisiin konstellaatioihin ja poliittisiin konteksteihin.⁶ Toisen maailmansodan muistamiseen liittyvässä tutkimuksessa puhutaan tällä hetkellä kansallisen paikoiltaan siirtämisestä. Erityisen kiinnostuksen kohteena on se, kuinka kaunokirjallisuus voi tuottaa uudenlaisia merkityksiä, kun sen tulkinta siirretään pois kansallisesta kontekstista ja se ylittää kansallisen muistamisen kulttuurin.⁷ Tällöin myös sotaa käsittelevä kirjallisuus globalisoituu ja saa uusia merkityksiä, jotka voivat liittyä nykymaailmaa koskevan tiedon tuottamiseen.

Esimerkki muistin transnationaalisesta luonteesta on lisääntyvä eurooppalainen syyllisyys suhteessa holokaustiin.⁸ Holokaustin ja antisemitismin poissaolo Suomen historiasta ja historiankirjoituksesta on vaikuttanut myös kaunokirjallisuuteen. Holokaustin maailmanhistoriallinen keskeisyys on peittynyt erillissota-teesien alle, ja länsieurooppalainen itsetutkiskelu on jäänyt tekemättä. Holokaustia ei ole nähty osana Suomen historiaa, mutta se voidaan ymmärtää eurooppalaisen itseymmärryksen prosessin kuvaksi, jolloin sen ajatellaan tuottavan kriittistä mielikuvitusta ”toiseuden” ymmärtämiseksi ja sosiaalisen oikeudenmukaisuuden toteuttamiseksi.⁹ Yhä enenevässä määrin on kui-

⁶ Assmann & Conrad 2010, 2–6.

⁷ Ks. esim. Laanes 2012.

⁸ Assmann & Conrad 2010, 5.

⁹ Muir & Worthen 2013, 8.

tenkin alettu tuottaa kertomuksia, jotka ottavat huomioon Suomen historian osana Eurooppaa ja siten myös toisen maailmansodan perintöä.¹⁰ Kun muistamisen kulttuuri ymmärretään kansallisen sijaan globaalina, se voi sisältää myös toisten, marginalisoitujen, historiaa ja muistoja.¹¹

Kättilössä kytkös toiseen maailmansotaan ja natsi-Saksaan syntyy Suomen ja Saksan aseveljeydestä ja sen muuttumisesta vuonna 1944 Lapin sodaksi, kun Suomen piti Neuvostoliiton kanssa tehdyn aselevon jälkeen karkottaa saksalaiset joukot pois Suomesta. Romaanin päähenkilö, Villisilmäksi kutsuttu kättilö, ”pahainen punikin pentu”, rakastuu saksalaiseen, mutta suomalaiset sukujuuret omaavaan SS-upseeri Johannes Angelhurstiin. Kättilö on rakkautensa vuoksi valmis seuraamaan tätä Titovkan vankileirille, jonka kauheudet hänelle pikku hiljaa kesän kuluessa paljastuvat. Paettuaan syksyllä Kuolleen miehen vuonolle Kättilö kirjoittaa Johannekselle omaa tunnustustaan ja tilitystään edellisten kuukausien tapahtumista. *Kättilössä* tulee esiin Suomen ja Saksan läheisten suhteiden aiheuttama häpeällinen menneisyys, kun kuvataan sitä poliittisesti monimutkaista tilannetta, jossa sama ihminen poliittisen tilanteen muuttuessa muuttuu vartijasta vangiksi, tarkkailijasta uhriksi, yhteistyökumppanista viholliseksi, naisten tapauksessa tässä yhteydessä ”sakemannin huoraksi”. Sukupuoli ja kansallinen identiteetti kytkeytyvät romaanissa toisiinsa: sakemannin huorat eivät voi edustaa puhdasta suomalaiskansallista identiteettiä vaan he ovat kansakunnan petteureita.

Yksilöiden ja yhteisöjen traumaattisen menneisyyden käsittely laajenee osaksi menneisyyden muistamisen ja muistamisesta kieltäytymisen problematiikkaa sekä niiden kertomisen vastuullisuutta. *Kättilö* kutsuu pohtimaan näitä ongelmia jo aihevalintansa, sodassa vallitsevien poikkeusolosuhteiden, julmuuden, väkivallan ja niistä romaanin henkilöille aiheutuvien moraalisten ongelmien, kautta. Romaani on äskettäin käännetty saksaksi, ja Saksassa ja saksankielisellä alueella kiinnostusta on ehtinyt jo herättää romaanin asetelma, jossa toinen rakastavaisista on natsisotilas.¹² Natsiupseeri Johanneksen osallisuus Babi Jarissa, Ukrai-

¹⁰ Ks. Muir & Worthen 2013; Näre & Kirves 2014.

¹¹ Sundholm 2013, 37.

¹² Rajamäki 2014.

nassa, vuonna 1941 tapahtuneeseen juutalaisten joukkosurmaan rinnastuu siihen tehtävään, jonka vuoksi hänet on pohjoiselle Titovkan vankileirille määrätty. Tehtävä on joukkohaudan kaivaminen, kuten Babi Jarissakin.

Saksan ja Suomen läheiset välit on poliittisessa historiassa kiusallinen aihe, jota vasta viime vuosina on alettu kriittisesti nostaa esiin. Hana Worthenin ja Simo Muirin mukaan historiankirjoituksessa on näihin päiviin saakka vallinnut kansallisen selittämisen perinne ja myytti ideologisesti puhtaasta Suomesta, joka sodan aikana oli täysin erillään kolmannen valtakunnan ideologioista. Worthenin ja Muirin mukaan piittaamattomuus vaiennetuista historioista on taakka myös nyky-yhteiskunnassa, sillä se tarjoaa yhä edelleen pohjaa rasismille ja antisemitismille. Toisen maailmansodan ja sitä edeltävän ajan väkivaltaiset käytännöt voivat aktivoitua myös nykymaailmassa, kuten on käynyt ilmi vaikkapa ehdotuksessa hyödyntää hihamerkkiä etnisen profiloinnin välineenä.¹³

Uusimmassa muistutkimuksessa korostuu ajan monikerroksisuus ja eri aikojen ja paikkojen yhteen tuomisen mahdollisuus. Tällöin muistaminen ymmärretään aktiivisena menneisyyden tekemisenä nykyisyydeksi, siis tapahtumaksi nykyisyydessä.¹⁴ Muistutkimukseen ja erityisesti holokaustiin perehtyneen kirjallisuudentutkija Michael Rothbergin mukaan lisääntynyt kollektiivinen muistaminen liittyy aina myös muisteluhetken poliittisiin ja yhteiskunnallisiin keskusteluihin. Esimerkiksi Euroopan ambivalentti suhde natsien tekemään joukkotuhoon on jättänyt jälkensä siihen, miten rodusta, uskonnosta ja kansallisuudesta puhutaan vielä nykyään.¹⁵ Toista maailmansotaa voidaan siis pitää perussotana, jonka avulla neuvotellaan myös tämän päivän maailmasta ja nykysoitien oikeutuksesta.¹⁶

Erityisesti naisiin kohdistuva seksuaalinen väkivalta on aihe, johon kirjailijat ovat tarttuneet. Sofi Oksanen käsittelee *Puhdistuksessa* (2008) naisiin kohdistuvan väkivallan häpeää sekä toisen maailmansodan että

¹³ Muir & Worthen 2013, 21–22, 26.

¹⁴ Silverman 2013; Rothberg 2009; myös Bal 1999.

¹⁵ Rothberg 2009, 22–23.

¹⁶ Välimäki 2008, 16–17.

nykyajan kontekstissa.¹⁷ Jenni Linturin Finlandia-ehdokkaana olleessa romaanissa *Isänmaan tähden* (2011) naiseen kohdistuva seksuaalinen väkivalta on keskeinen aihe, jonka ympärille keritään sodan, loputtoman syyllisyyden ja muistamisen taakkaa. Romaani käsittelee sotaa yhä uudelleen myös nykyhetkessä kokemisen kautta, monissa aikatasoissa ja maantieteellisissä tiloissa liikkuen. Heidi Köngäksen romaanissa *Dora, Dora* (2012) natsi-Saksan varusteluministeri Albert Speer matkustaa Lappiin joulukuussa 1943 tarkastamaan saksalaisten sodankäynnille tärkeitä nikkeli-kaivoksia. Romaanin nimi viittaa Saksassa sijainneeseen maanalaiseen keskitysleiriin, Mittelbau-Doraan, jossa valmistettiin rakettipommeja. Sodan rinnalle tuodaan kertomus himosta, tunteista ja rakkaudesta, eikä seksuaalinen väkivalta ole vain miesten naiseen kohdistamaa vaan myös miesten toisiin miehiin kohdistamaa sadismia.

Edellä mainittujen romaanien ohella suomalaisesta nykyproosasta voidaan mainita myös muita teoksia, joita ei yleensä mielletä sotaromaaneiksi tai historiallisiksi romaaneiksi. Niissä on silti läsnä traumaattisen menneisyyden muistamisen problematiikka ja toinen maailmansota tai Euroopan traumaattinen historia, jotka muodostavat henkilöhahmojen toimintaa ja ajattelua motivoivan viitekehyksen. Elina Hirvosen romaanissa *Että hän muistaisi saman* (2005) nivotaan yhteen eri aikakausia toisesta maailmansodasta ja Vietnamin sodan traumasta syyskuun 2001 terrori-iskuihin ja Irakin sotaan asti. Romaanissa mennyt, nykyinen ja tuleva halkovat toisiaan, ja muistamisen ja kuvittelun häilyvä raja liitetään eksplisiittisesti kaunokirjallisuuteen ja sen merkitykseen elämän mahdollisuuksien kuvittelussa. Riikka Ala-Harjan romaanissa *Maihinnousu* (2012) avioero ja lapsen sairastuminen syöpään vertautuvat toiseen maailmansotaan ja Normandian maihinnousuun. Romaanissa sotahistorioitsijana kirjoittaa väitöskirjaansa toisesta maailmansodasta kotirintaman näkökulmasta katsottuna tarkoituksenaan tutkia sitä, miten Ranskan saksalaismiehittäjät elivät arkea sodan aikana ja minkälaisia arkielämän siteitä heidän ja ranskalaisnaisten välille muodostui. Tutkijan eetoksena on näyttää sodan monimielisyys sekä purkaa hyvän ja pahan, uhrin ja miehittäjän, yksioikoista vastakkainasettelua.

¹⁷ Lappalainen 2011.

Menneen kuvittelu ja kirjailijan vastuullisuus

Suomalaisella kaunokirjallisuudella, erityisesti sotaromaanin ja historiallisen romaanin lajeilla, on ollut vahva kytkös kansakunnan rakentamiseen ja todenmukaisen historian esittämisen vaatimukseen. Toisaalta kyse ei ole kuitenkaan pelkästään suomalaiskansallisesta lukutavasta, sillä kuten kirjallisuudentutkija Eneken Laanes on tuonut Sofi Oksasen *Puhdistuksen* vastaanoton kohdalla esiin, romaanin kriitikoille laajemminkin on ollut yhteistä se, että he ovat käsitelleet sitä historian representaationa. *Puhdistuksesta* nousi Virossa vilkas debatti. Romaanin nähtiin vääristelevän historiaa ja edustavan etnisiä stereotyyppioita hyödyntävää kulttuuriteollisuutta, joka eksotisoi paikallista kulttuuria ja pyrkii viihdyttämiseen ja sensaationhaluun käyttämällä trillerin ja melodraaman keinoja. *Puhdistusta* on syytetty historian vääristelystä etenkin kuvauksissa naisiin kohdistuvasta seksuaalisesta väkivallasta Stalinin valtakaudella. On sanottu, että Oksanen on ottanut teeman kansainvälisistä, sotaolosuhteissa tapahtuneista seksuaalirikoksista (Kongo, Kosovo) ennemmin kuin Viron historiasta ja näin yhdistänyt historiallisen narratiivin kliseisiin, jotka takaavat yleisömenestyksen: naisiin kohdistuva väkivalta on kansainvälistä yleisöä houkutteleva, kansallisen kontekstin ylittävä topos. Laanes huomauttaa kuitenkin, että romaani ei ole niinkään kansakunnan kärsimyksen kuvaaja, vaan pikemminkin se kertoo naisten peloista ja naisiin kohdistuvasta väkivallasta, jolloin myös sen merkitys on kansallista muistamisen kulttuuria laajempi.¹⁸ Kotimaisen kirjallisuuden kontekstissa Heidi Grönstrand taas on huomauttanut, että vaikka suomalaiselle romaanille – ja erityisesti toista maailmansotaa kuvaavalle historialliselle romaanille – on asetettu erityisiä vaatimuksia uskottavuuden suhteen, *Puhdistuksen* historiakäsitystä ja uskottavuutta ei ole miltään taholta kyseenalaistettu.¹⁹

Kritiikeissä uusien sotakirjojen on nähty käsittelevän aiemmin tabuina pidettyjä aiheita. Niiden on ajateltu tuovan uudenlaisia näkökulmia ja monipuolisuutta sodan käsittelyyn kirjallisuudessa: uutta on historian uudelleenarvioiminen, historian narratiivisen luonteen koros-

¹⁸ Laanes 2012, 20–21.

¹⁹ Grönstrand 2010, 47.

taminen ja marginaalisten hahmojen kuvaaminen.²⁰ Tällä hetkellä historiallisen romaanin tutkimuksessa metafiktio, kirjoittamisen ja kertomisen ehtojen ja siten fiktion ja todellisuuden välistä suhdetta problematisoiva kertomisen strategia, on ajankohtainen aihe. Metafiktio nähdään tekstuaalisena strategiana, joka on höllentänyt historiankirjoituksen todenmukaisuuden vaatimuksia ja korostanut tarinankerroksen fiktiivisyyttä ja menneisyyden moniäänisyyttä.²¹ Metafiktion merkitys voi olla historian totuusarvon kyseenalaistamisessa, kuten postmodernissa historiallisessa fiktiossa, mutta kysymys tekstin rajoista ja fiktiivisen ja todellisen välisestä suhteesta voi myös nivoutua eettisiin kysymyksiin kirjailijan vastuusta menneisyyden kuvittelemisessa.

Kättilössä historialliselle romaanille tyypillisinä pidetyt dokumentaariset ainekset ovat keskeisiä. Siinä on sekä esipuhe että jälkisanat, ja romaanin lopussa on lähdeluettelo sekä fiktiivisestä että historiallisesta Lapin sotaa koskevasta materiaalista. Historialliselle romaanille ominaisesti *Kättilö* sisältää myös tarkkoja päivämääriä, mutta samat tapahtumakuukaudet toistuvat lukujen otsikoissa yhä uudelleen problematisoiden ajan lineaarisen etenemisen. Kirjan liepeisiin, ikään kuin romaanin tapahtumia kehystäväksi faktatiedoksi, on lisätty Lapin kartta sekä sotahistoriassa keskeisinä pidettyjä paikkoja ja tapahtumia. Liepeeseen koottu faktatieto jatkosodan vaiheista herättää kysymyksiä myös tekstin rajoista: onko lieveteksti osa romaanin sisältöä vai ei. Tällaiset *parateksteiksi*²² kutsutut ilmiöt, kuten otsikot, esipuheet tai lähdekirjallisuus, hämmentävät kuvittelun ja todellisen välistä rajaa.

Kättilössä kuvittelun voima tulee esiin erityisesti operaatio Navetan kohdalla. Romaanissa nousee esiin naiseen sodankäynnissä kohdistuva seksuaalinen väkivalta sekä raiskaukset osana poliittista painostusta ja vallankäyttöä. Leirillä toimii navetaksi kutsuttu paikka, jossa sotilaat voivat käydä tyydyttämässä seksuaaliset tarpeensa. Naisten koko olemassaolo on valjastettu hyötykäyttöön, naisruumis sodankäynnin välineeksi. Valta tematisoituu seksuaalisena väkivaltana, kuitenkin kytkeytyen laajempiin yhteiskunnallisiin, kulttuurisiin tai historialli-

²⁰ Hallila & Hägg 2007, 74–79; Hietasaari 2011, 17.

²¹ Hallila & Hägg 2007; Hietasaari 2011.

²² Ks. Genette 1997.

siin vallankäytön muotoihin, jolloin yksityinen nivoutuu monin tavoin erottamattomasti yhteiskunnalliseen.

Helena Angelhurstin sota-ajan tapahtumia kehystävissä jälkisanoina todetaan, että historiallista todistusaineistoa operaatio Navetan olemassaolosta tai toiminnasta ei ole. Syyt tällaisen toiminnan käsittelemiseen kaunokirjallisuudessa voivatkin löytyä toisaalta kuin todellisuuden representaatiosta eli siitä, että sellaisenaan todella tapahtuneet – vaietut ja torjutut – traumat tuotaisiin nyt muistamisen piiriin. Ketun sepittämä Operaatio Navetta ei pyri historiallisesti toteen esitykseen menneisyydestä, vaan se pyrkii vaikuttamaan lukijaan muulla tavoin. Lähdeluettelosta käy ilmi, että Kettu on käyttänyt lähteenään historiafoorumin kirjoitusta siitä, kuinka naisia toisen maailmansodan aikana raiskattiin natsi-Saksassa. Kyse on todellisista historiallisista tapahtumista, jotka Kettu on siirtänyt toiseen kontekstiin, Suomeen ja Lapin sotaa enteilevään maailmanpoliittiseen tilanteeseen.

Kättilössä kysymys todellisesta ja fiktiivisestä ja niiden välisestä suhteesta näkyy todellisen kirjailijan paikantumista koskevana ongelmana. Mennyt tulee osaksi nykyisyyttä löydettyjen päiväkirjojen ja merkintöjen kautta. Esipuheen ja jälkisanat allekirjoittanut Helena Angelhurst löytää Villisilmän muistiinpanot sekä Johanneksen merkinnät ja Kätilön isän päiväkirjat kurbitsimaalatusta arkusta. Kiintoisaa on, että esipuheessa hän sanoo löytäneensä muistiinpanot jo vuonna 1985, mutta esipuhe on kuitenkin päivätty 8.5.2011. Jälkisanat Helena Angelhurst puolestaan on kirjoittanut 20.10.2011. Vaikka allekirjoitus on fiktiivinen, allekirjoitukseen lisätty päivämäärä ja paikka vastaavat empiirisen kirjailijan, Katja Ketun, positiota: ”Sammatisa 20.10.2011, allekirjoitus Helena Angelhurst”. Kettu kirjoitti romaaninsa Sammatisa Eeva Joenpellon kirjailijatalossa, ja myös päivämäärä viittaa todellisen romaanin tuotantoprosessin päätökseen, romaanin julkaisuvuoteen. Päivämäärän ja paikantumisen avulla Kettu tuo kertomisen prosessin tähän päivään. Allekirjoitus voidaan nähdä subjektin erityisen paikantumisen vahvistamisena, jolloin allekirjoituksen sepitteellisyyden sijaan korostuu sen historiallinen paikantuminen ja myös eettinen potentiaali.²³

²³ Allekirjoituksesta ks. esim. Burke 1995, 286.

Max Silverman on todennut muistin olevan ilmiö, jossa kuvittelua ja historiallista ”todellisuutta” ei enää voida erottaa toisistaan.²⁴ Michael Rothberg taas on puhunut *muistin monisuuntaisuudesta* (*multidirectional memory*), millä hän viittaa muistin anakronistiseen luonteeseen: tuomalla yhteen menneen ja nykyisen muisti voi rakentaa uusia maailmoja. Monisuuntainen muisti ei ole suoraan kytköksissä kulttuuriseen identiteettiin vaan tunnistaa sen, kuinka muistaminen sitoo yhteen erilaisia ajallisia ja kulttuurisia tiloja. Kun kuvittelusta tulee muistin olennainen piirre, muistamiseen voi sisältyä potentiaalia muodostaa myös uudenlaisia solidaarisuuden ja oikeudenmukaisuuden visioita.²⁵ Tämä avaa mahdollisuuden siirtää huomio menneisyyden esittämisestä nykyisyyteen ja tulevaisuuden mahdollisuuksiin myös kirjallisuuden etiikan kannalta. Historiallinen paikantuminen päivämäärän ja paikan avulla voidaan nähdä tällaisena kirjailijan eettisenä eleenä, haluna käydä dialogia siitä, miten ja minkälaisista asioista romaanissa neuvotellaan.²⁶

Lydia Kokkola on lasten holokaustikirjallisuutta tutkiessaan kiinnittänyt huomiota paratekstien merkitykseen tekstin historiallisuutta punnittaessa. Kokkolan mukaan paratekstien avulla holokaustia käsittelevä kirjailija viittaa sen historialliseen paikkansapitävyyteen ja totuusarvoon.²⁷ *Kättilössä* paratekstuaalisuuden merkittävyys ei ole historiallisen paikkansapitävyyden osoittamisessa eivätkä paratekstit toimi varsinaisina muistidokumenteina. *Kättilön* maailmassa elää ja hengittää myyttinen, maaginen taianomaisuus, jossa muistaminen on kuvittelua eettisistä syistä: kyse on halusta nostaa kokemuksellisella tasolla esiin naisiin sotatilanteessa kohdistuva väkivalta. Läheisyyttä kirjailijan ja fiktiivisen kerronnallisen äänen välillä korostavat myös kirjailijan julkinen positio ja hänen muussa kuin kaunokirjallisessa tuotannossaan esiin nostamansa aiheet. Kettu on yhteiskunnallisessa keskustelussa puhunut naisiin kohdistuvaa seksuaalista väkivaltaa vastaan.²⁸

²⁴ Silverman 2013, 5.

²⁵ Rothberg 2009, 3–5, 11, 18–19.

²⁶ Jytilä 2014, 175–186.

²⁷ Kokkola 2003, 57–58.

²⁸ Kettu & Petäjäjärvi 2012.

Ikään kuin voisinkin kertoa... elämän kirjoittaminen ja väkivallan kokemus

Kättilössä oma elämä on osa toisten elämää, ja oma elämä vaikuttaa toisten kohtaloihin. Kertomisessa on siis eksplisiittisesti kyse vallasta ja vastuusta. *Elämän kirjoittaminen* (*life writing*) on käsite, joka kattaa tekstejä muisteluista ja (oma)elämäkertoista päiväkirjoihin, kirjeisiin ja autofiktioon. Vaikka (oma)elämäkerta lupaa pääsyn yksilön elämään, sisäisyyteen ja henkilökohtaisiin muistoihin, elämän kirjoittamista voi pitää kulttuurisen muistin muotona, joka ei dokumentoi todellisia kokemuksia ja välitöntä muistia vaan paljastaa erilaisia muistikulttuureja eli sitä miten muistia tuotetaan, kirjoitetaan ja kierrätetään.²⁹ Kirjeromaani on yksi naiskirjailijoiden hyödyntämä kerronnallisen kommunikaation muoto, joka on tehnyt paluuta kotimaiseen nykyromaaniiin 1980-luvulta lähtien. Suomalaisessa kirjallisuudessa kirjoittamista ja lukemista tematisoivan kirjeromaanin nousu sijoittuu aikaan, jolloin kirjoituksen monimerkityksisyyttä ja lukijan valtaa korostavasta jälkistrukturalismista keskusteltiin.³⁰

Kättilössä kommunikaatiosta tulee keskeinen ongelma erilaisten kerronnallisten ratkaisujen – viestien, kirjeiden ja päiväkirjojen – myötä. Kaikki *Kättilön* kertojat kirjoittavat, tunnustavat ja tilittävät menneisyyttä toisilleen. Kättilön isä kirjoittaa tyttärelleen siitä, kuinka on sodan aikana toiminut vakoojana sekä liittoutuneiden että natsien puolella. Kun hän tunnustaa tyttärelleen syitä poissaololleen tämän elämästä, hän samalla myös tunnustaa roolinsa kaksoisagenttina ja sodan muutosvaiheita hyödyntävänä opportunistina. Johannes yrittää muistiinmerkinnöissään työstää Babi Jarissa tapahtunutta juutalaisten joukkosurmaa, jossa on ollut osallisena kaivamalla joukkohautaa surmatuille. Eläessään viimeisiä päiviään Kuolleen miehen vuonolla Kättilö alkaa kirjoittaa merkintöjä kaikesta viime kuukausina tapahtuneesta. Hän kirjoittaa rakkaalleen Johannekselle selittääkseen tapahtumia:

²⁹ Saunders 2008, 321–323.

³⁰ Jytälä 2014, 207–208.

Ja toivon, että näiden rivien kautta paljastuu itsellenikin, kuinka pahaisesta punikin pennusta ja kylähullun narttukoirasta tuli Kolmannen Valtakunnan Enkeli ja SS-Obersturmführerin patjanlämmittäjä ja kuinka päädyin Titovkan Zweiglager 322:een oriinpalleja kuohitsemaan ja Kuoleman Enkelin töitä toimittamaan.³¹

Kertomista leimaa tunnustuksellinen sävy: ”Kaikesta minun pitää sinulle kertoman ja puhtaaksi tuleman.”³² Kuoleman enkeli viittaa Mengeleen ja ihmiskokeisiin, jotka myös kuuluvat operaatio Navetassa toimivan Kättilön toimenkuvaan. Leirillä naisia käytetään systemaattisesti seksuaalisesti hyväksi ja heidät altistetaan lääketieteellisille kokeille. Kättilöstä tulee Kuoleman enkeli, joka lähdeää sikiöitä ja todistaa naisten ja tyttöjen raiskauksia. Romaanin asetelma nostaa esiin ihmisarvoa koskevat eettiset kysymykset, ja erityisesti sukupuolesta tulee vallan ja väkivallan paikka.

Seksuaalisesta väkivallasta kertominen ei kuitenkaan ole samanlainen kokemus kuin seksuaalisuudesta tunnustaminen modernin identiteetin tuottajana. Se ei ole oman identiteetin totuuden tunnustamista vaan jonkun toisen tekemän teon äänellistämistä. Esimerkiksi feministien *consciousness raising* -ryhmissä seksuaalista väkivaltaa kokeneet naiset alkoivat ymmärtää yksityisinä pitämänsä kokemukset historiallisesti ja sosiaalisesti määrittyvinä. Kollektiivinen tunnustaminen poliisoi raiskauksen, mutta antaa samalla uhrille mahdollisuuden käsitellä tapaa, jolla kokemuksesta puhutaan.³³

Naisiin kohdistuvan väkivallan todistamisen ohella Kättilö on keskeisessä roolissa myös rodullisen puhtauden vaalimisen prosessissa. Esiin nostetaan natsi-Saksan marginalisoimat ja vainoamat rodullistetut toiset, juutalaiset, sekä Suomen erityisissä maantieteellis-historiallisissa olosuhteissa kolttasaamelaiset:

Minulle oli annettu tehtäväksi kuunnella niiden keuhkot ja ilmoittaa tuberkuloosista ja kurkkumädästä. Sen lisäksi tuli merkitä ylös paaletu-

³¹ Kettu 2011 (K), 12.

³² K, 11.

³³ Mardorossian 2002, 763–764, 767.

miset sekä kartoittaa kullien ja kyrpien kuntoisuus, mitata ja merkitä mahdolliset tipat ja sokeriterskat sekä eritoten vartoa, josko mukana oli esinahattomia. Niistä piti heti ilmoittaa. Kuolleistaherättäjä oli löytänyt kaksi ja Montja retuutti ne ulos ilkosillaan värjöttelemään. Kun sitten valitin että kylvetys jäi puolitiehen, vastasi Herman Gödel:

- Älä huoli, Fräulein Schwester. Nämä verjüdelten Russen on viety toiseen leiriin.³⁴

Kättilö on toimeenpanijana juutalaisten joukkotuhoon tähtäävässä prosessissa, jonka syistä ja seurauksista hän ei ole selvillä. Tilityksessä hän moneen kertaan kiroaa sokeuttaan ja kyvyttömyyttään tehdä oikeita valintoja vallitsevissa olosuhteissa Titovkan vankileirillä. Kättilö arvottaa ja punnitsee leirillä tapahtuneita asioita, tekojaan ja tekemättä jättämisistään. Masha on tyttölapsi ja kaiken lisäksi rodullisesti erilaisena pidetty kolttu, jota Villisilmä yrittää varjella joutumasta Operaatio Navettaan. Lopulta hän ei enää siinä kuitenkaan onnistu vaan joutuu luovuttamaan Mashan Operaatio Navettaan raiskattavaksi. Villisilmä kuitenkin huumaa tytön, jottei tämä joutuisi muistamaan kokemaansa. Vastuullisuus liittyy muistamiseen, kertomisen prosessiin ja valtaan, joka Kättilöllä on liikkuaan vapaasti vankileirillä ja ottaessaan osaa Operaatio Navetan toimintaan. Sotatilanteen muuttuessa Kättilö päättyy myös itse Navettaan. Hän tulkitsee tämän kohtalonsa jonkinlaiseksi sovitukseksi siitä, että rakastui Johannekseen eikä pystynyt tekemään muiden ja itsensä kannalta vastuullisia päätöksiä.

Kättilö ei suoraan kommentoi omaa rakentumistaan tai seipitteellisyyttään, mutta kertomisen vaikeus ja valta nousevat esiin, kun nimi-henkilön ohella toinen Operaatio Navettaan joutunut nainen, Heta, vannottaa Kättilöä pitämään salaisuuden heille tapahtuneista asioista. Kättilölle on selvää, ettei tapahtumista voi kertoa. Hän vaikenee siitä, että hänestä on äkisti tullut vartijan sijaan vanki, jonka hampaat on löyty kurkkuun:

³⁴ K, 72.

Ikään kuin voisin kertoa, ikään kuin Operaatio Navetassa tapahtuneille asioille olisi sanoja. – – En voinut uskoa sitä todeksi, mutta ei ollut ketään jolta kysyä ja miten olisin kysynyt. Ilman hampaita on paha pukahtaa. Mikä tekee ihmisestä ihmisen? Kieli ja koskemattomuus. Se että saa sanansa kuuluville ja se, ettei joudu makaamaan renkkusängyssä pillu paljaana uutta kyrpää peläten. Kieli ja koskemattomuus, ja kumpikin minulta oli viety.³⁵

Vaikka romaani kuvaa sotaolosuhteissa naisiin kohdistuvaa väkivaltaa sekä mykkyöden ja väkivaltaisen vaientamisen teemoja, niissä korostuu halu toiselle kertomiseen. Toiselle kirjoittamiseen, tunnustamiseen ja todistamisen prosessissa naisiin ja lapsiin kohdistuva väkivalta ja rodullistamisen seuraukset rakentavat muistikulttuuria naisiin kohdistuvasta väkivallasta, josta paradoksisesti *Kättilön* sanoin ei voi puhua.

Uhritarinasta uusiin asemiin

Tarinat, kansantarut ja myytit ovat *Kättilön* maagis-myyttisen maailman ainesta, ja ne ovat keskeinen osa sitä tapaa, jolla kulttuurista muistia luodaan. Omina erityisinä todellisuuden käsittämisen tapoinaan niitä voidaan pitää keskeisenä osana kulttuurisen muistin luomista. Myyttisyys ei tarkoitakaan, ettei sen välityksellä voisi kertoa jotain sodan, kauhun ja väkivallan kokemuksesta. *Kättilön* todellisuus on materiaalista ja aistivoimaista, juuri kuten romaanin kieli, joka kihisee aistimuksia, hajuja, makuja ja intohimoa. Kieli kiinnittää huomion itseensä, ja sitä voisi luonnehtia taianomaiseksi, aistivoimaiseksi ja maagiseksi, ylevää ja alhaista sekoittavaksi kudelmaksiksi. Romaanissa hyödynnetään myyttistä kuvastoa ja suullista kansanperinnettä. Etenkin Raamattu ja pohjoisen Suomen lestadiolaisuus ovat tärkeitä: sota, kärsimys ja väkivalta liitetään raamatulliseen kontekstiin ja syntien anteeksiantamisen ja sovituksen retoriikkaan.

³⁵ K, 284–285.

Romaanin kieli on paikoin lyyristä. Siinä on groteskeja elementtejä sekä maagis-myyttistä näynomaisuutta ja ilmestyksenomaisuutta. Villisilmällä on näkijän ja ennustajan yliluonnollisia kykyjä ja hänen hahmoonsa on ladattu voimaa, demonisuutta ja vimmaa. Näihin piirteisiin Johannes hänessä rakastuukin. Romaanin henkilöt eivät ole ainoastaan psykologisesti motivoituja, vaan he nimeävät toisensa tiettyihin rooleihin, jotka kantavat myyttistä painolastia mukanaan:

- No tämä on kätilönä sellanen uuen ajan voimakas nainen, semmosia Saksa tarvittee. Ja Suomi kansa. – –

- Johannes. Se on pyhimysten ja mullivasikoitten nimi. Viattomien ja autuaitten, Johannes Kastajan nimi.³⁶

Johanneksen kohdalla viitataan romaanin keskeiseen intertekstiin, Raamattuun. Kätilö sekä romaanin nimenä että sen toimijahahmona taas kertoo henkilön asemasta tietyssä sosiaalisessa ympäristössä, mutta se myös viittaa kätilöön uuden ajan naisena, jonka myyttisenä tehtävänä on olla vahvan kansakunnan äitihahmo. Henkilöhahmoja ei välttämättä tarvitse ymmärtää realistisiksi ja yksilöllisiksi toimijoiksi romaanin maailmassa, vaan he kantavat tiettyjä rooleja mukanaan: Kätilö konkreettisesti nimeään myöten, mutta myös Johannes, joka korotetaan myyttiseksi, tekojensa ja ajatustensa oikeutuksen, hyvän ja pahan, oikean ja väärän kysymysten kanssa kamppailevaksi kristushahmoksi. Romaanissa sotavankien epäinhimillisen kohtelun brutaaluis ja ylevän romanttiset sävyt vuorottelevat, mikä aiheuttaa ambivalenssia alhaisen ja ylhäisen, raadollisen ja myyttiset mittasuhteet saavan rakkauden välillä.

Romaanissa tematisoituu katsominen, tarkkaileminen ja todistaminen. Kätilö on saanut nimen Villisilmä vioittuneen silmänsä takia. Myös Johanneksen hahmoon liitetään näköaisti: hän on valokuvaaja. Vankileirin brutaaleihin ja julmiin tapahtumiin liittyy kokijan, Kätilön, jatkuva kriittinen pohdinta tapahtumien suhteen. Kätilö ottaa itselleen vastuun siitä, että on antanut pahojen asioiden tapahtua: ”Mitä

³⁶ K, 33.

tein Operaatio Navetassa. Koska olen heikko ihminen. Koska rakastan sinua Johannes, koska kannan sinun lastasi. Kun sen ymmärsin, muutui kaikki. Sen jälkeen olin valmis tekemään mitä tahansa pysytelläkseni elossa.”³⁷

Satu Koho on käsitellyt *Kättilössä* representoituja sotaan ja seksuaaliseen väkivaltaan liittyviä paikkakokemuksia ja tunteiden tiloja, erityisesti sitä, minkälaisia merkityksiä ja tunteita päähenkilö liittää eri paikkoihin ja miten ruumiillisuus koetaan sotaympäristössä. Koho esittää, että Kättilö kokee osallisuutta omaan elämäänsä nimenomaan tulevaisuuteen kuvittelemisissaan paikoissa, kun taas Johanneksen subjektiivisuus on paikkasidonnainen suhteessa toiseen suuntaan, traumaattiseen menneisyyteen.³⁸

Kättilö on moniulotteinen ja moraalisesti ristiriitainen hahmo, jonka ajatteluun tai tekoihin ei voi samastua yksinkertaisesti toisensa pois-sulkevilla hyvän tai pahan mittapuilla. Henkilöitä ei voida myöskään yksioikoisesti jakaa syyllisiin ja uhreihin vaan heitä luonnehtii ennemminkin moraalinen ambivalenssi. Romaanissa ei tehdä täysin selväksi, kuinka paljon he tietävät ja ymmärtävät tapahtumista ja teoista, joiden keskellä he elävät. Kysymys onkin ennen kaikkea sen punnitsemisesta, minkälaisin ehdoin henkilöiden identiteettejä kerrotaan.

Seksuaalisen väkivallan ja uhriuden kokemus ei määrittele kokonaan romaanin henkilöiden identiteettejä. Raiskatut naiset kuvataan toimijoina, ei kokonaan valtansa menettäneinä uhreina. Romaani ylittääkin kulttuurisen käsikirjoituksen raiskatusta naisesta uhrina, kun väkivallan rinnalle tuodaan kertomus himosta, tunteista ja rakkautesta. Se korostaa seksuaalisuutta kokemuksen perusolottuvuutena ja nautinnon lähteenä. Seksuaalisuuden ilmaisu kuolemanleirien keskellä voi antaa uhrille mahdollisuuden oman ihmisyytensä säilyttämiseen nautinnon ja halun kautta.³⁹ Tässäkään mielessä kertominen ei ole vain traumaattisen menneisyyden käsittelyä uhrin näkökulmasta vaan se voi olla naissubjektin toimijuutta tuottavaa. Juuri kuvittelun avulla kaunokirjallisuus voi kyseenalaistaa sukupuoleen ja seksuaaliseen väkivaltaan

³⁷ K, 211.

³⁸ Koho 2014, 98–125.

³⁹ Scherr 2003, 291–292.

liittyviä myyttejä ja kirjoittaa uudelleen uhrin ja rikoksentekijän rooleja.⁴⁰

Lopuksi: *Kättilö* maagis-myyttisen muistin tuottajana

Muistikulttuurin nousu näkyy kotimaisessa nykykirjallisuudessa siinä, kuinka uudet naisten kirjoittamat romaanit hakeutuvat menneisyyteen nimenomaan problematisoimalla henkilökohtaista ja kulttuurista muistia. Muistamisen merkitys näkyy romaaneissa eri aikatasoilla liikkumisenä ja erilaisten väkivallan historioiden – kokemuksellisten, myyttisten ja dokumentaaristen – yllättävänäkin yhdistelemisenä. Muisti toimii moniin suuntiin, ei niinkään jatkumona menneisyydestä tulevaisuuteen vaan kerrostamalla eri aikoja yhteen ja rakentamalla siten siltaa aikakausien välille ja nationalististen pyrkimysten ohi. Erityisesti naisiin kohdistuva väkivalta on aihe, jonka muistaminen näyttäytyy sekä valtaan että vastuullisuuteen kytkeytyvänä poliittisena ja eettisenä kysymyksenä.

Sotaa kokemattomien sukupolvien tapaa lähestyä traumaattista menneisyyttä voi hahmotella postmuistin käsitteellä, joka osoittaa muistin historiallisen luonteen ja muistamisen erilaiset viitekehykset eri sukupolville. Myös muistin käsite problematisoituu ja altistuu historialle. Historiallisuuden myötä postmuistin käsite on sensitiivinen myös erilaisille ilmaisukeinoille. Sotaa muistamaton sukupolvi ei niinkään muista kuin kuvittele, joten kaunokirjallisuudessa muistaminen onkin ennen kaikkea luovaa tarinankerrontaa.

Olen tässä artikkelissa tutkinut sodasta kertomista ja muistamisen mahdollisuutta ennen kaikkea Katja Ketun romaanissa *Kättilö*, jossa muistikulttuurin kenttää rakennetaan etenkin suhteessa naisiin kohdistuvaan väkivaltaan ja holokaustiin osana Suomen historiaa. *Kättilö* hyödyntää sotakirjallisuuden, historiallisen romaanin ja omaelämäkerran konventioita palautumatta kuitenkaan mihinkään näistä lajeista. Erilaisin paratekstuaalisin keinoin *Kättilö* sekoittaa mielikuvituksen

⁴⁰ Thompson & Gunne 2010, 8–11.

ja toden välisiä rajanvetoja ja luo siten pinta-alaa mahdollisuudelle lähestyä kirjailijaa yhtenä keskeisenä vastuullisena toimijana muistikulttuurin luomisessa. Kulttuuriseen muistiin kuuluvat myös halun ja ruumiillisuuden ilmaisut, jotka rikkovat käsitystä identiteetin palautumisesta uhiuden kokemukseen, mykkyYTEEN ja näkymättömyyteen. *Kättilössä* (omasta) elämästä tunnustetaan ja todistetaan kirjoittamalla. Elämän kirjoittaminen ei kuitenkaan ole oman identiteetin totuuden tunnustamista vaan toisten tekemien väkivallan tekojen todistamista ja siten poliittisesti ja eettisesti ladattua toimintaa. Näiden tulkintojen valossa *Kättilö* näyttäytyykin muistamisen mahdollisuutta moniulotteisesti käsittelevänä romaanina, jonka maagis-myyttinen muistituotanto on luovaa muistamisen ja kuvittelun yhteen kietoutumista.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

- Ala-Harja, Riikka: *Maibinnousu*. Like, Helsinki 2012.
 Hirvonen, Elina: *Että hän muistaisi saman*. Avain, Helsinki 2005.
 Kettu, Katja: *Kättilö* (=K). WSOY, Helsinki 2011.
 Köngäs, Heidi: *Dora, Dora*. Otava, Helsinki 2012.
 Linturi, Jenni: *Isänmaan tähden*. Teos, Helsinki 2011.
 Oksanen, Sofi: *Puhdistus*. WSOY, Helsinki 2008.

Tutkimuskirjallisuus

- Andrews, Molly: *Narrative Imagination and Everyday Life*. Oxford University Press, Oxford 2014.
 Assmann, Aleida & Conrad, Sebastian: Introduction. *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire & New York 2010, 1–16.
 Bal, Mieke: Introduction. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Eds Mieke Bal, Jonathan Crewe & Leo Spitzer. University Press of New England, Hanover & London 1999, vii–xvii.
 Burke, Seán: *Authorship from Plato to the Postmodern: A Reader*. Edinburgh University Press, Edinburgh 1995.
 Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1996.
 Craps, Stef: Introduction. *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*. Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York 2013, 1–8.

- Genette, Gérard: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Transl. Jane E. Lewin. Cambridge University Press, Cambridge, New York & Melbourne 1997.
- Grönstrand, Heidi: Kaksi maata, kaksi kulttuuria. Sofi Oksanen suomalaisen kirjallisuuden kartalla. *Avain. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti* 1/2010, 42–50.
- Hallila, Mika & Hägg, Samuli: Historiography in Contemporary Finnish Literature. *Avain. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti* 4/2007, 74–80.
- Hietasaari, Marita: *Totta, tarua vai narrinpeliä? Lars Sundin Siklax-trilogian (meta)fiktiivinen historiankirjoitus*. Oulun yliopisto, Oulu 2011.
- Hirsch, Marianne: The Generation of Postmemory. *Poetics Today* (29)1 2008, 103–128.
- Jytälä, Riitta: *Soraääniä, sitaatteja ja suunnitelmallisuutta. Moniäänisyys Eira Stenbergin romaaniutuotannossa*. Turun yliopisto, Turku 2014.
- Kettu, Katja & Petäjäjärvi, Krista (toim.): *Pimppi on valloillaan. Naisiin kohdistuva seksuaalinen vallankäyttö*. WSOY, Helsinki 2012.
- Kirstinä, Leena & Turunen, Risto: Nykyproosan solmukohtia ja avauksia. *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi. SKS, Helsinki 2013, 41–84.
- Koho, Satu: ”Ilma on kohmeista hiliä” – paikan kokemista ja tunteiden tiloja Katja Ketun *Kätilössä. Mahdollinen kirja. Kulttuurintutkimuksen 15. seminaari ”Mahdolliset maailmat” Oulun yliopistossa syksyllä 2012*. Toim. Satu Koho, Jyrki Korpua, Salla Rahikkala & Kasimir Sandbacka. Oulun yliopiston humanistinen tiedekunta, 2014, 98–125.
- Kokkola, Lydia: *Representing the Holocaust in Children’s Literature*. Routledge, New York & London 2003.
- Laanes, Eneken: Sofi Oksanen’s *Purge* in Estonia. *Baltic Worlds. Dislocating Literature*. June 2012, 19–21.
- Lappalainen, Päivi: Häpeä, ruumis ja väkivalta Sofi Oksasen Puhdistuksessa. *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Capková. Utukirjat, Turku 2011, 259–281.
- Mardorossian, Carine M.: Toward a New Feminist Theory of Rape. *Signs*. (27)3, 2002, 743–775.
- Muir, Simo & Worthen, Hana: Introduction. Contesting the Silences of History. *Finland’s Holocaust. Silences of History*. Eds Simo Muir & Hana Worthen. Palgrave Macmillan, New York 2013, 1–30.
- Näre, Sari & Kirves, Jenni: *Luvattu maa. Suur-Suomen unelma ja unohdus*. Johnny Kniga, Helsinki 2014.
- Rajamäki, Tiina: 104 päivää Frankfurtin kirjamesuihin. Opiskelijoiden suunnittelema Suomen-paviljonki on kuin nuotiopiiri. *Helsingin Sanomat* 26.6.2014.
- Rothberg, Michael: *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press, Stanford, California 2009.
- Saunders, Max: Life-Writing, Cultural Memory, and Literary Studies. *Media and Cultural Memory: Cultural Memory Studies: An Interdisciplinary Handbook*. Eds Astrid Erll & Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, Berlin & New York 2008, 321–331
- Scherr, Rebecca: The Uses of Memory and Abuses of Fiction: Sexuality in Holocaust Film, Fiction, and Memoir. *Experience and Expression. Women, the Nazis, and the Holocaust*, Eds Elizabeth R. Baer & Myrna Goldenberg. Wayne State University Press, Detroit, Michigan 2003, 278–298.
- Silverman, Max: *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. Berghahn Books, New York & Oxford 2013.
- Sundholm, John: Stories of National and Transnational Memory: Renegotiating the Finnish Conception of Moral Witness and National Victimhood. *Finland’s Holocaust. Silences of History*. Eds Simo Muir & Hana Worthen. Palgrave Macmillan, New York 2013, 31–45.

- Thompson, Zoë Brigley & Gunne, SORCHA: Introduction: Feminism without Borders: The Potentials and Pitfalls of Rethorizing Rape. *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*. Eds SORCHA Gunne & Zoë Brigley Thompson. Routledge, New York 2010, 1–21.
- Välämäki, Susanna: *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere University Press, Tampere 2008.

Mielen ja maailman taistelutanteret.

Hajoamisen ja kauhun kokemuksia naisten teksteissä

Kirsi Tuohela ja Ritva Hapuli

Kauhulla on myyttisesti uskottu olevan naisen kasvot. Tämän ajatuk-
sensa tueksi italialainen filosofi Adriana Cavarero viittaa kahteen pitkän
kulttuurisen tradition omaavaan ja kauhua herättävään naishahmoon,
käärmehiuksiseen Medusaan ja lapsensa surmaavaan Medeiaan.¹ Käsit-
telemme artikkelissamme sitä, miten kirjoittavat naiset Suomessa ovat
jäsentäneet psyykkistä hajoamista ja mielen sairastumista, mutta myös
sairauteen liittyvää pelkoa ja kauhua. Toisinaan mielen hurjuuden
kuvaukset näyttävät tuovan myös kotimaisten tekstiemme pintaan sel-
laisia myyttisiä, sukupuolittuneita kuvia, kauhun naishahmoja, joihin
Cavarero viittaa. Tässä tarkastelemiemme tekstien syvyyksistä pintaan
nousee ennen muuta myyttinen Medeia.

Analysoimme artikkelissamme neljää 1930- ja 1970-luvun väliseen
aikaan sijoittuvaa naisen kirjoittamaa tekstiä, jotka kuvaavat mielen
särkymistä. Tarkastelumme kohteena ovat ensimmäinen mielisairaala-
romaanin, Elsa Heporaudan *Suuri yö* (1933), ja ensimmäinen suomenkie-
linen mielisairautta koskeva omaelämäkerta, Aino Mannerin *Viesti yöstä*
(1935), sekä Anu Kaipaisen hulluuden myyttisyyttä luotaava *Magda-
leena ja maailman lapset* (1969) ja skitsofrenian todellisuuteen tarttuva

¹ Cavarero 2009, 3, 7–8, 25–28.

Maria Vaaran *Likaiset legendat* (1974). Naisten ”hulluus” ei artikkelissamme toimi naisten luovan energian metaforana vaan näyttäytyy hajottavana voimana.² Hulluus ei jää mielen sisäiseksi draamaksi vaan tekstien sisään virtaa ulkoisten havaintojen kaltaisia kuvia: katastrofeja, taisteluita ja sotia. Keskeisin artikkelimme tavoite on analysoida kauhua osana mielen hajoamisen kokemusta ja tarkastella sitä, miten nämä sisäiset tuntemukset ja ulkoisilta vaikuttavat kuvat yhdistyvät särkyvän mielen kuvauksissa.

Mielen taistelut tuntuvat ensin poikkeavan Cavareron käsittelemistä ruumiin silpomisista. Analyysimme tavoite on osoittaa, että näin ei tarkemmin ottaen kuitenkaan ole: mielen ja ruumiin, sisäisen ja ulkoisen tiukka erottaminen on tarpeetonta ja harhaanjohtavaa. Yhteistä kaikissa analysoimissamme teksteissä on niin kipu, fyysisenä tuntuva tuska, todellisilta tuntuvat näyt kuin kauhun kuvien edessä koettu lamaannuskin. Yhteistä on myös helvetillisuus. Kirjallisuudentutkija Rachel Falconer kirjoittaa helvetistä nykykirjallisuudessa ja -kulttuurissa ja ehdottaa, että se helveti, jota nykylukija eniten pelkää, on mielen sisäinen, skitsofreenikkojen ja muiden psyykkisesti sairaiden maailma. Skitsofrenia edustaa sekä tutuinta että kaikkein vieroksuttavinta uhkaa länsimaiselle yksilöllisen identiteetin käsitteelle ja muodostaa siten mielisairaudesta vahvan, potentiaalisen uhkakuvan meille kaikille.³ Kuitenkin aikamme maanpäällinen helveti on myös – ja ehkä ennen muuta – sotatanner. Tässä tekstissä nämä kaksi kauhun näyttämöä käyvät vuoropuheluun.

Mieleltään järkkyneet naishahmot kirjallisessa traditiossa

Mieleltään järkkyneitä naishahmoja löytyy Suomen 1800-luvun kirjallisuudesta aina suomalaisen romaanin ensimmäisiltä vuosikymmeniltä alkaen. Charlotta Falkman (1795–1882) julkaisi 1840- ja 1850-luvuilla kolme romaania, joissa kaikissa on mielenhäiriöön ajautuvia hahmoja, ja

² Metaforasta ks. esim. Morris 1997, 84–93.

³ Falconer 2007, 114.

teema selvästi kiinnosti Falkmania.⁴ Hieman myöhemmin 1800-luvulla kirjoittaneen Minna Canthin (1844–1897) kirjailijantyön taustalla oli jo muuttunut, voimakkaan luonnontieteellinen ihmiskuva. Sitä leimasi lääketieteellinen kiinnostus, ja Canthin ihmiskuvaa voidaan kutsua jopa patologiseksi. Häntä kiinnostivat järjen ulottumattomissa olevat vaikuttimet, tuntemattomat voimat, kuten vietit, vaistot ja passiot, joille voitiin Canthin tavoin etsiä järjellä selitettäviä, fysiologisia syitä myös kirjallisuudessa. Canthin teokset voidaan Minna Maijalan ehdottamalla tavalla nähdä eräänlaisina fiktiivisinä kokeina, yksityiskohtaisina tutkielmina ihmisistä ja heidän passioistaan. Kiinnostavimmat hahmot ja ihmissielut löytyivät usein vankiloista, köyhäintaloista, mielisairaiden ja rikoksen tekijöiden joukosta.⁵

Hulluuteen ajautuva nainen on myös L. Onervan (1882–1972) romaanin *Mirdja* (1908) nimihenkilö. Viola Parente-Čapková tulokinnan mukaan *mater dolorosa*, kärsivä äiti, on sen keskeinen teema. *Mirdjan* tarina on dekadentti, käännteinen kehityskertomus, jossa Mirdja lopulta menettää järkensä. Ennen päätymistään suolle etsimään kuviteltua lastaan hän vaeltaa kadulla etsien kärsiviä äitejä, mater dolorosa-hahmoja. Nämä eivät ole madonnan kaltaisia pyhiä vaan yhteiskunnan alhaisia, köyhiä ja jopa rikollisia. ”Mirdja näyttää löytäneen ideaalin naiseuden ja ihmisyyden kärsivässä äidissä”, Parente-Čapková kirjoittaa – ja tämä kärsivä äiti on tosimaailman kurjista kurjin, joka samalla nousee dekadentiksi äiti-jumalaksi. Olennaista L. Onervan luomassa naishahmossa on myös se, että ideaalin löytäminen on mahdollista vasta hulluuden tilassa.⁶

Joel Lehtosen (1881–1934) romaani *Mataleena* (1905) kuuluu sekin maailman kolhimien ja järkensä menettäneiden naishahmojen kuvauksiin. *Mirdjan* tavoin se tuo kuvaan mukaan maallista ylevää: dekadenttia turhuuden, tuskan ja rappaantumisen juhlintaa.⁷ Lehtosen Mataleena on alkujaan ylpeä ja elämäniloinen mutta päätyy maailman hylkäämäksi

⁴ Launis 2005, 201–219. Naisten hulluutta on kansainvälisesti tutkittu paljon niin kirjallisuudessa kuin naistutkimuksen kentällä. Klassikoiksi ovat nousseet mm. Gilbert & Gubar 1979; Chesler 1972; Showalter 1987.

⁵ Maijala 2008, 32–34, 48–54.

⁶ Parente-Čapková 2014, 215, 186–212.

⁷ Ks. esim. Ahmala 2013, 178–188.

ja musertamaksi. Tarinansa lopussa hän kulkee mieron tiellä raskaana, voipuneena ja heikkomielenä. Hänen tuskansa ja itkunsa ovat viiltäviä ja tuhoutumisen näyt sekä visuaalisia että äänellisiä:

Maailma silmissäni mustenee, kieppuu – kuulooni myrskyssä, yössä pauhaavat jättiläiskellot, hirveän suuret, avokitakellot. Allani horjuu, maan kita aukee – nielee mun – ja lapseni, lapseni – alas vaivun, mus-taan, syvään yöhön.⁸

Mataleena häviää taistelun ja menettää järjen valon. Dekadenssin ambi-valentille tunnusmaisesti hän musertuu, mutta hänen heikkopäisyydes-sään ja kurjuudessaan on samalla ylevyyttä. Mataleena synnyttää lapsen ja saa ylösnousemuksen tämän kautta.

Psykologiset subjektit ja 1930-luku

Joel Lehtosen, mutta myös laajemmin 1900-luvun alun dekadenssin, kiinnostus kohdistui tiedostamattoman ja viettien, järjettömyyden ja seksuaalisuuden kaltaisiin voimiin.⁹ Seuranneet vuosikymmenet todis-tavat Sigmund Freudin ajatusten vähittäistä rantautumista suomalaiseen älyllis-kirjalliseen kulttuuriin, ja 1930-luku oli paitsi ihmiskuvan ja sivi-lisaatiokäsitysten kiivaiden kiistojen vuosikymmen, myös psykologisen kulttuurin moninaisten ilmentymien aikaa.¹⁰ Psykologisella kulttuu-rilla viittaamme kirjallisuuden ja tieteen historiaa laajempaan kenttään, jolle ominaista on psykologian oivallusten arkipäiväistyminen. Termiä on käyttänyt historioitsija Mathew Thomson, joka summaa kehitystä Britanniassa todeten, että psykologisen tiedon leviäminen lääketieteelli-seen ammattitaitoon voimistui siellä 1920-luvulla, ja 1930-luvulla myös työväenluokka nousi ”psykologiseksi subjektiksi”. Thomsonin mukaan tämä tarkoitti, että ensimmäistä kertaa työväenluokan psykologis-emo-

⁸ Lehtonen 1982 (1905), 49.

⁹ Lyytikäinen 1998, 8–9; Parente-Čapková 2014, 20–21.

¹⁰ Ihanus 1994, 158–159.

tionaalinen hyvinvointi ja sitä koskevat ongelmat nousivat julkiseen keskusteluun, mikä laajensi psykologisen kulttuurin alaa huomattavasti.¹¹

Suomessa psykoanalyysin varhaisia esittelijöitä olivat Rolf Lagerborg 1910- ja 1920-luvuilla ja Yrjö Kulovesi, joka vuonna 1933 ilmestyneessä teoksessaan *Psykoanalyysi* tarjosi suurelle yleisölle yleiskatsauksen Freudin psykoanalyysistä.¹² ”Suuri yleisö” oli vielä 1930-luvullakin todennäköisesti melko pieni, mutta myös työväenluokan sivistystä edistettiin määrätietoisesti, ja esimerkiksi Sosiaalidemokraattinen työläisnaisliitto janoi aktivistinsa, Sylvi-Kyllikki Kilven, mukaan tietoa ja esitelmiä sosiaalisista kysymyksistä, koulujärjestelmistä ja psykologiasta.¹³ Psykologisuutta kirjallisuuden ja kulttuurin ymmärtämisessä, ”uutta psykologiaa”, vaativat 1930-luvulla muun muassa Olavi Paavolainen ja Tatu Vaaskivi. Romaanityyppi, jonka Eino Railo nimesi ”psykoanalyttiseksi romaaniksi”, nostatti kiivaan keskustelun kirjallisuuden tehtävästä ja sen välittämästä ihmis- ja maailmankuvasta vuosikymmenen lopulla. Psykoanalyysin oivalluksia vastustava suunta, jota muun muassa juuri Railo edusti, ei voinut hyväksyä siveellisten päämäärien hylkäämistä ja katsoi esimerkiksi englantilaisen kirjailijan D. H. Lawrencen edustavan sukupuolisuuden riivaamaa, sairaalloisen sielun kuvaajaa.¹⁴

1930-luvun kirjoittavat naiset tunsivat muun muassa Kuloveden tekstejä ja niiden kautta psykoanalyysiä, mutta heitä kiehtoivat myös muu sielun syvyyttä ja arvoituksia lähestyvä ajattelu, erilaiset ilmiöt okkultismista ja spiritismistä teosofiaan ja parapsykologiaan.¹⁵ Tällaisessa moninaisessa ja dynaamisessa 1930-lukulaisessa psykologisessa kulttuurissa ilmestyivät myös Elsa Heporaudan (1883–1960) romaani *Suuri yö* (1933) ja Aino Mannerin (1893–1956) mielisairaalakokemuksia kuvaava *Viesti yöstä* (1935).¹⁶

¹¹ Thomson 2006, 171–172.

¹² Ihanus 1994, 206; Jalava 2005, 356–257.

¹³ Kilpi 1966, 44.

¹⁴ Ihanus 1994, 164–176; ks. myös Pynttari 2011, 11–17.

¹⁵ Aho 1993, 26–27.

¹⁶ Varhaisin pohjoismainen mielisairaalaromaani on Amalie Skramin (1846–1905) romaanipari *Professor Hieronimus* ja *Paa St. Jørgen* (1895). Aino Mannerin teos on tietävästi ensimmäinen suomenkielinen psyykkisen sairastamisen omaelämäkerta ja Heporaudan romaani ensimmäinen mielisairaalaromaani. Tuohela 2008, 165.

Molemmat 1930-luvun naisen psyykeä tarkasti kuvaavat teokset ovat ajautuneet kirjallisuushistorian marginaaliin. Mannerin ainoa teos, kirjanpitäjän ja harrastelijänäyttelijän omaelämäkerta, ei helposti löydä tietään kirjalliseen kaanoniin, mutta myös Heporauta on kirjailijana vaipunut lähes unohduksiin: uusin *Suomen kirjallisuushistoria* mainitsee vain yhden hänen toimittamansa julkaisun mutta ei lainkaan hänen romaanejaan.¹⁷ Heporaudan *Suuri yö* voidaan yksinkertaisesti määritellä romaaniksi, mutta se perustuu potilaan hänelle kertomaan, joten sitä voi ajatella fiktiivisenä elämäkertana, ”biofiktiona”.¹⁸ Mannerin *Viesti yöstä* on kirjoitettu omiin kokemuksiin pohjaten, mutta myös niin, että se voisi edustaa ”fiktiivistä omaelämäkerrallisuutta”. Lajien rajat eivät ole artikkelimme tavoitteelle keskeisiä ja ymmärrämme ne liukuvina. Esimerkiksi Päivi Kosonen purkaa niitä toteamalla, että kaikki kirjoittaminen perustuu luovaan merkityksellistämisen prosessiin.¹⁹

Järkeä vahvemmat voimat

Elsa Heporaudan *Suuri yö* kertoo yksinäisen ja syrjäisen Sydänmaan koulun opettajan, Asko Salon, vaimosta Evasta. Perheessä on kaksi lasta, työt Vappu ja Raili, ja elämä on ulkoisesti onnellista ja tasaista. Eva kuvataan herkkänä ja ailahtelevana; hänen mielialansa sahaavat innostuksesta pettymykseen ja hän intoutuu kauneudesta mutta joutuu helposti myös pelkojen valtaan. Romaanin ensimmäisillä sivuilla hän pelästyy ukkosta ja juoksee sateessa:

Eikä hän pohjimmaltaan juossut sadetta enemmän kuin ukkostakaan kaihtaan, sillä hänen oma levottomuutensa jyskytti suonissa: minua

¹⁷ Koskela 1999, 225. Kirjallisuushistoriallisesta vähäisestä huomiosta huolimatta Heporaudasta kirjailijana ovat olleet kiinnostuneita Kerttu Saarenheimo ja Katriina Kajannes. Ks. Saarenheimo 1984; Kajannes 1990.

¹⁸ Elsa Heporaudan käsikirjoitus, s.a., SKS.

¹⁹ Kosonen 2014, 97–121; identiteettistä diskursiivisena esim. Smith & Watson 2010, 39.

sinä pakenet, mutta et pääse koskaan rauhaan, et koskaan, koskaan ...
Eikä hän tietoisesti tajunnut sitäkään.²⁰

Eva kuvataan levottomaksi, ja tämä ”suonissa jyskyttävä” levottomuus on perinnöllistä. Se, mikä ohjaa hänen käytöstään, on hänen oman tietoisuutensa ulottumattomissa, ja hän juoksee ”oman painajaisensa vallassa”: Eva kuvataan psykologisena subjektina, jota hallitsevat järkeä vahvemmat voimat. Kun Eva tupsahtaa miehensä syliin, hänen painajaisensa helpottuu ja hän haluaa keventää mieltään. Tällöin hän kertoo lapsuudestaan:

Minä en ole tainnut sinulle koskaan sanoa, miten vaikea minun lapsuuteni oli – Sinähän tiedät, äitini oli sellainen – kukaan ei rakastanut häntä, eikä hän ketään. Ja isäni oli nahjus – antoi kaikessa myöten, niin, hän ei suorastaan uskaltanut panna vastaan, sillä – olenko koskaan sanonut sinulle – äitini lupasi murhata isäni. Hänellä oli aina ladattu revolveri laatikossaan ja toisinaan heräsin yöllä sellaiseen kauheuteen, että äiti kuristi isää kurkusta revolveri kädessä ja kiristi aina samaa: oletko sinä ollut sen naisen kanssa.²¹

Evan mieleen nousevat kauhistuttavat kuvat tulevat sekä menneestä että tulevasta. Häntä vaivaavat omasta lapsuudesta nousevat edellä kuvatun kaltaiset painajaismaiset näyt, mutta myös jähmettävä pelko miestä ja lapsia uhkaavasta vaarasta. Kun Evan mieli romaanin toisessa luvussa särkyä, uhka konkretisoituu, ja hänen sieluaan ”vallitsivat kauhun kuvat: Askon ja tyttöjen ruumiit makasivat varmasti eteisen lattialla päät murskattuina –”.²² Pian Eva näkee lapset ja miehensä kuolleina makuuhuoneen lattialla ja kuvittelee itse murhanneensa heidät kivenjätkäleellä. Hän pakenee metsään ja hänellä on järkkymätön tunne siitä, että nyt oli toteutunut se, jota hän oli aina pelännyt. Se on ottanut hänet valtoihinsa täysin ja on ”kauhistuttavaa ja jotenkuten omaa

²⁰ Heporauta 1933 (SY), 12.

²¹ SY, 13.

²² SY, 48.

samalla kertaa”.²³ Mielenhäiriössään Eva on myyttinen Medeia, äideistä kauhein, omat lapsensa surmaava äiti.

Hulluus, ”sielun murtuminen ja samentuminen”, kuten Heporauta kirjoittaa, on kauhistuttavaa mutta myös omaa. Se on sisäinen helveti, joka on oma ja omaelämäkerrallinen. Se on Rachel Falconerin mukaan oleellinen osa kuvittelua ja itseä rakentavia narratiiveja, se on nykyisten länsimaisten kulttuurien eräs olotila, tämän- eikä tuonpuoleinen. Se on kokemus, josta kukaan ei jatka eteenpäin muuttumatta. Helveti on länsimaiselle kuvittelulle tärkeä ennen muuta matkana, ”ajatuksena muuttavasta vaiheesta, jossa minä tuhoutuu ja syntyy uudelleen kohdatessaan äärimmäisen toisen”.²⁴ Falconerin mukaan omaelämäkerralliset tarinat psyykkisestä sairastumisesta, riippuvuuksista ja neurooseista ovat usein narratiiviselta rakenteeltaan helvetissä käyntejä, matkoja syvyyksiin ja takaisin.²⁵

Eva Salon astuminen rajan toiselle puolelle, mielisairaiden maailmaan, tapahtuu kauhistuttavien mielikuvien kautta, mutta myös mielisairaala, valkea linna, jonne aviomies hänet saattaa, toimii helvetin näyttämönä. Mielisairaalakuvausta on *Suuressa yössä* paljon, ja heti alkuun Eva pelkää äänekkäitä ja rauhattomia potilaita. Toisinaan he muodostavat helvetin ja ”suuren yön”. Evalla on harhoja, joissa hän kuvittelee tappaneensa lapsen viereltään hiilihangolla, ja myyttinen Medeia nostaa jälleen päätään tarinassa. Hän näkee kuvitelmissaan paksun naisen, joka kehottaa häntä repimään lakanoita köydeksi ja hirttäytymään, hän näkee miehen, joka tarjoaa revolveria ja teuras-tajan, joka tarjoaa puukkoa itsensä tappamiseen. Hän on toisinaan kuninkaallisten seurassa Intiassa, hurmaava prinssi kosii häntä, ja sitten seuraavassa hetkessä pahat peikot tekevät elämästä tuskaa. Eva kuulee pilkallista naurua, ”[t]uhoon tuomittu, tuhoon tuomittu, tuhoon tuomittu – –”.²⁶ Myös tämä kuvasto on toistuva. Valtava syyllisyys, kelvottomuus ja vakuuttuneisuus omasta pahuudesta painavat Evaa koko sairauden ajan, ja alun kiivaiden kuukausien jälkeen hän vaipuu syvään

²³ SY, 52.

²⁴ Falconer 2007, 1.

²⁵ Falconer 2007, 113.

²⁶ SY, 82.

masennukseen. Repivien näkyjen ja äänien ohella on sekin osa ”varjojen maailmaa”, mielisairauden kokemusta ja ”suurta yötä”.

Romaani on kirjoitettu toipumisen ja toivon lähtökohdasta ja on siten pimeydessä käynnin ja sieltä pois kulkemisen tarina. Toisin kuin vaikkapa Minna Canthin Mari *Köyhää kansaa* -teoksessa tai Lehtosen Matalena, jotka eivät palaa helvetistään, Eva Salo toipuu. Hän kärsii ja häntä koetellaan, mutta hän muuttuu, kokee eräänlaisen kääntymyksen ja palaa matkaltaan. Hän näkee elämänsä uudessa valossa ja uudesta näkökulmasta.²⁷ Evan kohdalla tämä tarkoittaa, että parantumattomaksi leimaavan virheellisen diagnoosin seurauksena hän menettää aviomiehensä toiselle, mutta löytää uuden elämänkumppanin toisesta potilaasta ja sisällön elämälleen työstä mielisairaiden hoitajana. *Suuri yö* päättyy seuraaviin sanoihin:

Kuitenkin Evasta tuntui, että hänenkin ratansa oli nyt käännekohdassaan, sillä hän janosi syvempää tietoa. – En minä pyydä parempaa, jos minun osani on kärsiä. Mutta sinä itse kutsuit minut, arvottoman, työtoveriksesi. Anna minulle ymmärrystä ottaa se kutsu vastaan! Turkkia haukahti keittiössä, Hannes näkyi ottavan tulta. Ikkuna valostui ja heitti kajasteen pihanurmelle ja käytävälle. Evalla oli paikka tässä maailmassa, jossa häntä tarvittiin. Voiko hänenlaisensa ihminen suurempaa onnea pyytää. Hiljaisesta pihasta lähtivät totiset askelet taloa kohti.²⁸

Eva Salo palaa syvempää tietoa omaten ja muuttuneena, mutta hänen onnensa on myös hyvin materiaalista ja arkista, ”selväjärkisyys” ja seesteisyys ovat selättäneet demonisuuden.

²⁷ Vrt. Falconer 2007, 140.

²⁸ SY, 336.

Pimeyden ja syvyyden pohjakosketus

Psykkisen sairastamisen omaelämäkerta, Aino Mannerin *Viesti yöstä. Mielisairaalakokemuksia*, toistaa Heporaudan romaanin tavoin yön metaforaa. Sekin vertautuu toiseuteen, vieraaseen ja mielisairauden maailmaan; se viestittää pimeyden ja syvyyden kokemuksesta. Mannerin teoksen viides luku, ”Mielisairaalassa”, kuvaa sairastuneen joutumista mielisairaalaan ensimmäistä kertaa elämässään, ja se alkaa toteamuksella: ”Ne olivat kiduttavia hetkiä, ne sairaalassaolon ensimmäiset tunnit ja ensimmäiset päivät.”²⁹ Kiduttavuuden lisäksi kertoja kuvaa kokemustaan matkaamiseen ja aikamatkaan viitaten, sillä hän kirjoittaa ”vaeltavansa Aatamin ja Eevan myyttillisiin aikoihin” ja kulkevansa ”ajassa tuhansia vuosia taaksepäin”. Ensimmäisen sairastumisen myötä hän kokee tullessa kuolleiden valtakuntaan, manalaan:

[K]uvittelin olevani kuolleista heränneenä jossakin ruumishuoneessa. Ensi kertaa näin potilaat vuoteissaan ja lämpimän ilman takia oli heillä peitteinä vain lakanat. Himmeän lampun valossa näyttivätkin he aavemaisilta vainajilta.³⁰

Rachel Falconerin mukaan monet nykyiset psykkisen sairastamisen tarinat muistuttavat hämmästyttävän paljon klassisia keskiaikaisia kristillisiä helvetin kuvauksia, kuten Danten *Infernoa*. Moderneissa tarinoissa psykkisesti sairas on kuin infernon elävä kuollut. Se sopii hyvin myös Aino Mannerin kuvaukseen, kokemukseen ”kuolleista heränneenä”. Manner viittaa tässä yhteydessä itsekin Danteen ja *Jumalaiseen näytelmään*.³¹

Inferno tarinoiden osana kertoo myös siitä, miten psykkinen sairaus koetaan fyysisenä kidutuksena. Aino Manner kuvaa uuden hoitajan tuijotusta tuskana ruumissaan ja kirjoittaa olleensa tämän katseen alla kuin ristiin naulittu.³² Kipu on konkreettista, ruumiillista ja äärim-

²⁹ Manner 1935 (VY), 35.

³⁰ VY, 42.

³¹ VY, 183.

³² VY, 44.

mäistä. Kun hänet eristetään rauhattomuuden vuoksi selliin, hän kuvaa kokemusta näin:

Vuoteeseen en ajatellutkaan mennä. Paitsi että pelkäsin sen likaisuutta, näin siinä myöskin peloittavan näyn, joten en senkään vuoksi rohjennut sitä lähestyä. Vuoteella oli nimittäin kummallinen ”asetelma”: miehen pää (tutun, kuolleen henkilön), miehen takki ja housut, Uusi testamentti ja ehtoollispikari. Näky ilmestyi sen jälkeen kun aloin väsyä seisomisesta ja haihtui vasta päivän kajeessa. Oli niin kaameata, niin järkyttävää olla yksinään pimeässä, hiljaisessa huoneessa oudon näyn seurassa, että sitä on turha sanoin kuvata. Lopuksi alkoi hengitys salpautua. Tuntui kuin huoneesta olisi ollut ilma loppumaisillaan ja minua ympäröi kuin tiheä hämähäkin verkko.³³

Mannerille kokemus eristyksestä on tuskaisa ja kiduttava, materiaallinen ja ruumiillinen siitäkin huolimatta, että hän tajuaa kokemuksensa, hajuineen ja näkyineen, olleen kuvitelma. Medusan tapainen irtileikkattu pää, myyttinen kauhun kuva, on tässä naispotilaan näyssä kiinnostavasti miehen pää. Vaikutus on kuitenkin sama: lamaannus.

Vaikka Manner on tiedonjanoinen, lukenut ja ymmärtää esimerkiksi perinnöllisyyden ja biologian merkityksen osana mielisairauksia, keskeinen säie hänen kertomuksessaan on uskonnollinen pohdinta. Uskonnon ulottuvuudet, kuten autuus, taivas ja mystiikka, toimivat myös hulluuden positiivisen kuvaston rakentamisessa. Tärkeä piirre Mannerin teoksessa on, että uskonto tarjoaa siinä myös tien ulos hulluudesta: se tuo keinot negatiivisten puolten, pelkojen ja kauhun kesyttämiseen. Matkoilla mielen syvyiksiin ja takaisin mielisairaus tulee tutuksi, omaksi, Jumalan sallimaksi ja tarkoittamaksi. Näiden oivallusten myötä Manner saattaa kirjoittaa hulluudesta myös haltioituneesti. Hänen kuvaamansa viimeisen sairauden kohdalla hän korostaa lumoavia näkyjä, kumartavia prinssijä ja Kristusta sekä lapsena että mestarina. ”Se oli kuin pieni mysterioteatteri”, hän kirjoittaa sairaudestaan, ja toteaa vielä lopussa,

³³ VY, 46.

että ”[s]uuri seikkailu voi olla nyt lopussa, mutta yhtä hyvin se voi vielä jatkuakin. Siitä kuitenkin hyvä, että se ei enää peloita”.³⁴

Taistelumetaforan avulla voisi kiteyttää, että Heporaudan *Suuri yö* – vaikka vaatiikin uhrinsa – päättyy kuitenkin voittoon vihollisesta ja rauhaan. Mannerin *Viesti yöstä* sen sijaan päättyy väliaikaiseen rauhaan, jossa ei ole voittajaa: viholliset ovat oppineet tuntemaan toisiaan ja elämään suhteessa toisiinsa. Siinä missä Heporaudan luomassa maailmassa mielisairaus nähdään toisena, vastaan taisteltavana ja voitettavana, Mannerin omaelämäkerran maailmassa opitaan hyväksymään mielen äärimmäiset, toiset muodot osana mielen avaruutta.

Kannettavana koko maailman syyllisyys

”Onko se mielisairautta, jos itkee kärsivien puolesta?”³⁵ Kysymyksen esittää Martta, ja se koskee hänen sisartaan Matalena Magdalaista, pienen kunnan apteekkarin tyttärtä, Anu Kaipaisen vuonna 1969 julkaistussa romaanissa *Magdaleena ja maailman lapset*. Kyseessä ei ole mielisairaalakuvaus vaan Matalenan mieli murtuu hänen omassa yhteisössään, ja sairastumisen taustalla on sekä perhe että ennen muuta väkivaltaiseksi muuttunut globaali todellisuus, nurin kääntynyt maailma. Heporaudan 1930-luvun realistinen kerronta on vaihtunut monitasoiseksi tekstimosaiikiksi. Konteksti on muuttunut: 1930-luvun mentaalihygieninen optimismi on kääntynyt psykiatrian kriisiksi.³⁶

Kaipaisen itsensä mukaan Martta ja Matalena ovat yksi ja sama henkilö.³⁷ Samankaltaisen ajatuksen esittää Iris Kuusinen, joka tutkimuksessaan lähestyy Kaipaista yhtenä 1960-luvun tabujen kaatajana,

³⁴ VY, 212, 214. Ks. myös Tuohela 2015, 213–225.

³⁵ Kaipainen 1970 (1969) (MML), 255.

³⁶ 1960-luvulla alkoi myös Suomessa voimakas psykiatrian muutos, psykiatrian kriisi, jossa laitosvaltaisuutta alettiin purkaa avohoidon hyväksi, eristämistä muuttaa integroivaksi hoidoksi. Käytiin keskustelua psykiatrian ja politiikan välistä suhteesta ja mm. psykiatrian väärinkäytöstä ja potilaiden minuuden riistosta. Taipale (toim.) 1975.

³⁷ Kaipainen 1973, 158.

yhteiskunnallisten epäkohtien paljastajana. Hän esittää C. G. Jungin teorioihin tukeutuen, että siskot ovat tulkittavissa arkkityyppisesti toistensa varjoina.³⁸ Me keskitymme Matalaenaan, herkkään ja haavoittuvaan sisarukseen, jonka ulkoapäin tuleva mutta sisäiseksi muuttuva kauhu nieläisee. Analysoimme naista, jota kirkonkyläläiset alkavat pitää hulluna ja joka isänsä mielestä on ilmiselvästi mielisairas.

Magdaleena ja maailman lapset pohjautuu syyllisyydestä ja sovituksista kertovaan ja sen mottona toimivaan Ritvalan Helkavirteen, kolme lastaan surmanneen ”Matalaenan virteen”, *Raamattuun* – erityisesti Johanneksen evankeliumiin (11: 1–44) sekä satuihin.³⁹ Romaani jatkaa Magdaleenojen, langenneiden äitien ja syntisten naisten tarinoita suomalaisessa kirjallisuudessa ja kytkeytyy siten Canthiin, Onervaan ja Lehtoseen. Silti se on tiukasti sidoksissa kirjoittamisajankohtaansa – nälkä ei ole enää Magdaleenan omaa ravinnon puutetta vaan maailman 40 miljoonan nälkään kuolevan hätää. Maailmanloppu on ovella maailman nälkäkatastrofin muodossa.⁴⁰ Ajankohtaisuutta luovat myös viittaukset iskelmiin, mainosteksteihin ja uutisiin sekä kopioidut lehti-leikkeet. Kaipainen on itse kommentoinut kirjoittamistaan ja todennut, että lomittamalla historiaa, myyttejä tai kansantarinoita nykyaikaan saattaa syntyä jännitekenttä, jossa perusasiat ikään kuin korostuvat. Hän huomauttaa katselevansa ilmiöitä tarinoitten ja myyttien läpi.⁴¹

³⁸ Kuusinen 2008, 41–43.

