

”Peikko ei oikeastaan ole mikään peikko, eikä eläinkään – hän on olento.”

POSTHUMANISTINEN JA EKOKRIITTINEN NÄKÖKULMA TOVE JANSSONIN

MUUMIKIRJOJEN HAHMOIHIN

Aliisa Hyyrynen
Pro gradu -tutkielma
Kotimainen kirjallisuus
Historian, kulttuurin ja taiteiden
tutkimuksen laitos
Turun yliopisto
Syyskuu 2018

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO.....	3
1.1. Muumikirjat syntyvät sotien aikana.....	3
1.2. Tutkimuskohde ja tutkimuskysymykset.....	4
1.3. Teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet.....	8
1.3.1. Posthumanismi.....	8
1.3.2. Ekokritiikki.....	10
2. MUUMIMAAILMAN POSTHUMANISTISET RUUMIILLISTUMAT.....	14
2.1. Välitilan hahmot.....	14
2.1.1. Muumipeikko, Ninni ja nummuliitti.....	18
2.1.2. Muumipappa, Mörkö, Ti-ti-uu ja Niiskuneiti.....	24
2.2. Muumimaailman heimot.....	30
2.3. Eettinen kohtelu muumimaailmassa.....	35
3. HAHMON JA LUONNON VUOROVAIKUTUS.....	41
3.1. Muumimaailmalle ominainen luonto.....	41
3.1.1. Nuuskamuikkunen ja Hemuli.....	42
3.2. Topofilia.....	44
3.2.1. Vilijonkka ja Hemuli.....	44
3.3. Paikallisuus ja pelagisuus.....	52
3.3.1. Muumiperhe.....	54
4. LOPUKSI.....	60
LÄHTEET.....	64

1. JOHDANTO

1.1. Muumikirjat syntyvät sotien aikana

Yksi syy satu- ja fantasiakirjallisuuden yleistymiselle sotien aikana ja niiden jälkeen oli vaikeus tarkastella analyttisesti ympäröiviä oloja – satujen avulla pystyttiin esittämään yksinkertaisia, suuria totuuksia ja palauttamaan luonnolle sen perinteinen viattomuus ja koskemattomuus, joka suomalaisen luontosuhteeseen on aina kuulunut (Lassila 1999, 27). Tove Jansson (9.8.1914–27.6.2001) kirjoitti talvisodan aikana 1939–1940 ensimmäisen muumitarinansa nimellä *Mumintrollets underliga resa*, jossa hän näyttää, mitä sota merkitsee pienille olennoille: ”hajaannusta, kaipuuta, surua mutta myös toivoa paremmista ajoista” (Westin 2013, 141).

Sotien aikana Jansson todisti pommituksia ja koki maalaamisen halun katoavan, jolloin hän pakeni sodan kauheuksia lapsuuden maailmaan, muumitarinoihinsa. Ne kuvaavat protestoivana vastineena Janssonin kaipuuta pois sodan ankarasta todellisuudesta. Ensimmäiset kirjat vertautuvat suoraan sotaan ja todelliseen maailmaan kodittomine pakolaisineen ja luonnonkatastrofeineen, kuten tuhotulvat, pyörremyrskyt ja komeetta. (Mt., 158.)

Sotien jälkeisessä kirjallisuudessa toistuu vierauden teema, joka näkyy esimerkiksi kuvauksina oudoista ja uhkaavista tiloista sekä olemisen eri mahdollisuuksista. Satu oli portti toisiin maailmoihin, ja ”tällaisia vapauden fantasioita, päähenkilöinä usein eläimen ja ihmisen sekamuodot, edustavat Tove Janssonin muumit”. (Hökkä 1999, 71–72.) 1940-luvun lopulla vallitsevia olotiloja olivat hämmennys, ahdistus, epävarmuus ja ristiriitaisuus. Aika vaati uuden etsintää ja uudelleenarviointia, ja modernistinen kirjallisuus kehittäikin uuden ilmaisukielen. (Mt., 68.) Janssonkin kehitti muumikirjojihinsa uusia sanoja, mikä näkyy eritoten hahmojen nimissä. Ensimmäinen kirja sai nimekseen *Småtrollen och den stora översvämningen* eikä ”Mumintrollet och den stora översvämningen”, jota Jansson oli myös miettinyt, koska kustantamo päätteli muumipeikkojen olevan lukijoille tuntemattomia (Westin 2013, 155). Jansson keksi

paljon muitakin uusia olentoja erikoisine nimineen, joiden alkuperää muumikirjoissa harvemmin selitetään¹.

1950-luvulle ominainen elämäkatsomus oli ”muukalaisuus, maailmaan heitetynä olemisen kokemus, syyllisyys, identiteetin epävarmuus ja kyseenalaistuminen, tapahtumisen epäjatkuvuus ja satunnaisuus, tyhjyyden filosofia” (Hökkä 1999, 70). Tällainen elämäkatsomus ja kylmän sodan epävarma tila näkyvät ajan kirjallisuudessa eksistentiaalisten kriisien kuvauksina (mt.,70). Itse asiassa ne näkyvät jo ensimmäisissä muumikirjoissa, erityisesti 1946 ilmestyneessä teoksessa *Kometjakten*, jonka nimi myöhemmin vaihtui muotoon *Kometen kommer*, ja sen kuuluisassa kuvassa, jossa meri on kadonnut ja Muumipeikon seurue seisoo pienenä yläkulmassa kallion päällä. ”Tuossa dramaattisessa kuvassa yksilön kohtaamisesta maailmankaikkeuden voimien kanssa on kertomuksen ydin: tuhon uhka, ihmisen pienuus maan päällä. Mutta kuva kertoo myös tahdosta uhmata voimia, kyvystä etsiä kuilun reunallakin pelastusta ja selviytyä pyrstötähden tulisesta henkäyksestä.” (Westin 2013, 163.)

Mainitsemani 1950-luvulle ominainen elämäkatsomus näkyy läpi koko muumikirjasarjan, mutta positiivinen sävy valaa uskoa lukijoihin. Erityisesti 1940-luvulla kirjoitetut muumikirjat kuvaavat sitä, millaista on ja voisi olla, teemoinaan tuho ja seikkailu (Westin 2013, 226). Vuonna 1950 julkaistu ensimmäinen versio teoksesta *Muminpappans memoarer* päättyy sanoihin: ”En ny port mot det Otroliga, det Möjliga, en ny dag där allting kan hända om man inte har nånting emot det” (MM 171).

1.2. Tutkimuskohde ja tutkimuskysymykset

Työni otsikon sitaatti on lainaus Janssonin tyyppiluonnosteluista, joita hän teki kirjoittaessaan teostaan *Trollkarlens hatt* (1948) (Westin 2013, 184). Tutkin Janssonin muumikirjasarjaa posthumanistisesta ja ekokriittisestä näkökulmasta, ja lainauksen sana ”olento” toimii analyttisenä käsitteenä kirjasarjan hahmoja² tarkasteltaessa.

¹ Yksi harvinaisista nimen selityksistä on esimerkiksi teoksessa *Muminpappans memoarer* toisen luvun tekijänhuomautuksena Rådd-djur- eli suomeksi Hosuli-otukselle, Nipsun isälle.

² Käytän sanaa hahmo, sillä henkilö viittaa sanana liikaa ihmiseen ja olisi ristiriidassa tutkielmani kanssa sen suhteen, ettei muumimaailman olentoja voi lajinomaisesti määritellä. Fiktiivinen hahmo puolestaan voi viitata sekä ihmiseen, eläimeen, avaruusolentoon että esineeseen.

Tutkimukseni lähteekin liikkeelle kysymyksestä, mitä muumimaailman olennot oikein ovat. Hypoteesini on, että nämä hahmot välttävät taksonomista kategorisointia, jolloin ontologinen nimeäminen osoittautuu vähintäänkin hankalaksi. Sana olento toimii sateenvarjoterminä käsitteille inhimillinen, ei-inhimillinen, eläimellinen ja eläin. Kirjasarja on ihmisen kirjoittama ja lukijoina emme voi paeta inhimillistä aspektia, mutta muumipeikkojen maailmassa nimeäminen osoittautuu vähäpätöiseksi, sillä olennon nimi saattaa muuttua hänen elämänsä aikana, tai hän saattaa käyttää edustamansa heimon³ nimeä erisnimenä⁴. Tällainen epämääräinen suhtautuminen nimeämiseen, joka on ihmisille perustavanlaatuisen tärkeää, hämmentää teoreettisia asetelmia ja pakenee tiukkoja määritelmiä. Muumipeikot ja muut kirjasarjan hahmot eivät ole ihmisiä eivätkä eläimiä, mutta jotain kolmansiä, joissa on piirteitä molemmista ja jotka elävät vuorovaikutuksellisessa suhteessa luonnon kanssa. Toisin sanoen ne ovat hybridiolentoja, jotka vertautuvat fysiologisesti eläimiin mutta sosiokulttuurisesti ihmisiin. Niillä on eläimellisiä ulkomuodon piirteitä, kuten käpälät, hännät ja kuonot, mutta ihmismäisiä tapoja ja käyttäytymismalleja, jotka ilmenevät niiden puheessa, pukeutumisessa, asumisessa ja toiminnassa.

Karoliina Lummaa ja Lea Rojola (2015, 14) kirjoittavat posthumanistien etsivän vaihtoehtoisia tapoja ymmärtää erilaisten olentojen ominaisuuksia ja suhteita. Tämä ajatus toimii muumikirjasarjaakin luettaessa: sen lisäksi, että tutkin olentojen ontologiaa, tarkoitukseni on kiinnittää huomio kirjoissa esiintyvään toisen olennon kohteluun, jonka avulla voi posthumanistisen tarkastelun kautta kyseenalaistaa meidän maailmassamme tapahtuvaa eläinten kohtelua. Mielestäni etiikkaa ei voi jättää pois tarkasteltaessa olentojen olemusta ja suhteita toisiinsa. Kiinnittämällä huomiota olentojen ominaisuuksiin, keskinäisiin suhteisiin ja ontologioihin voimme kyseenalaistaa hierarkiat sekä tehdä vertauksia omaan maailmaamme – ja jopa kysyä, olisiko meillä jotain opittavaa muumikirjoista.

³ Olen valinnut sanan heimo erottavaksi käsitteeksi, koska Päivi Kivelän vuonna 2010 tarkastamassa suomennoksessa teoksesta *Farlig midsommar*, Vilijaanaan tutustuttaessa lukee: ”Elämä ei ole aina helppoa, kun kuuluu vilijonkien heimoon” (*Vaarallinen juhannus* 1957, 76). Käytän sanaa biologisessa mielessä viitaten eliöiden luokittelun yksikköön enkä kansatieteellis-sosiologisessa merkityksessä, jolloin termi viittaisi ihmissuvun tai klaanin ryhmään, jota yhdistää naapuruus, kieli ja kulttuuri.

⁴ Esimerkiksi Muumipappa on nuorena Muumipeikko, ja rouva Vilijonkka on yksi vilijonkista.

Aineistoni koostuu muumikirjasarjasta, johon kuuluu kahdeksan romaania ja yksi novellikokoelma⁵. Kirjat ilmestyivät seuraavassa aikajärjestyksessä: *Småtrollen och den stora översvämningen* (= SSÖ) (1945), *Kometen kommer* (= KK) (1946/1968), *Trollkarlens hatt* (= TH) (1948), *Muminpappans memoarer* (= MM) (1950/1968), *Farlig midsommar* (= FM) (1954), *Trollvinter* (= T) (1957), *Det osynliga barnet och andra berättelser* (= DOB) (1962), *Pappan och havet* (= POH) (1965) ja *Sent i november* (= SIN) (1970).

Jako satumuumikirjoihin ja aikuisempiin, psykologisempiin muumikirjoihin sijoittuu 1950- ja 1960-lukujen taitteeseen, jolloin romaani *Trollvinter* ilmestyi ja käsitteli Muumipeikon itsenäistymistä ja aikuistumista. Tätä seurasi novellikokoelma: ”Novellimuodon valinta korostaa suuntausta kohti aikuiskirjallisuutta” (Westin 2013, 325). Kuitenkin Jansson itse näki kirjan olevan ”novellikokoelma lapsille”, mutta sen novellit on tulkittu sopivan yhtä lailla lapsille kuin aikuisillekin (Karjalainen 2013, 233–234).

Muumikirjoille on tyypillistä se, että tapahtumia, tunteita ja identiteettejä tai persoonia merkityksellisestä luonnon kautta. Tästä syystä ekokriittinen näkökulma ansaitsee roolinsa muumitekstejä tutkittaessa. Muuminovelleja on tutkittu psykologisesta lähtökohdasta⁶ muttei kovinkaan paljon ekokriittisestä. Aion tässä tutkielmassa käyttää ekokriittistä näkökulmaa selvittääkseni luonnon merkityksellisen aseman muumikirjoissa erityisesti hahmojen kannalta. Tutkimuskysymykseni on: millainen vuorovaikutussuhde muumikirjojen luonnolla ja hahmoilla on?

Muumitutkimus sinällään ei liene olemassa oleva käsite, toisin kuin Tove Jansson - tutkimus, jota ovat tehneet elämäkertatutkimuksena Boel Westin (*Tove Jansson. Ord, bild, liv.* 2007) ja Tuula Karjalainen (*Tove Jansson. Tee työtä ja rakasta.* 2013). Väitöskirjoja ovat Westinin *Familjen i dalen* (1988) ja Sirke Happosen *Viljonkka*

⁵ Rajaan tutkimuksestani pois kirjat *Hur gick det sen?* (1952), *Vem ska trösta Knyttet?* (1960), *Den farliga resan* (1977) ja *Skurken i Muminhuset* (1980), jotka ovat kuvakirjoja.

⁶ Esimerkiksi Joonas Taipale on julkaissut artikkelin ”Tove Janssonin ’Näkymätön lapsi’ ja sosiaalinen peilaaminen” *Psykoterapia-lehdessä* vuonna 2016 (35(1)).

ikkunassa (2007), joka käsittelee muumikirjojen kuvitusta, tekstin kuvallisuutta ja kuvien liikettä. Viimeisen muutaman vuosikymmenen aikana on tehty useita Tove Janssonia ja muumeja käsitteleviä seminaareja ja pro graduja, mutta ekokriittinen näkökulma on vielä melko niukasti edustettuna, ja posthumanistinen tutkimus on antanut odottaa itseään.

Muumikirjoista on tehty ekokriittistä tutkimusta lähinnä artikkeli- ja pro gradu -tasolla, jälkimmäisiä ovat esimerkiksi ”Matka muumiperheen mielenmaisemiin. Ekokriittinen ja ekopsykologinen näkökulma Tove Janssonin teokseen *Pappan och havet*” (Hanna Kirjavainen 2009) ja ”Vuodenaika, luontosuhde ja luontokuvaus Tove Janssonin teoksissa *Taikatalvi* ja *Muumilaakson marraskuu*” (Ida Numminen 2013). Ekokriittistä tutkimusta hyödyntäviä artikkeleita löytyy esimerkiksi teoksesta *Tapion tarhoista turkistarhoille* (2011): Sirke Haposen ”Hilpeä muumiapokalypsi. Luonnonkatastrofi Tove Janssonin romaanissa *Muumipeikko ja pyrstötähti*” tutkii kyseisen teoksen luonnonkatastrofin ja maailmanlopun tematiikkaa, ja Maria Laakson artikkeli ”Mies ja hänen saarensa. Sukupuolittuneet maisemat Tove Janssonin romaanissa *Muumipappa ja meri*” tarkastelee teoksen maisemien merkityskerrostumia ja Muumipappan maskuliinista projektia.

Tove Jansson piti itseään enemmän kuvataiteilijana tai vielä tarkemmin taidemaalarina kuin kirjailijana (Westin 2013, 263), joten koen kirjojen kuvituksen käyttämisen analyysini tukena aiheelliseksi. En kuitenkaan syvenny tutkimaan kuvia kuin tarpeellisessa määrin tekstianalyysin apukeinona. Janssonille oli tärkeää, missä kuvat hänen kirjoissaan sijaitsevat suhteessa tekstiin, joten hän ilmi selvästi koki kuvituksen ja tekstin olevan merkityksellisessä vuorovaikutussuhteessa. Tämä näkyy kuvien sijoittelussa niitä merkityksellistäviin kohtiin tekstin yhteydessä ja toisin päin. Kuvitus on myös siksi tärkeää, että hahmojen ulkomuodot tulevat useimmin niissä ilmi tekstin sijaan. Käytän tutkielman luettavuuden helpottamiseksi hahmojen suomenkielisiä nimiä.

Muumikirjojen eksistentialismi ja olentojen ontologian epävakaus kuvastavat aikansa olemassa olemisen epävarmuutta, joka on verrattavissa nykyisen, posthumanistisen

ajan vaatimukseen ihmisyyden uudelleenarvioimisesta. Pohtiessani muumikirjojen hahmojen identiteettiä, luontosuhdetta ja ominaisuuksia törmään vääjäämättä kysymykseen, mitä nämä hahmot oikeastaan ovat: ne eivät ole selvästi ihmisiä tai eläimiä vaan jotain siltä väliltä – jotain kolmansia. Vastatakseni kysymykseen lähestyn teoksia posthumanistisesta näkökulmasta. Aineistoiltaan ja teoreettis-metodologisesti ekokriittinen ja posthumanistinen näkökulma kytkeytyvät usein tutkimuksissa hyvin yhteen. Molempien pyrkimyksetkin ovat samansuuntaiset haastaessaan vakiintuneita käsityksiä luonnon ja kulttuurin suhteesta sekä ei-inhimillisistä. Tällöin posthumanismin teknologiasta kiinnostunut puoli jää varjoon.⁷ (Lummaa ja Rojola 2015, 21–22.)

1.3. Teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet

1.3.1. Posthumanismi

Lummaa ja Rojola (2015, 14) kirjoittavat, että ”posthumanistinen ajattelu etsii vaihtoehtoisia, ei-essentialistisia ja ei-hierarkkisia tapoja ymmärtää erilaisten olioiden ominaisuuksia ja keskinäisiä suhteita”. Yksinkertaisesti sanottuna posthumanismi kyseenalaistaa aiemmat käsitykset, mitä on olla ihminen. Muumikirjoja voi lukea posthumanististen linssien läpi ja näin yhtäältä kiinnittää huomio siihen, kuinka muumien maailmassa kohdellaan toisia olentoja ja toisaalta siihen, millaisia nämä olennot ovat. Yksikään ei sinänsä näytä arvottuvan ylitse muiden, minkä huomioimalla me lukijoina voimme kyseenalaistaa myös meidän maailmamme hierarkioita ja arvomaailmoja.

Antroposentrismi eli ihmiskeskeinen ajattelu tarkoittaa, että ”näemme asiat aina inhimillisestä perspektiivistä” (Lummaa 2008, 61), ja ensisijaistamme ihmisen sekä määritämme todellisuutta tätä kautta (Aaltola 2013a, 26). Antropomorfismi eli ”inhimillistäminen” puolestaan tarkoittaa ihmismäisten piirteiden näkemistä muissa

⁷ Kuten se jää minunkin tutkimuksessani siitä yksinkertaisesta syystä, että muumien maailma on luontokeskeinen ja teokset ovat hyvin sidoksissa tapahtuma-aikaansa eivätkä niinkään tulevaisuuden teknologisiin mahdollisuuksiin.

eläimissä (mt., 26)⁸. Sekä antroposentrismi että -morfismi näkyvät myös muumeja koskevassa tutkimuksessa ja arjenkin keskusteluissa, joissa muumeja ja kirjojen muita hahmoja verrataan ihmisiin kiinnittämällä huomiota niiden inhimillisiin piirteisiin, erityisesti luonteenpiirteisiin, ja etsimällä niille esikuvia oikeasta (Janssonin) elämästä.

Jos luetaan muumikirjoja antroposentrisestä ja -morfisesta näkökulmasta, sivuutetaan väistämättä se, etteivät mainitut kirjojen hahmot ole ihmisiä lainkaan. Niillä on käsien ja jalkojen sijaan tassut tai kypälät, niillä on erityisiä ja toisistaan erottavia heimopiirteitä, sekä tietenkin hyvin epäihmismäisiä ulkomuotoja. Ne ovat kuitenkin heimon olentoja siltä osin, että tunnistavat itsestäänselvyytenä käyttäytymismalleja ja luonteenpiirteitä, jotka ovat tyyppillisiä heidän edustamalleen heimolle. Onkin mielenkiintoista, miten olennot identifioituvat ja erottautuvat itsenäisinä subjekteina eivätkä nimettöminä heimonsa edustajina. Miksei niitä ole tarkasteltu siitä näkökulmasta, että ne lankeavat johonkin inhimillisen ja ei-inhimillisen väliseen kategoriaan? Tutkielmassani yksi keskeinen kysymys kuuluu: mitä muumikirjojen hahmot ovat? Hypoteesini on, että ne ovat verrattavissa posthumanistisiin subjekteihin⁹. Tällaisia olentoja määrittää ajatus, että on olemassa loputon määrä erilaisia ruumiillistettuja subjekteja eikä kukaan ole täysin ihminen tai stabiili vaan jatkuvasti muuttuva (Batty 2015, 36).