³⁹ Johanneksen evankeliumissa Maritta ja Maria ovat Betaniassa asuvat sisarukset, joiden veljen, Lasaruksen, Jeesus herättää kuolleista. (Joh 11: 1–41) Johanneksen evankeliumi kuvaa varsinaisen Magdalan Marian naiseksi, joka löytää Jeesuksen tyhjän haudan (Joh: 20:1–18), mutta 500-luvulta alkaen läntisen kirkon piirissä Magdalan Mariaan on yhdistetty myös evankelistojen kuvaamat ”voitelijanaiset” kuten Betanian Maria, Lasaruksen sisar, joka pesi, kuivasi hiuksillaan ja voiteli Jeesuksen jalat ristiinnaulitsemista edeltävänä iltana. Häneen yhdistettiin myös Luukkaan evankeliumin syntinen nainen (Luuk:7:36–49) ja nainen, joka oli ollut pahojen henkien riivaama (Luuk 8:1–3). Kreikkalaisessa ortodoksisessa perinteessä näitä hahmoja ei ole sulautettu yhteen, ja 1900-luvulla myös läntinen eksegetiikka on purkanut tätä myyttiä. Marjanen 1995, 1–3.

⁴⁰ MML, 53.

⁴¹ Kaipainen 1973, 157; ks. myös Leppihalme 1998.

Käännekohtaa kauneushoitolaan pitävän Matalleenan elämässä merkitsee kohtaaminen uuden kunnanlääkärin, Jeesus-hahmoisen Toivon kanssa. Mies havahduttaa hänet näkemään erityisesti maailman lasten kärsimyksen. Havahtuminen saa vahvistuksensa lehtikuvista, joita Matalleena ryhtyy kokoamaan ja ripustamaan huoneensa seinille. On merkillepantavaa, että nuo kuvat eivät ole sattumanvaraisia:

Hän leikkasi niistä joitakin valokuvia. Jostakin syystä häntä kiinnostivat sellaiset, joissa oli lapsia. Neekeripoika, vatsa pystyssä kuin raskaalla naisella. Vietnamilainen pikkutyttö parkumassa palohaavat kulmillaan. Intialainen tyttö laihempi kuin Twiggy. Hän katseli niitä pitkään. Hän leikkasi kaikki lasten kuvat, lopulta Persian shaahin lapsetkin ja Ruotsin kruununprinssin.⁴²

Kuvien kautta maantieteellisesti kaukaisten kärsijöiden kärsimyksestä tulee Matalleenan omaa. Erityisesti sitaatissa mainittua kahta ensimmäistä kuvaa voidaan pitää valokuvajournalismin ikonisina kuvina, jotka romaanin kirjoittamisajankohtana nousivat ihmisten tietoisuuteen. Biafran sota ja nälänhätä kestivät vuodet 1967–1970, mutta niitä koskevat kuvat täyttivät mediat erityisesti kesällä 1968.⁴³ Juuri Biafran janoiset lapset Matalleena näkee ensimmäisessä hulluuden näyssään; ne ”seisoivat siinä hänen suihkunsu ympärillä kielellään vesirihmoja hipoen”.⁴⁴ Lasten kuvilla on aivan erityinen paikkansa tässä sodan kuvastossa, edustavathan lapset kulttuurissamme viattomuutta, erityistä haavoittuvuutta ja suojelun tarpeessa olevia.⁴⁵ Lasten kasvot ja nälkiintyneet ruumiit, väkivallan kuvat, kutsuvat myös Matalleena.

Biafran ja Vietnamin rinnalle Kaipainen nostaa Hiroshiman pommituksissa sekä Theresienstadin keskitysleirillä kuolleet lapset. Rinnastus tuo esiin lähihistorian kauhun kasvot ja osoittaa jatkumon.

⁴² MML, 71.

⁴³ Biafran sodassa, Nigerian sisällissodassa 1967–1970, igbo-heimon asuttama Biafran alue Kaakkois-Nigeriassa julistautui itsenäiseksi. Nigerian liittotalitus saartoi alueen ja miljoona siviiliä kuoli nälkään ja taisteluihin. Igbot antautuivat 1970, ja alue liitettiin takaisin Nigeriaan.

⁴⁴ MML, 65.

⁴⁵ Ks. esim. Gorin 2013, 135–155.

Menneisyys on läsnä nykyisyydessä ja meidän tehtävämme on muistaa se. Matalleenalle tämä on kuitenkin vaikeaa: hän ei löydä tapaa tulla toimeen näiden muistojen kanssa. Hän ei löydä väylää, mihin kanavoida tietoisuutensa ja toimintansa, vaan se kääntyy häntä itseään vastaan. Kuten Kuusinenkin huomauttaa, Matalleenan uudestisyntymisen matkasta tulee kaaos. Hänen omatuntonsa huononee pienistä hyvistä teoista huolimatta.⁴⁶ Kuvien sisältämä voimakas tunnelataus osoittautuu vaaralliseksi. Niiden näyttämästä maailmasta tulee Matalleenan sisäinen helveti. Hän ei onnistu tekemään eroa kuvissa olevien kärsijöiden ja itsensä välille vaan sekoittuu näihin. Hän näyttää pakkomielteisesti samastuvan sekä kärsiviin että kärsimyksen aiheuttaneisiin, syyllisiin. Hän ottaa kannettavakseen koko maailman syyllisyyden, ja ulkomaailman silmissä hänestä tulee hullu.

Mirjam Polkunen on jo varhain kiteyttänyt osuvasti Matalleenan ristiriitaisen hahmon:

Matalleena on kaikkea sitä, mikä on jo tapahtunut, mikä on peruuttamatonta: hän on juutalaislasten, Biafran ja Vietnamin lasten äidit. Mutta toisaalta hän on kunnanlääkäriin ja Martan käytännön optimismin vastapooli: epätoivon, voimattomuuden ja mahdottomuuden kuva.⁴⁷

Matalleenan syyllisyys porautuu syvälle hänen omaan ymmärrykseensä, ja hän tunnustaa tappaneensa kolme lastaan: lapset, jotka hän on saanut isänsä, veljensä ja papin kanssa. Tässä voi jälleen tunnistaa myyttisen Mededian rikoksen sekä ”Vesimatkan” Matalleenan. Kaipainen rinnastaakin oman Matalleenan tarinansa sekä tähän suomalaiseen kansanrunoon että ”julman äidin laulun” eri versioihin.⁴⁸ 1960-luvun lopun yhteiskunnallisen omatunnon nimissä Matalleenan tunnustus laajenee

⁴⁶ Kuusinen 2008, 170.

⁴⁷ Polkunen 1979, 186.

⁴⁸ MML, 237–256. Kaipainen siteeraa saksalaista, tanskalaista ja ruotsalaista versiota. Kaikissa äiti surmaa lapsensa. MLL 237, 240, 243.

kuitenkin kattamaan koko inhimillisen, erityisesti lapsiin kohdistuvan pahuuden.⁴⁹

Tarinan edetessä Matalena jää vaille ympäristönsä tukea ja hänestä tulee vieras ja oudoksuttava. Hänestä tulee vaeltaja, yhteisönsä ihmettelyn kohde. Hän myös tekee itsestään syntisen antautumalla halullisille. Hänestä tulee ”hullu nainen”, josta ihmiset haluavat nähdä edes vilahduksen. Isä koettaa rauhoittaa perheen hämmennystä: ”Koottakaa nyt ajatella aivoillanne, apteekkari puhui niin rauhallisesti kuin kykeni. – Tyttäreni on mielisairas. Johan se on monta kertaa todistettu.”⁵⁰ Lääkityksestä ja psykiatriasta ei ole apua eikä aikaansa seuraava sisar, Martta, tiedä mitä uskoa: onko Matalena sairas vai ei, onko tarina Matalenan tekemistä lasten murhista totta vai ei. Matalena itse vaikenee, ajelee hiuksensa ja tekee polttoitsemurhan. Kuoltuaan hän joutuu paitsi isänsä myös äitinsä hylkäämäksi: ”Ja tässä surunsa vaiheessa, kaikkien rauhoittavien lääkkeiden vaikutuksen alaisena äidistä tuntui merkittävästi siltä, kuin ei Matalenaa olisi ollut olemassakaan. Jos hänellä oli ollut sittenkin vain yksi tytär, tämä toimelias ja aikaansaava Martta – – ”⁵¹

Matalenan hulluus on yksinäistä, kuten on Elsa Heporaudan *Suuri yö*-romaanin Eva Salon, Aino Mannerin ja seuraavaksi käsittelemämme Maria Vaarankin. Hän on ainoa neljästä käsittelemästämme naishahmosta, joka kuolee tarinassa. Lukijaa jääkin vaivaamaan kysymys, miksi Kaipainen antaa Matalenan kuolla. Pitikö hän tätä liian idealistisena? Kuusinen toteaa, että utopistiseen idealismiin taipuvalta Matalenalta

⁴⁹ Anu Kaipainen oli läheisessä suhteessa 1960-luvun vasemmistoradikalismiin; hänen miehensä Osmo Kaipainen oli avoimesti sosialisti-lääkäri, joka julkaisi samana vuonna *Magdaleena ja maailman lapset* -teoksen kanssa terveystieteellisen pamfletin *Kansa kaikki kärsinyt* (1969). Kaikkien oikeus terveyteen oli sen ydinviesti. Kaipainen O., 1969, 42–46; Kaipainen 1986, 51–52. 1960-luvulla alkoi pamflettien aalto, jossa kritiikin kohteeksi asettui kontrolli- ja laitოსvaltainen yhteiskunta ja huono-osaisten, kuten vankien, mielisairaiden, työttömien, irtolaisten, asunnottomien ja juoppojen kohtelu. Yhdistyksiä, joita perustettiin, olivat mm. kontrollipoliittinen Marraskuun liike (1967–1971), ydinasevastainen rauhanjärjestö Sadankomitea, sukupuolirooleja kartoittanut Yhdistys 9. Marraskuun liike antoi alkusysäyksen mm. 1970 perustetuille seksuaalista tasa-arvoisuutta ajavalle SETA:lle ja Psykiatrisesti kuntoutuvien etujärjestölle PKE:lle. Taipale 2013.

⁵⁰ MML, 253.

⁵¹ MML, 262.

puuttuu kunnianhimoa, jota sitä vastoin hänen sisarellaan, jalat maassa elävällä Martalla on yllin kyllin.⁵² Vai onko kuolema kirjailijan kannanotto naisten kirjoittamisajankohtana yhä rajallisiin toimintamahdollisuuksiin? Lähteväthän Matalleenan veli Lasarus sekä Toivo molemmat avustustyöhön, johon Matalleenakin olisi halunnut osallistua.

Vai onko kyseessä ennen kaikkea viesti lukijalle? Sanooko Kaipainen, että Matalleenan kuolema ei auta muita, vaan meidän täytyy tehdä enemmän kuin rekisteröidä syyllisyytemme tai surumme, vihamme tai inhomme. Kärsimys halvaannuttaa ja sitä meidän ei pidä sallia.⁵³ Tulkintaa tukee se, että Matalleenan kuolemaa seuraa romaanissa lehtileike, jossa kerrotaan katolisen kirkon poistaneen pyhimyksiä juhlakalenterista.⁵⁴ Kaipainen haluaa ehkä sanoa, että Matalleenan kaltainen ihminen olisi liitettävissä pyhimysten joukkoon tai että me emme tarvitse pyhimyksiä ja marttyyreitä vaan aktiivisia toimijoita ja toimintamahdollisuuksia. Romaanissa ne, jotka selviävät, puhuvat samaan suuntaan. Toivo sanoo Matalleenan tekoa ”turhaksi uhriksi” ja Martta toteaa, että ”[e]hkä tällaisen ihmisen piti kuolla – – Hän oli niin erilainen kuin toiset”. Martta täsmentää vielä, että ”[n]äissä [systeemeissä] pärjää vain kova ja selväjärkinen tyyppi”.⁵⁵ Tämän voi lukea kannanotoksi kovuuden maailmaan kahdella tavalla: meidän pitää säilyttää toimintakykymme, emme saa lamaantua. Toisaalta tällä tavoitteella on hintansa, uhrinsa, Matalleenan kaltaisten kohtalot. Kaipainen katsoo myös tulevaan ja antaa Martan lausua lopussa, että on alkamassa naisten vallankumous, ja sen suorittamiseen tarvitaan selväjärkisiä naisia, ei hauraita mataleenoja.

⁵² Kuusinen 2008, 154.

⁵³ Ks. esim. Clendinnen 2007, 182.

⁵⁴ MML, 260.

⁵⁵ MML, 259.

Olemme käyneet siellä

Viisi vuotta Kaipaisen teoksen jälkeen ilmestyi romaani, joka vie lukijan skitsofrenian syvyyksiin. *Likaiset legendat* (1974) aloittaa Maria Vaaran (1931–1992) omaelämäkerrallisen trilogian, josta muodostuu kertomus mielen sairaudesta ja yrityksistä sen selättämiseksi. Siinä missä Kaipaisen *Magdaleena ja maailman lapset* kysyy, mitä mielisairaus on, miten se syntyy ja kuka on sairas, *Likaiset legendat* koettaa näyttää mielisairauden, skitsofreenikoksi diagnosoidun kokemuksen sisältä käsin. Psykoterapialla ja kirjoittamisella on siinä keskeinen rooli.⁵⁶

Kaipaisen ja Vaaran teosten väliin jäävät vuodet ovat olemassa olevan tutkimuksen valossa potilaiden äänten suhteen hiljaisia. Mielen murumisesta kertovien tarinoiden harvinaisuutta ja uutuutta 1930-luvulla kommentoi Aino Manner, joka toteaa, että hyvin harvat mielisairaana olleet kirjoittavat julkisesti kokemuksistaan. Samaan viittaa Mannerin tekstistä arvion kustantajalle kirjoittanut Elsa Heporauta.⁵⁷ Kiinnostus kuitenkin ilmeisesti kasvoi, ja 1970-luvulle tultaessa myös mielenterveyden ammattilaiset kiinnostuivat näistä tarinoista. Maria Vaara on saanut romaaninsa jälkisanojen kirjoittajaksi psykiatrian asiantuntijan ja auktoriteetin: Claes Anderssonin. Tämä painottaa sitä, että teos kuvaa äärimmäistä yksityisyyttä mutta on samalla hyvin yhteiskunnallinen. Hän korostaa mielen sairauden olevan kärsimystä, ääretöntä yksin olemista ja sivulliseksi jäämistä. Hänen mukaansa se on lähes täydellistä paikattomuutta ihmisten keskuudessa ja maailmassa. Hän toteaa skitsofreenikon maailman olevan pohjaton, pelottava, hirvittävä ja kaunis. Hänen mukaansa *Likaiset legendat* kertoo kuitenkin meistä kaikista, joten yksityisessään se on samalla myös yleispätevin. Andersson esittää myös vahvaa psykiatrian kritiikkiä. Hän korostaa puheen ja kuuntelemisen merkitystä. Hänen mukaansa psykiatria oli 1970-luvulakin vielä lähes kuuro ja kielitaidoton ja vasta aivan äskettäin oppinut ”harhojen” sanoman sekä vuorovaikutuksen merkityksen. Andersson

⁵⁶ Koko trilogiasta tai jopa viiden omaelämäkerrallisen teoksen narratologisesta rakentumisesta ks. Laine 2005.

⁵⁷ WSOY:n kirje Aino Mannerille 19.5.1934, KA. Kirjeessä kustantaja siteeraa asiantuntijana käytetyn Elsa Heporaudan heille toimittamaa arviota; VY, 5–6.

päätyy Vaaran teoksen yhteiskunnallisen merkityksen korostamiseen ja muistuttaa kaikkien vastuusta toinen toisistaan, avun tarpeessa olevien kuulemisesta sekä psykiatrin vastaanotolla että yhteiskunnassa yleisesti.⁵⁸

Vaaran *Likaiset legendat* on tekijänsä toinen romaani ja se herätti ilmestytessään keskustelua, mutta on sittemmin painunut unohdukseen.⁵⁹ 2000-luvulla opinnäytteiden tekijät ovat kuitenkin tarttuneet siihen uudelleen, ja Anni Ovaska on käsitellyt Vaaran tuotantoa Julia Kristevaan ja Luce Irigarayhin rinnastaen. Hänen mukaansa näitä kolmea yhdistää kysymys, miten ruumiillinen kokemus on lähestyttävissä kielen kautta. Heille on yhteistä pyrkimys hahmotella ruumista lähestyvää kieltä, sanoittaa sanomatonta. Vaara käsittelee skitsofreenisen ihmisen tapaa hahmottaa maailmaa. Hänen teostensa yhteinen teema on subjektiuden hajoaminen, sen käsitteleminen mutta samalla myös ratkaisuvaihtoehtojen luominen. Ovaska ja toinen graduisti Heidi Laine korostavat Vaaran tuotannon väkevää omaelämäkerrallisuutta. Teosten Maria on yhtä aikaa kirjailija Maria Vaara, proosan kertoja tai runojen laulaja sekä myös teosten henkilöahho.⁶⁰

Kari Sallamaa on rinnastanut Vaaran runoilija Sylvia Plathiin, sillä hänen mukaansa he molemmat ”kävivät siellä”.⁶¹ Vaara kirjoittaakin *Likaisten legendojen* alkusanoissa:

En tiedä tunteensirrosta, tuhoavasta riippuvuussuhteesta, minästä, Mariasta. Kuitenkin minä ja Maria, Maria ja minä tiedämme jotakin. Tiedämme sen. Sisäpuolen. Olemme käyneet siellä.⁶²

Näin myös Vaaran teos on tulkittavissa Falconerin luonnehtimaksi matkaksi mielen jopa helvetillisiin syvyyksiin. Marian oppaana toimii Johannes, psykiatri, mutta myös Marian halun ja mustasukkaisuuden kohde.

⁵⁸ Andersson 1976, 274–277.

⁵⁹ Laine 2005, 1.

⁶⁰ Laine 2005,1; Ovaska 2006, 41–43.

⁶¹ Sallamaa 2010, 122.

⁶² Vaara 1976 (1974) (LL), 5.

Likaisten legendojen lukijan on syytä olla tarkkaavainen ja varuillaan, näin erityisesti romaanin psykoottisessa toisessa jaksossa. Ei ole lainkaan varmaa, kuka puhuu ja mistä kerrotaan. Psykiatrisen sairaalan osaston arjen kuvaukset lomittuvat ja risteilevät Marian harhojen kanssa. Siinä esiintyvät minä, kertova Maria ja kerrottu Maria, mutta heidän paikkansa vaihtelevat ja sekoittuvat. Maria on myös lapsi Maria, jota rangaistaan monin tavoin, ja usein rankaisijana toimii jo kuollut äiti. Romaani kuvaa mieltä eräänlaisena taistelulenttänä, jolla esiintyy paljon väkivaltaa ja kuolemaa. Sitä kansoittavat ja siellä kamppailevat keskenään muun muassa Mariaa ohjaavat ja soimaavat ”irrationaaliset”, Paulus, Neitsyt-Maaria, Saatana, mustat linnut sekä toiset potilaat ja hoitohenkilökunta. Rauhallisesti alkava kuvaus päättyy kammottaviin näkyihin. Mukana on myös raamatullisia kertomuksia ja viittauksia, joihin liittyy kauhua ja hätää. Sellainen on esimerkiksi kertomus sotilaista, jotka tulevat tappamaan alle 2-vuotiaat lapset. Neitsyt-Marian lapsenvahtina toimiva Maria pelastaa ”irrationaalisten” opastamana Jeesuslapsen kätkemällä hänet kohtuunsa.⁶³ Maria kommentoi mielensä ja maailmansa pirstaleisuutta kirjoittaessaan:

Minulla on niin monta omaa maailmaa ja kaikissa pitäisi keritä olla. Silloin täytyy joskus mennä sirpaleiksi ja siten kukin sirpale kerkiää käydä siellä, missä pitää. On vain joskus vaikeaa kerätä niitä yhteen, kun ne ovat niin hajallaan.⁶⁴

Pirstaleisuutta korostaa myös se, että romaanissa esiintyy monta kirjoittamisen lajia, kuten päiväkirja, kirjeet, draama sekä ”irrationaalisten kiellettyjen sanojen laulut”. Samaa mosaiikkimaisuutta löytyy Kaipaiselta. Kaiken kaikkiaan kirjoittaminen voi toimia kuuntelijan korvikkeena, kuten Maria suoraan toteaaakin – se saattaa olla ainoa vaihtoehto pyrki-
myksessä tavoittaa toinen.⁶⁵

Marian maailma on erityisellä tavalla rajaton. Se ei tunnista rajoja menneen ja nykyisen eikä myöskään kuolleiden ja elävien välillä. Hänen

⁶³ LL, 82–88.

⁶⁴ LL, 187.

⁶⁵ LL, 212.

maailmassaan voi hoitohenkilöstön toiveen siitä, että Maria pitäisi yhteyttä läheisiinsä, täyttää kirjoittamalla kirjeitä kuolleelle miehelleen Ensiolle. Maria tietää tämän olevan kuollut mutta luottaa siihen, että kirjeet menevät perille. Tämä tarjoaa kiinnostavan yhtymäkohdan Aino Mannerin teokseen. Myös sen kertoja suuntaa kirjeen kuolleelle, mutta lapselle. Lapsi oli kuollut tulirokkoon samana päivänä kuin kertoja sairastui, joten hän koki sen liittyvän omaan ”kuolemaansa”. Tosin tälle osoitettu kuori on tyhjä ja osoitettu taivaaseen. Hän huomauttaa, että ei vielä ollut niin hullu, että olisi uskonut taivaaseen ulottuvaan postiyhteyteen.⁶⁶

Toisaalta Marian maailma on myös selkeästi rajattu. Erityisen vahvasti hän tunnistaa rajat itsensä ja muiden välillä. Hän tunnistaa olevansa erilainen; hänen sisimpänsä on muille tavoittamaton. Rajoja piirtävät lisäksi terveys ja sairaus, mutta siinä ei ole suoraviivaisesti kyse paremmasta tai huonommasta. Olleessaan sairaalan ulkopuolella Maria toteaa: ”Jos terveenä oleminen on tällaista, että tajuan entistä selvemmin rajan ihmisten ja itseni välillä, on kai helpompaa olla sairas.”⁶⁷ Sairaus siis tarjoaa myös turvaa, sallii luopua kamppailusta tulla muiden kaltaiseksi.

Vaikka Maria *Likaisten legendojen* alussa kirjoittaa käynnistään ”siellä” menneessä aikamuodossa, teoksen loppu ei sulkeudu. Mannerin teoksen tavoin myös *Likaiset legendat* jättää tulevaisuuden avoimeksi, vaikka romaanin päättävä luku on nimetty viimeiseksi. Sen päättää soitto Johanneselle, jolle koko kirja on kirjoitettu.⁶⁸

⁶⁶ VY, 115–116.

⁶⁷ LL, 58.

⁶⁸ *Likaisia legendoja* seurasivat vuoden välein trilogian muut osat *Kuuntele Johannes* (1975) ja *Toinen hengitys* (1976). Vaikka teema jatkuu, sairaus hallitsee *Likaisia legendoja* muita osia vahvemmin, ja artikkelin huomio on sen vuoksi tässä teoksessa. Vaara kirjoitti kaikkiaan yksitoista teosta, joista viimeiseksi jäi vuonna 1982 ilmestynyt kirjeromaani *Tulilintu*. Vuonna 1977 ilmestynyt *Annansilmät* kuvaa 11-vuotiaasta Annaa, joka äidin sairastuttua ottaa vastuun itsestään ja veljistään. Vaaran tuotantoon avautui uusi näkökulma vuonna 2013, jolloin hänen tyttärensä Sarianna Vaara julkaisi mieleltään sairaan äidin tyttärestä kertovan romaanin *Huomenkellotyttö*. Myös tämä tyttö on Anna. *Huomenkellotyttö* asettuu *Annansilmien* rinnalle pitkään tyttökirjallisuuden perinteeseen, jota Päivi Lappalainen on tulkinnut. Ks. Lappalainen 2003, 45–67; ks. myös Lappalainen 2015.

Kysymys kertojan epäselvyydestä on läsnä Kaipaisen *Magdaleenassa*, mutta *Likaisten legendojen* kohdalla se on olennainen, ja Maria Vaaran lähtökohta onkin tunnustaa, että kaikki on epäselvää: fantasiat, toiveet ja todellisuus sekoittuvat. Juuri tällaisen kokemusmaailman hän haluaa välittää tuottamalla myös lukijalle kokemuksen, että tämäkään ei ymmärrä mitään.⁶⁹ Hajoavan mielen kuvana tai peilinä Vaaran teksti on niin subjektiivista, että se on koko ajan luisumassa myös lukijan tavoittamattomiin. Tässä on sen vaikeus mutta myös vahvuus: se näyttää meille skitsofreenisen aivan erityisellä tavalla, läheltä, sanoihin materiaalistuneena.

Kirjoittamisen liikkuvat mahdollisuudet

Heporaudan, Mannerin, Vaaran ja Kaipaisen psyykkisen sairauden ja kauhujen kuvauksissa on paljon samaa. Teokset välittävät kuvan mielen sairaudesta kokemuksena, joka on äärimmäisen yksilöllinen ja kauhistuttavan yksinäinen. Ihminen on niissä riuhtaistu irti, vailla kiinnekohtaa. Hänen psyykinen kipunsa kanavoituu teksteissä usein palamisen, vajoamisen ja hukkumisen visuaalisiin kuviin – tai kuten Vaaralla, sanojen kaaokseen ja kommunikaation katkeamiseen.

Kun olemme katsonneet 1930-luvun romaania ja omaelämäkertaa ja toisaalta vastaavaa paria 1960-luvun lopusta ja 1970-luvun alusta, sekä lajien että aikakausien ero on piirtynyt näkyviin. Erojen sijaan olemme kuitenkin tarkentaneet samuuksiin, syntisen naisen ja surmaavan äidin hahmoon, musertavan syyllisyyden tuntoon ja pimeyden helvetillisiin kuviin osana mielen sairastumisen kuvausta. Huoli lapsista ja valtavaksi taakaksi paisuva syällisyys siitä, että on loukannut juuri lapsia, nousee keskeiseksi erityisesti romaaneissa, Heporaudalla ja Kaipaisella. Mannerin ja Vaaran maailmoja yhdistää omakohtaisesti koettu helvetillisyyys, halu välittää sen kaoottisuus, joskus kauneuskin, sekä pyrkimys löytää keino tulla toimeen tällaisen äärimmäisen sisäisyyden kanssa.

⁶⁹ Ovaska 2006, 42–44; vrt. Varpio 2007, 229–233.

Kysymys ”hulluuden” tavoittamisesta kielen keinoin on keskeinen, ja tutkimuksen vastaukset tähän ovat hyvin vaihtelevia. Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa sekä rakennetaan kielen tuolla puolen olevan varaan että torjutaan hulluuden romantisointi ja ajatus sen kumouksellisuudesta.⁷⁰ 1930-luvun naisten teksteissä tärkeintä näyttäisi olevan mielisairaiden maailman ja kokemuksen avaaminen ja tutuksi tekeminen niin, että sairauden sosiaalinen stigma kevenee. 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun teksteissä on niissäkin vahva sosiaalinen lataus: on epäkohtia, joista on tärkeää kirjoittaa ja siten tehdä ne näkyviksi. Tekstit ovat pirstaleisempia ja viestit hulluuden puolustamisesta monitulkintaisempia. 1960-luvulla voidaan jo kysyä, kuka on sairas: yksilö, perhe, yhteiskunta vai koko globaali todellisuus, ja kuinka pitkälle vastuumme ulottuu.

Yksiselitteisiä vastauksia ei ole. Ihmismieli säilyttää osin arvoituskellisuutensa. Eritasoisten kauhujen keskellä ei voi vetää rajaa sisäisen ja ulkoisen välille. Särkyneet mielet esittävät särkymättömille kysymyksiä, jotka voivat synnyttää kauhua ja halun olla kohtaamatta – tai päinvastoin, halun pysähtyä kuulemaan sanoiksi puetut legendat ja viestit.

Lähteet

Arkistolähteet

WSOY:n arkisto, Kansallisarkisto (KA).

- WSOY:n [Yrjö Jäntti] kirje Aino Mannerille 19.5.1934.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto (SKS).

- Käsikirjoitus, s.a., Elsa Heporaudan arkisto.

Kauno- ja omaelämäkertakirjallisuus

Heporauta, Elsa: *Suuri yö. Romaani* (= SY). WSOY, Porvoo & Helsinki 1933.

⁷⁰ Sandra Gilbert ja Susan Gubar loivat teoksellaan *Madwoman in the Attic* (1979) pohjan jo alussa sivutulle ajatukselle ”hullun naisen” hahmosta tärkeänä ja vapauttavana voimana. Marta Caminero-Santangelo on purkanut tätä myyttiä väittäen, että sosiaalisesti syrjään sysätty, näkymätön ja kielen ulkopuolelle suljettu hullu nainen ei ole kumouksellinen edes symbolisesti. Caminero-Santangelo 1998, 1, 11.

- Kaipainen, Anu: *Magdaleena ja maailman lapset* (=MLL). WSOY, Porvoo & Helsinki 1970 (1969).
- *Kun on rakastanut paljon*. WSOY, Helsinki 1986.
- Lehtonen, Joel: *Mataleena. Laulu synnyinseudulle. Valitut teokset II*. Toim. Pekka Tarkka. Otava, Helsinki 1982 (1905).
- Manner, Aino: *Viesti yöstä. Mielisairaalakokemuksia* (=VY). WSOY, Porvoo & Helsinki 1935.
- Vaara, Maria: *Likaiset legendat* (=LL). Gummerus, Jyväskylä 1976 (1974).
- *Kuuntele Johannes*. Gummerus, Jyväskylä 1975.
- *Toinen hengitys*. Gummerus, Jyväskylä 1976.
- *Annansilmät*. Gummerus, Jyväskylä 1977.
- *Tulilintu*. Gummerus, Jyväskylä 1982.
- Vaara, Sarianna: *Huomenkellotyttö*. Like, Helsinki 2013.

Tutkimuskirjallisuus

- Ahmala, Antti: Hentoja kärsijöitä ja kohtalokkaita äitejä. *Kirjallisuuden naiset. Naisten esityksiä 1840-luvulta 2000-luvulle*. Toim. Riikka Rossi & Saija Isomaa. SKS, Helsinki 2013, 165–193.
- Aho, Jouko: *Parapsykologit. Ulkopuolisen näkemys poikkeavan tieteen suomalaisen historiaan*. SHS, Helsinki 1993.
- Andersson, Claes: Jälkisanat. Vaara, Maria: *Likaiset legendat*. Gummerus, Jyväskylä 1976.
- Caminero-Santangelo, Marta: *The Madwoman Can't Speak Or Why Insanity Is Not Subversive*. Cornell University Press, Ithaca & London 1998.
- Cavarero, Adriana: *Horrormism: Naming Contemporary Violence*. Alkuteos *Orrorismo: Ovvero della violenza sull'inerme*. Transl. William McCuning. Columbia University Press, New York 2009 (2007).
- Chesler, Phyllis: *Women and Madness*. Doubleday, Garden City, N.Y 1972.
- Clendinnen, Inga: *Reading the Holocaust*. Cambridge University Press, Cambridge 2007 (1999).
- Falconer, Rachel: *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives since 1945*. Edinburg University Press, Edinburg 2007 (2005).
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, New Haven 1979.
- Gorin, Valérie: An Iconography of Pity and a Rhetoric of Compassion: War and Humanitarian Crises in the Prism of American and French Newsmagazines (1967–95). *Selling War: The Role of the Mass Media in Hostile Conflicts from World War I to the "War on Terror"*. Eds Joseph Seethauer, Matthias Karmasin, Gabriele Melischek & Romy Wöhlert. Intellect, Bristol & Chicago 2013, 135–156.
- Ihanus, Juhani: *Vietit vai henki.Psykoanalyysin varhaisvaiheet Suomessa*. Yliopistopaino, Helsinki 1994.
- Jalava, Marja: *Minä ja maailmanhenki. Moderni subjekti kristillis-idealisisessa kansallisajattelussa ja Rolf Lagerborgin kulttuuriradikalismissa n. 1800–1914*. SKS, Helsinki 2005.
- Kaipainen, Anu: Kokemuksia myyttien ja kansanperinteen käyttämisestä. *Parnasso* 1973: 3, 157–160.
- Kaipainen, Osmo: *Kansa kaikki kärsinyt. Onko terveys kauppatavara vai oikeus?* Arvi A. Karisto Osakeyhtiö, Hämeenlinna 1969.
- Kajannes, Katriina: *Elämänpolun kaarteessa. Elsa Heporaudan kirjailijauran alku Jyväskylässä 1910–1922*. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 1990.
- Kilpi, Sylvi-Kyllikki: *Sörnäisten tyttö politiikan pyörteissä. Tapahtumia 1930-luvulla*. Tammi, Helsinki 1966.

- Koskela, Lasse: Kansa taisteli – valkoiset kertovat. *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Toim. Lea Rojola. SKS, Helsinki 1999, 222–239.
- Kosonen, Päivi: Luova omaelämäkerrallinen kirjoittaminen – itsetuntemusta kirjoittamisen opetukseen. *Kirjoittamisen taide & taito*. Toim. Emilia Karjula. Atena, Jyväskylä 2014, 97–121.
- Kuusinen, Iris: *Naisen yksilöityminen suomalaisessa kirjallisuudessa 1950-luvulta lähtien*. Acta Universitatis Tamperensis 1343. Tampere University Press, Tampere 2008.
- Laine, Heidi: *Mariasta on minäksi. Kerrottu minuus ja mielen sairaus Maria Vaaran omaelämäkerrallisissa teoksissa*. Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto 2005. (<http://urn.fi/urn:nbn:fi:uta-1-14757>. Haettu 24.5.2015)
- Lappalainen, Päivi: Kun mieli järkkyy. Mielisairauden problematiikka nuortenromaaneissa, *Nuori kirjan peilissä. Nuortenromaani 2000-luvun taiteessa*. Toim. Päivi Heikkilä-Halttunen & Kaisu Rättyä. Nuorisotutkimusverkosto, Helsinki 2003, 45–67.
- Lappalainen, Päivi: Tytöt ja sairaus suomalaisissa tyttökirjoissa. *Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoituva Suomi*. Toim. Jutta Ahlbeck, Päivi Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela & Jasmine Westerlund. Utukirjat, Turku 2015, 75–104.
- Launis, Kati: *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. SKS, Helsinki 2005.
- Leppihalme, Ilmari: ”Vapaasti ja kiitollisena lainaten”. Anu Kaipainen ja Sara Wacklin. *Jäiset laakerit. Artikkeleita pohjoisista naiskirjailijoista*. Toim. Sinikka Tuohimaa, Nina Työlähti & Ilmari Leppihalme. Oulun yliopiston Taideaineiden ja antropologian laitoksen julkaisuja. A. Kirjallisuus 8. Oulun yliopisto, Oulu 1998, 112–142.
- Lyytikäinen, Pirjo: Dekadenssi – rappion runous. *Dekadenssi vuosisadan vaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. SKS, Helsinki 1998, 7–15.
- Maijala, Minna: *Passion vallassa. Hermostunut aika Minna Canthin teoksissa*. SKS, Helsinki 2008.
- Marjanen, Antti: *The Woman Jesus Loved: Mary Magdalene in the Nag Hammadi Library and Related Documents*. Faculty of Theology, University of Helsinki 1995.
- Morris, Pam: *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Alkuteos: *Literature and Feminism*. Toimittanut suom. Päivi Lappalainen. SKS, Helsinki 1997 (1993).
- Ovaska, Anna: Ruumiillisia kieliä. Maria Vaara, Julia Kristeva ja Luce Irigaray. *Rapista Antigoneen*. Toim. Leena-Maija Rossi. Kristiina-instituutti, Helsinki 2006, 41–51.
- Parente-Čapková, Viola: *Decadent New Woman (Un)Bound: Mimetic Strategies in L. Onerva's Mirdja*. Turun yliopisto, Turku 2014.
- Polkunen, Mirjam: [Analyysi Anu Kaipaisen *Magdaleena ja maailman lapset* -romaanista. Esseellä ei ole nimeä.] *Romaani ja tulkinta*. Toim. Mirjam Polkunen. Otava, Helsinki 1979, 180–188.
- Pynttari, Veli-Matti: ”Vain tämä menettelytapa tuntuu tulokselliselta...”. *Psykoanalyysi modernin aikakauden myyttinä T. Vaaskiven kulttuurikritiikissä*. Turun yliopisto, Turku 2011.
- Saarenheimo, Kerttu: Elsa Heporauta, suosittu ja unohdettu. *Hurma ja paatos. Näkökulmia 1920- ja 1930-luvun kirjallisuuteen*. Toim. Ulla-Maija Juutila, Kerttu Saarenheimo & Päivi Lappalainen. Turun yliopisto, Turku 1984, 92–108.
- Sallamaa, Kari: Maria Vaara ja kuvat pimeyden ytimestä. *Pohjois-Suomen kirjallisuushistoria*. Toim. Sinikka Carlsson, Liisi Huhtala, Sanna Karkulehto, Ilmari Leppihalme & Jaana Märsynaho. SKS, Helsinki 2010, 121–124.
- Showalter, Elaine: *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980*. Penguin, New York 1987.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia: *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London, 2010.

- Taipale, Ilkka: Marraskuun liike. *100 sosiaalista innovaatiota Suomesta*. Toim. Ilkka Taipale. SKS, Helsinki 2013, 124–127.
- Taipale, Ilkka (toim.): *Psykiatrian kriisistä*. Mielenterveys- ja kehitysvamma-alan liitto ry, Turenki 1975.
- Thomson, Mathew: *Psychological Subjects: Identity, Culture, and Health in Twentieth-Century Britain*. Oxford University Press, Oxford 2006.
- Tuohela, Kirsi: *Huhtikuun tekstit. Kolmen naisen koettu ja kirjoitettu melankolia 1870–1900*. SKS, Helsinki 2008.
- Tuohela, Kirsi: Sielun ja mielen sairaus. Varhaiset psyykkisen sairastamisen omaelämäkerrat Suomessa. *Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoitua Suomi*. Toim. Jutta Ahlbeck, Päivi Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela & Jasmine Westerlund. Utukirjat, Turku 2015, 195–232.
- Varpio, Yrjö: Luova hulluus. Lauri Viidan runous skitsofrenian näkökulmasta. *Taide ja taudit. Tutkimusretkiä sairauden ja kulttuurin kosketuspinnolla*. Toim. Laura Karttunen, Juhani Niemi & Amos Pasternack. Tampere University Press, Tampere 2007, 224–234.

Dekadenssin hirviönaisten paluu? Naisvampyyri
ja hänen kirjallinen perimänsä Hannele Mikaela
Taivassalon romaanissa *Nälkä*

Pirjo Lyytikäinen

Dekadentissa kirjallisuudessa 1800- ja 1900-luvun taitteessa kuvattiin usein hirviöiksi leimattuja naishahmoja. ”Hirviö” tässä tarkoitti useimmiten sisäistä olemusta, jonka ulkoinen kauneus ja viettelevyys peittää. Ilmiötä kommentoi esimerkiksi L. Onerva runossaan *Särjettyjen jumalien* (1910) Geisha-sarjasta. Siinä kuvataan, kuinka naisesta ”on tehty symboli synnin ja papitar pyyteen”, tappava lumoojatar. Runo kutsuu miehiä tuhoon:

Ah, tulkaa, elämän ja kuoleman yö
On luonani yksi!
Kaunis on tulla mun kauttani
Myrkytetyksi.¹

Toisaalta Catulle Mendèsin paholaiseen tai paholaisen – tarkemmin sanoen Goethen *Faustin* Mefistofeleen – naispuoliseen henkilöitymään viittaava romaani *Méphistophéla* (1890) näyttää hirviön myös

¹ L. Onerva 1910 (SJ), 71–73.

hirviönä.² Päähenkilö esitellään romaanin alussa rauniona: sellaisena kuin hän on tarinan lopussa. Hän istuu vaunuissaan kalpeana, hänen teräksenharmaat silmänsä verestävät, ripsiä tai kulmakarvoja ei ole. Hän tuijottaa jäykistyneenä eteensä kuin olisi nähnyt jotain kammottavaa. Kaikki hänessä viittaa kivettyneeseen kauhuun; kuin hän olisi kohdannut Meduusan. Kasvoilta heijastuu ikuisuuden kestävä hetki rikoksen jälkeen, hän on kuin ”katumuksen muumio” jolle helveti on auki.³ Tämä hirviö herättää sekä kauhua että uteliaisuutta: on polttava mysteeri Pariisin elämän keskellä, vaikka poikkeavuus, jota hän edustaa (lesbolaisuus), on kertojan mukaan sinänsä muuttunut tuskin maininnan arvoiseksi. Nyt ollaan kuitenkin tekemisissä ”täydellisen hirviön” kanssa.⁴

Taustalla oli laajempi kiinnostus naisen arvoitukseen. Mieskirjoittajien ja -tutkijoiden ylenmääräinen into naiseen tutkimuskohteena leimasi etenkin Ranskassa koko 1800-lukua. Realismin sekä naturalismin virtauksissa naisen ”tutkiminen” muodostui myös kirjallisuuden pakkomielteeksi ja vuosisadan lopun dekadenssissa naishahmot kehittyivät yhä fantastisemmiksi ja symbolisemmiksi. Naiseen kiinnittyivät helposti kaikki aikakauden miesten pelot ja levottomuuden aiheet. Syntyi ennennäkemätön määrä kuvauksia, joissa nainen edusti kaikkea arveluttavaa, perverssiä, rikollista ja kammottavaa. Milloin uteliaan inhon kohteena oli naisen ruumis ja elämellisyys, johon kuului hedelmällisyys ja äitiyskin; milloin taas naisen turmeltunut mieli, joka vietteli ja syöksi tuhoon.

² Käsite ”naispuolinen Mefistofeles” esiintyy ajoittain jo paljon aiemmin *femme fatale* -hahmoja kuvaavien teosten kritiikeissä. Ks. esim. Braun 2012, 87.

³ Mendès 1993 (1890) (M), 27–28.

⁴ Kertoja toteaa: ”On est en présence d’un monstre qui va jusqu’à la perfection dans la monstrosité.” M, 35.

Nainen oli *kohtalokas* (*femme fatale*): paholaisen ase joka uhkasi miehen mieltä ja henkeäkin.⁵ *Femme fataleiden* hirveys kumpusi usein siitä, miten he hämärsivät sukupuolten välisiä rajoja, olivatpa he lesbolaisia tai muuten ”miesmäisiä”. Miesmäisyys tarkoitti usein älykkyyttä, halua toimia muissa kuin hoiva-ammateissa, tahdonvoimaa, seksuaalista aloitteellisuutta – käytännössä mitä tahansa naisten aktiivisuutta.⁶ Viattomiltakin vaikuttaviin ”poikkeavuuksiin” kytkettiin demonisuus: olihan misogyyminen retoriikka taipuvainen esittämään jokaisen naisen uhkana miehelle tilanteessa, jossa naisten vapautuminen tai vapautumispyrkimykset olivat yhteiskunnallista todellisuutta.

Suhtautuminen oli kuitenkin ennen kaikkea ambivalenttia ja ristiriitaista. Kauheimmat olivat otollisimpia kuvauskohteita shokkiefektejä ja turmeltunutta kauhusubliimia tavoitteleville dekadenssin kirjailijoille. Olennaista on kauheuden kiehtovuus: vaarallinen mutta lumoava tai iljettävä mutta vastustamaton ovat dekadenssin hahmojen perustavat oksymoronit. Tästä syntyy vampyyrien ja kohtalokkaiden naisten eli seksuaalisten saalistajien läheinen yhteys: kaikki *femme fatalet* ovat verenimijöitä ainakin metaforisesti.⁷ Myyttisen ja modernin naisen yhdis-

⁵ Kirjallisuutta tästä on runsaasti ja naishahmoja käsitellään lähes kaikessa dekadenssia koskevassa tutkimuksessa. Kattavan kuvan saa Bram Dijkstra'n teoksesta *Idols of Perversity* 1986; varsinaisia vampyyrinaisia teoksessa käsitellään parinkymmenen sivun verran, ks. Dijkstra 1986, 333–351. Ks. myös Pierrot 2007, 157–180; Carlander 2013, 242–250 ja Braun 2012, 87–91. Mielenkiintoista mutta suhteellisen viitteellistä kuvastoa, joka viittaa vampyrismiin, on myös L. Onervan *Mirdjassa*; ks. Viola Parente-Čapková 2014, 75–82 ja muussa suomalaisessa dekadenssissa; ks. Lyytikäinen 1997, 123–140.

⁶ Dekadenssissa tosin kaikki ”enkelitkin” muuttuvat perversseiksi ja äidit tavalla tai toisella hirviöiksi. Esimerkiksi Mendèsin romaanit tutkivat antaumuksella tällaisiakin variaatioita.

⁷ ”L'écriture vampirique part d'une fascination pour l'horreur et la mort présentées comme séduisantes et repoussantes à la fois. Cette attirance est un peu le clef qui ouvre le caveau du vampire, et ce du début à la fin du XIXe siècle, de la Belle Dame sans Merci à l'archétype décadent de la beauté.” Valls de Gomis 2013, 107. Vampirismia käsittelevissä tutkimuksissa onkin usein tendenssinä nähdä vampyyri kaikissa 1800-luvun saatanallisen miehen tai vaarallisen naisen esityksissä. Esim. Frayling 1991 käy läpi kaikki vampyyrin metamorfoosit 1800-luvulla: saatanalliset lordit, kohtalokkaat naiset, meduusat ym.

täminen artikuloi modernin naisen emansipaatiopyrkimyksiin liittyviä pelkoja mutta luo samalla uutta ihmiskuvaa ja kulttuurikäsitystä. Naturalistisen kirjallisuuden omaksumat (nykypäivän silmin mielikuvitukselliset) perinnöllisyysopit loivat mahdollisuuden primitiivisten juurien ja nykyaikaisen yhteiskunnan ilmiöiden risteyttämiseen.⁸ Naiskuvauksessa tämä teki naisista koko rappeutuvan kulttuurin tunnuskuvia.

Nykykirjallisuudessa monet dekadenssin teemat ja hahmot ovat kokeneet uuden tulemisensa: J.-K. Huysmansin, Charles Baudelairin ja E. A. Poen tai Oscar Wilden kaltaisten dekadenttien kirjailijoiden inspiraatiovoimaa heijastavat tuoreet käännökset ja monet suorat viittaukset ja sitaattit nykyteoksissa.⁹ Vampyyrikirjallisuus on samoin saanut uutta verta samaan aikaan kun 1800-luvun lopun huomattavin vampyyriromaani eli Bram Stokerin *Dracula* siittää jatkuvasti uutta jälkikasvua myös elokuvien, TV:n ja pelien maailmassa.¹⁰ Kysymys siitä, ovatko dekadenssin naishirviöt samalla ja osittain näiden vampyyrihahmojen kautta kokeneet uuden tulemisen, on näin ajankohtainen. Artikkelissani osoitan yhden uusdekadentin romaanin kohdalla, millaisia kytkentöjä vanhempaan dekadenssiin sillä on.

Hypoteesini on, että Taivassalon romaani on esimerkki uusdekadenssista, jossa ei ole kysymys niinkään vanhan dekadenssin hahmojen ja arvojen reinkarnaatiosta vaan uudenlaisesta vapautumisesta, jossa asialla ovat nimenomaan naiskirjailijat.¹¹ Vampyyrinaisten, *femme fatale*-hahmojen ja demonisten tai pahojen naisten kuvaukset toimivat nyt

⁸ Ks. esim. Rossi 2007, 100–105 ja Lyytikäinen 1997, 167–169.

⁹ Ei ole sattumaa, että Huysmansin *À rebours* (1884; suom. *Vastabankaan*) on vihdoin suomennettu 2005 ja että Baudelairea on 2000-luvulla käännetty runsaasti (Antti Nylénin käännökset: Huysmans 2005; Baudelaire 2001, 2003 ja 2011). Baudelairin ja koko dekadenssia inspiroineen Poen merkitys on ollut suuri monille nykyrunoilijoille ja esimerkiksi Leena Krohnille, jonka tuotannossa Poe on keskeinen taustavaikuttaja ja joka viimeisimmässä kirjoissaan myös luo suoraan Huysmansin teokseen viittaavia hahmoja ja teemoja (esim. *Pereat munduksen* ”Kaunosielu”).

¹⁰ Kokonaisia vampyyrisarjoja on syntynyt (Anne Rice, Charlaine Harris ym.); erilaiset populaarit ja täysin viihteelliset vampyyrisarjat ovat vielä asia erikseen.

¹¹ Eri asia sitten ovat esimerkiksi Lars von Trierin viimeaikaiset elokuvat ja monet TV-sarjat tms., joissa hahmot näyttävät toimivan perinteisemmin, dekadenssin mieskirjailijoiden viitoittamin tavoin.

naisenergian kuvina. Hahmojen moraalinen ambivalenssi ei ammenna enää misogynian kauhukuvista vaan jostakin muusta. Se mitä tuo muu on, vaihtelee.

Artikkelissani keskityn sellaiseen hirviönaishahmoon, joka kuuluu fantasian maailmaan ja jolla on selvä kirjallinen tausta dekadenssin kirjallisuudessa – samalla kun koko teos on pastissi vampyyrikirjallisuudesta. Tämä henkilöahmo on kirjaimellisesti vampyyri ja päähenkilö Hannele Mikaela Taivassalon romaanissa *Svulten* (2013, suom. *Nälkä*).¹² Poeta lukeva ja Baudelairea siteeraava hahmo nojaa moniin *fin de siècle*n kliseisiin, vaikka ironinen etäisyys kliseisiin käy samalla selväksi: niillä leikitellään. Tietyllä tavalla vampyyri Jorunn myös toteuttaa L. Onervan runon kuvaamaa naishirviön syntytarinaa.

Taivassalon romaani nojaa sekä kirjaimellisten että metaforisten verenimijöiden kuvauksen perinteisiin ja on imitaatio tai postmoderni pastissi vanhasta kirjaimellisten vampyyritarinoiden traditiosta. Siinä voimakas sensuaalisuus tai aistillisuus yhdistyy veriorgioihin ja seksuaalisuus murhiin ja kuolemaan tavalla, joka on näille vampyyritarinoille luonteenomaista.¹³ Nykyaikaisen pastissin tapaan romaani leikittelee, tyylittelee ja etäännyttää. Jorunn on hahmona palimpsesti: rakennettu monista edeltävistä vampyyrihahmoista, joiden elementtejä vapaan leikillisesti yhdistetään tekstissä, samaan tapaan kuin tekee Anne Rice, postmodernien vampyyriromaanien tunnettu kirjoittaja.¹⁴ Sukulaisuus-suhteet Edgar Allan Poen tai Mendèsin ja hänen aikalaistensa dekadenttiin vampyyrismiin tuodaan nekin avoimesti esiin.

Tarkastelen hirviöhahmojen jatkuvuuksia ja eroja, mutta korostan muuttuneita funktioita ja kirjallisten kuvaustyylien muutoksia. Vertai-

¹² Siteeraan artikkelini leipätekstissä Raija Rintamäen suomennosta Taivassalo 2013b (N).

¹³ Markiisi de Saden tuotanto vahvisti hillittömän elostelun ja siihen yhdistetyn estottoman väkivallan liittoa dekadenssin kirjallisuudessa. Myöhäisen dekadenssin yllä lepäävästä de Saden varjosta ks. Alexandra Beilharz 2001.

¹⁴ Valls de Gomis (2013, 430, 433) pitää paitsi Ricen Lestatia, myös Draculaa ”palimpsesti-henkilöinä” ja huomauttaa Ricen tavasta leikitellä kliseillä. Taivassalon romaanissa lienee viittauksia myös Ricen romaaneihin: esimerkiksi Ricen miesvampyyri Lestat eli ihmisenä Ranskan vallankumouksen pyörteissä ja Jorunn sijoitetaan samaan ajankohtaan ja yhdistetään kuninkaanmurhaan, vaikkakin Tukholmaan ja Kustaa III:n murhaan.

lun kautta etsin tarttumapintoja ohi sen ilmeisen yhteyden, joka Taivassalon romaanilla on 1800-luvun varsinaiseen vampyyrikirjallisuuteen (jossa vampyyrit siis eivät ole vain metaforisia). Viimemainitun suhteet vanhempaan dekadenssiin ovat luku sinänsä, mutta se on artikkelini kannalta sivujuonne. Viime kädessä ilmaan heitetään kysymys, miksi meidän aikanamme naishirviöt jälleen ovat ajankohtaisia.

Halusta verenhimoon

Romaanit, joissa pääosassa on naispuolinen, seksuaalisuuden ja väkivallan yhdistävä vampyyrihahmo, olivat populaari laji *fin de siècle*n kirjallisella kentällä. Heather Braun arvioi, että niissä ajan kohtalokkaat naishahmot kehittyivät ilmaisemaan naisten uutta vapautta ja sensuaalisuutta kaikkein vahvimmin. Vampyyrihahmojen hirviömäinen aistillisuus antoi tilaa myös sukupuolirajojen ylityksille ja homoerotismille.¹⁵

Mendésin *Méphistophélassa* dekadentti hirviönaisfantasia esiintyy kirjoitusajankohtansa pariisilaisen seurapiirimailman kuvauksena, ja samalla teos kiteyttää ja huipentaa 1800-luvun lopun mieskirjailijoiden kuvan dekadenssin seksuaalisesta vampyyrista. Kaiken kaikkiaan Mendésin teos kierrättää aiemman dekadenssin aiheita ja teemoja kärjistäen, mielikuvituksellisesti yhdistellen ja jo tietoisena kliseistään.¹⁶

Teoksen kronologinen rakenne palvelee kauhun ja inhon tunteita ylläpitävää tyyllilajia, joka varsinaisissa vampyyrifantasioissa ja myös Taivassalon romaanissa on vallitseva. Kun päähenkilö heti alussa näh-

¹⁵ Braun 2012, 95. Braun kuvaa keskeisiä lajin edustajia, joiden vampyyrihahmoilla on yhtymäkohtia myös Mendésin romaanin päähenkilöön. Taivassalon romaanissa kirjallisuuden aiempien vampyyrien, kuten Bram Stokerin *Draculan* kuvauksiin vampyrismista viitataan, mutta niillä lähinnä luodaan dekoratiivista taustaa. Traditiossakin voimakas sensuaalisuus tai aistillisuus yhdistyy veriorgioihin ja seksuaalisuus murhiin ja kuolemaan. Braun 2012, 96–106, ks. myös Hapuli 1992, 118–129.

¹⁶ Alastair Fowlerin lajin kehityksen kaavan valossa *Méphistophéla* edustaa kolmatta ja viimeistä vaihetta, jossa laji on tullut tietoiseksi keinoistaan ja käyttää lajin konventioita uudenlaisen symboliikan välineenä (siihen voi jo kuulua leikittelyä ja parodisia elementtejä). Ks. Fowler 1982, 162–163.

dään maineeltaan ja ulkonäöltään kammottavana rauniona, jonka tekee vaaralliseksi hänen asemansa varakkaana pariisilaisena aatelisrouvana, jopa kuvaukset henkilön lapsuudesta värittyvät hirviöksi kehittymisen askeliksi. Romaani eteneekin kuvaamaan, miten hirviö syntyy. Viatoman oloisesta lapsuudesta, jota leimaa kiihkeä ystävyys naapurin samanikäisen tytön kanssa, syntyy kauhuromaanille tyypillinen idyllinen esinäytös. Lukija on jo viritetty odottamaan pahinta, joten maalaillemalla idylliä vain pitkitetään jännitystä.

Pahin on lesbolaisuutta, joka tulkitaan sairaaksi neuroottiseksi perversioksi. Romaanin alkukohtauksessa näytetty paholaisnainen on neuroosinsa loppusuoralla.¹⁷ Varsinaiset oppivuodet alkavat, kun Sophie omaksuu nimen Sophor¹⁸ ja kehittää kaikki ”miesnaisen” piirteet itseensä: keskeisinä dominoivuus, tahdonvoima ja vähitellen syvenevä tunnekylmyys. Hän alkaa kokea alistamisen nautintona ja ainoa päämäärä hänen elämässään on pakottavan halun tyydyttäminen.

Romaanissa voimassa olevan oletuksen mukaan lesbolainen halu ei voi saada täyttymystä, koska ainoastaan mies voisi ”täyttää” naisen. Näin ollen lesbolaisuuteen liitetään nymfomaanisuus. Katolinen syntien viitekehys otetaan käyttöön, kun halutaan tehostaa päähenkilön hirviömäisyyttä. Oppivuotensa läpikäynyt Sophor kuvataan paholaisen riivaamaksi, kaikkiiin kuolemansynteihin valmiiksi naisten viettelijäksi, jonka kunnianhimoa yllyttää toimiminen miesten kilpailijana. Hän on syöjätär ja vampyyri, joka ”tartuttaa” lesbolaisuuden uhreihinsa. Erityisesti loppuvaiheen väkivaltaiset ja veriset orgiat lähentävät häntä konk-

¹⁷ Romaanin tekstissä nimitys ”Méphistophéla” esiintyy vain kerran: se annetaan päähenkilölle aivan lopussa – se on kirjaimellisesti romaanin viimeinen sana. M, 558.

¹⁸ ’Sophor’ on heprean sana, joka tarkoittaa viisautta kuten *sofia* (Sophie): kreikkalaisen nimen vaihtaminen hepreankieliseksi kuvastanee Mendèsin pyrkimystä samastaa päähenkilönsä Sodoman tai Gomorran kanssa. Kumpikin nimi on kuitenkin yhtä ironinen ja voi tarkoittaa vain ”viisautta vastahankaan” (”une sagesse à rebours”), kuten de Palacio toteaa. Ks. de Palacio 1993, 18–19.

reettisestikin vampyyrihahmoihin, samoin kuin se epäinhimillinen kylmyys joka hänet valtaa.¹⁹

Sophor esittäytyy paholaissankarina, dekadenssin loppukaudella uudelleen henkiin heränneen saatanallisen miehen naispuolisena vastineena.²⁰ Omanlaisensa 'mefistofela' eli naispaholainen on myös Taivassalon vampyyri. Hän on kirjaimellisesti vampyyri, kun taas Mendèsin sankaritar on väkivaltaisessa dominoivuudessaan, kauheudessaan ja taruttavuudessaan seksuaalisesti määritetty vampyyrihahmo.

Naisvampyyrihahmon kautta avautuvat vallan, väkivallan ja halun näkymät, joita Mendèsin romaani kehii auki Pariisin seurapiirien miljöössä, liukuvat Taivassalon romaanissa ohi kuin näyttämöllä ja päähenkilön ikävän lävitse. Ambivalentilla sukupuolisuudella leikitellään, mutta nykyaikaisessa kirjallisuudessa tässä ei ole mitään yllättävää eikä tässä myöskään luoda sairaskertomusta tai moralisoida, niin kuin Mendèsin romaanissa. Jorunnin veren himo ei valikoi uhrejaan sukupuolen mukaan, mutta menneisyyden varjot ohjaavat hänen ominta kaipuutaan, jonka kannalta useimmat uhrit ovat yhdentekeviä.

Nimen muuttaminen on yhteinen motiivi Mendèsillä ja Taivassalolla. *Nälän* päähenkilö nimeää itse itsensä: hän on Jorunn Omakosto, jonka kohtaaminen tietää kuolemaa – tai joskus vain unohdusta. Romaanin kansikuva, joka jäljittelee jugend-tyyliä ja erityisesti Alfons Muchaa tuoden samalla mieleen Edward Munchin *Madonnat*, paljastaa jo vampyyrin: naishahmolle, joka intensiivisesti katsoo kirjan käteensä ottavaa lukijaa, on piirretty vampyyrin hampaat. Teoksen kerronta liukuu Jorunnin minämuotoisesta kerronnasta kolmannen persoonan kerrontaan rajattomasti.²¹ Sellaisena se auttaa lukijaa saamaan kuvan Jorunnin ulkoisesta hahmosta, jossa on miestä ja naista. Hänet nähdään lehdenjakajan silmin aamuyön tunteina, kun hän on pitkästä aikaa saapunut Helsinkiin:

¹⁹ Estelle Valls de Gomisn laaja katsaus vampyyrihahmojen historiaan korostaa olennaista yhteyttä ja liukuvaa rajaa konkreettisten verenimijöiden ja seksuaalisten saalistajien välillä. Ks. erityisesti Valls de Gomis 2013, 39–45. Vampirismista dekadenssissa ks. myös Franco 2001 ja Lloyd 2001.

²⁰ De Palacio vertaa Mendèsin luomaa voimahahmoa Miltonin Saatanaan ja Goethen Faustiin [sic!]. De Palacio 1993, 26.

²¹ Tällä viitataan siihen, että näin ei synny aidosti ulkopuolista kertojahahmoa, vaan Jorunn ikään kuin vaihtaa asentoa kertojana.

Mies pysähtyy, lehtikärky kirskahdaa. Hän tuntuu muistavan liiankin selvästi mitä juuri näki, mikä äkkiä oli poissa: Nainen. Tai sitten poika. Pitkänhuiskea. Mutta lihaksikas. Ja hoikan oloinen, naiselliseen tapaan hoikka. Lyhyet tummat hiukset, pitkä otsatukka – Vaatteet ehkä nahkaa, ainakin mustankiiltoiset. Punaiset käsineet. Kalpea. Kalpeat kasvot.²²

Vaikka nainen katoaa, niin että mies luulee nähneensä näkyjä, mieleen painuu värittömien silmien katse, kissansilmät, jotka välähtävät. Lukijalle on näin esitelty ne piirteet, jotka toistuvat johtomotiivin tavoin kerronnassa: kalpeus, värittömät mutta uhkaavat silmät, mustiinpukeutunut miesmäinen hahmo. Kaikki piirteet ovat tarkoituksellisen kliseisiä ja kissansilmillä on pitkä esihistoria: vuosisadanvaihteen dekadenssissa varsinkin uhkaavaa naishahmoa luonnehtivat säännönmukaisesti kissaeläimen silmät tai muut kissapedon tuntomerkit.²³

Hirviö esitellään ja hänen aiempien ja kerronnan nykyhetkessä tapahtuvien murhatöidensä kuvaukset rytmittävät kerrontaa. Jorunn kuvataan yhä uudelleen öisessä kaupungissa, missä hän vaanii uhrejaan, joiden kohtalona on yleensä tulla imetyksi kuiviin – vain jotkut jätetään henkiin, heikkoina ja Jorunnin unohtaneina. Uhrin ovat usein satunnaisia yön kulkijoita, Jorunnia ajaa heidän kimppeunsa puhdas nälkä, vahvistavan veren tarve. Kaikki uhrin, kaikki vuotava veri ja kalvaat ruumiit kuvataan Jorunnin silmin – kylmästi ja samalla aistillisesti: hajut, eritteet, kaakeleilla virtaava veri, kuolettavat puraisut ja syleilyt, uhrien huudot ja rimpuilu. Teoksen outo kuolemantanssin vaikutelma

²² N, 10. ”Han stannar till, tidningskärran gnisslar. Det är som om han alldeles för klart skulle minnas vad han nyss såg, det som plötsligt var borta: En kvinna. Möjligen en pojke. Lång och gänglig. Men muskulös. Och liksom slank, på ett kvinnligt sätt slank. Kort, mörkt hår, den långa luggen – Kanske klädd i något av läder, åtminstone svartblänkande. Röda handskar. Blek. Ett blekt ansikte.” Taivassalo 2013a (S), 10.

²³ Ks esim. Lyytikäinen 1997. Vampyyreita luonnehtii puolestaan katseen hypnoottinen voima, joka myöhemmin saa sijansa Jorunnin kuvauksessakin. Ks. Twitchell 1981, 10.

syntyy päähenkilön tunteman ”arkisen” nälän²⁴ ja toisaalta tyydyttämättömän kaipuun ja halun yhdistelmästä sekä hänen perspektiivinsä ja sarjamurhaajan tekojen yhdistämisestä.

Jorunnin konkreettinen nälkä ja veren juominen ja *fin de siècle*n pakkomielle seksuaalisuudesta vampyrismina rinnastuvat kerronnassa, jossa nälkä ja seksuaalisuus kaikin tavoin tuodaan yhteen.²⁵ Jorunnin kohtaamisissa seksuaalinen kanssakäyminen ja nälkä sekoittuvat erityisesti, kun uhrit ovat Jorunnin viettelemiä miehiä tai naisia, jotka itse hakeutuvat Jorunnin seuraan. Mutta Jorunn käy myös pahaa-aavistamattomien kulkijoiden kimppuun kadulla ja järjestää murhaorgioita: hänen 200-vuotiseen uraansa liitetään elkeitä, jotka saavat virikkeensä historiallisista ja fiktiivisistä seksuaalimurhien kuvauksista.²⁶

Dekadenssin yleinen kiinnostus markiisi de Sadeen, sarjamurhaajiin ja vampyyriihin tulee esiin avoimesti esimerkiksi Huysmansin romaanissa *Là-bas* (1891) ja näkyy eri tavoin Mèndesin ja muiden myöhäisdekadenttien romaaneissa. Se ei siis rajoitu varsinaisiin vampyyritarinoihin. Sekä niillä että dekadenssin muulla proosalla on yhteytensä myös 1800-luvun sensaatiromaaneihin, joissa realismi ja goottilai-

²⁴ Twitchellin kuvaus vampyyrin nälästä sopii täysin Jorunniin: ”[S]he must start an eternity of searching for new analeptic blood-energy to keep from the pains of a starvation without end, a horrible life without death.” Twitchell 1981, 11.

²⁵ Seksuaalinen kanssakäyminen nähtiin ihmisen rajallisen energiavarannon kuluttamisena. Miehisestä näkökulmasta se usein esitettiin uhkana miehen henkiselle kehitykselle ja toimintatarmolle: naisen ajateltiin yhdynnässä imevän miehestä elinvoimaa, joka elosteluissa ehtymistään ehtyi. Ks. esim. Dijkstra 1986. Toisaalta esim. E. A. Poen tarinoissa (”Berenice”, ”Morella”, ”Ligeia”) kuvataan psyykkistä toisen energian imemistä, jossa rakastavaiset vuorotellen imevät toistensa elinvoimaa. Vrt. Twitchell vampyyrin verenhimosta: ”Blood drinking as a way to partake of another’s energy was the logical extension of what seemed a causal nexus between blood and vigor, for as this fluid left the body, death seemed to enter.” Twitchell 1981, 13.

²⁶ ”Viiltäjä-Jack”, markiisi de Sade, Gilles de Rais (de Sadella Gilles de Retz) ja Siniparran sekä Draculan oletetut historialliset esikuvat. Naisvampyyriksi kuvattiin Erzsébet Bathorya: tämä ”verikreivitär” kylpi tarinoiden mukaan nuorten naisten veressä säilyttääkseen oman kauneutensa ja hänestä on tehty myös elokuva (Countess Dracula 1971; ohj. Peter Sasdy). Ks. Valls de Gomis 2013, 64–69.

sen romanssin elementit risteytyvät.²⁷ *Méphistophélassa* se näkyy myös värikkäässä taustojen kuvauksessa: päähenkilön eksoottinen perimä maalailtaan yksityiskohtaisesti kaikessa kauheudessaan. Taustana on venäläinen rappeutunut ruhtinassuku, jolla on ”linna Suomessa”. Linnassa asuu elostelevan ruhtinaan lähes liikuntakyvytön ja hirviömäisesti epämuodostunut poika, joka on tosin vammojensa vuoksi kyvytön kylvämään kauhua ympäristöönsä vaikka sitä tahtoo. Tämä raunio saadaan siittämään Sophie: Sophien äiti käytännössä raiskaa vammaisen hirviön, jotta lapsesta tulisi omaisuuden perillinen. Hirviöruhtinas kuitenkin kuolee ennen lapsen syntymää, joten äiti ja hänen rikostoverinsa pakenevat Ranskaan tyytyen varastamaan linnasta löytämänsä rahat. Sophien eksoottinen perimä pysyy pitkään latenttina, ennen kuin oireilee vähä vähältä ja toisin kuin isän tai isoisan tapauksessa.²⁸ Lesbolaisuus on vain yksi perinnöllisen hirviömäisyyden ilmenemismuoto tässä tuomitussa suvussa.

Taivassalon romaanissa fantasiaa taustoitetaan historian tapahtumilla. Vampyyreilla on menneisyys ihmisenä: Jorunnin tapauksessa se sijoitetaan 1700-luvun Tukholmaan. Vallankumousvuonna 1789 räätälin tytär Jorunn Larsdotter ryhtyy omasta polttavasta halustaan varakkaan asiakkaan, vapaaherra von B:n, rakastajattareksi. Suhteesta kehittyy intohimoinen, mutta vapaaherran ja hänen kautta myös Jorunnin sekaantuminen kuninkaanmurhaan johtaa käänteeseen. Vampyyriksi tulemisen logiikan mukaan tässä on synty, jonka ansiosta paholainen voi ottaa syntisen haltuunsa.²⁹ Ennen kuin tästä kerrotaan, paljastetaan myös Jorunn Larsdotterin edeltävä alttius vampyyriksi. Ainoan kuninkaanmurhasta aluksi tuomitun ystävän teloitus kiihotti häntä, niin hän muistelee:

Kuninkaanmurhaajaan kohdistuva viha, jo ihmisenä hän oli tuntenut sen epämääräisenä ilmassa; nyt hän olisi voinut tuntea adrenaliinin

²⁷ Sensaatoromaanin piirteistä ks. Braun 2012, 81–95.

²⁸ Piilevät perinnölliset voimat toi ranskalaiseen romaaniin erityisesti Émile Zola, mutta sensaatoromaaneissa oli jo varhain esiintynyt ajatuksia ”latentista mielipuolisuudesta”, ”tahrutusta verestä” yms. Ks. esim. Braun 2012, 85–87.

²⁹ Twitchell 1981, 8.

kitkerän hajun aivan aineellisena. Päihdyttävänä. Hän ei olisi kyennyt vastustamaan sitä. Kuva miehestä, heidän ystävästään, kulkemassa kohti loppuaan, jotain viehättävää tämän kasvojen piirteissä, pitkissä hiuksissa, alistumisessa. Kuolemassa. Jotain kaunista.³⁰

Jorunn haluaa nähdä mestauksen, vaikka vapaaherra pakenisi paikalta: ”Eikö hän jo silloin katsellut tätä kaikkea himokkain katsein, uudenlaista janoa, nälkää tuntien?” Nälkä ja puute, joka saa monenlaisia muotoja, kalvaa ihmistä: ”Ihminen joka harhailee nälissään. Tämä ainainen nälkä, kalvava puute niin paljosta.”³¹ Ihminen ja vampyyri ovat tässä yhtä.

Geishasta Jorunniin

Periaatteessa Jorunn Larsdotter oli L. Onervan geishan tavoin ”luotu vain yhtä varten” sillä hänen suhteensa vapaaherra von B:hen oli kaihennolevää intohimoa, hyvin ruumiillista mutta koko sielulla tätä seksuaalista halua. Häntä ei tässä vielä ole ”heitetty himon ja hekuman kiehuvaan kekkoon”, vaan hän on itse heittäytynyt rakkauden ja himon varaan mutta vain ”yhtä varten”. Vasta vapaaherran petollisuus heittää hänet toisen himon valtaan.³² Hän on valmis ”kuumahan vihaan” ja iskee myös ”syyttömän lihaan”.

³⁰ N, 45. ”Hatet mot konungamördaren, redan som människa hade hon kunnat känna det i luften, obestämt; nu kunde hon ha känt den fräna lukten av adrenalin och den skulle ha varit påtaglig. Berusande. Hon skulle inte ha kunnat motstå den. Bilden av honom, deras vän, där han gick mot sitt slut, någonting så attraktivt med de stolta dragen i hans ansikte, det långa håret, resignationen. Döden. Någonting så vackert.” S, 45.

³¹ N, 46–47. ”Såg hon inte redan då allt detta med en lysten blick, med en ny sorts törst, en hunger?”, ”Någon som irrar och hungtrar. Ständigt denna hunger efter så mycket, denna svält.” S, 46–47.

³² Vrt. vampyyrien esiäidiksi nimetystä Lilithistä eli Aatamin toisesta vaimosta kerrottua tarinaa: heprealaisen tradition mukaan hän oli viettelijätär josta tuli verenimijä kun Adam oli hylännyt hänet. Ks. Twitchell 1981, 40.

Romaanin kerrontaa rytmittää käännekohtan kuvaus. Se yö, jolloin Jorunnista tulee vampyyri ja ”Omakosto” kerrotaan Jorunnin muistelun kautta, mutta kokonaisuus paljastetaan lukijalle vain vähitellen.³³ Toistuvasti kerrotaan, kuinka rakastavaisten viimeisen lemmenkohtauksen keskeyttää Muukalaisen ilmestyminen.³⁴ Jokaisella kertomis- tai muistelukerralla edetään uusiin yksityiskohtiin, mutta vasta romaanin lopussa kerrotaan, minkälainen on Jorunnin solmima kohtalokas sopimus paholaisen kanssa. Siihen latautuu koko romaanin ydin: miten ihmisestä tulee kostotar, tyydyttämättömän kaipuun riivaama synnin ja pyyteen papitar ja tappava lumooja ja murhanhenki. Miten rakkaus kääntyy vihaksi, petetty nainen paholaisen työkaluksi.

Kuninkaanmurha ja aviorikos ovat jo syösseet rakastavaiset lain ja järjestyksen ulkopuolelle, mutta vapaaherra pettää Jorunnin pelastaakseen perheensä, sukunsa ja maineensa. Kun Muukalainen ehdottaa vapaaherralta sopimusta, hän tarjoaa tälle vapautta kuninkaanmurhasyytteistä ja kaiken salassa pysymistä, jos saa vastineeksi sekä vapaaherran että suvun jokaisen sukupolven esikoispojan sielun. Vapaaherra ei tahdo kaupata poikansa sielua mutta suostuu antamaan Jorunnin poi-

³³ Toisteisuus kuuluu lajin rakennepiirteisiin. Samanlaisen toistuvan tapahtuman (vampyyrin hyökkäyksen) toistuva kerronta on huomiota herättävää Bram Stokerin *Draculassa*, joka juontaa juurensa Sheridan Le Fanun ”Carmillaan”, vaikka viimemainittu on lyhytensä vuoksi maltillisempi. Ks. Valls de Gomis 2013, 136. *Draculassa* kuitenkin silmiinpistäväintä on kaikkien tapahtumien kertominen useamman kertojan näkökulmasta samoin kuin se, että vampyyri ei kerro itse. Taivassalon romaanin kertojaratkaisu poikkeaa merkitsevästi, koska vain Jorunn kertoo, vain Jorunn muistelee. Stokerilla vampyyrin uhrin ja jahtaajat kertovat vuorotellen, mutta uhrin eivät saa näkökulmaansa esiin Taivassalolla. Lisäksi Taivassalolla toistuu nimenomaan ja erityisellä painokkuudella yksi aintukertainen tapaus, jossa Jorunn päättyy vampyyriksi, koska tekee sopimuksen paholaisen kanssa. Sopimusajatus on *Faustista* pikemmin kuin vampyyrikirjallisuudesta.

³⁴ Vaikka Muukalainen tässä assosioituu välittömästi paholaiseen, toistuva kuva Muukalaisesta, joka seuraa Jorunnin tekemisiä ja jota Jorunn alinomaa etsii voi olla myös yksi monista Taivassalon romaanin intertekstuaalisista vihjauksista, jotka ovat kuin silmäniskuja ”niille, jotka tietävät”: Hallab mainitsee vuodelta 1860 olevan vampyyritarinan ”The Mysterious Stranger” ja Erzsébet Bathorysta eli ”verikreivittärestä” kertoviin tarinoihin liittyy mystinen muukalainen, joka tapaa kreivitärtä öisin. Hallab 2009, 3; Valls de Gomis 2013, 68.

kansa sijasta paholaiselle. Jorunn itse toteaa jälkikäteen: ”Sillä niinhän se oli, tämä oli jo aikoja sitten uhrannut hänet.”³⁵

Kahden miehen kauppa naisesta kohtelee Jorunnia kuin tavaraa: ”mies antoi hänet pois, ikään kuin hän olisi ollut tämän annettavissa.”³⁶ Jorunn ei kuitenkaan ole noin vain annettavissa. Hän panee Muukalaisen ottamaan hänet huomioon ja ehdottaa itse paholaiselle toisenlaista sopimusta:

Minä en kuulu teidän vaihtokauppaanne, hän sanoi silloin. En kuulu teidän väliseen sopimukseen, en kuulu sopimukseen, joka pelastaa suvun joka ei ole omani. Mutta kyllä, minä olen Jorunn, ja minä puhun omasta puolestani.³⁷

Nyt tapahtuu siirtymä, Jorunn lainaa muukalaisen aiemmin esittämät sanat, joita jo on arvoituksellisesti toistettu kerronnassa moneen kertaan: *Minulla on ehdotus*. Nyt paljastuu, että Jorunnin oma ehdotus on hänen tarinansa salaisuus. Vapaaherran petos on jo muuttanut Jorunnin, tehnyt hänet kylmäksi: ”uusi routa joka kohosi vatsanpohjasta hänen sydämeensä”.³⁸ Jorunn lupaa itsensä paholaiselle ”lainaksi” ja kun paholainen lupaa ”tehdä Jorunnin” ja tehdä hänet ”kuolemattomaksi”, Jorunn valitsee kuninkaanmurhaan osallisen rangaistuksen ja häpeän sijaan sopimuksen. ”Jos ei muusta tiedä valinta tuntuu petollisen helpolta”, pohtii muisteleva Jorunn. Hän valitsee kuitenkin myös koston, joka miellyttää paholaistakin:

Silloin haluan sen minkä sinäkin: Haluan heidät. Vapaaherran esiköisen. Jokaisesta kohtaamastani sukupolvesta. Kunnes suku sammuu.³⁹

³⁵ N, 161. ”För så var det, att han redan då sedan länge hade offrat henne.” S, 161.

³⁶ N, 181. ”Och han gav bort henne, som om hon var hans att ge.” S, 181.