Luvussa kaksi nojaan filosofi Giorgio Agambenin teoriaan antropologisesta koneesta ja erityisesti kesuuran käsitteestä. Agamben (2002/2004, 80) luonnostelee teoksessaan *The Open. Man and Animal* kaksi mahdollista tulevaisuutta ihmiselle: joko tämä jatkaa eläimellisyytensä hallinnoimista teknologian keinoin tai sitten ”omaksuu” eläimellisyytensä ja hylkää vastakohta-ajattelun eläimellisyyden ja inhimillisyyden välillä. Kesuura, säkeensisäinen tauko, on välitila, jossa ihmisen perimmäisen olemuksen tilalla on tyhjyyttä sen sijaan, että sieltä käsin voitaisiin lopulta määritellä ihminen ja tehdä erotus ei-inhimilliseen; eläimellinen ja inhimillinen ovat yhdessä läsnä alati

⁸ ”Inhimillistäminen voi olla positiivista tai negatiivista sen mukaan, onko kysymys todellisten, ihmiselle ja jollekin toiselle eläinlajille yhteisten piirteiden tunnistamisesta vai inhimillisten piirteiden heijastamisesta eläimiin” (Aaltola 2013a, 26).

⁹ Olisi anakronistista nimittää muumimaailman olentoja suoraan posthumanistisiksi subjekteiksi, mutta posthumanistinen tarkastelu antaa mahdollisuuden huomata uusia piirteitä näissä hahmoissa, huomata niiden hybridimäisyyden.

liikkuvassa rajatilassa. Tämä muodostaa yhteensopimattomuuden ristiriidan, joka muodostaa ihmisen. (2002/2004, 15–16.)

Agambenin käyttämä kesuuran käsite kuvastaa mielestäni hyvin sitä välitilaa ja ontologian epävakautta, joka tekee olennon määrittämisen niin hankalaksi. Kesuura toimii sitä taukoa kuvaavana käsitteenä, joka tahdittaa inhimillisen ja ei-inhimillisen suhdetta ja yhtäaikaista olemassaoloa olennessa. Muumimaaailman hahmot voi nähdä kirjojen tekstien, jotka jättävät ulkomuotojen kuvailun yleensä tyystin pois, ja kuvitusten kautta korostavan tätä inhimillisen/eläimellisen määrittelyn vastakohtaisuuden turhuutta, sillä olennot ovat molempia piirteitä omaavia. Tämän kesuuran olemassaolon hyväksymisen kautta muumimaaailman hahmot ovat nähtävissä yksinkertaisesti olentoina sen sijaan, että ne kategorisoitaisiin enemmän inhimillisiksi tai ei-inhimillisiksi.

Agamben kirjoittaa kahdesta antropologisen koneen muodosta: ensimmäinen inhimillistä eläimen, toinen eläimellistä inhimillisen. Molempien keskiössä on konstruktio, joka toimii yhdentekevyyden tai samanlaisuuden osoittavana vyöhykkeenä, jossa inhimillisen ja ei-inhimillisen suhde artikuloituu riippuen kesuurien paikantumisesta lähemmäs jompaakumpaa. (Agamben 2002/2004, 37–38.) Olennon ontologia paikantuu siis ajallaan lähemmäs inhimillistä tai eläimellistä, jolloin toinen piirre on tauolla, mutta molemmat ovat aina läsnä perimmäisessä olemuksessa.

1.3.2. Ekokritiikki

2000-luvun kirjallisuustieteellinen näkökulma, ekokritiikki, tarkastelee kirjallisuuden ja fyysisen ympäristön välisiä suhteita (Garrard 2004, 3) ja esimerkiksi ei-inhimillisiä luontokappaleita. Ekokriittinen tutkimussuuntaus kritisoi aiempaa käsitystä, jonka mukaan luonto on yksinkertainen asia ja yhteiskunta monimutkainen, ja tarkastelee kirjallisuuden ympäristöllisiä merkityksiä (Lahtinen ja Lehtimäki 2008, 7). Janssonin kirjallisuuden luonto ei ole yksiselitteinen vaan kompleksisoi luonto–kulttuuri-jakoa olemalla enemmän kuin taustaa tapahtumille ja näyttäytymällä jopa osana hahmojen identiteettejä. Hahmon ja luonnon, johon sisällytän kasvillisuuden, maiseman ja ympäristön sääilmiöineen, suhde on muumikirjoissa merkittävän vuorovaikutuksellinen.

Ekokritiikki tutkii ihmisten luonnolle kirjallisuudessaan antamia merkityksiä, kuten esimerkiksi metaforia, ja näiden vaikutuksia siihen, kuinka suhtaudumme luontoon ja kohtelemme sitä sekä kuinka inhimillinen ja ei-inhimillinen kohtaavat kirjallisuudessa. (Garrard 2004, 35.) Ekokritiikki tutkii kirjallisuuden esittämiä keskinäisiä riippuvuussuhteita inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä, jota ekofeministinen tutkimus hyödyntää vertaamalla lajien ja luonnon valloitusta, kontrollointia ja riistoa samaan ajattelutapaan, joka hallitsee ja alistaa luontoa ja naista. Ekofeministinen tutkimus on osoittanut luonnon ja naisen olevan keskenään vaihtokelpoiset renessanssin ajalta saakka. (Gifford 1999, 5.) Kiinnittäessään huomiota naisen ja feminiinisyyden kulttuurisesti konstruoituun olemukseen ekofeminismi osoittaa myös, kuinka luontoa on alistettu kulttuurisena konstruktiona. Ekokriittisen tutkimuksen haaste on Greg Garrardin mukaan yhtäältä huomioida luonto kulttuurisena konstruktiona, toisaalta ymmärtää luonto aktuaalisena ja fyysisenä ympäristönä, joka muokkaa siihen ilmaantuvia kulttuureja, jotka puolestaan muokkaavat uudelleen luontoa. (Garrard 2004, 9–10.)

Luonto on mutkikas sana monimuotoisuudessaan ja sisältää useita merkityksiä. Siihen on liitetty erilaista symboliikkaa ja ideologioita, ja 1960-luvun niin kutsuttu ympäristöherätys aikaansai luonnon politisoitumisen. Ympäristökysymys on pelkoa inhimillisen olemassaolon tulevaisuudesta, ja sen myötä ymmärrys ja huoli toimiemme vaikutuksista ympäristöömme on kasvanut. (Lahtinen ja Lehtimäki 2008, 8–9.) Janssonin luontoa merkityksellistävä kirjallisuus kytkeytyy luonnonsuojelun traditioon, joten ekokritiikki tuo tekstistä esiin näitä piirteitä. En kuitenkaan syvenny tulkitsemaan kirjojen ekologista eettisyyttä, vaan keskityn hahmojen luontosuhteeseen ja tähän liittyvään molemminpuoliseen vuorovaikutukseen.

Ekokritiikki tarkastelee kirjallisia teoksia luontokeskeisestä näkökulmasta ja tutkii muun muassa luonnon representaatioita, ekologisia arvoja ja ongelmia. Ekokritiikissä keskeistä on havaita inhimillisen kulttuurin ja fyysisen maailman vuorovaikutuksellinen suhde sen sijaan, että erotetaan yhteiskunta muusta maailmasta. (Lahtinen ja Lehtimäki 2008, 14.) Ekokritiikin keskeistä problematiikkaa on kuitenkin inhimillisen kielen ja ei-inhimillisen

luonnon suhteen tarkastelu, koska kaunokirjallisen kielen on lähestyttävä kohdettaan tekstuaalisin keinoin, inhimillisten konventioiden – kuten symbolit ja historiasidonnaiset representaatiot – ja kokemusten kautta. (Mt., 19.) Toisaalta juuri kielen kautta ekokriittinen tutkimus voi tuoda esiin vahingollisia ideologioita. Ekokritiikki näkee ihmisen valloittajana ja luonnon Toisena, joka saa oman äänen vain vertauskuvallisesti. (Mt., 21) Myös muumikirjat hyödyntävät kielikuvia, kuten personifiointia, mutta se liittyy hahmojen luontosuhteeseen esimerkiksi fokalisaation keinoin ja osoittaa, kuinka peilattaessa sisäistä maailmaansa ulkoiseen hahmot kokevat luonnon merkityksellisenä – ja itsensä osana luontoa.

Keskeisiä ekokriittisen tutkimuksen käsitteitä, joita käytän, ovat pateettinen harha eli inhimillisten tunteiden projisoiminen ei-inhimillisiin olentoihin tai luontoon, topofilia ja topofobia eli ympäristö- tai maisemarakkaus ja -pelko, ja paikalliset sekä pelagiset¹⁰ hahmot eli paikkasidonnaiset ja liikkuvaiset hahmot, jotka joko niin sanotusti ovat juurtuneet omalle paikalleen tai kaipaavat seikkailuja ja avarassa maisemassa vaeltamista. Monen hahmon kohdalla sopii analyysin avuksi käytettäväksi myös vieraantumisen ja vapautumisen idea, joka käsittelee hahmojen identiteetin tai eksistentiaalisia kriisejä – jotka ovat toistuva teema läpi kirjasarjan. Nämä käsitteet osoittavat hahmojen erilaiset kokemukset luonnosta ja tunteet sitä kohtaan, kuten myös kokemukset itsestään.

Käsite pateettinen harha (*pathetic fallacy*) tarkoittaa kirjallisuudentutkimuksessa ”inhimillisten tunteiden liittämistä eläimiin, kasveihin ja elottomiin luontokappaleisiin sekä luonnonilmiöihin” (Lummaa 2008, 58). Käsitteen toi esille jo John Ruskin 1800-luvun puolimaissa, ja nykyisin sitä on korostanut etenkin ekokritiikki. Tällaiseen antropomorfiseen katseeseen voi liittyä tunteiden projisoimista, myötätunnon ja samastumisen tunteita sekä eettistä vastuuta (mt., 59). Tällöin pääosassa ei luontoon fokuoivasta kuvauksesta huolimatta olekaan luonto vaan tunteidensa vallassa oleva

¹⁰ Pelaginen tarkoittaa alun perin valtamerten tai muiden laaja-alaisten vesistöjen pinta- ja väliveden vyöhykettä, jossa rantojen suurkasvillisuutta ei enää esiinny. Suvi Ahola soveltaa tätä käsitettä artikkelissaan ”Juuri tässä vai kaukana poissa? Paikallisuus ja pelagisuus Tove Janssonin tuotannossa” (1996), johon palaan luvussa 3. Aholallakin liikkuvaisissa hahmoissa on kyse merellä liikkuvasta hahmosta, kuten Muumipapasta ja hattivateista.

hahmo, joka ei koe luontoa välittömästi ja aidosti itseisarvoisena vaan reflektoi omia kaipauksiaan luontoon (Garrard 2004, 44–45). Teoksessaan *Ecocriticism* (2004, 47) Garrard kirjoittaa postromanttisesta ongelmasta: modernin maailman runoilija käyttää väistämättä inhimillistä ja reflektiivistä kieltä, mutta on silti naiivin avoin luonnon toiseudelle. Vaihtoehtoisen näkemyksen mukaan sisäisen maailman peilaaminen ulkoiseen osoittaa sen, että hahmo näkee itsensä osana luontoa (Gifford 1999, 156–157).

Kulttuurimaantieteilijä Yi-Fu Tuan (1990, 93) kirjoittaa topofilian olevan hyödyllinen neologismi, jota voidaan käyttää laajasti kuvaamaan ihmisen affektiivisia tunteita materiaaliseen ympäristöön (*environment*). Se on käsite, joka kuvaa ihmisen rakkautta tai affektiivista suhdetta maisemaansa tai ympäristöönsä. Topofilia kattaa esimerkiksi kauneuden kokemisen maisemasta, ympäristöstä saatavat hyvänolon tunteet ja seutu- sekä isänmaanrakkauden (Hollsten 2008, 75). Tunne voi olla intensiivistä tai hienovaraista, ja se voi syntyä estetiikan tai tuntoaistimusten vuoksi (Tuan 1990, 93).

Topofilia on voimakkaampaa ja vaikeammin ilmaistavaa, kun se liittyy paikkaan, joka on ollut koti tai elinkeino ja täynnä muistoja: "when it [*topophilia*] is compelling we can be sure that the place or environment has become the carrier of emotionally charged events or perceived as a symbol" (Tuan 1990, 93). Tuan korostaa myös lapsuudenkokemuksia, "sillä lapsi kokee monesti ympäristönsä välittömämmin ja aistivoimaisemmin kuin aikuinen" (Hollsten 2008, 75). Paikan tai ympäristön historian tuntemus tai sen historiaan liitettävät tunteet voivat siis edesauttaa topofiilisia tunteita.

Muumikirjojen luonto- tai hahmokeskeisyys on tulkittavissa mielestäni luonnon kanssa ykseytenä olemiseksi. Fokuksen vaihtelut hahmosta luontoon ja luonnon personifiointi sekä muumimaailman hahmojen ulkomuodot ja tyyppiluokittelut (esimerkiksi vilijonkat yleistetään luontorakkaiksi) viittaavat läheiseen luontosuhteeseen. Tämä on tulkittavissa siten, että hahmot ja luonto ovat vuorovaikutuksessa keskenään, eli eivät kovin hierarkkisessa suhteessa.

2. MUUMIMAAILMAN POSTHUMANISTISET RUUMIILLISTUMAT

2.1. Väli-tilan hahmot

Muumimaaailman olentojen kesuura, toisin sanoen ontologinen epävakaus ja määrittelyä välttävä väli-tila, näkyy heidän inhimillisten ja ei-inhimillisten ominaisuuksiensa sekoituksena. Yhtäältä he käyttäytyvät hyvin inhimillisesti, toisaalta eläimellisesti heimo-ominaisine piirteineen. Sama pätee ulkomuotoon. Vilijonkka on tästä hyvä esimerkki, sillä hän on hyvin kulturelli ja sivistynyt, hyvin pukeutuva hahmo, joka tunnustautuu tyyppilliseksi vilijonkaksi siivousinnollaan ja luonnonläheisyydellään ja erottautuu selvästi esimerkiksi hemuleista, jotka ovat enemmän järjestystä, sääntöjä ja selkeyttä vaativia ammattilaisia tai sitten riehakkaita hauskanpitäjiä. Kumpaisellakin on hyvin erilainen ulkomuoto, mutta samanlaisuutta tekee se, että molemmilla on kädet ja kuonot – ja he käyttävät vaatteita.

Agamben kirjoittaa inhimillisen ja eläimellisen läsnäolosta ja eroista ihmisessä, mutta hänen teoriansa soveltuu myös muumikirjojen tarkasteluun. Muumimaaailman hahmoja on tyyppillisesti katseltu antropomorfisin linsein keskittymällä persoonallisuuden piirteisiin kiinnittämättä huomiota niiden erikoiseen ontologiaan, joka on epävakaa ja altis muutoksille sekä tiiviissä vuorovaikutuksessa luonnon kanssa.

Tarkoitukseni on kiinnittää huomiota ruumiiseen ja sen muuttuvuuteen. Näin voidaan tuoda esiin ruumiin inhimillisiä ja ei-inhimillisiä sekä eläimellisiä piirteitä, tarkastella niiden käyttötarkoituksia ja laajemmin kiinnittää huomiota siihen, miten meidän aktualisessa maailmassamme priorisoidaan ruumiita. Muumikirjasarjan voi nähdä heijastavan meidän maailmamme ruumiiden mielivaltaista hierarkiaa. Tarkoitin tällä sitä, että huomioimalla muumimaaailman olentojen ontologian ja ruumiillistuman voimme lukijoina alkaa pohtia oman maailmamme ruumiiden hierarkiaa – ja etiikkaa, jota ei tunnu järkeenkäyvältä ohittaa arvioitaessa uusiksi ihmisyyttä tai inhimillisyyttä, kuten posthumanismi ehdottaa.

Keskityn sellaisiin muumikirjojen hahmoihin, joiden ruumiit kokevat muodonmuutoksia tai ovat muutoin vaikeasti määriteltäviä, mikä kyseenalaistaa ruumiiden ontologisen

tilan vakauden. Tarkastelen hahmoja kahdessa alaluvussa, joiden ero on ruumiillistumisen voimakkuudessa, ja aloitan radikaalimmista muutoksista. Tarkastelemani hahmot ovat Muumipeikko romaanissa *Trollkarlens hatt*, Ninni novellissa ”Det osynliga barnet” ja homssu Tuhdon sepittämällä ruumiillistama nummuliitti romaanissa *Sent i november*; Muumipappa novellissa ”Hattifnattarnas hemlighet”, Mörkö romaanissa *Pappan och havet*, pieni mönkijä Ti-ti-uu, jonka subjektiuden näen ruumiillistuvan novellissa ”Vårvisan” nimeämisen ja sosiaalisen huomioon ottamisen ansiosta, sekä Niiskuneiti teoksessa *Trollkarlens hatt*. Kesuuran käsitteen avulla tarkasteltuna nämä hahmot kaihtavat paikantumista mihinkään tiettyyn kategoriaan erikoisilla muodonmuutoksillaan, näin osoittaen lopullisen identifioitumisen absurdiuden, joka on posthumanismin ydintä.

Muumimaaailman hahmot ovat sikäli hybridejä tai kesuuran välitilaan jääviä olentoja, että rajaa ihmisen ja eläimen välillä ei ole. Agambenin teoriaa soveltaen muumimaaailman hahmot ovat siis sekä inhimillisiä että ei-inhimillisiä piirteitä omaavia. Osa hahmoista käyttää vaatteita ja osa ei, osa asuu talossa ja osa ei, mutta tämä ei tunnu tuottavan minkäänlaista hierarkiaa, sillä sellainen systeemi ylipäänsä näyttää puuttuvan muumimaailmasta¹¹. Muumikirjasarjan voi lukea kyseenalaistavan ihminen/eläinbinaarisuuden, koska hahmot eivät ole kumpaakaan vaan jotain siltä väliltä. Ne ovat yksinkertaisesti *olentoja*, ja tällä tavoin nähtyinä voimme lukijoina verrata suhtautumistamme tällaisten hybridiolentojen lisäksi kaikkiin muihinkin olentoihin, jotka meidän maailmassamme ovat jo määritellyt eläimiksi tai muiksi. Muumikirjoissa kyseenalaistetaan tämän lisäksi rajanveto ihmisen ja luonnon välillä, kun hahmojen mieli ja ympäröivä luonto ovat niin tiiviissä vuorovaikutuksessa, että ne melkein sulautuvat yhteen.

Westin (2013, 184) kirjoittaa, kuinka Jansson on kuvaillut Muumipeikkoa *Trollkarlens hatt* -romaanin luonnoksiin: ”Peikko ei oikeastaan ole mikään peikko, eikä eläinkään – hän on olento.” Posthumanistinen näkökulma avaa mahdollisuuden tarkastella kaikkia

¹¹ Toki on sosiaalista hierarkiaa, kuten kuningaskuntia (*Muminpappans memoarer* (1950/1968)), mutta ei sellaista ruumiita arvottavaa hierarkiaa, joka mahdollistaa väkivallan ja kohottaa yhden ruumiillistuman parhaaksi.

muumikirjasarjan hahmoja *olentoina* ja kyseenalaistamaan sen humanismin ajan hierarkian, joka arvottaa yhden ruumiillistuman ylitse muiden. Muumien maailmassa subjekti syntyy vuorovaikutuksessa toisten ja ympäröivän luonnon kanssa, ja oman ruumiin sekä mielen vakaa ontologinen tila, jollaiseksi humanistinen ajattelu sen määritteli, voidaan posthumanistisesti nähtynä todeta monella tapaa erittäin epävakaaaksi. Muodonmuutokset, joita muumikirjoissa tavataan, ovat usein epätoivottuja ja alkuun pelottavia, mutta ne hyväksytään mahdollisiksi.

Maria Lassén-Seger (2006, 60–61) kirjoittaa, että lasten tarinat, jotka käsittelevät epätoivottuja muodonmuutoksia, ovat intertekstuaalisessa suhteessa myytteihin ja satuihin, ja niiden ihminen–toinen-muodonmuutoksien tulkitaan usein implikoivan moraalisia oppeja tai toimivan luonnetestinä joko muodonmuuttajalle tai tämän läheisille. Myös muumikirjojen muodonmuutoksia voi tulkita tältä kannalta, kun kiinnittää huomiota niiden syihin ja ratkaisuihin. Lassén-Seger (2006, 63) huomauttaa myös, että on itsestään selvää, että muodonmuutoksia koskevat narratiivit käsittelevät sitä, mitä tarkoittaa olla ihminen ja rajoja ihmisen Itsen (*human Self*) ja ei-ihmisen Toisen (*non-human Other*) välillä.