³⁷ N, 181. ”Jag är inte en del av er byteshandel, sa hon då. Jag är inte en del av paktens mellan er, jag är inte en del av en pakt som räddar ett släkte som inte är mitt eget. Men ja, jag är Jorunn, och jag för min egen talan.” S, 181.

³⁸ N, 181. ”[D]en nya tjälen som steg från magbotten upp till hennes hjärta.” S, 181.

³⁹ N, 182. ”Då vill jag ha det som du också vill ha: Jag vill ha dem. Den förstfödde friherren. I varje generation jag möter. Tills ätten dör ut.” S, 182.

Näin Jorunnista tulee Omakosto ja verta janoava vampyyri. Hän on valmis iskemään ”kultaisen kourun” sijasta hampaansa syyllisiin ja syyttömiin.

Sopimukseen kuuluu, että Jorunnista sitten tulisi vapaa, kun ”kaikki on vaipunut unohduksiin, muuttunut tarinaksi muiden keksittyjen tarinoiden joukossa”.⁴⁰ Tarinan nykyhetkessä Jorunnin kaipuu on kääntynyt paholaiseen, käänteentekevän kohtauksen Muukalaiseen – jotta veren janosta, tyhjyydestä ja sammumattomasta ikävästä tulisi loppu. Nyt kun hän on ”[k]autta aikojen pääsemättömissä tässä kehossa, joka ei voi unohtaa”, hän janoaa eniten katoavaisuutta, ihmisen osaa. Mutta silti hän himoitsee vapaaherran verta, ”jota ei koskaan päässyt maistamaan”: hän haluaisi yhä nielaista koko miehen, vaikka tämä on aikoja sitten kuollut. Mutta suvun viimeisessä jälkeläisessä hän on ikään kuin löytänyt vapaaherran uudelleen – ja tämän veren hän voi juoda:

Juoda tätä verkkaan, pidellä, hyväillä, olla miehessä, tämän kanssa, tämän ympärillä. Ja nähdä miehen lopulta katoavan, kuin tämä hukkuisi häneen, hänen syövereihinsä.⁴¹

Sadistinen aistillisuus, jossa valta-asetelma on kääntynyt Jorunnin hyväksi, tyydyttää kostonhimon. Mutta samalla voi täyttyä lopun odotus, kuoleman ikävä: kaikki halun ja vallan kiihottavat ja kammottavat orgiat ovat ohi.

Ihmis-Jorunnin tarina noudattaa tavallaan naisten tyyppillistä turmion tietä, josta uskonnollinen ja kirjallinen traditio aina varoitti: seksuaalinen halu ja luvaton rakkaussuhde, joka johtaa rangaistukseen. Tämä ei kuitenkaan Taivassalon romaanissa ole asian ydin. Ydintä on Jorunnin oma tahto ja voima ja valitun miehen heikkous. Rangaistus on tosin vuosisatojen mittainen. Vampyyrina Jorunn etsii täyteen tunnetta voimatta sitä saavuttaa. Vain hetkellinen kylläisyys verestä on mahdollinen, mutta loputon verenhimo on erotisoitu ja tehty kuvauk-

⁴⁰ N, 183. ”[När] allt har fallit i glömska, blivit som en berättelse bland andra uppdyktade berättelser.” S, 183.

⁴¹ N, 184. ”Dricka honom långsamt, hålla honom, smeka huden, finnas i honom, med honom, kring honom. Och se honom försvinna, till slut, som om han drunknade och uppslukades av henne, i henne.” S, 184.

seksi seksuaalisesta halusta, joka tuhoaa, koska se on vain narsistista, egoistista halua. Toisin sanoen, koska se on nälkää: nälkä ei tottele eettisiä normeja, nälkä ei tunne empatiaa eikä pidäkkeitä ja se on jokapäiväistä ja toistuvaa. Jorunn on tuomittu ikuiseen nälkään:

Minun on nälkä. Minua janottaa. Tuntuu kuin janoaisin jotain mitä ei ole. Tämä jano ei tunnu lakkaavan vaikka kuinka koetan sen tyydyttää. Ikään kuin kenestäkään ei vuotaisi minulle tarpeeksi verta – – Tämä on ikuista nälkää, ja siinä kaikki on turhuutta.⁴²

Viime kädessä Jorunnin etsintä kohdistuu paradoksaalisesti ”katoavaisuuteen”. Siinä hän muistuttaa joitakin uhrejaan. Tiedostamaton tai tiedostettu kuolemanvietti ajaa näitä Jorunnin uhreiksi: himo näyttäytyy kuolemankaipuuna, seksuaalisuus sekoittuu kuolemaan myös ihmisten maailmassa. He haluavat lopultakin tulla ”myrkytetyksi”, viettää ”elämän ja kuoleman yön”. Myös vapaaherra von B:n suvun viimeinen jälkeläinen, joka kuvataan ulkoisesti esi-isänsä pelikuvaksi, on jo valmiiksi rappeutunut, ikään kuin kuolemaan valittu. Hänessä on dekadenssin heikkojen miessankareiden heikkoutta; hän on aatelissuvun viimeinen degeneroitunut vesa niin kuin Huysmansin sankari Des Esseintes tai tämän esikuva, Usherin talon viimeinen haltija Poen novellista ”Usherin talon häviö”. 1700-luvun rakkaustarina tulee päätökseen kun Jorunn hitaasti imee heikon pojan kuoliaaksi. Suku sammuu ja Jorunn voi kohdata Paholaisen purkaakseen sopimuksen ja vapautuakseen – kuollakseen vihdoin.

Mutta onko Jorunnin nälkä ”toista nälkää”, joka kohdistuu johonkin ”toiseen ruokaan”, niin kuin Knut Hamsunin *Nälän* päähenkilöllä; melankolista ”ikuista kaipuuta”, jota kuvataan teoksessa *Den andra födan*?⁴³ Kaipuuta jota ei voi lääkitä, joka synnyttää melankolian? Hamsunin *Nälkä* on Taivassalon romaanin interteksti, joka mainitaan romaanissakin. Jos melankolikon ”toinen nälkä” kohdistuu saavutta-

⁴² N, 164. ”Jag är hungrig. Jag törstar. Det känns som om jag törstar efter någonting som inte finns. Det känns som en törst som inte upphör hur jag än försöker stilla den. Som om det inte fanns någon som kunde blöda tillräckligt för mig. – – Det är en evig hunger, och i den är allt fåfånglighet.” S, 164.

⁴³ Birnbaum & Olsson 1992.

mattomaan ihanteeseen, subliimiin tai kuolemattomuuteen, vampyyrin kohdalla jumalan kaltaisuus on toteutunut mutta perverssillä tavalla. Vampyyri on voimiltaan yliverlainen ja kuolematon (kuollut elävä), mutta vain pimeyden valtakunnassa.⁴⁴ Hän ei luo vaan hävittää, hän kärsii ikuista rangaistusta, vaikka samalla nauttii Saatanan tavoin tuhosta ja hävityksestä. Vampyyri voi paradoksaalisesti kaivata vain kuolemaa.

Vaikka vampyyrin kuolemattomuus tekee kuoleman kaipuusta toisenlaista, on dekadenssin pohjavireenä sama halujen tyydyttämisen schopenhauerilainen pessimismi: jokainen tyydytetty halu johtaa uuteen ja synnyttää yhä syvenevän ikävän, johon ainoa lääke on lopulta halut sammuttava kuolema. Dekadenttien neuroosit, elostelu ja juopottelu tosin johtavat ennen pitkää luonnostaan tulokseen: kuolemaan, tylsistymiseen tai hulluuteen.

”Näiden rivien välissä valuu veri”

Minä olen Jorunn. Omakosto. Kuka sinä olet? Miten olet löytänyt tänne ja mitä etsit?

Mahdatko sinäkin tuntea himoa, ehkä sinäkin ahnehdit?

Ajattelet että sinä et ole minä. Minä en sano mitään. Tunne kuinka hymyilen.⁴⁵

⁴⁴ Vrt Hallab: “But all vampires are living-dead – and therefore supernatural and mythical. Because vampires survive across the impassable boundary, even the puniest of them have an aura of mystery and transcendence that, coming from the land of the dead, takes us beyond the mundane. When vampires are *sexy*, they are so because they are powerful, dangerous, and forbidden, and not the reverse, although their erotic attractiveness may be a lure into danger.” Hallab näkee vampyyrien lumovoiman juuri tässä. Hallab 2009, 3.

⁴⁵ N, 146. ”Jag är Jorunn. Själfhämnd. Vem är du? Hur har du hittat hit och vad är det du jagar. / Är det så att du också är lysten, kanske du också fros-sar? / Du tänker på att du inte är jag. Jag säger ingenting. Känn att jag ler.” S, 146.

Taivassalon *Nälkä* tekee lukijasta osallisen, mikä sekkin kumpuaa joidenkin vampyyritarinoiden perinteestä.⁴⁶ Jorunn puhuttelee yleisöään, tekijä lukijoitaan. Teos alkaa tällä puhuttelulla, joka ambivalentisti on uhrin puhuttelua mutta niin että lukija tuntee olevansa kohdehenkilö: ”Sen minkä nyt kerron, olet unohtava.” Puhuteltu on ”kultaseni” ja esiteltyään itsensä Jorunn sanoo saman toisin sanoin: ”Sinä et tule muistamaan.” Koska kertoja on Jorunn Omakosto ja puhuteltu on nyt kohdannut hänet: ”Siksi sinun täytyy unohtaa tai kuolla.”⁴⁷ Uhkaukselta kuulostava puhuttelu ja metafiktiivinen kommentointi jatkuu sivulla 9, kun kerrotaan, että ”[j]oku pakenee omasta tarinastaan, silloin ajojahti alkaa.” Teksti on siis määritelty ajohdindin ja paon tarinaksi ja samalla sivulla on kolmannella ja viimeisellä tekstirivillä enää vain lakoninen toteamus: ”Näiden rivien välissä valuu veri.”

Tekstin rivit, joista väkivaltainen tarina kumpuaa, vuotavat verta, koska lukija osallistuu halukkaasti verisiin orgioihin. Lukija on Baudelairen runossa puhuteltu ”[t]ekopyhä lukija, – kaltaiseni, – veljeni!”⁴⁸ Hän joka ikävystyy ja ikävissään on valmis kaikkeen, jotta ikävä taltuisi. Mutta ”ihminen ikävöi aina”. Ihminen himoitsee viihdykettä, ruokaa, juomaa, huvia: verta tai elämää. Ja silti ihminen jää nälkäiseksi ja lopulta kutsuu Muukalaista, joka voi vapahtaa – elämästä. Lukija on vampyyri, ihminen on vampyyri.

Lautreamontin oudossa runoelmassa *Les Chants de Maldoror* kertoja varoittaa lukijaa myrkyistä, joka kätkeytyy vampyyriksi hahmottuvan Maldororin tarinaan (kertojaa ja Maldororia on toisaalta vaikea erottaa toisistaan, niin kuin metafiktiivisten kommenttien kohdalla kirjailija ja Jorunn tuntuvat sekoittuvan). Runoelmassa pääteemaksi hahmottuu ihmisen pahuuden ja kelvottomuuden pessimistinen kuvaus: Maldo-

⁴⁶ Valls de Gomis 2013, 149.

⁴⁷ N, 5. ”Det jag berättar nu kommer du att förglömma.” / ”För detta ska du glömma.” / ”Därför måste du glömma eller dö.” S, 5.

⁴⁸ Baudelaire ”Au lecteur”/”Lukijalle”; ” – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !”. Nylén suomentaa ”kaksinaamainen lukija – kaltaiseni – veljeni!”. Ks. Baudelaire 2011, 12–13.

ror on ihmisen toinen minä, verenhimoinen peto ja pyhäinhäväsijä.⁴⁹ Onko myös Jorunn tällainen kuva ihmisestä? Vaikka Jorunn toisaalta kuvaa vahvaa naishahmoa, hän edustaa myös ihmistä raadollisimmillaan: vallanhimoisena, piittaamattomana hyväksikäyttäjänä, joka kärsii sammumatonta ikävää ja jota kaikki inhottava ja kielletty houkuttelee. Joka lopulta voi toivoa vain kuolemaa. Kuitenkin Taivassalon romaani näyttää samalla olevan teksti, joka puhuttelee naisyleisöä – siinä mielessä kuin Teresa de Lauretis tällaisen puhuttelun hahmottaa.⁵⁰ Puhuttelu on konkreettistakin: ”kultaseni”, jota suoraan puhutellaan, on selvästi nainen. Se on toisaalta ennen muuta epäsuoremmin ilmenevää asioiden tarkastelua naisten perspektiivistä; sanavalintoja, affektien ilmaisua ynnä muuta. Vertailu Mendèsin teokseen näyttää eron.

Kertojan ja tekijän asema suhteessa henkilöön määrittää Jorunnin hyvin toisenlaiseksi kuin Méphistophélan. Mendèsin vampyyrinainen on tavallaan sekä tuhoavan ja degeneroivan luonnon uhri että perimänsä sinetöimän kohtalon vanki.⁵¹ Kertoja ottaa häneen ulkopuolisuutta analytikkona etäisyyttä ja kohdistaa moralistina tuomionsa, vaikka myötälääkin päähenkilönsä kohtaloissa. Hänen yleisönsä määrittäytyy maskuliinisen hegemonian ja katseen kautta. Jorunn sen sijaan paitsi on kertoja ja oman kohtalonsa pohtija myös samastuu tekijään ja (nais)lukijaan. Tässä ei ole ulkopuolisia, ei sellaista objektivoivaa katsetta, josta käsin voitaisiin julistaa tuomioita. Mutta on kysyttävä mitä rakenne merkitsee tai implikoi.

Viittaavatko metafiktiiviset, kirjoittamista tai kirjailijan ja lukijan suhdetta koskevat kommentit muuhunkin kuin ihmisen tilaa kuvaa-

⁴⁹ Ks. myös Vadé 1990, 430–440: Vadé katsoo, että Maldororin vampyrismi on ennen muuta tekstien kannibalismia (hän viittaa Jean-Michel Olivierin kirjoitukseen *Lautréamont, le texte du Vampire*). Tässä olisi myös yhtymäkohta Taivassalon intertekstuaaliseen ”kannibalismiin”: *Nälkä* on ”syönyt” koko vampyyrikirjallisuuden ja paljon muuta kirjallista perinnettä.

⁵⁰ De Lauretis 2007, 34–36. De Lauretis toteaa itse, että eron artikuloiminen on hankalaa, koska kysymys on paljolti pienistä eleistä ja naisellisesta tyylistä. Se on kuitenkin retorisestikin ymmärrettävää: kukin teksti määrittää yleisönsä monin kielellisin, kerronnallisin ja affektiivisin keinoin.

⁵¹ Vrt. Valls de Gomis 2013, 97: ”William Blake, à travers cette ode à la cruauté de la nature, évoque le type d’irrésistible destruction que le vampire va incarner dès le tournant du siècle.”

valle näyttämölle, jossa Jorunn näyttelee historiallista ja samalla ikään kuin historiasta irrotettua osaansa? Voidaan esimerkiksi kysyä, miten Taivassalon romaaniin heijastuvat romantiikan ajan kirjallisuudessa vampyyri-hahmoille annetut taiteellista luomista koskevat merkitykset. Romantiikassa ja sen perintönä myös symbolismissa ja dekadenssissa vampyyrihahmot yhdistettiin eri tavoin kirjalliseen luomiseen: taiteilija imi elinvoimaa läheisistään tai ympäristöstään vampyyrin tavoin tai luomistyö söi kirjailijan tai taiteilijan elinvoimaa. Viime mainitussa tapauksessa vampyyri voi symbolisoida äärettömän kaipuuta, saavuttamatonta ideaalia.⁵²

Taivassalon Jorunn ottaa kantaa metaforaan luomisesta: hän ei halua luoda – ainakaan uusia vampyyreita. Jorunn kieltäytyy antamasta omaa vertaan, joka muuttaisi toisen vampyyriksi. Hän vain ottaa ja tappaa. Hän on tuhon tuottaja. Kirjan lopussa hän myös peruu alussa esitetyn uhkauksen: jatkoa ei ole eikä puhutellun (”sinä” ja ”ystäväni”) tarvitse kuolla tai unohtaa, riittää kun sulkee kirjan.⁵³

Mutta sitä ennen kertoja/kirjoittaja kuitenkin on tehnyt lukijasta vampyyrin, sillä paholainen ei saanutkaan hänen sieluaan:

Sen sait sinä, kultaseni, se tuli suoraan sinun sisääsi. Sivuilta, riveiltä, verestä joka niiden välissä valui. Nyt minä olen sinussa.⁵⁴

Tässä leikitellään vampyyrin tartuttavilla ominaisuuksilla, joista tulee kirjallisuuden metafora ja joilla viitataan kirjallisuuden mimeettiseen voimaan. Samalla Jorunn, kuten Maldororin, antaa ymmärtää, että lukija on nyt ja on ehkä aina ollutkin vampyyrin kaltainen: ihminen jossa on levottomuutta herättävä yöpuoli.

⁵² Twitchell 1981, 50–57 ja 142–160; Frayling 1991, 42; Valls de Gomis 2013, 119–120.

⁵³ N, 241–242. S, 246–247.

⁵⁴ N, 241. ”Den fick du, älskling, rakt in i dig gick den. Genom sidorna, genom raderna, genom blodet som rann mellan dessa. Nu finns jag inne i dig.” S, 246.

Yhteenveto

Vanhan ja uuden dekadenssin rinnastus herättää kysymyksen siitä, kuinka pitkälle analogia kantaa. Onko kirjallisuudessa ja koko kulttuurissa meneillään ”uusdekadenssi”? Tai yksi niistä, jos nyt puhutaan vain 2000-luvun kirjallisuudesta? Tällaisesta ilmiöstä voisi ehkä puhua, vaikka artikkelini yhden tapaustutkimuksen pohjalta ei ajatusta vielä voi perustella – tässä mielessä heitän sen vain ilmaan, jatkotutkimusten varaan. Joka tapauksessa Jorunnin tapainen aktiivinen naishahmo, jossa tiivistyy hirviömäisyys ja pahuus, rinnastuu muunlaisiin aktiivisiin ja naisenergiaa pikemmin kuin miesten pelkoja heijastaviin nais-hahmoihin nykykirjallisuudessa.

Toinen kysymys on sitten rappion tai lopun aikojen kuvastelu ja siihen liittyvät pelot. Vaikka dekadenssia tai agonismia (Mario Prazin kuvaamaa *romanttista agoniaa*)⁵⁵ esiintyykin monien tai jopa kaikkien aikojen kirjallisuudessa, on nykyajalle ja 1800-luvun lopun kulttuurille yhteistä erityinen huoli lopusta: länsimaisen sivilisaation kärjistynyt kriisi, joka on murentanut kehitysoptimismmin. *Fin de siècle*n dekadenssi reagoi modernisaation varhaisemman vaiheen mullistuksiin, joissa huoli kaikkien arvojen murenemisesta oli keskeinen, samalla kun se osallistui murentamiseen. Mutta onko nykykulttuurin dekadenteissa ilmiöissä kysymyksessä uusi murroskausi ja ajatus kulttuurin rappiosta ja häviöstä? Ja miten se mahdollisesti kytkeytyy naiskuviin? Taivassalon romaanissa tämä ulottuvuus ei ainakaan ole keskeinen.

Nykyaikaa leimaavat 1800-luvun lopun kanssa analogiset muutokset ja keskustelut, jotka koskevat seksuaalisuutta, kansalaisuutta, rotua ja uskontoa. Lähtötilanne on silti toinen. ”Uusdekadenssi” voi leikitellä ja suhtautua ironisesti moniin huoliin, joihin dekadenssi vastasi neuroosein ja tyyliin asti ulottuneella ”hysterialla.” Ne tradition voimat, jotka onnistuivat vielä mitätöimään vuosisadanvaihteen kulttuurin ambivalentit ja osittain epäröivät pyrkimykset vapautumiseen, ovat paljolti murtuneet 1900-luvun kuluessa. Nykyaikana laajempaa levottomuutta herättää monenlainen uuskonservatiivisuus, joka uhkaa saavutettuja

⁵⁵ Praz 1970; vaikka *agonia* terminä ei ollut Prazin teoksen alkuperäisen italiantielisen laitoksen otsikossa, *romanttista agoniaa* voi pitää jo käsitteenä.

vapauksia, kuin itse vapautuminen. *Nälän* vampyrismi heijastelee vapauden tilaa, mutta näyttää sivuuttavan yhteiskunnalliset kysymykset. Yksilöiden halun ja ikävän kenttä valtaa etualan.

Tähän liittyy kysymys dekadenttien asemasta kulttuurin kentällä. Vanha dekadenssi oli transgressioistaan huolimatta antimodernia, monet sen johtavat nimet olivat sidoksissa katoliseen kirkkoon tai palasivat sen piiriin. Modernin kritiikkinä se oli tarkkanäköistäkin, mutta erityisesti suhteessa naiseen ja homoseksuaalisuuteen se edusti ideologisesti konservatismia, jollei primitiivistä pelkoa. Taivassalon romaania on vaikea sijoittaa tälle kartalle, mutta se tekee pikemminkin hirviöstä ihmisen kuin päinvastoin. Sen sijaan, jos ajattelemme esimerkiksi vanhan dekadenssin kääntäjän Antti Nylénin esseetuotannon edustavan uutta kulttuurikriittistä dekadenssia, ilmiön ideologinen kartoitus saa uusia ulottuvuuksia.

Vanha dekadenssi näki länsimaisen kulttuurin ajautuneen rappioon, mutta lopun uhat nykypäivänä ovat vakavampia ja globaalimpia; ne koskevat koko sivilisaation, talousjärjestelmän ja luonnon tulevaisuutta. Lopun aikoja edustavat toisaalta uudet narsismit ja ”neuroosit”, joita ihmiset kollektiivisesti potevat ja jotka rinnastuvat jossain mielessä *fin de siècle*n neuroosihysteriaan. Kehitysoptimismien lakastuminen noudattaa vanhojen dekadenttien ajattelua. Usko ihmiseen on yhtä huonossa jamassa kuin Baudelairella tai *Maldororin lauluissa*. Taivassalon *Nälkä* ammentaa samanlaisesta pessimismien ja melankolian kuilusta kuin *fin-de-siècle*, mutta samalla tietoisena kaikesta edeltäneestä pessimismistä ja lopun poetiikasta. Siinä on jotain, mitä voisi luonnehtia ”olemisen sietämättömäksi keveydeksi”. Yhdistelmästä syntyy melankolisen passistin poetiikka, jonka perustana on uudenlainen ajan henki ja materia. Dekadenssiakaan ei voi nykyaikana ottaa todesta: paatos puuttuu mutta kuolemantanssista on yhä kysymys.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

- Baudelaire, Charles: *Pahan kukat*. Alkuteos *Les Fleurs du mal* (1861). Suomeksi tulkinnut Antti Nylén. Sammakko, Turku 2011.
- Baudelaire, Charles: *Kurja Belgia! Muistiinpanoja ja kirjeitä 1864–1866*. Suom. ja toim. Antti Nylén. Sammakko, Turku 2003.
- Baudelaire, Charles: *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suom. ja selitykset laatinnut Antti Nylén. Desura, Helsinki 2011.
- Hamsun, Knut: *Nälkä*. Alkuteos *Sult* (1890). Suom. Viki Kärkkäinen. WSOY, Porvoo 1964.
- Huysmans, J.-K.: *Lä-bas* (1891). Librairie Plon, Paris 1929.
- Huysmans, J.-K.: *Vastahankaan*. Alkuteos *À rebours* (1884). Suom. ja selityksin varustanut Antti Nylén. Gummerus, Jyväskylä 2005.
- Krohn, Leena: *Pereat mundus*. WSOY, Porvoo & Helsinki & Juva 1998.
- Lautreamont Isidore Ducasse, comte de: *Les Chants de Maldoror*. Balitout, Questroy et C.e, Paris 1868.
- Le Fanu, Sheridan: Carmilla. Alkuteos Carmilla, *In a Glass Darkly* (1872). Teoksessa *Carmilla ja muita kertomuksia*. Suom. Timo Hännikäinen. Savukeidas, Turku 2012.
- Mendès, Catulle: *Méphistophéla* (1890) (=M). Présentation Jean de Palacio. Séguier, Paris 1993.
- Onerva, L.: *Särjetyt jumalat* (=SJ). Otava, Helsinki 1910.
- Poe, Edgar Allan: *Complete Tales and Poems*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1966.
- Stoker, Bram: *Dracula*. Alkuteos *Dracula* (1895). Suom. Jarkko Laine. Otava, Helsinki 1992.
- Taivassalo, Hannele Mikaela: *Svulten* (=S). Schilds & Söderström, Helsinki 2013a.
- Taivassalo, Hannele Mikaela: *Nälkä* (=N). Alkuteos: *Svulten*. Suom. Raija Rintamäki. Teos ja Schilds & Söderström, Helsinki 2013b.

Tutkimuskirjallisuus

- Beilharz, Alexandra: Le mythe sadien dans la littérature décadente. *Mythes de la décadence*. Sous la direction d'Alain Montaudon. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermond-Ferrand 2001, 257–270.
- Birnbaum, Daniel & Olsson, Anders: *Den andra födan: en essä om melankoli och kannibalism*. Bonnier, Stockholm 1992.
- Braun, Heather: *The Rise and Fall of the Femme Fatale in British Literature, 1790–1910*. Fairleigh Dickinson University Press, Madison & Teaneck 2012.
- Carlander, Cecilia: *Les Figures féminines de la Décadence et leurs implications esthétiques dans quelques romans français et suédois*. Göteborgs Universitet, Göteborg 2013.
- De Lauretis, Teresa: *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*. Ed. and with an introduction by Patricia White. University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2007.
- Dijkstra, Bram: *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-De-Siècle Culture*. Oxford University Press, Oxford 1986.
- Fowler, Alastair: *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1982.
- Franco, Bernard: Métamorphoses d'un mythe moderne: Dracula ou la décadence du vampire. Teoksessa *Mythes de la décadence*. Sous la direction d'Alain Montaudon. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermond-Ferrand 2001, 345–357.
- Frayling, Christopher: *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. Faber & Faber, London 1991.

- Hallab, Mary Y.: *Vampire God: The Allure of the Undead in Western Culture*. Suny/ State University of New York Press, Albany 2009.
- Hapuli, Ritva: ”Ja huulissa pari pisaraa verta”. Vampyyri kohtalokkaan naisen kuvastossa. *Vampyyrinainen ja kenkuinniemen sauna: Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Toim. Tapio Onnela. SKS, Helsinki 1992, 113–131.
- Lloyd, Christopher: Dracula et les métamorphoses du vampire. *Mythes de la décadence*. Sous la direction d’Alain Montaudon. Presses Universitaires Blaise. Pascal, Clermond-Ferrand 2001, 335–344.
- Lyytikäinen, Pirjo: *Narkissos ja sfinksi*. SKS, Helsinki 1997.
- Palacio, Jean de: Préface. Catulle Mendès *Méphistophéla*. Présentation Jean de Palacio. Séguier, Paris 1993, 7–26.
- Parente-Čapková, Viola: *Decadent New Woman (Un)bound: Mimetic Strategies in L. Onerva’s Mirdja*. Turun yliopisto, Turku 2014.
- Pierrot, Jean: *L’Imaginaire décadent (1880–1900)* (1977). P.U.F., Paris 2007.
- Praz, Mario: *The Romantic Agony*. Alkuteos: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1948). Transl. Angus Davidson. Oxford University Press, Oxford 1970.
- Rossi, Riikka: *Le naturalisme finlandais: Une conception entropique du quotidien*. SKS, Helsinki 2007.
- Twitchell, James B.: *The Living-dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Duke University Press, Durham, N. C. 1981.
- Vadé, Yves: *L’enchantement littéraire: Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Gallimard, Paris 1990.
- Valls de Gomis, Estelle: *Le Vampire au fil des siècles: Docimasie d’un mythe*. Far Arden Press, Paris 2013.

III NAISKIRJAILIJUUS, RYTMIT, LAJIT

Rytmien väliintulot.
Riikka Pelon *Jokapäiväinen elämämme* ja romaanin
rytmioppi

Siru Kainulainen ja Kaisa Kurikka

Ei ole runoa ilman rytmiä, hän muistutti,
onko mitään, tyttö sanoi lopuksi.
(Riikka Pelo: *Jokapäiväinen elämämme*)

Riikka Pelon Finlandia-palkitun romaanin *Jokapäiväinen elämämme* (2013) kiintopisteenä on venäläisen runoilijan Marina Tsvetajevan (1892–1941) ja hänen tyttärensä Ariadna Efronin (1912–1975) tiivis suhde. Äidin ja tyttären suhdetta ei teoksessa kuvata ihanteelliseksi värjättyinä vaan siitä muodostuu monin tavoin ristiriitainen yhdistelmä – perinteisestä perhemallistakaan ei ole romaanin maailmassa kyse. Vaikka romaanissa nousevat esiin erityisesti Marinan ja Ariadnan näkökulmat elämään viime vuosisadan alkuvuosikymmeninä, kerronnan kannalta ratkaisevia ovat myös perheen isän, Sergei Efronin, ja pojan, Murin, läsnäolo. Lisäksi lapsena kuollut Ariadnan Irina-sisko on olennainen osa perhedynamiikkaa, johon oman osansa tuovat naisten rakastajat. Perheenjäsenten väliset suhteet ovat omintakeisia ajallisia ja paikallisia kohtaamisia, joista syntyy teoksen jännitteinen rytmiikka.

Tsvetajevan perhekuvioiden lisäksi Pelon romaani piirtää kuvan Neuvostoliiton koneistosta, vakoilun ja ilmiannon logiikalla kulkevasta

mekanismista 1900-luvun alkupuoliskolla. Niin ikään kirjallisuuteen ja taiteelliseen luomiseen liittyvä problematiikka kulkee lävitse teoksen eikä pelkästään Marina Tsvetajevaan vaan myös muihin kirjailijoihin, kuten Boris Pasternakiin, liittyen. Aihepiiriltään haastavan teoksen uudistavuus nivoutuu ennen kaikkea romaanin ilmaisutapaan. Teos asettuu modernistiseen perinteeseen mutta muovaa sitä uusiin suuntiin asettamalla painopisteeksi kielellisen ilmaisun mahdollisuudet.

Romaanin ilmaisutavan ominaispiirteen voi kiteyttää sanalla *rytmi*. Rytminen monimuotoisuus tekee Pelon teoksesta erityisen, ja artikkelisamme paneudumme romaaniin juuri rytmin erilaisia ilmenemismuotoja tarkastelemalla. Aluksi paikannamme käsityksemme rytmistä ja sen analysoimisesta, seuraavaksi käsittelemme Pelon romaanin moninaisia rytmisiä ilmiöitä liikkumalla teoksen kompositiosta henkilökuvaukseen ja tematiikkaan.

Kohti romaanin rytmianalyysia

Rytmi on olennainen osa *Jokapäiväisen elämämme* kielellistä, aineellista ilmaisua, mutta se saa lisäksi ruumiillisuuteen kytkeytyviä, sanallistettuja merkityksiä. Rytmi on nimittäin teoksessa myös konkreettinen aihe, sillä keskushenkilöt pohtivat rytmiä sekä sanataiteellisena ilmiönä että osana elämää. Pelon teoksen äärellä korostuu, ettei sisältöjä ole sellaisenaan vaan ne ilmenevät rytmin lävitse: rytmi antaa sanoille ruumiin ja toiminnallisen olomuodon. Rytmiiä voi ajatella äänenä, liikkeenä ja läsnäolona,¹ materiaalisena sanaruumiin ilmaisutapana.

Rytmin ilmiö ei rajoitu taiteiden alueelle vaan se on mukana kaikessa inhimillisessä ja ei-inhimillisessä läsnäolossa. Ranskalaisen Henri Lefebvren postuumisti julkaistun teoksen *Éléments de rythmanalyse* (2004/1992) yksi perusväittäjä on, että rytmin analyysi antaa aivan uudenlaisen perspektiivin koko maailmaan ja elämiseen. Teoksessaan Lefebvre tarkastelee toki rytmin osuutta musiikissa ja vaikkapa runoudessa, mutta sitä enemmän hän nostaa esiin rytmin osana jokapäiväistä

¹ Ks. Grünthal & Kainulainen 2010, 43.

arkea, katujen vilinässä, rakennusten muodostamissa riveissä tai koulu-laisten päivässä. Lefebvrelle rytmi kuuluu taiteiden lisäksi sosiaalisen ja poliittisen sekä psykologisen ja biologisen alueisiin. Pelon romaanissakin rytmi liikkuu näillä kaikilla alueilla painottaen milloin yhtä, milloin toista; teos tekee omalla tavallaan rytmianalyysiä viime vuosisadan alkuvuosikymmenien ajasta ja tilasta keskushenkilöidensä yksilöllisten rytmiensä kautta.

Lefebvre nostaa esiin keskeisenä rytmiä määrittävänä tekijänä toiston, joka tapahtuu aina tiettyssä tilassa tiettyinä aikoina. Rytmisissä on näin ollen kyse suhteesta, vuorovaikutuksesta. Rytmi yksilöllistyy tietynlaiseksi aina suhteessa muihin rytmeihin. Muutos, on sitten kyse poliittisen ilmapiirin tai yksilön ruumiillisesta muutoksesta, merkitsee rytmistä väliintuloa, toisenlaisen rytmiikan esiin nousua.² Pelon romaanissa rytmiset väliintulot aktualisoituvat poliittisten ja yksilöllisten murrosten yhteen kietoutumisissa.

Ajattelemme artikkelissamme Pelon romaania rytmisenä karttana, naisten ruumiillisen läsnäolon maantieteenä. Romaanissa asettuvat rinnakkain, vastakkain ja myös päällekkäin äidin, Marinan, ja tyttären, Aljan, asuttamat alueet, jotka eriytyvät yksilöllisiksi niissä käytössä olevien erilaisten kerronnallisten strategioiden, näkökulmien ja kielenkäytön tapojen kautta. Juuri näistä *eroista* syntyy romaanin kokonaiskomposition rytmiikka.

Ehdotamme, että proosan rytmiikan tarkastelua voikin ajatella juuri erojen esiin kirjoittamisena, rytmisen kartan piirtämisenä. Rytmisissä on kyse heterogeenisten elementtien asettumisesta keskinäiseen suhteeseen – ja tätä suhdetta ylläpitää toisto: erilaiset toistuvat elementit, kuten sanat, lauseet ja virkkeet, kappaleet, luvut, kerrontaratkaisut ja mitä moninaisimmat ilmaisukeinot rakentavat proosan rytmiooppia. Mutta rytmisissä ei ole kyse mekaanisesta toistosta vaan juuri – paradoksisesti – eron toistuvuudesta eli siitä, miten tietty elementti asettuu aivan uudenlaiseen asentoon toiseen alueeseen asutettuna ja uuteen ympäristöön suhteutettuna.

Pelon romaanissa, kuten sanottu, rytmi toimii intensiivisenä ilmaisen olomuotona ja laajenee temaattisen käsittelyn kohteeksi. Rytmiiä voi

² Lefebvre 2004, 6, 10, 14.

Pelon teoksen kohdalla oikeutetusti nimittää transversaaliseksi ilmiöksi, sillä se lävistää ja viištoaa proosakirjallisuudelle ominaisia erilaisia kerrostumia sisällöistä muotoihin, aiheista teemoihin. Yhtäältä rytmi siis asettuu teoksessa esteettiseksi kysymykseksi siitä, miten ilmaista kielellä erilaisia tuntemuksia ja ajatuksia.

Samalla Pelon romaani asettaa rytmin osaksi eettisyyttä, sillä teos problematisoi hyvän elämän määreitä, toisiin suhtautumista ja vastuullisuutta toisista rytmiiin liittyviä ilmiöitä havainnoimalla. Pelon teos vaatii näkemyksemme mukaisesti tarkastelua, jossa rytmi käsitteellistetään eettis-esteettisen paradigman alueeksi – toisin sanoen korostamme rytmin eettistä näkökulmaa Lefebvren esiin nostamien sosiaalisten, poliittisten ja henkilökohtaisten ulottuvuuksien rinnalla.³ Rytmiiä ei voi kategorisoida kuulumaan esimerkiksi vain ns. sisällön tai ns. muodon kysymysten pariin vaan Pelon romaani osoittaa rytmin kuuluvan eettisen alueelle. Ranskalaisen filosofin Félix Guattarin mukaan eettis-esteettisellä paradigmalla ”– on eettis-poliittisia seuraantoja, koska puhuttaessa luomisesta puhutaan luovan tahon vastuusta suhteessa luotuun, asiantilan muuntumiseen”.⁴ Rytmi on Pelon teoksessa elimellinen osa taiteellisen luovuuden prosessia, mutta samalla se määrittää kokonaisia elämäntarinoita, henkilöiden olemassa olemisen muutoksia.

Tässä artikkelissamme esitämme alustavan ehdotuksen romaanin rytmien tarkastelemiseksi. Keskitymme rytmi-ilmaisuun ja rytmin sanallistamisen tapoihin. Kysymme, miten rytmi toteutuu teoksessa. Havainnoimme rytmistä variaatiota, sanaston ja syntaksin muotoja sekä teoksen rakennekompositiota mutta myös rytmiiin kytkeytyviä teemaattisia kysymyksiä. Emme niinkään pohdi ainoastaan, mitä rytmi merkitsee, vaan pikemmin perusajatuksenamme on näkemys, että rytmi *toimii*.⁵

Tarkastelumme romaanin rytmiiopista kiinnittyy siis laajaan eettis-esteettiseen kehukseen. Jäsenämme ajattelumme myös nojaamalla

³ Lefebvre tosin mainitsee lyhyesti rytmin *eettisen funktion* kirjoittaessaan musiikin rytmistä ja sen mahdollistamasta katarttisesta vaikutuksesta, joka voi viedä pois arkipäiväisistä harmeista. (Lefebvre 2004, 66.)

⁴ Guattari 2010, 120.

⁵ Vrt. Attridge 1995, 3, ks. myös Aviram 1994. Rytmin toiminnasta suomalaisessa lyriikassa ks. Kainulainen 2011, passim.

Henri Lefebvren näkemyksiin rytmianalyysista. Lefebvren mukaan rytmi ilmenee säänneltyinä ja sitä hallinnoi mitattavissa oleva järki, samalla se on kuitenkin yhteydessä siihen, mikä on vähiten rationaalista eli rytmi kytkeytyy elettyyn, lihalliseen, ruumiilliseen. Rytmiiä myös luonnehtivat seuraavat toisiinsa kietoutuvat navat: toisto ja ero, mekaaninen ja orgaaninen, löytäminen ja luominen, syklinen ja lineaarinen, jatkuva ja epäjatkua, kvantitatiivinen ja kvalitatiivinen. Käytämme tarkastelussamme apuna näitä Lefebvren esiin kirjoittamia rytmisiä intervaleja. Korostamme, että on pikemmin kyse liikkeestä kunkin parin osasen välillä eikä niinkään vastakohtaistavasta asetelmallisuudesta. Tätä liikettä voi Lefebvren ajatusten mukaisesti kutsua polyrytmiaksi.⁶

Romaanin rytmirakenne

Jokapäiväinen elämämme tuo selvästi esiin sen, miten rytmirakenne on romaanitaiteessa kerrostunutta. Romaanin komposition voi ensinnäkin jakaa kolmeen rinnakkaiseen kerrostumaan – nämä kerrostumat toistuvat romaanissa saaden aikaan sekä syklisyyttä että lineaarisuutta. Toistumalla ne tuottavat kehämäisen vaikutuksen, ja lineaarisuus puolestaan syntyy kerrostumien peräkkäisyydestä. Lineaarisuus eli peräkkäisyys rakentaa eteenpäin matkaavaa rytmiä, yhdenlaista proosakirjoituksen edellyttämää välttämätöntä etenemistä (proosan arkea), ja se yhdistyy syklisyyteen, eroa tuottavaan toistoon, muutosten seuraamiseen.⁷

Romaani lähtee liikkeelle kerrostumasta, jonka minäkertojana ja fokalisoijana toimii Ariadna eli Alja. Kukin kerrostuma ajoitetaan selvästi ilmoittamalla ajankohta ja paikka. Tämä ensimmäinen kerrostuma on ajoitettu elokuuhun vuonna 1939. Seuraava erillinen kerros on ajallisesti varhaisempi, sillä se sijoittuu elokuuhun vuonna 1923. Tässä osiossa on ulkopuolinen kertoja, mutta osiota hallitsee modernistisen romaanin tyypillinen kerrontakeino eli vapaa epäsuora esitys. Siinä sekoittuvat Marina Tsvetajevan ja kertojan äänet ja ne yhdistetään

⁶ Lefebvre 2004, 9, 16.

⁷ Vrt. Lefebvre 2004, 30.

Marinan fokalisointiin⁸. Kolmas kerrostuma on puolestaan nimettömäksi jätetty ”runollisempi” jakso – se koostuu säemuotoisesta tekstistä tai myös proosarunomaisuudesta –, jonka puhujaksi voi kuitenkin päättellä Aljan. Toisin kuin minäkertojan osuuksissa, näissä (proosa)runo-osioissa Aljaksi hahmottuva kertoja on kuitenkin pääsääntöisesti lapsi. Ajallisesti kaikki nämä osuudet kerrostuvat vielä siten, että romaanin loppupuolella sekä Aljan että Marinan/kertojan osuudet sijoitetaan elokuuhun 1941.

Näitä toistuvia kerrostumia voi kutsua komposition *kertosäkeiksi*. Kertosäe eli ritornello (*ritournelle*) on Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin käsite, jolla filosofit puhuvat toistuvasta, ilmaisevasta elementistä, joka rakentaa tietynlaiseksi yksilöityvää aluetta, territoriota.⁹ Kertosäkeet ovat esimerkiksi toistuvia diskursiivisia jaksoja, joiden ainekset löytyvät vaikkapa rytmisistä muodoista.¹⁰ Kertosäe rajaa alueen piirtämällä sen rajat. Pelon romaanissa tätä kertojarakenteen kertosäemäistä kerrostumaa voi tarkastella eräänlaisena kontrapunktisena hahmotelmana: osuudet asettuvat toistensa rytmisiksi vastapisteiksi, ja niiden väliset erot luovat romaaniin yhden rytmisen kerrostuman.

Tätä vastapisteasetelmaa voi tarkastella myös aikaan päivätyjen ajanjaksojen käsittelemien laajojen temaattisten kaarien kautta. Nimittäin elokuussa 1923 äidin ja tyttären yhteinen rytmielämä on päättymässä, kun Alja on lähdössä kouluun. Kuten Marina ajattelee, ” – – yhteys erossa, se säilyisi, vaikka he eivät koskaan enää palaisi tähän samaan rutiiniin.”¹¹ Elokuussa 1939 puolestaan äidin ja pojan, Georgijin eli Murin (lempinimi tulee ranskan kielen rakasta tarkoittavasta sanasta *amour*) jaettu arjen rytmi on päättymässä, kun Mur on lähdössä kouluun. Tämä kouluun lähtemisen aiheuttama ero on siis Marinan kannalta toistuva elementti, joka yhdistää näitä ajallisesti muuten eroavia osuuksia. Toisin sanoin romaanin komposition rytmirakennetta selittää temaattinen yhteys Marinan näkökulmasta katsottuna.

⁸ Vrt. Walsh 2007, 96–98.

⁹ Deleuze & Guattari 1988, 310–350.

¹⁰ Ks. Guattari 1996, 162. Kertosäkeistä romaanin rytmirakenteen osana ks. Kurikka 2013.

¹¹ Pelo 2013 (JE), 261.

Kerrostumat ovat erilaisia ilmaisullisesti, ja ne yksilöityvät kertosaikessaan tietynlaisiksi territorioiksi. Aikuisen Aljan kerrontatapaa voisi nimetä ”tilannekuvaukseksi” – romaanissa sanotaankin: ”Mutta tilannekuvauksen Alja osaa hyvin – – .”¹² Aljan osuudet ovat jälkikäteen kerrottua menneisyyden tilanteiden rekonstruktioita, yhdenlaista historiankirjoitusta tai jopa analyysia, jossa Alja tekee olevaksi menneet tapahtumat kiinnittäen huomiota yksityiskohtiin. Hajut, äänet, havainnot, tunnelmat, tunteet ja myös tilanteen tulkinnat tulevat materiaalisesti havainnoiden esiin. Alja esimerkiksi kuvaa tapaamistaan äitinsä kanssa näin:

Metroaseman teehuone sopi hyvin meille molemmille, siellä oli hyvin tilaa ja Marina pääsi vetämään oman tupakkansa rauhassa ja istu-
altaan. Marina ei näyttänyt holkista huolimatta kovin naiselliselta savuke suussa, mutta äiti olikin aina kuvitellut, että yritys unohtaa koko sukupuoli tekisi hänestä muita naisia kiinnostavamman, joskus se oli onnistunutkin, ihmeellistä kyllä.¹³

Henkilökertojana toimimisen myötä Aljan osuudet hahmottuvat yksinääniseksi alueen rakentamiseksi. Sen sijaan elokuulle 1923 ajoitetut osuudet ovat jo kertojaratkaisun myötä moniäänisiä. Siinä missä Alja kertoo ja puhuu itse, Marina puolestaan tulee puhutuksi vapaan epäsuoran esityksen myötä:

Miten hän muistikin niin vähän, vähän koko kesästä, päällisin puolin päivät kuluivat samalla tavalla, mutta sitten se mikä oli näkymättömissä, odotus, miten se teki kaikesta paljon enemmän, hitaat sanat, purskahtavat sanat, ryöppyävä virtaus, nuoren Bahrahin kirjeet, silmänräpäykset kun kaikki äkkiä muuttui toiseksi, hiekka, vesi ja tuuli alkoivat puhua omaa kieltään ja hän ymmärsi sitä vailla mitään väli-
tystä.¹⁴

¹² JE, 187.

¹³ JE, 90.

¹⁴ JE, 49.

Alja muovautuu kertojana tilanteen kuvaajaksi ja Marina puolestaan on tilanteeseen menijä. Virtaavat virkkeet, monipolviset lauserakenteet, joissa ei voi tehdä eroa kertojan ja henkilöhahmon eli Marinan välille vahvistavat romaanin vastapisteiden logiikkaa, antavat ilmaisun äidin ja tyttären välisille eroille, heidän rytmisille kertosaakeilleen.

Romaanin komposition rytmirakenteen kerrostuneisuutta vahvistaa myös se liike, joka syntyy Aljan aikuisen näkökulmasta kerrottujen osioiden ja (proosa)runo-osioiden välille. Runomaiset osiot selittävät yhtäältä Aljan aikuisuutta, tai ainakin matkaa sinne, mutta ne myös rytmittyvät yhteen Marinaan painottuvien osuoksien kanssa. Näissä runo-osuuksissa liikutaan perheen menneisyydessä nyt-hetken kautta, ja erityisesti juuri näissä osioissa perheen isän, Sergein, osuus nousee tärkeäksi. Yhtäältä runojaksoissa on kursiivilla erotettuina osioita, jotka hahmottuvat usein isän ja äidin puhumiksi repliikeiksi, toisaalta (muidenkin lausumia) repliikkejä merkitään myös sitaatein. Osiot tuovat esiin pienen Aljan tuntemuksia ajalta, jolloin perheen toinen tytär, Irina, vielä eli – Irina kuoli kolmevuotiaana vuonna 1920. Preesensissä kulkevat osuudet avaavat kulun keskelle perheen todellisuutta:

Mutta tarkkailen heitä silloinkin kun he luulevat että minä nukun.

Minä luulin että pidit nukeista. Lapset pitävät kai silti.

Mitä sinä tiedät lapsista, tiedät vain sodasta.

Yritetäänkö me silti.

Mitä ihmettä me yrittäisimme?

Elää.

Miten voin elää. Luuletko sinä että minä voin vielä elää?

Miten on mahdollista elää?

Mustat linnut törmäilevät huoneessa, lentävät ikkunoita päin, kaikki Moskovan linnut.¹⁵

Näiden kolmen kerrostuman toistuvuus rakentaa romaaniin rytmistä jatkuvuutta. Kerrostumien sisältämät kuvaukset tapahtumista ja tunnelmista luonnollisesti muuttuvat, jolloin rytmirakenne tekee selväksi

¹⁵ JE, 206. Kursiivi alkuperäinen.

toistoon aina sisältyvän eron. Kertosäerakenne toimii uudelleen alueistavana, uudenlaisten territorioiden rakentajana.

Romaaniin laajaan rytmirakenteeseen sisältyy kuitenkin osio, joka poikkeaa kerrostumien rytmisestä logiikasta. Proosarunokerrostumahan ajoittuu menneisyyttä valottavaan nyt-hetken läsnäoloon, mutta poikkeamaksi rakentuu muutaman sivun mittainen osio, jota ei voi saumattomasti ajoittaa menneeseen nykyhetkeen; yhtä hyvin se voi olla kirjoittamisen nyt-hetkeä:

Hiekka imee öisen sumun ja kovettuu kuin tärkki, ja yö ja päivä erotuvat toisistaan, he saavat kasvot, käsivarret, ruskettuneet jäsenet, jotka ottavat kiinni, pitsihelmat jotka kääritään ylös kun vedenraja kohoaa, varpaiden välit kortteita ja mustaa hiekkaa täynnä, talosta rantaan ja takaisin, aina jonkun syli, kenen tömisevät jalat, kenelle kuuluu tämä laulava ääni – –.¹⁶

Tämä proosaruno-osio sisältää assosiaatioita, välähdyksiä tapahtumista, kursiivilla erotettuja repliikkejä, jotka eivät niinkään vie taaksepäin kohti menneisyyden hetkiä. Pikemmin tätä osiota voisi ajatella toisin päin: vilahtavat välähdykset ja muistikuvat tulevat kaaosmaisena ketjuna kirjoittamishetken Aljan tietoisuuteen. Tämä romaanin rytmirakenteen toistojatkumon keskeyttävä jakso selittyy jälleen temaattisten ulottuvuuksien myötä, ja sitä voi kuvata Aljan sanoja mukailien *epärytmiseksi* askeleeksi, joka tekee näkyväksi jotakin huomaamatonta.¹⁷ Tämä epärytmisen jakso on välttämätön katkos ennen siirtymistä seuraavaan osioon, joka käsittelee perheen elämän, erityisesti Aljan tulevaisuuden kannalta ratkaisevaa vaihetta. Nimittäin seuraavaksi kuvataan tilanne, jossa korpit eli neuvostokoneiston virkamiehet tulevat pidättämään Aljan.

Rytmirakenteen kannalta tämä epärytmisen osio toimii siis siirtymänä, väliintulona, toisenlaiseen kerrontaan, toisenlaiseen vaiheeseen niin Aljan kuin Marinan elämässä. Osiota voisi kutsua kesuuraksi, yhdenlaiseksi tauoksi romaanin komposition rytmirakenteessa. Italia-

¹⁶ JE, 420. Lihavointi alkuperäinen.

¹⁷ Vrt. JE, 170.

lainen filosofi Giorgio Agamben kirjoittaa kesuuran murtavasta toimintatavasta, tyhjyydestä, mutta samanaikaisesti kesuura on ”ajattelun paikka”, se pysäyttää mutta myös antaa mahdollisuuden ajattelun ja olemassaolon ikään kuin tulvia ylitsevuotavana¹⁸ – kuten Pelon romaanin epärytmisessä katkoksesta, kesuurassa, tapahtuu.

Runollisten osuuksien lisäksi teoksessa on vielä yksi rytmivariaatio. Se toteutuu kohdassa, jossa Alja on joutunut Lubjankan Kukkaishuoneeksi kutsuttuun tyrmään kidutettavaksi ja kuulusteltavaksi. Rythmi muuttuu lakonisemmaksi, kappaleet eivät virtaa toisiinsa elävästi kuten muuten Aljan jaksoissa; kyse on epäjätkumosta, jätkumon katkeamisesta, epärytmisyydestä. Kappaleet koostuvat muutaman lauseen tai virkkeen mittaisista toteamuksista, joissa todetaan tapahtumien kulku. Ne ovat kuin pieniä laatikoita, jotka muodostuvat pääasiassa lyhyistä päälauseista. Kiduttamalla saadun tunnustuksen jälkeen vanki Efron passitetaan työleirille. Hän kestää sen rytmittämällä aikaa, pilkkomalla sen pienenpieniin osiin, keskittymällä kolmen liikesarjan suorittamiseen: nosta, kanno, työnnä.

Pelon romaanin rytmirakenteen monimuotoisuutta voi tarkastella yhteydessä siihen, miten teos tematisoi rytmiä. Oikeastaan voi ajatella, että koko romaanissa on kyse ristiriidasta arjen rytmin ja sielun rytmin välillä. Romaani sanallistaa tämän ristiriidan konkreettisesti tilanteessa, jossa elokuussa vuonna 1923 Alja on lähdössä kouluun. Kouluun vaaditaan erilaisia tarvikkeita mukaan tietystä vaatekerrasta tietynlaisiin vihkoihin. Marina ja Alja yrittävät korjata tytön rikkinäistä mekkoa, ja sitä varten tarvitaan myös mittanauhaa:

Alja löysikin jostain kasasta mittanauhan, ei Marina edes tiennyt omistavansa sellaista, sellaista jolla oikeasti mitata tämän maailman asioita, sielun maantieteen mittakaava ja välineet olivat toiset.¹⁹

Sielun maantieteen kartta piiryy toisin kuin arjen mitattavissa olevat määreet. Rytmirakenteen erilaisia kerrostumia voikin ajatella (aikuisen ja lapsen ikäisen) Aljan ja Marinan sielun toisistaan poikkeavien

¹⁸ Agamben 1995, 43.

¹⁹ JE, 82.

rytmien kautta. Ne toistuvat tietynlaisina, kunnes jokin ulkopuolinen taho rikkoo niiden rytmin, saa aikaan epärytmisyyttä, katkoksen.

Tyttären ja äidin rytmierot

Äiti–tytär-suhde pitää Aljaa ja Marinaa otteessaan, se vaikuttaa vahvasti ja muotoilee naisten toiminnan tapoja ja tekemisen suuntia. Merkittävää on, että keskushenkilöiden kokemat sisäiset ristiriidat sanallistetaan joko rytmiä tematisoiden tai rytmi-ilmaisulla. Niin tytär kuin äiti rakentuvat rytmisten muuntelujen kautta, heidän hahmonsia piirtävät kertosaakeilla erilaisia yksilöllistäviä alueita. Keskeistä on ero arjen rytmien ja sielun rytmien välillä.

Jo aivan romaanin alussa, ensimmäisessä elokuu 1923 -osiossa, kirjoitetaan esiin Marinan kokema ristiriita: Marina kokee painostavaksi olotilansa, joka syntyi unta nähdessä mutta siirtyi unesta valveille: ”kuin joku seisoi hänen vierellään mitään sanomatta.”²⁰ Marinan henkilöahmo kiteytyykin monella tavalla tämän kahdentumisen, ”jonkun toisen” läsnäolon kautta. Tämä vieraan olennon häiritsevä läsnäolo saa materiaalisen muodon juuri vapaassa epäsuorassa esitystavassa, jossa Marinan ääni, havainnot, ajatukset ja tunteet sekoittuvat kertojaan, toiseen, vieraaseen. Marina ajattelee: ”Hän oli joutunut väärään elämään ja myös väärään ruumiiseen, joka kulki hänen kanssaan eri jalkaa.”²¹

Vääräksi elämäksi hahmottuu teoksen myötä arjen jokapäiväinen elämä, josta pääsee eroon vain kirjoittamalla – eli sielun rytmiooppia elämällä. Henri Lefebvre toistaa läpi teoksensa, miten rytmisessä on kyse suhteesta eri elementtien välillä.²² Marinan rytmiseksi kertosaakeeksi eli hänen rytmensä yksilöllistymisen tunnuksiksi konkretisoituu juuri kahdentumisen tunne, joka toimii yhtäältä tuntemuksena jonkun vieraan asuttamasta kehosta ja toisaalta liikkeenä arjen ja sielun rytmien välillä.

²⁰ JE, 14.

²¹ JE, 16.

²² Lefebvre 2004, passim.

Jokapäiväisen elämän rytmin ja sielun rytmien erot tulevat esiin myös Aljan lapsena kirjoittamista muistiinpanoista. Alja kirjoittaa:

Helikon on jatkuvasti jakautuneena kahden navan – jokapäiväisten asioiden ja oman sielunelämänsä välille. Jokapäiväisten asioiden paino pitää hänet kiinni maassa ja ilman sitä hän leijuisi välittömästi taivaisiin Andrei Belyin tapaan.²³

Arkipäiväisten asioiden paino pitää Aljan kiinni jokapäiväisessä elämässä. Marinalle puolestaan arjen askareet ovat pakkotoimintoja, joita hän halveksii ja joista hän suoriutuu jotenkuten. Hänen sielunsa rytmiooppi, koko hänen runousoppinsa vaatii aina uusia rakastumisia miehiin ja naisiin – jotta hän kykenisi kirjoittamaan, hänen täytyy haltioitua ja kohota irti maasta.

Romaanin sanaston tasolla toistetaan rytmisanaa erilaisissa yhteyksissä. Puhutaan elämän rytmistä, yhteisen rytmin löytämisestä, vapaasta rytmistä tai epärytmisyydestä. Näissä yhteyksissä rytmin määrittelyksi tuntuu muodostuvan aina käsitys kahden ilmiön tai elementin yhteen liittymisestä. Marinan rytmille on ominaista juuri ristiriitaisuus, liike arjesta sielun maantieteeseen, jota kerronta konkretisoi vapaalla epäsuoralla esityksellä. Marinan rytmia voi kuitenkin kuvata myös tuhoavaksi, jopa väkivaltaiseksi tempoiluksi ääripisteiden välillä. Runo-osioissa ja myös joissakin Marinan fokalisoimissa osuuksissa puhutaan Kivinai-sesta, joka aina ajoittain tuntuu ottavan Marinan paikan:

kun lähdimme Moskovasta

luulin ettei kivinainen palaisi enää koskaan, kauhea olento – –.²⁴

Myös Marina itse näkee itsensä peilistä: ”[k]uoleman kasvot hänen sisällään niin kuin kivi, kivi joka kasvoi suuremmaksi joka yö.”²⁵ Tämä kivinainen, kuolemaksi kasvavan kiven rytmikka, näkyy Marinassa

²³ JE, 185. Kursivointi alkuperäinen.

²⁴ JE, 98. Lihavointi alkuperäinen.

²⁵ JE, 278.

konkreettisesti ”jokapäiväisessä elämässä” myös hänen toistuvien itsemurha-ajatustensa ja -yritystensä kautta.

Marinan henkilökohtaista elämisen rytmiiikkaa hallitsee kuoleman läsnäolo, vieraan olennon läsnäolo hänen ruumiissaan. Mutta myös aikuisen Aljan ruumiissa on toinen ruumis; se on uusi elämä, sikiö. Äiti ja tytär ovat molemmat ruumiillisesti kahden olion koosteita, mutta myös he yhdessä muodostavat tietyn rytmisen kokonaisuuden. Rytmiiin liittyvä vastavuoroinen suhdekuvio monistuu moninkertaiseksi tyttären ja äidin välillä.

Aikuisen Aljan näkökulmasta yhteistä elämän rytmiä äidin kanssa ei kuitenkaan enää ole, tai ainakaan hän ei tunnusta sen läsnäoloa. Hänelle tärkeämpää on syntymättömän lapsen ja myös lapsen isän, eli Muljan, läsnäolo. Aikuinen Alja, kuten sanottu, on tarinankertoja, joka havainnollistaa tilanteita taitavilla lauserakenteilla, jotka rytmittyvät välimerkeillä osoitetuilla tauoilla. Materiaalisesti osoitettu ero kuitenkin havainnollistuu kohdissa, joissa Alja kokee sulautuvansa Muljan, rakastetun kanssa. Silloin hänen kielenkäyttönsä muuttuu ratkaisevasti: informatiivisesta ja havainnollisesta ilmaisusta tulee kolmen sivun pituinen yksi virke, jatkuva virtaus.²⁶

Lefebvren mukaan rytmi kuuluu osana kokonaisuun sosiaalisiin yhteisöihin ja erityisesti yksilön ja sosiaalisen yhteisön väliseen suhteeseen.²⁷ Pelon romaanissa sosiaalinen rytmi tulee esiin suhteessa Neuvostoliiton poliittisiin toimintatapoihin. Aikuisen Aljan jokapäiväistä elämän rytmiä hallitsee nimittäin myös pyrkimys päästä osalliseksi ”apparaattia” eli sosialistista koneistoa. Keskustelussa Boris Pasternakin kanssa tälle apparaatin rytmille muotoutuu nimeksi ”koirarytmi”. Alja sanoo: ”Eivätkö kaikki luontokappaleetkin seuraa oman laumansa rytmiä, ehdotin, oma rytmi osana rytmistä järjestymistä?”²⁸ Alja haluaa apparaattiin liittymällä erota nimenomaisesti äidistään: ”Minä en ainakaan tarvitse äitini rytmiä – –.”²⁹ Marina puolestaan pilkkaa tätä ”tulevaisuuden rytmioipiksi” kutsumaansa apparaattia: ”Yksi yhteinen sydän. Kai-

²⁶ Ks. JE, 176–179.

²⁷ Lefebvre 2004, passim.

²⁸ JE, 118.

²⁹ JE, 119.

killä sama rytmi. Sen yövalvojanne määräämä, taDam-taDam-taDam, koneiden tahdissa. Siinä teille tulevaisuuden mittaoppi.³⁰

Aljasta tulee groteskisti osa tulevaisuuden rytmiooppia, kun hänet vangitaan ja sijoitetaan vankileirille Komille. Siellä hän noudattaa koirarytmiä, mutta hyvin eri tavalla kuin kuvitteli: ”Seisoin portin edessä, tien edessä, metsän edessä, taDam, taDam – –.”³¹ Ta-dam -ilmaisun toisto tässä yhteydessä, Aljan suorittaessa joka päivä samaa rutiinia vangittuna, tuo Marinan pilkan tulevaisuudesta mukaansa.

Toinen osuus, jossa aikuisen Aljan kerronta on ratkaisevasti erilaista, liittyy aiemmin esillä olleeseen väkivaltaiseen kohtaukseen. Muljan kanssa rakastellessa ilmaisu muuttuu virtaukseksi, moskovalaisen Lubjankan Kukkaishuoneessa kuvattu tilanne puolestaan saa ilmaisunsa katkotulla rytmikalla, päälauseilla. Näissä molemmissa tilannekuvauksissa on mitä selvemmin kyse Aljan ruumiillisesta läsnäolosta, toisessa rakkaudesta, toisessa väkivallasta, raiskauksesta ja kidutuksesta: ”Toinen isku. Leveä pamppu, kylmää kumia, ei jää jälkeäkään, ei jäljen jälkeä, pelkkää kipua.”³²

Aljan ja Marinan suhteen keskeinen tekijä on, että yhteisen fyysisen – kävelyn ja puheen – rytmin liike ja hetket sijoittuvat aina jo menneeseen; teoksen kerronnallisissa jaksoissa suhde on kaikkea muuta kuin yhteiseen rytmiin käymistä. Alja houkuttelee saamallaan ilmaislipuilla Marinaa saapumaan Moskovaan, jotta tämä voisi osallistua Kansantalouden saavutusten näyttelyyn:

Se on hienointa mitä uudessa Moskovassa on. Melkein kuin Versailles, houkuttelin, olin varma että se edes innostaisi, Marina rakasti Versaillesin puistoa ja palatseja. Olimme tehneet äidin kanssa yhdessä Meudonin metsiin ja Versaillesin puistoihin pitkiä vaelluksia, leppeitä syksyisiä päiviä, kävelyn ja puheen yhteisen rytmin viedessä meitä eteenpäin, mutta siitä oli jo kauan, sellaista aikaa tuskin enää tulisi.³³

³⁰ JE, 333.

³¹ JE, 424.

³² JE, 449.

³³ JE, 12.

Sitaatista käy ilmi teoksen virkkeille tyypillinen rytmirakenne: virke koostuu monista pilkulla erotetuista lauseista. Lisäksi usein, kuten tässä, pilkulla erotetut lauseet ovat päälauseita, eli ne ovat keskenään rinnasteisessa suhteessa. Rakenne tuottaa ilmaisuun ajoittain jopa yksityiskohtien vyörytystä ja runsauden tuntua sekä elävyyttä ja mahdollisuutta pysähtyä sanottuun asiaan.

Äidin ja tyttären suhdetta ei voi määrittellä tiivistetysti, yhdellä sanalla, käsitteellä tai hyvä–paha-akselilla, joko erona tai yhteytenä.³⁴ Se ei ole niiden tuolla puolen, vaan se toteutuu rytmien eroissa, ja yhteyksissä silloin kun toinen on fyysisesti poissa, eri aikojen vaikutuksen kohinassa. Ei ole mitään mieltä kysyä, onko Marina hyvä äiti, tai kuka on oikeassa. Suhde on olemassa, se on välttämätön, mutta se ei selity yksioikoisesti. Se voidaan kuitenkin kiteyttää rytmiin, josta samalla avautuu kirjan liikkeen tuntu. Laadullinen tiivistyminen rytmiin avaa runsauden sarven.

Teoksen mittaan kumpikin tahoillaan, äiti ja tytär, pohtivat ja sanallistavat rytmin kysymystä. Äiti myös opettaa tyttärelleen runomittoja. Puškinin jambi, painolliseen tavuun päättävä runomitta, on surullinen, kun taas trokee, painottomaan tavuun päättävä runomitta, puolestaan iloinen ja päättäväinen. Marinan mukaan jambi oli luonnollinen mitta lapsen puheessa, mutta myös luopuvan ihmisen mitta.³⁵

Tähän tapaan Pelo jaottelee eroja Marinan ja Aljan rytmeissä, jotka eivät ilmene tavupainotuksen tasolla kuten runokielessä. Pelo metaforisoi, antaa kuvallisen sisällön rytmin liikkeelle. Marinan osuudet rytmittyvät eräänlaiseksi *semanttiseksi* jambiksi, surulliseksi ja luopumisen ahdistavuuteen taipuvaksi nousumitaksi. Marina kääntyy menneisyyteen ja pohdiskelee tekemisistään pikemmin kuin saa tehdyksi, ahdistavat muistot eivät jätä häntä rauhaan. Luopuminen läpäisee Marinan ruumiin ja mielen niin voimakkaasti, että se tarkoittaa miltei jo täydellistä avoimuutta, avoimena olemista suhteessa tulevaan. Marinan osuuksille tyypillinen päätös näyttää luopumisen hetken, joka on totaalinen:

³⁴ Ks. myös Lappalainen 1995.

³⁵ Ks. JE, 436. Tämä koskee venäjää, sillä suomen puhemielessä trokeinen, laskeva mitta on yleisempi.

Hän tunsi itsensä hillittömäksi nuoreksi pojaksi, joka ei pelännyt hypätä korkealta, sillä äkkiä hän ymmärsi miten vapaita he olivat, heitettyjä kaikki tähän tyhjään ilmaan, eikä heillä ollut mitään mihin tarttua kiinni, mennyt karkasi hänen käsistään, kaikki siteet hajosivat poluiksi, hiekaksi, pölyksi ja hän antoi niiden mennä eikä pelännyt paiskautua tähän toiseen ihmiseen kuin syvään mustaan veteen.³⁶

Marinalle luopuminen itsestä täydellistyy toiselle, ihmiselle tai kirjoittamiselle antautumisena. Alja on toimeliaampi, tarmokkaampi ja päättäväisempi; hän haluaa uuden ajan neuvostoihmiseksi. Aljan jaksot ovat eräänlaista semanttista trokeeta, laskevaa mittaa. Tämä ero korostuu teoksen kokonaisuudessa siten, että se päättyy Marinan kuolemaan 1941 kun taas Alja suuntautuu jälleen kerran konkreettiseen toiminnallisuuteen. Tyypillinen Alja-jakson päätös – mitallisuutta ajatellenhan ratkaiseva on juuri päätösasema – tuo esiin sulkeutuvan, selvän toimintatavan: ”Sammutin tupakan, oli palattava töihin, meidän molempien.”³⁷

Aljan rytmiä määrittää järki ja järjestys, kuten Marina useaan otteeseen tuo esiin; voisi myös sanoa, että hän tuottaa Aljalle välttämättömyyden pitää asioita järjestyksessä, koska ei itse siihen kykene. Marina menee estetiikka ja poetiikka edellä. Hänelle sielun rytmioppi, painokas ideaali, toteutuisi parhaiten ilman fyysisistä, vanhenevaa naisten ruumista:

Tästä satimesta ei päässyt kuin kirjoittamalla, kirjoittamalla itselleen toisen ruumiin, joka ei vanhenisi niin kuin tämä. Hänen ristiriitansa: keho antoi rytmin, taivas sanat, epäsuhtainen pakkoavioliitto. – – Jokainen päivä, jona ei voinut avata vihkoa, oli pois pilattu. Ja paperi, toisin kuin pyykki, oli ankara tuomari, valkoinen syyttäjä.³⁸

Aljan apparaatin rytmiä palveleva eetos vaihtuu sekin tapahtumien kuluessa. Teoksen lopussa, ennen viimeistä, säemuotoista jaksoa, Alja tekee päätöksen ryhtyä kirjoittamaan kirjaa, jossa hänen mukaansa

³⁶ JE, 163.

³⁷ JE, 143.

³⁸ JE, 163.

ovat ”meidän molempien äänet yhteen kietoutuneina, äidin ja tyttären, tiedän mistä alkaa vaellus, mistä alkaa kaikki, mistä sanat saavat alkunsa”.³⁹ Yhteisen rytmin sijaan Alja tavoittelee äänien kietoutumista yhteen, ja näin hän myös toteuttaa tulevaisuuden rakentamisen tapaa, joka ei sulje pois mahdollisuuksia ja vaihtoehtoja. Kyse ei ole joko–tai-rytmiikasta vaan lefebvreläisittäin polyrytmiasta, rinnakkaisuudesta ja yhtäaikaisesta moneudesta: minä ei ole keskiössä vaan perheyhteisö, joka toimii ajan liikkeessä, sen mukana ja sitä vastaan, yhdessä ja erillään. Se on elämää joka on kirjoitettava; näin eetos kohtaa esteettisen.

Ajan arkisissa rytmeissä

Arkielämää ymmärtääkseen on katsottava tilan ja ajan keskinäistä suhdetta.⁴⁰ Aika tulee eleyksi toiminnalla. Yhtäältä kyse on teoksen käsittelemistä paikoista ja ajoista, jotka Pelon kirjassa ovat Tšekkoslovakia 1923, Moskova 1939 sekä Jelabuga ja Vorkuta 1941. Paikat muotoutuvat historiallisen yhteyden kautta; perheen emigroitumisesta Venäjältä Tšekkoslovakian ja Pariisiin kautta takaisin Moskovaan sekä karkotuksiin maan sisällä. Näitä paikkojen ja aikojen mukaan määritettyjä, kerronnallisia jaksoja rytmittävät arjen materiaaliset tapahtumat. Esimerkiksi tupakointi on päivän kulkua rytmittävä tekijä niin äidille kuin tyttärelläkin. Yksityiseltä tuntuissa toimissa muodostuu ajan rytmi; toisto, vaihtelu ja liike. Ajallisuus ilmeneekin teoksen henkilöhahmojen rytmikkäissä toimissa, jotka usein liittyvät aikaa vaativaan vaatehuoltoon, ja elämisen eri asenteissa.

Siinä kun Marinalle lakanoiden pesu ja muu vaatehuolto on hidasta, hankalaa ja estää oikeita töitä – sielun rytmiooppia, joka tuottaa kuuluisaksi tullutta runoutta – Alja kehii tästäkin työstä esteettisen ulottuvuuden vaikkei välttämättä ole siitä täysin tietoinen. Alja kutsuu Lilja-tädin kanssa suoritettua arkista aherrusta lakanatanssiksi: ”[V]edimme ja taittelimme lakanoita kuin vanhassa tanssissa, sottiisissa tai muussa kul-

³⁹ JE, 521.

⁴⁰ Elden 2004, vii.

mikkaassa askelkuviossa, yksi kaksi kolme – – . Lilja vei lakanatanssia määrätietoisesti, nopeassa rytmissä, minä seurasin häntä.⁴¹ Alja taitaa yhteiseen rytmiin tekemisen taiteen. Rytmierot myös säilyvät, sittenkin kun Alja kertoo tai kirjoittaa runollisemmissa jaksoissaan menneisyyttään. Kertomisen tielle ei päädytä vaivatta, vaan Aljalle ominaisesti ruumiin rytmioopin kautta, kidutuksen ja työleirin raskauttamissa olosuhteissa, mietteissä jotka on omistettu äidille:

[N]iin kauan kuin tunnen tämän kivun, tiedän että olen hengissä. Se on minun kirjoitustani. Jos osaat lukea sitä, osaat lukea minun tarinani, Marina. Mutta sinä et ole koskaan halunnut lukea ruumiin kirjoitusta, vain sielun tislattut sanat ovat kelvanneet sinulle. Siispä minun on koettava kääntää se sinulle, koko näytelmä, minun eletty elämäni.⁴²

Kääntämisen työn seurauksena syntyvät ruumiillinen ja sielullinen, eri ilmaisutapoja rinnastava, limittävä ja vastakkain asetteleva rytmi-ilmaisu kirjan runollisemmissa jaksoissa. Se on sekoitus Marinaa ja Aljaa, proosaa ja runoa, ja tästä toiston ja vaihtelun liikkeestä muodostuu omanlaisensa sydänsanojen ilmaisu. Lähtökohtana on äiti, Marina, kuinkas muuten: ”On tarinoita ja on runoja. / Opin niiden eron. Tarinat ovat maailmasta, kaikkien omaa, mutta runot tulevat sydäimestä, siksi ne ovat tärkeämpiä. Jokaisella on omat runosansa, ne vain pitää löytää. Ne pitää kuulla.”⁴³ Näitä runosanoja Alja nimittää sydänsanoiksi, äidin ja tyttären välisen yhteydenpidon keinoksi.

Marina ja Alja olivat kirjoittaneet yhteistä kirjaa Aljan tyttövuosina Tšekkoslovakiassa; hanke jota Marina oli masinoinut ja johtanut. Kirja kuitenkin häviää, tai Alja hävittää sen. Alja ei halua jaettua kirjaa, hän haluaa olla tavallinen tyttö eikä kirjailija, hän haluaa irti äidin sielun rytmistä. Yhteistä ”Moskovan kirjaa” ei koskaan tule.

Lopulta Alja kuitenkin alkaa kirjoittaa, etsiä ja luoda jotakin muuta rytmiä. Aljan näkökulmasta kirjoitetut runollisemmat jaksot, jotka ovat osin proosaa, osin proosarunoa, osin säemuotoisia tekstejä, kutsuvat

⁴¹ JE, 256.

⁴² JE, 520.

⁴³ JE, 288–289.

Aljan kirjailijuuden ja lapsuudenmuistot paikalle. Se muotoilee menneisyyttä Marinalle ja Aljalle – samoin kuin muillekin perheenjäsenille, erityisesti isä-Sergelle ja Irina-sisarelle, ja muille läheisille, sekä dynaamisille tunnelmille ja vaikutelmille. Näissä osuuksissa rytmi kulkee jatkuvasti proosaosuuksista poikkeavalla tavallaan, orgaanisen vapaasti rytmittyen, mutta myös junankolkkeen mekaanisentasaisessa kolinassa tai jambisessa toistossaan.

Jokapäiväinen elämämme -teoskokonaisuus sekä Marinan ja Aljan suhde rytmittyvät eri tavoin epäjatkumoissa, katkoksissa, liitoksissa ja kytköksissä. Törmäykset ja epärytmyisyys liittyvät niin kerronnalliseen rakenteeseen kuin äidin ja tyttären vuorovaikutukseen. Teoksen runollisimmissa jaksoissa, Aljan preesens-muotoon kirjoitetuissa osuuksissa, lineaarinen ajan liike pysähtyy ja avautuu nyt-hetkeen. Näin mahdollistuu tunteiden – ja muistojen, kuvitelmien ja vuorovaikutussuhteiden – (vielä) suoraan sanomattoman ilmaiseminen; se mistä ei Marinan kanssa suoraan puhuttu, mitä ei voinut tai osannut muistella. Kyse on yhtäältä lapsen ruumiillisesta, jäsentymättömästä ja käsitteellistymättömästä olomuodosta, tilasta jossa symbioottinen (ja kuvitteellinen) läheisyys koko perheen, ei vain äidin ja tyttären, kesken on elimellisen tärkeää. Runollisemmat osuudet tarjoavat lukijalle tilan tuntua: proosaa vapaampi typografia, erityisesti paikoittainen säemuoto, ohjaa pysähtymiseen, kohosteisiin ja merkitseviin taukoihin.⁴⁴

Romaanin ensimmäisen runollisen jakson alku⁴⁵ on säemuotoinen, kursivoitu, typografisesti leikkisä, vapaata liikettä korostava:

oo niin kuin omenankukka
ja onnettomuus
jokaisessa äänneessä onnen
ja onnettomuuden mahdollisuus ja kaikki
siltä väliltä
hboo, Aljošani
sano hboo, niin kuin bhellyys
 ja hhelvetti

⁴⁴ Ks. Grünthal 2013, 129.

⁴⁵ JE, 26. Lihavointi alkuperäinen.

Tyttären ja äidin suhde alkaa äännteistä, joita kuunnellaan, kokeillaan ja koetellaan, opetellaan ja äännellään. Sitaatin säkeissä ”oo niin kuin omenankukka”, ”ja onnettomuus” sekä ”ja onnettomuuden mahdollisuus ja kaikki” sekä ”hoo, Aljošani” aloitetaan jambin tapaan painottomalla, yksitavuisella sanalla, ja sisällöllisesti surun ja luopumisen mitta viittaa kahdessa säkeessä onnettomuuteen. Kun Marinan rytmi hallitsee, kuten edellä lainatussa sitaatissa, jossa äiti puhuttelee tyttövauvaansa, jambinen runomitta säätelee – vaikkakin vapaasti ja osoittaen samalla jambisen asenteen avoimuuteen. Äännteillä ei sittenkään ole vain yhtä, kiinteää merkitystä, eikä rytmillä yhtä kielioppia.

Rytmi on maailmassaoloa

Ennen kaikkea aika rytmittyy Pelon romaanin teoksellisena liikkeenä. Se on tuottamuksellista ja johtaa siihen, että lukija kiinnittyy teoksen polyrytmiseen kulkuun. Ajallisuus alkaa koskea vähintään yhtä paljon lukemisen (nyky)hetkeä kuin mennyttä, historiallista aikaa. Runollisemmissa jaksoissa preesens-muotoinen tämänhetkisyys poikkeaa kerronnallisemmista jaksoista. Ne viittaavat, kuten edellä todettua, kirjoittamisen hetkeen mutta samalla ne tulevat myös lukijan aikaa lähemmäs. Toistamalla tuotetaan rytmin liikettä, ja toistamalla tuotetaan jokapäiväisen elämän ja lukemisen arkea. Hetki on merkittävä ajankohta, jolloin olemassa olevat säännöt avautuvat haasteille. Tällöin mahdollistuu sääntöjen muutos tai kääntyminen pääläelleen;⁴⁶ hetki avaa sillan menneisyyden ja tulevaisuuden välille. Tällaisista hetkistä on ehkä erityisesti kyse Pelon teoksen runollisimmissa osuuksissa: hetkistä, jotka taipuvat sekä menneisyyteen, muisteltuna, että tulevaisuuteen, johon preesens avautuu, mutta niiden lisäksi lukijan suuntaan. Lukemiseen suuntautuva liike toteutuu myös siinä, että Alja, lineaarisesti ajatellen, vasta teoksen lopussa alkaa kirjoittaa omia runollisempia jaksojaan, vaikka ne teoksen materiaalisessa rakenteessa on sijoitettu jo alusta läh-

⁴⁶ Vrt. Elden 2004, x.

tien rytmittämään proosaosuuksia. Lukemista voisi siis jatkaa lopusta uudelleen alkuun, syklisen kiertoliikkeen rytmissä.

Aika tulee ymmärtää elettyinä,⁴⁷ ja sellaiseksi se muodostuu Marinan ja Aljan ruumiillisella toiminnalla mutta myös lukijan toimesta. Teos ilmenee ja toteutuu sanoina, jotka luetaan rytmin aineellisen olo- ja toimintatavan lävitse. Ruumista voi ajatella kontaktipisteenä, joka rytmillään, toiston menetelmällä, ottaa osaa maailmaan, arkeen, hetkeen: rytmi on energiaa, materiaalista maailmassa oloa.⁴⁸ Myös sanan ruumista teoksessa voi ajatella kontaktipisteenä, joka osallistuu maailman menoon. Kiinnittämällä huomiota rytmiin, sen liikkuvaan toimintaan ja sanallistamisen mahdollisuuksiin, Riikka Pelon *Jokapäiväinen elämämme* kiinnittää lukijansa tekstin osaksi, avaa mahdollisuuden ruumiillisten rytmiä havainnointiin, löydettäväksi ja luotavaksi yhtä aikaa. Modernistinen mahdollisuus, tulevaisuuden lupaus, joka teoksessa toteutetaan kirjoittamalla, rytmittyy nykyajan hysteriaan, jossa dystopiat ovat yleisempiä kuin toiveikkaat tulevaisuudet.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

Pelo, Riikka: *Jokapäiväinen elämämme* (=JE). Teos, Helsinki 2013.

Tutkimuskirjallisuus

Agamben, Giorgio: *Idea of Prose*. Alkuteos: *Idea Della Prosa* (1985). Transl. Michael Sullivan & Sam Whitsitt. SUNY Press, Albany 1995.

Attridge Derek: *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge University Press, Cambridge 1995.

Aviram, Amitai F.: *Telling Rhythm: Body and Meaning in Poetry*. The University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*.

Alkuteos: *Mille Plateaux* (1980). Transl. Brian Massumi. Second Printing. Minneapolis: University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.

Elden, Stuart: *Rhythmanalysis: An Introduction*. Henri Lefebvre: *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Continuum, London & New York 2004.

⁴⁷ Ks. Elden 2004, xi.

⁴⁸ Elden 2004, xii; Lefebvre 2004, 44.

- Grünthal, Satu & Kainulainen, Siru: 'Sana ja nuotti, alusta sisaria'. Suomalaisen kirjallisuuden musiikillisuudesta ja sen tutkimuksesta. *Synteesi* 4/2010, 29–48. [Korjaus kirjoittajietoihin *Synteesi* 1/2011: 2]
- Grünthal, Satu: Paisuvampaa proosaa. Volter Kilven Kirkolle-romaanin proosan ja runon kudos. *Kiviabolinna: suomalainen romaani*. Toim. Vesa Haapala & Juhani Sipilä. Avain, Helsinki 2013, 125–142.
- Guattari, Félix: Ritornellos and Existential Affects. *Guattari Reader*. Ed. Gary Genosko. Blackwell, Oxford 1996.
- Guattari, Félix: *Kaaosmoosi*. Alkuteos: *Chaosmose* (1992). Suom. Mariaana Fieandt-Jäntti ja Heikki Jäntti. Tutkijaliitto, Helsinki 2010.
- Kainulainen, Siru: *Kun sanat eivät riitä. Rythmi, modernismi ja Eila Kivikk'ahon runous*. Turun yliopisto, Turku 2011.
- Kurikka, Kaisa: *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Eetos, Turku 2013.
- Lappalainen, Päivi: Mykkä äiti ja kapinoiva tytär. Miten äidin ja tyttären tematiikkaa voisi lähestyä? *Sanelma. Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja*. Toim. Heidi Grönstrand. Turun yliopisto, Turku 1995, 66–75.
- Lefebvre, Henri: *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Alkuteos: *Éléments de rythmanalyse* (1992). Transl. Stuart Elden & Gerald Moore. London & New York: Continuum, London & New York 2004.
- Walsh, Richard: *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, Columbus 2007.

Äiti, luostarisisar, taiteilija. Naisen rooli uskonnoissa Signe Stenbäckin tuotannossa

Jasmine Westerlund

Nykyään varsin tuntematon suomalainen kirjailija Signe Stenbäck (1887–1958), joka kuului Stenbäck-Kivekkäiden pappis- ja fennomaanisukuun,¹ oli tuottelias 1920-luvulla. Hän oli laajasti kiinnostunut erilaisista uskonnoista ja käsitteli viidessä romaanissaan katolisuutta ja ortodoksisuutta, juutalaisuutta, luterilaisuutta sekä herätysliikkeitä. Tässä artikkelissa pohdin sitä, millaisia mahdollisuuksia uskonnot tarjoavat naisille Stenbäckin romaaneissa – tarjoavatko ne nöyrää ja alistuvaa roolia vai mahdollisuuksia vapauten ja itsensä toteuttamiseen, ja millä tavalla? Millainen paikka naiselle on kirjoitettu? Kysyn, mitä erityistä juuri Stenbäckin käsittelemät uskonnot voivat teosten naisille antaa. Tarkastelen artikkelissani romaaneja *Riitan tarina* (1926), *Pieni papinrouva* (1926), *Äidin osa* (1927), *Rajan lapset* (1928) ja *Lasiseinä* (1929). Käytän lisäksi Stenbäckin kirjoitelmia, käsi-kirjoituksia ja esitelmiä, jotka löytyvät hänen arkistostaan, sillä nämä tekstit osallistuvat osaltaan samaan keskusteluun kuin romaanitkin.

Stenbäck ei ollut ainoa kirjailija, joka oli 1920-luvulla kiinnostunut uskonnoista. Ensimmäinen maailmansota toi pinnalle ihmis- ja järki-

¹ Signe Stenbäckin isoisän serkku oli herännäispappi Lars Stenbäck (1811–1870), joka kirjoitti nuoruudessaan runoja, mutta luopui sittemmin runoudesta, koska koki sen olevan haitaksi uskonelämälleen.

keskeisen maailmankuvan kritiikin, ja myös kiinnostus uskontoja kohtaan kasvoi. Suomessa sivistyneistön kriittisyys kirkkoa kohtaan väheni kansalaissodan myötä, ja monet kirjailijat ilmaisivat kannatuksensa luterilaista kristillisyyttä kohtaan. Suomenruotsalaisten kirjailijoiden kiinnostus suuntautui ennemmin katolisuuteen tai ortodoksisuuteen.²

Vaikka uskontoa kirjallisuudessa on suomalaisessa tutkimuksessa käsitelty,³ suomalaisten naisten kirjoittamia romaaneja, joiden keskiössä on katolisuus tai ortodoksisuus, ei tietääkseni ole tutkittu.

Uskossaan vahvat naiset

Opastajina uskon tiellä toimivat Stenbäckin teoksissa niin vanhat, viisaat naiset kuin nuoret luostarisisaretkin, joita molempia tarkastelen tarkemmin tässä luvussa. *Rajan lapset* -teoksessa, joka sijoittuu Laatokan rannalle, esitellään aluksi kaksi naista, vanha Jelisaveta ja hänen miniänsä Hilikka. Naiset edustavat eri uskontoja ja erilaisia naiseuksia, joiden välissä poika ja puoliso Gregor tasapainoilee: äiti Jelisaveta on nöyrä ortodoksi kun taas Hilikka on ylpeä protestantti.⁴

Rakastuessaan suuren talon tyttäreensä Hilikkaan ja päättäessään mennä tämän kanssa naimisiin Gregor joutuu luopumaan ortodoksisesta uskostaan – hän tekee ristinmerkkejä enää yksin tallinhämärässä. Puoliso Hilikka on kaunis ja ahkera mutta myös kylmä ja etäinen, kuten on hänen uskontonsakin Gregorille. Romaanin kolmas nainen, sotaa paennut nuori Manja, on ortodoksi hänkin, ja tahtomattaan syyllinen teoksen henkilöiden suuriin elämänmuutoksiin. Hilikka luulee Gregorin pettäneen häntä Manjan kanssa, ja tämän vuoksi pariskunnan suhde muuttuu katkeraksi ja onnettomaksi.

Manja saa kärsiä vääryyttä aviottoman lapsen saaneen Jelisavetan tapaan, kun kaikki luulevat Gregorin vietelleen hänet. Teoksen lopussa

² Mäkinen 1989, 26–29, 45–47.

³ Ks. esim. Itäkare 2005; Launis 2005; Leskelä-Kärki 2006; Mahlamäki 2005. Kaunokirjallisuudessa uskonto on esillä mm. Karin Smirnoffin teoksissa.

⁴ Suomalaisessa kontekstissa protestantit ovat yleensä luterilaisia.

väärinkäsitys on selvinnyt, ja Manja elää järkensä menettäneenä Hilkan, tämän pojan ja oman pienen tyttärensä hoivattavana. Äiti Jelisaveta on kuollut hautausmaan kappelin portille onnellisena saatuaan tietää, että hänen poikansa on syytön aviorikokseen.

Manja asetetaan teoksessa esikuvaksi Hilkalle, ylpeälle protestanttinaiselle. Manja on nöyrä ja palveleva, hän ei vaadi itselleen mitään eikä koskaan puolusta oikeuksiaan. Manja on esitetty esimerkillisenä niissä rooleissa, jotka ortodoksikirkossa perinteisesti on määritetty naiselle kuuluviksi: äitinä ja kasvattajana.⁵ Manja tutustuttaa Hilkan ja Gregorin pojan ortodoksikirkkoon ja on pojalle usein omaa äitiä läheisempi opastaja ja lohduttaja. Myös Manjan alistuva suhtautuminen miehiin on esitetty esikuvallisena. Hän palvelee kuuliaisesti sekä Gregoria että hänet raskaaksi tehnyttä miestä, Hilkan veljeä. Hilka nöyrtyy Gregorin – ja Jumalan – edessä vasta, kun on jo liian myöhäistä, ja Gregor on kaatunut sodassa. Ymmärrettyään miehen jälkeensä jääneestä kirjeestä tämän olleen syytön aviorikokseen, Hilka anelee Gregorilta ja Jumalalta yhtä aikaa anteeksi ja päättää muuttaa elämänsä suunnan. Karjalaisessa kulttuuritraditiossa perheenisän rooli naisten palvelemana patriarkkana onkin korostunut⁶, ja Gregor saa teoksen lopussa tämän roolin takaisin – kuolleenä hänestä vihdoin tulee myös nöyrtyneen vaimonsa ihailun ja palvonnan kohde.

Teoksista nuorimmassa, *Laiseinässä*, uskon vahvuutta edustavat nuoret luostarisisaret. Sisaret asuvat luostarissa, jonka parantolassa teoksen päähenkilö, kuvanveistäjä Ritva, on toipumassa keuhkotaudista. Ritvan kotona vaikuttaa herätysliike, joka on saanut pauloihinsa Ritvan puolison ja tyttäret, mutta jota Ritva ei ymmärrä. Sitä, mikä herätysliike teoksissa – *Laiseinän* ja *Äidin osan* lisäksi *Pienessä papinrouvassa* – on kyseessä, ei voi suoraan päätellä. Jotkin piirteet, kuten lähetystyö ja nuorten voimakas mukanaolo, viittaavat evankelisuuden suuntaan.⁷ Toisaalta kielteinen suhtautuminen taiteeseen viittaa enemmänkin puritanismiin ja pietismiin suuntaan, jotka ovat taistelussaan kristillisen

⁵ Naisen roolista ortodoksikirkossa ks. Raunistola-Juutinen 2012, 47, 127–128, 133.

⁶ Ks. Raunistola-Juutinen 2012, 100.

⁷ Lars Stenbäck taas oli herännäisyyden johtohahmoja Suomessa.

moraalin puolesta hylänneet erityisesti näyttämötaiteen.⁸ Herätysliikettä kuvataan *Laiseinässä* seuraavasti:

Kirkkoherra Aalto aloitti laulamalla muutamia v. Kothenin lauluja –
–. Löysin itseni kuuntelemasta Margareta v. Wahrenin kertomuksia
slummi-työstä Lontoon West-Endissä. – – Seurasi sitten neiti Vuori-
Kaarnesalon hyökkäykset nykyajan taidetta vastaan. – – Lopuksi
pappimme puhui Vapahtajasta [...] – – Tiedän vain, että monen moni
kokoontui hänen ympärilleen, että polvet notkistuivat Näkymättömän
Herran eteen ja suuri mullistus tapahtui ihmissydämissä.⁹

Alpeilla Ritva sen sijaan kohtaa katolisuuden ennen muuta luostarisar Felician muodossa. Sekä Ritva että Felicia ovat rakastuneet Franziiin, Felician kotikylän mieheen, jonka Ritva kuitenkin on lumonnut. Naisen osa katolisuudessa näyttäytyy jopa julmana: Felicia ei ole valinnut luostaria itse, vaan hänet on luvattu luostarille kiitokseksi siitä, että hän pelastui lapsena tappavalta taudilta. Tätä menettelyä Ritvan, luterilaisen maan vapauteen tottuneen kasvatin, on erityisen hankala hyväksyä. Huomionarvoista on, että todellisuudessa Ritvakaan ei ole saanut valita osaansa, sillä hänet on ”naitettu” häntä huomattavasti vanhemmalle Eerolle, koska Ritvan äiti on uskonut tyttärensä tarvitsevan vakaata toimeentuloa. Ritvan omaan äitiyteenkin liittyy pelkoa ja surua, sillä Ritvan ja Eeron välinen rakastelukohtaaminen muistuttaa enemmän raiskausta, ja raskausajan Ritva kokee epämiellyttävänä.

Ritvan epäilykset katolisuutta kohtaan ovat aluksi suuret: hän sulkee korvansa nunnien laululta ja kyseenalaistaa näiden valinnan luostarielämästä. Lopulta Ritvakin silti valitsee katolisen uskon. Syninä tähän voi nähdä vuoristolaisten vilpittömyyden, Alppien luonnon jylhän kauuneuden ja rakastettu Franzin kuoleman sodassa, mutta myös nuorten luostarisarten uskon lujuu­den ja sen mukanaan tuomat mahdollisuudet naisen perinteisen roolin ulkopuolella. Jos katolinen uskonto tar-

⁸ Ihonen 1991; Rekola 1982, 13–14.

⁹ Stenbäck 1929 (L), 81–82. Axel von Kothen oli suomalainen laulaja, laulunopettaja ja säveltäjä, jonka rukousmusiikki ”Kothenin hymni” tuli tunnetuksi sotilasjupalanpalvelusten kautta.

joaa luostarisisarille jotain parempaa kuin nuoruus, vapaus ja rakkaus, miksei se toisi turvaa ja varmuutta myös paikkaansa etsivälle Ritvalle?

Luostarisisar voikin naisten kirjoittamissa teoksissa edustaa muita vaihtoehtoja kuin avioliittoa.¹⁰ Janice Raymondin mukaan protestanttinen uskonpuhdistus vei katolisten luostarien naisilta vallan ja oikeudet: luostareissa naiset saattoivat opiskella, tehdä taidetta ja käyttää poliittista valtaa. Protestanttinen uskonto tarjosi naisille luostarisaruiden sijaan toista, miesten kannalta helpommin hallittavaa roolia: äidin ja puolison roolia.¹¹ *Lasiseinässä* luostarisisaret osoittavat Ritvalle suuntaa itsenäiseen elämään.

Neitsyt Maria – lohduttaja ja esikuva

Se, mitä katolisuus ja ortodoksisuus tarjoavat Stenbäckin mukaan naisille, on selvää: ne tarjoavat esikuvan ja lohduttajan, Neitsyt Marian. Voidaankin ajatella, että katolisuudessa on Neitsyt Marian myötä säilynyt feminiininen aspekti.¹² Myös ortodoksikirkossa Marialla on keskeinen asema, ja on arveltu, että feministinen kritiikki ei ole päässyt vaikuttamaan tämän kirkon piirissä, koska naiset kokevat, että heillä on ollut esikuva ja ymmärtäjä.¹³ Neitsyt Marian tarjoama naiseuden malli on kuitenkin mahdoton täyttää, sillä hän on äiti mutta samalla puhdas ja epäseksuaalinen.¹⁴ Varhaisessa teologisessa naistutkimuksessa onkin esillä erilaisia suhtautumisia Mariaan: osa on ollut valmis hylkäämään Marian, kun taas osa on pyrkinyt tulkitsemaan tämän uudelleen.¹⁵

1900-luvun alun suomalaisessa taiteessa ja kirjallisuudessa kiinnostus Mariaa kohtaan oli laajaa. Naiset kaipasivat Neitsyt Mariassa nimenomaan lohduttajaa, ymmärtäjää ja naispuolista Jumalaa, kuten tulee esille L. Onervan *Mirdjassa* (1905), jossa Mirdja palaa yhä uudel-

¹⁰ Lival-Lindström 2009, 74–75.

¹¹ Raymond 1991 (1986), 75, 81–85, 99, 104–108.

¹² Rønning & Sæther 1996, 205; ks. myös Lival-Lindström 2009, 75.

¹³ Raunistola-Juutinen 2002, 162.

¹⁴ Ks. Ingman 1998, 97–98.

¹⁵ Vuola 2010, 77, 79, 99; ks. myös Heartney 2003, 4–9.

leen Madonnan kuvan luokse.¹⁶ Neitsyt Maria on lohduttaja ja samastumiskohde myös Helmi Setälän *Surun lapsessa* (1905) ja kaivattu Tyyni Tuulion teoksessa *Paljain käsin* (1933). Myös Solveig von Schoultzin teoksissa Madonna tarjoaa naisille mahdollisuuden identifioitua ja kokea osallisuutta elämän synnyttämisen mysteeristä.¹⁷

Stenbäckin teoksissakin naiset löytävät Neitsyt Mariasta lohduttajansa. *Rajan lapsien* Jelisaveta, avioton äiti, rukoilee lempeältä Neitsyeltä armahdusta – Maria ei tuomitse häntä, vaikka ihmiset ovat niin tehneet. *Lasiseinässä* taas kömpelöt madonnankuvat alppipolkujen varsilla ovat etsivälle helposti lähestyttäviä toisin kuin Ritvan Suomen kotiin pystytetty Thorvaldsenin *Kristus*-veistos. ”Graal-tutkielma” -tekstissään Stenbäck pohtii Marian lähestyttävyyttä:

Mutta, koska hän kerran oli ollut ihminen maan päällä, käännettiin turvallisin mielin hänen puoleensa vaikeuksissa pyytäen häntä selittämään Isä Jumalalle, miten suuressa hädässä ihmisparat vaelsivat.¹⁸

Lasiseinässä vuoristolaisten vilpiton luottamus uskontoon ja Neitsyen apuun saattaa vaikuttaa naiivilta, mutta tarjoaa lohtua ja selvyyttä, jollaista Ritva ei muualta löydä. *Riitan tarinan* Riitta taas haluaisi uhrata ruusuja Neitsyen jalkojen juureen – katolinen Maria vetoaa Riitaan kauneudellaan.

Naisen rooli katolisuudessa ja ortodoksisuudessa muotoutuu Stenbäckin teoksissa Neitsyt Marian esikuvaa mukailleen ennen kaikkea äitiydeksi. *Äidin osa* kertoo Marjatan elämäntarinan, ja jo etunimi sijoittaa Marjatan äidin paikalle – onhan Marjatta Neitsyt Marian vastine *Kalevalassa*.¹⁹ Marjatta menettää äitinsä herätysliikkeelle, tulee itse äidiksi ja kasvattaa lapsensa lähes yksin tasapainottoman miehensä hylkäämänä. Marjatan elämässä olennaista on siis nimenomaan äitiys, se on hänen keskeinen tehtävänsä ja osansa, johon usko Jumalaan antaa hänelle voimia. *Lasiseinän* Ritvaa muistutetaan kotona odottavista tyttäristä ja

¹⁶ Ks. tästä Parente-Čapková 1998, 121; 2006, 207–210.

¹⁷ Möller-Sibeliu 2007, 160, 213.

¹⁸ Nimeämätön kirjoitelma, Musta vihko, huhtikuu 1930, SKS KIA c274, 7–8. Alleviivaukset Stenbäckin.

¹⁹ Ks. *Kalevala*, 50. runo.

äitiyden merkityksestä, ja hänen tukenaan vuoristossa on paikallinen nainen Rose, joka on esitetty ennen kaikkea uhrautuvana äitinä. Rosen nimi, ruusu, taas viittaa Neitsyt Marialle omistettuun kukkaan. *Rajan lapsien* Jelisaveta on Neitsyt Marian silmissä kelvollinen äiti, ja Manja vaihtaa mielenterveytensä äitiyteen – hänen mielensä ei kestä aviottomaan lapseen liittyviä syytöksiä.

Stenbäck toteaa, että ennen kuin Neitsyt Maria teki naiselle paikan uskonnossa äitiyden kautta, ei naisessa nähty paljonkaan hyvää.²⁰ Stenbäck ei kuitenkaan halua asettaa Neitsyt Mariaa naisen ainoaksi esikuvaksi. *Äidin osassa* Marjatta sanoo kihlatulleen: ”Älä tee naisesta madonnaa. Rakastat häntä kuitenkin tuhat kertaa enemmän tavallisena syntisenä. Itsehän te, miehet, vedätte meidät alas – joskus huimaaviin syvyyksiin saakka.”²¹ Stenbäckin naishahmot eivät olekaan syntyessään madonnia, vaan erehtyviä ja etsiviä naisia, jotka seuraavat taiteellisen kutsumuksen ääntä kauas kodeistaan, ovat ylpeitä, taistelevat, eivätkä tahdo sopeutua. Marian, lempeän, nöyrän naisen osaa, Stenbäck kuitenkin tuntuu naiselle lopulta, kärsimysten polun päässä, tarjoavan.

Kun Neitsyt Maria esitetään naisen ihanteena, korostetaan usein hänen nöyryyttään.²² Nöyrytyminen on tärkeä teema myös Stenbäckin romaaneissa. *Lasiseinässä* keskeistä on se, kuinka päähenkilö Ritva vähitellen nöyrytyy ja löytää siten rauhan. Nuori Ritva on kapinoija: hän tekee taidetta, vaikka puolisonsa ja tämän sukulaisten mielestä hänen pitäisi keskittyä äitiyteen, hän taistelee sairautta vastaan, vaikka kaikki olettavat hänen antavan periksi, hän asuu luostarin parantolassa mutta kyseenalaistaa luostarisisararten valinnan. Teoksen lopussa Ritva itse on kuitenkin kumara ja harmaapäinen, eikä uhmalla ole enää sijaa edes hänen taiteessaan: ”Poissa olivat nyt kamppailevat ihmisolennot, poissa kuolemaan asti uupuneet ahertajat, poissa haavoitetut rinnat ja huulet, jotka uhmailivat.”²³ Ritva ei enää etsi rakkauden hurmaa eikä sen paremmin mainetta ja kunniaakaan. Hän asuu yksin ja tekee taidetta Jumalalle – harva ihminen hänen veistoksiaan pääsee edes näkemään.

²⁰ Ks. kirjoitelma ”Graal-tutkielma”, Musta vihko, huhtikuu 1930, SKS KIA c274, 7–8.

²¹ Stenbäck 1927 (ÄO), 103.

²² Vuola 2010, 92.

²³ Stenbäck 1929 (L), 174.

Onnea ei ole teoksessa tarjolla uhmakkaille naisille, vaikka itsenäisen elämä Alpeilla kaukana Suomesta ja perheestä onkin *Lasiseinässä* mahdollinen. Nöyrytminen kulkee rinnakkain uskonnon kanssa, valitseehan Ritva teoksen lopussa katolisen uskonnon. Jumalan löydettyään Ritva ei enää koe tarvetta taistella.

Stenbäckin naisihanne on siis varsin ristiriitainen: toisaalta naisen on mahdollista elää itsenäistä elämää ja olla taiteilija, toisaalta naista ohjataan nöyrytykseen ja kohtaloonsa alistumiseen.

Stenbäckin teoksissa tie rauhaan ja nöyrytykseen kulkee suurten surujen kautta. Yksi syy Neitsyt Marian merkitykseen Stenbäckille on varmasti ensimmäinen maailmansota, joka oli päättynyt vasta joitakin vuosia aiemmin. Stenbäck rinnastaa vuoden 1942 juhlapuheessaan naisten kärsimykset sodassa Marian kärsimyksiin ristin äärellä: ”Miten moni äiti saakaan juuri nyt uhrata kalleimpansa, – nähdä kauneimmat unelmansa sammuvan! Ja kärsimysten ristinpuuhun nojautuneena saamme hiljaa odottaa ylösnousemuksen kirkasta aamua.”²⁴ Neitsyt Maria onkin usein esitetty nimenomaan kärsivänä äitinä – ja siksi myös naisten kärsimystä ymmärtävänä.²⁵ Jos kotoinen luterilainen uskonto ei pysty tarjoamaan lohtua rakkaimpansa menettäneille naisille, on kääntynyt sellaisien uskontojen puoleen, joissa sureva äiti tai vaimo saa osakseen lohdutusta ja vertaistukea Neitsyt Marialta. Samalla naisten uhraukset nousevat entistä korkeampaan arvoon vertautuessaan Jeesusta surevan Marian kärsimyksiin.

Naisten ylpeitä päitä painavat alaspäin rakkaiden menetykset: Ritva menettää rakastettunsa Franzin sodassa. *Rajan lapsien* Hilikka nöyrytyy menetettyään Gregorin sodassa Aunuksella. Teoksen lopussa Hilikka täyttää Stenbäckin naisihanteen vaatimukset: hänen ylpeytensä on karissut ja hän on luopunut ulkoisesta koreudesta. Kertoja toteaa Hilikasta: ”Hänen sydämessään asuu suuri rauha, lepo, joka seuraa kampaailujen jälkeen.”²⁶ Hilikka kokee teoksen lopussa yhteisymmärrystä vanhan munkki Iirakin, ortodoksin papin kanssa. Teoksessa ei suoranaisesti kerrota, että Hilikka olisi siirtynyt kannattamaan edesmenneen

²⁴ Kirjoitelma ”Neitsyt-Maaria emonen”, äitienpäivänä 1942, SKS KIA c274, 13–14, alleviivaukset Stenbäckin.

²⁵ Vuola 2010, passim.

²⁶ Stenbäck 1928 (RL), 181.

miehensä uskontoa, mutta on selvää, että hänen sielunrauhansa on peräisin uskonnosta. Katkeruus kuuluu Stenbäckin teoksissa maalliseen elämään, rakkauteen ja erityisesti avioliittoon. Jumalan käsiin annettu elämä sen sijaan tarjoaa rauhaa ja sovintoa.

Selkeimmin nöyrytyksen kanssa joutuu kamppailemaan *Riitan tarinan* päähenkilö, joka on nuorena tunnettu uhmakkuudestaan. Riitan taiteilijaäiti on jättänyt perheensä, mutta Riitasta varttuu kuitenkin isän hoivissa herkkä esteetikko. Riitta menee naimisiin sukulaisensa Osmon kanssa, ja pariskunta asettuu asumaan maaseudulle. Riitta tempoilee jatkuvasti äitinsä eteläisen kotimaan ja Suomessa olevan perheen, arjen koruttomuuden ja taiteen kutsun välillä, eikä löydä onnea. Puoliso Osmon suhtautuessa nöyrästi huonosti käyttäytyviin maalaisiin Riitta tiuskaisee: ”Vihaan nöyryyttä!”²⁷ Riittakin kuitenkin nöyrytyy sodan myötä, sillä *Rajan lapsien* ja *Lasiseinän* naisten tapaan hänkin menettää rakastamiaan ihmisiä. Entisen rakastetun Paulin surmaavat venäläiset sotilaat, ja samaan aikaan kuolee myös Riitan isä. Tämän jälkeen Riitassa ei ole enää uhmaa: ”Ja ylpeä Riitta nöyrytyy. Osmo on sittenkin voittaja.”²⁸ Riitta nöyrytyy elämään vaatimatonta elämää maaseudulla miehensä ja lapsensa kanssa, eikä hän enää haikaile ulkomaille eikä suurkaupungin rientoihin. Nöyrytyminen on Stenbäckin teoksissa toivottu lopputulos, joka kuitenkin on mahdollista saavuttaa vasta taiselujen ja tappioiden myötä.

Luonnon kautta uskontoon

Kysymys luonnon ja Jumalan suhteesta askarruttaa Stenbäckkiä teoksesta toiseen. Lars Stenbäck kiisteli aikoinaan J. L. Runebergin kanssa, joka yhdisti luonnon ja taiteen rakastamisen Jumalan rakastamiseen. Stenbäck tuomitsi Runebergin ajatukset pakanuudeksi.²⁹ Signe Stenbäck kuitenkin näkee luonnossa ja taiteessa mahdollisuuksia uhkien sijaan.

²⁷ Stenbäck 1926 (RT), 94.

²⁸ RT, 138.

²⁹ Ks. Ekman 2004, 83–84, 214.

Kaikissa Stenbäckin teoksissa luontoa kuvataan paljon ja yksityiskohtaisesti. Sekä *Lasiseinässä* että *Riitan tarinassa* vietetään aikaa Kalliosaarella, jonka luonto on kuvattu vaikuttavaksi kallioineen ja tyrskyineen. *Lasiseinän* Ritvalle Kalliosaari alkaa kuitenkin symboloida kivenkovaa, tuomitsevaa uskontoa ja jähmettyynyttä avioliittoa, kun taas Alppien jyrkkyys kohoaa kohti Jumalaa. *Riitan tarinan* Riitalle Kalliosaari taas on vapauden ja ilon paikka – Kalliosaaren luonto koskettaa Riitaa syvästi, ja lempeän tätinsä luona hän saa vapaasti ilmaista ajatuksiaan ja tunteitaan toisin kuin kodissaan kaupungissa.

Osa teoksista sijoittuu alun perinkin kauas kaupungista, osassa muutetaan maaseudun rauhaan, sillä Stenbäckin teoksissa kaupungin hälystä on Jumalaa turha etsiä. Teosten naiset löytävät ensimmäisen yhteyden Jumalaan luonnon kautta. Tästä luontosuhteesta naiset yritetään irrottaa, jotta he voisivat omaksua uskonnon, joka sijoittuu pelkästään kirkon seinien sisäpuolelle. *Lasiseinässä* päähenkilö Ritva lapsineen kokee Jumalan läsnäolon luonnossa. ”Paljon sanoja he eivät kaivanneet eivätkä liioin virsien veisuuta, mutta kun myrsky raivosi ja meri vaahtona ulisi heidän kotinsa rantamilla, silloin Taru risti kätensä ja rukoili ääneen – –.”³⁰ Myöhemminkin Ritva juuri kävellessään vuoristossa pohtii elämän suuria kysymyksiä. Ritva ja hänen lapsensa myös harrastavat alastomina ja hurmioituneina plastiikka-tanssia³¹, jonka puoliso Ero tuomitsee. Ritvan vuoristolaisrakastettu Franz sen sijaan ihailee vuorten luontoa enemmän kuin Jumalaa. Kiinnostavaa on, että *Lasiseinässä* Ero ja tämän sukulaiset, eli herätysliikkeen parissa olevat ihmiset, tuomitsevat Ritvan luontosuhteen, vaikka esimerkiksi pietistien keskuudessa panteismi, ajatus siitä, että Jumala on kaikkialla, on ollut hyvin suosittu ajattelutapa³² – joskaan Lars Stenbäck ei tätä näkemystä kannattanut. Signe Stenbäck ei aivan varauksetta allekirjoita hyväksyntää panteismille itsekään. Arkistossaan olevissa teksteissä Stenbäck kirjoittaa saksalaisesta mystikosta Jacob Böhmeistä (1575–1624): ”– – moni hurskas sielu näkee hänessä panteistin. Mutta, kun tutustuu

³⁰ L, 40.

³¹ Plastiikka oli pianomusiikin ja opettajan ohjeiden mukaan tapahtuvaa tanssi-improvisaatiota, ks. Westerlund 2013, 191.

³² Ks. Beiser 1987, 50–52.

häneen lähemmin, huomaa pian, että luonto itse ei merkitse hänelle Luoja, vaan saa aina jäädä ilmenemismuodoksi – ”.³³

Stenbäckin teoksissa luonto ei siis merkitse luoja, vaan polkua, jota pitkin tämän luokse päästään tai voimaa, jossa Jumala voi ilmentyä. Ihmisenkaltainen Neitsyt Maria on välittäjä ihmisen ja Jumalan välillä, ja luonto, joka on kaikkialla ihmisen ympärillä ja herättää ihmisessä voimakkaita tunteita, saa vastaavan välittäjän tehtävän.

Luonnon välittäjäasema näkyy voimakkaasti *Lasiseinässä*, jonka lopussa Ritvan Jumala ei ole luonto, vaan samottuaan aikansa Alpeilla Ritva on veistänyt kivistä itselleen Kristuksen kuvan. Tämä kuva, joka on Ritvan itse luoma, koristaa Ritvan omaa vuoristomökkiä, jossa hän elää kaukana tuomitsevasta puolisostaan ja taiteen tuomitsevasta herätysliikkeestä. Yhtäkaikki kyseessä on kuitenkin kuva miespuolisesta, varsin perinteisestä Jumalasta ja nöyrästä, vähään tyytyvästä elämästä Jumalaa palvellen.

Riitan tarinan päähenkilölle eroa luonnon ja Jumalan välille ei kuitenkaan koskaan täysin synny. Riitta ajattelee Jumalaa Kalliosaaren aaltojen loiskeessa, auringonlaskua katsellessansa. ”Minun Jumalani ei tule luokseni vanhoista kirjoista. Hän asuu noissa iltaruskon hohtavissa saleissa”,³⁴ julistaa nuori Riitta. Riitta ei luovu Jumalastaan, joka asuu iltaruskossa, vaikka häntä kuinka yritetään irrottaa haaveellisuudestaan. Yhä elämänsä viimeisinä hetkinä Riitta, nyt nöyrtyneenä ja taipuneena, tavoittaa Jumalan nimenomaan luonnosta, myrskyn pauhinasta ja kevätsateesta.

Luonto ja uskonto eivät Stenbäckin teoksissa sulje toisiaan pois – luonto ei ole jotain, joka houkuttelee ihmisiä harhaan, vaan jotain, joka toimii yhdessä uskonnon kanssa. *Lasiseinässä* alppikyliä katoliset asukkaat ovat voimakkaasti yhteydessä luontoon, vilpittömiä ja lapsenkaltaisia, ja siksi lähempänä Jumalaa kuin ihmiset kaupungeissa. *Rajan lapsissakin* yksinkertaiset, luonnon helmassa elävät ihmiset, kuten vanha Jelisaveta, ovat vilpittömiä ja ihanteellisia – ja myös voimakkaimpia uskossaan.

³³ Kirjoitelma ”Mystiikka ja minuus-käsité”, s.a, SKS KIA c274.

³⁴ RT, 24–25.

Uskonto ja estetiikka

Stenbäckin teoksissa estetiikka vertautuu luontoon sikäli, että myös kauneuden kautta Jumalan voi tavoittaa. Siellä, missä ei ole kauneutta, ei ole myöskään Jumalaa, eikä uskonto, joka ei jätä tilaa estetiikalle, tyydytä Stenbäckin naistaiteilijoita. *Riitan tarinan* päähenkilö on lapsena saanut mieleensä kauniin kuvan kirkon soivista uruista ja enkelten kuvista. Pyhäkoulun tuottaakin Riitalle pettymyksen, sillä pyhäkoulun opettaja (joka on sitä paitsi mainittu pieneksi ja pyyleväksi) polvistuu koruttoman rukoushuoneen sotkuiselle lattialle. Riitta on varma siitä, ettei Jumala löydy matelemalla: ”Jumala asuu taivaassa. Kenenkään ei tarvitse ryömiä Hänen luokseen – –”³⁵, selittää itkuinen Riitta isälleen. Myöhemmin Riitta tekee valinnan kahden rakastetun, järkevän maatilan isännäksi ryhtyvän Osmon ja opettajansa, kiihkeän Paulin välillä. Vastakkain ovat myös Paulin eksoottinen, esteettinen ortodoksisuus ja Osmon arkinen, järkävä protestanttisuus. Ritva valitsee Osmon, mutta nimenomaan Osmon suhde Jumalaan erottaa puoliset toisistaan. ”Jos eläisin Italiassa, olisin kiihkeä katolilainen”, sanoo Riitta usein. ”Kumartaisin paavia ja uhraisin pyhän Neitsyen jalkain juurella tuoksuvia ruusuja.”³⁶ Osmo ei ymmärrä Riitan kiihkeyttä ja tunteellisuutta; hänelle merkittäviä asioita ovat toimivat viljelysmaat, hyvin hoidetut pihat ja järkevät asunnot. Protestanttisuudessa – siten, kuin se Stenbäckin teoksissa esitetään – ei ole paljonkaan sijaa kauneudelle, mistä kertovat jo koruttomat, vaaleat kirkot. Mitäänsanomattomat protestanttiset kirkot vertautuvat katolisiin ja ortodoksiisiin pyhättöihin, joissa kaikki aistit saavat ravintoa: on suitsukkeen ja ruusujen tuoksua, kellojen helinää, rakkaudella tehtyjä veistoksia ja kullanhoitoisia kupoleja.

Lasisseinässä katolisen uskonnon esteettisyys on tärkeä syy sille, miksi Ritva lopulta valitsee juuri tämän uskonnon. Katolisissa alppikylissä elämä on uskonnon kirkastamaa ja ihmiset ovat vilpittömiä. Kauneutta löytyy myös konkreettisemmin, sillä luonto on henkeäsalpaava, kaikkialla polkujen varsilla on nähtävillä yksinkertaisia mutta henkeviä pyhimysveistoksia ja kirkot ovat ylväitä. Suomessa herätysliike tuomit-

³⁵ RT, 18.

³⁶ RT, 112.

see Ritvan taiteen, ja Ritvan ollessa Alpeilla koti on riisuttu kauniista esineistä ja Ritvan veistokset on laitettu pois näkyvistä. Puoliso Eeron tati sanoo Ritvan maallisista taideteoksista suoraan: ”Saastaa ja turhuutta ovat hänen työnsä.”³⁷

Katolisessa ympäristössä Ritva pystyy taas vähitellen tarttumaan työhön, johon Alppien luonto tarjoaa konkreettista apua, Franzin koti-tilan pehmeää savea. Pian Ritva on muovaamassa yhtä innokkaasti kuin aikoinaan pienenä tyttönä. Myöhemmin Ritva veistää rakastettunsa hautaveistoksen ja oman ristiinnaulitun kuvansa. Vuoriston asukkailla riittää ymmärrystä taiteelle. Rose ihailee Ritvan veistämää krusifiksia sanoen: ”Varmasti kaunein koko seudullamme.”³⁸ Katolisuus ehkä ymmärtää taidetta vain silloin, kun se on valjastettu uskonnon palvelukseen, mutta joka tapauksessa se ymmärtää taidetta eikä tuomitse sitä. Taide voi olla Jumalan pilkan sijaan väline Jumalan ylistämiseen. Itäisessä kristillisessä traditiossa kauneuden käsitteelle onkin jo antiikissa ja keskiajalla annettu näkyvämpi rooli kuin läntisessä traditiossa – jo luomiskertomuksen termi *tov*, joka kuvaa Jumalan luomaa maailmaa, kääntyy latinaksi *bonum*, eli hyvä, mutta kreikaksi *kalos*, eli hyvä tai kaunis.³⁹

Taide palvelee useissa Stenbäckin teoksissa Jumalaa joko suoraan tai vähemmän ilmeisesti. *Pieni papinrouva*⁴⁰ kertoo lapsena adoptoidusta Tuulista, joka on nimensä mukaisesti hento ruumiiltaan ja herkkä mieleltään. Tuuli päätyy papin puolisoiksi ja koettaa parhaansa mukaan sopeutua rooliinsa, mutta tuntee jatkuvaa kauneudennälkää ja on onneton. Järkevä puoliso ei ymmärrä Tuulin lintumaalauksia, mutta ne henkivät jotain korkeampaa, pyhän läsnäoloa sille, joka tavoittaa niiden herkkyyden. Tuulin maalauksissa yhdistyvät Stenbäckille tyypillisesti luonnon- ja kauneudenrakkaus sekä uskonto. Tuuli haluaa maalaukset ympärilleen viimeisiksi hetkikseen, sillä niiden ”joukko suuri valkoinen” on lopulta enkeliparvi matkalla taivaaseen. Tuuli kuolee elämän rumuuteen, sillä hän ei voi käsittää sitä, että hänen puolisonsa on ollut

³⁷ L, 158.

³⁸ L, 162.

³⁹ Kuisma 2009, 95.

⁴⁰ Teoksen voisi nimen perusteella ajatella myös kommentoivan Juhani Ahon *Papin rouvaa* (1893).

uskoton häntä kohtaan – ja vieläpä rahvaanomaisen, taiteesta piittamattoman naisen kanssa. Tuuli syöksyy koskeen, sillä hän ei kestä ajatella miehen epäesteettistä tekoa.

Arvioiva katse herätysliikkeeseen

Herätysliikkeet askarruttavat Stenbäckii useissa hänen teoksissaan. *Lasiseinässä* herätysliikkeen pyhyys paljastuu tekopyhyydeksi, kun nuoren kirkkoherran silmät hakeutuvat Ritvan tyttären huuliin, ja uskonnonharjoitus tarjoaa vanhoille, kärttyisille tädeille erotiikan korvikkeen. *Äidin osassa* maallikkosaarnaajat saapuvat päähenkilö Marjatan kotikylään. Marjatan äiti löytää saarnamiehestä ymmärtäjän, mutta Marjatta kuulee vain tyhjiä raamatunlauseita. Lukijan silmissä saarnaajat pudotetaan jalustalta kuvailemalla ”nuoren apostolin” valtavaa ruokahalua.

Pienessä papinrouvassa kuva herätysliikkeestä on moniulotteisempi. Päähenkilö Tuulin puoliso, pappi Harri, taistelee lahkolaisten johtajan Olavin kanssa kyläläisten sieluista. Olavi käyttää kulkutautia hyväkseen saadakseen kannattajia liikkeeseensä, mutta Harri-papin edustama luterilaisuus ei tosin sekään saa synninpäästöä, sillä nuori ja innokas Harri näkee uskonnon jonkinlaisena insinööritaidon jatkeena. Seurakunta ei kuitenkaan ole valmis luopumaan vanhanajan jyrkästä ja voimakkaasta Jumalasta, mystiikasta ja ihmeistä, ja Harri saarnaa pian tyhjälle kirkolle. Herätysliikkeen johtaja Olavi ei ole viaton, mutta hänet esitetään elämää ja ihmisiä ymmärtävänä ihmisenä, jolle uskonto ei ole pelkkää järkeilyä.

Herätysliikkeet kuitenkin hajottavat Stenbäckin teoksissa perheitä ja erottavat puoliset toisistaan. *Lasiseinässä* Ritvan perhe rukoilee Ritvalle pelastusta ja irtautumista taiteesta – Ritva sattuu paikalle sattumalta ja järkyttyy syvästi kuulemastaan. Tämän jälkeen Ritva palaa Alpeille ja jää asumaan eron perheestään. *Äidin osasta* löytyy tälle lähes identtinen kohtaus, jossa Marjatan äiti ja maallikkosaarnaaja rukoilevat pelastusta Marjatalle ja tämän isälle Marjatan sattuessa vahingossa paikalle. Pian tämän jälkeen Marjatan äiti kuolee, ja isä syyttää saarnaajia siitä, että nämä veivät hänen vaimonsa ja tekivät hänestä pakanan, kun hän

ei kyennyt näkemään taivaallisia näkyjä ja kokemaan suuria uskonnollisia tunteita. Myöhemmin Marjatta ja kaksi hänen tyttärtään innostuivat hengellisistä kokouksista. Stenbäck esittää asian toiseltakin kantilta: herätyskokoukset tuovat lohtua hädässä oleville ja iloa surumielisille. Marjatan tarkkavaistoinen pieni poika Kari ei kuitenkaan halua osallistua kokouksiin, koska kokee huokaukset ja nyyhkytykset vastenmielisinä. Hän sanoo: ”En pidä huokauksista enkä nyyhkytyksistä. Voi olla kunnan ihminen ilman niitä.”⁴¹ Vähitellen Marjattakin jättää kokoukset ja lukee sen sijaan Karin kanssa kahdestaan *Raamattua*.

On kiinnostavaa, että herätysliikkeitä arvostellaan Stenbäckin teoksissa, vaikka ne tarjosivat naisille uusia yhteiskunnallisia mahdollisuuksia. Suomessa herätysliikkeet ja naisten oikeuksien nousu on usein yhdistetty toisiinsa.⁴² Lisäksi muodollisten rakenteiden puuttuminen liikkeistä vahvisti naisten asemaa.⁴³ Stenbäckkiä kuitenkin kiinnostavat nimenomaan katolisuus ja ortodoksisuus. Kun mahdollisuuksia naisille alkaa olla tarjolla, Stenbäck torjuu uudistukset melko päättäväisesti. Toisaalta on muistettava, että naisten rooli oli merkittävä nimenomaan herätyksen alkuvaiheissa, mutta naiset jäivät syrjään, kun herätys organisoitui kirkon sisäiseksi liikkeeksi. Tällöin naisille jäi lähinnä valmistelijoiden ja osallistujien rooli.⁴⁴ Myös Stenbäckin teosten herätysliikkeissä naiset ovat kirkon koristelijoina ja sopivia papin puolisoiksi, mutta he eivät ole varsinaisia uskonnollisia toimijoita.⁴⁵

Stenbäckille enemmän uskonnollista itsenäisyyttä tarjoavat katolisuus ja ortodoksisuus – näiden parissa naisen on mahdollista jopa kasvattaa lasta yksin tai asua erossa perheestään. Katolisuus on *Lasiseinässä* kaikkea sitä, mitä kotoinen herätysusko ei ole: se on vilpittöntä, puhdasta, kirkasta ja – koristeellisista kirkoistaan huolimatta – yksinkertaista. Vaikka katolisuuden puitteissa suljetaan nuoria naisia luostariin,

⁴¹ ÄO, 192

⁴² Ks. Ahola, Antikainen & Salmesvuori 2002, 13–14.

⁴³ Markkola 2000, 124.

⁴⁴ Sulkunen 1999, 92–99; Markkola 2002, 171.

⁴⁵ Lars Stenbäck oli myös tiukasti kiinnittynyt nk. beckiläiseen, hyvin eskatologiseen teologiaan, joka korosti Jumalan valtakuntaan pääsemistä ja maailman vierautta. Tämä teologia tuomitsi myös naisliikkeen Jumalan järjestyksen rikkomisena. (Ks. Inkala 2012, 39–40.)

uskonto tarjoaa tilaa omille valinnoille ja taiteelle, toisin kuin herätys, joka *Lasiseinässä* esitetään taiteen tuomitsevana.

Loppujen lopuksi olennaisinta ei ole se, mikä uskonto on kyseessä, vaan se, mitä uskonto saa ihmisissä aikaan. *Äidin osassa* on esillä vielä yksi uskonto, juutalaisuus,⁴⁶ pienen potilaan, Haimel Rubinsteinin, muodossa. Poika kuvataan itsetietoiseksi ylimykseksi, joka on joutunut vääräuskoisten piiriin. Haimel on päättäväisesti kuuntelematta uskonnollisia lauluja ja iltarukouksia, mutta ylpeyden lisäksi hänessä todella on jotain ylimysmäistä ja rakastettavaa.

Pieni juutalaispoika muistuttaa teoksessa suvaitsevaisuudesta. Marjatan äidille, joka on kokenut herätyksen, Marjatta ja tämän isä ovat olleet pakanoita, Haimel taas sulkee vääräuskoisten puolelle kaikki ei-juutalaiset. Marjatta ymmärtää niin isäänsä, Haimelia kuin vanhaa ystäväänsä, jonka kanssa käy saksalaisessa kirkossa. Kesken käsitteellisen, sydämelle vieraaksi jäävän saarnan Marjatta poistuu kirkosta ja lähtee sairaalaan tapaamaan Haimelia. Inhimillisuus on uskontojen rajoja tai saarnoja tärkeämpää. Teos kehottaa etsimään sitä yhteistä, Jumalaa, joka voi löytyä eri uskonnoista, luonnosta tai taiteesta – tai kenties se kehottaa vain etsimään ihmisyyttä. Tämän voi nähdä Stenbäckin teosten sanomana laajemminkin: olennaista ei ole se, mihin uskot, vaan miten uskot ja miten uskosi saa sinut kohtelemaan toisia.

Taiteelle elävät ansarikukat

Stenbäckin teosten naiset tuntuvat olevan peräisin menneisyydestä, hentoja ansarikukkia. Naisten voima on herkkyydessä ja kyvyssä ymmärtää toisia ihmisiä ja erilaisia näkemyksiä, mutta samalla he usein ovat sopimattomia arkiseen, moderniin elämään. *Pienessä papinrouvassa* Harri valistaa vaimoan Tuulia:

⁴⁶ Stenbäck käsittelee romaaneissaan juutalaisuutta huomattavasti vähemmän kuin katolisuutta ja ortodoksisuutta eikä hän myöskään käsittele sitä muissa teksteissään. Se, että Stenbäck on kuitenkin halunnut tuoda myös juutalaisuuden mukaan teoksiinsa, tuntuu korostavan pyrkimystä nähdä erilaiset uskonnot yhdenvertaisina.

”Sinä olet taiteilija syntymästäsi saakka, etkä sille mitään voi. Mutta taiteilijuus ja jonkinmoinen sielun sairaalloinen herkkyyks kuuluvat usein yhteen. Kun nyt olet minun, täytyy minun tehdä sinut terveeksi.”
 ”Terveitä ovat siis ainoastaan järki-ihmiset, Harri?” ”Tavallaan. Joka liian paljon elää näkymättömän maailman unelmissa, hän käy ajanmittaan mahdottomaksi jokapäiväiseen elämään.”⁴⁷

Näin Tuulille tapahtuukin, mutta osittain juuri Harrin ajattelematto-
muuden vuoksi. Järki-ihmisyyttä ei teoksessa esitetä arvokkaampana
kuin Tuulin edustamaa tunteellisuutta ja herkkyyttä – Tuulin kaltaiset
eivät ehkä sovellu maailmaan, mutta se ei ole heidän vikansa.

Stenbäckin teoksissa naisille ei vaadita oikeuksia, pikemminkin
päinvastoin. *Äidin osan* Marjatan suosikki *Raamatun* kirjoista, *Sira-*
kin kirja⁴⁸, on tunnettu naisvastaisuudestaan. Sirakista löytyy esi-
merkiksi kohta, jossa sanotaan: ”Vaatteista tulee esiin koi ja naisesta
naisen pahuus.”⁴⁹ *Pienessä papinrouvassa* Tuulin kasvatti-isä, teoksen
maailmassa ja Tuulin silmissä erittäin arvostettu joskin vanhanaikainen
henkilö, toteaa: ”En aio koskettaa nykyistä naiskysymystä, enkä puhua
siitä, miten suunnattoman paljon nainen on menettänyt suloudestaan
pyrkiessään kaikessa miehen rinnalle.”⁵⁰

Heikko nainen tarvitsee vierelleen voimakkaan miehen, mutta silti
teosten naiset eivät kuulu vain palvelemaan kotiaan ja puolisojaan vai-
moina ja äiteinä. Taide on ainoa alue, joka teoksissa kuuluu ja sopii nai-
sille. Herkkyyks, joka tekee naisista häilyviä ja hauraita, antaa heille myös
kyvyn ymmärtää ja tehdä taidetta. Vaikka taiteellisten naisten on usein
Stenbäckin teoksissa nöyryttävä, ei taidetta teoksissa koskaan tuomita,

⁴⁷ Stenbäck 1926 (PP), 119.

⁴⁸ Tämän kirjan mainitseminen kertoo jo kiinnostuksesta ortodoksisuuteen.
Marjatta pitää lapsena eniten ”syraakin” ja makkabilaisten kirjoista, jotka
kuuluvat ns. apokryfisiin kirjoihin eli kirjoihin, jotka on jätetty kaanonin
ulkopuolelle. Näistä Sirakin kirja, jonka sisältönä ovat erilaiset elämänoh-
jeet, kuuluu ortodoksiseen ja katoliseen *Raamattuun*, muttei luterilaiseen.
Kirjaan viitataan mm. Franz Michael Franzénin runoissa ja Kiven *Seitse-*
mässä veljeksessä. Kolmatta makkabilaiskirjaa eivät ole hyväksyneet *Raamat-*
tuunsa muut kuin ortodoksit.

⁴⁹ Ks. Marjanen 2002, 37.

⁵⁰ PP, 141.

vaan se nähdään tienä Jumalan luokse, jumalanpalveluksena ja korkeamman etsintänä, kuten luonnon ihailu. Taiteilijoissa on jotain, joka antaa heille etuoikeuksia. Taiteilijat eivät ehkä jaksa kuunnella saarnoja eivätkä viihdy kirkonpenkillä, sillä heillä on hallussaan jotain suurempaa: todellinen yhteys Jumalaan. Katolisuuden ja ortodoksisuuden arvo on ennen kaikkea niiden taidetta kohtaan osoittamassa ymmärryksessä, joka mahdollistaa naistaiteilijoille tämän yhteyden Jumalaan.

Taiteen vuoksi *Riitan tarinan* päähenkilön on kapinoitava vaimon ja äidin roolia vastaan; hänen on matkustettava Italiaan taiteilija-äitinsä jalanjäljille ja vietettävä aikaa Helsingissä, kaukana perheestään mutta lähellä kulttuuria ja taidetta. Riitan äiti on aikanaan seurannut taiteen kutsua vielä kiihkeämmin ja jättänyt perheensä. *Lasiseinän* Ritvalla taas ei ole muuta vaihtoehtoa kuin elämä yksin Alpeilla, mikäli hän haluaa olla taiteilija.

Naisen varsinaisessa tehtävässä, Neitsyt Mariankin ilmentämässä äitiydessä, taiteilijat eivät juuri onnistukaan.⁵¹ Tekstissään ”Neitsyt Maaria-emonen” Stenbäck kirjoittaa: ”Äiti, – koko sykkivän elämän suuri, rakastava sydän! –”⁵², mutta Stenbäckin romaanien naisille äitiys on kaukana täyttymyksestä. *Riitan tarinassa* päähenkilö suree sitä, että perheen ainoa lapsi, tytär, kääntyy isäänsä kohti ja jää äidille vieraaksi, eikä *Pienen papinrouvan* Tuuli ehdi nähdä lastansa elossa. *Lasiseinän* Ritva jättää lapsensa kauas Suomeen asettuessaan asumaan Alpeille. Nämä naiset soveltuvat huonosti kantamaan, synnyttämään ja kasvattamaan lapsia, sillä heidän kutsumuksensa on taide. On kuitenkin huomattava, että he tästä huolimatta ovat äitejä tai ainakin pyrkivät sellaisiksi tulemaan.⁵³

⁵¹ Ks. äitiydestä ja taiteilijuudesta Westerlund 2013.

⁵² Kirjoitelma, ”Neitsyt-Maaria emonen”, äitienpäivänä 1942, SKS KIA c274, 13.

⁵³ *Äidin osassa* kuitenkin esitetään nainen, joka teoksen nimen mukaisesti toteuttaa osaansa äitinä, sekä lastensa äitinä että yhteiskunnallisena äitinä sairaanhoitajan ammatissaan – mutta Marjatta ei olekaan taiteilija. Hän toteuttaa äitiyttään oikeastaan kaksinkertaisesti, päivisin hän huolehtii perheestään ja öisin sairaista.

Lopuksi

Signe Stenbäckin teoksissa pohditaan useita eri uskontoja monista erilaisista näkökulmista ja valotetaan naisen vaihtoehtoja niin Neitsyt Marian kaltaisena luostarisisarena kuin taiteen kautta uskontoa lähestyvänä esteetikkonakin. Naiset kuuluvat Stenbäckillä ensisijaisesti miestensä rinnalle ja pyhään tehtäväänsä äideiksi – paitsi silloin, kun he ovat taiteilijoita. Tällöinkin he ovat äitejä ja vaimoja, mutta säröt ja epäonnistumiset näissä rooleissa ovat heille sallittuja. Neitsyt Maria katsoo lempeästi ja ymmärtävästi naistaiteilijoita, vaikka ympäröivän yhteiskunnan katseet olisivatkin tuomitsevia. Taide on tutkimissani teoksissa reitti Jumalan luo ja pyhää jo itsessään. Stenbäckin teoksissaan käsittelemien herätysliikkeiden heikkous on siinä, ettei niiden parissa – kuten Stenbäck liikkeet esittää – ymmärretä taidetta. Vastaavasti siksi, että katolisuus ja ortodoksisuus jättävät tilaa taiteelle, ne saavat osakseen arvostusta. Kauneus on Stenbäckin teoksissa niin mielen vilpittömyyttä ja rehellisyyttä, uskon naiiviutta kuin kauniita veistoksia, maalauksia ja kirkkoja. Kaikkea tätä teosten naistaiteilijat tarvitsevat ympärilleen voidakseen elää – ja kauneuden puutteeseen he nääntyvät, jopa kuolevat. Jos naiset kuitenkin jaksavat elää, on juuri vanhoissa, kumarissa ja harmaahiuksisissa naisissa Stenbäckin teoksissa voimaa ja kauneutta, joka on peräisin oman kohtalon hyväksymisestä ja nöyrytyksestä: *Rajan lasten* vanha äiti Jelisaveta on viisas ja lämmin, *Lasiseinän* lopussa Ritva on seesteinen ja tyyntynyt, *Äidin osan* Marjatta kantaa taakkansa kärsivällisesti hymyillen ja *Riitan tarinan* Riitta on asettunut aloilleen ja oppinut olemaan kiitollinen.

Taiteen ja uskonnon lisäksi arvostusta nauttii Stenbäckin teoksissa luonto. Uskonto nousee yleensä luonnon yläpuolelle, mutta uskontoa on mahdoton löytää muuten kuin luonnon kautta. Luonnon kauneus – tai ylevyys – koskettaa teosten naisten sieluja samoin kuin uskonto. Jos luonto ei näitä reittejä avaisi, ei uskontokaan pääsisi ihmisiä kosketamaan.

Stenbäck ei juuri tarjoa naisille toimintamahdollisuuksia kodin ulkopuolella muuten kuin luostarisisarena tai taiteilijana. Ainoa poikkeus on *Äidin osan* päähenkilö, joka on sairaanhoitaja. Nainen on Stenbäckin teoksissa hento, tunteellinen ja miehen ohjausta tarvitseva. Toisaalta

naisille suodaan paljon: naiset etsivät itseään, matkustavat ja tekevät taidetta, ja taiteen kautta he ymmärtävät Jumalaa kaikista korkeimmalla tavalla. Naisen voima on juuri tässä hänen erityisyydessään, herkkyydessään, joka tekee hänestä alttiin niin taiteelle kuin uskonnollekin.

Lähteet

Arkistolähteet

Historiska och litteraturhistoriska arkivet, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors (SLSA).

- Signe Stenbackin arkisto. SLSA 621, mappi 4, c274.
- Signe Stenbäck SKS KIA c274

Kaunokirjallisuus

- Stenbäck, Signe: *Pieni papinrouva* (=PP). Kirja, Helsinki 1926.
Stenbäck, Signe: *Riitan tarina* (=RT). Kirja, Helsinki 1926.
Stenbäck, Signe: *Äidin osa* (=ÄO). Kirja, Helsinki 1927.
Stenbäck, Signe: *Rajan lapset* (=RL). WSOY, Porvoo 1928.
Stenbäck, Signe: *Lasiseinä* (=L). WSOY, Porvoo 1929.

Tutkimuskirjallisuus

- Ahola, Minna, Antikainen, Marjo-Riitta & Salmesvuori, Päivi: Kirkon naisten tuntematon historia. *Evan tie alttarille: nainen kirkon historiassa*. Toim. Minna Ahola, Marjo-Riitta Antikainen & Päivi Salmesvuori. Edita, Helsinki 2002, 9–14.
- Apokryfikirjojen käännöskomitea: *Sirakin kirja heprealaisen ja kreikkalaisen tekstin mukaan. Käännösehdotus*. Kirkkohallitus, Helsinki 2005. ([http://evl.fi/EVLfi.nsf/0/69C60F18F50CD9E5C225730F001F09B7/\\$file/kuusi_apokryfikirjaa.pdf](http://evl.fi/EVLfi.nsf/0/69C60F18F50CD9E5C225730F001F09B7/$file/kuusi_apokryfikirjaa.pdf). Haettu 1.10.2014.)
- Beiser, Frederick C.: *The Fate of Reason: German Philosophy from Kant to Fichte*. Harvard University Press, Cambridge, MA 1987.
- Ekman, Michel: *Kaos, Ordning, Kaos. Människan i naturen och naturen i människan hos J.L. Runeberg*. Schildts, Espoo 2004.
- Heartney, Eleanor: Thinking through the Body: Women Artists and the Catholic Imagination. *Hypatia. A Journal of Feminist Philosophy*. Vol. 18, 4/2003, 3–22.
- Ihonen, Markku: Uskonnollisen kaunokirjallisuuden tarjoamat vaihtoehdot. *Hevosen sulkia. 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita*. Toim. Yrjö Hosiainluoma. Kirjastopalvelu, Helsinki 1991. (<http://people.uta.fi/~tlmaih/Jutut2/leskir98.htm>. Haettu 1.9.2014.)
- Ingman, Heather: *Women's Fiction Between the Wars: Mothers, Daughters and Writing*. St. Martin's Press, New York 1998.
- Inkala, Anna-Kaisa: *Uskonnot, aatteet ja Jumalan rakkaus. Zacharias Topeliuksen romaani Tähtien turvatit ja sen kontekstit*. Helsingin yliopisto, Helsinki 2012. (<http://hdl.handle.net/10138/37247>. Haettu 1.9.2014.)

- Itäkare, Susanna: *Emme ole enkeleitä. Katolisten naissääntökuntalaisten sukupuolitetut representaatiot 1900-luvun loppupuolen romaaneissa*. Helsingin yliopisto, Helsinki 2005.
- Kalevala. SKS, Helsinki 1849. (<http://neba.finlit.fi/kalevala/index.php?m=1&l=1> Haettu 21.10.2014.)
- Kuisma, Oiva: Kristillisen antiikin ja keskiajan estetiikka. *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyrki Vuorinen. Gaudeamus, Helsinki 2009, 90–103.
- Launis, Kati: *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. SKS, Helsinki 2005.
- Leskelä-Kärki, Maarit: *Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. SKS, Helsinki 2006.
- Lival-Lindström, Maria: *Mot ett eget rum: den kvinnliga bildningsromanen i Finlands svenska litteratur*. Åbo Akademis förlag, Åbo 2009.
- Mahlamäki, Tiina: *Naisia kansalaisuuden kynnyksellä. Eeva Joenpellon Lohja-sarjan tulkinta*. SKS, Helsinki 2005.
- Marjanen, Antti: Kaikki naiset eivät vaienneet. *Eevan tie alttarille. Nainen kirkon historiassa*. Toim. Minna Ahola, Marjo-Riitta Antikainen & Päivi Salmesvuori. Edita, Helsinki 2002, 35–52.
- Markkola, Pirjo: The Calling of Women: Gender, Religion and Social Reform in Finland, 1860–1920. *Gender and Vocation: Women, Religion, and Social Change in the Nordic Countries, 1830–1940*. Ed. Pirjo Markkola. SKS, Helsinki 2000, 113–145.
- Markkola, Pirjo: Työläisnaiset kirkossa. *Eevan tie alttarille. Nainen kirkon historiassa*. Toim. Minna Ahola, Marjo-Riitta Antikainen & Päivi Salmesvuori. Edita, Helsinki 2002, 172–185.
- Mäkinen, Kari: *Unelma jälkikristillisestä kulttuurista ja uskonnosta. Tulenkantajien oppositio kansankristillistä arvomaailmaa vastaan 1924–1930*. Suomen kirkkohistoriallinen seura, Helsinki 1989.
- Möller-Sibeli, Anna: *Mänskoblivandets läggspel: en tematisk analys av kvinnan och tiden i Solveig von Schoultz poesi*. Åbo Akademis förlag, Åbo 2007.
- Parente-Čapková, Viola: ”Kuka, kuka sitoi?” Dekadentti äitiysi L. Onervan *Mirdjassa*. *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. SKS, Helsinki 1998, 95–126.
- Parente-Čapková, Viola: Narcissuses, Medusas, Ophelias: Water Imagery and Femininity in the Texts by Two Decadent Women Writers. *Wagadu*, 2006:3, 189–216. (<http://appweb.cortland.edu/ojs/index.php/Wagadu/issue/view/28>, 189–216. Haettu 1.10.2014.)
- Raunistola-Juutinen, Eeva: Nainen ortodoksisessa kirkossa. *Eevan tie alttarille. Nainen kirkon historiassa*. Toim. Minna Ahola, Marjo-Riitta Antikainen & Päivi Salmesvuori. Edita, Helsinki 2002, 157–169.
- Raunistola-Juutinen, Eeva: *Äiti ja nunna. Kirkkojen maailmanneuvoston naisten vuosikymmenen ortodoksiset naiskuvat*. University of Eastern Finland, Joensuu 2012.
- Raymond, Janice: *A Passion for Friends: Towards a Philosophy of Female Affection*. The Women’s Press, London 1991 (1986).
- Rekola, Juhani: *Kadotetun paratiisin portilla. Usko kirjallisuudessa*. Kirjapaja, Saarijärvi 1982.
- Rønning, Anne Birgitte & Sæther, Astrid: I lidandes ljus. Om Sigrid Undset. *Nordisk Kvinnolitteraturhistoria. Bd 3*. Red. Elisabeth Møller Jensen. Wiken, Höganäs 1996, 198–208.
- Sulkunen, Irma: *Liisa Eerikintytär ja hurmosliikkeet 1700–1800-luvulla*. Gaudeamus, Helsinki 1999.
- Vuola, Elina: *Jumalainen nainen. Neitsyt Mariaa etsimässä*. Otava, Helsinki 2010.
- Westerlund, Jasmine: *Murtumia lasikellossa. Naisten kirjoittamat taiteilijaromaanit Suomessa 1900-luvun alkupuolella*. Turun yliopisto, Turku 2013.

”Sinä”, ”me”, Simpukka ja Shell.
Sinikka Kallio-Visapään *Santiagon simpukka*

Veli-Matti Pynttari

Runoilijana ja romaanikirjailijana 1940-luvulla debytoinut ja myöhemmin urallaan muun muassa kaunokirjallisuuden suomentajana mainetta niittänyt Sinikka Kallio-Visapää¹ (1917–2002) julkaisi vuonna 1952 teoksen *Santiagon simpukka. Matkaesseitä ja kuvasarjoja Espanjasta*. Laajasti Espanjaa ja erityisesti Santiago de Compostelan pyhiinvaellusreittiä kuvanneen teoksen voi ainakin jälkikäteen katsoa merkinneen eräänlaisia taitekohtaa Kallio-Visapään kirjailijan uralla: lukuun ottamatta vuonna 1966 julkaistua novellikokoelmaa *Puita: Neljä harjoitelmaa* Kallio-Visapää ei enää 1950-luvun alun jälkeen esiintynyt kaunokirjailijana. *Santiagon simpukka* ja sitä muutaman vuoden päästä seurannut esseekokoelma *Kuvista ja kuvaamisesta* (1955) merkitsivät Kallio-Visapään suuntautumista enemmän kohti kirjallisuudenlajeja, jotka eivät enää olleet kaunokirjallisia etenkin sanan fiktiivisyyttä korostavassa merkityksessä.

Santiagon simpukan luvuissa tai pikemminkin esseissä, jos teosta ajatellaan matkaesseiden muodostamana kokonaisuutena, Kallio-Visapää kuvaa Santiago de Compostelan vanhaa pyhiinvaellusreittiä noudatta-

¹ Avioiduttuaan 1958 Rolf Nevanlinnan kanssa hän muutti nimensä Sinikka Nevanlinnaksi ja käytti tämän jälkeen kirjailija- ja suomentajanimenä Sinikka Kalliota.

vaa matkaansa Etelä-Ranskan Toulousesta Pyreneiden yli Espanjan luoteisrannikon Santiagoon. Teoksen jälkipuolen esseet kuvaavat matkaa ensin Biskajanlahdelle päätyen Madridin taidemuseoihin. Varsinaisesta pyhiinvaelluksesta esseissä ei kuitenkaan ole kyse, vaan autolla taitetusta matkasta Santiago de Compostelan vuosisatoja syvään kulttuurihistorialliseen maastoon. Edetessään etapista toiseen Kallio-Visapää asettaa kulttuuri- ja taidehistorioitsijan varmuudella eteen tulevat tunnetut ja tuntemattomammakin nähtävyydet luostareista ja kirkoista syrjäisiin kalastajakyläin tiiviisti eurooppalaisen kulttuurihistorian käännteisiin.

Sisällön perusteella *Santiagon simpukkaa* voi hyvin pitää matkakirjallisuuden alaan kuuluvana teoksena, mutta sen tyyllilajia matkakirjallisuuden kaltainen lajimääre ei kuitenkaan täysin tavoita. Tämä käy esille jo teoksen ensimmäisessä, ”Käärepaperiksi” nimetyssä luvussa, jossa Kallio-Visapää liittää *Santiagon simpukan* ennen kaikkea esseen lajiin luonnehtimalla teostaan alaotsikon mukaisesti matkaesseiksi. Kallio-Visapäälle esse merkitsee sanan alkuperäisen etymologian mukaisesti yritystä, koetta tai ”kyhäelmää”, joka eroaa tavallisesta aineenkirjoituksesta siinä, että esseen kirjoittajan täytyy itse keksiä itselleen aihe samalla kun hän yrittää sitä käsitellä. Matkaesseet puolestaan ovat Kallio-Visapäälle kyhäelmiä, joiden aihe on löytynyt matkalta ja joissa matkanteko muodostaa osan aiheesta.² Erytisesti matkaesseitä määritteleekin Kallio-Visapään mukaan eräänlainen tunne sattumanvaraisuudesta:

[J]oku mielenkiintoinen seikka herättää halun ottaa siitä selvää, saada siitä irti jotakin, antaa sille hiukan taustaa ja ympäristöä, asettaa jotakin omia ajatuksia sen varaan. Ja sitten on aika sanoa sille hyvästi ja lähteä sinne missä silmä on huomaavinaan uusia hauskoja aiheita.³

Matkaesseiden aihevalintaa ainakin näennäisesti määrittelevät arvaamattomuus ja satunnaisuus eivät kuitenkaan tarkoita aiheenkäsittelyn huolimattomuutta. Yllä olevassa lainauksessa Kallio-Visapää mainitsee tarkoituksenaan olevan antaa mielenkiintoiseksi kokemilleen asioille

² Kallio-Visapää 1952 (SS), 5.

³ SS, 5.

”hiukan taustaa ja ympäristöä” ja tästä syystä kertoo turvautuvansa omien tietojensa ehtyessä joihinkin ”historiallis-kielitieteellisiin taskuvarkauksiin”, toisin sanoen lähdeteoksiin. Toisin kuin Kallio-Visapään omat vähättelevät sanakäänteet antavat ymmärtää, *Santiagon simpukka* koostuu sarjasta erittäin perinpohjaisia katsauksia kulloisenkin esseen aiheen historiallisiin ja taidehistoriallisiin yhteyksiin. Historian ja taiteen yhdistämisen myötä Kallio-Visapää toivoo osoittavansa, ettei historiallinen näkökulma aina merkitse pölyttynyttä kirjatietoa, vaan enemmänkin ilmielävää ja havainnollista todellisuutta, ”yhtä muuttuvaa ja muuttavaa kuin kaikki oleelliset seikat ihmisen maailmassa”.⁴ *Santiagon simpukan* matkaesseissä esseiden puhujan henkilökohtainen kokemus nousee lajille tyypillisesti merkittävään asemaan.

Kallio-Visapään ensimmäiset luonnehdinnat esseidensä luonteesta (matkakirjallisuuden läheinen yhteys esseen lajiin ja esseelle tyypillinen temaattinen häilyväisyys) ovat kummatkin tyypillisesti esseen lajiin liitettyjä piirteitä. Kirjoittaessaan esseen lajin määrittelyn hankaluuksista Graham Good nostaa juuri matkustamisen esille yhtenä tärkeimpänä esseekirjallisuuden hajanaista kenttää jäsentävänä toiminnanmuotona. Toiminnan mukaan jaoteltuna matkustamisesta innoituksensa saava esse muodostaa oman alalajinsa. Matkustamisen ohella Good mainitsee mietiskelyn, lukemisen ja muistelemisen, mutta näistä matkustaminen ja erityisesti siihen sisältyvä käveleminen tarjoavat hänen mukaansa osuvimman analogian esseelle. Mietiskelyn ja havaintojen jatkuva sekoittuminen, aiheiden valikoitumisen satunnaisuus ja rytmin-, suunnan- ja päämääränvaihdoksen vaivattomuus ovat samalla tavalla olennaisia tekijöitä sekä hyvälle kävelyretkelle että esseen kirjoittamiselle. Goodille esse onkin perimmiltään sananmukaisesti vaelteleva kirjallisuudenlaji.⁵

Vaeltelevan ja paikoin harhailevankin kirjallisuudenlajin poukkoilevaa etenemistä aiheesta toiseen on pidetty usein osoituksena siitä, että juuri esse kuvaa kirjallisuudenlajeista parhaiten inhimillistä ajattelua paljaimmillaan, toisin sanoen sekasortoista säntäilyä edestakaisin ja kaikkia rationaalisuuden ihanteita uhmaavaa etenemistä umpipähkään

⁴ SS, 6.

⁵ Good 1988, xii.

oikeaan suuntaan. Esseisti Scott Russell Sanders on kuitenkin huomauttanut, ettei esseelle – ja etenkin niin sanotulle henkilökohtaiselle esseelle – ominainen liike aiheesta toiseen merkitse huomion ja keskittymisen hajoamista, vaan päinvastoin luottamusta esseistin ääneen ja puhujan läsnäoloon yhtenä kiintopisteenä maailmamme täyttävässä kakofoniasa.⁶ Samalla tavalla *Santiagon simpukan* aiheesta, etapista ja nähtävyydestä toiseen säntäilevän ja historian eri kerrostumien välillä siirtyilevän kertojan uuvuttava tahti ei näyttäydy lukijalle irrallisten huomioiden kokoelmana, vaan pikemminkin houkuttaa antautumaan asiantuntevan oppaan vietäväksi.