Posthumanistisessa tutkimuksessa hyödynnetään käsitettä ruumiillistuma (*embodiment*¹²). Ruumiiseen keskittyvät ja/tai termiä *embodiment* käyttävät esimerkiksi sellaiset tutkijat, kuten Donna Haraway, N. Katherine Hayles ja Cary Wolfe. Haraway (2006, 104) kiinnittää poliittisesta näkökulmasta huomiota ruumiiseen, ja kirjoittaa kyborgista (*cyborg*), joka on koneen ja organismin hybridi ja jossa yhdistyvät aktuaalinen ja kuvitteellinen maailma. Harawayn mukaan nykymaailmassa olemme kaikki tällaisia kyborgeja, kimeerejä tai hybridejä, ja ”the cyborg is our ontology” (mt., 104). Tällainen posthumanistinen näkökulma ruumiiseen kiinnittää huomiota rajanvetoihin, jotka länsimaisessa traditiossa ovat oikeuttaneet rotu- ja sukupuolisorron sekä luonnon omimisen ihmisen hyötykäyttöön. Ideologisenä konstruktiona kyborgin käsitteessä

¹² Mot-sanakirjan suomennoksia ovat ruumiillistuma, henkilöitymä ja ilmentymä. Ruumiillistuma on kirjallisuustieteissä kenties käytetyin.

yhdistyvät myös luonto ja kulttuuri sekä ihminen ja eläin, ja näiden toisistaan erottamisen mielivaltaisuus:

”Biology and evolutionary theory over the last two centuries have simultaneously produced modern organisms as objects of knowledge and reduced the line between humans and animals to a faint trace re-etched in ideological struggle” (Haraway 2006, 105).

Kyborgi ilmaisee Harawayn näkökulmasta transgressiota ihmisen ja eläimen välillä. Rajanvedon ja toisistaan erottamisen sijaan kyborgi ilmaisee toisiinsa yhdistymistä. Harawayn posthumanismiin kuuluu siis ihmisen ja eläimen binaarisuuden kyseenalaistamista ja uudelleen arvioimista. (Haraway 2006, 105.) Haraway käyttää käsitettä kyborgi, mutta kirjoittaa samaa tarkoittaen myös hybridistä. Itse suosin käsitettä hybridi, koska kyborgi-sana luo miellelyhtymiä scifi-kirjallisuuteen ja koneisiin.

Haylesin (1999, 4) mukaan posthumanistisen subjektin ei tarvitse olla kyborgi. Hän kiinnittää huomiota subjektiviteettiin, joka liberalistisesta humanistisesta näkökulmasta on historiallisesti konstruoitu eurooppalaiseksi, valkoiseksi ja identiteetiltään pysyväksi mieheksi. Tämän näkökulman kritiikkinä postkolonialistinen tutkimus on kiinnittänyt huomiota hybridiyteen, ja feministinen tutkimus on teoretisoinut kyseisen subjektiviteetti-käsityksen sukupuolta sortavia vaikutuksia. Hayles kritisoi ruumiin merkityksen unohtamista sellaisessa posthumanistisessa ajattelussa, joka kiinnittää huomiota ruumiiseen vain informaation ilmentymänä, ja muistuttaa elämän olevan välttämättä kytköksissä materiaaliseen maailmaan. (Hayles 1999, 4–5.) Hahmon sisäisen ja ulkoisen maailman kytkös eli subjektiviteetin ja ruumiillistuman liitto, jonka kieltämistä tai unohtamista vastaan Hayleskin kirjoittaa, näkyy vuorovaikutuksellisenä suhteena muumikirjoissa hahmojen ja luonnon välillä. Tutkimuksessani positioidun siis Haylesin kanssa samalle linjalle, ja olen feminististen tutkijoiden sekä hänen kanssaan yhtä mieltä siitä, kuinka arbitraarista on arvottaa yksi ruumiillistuma toisen edelle.

Wolfe (2010, xv) kuitenkin huomauttaa Haylesin näkökulman vaikuttavan ruumiillistumista vastustavalta sikäli, että se assosioi posthumanistisen ihmisen (*posthuman*) menestyksekkääseen tai voitokkaaseen ruumiista irrottautumiseen ja autonomiaan, mitä Wolfe lähtökohtaisesti vastustaa. Hän kiinnittää huomiota

ruumiillisuuteen ja sen ontologisen tilan epävakauteen, kuten itsekin teen. Wolfen mukaan humanismin käsitys dikotomisesta ihminen/eläin-jaosta tekee siitä käyttökelvottoman paradigman eläinten eettisen kohtelun puolesta puhumiselle (mt., xv); tästä syystä posthumanistinen näkökulma avaa uusia lähtökohtia tarkastella muumikirjojakin.

Termi ruumiillistuma on hyödyllinen analyyttinen käsite muumikirjasarjan tutkimuksessa. Tiettyjen muumimaailman hahmojen kohdalla käsite on sopiva erityisesti silloin, kun kiinnitetään huomiota muuttuvaan ruumiiseen ja mieleen. Tällöin kyseenalaistetaan ontologisen tilan pysyvyys ja todetaan, että kaikki olennot ovat jatkuvassa muutostilassa eikä koskaan voi olettaa kenenkään olevan ”valmis”, täydellinen ja vakaa.

2.1.1. Muumipeikko, Ninni ja nummuliitti

Romaanissa *Trollkarlens hatt* Muumipeikon ruumis kokee radikaalin muodonmuutoksen, kun hän taikurin hattuun ryömittyään muuttuu kummituseläimeksi (*spökdjur*). Hänen ulkomuotonsa muuttuu päinvastaiseksi alkuperäisille muodoilleen, eivätkä muut enää tunnista häntä:

Du är inte Mumintrollet, sa Snorkfröken föraktfullt. Han har små vackra öron men dina ser ut som grytlappar!

Mumintrollet tog sig förvirrad om huvudet och fick tag i ett par hemskt stora, skrynkliga öron. Men jag är Mumintrollet! utbrast han förtvivlad. Tror ni mig inte?

Mumintrollet har en liten lagom svans, men din ser ut som en lampborste, sa Snorken.

O, det var sant! Mumintrollet kände efter därbak med darrande tassar.

Dina ögon är som tallrikar, sa Sniff. Mumintrollets var små och vänliga!

Just det, bekräftade Snusmumriken.

Du är en bedragare! avgjorde Hemulen. (TH 33–34)

Toiset käyttävät suuttuneina ilkeitä sanoja ja vertaavat kummituseläimen ruumiinosia patalappuihin, lamppuharjoihin ja lautasiin. Halutessaan loukata tätä he käyttävät epäinhimillistäviä termejä – hänen elollisuutensa kyseenalaistetaan rinnastamalla häntä arkipäiväisiin käyttövälineisiin. Jos kohtausta tulkitsee Lassén-Segerin esittämän teorian

valossa, Muumipeikon ystävät eivät läpäise luonnetestiä, sillä he eivät osoita hyväksyvänsä tämän.

Muut jopa hyökkäävät kummituseläin-Muumipeikon kimppuun tämän haukuttua ja pilkattua muuttumatonta Muumipeikkoa. Hän tekee sen leikillään tajuamatta, etteivät muut enää tunnista häntä. Lopulta Muumimamma on se, joka tunnistaa Muumipeikon ja aikaansaa tämän muodonmuutoksen takaisin muumipeikoksi, mikä puhuu äidinrakkauden puolesta¹³. Kun Niisku ja Muumipeikko myöhemmin päättävät muodonmuutoksen syyksi taianomaisen hatun, päättävät he testata asian narraamalla jonkun toisen sen sisään. Muumipeikkoa ajatus huolestuttaa: ”Men det vore bra nedrigt, sa Mumintrollet. Hur kan vi veta att han blir riktig igen!” (TH 35) Muodonmuutos, jonka Muumipeikko käy läpi, on pelottava. Hänen ruumiinsa muuttuu täysin päinvastaiseksi aiemmalle: ”Allt som var runt på honom hade blivit smalt och allt som var smått hade blivit stort.” (TH 30) Muumipeikon muodonmuutos on niin radikaali ja kokonaisvaltainen, että uudelle muodolle on oma nimensäkin – kummituseläin. Hän muuttuu lähes täysin toiseksi, mikä osoittaa hänen ontologisen identiteettinsä epävakauden.

Kohtaus viittaa myös kokonaisvaltaisempaan subjektiviteetin ontologiseen epävakauteen, sekä ruumiin että mielen. Nähdessään muuttuneen ystävänsä toiset suhtautuvat Muumipeikkoon tylästi ja arvostelevat heti alkuun tämän ulkonäköä: ”Men du ser verkligen så ful ut att vem som helst kan bli förvånad.” (TH 31) Muumipeikko ottaa leikillään uuden identiteetin, ”Kungen av Kalifornien”, eikä ymmärrä olevansa ainoa joka leikkii. Sekä hänen ruumiinsa että sanansa ovat nyt päinvastaisia, kun hän esittää ”Kalifornian kuningasta” ja haukkuu Muumipeikkoa pölläiseksi (*”en riktig stropp”*) ja mätämunaksi (*”en riktig pest”*)¹⁴, jota tuskin voi pitää kalustetuissa huoneissa. Hän esittää rooliaan tietämättä ruumiinsa muutoksesta. Muumipeikolle hänen ruumiinsa muodonmuutos on ulkoisesti epätoivottu ja tiedostamaton,

¹³ Kirjan teemoista ”rakkauden tematiikka” on Westinin (2013, 188) mukaan päällimmäisin. Oman tutkimukseni kannalta asia on epäolennainen.

¹⁴ Suomennokset kirjasta *Taikurin hattu* (1958), jonka suomenoksen on tarkastanut Päivi Kivelä vuonna 2010.

identiteetin vaihdos puolestaan tietoista esitystä. Molemmat transformaatiot kuitenkin osoittavat posthumanistisesti tarkasteltuna, kuinka epävakaa olennon ontologia on, tai Agambenin teorian käsittein: kuinka kesuuran välitila heilauttelee olennon perimmäisen ontologian ideaa kuin heiluri, jonka toisessa päässä on inhimillinen ja toisessa tämän vastakohta.

On myös huomionarvoista, että Muumipeikon muodonmuutos tapahtuu piiloleikin aikana – etsimisen ja löytämisen teemat ovat luettavissa jo ennen kuin Muumipeikko menettää oman tutun olemuksensa. Toiset etsivät Muumipeikkoa, mutta leikki muuttuikin todeksi, kun peikko katoaa ja tilalle tulee kummitusolento, joka on kirjasarjassa yksi harvoja olentoja, jonka ruumiiseen kiinnitetään hyvin negatiivista huomiota. Kohtaus on karmaiseva siinäkin mielessä, että muuttuneen Muumipeikon ystävät kääntyvät häntä vastaan. Saduissa tällaiset epämiellyttävät muodonmuutokset usein tarjoavat tilaisuuden toiselle toimia pelastajana (Lassén-Seger 2006, 61), ja Muumimamma aikaansaa lopulta Muumipeikon palautumisen ennalleen.

Traditionaalisissa lastentarinoissa muodonmuutokset sisältävät usein moraalisia oppeja, toisin sanoen tarinan lapsi kokee epämiellyttävän muodonmuutoksen, jonka tarkoitus on oikeuksia riistämällä vaikuttaa tämän moraaliseen kehitykseen (Lassén-Seger 2006, 62). *Det osynliga barnet* -kokoelman nimikkonovellissa näkymätön lapsi Ninni saapuu muumitaloon perhetuttu Tuu-tikin saattamana. Hänellä on kilkattava kello kaulassaan, jotta toiset tietävät, missä mykkä Ninni milloinkin on. Saadessaan ruumistaan vähitellen näkyväksi alkaa Ninni puhumaankin. Hän on kuitenkin täysin jäljessä kehityksestä sosiaalisesti, koska ei osaa edes leikkiä eikä suuttua toisten tavoin. Viimeisenä näkyviin tuleekin pää ilmeineen ja tunteineen. Kun Ninni suuttuu Muumipapalle ja puraisee tätä häntään terävillä hampaillaan, hän tulee kokonaan näkyväksi. Ninnin tarinan muodonmuutos näyttäytyy päinvastaisena mainitsemani traditionaaliselle lastentarinan muodonmuutokselle. Ironinen ja julma täti on aikaansaanut lapsen ääri rajojen häivyttymisen ja lopulta täysin näkymättömäksi muuttumisen. Täti aiheutti muodonmuutoksen, mutta Ninniä ei tarinassa yritetä moralisoida, päinvastoin: Ninniä rohkaistaan käyttäytymään villisti ja tällä tavoin nauttimaan elämästä.

Ninni on mielenkiintoinen määrittelyä välttävä olento, joka astuu tarinaan täysin ilman kuvauksia ja rajoituksia. Hän on vain ”lapsi”, näkymätön ja mykkä. Ninnin näkymättömät ”kämpälät” puhdistavat ja paloittelevat sieniä ja asettavat ne sitten koriin – taitavaa, opittua kulttuurikäyttäytymistä mykältä ja näkymättömältä lapselta, jolla on kämpälät ja joka tuo Muumimammalle mieleen kissan. Ninnistä saa helposti eläimeen vertautuvan mielikuvan, mitä häneen kohdistuvat rinnastukset kissasta ja myöhemmin porsaasta korostavat, mutta erityisesti hänen äänettömyytensä ja käskytettävänä olemisensä takia. Ninnin näkymättömyys tekee hänestä poikkeuksellisen olennon muumikirjasarjassa, jossa lähes kaikille merkittäville hahmoille on kirjan sivuilla kuvavastine. Muumikirjoillehan on tyyppillistä jättää hahmon kuvaus tekstistä pois ja sen sijaan näyttää kuvina lukijoille, miltä kukin näyttää.

Oltuaan yön muumeilla Ninnin kämpälät ja pelokkaasti toisissaan kiinni olevat varpaat näkyvät – vain ne, mikä Muumipeikosta on kaameaa. Ninni on erikoinen ja hänen olemuksensa muuttuu, ja se on Muumipeikosta pelottavaa – ehkä se muistuttaa Muumipeikkoa hänen omasta kummituseläin-muodonmuutoksestaan. Hän ei kohtaa outoutta vaan piiloutuu ja tarkkailee, kun Ninni syö aamiaista ja tiskaa. Päivän aikana säikky ja ujo Ninni välillä kadottaa rajansa ja näkyvyytensä, mutta iltaan mennessä perhe on tottunut Ninniin, josta näkyvät nyt jo sääret, eikä enää näe tätä ”ihmeenä tai minään”. Muumimamma kuvittelee tekevänsä vaatteita nukelle ja että on hauskaa, kun ei tiedä minkä värinen tukka nukella on. Ninnin olomuodon jatkuva muuttuminen ja epävarmuus herättää miellelyhtymiä paitsi eläimiin myös ei-elollisiin kappaleisiin. Hänen metamorfoosinsa on kesken, hän ei ota kontaktia vaan vain seuraa ja tottelee, minkä vuoksi häntä on ontologisesti vaikea määritellä. Ninnin jatkuva vaihtelu näkymisen ja näkymättömyyden välillä rinnastuu kesuuraan ja välitilan heiluriin.

Ninnillä on loppujen lopuksi itse valta omaan ruumiillistumiseensa: tuntiessaan negatiivisia tunteita hän muuttuu näkymättömäksi, ja positiiviset tunteet saavat hänet näkyväksi. Ajoittain hän antautuu negatiivisille tunteilleen kadotakseen näkyvistä, koska pelästyy tai häpeää. Lopulta hän kuitenkin suuttuu ja tulee näkyväksi, mikä viittaa suuttumisen tai ylipäättään tunnepurkausten positiivisiinkin vaikutuksiin. Suuttuminen ja

tunteiden näyttäminen ovat hyväksyttäviä ja tarpeellisia asioita, ja tämä opetus ruumiillistuu Ninnissä. Hänestä kirjoitetaan vertaamalla häntä luonnonilmiöön ”en röd blix” ja eläimeen: ”Hon fräste åt pappan som en katt.” (DOB 130) Kun Ninni on päästänyt tunteensa valloilleen ja seurannut vaistojaan eli suojellut Muumimammaa puremalla pappaa häntään terävillä hampaillaan, uskaltaa hän vihdoinkin näyttää kasvonsakin muille ja jopa nauraa ensimmäistä kertaa elämässään.

Jos vertaa Ninniä eläimeen, voi lopun kohtauksen nähdä kannanottona siihen, kuinka ihmiset kohtelevat eläimiä. Elisa Aaltola (2013b, 280) kirjoittaa ihmisen määrittelevän itseään käyttämällä valtaa eläimiin: ”valvonnan ja hallinnan avulla hän tekee itsestään voimallisen, eläinkunnan yläpuolelle asettuvan hahmon.” Muumimamma määrää, hyväntahtoisesti tosin, mitä Ninni saa päälleen vaatteiksi, Muumipeikko ystävineen koittaa opettaa Ninnille leikkejään, mikä tottumattomalle Ninnille on luonnotonta. Kun Muumipappa novellin lopussa yrittää naurattaa lapsia rannalla esittämällä, että aikoo työntää mamman veteen, Ninni hyökkää. Papan porvarillinen silinterihattu putoaa veteen, vallan symbolina luettuna sortaja on menettänyt hallinnan, eläin paljastaa hampaansa ja vapautuu.

Ninni rohkaistuu näkyväksi päästäessään sisäisen eläimensä valloilleen hyökätessään Muumipapan kimppuun. Aaltola (2013b, 285) huomauttaa Agambenin väittävän teoksessa *Homo sacer* (1995), että ihmisen pyrkimys hallita elämää ja eläimiä toteutuu ”ulkoistamalla, tuhoamalla tai selittämällä pois oma eläimellisyytensä”, ja Ninnin tarinan voi nähdä pureutuvan tähän epäkohtaan. Agamben (1995, 69–71) käyttää ihmissutta varoittavana esimerkkinä siitä mitä seuraa, kun ihmisen ja eläimen kategoriat sekoittuvat, mutta Ninnin eläimellisyyttä kannustetaan esille, erityisesti Pikku Myyn suusta. Tämä kehottaa Ninniä näyttämään tunteensa ja hurraa, kun Ninni on purrut Muumipappaa.

Romaanissa *Sent i november* homssu nimeltä Tuhto (*Toft*) sepittää tarinaa alkueläimestä, josta hän lukee (ilmeisesti muumitalon ullakkokomerosta) löytämästään kirjasta. Siinä kuvataan sukupuuttoon kuolevan lajin viimeistä, sähköistä nummuliitti-

eläintä¹⁵. Nummuliitti on oikeasti olemassa ollut alkueläin, joka eli varhaisella tertiäärikaudella (Westin 2013, 377). Eläin jää Tuhdon mieleen, ja kirjassa se heijastaa Tuhtoa itseään (Numminen 2013, 43). Tämä ajattelee nummuliitin olleen yksinäinen ja pohtii, missä se nyt on ja miten sen käy: ”Kanske visar han sig om jag berättar tillräckligt tydligt.” (SIN 63) Tästä ajatuksesta alkaa nummuliitin ruumiillistumistarina.

Tuhdon tarinassa nummuliitti, joka vertaistuu ukonilmaan ja sähköisyyteen, on tulossa muumilaaksoon:

Homsan Toft rullade ihop sig i mörtnätet och började berätta. Han lät djuret komma till en dal där det bodde en homsa som kunde göra elektriska stormar. Dalgångarna genomlystes av vita och violetta blixtrar, först långt borta, sen närmare och närmare... (SIN 75–76)

Lähestyvä ukkonen sähköistää ilman ja Vilijonkka sanoo Tuhdolle jonkin karanneen kaapista, tarkoittaen ötoköitä, mutta Tuhto ei tiedä, mistä Vilijonkka puhuu. Tuhto haistaa sähkön ilmassa ja kääntää asian mielessään siten, että hän on päästänyt nummuliitin karkuun tarinastaan – että nyt se on olemassa.

Tuhto uskoo, että nummuliitti-eläin on tullut muumilaaksoon, mutta se pienenee yksinään, ja Tuhdon täytyy sepittää tarinaansa, jotta se kasvaa ja pystyy elämään. Tuhto rakentaa omaa identiteettiään käyttämällä valtaansa hallita nummuliittia. Aaltola (2013b, 280) kirjoittaa tällaiseen vallan ja identiteetin suhteeseen liittyvän myös traagisuutta. Hän kirjoittaa vallan väärinkäytöstä ja eläinräkkäyksestä, mutta Tuhdon tarinankin voi lukea varoittavana esimerkkinä vallan riistäytymisestä käsistä.

Muumilaaksoa lähestyvä ukkonen tulee mukaan Tuhdon tarinaan ja kasvattaa nummuliittia. Valkoiset ja sinipunaiset salamet toistuvat Tuhdon tarinassa, ja niistä nummuliitti saa voimaa ja massaa – taas yksi indikaattori siitä, kuinka muumimaailmassa hahmot ja luonto elävät hybridin kaltaisessa symbioosissa:

Åskvädret kom närmare och närmare! Elektriska blixtrar kom farande överallt! Det knastrade av elektricitet och träden darrade och djuret kände

¹⁵ Westin (2013, 377) esittää ruotsin sanan ”nummulit” voivan toimia myös anagrammina sanalle ”mumin”, kun siitä poistaa kolme kirjainta (u, l, t), jolloin nummuliitti vertaistuu muumeihin, ja nummuliitin tarina on muumien historiallinen syntykertomus sekä kirjailijan epitafi muumeille.

att, nu! Och det växte och växte... Nu kom det ännu mer blixtar, fullt! Vita och violetta! Djuret blev ännu större. (SIN 81–82)

Ukonilma valkoisine ja sinipunaisine salamoineen tulee lähemmäs ja lähemmäs, nummuliitti-eläin ajattelee nyt itse, ”nu!”, ja se kasvaa ja kasvaa. Sanojen toisto tekee sekä myrskystä että siihen vertaistuvasta eläimestä intensiivisen ja voimakkaan.