Miehisten äänten traditiot

Tyylilajina essee ei ollut Sinikka Kallio-Visapäälle uusi tuttavuus hänen ryhtyessä kirjoittamaan *Santiagon simpukan* matkaesseitä. Tuula Hökän tutkimuksessa Kallio-Visapään tuotannosta silmiinpistävää on se, kuinka esseemäisyyden voi katsoa määritelleen muutenkin Kallio-Visapään tuotantoa. Essee on luonnollisesti osa Kallio-Visapään arvostelutoimintaa 1930-luvulta lähtien, mutta esseemäinen muoto näkyy myös runoissa ja kaunokirjallisessa proosassa. *Neljästi minä palaan*-runokokoelman (1948) yhteydessä Hökkä esimerkiksi luonnehtii Kallio-Visapäättä lyriikkona, jolle on ominaista ”ajatuksellinen, filosofinen vire” ja ”pitkät refleктоivat monologit”, runot nojaavatkin kuvallisuuden sijasta käsitteitä kuvittavaan ja käsitteelliseen ajatteluun. Yhtä lailla Hökkä huomauttaa *Kaislakertun* (1950) saamien nihkeiden, teoksen kaunokirjallista arvoa kyseenalaistaneiden arvostelujen yhteydessä, ettei ajan kirjallisuuskritiikillä näytä olleen kiinnostusta eikä välineitäkään tarttua teosta jäsentävään esseistiseen reflektioon. Tällaisena se muistuttaa läheisesti esseeromaanin lajia, josta Kallio-Visapää oli kiinnostunut mm. Robert Musilin, Herman Hessen ja Thomas Mannin tuotannossa. Hökkä huomauttaakin, että myös omassa esseetuotannossaan, erityisesti kokoelmassa *Kuvista ja kuvaamisesta* (1955), Kallio-Visapää tunsi

⁶ Sanders 1989, 33.

erityistä vetoa esseistisiin, pohdiskeleviin teksteihin olivat ne sitten itsenäisiä esseitä tai muihin teksteihin upotettuja katkelmia.⁷

Vaikka essee oli tällä tavalla ollut osa Kallio-Visapään tuotantoa ja kirjallista maailmankatsomusta, niin silti hänellä ei ollut valmista käsitystä *Santiagon simpukkaan* sopivan esseetyylin luonteesta. Päinvastoin ryhtyessään kirjoittamaan teoksen muodostavia matkaesseitä hän arvioi tarkkaan minkälaisen esseen hän koki omakseen. Esimerkiksi kirjeessään kustantajalleen Hannes Reenpälle Kallio-Visapää pohtii omaa esseetyyliään suhteessa muihin suomalaisiin esseisteihin ja kulttuuri-matkailijoihin, kuten Yrjö Hirniin, Göran Schildtiin, Onni Okkoseen, Rafael Koskimieheen ja Håkan Mörneen. Tässä vertailussa Kallio-Visapään katsoo hieman sarkastisestikin oman tyyliinsä olevan puutteellinen, koska hän ei osaa Göran Schildtin tavoin kirjoittaa hauskaasti ”suhteellisia tasapainoisuuksia”, eikä hänelle riitä pelkkä taidehistoriallinen päteminen Onni Okkosen lailla tai ettei hän hyväksy Koskimiehelle tyypillistä ”ironista itsepaljastelua”.⁸

Ei ole sattumaa, että kaikki Kallio-Visapään itselleen asettamat vertailukohdat ovat miehiä, sillä kirjallisuushistoriallisesti esseitä on pidetty miltei yksinomaan miesten hallitsemana kirjallisuudenlajina. Tästä sukupuolivinoumasta on hyvä osoitus se, että vielä 1900-luvun alussa esseen mallikelpoisina edustajina pidettiin lähes yksinomaan miehiä, mikä näkyy esimerkiksi siinä, kuinka vuonna 1929 julkaistun englantilaisen esseekirjallisuuden antologiaan kelpuutettiin vain yksi naiskirjailija, Mary Ann Evans, ja hänkin miehishän kirjailijanimellään George Eliot.⁹ Vasta 1900-luvun mittaan Virginia Woolfin, Margaret Atwoodin ja esimerkiksi Joan Didionin kaltaiset loisteliaat esseekirjailijat ovat saavuttaneet tunnustusta, mutta naisesseistien laajempi läpimurto erityisesti anglo-amerikkalaisen kirjallisuuden ulkopuolella on edelleenkin antanut odottaa itseään.¹⁰ Samaa voi sanoa suomalaisesta kirjallisuudesta, jossa joitain poikkeuksia lukuun ottamatta esseistii-

⁷ Hökkä 2013, 196–197, 221–222, 236.

⁸ Hökkä 2013, 239.

⁹ Riikonen 1992, 81–82.

¹⁰ Riikonen 1992, 81; Hämeen-Anttila 2012, 23.

kalla on ollut ja on edelleenkin varsin miehiset kasvot.¹¹ Suomalaisen matkakirjallisuuden historiaa ajateltaessa näitä miehisiä kasvoja ei edes tarvitse kuvitella anonyymeinä, vaan tilalle voi helposti kuvitella Olavi Paavolaisen vain aavistuksen ylimielisen hymyn.¹²

Syitä naisesseistien kirjallisuushistorialliseen vähäiseen lukumäärään on etsinyt väitöstutkimuksessaan myös Päivi Lappalainen käsitellessään Lauri Viljasen tuotannossa keskeisellä sijalla olevan esseemuodon erityispiirteitä. Esteet naisesseistien monilukuisuudelle liittyvät Lappalaisen näkemyksessä ennen kaikkea esseen lajiin historiallis-sosiaalisena instituutona, jolla on ollut Montaignesta lähtien läheinen suhde subjektia määritteleviin vallankäytön muotoihin tai – Lappalaisen lailla foucaulaisittain ilmaistuna – erilaisiin ”minän teknologioiden” ilmaisiin. Sillä minästähän montaignelaisessa esseessä on kyse: Montaigne katsoi esseittensä kokoelman muodostavan tekijänsä muotokuvan ja korosti *Esseiden* ensimmäisen kirjan esipuheessa, että hänen ainoa aiheensa on hän itse.¹³ Montaignen aikana ja myös hänen jälkeensä monet esseeseen liitetyt paradigmaattiset käsitykset minän sosiaalisista ehdoista ja kulttuurisesta merkityksestä olivat kuitenkin sellaisia, jotka Päivi Lappalaisen sanoin ”ovat naisten kohdalla asettuneet varsin toisella tavalla ja siten myös minän teknologiat ovat heidän kohdallaan olleet erilaisia”.¹⁴ Naiskirjailijoiden – jo sinänsä tietenkin harvinaisuus Montaignen aikana – olikin mahdotonta omaksua esseelle lajityypillistä ”viisautta”, ”kokemusta” ja ”harkintaa”, joiden vain vaivoiin katsottiin kuuluvan naisille soveltuvaan käyttäytymismalliin ylipäätään.¹⁵

¹¹ On huomautettava, että tässä yhteydessä tarkoitan ennen kaikkea suomenkielisen esseen historiaa. Katsauksissa suomalaisen esseen historiasta todetaan lähes poikkeuksetta suomen- ja ruotsinkielisen esseistiikan kirjallisuus- ja kulttuurihistoriallinen eriytyneisyys etenkin 1900-luvun alkupuolella, mutta myös nykyään (Tarkka 1970; Riiikonen 1992; Korhonen 2013). Esseen näkyvämpi asema suomenruotsalaisessa kirjallisuushistoriassa selittää osaltaan myös naisesseistien näkyvämpää roolia. 1920- ja 1930-luvulla naisesseisteihin kuului esimerkiksi Hagar Olsson, jolle Olavi Paavolainenkin omisti esseekokoelmansa *Nykyaikaa etsimässä* (1929), ja nykyään esimerkiksi Merete Mazzarella.

¹² Vrt. Hapuli 2003, 13.

¹³ Vrt. Lappalainen 1993, 239–240; Good 1988, 27.

¹⁴ Lappalainen 1993, 243.

¹⁵ Joeres & Mittman 1993, 13.

Esseen lajia määrittelevinä ja naisille historiallisesti tavoittamattomina subjektia koskevinä käsityksinä Lappalainen nostaa esille mahdollisuuden päästä osalliseksi koulutuksesta ja siten vakiinnuttaa asemansa universaalien tiedon subjektina. Vaikka esseen minäkeskeisyys soveltui hyvin erityisesti englantilaisessa variantissaan (ennen kaikkea Francis Baconin esseet) kokemukseen perustuvan ja siten ”demokraattisen” epistemologian esittelyyn, niin silti naisten kokemukselle ei esseekirjallisuudessa ollut tilaa. Suurelta osin kyse oli julkisen ja yksityisen sfäärien välisestä rajanvedosta ja esseen sijoittautumisesta näiden väliin. Porvarillisen julkisuuden avautuminen 1700- ja 1800-luvuilla merkitsi ennen kaikkea miehille mahdollisuutta esimerkiksi esseen muodossa tuoda esille yksityisen kokemuksensa piirteitä, jotka ainakin implikaation kautta olivat yleistettävissä vaikka kokonaisen luokan tai kansallisuuden luonnetta koskeviksi kokemuksiksi. Vastaava julkisen ja yksityisen sfääriin vastavuoroisuus ei näyttäytynyt naisten kokemukselle mahdollisena.¹⁶

Naisten sulkeminen pois esseekirjallisuuden alalta näyttäytyy historiallisesti yhä kummallisemmalta, kun otetaan huomioon, että naiskirjailijat kukoistivat samaan aikaan esseen lähilajeiksi lukeutuvien kirjeiden ja päiväkirjojen kirjoittajina. Erottava tekijä ”varsinaisen” esseen ja päiväkirjojen tai kirjeiden välillä on kuitenkin se, että jälkimmäisiä ei ollut ensisijaisesti tarkoitettu julkisesti esitettäväksi.¹⁷ Vaikka esseet ja yksityisemmät muodot (kuten juuri päiväkirjat ja kirjeet) on mahdollista rinnastaa erityisesti henkilökohtaisuuden, minä-muodon ja kokemuksellisuuden perusteella, niin esseet sijoittuvat tietoisemmin julkisen ja yksityisen rajalle, valmiina myös ylittämään sen. Henkilökohtaisuudestaan huolimatta esseet suuntautuvat aina kohti laajempaa julkisuutta, mikä on osaltaan antanut aiheen suhtautua esseeseen – erityisesti niin sanottuun henkilökohtaisen esseen alalajiin – poikkeuksellisen narsistisena kirjallisuudenlajina, jota myös ympäröi ”egoismin löyhkä”.¹⁸ Eliitti, aristokratia tai ”hengen aateli” ovat esseen ihmiskäsitykseen liitettyjä määreitä, joiden erityisyys perustuu sellaiselle histori-

¹⁶ Lappalainen 1993, 243–244.

¹⁷ Lappalainen 1993, 241.

¹⁸ Esim. Lopate 1995, xxxi–xxxii.

allis-sosiaaliselle käsitykselle ihmisestä, kulttuurista ja yhteiskunnasta, jonka oikeutusta nykylukijan on hankala käsittää tavoiteltavaksi.

Samalla tavalla toinen *Santiagon simpukkaa* määrittelevä lajitradiatio, matkakirjallisuus, on ollut miehisen perinteen valta-alueita. Ritva Hapuli on tutkimuksessaan *Ulkomailla. Maailmansotien välinen maailma suomalaisnaisten silmin* (2003) todennut matkakirjallisuuden olleen vielä 1900-luvun alkupuolella voimakkaasti sukupuolittunutta miesten kokemusten määrittellessä matkustamista ja matkakirjallisuutta. Naisten osaksi miellettiin kotiin jääminen: he edustavat matkan lähtöpaikkaa ja joskus miehen matkan määränpäättä.¹⁹ Nimenomaan matkaesseiden kirjoittaminen, kahdesta varsin miehiseksi koetusta lajitradiatiosta ammentaminen, sijoitti Kallio-Visapään naiskirjailijana kaksinkertaiseen marginaaliin. Ehkä juuri tästä syystä Kallio-Visapään esseissään omaksumat tyylilliset ratkaisut ja valitsemat ilmaisumuodot olivat kyseenalaistamassa esseiden lajia hallinnutta maskuliinisen subjektikäsitteiden yksinvaltaa sijoittamalla esseissä puhuvan minän osanottajaksi vuoropuhelussa lukijan kanssa.

Postikorttiterveisiä lukijalle

Kallio-Visapään arvio itselleen sopivasta ilmaisumuodosta johti hänet tavoittelemaan esseetyylissään toisaalta tasapainoa asiapitoisuuden ja yleisluontoisuuden välillä ja toisaalta sopivaa keskitietä esseiden minäkeskeisyyden ja lukijan huomioimisen välillä.²⁰ Kirjeessä kustantajalleen hän toteaa seuraavaa:

Parhaani mukaan yritän olla leikkisä, epätoivon vimmalli ja joskus myös ilman vaivaa sirotella sekaan näköaloja, maantiedettä, nykyaikaa ja pittoreskiutta niin paljon kuin mahtuu. Mutta kun pidätän itselläni sen oikeuden, että vissi tyylily (kkyys) pitää sentään koko jutussa olla, niin se varmaan on juuri se Paha. Itseäni kyllä erittäin kovasti kiinnos-

¹⁹ Hapuli 2003, 16–17, 22.

²⁰ Hökkä 2013, 239.

tavat juuri ja nimenomaan ne asiat, joita käsittelenkin, yleisön uhalla, mutta aina olen ennenkin huomannut, että yleisö en ole minä.²¹

Esseissään Kallio-Visapää on kotonaan kulttuuri- ja taidehistoriaa käsittelevien aiheiden parissa, mutta kokoelman kirjoittamisen hankaluutena hän kokee suhteen lukijoihin. Ovatko lukijat kiinnostuneita samoista teemoista kuin hän esseiden kirjoittajana? Pysyikö yleisön mielenkiinto yllä ja saako esseiden ”tyyli(kkyy)” ansaitsemaansa arvostusta keven-täväksi elementiksi tarkoitettun ”leikkisyyden” ja muiden näkökulmien ohella? Kaukana oli pysyteltävä liiallisen tyylikkyyden norsunluutor-nista, joka edusti Kallio-Visapäälle kaikin keinoin vältettävää esseistin helmasyntiä.

Lukijan huomioimisesta tulikin *Santiagon simpukan* yksi huomi-onarvoisimmista piirteistä, sillä esseissään Kallio-Visapää päätyi otta-maan lukijansa huomioon poikkeuksellisen näkyvällä ja konkreettisella tavalla ja jopa kirjaimellisesti matkalle mukaan. ”Käärepaperissa”, *San-tiagon simpukan* aloittavassa luvussa, Kallio-Visapää puhuttelee luki-jaansa seuraavasti:

Toivottavasti et nyt pelästy, ja siltä varalta että lähtisit pakoon liian varhain, olen keksinyt mielestäni hyvän sotajuonen: olen ottanut sinut matkalle mukaan. Se on kosto siitä, että itse vaatimalla vaadit minua kirjoittamaan postikorttiterveisii Espanjasta. Siellä sinä nyt olet seuraa tekemässä, katsomassa, kuuntelemassa ja ennenkaikkea vastustamassa omalla hiljaisella läsnäolollasi melkein mitä hyvänsä mitä minä sanon. Olen tehnyt sinusta itselleni sävyisän antagonistin, kuvitellut että sinä olisit paljossa eri mieltä ja että minulla olisi tilaisuus vahvistua omassa uskossani väittämällä sinua vastaan.²²

Sekä tässä lainauksessa että hieman aikaisemmin aivan luvun ensim-mäisellä rivillä Kallio-Visapää rakentaa teokselleen eräänlaista kehys-kertomusta esseiden kirjoittajan ja lukijan välisestä läheisestä suhteesta.

²¹ Sinikka Kallio-Visapään kirje Hannes Reenpäälle 7.7.1952. Lainattu Hökkä 2013, 239–240.

²² SS, 6–7.

Luvun alussa Kallio-Visapää kirjoittaa luvanneensa lähettää lukijalle – ”sinulle” – postikortteja Espanjasta, mutta kertoo niiden laajentuneen kokonaisiksi matkaesseiksi. Kallio-Visapään hahmottelemasta suhteesta tekee kuitenkin poikkeuksellisen se, ettei lukijaa – esseissä puhuteltua sinää – voi ajatella vain kirjoittamatta jääneiden postikorttien tai laajempien matkaessien passiivisena vastaanottajana. Päinvastoin lukija temmataan mukaan matkaan esseiden kirjoittajan rinnalle katsomaan, kuuntelemaan ja osallistumaan.

Lukijan huomioiminen ja kuljettaminen koko esseekokoelman läpi ei jää esipuheen tyhjiksi lupauksiksi. Päinvastoin esseiden puhuja keskustelee lukijan kanssa varsin tiuhaan erilaisissa tilanteissa. Esimerkiksi ihastellessaan Santo Domingo de Silosin luostarin käytävien veistokuvia esseen puhuja suuntaa lukijalle kysymyksen:

Vieläköhän muistat Jacan pylväämpää ja niiden tuntemattoman mestarin, jonka käsissä kiven varjot alkoivat elää uudelleen? Santo Domingo de Silos’in ristikäytävässä tapaat toisen mestarin, vielä aikaisemman mutta hengeltään ja käsityksiltään aivan toisenlaisen.²³

Tai esimerkiksi jätettyään Santiagon pyhiinvaeltajien kulkureitit taakseen esseisti huomauttaa lukijalle ”Collegesta Colegioon” otsikoidun luvun alussa seuraavasti: ”Otaksun, että alat pikapuoliin jo tiukasti kysellä, missä on se matkailumainosten Espanja, jota hallitsevat appelsiinoksat, kitara ja viuhka.”²⁴

Näissä esimerkeissä lukijaan vetoaminen palvelee ennen kaikkea retorisia tarkoituksia esseen rakenteessa. Edeltävässä yhteydessä vetoaminen keskustelukumppanin muistikuviin toimii keinona jäsentää teoksen rakennetta palauttamalla lukijan mieleen aikaisemmissa esseissä kohdattuja asioita ja historiallisia teemoja kuulostamatta kuitenkaan liikaa taidehistoriallisiin yksityiskohtiin uppoutuvalta esteetikolta tai kulttuurihistorian asiantuntijalta. Toisaalta jälkimmäisessä kohdassa lukijan turistimainosten Espanjaan kohdistuvien mielihalujen ennakointi auttaa luomaan jännitteitä ja kontrasteja esseessä rakentu-

²³ SS, 79–80.

²⁴ SS, 197.

vaan kuvaan Espanjasta, semminkin kun lukijan halujen aavisteluja seuraavassa esseessä käsitellään aurinkorantojen sijasta Salamancan ja Valladolidin vanhoja yliopistokaupunkeja. Lukijaa käytetään keskustelukumppanina muistuttumaan toisesta Espanjasta, joka suurelta osin loistaa *Santiagon simpukassa* poissaolollaan.

Omanlainen retorinen keinonsa on esseissä kuvattujen kokemusten esittäminen ”sinän” kautta. Esimerkiksi esseessä ”Linnunradan viimeinen tähti”, seurueen viimein saavuttua pyhiinvaellusreitit päättepisteesen Santiagoon, kertoja mainitsee lähtevänsä kahdestaan kävelemään vanhan kaupungin kaduille lukijan kanssa:

Nyt me siis kävelemme kahden kesken, seuraten luostarinpihan muureja, joiden suunnaton neliö reunustaa katedraalin eteläseinämää, eikä hyvään aikaan näy edes ristinsielua. – – Kun seisot keskellä aukiota ja katselet itään, kohoaa edessäsi katedraalin valtava graniittinen länsipääty, espanjalaisen myöhäisbarokin loisteliaas voimannäyte, jonka harmaasta kivistä löytyjä varmoja korujuoksutuksia keltainen kivisammal parhaansa mukaan seuraa, kiiveten korkealle tornien huippuihin asti. Kun kirkkoa vähän aikaa katsot, se äkkiä näyttää hylkäävän yksityiskohtiensa koristeellisen moninaisuuden – –.²⁵

Nähtävyyksien, kokemusten ja vaikutelmien välittämistä matkaesseissä matkakumppanin kautta voidaan ajatella lukijalle esitettyinä kutsuna asettua esseiden kertojan rinnalle nähtävyyksien havaitsijana. Tällainen kertojan ja lukijan metaforinen samastuminen on yksi osoitus Kallio-Visapään ”Käärepaperissa” esittämästä halusta ottaa lukija ennen kaikkea matkakumppaniksi, eikä jättää häntä taakseen postikortteja odottavaksi vastaanottajaksi tai jälkijättöisten matkaesseiden lukijaksi. Kyse on kirjoittajan ja lukijan välisen suhteen läheisyyden ja eräänlaisen intiimiyden painottamisesta. Toisaalta sinä-pronominin käyttö, ikään kuin englannin kielestä lainattuna passiivirakenteena, saattaa näyttäytyä lukijalle etäisyytenä kuvatun kokemuksen ja esseän puhujan välillä: kokemuksia, havaintoja ja tulkintoja, joita esitetään ”sinän” kautta, ei enää voi lähestyä yksin esseän puhujan mielipiteinä, vaan laajempaa

²⁵ SS, 135–136.

kaikupohjaa hakevina näkemyksinä, jolloin kokevan havainnoitsijan asemaan voisi asettua kuka tahansa meistä.

Yleisesti ottaen Kallio-Visapään tuotannossa lukijan sinuttelu ja toistuva monikon ensimmäisen persoonan käyttö ovat kerronnallisia keinoja, jotka eivät rajoitu vain matkaesseisiin, vaan muodostavat jopa eräänlaisen jatkumon. Jasmine Westerlund on todennut, että esimerkiksi romaanissa *Kolme vuorokautta* (1948) kertoja ikään kuin pakottaa lukijan mukaansa käyttämällä säännönmukaisesti me-muotoa.²⁶ Samalla tavalla *Santiagon simpukassa* lukijan korostainen huomioiminen ja ”sinän” ottaminen matkakumppaniksi Espanjan teille johtaa myös siihen, että matkaesseissä matkaa tekevät usein ”me”, jonka voi helposti tulkita kuvaavan esseiden puhujan ja lukijan välistä tekstuaalista suhdetta.

”Meidän” kokoonpano jää kuitenkin jokseenkin epäselväksi, sillä ”sinun ja minun” kanssa matkaa tekevät ”Simpukka” ja ”Shell”. Edellinen edustaa Santiagon pyhiinvaellusreitit ”vanhaa kompassivoimaa” ja jälkimmäinen Simpukan modernia vastinetta, ”tekniikan aikakauden voimaa” – käytännössä autonkuljettajaa autoineen. Esseiden puhuja turvaa matkantekonsa Simpukan tietoihin ja Shellin voimaan: ”Nämä kaksi pitävät huolta siitä, että vastedes pysymme sekä ’juonessa’ että liikkeessä.”²⁷ Siinä missä Shell on useimmiten vaiti, niin esseiden puhuja käy Simpukan kanssa pitkiäkin keskusteluja erityisesti pyhiinvaellusreitit päättepisteessä Santiagon katedraalissa. Puheissaan ja näkökulmissaan Simpukka edustaa matkan kulttuuri- ja taidehistoriallisia kerrostumia, jotka esseiden puhujakin toisinaan leimaa pitkäpiimäisiksi. Simpukan kadottua hieman salaperäisesti Santiagon katedraaliin puhuja jää muistelemaan tätä suunnaten puheensa kanssakulkijalleen/lukijalle:

Muistatko mistä se aikoinaan ilmestyi ja milloin? Minä en. Se on lähtenyt yhtä huomaamatta kuin se saapuikin – ja voitko edes sanoa nähneesi sitä milloinkaan? – – Ja silti se oli olemassa, yhtä varmasti kuin sinä ja minä. Mutta ei se toden totta ollut mikään kahdella jalalla käve-

²⁶ Westerlund 2013, 125.

²⁷ SS, 42.

levä, kimittävä pikkuotos Disneyn tyyliin, eikä sen olemusta pystyisi kuvaamaan. Se oli himmeän Tähtikentän väkeä, Linnunradan kulki-
joiden seuralainen. Ja nyt kun matkamme on päättynyt, on Simpukka
kadonnut. Olemme vapaat kulkemaan uusia teitä omin neuvoin.²⁸

Hieman konkreettisemmän hahmon saa toinen oppaista, Shell, mat-
kaseurueen autonkuljettaja, jonka ansiosta seurue pysyy liikkeellä ja
pystyy taittamaan matkaa huomattavasti todellisia pyhiinvaeltajia
nopeammin. Shellin korvaamattomuudesta kertoo hetkellinen toivot-
tomuus, joka esseen puhujan valtaa Shellin – oikealta nimeltään Marce-
lin – joutuessa jättämään matkaseurueen aiottua aikaisemmin saatuaan
tiedon esikoisensa ennakoitua varhaisemman syntymän johdosta. Vielä
muutaman päivän Shell/Marcel tarjoaa matkalaisille kyytiä ennen
paluuta kotikaupunkiinsa. Näistä päivistä esseen puhuja osaa lopulta
olla tyytyväinen: ”Joten ei muu auta kuin puristaa toistamiseen Mar-
celin kättä onnittelun merkeissä, vaikka tartummekin siihen kuin huk-
kuva oljenkorteen – ja kannattakoon tämä oljenkorsi meitä edes siihen
saakka mihin asti haluaa, sähkösanoman määräämään päivään asti.”²⁹

Esseen ystävydestä

Lukijan suora puhuttelu ja metaforinen tempaaminen mukaan Espan-
jaan toimivat *Santiagon simpukassa* tehokkaina ja silmäänpistävinä reto-
risina tehokeinoina. Silti esseiden puhujan ja lukijan välille rakentuvaa
yhteyttä voidaan tarkastella eräänlaisena ystävyuden muotona. Ajatus
ystävyydestä ei esseen kohdalla ole siinä mielessä etäinen, että esimer-
kiksi Kuisma Korhosen mukaan ystävyyttä voidaan pitää jopa esseen
lajia määrittelevänä piirteenä. Sen sijaan, että pyrittäisiin määrittele-
mään esseen muodollisia piirteitä, tai että yritettäisiin sovittaa esseetä
ilmaisumuotona tieteen ja taiteen välimaastoon esteettisen tiedon kal-

²⁸ SS, 156.

²⁹ SS, 214.

taisin käsittein, tulisi esseetä Korhosen mukaan kenties lähestyä tekstuaalisten äänten välisenä eettisenä suhteena, ystävyyttenä.³⁰

Korhonen katsoo, että hänen tutkimiaan esseitä määrittelee tekstissä vuorovaikuttavien äänten moninaisuus, mikä näkyy myös lukijan roolin epäselväksi jättävien tekstuaalisten strategioiden runsautena. Korhoselle tämä tarkoittaa samalla tekstin tulkinnan painopisteen siirtymistä tekijän käsistä lukijalle. Epävarmuus tekijän ja lukijan tekstuaalisen kohtaamisen laadusta on Korhosen mukaan määritellyt koko lajin kehitystä, sillä esse on kenties muita kirjallisuudenlajeja enemmän pohtinut tekstin ja lukijan kohtaamisen onnistumista.³¹ Kuinka pitäisi kirjoittaa ja lukea, jotta tekstuaalinen kohtaaminen tulisi mahdolliseksi? Onko lukemisen ja kirjoittamisen osapuolilla eettisiä velvoitteita toisiaan kohtaan? Voiko kirjoittamisen kautta olla sellaisessa eettisessä suhteessa, jota voi pitää ystävyyttenä?

Verrattuna moniin Korhosen lukemiin esseisteihin Sinikka Kallio-Visapää nostaa *Santiagon simpukassa* ystävyuden poikkeuksellisen näkyväksi teemaksi juuri lukijan sinuttelun kaltaisin retorisin keinoin. Selvää on, että esseiden puhuja tarjoaa lukijalle ystävän kättä, mutta lukijan päätettäväksi jää onnistuuko hän tässä ja tarttuuko lukija tarjottuun eleeseen. Vaikka lukija karsastaisikin heittäytymistä esseiden tarjoamaan lukijapaikkaan, niin Kallio-Visapään korostama lukijan ja kirjailijan läheisyys näkyy myös kauttaaltaan ystävällisissä puheenparissa ja muutenkin tuttavallisen epämuodollisessa kielenkäytössä koko teoksessa. Tällaiset ystävyuden muodot ovat omiaan lisäämään uskoa esseiden puhujan vilpittömyyteen. Mutta yhtä selvää on, että vaikka lukija tuudittautuisikin ystävyyteen esseiden puhujan kanssa, niin täydellistä luottamusta puhujan ja lukijan välille ei kuitenkaan synny. Tutkiessaan matkareittiä Salamancan kaupungista eteenpäin ja huolehtiessaan aika-tauluun yllättäen tulleista muutoksista esseiden puhuja nimittäin toteaa suoraan: ”Tietyistä syistä, jotka sinulta salaan, meidän on kumminkin keinolla millä hyvänsä päästävä Méridaan”.³² Toki rehellisyyttä tällaisessa tilanteessa voi pitää myös osoituksena todellisesta ystävyyydestä,

³⁰ Korhonen 1998, 23.

³¹ Korhonen 1998, 4.

³² SS, 214.

mutta selvää on että esseiden puhujan ja lukijan välinen suhde ei ole täysin avoin.

Huomionarvoista *Santiagon simpukassa* on kuitenkin se, että etsiessään itselleen sopivaa tapaa erottautua lähimmistä (miehisistä) vertailukohdistaan suomalaisen matkaesseekirjallisuuden alalla, Sinikka Kallio-Visapää päätyy kirjoittamaan esseitä, jotka kaiken retorisen kielenkäytön taustalla tuntuvat pohjaavan käsitykseen ystävyydestä, huomioonottamisesta ja tasavertaisuudesta mahdollisuuksissa hahmottaa maailmaa. Esseistin selvää ja jokseenkin dominoivaa ääntä ei yhdestäkään esseestä voi poistaa, mutta puhutellessaan lukijaa, ottaessaan tämän edes eleenomaisesti mukaan matkalle, Kallio-Visapään esseet eivät syöllisty esseiden helmasyntinä pidettyyn egoismiin ja narsismiin.

Muutama vuosi sitten julkaistussa kirjoituskokoelmassa *Mitä esseet tarkoittaa?* (2012) Virpi Hämeen-Anttila päätti oman esseetä käsittelevän kirjoituksensa ”Sivuun astumisen taide” naisesseisteille suunnattuun kehotukseen astua esiin. Hämeen-Anttilan esittämä kehoitus kumpuaa huolesta, jota hän kirjoittaa tuntevansa naisten näkymättömyydestä suomalaisessa esseekirjallisuudessa.³³ Sinikka Kallio-Visapään esseet *Santiagon simpukassa* osoittavat, ettei naisesseistien esiinastuminen edellytä parrasvalojen valtaamista, vaan saattaa syntyä tilan, äänen ja ystävyyden antamisesta lukijalle.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

Kallio-Visapää, Sinikka: *Santiagon Simpukka. Matkaesseitä ja kuvasarjoja Espanjasta* (=SS). Otava, Helsinki 1952.

Tutkimuskirjallisuus

Good, Graham: *The Observing Self: Rediscovering the Essay*. Routledge, London & New York 1988.

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

³³ Hämeen-Anttila 2012, 23; myös Korhonen 2013, 308.

- Hämeen-Anttila, Virpi: Sivuun astumisen taide. *Mitä essee tarkoittaa?* Toim. Johanna Venho. Savukeidas, Turku 2012, 9–25.
- Hökkä, Tuula: *Tuoksuville vuorille. Naisrunoilijoiden poetiikkaa, modernismeja*. SKS, Helsinki 2013.
- Joeres, Ruth-Ellen B. & Mittman, Elizabeth: An Introductory Essay. *The Politics of the Essay*. Eds Ruth-Ellen Boetcher Joeres & Elizabeth Mittman. Indiana University Press, Bloomington & Indiana 1993, 12–20.
- Korhonen, Kuisma: *Essaying Friendship: Friendship as a Figure for the Author-Reader Relationship in Essayistic Textuality, from Plato to Derrida*. Yliopistopaino, Helsinki 1998.
- Korhonen, Kuisma: Esseistiikan uudet kuviot. *Suomen nykykirjallisuus I*. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajarvi. SKS, Helsinki 2013, 304–314.
- Lappalainen, Päivi: *Elämä ja teokset. Lauri Viljasen kirjallisuuskäsityksen ääriäviivoja*. SKS, Helsinki 1993.
- Lopate, Phillip: Introduction. *The Art of the Personal Essay*. Ed. Phillip Lopate. Anchor Books, New York 1995, xxiii–liv.
- Riikonen, Hannu K.: *Mikä on essee?* SKS, Helsinki 1992.
- Sanders, Scott Russell: Singular First Person. *Essays on the Essay: Redefining the Genre*. Ed. Alexander J. Butrym. The University of Georgia Press, Athens & London 1989, 31–42.
- Tarkka, Pekka: Essee. *Suomen kirjallisuus VIII*. Toim. Pekka Tarkka. SKS & Otava, Helsinki 1970, 227–265.
- Westerlund, Jasmine: *Murtumia lasikellossa. Naisten kirjoittamat taiteilijaromaanit Suomessa 1900-luvun alkupuolella*. Turun yliopisto, Turku 2013.

IV IKÄÄNTYVÄ NAINEN JA KOHTI UUTTA YHTEISÖÄ

Nainen subjektina ja miehen katseen määrittämänä Milan Kunderan romaaneissa

Liisa Steinby

Tšekkiläis-ranskalainen Milan Kundera tuli tunnetuksi 1970-luvulla kirjailijana, joka kuvaa julman rehellisesti stalinistista terroria ja jonka romaaneja toisaalta leimaavat runsaat ja suorapuheiset seksikohtaukset: ”seksiä ja politiikkaa” näytti monista olevan sopiva kuvaus hänen romaaniensa sisällöstä.¹ Kundera kiistää kuitenkin olevansa poliittinen kirjailija ja sanoo olevansa sen sijaan kiinnostunut ihmisestä ja hänen ”antropologisia mahdollisuuksistaan” joissakin historiallisissa ja poliittisissa tilanteissa.² Hän myös korostaa, ettei seksuaaliakti ole hänen kiinnostuksen kohteensa sinänsä vaan tilanteena, jossa ihmisen sisäinen problematiikka ja kahden ihmisen välisen suhteen sisältö paljastuvat äkillisesti näkyviin.³ Kundera esittäytyy kirjailijana, joka on kiinnostunut henkilöidensä kokemuksissa paljastuvista eksistentiaalisista tilanteista, joiden kautta joitakin ihmisenä olemisen mahdollisuuksia tulee näkyviin.⁴ Kundera puhuu ihmisen problematiikasta yleensä; hänen

¹ Ks. Petro 1982, 45.

² Esimerkiksi *Elämä on toisaalla* -romaanin englanninnoksen esipuheessa Kundera toteaa, että ”a given historic situation is an *anthropologic laboratory*”. Sit. O’Brien 1992, 95; vrt. Kundera 1987 (1986) (RT), 153.

³ Ks. esim. Kunderan haastattelut McEwan 1984, 30 ja Raddatz 1986, 100.

⁴ Ks. Saariluoma 2005, 29–60.

itsereflektiossaan ei tule näkyviin, että hänen kuvauksessaan olisi eroja sukupuolten välillä. Lukija voi kuitenkin huomata merkittäviä eroja siinä, miten miehiä ja naisia kuvataan hänen teoksissaan.

Kunderan romaanit ovat herkullisia tai, tarkastelijan temperamentista riippuen, raivostuttavia kohteita naisnäkökulmaiselle luennalle. Teksteistä paljastuu jyrkän seksistisiä ja machoasenteita: nainen näyttyy hänellä ennen muuta miehen katseen ja halun kohteena. Tämä Kunderan tuotantoa tunteville itsestään selvältä kuulostava väite on omituisesti ristiriidassa sen seikan kanssa, että tätä aspektia ei ole juurikaan otettu esille Kunderaa koskevassa tutkimuksessa. John O'Brien huomauttaa tästä vuonna 1999,⁵ eikä tilanne ole sen jälkeen juuri muuttunut. Esimerkiksi miesten harrastusta seksuaalisiin seikkailuihin kuvataan tutkimuksissa yleensä Kunderaa myötäillen.⁶ Yksi selitys voisi olla, että Kunderan useat naisetkin ovat eroottisia seikkailijoita, mikä saa asian kenties näyttäytymään siinä valossa, että kumpikin sukupuoli nähdään yhtä lailla eroottisesti vapautuneena.⁷

Toinen mahdollinen syy siihen, että tutkimus on lähes sivuuttanut Kunderan seksismin, on se seikka, että hänen romaaniensa päähenkilöt ovat lähes yhtä usein naisia kuin miehiä. Kolmessa varhaisimmassa romaanissa *Pila* (*Žert*, 1967), *Elämä on toisaalla* (*Život je jinde*, 1973) ja *Jäähyväisvalssi* (*Valčík na rozloučenou*, 1972), jotka Kundera kirjoitti Tšekkoslovakiassa ennen emigroitumistaan Ranskaan, päähenkilöt ovat miehiä (joista *Elämä on toisaalla* -romaanin sankari, nuori runoilija, on kauttaaltaan ironisesti kuvattu).⁸ *Naurun ja unohduksen kirjan* (*Kniha smíchu a zapomnění*, 1978) päähenkilö, joka tosin esiintyy vain kahdessa romaanin seitsemästä osasta mutta joka tapauksessa kahta useammin kuin muiden osien päähenkilöt, on nainen, ja *Olemisen sie-tämättömässä keveydessä* (*Nesnesitelná lehkost bytí*, 1984) on kaksi miespuolista ja kaksi naispuolista päähenkilöä. Edelleen *Kuolemattomuuden*

⁵ O'Brien 1999, 217.

⁶ Ks. esim. Draper 2002.

⁷ Kriittistä asennetta löytyy esimerkiksi O'Brienin monografiasta ja omistani, ks. O'Brien 1995; Saariluoma 2005, 234–238 ja Steinby 2013, 164–167.

⁸ Kunderan toinen ja kolmas romaani ilmestyivät alun perin Ranskassa (ranskaksi) ja vasta myöhemmin tšekiksi kanadalaisella emigrantikustantajalla.

(*L'Immortalité*, 1990)⁹ päähenkilö on nainen, ja myöhäistuotannon kolmesta pienoisromaanista *Kiireettömyyden* (*La Lenteur*, 1995) päähenkilö on mies, kun taas *Identiteetin* (*L'Identité*, 1998) ja *Tietämättömyyden* (*L'Ignorance*, 2000) päähenkilö on nainen. Kaikissa niissä tapauksissa, joissa romaanin päähenkilönä on nainen, hänet otetaan vakavasti, häneen suhtaudutaan myötämielisesti ja hänen problematiikkaansa paneutuen. Toisin sanoen, naiset ovat siinä missä miehetkin eksistentiaalisen problematiikan kantajia, jollaisiksi Kundera määrittää tärkeimmät romaanihenkilönsä.¹⁰ Tämä vakavasti otettavan, kokevan ja refleктоivan subjektin aseman osoittaminen naiselle näyttää olevan ristiriidassa sen kanssa, että nainen nähtäisiin miehen näkökulmasta ja suhteessa mieheen. Pyrin tässä artikkelissa osoittamaan, että Kunderalla vakavasti otettavan, autonomisen subjektin asemaan valikoituvat vain tietyt, seksistiset kriteerit täyttävät naiset ja että lisäksi näidenkin naisten eksistentiaalinen problematiikka on oleellisesti miehisen näkökulman määrittämää.

Nainen miehen katseen ja halun määrittämänä

Identiteetti alkaa sinänsä mitättömältä tuntuvalta kohtauksella, jossa päähenkilö Chantal eksyy kahvilaan, missä hänen pyyntöönsä panna musiikki hiljemmälle suhtaudutaan uhmakkaan epäystävällisesti, ja kun hän haluaa poistua, tarjoilija väistyy hänen tieltään vasta viime hetkellä. Kun hän tapaa kohta tämän jälkeen miehensä Jean-Marcin, tämä huomaa hänen kiusaantuneen mielialansa, mutta Chantal ei osaa tai halua kertoa, mitä oli tapahtunut, vaan sanoo sen sijaan mieleensä satunnaisesti juolahtavan ajatuksen, että miehet eivät enää käänny katsomaan

⁹ Kundera antoi ymmärtää, että teos oli alun perin kirjoitettu tšekiksi ja että sen oli kääntänyt Eva Bloch -niminen henkilö. Sittenmin on käynyt ilmi, että tällaista kääntäjää ei ole olemassa vaan Kundera on kirjoittanut ranskankielisen version itse. Ks. Chvatík 1996, 154.

¹⁰ Kundera käsittää romaaninsa teemakompositioiksi, jossa henkilöhahmot ovat eksistentiaalisten teemojen kantajia. Ks. RT, 36–42, 85–92; Saari-luoma 2005, 117–162.

häntä. Jean-Marcin on helppo olla myötätuntoinen tässä kohdin, koska Chantal on häntä neljä vuotta vanhempi, ja vaikka Chantal onkin edelleen kaunis, ikääntyminen alkaa hänessä jo näkyä. Tästä lähtee käyntiin romaanin varsinainen ”toiminta”, joka koostuu siitä, että Jean-Marc kirjoittaa vaimolleen anonyymejä ihailijakirjeitä. Jean-Marc perustelee tätä kuvittelemalla mielessään Chantalin ”vartalon tarinan”:

se oli piilossa miljoonien muiden vartaloiden joukossa, kunnes eräänä päivänä haluava katse pysähtyi siihen ja nosti esiin sumeasta laumasta. Sitten katseita tuli lisää ja ne sytyttivät vartalon, joka on sittemmin kulkenut halki maailman kuin palava soihtu. Se on hohtavan kunnian aikaa, mutta pian katseet alkavat käydä harvemmiksi ja valo alkaa vähitellen sammua, kunnes vartalo on jonakin päivänä läpikuultava, sitten läpinäkyvä ja kulkee lopulta kadulla kuin näkymätön ja olematon olento. – – Ei, Chantal ei tarvitse rakastavaa katsetta vaan roppakaudella hävyttömiä himoitsevia tuntemattomia katseita, jotka tuijottavat häntä ilman myötätuntoa, valintaa, hellyyttä tai kohteliaisuutta, tuijottavat kohtalokkaasti ja väistämättömästi. Ne katseet pitävät hänet ihmisten yhteisössä. Rakastava katse eristää.¹¹

Naisen elämänkaari rakennetaan näin hänen miehiltä saamiensa himoitsevien katseiden varaan. Nainen katoaa massaan, kunnes miesten haluavat katseet erottavat hänet siitä. Naisen sanotaan haluavan tätä ”kunnian aikaa”, joka kuitenkin katoaa vähitellen naisen vanhetessa, kunnes hän muuttuu näkymättömäksi. Se, mitä nainen tarvitsee, on näitä katseita; juuri niiden sanotaan pitävän naisen ihmisten yhteisössä, kun taas ilman katseita hän häviää näkyvistä ja näin hänen yhteisöllinen olemisensä lakkaa. Rakastetun katse jää yksityisen piiriin eikä siten anna naiselle paikkaa yhteisössä. Naisen identiteetti ja hänen yhteisöllinen olemassaolonsa olisi näin määrittynyt miesten haluavien katseiden kautta.

Chantalın identiteetin kysymys näyttäytyy Jean-Marcille kuitenkin toiseltakin kannalta. Jean-Marcin rakastettuna Chantal on ainutker-

¹¹ Kundera 1998 (I), 36. Lainaukset Kunderan teoksista ovat peräisin suomenkoksista, koska Kunderan kohdalla on usein vaikea sanoa, mikä ja minkäkielinen olisi alkuperäinen teksti (vrt. nootit 8 ja 9).

tainen. Mutta romaanin alussa Jean-Marc hämmentyy siitä, että hän oli etäältä luullut vierasta naista Chantaliksi. Hän ihmettelee, ”onko rakastetun ja muiden välinen ero tosiaankin niin hiuksenhieno? Miten on mahdollista, että hän ei pysty erottamaan kaikkein rakkaimman ihmisen hahmoa, jota pitää ainutlaatuisena?”¹² Hän pohtii myös sitä, että sillä Chantalilla, joka työskentelee järjestelmällisesti ja tehokkaasti mainostoimistossa sellaisten päämäärien saavuttamiseksi, joihin hän ei itse usko, ei ole hänen rakastettunsa kasvoja. Chantal on toisenlainen työtovereidensa parissa kuin Jean-Marcin kanssa kotona, ja töiden jälkeen ”näkemisen hetkestä siihen hetkeen, jolloin hän tunnistaa Chantalin sellaisena kuin tätä rakastaa, on aina pitkä matka”.¹³ Mitä jos hän ei jonakin päivänä tunnistakaan rakastettuaan Chantalin kasvoista? Hän pelkää kadottavansa näkyvistään sen ainutkertaisen yksilön, joka hänen rakastettunsa on hänelle, kun vaikeus tunnistaa häntä hänen ruumiistaan tai kasvoistaan kasvaa.

Jean-Marcin lähestymistapa Chantalın identiteetin kysymykseen on merkillisen ulkokohtainen: hän pohtii vaikeuttaan identifoida rakastettunsa Chantalın ruumiissa tai kasvoissa sen sijaan, että hän kysyisi, miten tämä käsittää itsensä. Ulkopuolinen tarkkailu on saanut näin ylivallan ”sisäpuoliseen” kommunikaatioon nähden. Sama miesnäkökulmainen, ulkokohtainen naisen identiteetin määrittäminen löytyy yhtä kärjekkäässä muodossa jo *Olemisen sietämättömästä keveydestä*, missä päähenkilö Tomáš kerää yhä uusia sukupuolisia kokemuksia eri naisten kanssa, vaikka hän rakastaa vaimoaan Terezaa.

Tomáš yrittää saada mustasukkaisuudesta kärsivän vaimonsa ymmärtämään, että rakkaus ja seksi ovat kaksi aivan eri asiaa eikä mustasukkaisuuteen sen vuoksi ole mitään syytä: ”Miksi hänen olisi pitänyt luopua niistä [lukemattomista seksuaalisista seikkailuistaan ja suhteistaan eri naisten kanssa]? Se tuntui hänestä mielettömältä – kuin jos hän olisi kieltänyt itseltään jalkapallo-otteluissa käymisen.”¹⁴ Mitä hän sitten etsi näistä naisseikkailuista? ”Eikö rakastelu muka ole yhden ja

¹² I, 21.

¹³ I, 34.

¹⁴ Kundera 2000 (1983) (OSK), 36.

saman ainaista toistoa?”¹⁵ Kirjailija-kertoja¹⁶ selittää, että Tomáš etsii sitä pientä miljoonasosan eroa, joka on naisten seksuaalisessa käyttäytymisessä yhdyntään hetkellä. Hän ajattelee ”minän” löytyvän juuri tästä:

Yksilöllinen ”minä” on se mikä eroaa yleisestä, eli se mitä ei voi etukäteen arvioida tai laskea, se mikä meidän on paljastettava, löydettävä ja valloitettava toisessa. - - Tomáš on kuin riivattu, hänen on löydettävä tuo miljoonasosa ja päästävä siihen käsiksi! Hänestä tuntuu että siinä piilee hänen villityn naistentavoittelunsa mieli. Hän ei ole hullaantunut naiseen vaan siihen mikä heissä on kuvittelematonta, toisin sanoen hän on hullaantunut siihen miljoonasosaan joka erottaa naisen toisista naisista. - - Tomášia ei suinkaan villinnyt tavoittelemaan naisia nautinnon kaipuu (nautinto tuli eräänlaisena lisäpalkintona) vaan maailman valtaamisen halu (kaipuu avata skalpellilla maailman makaava ruumis).¹⁷

Tomáš ei ole siis kiinnostunut naisista henkilöinä, heidän elämästään ja ajatuksistaan – siitä, mitä me tavallisesti ajattelemme heidän yksilöllisenä persoonallisuutenaan. Hän ei ole myöskään kiinnostunut heidän tarjoamastaan aistinautinnosta, vaan hän suhtautuu naiseen kuin tutkimusta tekevä tiedemies, joka skalpellillaan valloittaa maailman sisukset, mikä vertautuu Tomášin kirurgintyöhön. Toisin sanoen, naiset ovat ensisijaisesti hänen katseensa ja vain sekundaarisesti hänen halunsa kohteita (sanotaan, että hän pitää aina silmät auki rakastellessaan, mikä ”tutkimuksen” tekemisen kannalta onkin tietysti välttämätöntä). Tämä erityinen suhtautuminen esitetään perusteluksi sille, että hänen harrastuksellaan ei ole mitään tekemistä rakkauden kanssa, joka on varattu pelkästään hänen vaimolleen. Miten naiset suhtautuvat tähän tutkimuksen kohteena olemiseen ja siihen, että nautintokin on sivuseikka,

¹⁵ OSK, 251.

¹⁶ Kundera sanoo pitävänsä tarpeettomana erottaa kirjailijaa ja kertojaa toisistaan: “Un jour, je me suis dit : c’est moi qui raconte mes romans, et non pas un ‘narrateur’, de fantôme anonyme de la théorie littéraire : c’est moi avec mes caprices, mes humerus, mes blagues, et même (exceptionnellement) mes souvenirs.” Morello & Kundera 1996, 148. Vrt. myös RT, 38–39, 85–86.

¹⁷ OSK, 252–253.

sitä ei käsitellä. On kuitenkin ilmeistä, että heillä ei ole tietoa siitä, että he ovat Tomášin ”tutkimusobjekteja”. Vaikka korostetaan, että Tomáš oli seksikumppaneilleen aina hyvä toveri, lukija ei vakuutu, etteikö hän käyttäisi naisia hyväksi tavalla, jota nämä eivät hyväksyisi.

Selventääkseen eroa rakkauden ja sukupuoliaktin välillä kirjailija ottaa vielä esimerkiksi tytön, joka muistelee innoissaan suurenmoista kokemusta, joka hänellä oli ollut rakastellessaan Tomášin kanssa ukonilman aikana. Kohtaus on kokonaan pyyhkiytynyt Tomášin muistista. Kirjailija selittää Tomášin muistamattomuuden johtuvan siitä, että hänen ”runollinen muistinsa”, joka liittyy ainoastaan rakkauteen, ei toiminut tytön hyväksi, koska ”tutustuttuaan Terezaan Tomáš ei ollut sallinut ainoankaan naisen jättää edes jäljen häivää tuohon aivojensa osaan”. Siinä, että tyttö muisti ukonilman mutta Tomáš ei, näkyy kirjailijakertojan mukaan ”rakkauden ja ei-rakkauden koko ero”.¹⁸ Esimerkkiä käytetään ainoastaan selventämään sitä, miten Tomášin naisseikkailut eivät vaarantaneet hänen rakkauttaan Terezaan; tyttö ja hänen rakastumisensa Tomášiin, mikä tulee tässä ohimennen ilmi demonstroitaessa rakkauden ja ei-rakkauden välistä eroa, sivuutetaan kokonaan. Tytön ja Tomášin suhtautumistapojen eroa ei nähdä ongelmana, koska koko tapaus kerrotaan ainoastaan Tomášin kannalta. Etsiessään tytön ainutlaatuisuista minää tarkkailemalla häntä sukupuoliaktissa ei siten ole johtanut siihen, että Tomáš näkisi hänet subjektina.

Kirjailija antaa esimerkin siitä, miten Tomášin rakastelun ”tutkimuksen” skalpellimetodi toimii käytännössä. Kerrotaan Tomášin rakastelusta naisen kanssa, joka hänen mielestään muistutti kirahvia ja haikaraa, ja Tomášin muistikirjamenetelmästä, jolla hän painaa mieleensä saamansa tiedon:

Hän yritti palauttaa mieleensä kaiken olennaisen, tiivistää muistamansa eräänlaiseksi kemialliseksi, naisen ainutlaatuisuuden (eriävän miljoonasosan) määritteleväksi kaavaksi. Päädyttyään lopulta kaavaan jonka muodostivat seuraavat kolme seikkaa:

1 kömpelyys liittyneenä kiihkeyteen

¹⁸ OSK, 262.

2 tasapainonsa menettäneen pelästyneet kasvot

3 aseella uhattuna antautuvan sotilaan kohottamien käsivarsien tapaan korkealle ilmaan nostetut jalat

hän toisteli sitä onnellisena, olihan hän vallannut jälleen kappaleen maailmaa, leikannut kuvitellulla skalpellillaan kaistaleen maailman-kaikkeuden loputtomasta kudoksesta.¹⁹

Kudoksen leikkaaminen skalpellilla ja kohtaamisen pelkistäminen ulkopuolelta havainnoituihin liikkeisiin ja ilmeisiin, jotka muodostavat ”kemiallisen kaavan”, osoittavat Tomásin ulkopuolisen, tiedemiesmäisen tarkastelijan roolin. Hän ei pyri määrittelemään naisen yksilöllisyyttä tämän kokemuksen perusteella, hänen kanssaan kommunikoiden, vaan hänet havainnon kohteeksi objektivoiden. Toisen ihmisen ”minän” määrittäminen tapahtuu näin kohtaamatta sitä, minkä tuo toinen ihminen käsittää minäkseen. Tomásin asenne kuvataan ilman ironiaa, vaikka rakkaus ja seksuaalisuus eivät suinkaan ole Kunderalle alueita, jotka kuuluisivat naurettavuuden ulkopuolelle.²⁰ Tomáš edustaa juuri sellaista asiallista, kaunisteleamatonta suhdetta seksiin, joka Kunderan mukaan on ominainen ei-sentimentaalille, kypsälle ihmiselle, kun taas naurettavaa on suurten tunteiden liittäminen siihen.

Vaikka Kunderan romaaneissa naiset ovat enemmän tai vähemmän sisäistäneet seksistisen käsityksen siitä, mitä naiseus merkitsee – sukupuolista viehätysvoimaa – ei naisen identiteetin problematiikka Kunderalla kuitenkaan tyhjenny näihin miehen objektivoiviin naiseuden ja naisyksilön määrittäisiin. Naispuolisissa päähenkilöissään hän kuvaa näiden omaa tapaa kysyä ja kyseenalaistaa identiteettiään. On kuitenkin rajattua, kenelle tuollaisen kysyvän, kyseenalaistavan ja määrittävän subjektin asema myönnetään. Kunderan romaaneissa se paradoksaali-

¹⁹ OSK, 260.

²⁰ Nauru ja naurettavuus ovat Kunderalle keskeisiä käsitteitä kautta hänen tuotantonsa, kuten osoittavat esimerkiksi teosten nimet *Pila*, *Naurattavien rakkauksien kirja* ja *Naurun ja unohduksen kirja*. Naurettavuus voi liittyä mihin tahansa elämänalueeseen. Naurettavaa on kaikki esittäminen merkittävämpänä, arvokkaampana ja suurempana kuin se onkaan.

sesti myönnetään vain naisille, jotka täyttävät tietyt seksistiset kriteerit: vain naisille, jotka miehen katse määrittää puoleensavetäviksi.

Kauniit ja pitkäsäariset oman elämänsä subjektit

Kunderalla henkilö, joka otetaan vakavasti oman elämänsä subjektina ja eksistentiaalisen problematiikan pohdiskelijana, ei voi olla naurettava. *Elämä on toisaalla* -romaanin päähenkilö, nuori runoilija, edustaa sentimentaalista tai ”lyyristä” elämänasennetta, joka Kunderan mukaan on läpeensä valheellinen, ja siksi hänen kuvauksensa on kauttaaltaan ironista.²¹ Samasta syystä *Kuolemattomuuden* Laura on naurettava: hänkin hellii suuria tunteita ja pitää narsistisesti itseään esillä. Myös nuoruus on kömpelyydessään ja narsismissaan naurettavaa ja Kunderan jatkuvan ironian kohde. Mutta kun on kysymys naisista, naurettavia ovat myös vanhat, paksut ja rumat. Syy tähän on ilmeinen: he eivät täytä naiseuden kriteeriä eli eivät ole attraktiivisia. Vakavasti otettavia naissubjekteja ovat Kunderalle vain naiset, jotka täyttävät miesten naiseudelle asettamat vaatimukset.

Tämä merkitsee sitä, että vakavasti otettavia naissubjekteja ovat Kunderalle ainoastaan nuoret mutta aikuiset naiset, joilla on kauniit kasvot, sopusuhtainen vartalo ja pitkät sääret. Tällaisia ovat kaikki Kunderan romaanien sankarittaret. *Naurun ja unohduksen kirjan* Tamina on ”kaunis pitkä 33-vuotias”,²² ja *Olemisen sietämättömän keveyden* Tereza on aivan äitinsä, palvotun kaunottaren, näköinen, ja hänen kauniit säärensä mainitaan erikseen.²³ Myös *Kuolemattomuuden* Agnes, *Identiteetin* Chantal ja *Tietämättömyyden* Irena täyttävät nämä kriteerit, sillä vaikka he ovatkin hitusen vanhempia, he ovat kuitenkin vielä kauniita ja naisellisia.²⁴ Agneksen kauneutta ihailevat muun muassa kirjailijan alter ego ja hänen ystävänsä, professori Avenarius, ja tästä käy ilmi, että

²¹ Ks. Saariluoma 2005, 163–189.

²² Kundera 1983 (1978) NUK, 96.

²³ OSK, 182.

²⁴ Kundera 2002 (2000) (T), 40.

Agnes on kaunis kuten sisarensa Laura mutta solakka ja pitkäsäärinen;²⁵ Chantal on hyvin kaunis ja suunnilleen miehensä pituinen,²⁶ ja Irenan hänet kohtaava ulkopuolinen miehinen katse määrittää kauniiksi nelikymmenvuotiaaksi.²⁷ *Kuolemattomuudessa* Agneksen sisar Laura mainitaan tosin myös kauniiksi, mutta hänellä on kuitenkin lyhyenpuoleiset sääret ja ”painava takamus ja raskaanpuoleiset rinnat”, mikä tekee hänet hieman naurettavaksi, etenkin kun hän on tunteitaan paisutteleva sentimentaalikko, joka haluaisi tunteensa kantamana lähteä lentoon.

Täydeksi naissubjektiksi ja eksistentiaalisen problematiikan kantajaksi kelpaa siis ainoastaan miehen määrittämät attraktiivisuuden kriteerit täyttävä nainen. Ulkopuolelle jäävät kaikki ne naiset, jotka eivät täytä kriteereitä; ja hyvin perinteiseen, klassisesta kirjallisuudesta tuttuun tapaan ne, jotka eivät täytä ideaalia, kuvataan koomisina. Näitä eivakavasti otettavia ovat ensinnäkin vanhat naiset, joita ei voi enää ottaa naisina lukuun: he kuuluvat niihin, jotka ovat jo muuttuneet näkymättömiksi, vaikka joskus olisivatkin olleet kauniita. *Kuolemattomuuden* alussa kuvataan altaassa vesijumppaa tekevää noin kuusikymmenvuotiaasta naista, jota katsoessaan ei voi olla nauramatta: ”Katselin [kirjailijan *alter ego* sanoo] lumoutuneena naista joka kahlitsi minut liikuttavalla koomisuudellaan (minkä uimaopettajakin [nuori mies] tiedosti, sillä hänen suupieliään nyki tuon tuosta).²⁸ Kirjailija kertoo sitten naisen viehättävästä eleestä, jolla tämä vilkuttaa uimaopettajalle ja josta kirjailija sanoo saaneensa alkuidean sankarittarensa Agnekseen: ”Hymy ja ele olivat viehkeän tyylikkäitä, kasvoissa ja ruumiissa sen sijaan ei ollut mitään kaunista. Kaunis ele hukkuu ruumiin rumuuteen.”²⁹ Eleen kantajan sanotaan unohtaneen hetkeksi, ettei viehättävä ele enää istu hänen ikäiselleen;³⁰ näin hänen oletetaan sentään joskus olleen viehättävä.

Myös liiallinen laihuus tai lihavuus tekee naisesta epäviehättävän. Esimerkiksi *Jäähyväisvalsissa* hedelmättömyyteensä apua etsivät naiset kuvataan lihaviksi ja siksi naurettaviksi. Hoitajatär Rūžena komente-

²⁵ Kundera 1992 (1990) (K), 289.

²⁶ I, 35, 56, 61.

²⁷ T, 40.

²⁸ K, 9.

²⁹ K, 10.

³⁰ K, 10.

lee pariakymmentä alastonta naista, jotka nousevat hänen käskystään altaasta ”ravistaen suuria rintojaan” ja seuraten ”hypähdellen” Růženaa viereiseen huoneeseen, missä hän käärii ”paksukaiset” pyyhkeeseen.³¹ Toisessa kohtauksessa naisten sanotaan ”kellivän altaan reunojen tuntumassa kuin suuret sammakot”.³² Naisten epäattractiivinen lihavuus liitetään heidän häpeämättömään käytökseensä kohdassa, jossa kolme dokumenttifilmin tekijää tulee kuvaamaan alastomia naisia. Naiset toivottavat kuvaajat nauraen ja pilaillen tervetulleiksi. Kertoja selittää heidän ”mahtipontista häpeämättömyyttään” heidän tietoisuudellaan,

ettei yksikään heistä ollut houkuttelevan kaunis. He tunsivat vastenmielisyyttä naisellista nuoruutta kohtaan ja halusivat näytellä sukupuolisesti käyttökeltvottomia ruumiitaan pilkatakseen ja panetellakseen naisellista alastomuutta. – – Altaan paksukaisten iloinen häpeämättömyys tanssi nekrofilistä tanssia nuoruuden katoavuudelle – –. [H]e edustivat sitä naisenosaa, joka nauraa hekottaa poiskiitävälle sekunnille jolloin nainen uskoo olevansa rakastettu ja tuntee itsensä ainutkertaiseksi persoonallisuudeksi.³³

Sama teema toistuu muualla Kunderan tuotannossa; esimerkiksi *Olemisen sietämättömän keveyden* Taminan äiti kuuluu näihin, jotka nuoruudenviehätyksensä menettäneinä pilkkaavat naiseutta ja niitä, jotka vielä kuuluvat nuoruuden ja kauneuden piiriin ja voivat perustaa ainutkertaisen minänsä miehen osoittamalle kiinnostukselle. Voidaan väittää, että kuvaus juontuukin tästä Kunderan ajattelun kliseestä pikemmin kuin konkreettisesta tilanteesta, sillä kylpylään hedelmällisyshoitoja hakemaan tulleiden naisten ei voi olettaa ainakaan kokonaisuudessaan kuuluvan nuoruudenviehätyksensä menettäneiden joukkoon. Hoitajatar Růžena kadehtii heitä, koska heillä on joka tapauksessa aviomiehensä ja pääsy pois kylpyläkaupungista, ”vaikka hänellä olikin kauniimmat rinnat, pitemmät sääret ja säännöllisemmät kasvot kuin heillä”.³⁴

³¹ Kundera 1973 (1970) (J), 52, 13.

³² J, 161.

³³ J, 164–165.

³⁴ J, 53.

”Naispaksukaisiksi” sanotaan myös kylpyläkaupungin aborttilautakunnan jäseniä, joita tohtori Škréta kutsuu ”ämmänrumiluksiksi” ja joiden rumuuden annetaan ymmärtää olevan syy siihen, että he vihaavat kaikkia aborttia hakemaan tulevia naisia.³⁵ Kylpylässä muista syistä hoidettava nuori Olga taas mainitaan liian laiha; tohtori Škrétan mukaan hän on niin laiha, että kylkiluut näkyvät ja rinnat ovat pienet kuin luumut.³⁶ Jakubista, Olgan holhoojasta, sanotaan, että hän katselee tytön ”jaloja ja ystävällisiä kasvoja. Mutta niiden tarjoama lohtu jäi vähämerkityksiseksi hänen liittäessään ne ruumiiseen, joka oli kuin pitkä ja ohut, suhteettoman suureen karvaiseen kukkaan päätyvä korsi”,³⁷ kun taas kertojan ”puolueeton” lausunto Olgasta kuuluu, että ”jokainen keskinkertaisia esteettisiä vaatimuksia asettava mies olisi mielellään viettänyt hänen kanssaan yön”.³⁸

Ruma voi olla muutoinkin kuin olemalla lihava tai liian laiha. *Naurun ja unohduksen kirjan* ensimmäisessä tarinassa kerrotaan Mirekistä, joka oli nuorena seurustellut isonenäisen Zdenan kanssa ja haluaa nyt hävittää tuosta suhteesta kertovat kirjeensä, koska ruman naisen kanssa seurustelu on liian noloa: se osoittaa hänen pitäneen itseään heikkona raukkana, joka ei voi saada itselleen kaunista rakastettua.³⁹ Rumaan naiseen tyytyminen on Kunderan teoksissa toistuva heikon miehisen itsetunnon merkki. Zdenan sanotaan pysytelleen uskollisena Mirekin muistolle, ja tämän annetaan ymmärtää johtuneen siitä, ettei hän rumuutensa takia ollut saanut toista miestä: ”suuri nenä oli heittänyt kaukaakin varjonsa hänen elämäänsä”.⁴⁰ Silmälasitkin riittävät tekemään naisesta hiukan naurettavan: *Olemisen sietämättömän keveyden* Franzin ”maallinen” rakastettu, jonka kanssa hän elää yhdessä menetettyään ”taivaallisen” rakastettunsa, taidemaalari-kaunotar Sabinan, on opiskelijatyttö, joka käyttää silmälasia. Määre on selvästi tarkoitettu ilmaisemaan tason laskua siirryttäessä ”taivaallisesta” ”maalliseen” rakastettuun. Huomattakoon, että mikään näistä naisen attrak-

³⁵ J, 58–59.

³⁶ J, 93

³⁷ J, 240.

³⁸ J, 96.

³⁹ NUK, 25.

⁴⁰ NUK, 23.

tiivisuuden turmelevista piirteistä ei aiheuta samaa miehen kohdalla:⁴¹ mies voi olla iäkäs (kuten esimerkiksi *Jäähyväisvalssin* Bertlef), lihava (kuten *Kuolemattomuuden* professori Avenarius) tai suurinenäinen ja silmälasipäinen, kuten tohtori Škréta, ilman että tämä vähentäisi hänen puoleensavetävyyttään naisten silmissä ja olisi mikään uhka hänen rakastajanuralleen. Miehen ulkonäkö on hänelle haitaksi ainoastaan, jos se on ”epämiehekäs”;⁴² lihavuus, ikä tai suurinenäisyys eivät ilmeisesti ole sinänsä epämiehekkäitä.

Naisen tehtävä on viehättää miestä ja hän voi lisätä viehätystä pukeutumalla aistikkaasti. Kunderan sankarittaret ovat hyvin ja aistikkaasti mutta eivät prameasti pukeutuneita. Jos nainen ei luontaisten edellytysten puuttuessa pystyisikään viehättämään, hänen tulee kuitenkin pyrkiä pukeutumisella minimoimaan rumuutensa. *Kuolemattomuuden* Agnes esittää tällaisen vaatimuksen naisten pukeutumiselle pohtiessaan kadulla näkemäänsä rumuutta:

Nyt hänen edessään kulki nainen jolla oli leveät, juuri ja juuri polvipituiset muotihousut. Asu sai naisen takamuksen näyttämän entistä lihavamalta ja maata viistävämmältä. Paljaat kelmeät pohkeet muistuttivat käärmeenpoikasten tapaan kerälle kiertyneiden sinisenmustien suonikohjujen koristamia maalaiskannuja. Agnes tuumi: nainen olisi halutessaan löytänyt kymmeniä erilaisia asuja jotka olisivat peittäneet hänen suonikohjunsu ja vähentäneet hänen takamuksensa hirviömaisuutta. Mikä häntä esti: Ihmiset eivät enää yrittäneet olla kauniita mennessään muiden joukkoon, he eivät myöskään edes yrittäneet olla olematta rumia!⁴³

”Naispaksukaisiltakin”, joiden ei kannata tavoitella kauneutta, vaa-ditaan siis, että he kadulla liikkueessaan tavoittelevat edes näkymättömyyttä.

⁴¹ Tästä epäsymmetriasta huomauttaa myös O’Brien 1995, 14, 22–24.

⁴² Ks. esim. J, 300.

⁴³ K, 29–30.

Identiteettiongelmia

Siitä huolimatta, että Kunderan naiset omistakin silmissään määrittävät miehen haluavien katseiden kautta, hänen naispuoliset päähenkilönsä myös kyseenalaistavat identiteetin määrittymisen ruumiillisuuden kautta. Kundera esittää tarkastelevansa tärkeimpien henkilöhahmojensa kautta niitä ihmisen olemisen eksistentiaalisia mahdollisuuksia, jotka juuri nämä romaanihenkilöt kokevat elämänongelmikseen, jolloin kunkin henkilön ongelma näyttäytyy samalla sekä erityisenä ja henkilökohtaisena että yleisenä, yleisiä ihmisen olemisen mahdollisuuksia koskevana.⁴⁴ Lähemmin katsoen hänen naispäähenkilöidensä elämänproblematiikassa nousevat etualalle juuri ruumiillisuus ja toisten katseiden kautta määritetyksi tuleminen sekä ”sielun” – sen, minkä henkilö kokee omaksi itsekseen – ja ruumiin eli sisäisen ja muille näyttäytyvän minän välinen ristiriita.

*Jäähyväisvals*sin Olga vastustaa itsessään pyrkimyksiä näyttää viehättävältä. Hän motkottaa itselleen: ”Eikö hän todellakaan ollut mitään muuta kuin miehensilmien objekti? Vain itseään markkinoiva tavara? Eikö hän muka osannut itsenäistyä ulkonäkönsä vallasta, tulla ainakin yhtä riippumattomaksi kuin kuka tahansa mies?”⁴⁵ Hän vastustaa Jakubin ajatusta, että kasvopiirteiden perusteella voisi sanoa jotakin ihmisen luonteesta ja taipumuksista:

Ihmisen ulkomuoto on muka hänen henkensä kuva. Sellainen on silkkaa pötyä. Minä kuvittelen sieluni isoleukaiseksi ja sen huulet aistilliseksi. Silti leukani on pieni, ja niin on myös suuni. Ellen olisi koskaan nähnyt itseäni peilistä ja joutuisin kuvaamaan ulkomuotoani sisäisten tuntemusteni mukaan, kuva tuskin muistuttaisi ulkonaista minääni. Olen aivan toinen ihminen kuin miltä näytän!⁴⁶

Hänkään ei kuitenkaan pääse pakoon siitä, että hän rakentaa naisen identiteettiään miehen viehättämisen varaan. Jakub, joka on ottanut

⁴⁴ Ks. RT, 37–39.

⁴⁵ J, 97–98.

⁴⁶ J, 99.

hänet huostaansa hänen vanhempiensa kuoltua, on nyt lähdössä maasta. Olga haluaa lopuksi luopua suojatin roolistaan ja vietellä Jakobin. Kun hän onnistuu tässä, hän tuntee vihdoinkin olevansa ”haaveittensa rohkea ja ärsyttävä olento”, ”ei mikään miehisten pyyteiden uhri vaan oman tarinansa luoja ja ohjaaja”; ”mielestään hän oli nyt sekä tyylikäs että itsenäinen ja rohkeakin”.⁴⁷ Lukijalle on kuitenkin tehty tiettäväksi, että Jakob suostuu seksiin Olgan kanssa vain, jottei loukkaisi tätä, ja että hänelle tämän velvollisuuden noudattaminen on ”katkeran hyvyyden maljan” juomista.⁴⁸ Näin Olga rakentaa sittenkin itselleen minää naisellisen viehätysvoimansa varaan, jonka lukija kuitenkin näkee olevan harhakuvitelma.

Naurun ja unohtuksen kirjan Tamina on nuorena leskeksi jäänyt tšekkiemigrantti, joka toimii tarjoilijattarena ranskalaisessa pikkukaupungissa eikä odota elämältä enää mitään, koska kaikki hänen merkitykselliseksi kokemansa sisältyi hänen avioliittoonsa. Romaanissa kerrotaan hänen tarinansa kahdessa osassa. Ensimmäisessä osassa hän ponnistelee saadakseen käsiinsä kotimaastaan päiväkirjansa ja kirjeensä, joiden kautta hän voisi palauttaa mieleensä aviomiestään ja avioliittoaan koskevat yksityiskohdat; sillä hän on joutunut hämmästykseseen toteamaan, että merkityksellisiksikin koetut asiat haalistuvat mielessä ja unohtuvat. Hän tarvitsee kirjeet ja päiväkirjat rakentaakseen niiden avulla menneisyyden muistoista ”talon jossa hän voisi elää. Sillä jos muistojen huterana rakennus sortuisi huonosti pystytetyn teltan lailla, hänestä jäisi jäljelle vain nykyhetki, tuo hitaasti kohti kuolemaa siirtyvä näkymätön piste, ei-mikään”.⁴⁹ Tamina ei näin elä miesten katseiden vaan yhden ainoan rakastavan miehen muiston varassa. Hänen tarinansa toinen osa kertoo – allegorisen sadun muodossa – siitä, mitä tapahtui, kun hän ei onnistunut palauttamaan muistojaan vaan unohti ne ja lopulta unohti myös unohtamisensa eläen pelkässä merkityksettömyydessä nykyhetkessä, kunnes sen sietämättömyys vei hänet kuolemaan.

Olemisen sietämättömyyden keveyden sankarittaren Terezan ongelma on jälleen ruumiin ja sielun yhteensovittamattomuus. Hän on kaunotar,

⁴⁷ J, 232, 267.

⁴⁸ J, 243.

⁴⁹ NUK, 104.

mutta hänen äitinsä, entinen kaunotar, väittää ruumiiden erilaisuutta ohimeneväksi illuusioksi ja korostaa naisten yhteistä osaa olla ruumiiseen ja sen toimintoihin sidottu puhumalla koväänisesti sukupuolielämästään, pitämällä näkyvissä ja kuuluviissa ruumiintoimintojaan ja esittelemällä groteskilla tavalla tekohampaitaan: ”[H]än halusi vetää julkeudellaan juhlanan viivan elämänsä yli, huutaa ääneen, ettei hänen joskus yliarvostamillaan nuoruudella ja kauneudella ollut todellisuudessa mitään arvoa.”⁵⁰ Äidin identiteetti on näin muodostunut viehätysvoiman omaamisen ja sen menettämisen pohjalta. Kaunasta tytärtään kohtaan hän kieltää arvon tämän kauneudelta ja loukkaa hänen yksityisyyttään. Tereza oli nuorena tyttönä seissyt peilin edessä ja kamppailut äitiään vastaan, jota hän ulkonaisesti muistutti hyvin paljon: ”Hän ei halunnut olla muiden ruumiiden kaltainen ruumis, hän halusi nähdä kasvoillaan ’kannen alta rynnänneen sielun miehistön’.”⁵¹ Tereza kokee samantapaisen kuilun sielun ja ruumiin välillä kuin Olga: sielu on ihmisen todellinen, yksilöllinen minä, ruumis satunnainen. Näin näyttäisi siltä kuin Tereza asettuisi vastustamaan identiteetin määrittymistä ruumiillisuuden, ja naisten tapauksessa siis miesten haluavien katseiden, kautta.

Tereza ei kuitenkaan ole suinkaan vapaa miehen kautta tapahtuvasta määrittymisestä. Kun Tomáš ei hänen vuokseen jätä naisukupuolta koskevia ”tutkimuksiaan” vaan vakuuttaa hänelle, että seksuaalisuus ja rakkaus ovat kaksi aivan eri asiaa, Tereza yrittää hyväksyä asian järjellään. Mielensä syvyyksissä hän kuitenkin kokee, että Tomáš näin kiistää hänen ainutkertaisuutensa ja tuomitsee hänet kaikkien ruumiiden anonyymiin joukkoon, ja tämä tuottaa hänelle suurta kärsimystä. Hän näkee painajaisia, joissa Tomáš kyykyttää ja laulattaa uima-altaan ympäri kulkevia naisia, Terezaa näiden joukossa, tai joissa Tomáš tuomitsee hänet teloitettavaksi. Unet näyttävät, miten Tereza kärsii siitä, että rakkaus ei Tomášille merkitse toisen erottamista kaikista muista myös ruumiin suhteen. Ruumiin ja sielun yhteen sovittaminen esitellään Terezan eksistentiaalisesti ongelmaksi: ’ruumis’ ja ’sielu’ ovat

⁵⁰ OSK, 65.

⁵¹ OSK, 66.

hänen teemasanojaan, kuten Kundera esittää.⁵² Kriittinen lukija voisi kuitenkin kysyä, kumman puolella ongelma on, Terezan vai Tomášin, siitä huolimatta, että juuri edellinen kärsii tästä vaikeasta yhteensovittamisesta. Eikö ongelma ole pikemmin Tomášin kuin Terezan asenteessa? Kirjailija-kertoja ei kuitenkaan näe asiaa näin vaan pitää ”luonnollisena” Tomášin asennetta, jonka mukaan rakkaus ja seksuaalisuus ovat täysin kaksi eri asiaa. Tomáš pohdiskelee, että seksuaalinen kiihottuminen on vain ruumiimme reaktio, jolle emme voi mitään, kun taas ”rakkaus sitä vastoin kuuluu vain meille, sen avulla pääsemme Luojaan pakoon”.⁵³ Hän uneksii maailmasta, jossa seksuaalisen reaktion kellonkoneistoa (miehessä) ei panisi liikkeelle nainen vaan vaikkapa pääskyksen kuva; näin rakkautta ja seksuaalisuutta ei voisi sekoittaa toisiinsa. Kirjailija-kertojan asettuminen Tomášin puolelle näkyy siinä, että hän ei katso Tomášin ajattelutavan kaipaavan mitään selittelyä, kun taas Terezan ruumiin ja sielun yhteensovittamisen ongelman psykologiseksi selitykseksi esitetään hänen vaikea äitisuhteensa. Kriittinen lukija voisi kuitenkin sanoa, että Terezan ongelma on pikemminkin siinä, ettei hän ole sen enempää kuin hänen äitinsäkään vapautunut miehen kautta tapahtuvasta identiteetin määrittämisestä. Hän antaa Tomášin toimintatavan määrittää itsensä: hän kokee ainutkertaisuutensa, yksilöllisen identiteettinsä tulleen kielletyksi Tomášin toiminnassa, eikä hän pysty asettamaan tätä vastaan itsenäistä identiteetin määrittystä.

Kuolemattomuuden Agnes kysyy, millä perusteella me identifioimme ruumiiseemme, joka on annettu meille meistä itsestämme riippumatta ”Luojan tietokoneen” toimesta, joka tuottaa ruumiita satunnaisesti tietyn mallin mukaan ja tietyn vaihteluvälin sisällä. Onko järkeä samaistua näihin satunnaisiin kasvoihin, tähän ruumiiseen, jossa ”sijaitsemme”? Agnes haaveilee planeetasta, jolla meillä ei olisi kasvoja vaan jossa ”jokainen on oma luomuksensa”.⁵⁴ Päästessään ajattelussaan näin pitkälle Agnes on jo irtaantunut pitkälle tavanomaisesta elämästä ja totutellut ajatukseen, että voisi elää ilman aviomiestään ja tyttärtään,

⁵² RT, 37.

⁵³ OSK, 296.

⁵⁴ K, 54.

yksinäisyydessä joka hänelle merkitsee ”ihanaa katseiden puuttumista,”⁵⁵ muiden katseen kautta määritetyksi tulemisen päättymistä.

Agnes etsii autenttista olemisen tapaa ja hän kokee tällaisen löytämisen vaikeaksi tai mahdottomaksi. Ruumiimme ja kasvomme Luojan tietokoneen satunnaisina tuotteina eivät ole sama kuin me itse; kuitenkin toiset ovat jatkuvasti määrittämässä meitä juuri näiden perusteella. Katseen kohteena oleminen ja sen kautta määrittäminen ovat lisääntymistään lisääntyneet nykyaikana, jolloin elämme *imagologian*, kuvan, kuvatuksi tulemisen ja julkisen kuvamme kautta määrittämisen aikakautta. Agneksen mielestä tiedotusvälineiden tarjoama jatkuva kasvojen virta ei vakuuta meitä kenenkään yksilöllisyydestä vaan päinvastoin osoittaa, ”että kysymys on vain yksistä kasvoista muunnelmineen” ja ”ettei mitään yksilöä ole koskaan ollutkaan”.⁵⁶ Hän ei hyväksy aviomiehensä Paulin vastaväitettä, että rakastetun kasvot muuttuvat ainutkertaisiksi: ”Niin, sinähän tunnet minut ulkonäöltä, tunnet minut kasvoina etkä ole koskaan tuntenutkaan muulla tavoin. Siksi et ole osannut edes kuvitella, etteivät kasvoni ole yhtä kuin minä.”⁵⁷ Kun Tereza toivoi miehensä havaitsevan, miten hänen kasvonsa muuttuivat ainutkertaisiksi sielun miehistön rientäessä kannelle ruumiin syvyyksistä ja miten tämä tekee hänen koko ruumiinsa ainutkertaiseksi, ajattelee Agnes, että kasvoihin ei tulisi luottaa vaan ihmistä – minää tai ”sielua” – tulisi etsiä jostakin muualta. Tämä muu olisi epäilemättä se, mitä asianomainen on kokevana, tuntevana ja ajattelevana subjektina.

Toisten katseiden ulottuvilta pakeneminen ei *Kuolemattomuudessa* kuitenkaan näyttäyty pelkästään naissukupuolen toiveena. Agnekselle hyvin läheisellä isällä oli ollut samanlainen toive. Hiukan ennen kuolemaansa hän oli hävittänyt kaikki itseään koskevat valokuvat, koska hän ei halunnut tulla katsotuksi enää kuolemansa jälkeen. Hän myös vieroksui toisten ruumiillista läheisyyttä. Agnes on varma siitä, että hän, kuten Agneskin, häpesi omaa ruumiillisuuttaan: ”Paljastaessaan ensi kerran ruumiillisen ’minänsä’ ihminen ei tunne välinpitämättömyyttä tai vihaa vaan ennen muuta häpeää: perushäpeää joka seuraa häntä koko

⁵⁵ K, 38.

⁵⁶ K, 43.

⁵⁷ K, 43.

hänen elämänsä ajan”⁵⁸ – häpeää siitä, että ”on” ruumis. Tätä häpeää ei aiheuta ruumiin poikkeuksellinen rumuus vaan se, että ”meidän on ilman omaa valintaamme oltava mitä olemme [nimitäin ruumis], ja sie-tämätön tunne, että kaikki näkevät tuon nöyryytksemme”.⁵⁹ Kauneus tuo itse asiassa vielä paremmin kuin rumuus esille sen, että ihmisen yksilöllisyyttä ei löydy hänen ruumiistaan: ”Nähdessään kasvoissaan mallisuunnittelijan alkuperäispiirustukset kauniin ihmisen on vaikea uskoa näkemäänsä omaperäiseksi ’minäkseen’.”⁶⁰

Mutta vaikka ruumiillisuuden perusnöyryytys koskee kaikkia ihmisiä, miesten ja naisten välillä on kuitenkin eroa. Agneksen sanotaan kadehtivan Paulin kykyä elää tiedostamatta alinomaa ruumistaan.⁶¹ Sen, että tämä ei ole mahdollista naisille, lukija voi hyvin ymmärtää sen perusteella, että naisen identiteettiä määrittävät miehet eivät anna hänen unohtaa ruumistaan hetkeksikään. Kirjailija-kertoja kuitenkin esittää toisen syyn sille, että ”nainen ei voi huolettomasti unohtaa ruumistaan”: hänen on jatkuvasti huollettava ruumistaan kuin koneenkäyttäjän pientä tehdasta, ”vaihtamalla kuukaudesta toiseen tamponeja, nielemällä pulvereita, kiinnittämällä rintaliivit ja olemalla valmiina tuotantoon”.⁶² Viimeksi mainittu viitanee munasolujen ja niiden ”oheistuotteiden”, mutta mahdollisesti äitiyden osuessa kohdalle myös jälkeläisen ja tätä elättävän maidon tuotantoon. Rintaliivit taas ovat kirjailijan mukaan väline, jotka paljastavat ”naisruumiin *teknisen* luonteen”: ”Rintaliivien tehtävänä oli tukea jotakin arviointivirheen vuoksi liian painavaksi muodostunutta rakennelmaa, joka kaipasi sortumisvaarassa olevaa parveketta tukevien pylväiden ja kannattimien kaltaista lisätukea.”⁶³ Naisvartalossa – tarkasteltuna erotiikan ulkopuolella – on siis teknisiä puutteita ja seikkoja, jotka tekevät siitä toisella tapaa huollettavan kuin miehen vartalosta. Niinpä vanhoille naisruumiille käy juuri päinvastoin kuin vanheneville miesten ruumiille:

⁵⁸ K, 296.

⁵⁹ K, 296.

⁶⁰ K, 297.

⁶¹ K, 120.

⁶² K, 121.

⁶³ K, 120. Kursiivi alkuperäinen.

Agnes katseli kadehtien vanhoja miehiä: muututtuaan hitaasti aineetomaksi varjokseen hänen isänsä ruumis oli viipynyt maailmassa enää pelkkänä jotenkuten ruumiillistuneena sieluna. Yhä tarpeettomammaksi käydessään [koska ei enää herätä miehen kiinnostusta!?] naisen ruumis sen sijaan muuttuu entistä enemmän ruumiiksi, siitä tulee raskas ja hankala, se muistuttaa tuhottavaksi määrättyä vanhaa verstasta, jota naisen minän on vartioitava loppuun asti.⁶⁴

Kun mies vanhetessaan henkistyy, nainen siis muuttuu naispaksukaiseksi, vastenmieliseksi ja turhaksi abjektiksi, joka odottaa vain lopullista tuhoutumistaan.

Kunderan sankaritar päätyy kaikesta tästä toteamaan subjektina, minänä, olemisen tuskallisuuden. Agnes on romaanin loppupuolella päättänyt ottaa vastaan firman tarjouksen siirtyä haarakonttoriin Sveitsiin, jättäen miehensä ja tyttärensä Pariisiin. Hän kiertele autollaan Sveitsin Alpeilla, missä hän on aikoinaan tehnyt kävelyretkiä isänsä kanssa. Agnes kävelee äänettömässä maisemassa ja käy pitkäkseen puron viereen ruohikkoon. ”Maatessaan siinä hän tunsi virran työntyvän häneen ja huuhtovan mennessään kaikki tuskat ja lian: hänen minänsä. Hetki oli outo ja unohtumaton: hän unohti minänsä ja kadotti sen, oli ilman minää, ja se oli onnea.”⁶⁵ Hän vangitsee kokemuksensa mietelauseeksi: ”Elämässä ei ole sietämätöntä oleminen vaan minänä oleminen.”⁶⁶ Agnes tuntee, että hän on

osallisena tuossa kuluvan ajan ja taivaan sinen äänenä ilmenevässä perusolemisessa. Hän tiesi nyt, ettei ole mitään sen kauniimpaa. –
– Eläminen ei ole onnea, eläminen on särkevän minän kantamista maailmassa. Mutta oleminen, oleminen on onnea. Oleminen on muuttamista suihkukaivoksi, kivialtaaksi johon maailmankaikkeus lankeaa lauhana sateena.⁶⁷

⁶⁴ K, 121.

⁶⁵ K, 308.

⁶⁶ K, 308.

⁶⁷ K, 309.

Agneksen minästä luopumisen onni esitetään sukupuolineutraalina; mutta onko se oikeastaan sitä? Voisiko miespäähenkilö olla puhumassa siten kuin Agnes? Vai onko naisen minuus raskaampi kantaa, koska se on enemmän ruumiiseen sidottu – joko siksi, että naisen ruumis on ”enemmän” huollettava kone kuin miehen, tai siksi, että vain naiset ovat pakotettuja olemaan ruumiita, miehen katseiden määrittäessä heidän identiteettinsä? Tähän ei liene suoraa vastausta saatavissa. Jonkinlaisena epäsuorana vastauksena voinee pitää sitä, että romaani päättyy kaksinkertaiseen miesnäkökulmaiseen julistukseen siitä, mitä me (miehinä) voimme tehdä nykymaailmassa, jota emme voi hyväksyä. Miesten ongelma ei näin näytä olevan oma minä, jota olisi raskas kantaa, vaan sietämättömäksi koettu maailma.

Avenariuksen ja kirjailijan alter egon keskustelussa, joka tapahtuu jälleen uima-altaan reunalla, todetaan, että meillä ei ole voimaa muuttaa maailmaa, jonka toteamme kelvottomaksi. Ainoa, mitä voimme tehdä oman voimattomuutemme ja maailman kelvottomuuden edessä, on lyödä koko asia leikiksi: pilkata maailmaa kokonaisuudessaan, nauraa sille, olla ottamatta sitä vakavasti. Paul, joka on jäänyt leskeksi Agneksen kuoltua liikenneonnettomuudessa ja on nyt naimisissa Luran kanssa, yhtyy näiden kahden keskusteluun, ja altaasta poistuva Laura tervehtii miehiä viehkeällä kädenheilautuksella – samalla, jonka kirjailija tapasi romaanin alussa kuusikymmenvuotiaalla naisella. Paul, jonka sentimentaalinen taipumus on tullut aiemminkin esille, julistaa Luran eleen innoittamana uskoaan, että nainen voi pelastaa miehen toivotto- muudelta maailman suhteen:

”– Siksi sanonkin teille: joko nainen on miehen tulevaisuus, tai ihmiskunta tuhoutuu, sillä vain nainen kykenee vaalimaan perustetonta toivoa ja kutsumaan meidät epäilyttävään tulevaisuuteen, johon olisimme ilman naisia jo kauan sitten lakanneet uskomasta. Olen koko elämäni ollut valmis seuraamaa naisten ääntä, vaikka tuo ääni onkin hullu ja minä olen kaikkea muuta kuin hullu. Mutta mikään ei ole kauniimpaa kuin että sellainen, joka ei ole hullu, antaa hullun äänen

johdattaa itsensä tuntemattomaan!” Ja jälleen hän pudotteli juhlallisesti pari saksan sanaa: ”*Das Ewigweibliche zieht uns hinan!*”⁶⁸

Paulin mukaan on hulluutta luottaa siihen perusteettomaan toivoon, jota nainen ”meissä” herättää, mutta on kaunista olla tuon hullun äänen johdatettavana. Tässä karnevalisoituu Goethen *Faustin* loppusäkeessä – Otto Mannisen suomennoksessa ”nais-iki-ihanne meit’ opastaa”⁶⁹ – ylistetty ikinaisellisuus, jonka on määrä opastaa miestä. Ironia korostuu vielä, kun lukijalle tehdään selväksi, että Paulin runolliseen vuodatukseen naisen herättämästä toivosta yllyttänyt kädenheilautus ei ollut tarkoitettu Lauran aviomiehelle vaan hänen rakastajalleen Avenariukselle.⁷⁰ Jos naisen on mahdotonta rakentaa itselleen vahvaa, miehistä riippumatonta minää, niin kuin näyttää, ei häntä voi ottaa vakavasti perinteisemmässä roolissaankaan eli miehen olemisen tukijana.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

- Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust* (1808–1832). Suom. Otto Manninen. Otava, Helsinki 1965 (II p.).
- Kundera, Milan: *Jäähyväisvalssi* (=J). Alkuteos: *Valčík na rozloučenou* (1970). Suom. Kirsti Siraste. WSOY, Porvoo & Helsinki & Juva 1973.
- Kundera, Milan: *Naurun ja unohduksen kirja* (=NUK). Alkuteos: *Kníha smíchu a zapomnění* (1978). Suom. Kirsti Siraste. WSOY, Helsinki 1983.
- Kundera, Milan: *Olemisen sietämätön keveys* (=OSK). Alkuteos: *Nesnesitelná lehkost bytí* (1983). Suom. Kirsti Siraste. WSOY, Helsinki 2000 (1985).
- Kundera, Milan: *Romaanin taide* (=RT). Alkuteos: *L'art du roman* (1986). Suom. Jan Blomstedt ja Riikka Stewen. WSOY, Porvoo & Helsinki & Juva 1987.
- Kundera, Milan: *Kuolemattomuus* (=K). Alkuteos: *Nesmrtelnost* (1990). Suom. Kirsti Siraste. WSOY, Helsinki 1992.
- Kundera, Milan: *Identiteetti* (=I). Alkuteos: *L'identité* (1998). Suom. Annikki Suni. WSOY, Porvoo & Helsinki & Juva 1998.
- Kundera, Milan: *Tietämättömyys* (=T). Alkuteos: *L'ignorance* (2000). Suom. Annikki Suni. WSOY, Helsinki 2002.

⁶⁸ K, 410. Kursiivi alkuperäinen.

⁶⁹ Goethe 1965, 368.

⁷⁰ K, 411.

Tutkimuskirjallisuus

- Chvatík, Květoslav: Milan Kundera als Übersetzer und zweisprachiger Autor. *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Hrsg. Johann Strutz & Peter V. Zima. Narr, Tübingen 1996, 149–155.
- Draper, Marie-Ève: *Libertinage et donjuanisme chez Kundera*. Balzac éditeur, Montréal & Paris 2002.
- McEwan, Ian: An Interview with Milan Kundera. *Granta* 11, 1984, 21–37.
- Morello, André-Alain & Kundera, Milan: Questions et réponses échangées par écrit entrée André-Alain Morello et Milan Kundera. *dix-neuf vingt* 1, 1996, 145–149.
- O'Brien, John: Falling into Fiction: Kundera and the 18th Century English Novel. *Milan Kundera and the Art of Fiction: Critical Essays*. Ed. Aron Aji. Garland Publishing, New York & London 1992.
- O'Brien, John: *Milan Kundera & Feminism: Dangerous Intersections*. St. Martin's Press, New York 1995.
- O'Brien, John: Seeing Through the Opposition: Kundera, Deconstruction and Feminism: *Immortality: Critical Essays on Milan Kundera*. Ed. Peter Petro. G. K. Hall & Co, New York 1999, 217–230.
- Petro, Peter: Milan Kundera's Search for Authenticity. *Canadian Slavonic Papers*. Vol. 24, no 1, 1982, 44–49.
- Raddatz, Fritz: "Ich bin zu skeptisch, um Pessimist zu sein." Gespräch mit Milan Kundera. Raddatz: *Zeitgespräche* 3. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.
- Saariluoma, Liisa: *Milan Kundera, viimeinen modernisti*. Faros, Turku 2005.
- Steinby, Liisa: *Kundera and Modernity*. Purdue University Press, West Lafayette, Ind. 2013.

Myöhään kukkiva lajike.
Iän merkitys Ester Heleniuksen vastaanotossa ja
julkisuuskuvasa

Tutta Palin

On ilahduttavaa tavata tämä huomattava taiteilijatar, joka pari vuotta sitten täytti 60 ikävuottaan, niin virkeissä luomisvoimissa ja täynnä hersyvää maalauksellista iloa kuin hän nykyään on: uusi esimerkki Helena Schjerfbeckin jälkeen naistaiteilijaimme ponnistuskyvystä ja luontaisista, ei hevillä sammuvista lahjoista.¹

Näin kirjoitti Suomen sotienvälisen ajan arvovaltaisin – ja autoritäärisin – taidevaikuttaja Onni Okkonen *Uudessa Suomessa* syksyllä 1937 taidemaalari Ester Heleniuksen (1875–1955) viimeisimmästä näyttelystä. Einari Vehmas, toinen keskeinen taidekentän vaikuttaja, tiivistä keväällä 1956 Heleniuksen muistonäyttelyn luettelossa mieskriitikoiden tavakseen omaksuman kummastelun: ”Merkillinen ilmiö Suomen taiteessa on, että etevimmät naismaalarit kypsyvät tavallisesti myöhään, usein vasta siinä iässä, jolloin miestaiteilijat alkavat jo sammua.”²

Helenius identifioitiin kehuissa usein vanhaksi naiseksi suhteessa ”Suomen nuorempaan taiteilijapolveen”, jota taidemaalari Viljo Kajo

¹ Okkonen 1937.

² Vehmas 1956, 5.

luonnehti vuonna 1924 ”joukoksi 30–50 välillä olevia miehiä”.³ Tätä sittemmin kaksinkertaisesti syrjiväksi tunnustettua identiteettikategoriaa Helenius ei itse juuri torjunut. Biologisoivien kasvumetaforien lomittuessa nationalismiin tällainen myöhäisyydessään epäterve liika-kasvukin kääntyi kansalliseksi ylpeydenaiheeksi. Norminmukaista, mutta toimeentuloa haittaavaa hiipumista ei mieskollegoilta kannattanut kadehtia.

Helenius oli 1920-luvulta 1950-luvulle ulottuvalla populaarin kuvataidejournalismin kukoistuskaudella elämänmyönteisyyttä uhkuva, näkyvä hahmo niin päivälehtikritiikissä kuin aikakauslehtienkin palstoilla. Tavoitettuaan viisissäkymmenissä laajemman julkisuuden koloristisilla kukkamaalauksillaan hän piirsi itselleen värikkään, mutta taitavasti hallitun julkisuuskuvan haastatteluissa ja kiertokyselyissä, joista muodostui keskeisiä taiteesta kirjoittamisen lajityyppisiä kritiikin rinnalle. Taiteilijan suosimia anekdootteja kerrattiin myös kesken jääneessä, kollega Laila Järvisen kokoamassa ja toimittamassa muisteluoksessa *Omaa kertomaa* (1956), joka julkaistiin postuumisti muistonäyttelyn yhteydessä. Heleniuksen omalla tuotannolla kuvitettu teos rakentuu minämuotoisille muistelmapätkille.⁴ Laajan huomion tavoittaminen kansankielistyvässä Suomessa edellytti uskallusta toimia suomeksi, mikä ei ollut itsestään selvää ruotsinkielisen pappilan kasvatille. Eräässä haastattelussa Helenius kertoi oppineensa käyttämään suomea vasta Pariisissa, missä kieliryhmät kohtasivat toisella tavalla kuin kotimaassa.⁵

Nykytutkimuksessa artikuloitun sukupuolittuneen ikäsyrjinnän ja vanhojen naisten näkymättömyyden oletuksen vastaisesti ikääntyminen ei horjuttanut Heleniuksen tuotantoon ja henkilöön suuntautunutta mielenkiintoa.⁶ Media salli hänelle vieläpä varsin sensuaalisen,

³ Kojo 1924, 76.

⁴ Taiteilijan kirjalliseen jäämistöön Hämeenlinnan Taidemuseossa sisältyvä päiväämätön käsikirjoitus ”Muistelmia taiteiliana ja ihmisenä” lienee kirjoitettu kirjaa varten. Heleniuksen taiteilijuuden strategioista tarkemmin Palin 2010; 2013.

⁵ Priffe 1932, 303.

⁶ Näkymättömyyden oletuksesta Vakimo 2001, passim, erit. 41; taiteilijoista kokoavasti Konttinen 2008.

eroottisuudella leikittelevän imagon. Tässä Helenius poikkesi vahvasti edellä mainitun Helene Schjerfbeckin (1862–1946) traagisen sielullistetusta taiteilijakuvasta.⁷

Heleniusta myös kritisoitiin epätasaisuudesta ja varoiteltiin ”ylikypsyydestä”. Joidenkin, erityisesti uskonnollisten aiheiden nähtiin lähestyvän riskaabelisti sentimentaalisuutta värien hipoessa imelää makeutta.⁸ Okkonenkin katsoi taiteilijan herkistyneen tekniikan ja tyylitajun viittaavan historiallisten kehityskausien loppuvaiheisiin, kuten hellenismiin, rokokoohon ja impressionismiin.⁹ Siitäkin huolimatta Heleniuksen viimeiset, 75- ja 77-vuotiaana järjestämät yksityisnäyttelyt todettiin yksimielisesti suvereenin ammattilaisuuden ja ehtymättömän vitaliteetin osoituksiksi. Tätä mieltä olivat jopa nuoremmat miespuoliset kriitikot.¹⁰ Runsaat huomionosoitukset kehystivät myös taiteilijan 70- ja 80-vuotispäiviä. Kollegoiden arvostuksesta kertoo, että Suomen Taiteilijaseura onnitteli häntä kunniajäsenyydellä hänen 70-vuotispäivänään.

Selvittääkseni myönteisen taiteilijakuvan rakentumisen ja jatkuvuuden ehtoja tarkastelen tässä artikkelissa Ester Heleniuksen vastaanottoa ja julkisuuskuvaa melko yleisellä tasolla 1920-luvun lopun ”läpimurrosta” aina testamentin julkistamiseen ja vuoden 1956 muistonäyttelyyn saakka. Heleniuksen profiilissa on sekä yleistettäviä että idiosynkraattisia piirteitä. Hänen julkisuudessa saamansa avokätinen, etupäässä positiivinen huomio osoittaa joka tapauksessa, että taiteilijanaisten oli mahdollista ylittää ikääntymiseen liittyvät ennakkoluulot ja kääntää ”kypsyys” edukseen.

⁷ Schjerfbeckin uhriuttamisesta ks. Kivirinta 2014, erit. 85–150; Kallio 1987a, 240.

⁸ Esim. Richter 1938; 1944; Ekelund 1946.

⁹ Okkonen 1937; vrt. myös Rinne 1946.

¹⁰ Esim. Ahponen 1950; Laine 1953; Saarikivi 1953; Valkonen 1953. Gerontologisessa kontekstissa Toikka-Karvonen 1955, 29.



Upea, muotokas ja syvästi persoonallinen pukkaankemys. — Valok, Kolmio.



Ester Helenius ja Gösta Diehl juhlahilallistilla, jotka Suomen Taiteilijaseura järjesti kunniajäsenensä 70-vuotispäivän johdosta. — Valok, Viitasalo.



Ester Helenius kotonaan juhlapäivänsä aattona. — Valok, Kolmio.

Suomen Taiteilijaseura juhli helluntaiaattona uuden kunniajäsenensä Ester Heleniuksen 70-vuotispäivää Taidemaalissa. Etukäteen saattoi arvata, että Ester Heleniuksen ympärille ei voisi muodostua mitään kankaata kaavamaisuutta pitkin mahtipontisine juhlapuheineen ja sovinnaisine seurapiirikeskusteluneen. Jokainen, joka tuntee »Esterin», kuten häntä yleisesti toveripiirissä nimitetään, tietää, kuinka ankarasti hän kammoaa kaikkea epäaitoa ja teennäisyyttä niin hyvin elämässään kuin töissäänkin. Keväinen helluntailta muodostuikin sen vuoksi mitä välittömimmäksi toverijuhlaksi, jossa jokainen tunsi olevansa kotonaan oikeassa ympäristössään. Ja jokainen tunsi juhlivan toverin olemuksessa juhliansa omien ihanteittensa, omien pyrkimystensä ja taistelujensa rohkeata esikuvaa. Sillä taiteilija voi olla sangen eripurainen ja kiivas toisen taiteilijan vastustaja silloin kun on kysymys taiteen eri suunnista ja virtauksista, mutta yhdessä hän on aina valmis antamaan täyden ja jakamattoman tunnustuksensa: siinä missä näkyy ehdottoman aidon, peräänantamattoman tahdon ja työn jäljet. Koska juuri siinä jokainen tuntee itsensä: omat väsymyksensä ja masennuksensa hetket ja kenties silloin tällöin pienet hurmion täyttämät onnen hetket, kun luulee tavoittaneensa edes hitusen kauneutta.

Väsymättömänä taistelijana, joka ei milloinkaan ole voinut eikä voikaan saapua tyyneen maineen satamaan, jossa voisi asettua itseytyttyväseen lepoon nauttimaan omasta valmiudestaan ja tukevasta maineestaan, Ester Helenius ei voi koskaan tuntea valmiuden rauhaa, sillä elävä taiteilijajielu ei voi asettua lepoon entisten saavutusten turvin. Elävä taiteilijajielu ei voi milloinkaan päästä lopulliseen päämääliinsä, vaan hänen on joka hetki riennettävä uusia pulmia ratkaisemaan, uusia kau-

Rohkaiseva

Kuva 1. Kuvitusta Ester Heleniuksen 70-vuotispäivän kunniaksi *Taiteen Maailma* -lehdessä (7/1945) julkaistusta jutusta (Ollila 1945, 6).

Läpimurtoiretiikkaa ja vastakkainasetteluja

Modernisoituvalla 1900-luvun alun taidekentällä taidekauppa ja uudet henkilökeskeiset journalismin muodot nousivat taiteilijan urakehityksen kannalta merkittäviksi tekijöiksi koulutuksen, apurahojen, julkisten hankintojen ja taidekritiikin rinnalle. Lehdistö vakiinnutti mielikuvan taiteilijan uraprofilista.

Vuonna 1898 opintonsa Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa Helsingissä päättänyt Helenius oleskeli pitkiä jaksoja Pariisissa, kunnes toinen maailmansota teki tämän mahdottomaksi. Hän oli vuodesta 1896 alkaen osallistunut säännöllisesti näyttelyihin kotimaassa.¹¹ Silti kriitikot paikansivat hänen taiteilijanuransa varsinaisen alun vuoteen 1912, jolloin hän matkusti 37-vuotiaana Pariisiin julkiseksi tunnustukseksi lasketulla valtion matka-apurahalla.¹² Kymmenluvulle sijoitettiin myös värin nousu hänen ilmaisunsa avainelementiksi. Lopulliseksi ”läpimurroksi” kriitikot katsoivat *Espanjalaiseksi morsiusvihoksi* (1927, Helsingin taidemuseo, Kokoelma Bäcksbäcka) kutsutun kukka-asetelman vuonna 1929 saaman huomioon.¹³ Tällöin taiteilija oli 54-vuotias. Itse hän laski läpimurrokseen parikymmentä vuotta aikaisemmin valmistuneen *Pelimannit*-maalauksen (1908, yks.kok.) kiittävän vastaanoton, ja jotkut kriitikotkin katsoivat hänen jo tässä kansankuvauksessa siirtyneen kypsään ”väritaiteeseen”.¹⁴

¹¹ Ks. esim. Päivi Niemisen (nyk. Viherluodon) laatima ekspografia näyttelyjulkaisussa *Ester Helenius* 1988, 24–26; Ester Heleniuksen ekspografia, *Suomalaisen kuvataiteen bibliografia* -verkkotietokanta, SKG, www.sivut. Luettelot eivät ole täydellisiä mutta suuntaa-antavia.

¹² Esim. Lindström 1931, 57; Schauman 1946; Tirranen 1950, 75.

¹³ Ks. Palin 2004, 26. Kyseessä tosin on ilmeisesti ranskalainen Pyhän ruumiin ja veren juhlan (Fête-Dieu) kimppu (Strengell 1933, 38; Vehmas 1956, 7), mutta taiteilija hyväksyi teosnimen muovautumisen luterilaiselle yleisölle lähestyttävämpään muotoon. Teos on toisinaan merkitty vuodelle 1929, jolloin Helenius teki matkan Espanjaan; signeeraus on hyvin epäselvä.

¹⁴ Helenius [1956], 30; esim. Valkonen 1956; Wennervirta 1956, 7. Aikavälille 1908–1912 on Suomen maalaustaiteessa paikannettu tihentynyttä kiinnostusta värin ilmaisullisiin mahdollisuuksiin. Esim. Magnus Enckellin ”värimurros”, siirtymä askeettisen tummasävyisestä symbolismista kolorismiin, ajoitetaan juuri vuoteen 1908 (Kalha 2005, 67, 72).

Uransa ehdottomana huipentumana Helenius itse piti vuoden 1938 yksityisnäyttelyä pariisilaisessa Alberto Barreiron taidegalleriassa ja Ranskan valtion sieltä tekemää hankintaa. ”Pariisiin debyyttinsä”¹⁵ aikaan 63-vuotias taiteilija odotti työlleen kasvavaa kansainvälistä huomiota, mutta toinen maailmansota muutti tilanteen. Sotien jälkeen Helenius vain käväisi kerran Pariisissa vuodelle 1947 kaavaillun toisen näyttelyn rautessa sodanjälkeisiin ”valuuttaongelmiin”.¹⁶ Pian tämän jälkeen hän alkoi huolehtia aktiivisesti jälkimaineestaan tehden muun muassa teoslahjoituksia julkisiin kokoelmiin sekä järjestäen taiteellisen jäämistönsä Hämeenlinnan Taidemuseota varten. Samalla hän jatkoi tavalliseen tapaan taiteellisia aktiviteettejaan.

Heleniuksen uran myöhäisen käynnistymisen kuvauksessa käytetty dramaattinen, debyytin ja läpimurron käsitteille rakentuva kuvakieli oli yleinen 1900-luvun alkupuolen taidekriitikissä. Se perustui seksuaalisesti värittyneisiin, sukupuolittuneisiin mielikuviin: debyytti tarkoitti ensiesiintymistä myös yläluokan naisten julkisuuteen astumisen mielessä, ja läpimurto assosioituu maskuliinisemmin penetraatioon. Viivästyneestä tai vaiheittaisesta debyytistä puhuminen synnytti epäedullisen mielikuvan vaikeasta kasvusta tai avuttomaksi syrjinnän uhriksi joutumisesta. Sensaatiohakuinen mediahuomio toisaalta lisäsi 1910-luvulla Suomeenkin rantautuneen modernin taidekaupan kannattavuutta. Suurimmat voitot oli ainakin potentiaalisesti mahdollista ansaita nuorten, nousevien tekijöiden ja syrjäytettyjen tai uudelleen löydettyjen varttuneempien taiteilijoiden tuotannolla.

Sivuutettujen taiteilijanaisten löytäjäksi profiloitui erityisesti Gösta Stenman, jonka taidesalongissa Helsingissä Heleniuskin piti ensimmäisen ”gallerianäyttelynsä” 1916 mutta jonka kestävimmäksi löydöksi osoittautui samaan aikaan modernistina uudelleen lanseerattu naturalisti Helene Schjerfbeck. Siirryttyään Tukholmaan Stenman nosti vielä 1941 julkisuuteen tukholmalaiset taiteilijakumppanukset Esther Kjernerin (1873–1952) ja Eva Baggen (1871–1964), jotka yksityisnäyttelyillä ”debytoidessaan” olivat 67 ja 70 vuoden ikäisiä. Vuosikymmenien ajan

¹⁵ Cita 1945, 163: ”Den dagen Franska staten köpte en av mina tavlor när jag debuterade i Paris, den var den lyckligaste dagen i mitt liv.”

¹⁶ Ester Heleniuksen postikortti taidehistorioitsija Ludvig Wennervirralle, Tukholma 12.10.1947. Ludvig Wennervirran kokoelma, KK.

yhteis- ja ryhmänäyttelyihin (Suomessakin vuonna 1907) osallistuneiden ammattitaiteilijoiden sensaatiomainen ”löytyminen”¹⁷ on häkellyttävä esimerkki taidekaupan ja median liitosta ja siten saavutettavasta huomiosta. Debyytti sai uran avauksen sijasta laajempaan julkisuuteen astumisen merkityksen.

Useat avaukset ja läpimurrot istuvat Heleniuksen julkisuuskuvaan, jolle oli muutenkin ominaista hyppelehtivä episodimaisuus ja voimakas toisteisuus. Taiteilija ei itsekään kaihtanut militanttia – tai militaristista – retoriikkaa. Häntä ei leimattu Stenmanin tai kenenkään muunkaan galleristin löydöksi. ”Ilmiö Stenman” kuitenkin viritti positiivisia odotuksia ikänaisten nousupotentiaaliin perustuvasta markkina-arvosta, mikä epäilemättä osaltaan tasoitti Heleniuksenkin tietä. Nuorille taiteilijanaisille Suomen näkemisessä ”amatsoonien”¹⁸ luvattuna maana sen sijaan oli kääntöpuolensa: heille se ei merkinnyt arvonnousua siitä huolimatta että Stenmanin virittämä keskustelu periaatteessa koski sukupuolten epätasa-arvoista kohtelua. Kritiikki oli 1900-luvun alkupuolella ankaraa ja asenteellista nuoria taiteilijoita kohtaan.¹⁹ Taidepuheessa ”vanhat” ja ”nuoret” esitettiin usein antagonistina ryhmittyminä. Nuori ikä ja naissukupuoli olivat riskialttein identiteetikategorioiden risteymä.

Helenius sai myös huomiota yhtenä ensimmäisistä Juho ja Maria Lallukan perintönä Helsinkiin 1933 avatun taiteilijakodin asukkaista – uraa ja vanhuuttakin turvanneen edullisen vuokrasopimuksen lisäksi.²⁰ Hän asui ja työskenteli samassa ”luhdilla” (parvella) ja keitokomerolla varustetussa ateljeehuoneessa elämänsä loppuun saakka, yhteensä 22 vuoden ajan. Modernia taiteilijaelämäntapaa ja arkkitehtonista tyyliisuuntaa edustanut instituutio herätti laajaa mielenkiintoa

¹⁷ Hjelm 2009, 234–246; Carlsund 1943, 21; Boëthius 1944, 37. Yksityisnäyttely oli 1900-luvun modernisoituvalla taidekentällä lanseerattu uutuus, aiemmin oli painotettu laajojen vuosikatselmusten merkitystä.

¹⁸ Suomesta ”amatsoonien” (sic) eli suurten naismaalarien maana ks. Tyyri 1956.

¹⁹ Vrt. Kallio 1987b, 44.

²⁰ Heleniuksen vuokra oli edullisimmasta päästä, ja aluksi vuokra sisälsi myös ruokailut. Juho ja M. Lallukan taiteilijakodin vuokrasopimus 23.5.1933, Ester Heleniuksen testamenttikokoelma, HTM; Lallukan taiteilijakoti valmis, HS 28.5.1933; Kärävä 2002, 95–97.

julkisuudessa,²¹ ja ateljeeasunnon saaminen talosta edisti suhdetoimintaa ja toimi suosituksena asiakaskuntaan päin. Pienen taiteilijaeläkkeen²² ohessa tämä osaltaan mahdollisti itsellisen elämäntavan keski-ään jälkeenkin. Nuoremman polven taiteilijoiden ateljeepulasta sekä taiteilijakotisäätiön sääntöjen soveltamisesta virisi tämän tästä julkinen keskustelu, mutta ikääntyvien taiteilijoiden vuokrasopimuksia jatkettiin.²³ Vastakkainasettelu ”nuorten” ja ”vanhojen” taiteilijoiden välillä jatkui tältä osin 1950-luvun alkuun saakka.

Heleniuksen ura näyttää teosmyyntienkin perusteella olleen suotuisimmillaan 1930–1940-luvuilla.²⁴ Sota ja sitä seurannut säännöstely vilkastuttivat yleensäkin kulttuurin kuluttamista, kun keskiluokan muita kulutustottumuksia, kuten matkustelua ja ylellisyystuotteiden saattavuutta, rajoitettiin. Toimeentulo edellytti kuitenkin aktiivisten suhteiden ylläpitämistä taidekauppiaisiin, yksityisiin keräilijöihin ja mediaan.

Miehisiä eleitä

Naimattomana Helenius välttyi monilta avioitumiseen, lasten saamiseen ja leskeytymiseen liittyviltä riskeiltä ja kriiseiltä. Naimattomuus mahdollisti erityisesti iän karttuessa myös ystävyys- ja yhteistyösuhteiden solmimisen ja ylläpitämisen tärkeiksi osoittautuneisiin miespuolisiin kontakteihin. Miesten tapaan Helenius mainitsi mielellään julkisuudessa miespuolisia esikuvia ja tuttavuuksia. Haastatteluissa hän viittasi usein paitsi Virolahdella pappina toimineeseen isäänsä myös naapuripappilan kasvattiin, taidemaalari Magnus Enckelliin (1870–1925) sekä ranskalaiseen kuvanveistäjä Antoine Bourdelleen (1861–1929).

Enckell kuoli 30 vuotta ennen Heleniusta, ja Bourdelle oli eläessäänkin etäällä Heleniuksen elämänpiiristä Suomessa. Pitkä ikä mahdollisti

²¹ Esim. Hahl 1933; A.H. 1934.

²² Priffe 1932, 303. Taiteilijaeläkettä maksettiin stipendin luonteisena muutamille ansioituneille taiteilijoille.

²³ Kärävä 2002, 96–104.

²⁴ Tilikirja myydyistä tauluista 1929–1949, Ester Heleniuksen testamenttikoelma, HTM.

yksipuolisten todistusten antamisen tuttavuussuhteiden likeisyydestä ja laadusta sekä edesmenneen kollegan anteeksiannon kohteeksi alistamisen: ” – – Magnus Enckell sanoi kerran, ettei naisilla ole vastuuntuntoa taiteessa, mutta sen hän kai sanoi minua kiusoitellakseen, ja olen sen antanut hänelle anteeksi. Huolimatta näistä sanoistaan hän kuitenkin antoi täyden tunnustuksen taululleni ’Pelimannit’ tullessaan minua onnittelemaan tällä työllä saavuttamani menestyksen johdosta.”²⁵ Tämä on yksi Heleniuksen harvoista omaa sukupuolistatustaan koskevista kommentteista. Kitkerät ja kyyniset lausunnot eivät istuneet hänen elämäniloiseen taiteilijakuvaansa.

Helenius kertasi yleensäkin kainostelematta menestyksiään. Rehevakkuus, jolla hän otti etäisyyttä naisilta odotetusta vaatimattomuudesta ja syrjään vetäytymisestä, vaikuttaa tietoiselta ja harkitulta. Hänen temperamenttiaan luonnehdittiin usein etelämaisen eloisaksi ja lämpimäksi, väliin korostettiin hänen ”karheaa hilpeyttään”²⁶ ja ekspressiivisen kädenjäljen ilmaisemaa viriliteettiään.²⁷ Itse hän luonnehti itseään temperamentiltaan ”mustalaiseksi” boheemisuuteen viitaten.²⁸ Hänen sivellintekniikkansa assosioitui etupäässä ranskalaisten impressionistien ja jälki-impressionistien porvarilliseen charmiin, mutta joiltakin osin myös suomalaisten ”marraskuulaisten” karkean rahvaanomaiseen, miehiseen imagoon. Hän ei samastunut ruotsinkielisen Septem-ryhmittymän älyllisen teoreettiseksi nimettyyn värinäkemykseen mutta ilmaisi kuitenkin lojaaliutta Enckellin värikuudelle. Näin hän rikkoi septemiläisyyden ja marraskuulaisuuden (”Enckellin ryhmän” ja taiteilijabohèmen)²⁹ välille piirretyn jyrkän rintamalinjan. Erottelu voidaan ilmaista myös sukupuolittuneella ja etnisoituneella vastakohtaparilla kosmopoliittinen/kansallinen.

Helenius oli etnisissä luonnehdinnoissaan erittäin suurpiirteinen sekoittaen villisti populaarin temperamenttiopin epiteettejä. Hän esiintyi välillä isänsä talonpoikaisuurien pohjalta hämäläisenä,³⁰ muttei

²⁵ Helenius [1956], 30. Heleniuksen suhteesta Bourdelleen Palin 2013, 44–45.

²⁶ Priffe 1932, 302 (”konstnärinnans kärva munterhet”).

²⁷ Esim. Strengell 1933, 38.

²⁸ Priffe 1932, 302.

²⁹ Wennervirta 1914, 96; Huusko 2007, 65. Ks. myös Kalha 2005, 101.

³⁰ Ks. Palin 2004, 24.

näytä myöskään torjuneen ”ranskalaisen” taiteilijantemperamenttinsa tulkitsemista uudelleen karjalaiseksi vilkkaudeksi. Virolahdella kasvanut ja Viipurissa koulunsa käynyt ruotsinkielisen perheen tytär oltiin poliittisen lojaalisuutensa ja synnyinseutunsa pohjalta valmiita jatkosodan aikana laskemaan karjalaiseen ”heimoon” tai ”rotuun”.³¹ Hänen äitinsä ruotsinmaalaisuus tuotiin esiin lähinnä taiteellisesti hedelmällisen kontrastiivisuuden lähteenä.³² Tasapainottaakseen ranskalaista imagoaan Helenius itse totesi kieliriitojen leimaamalla 1930-luvulla: ”Mutta tiedän, että olen rodullisesti suomalainen ja pysyn suomalaisena.”³³

Toisinaan Helenius esiintyi militanttina nationalistina ja jatkosodan alussa – samanaikaisesta frankofiliastaan huolimatta – myös Suur-Suomi-aatteen kannattajana. Hänen 1910-luvulla vähälle huomiolle jääneet harrastuksensa, suomenkielisten rekilaulujen kerääminen ja kansanomaisten ryijyjen ihailu, osoittautuivat 1930- ja 1940-luvuilla ideologisesti korrekteiksi taiteilijakuvan rakennusosiksi, ja näitä nuoruutensa mielenkiinnon kohteita hän piti 1950-luvullakin säännömukaisesti esillä luonnehtien epämääräisesti koko myöhempäkin tuotantoon ja erityisesti väri-ilmaisuun niiden sukulaisiksi.³⁴

Rekilaulujen tekstit tiedettiin riehakkaiksi ja seksuaalisesti pidäkkeettömiksi, joskin Helenius mielusti korosti niiden lyyrisempää puolta. Kriitikko Sirkka Anttila kiteytti taiteilijan muisteluksia käsitellessään: ”Roimat rekilaulut sopivat hyvin hänen siekailemattomaan välittömään temperamenttiinsa, mutta hän laulaa ne musiikillisesti niin jalosti että pariisilainen musiikinprofessori vertaa niitä Bachiin.”³⁵ Rekilaulujen esittäjänä – ilmeisesti yksittäisellä, mutta usein mainitulla nuoruuden konsertillaan – Helenius rinnastui suomenkielisen rahvaan äänitorveksi nähtyyn taidemaalari Juho Rissaseen.³⁶ Heleniuksen 1930-luvun jälkipuoliskon ja 1940-luvun alun tuotantoon kuuluu myös kuvia itkijä Oksenja Mäkiselästä sekä kaksi kalevalaista äitiä esittävää maalau-

³¹ Hällström 1941; Lindström 1943, 12, 14.

³² Esim. Strengell 1933, 37.

³³ Ollila 1938, 13.

³⁴ Ks. Palin 2013, 43–44.

³⁵ Anttila 1956. Kriitikko viittaa Bach-asiantuntija André Pirroon, jolla oli suomalainen puoliso.

³⁶ Valkonen 1956.

sta, *Marjatta ja Lemminkäisen äiti*,³⁷ jotka rinnastuivat naturalismin ja kansallisromantiikan ajan miestaiteilijoiden lanseeraamiin aiheyypppeihin. Helenius ei kuitenkaan paneutunut syvällisesti äitiyden tematiikkaan ”yhteiskunnallisen äitiyden”³⁸ normin mukaisesti. Katolisemmista madonna-aihelmista esimerkiksi puuttuu säännönmukaisesti lapsi.

Epänormatiivisia poseerauksia

Heleniuksen 1920-luvun alkupuolen ja 1940-luvun alun väliseen tuotantoon kuuluu laaja sarja *Genio*-, *Enkeli*- tai *Arkkienkeli*-nimisiä miehenpäitä, jotka esittävät yleensä androgyynejä, rodullistamalla eksotisoituja nuorukaisia (kuva 2, ks. seuraava sivu).³⁹ Tyyliin haaveellisuudesta huolimatta romanttisen orientalisoinnin asenne jatkaa kolonialistisia diskursseja.⁴⁰ Visuaalisina lähtökohtina genioilleen taiteilija käytti niin vanhempaa taidetta kuin Montparnassen kahviloissa piirtämiensä turistien, erityisesti intialaismiesten, piirteitä.

Heleniuksen julkisuuskuvan erikoisin piirre lienee flirttailu ”kauniisiin” nuoriin miehiin liittyvillä seksuaalisilla assosiaatioilla. Silloin kun malleina toimivat maaseudun ”kuvankauniit” hämäläisnuorukaiset⁴¹ tai Hämeenlinnan sotasairaalan nuoret potilaat, Helenius puki estetisoinnin etnis-ideologiseen, rotufysionomiseen asuun. Kun häneltä kysyttiin jatkosodan alussa *Eeva*-lehden kiertokyselyssä, mikä on kauneinta maailmassa, hän vastasi: ”Kauneinta mitä tiedän on suomalainen sotilas. – – Olin kesällä sotasairaalassa piirtämässä näitä poikiamme, ja

³⁷ Yksi ajoittamaton Oksenja Mäkiselän rintakuva on tullut Hämeenlinnan Taidemuseolle yksityiskokoelmasta (Tytti Kurolan kokoelma); *Marjattan* valmistumisvuosi ja sijainti on tuntematon (kuva Lindström 1943); *Lemminkäisen äiti* (1935) kuuluu Hämeenlinnan Taidemuseolle (Ester Heleniuksen testamenttikokoelma).

³⁸ Lappalainen 1999, 106–113; 2000, 146, 192.

³⁹ Vrt. Edvard Richterin (1938) tapa merkitä ”enkeli” lainausmerkkeihin näytelykriittikissä.

⁴⁰ Ks. Palin 2010, 28.

⁴¹ ”Jag har målat bildsköna ynglingar i sommar – och alla äro de hemma från Tavastland.” Ännu tre svar, Hbl 10.10.1932.



Kuva 2. Ester Helenius, *Enkeli Gabriel*, n. 1923, lyijykynä ja guassi, 43 x 32,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Helsinki. Kuva: Hannu Aaltonen / Suomen Kansallisgalleria.

heidän seuransa oli minulle virkistävä, sytyttävä elämys.⁴² Hän myös nimesi hankkeensa isänmaalliseksi kertomalla lahjoittaneensa muotokuvapiirroksat haavoittuneille malleilleen, jotta nämä voisivat saada hieman tuloja myymällä muotokuvansa.⁴³ Samaan tapaan hän kuitenkin ihasteli muisteluissaan Magnus Enckellin ja tämän veljen hahmoja: ”Naapuripappilassa Vehkalahdella kasvoi Enckellin kaksi kuvankau-nista poikaa, Manne ja Renne. Nuorina he olivat kuin kreikkalaiset jumalat – ainakin minun mielestäni.”⁴⁴ Ilmaisuihin ”kreikkalaiset jumalat” panee nimenomaan Magnus Enckellin yhteydessä miettimään, käyte-täänkö sitä tietoisesti homoseksuaalisena koodina.⁴⁵

Helenius pyysi myös Helsingissä esiintymiskiarteillaan käyneitä nuoria miestanssijoita ja -laulajia malleikseen tai vieraikseen. Hän esimerkiksi teki pastellimuotokuvan portugalilaisesta oopperalaulaja Tomàz (Tomaso) Alcaidesta (1901–1967), joka mainitaan ”serafin tapaan katsovaksi, enkeliä muistuttavaksi mieheksi”⁴⁶ (kuva 3). Haastattelijan mukaan etelämaiset kasvot sulavat väriin taiteilijan itsensä todetessa: ”Det finns också mänkor som ser ut så att Gud borde förbjuda det.”⁴⁷ Alcaide konsertoi Helsingissä marraskuussa 1930 sekä vieraili neljässä roolissa Suomalaisessa oopperassa syyskaudella 1931. Hänen ”tulisen” kauneutensa todettiin herättäneen sensaatiomaista vastakaikua erityi-sesti naisyleisössä; stereotypiaa etelämaisesta miestyypistä vahvistaa se, että osa kriitikoista piti häntä naismaisena ja pinnallisena.⁴⁸ Alcaiden piirteet tulivat tutuiksi kuvalehtien sivuilla. Haastellessaan häntä por-varilliseen naisasialehti *Astraan* vapaaherratar Elsa von Born luonnehti

⁴² Ballyhoo 1941, 5.

⁴³ M–a. 1956. Kaksi Hämeenlinnan sotasairaalassa elokuussa 1941 tehdyksi merkittyä lyijykynämuotokuvaa nuorista pojista löytyy taiteilijan testa-menttikokoelmasta (HTM).

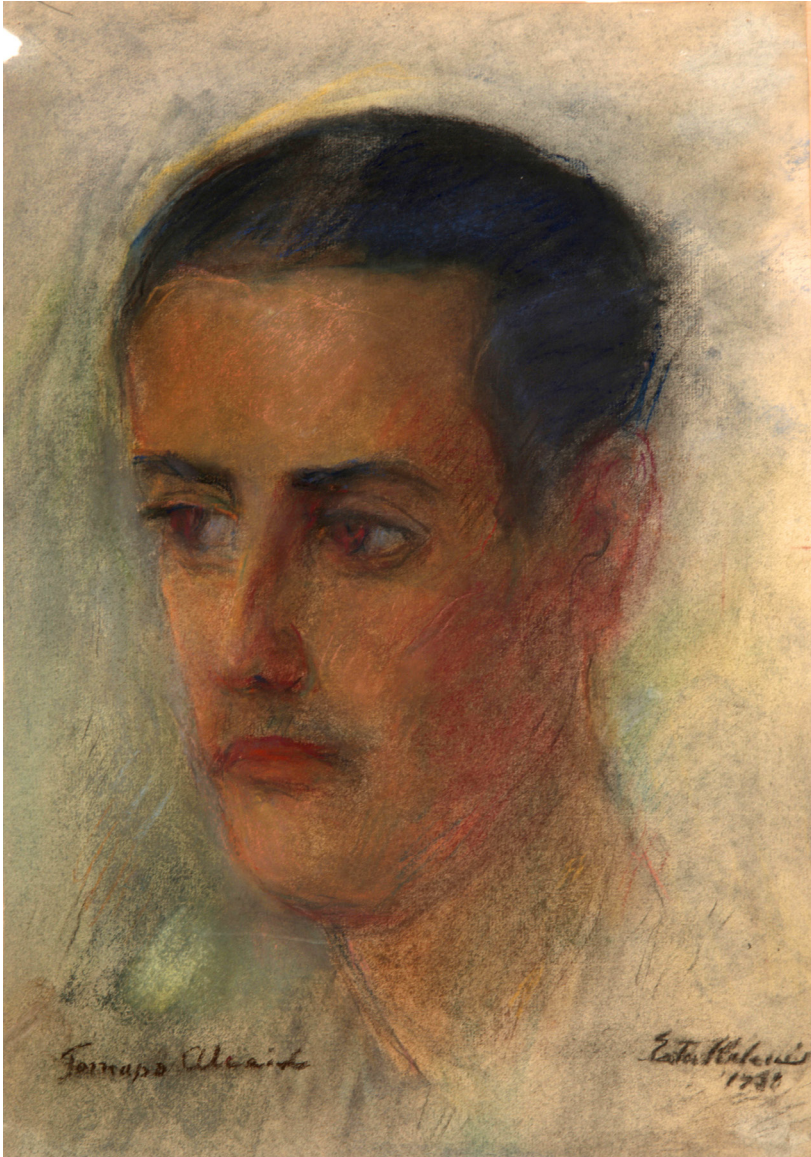
⁴⁴ Helenius [1956], 30. Magnus Enckelliä kaksi vuotta nuorempi Renne-veli oli aikuisena sähköttäjän ammatissa toiminut Adolf Reinhold Enckell (1868–1901).

⁴⁵ Vrt. Tihinen 2008, 14–15; Parente-Čapková 2014, 121.

⁴⁶ Priffe 1932, 303, kuvateksti.

⁴⁷ Priffe 1932, 304.

⁴⁸ Esim. Marius 1930, 43–44.



Kuva 3. Ester Helenius, *Tomaso Alcaide*, 1930 (?), pastelli, 44 x 30 cm. Hämeenlinnan Taidemuseo, Ester Heleniuksen kokoelma. Kuva: Reima Määttänen / Hämeenlinnan Taidemuseo. – Julkaistu myös *Allas Krönikassa* 13/1932 (Priffe 1932, 303).

häntä nimityksellä ”en charming boy”.⁴⁹ Helenius viittasi laulajaan etunimeltä ja kertoi torjuneensa tämän lähentelyt. ”Espanjalaiset” eivät hänen mukaansa tunnetusti kunnioittaneet naisia, mutta hän väitti taltuttaneensa Alcaiden selostamalla, kuinka ”suunnattoman kuuluisa” hän itse oli.⁵⁰ Helenius lähestyi pyynnöillään myös intialaisia tanssijoita Ram Gopalia ja Uday Shan-Karia.⁵¹

Näin rehentelevä, itseä 30–50 vuotta nuorempien feminiinisten miesten ihailu oli epätavallista, vaikka porvarillinen ”naismaailma” osoittikin melko esineellistävää kollektiivista entusiasmia nuoria miespuolisia estraditähtiä kohtaan. Porvarillinen populaarikulttuuri sieti tällaista nimenomaan ”iäkkäiltä” naisilta. Heleniuksen kohdalla on kyse myös taiteilijuudesta. Taiteilijaelämäkerturi Hertta Tirranen erimerkiksi totesi, että eläessään Pariisissa ”yksinkertaiseen ja hauskaan boheemitapaan” Helenius omaksui myös ranskalaisen koketterian.⁵²

Eräs 1930-luvun puolivälin haastattelu alleviivaa niin ikään Heleniuksen taiteilijaeiden harkitun poseerattua luonnetta. Helenius esittelee kirjoittajalle pienen kansanravintolan Montparnassella. Kerronnan lajityyppiin kuuluu löydön autenttisuuden vakuuttaminen maininnalla, että taiteilijan suosikkibistroa ”tusinaturistit” ja muut ulkomaalaiset eivät ole vielä keksineet. Siellä he näkevät tunnetun boheemin, Fernande Barreyn (1893–1974), josta Helenius oli piirtänyt kuvankin (kuva 4). ”Fernande” teki itsekkin taidetta mutta tunnettiin ennen muuta mallina sekä kuuluisamman taiteilijan, japanilaissyntyisen Foujitan puolisona. ”Fernande on charmikas ja ruma nainen, vilkas ja älykäs. Hän kietoo siellä kahvilan terassilla istuessaan käsivartensa

⁴⁹ Born 1931, 457; ks. myös kirjailija ja toimittaja Martha Lillen päätoimittaman *Allas Krönikan* nimiölehti: Celebra sångfåglar, *Allas Krönika* 22/1930, 745.

⁵⁰ Priffe 1932, 304: ” – så snoppade jag av honom med ett långt föredrag om hur enormt berömd jag var och sen blev han hygglig.” Portugalilaisen tenorin espanjalaiseksi kutsuminen on joko välinpitämättömyyttä tai lapsus, joka toistuu jossain määrin ajan suomalaisessa julkisuudessa.

⁵¹ Palin 2010, 25–28; Priffe 1932, 302, 304. Helenius ei mainitse toista tanssijaa nimeltä, mutta Uday Shan-Kariksi merkityjä piirroksia sisältyy ainakin erääseen pieneen luonnoskirjaan (Ester Heleniuksen testamenttikokoelma, HTM).

⁵² Tirranen 1950, 73.



Kuva 4. Ester Helenius, *Mme Fougita* (Fernande Barrey), 1936, lyijykynä, 31 x 23,5 cm, Hämeenlinnan Taidemuseo, Ester Heleniuksen kokoelma. Kuva: Reima Määttänen / Hämeenlinnan Taidemuseo.
– Julkaistu *Eevassa* (8/1936, 8) mutta jatkettu julkaisemisen jälkeen.

erään nuoren miehen kaulaan, mutta kuiskaa samalla Ester Heleniukselle: – En minä ole laisinkaan niin kevytmielinen kuin mitä yritän näyttellä. Fernande on kunnan tyttö, mutta Montparnassella täytyy mainostaa itseään, ja kevytmielisyys taitaa olla hyvä mainostus tässä taiteilijoiden paratiisissa.”⁵³

Tämä ”todistus” Fernande Barreysta on mielenkiintoinen, sillä populaarin taidediskurssin kuva hänestä perustuu muutamiin harvoihin, lähinnä miesinformanteilta saatuihin haastattelu- ja muistelutietoihin.⁵⁴ Ei siis ole varmaa tietoa, oliko hän aivan niin hävytön ja siveetön kuin hänen lähes prostituutioon viittaava julkisuuskuvansa antoi ymmärtää. Ilmeisesti hän oli ainakin maskuliininen, kovaääninen ja flirttaili avoimesti.⁵⁵ Barrey ja Foujita mitä ilmeisimmin elivät vuosina 1917–1928 ns. avoimessa avioliitossa, ja oletettavasti myös biseksuaalisuus kuului tähän avoimeen elämäntapaan.

Helenius piti näennäisestä spontaaniudesta huolimatta yksityiselämänsä tiukasti salassa, mutta ilmeisesti hänkään ei läheissuhteissaan noudattanut heteroseksuaalista normia.⁵⁶ Hän oleskeli paljon poissa Suomesta ja hävitti oman kirjeenvaihtonsa. Kotimaassa hänellä oli vaikutusvaltaisen miesverkoston lisäksi naismesenaattinsakin, joihin lukeutui paitsi lottia myös kauppaneuvos Hanna Parviaisen ja arkkitehti Wivi Lönnin kaltainen talous- ja kulttuurielämässä vaikuttanut naispari.⁵⁷ Kestävä ystävyys yli 20 vuotta nuoremman, seksuaali- ja sukupuolinormeja haastaneen kulttuuri- ja tanssikriitikko Raoul af Hällströmin (1899–1975) kanssa näkyi osin julkisuudessaakin, kun herkät muotokuvat nuoresta ystävästä (kuva 5) päättyivät näytteille ja lehtikuviin.⁵⁸ Ei-normatiivinen seksuaalinen vihjailu ja naismaskuliini-

⁵³ Lazuli 1936, 9. Ravintolan nimi oli Maison Plas.

⁵⁴ Erit. Douglas 1941, 255–257; Crespelle 1962, 152, 159–160.

⁵⁵ Birnbaum 2006, 81–83.

⁵⁶ Heleniuksen suhteesta myöhemmin vakituissa naissuhteissa eläneeseen taiteilija Maritta Helmiseen ks. Palin 2013, 42, 49.

⁵⁷ Palin 2010, 28, 36.

⁵⁸ Heleniuksen testamenttikokoelmassa säilynyt piirros af Hällströmistä (kuva 5) on luonnos öljyvärein maalattuun rintakuvaan, jonka väritys näyttää mustavalkoisen lehtikuvan perusteella ”mehevältä” (Uutiskuvia, *Kansan Kuvalehti* 5/1931, 15). Suurempi, selvästi dekadentti aatelismuotokuva korkeaselkäisine tuoleineen ja vaakunoineen sai nimen *Meditatio(n)* (1930, yks. kok.).



Kuva 5. Ester Helenius, *Raoul af Hällström*, 1930, hiili, 40 x 33 cm. Hämeenlinnan Taidemuseo, Ester Heleniuksen kokoelma. Kuva: Reima Määttänen / Hämeenlinnan Taidemuseo.

set piirteet kuuluivat joka tapauksessa Heleniuksen valtavirtamediassa rakentuneeseen julkisuuskuvaan. Hänen maskuliinisissa eleissään on sitaatinomaisuutta, joka leikittelee paitsi korostuneen miesmaskuliinisilla myös miesfeminiinisillä, homoeroottisilla efekteillä. Samalla hän puhuu ja toimii nimenomaan naisena.⁵⁹

Taiteilijuus on paradoksaalista kyllä Heleniukselle attribuoitavissa olevista identiteeteistä autenttisin. Miehiset eleet olivat luonnollistettavissa osaksi bohemiolla ryyditettyä modernia taiteilijakuvaa ja – Suomen sisällissodan jälkeisellä porvariston hallitsemalla taidekentällä – jopa nationalismia ja poliittista konservatismia. Ikä oli tässä intersektionaalisessa yhtälössä avaintekijä. Kypsan iän status suojeli erotiikalla leikittelevää naista kohteeksi altistumiselta. Sukupuolihierarkian kääntämisellä puhuteltiin erityisesti uusien naisille suunnattujen lehtien yleisöjä. Olennaisena reunaehtona oli kuitenkin omista intiimisuhteista vaikeneminen ja täydellinen verhoutuminen näennäisen persoonalliseen mutta yleisyydessään anonyymiin taiteilijamytologiaan. Heleniuksen ulkoinen habitus pysyi vakavana: tummiin ja peittäviin asuihin pukeutunut, *garçonne*-muotia hillitysti soveltanut taiteilija näyttää lehti- ja studiomuotokuvissa enemmän kirjailijalta kuin kuvataiteilijalta.⁶⁰ Bohemian vastapainoksi hän korosti protestanttista työmoraaliaan.⁶¹

”Uusi nainen” dekadenttina veijarina

Heleniuksen taiteilijakuvaa voidaan kontekstualisoida naturalistisukupolven esiin nostamaan naisasiaan ja ”uuden naisen” figuuriin. Helenius kyllä osallistui pyydettyäessä naistaiteilijoiden yhteisnäyttelyihinkin, mutta boheemi ote seksuaalisuuteen ja maskuliinisilla eleillä tyylyttely eivät istuneet ensimmäisen aallon feministien tavoitteisiin. Taiteilija lausui 1930-luvun lopulla yli 60-vuotiaana ”isänmaallis-kansallisen naisten lehti” *Uuden Huomenen* haastattelussa naisasiaa periaatteessa

⁵⁹ Naismaskuliinisuuden käsitteestä ks. Halberstam 1998.

⁶⁰ Palin 2014, 39, 45–46.

⁶¹ Esim. Ollila 1938, 10. Helenius kertoo menevänsä ”jo kymmeneltä” nukkumaan.

tukevan mutta myös problematisoivan kannan: ”Naisena on vaikeampi päästä eteenpäin, ei hän voi puolustautua kuten mies.”⁶² Helenius valitsi taktiikakseen identiteettien vaihtelun ja tyyllittelyn – ei tosin niinkään taiteessaan kuin julkisessa taiteilijakuvassaan, joka on tekijyydeltään monipaikkaista mutta jäsentyy tiettyjen kirjallisuuden lajityyppien mukaan. Elämäntarinallisen aineksen genre- ja modusanalyysi avaa myös taiteilijan visuaalista ilmaisua.

Viola Parente-Čapková on tarkastellut Heleniusta seitsemän vuotta nuoremman L. Onervan (1882–1972) *Mirdja*-romaanin (1908) nimi-henkilöä, taiteilijanaista, modernina naispuolisena veijarina eli pikarana (esp. *picara*). *Mirdja* ei Parente-Čapkován mukaan varsinaisesti jäljittele miehiä fyysisesti tai yritä käydä miehestä, mutta hän imitoi parodisesti boheemia taiteilijamiehen hahmoa: ”mustalaisen” tavoin Eurooppaa kiertävää, kosmopoliittista seikkailijaa.⁶³ Tämä figuuri vastaa jossain määrin Heleniuksesta piirtyvää kuvaa. Veijariromaanille on ominaista episodimainen rakenne, fragmentaaristen kuvien tarjoaminen matkaksi ymmärretyn elämän varrelta.⁶⁴ *Mirdjan* kaltaista, suppealle lukijakunnalle osoitettua dekadenttia ironiaa ei Heleniuksen *middlebrow*-taiteesta⁶⁵ löydy, vaan ote on perinteiselle pikareskitarinalle ominaisesti kansanomaisempi ja huumorin laji burleskimpä.⁶⁶ Parente-Čapková mainitsee mielenkiintoisesti, että dekadenttikirjailijat saattoivat kään-

⁶² Seija 1938.

⁶³ Parente-Čapková 2014, 37–67, erit. 37–39.

⁶⁴ Tunturi 2005, 14, 48–49, 53–56; Kaler 1991, 59; Parente-Čapková 2014, 48.

⁶⁵ Uuteen keskiluokkaiseen identiteettiin kytketystä *middlebrow* käsitteestä, joka korostaa hybridisyyttä sekä flirttailua taiteellisella boheemisuuudella ja siihen liittyvällä sosiaalisella, seksuaalisella ja sukupuolipoliittisella radikalismilla ks. esim. Humble 2001, 1–5; Napper 2009, 9–10. Termi on peräisin 1920-luvun lopulta. Taidehistoriassa käytetään sen sijaan tyylihistoriallisempia, perinteiseen porvaristoon kiinnittyviä käsitteitä *juste-milieu* (erit. heinäkuun monarkian ajan Ranskasta) tai *arriere-garde*.

⁶⁶ Vrt. Marja-Terttu Kivirinnan huomio veijariromaanin juonikaavasta suomalaisesta rahvaasta nousseen taidemaalari Juho Rissasen (1882–1972) elämästä kerrottaessa (Kivirinta 2014, 202). Luokkaerosta huolimatta Rissanen oli lähempänä Heleniuksen sukupolvea ja ammatillista viiteryhmää kuin L. Onerva.

tyä kiihkeistä antinationalisteista yhtä kiihkeiksi äärinationalisteiksi.⁶⁷ Myös konservatismi saattoi olla intohimoista ja nationalismi sisältää voimakkaan fantasiaelementin.

Heleniuksen voidaan ajatella rakentaneen taiteilija-anekdoottien pohjalta itselleen episodimaisen pikarabiografian tätä parodista omaelämägenreä enemmän tai vähemmän tietoisesti hyödyntäen, ehkä jopa pikemmin sen miehiseen (pikaro) kuin naisiseen (pikara) perinteeseen pohjautuen.⁶⁸ Matkan ja – Mirdjan sanoin – ”eroottisen joustavuuden”⁶⁹ topokset ovat yhteisiä molemmille. Klassisin pikaratraditio on tosin voimakkaan heteronormatiivinen ja sisältää naisen itsellisyyttä korostavan mutta potentiaalisesti pejoratiivisen prostituutiojuonteen.⁷⁰ Helenius viittaa pikemminkin epämääräisesti jonkinlaiseen naispuoliseen donjuanismiin.⁷¹ Miehisen taiteilijapikareskin alalajiin kiinnittyvä fabulointi rakentui taiteilijan henkilöä suojelevaksi, läpitunkemattomaksi panssariksi. Lajityyppi oli mahdollista yhdistää mieskriitikoiden ja -taidekauppiaiden ylläpitämään vanhan suomalaisen voimamaisen figuuriin.

Nuorempaa sukupolvea edustanut kriitikko Sirkka Anttila pohti taiteilijan kuoleman jälkeen: ”Salaisimpia kipeimpiä ongelmiaan hän ei näytä. Niistä antaa aavistuksen vain hänen maalaustensa merkillinen makean suitsutussavun tunnelma, hohtava värihämy, jossa on samalla kertaa aistillista ja mystistä hurmaa.”⁷² Aikalaiset eivät kuitenkaan yltyneet tulkitsemaan genioita tai enkelinpäitä epäsuorina omakuvina vaikka näkivät taiteilijan Kristus-hahmoissa itsetutkiskelua.

⁶⁷ Parente-Čapková 2014, 12.

⁶⁸ Veijariromaanista omaelämägenrenä ks. esim. Tunturi 2005, 13–14, 49–53.

⁶⁹ Parente-Čapková 2014, 120.

⁷⁰ Kaler 1991, 29–30, 105–111, 116–135.

⁷¹ Vrt. Parente-Čapková 2014, 118–128; Don Juanista dionyyssisen, epikurolaisen dekadenssin avainhahmona myös Lyytikäinen 2003, 20–21.

⁷² Anttila 1956; vrt. Einari Vehmaan maininta muistonäyttelyn luettelotekstissä taiteilijan 1910-luvulla reistailleesta ”epävakaudesta hermostosta” (Vehmas 1956, 5). Nämä kaksi yksittäistä mainintaa voisivat periaatteessa viitata suullisesti välittyneisiin tietoihin tai olettamuksiin seksuaalisesta ”poikkeavuudesta”, mutta vihjailevuus on vähemmän osoittelevaa kuin Harri Kalhan analysoimassa Enckellin tapauksessa (ks. Kalha 2005, 68–69).

Kriitikko Gustaf Strengell tunnisti karaktääripäissä ”itseään kuvas-televia Narkissostyyppisiä naisellisuuteen taipuvia efeebejä nuorukaisia” ja vertasi niitä kreikkalaisen myöhäisantiikin ja pompejilaisen hellenismien hengentuotteisiin.⁷³ Profilista kuvattujen päiden asento ja alas suuntautuva katse eivät itsestään selvästi ilmaise peilistä katsomisen aktia, mutta Narkissos-tulkinta on mahdollinen symbolistiselle taiteelle ominaisen suljettujen silmien topoksen ohessa. Katolisuuden ja dekadenssin suorasanaista assosiaatiota ei suomalaisessa taidekriitikissä syntynyt.⁷⁴ Taiteilijan 1920-luvun alun rokokooiteema muistui uudelleen mieliin 1940- ja 1950-luvun retrospektiivisissä näyttelyissä, joissa oli mukana tunnelmia ranskalaisista 1700-luvun budoaareista ja puistoista. Aistilliseen eksessiin viittaavia rokokoopastisessa löytyy L. Onervalta-kin selvänä dekadenssin tunnusmerkinä.⁷⁵

Heleniuksenkin taiteessa kyllä tunnistettiin ”dekadenttisen nautiskelevia” piirteitä.⁷⁶ Hänen (yli)hienostuneen väritaitensa ”äitelyyttä” ei silti nähty samanlaiseksi vammaksi ja torjunnan kohteeksi kuin Harri Kalhan Enckell-vastaanoton luennassa.⁷⁷ Miestekijän tuotannossa havaittuun (mies)feminiinisyteen suhtauduttiin jyrkemmin kuin naistekijän tapauksessa. Suomalaiset kriitikot eivät juuri antautuneet lähemmin analysoimaan naisellisuuden eri muotoja tai aspekteja, vaan ne kaikki sallittiin suurpiirteisesti naiseksi merkitylle toimijalle.

Helenius ei tarttunut ilmeisimpiin heteronormin mukaisiin naisfeminiinisyiden muotoihin, ja hän otti etäisyyttä myös liberaalifeministien propagoimasta, vapaan rakkauteen perustuvasta parisuhteesta tai

⁷³ Strengell 1933, 40. Efebi (ital. efebo) on antiikin Kreikan historiassa täysi-ikäisyyden saavuttanut nuorukainen, taidehistoriassa usein myös feminiinisen ”kaunis” nuori mies ja joskus spesifimmin veteen ja merellisyyteen liittyvä roomalaisen Neptunus-jumalan poika. Pompejin myöhäiset seinämaalaukset, joihin sisältyy viisi Narkissos-aiheista kokovartalosommitelmaa, lienevät ensimmäisiä aiheen visuaalisia toteutuksia, ja jo niissä nuoren miehen figuuri (homo)erotisoidaan; hahmon naisellisuuden merkityksestä on tosin eräviä tulkintoja. Ks. Colpo, Grassigli & Minotti 2007.

⁷⁴ Vrt. Parente-Čapková 2014, 12, 142, 203, 212; englantilaisen kielialueen osalta Hanson 1997.

⁷⁵ Parente-Čapková 2014, 7–9; Kortelainen 2006, 247, 376–400, 479.

⁷⁶ Vehmas 1946; vrt. myös Rinne 1946.

⁷⁷ Kalha 2005, 72–103.

visionäärisistä äitiysdiskursseista. Mielenkiintoista on, että assosioituminen ”myöhäisten epookkien” ylimakeaksi kypsyneeseen värimaailmaan ja ”rehevöityneeseen”, klassisen kurinalaisuuden hävittävään muodonantoon ei ollut kohtuuttomaksi haitaksi keski-ian ohittaneelle taiteilijanaiselle. Ikääntyminen nähtiin ainakin Heleniuksen tapauksessa rohkeutena, paikkansa ottamisen varmuutena sekä tunne-elämän intensiteettinä ja syvyytenä, ei hiipumisena ja ruumiittomana henkistymisenä. Valtaosa sotienvälisen Suomen taidekriitikoista edusti emotionalistista taidenäkemystä ja edellytti taiteilijoilta ennen kaikkea ”persoonallisuutta”.⁷⁸ On tosin todettava, että Enckellin jälkimaine on kaikesta huolimatta osoittautunut huomattavasti kestävämmäksi kuin Heleniuksen. Täydellisesti Heleniuskaan ei sukupuolidikotomiasta ja erojen hierarkiasta irti päässyt.

Ikääntyvä nainen modernissa taidemaailmassa

Vanhenevien taiteilijanaisten huono kohtelu on vakiintunut esimerkiksi 1900-luvun alkupuolen modernisoituvan taidekentän hierarkisoituneista ja intersektionaalisesti erottelevista toimintatavoista. Naisiksi merkityt ikääntyvät taiteilijat voitiin taidekriitikissä sivuuttaa kokonaan tai heihin voitiin suhtautua asenteellisesti ja vähättelevästi. Menestyksenkin yhteydessä – kuten Helene Schjerfbeckin nykyään hyvin tunnetussa tapauksessa – heidän poikkeuksellisuuttaan ja traagista erilaisuuttaan ja eristyneisyyttään on voitu itsetarkoituksellisesti korostaa.⁷⁹

Naisen ikääntymisen erityinen ongelmallisuus on näin painottunut tavalla, joka jättää kulttuurisen moniäänisyyden ja arvostavammat näkökulmat vähälle huomiolle. Heleniuksen urakaari osoittaa, että kokemus ja varttuneisuus saattoivat olla hyödyksikin taidekentällä.

Onnistumisen taustalla oli uhkarohkea, mutta taitava tasapainottelu feminiinisten ja (nais)maskuliinisten assosiaatioiden samoin kuin

⁷⁸ Ks. esim. Anttonen 2006, 54, 68, 72; Kallio 1987b, 45–46.

⁷⁹ Kritisoidessaan tätä tulkintaperinnettä esim. Marja-Terttu Kivirinta väitöskirjassaan tulee itsekin korostaneeksi naisen vanhenemisen kohtaamisen vaikeutta (Kivirinta 2014, erit. 85–150).

erilaisten etnis-kielipoliittisesti polarisoituneiden identiteettiasemien välillä: Helenius ryyditti kosmopoliittisuuttaan ja frankofiliaansa yhtä kiihkeällä kansallismielisyydellä ja yhdisti protestanttisia hyveitä teosofis-katolisesti sävyttyneeseen hengellisyyteen.

Erityisen yllättävää on hänen tapansa liittää suurelle yleisölle osoitettu *middlebrow*-asenne yleisesti ”vaikeana” pidettyihin dekadentteihin, normatiivista seksuaalisuutta ja sukupuolieroa hämmentäviin piirteisiin. Toisin kuin brittiläinen 1920–1950-luvun ”naisten kirjallisuus” tai ”naisten elokuva”, joihin käsite on erityisesti liitetty, Heleniuksen *middlebrow*-taide ei ollut pelkästään naisille suunnattua. Sillä oli siitä huolimatta merkitystä modernin naiskuvan kannalta. Merkilepantavaa on myös Heleniuksen päättäväinen kääntyminen nousevan suomenkielisen sivistyneistön ja keskiluokan puoleen tilanteessa, jossa vanhalla sivistyneistöllä ei ollut halua tai mahdollisuutta tukea hänen uraansa.

Kaiken tämän Helenius toteutti pikaran iloisella rehvakkuudella elämänsä ”kolmannessa” vaiheessa.⁸⁰ Rehvakkuus kohdistui myös ikääntymiseen samalla kun ikääntyminen oli sen ehto. Helenius puhui itsevarmasti ja ujostelemattomasti iästään. *Hufvudstadsbladetin* pitkäaikainen kriitikko, taiteilija Signe Tandefelt muisteli muistokirjoituksessa Heleniuksen todenneen hänelle haastattelussa kymmenisen vuotta aiemmin: ”Jag vet att jag blir allt äldre och äldre och att mina tavlor blir allt bättre och bättre... Det är livets rytm.”⁸¹ Poiminta ei ehkä ole tarkoitettu pelkästään ystävälliseksi, vaikka kriitikko toteaaakin samalla Heleniuksen omistautuneen antaumuksellisesti taiteelle peräti kuuden vuosikymmenen ajan. Helenius mukautui ikääntymiseenkin aiemmin omaksumallaan tyyllillä.

⁸⁰ Vrt. Gagel 2005; Linder 2008, 44–47; Aaltonen 2010, 35–37. En jaa Hanna Gagelin ja naiskeskeisen feminismin ajatusta ”kolmannen iän” lähtökohtaisesta hedelmällisyydestä naistaiteilijoille, vaan oleran hitaan urakehityksen liittyvän sosiokulttuuriseen naisen positioon.

⁸¹ Tandefelt 1955.

Lähteet

Arkistolähteet

Hämeenlinnan Taidemuseo (HTM)

– Ester Heleniuksen testamenttikokoelma. Kirjallinen jäämistö. Luonnoskirjat.

Kansalliskirjaston (KK) käsikirjoituskokoelma, Helsinki

– Ludvig Wennervirran kokoelma

Painetut lähteet

A.H.: Taiteilijat ”tutkinossa”. *Kansan Kuvalehti* 5/1934, 10–11.

Ahponen, Vihtori: Ester Heleniuksen näyttely. *Etelä-Suomen Sanomat* 3.5.1950.

Anttila, Sirkka: Ester Heleniuksen muistelmat. *Suomen Sosialidemokraatti* 7.4.1956.

Ballyhoo: Mikä on kauneinta, hauskinta, parasta? *Eeva* 10/1941, 4–5, 24–25.

Boëthius, Gerda: *Eva Bagges konst*. Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1944.

Born, Elsa von: Tomaz Alcaide om sitt land och sig själv. *Astra* 10/1931, 457–458.

Carlsund, Otto G.: Inför Esther Kjernerens genombrott. Carlsund, Otto G. & Lindgren-Fridell,

Marita: *Esther Kjernerens konst*. Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1943, 19–33.

Celebra sångfåglar. *Allas Krönika* 22/1930, 745.

Cita: Lycklig var jag... *Astra* 8/1945, 162–164.

Crespelle, Jean-Paul: *Montparnasse vivant*. Hachette, Paris 1962.

Douglas, Charles: *Artist Quarter: Reminiscences of Montmartre and Montparnasse in the First Two Decades of the Twentieth Century*. Faber and Faber, London 1941.

Ekelund, Ragnar (R.E.): Ester Helenius. *Hufvudstadsbladet* 22.9.1946.

Hahl, N[ils]-G[ustav]: Taiteilijakoti. *Domus* 5/1933, 130–132.

Helenius, Ester: *Omaa kertomaa*. Koonnut ja toim. Laila Järvinen. Arvi A. Karisto,

Hämeenlinna s.a. [1956].

Helsingin Sanomat (HS) 28.5.1933.

Hufvudstadsbladet (Hbl) 10.10.1932.

Hällström, Raoul af: Ester Helenius och hennes karelare. *Svenska Pressen* 8.2.1941.

Kojo, Viljo: Kymmenen hedelmällistä vuotta. *Maailma* 1/1924, 75–76.

Laine, Osmo (O.L.): Värin runoa. *Turun Sanomat* 16.4.1953.

Lazuli: Ei voi laittaa hyvää ruokaa ilman temperamenttia. Ester Helenius piirtää ja kertoo Parisista. *Eeva* 8/1936, 8–9.

Lindström, Aune: Soivia värejä – Ester Helenius. *Suomen Nainen* 4/1931, 56–58.