Lopulta nummuliitti kasvaa itsekseen, tarina riistäytyy Tuhdon otteesta:

Till slut vågade homsan Toft inte göra Djuret större. Han stängde av alla bilder. Men åskan fortsatte att mullra över havet och homsan kände på sig att nu växte Djuret på egen hand. (SIN 102)

Tuhdolla, nummuliitilla ja ukkosmyrskyllä on symbioosin kaltainen suhde. Tuhto tarinoi nummuliitista ja myrskystä ja kuvittelee voivansa hallita niitä; nummuliitti tarvitsee Tuhtoa, se ruumiillistuu irti tarinasta ja kasvaa lopulta hyvinkin isoksi, mikä puolestaan tekee Tuhdosta rohkeamman ja itsenäisemmän.

2.1.2. Muumipappa, Mörkö, Ti-ti-uu ja Niiskuneiti

Novelli ”Hattifnattarnas hemlighet” kertoo, kuinka kukaan ei koskaan saanut selville, minne Muumipappa katosi, mistä voimme lukijoina siis päätellä, ettei pappa paljastanut seikkailustaan yksityiskohtia jälkeenkään päin. Hän ei siis kerro olleensa hattivattien matkassa, vaikka ensimmäisessä muumikirjassa hän on jo tehnyt kyseisenlaisen matkan. Novellin aikana papan mielteiden kautta tuleekin monesti selville, mitä hattivateista yleensä ajatellaan: ne ovat vieraita, toisenlaisia, niistä ei pidä puhua, mutta kun puhutaan, on sävy negatiivista.

Muumipappa ei ole kuten muut, sillä häntä nämä olennot kiehtovat. Hän pyrkii ymmärtämään hattivateja, mutta antautuu tutkimukseensa niiden ehdoilla: hän hiljenee mykkien seurassa ja imitoi niiden elekieltä esimerkiksi kumartamalla juhlallisesti tervehdykseksi. Hän yrittää tosissaan kohdata nämä toisenlaiset, ilman hierarkkista ylemmyyttä. Aaltola (2013b, 282) kirjoittaa Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin teoriasta, kuinka ihmisen tulisi dualismin kyseenalaistamiseksi ja rajojen häivyttämiseksi hypätä kohti eläimellisyyttä, ”erilaista tapaa olla”. Tällainen hyppy osoittaa identiteetin olevan jatkuvassa liikkeessä ja asettaa yksilön osaksi laumaa, joka

myös on alati muuttuvassa liikkeessä. Erityisesti ”häirikköeläinten” kohtaaminen ja niille altistuminen, ”häirikköyden tarttuminen omaan minään”, onnistuu kyseenalaistamaan dualismin kategoriat ja osoittamaan maailman todellisuuskuvien moninaisuuden. (Mt., 282–283.) Hattivatit ovat muumikirjojen häirikköeläimiin verrattavia olentoja, joiden matkassa Muumipappa näkee erilaisen tavan olla, mutta lopulta torjuu sen huomattessaan muutokset itsessään ja hattivattien tavat epämiellyttäväiksi. Myös käsite häirikkökasvi sopisi hattivattien vertauskuvaksi, mutta koska hattivateja on mahdoton laittaa taksonomisesti mihinkään tiettyyn kategoriaan, jätän sanan loppuosan pois ja käytän vastedes nimitystä ”häirikkö”. Palaan tarkemmin hattivatteihin luvussa 2.2.

Hattivattien seurassa Muumipapan ruumis kokee muutoksia. Hän mukautuu niiden seuraan niin paljon, että alkaa muuttua hattivattien kaltaiseksi ja esimerkiksi heijastamaan silmillään taivaan värejä. Muutoksesta voi lukea ontologisen tilan epävakautta. Tällainen lukutapa antaa aihetta pohtia ja kyseenalaistaa humanismin ajan näkökulmaa ihmisestä huippuunsa kehittyneenä subjektina; kaikki me olemme muuttuvaisia olentoja ja alati alltiita muutoksille. Muuttuva ulkomuoto vaikuttaa myös mieleen ja tekee vaikeaksi määrittää pysyvän ontologisen identiteetin. Muumipapan ulkomuoto ei muutu kovin radikaalisti, mutta hänen silmänsä vaihtavat väriä ja hänen psyykensä muuttuu. Hän pohtii omaa identiteettiään ja sitä, onko hän muuttumassa hattivatiksi. Kohtauksen voi lukea kesuuran näkökulmasta osoittavan tarvetta hahmon identiteetin paikantumiseksi tietynlaiseksi. Pappa ei lopulta halua muuttua, mutta päästäkseen kriisistään hänen tarvitsee paikantaa oma identifioitumisensa perheenisäksi hattivatin sijasta.

Mörkö on traaginen hahmo, joka kaipaa lämpöä. Hän on hyytävän kylmä, maa ja vesi jäätyy hänen allaan, ja hän etsii jatkuvasti lämpöä. Hän on hattivattien tavoin häirikköön verrattavissa. Teoksessa *Trollvinter* Mörkö sammuttaa muiden sytyttämän kokon hyisellä läsnäolollaan ja pelottaa toiset. Häneen tutustutaan ensimmäisen kerran romaanissa *Trollkarlens hatt*, kun hän seuraa Tiuhia ja Viuhia muumitalolle. Perhe kohtaa hänet keskellä yötä, kun hän istuu liikkumatta portaiden edessä tuijottaen ilmeettömillä, pyöreillä silmillään. Hänen vaatimaton kokonsa ja ulkonäkönsä eivät tee hänestä vaarallisen oloista; ”Man kände bara på sig att hon var förskräckligt elak och

kunde vänta hur länge som helst. Och *det* var hemskt.” (TH 122) Seuraavana päivänä puutarhassa pohditaan Tiuhdin ja Viuhdin matkalaukun Sisältöä, joka kuuluu Mörölle. Tämä tulee vaatimaan omaisuuttaan, ja puhuu yksittäisiä sanoja jäätävällä äänellä ja pilkallisesti. Kun hän saa taikurin hatun hyvitykseksi Sisällöstä, hän lähtee, ja palaa kuvioihin seuraavan kerran kirjassa *Muminpappans memoarer*, kun hän metsästää Hemulin tättä.

Romaanissa *Pappan och havet* Mörköön tutustutaan lähemmin, sen kautta jopa fokalisoidaan;

Mörön symboliikkaa ei voi tyhjentävästi avata eikä kylmää yksinäisyyttä huokuva olento myöskään solahda tyydyttävästi romaanin tiuhaan hyödyntämään kulttuuri–luonto-dikotomiaan. Mörköä ei voida lukea luontoon kuuluvaksi, sillä luontokin kavahtaa sitä. (Laakso 2011, 172.)

Mörkö kokee Muumipeikon läsnäolon kautta ruumiinsa lämpenemisen. Tämä tapahtuu sen ansiosta, ettei Muumipeikko enää pakene Mörköä vaan kohtaa tämän. Tällöin aikaisemmin kirjasarjassa häirikköön vertautuva arkkivihollinen osoittaakin, ettei se ole häirikkö lainkaan, sillä aiemmin muita kylmyydellään hyytävä olento lämpeneekin itse. Toisin sanoen häirikköys ei tartu Muumipeikkoon, vaan Muumipeikon lämpö tarttuu Mörköön. Sekin on altistumista, mikä on Aaltosen (2013b, 283) mukaan ”askel kohti poliittista muutosta”. Mörkö on jäänyt koko olemassa olonsa ajan marginaaliin ja elänyt huomiotta. Kun tällainen olento tulee kuulluksi, normiksi asettautunut voi alkaa katsoa todellisuuttaan uudella tavalla, lakata toistamasta hänelle annettua roolia ja käyttämästä valtaa muihin (mt., 283). Laakso (2011, 174) kirjoittaa Mörön löytävän vihdoin minuutensa toisen katseessa, ja symboloivan tässä mielessä inhimillistä välinpitämättömyyttä ja itsekkyyttä. Kohdatessaan toisen tasavertaisena Muumipeikko aikuistuu, Mörkö lämpenee ja kauhistunut saaren luonto rauhoittuu.

Kuten Muumipeikon palautuminen omaan ruumiiseensa, Mörönkin muodonmuutos on sen ansiota, että hänet kohdataan omana itsenään ja hyväksytään, toisin sanoen joku on toiminut hänen pelastajanaan. Mörön muodonmuutos on hyvin kokonaisvaltaista sitenkin tarkasteltuna, että lukija on monen edeltävän kirjan ajan tottunut näkemään Mörön jäätävänä ja pelottavana olentona – jo nimeltäänkin. Nyt se lämpenee ja

ystävystyy Muumipeikon kanssa. Posthumanistisesti katsottuna Mörkö on saman arvoinen olento kuin muut muumimaailmassa ja alisteinen ontologisen tilan epävakaudelle. Lämmitessään ja ystävystyessään toisen kanssa Mörkö pääsee pois välitilasta, jossa hän ei paikantunut oikein miksikään, jolloin hänestä myös ei ollut sopivaa edes puhua.

Muumipeikon ja Mörön suhde teoksessa *Pappan och havet* on merkityksellistettävissä intersubjektiivisuuden käsitteen kautta, josta Barbara Smuts (2013, passim.) kirjoittaa artikkelissaan ”Kohtaamisia eläinten mielten kanssa”. Käsite on nimitys vuorovaikutussuhteelle, jonka osapuolet osallistuvat suhteeseen vapaaehtoisesti yksilöinä ja itsenäisinä toimijoina, mutta joka samalla ”ylittää osallistujiensa yksilöllisyyden” (mt., 278). Suhde on molemminpuolinen siten, että yksilöt aistivat toisissaan jotain olemukseltaan samaa ja tasavertaista, tunnustavat toistensa läsnäolon, ja he muodostavat yhteisen todellisuutensa (mt., 278). Muumipeikko ja Mörkö luovat tällaisen välittömän intersubjektiivisen suhteen, jonka Muumipeikko tajuaa vasta, kun ymmärtää ystävystyneensä Mörön kanssa tämän ilahutuessa hänen läsnäolostaan ilman öljylamppua.