Lindström, Aune: Ester Helenius – herkkä karjalaisnyntyinen taiteilija. *Karjalan Aamu*, 11–12/1943, 12–14.

M.–a.: Ester Helenius – ”Outo kukka” suomalaisessa maalaustaiteessa. *Hämeen Sanomat* 24.3.1956.

Marius: Vähän musiikkia. *Sininen kirja* 5–6/1930, 42–45.

Okkonen, Onni (O. O–n): Ester Heleniuksen näyttely Salon Strindbergissä. *Uusi Suomi* 19.9.1937.

Ollila, Lyyli: Ester Helenius. Pariisissa tunnustusta saanut väritaiturimme. *Kuva* 22/1938, 12–13.

Ollila, Lyyli: Rohkaiseva taiteilijantaival. *Taiteen Maailma* 7/1945, 6–7.

Priffe: Ester Helenius är uppriktig. *Allas Krönika* 13/1932, 302–304.

- Richter, Edvard (E. R-r): Ester Helenius. Näyttely Galerie Hörhammerissa. *Helsingin Sanomat* 4.9.1938.
- Richter, Edvard (E. R-r): Maalausnäyttelyjä. *Helsingin Sanomat* 6.12.1944.
- Rinne, Antero (A. R-e): Ester Helenius. *Suomen Sosialidemokraatti* 18.9.1946.
- Saarikivi, Sakari: Ester Helenius. *Helsingin Sanomat* 29.3.1953.
- Schauman, Sigrid (S.): Ester Helenius två utställningar. *Nya Pressen* 20.9.1946.
- Seija: Kultivoitua taidetta. Taiteilijatar Ester Heleniusta tapaamassa. *Uusi Huomen* 8-9/1938, 117.
- Strengell, Gustaf: Ester Heleniuksen taide. Tutkielma taiteilijattaren yksityisnäyttelystä kevättalvella 1933. *Aamu* 2/1933, 37-40.
- Suomalaisen kuvataiteen bibliografia* -verkkotietokanta. Suomen Kansallislatterian (SKG) kirjasto, Helsinki. (<http://kirjava.fng.fi/bibliografia/bibliografat.php> Haettu 1.6.2014.)
- Tandefelt, Signe (S. T-felt): Ester Helenius död. *Hufvudstadsbladet* 14.10.1955.
- Tirranen, Hertta: *Suomen taiteilijoita Jubo Rissasesta Jussi Mäntyseen. Elämäkertoja*. WSOY, Porvoo & Helsinki 1950.
- Toikka-Karvonen, Annikki: Vanhenemisen vaikutus kuvataiteilijan tuotantoon. *Geron* VI-VII. *Vuosikirja 1954-1955*. Societas Gerontologica Fennica r.y., Helsinki 1955, 15-31.
- Tyyri, Jouko: Ester Helenius. *Savon Sanomat* 14.4.1956.
- Uutiskuvia. *Kansan Kuvalehti* 5/1931, 14-15.
- Valkonen, Olli: Ester Heleniuksen näyttely. *Suomen Sosialidemokraatti* 5.4.1953.
- Valkonen, Olli: Suomalaista väritaidetta parhaimmillaan. Ester Heleniuksen muistonäyttely Hämeenlinnassa. *Suomen Sosialidemokraatti* 14.4.1956.
- Vehmas, E. J.: Meidän pohjoismaisessa... [otsikoimaton katalogiteksti]. *Muistonäyttely. Ester Helenius. Hämeenlinnan Taidemuseossa 25.3.-15.4.1956*. Hämeenlinnan Taidemuseolautakunta, Hämeenlinna 1956, 3-8.
- Wennervirta, L[udvig]: Uusi taide ja taidearvostelu. *Aika* 2/1914, 91-97.
- Wennervirta, L[udvig]: Ester Helenius 1875-1955. *Suomen Taide. Vuosikirja 1955-1956*. Toim. K. Koroma, Yrjö Verho & Alf Krohn. WSOY, Porvoo & Helsinki 1956, 7-17.

Tutkimuskirjallisuus

- Aaltonen, Terhi: *"Taiteilija ei vanhene."* Haastattelututkimus kuvataiteilijoiden ikääntymiskokemuksista taidemaimilmassa. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 397. University of Jyväskylä, Jyväskylä 2010.
- Anttonen, Erkki: *Kansallista vai modernia. Taidegraafikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Kuvataiteen keskusarkisto 12. Valtion taidemuseo, Helsinki 2006.
- Birnbaum, Phyllis: *Glory in a Line: A Life of Foujita - The Artist Caught between East and West*. Faber and Faber, New York 2006.
- Colpo, Isabella; Grassigli, Gian Luca & Minotti, Fabio: Le ragioni di una scelta: discutendo attorno alle immagini di Narciso a Pompei. *Eidola: International Journal of Classical Art History* 4/2007, 73-118.
- Ester Helenius. 1875-1955*. Hämeenlinnan Taidemuseon julkaisuja 2/1988, Hämeenlinna 1988.
- Gagel, Hanna: *So viel Energie. Künstlerinnen in der dritten Lebensphase*. AvivA, Berlin 2005.
- Halberstam, Judith: *Female Masculinity*. Duke University Press, Durham, NC 1998.
- Hanson, Ellis: *Decadence and Catholicism*. Harvard University Press, Cambridge, MA & London 1997.
- Hjelm, Camilla: *Modernismens förespråkare. Gösta Stenman och hans konstsalong*. Centralarkivet för bildkonst 17. Statens konstmuseum, Helsingfors 2009.

- Humble, Nicola: *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*. Oxford University Press, Oxford 2001.
- Huusko, Timo: *Maalauksellisuus ja tunne. Modernistiset tulkinnot kuvataidekritiikissä 1908–1924*. Kuvataiteen keskusarkisto 14. Valtion taidemuseo, Helsinki 2007.
- Kaler, Anne K.: *The Picara: From Hera to Fantasy Heroine*. Bowling Green State University Press, Bowling Green, OH 1991.
- Kalha, Harri. *Tapaus Magnus Enckell*. SKS, Helsinki 2005.
- Kallio, Rakel: Taidekritiikki ja sukupuoli-ideologia. *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986*. Toim. Riitta Konttinen. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 10. Taidehistorian seura, Helsinki 1987a, 233–249.
- Kallio, Rakel: Tärkeintä on olla vakava. Suomalaisten taidekritikoiden taiteilijaihanteesta 1920-luvulla. *Synteesi* 1–2/1987b, 44–48.
- Kivirinta, Marja-Terttu: *Vieraita vaikutteita karsimassa. Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen. Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910–20 -luvulla*. Unigrafia, Helsinki 2014. (<http://hdl.handle.net/10138/42629> Haettu 1.6.2014.)
- Konttinen, Riitta: ”On niin epäonnistunutta tulla vanhaksi” – vai onko? 1800-luvun lopun naistaiteilijat ja vanhenemisen haaste. *Pitkältä tieltä. Vanhenemisen ja vanhuuden kohtaamisia*. Toim. Marja-Liisa Linder. Tampereen taidemuseon julkaisuja 132, Tampere 2008, 26–124.
- Kortelainen, Anna: *Naisen tie. L. Onervan kapina*. Otava, Helsinki 2006.
- Kärävä, Simo: Juho ja Maria Lallukan Taiteilijakoti. Okker, Jaakko; Kärävä Simo & Seppälä, Anu: *Lallukka ja Lallukan lapset*. Ajatus Kirjat, Helsinki 2002, 77–130.
- Lappalainen, Päivi: ”Äiti-ilon himo”. Naiset ja kansakunnan rakentuminen 1800-luvulla. *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteesta Suomessa ja Virossa*. Toim. Tero Koistinen, Piret Kruuspere, Erkki Sevänen & Risto Turunen. SKS, Helsinki 1999, 106–129.
- Lappalainen, Päivi: *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880-luvun ja 1890-luvun kirjallisuuteen*. SKS, Helsinki 2000.
- Linder, Marja-Liisa: Taide pitkä, elämä pitkä – Vanhenemisestä ja vanhuudesta taiteilijan elämänculussa ja kuvataiteen aiheena. *Pitkältä tieltä. Vanhenemisen ja vanhuuden kohtaamisia*. Toim. Marja-Liisa Linder. Tampereen taidemuseon julkaisuja 132, Tampere 2008, 149–163.
- Lyytikäinen, Pirjo: *The Allure of Decadence: French Reflections in a Finnish Looking Glass. Changing Scenes: Encounters between European and Finnish Fin de Siècle*. Finnish Literature Society/SKS, Helsinki 2003, 12–30.
- Napper, Lawrence: *British Cinema and Middlebrow Culture in the Interwar Years*. University of Exeter Press, Exeter 2009.
- Palin, Tutta: Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taidediskursseissa. *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideiteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa – Det moderna är mångahanda. Texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskriget i Finland*. Toim. Tutta Palin. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 29. Taidehistorian seura, Helsinki 2004, 12–37.
- Palin, Tutta: Kukat, naiset ja Pariisi. Korkeakulttuurin valtavirtaistuminen kuvataiteen modernismissa. *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijä, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja (Utukirjat) 1, Turku 2010, 16–45.
- Palin, Tutta: Musings on the Monograph: The Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art-and-life Model. *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Ed. Renja Suominen-Kokkonen. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier – Studies in Art History 46. Taidehistorian seura, Helsinki 2013, 36–49.

- Parente-Čapková, Viola: *Decadent New Woman (Un)Bound: Mimetic Strategies in L. Onerva's Mirdja*. Turun yliopisto, Turku 2014.
- Tihinen, Juha-Heikki: *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyysien representaatioista ja itsen luomisesta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 37. Taidehistorian seura, Helsinki 2008.
- Tunturi, Anna-Riitta: *Der pikareske Roman als Katalysator in geschichtlichen Abläufen. Erzählerische Kommunikationsmodelle in Das Leben des Lazarillo von Tormes, bei Thomas Mann und in einigen finnischen Romanen*. University of Jyväskylä, Jyväskylä 2005.
- Vakimo, Sinikka: *Paljon kokeva, vähän näkyvä. Tutkimus vanhaa naista koskevista kulttuurisista käsityksistä ja vanhan naisen elämäkäytännöistä*. SKS, Helsinki 2001.

Muisti ja tunteet 1920–1930-luvulla syntyneiden naisten omaelämäkerrallisissa nuoruuskertomuksissa

Kaisa Vehkalahti

Tässä artikkelissa analysoin ikääntyvien naisten omaelämäkerrallisia tekstejä nuoruudesta tunteiden näkökulmasta. Millaisiin tunnemuistoihin naiset ankkuroivat kirjoitetut nuoruusmuistonsa? Mikä merkitys tunteille annetaan osana nuoruutta tai laajempaa elämänkaarta? Taus-talla on havainto, että saman ikäpolven nuoruuden kuvausten keskinäiset erot eivät liity vain koulutukseen ja sosiaalisiin eroihin, vaan myös siihen, millaisia tunteita kirjoittajat kertomuksiinsa liittävät. Tutkimus-kohteena oleva aineisto on syntynyt vuonna 2010 järjestetyn omaelämäkerrallisen kirjoituskilpailun *Oi nuoruus* tuloksena.¹ Joissain teksteissä tunteista ei puhuta lainkaan. Muutamissa taas esimerkiksi häpeän ja epäoikeudenmukaisuuden tunteet nousevat niin keskeisiksi, että nuoruus alkaa merkitä pikemminkin tunnetilaa kuin biologista, sosiaalista tai instituutioiden rajaamaa ikäkautta.

Artikkelini käsittelee keruun vanhinta kirjoittajasukupolvea ja pohjautuu yhteensä neljäkymmenen vuosina 1921–1939 syntyneen naisen omaelämäkerralliseen kertomukseen.² Olen etsinyt teksteistä kohdat,

¹ Keruun järjestivät yhteistyössä *Nuorisotutkimusseura, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura* ja *Nuoren Voiman Liitto*. Ks. Vehkalahti & Suurpää 2014.

² Kirjoittajajäryhmän teksteistä kolme rajautui otoksen ulkopuolelle joko tekstin tekijyyteen ja muotoon tai vaikeaselkoisuuteen liittyvien tekijöiden vuoksi.

joissa kirjoittajat kertovat tunteista. Vain harvoin kirjoittajat nimeävät ja analysoivat nuoruuskokemuksiin liittyviä tunteitaan eksplisiittisesti. Tyypillisempää on, että tunteet vilahtavat esiin huomautuksen omainsissa sivulauseissa tai kertomuksiin sisältyvissä tihentyneissä tapahtumien, tunnelmien ja luonnon kuvauksissa, tai jälkikäteisreflektioissa. Tavoitteenani on löytää nuoruuden tunteisiin liittyvää kerrontaa keskeisellä tavalla yhdistävät piirteet ja tuoda samalla esiin kertomuksia jakavat tekijät.

Lähestymistapaa voi kuvata kertomusten kokonaishahmon perusteella tapahtuvaksi luokitteluksi tai aineistojen temaattisten napojen paikantamiseksi.³ Tekstien ryhmittely tapahtui sen perusteella, mistä tunteista teksteissä kerrotaan, millaisia kerronnallisia strategioita käytetään ja millainen merkitys tunteille annetaan joko nuoruusvuosia tai koko elämänkaarta jäsentävinä elementteinä. Suhteessa näihin teemoihin aineisto jakautui viiteen kertomustyyppiin. *Positiivisille mennyttä maailmaa tallentaville kertomuksille* on tyypillistä lapsuus- ja nuoruusvuosien maailman kunnioittava dokumentointi ja keskittyminen iloihin nuoruusmuistoihin. Samoihin teemoihin painottuvat myös *nostalgiset tunnelmakuvaukset*, jotka kuitenkin eroavat edellisestä kertomustyyppistä kerrontaotteeltaan. *Surun ja kaipauksen kuvauksissa* puolestaan korostuvat negatiivisiksi tulkitut muistot ja tummin sävyin kuvatut tunnemaismat. *Kriittiset kertomukset* käsittelevät usein sekä negatiivisiksi että positiivisiksi miellettyjä tunnekokemuksia. Olennainen kertomuksia yhdistävä tekijä liittyy nuoruusmuistojen kriittiseen reflektioon. Kenties selkeimmin muista kertomustyypeistä erottuvan ryppään muodostavat *Häpeäkertomukset*, joissa häpeän ja epäoikeudenmukaisuuden, joskus myös kivun ja väkivaltaisuuden kuvaukset nousevat keskeisimmiksi tunteiksi. Luokittelut eivät ole tiukkoja vaan paremminkin liukuvia. Nimettyjä kategorioita voi pitää ideaalityypeinä, sillä teksteissä on usein piirteitä useammista kertomustyypeistä. Kustakin kertomustyyppistä nostan esiin kuvaavia avainkertomuksia. Kirjoittajiin viitataan heidän antamallaan nimimerkeillä tai nimimerkin puuttuessa pseudonymillä.

³ Polkinghorne 1995; Vilkkö 1997.

Omaelämäkerrallinen kerronta muodostaa monitieteisen tutkimuskentän.⁴ Oma lähestymistapani on historian tutkimuksellinen ja muistitietotutkimukseen kytkeytyvä. Lähestyn omaelämäkerrallisia tekstejä kirjoitettuna muistitietona, joka sisältää tulkintoja sekä menneisyyteen sijoittuvasta ajasta että kirjoitushetken ajasta. Aineiston ajallinen kerrostuneisuus muodostaa tulkinnoille tärkeän lähtökohdan. Muistelussa on kyse aktiivisesta prosessista, jossa muistelija kutsuu esiin, valikoi, järjestää ja selittää muistojaan ja pukee ne kertomuksiksi. Prosessissa nivoutuvat yhteen sekä kertojan yksilölliset kokemukset ja ominaispiirteet että sosiaalisen ja kulttuurisen kontekstin kerronnalle asettamat ehdot.⁵ Omaelämäkerrallisen kirjoituksen tietoa voi pitää muistelutilanteessa tuotettuna konstruktiona tai kirjoittajan performatiivisena tekona, joka tuottaa kirjoitettavaa subjektia samalla kun se kuvaa sitä.⁶ Pyrkimyksenä ei siis ole tavoittaa omaelämäkerrallisten tekstien kautta niiden taustalla olevia tunnekokemuksia sellaisina kuin kirjoittajat ne nuoruudessaan ovat kokeneet tai luoda yleistävää kokonaiskuvaa 1920–1950-lukujen suomalaisesta tunnemaismasta.⁷ Sen sijaan artikkelin tavoitteet asettuvat omaelämäkerrallisen tunteista kirjoittamisen tasolle.

Sukupuoli ja tunteet omaelämäkerrallisissa nuoruuskertomuksissa

Naiset ovat useimmissa suurelle yleisölle avoimissa keruissa olleet miehiä aktiivisempia vastaajia. Näin myös *Oi nuoruus* -keruussa. Ero miesten ja naisten kirjoitusaktiivisuudessa koski erityisesti nuoria ja keski-ikäisiä kirjoittajia. Eläkeiän ylittäneiden, 1920–1930-luvuilla syntyneiden ikäryhmissä mieskirjoittajien osuus muistelijoista nousi lähelle naisten tasoa, 40 prosenttiin.⁸ Sivumääräisesti mitattuna ikäryhmän miehet tuottivat jopa naisia paksumman pinon nuoruusmuistoja. Heidän tekstinsä ovat myös lukukokemuksena vaikuttavia. Monet tempaavat

⁴ Vilkkö 1997; Fingerroos & Haanpää 2006; Saresma 2007.

⁵ Abrams 2010, 78–79; Portelli 2006.

⁶ Fingerroos & Haanpää 2006, 32–35; Saresma 2007, 75–79.

⁷ Vrt. esim. Näre 2010, 7–8.

⁸ Vehkalahti & Suurpää 2014.

mukaansa kymmenien sivujen matkalle halki kadonneen maalaismaiseen, savottakämppien ja rankkojen miesten työmaiden. Naisten tekstit taas pysähtyvät usein jo muutaman sivun jälkeen ja jättävät jälkeensä katkoksellisemman vaikutelman. Niin halutessaan aineistosta olisi siis mahdollista löytää helpostikin piirre, joka varhaisemmassa omaelämäkerrallisessa tutkimuksessa usein nimettiin keskeiseksi mies- ja naiskirjoittajien kerrontaa erottavaksi tekijäksi.⁹

Antti Häkkinen on huomauttanut, että kertojan sosiaalinen tausta ja varallisuus vaikuttavat enemmän kuin ikäluokka, sukupuoli tai asuinalue niihin tapoihin, joilla ihminen kertoo elämästään ja merkityksellisistä kokemustaan.¹⁰ *Oi nuoruus* -aineistossa sosiaalisen taustan vaikutus näkyy muun muassa siinä, miten nuoruusaikana koettu epävarmuus ja puute heittävät varjonsa vähävaraisista lähtökohdista ponnistaneiden kirjoittajien, niin miesten kuin naisten teksteihin. Tyypillinen on esimerkiksi tarina siitä, miten mahdollisuus opiskelujen jatkamiseen oli ponnistelujen takana.¹¹ Ikääntyvien miesten eepisisissä tarinoissa elämän niukkuus ja puhe varhaisesta vastuunotosta nivoutuu lopulta varsin yksinäiseksi kertomukseksi siitä, miten agraarinen Suomi muuttuu kertojan silmien edessä korkean elintason, hyvinvoinnin ja avointen mahdollisuuksien maaksi. Myös naisten tekstit kertaavat samaa, vahvasti jaettua sukupolvikokemusta, mutta miesten nuoruudenkuvauksia hallitsevien *työn ja puutteen tarinoiden*¹² rinnalle nousee laajempi kertomusten kirjo. Tekstit eivät tyhjenny köyhyyden, aineellisen niukkuuden tai varhaisen aikuistumisen kuvauksiin, vaan rinnalle nousee esimerkiksi opiskeluun, henkiseen kasvuun ja vapaa-aikaan liittyviä teemoja. Mikä on tunteiden paikka tässä asetelmassa, näyttäytyvätkö elämänta-

⁹ Smith & Watson 1998, 9; Hyvärinen, Peltonen & Vilkkö 1998, 7–10.

¹⁰ Häkkinen 2014, 33.

¹¹ Joka toinen *Oi nuoruus* -keruun 1920–1930-luvuilla syntyneistä vastaajista ilmoitti pohjakoulukseen kansakoulun, joten kirjoittajat ovat jonkin verran keskimääräistä koulutetumpia suhteessa omaan ikäluokkaansa. Mieskirjoittajien pohjakoulutuksena kansakoulu on tavallisempi kuin naiskirjoittajilla, joihin lukeutui enemmän oppikoulun ja erityisesti keskikoulun suorittaneita (ks. tarkemmin Vehkalahti 2014, 61–63).

¹² Vehkalahti 2014.

rinat ja niiden katkokset toisessa valossa, jos niitä analysoidaan tunteiden näkökulmasta?

Mielenkiintoni kohdistuu tunteiden kirjalliseen ilmaisuun ja reflektointiin osana omaelämäkerrallista kerrontaa. Kyse on kulttuuristen ja sosiaalisten konventioiden monin tavoin läpäisemästä ilmaisusta, ja näkökulmani on lähellä amerikkalaisen historioitsijan ja antropologin William M. Reddyn lähestymistapaa tunteiden historiaan.¹³ Reddy on tarkentanut erottelua tunteiden ja tunteita koskevien ilmaisujen välillä lanseeraamalla emotiivin (*emotive*) käsitteen, jolla hän tarkoittaa ensimmäisen persoonan julkilausuttua tunteen ilmaisua. Emotiivin käsitteen avulla hän kiinnittää huomiota siihen, että tunteen tunteminen edellyttää aina tietoista tulkintaa, joka puolestaan perustuu ihmisen kulttuurisesti ja käsitteellisesti jäsentyneeseen ymmärrykseen itsestään ja ympäristöstään. Tunteen pukeminen sanoiksi on erottamaton osa sen tulkintaa, ja julkilausuttuna tunteet avaavat mahdollisuuksia jälleen uusille tulkinnoille.¹⁴

Reddy alleviivaa tunneilmaisujen performatiivista luonnetta korostamalla, että samoin kuin performatiivit, emotiivit kykenevät vaikuttamaan niihin asioihin, joita ne kuvaavat, niin puhujaan kuin hänen kuulijoihinsa. Toinen tunnepuheelle leimallinen ominaisuus on Reddyn mukaan sen eräänlainen itseä tarkasteleva luonne. Jonkin tunnetilan, kuten pelon tai rakkauden, ääneen lausuminen voi vahvistaa tunnetilaa, tai päinvastoin. Reddyä on aiheellisesti kritisoitu siitä, että muut kuin sanalliset tunneilmaisun muodot jäävät hänen teoretisoinnissaan sivuun – äärimmilleen tulkittuna tunteet pelkistyvät diskursseiksi, joiden takaiseen todellisuuteen Reddyn teoria ei avaa pääsyä.¹⁵ Omaelämäkerrallisten tekstien kaltaisessa aineistossa, jossa tunteet ovat läsnä sanallistettuina tulkintoina, vieläpä kirjoitettuina ja lähtökohtaisesti itsereflektiiviseen kontekstiin asetettuina, huomiot tunneilmaisujen performatiivisesta ja itseä tarkastelevasta luonteesta sen sijaan ovat toimivia.

¹³ Stearns 2008; Plamper 2010.

¹⁴ Reddy 2001, 100–105.

¹⁵ Plamper 2010, 241; Tepora 2012, 329.

Tunteiden näkökulmasta omaelämäkerrallisessa kerronnassa on erotettavissa useita aikatasoja. Kuvatut tunteet voivat olla sekä meneeseen nuoruusaikaan sijoitettuja muistoja tunteista että kirjoittamisajankohtaan liittyviä tunteita, jotka muistelu ja kirjoittaminen saavat aikaan nykyhetkessä. Joskus kyse on molemmista, kirjoittajat kertovat siitä, miten muistelemisen palauttaa menneisyydessä koetun tunnetilan elävänä: ”Minulle tulee vieläkin joskus kylmä hiki, kun ajattelen, mitä elämästäni olisi tullut, jos en olisi saanut opiskella vaan minun olisi pitänyt jäädä pieneen maalaiskylään ja sen ahdistavaan ilmapiiriin vuosikausiksi.”¹⁶ Kirjoittajien muistot ja tulkinnat nuoruuden kokemuksistaan ovat muuttuneet elämäkokemuksen myötä. Eri elämäntapavaiheissa, historiallisissa hetkissä ja eri kuulijoille ihminen voi kertoa elämänsä erilaisin sanoin. Tässä mielessä niin ”tuntemisessa”, muistelemisessa kuin omaelämäkerrallisessa kirjoittamisessa on kyse monisyisestä tulkintojen ja uudelleentulkintojen verkon punomisesta.

Positiiviset mennyttä maailmaa tallentavat kertomukset ja tunnelmakuvaukset

Vanhemmalla iällä kirjoitettuihin lapsuus- ja nuoruusajan muistelmiin liitetään helposti eräänlainen ”aika kultaa muistot” -ennakko-oletus: lukija odottaa tekstiä, jossa aurinko paistaa, elämä on yksinkertaista, mutta turvallista ja onnellista. Suomalaisen muistelukerronnan menettetty idylli sijoittuu tyypillisesti maalaismaisemaan, jossa hiekkatie kutittaa paljaiden varpaiden alla ja kesätuulella on heinäpellon tuoksu. Lisäksi nuoruus on teema, jonka puitteissa saatetaan odottaa aivan erityisen nostalgisoivaa puhetta.¹⁷

¹⁶ 251_N_1938. Viittaan kirjoittajiin aineistokoodilla, joka ilmaisee lähettäjän järjestysnumeron, sukupuolen ja syntymävuoden. Tässä esimerkissä kyse on järjestyksessään 251. keruuseen lähetetystä, vuonna 1938 syntyneen naisen kirjoittamasta tekstistä.

¹⁷ Esim. Hyvärinen 1998, 314; Korkiakangas 2006; 2013; Saarenheimo 1997.

Oi nuoruus -aineistoon sisältyykin tekstejä, joissa nuoruutta kuvataan ainakin jossain määrin nostalgisoiden.¹⁸ Nostalgisoivan kuvauksen kohteena voivat olla menneen ajan tavat ja perinteet, ystävyysuhteet, humoristisin sanankääntein kuvatut sattumukset, nuorisokulttuuri, viihde- ja populaarikulttuurin tuotteet sekä taide- ja kulttuurielämykset. Huumorin kautta voidaan kirjoittaa ikävistäkin asioista siten, että tekstin yleisvaikutelmaksi jää ilo, vaikka siinä on sivuttu vakavia surua ja pettymystä tuottaneita asioita, kuten puutetta, sotaa ja kuolemaa. Nimitän tätä ryhmää *positiiviseksi mennyttä maailmaa tallentaviksi kertomuksiksi*.¹⁹ Kertomuksista on hahmotettavissa kolme pääteemaa, joihin lämmin tunnekerronta erityisesti kiinnittyy: 1) perheyhteyden ja kodin ihmissuhteiden kuvaukset, 2) lapsuus- ja nuoruusajan perinteiden, tapakulttuurin, vanhojen työmenetelmien ja kadonneen maiseman taltiointi sekä 3) nuoruusvuosina koetut taide- ja kulttuurielämykset.

Vuonna 1937 syntyneen, maalaistaajamassa nuoruutensa viettäneen Orvokin²⁰ tekstissä ovat läsnä kaikki kolme kertomustyyppille ominaista teemaa. Perheen ainoan lapsen nuoruuskertomuksen punaisen langan muodostaa vilkas toverielämä ja harrastaminen tyttökөрhossa, maatalouskerhossa ja muissa maaseudun nuorten riennoissa. Kuudenkymmenen vuoden etäisyydeltä tarkasteltuna ”iloa riitti ja yhdessä olemisen riemu korvasi aineellisen puutteen”, kirjoittaja toteaa. Turvallinen kyläyhteisö sekä kirjoitushetkellä jo kadonneet perinteet, kuten joulunviettotavat, talkoot ja omavaraistalous asettuvat lämpimien tunteiden kohteeksi, mutta niiden rinnalle nousevat myös kulttuurielämyksiin liittyvät tunnemuistot. ”Muistan, kun näin elämäni ensimmäisen balettiesityksen. Tämä lapsena koettu taidetapahtuma on jäänyt lähtemättömästi mieleeni”, kirjoittaja kertoo Moskovan baletin vierailusta, jota

¹⁸ Nostalgian käsitteestä ks. Boym 2001. Nostalgiaista tässä aineistossa ks. tarkemmin Vehkalahti 2014, 79–80.

¹⁹ Lukumääräisesti suurimman ryhmän muodostavat juuri positiiviset mennyttä maailmaa kuvaavat kertomukset (13 kertomusta), seuraavina tulevat kriittiset kertomukset (10), tunnelmakuvaukset (7), surun ja kaipauksen kertomukset (6) ja häpeäkertomukset (4). Lukumäärät ovat kuitenkin vain suuntaa antavia, sillä samassa kertomuksessa voi olla piirteitä useista kertomustyypeistä.

²⁰ Pseudonyymi

edes kiusallinen rinnakkaisuus pukeutumisesta lyhyeksi jääneeseen sametimekkoon ja harmaisiin villasukkiin ei ole himmentänyt. Kertoja liittää voimakkaan tunnekokemuksen myös elokuvaan *Katariina ja Munkkiniemen kreivi*, erityisesti Leif Wagerin elokuvassa esittämään kappaleeseen ”Romanssi”. Musiikki ja teatteri nousevat merkityksellisiksi varsinkin kertomuksen loppuosassa, jossa kertoja siirtyy katsomosta näyttämölle kaupunginteatterin avustajana ja tanssiorkesterin laulusolistina.²¹

Osassa kertomustyyppin teksteistä eksplisiittinen tunnepuhe jää varsin niukaksi. Silloin, kun tunteista mainitaan, kyse on kuitenkin myönteisen tulkinnan saavista tunteista. ”Mutta tyytyväinen sitä oli. – – Kaikesta oli iloinen mitä sai.”²² tai ”Lapsuus Kaakonkulman korpitalossa ei ollut niinkään huonoa aikaa”²³ ovat tyyppillisiä ilmaisuja teksteille, jotka keskittyvät aineellisen niukkuuden ja maalaisyhteisön työkeskeisyyden kuvaukseen ja joissa tunteista ei kirjoiteta eksplisiittisesti. ”Hauskaahan työnteko oli jo lapsena”, kirjoittaa lyhyen elämäkertansa alussa aineiston kaikkein vanhimpiin kirjoittajiin kuuluva nainen, joka myös päättää tekstinsä valittua näkökulmaa alleviivaten sanoihin ”Työ on minun iloni”.²⁴ Tunteet ja niistä puhuminen eivät selvästikään kuulu kirjoittajan valitsemaan dokumentoivaan kerrontaotteeseen. Tunteiden sijaan kirjoittajille on tärkeä välittää keruun järjestäjille tietoa siitä, millaista oli maaseudun arki 1930–1950-luvun Suomessa. Yhteistä kertomustyyppin teksteille on, että suhde nuoruusajan maailmaan on hyväksyvä, kunnioittava ja ajan arvomaailmaa vaaliva, ei kritisoi.

Positiivisista menneyttä maailmaa tallentavista kertomuksista on erotettavissa kertomustyyppi, jossa tunteet saavat kerronnassa selvästi keskeisemmän aseman. Aineistoon sisältyy joukko *tunnelmakuvaus*, jotka keskittyvät vain yhden tai muutaman nuoruuteen liittyvän kokemuksen muistiin palauttamiseen ja yksityiskohtaiseen rekonstruointiin. Kertomukset avaavat välähdyksenomaisen näkymän kerrottuun aikaan ja lähestyvät tyyliltään fiktiivistä novellia: omaelämäkerralle tyyppillinen

²¹ 091_N_1937.

²² 202_N_1925.

²³ 085_N_1936.

²⁴ 089_N_1921.

tekstin taustoittaminen ja minäkertojan esittely puuttuvat, kertomus sukeltaa suoraan tapahtumiin ja päättyy yhtä lyhyesti, ilman muille kertomuksille tyypillistä ”loppuyhteenvetoa”, jossa kertoja summaa nuoruuskertomuksensa merkitystä. Osa tunnelmakuvauksista kuvaa muutoskohtaa päähenkilön nuorena elämässä, osassa taas mennyt maailma pyritään rekonstruoimaan staattiseksi pysäytyskuvaksi, johon lukija kutsutaan astumaan sisään. Tällainen on kertomus ”Syyslauantai. Tuokiokuva Iitin Kaukaan tehtaalta vuonna 1945”²⁵, jossa kertoja kuvaa hellyydellä työläisperheen lauantai-iltaa. Perhesuhteiden lämpö, huolenpito ja turvallisuuden tunteet nousevat nuoruudenkuvausta halitseväksi tunteeksi:

Hetekan alta vedettiin toinen puolikas, jotta saatiin peti kaikille. Äiti pöyhi polsterit ja laittoi puhtaat lakanat sekä tyynyvaarut. Niin oli kaikille tytöille nukkumasija valmiina. – –

Viikolla minulla oli huomattavasti parempi tila nukkua, kun sain olla yksin. Mutta oli se sittenkin juhlakasta, kun pääsi siskojen väliin nukkumaan. Painoihan se hetekan putki aina joskus, mutta kyllä sen kesti.

Äiti veti päästävedettävän sängyn keittiön puolella auki ja petasi sen. Isä repäisi vielä sanomalehdestä palasen ja kääri sätjän itselleen.

Kohta leijui tuttu ja turvallinen kessun haju koko nukkuvan perheen yllä.²⁶

Teksti päättyy herkkään nukkumavalmistelujen kuvaukseen: rulla-tehtaalta vedetty sähkövalo sammuu, kertoja peittelee perheen jäsenet yksitellen nukkumaan ja puhalttaa suojaavan savuverhon heidän ylleen. Tekstin kuvaama aika ja maailma jäävät verhon taakse, mutta muistosaan kertoja voi kääriytyä turvallisuuden tunteeseen yhä uudelleen.

²⁵ 161_N_1936.

²⁶ 161_N_1936.

Surun ja kaipauksen kuvaukset

Välähdyksenomaisuus on ylipäänsä tyypillistä tekstikohdille, joihin tunnepuhe keskittyy. 1920–1930-luvuilla syntyneille naiskirjoittajille ei ole niinkään tyypillistä analyttinen tunteiden erittely tai nuorempien kirjoittajapolvien teksteille leimallinen oman identiteetin jatkuva ja kriittinen pohdinta,²⁷ vaan tunteet välähtävät pintaan kertojan pysähtyessä kuvaamaan jotain yksittäistä hetkeä. Näihin hetkiin tiivistyy usein jotain olennaista päähenkilön nuoruuskokemuksesta. Ne valaisevat hänen luonnettaan ja merkitsevät usein käännettä kertomuksen kaaressa. Tästä näkökulmasta avaava onkin epifanian käsite, jolla narratiivisessa analyysissä viitataan kerronnan tihentymiskohtiin.²⁸ Epifania sijoittuu usein kertomuksen merkitykselliseen kriisi- tai muutospisteeseen, jossa päähenkilön kokemukset ja tunteet luodaan erityisen voimakkaalla tavalla. Esimerkiksi vuonna 1927 syntyneen nimimerkin Mimosa kertomuksessa tällainen tihentymä – Norman K. Denzinin käsitteitä mukaillen ”suuri epifania”, joka merkitsee koko kertomuksen näkökulmasta ratkaisevaa muutos pistettä – sijoittuu keväiseen lauantai-iltaan. Kertoja on saunassa, kun hänen veljensä saapuu pukuhuoneen puolelle mukanaan raskaita uutisia:

Muistan sen hetken aivan kirkkaana mielessäni. Minulla oli saunan penkillä peltinen pesuvati, johon olin ottanut vettä aloittaakseni hius-ten pesun. Käteni nojasivat vadin pohjaan.

Tiedusteluun veljeni vastasi pukuhuoneen puolelta vapisevalla äänellä: ”Se mies sano, että isä on vissiin kuollut.” Tajusin sanat, ne tuntuivat leikkaavan maailman kappaleiksi. Näin käteni veden alla vadissa. Pitkään aikaan en liikahtanut. Mielestäni on kadonnut kaikki se, mitä sen jälkeen tapahtui.

Jälkeen päin tajusin, että tuo mitätön hetki ja käsien katsominen veden läpi merkitsi minulle lapsuuden loppumista. Ulkonaisesti tietenkin

²⁷ Ks. tarkemmin Vehkalahti & Suurpää 2014.

²⁸ Denzin 1989, 70–71.

moni asia muuttui, mutta minussa itsessäni oli tapahtunut jotakin. Tajusin sen henkiseksi kasvuksi, muuksi en osaa sitä nimittää.²⁹

Tunnelmakuvauksiksi nimeämässäni kertomuksissa on tavallaan kyse yhden, kertojan lukijalle valitseman tihentymän kuvauksesta. Tihentyneet tunteiden kuvaukset, joihin usein liittyy ympäristön, ihmisten ja tapahtumien valokuvamaisen tarkka kuvaus, luovat illuusion ajallisen etäisyyden ylittämisestä ja yhteydestä alkuperäiseen, vuosikymmenten takaiseen kokemukseen. Kuitenkin esimerkiksi Mimosan tarinassa juuri ajallinen etäisyys on tunteiden tulkinnan olennainen elementti: tunne on tarkentunut ja täsmentynyt vuosien kuluessa, siitä on muodostunut vasta myöhemmin nuoruuden ratkaisun paikka. Nuoruuskertomuksen tasolla pesuhuonekohtauksesta alkaa nuoruus, jonka tunnemaailmaa hallitsevat tummat sävyt: yksinäisyys ja kylmyys.

Oi nuoruus -aineiston teksteissä lapsuuden ja nuoruuden välille piirtyy tärkeä ero. Kaikkein romantisoivin muistelupuhe kohdistuu lapsuuteen.³⁰ Lapsuus on huoletonta onnen aikaa, kun taas nuoruus merkitsee tuleamista uudella tavalla tietoisesti ympäristöstä ja sen odotuksista sekä vastuiden kasvamista.³¹ 1920–1930-luvuilla syntyneiden elämäkaareissa lapsuuden ja nuoruuden välinen vedenjakaja osuu usein sota-vuosiin, jotka näyttäytyvät merkityksellisinä tunteiden näkökulmasta. *Surun ja kaipauksen kuvaukset* käsittelevät Mimosan elämäkerran tavoin erityisesti sota-aikaan liittyvää surua ja pelkoja: henkilökohtaisiin menetyksiin, kuten läheisten perheenjäsenten kuolemaan liittyvää surua tai evakkotaipaleelle joutumista, kodittomuuden, turvattomuuden ja yksinäisyyden kokemuksia.

Kertomustyyppin avainkertomuksena voi lukea vuonna 1928 syntyneen nimimerkki Sanelman pitkää nuoruudenkuvausta, jonka kirjoittaja on otsikoinut kuvaavasti ”Sotien varjostama nuoruuteni”. Nostalgia, kaipaus ja suru limittyvät monissa *Oi nuoruus* -keruun teksteissä. Sanelman tekstissä surun kuvaus kietoutuu lämpimän perheyhteyden kuvaukseen:

²⁹ 003_N_1927.

³⁰ Vrt. Korkiakangas 2013; Stearns 2013, 165.

³¹ Vehkalahti 2014.

Tunsimme selvästi, kuinka tärkeitä kaikki perheenjäsenet olivat toisilleen, ja aivan erityisesti tärkeä oli isä. Talvisodan joulun tunnelmaa säesti kohtalonkellojen tumma sointi, tykkien jyly ja lentokoneiden ulina. Mutta kodissamme oli joulun lämmin tunnelma – .³²

Pelon ilmapiiriin kontrastointi joulunviettoon korostaa tunteiden dramaattisuutta. Vastaavasti Mimosan tarinassa tyttären ja isän välisen läheisyyden kuvaus alleviivaa yksinäisyyden toivottomuutta isän kuoleman jälkeen. Jos Sanelman tarinasta rajaisi tarkasteltavaksi ainoastaan menetetyssä Karjalassa vietettyä lapsuutta koskevan alkuosan, teksti olisi kenties sijoitettavissa positiivisten menneen ajan tallentajien joukkoon. Myös he kirjoittavat sota-ajan poikkeusoloista, menetyksistä sekä puutteesta ja köyhydestä. Sävy ja tunneskaala on kuitenkin toinen. Sanelman kertomuksessa sodasta alkaa nuoruus, joka merkitsee vastuunottoa, työtä ja itsenäistymistä pakon edessä. ”Tumma sointi” korostuu nuoruusvuosia leimaavana tunteena, vaikka kertoja kirjoittaa mukaan myös ilonhetkiä, kuten nuorten vapaa-aikaa tai uuden oppimista ja työssä onnistumista kuvaavia kohtia. Kiinnostavaa on, että vaikka kertomus sisältää aineksia myös muunlaisiin tulkintoihin, Sanelma päätyy alleviivaamaan juuri surun ja menetyksen merkitystä omaa nuoruudenkokemustaan leimaavina piirteinä.

Ahdistus, häpeä – ja vapauden kaipuu

Sanelman kertomuksen edetessä päähenkilön asema tekstissä muuttuu yhä enemmän tapahtumien seuraajasta aktiiviseksi toimijaksi. Kirjoittajan myötätunto ja lojaalisuus seuraavat vanhempia, mutta evakkomatkat, toistuvat muutot ja kova ruumiillinen työ pohjustavat häntä tekemään erilaisia elämänvalintoja kuin mitä vanhemmat ovat tehneet. Kertomuksen loppuosaa olisi mahdollista lukea osin vaihtoehtoisessa viitekehyksessä, kertomuksena pyrkimyksestä pois nuoruuden ras-

³² 146_N_1928.

kaista töistä: kaupunkiin, opiskelemaan, toimistoon.³³ Tässä mielessä Sanelman kertomus tulee lähelle *kriittiseksi kertomuksiksi* nimittämäni kertomustyyppiä, jota luonnehtii päähenkilön halu päästä elämässään eteenpäin, itsenäistyä ja kehittää itseään. Tunteiden tasolla korostuvat uteliaisuuden ja vapauden kaipuun tunteet.

Kertomustyyppin nimi viittaa siihen, että edellä mainituista poiketen teksteihin sisältyy sellaista kriittistä aikalaiskuvausta, joka varsinkin positiivisista mennyttä maailmaa tallentavista kertomuksista ja tunnelmakuvauksista puuttuu. Näissä kertomuksissa nuoruus myös ahdistaa ja hämmentää, eikä suhde vanhempien sukupolveen ole pelkkää kiitollisuutta jälleenrakennusajan hengessä. ”Äiti lauloi usein surullisia lauluja, yksi niistä oli laulu pienestä mierolaisesta. Kurkkuani kuristaa vieläkin muistelllessani sitä tarinaa”, kirjoittaa vuonna 1937 syntynyt nainen, jonka kertomuksessa kompleksinen äitisuhde muodostaa keskeisen juonen.³⁴ Kriitiikin kärki kohdistuu erityisesti lapsuus- ja nuoruusajan tiukkoihin sukupuolirooleihin, pikkukaupunkien ja kyläyhteisöjen ahdasmieliseen ilmapiiriin, vanhempien ankaruuteen tai tunnekylmyyteen, jyrkkään uskonnollisuuteen ja sosiaaliseen eriarvoisuuteen. Vuonna 1938 uusmaalaiseen maataloon syntyneen ja kaupungissa oppikoulun käyneen Vuokon nuoruuselämäkerta on tästä hyvä esimerkki. Kertomuksen ensimmäiset rivit asemoivat tekstin kriittiseen, osin sarkastiseen tyyliin:

”Nuoruus on ylimainostettu elämänvaihe”, sanoi viisi vuotta minua vanhempi ystäväni, kun kerroin hänelle tästä kilpailusta.

”Jos on selvinnyt hengissä ja suurin piirtein täysipäisenä 50-luvusta, se on jo ansio sinänsä.”³⁵

³³ Vastaavasti nimimerkin Tornionjokilaaksolainen kertomus jakautuu kahtia: kolmannessa persoonassa kerrottuun surumieliseen alkuosaan, jota hallitsevat sota, pelko ja menetykset, sekä ensimmäisessä persoonassa kerrottuun jälkiosaan – varsinaiseen nuoruuteen – jossa korostuu halu opiskelemaan ja päämäärätietoinen pyrkimys tuon unelman toteuttamiseen. (170_N_1937.)

³⁴ 095_N_1937.

³⁵ 251_N_1938.

1940–1950-luvun maaseudusta piirtyvä kuva on ankara, mutta nyt ankaruus ei liity aineelliseen puutteeseen, vaan tunnekylmyyteen ja kuriin. Nuoruutta leimaavat riittämättömyyden ja erilaisuuden tunteet. Kertomuksen päähenkilö tuntee jäävänsä kotona vaille tukea ja hyväksyntää, yksinäisyyteen lohtua tuovat kirjat. Myös oppikoulu näyttäytyy ahdistavana, vaikka opiskelu sinänsä nousee kertomuksen vapauttavaksi avainkokemukseksi. Ylioppilaaksi pääsy ja opintojen aloittaminen Helsingin yliopistossa merkitsevät kertomuksen käännettä, vapautta ja maailman avautumista, jonka jälkeen nuoruus pääsee kertojan mukaan vasta kunnolla alkamaan. Opiskelutavoitteet, halu kehittyä ja avartaa maailmankuvaa sekä kotoa lähtöön liitetyt vapautumisen ja helpottuneisuuden kuvaukset ovat tyypillisiä myös muille kertojille:

Itselleni se nuoruus oli sitä, että odotin aina jotakin, elin ”sitten kun” aikaa. Ensiksi pääsisin kouluun ja sitten töihin (mieluummin taas eri puolille Suomea ja harmittelin rohkeuden puutetta lähteä ulkomaille töihin) Kuvittelin, että tulevaisuus olisi jotakin ihmeellistä ja oman hallinnan varassa. – –

Kovasti oli kiire päästä pois siitä nuoruudesta, joten ei se nuoruus siinä vaiheessa ollut ajatuksissani kultakehyksissä.³⁶

Oi nuoruus -aineistoon sisältyy pieni, mutta väkevä ja koskettava joukko tekstejä, joissa häpeän, epäoikeudenmukaisuuden ja alemmuuden tunnot nousevat nuoruutta hallitseviksi tunteiksi. *Häpeäkertomuksissa* nousevat kerronnan etualalle teemat, joista muissa kertomustyypeissä ei juuri kirjoiteta: naiseksi kasvaminen, seksuaalisuus, ruumiillisuus, seksuaalinen hyväksikäyttö ja väkivalta. Samalla kertomuksissa usein korostuvat sosiaaliin eroihin liittyvät eriarvoisuuden kokemukset, kuten muistot epäoikeudenmukaisesta kohtelusta koulussa ja kyläyhteisössä, perheen poliittiseen taustaan liittyvä syrjintä tai perhesuhteisiin kiinnittyvä alemmuudentuntoisuus.

Vuonna 1937 syntyneen Liljan tarina on koko aineistossa erittäin poikkeuksellinen. Tiivis nuoruudenkuvaus on kertomus siitä, miten

³⁶ 152_N_1939.

päähenkilö joutuu raiskatuksi kerta toisensa jälkeen ja häpeän leima seuraa häntä paikasta toiseen kuin otsaan painettu polttomerkki. Jo kansakouluiässä piikomaan lähetetyn päähenkilön lapsuus päättyy, kun seuraintalon vahtimestari raiskaa hänet hiihtokilpailujen jälkeen.

Ihmisen, piikalikan eriarvoisuus yhteiskunnassa tuli selville minulle niinä vuosina kun olin talossa ja samoin seuraavissa piikapaikoissa. Häpeää syntyi siitäkin, että oli alempiarvoinen ihmisenä rikkaiden ja arvokkaiden ihmisten maailmassa. Piikaa pidettiin myös huorahtavana, sen leiman näki ja koki joka paikassa – –

Sitä se oli, tappelua miesten kanssa ja h ä p e ä ä. Turvattomuuden ja yksinäisyyden lamauttavaa tunnetta: ainako yksin?³⁷

Kertoja kuvaa, miten ”raiskaus seurasi painajaisena” läpi nuoruuden: palvelupaikoissa, tanssipaikoilla ja myöhemmin junan myyjänä päähenkilö joutuu toistuvaksi hyväksikäytetyksi sekä kokemaan kaksinaismoralismin ja häpeän.³⁸ Häpeä korostuu myös vuonna 1931 syntyneen helsinkiläisnaisen kertomuksessa, josta muodostuu eräänlainen tunnustus nuoruuden holtittomuudesta ja vääristä valinnoista. ”Minun nuoruuteni oli häpeästä toiseen kulkemista”, hän kirjoittaa. Tunnustuksellisuuden vastinparina tässä tekstissä korostuu pyrkimys sovintoon, kirjoittaja on alleviivannut käsikirjoitetusta tekstistä lauseen ”olen saanut paljon anteeksi” ja rengastanut sanan anteeksipyyntö lauseessa ”anteeksipyyntö ja anteeksi antaminen ovat minulle tärkeitä asioita”.³⁹

Molemmissa kertomuksissa häpeä kytkeytyy erottamattomasti naiseksi kasvamiseen ja seksuaalisuuteen. Samoin tapahtuu kertomuksessa kuukautisten alkamisesta.⁴⁰ Seksiin liittyvä kerronta yleensä loistaa poissaolollaan ”pidättyvyyden sukupolveksi”⁴¹ kutsutun ikäluokan nuoruuden.

³⁷ 127_N1937.

³⁸ Piikoihin liitetystä seksuaalisesta maineesta ks. Melkas 2009.

³⁹ 189_N_1931; ks. myös 012_N_1931.

⁴⁰ 014_N_1934_1.

⁴¹ Osmo Kontula ja Elina Haavio-Mannila (1995, 57) ovat nimittäneet suomalaisia seksuaalielämäkertoja käsittelevässä tutkimuksessaan ennen vuotta 1937 syntyneitä pidättyvyyden sukupolveksi.

ruuselämäkerroissa. Etenkään ikäpolven naisten omaelämäkerrallisen kirjoittamisen valtavirtaan seksuaalisuus ei kuulu, vaan sitä laajemmin käsitteleviä tekstejä voi pitää vastakertomuksina, joiden kertominen edellyttää poikkeuksellisia kokemuksia ja tarvetta kertoa asiasta.⁴² Kiinnostavaa on, että vaikenemisessa on kyse erityisesti positiivisten seksuaalisuuden kuvausten puuttumisesta. Vähäiset naisten kertomuksiin päätyneet viittaukset seksiin määrittyvät usein negatiivisesti.

Vaikka myös *kriittisiin kertomuksiin* liittyy runsaasti negatiivisia tunteita sisältäviä kuvauksia, kuten viittauksia ahdistaviin sukupuoli-rooleihin, eriarvoisuuteen tai epäoikeudenmukaiseksi ja alentavaksi miellettyyn kohteluun, kertomustyyppensä erottaa se, millä tavalla kertojat kirjoittavat näistä tunteista ja millainen merkitys niille annetaan jälkeensä. Erottavaksi tekijäksi nousee ennen kaikkea analyttisyys ja oman toimijuuden korostuminen kriittisissä kertomuksissa: esille nousee kertojan oma, usein varsin määrätietoinen pyrkimys pois lapsuudenkodin ja lähiyhteisön asettamista rajoista.

Kenen kertomus? Tunteisiin liittyvän muistelukerronnan tasot

Omaelämäkerrallisen kerronnan tekee tutkimuskohteena kiehtovaksi se, miten kulttuurisesti jaetut tarinat ja kerronnan mallit limittyvät, sekoittuvat ja nivoutuvat yhteen kertojan henkilökohtaisten motiivien kanssa: tulkinnat syntyvät kerrontahetkessä ja lopputuloksena oleva kertomus on monin tavoin sosiaalisesti konstruoinut, vaikka onkin yksityisyydessä tapahtuneen kirjoittamisen tulosta. Henkilökohtaisen kerronnan ja jaettujen kulttuuristen kertomusten välistä suhdetta on mahdoton erotella täsmällisesti, mutta omaelämäkerrallisesta kerronnasta voi nostaa esiin piirteitä, joilla on laajempaa kaikupohjaa.⁴³ Muistelukerrontaan, omaelämäkerrallisen kirjoittamisen konventioihin ja teksteissä kuvattua aikaa, 1920–1950-lukua koskeviin historiakäsityksiin liittyvät tekijät sekä rajaavat että mahdollistavat tunteiden ilmaisu.

⁴² Taavetti 2014.

⁴³ Vrt. Hytönen 2014, 26–27.

Hypoteettisesti voisi ajatella, että sota- ja jälleenrakennusvuodet oman nuoruuskertomuksen kehyksenä sallivat ja kutsuvat esiin erityisesti tietynlaisia tunteita, kun taas sellaisia tunteita, joita on ristiriitaista sovitaa yhteisesti jaettuun käsitykseen, voi olla hankala kirjoittaa mukaan. 1990-luvun alusta lähtien toista maailmansotaa koskevaa muistelua on hallinnut yhä vahvemmin uuspatrioottinen tulkinta uhrautuvasta ja yhdessä eteenpäin katsovasta kansakunnasta. Kyse on vahvasta kansallisesta tulkintakehyksestä, johon kirjoittajat voivat tukeutua, mutta jota voidaan toki myös kiistää ja haastaa.⁴⁴

Positiivisten mennyttä maailmaa tallentavien kertomusten ryhmä asettuu kaikkein saumattomimmin osaksi tätä kansallista narratiivia. Kirjoittajia motivoi halu tallentaa ja siirtää eteenpäin lapsuuden ja nuoruuden maailmaan liittyvää tietoa. Kerronnan teemojen tasolla esiin nostetaan juuri sellaisia asioita, joita lukija odottaisikin mainittavan, kuten naisten ja lasten osallistuminen kotirintaman uhrauksiin. Työnteon vaatimus, väsymys ja nälkä, puute hyvistä vaatteista ja vapaa-ajasta kuvataan toki kovaksi, mutta samalla kyse on kirjoittajien tulkitsemana ollut opettavaisesta ja tasa-arvoisesta kokemuksesta. Muidenkaan samanikäisten elämä ei ollut sen kummempaa, heidän sukupolvensa oppi työnteeseen ja säästäväisyyteen. ”Voin olla tyytyväinen, että oma pieni elämäni on eteenpäin mennyt näinkin hyvin”, arvioi yksi kirjoittaja,⁴⁵ ja toinen summaa elämänasenteensa toteamukseen ”Päivät pääksytysten, päällimmäisiksi ne parhaimmat!”⁴⁶

Ulla-Maija Peltonen ja Outi Fingerroos ovat tuoneet vuoden 1918 sotaan liittyvää muistitietoa koskevissa tutkimuksissaan esiin, miten eri arkistoille suunnattu muistitieto samasta ajasta ja tapahtumista voi olla erilaista. Esimerkiksi poliittinen ideologia ei estä lähettämästä muistitietoa eri järjestäjien keruihin, mutta kirjoittajat ottavat keruun tarkoituksen huomioon ja perustelevat esimerkiksi Kansanrunousarkistoon osoitetun tekstin toisin kuin Kansan Arkistoon lähetetyn.⁴⁷ Nuoruuteen keskittyvä kilpailu omaelämäkerrallisen kirjoittamisen konteks-

⁴⁴ Vrt. Kinnunen & Jokisipilä 2012.

⁴⁵ 083_N_1939.

⁴⁶ 180_N_1937.

⁴⁷ Peltonen 1996, 107–108, 132–133; Fingerroos 2004, 75; ks. myös Hytönen 2014, 57–59.

tina suuntaa kirjoittamista erilaisiin teemoihin kuin vaikkapa sota-ajan muistoihin eksplisiittisesti kohdistettu kutsu olisi suunnannut. Esimerkiksi vuoteen 1945 sijoittuvassa tunnelmakuvauksessa ”Syysilta” ei sotaa mainita sanallakaan. Pula-, sota- ja jälleenrakennusaika muodostaa toki ohittamattoman kontekstin ikäpolven kirjoittajille, mutta keruujuliste teemoineen ja alakysymyksineen on suunnannut näkökulmaa muihin asioihin. Kertomuksen keskiöön asettuu oma nuori minä. *Oi nuoruus*-keruujulisteessa pyydettiin kirjoittajia pohtimaan omakohtaisesti, mitä nuoruus heille merkitsi. Sotaa ei erityisesti mainittu, mutta kirjoittajia pyydettiin pohtimaan omaa sukupolveaan yhdistäviä kokemuksia.

Oi nuoruus-keruun tekstit kertovat, miten sotaa ja puutetta sukupolvikokemuksena painottavan kertomuksen rinnalla kulkee myös toinen vahva kulttuurinen kertomus, erilaisissa populaarikulttuurin tuotteissa vaalittu käsitys sotien jälkeisestä nuorisokulttuurista tanssilavoineen, kellohameineen ja filmitähtineen. Naisten lisäksi myös miehet, joiden elämäkerroissa työn ja puutteen tarinat muuten ovat hallitsevampi teema, ovat sisällyttäneet kertomuksiinsa tunteikkaita kuvauksia tanssilavoilta ja saattoreissuilta. Myös tämä kulttuurinen kertomus mahdollistaa tiettyjen yksityisten tarinoiden esiin tuomisen toisia paremmin. Aineiston perusteella esimerkiksi Olavi Virran silmänisku tanssilavalla⁴⁸ on sovittavissa tarinaan helpommin kuin omaan seurustelusuhteeseen liittyneiden intiimien kokemusten analysointi. Seurustelun ja avioliiton teemojen kautta on valaisevaa tarkastella, miten naiset ovat rajanneet sekä tunteita että nuoruutta koskevaa hyväksytyyn kerronnan aluetta. Kiinnostavaa kyllä, puoliso ja avioliiton solmiminen rajautuvat useissa kertomuksissa tunnepuheen, usein koko nuoruuskertomuksen ulkopuolelle. Ihastumisiin ja seurustelukuvauksiin liitetään tunnepuhetta, mutta avioitumista monet muuten vuolassanaiset kirjoittajat kuvaavat hyvinkin lakonisin sanankääntein, kuten tapahtuu edellä analysoidun Orvokin tekstissä. ”Tapasin myös emäntää etsivän maanviljelijän ja löimme naimiskaupat lukkoon. Näin päättyivät nuoruuden villit vuodet”⁴⁹, toteaa kirjoittaja, joka hieman aiemmin oli kuvannut yksi-

⁴⁸ 180_N_1930.

⁴⁹ 091_N_1937.

tyiskohtaisesti eläytyen, kuinka paikallisteatterin esittämä *Kreivitär Mariza* -operetti ”sai pienen sieluni värisemään”.

Osasy tähän on se, että avioliittoon johtavan suhteen solmiminen merkitsee usein koko nuoruuselämäkerran ajallista pääteipistettä: se ei kuulu enää nuoruuteen.⁵⁰ Tulkitseen, että kyse on kuitenkin vahvasti myös henkilökohtaisuuden tason rajauksesta. Tunnepuheen poissaolo ei suinkaan merkitse, että tunteet puuttuisivat. Esimerkiksi Orvokin nuoruuskuvaukseen sisältyy verrattain runsaasti tunnepuhetta, mutta kerronta rajautuu nuoruusajan elämänpuitteiden, tapahtumien ja ilma-
piirin dokumentointiin – intiimimmät henkilökohtaiset tunteet ja identiteetin erittely eivät tähän yhteyteen kuulu. Kertojan näkökulmasta liian henkilökohtaisten tunteiden taso suljetaan lukijan ulottumattomiin myös useissa muissa positiivisissa mennyttä maailmaa tallentavissa kertomuksissa. Lopputuloksena on rikkoutumattoman positiivinen nuoruudenkuvaus, johon tulevat kirjatuuksi ensisijaisesti ne tunteet, joiden julkinen muistelu on soveliaista. Kyse on myös selkeästä sukupolvierosta, sillä täsmälleen sama keruukutsu on houkuttellut nuorempia kirjoittamaan vahvasti henkilökohtaisia, nuoren identiteettiin porautuvia kertomuksia. Yksityisen ja julkisen kerronnan rajat määrittävät eri ikäpolvien teksteissä – samoin kuin ne ovat epäilemättä määrittäneet heidän eletyssä nuoruudessaankin – eri tavoin.

Viittaus ”villeihin vuosiin” jää arvoitukselliseksi heitoksi Orvokin kertomuksessa, jossa kuvattu nuoruus näyttäytyy hyvinkin sovinnaisena. Vaikka seksuaalisuus jääkin 1920–1930-luvulla syntyneiden naisten nuoruuselämäkertoissa vain poikkeustapauksissa esiin nousevaksi teemaksi, seksuaalisuuteen liittyvää häpeää ja nuoren tytön maineen menetystä sivuaville kertomuksille avautuu paljon laajempi kirjallinen konteksti, jos niitä luetaan osana langenneen naisen kulttuurista kuvastoa, jossa huora–neitsyt -dikotomiolla on keskeinen merkitys ja jonka kirjalliset juuret ulottuvat pitkälle 1800-luvulle.⁵¹ Seksuaalinen maine on historiallisesti ollut erittäin merkityksellinen kriteeri tyttöjen maineen rakentumisessa. Esimerkiksi Liljan kertomuksessa artikuloi-

⁵⁰ Poikkeuksiakin toki on, ks. 124_N_1928; 180_N_1930; 167_N_1931. Näissäkin kertomuksissa avioliitto yhdistyy kuitenkin aikuistumiseen.

⁵¹ Esim. Lappalainen 2000, 186–192; Melkas 2009.

tuvat monet tyttötutkimuksen kriittisesti esiin nostamat kulttuuriset diskurssit.⁵² Tästä näkökulmasta tarkasteltuna Liljan kertomus ei näyt-
täydykään enää poikkeustekstinä. Toisaalta, kuten myös Riikka Taa-
vetti on huomauttanut, kerronnan ajallinen etäisyys ja seksuaalisuuteen
liittynyt kulttuurinen murros ovat tehneet Liljan tekstin mahdolliseksi:
asiat, joista kertomuksessa kuvattuun aikaan 1950-luvulla oli mahdo-
tonta puhua, on 2010-luvulla mahdollista ja hyväksyttyä nostaa esiin.⁵³
Kertoja kirjoittaa tekstinsä lopussa siitä, miten hän on selvittänyt nu-
ruuden raiskauskokemuksia myöhemmin psykologin kanssa. Myös
hänen kertomuksensa pyrkii loppuyhteenvetoon nuoruusmuistojen
merkityksestä oman elämän rakentajana. Vaikka kertomus nuoruudesta
on raskas, pyrkimys ymmärtää ja hyväksyä oma osa on vielä vahvempi:

Nuoruusmuistot ovat jättäneet pysyvät jäljet sieluuni. Siitä huolimatta
olen selviytynyt elämään, vaikka en miehen kanssa ole taivasta koke-
nutkaan. Olen elänyt kuitenkin rikkaan elämän ja tämä elämä, tämä
osa tuli minun elettäväkseni tässä elämässä.⁵⁴

Surun ja kaipauksen kertomusten yhteydessä analysoitu nimimerkki
Sanelma kokoaa 32 liuskaa pitkän tekstinsä päätteeksi kertomuksen
langat yhteen ja arvioi nuoruuskokemusten merkitystä tavalla, joka
konkretisoi hyvin sen, miten muistelukerronnassa on kyse jatkuvasta
uudelleenarvioinnista ja -tulkinnasta. Nuoruuden tapahtumiin liitetty
tunteet täsmentyvät ja sanallistuvat turvattomuudeksi ja kodittomuu-
deksi tilanteessa, jossa kirjoittaja arvioi niitä myöhempien elämänvalin-
tojensa valossa:

Sotien varjostama nuoruusaikani vaikutti erittäin suuresti minun elä-
mäni tapahtumiin. Herkässä varhaisnuoruudessaani minut revittiin
väkipakolla irti synnyinseudustani ja heimoni totutuista elämänta-
voista, sukulaisista ja lapsuudenystävistä. Jouduin kahteen kertaan
evakkoon vaeltelemaan ympäri Suomenmaata ja etsimään turvallista

⁵² Vrt. esim. Saarikoski 2001; Aaltonen 2011; Oinas 2011.

⁵³ Taavetti 2014, 105.

⁵⁴ 127_N_1937.

elämänympäristöä, minne voisin rakentaa asuinsijani, ja siellä kasvat-
taa uudet juuret itselleni. Minusta tuli elämän evakko, turvallisuus-
den ja kodin etsijä. Kymmenien vuosien ajan näin masentuneena ja
väsyneenä ollessani saman painajaisunen: vaelsin suuren ihmisjoukon
mukana kuin eksyneenä. Kaikilla oli mukanaan tavaranyyttejä, joita
he kantoivat hoiperrellen ja nyyhkien. Taustalla kaikui kuin valitus-
laulu ja itkuvirsien hyrinä. Aina tämän unen nähtyäni tiesin, että vai-
keuksia on tulossa.⁵⁵

Sanelman tulkinta lapsuus- ja nuoruusvuosien tunnekokemusten kes-
keisestä merkityksestä myöhemmälle elämälle heijastelee ennen kaik-
kea kirjoitusajankohdan, 2010-luvun näkemyksiä. Evakkokokemusten
traumaattisuus on noussut julkisuudessa tunnustetuksi ja käsitellyksi
teemaksi 1990-luvulta lähtien,⁵⁶ samoin kuin muiden sota-ajan lapsuus-
kokemusten merkitys.⁵⁷ Nämä kulttuurisissa ja historiallisissa puitteissa
tapahtuneet muutokset luovat muistelukerronnan keskeisen kontekstin.

Siinä missä Sanelma painottaa evakkokokemuksen traumaattisuus-
den merkitystä, nousee kriittisiin kertomuksiin aiemmin luokittelemani
Vuokon kertomuksen tunnevaimeksi äitisuhde:

Kielteisestä kasvatuksesta toipuminen, vapautuminen ja seksistä naut-
timinen on onnistunut vasta, kun yli 30-vuotiaana tapasin nykyisen
mieheni.

Mikä nuorena erityisesti ahdisti? Ehkä samankaltaisuuden vaatimus.
– – Periaatteessa olen samaa mieltä kuin joku tuntematon kirjoittaja,
joka sanoi, että on typerää, kun keski-ikäiset naiset märehdivät äitisu-
hdettaan. Käytännössä olen huomannut viimeisten vuosien aikana usein
pohtivani sitä. Äitini kuoli vain vajaa vuosi ennen kuin pääsin eläk-
keelle. Eläkevuosinani olen oivaltanut, että äitini ei pitänyt minusta sil-
loin kun olin lapsi ja nuori. En ollut tarpeeksi kaunis, kätevä ja hauska
seuraimminen. Hän häpesi silmälasejani. Olisin kaivannut lohdutusta,

⁵⁵ 146_N_1928.

⁵⁶ Vrt. Fingerroos 2010; Kuusisto-Arponen 2012.

⁵⁷ Esim. Näre 2007.

kun silmälääkäri totesi minun tarvitsevan taas vahvempia laseja, enkä moitetta liiasta lukemisesta. Enää en voi kysyä, miksi äiti jossain tilanteessa sanoi niin ajattelemattomasti tai pahasti.⁵⁸

William M. Reddyn huomiot tunnepuheen tulkinnallisuudesta ja itse-reflektiivisyydestä sekä siitä, miten julkilausuttu tunteenilmaus vaikuttaa kohteeseensa, tarjoavat tulkinnan avaimia sekä Sanelman että Vuokon tapaan kirjoittaa nuoruusvuosien tunneilmapiiiristä. Vuokon nuoruuselämäkerrassa on kyse nuoruutta leimanneiden huonommuuden ja ahdistuneisuuden tunteiden tunnistamisesta, niiden syiden jäljittämisestä ja tunnekokemusten uudelleenarvioinnista. Kertomus sulkeutuu oivallukseen siitä, mistä nuoruuden hankalissa tunteissa oli kysymys: kokemukset ovat tulleet tunnistetuiksi ja nimetyiksi. Samalla teksti valottaa omaelämäkerrallista kerrontaa motivoivia tekijöitä, joista muun muassa Päivi Kosonen on korostanut tarvetta luoda omalle elämälle merkityksellinen kulku.⁵⁹ Kirjoittamisen keskeiseksi merkitykseksi asettuu nuoruusmuistojen tulkitseminen uudelleen ja pyrkimys ymmärtää paremmin omaa elämäntarinaa.

Tunteet nuoruuskokemusten ja elämäntarinan jäsentäjinä

Ikääntyvien kirjoittajien omaelämäkerrallisessa kerronnassa korostuu pyrkimys ymmärtää omaa elämänhistoriaa ja menneisyyttä. Kirjoittajat punnitsevat ja arvioivat uudelleen menneisyyttään, antavat sille uusia tulkintoja ja merkityksiä. Samalla kirjoittaminen on sukkulointia menneiden ja nykyisten arvojen, käyttäytymismallien ja kulttuuristen puhe-
tapojen välillä. Kirjoittaessaan kertoja sovittaa omaa elämäntarinaansa yleisesti hyväksytyihin ja jaettuihin menneisyyden tulkintoihin, mutta hän voi pyrkiä kirjoittamaan myös niille vastakkaista kertomusta.⁶⁰

⁵⁸ 251_N_1938.

⁵⁹ Kosonen 2009, 282.

⁶⁰ Vrt. Abrams 2010.

Nuoruuden tunteille elämäntarinan rakentajina annetut merkitykset luovat eroja nuoruuskertomusten aineistoon. Tunneilmaisun näkökulmasta selkeimmin muista 1920–1930-luvuilla syntyneiden naisten kirjoituksista erottuvat häpeäkertomukset, joissa häpeän ja epäoikeudenmukaisuuden kuvaukset leimaavat nuoruuden tunnemaistamaa. Surun ja kaipauksen kuvauksissa korostuvat niin ikään negatiivisiksi mielletyt, mutta toisin sävyin kerrotut tunnetilat. Kriittisten, tulevaisuuteen suuntautuneiden nuoruuskertomusten kirjoittajat tekevät kirjoittaessaan irtioton negatiivisiin nuoruusmuistoihin. Vaikka myös he voivat kertoa häpeän, tyytymättömyyden ja alemmuuden tunnoista, kerronta ei jää näiden tunteiden vangiksi. Kriittinen suhde esimerkiksi lähiyhteisön ahdasmielisyyteen motivoi kertomuksissa pyrkimystä päästä elämässä eteenpäin. Kertomuksen kaari sulkee usein sisäänsä myös vapauttavan kokemuksen, kuten kotoa muuttoon tai opiskelujen alkamiseen kiinnittyvän vapautumisen ja helpotuksen kokemuksen. Häpeän tai surun kertomuksiin samanlaista vapauttavaa kokemusta ja irtiottoa nuoruuden tunnemaailmasta ei sitä vastoin sisälly. Ahdistavat tunteet kulkevat vääjäämättä mukana aikuisuuteen.

Positiivisista mennyttä maailmaa tallentavista kertomuksista ja nostalgisista tunnelmakuvauksista vastaava arvioiva ote puuttuu, tai se jää kunnioittaen dokumentoivan ja iloisiin nuoruusmuistoihin keskittyvän kerronnan varjoon. Osassa teksteistä tunnekerronta jää hyvin niukaksi. Tunteet eivät nouse nuoruuskertomusta erityisellä tavalla jäsentäviksi kerronnallisiksi elementeiksi. Joissain teksteissä positiiviset nuoruusmuistot nousevat sitä vastoin esille erityisenä voimavarana. Näin erityisesti niissä teksteissä, joissa kirjoittaja tuo esiin myös myöhempiin elämänvaiheisiinsa liittyviä suruja, menetyksiä ja huolia. Nuoruuden tunnemaistama nousee tällöin esiin ikään kuin idyllisenä pakopaikkana, johon kirjoittaja voi mielessään vaeltaa ja sulkea samalla mielestään myöhempiin elämänvaiheisiin liittyvät vaikeudet.

En voi kirjoittaa siitä, mitä ilon, sen paremmin kuin häpeän kokemukset ovat naiskirjoittajien elämässä aiheuttaneet ja merkinneet, voin kirjoittaa vain siitä, miten nämä tunteet nimitetään ja millainen merkitys niille annetaan kirjoitetuissa nuoruuskertomuksissa. 1920–1930-luvulla syntyneiden naisten omaelämäkerrallisten tekstien lukeminen tunneilmaisun näkökulmasta tekee näkyväksi sen, miten muistamisessa

on kyse tunteiden tunnistamisesta, nimeämisestä ja niiden jatkuvasta uudelleentulkinnasta, johon kirjoitushetken maailma olennaisella tavalla vaikuttaa. Tässä mielessä ei kenties olekaan aina tärkeää tehdä eroa nuoruudessa tunnettujen ”alkuperäisten tunteiden” ja niitä koskevien tulkintojen välille, vaan tunteet voi nähdä myös menneisyyden ja nykyisyyden välisenä jatkumona. Kirjoittajien tunteissa nuoruus on läsnä ja jatkuu edelleen, vaikka ikävaiheena se on jäänyt taakse kauan sitten.

Lähteet

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Kansanrunousarkisto
Oi nuoruus! Elämäkerrallinen kirjoituskeruu 2010.

Tutkimuskirjallisuus

- Aaltonen, Sanna: Tytöt ja maine. *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen*. Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari & Sanna Aaltonen. Nuorisotutkimusverkoston/ Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 113. Vastapaino, Tampere 2011, 269–304.
- Abrams, Lynn: *Oral History Theory*. Routledge, London–New York 2010.
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York 2001.
- Denzin, Norman K.: *Interpretive Biography*. Qualitative Research Methods Series 17. Sage, Newbury park–London–New Delhi 1989.
- Fingerroos, Outi: *Haudatut muistot. Rituaalisen kuoleman merkitykset Kannaksen muistitiedossa*. SKS, Helsinki 2004.
- Fingerroos, Outi & Haanpää, Riina: Muistitietotutkimuksen ydinkysymyksiä. *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä*. Toim. Outi Fingerroos, Riina Haanpää, Anne Heimo & Ulla-Maija Peltonen. SKS, Helsinki 2006, 25–48.
- Fingerroos, Outi: *Karjala utopiana*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 100. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 2010.
- Hytönen, Kirsi-Maria: *Ei elämääni lomaa mahtunut. Naisten muistelukerronta palkkatyöstä talvi- ja jatkoerien ja jälleenrakennuksen aikana*. Kultaneito XII. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, Joensuu 2014.
- Hyvärinen, Matti: Lukemisen neljä käännettä. *Liikkuvat erot. Sukupuoli elämäkertatutkimuksessa*. Toim. Matti Hyvärinen, Eeva Peltonen & Anni Vilkko. Vastapaino, Tampere 1998, 311–336.
- Hyvärinen, Matti, Peltonen, Eeva & Vilkko, Anni: Johdanto. *Liikkuvat erot. Sukupuoli elämäkertatutkimuksessa*. Toim. Matti Hyvärinen, Eeva Peltonen & Anni Vilkko. Vastapaino, Tampere 1998, 7–25.

- Häkkinen, Antti: ”Kun yhteiskunta tuli kylään”: nuorisosukupolvien erilaiset yhteiskuntakohtaukset ja -kokemukset. *Nuoruuden sukupolvet. Monitieteisiä näkökulmia nuoruuteen eilen ja tänään*. Toim. Kaisa Vehkalahti & Leena Suurpää. Nuorisotutkimusverkoston / Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 152, Helsinki 2014, 32–56.
- Kinnunen, Tiina & Jokisipilä, Markku: Shifting images of ”our wars”: Finnish memory culture of World War II. *Finland in World War II: History, Memory, Interpretations*. Ed. Tiina Kinnunen & Ville Kivimäki. History of Warfare Vol 69. Brill, Leiden 2012, 435–482.
- Kontula, Osmo & Haavio-Mannila, Elina: *Matkalla intohimoon. Nuoruuden hurma ja kärsimys seksuaalielämäkertojen kuvaamana*. WSOY, Helsinki 1995.
- Korkiakangas, Pirjo: Etnologisia näkökulmia muistiin ja muisteluun. *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä*. Toim. Outi Fingerroos, Riina Haanpää, Anne Heimo & Ulla-Maija Peltonen. SKS, Helsinki 2006, 120–144.
- Korkiakangas, Pirjo: Onnen aika lapsuuden. Muistelua ja nostalgiaa. *Onnen aika? Valoja ja varjoja 1950-luvulla*. Toim. Kirsi-Maria Hytönen & Keijo Rantanen. Atena, Jyväskylä 2013, 19–29.
- Kosonen, Päivi: Moderni omaelämäkerta kertomuksena. *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. SKS, Helsinki 2009, 282–293.
- Kuusisto-Arponen, Anna-Kaisa: Takaisin evakkotielle. *Takaisin Karjalaan*. Toim. Outi Fingerroos & Maunu Häyrynen. SKS, Helsinki 2012, 157–175.
- Lappalainen, Päivi: *Koti, kansa ja maailman tabraava liika. Näkökulmia 1800- ja 1900-luvun kirjallisuuteen*. SKS, Helsinki 2000.
- Melkas, Kukku: Palvelustyttö sivistyneistön peilinä. *Läpikulkuihmissä. Muoroiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Toim. Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Kukku Melkas, Jussi Ojajarvi, Tutta Palin & Lea Rojola. SKS, Helsinki 2009, 107–134.
- Näre, Sari: Lapsuus sodan keskellä. *Haavoitettu lapsuus. Sodassa koettua*. Päätoim. Sari Näre. Weilin+Göös, Porvoo 2007, 8–29.
- Näre, Sari: Esipuhe. Sota lasten ja nuorten kasvattajana. *Sodan kasvattamat*. Toim. Sari Näre, Jenni Kirves & Juha Siltala. WSOY, Helsinki 2010, 7–9.
- Oinas, Elina: Häpeä, arki ja ruumiillisuus. *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková. Utukirjat, Turku 2011, 151–180.
- Peltonen, Ulla-Maija: *Punakapinan muistot. Tutkimus työväen muistelukerronnan muotoutumisesta vuoden 1918 jälkeen*. SKS, Helsinki 1996.
- Plamper, Jan: The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein & Peter Stearns. *History and Theory* 2/2010, 237–265.
- Polkinghorne, Donald E.: Narrative Configuration in Qualitative Analysis. *Life History and Narrative*. Eds. J. Amos Hatch & Richard Wisniewski. Falmer Press, London 1995, 5–24.
- Portelli, Alessandro: What Makes Oral History Different? *The Oral History Reader*. Eds Robert Perks & Alistair Thomson. Routledge, London–New York 2006 (1991).
- Reddy, William: *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Saarenheimo, Marja: *Jos etsit kadonnutta aikaa. Vanhuus ja oman elämän muistelemisen*. Vastapaino, Tampere 1997.
- Sarikoski, Helena: *Mistä on huonot tytöt tehnyt?* Tammi, Helsinki 2001.
- Saresma, Tuija: *Omaelämäkerran rajapinnoilla. Kuolema ja kirjoitus*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 92. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 2007.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia: Introduction: Situating Subjectivity in Women’s Autobiographical Practices. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Eds Sidonie Smith & Julia Watson. The University of Wisconsin Press, Madison 1998, 3–52.

- Stearns, Peter N.: History of Emotions: Issues of Change and Impact. *Handbook of Emotions*. Eds Michael Lewis, Jeanette M. Haviland-Jones & Lisa Feldman Barret. Third Edition. Guilford Press, New York 2008, 17–31.
- Stearns, Peter N.: Childhood Emotions in Modern Western History. *The Routledge History of Childhood in the Western World*. Ed. Paula S. Fass. Routledge, London–New York 2013, 158–173.
- Taavetti, Riikka: ”Seksi oli rakkauden hinta”. Seksuaalisuus eilisen nuoruudessa. *Nuoruuden sukupolvet. Monitieteisiä näkökulmia nuoruuteen eilen ja tänään*. Toim. Kaisa Vehkalahti & Leena Suurpää. Nuorisotutkimusverkoston / Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 152, Helsinki 2014, 88–109.
- Tepora Tuomas: Tunteet pinnassa. Neurotieteiden haaste tunteiden historialle. *Historiallinen Aikakauskirja* 3/2012, 322–340.
- Vehkalahti, Kaisa: Muisteltu ja kerrottu nuoruus 1920–1930-luvulla syntyneiden omaelämäkerrallisissa teksteissä. *Nuoruuden sukupolvet. Monitieteisiä näkökulmia nuoruuteen eilen ja tänään*. Toim. Kaisa Vehkalahti & Leena Suurpää. Nuorisotutkimusverkoston / Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 152, Helsinki 2014, 58–87.
- Vehkalahti, Kaisa & Suurpää, Leena: Nuoruus, sukupolvet ja oman elämän kirjoittaminen. *Nuoruuden sukupolvet. Monitieteisiä näkökulmia nuoruuteen eilen ja tänään*. Toim. Kaisa Vehkalahti & Leena Suurpää. Nuorisotutkimusverkoston / Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 152, Helsinki 2014, 5–29.
- Vilkko, Anni: *Elämäkerta kohtaamispaikkana. Naisen elämän kerronta ja luenta*. SKS, Helsinki 1997.

Kohti uutta yhteisöä.
Mieli, kieli ja maisema Marja-Liisa Vartion novellissa
”Alma käy kotona”

Lea Rojola

Tien viitoitusta

Aloitän lopusta, tästä:

Hän [Alma] kuuli ruustinnan äänen ja hänen sydämensä kielsi: ei ole, ei enää tämä, tämä on vieras paikka, ja kuitenkin: kissankäpälät, kalion kylki kuin eläimen selkä nousemassa maasta ylös, ja kuitenkin: miksi teki niin ilkeää ettei pellolla ollut sitä suurta pihlajaa vaan se oli vedetty siitä pois juurineen, ja sillä paikalla missä aina oli kosteaa ja keväällä suuri rapakko, oli nyt veto-oja; se näkyi kun katsoi sinne, maata revitty auki, kuin teurasjätteet ojan sivuilla savista maata, siinä suuria kiviä, puunjuuria, olivat tehneet peltoa, hänen sydämeensä koski jokainen kivi joka oli nostettu pellostä ylös ja kivirauniot, omituiset vaaleat erimuotoiset kivet jotka oli kuin kesken untaan repäisty maasta ylös tuohon peltöjen reunoille, kuin alastomia, häpeään tuomittuja, häpeäänsä alistuneet, kivettyneet alastomuuteensa, antoivat auringon paistaa päälleen, sateet tuulet aurinko niitä paahtavat. Minne ne siitä

joutuisivat, olivatko ne siinä ikuisesti, kuin hautaamatta maan päälle jätetyt, ja Almasta tuntui kuin ei olisi sekään sama, kuin se hitaasti olisi opettelemassa uutta olemistaan, pellot totuttautumassa uuteen olemiseen, kivet peltojen reunoilla kuin kummeksumassa ja jo hitaasti unohdamassa mullan, joka niitä oli ympäröinyt vielä äsken. Jos siis kivet, miksen myös minä, jos pellot, tiet, miksen siis minäkin –¹

Lainaus (jonka pituus motivoituu toivottavasti myöhemmin) on Marja-Liisa Vartion *Parnassossa* vuonna 1968 postuumisti ilmestyneestä novellista ”Alma käy kotona”, sen loppupuolelta.² Lainattu katkelma on novellin rakenteen kannalta käännekohta. Siihen asti teksti on kuljettanut lukijaa novellin päähenkilön Alman mukana pitkin tämän kotitalon ympäristöä. Tässä Alma viimein pysähtyy ja maisema avautuu kuin itsestään Alman ja lukijan silmien eteen. Ja Alma ihmettelee: ”mitä on tapahtunut minulle –”³

Vartion novellista pääosa koostuu Alman menneisyyden muistelusta, ahdistavasta nykyisyyden ajattelusta ja tulevaisuuden pohdiskelusta. Hän on tullut käymään lapsuudenaikaisessa kotitalossaan ja katselee kaikkea sitä, mikä siellä on muuttunut, missä mikään ei olekaan samanaista kuin lapsuudessa ja nuoruudessa, kuinka koti ja sen ympäristö on menettänyt kaiken sen, mikä joskus oli Almalle tärkeää. Mitään entisestä ei ole jäljellä. Myös ihmiset ovat muuttuneet. Osa sukulaisista on kuollut eivätkä elossa olevat sukulaisetkaan ole enää entisenlaisia. Taloon on asettunut nuori sukupolvi, jota Alma ei tunne, jota hän ei ymmärrä.

Lähes kaikki asiat, joita novellissa käsitellään, ovat Alman muistoja tai havaintoja. Alman sukulaistenkin puheet, ne vähäiset, mitä novellissa on, lukija kuulee Alman kautta, Alman mielen suodattamina. Novellin maailma on Alman maailma, eikä lukijalle anneta tapahtumiin muuta tietä. Perinteisesti kirjallisuudentutkimuksessa lainaamaani

¹ Vartio 1968 (AKK), 452.

² Novelli liittyy läheisesti Vartion edellisenä vuonna julkaistuun romaaniin *Hänen olivat linnut*, jonka päähenkilöinä ovat ruustinna Adele ja hänen palvelijansa Alma. Novelli on kuitenkin myös oma kokonaisuutensa, ja se on ymmärrettävissä ilman romaanin tuntemustakin.

³ AKK, 453.

tekstikatkelmaa voisi analysoida Alman havainnointina lapsuutensa maiseman muutoksista, ja monet seikat toki viittaavatkin siihen, että Alma on tekstikatkelman havainnoiva subjekti. Mutta samalla kohtaauksessa on elementtejä, jotka eivät väistämättä palaudu Almaan, Alman havainnoiksi ja ajatuksiksi. Kun novelli on koko siihenastisen matkansa ajan pysytellyt enimmäkseen Alman mielen kartoituksessa, Alman kokemuksissa, Alman havainnoissa, jopa niin, että muiden ihmisten puheetkin vaikuttavat Alman mielessä tapahtuvilta, lainaamani tekstikatkelma nousee selvästi erilleen muusta tekstistä, ja pysäyttää lukijan. Koko novellin ajan teksti on kuljettanut lukijaa juuri tähän kohtaan, paikkaan, jossa avautuu Alman kotimaiseman muutoksen esittely. Kuvaus on sydäntä särkevä: ennen niin tutusta paikasta on tullut vieras. Maisema on kuin teurasjätteet: maata on revitty auki, kivet repäisty maasta, oja rakennettu, suuren pihlajan juuret revitty irti. Maisema on häväisty. Ja samalla maisema ikään kuin vapautetaan: se onkin hiljaa opettelemassa uutta elämää, ja tästä seuraa Alman päätelmä: ”Jos siis kivet, miksen myös minä, jos pelot, tiet, miksen minäkin –”⁴ Alman (ja lukijan) mieli muuttuu, lukijalle tarjotaan huojennusta siitä ahdistavan melankolisesta tunnelmasta, jossa novellin ilmapiiri on siihen asti lukijaansa pitänyt. Katkelma muuttaa koko novellin tyylin, maisema onkin uusi, ja katkelman jälkeen jotain Almassa ja lukijassa on ratkaisevasti muuttunut.

Alussa lainaamassani tekstikatkelmassa maiseman kohosteinen materiaalisuus ja materiaalisen havainnollisuus kohoaa lukijan eteen, ja juuri tämä seikka lataa kohtaukseen tärkeitä elementtejä paitsi kaulokirjallisen esityksen myös esteettisen, eettisen ja poliittisen ajattelun kannalta. Tekstuaalisessa intensiteetissään kohtaus laittaa liikkeelle joukon kysymyksiä, joiden verkostoon lukija sidotaan tiukasti. Seuravassa tarkastelen tätä novellin tekstuaalista tapahtumaa ja kysyn, miksi tämä tekstikatkelma pysäyttää, mitä se kätkee, millaisia vaikutuksia sillä on. Väitän, että Alman ja maiseman suhteesta avautuu eettis-esteettisen alue, jossa subjektin (Alma) ja objektin (maisema/luonto) välinen suhde muuttuu. Loppu johdattaa Alman ja lukijan toisenlaisen olemisen alueelle, tulevaisuuteen, jota ei vielä novellin fiktiivisessä maailmassa ole

⁴ AKK, 453.

mutta jonka novelli kielessään ja ilmaisussaan, sen intensiivisessä materiaalisuudessa tekee todelliseksi.

Mieli ja kieli

Jotta Vartion novellin edellä lainaamani kuvauksen vaikutuksia voisi jollakin tavalla kartoittaa, on syytä katsoa, miksi kuvaus kohoaa erilleen muusta tekstistä, mitä siinä on sellaista muusta novellista poikkeavaa, että lukija kokee muutoksen tapahtuvan. Tätä varten on tarkasteltava sitä, millainen tekstuaalinen rakenne kuvausta edeltää. Marja-Liisa Vartio on yleisesti tunnustettu yhdeksi merkittävimmistä suomalaisista 1950-luvun modernisteista, vaikka hänen tekstinsä tuskin täyttävät niitä kriteerejä, joita modernisti(miehet) julkisuudessa esittivät. He korostivat kielen konkreettisuutta, ja kaunokirjallisuuden kielen lähtökohdaksi asetettiin havainto, joka tarkkuudessaan porautuu asioiden ja esineiden todelliseen olemukseen. Kielen tuli olla yhtä aikaa arkista ja puhdasta, proosan electöntä ja asiallista. Oli palattava sanojen alkupe räiseen merkitykseen.⁵ Vartion proosa ei näitä tunnusmerkkejä täytä. Sen sijaan Vartion proosan tunnusmerkkinä voi pitää monimutkaista ja monipuolista ja monin tavoin varsin omintakeista puheen ja ajatusten esittämisen tapaa.⁶ Tähän piirteeseen tutkijat ovat liittäneet Vartion tuotantoa lävistävän teeman, kommunikaation. Vartion proosassa henkilöiden välillä on usein kommunikaatiovaikeuksia ja erityisesti feministitutkijat ovat osoittaneet, että kommunikaation vaikeudet ovat sukupuolitettuja: miehet ja naiset eivät ymmärrä toisiaan.⁷

Kommunikaatio on toki yksi Vartion tuotannon keskeisistä teemoista. Mutta sen merkityksellisyys ei johdu vain tekstien teemoista, vaan painokkuus on usein seurausta siitä, että Vartio käyttää puheen ja ajatusten esittämiseen vapaata epäsuoraa esitystä, joka tunnetusti voi aiheuttaa tulkinnallisia vaikeuksia niin fiktiivisen maailman sisällä

⁵ Rojola 2013, 202.

⁶ Ks. esim. Tammi 1992; Mäkelä ja Tammi 2007; Rojola 2013; Hakulinen 2013.

⁷ Ahola 1989, 537.

asustaville henkilöille kuin tekstin todelliselle lukijallekin. Kirjallisuudentutkimuksessa vapaa epäsuora esitys on saanut runsaasti huomiota. Kerronnallisena rakenteena ilmiön nosti tutkimuksen areenalle klassinen narratologia ja kiinnostus vapaata epäsuoraa esitystä kohtaan on vain lisääntynyt narratologian kognitiivisen käänteen myötä. Kun mielten konstruointi niin fiktiivisen maailman sisällä kuin todellisten lukijoidenkin prosessina on koettu yhdeksi kaunokirjallisuuden tärkeäksi piirteeksi, on kognitiotiede näyttänyt antavan ilmiön analysointiin uudet ja entistä paremmat välineet.

Klassinen narratologia tarkasteli puheen ja ajatusten vapaata epäsuoraa esittämistä erilaisten puhetekstien kautta. Pyrittiin hienostuneeseen ja tarkkaan erittelyyn puheen/ajatusten ”alkuperästä”, siitä, mitkä lausuman elementit kuuluivat kertojalle, mitkä henkilölle.⁸ Klassisen narratologian vimma äänten erittelyyn juonsi osin juurensa ajatuksesta, että heterodiegeettisessä kerronnassa on aina taustalla kaikkitietävä kertoja, jonka pääsääntöisesti ajatellaan olevan ”objektiivinen” fiktiivisen maailman kuvaaja. Henkilön puhe/ajatukset puolestaan ovat aina ”subjektiivisia” ja fiktiivisen maailman toden kannalta siis potentiaalisesti epäilyttäviä.

Jälkiklassinen narratologia, erityisesti sen kognitiivinen haara, on ollut myös erityisen kiinnostunut fiktiivisissä teksteissä olevien mielten esittämisestä. Kognitiotieteen ohjauksessa esittämistapoja on tarkasteltu kognitiivisten skeemojen kautta. Kognitiivisen narratologian yksi tavoite on kuvata lukemisessa (ja fiktiivisten henkilöiden fiktiivisessä maailmassa tapahtuvassa lukemisessa) aktivoituvia kognitiivisia skeemoja. Peruslähtökohtana on oletus, että ihmisen mieli ja fiktiivisen henkilön mieli toimivat toisten mielen ”lukemisessa” samalla tavalla. Näennäisesti ero klassisen ja jälkiklassisen narratologian välillä näyttää siis suurelta. Mutta nähdäkseni molempia lähestymistapoja vaivaa halu mimesikseen, ja sitä kautta halu fiktiivisen maailman ”totuudellisuuteen”.⁹

⁸ Tästä erinomainen esimerkki on Pekka Tammen artikkeli, joka käsittelee juuri Vartion proosatuotantoa. Ks. Tammi 1992. Klassinen puhetekstien erittelyyn perustuva vapaan epäsuoran esityksen tutkimus on Roy Pascalin teos, jonka nimikin, *The Dual Voice*, paljastaa mistä on kyse. Ks. Pascal 1977.

⁹ Ks. myös Mäkelä 2006, 232–233.

Kognitiivisten skeemojen väitetty samankaltaisuus niin arkielämässä kuin fiktion lukemisessa on tuottanut kertomuksen malliksi suullisen, arkikeskustelussa muovautuvan ”luonnollisen” kertomuksen.¹⁰ Kognitiivisen narratologian näkökulmasta mikä tahansa kertomus, jos se haluaa olla kerrottava ja tulkittava, hakeutuu kohti ”luonnollisuuden” ihanteita: kertomus tuotetaan niin, että se on mahdollisimman selkeä merkityskokonaisuus, joka heijastelee uskottavasti sitä, miltä tapahtumien kokijoista on tuntunut. Kirjallisuudentutkijassa tämä saattaa herättää epäilyksiä, onhan kaunokirjallisten tekstien merkityksen moniselitteisyys ollut se yleinen argumentti, jolla kirjallisuudentutkimusta on legitimoitu: tekstit ovat kaikkea muuta kuin yksiselitteisiä, jo siitä syystä, että ne ovat irronneet lopullisesti tekijästään ja voivat tulla luetuksi lukuisilla eri tavoilla. Näin on haluttu korostaa kirjallisten kertomusten erityislaatua. Kaunokirjallisissa kertomuksissa on jotain sellaista, jota arkipäivänä kertomissamme tarinoissa ei ole, joten kaunokirjallisuus tässä mielessä ei aina ole luonnollista.¹¹ Pekka Tammi on varsin aiheellisesti kysynytkin, olisiko fiktiivisten kertomusten tunnusmerkkillinen piirre juuri se, että niissä mitään ei lopultakaan saada hallintaan, että kaunokirjallisille kertomuksille on ominaista keskittyä juuri siihen mahdottomuuteen tai paradokseihin ja ongelmiin, joita sisältyy inhimilliseen yritykseen järjestää kokemusmaailmaamme.¹² Vartion novelli osoittaa monella tavalla Tammen kysymyksen oikeellisuuden, mutta esittää myös ratkaisun kertomuksen ongelmaan.

Jo pikainen Vartion novellin lukeminen osoittaa, että kysymys on kaikkea muuta kuin ”luonnollisesta” kertomuksesta, sen verran ”sekaavaa” kerronta on. Tekstin tietynlainen luonnottomuus syntyy puheen ja ajattelun sotkuisesta esittämisestä, jolloin lukija ei voi olla varma, kuka on sanonut/ajatellut vai onko kukaan. Onko jokin puheeksi ilmoitettu ollutkin vain puheen aikomus ja mitään ei todellisuudessa olekaan sanottu? Onko joku henkilö todella ajatellut jotain asiaa vai kuvitteleeko joku toinen henkilö hänen ajatteluaan? Tässä mielessä novellin

¹⁰ Ks. esim. Fludernik 1996; Herman 2002.

¹¹ Kirjallisuudentutkimuksessa onkin alettu puhua luonnollisista ja luonnottomista kertomuksista. Hyvän johdatuksen aiheeseen saa teoksesta Hatavara, Lehtimäki & Tammi 2010.

¹² Tammi 2010, 73.

aloitus johtaa suoraan sotkuisuuden ytimeen. Novellin aloitusvirke on seuraavanlainen: ”Mitä Alma ajattelee?”¹³ Se näyttää puheen suoralta lainaukselta, onhan siinä jopa lainausmerkit repliikin lainaamisen tunnusmerkkinä, jolloin lukija olettaa, että kyseessä on kertojan lainaama suoran puheen esitys. Jatko kuitenkin osoittaa, että novellin alku on johtanut lukijansa harhaan, sillä teksti jatkuu seuraavasti: ”Hän vilkaisi sivulleen pelästyen, ruustinnan ääni oli kuulunut niin elävänä kuin tämä olisi kävellyt vierellä ja kääntäen päätään häntä kohti olisi kysynyt mitä Alma ajattelee.”¹⁴ Saadaan selville, että aloitusrepliikki onkin vain kuviteltua puhetta, mielessä tapahtunutta toisen puhetta, vaikka vielääkään ei selviä, kuka puheen on kuvitellut. Teksti jatkuu ”hänen” ajattelunsa kuvauksena, kunnes vähitellen täsmentyy, että kyse on henkilöstä nimeltä Alma. Alman mielessään kuvitteleva ruustinnan kysymys on edustava koko tekstin kannalta: novellissa on kyse siitä, mitä Alma ajattelee. Paitsi että aloitus näin jo semanttisella tasolla johtaa novellin keskeiseen aiheeseen, ajatuksiin ja sitä kautta ihmisen mieleen, se myös rakenteeltaan viittaa koko novellin rakennusperiaatteeseen: ihmisen ajattelun esittämistapoihin ja ajattelun esittämisen ambiguiteetteihin, ajatusten ”alkuperän” hämäryyteen. Alun suora repliikki on haaste myös lukijalle. Koko novelli on yritys vastata ruustinnan Alman mielessä esittämään kysymykseen ja tämän yrityksen syövereissä myös lukija joutuu tarpomaan.

Mielen ja ruumiin kaaos

Vartion esitysmuotojen tekniikkaa tutkiessaan Auli Hakulinen on nostanut esiin niitä kielellisiä, erityisesti morfosyntaktisia ratkaisuja, joilla Vartion tekstillä ominainen näkökulmien ja mielentilojen liike samoin kuin kertojan ja henkilön diskurssin limittyminen rakentuvat.¹⁵ Haku-

¹³ AKK, 446.

¹⁴ AKK, 446.

¹⁵ Hakulinen 2013. Hakulinen käsittelee artikkelissaan Vartion romaania *Tunteet*, mutta hänen havaintonsa ovat eittämättä tyypillisiä Vartion proosalle yleisemminkin.

lisen tutkimus osoittaa hyvin konkreettisesti sen, että vapaa epäsuora esitys on Vartiolla monenlaisessa käytössä ja että esitysmuodon monivaihteinen käyttö on usein kytköksissä voimakkaiden mielentilojen affektiiviseen esittämiseen. ”Alma käy kotona” -novelli on kokonaisuudessaan voimakkaiden tunteiden näyttämö, ja niinpä vapaan epäsuoran esityksen käyttö on kauttaaltaan monimuotoista. Novellin lukijan on usein vaikea varmasti tietää, kuka oikeastaan puhuu, ajattelee, havainnoi tai muistelee ja ovatko esitetyt keskustelut tai tapahtumat lainkaan tapahtuneet vai ovatko ne vain ajattelevan mielen tuotetta. Alma esittää usein sellaista, mitä on aikonut sanoa tai ollut sanovinaan tai ajatellut sanoa. Usein Alma liittää toisen sanoihin myös omia tulkintojaan ja pyrkii omien tulkintojensa mukaan täsmentämään toisen puheen perimmäisiä tarkoituksia. Hyvänä esimerkkinä tästä on novellin aloittaman kysymyksen täsmennys:

”Mitä Alma ajattelee” – juuri siinä kohdassa missä polku kaartui järeälle päin kadoten miltei kokonaan mustikanvarpujen sekaan. Mitä Alma ajattelee siitä, että oli nyt tullut kotikyläänsä. Ja mitä hän oli vastannut: ettei hän ajatellut mitään. Ruustinna oli tietenkin tarkoittanut, mitä hän ajatteli lapsuutensa maisemasta. Mutta silloin hänellä ei ollut mitään ajattelemisen aihetta – —.¹⁶

Tekstissä toistuu novellin aloittava kysymys: mitä Alma ajattelee. Sen jälkeen lukijalle hahmotellaan maiseman tarkka kohta, missä ruustinna on kysymyksensä esittänyt, ja jatkoon täsmennys ja nyt-sana viittaavat tarinan maailmassa menneisyyteen, menneisyyden nyt-hetkeen, jolloin kysymys on esitetty. Alma vielä tarkentaa ruustinnan kysymystä, tekee oman vakuuttuneen (”tietenkin”) tulkintansa siitä, mitä ruustinna on tarkoittanut vaikka ei olekaan sitä sanonut. Teksti jatkuu Alman menneisyyden konstruoinnilla (”silloin hänellä ei ollut mitään ajattelemisen aihetta”). Tämä puolestaan luo odotuksen siitä, että nyt ajattelemisen aihetta on, vaikka vielä ei tiedetäkään, miksi. Myöhemmin novelli sitten paljastaa, että Alman koko lapsuuden maisema ja kotitalo ovat muuttuneet. Siinä on ajattelemista: ”Mitä minä ajattelen, sanoi Alma itselleen ja

¹⁶ AKK, 446.

oli puhuvinaan ruustinnalle, ettei hän tahtonut ajatella mitään, jos hän alkaisi ajatella, mieli tulisi niin murheelliseksi ettei hän voisi olla täällä vaan lähtisi pois. Sillä mitä oli täällä jäljellä – vain muistot, joita hän työnsi pois, pois.”¹⁷ Alma puhuu siis itselleen, vaikka kuvittelee puhuvansa ruustinnalle – ajatuksissaan.

Alma välittää mielessään myös keskusteluja omien sukulaistensa kanssa ja tekee niistäkin omia tulkintojaan:

– – hän näki sen: itsensä ottamassa raudan hellalta Siirin katsellessa ruustinnaa, joka alusvaatteisillaan laihana – istui tuvan penkillä, ja hän ojentamassa puhdistettua pukua. Eikö hän ollut kuiskuttanut Siirille selitykseksi: ei se ole oikein viisas, kuten huomaat, pitää hoitaa kuin lasta. Sitten kälyn mairea ilme – olihan vieras sentään ruustinna – kun tämä käski heitä syömään, ja ruustinnan nopeat kädenliikkeet kun hän söi leipää, kuin lintu nokki leipää, voitonta leipää. ”Ottakaa nyt herranjestas voita leivälle, lihoa pitää”, oli veli sanonut – ja ruustinnan hämillinen, tuo lapsellinen hymy, ruustinna ikään kuin häpeili sitä että ylimalkaan söi, syöminen oli hänelle aina jotenkin vaikea toimenpide, josta oli suoriuduttava nopeasti, salaperäisesti. Alma muisti piirakat syöjien kädessä ja ruustinnan lautasen ja nopean ”kiitos ei”, ei millään suostunut syömän lihapaistia, vatia työnnettiin ja käännettiin, ”ei kiitos ei”, eikä hän Alma voinut sanoa, että turhaan tarjoatte, ei se syö, sellainen se on aina.¹⁸

”Eikö hän [Alma] ollut kuiskuttanut Siirille” – retorinen kysymys yrittää vakuuttaa Alman itsensä ja lukijankin siitä, että Alma oli tehnyt parhaansa selittääkseen sukulaisilleen ruustinnan outoa käytöstä (”ei se ole oikein viisas”). Sitten Alma tulkitsee kälynsä ilmeen maireaksi ja heti perään antaa sille selityksenkin: käly pokkuroi ruustinnan edessä, kun tämä on sentään arvokas henkilö. Näin Alma ainakin ajattelee kälynsä ajattelevan. Mietteissään Alma lainaa myös veljensä ja ruustinnan sanoja suorana repliikkinä. Alma kuvaa myös ruustinnan hymyä hämilliseksi, tekee siis tulkintaa ja perustelee omaa tulkintaansa (”ruus-

¹⁷ AKK, 447.

¹⁸ AKK, 447–448.

tinna ikään kuin häpeili”). Tekstin jatko (”syöminen oli hänelle aina jotenkin vaikea toimenpide”) on monitulkintainen. Kyseessä voi olla Alman ajatus, mutta mikään ei estä ajattelemasta, että kyse on myös ruustinnan ajatusten epäsuorasta esittämisestä ja että ”salaperäisesti” on taas Alman tulkinta ruustinnan syömisen tavasta. Jatko on eksplisiittisesti Alman muistelua, jonka sisään kirjautuvat ruustinnan suorat repliikit. Lopussa Alma lainaa omaa aiempaa repliikkiään (”ei se syö”), jota hän ei kuitenkaan ole sanonut. Näin ollen puheen suoraa esittämistä ei voi pitää ”alkuperäisen” repliikin tuottamisena, sillä Alma esittää usein sellaista, mitä on aikonut sanoa.

Kuten esimerkeistä voi huomata, Alman mielessä tapahtuu yhtä aikaa monenlaisia asioita. Alma lainaa häikäilemättä toisten sanoja ja ajatuksia, tekee niistä omia tulkintojaan, joiden kautta muut henkilöt nähdään. Näin Alman ajatusten vapaan epäsuoran esittämisen kautta lukija saa tietoa paitsi Alman ajatuksista myös epäsuorasti Alman suhtautumisesta tapahtumiin ja muihin henkilöihin. Novellin maailma on Alman maailma; sen tapahtumat on nähty Alman silmillä ja tulkittu Alman näkökulmasta. Tapahtumien toden/totuuden kannalta asian tekee hankalaksi myös se, että Alma ei itsekään muista, mitä hän on joskus sanonut, onko hän sen sanonut vai onko vain ajatellut sanoa: ”Mitä Alma ajattelee?” Ja hän alkoi vastata kysymykseen, ei hän sanonut niinkuin silloin ”en mitään”, tai oliko edes vastannut sitäkään, oli kulkenut kuulematta eteenpäin – –”¹⁹ Varmuutta tekstin fiktiivisen maailman tapahtumiin ei tuo kertojakaan, koska kertojan objektiiviseksi ajateltujen tekstikatkelmien määrä on lähes olematon. Puhtaasti kertojan diskurssia novellista saa hakemalla hakea ja silloinkin kun niitä löytää, ne ovat useimmiten lauseen mittaisia lakonisia toteamuksia siitä, missä Alma kulloinkin ajattelee tai miten hän liikkuu, ”Alma käänsi päätään vasemmalle ” tai ”Alma kääntyi katsomaan riihen edustaa.”

Vaikka novellin tekstuaalinen rakenne koostuu pääasiassa Alman ajatuksista ja havainnoista, loppua kohti novellin ”muistelijaksi” tulee myös Alman ruumis:

¹⁹ AKK, 446–447.

”Olisit ottanut sen” oli Reetta sanonut. Se on nyt leski. Ja häveten että tällä iällä sellaista muisti, Alman mieleen tuli se kevätyö, sitä hän ihmetteli että ihminen huolimatta siitä että oli vanha ja ajat sitten olisi pitänyt luonnon lakien mukaan olla loitolla sellaiset ajatuksetkin: ” – ruumis ei ikään kuin uskonut että se ei ollut sama, ei uskonut ettei päässä ollut punaista liinaa, ei uskonut ettei kykenisi hyppäämään riihikynnyksen yli nyt ja viskaamaan riuttaa maahan.”²⁰

Alman mieli ja ruumis ovat ristiriidassa keskenään. Ruumiin muisto on jotain sellaista, jota Alma ei kykene torjumaan ja siitä syystä muistot tulevat entistä voimakkaammiksi ja ahdistavimmiksi. Ruumiin tuntemukset ovat samat kuin silloin, kun Alma on kotoaan suutuspaissään lähtenyt. Vaivihkaa, juuri ruumiin muistojen kautta paljastuu, että Alman kotoa lähdön syynä on ollut rakkaustarina ja se, että jotkut hänen lähipiiristään olivat vastustaneet Alman ja miehen avioliittoa. Ruumiin muisto nostaa ajatteluun myös seksuaalisuuden, jota Alman mielestä vanhalla iällä ei olisi mitään syytä enää ajatella. Alma pakenee ruumiin muistoja, jotka hävettävät häntä:

Kivi oli siinä, sama kivi, jota vasten riutta oli kolahtanut – hän lähti riihestä nopeasti pois ja häpesi. Jos nyt alan ajatella, itken, itken, en ajattele, kävelen tuonne, tuonne, menen takaisin, pois tästä.²¹

Tähän asti Alma on ajatellut mennyttä elämäänsä kotitalossa surren kaiken sen menettämistä ja nuoruutensa maiseman muutosta. Mitä pidemmälle novelli etenee, Alman mieleen nousee suremisen lisäksi myös mieltä kiihdyttäviä seikkoja ja sellaisia, joita hän nyt häpeää. Huomattavaa on, että juuri paikat herättävät nämä Alman mielestä häpeälliset muistot ja Alman ruumis tuo nuo muistot mieleen. Vasta tässä vaiheessa lukijalle paljastuu menneisyydestä kaikkein tärkein tapahtuma, joka on johtanut siihen, että Alma on äkillisesti lähtenyt kotoaan suuren tunnekuohun vallassa. Sitä ei siis tuo esille yksistään Alman mieli, vaan Alman ruumis.

²⁰ AKK, 451.

²¹ AKK, 452.

Rajoiltaan häilyvä Alma

Kun novelli kauttaaltaan koostuu edellisen kaltaisista monimutkaisista Alman mielen ja toisten ihmisten mielen ja lisäksi monien eri aikatasojen sekoittumisesta ja äkkinäisestä vaihtelusta, voisimme tietysti kognitiivisen narratologian ajatusten mukaan sanoa, että novelli osoittaa, miten Alman mieli toimii, miten se konstruoi toisia mieliä ja miten me lukijat konstruoimme Alman mieltä konstruoi-massa muiden mieliä. Mutta monet katkelmat osoittavat, että Alman mieli on hänelle itselleenkin vieras eikä aina selvästi erotettavissa muiden henkilöiden mielistä. Vastaus novellin alussa esitettyyn kysymykseen, mitä Alma ajattelee, on kaikkea muuta kuin selvä. Kun Alma miettii toisten puheiden ja ajatusten tarkoituksia, ajatusten ja puheiden todellisia tai niistä implikoituja merkityksiä, samaan prosessiin juuttuu lukijakin. Koko novellin ajan lukija pyrkii samaan selvään siitä, mitä Alman mielessä asustava ruustinna jo ensimmäisessä virkkeessä kysyi: mitä Alma ajattelee? Vaikka fiktiivisessä tekstissä henkilöiden pään sisään pääsy on jokapäiväistä, emmekä me lukijoina pidä sitä kummallisena, Vartion novelli tyrmää ajatuksen siitä, että prosessi olisi jotenkin arkipäiväistä saati luonnollisen selkeää.

Lainatessaan muiden sanoja ja ajatuksia, tulkitessaan niitä omalla tavallaan, Alman ajatteluprosessit ovat monella tapaa häikäilemättömiä. Alma yhdistelee faktaa ja fiktiota, omien ja muiden ajatuksia, omien ja muiden havaintoja ja niistä tehtyjä omia ja muiden tulkintoja. Alman ja kertojan sotkuinen tekstuaalinen prosessi ja kaiken tämän kursailem-ton yhdistely saa tekstin ikään kuin pursuamaan yli. Se muuttuu rajoiltaan epämääräiseksi, se on ääriiltään elävä ja niin on Almakin. Lukijan on vaikea ymmärtää missä Alma alkaa ja loppuu, koska Almassa on ”liikaa”. Novellissa kerrottua ei oteta haltuun, ei tehdä sen kautta asioita ymmärrettäväksi vaan kerronta ja kerrottu solmiutuvat yhteen monimutkaisemmin. On totta, että Vartion novelli on novelli (Alman) ajattelusta, siitä, mitä Alma ajattelee (kuten Alman päässä olevaan ruustinnan ja tämän kysymykseen esittämä vastaus.) Mutta kyse ei ole vain tästä, vaan ennemminkin novellissa on kyse ajattelemisen prosessin dramatisaatiosta. Fokuksessa ovat kyllä Alman ajatukset, mutta vielä tärkeämmäksi nousee ajattelun prosessuaalisuus. Prosessi nousee subjektia

tärkeämmäksi. Teksti kuvaa Alman ajattelun ohella myös sitä vauhtia ja kiihkeyttä, jolla ajattelemisen tapahtuu. Tästä syystä teksti ei ole niinkään representaatio Almasta ja Alman ajattelusta, vaan tekstiin alkaa rakentua reunoiltaan vuotava Alma, liikkuva Alma, jossa asuu useita henkilöitä, esineitä ja asioita, aikoja ja paikkoja. Alma ei ole pysyvä, Almalla ei ole ”puhtaasti” omaa mieltä. Lisäksi Alma liikkuu puuskittain, säntäilee, hänen liikkeensä ovat kaoottisia. Ja tämän vaikutuksen saa aikaan ennen kaikkea kielen tapa rakentaa Almaa, ei niinkään novellin semanttinen ulottuvuus. Teksti johdattaa representaation ulkopuolelle, sillä puheen ja ajattelun tavat kiinnittävät huomiota kielen mahdollisuuksiin muutenkin kuin merkityksen palveluksessa.

Koko novellin toimimisperiaate aiheuttaa sen, että tekstistä on vaikea saada otetta. Lukija yrittää pitää kiinni merkityksestä, mutta joutuu kerta toisensa jälkeen päästämään irti. Novelli tavallaan pettää sellaisen lukijan, joka odottaa otsikon mukaista kuvausta siitä, kuinka Alma käy kotona. Tavallisesti proosan lukija osaa jo etukäteen asennoitua siihen, että edessä on ikävyyksiä, riesaa, junnausta. Siitä huolimatta lukija on valmis antamaan aikaa, koska hän yleensä saa vastalahjaksi tarinan.²² Tässä suhteessa Vartio pettää, ainakin jos olemme lukijoina yrittäneet rynnätä merkityksen perään. Me emme saa tarinaa, kertomusta, vaan sekavan säntäilyä kielen (ja merkityksen) rajoilla.

Nainen ja maisema²³

Palaan artikkelini alun lainaukseen, ”Alma käy kotona” -novellin loppuun. Kun Alman ajattelun ja havainnoinnin voimakas affektiivisuus, sen kiihkeys ja poukkoileva luonne on novellin pääasiallista materiaalia, alussa lainaamani tekstikatkelma pysäyttää tämän ajattelun prosessin ja siksi se erottuu niin selvästi muusta tekstistä. Se tuo novellin

²² Vrt. Viikari 1998, 281.

²³ Vartion vuonna 1953 ilmestyneessä runokokoelmassa *Häät* on runo, jolla on alaotsikon mukainen nimi. Siinäkin runon puhuja muuttuu maisemaksi: ”/ja tasankona minä aukean, / metsänä minä nouse, / minä vääntelehdin peltolina ja teinä.” Vartio 1953 H, 17.

perusrakenteeseen muutoksen. Lopun kohtausta alkaa edellä jo lainatulla kertojan toteamuksella ”Alma kääntyi katsomaan – –”.²⁴ Tämän jälkeen teksti jatkuu vapaana epäsuorana esityksenä, jossa fokalisoijana on pääosin Alma muutamaa kertojan väliintuloa lukuun ottamatta. Koh-tausta edeltää Alman suoraan lainattuja repliikkejä tai ajatuksia. Niiden tekstuaalinen rytmi osoittaa sen, kuinka kiihtynyt Alma on: ”Jos nyt alan ajatella, itken, itken, en ajattele, kävelen tuonne, tuonne, menen takaisin, pois tästä.”²⁵ Tämän jälkeen viittaukset Almaan alkavat hävitä maiseman kuvauksen tieltä: ” – – ja kuitenkin: kissankäpälät, kallion kylki kuin eläimen selkä nousemassa maasta ylös – –”.²⁶ Sen jälkeen palataan taas hetkeksi Almaan, jolle maasta juurineen vedetyn pihlajan näkeminen ”tekee ilkeää”. Tekstin edetessä Alma alkaa vähitellen siir-tyä taka-alalle ja Alman paikan valtaa raiskattu ja häpäisty maisema. Kuvauksen voi tulkita – klassisen vapaan epäsuoran havainnon avulla – Alman havainnoksi ja tällainen tulkintatapa olisi tietysti aivan oikeu-tettu. Mutta itse väittäisin, että vapaaseen epäsuoraan esitykseen juuttu-minen ohittaa monia novellin kannalta aivan olennaisia seikkoja.

Kuvauksen alussa oleva vertaus kallion kyljestä, joka nousee maasta kuin eläimen selkä, antaa jo viitteen siitä, miten tekstin poeettisuus ja sen kuvallisuus vain lisääntyy, kun maiseman kuvaus etenee: ”[kivet] kuin alastomia, häpeäänsä tuomittuja, häpeäänsä alistuneet, kivetty-neet alastomuuteensa, antoivat auringon paistaa päälleen, sateet tuulet aurinko niitä paahtavat.”²⁷ Se seikka, että tekstin tyyli muuttuu koh-dassa ratkaisevasti, johtuu siitä, että sen kuvasto, sen rytmi, sen intensi-teetti muuttuu. Maisema on esteettisesti rajattu, sen kuvauksen tiiviys, luettelomaisuus, verbien vähyys, jopa pilkkujen poisjääminen irrot-taa kuvauksen omaksi yksikökseen. Alman useimmiten tuskaisesta ja poukkoilevasta ajattelun ja havainnoinnin kulusta poiketen kohta on erityisen kaunokirjallinen, jopa runollinen, ja tällaista on vaikea mieltää Alman ajatukseksi tai Alman käsitteellistämäksi havainnoksi. Alma on

²⁴ AKK, 452.

²⁵ AKK, 452.

²⁶ AKK, 452.

²⁷ AKK, 452.

kyllä maiseman välittäjä, mutta teksti irrottautuu selvästi Almalle tyyppillisestä ajattelun tavasta.

Auli Hakulinen on artikkelissaan Vartion *Tunteet*-romaanista kiinnittänyt huomiota täsmälleen samantyyppiseen mekanismiin. Kyseessä on kohta, jossa Inkeri katsoo oman kotikylänsä asemalle tuotuja, kaatuneiden sotilaiden ruumisarkkuja. Hakulinen korostaa sitä, kuinka kohtausta ikään kuin irtoaa havaitsevasta subjektista, havaintopiste siirtyy jonnekin muualle kuin havaitsevaan henkilöön ja tuottaa ikään kuin pysäytyskuvan.²⁸ ”Alma käy kotona” -novellissakin näkeminen vaihtuu näyksi, kuin tauluksi, jonka piirtää esiin joku muu kuin Alma. Tätä vaihtelua korostaa vielä se, että kuvauksen keskellä viitataan Almaan, mutta nyt ulkopuolisenä, ei havainnoinnin lähteenä. Alman tunteiden tulkki on joku muu kuin Alma (”ja Almasta tuntui...”).

Sen lisäksi, että maiseman havainnoitsija jää epämääräiseksi ellei peräti tunnistamattomaksi, kohdassa korostuu maiseman materiaalisuus. Kivet, pellot, multa on kuvattu yksityiskohtaisen tarkasti mutta tavallisista kirjallisuuden maisemakuvauksista poikkeavasti. Kun yleensä kirjallisuudentutkimuksessa maisema nähdään staattisena ja muuttumattomana kuvana, Vartion novellissa kiinnitetään huomiota maisemassa tapahtuvaan elämän kulkuun, sellaiseen hitaaseen muutokseen, jota me emme tavallisesti huomaa: ”[maa] hitaasti opettelemassa omaa olemistaan, pellot totuttautumassa uuteen olemiseen, kivet peltojen reunoilla kuin kummeksumassa ja jo hitaasti unohtamassa mullan, joka niitä oli ympäröinyt vielä äsken.”²⁹ Tärkeää on myös se, että kuvauksessa on käytetty useita niin sanottuja kognitiivisia tai mentaaliverbejä: opetella (maa), totuttautua (pellot), kummeksua (kivet), joilla yleensä kuvataan ihmistä.³⁰

²⁸ Hakulinen 2013, 279.

²⁹ AKK, 452.

³⁰ Näihin verbeihin kiinnitti huomiota prof. emerita Lea Laitinen, jolle olen kiitollinen muistakin novellia koskevista huomioista ja lukuisista innostavista keskusteluista, joita novellin tiimoilta olemme käyneet.

Inhimillisen ja ei-inhimillisen yhteisö

Novellissa maiseman elementit ovat totuttautumassa uuteen, ja tämän prosessin keskelle joutuminen on Alman elämän – ja novellin – käännekohta. Alma alkaa muotoutua suhteessa niihin prosesseihin, joita kasvit, kivet, maa, koko ympäristö hänelle esittävät. Tämä Alman suhde ”toiseen”, luontoon, muodostaa mahdollisuuksien alueen keskellä Alman elämän surkeutta. Samalla se todellisuuden vertikaalinen rakenne, johon aina on liittynyt hierarkkinen subjekti–objekti-suhde, antaa tilaa horisontaaliselle tarkastelutavalle, jossa oliot, niin inhimilliset kuin ei-inhimillisetkin, ovat samalla tasolla. Materiaalinen maailma, jota normaalisti pidetään passiivisena, toiminnan kohteena, merkitysten välittämiseen kykenemättömänä, herää merkitykselliseen ja aktiiviseen elämään. Alman rinnalle astuu uusia, ehkä outojakin, mutta silti huomioon otettavia toimijoita ja kokijoita, jotka mahdollistavat uusia suhteita, uutta tietoa, uusia mahdollisuuksia. Tähän uuteen Alma tarttuu. Hän jakaa kivien ja juurien kanssaolemisen, muuttumisen niiden kanssa: ” – jos siis kivet, miksen myös minä –”³¹

Novelli irtautuu radikaalisti siitä vallitsevasta länsimaisesta ajattelusta, jossa maailma on jakaantunut toisaalta raakaan aineeseen ja toisaalta elävään elämään.³² Tässä ajattelutavassa aineen, materian maailma on jotain, johon toimintamme kohdistuu. Me olemme subjekteja, luonto on objekti. Alma liittyy vähitellen yhteisöön, joka on radikaalisti toisenlainen kuin se ihmisyyteisyys, jonka parissa hän on novellissa aiemmin liikkunut. Vartion novellissa luonnosta, kivistä, puista, puun juurista, mullasta tulee aktiivisia ja asioihin vaikuttajia, toimijoita ja tilan muutoksessa olevia tuntevia, kärsiviä ja toipuvia kokijoita. Novelli julistaa, että ei-ihmisolennot eivät ole pelkkää materiaa, vaan niillä on elämä ja arvo ja oma intressipiiri. Tämä novellin kannalta tärkeä tapahtuma syntyy materiaalisen ja semioottisen yhteenliittymisestä.³³ Maiseman kivillä, puilla, puiden juurilla on tarina kerrottavana. Ne ovat semi-

³¹ AKK, 452.

³² Bennett 2010, vi.

³³ Vrt. Haraway, 2008, 163, 250.

oottisesti aktiivisia ja niiden tarinoita Alma kuuntelee. Hän ei ole enää maiseman ulkopuolinen tarkkailija, vaan hänestä tulee osa maisemaa.

Kun novelli tähän asti on kuljettanut Almaa ja lukijaa ihmisten välisten sotkuisten ja ahdistavien suhteitten selvittely-yritysten läpi, selkiintyminen ja vapautuminen tapahtuu tässä kohtauksessa. Kaiken ihmisten välisen sotkuisuuden jälkeen novelliin tunkeutuu lopulta jotain ei-inhimillistä, ja kerronta alkaa jakaa kokemisen ja olemisen tapoja, jotka eivät ole ainoastaan ihmisen omia. Kuvauksen kohteella näyttää olevan vaikutus kuvaukseen: puita, juuria, kiviä ikään kuin kerrotaan olevaksi ilman että kuvaus jakaantuisi havaitsevaan subjektiin (Alma) ja havaittavaan objektiin (maisema).³⁴ Olevaksi kertominen korostaa, että jokin (puut, kivet jne) on, ja olevana se jaetaan toisille kielen ja kirjoituksen keinoin.³⁵

Esteettisesti rajattu pysäytyskuva siirtyy eettisen alueelle, kun tarkastellaan Alman suhdetta Toiseen, ei-inhimilliseen. Uusi Alma muotoutuu suhteessa niihin haasteisiin, joita Toiset, kasvit ja kivet, maa, koko ympäristö hänelle esittävät. Alma tulee Almaksi yhdessä kivien, puiden, mullan kanssa ja tämä yhdessä-tuleminen muodostaa mahdollisuuksien täyttämän alueen keskellä mahdollista katastrofia, Alman tuhoutumista. Alma, maisema, puut, kivet ajattelevat monimutkaisin ja moninaisin yhteyksin. Inhimillisen ja ei-inhimillisen väliset konkreettiset, ruumiilliset, affektiiviset, temporaaliset suhteet mahdollistavat inhimillisen ja ei-inhimillisen kanssakäymisen.

Kivet, puiden juuret ja Alma ovat esimerkkejä toimijoista, joita Bruno Latour on kutsunut aktanteiksi.³⁶ Aktantti on toiminnan lähde, joka voi olla sekä inhimillinen että ei-inhimillinen tai molempien yhdistelmä. Aktantilla on vaikutuksia, se voi tehdä asioita, sillä on riittävästi koherensia tuottaa sellaisia muutoksia, joilla on merkitystä niin eettisesti kuin poliittisestikin. Aktantti-käsitteen avulla voidaan ajatella tapah-

³⁴ Tämänäyttypiseen tekstuaaliseen mekanismiin on ekokritiikissäkin kiinnitetty huomiota, mutta etupäässä lyriikan puolella. Karoliina Lummaa on Timothy Mortoniin viitaten kutsunut kuvausta aeoliseksi (Lummaa 2010, 119), ja tähän samaan mekanismiin Vartion *Tunteiden* pysäytyskuvaa tarkastellessaan on viitannut myös Auli Hakulinen. Ks. Hakulinen 2013, 279.

³⁵ Lummaa 2012, 279–280.

³⁶ Latour 2004, 75.

tumia kohtaamisina ontologisesti erilaisten olioiden välillä.³⁷ Aktantti voi siis muuttaa tapahtumien kulkua.³⁸ Niinpä aktanttien esiin astuminen novellin lopussa saa kaiken muuttumaan toisenlaiseksi. Tämä on yksi syy siihen, että alussa lainaamani tekstikatkelma nousee novellissa erilleen ja ulos koko muusta tekstimateriaalista. Kaikki aiempi on ollut korosteisesti ihmisen mielen prosessien dramatisaatiota. Novellin koko fiktiivinen maailma on tuotettu sellaisen inhimillisen ajattelun ja havainnon kautta, jossa kaikki ”toiset” ovat paitsi ihmisiä, myös ihmisen ajattelun ja havainnon pohjalta rakennettuja. Novellin loppu tuo tekstiin jotain ihan muuta, ei-inhimillisen. Sitä ennen Alma on muiden inhimillisten ympäröimä mutta ei saa heidän avullaan otetta todellisuudesta. Vasta kun hän astuu yhteyteen luonnon kanssa, maailma saa mielen ja merkityksen.

Kontrasti tämän kohtauksen ja novellin muun tekstin kanssa on voimakas. Samalla kiven, puiden ja ihmisen uusi yhteisö viittaa novellissa taaksepäin, ja kommentoi koko novellin rakennusperiaatetta. Se osoittaa, miten ihminen loputtomassa maailman, ihmisten ja muiden olioiden konstruoinnissaan mielensä kautta, oman mielensä suodattamana, on traagisella tavalla alkanut elää *lajina* yksin. Niin kauan kuin Alma on oman ja muiden mielten vankina, hän on yksityksissä. Vapautus tulee, kun hän liittyy laajempaan kollektiiviin ja oppii, että on myös kiven tapa olla maailmassa, mullan tapa opetella uutta olemista. Vasta kun Alma liittyy tähän joukkoon, hänen on mahdollista sanoa: ”Jos siis kivet, miksen myös minä, jos pellot, tiet, miksen siis minäkin –.”³⁹

Lähteet

Kaunokirjallisuus

Vartio, Marja-Liisa: Alma käy kotona (=AKK). Vartio, Marja-Liisa: *Valitut teokset*. Otava, Helsinki 1970.

Vartio, Marja-Liisa: *Häät. Runoja*. Otava, Helsinki 1953.

³⁷ Bennet 2010, xiv.

³⁸ Latour 2004, 237.

³⁹ AKK, 452–453.

Tutkimuskirjallisuus:

- Ahola, Suvi: Kuvia hajanaisesta elämästä. ”*Sain roolin, johon en mahdu*”. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Otava, Helsinki 1989, 537–545.
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press, Durham & London 2010.
- Fludernik, Monika: *Towards a 'Natural' Narratology*. Routledge, London & New York 1996.
- Hakulinen, Auli: Puheet, havainnot ja mielen ailahtelut Marja-Liisa Vartion teoksessa *Tunteet. Dialogi kaunokirjallisuudessa*. Toim. Aino Koivisto & Elise Nykänen. SKS, Helsinki 2013, 264–296.
- Haraway, Donna: *When Species Meet*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London 2008.
- Hatavara, Mari, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Gaudeamus, Helsinki 2010.
- Herman, David: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press, Lincoln & London 2002.
- Latour, Bruno: *The Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Harvard University Press, Cambridge 2004.
- Lummaa, Karoliina: *Poliittinen siivekäs. Lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 102. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 2010.
- Lummaa, Karoliina: Olevaksi kertomisesta. *Kertomuksen luonto*. Toim. Kaisa Kurikka, Olli Löytty, Kukku Melkas & Viola Parente-Čapková. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 107. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 2012, 273–281.
- Mäkelä, Maria: Possible Minds. Constructing – and Reading – Another Consciousness as Fiction. *FREE language INDIRECT translation DISCOURSE narratology: Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters*. Eds Pekka Tammi & Hannu Tommola. Tampere University Press, Tampere 2006, 231–260.
- Mäkelä, Maria & Pekka Tammi: Dialogi linnuista. Kokemuksellisuus, kerronnallisuus, luotettavuus ja Marja-Liisa Vartion *Hänen olivat linnut. Kirjallisia elämyksiä. Alkukivistä toiseen elämään*. Toim. Yrjö Hosiaisuus, Maria Laakso & Hanna Suutela. SKS, Helsinki 2007, 227–251.
- Pascal, Roy: *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*. Manchester University Press, Manchester 1977.
- Rojola, Lea: Kielten taistelu. Marja-Liisa Vartion *Tunteet* ja suomalainen modernismi. *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Toim. Hanna Meretoja & Aino Mälikalli. SKS, Helsinki 2013, 200–229.
- Tammi, Pekka: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Gaudeamus, Helsinki 1992.
- Tammi, Pekka: Kertomusta vastaan ja ei-vastaan. *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Gaudeamus, Helsinki 2010.
- Viikari, Auli: Carpe diem. Lukijaan suuntautumisen strategiat lyriikassa. *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. Toim. Lea Laitinen & Lea Rojola. SKS, Helsinki 1998.

Kirjoittajatiedot

Prof. Pirjo Ahokas, yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto

Dos. Heidi Grönstrand, tutkija, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

Dos. Ritva Hapuli, kulttuurihistoria, Turun yliopisto; Informaatikko, Turun kaupunginkirjasto

Dos. Veijo Hietala, yliopistonlehtori, mediatutkimus, Turun yliopisto

Jouni Inkala, runoilija, Helsinki

FT Riitta Jyttilä, tutkija, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

Dos. Siru Kainulainen, tutkijatohtori, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

Dos. Kaisa Kurikka, tutkija, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto / forskare, Svenska litteratursällskapet i Finland

Dos. Kati Launis, yliopisto-opettaja (ma.), kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

Dos. Maarit Leskelä-Kärki, yliopistonlehtori, kulttuurihistoria, Turun yliopisto

Prof. Pirjo Lyytikäinen, Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos, Helsingin yliopisto

Dos. Kukku Melkas, yliopistonlehtori, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

FM Sari Miettinen, tohtorikoulutettava, sukupuolentutkimus, Turun yliopisto

Dos. Tutta Palin, yliopistonlehtori, taidehistoria, Turun yliopisto

Doc., FT Viola Parente-Čapková, tutkija, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

FT Veli-Matti Pynntäri, tutkija, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

Prof. Lea Rojola, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

Prof. Liisa Steinby, yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto

Dos. Kirsi Tuohela, tutkija, kulttuurihistoria, Turun yliopisto

FT Kaisa Vehkalahti, erikoissuunnittelija, Nuorisotutkimusverkosto

FT Jasmine Westerlund, tutkija, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

Henkilöhakemisto

- Aalto, Ilana 12
Aaltonen, Hannu 304
Aaltonen, Sanna 340
Aaltonen, Terhi 316
Abate, Michelle Ann 62, 66, 68,
71–72
Abrams, Lynn 323, 342
Adichie, Chimamanda Ngozi 31, 82,
84–86, 91, 103
Agambe, Giorgio 216
Ahlbeck, Jutta 27
Ahmala, Antti 157
Ahmed, Sara 84, 96, 102
Aho, Jouko 159
Aho, Juhani 241
Ahokas, Pirjo 12, 14, 16, 30–31
Ahola, Minna 243
Ahola, Suvi 350
Ahponen, Vihtori 295
Ala-Harja, Riikka 139
Alcaide, Tomàz (Tomaso) 305–307
Alcott, Louisa M. 62
Andersson, Claes 172–173
Andrews, Molly 135
Angelides, Steven 71
Antikainen, Marjo-Riitta 243
Anttila, Sirkka 302, 313
Anttonen, Erkki 21, 315
Aro, Tuuve 62
Aronen, Eeva-Kaarina 110
Artimo, Joonas 71
Assman, Aleida 136
Attridge, Derek 210
Atwood, Margaret 255
Aviram, Amittai F. 210
Bach, Johann 302
Bacon, Francis 257
Bagge, Eva 298
Bal, Mieke 138
Barreiro, Alberto 298
Barrey, Fernande 307–309
Basinger, Jeanine 49
Bathory, Erzsébet 190, 193
Baudelaire, Charles 184–185, 198,
202
Beilharz, Alexandra 185
Beiser, Frederick C. 238
Bennett, Jane 362, 364
Berlant, Lauren 82–83
Birnbaum, Daniel 196
Birnbaum, Phyllis 309
Björk, Marja 63
Blake, William 199

- Blyton, Enid 62, 72
 Boëthius, Gerda 299
 Born, Elsa von 305, 307
 Bourdelle, Antoine 300–301
 Bourdieu, Pierre 101
 Boym, Svetlana 327
 Braidotti, Rosi 17, 19–20
 Braun, Heather 182–183, 186, 191
 Brown, Heloise 90
 Brown, Michael K. 81
 Bruhm, Steven 68, 72, 74
 Budd, Mike 85
 Burke, Seán 142
 Butler, Judith 61, 65–66, 73, 75
 Böhme, Jacob 238
- Caminero-Santangelo, Marta 177
 Canth, Minna 14, 117, 124, 157,
 163, 167
 Carden, Mary Patricia 89, 91–92
 Carlander, Cecilia 183
 Carlson, Kristina 110
 Carlson, Mikko 31
 Carlsund, Otto G. 299
 Carpelan, Bo 110
 Caruth, Cathy 134
 Cavarero, Adriane 155–156
 Cawelti, John G. 88
 Chesler, Phyllis 157
 Chude-Sokei, Louis 84, 87, 89,
 97–98
 Chvatík, Květoslav 271
 Clendinnen, Inga 171
 Clinton, Hillary 99
 Colpo, Isabella 314
 Connell, R. W. 92–93
 Conrad, Sebastian 136
 Coolidge, Susan 64
 Cosby Jr., William Henry “Bill”
 85–86, 91
- Craps, Stef 134
 Crenshaw, Kimberlé 17
 Crespelle, Jean-Paul 309
 Crisp, Thomas 59, 68
- Dante (Alighieri) 164
 De Lauretis, Teresa 199
 Deleuze, Gilles 212
 Denzin, Norman K. 330
 Didion, Joan 255
 Dietrich, Marlene 50
 Dijkstra, Bram 183, 190
 Doherty, Thomas 45–46
 Douglas, Charles 309
 Douglas, Kate 122
 Draper, Marie-Ève 270
 DuCille, Ann 48–50
 Duggan, Lisa 93
 Dyer, Richard 44–45, 91
- Eagleton, Mary 22
 Edelman, Lee 67
 Edwards, Anne 49
 Ekelund, Ragnar 295
 Ekman, Michel 237
 Elden, Stuart 223, 226–227
 Eliot, George 255
 Ellmann, Mary 21
 Enckell, Magnus 297, 300–301, 305,
 313–315
 Enckell, Adolf Reinhold 305
 Erho, Elsa 15
 Evans, Mary Ann 255
- Falconer, Rachel 156, 162–164, 173
 Falkman, Charlotte 156–157
 Fingerroos, Outi 323, 337, 341
 Flanagan, Victoria 62, 66, 72
 Fludernik, Monika 352
 Forman-Brunell, Miriam 51

- Foster, Shirley 64
 Foucault, Michel 20, 66–67
 Foujita, Tsugouharu 307, 309
 Fowler, Alastair 186
 Franck, Mia 72
 Franco, Bernard 188
 Franzén, Franz Michael 245
 Frayling, Christoffer 183, 200
 Freud, Sigmund 67, 158–159
 Fuller-Seeley, Kathryn 44, 49
- Gagel, Hanna 316
 Genette, Gérard 141
 Gilbert, Sandra 157, 177
 Gilmore, Leigh 126
 Goethe, Johann Wolfgang von 181, 188, 290
 Good, Graham 253, 256
 Gopali, Ram 307
 Gorin, Valérie 168
 Grassigli, Gian Luca 314
 Grünthal, Satu 208, 225
 Guattari, Félix 210, 212
 Gubar, Susan 157, 177
 Gunne, Sorcha 150
 Greene, Graham 49–50, 54
 Griffith, D. W. 48
 Grönstrand, Heidi 25, 110, 140
- Haanpää, Riina 323
 Haasjoki, Pauliina 31
 Haavio-Mannila, Elina 335
 Hagman, Lucina 14
 Hahl, N[ils]-G[ustav] 300
 Hakala, Anu 112–113, 115
 Hakulinen, Auli 350, 353, 361, 363
 Halberstam, Judith 62, 64, 66, 72, 311
 Hall, Stuart 84
 Hallab, Mary Y. 193, 197
- Hallila, Mika 141
 Hamsun, Knut 196
 Hanson, Ellis 314
 Hapuli, Ritva 19, 24, 26, 32, 186, 256, 258
 Haraway, Donna 362
 Harris, Charlaïne 184
 Haskell, Molly 44
 Hatavara, Mari 110, 352
 Hatch, Kristen 48–49, 52–55
 Hays, Will H. 45–47, 53
 Heartney, Eleanor 233
 Heggestad, Eve 60, 63
 Heikkilä-Halttunen, Päivi 63
 Helenius, Ester 33, 293–316
 Helminen, Martta 309
 Heporauta, Elsa 32, 155, 159–162, 164, 166, 170, 172, 176
 Herman, David 352
 Hesse, Herman 254
 Hewitt, Roger 88
 Hietala, Veijo 31
 Hietasaari, Marita 141
 Hill Collins, Patricia 89, 91–94
 Hillier, Jean 101
 Hirn, Yrjö 255
 Hirsch, Marianne 133–134
 Hirvonen, Elina 139
 Hirvonen, Vuokko 28, 30
 Hjelm, Camilla 299
 Hochschild, Jennifer 82, 88
 Hollinger, David A. 81, 94
 hooks, bell 91–92, 95
 Hoppu, Tuomas 112–113, 115
 Huf, Linda 21
 Huhtala, Liisi 12, 14, 27, 112–113
 Hulkko, Johanna 71
 Humble, Nicola 312
 Huotarinen, Vilja-Tuulia 71
 Hurley, Natasha 68–69, 72, 74

- Huusko, Timo 301
Huysmans, J.-K. 184, 190, 196
Hyttinen, Elsi 30
Hytönen, Kirsi-Maria 336–337
Hyvärinen, Matti 324, 326
Hägg, Samuli 141
Häkkinen, Antti 324
Hällström, Raoul af 302, 309–310
Hämeen-Anttila, Virpi 255, 265
Hänninen, Jera 71
Hökkä, Tuula 30, 254–255, 258–259
- Ihanus, Juhani 158–159
Ihonen, Markku 232
Ilmonen, Kaisa 30
Ingman, Heather 233
Inkala, Anna-Kaisa 243
Irigaray, Luce 19, 173
Itäkare, Susanna 230
- Jalava, Marja 159
Jenks, Chris 59
Jewell, Richard B. 44–46
Joenpelto, Eeva 142
Joeres, Ruth-Ellen B. 256
Jokisipilä, Markku 337
Jotuni, Maria 14, 117
Jung, C. G. 167
Juutila-Purokoski, Ulla-Maija 9, 14
Juvonen, Tuula 12, 14, 72
Jyttilä, Riitta 31–32, 143–144
Järvinen, Laila 294
- Kaarninen, Mervi 112–113
Kainulainen, Siru 30, 33, 102, 208, 210
Kaipainen, Anu 32, 155, 166–172, 174, 176
Kaipainen, Osmo 170
- Kajannes, Katriina 160
Kaler, Anne K. 312–313
Kalha, Harri 67, 73, 297, 301, 313–314
Kallas, Aino 14, 22, 124
Kallio, Rakel 295, 299, 315
Kallio-Visapää, Sinikka (Nevanlinna, Sinikka; Kallio, Sinikka) 32–33, 251–255, 258–262, 264–265
Kanto, Anneli 63, 111–115, 118, 129
Kantokorpi, Mervi 58
Karkulehto, Sanna 31
Karma, Uma 71
Katainen, Elina 110
Kekki, Lasse 60, 63, 72, 74
Kettu, Katja 32, 112, 133, 135, 142–143, 145, 150
Kidd, Kenneth 67
Kilpi, Sylvi-Kyllikki 159
Kincaid, James 68
Kinnunen, Tiina 112, 128, 337
Kinsey, Alfred 44
Kirstinä, Leena 111, 117–118, 134
Kirves, Jenni 112, 137
Kivi, Aleksis 245
Kivilaakso, Katri 14
Kivimäki, Ville 112, 128
Kivirinta, Marja-Terttu 295, 312, 315
Kjerner, Esther 298
Knuuttila, Sirkka 129
Koho, Satu 149
Koivunen, Anu 19
Kojo, Viljo 293–294
Kokkola, Lydia 64, 67, 73, 143
Koli, Mari 14
Koli, Raija 26
Konttinen, Riitta 294
Kontula, Osmo 335

- Korhonen, Kuisma 256, 264–265
 Korkiakangas, Pirjo 326, 331
 Korolainen, Tuula 63
 Kortelainen, Anna 314
 Koshy, Susan 83
 Koskela, Lasse 12, 160
 Koski, Kaarina 13
 Koskimies, Rafael 255
 Koskinen, Sirpa 114
 Kosonen, Päivi 20, 23, 160, 342
 Kothen, Axel von 232
 Kristeva, Julia 20, 173
 Krohn, Helmi 14
 Krohn, Leena 184
 Kuisma, Oiva 241
 Kulovesi, Yrjö 159
 Kundera, Milan 33, 269–274, 276–
 282, 285
 Kurikka, Kaisa 32, 212
 Kurki, Hannele 13
 Kurola, Tytti 303
 Kustaa III 185
 Kuusinen, Iiris 166–167, 169–171
 Kuusisto-Arponen, Anna-Kaisa 341
 Kylänpää, Riitta 123, 126, 128
 Kähkönen, Lotta 30, 63, 76, 84
 Kähkönen, Sirpa 32, 109, 111, 116–
 118, 120–122, 127–129
 Kärävä, Simo 299–300
 Köngäs, Heidi 139
- Laanes, Eneken 136, 140
 Lagerborg, Rolf 159
 Lahtonen, Suvi 111–112
 Laine, Heidi 172–173
 Laine, Osmo 295
 Laitinen, Lea 361
 Lallukka, Juho 299
 Lallukka, Maria 299
 Lander, Leena 112
- Lange, Ina 25
 Lappalainen, Päivi 10–14, 16–30,
 63–66, 124–125, 139, 175, 221,
 303, 256–257, 339
 Latour, Bruno 363–364
 Laukkanen, Anu 76
 Launis, Kati 25, 27, 30, 76, 157, 230
 Lautreamont, Isidore Ducasse
 198–199
 Lawrence, D. H. 159
 Le Fanu, Sheridan 193
 Lefebvre, Henri 208–211, 217, 219,
 227
 Lehtimäki, Markku 352
 Lehtinen, Tuija 59, 69
 Lehtonen, Joel 157–158, 163, 167
 Lentin, Alana 82
 Leppihalme, Ilmari 167
 Leppänen, Taru 28
 Leskelä-Kärki, Maarit 12, 31, 110,
 117, 230
 Libretti, Tim 94
 Licksom, Rosa 110
 Liljeström, Marianne 23
 Lille, Martha 307
 Lindenbaum, Pija 63
 Linder, Marja-Liisa 316
 Lindgren, Astrid 62
 Lindström, Aune 297, 302–303
 Linna, Väinö 111, 114, 116
 Linturi, Jenni 139
 Lival-Lindström, Maria 233
 Lloyd, Christopher 188
 Logan, Enid 92–93, 97–99
 Lopate, Phillip 257
 Lummaa, Karoliina 363
 Lundberg, Gunilla 126
 Lundberg, Ulla-Lena 32, 110–112,
 121–124, 126–129

- Lyytikäinen, Pirjo 32, 158, 183–184,
 189, 313
 Lönn, Wivi 309

 Mahlamäki, Tiina 230
 Maijala, Minna 157
 Mann, Thomas 254
 Manner, Aino 32, 155, 159–160,
 164–166, 170, 172, 175–176
 Manninen, Kirsti 24
 Manninen, Otto 290
 Mardorossian, Carine 145
 Marjanen, Antti 167, 245
 Markkola, Pirjo 243
 Marttinen, Tittamari 71
 Matero, Johanna 23, 26
 Mazzarella, Merete 256
 McEwan, Ian 269
 Meacham, Jon 82
 Melkas, Kukku 19, 31, 111, 114, 335,
 339
 Mendès, Catulle 181–183, 185–188,
 190, 199
 Mengele, Josef 145
 Mercer, Kobena 100
 Meretoja, Hanna 128
 Miettinen, Sari 31, 61–62, 65–66,
 72, 75
 Miller, Alyson 59–60
 Milton, John 188
 Minotti, Fabio 314
 Mittman, Elizabeth 256
 Moi, Toril 16–17, 26
 Monroe, Marilyn 44
 Montaigne, Michel de 256
 Morello, André-Alain 274
 Morris, Pam 26, 156
 Morton, Timothy 363
 Mucha, Alfons 188
 Muir, Simo 136–138

 Munch, Edward 188
 Musil, Robert 254
 Mäkelä, Maria 350–351
 Mäkinen, Kari 230
 Mäkiselkä, Oksenja 302–303
 Määttänen, Reima 306, 308, 310
 Möller-Sibeliuss, Anna 234
 Mörne, Häkan 255

 Napper, Lawrence 312
 Nenola, Aili 9
 Nevala, Maria-Liisa 12, 15
 Nevanlinna, Rolf 251
 Niemi, Irmeli 14
 Nieminen, Päivi (Viherluoto, Päivi)
 297
 Nissilä, Hanna-Leena 30
 Nordenstam, Anna 12
 Nylén, Antti 184, 198, 202
 Näre, Sari 112, 137, 323, 341

 Obama, Barack 99
 O'Brien, John 269–270, 281
 Oinas, Elina 340
 Okkonen, Onni 293, 295, 255
 Oksanen, Sofi 29, 110, 112, 138, 140
 Olivier, Jean-Michel 199
 Ollila, Lyyli 296, 302, 311
 Olsson, Anders 196
 Olsson, Hagar 14, 256
 Omi, Michael 83, 86
 Onerva, L. 14, 124, 157, 167, 181,
 183, 185, 192, 233, 312, 314, 233
 O'Reilly, Andrea 124
 Osterweil, Ara 43, 48, 50, 51–53, 55
 Ovaska, Anni 173, 176
 Owen, Gabrielle 59–61, 67–68,
 70–74

- Paavolainen, Olavi 159, 256
 Packalén, Eva 110
 Pakkala, Teuvo 57–58, 61–62, 64,
 69, 74
 Palacio, Jean de 187–188
 Palin, Tutta 28, 33, 294, 297, 301–
 303, 307, 309, 311
 Parente-Čapková, Viola 21, 29, 102,
 124, 157–158, 183, 234, 305,
 312–314
 Parviainen, Hanna 309
 Pascal, Roy 351
 Pasternak, Boris 208, 219
 Pekkalainen, Tuulikki 113
 Pelo, Riikka 32, 110, 120, 207–210,
 212, 216, 219, 221, 223, 226–227
 Peltonen, Eeva 324
 Peltonen, Ulla-Maija 337
 Petro, Peter 269
 Petäjäjärvi, Krista 143
 Pickford, Mary 55
 Pierrot, Jean 183
 Pirro, André 302
 Plamper, Jan 325
 Plath, Sylvia 173
 Podnieks, Elizabeth 124
 Poe, E. A. 184–185, 190, 196
 Polkinghorne, Donald E. 322
 Polkunen, Mirjam 169
 Polva, Anni 62
 Portelli, Alessandro 323
 Praz, Mario 201
 Pugh, Tison 59, 68
 Puškin, Aleksandr 221
 Pynntäri, Veli-Matti 33, 15

 Raddatz, Fritz 269
 Railo, Eino 159
 Rais, Gilles de 190
 Rajamäki, Tiina 137

 Rannela, Terhi 71
 Rantonen, Eila 17, 30
 Raunistola-Juutinen, Eeva 231, 233
 Raymond, Janice 233
 Reagan, Ronald 83
 Reddy, William 325, 342
 Reenpää, Hannes 255, 259
 Rekola, Juhani 232
 Renold, Emma 66
 Reynolds, Kimberly 73
 Rice, Anne 184–185
 Richter, Edvard 295, 303
 Riikonen, Hannu K. 255–256
 Rinne, Antero 295, 314
 Rintamäki, Raija 185
 Rissanen, Juho 302, 312
 Roediger, David R. 81
 Rojola, Lea 9–10, 12, 15–16, 19,
 23–24, 28, 31, 34, 350
 Rooksby, Emma 101
 Rose, Jacqueline 61, 67–68, 71, 73
 Rossi, Riikka 184
 Rothberg, Michael 138, 143
 Rousseau, Jean-Jacques 59
 Runeberg, Fredrika 14, 110
 Runeberg, J. L. 237
 Russ, Johanna 21
 Rättyä, Kaisu 61, 66
 Rønning, Anne Birgitte 233

 Saarenheimo, Kerttu 14–15, 160
 Saarenheimo, Marja 326
 Saarikivi, Sakari 295
 Saarikoski, Helena 340
 Saariluoma, Liisa 269–271, 277
 Sade, Markiisi de 185, 190
 Sæther, Astrid 233
 Saisio, Pirkko 110
 Sallamaa, Kari 173
 Salmesvuori, Päivi 243

- Salmi, Hannu 128
 Sanders, Scott Russell 254
 Santa Ana, Jeffrey C. 94
 Sanz, Amelia 29
 Sarajas, Annamari 15
 Saresma, Tuija 126, 323
 Sasdy, Peter 190
 Saunders, Max 144
 Sawhill, Isabel V. 88, 93
 Saxell, Jani 115–116
 Sayers, Dorothy L. 26
 Schauman, Sigrid 297
 Scherr, Rebecca 149
 Schildt, Göran 255
 Schjerfbeck, Helena 33, 293, 295,
 298, 315
 Schoultz, Solveig von 234
 Scott, Francesca 29
 Selasi, Taiye 31, 82, 84, 87–88,
 91–92, 95, 100–103
 Setälä, Helmi 234
 Setälä, Päivi 13, 23
 Shan-Kari, Uday 307
 Showalter, Elaine 15, 157
 Sillanpää, F. E. 114, 116–117
 Silverman, Max 138, 143
 Simons, Judy 64
 Simukka, Salla 63, 71
 Sinervo, Helena 110
 Skram, Amalie 159
 Smirnoff, Karin 230
 Smith, Sidonie 160, 324
 Soini, Elsa 21
 Sorainen, Antu 58–59, 67–68
 Speer, Albert 139
 Spivak, Gayatri 17
 Stalin, Josif 140
 Stearns, Peter N. 325, 331
 Steinby, Liisa 33, 270
 Steinman, Clay 85
 Stenbäck, Lars 229, 231, 237–238,
 243
 Stenbäck, Signe 32–33, 229–230,
 232–247
 Stenman, Gösta 298–299
 Stockton, Kathryn Bond 73
 Stoker, Bram 184, 186, 193
 Strengell, Gustaf 297, 301–302, 314
 Studlar, Gaylyn 55
 Sulkunen, Irma 243
 Sundholm, John 137
 Suurpää, Leena 321, 323, 330
 Suvitie, Sara 9
 Taavetti, Riikka 336, 340
 Taipale, Ilkka 166, 170
 Taivassalo, Hannele Mikaela 32,
 184–189, 191, 193, 195–196,
 198–202
 Talvio, Maila 117
 Tandefelt, Signe 316
 Tammi, Pekka 350–352
 Tarkka, Pekka 58, 256
 Temple, Shirley 31, 43–45, 47–55
 Tepora, Tuomas 325
 Thompson, Zoë Brigley 150
 Thomson, Mathew 158–159
 Thorvaldsen, Bertel 234
 Tihinen, Juha-Heikki 305
 Tirranen, Hertta 297, 307
 Titley, Gavan 82
 Toikka-Karvonen, Annikki 295
 Topelius, Zacharias 58, 68
 Trier, Lars von 184
 Trites, Roberta Seelinger 60, 64, 67,
 72
 Trotter, Jack 51
 Truslow Adams, James 82
 Tunturi, Anna-Riitta 312–313
 Tuohela, Kirsi 27, 32, 159, 166

- Tuomi, Aila 63
 Turner, William B. 65
 Turunen, Risto 111, 117, 134
 Tuulio, Tyyni 234
 Twitchell, James B. 189–192, 200
 Tyyni, Jouko 299
- Ulvros, Eva-Helen 110
- Vaara, Maria 32, 156, 170, 172–173,
 175–176
 Vaara, Sarianna 175
 Vaaskivi, Tatu 159
 Vadé, Yves 199
 Vakimo, Sinikka 294
 Valkonen, Olli 295, 297, 302
 Valls de Gomis, Estelle 183, 185,
 188, 190, 193, 198–200
 Van Dijk, Suzan 29
 Vartio, Marja-Liisa 34, 348, 350–
 354, 358–359, 361–363
 Varpio, Yrjö 176
 Vastamäki, Roosa 9
 Vehkalahti, Kaisa 33, 321, 323–324,
 327, 330–331
 Vehmas, Einari 293, 297, 313–314
 Viikari, Auli 359
 Viita, Lauri 114
 Viljanen, Lauri 13, 256
 Vilkkko, Anni 322–324
 Virta, Olavi 338
 Voipio, Myry 61
 Vuola, Elina 233, 235–236
 Vuori, Kristiina 110
 Väisänen, Hannu 110
 Välimäki, Susanna 138
 Vänskä, Annamari 67
- Wager, Leif 328
 Walsh, Richard 212
- Watson, Julia 160, 324
 Weldy, Lance 59, 68
 Wennervirta, L[udvig] 297–298, 301
 West, Mae 46, 48, 52, 55
 Westerlund, Jasmine 21, 33, 238,
 246, 262
 Westin, Boel 61–62
 Westö, Kjell 110
 Wilde, Oscar 184
 Wilenius, Henrik 71
 Winant, Howard 83, 86
 Woolf, Virginia 255
 Worthen, Hana 136–138
- Zanuck, Darryl F. 51
 Zola, Émile 191
- Ørvig, Mary 61
 Österlund, M(ar)ia (Mia) 27, 60,
 62–63, 66