Novellin ”Vårvisan” Ti-ti-uu on erikoinen hahmo muuttuessaan hyvin radikaalisti saadessaan Nuuskamuikkuselta nimen. Ti-ti-uu astuu tarinaan varjoista pienenä, nimettömänä mönkijänä, kainoin ja ihailevin silmin. Se kompastelee ja liukastelee säällittävästi puron läpi päästäkseen Nuuskamuikkusen luo, jonne se lopulta ryömii kurjana ja rihmanohuena hampaat kalisten. Ti-ti-uu nimeää itsensä pronomiinilla ”Se”, kun hän sanoo: ”Tänk, jag kommer att bli Den som en gång fick sitta vid Snusmumrikens lägereld.” (DOB 16) Myöhemmin hän selittää Nuuskamuikkuselle, joka on ensimmäisenä koskaan kysynyt hänen nimeään, ettei hänellä ole nimeä, koska on niin pieni olento. Kuitenkin hän kertoo uneksivansa paljon. Hän ei ole keksinyt itse itselleen nimeä, mutta haaveilee kaikenlaisesta. Hän ryhtyy toimeen ja alkaa kunnolla elämään vasta nimen saatuaan, vasta kun Nuuskamuikkunen on hyväksynyt pikku mönkijän toimivaksi subjektiksi ja suostunut tämän pyyntöön nimeämisestä.

Nuuskamuikkunen nimeää Ti-ti-uun linnunäänen mukaan, yölinnun surumielistä ja pitkäveteistä huutelua muistuttavaksi. Nimen saatuaan Ti-ti-uu katoaa eikä Nuuskamuikkunen saa edes tietää, pitikö hän nimestään. Seuraavana iltana Nuuskamuikkunen löytää Ti-ti-uun uudelleen ja haluaisi jutella lisää. Ti-ti-uulla on kuitenkin muutto kesken:

Jovisst! strålade kryptet. Jag har flyttat hemifrån och börjat leva på allvar! Det är så spännande! Du förstår, innan jag hade ett namn sprang jag bara omkring och kände efter i största allmänhet och händelserna flaxade omkring mig och ibland var de farliga och ibland var de ofarliga men ingenting var *riktigt*, du förstår?

Snusmumriken försökte säga nånting men kryptet fortsatte genast:

Nu är jag en egen person och allt som händer betyder nånting. För det händer inte i största allmänhet, det händer *mig*, Ti-ti-oo. Och Ti-ti-oo ser saker si eller så – om du förstår vad jag menar? (DOB 22)

Ti-ti-uu on ruumiillistunut oikeaksi persoonaksi, saanut nimen kautta identiteetin, joka näkee asiat noin tai näin. Elämästä on tullut tarkoituksellista ja jännittävää: aiemmin hän oli persoonaton välitilan olento, joka vain juoksenteli ja nuuhki ylimalkaisesti ja asiat tapahtuivat hänen ympärillään, mutta nyt se, mitä tapahtuu, tapahtuu *hänelle*. Hänen elämäänsä on tullut merkitystä. Ti-ti-uun subjektiivinen ruumiillistuminen opettaa lukijoille sosiaalisuuden merkityksen: tulemme itseksi suhteessa toisiin. Ennen nimeämistä Ti-ti-uulta tavallaan puuttuu ontologinen identiteetti, subjektiivisuus.

Ti-ti-uun ja Nuuskamuikkusen kohtaaminen on lyhyt mutta intensiivinen. Smutsin (2013, 277) mukaan toisen olennon ”läsnäolon” aistiminen toisen ruumiissa ja tälle ”läsnäololle” avautuminen, intersubjektiivinen suhde, kehittää myös oman ”minuuden läsnäoloa”. Novelli käsittelee Nuuskamuikkusen eksistentiaalista kriisiä, joka ratkeaa hänen kohdattuaan Ti-ti-uu tietoisena, ”läsnäolon” omaavana olentona. Kohdatessaan toisen tasavertaisena Nuuskamuikkusen oma minuus korjaantuu.

Niiskuneiti on hahmo, joka on vahvasti mukana alkupuoliskon muumitarinoissa, jotka seikkailumuumeinakin tunnetaan. Hän näyttää muumipeikolta mutta on niisku, joka muuttaa väriään mielialansa mukaan. Suurimmat roolit hänellä on kirjoissa *Kometen kommer*, *Trollkarlens hatt* ja *Farlig midsommar*. Ensimmäisen kerran häneen tutustutaan, kun Muumipeikko pelastaa hänet angosturapensaalta. Tällöin Niiskuneiti

on kauhusta sinipunainen. Iloisena hän on keltainen ja surullisena harmaa, muun muassa. Niiskuneidin ruumis muuttuu väriltään hänen tunteidensa takia, ja hänen tunteensa ovat seurausta tapahtumista hänen ympärillään, toisista olennoista tai itse ympäristöstä: esimerkiksi teoksessa *Kometen kommer* Niiskuneiti muuttuu vihreäksi katsellessaan uhkaavan pystötähden lähestyvän.

Niiskuneiti kokee osittaisia ja epämiellyttäviä muodonmuutoksia ruumiissaan romaanissa *Trollkarlens hatt*, ensimmäisen kerran hattivatin polttaessa hänen otsatukkansa pois ja toisen kerran Taikurin¹⁶ muuttaessa hänen silmänsä erilaisiksi. Niiskuneiti toivoo Taikurilta itselleen uudet silmät, saman näköiset kuin hattivattien saarelta löytyvällä puukuningatar-keulakuvalla, koska luulee olevansa siten kauniimpi Muumipeikon silmissä. Toisin käy, ja Niiskuneidin veljen Niiskun täytyy luovuttaa oma toiveensa pelastaakseen siskonsa entiselleen. Hän olisi toivonut itselleen oikaisukonetta, joka laskee, ovatko asiat oikein vai väärin, hyviä vai huonoja – tai sitten kirjoituskonetta, kun Taikuri huomauttaa edellisen olevan liian vaikea. Niisku osoittaa kuitenkin teollaan, ettei moinen oikaisukone olisi edes tarpeen, sillä hän valitsee moraalisesti oikein ja palauttaa siskonsa silmät ennalleen perhekunnian vuoksi. Kohtaus on tyypillinen saduille, joissa muodonmuutoksiin liittyy taikoja tai hölmöjä toivomuksia, pelastajia ja moraalisia opetuksia (Lassén-Seger 2006, 61–62).

Muumikirjoja lukiessa voi huomata, kuinka luonnollista ja hallitsematontakin hahmojen kokemat muodonmuutokset kirjoissa ovat. Kyseenalaistamalla, mitä on olla ihminen, posthumanismi kiinnittää huomiota ruumiiseen ja erilaisten ruumiillistumien subjektiviteetteihin, jotka ovat jatkuvassa muutoksessa. Tästä näkökulmasta luettuna voimme nähdä muumikirjojen hahmot eräänlaisina hybridiolentoina, jotka kokevat muodonmuutoksia, ja kiinnittää huomiota oman elämämme monimuotoisuuteen ja muuttuvuuteen sekä kyseenalaistaa oman maailmamme hierarkioita ja ruumiillistumien mielivaltaisuutta. Muumikirjojen hahmot kohtaavat toisensa samanarvoisina, vaikka toisella ei olekaan nimeä tai kasvoja, tai edes yhteistä kieltä.

¹⁶ Myös Taikurin kerrotaan pystyvän muuttumaan miksi tahansa olennoksi, ja kirjassa hän muuntautuukin hetkellisesti hiireksi.

2.2. Muumimaailman heimot

”Huset var runt, så där bodde antagligen något slags mymla.” (DOB 36)

Muumimaailman hahmot ovat jaettavissa hyvin selkeästi omiin kategorioihinsa, joista käytän sanaa heimo. Tässä luvussa selvitän, millaisia heimoja muumikirjasarjassa on, ja miten hahmot suhtautuvat heimopiirteisiinsä. Tämä luku koostuu hahmojen heimo-ominaisuuksien erottelusta ja vertailusta. Novellissa ”En hemsk historia” Homssu näkee pyöreän talon, mikä merkitsee, että siellä asuu joku mymmeli. Yllä olevasta lainauksesta selviää, kuinka heimonomaisia piirteitä eri olennoilla muumimaailmassa on. Kodikas talo on Pikku Myyn isoäidin, ja Myykin on paikalla. Pikku Myy on mymmeli, jolla on nimi, toisin kuin monella muulla muumimaailman olennoilla – hänen sisarensa tunnetaan vain Mymmelinä. Nuuskamuikkunen on Pikku Myyn sisarus, mikä tulee ilmi romaanin *Muminpappans memoarer* lopussa, mutta hänelläkin on oma nimi.

Roolia tai ulkonäköä kuvaavat nimet ovat muumimaailman hahmoille tyypillinen ominaisuus. Pikku Myyllä on kokoon viittaava nimi, mutta novellissa ”Vårvisan” mönkijä sanoo Nuuskamuikkuselle: ”jag är så liten så jag har inget namn.” (DOB 16) Mönkijällä ei ole pienuutensa takia nimeä, kun taas Myyllä on nimi, joka nimenomaan korostaa hänen pientä kokoaan. Mielestäni tämä kuvastaa muumimaailman nimeämisen mielivaltaisuuden – sääntöjä ei ole. On kuitenkin mielenkiintoista, miksi osalla on nimi ja osalla ei. Mymmeli, Vilijonka ja Hemuli ovat hyviä esimerkkejä jälkimmäisestä ryhmästä.

Muumimaailman olennot ovat hyvin tietoisia heimo-ominaisuuksistaan. Kun Vilijonka muuttaa uuteen, karuun kotiinsa, hän ajattelee isoäitinsä olleen hyvin erilainen kuin hän itse, kun oli asunut samaisessa talossa: ”Tänka sig att en äkta filifjonka som hade sinne för naturens skönhet skulle slå sig ner på den här magra, hemska kusten.” (DOB 47) Toki myöhemmin Vilijonka saa selville, ettei isoäiti ollutkaan asunut siellä. Vilijonkan novelli kertoo muistakin ominaisuuksista, joita vilijonkilla on: koriste-esineiden kerääminen, mikä tuo turvaa elämään, ja tavaroistaan velvollisuudentuntoisesti huolehtiminen.

Vilijonkalla ei ole kuvaavaa nimeä, joka erottaisi hänet muista vilijonkista, mutta Kampsu kutsuu häntä rouva Vilijonkaksi. Vaikka Vilijonkalle luonto on hyvin tärkeää, myös esineet, vaatteet ja koti ovat tärkeitä. Niillä hän luo sivistyneen rouvan kuvaansa. Romaanissa *Farlig midsommar* tutustumme toiseen vilijonkkaan, joka on suomennettu Vilijaanaksi, mutta on alun perin ”en filifjonka” eli vilijonka, jonka erisnimikin on Filifjonka. Ulkonäöltään hän eroaa hiukan novellikokoelmassa esitellystä ja viimeisessä romaanissakin esiintyvistä rouva Vilijonkasta, jolta puuttuvat Vilijaanan tummat silmänympärykset. Suomennetussa teoksessa Vilijaana pohtii, ettei elämä ole aina helppoa, kun kuuluu vilijonkkien heimoon, mutta alkuperäisessä tekstissä sama kuuluu yksinkertaisesti: ”Det är inte alltid så lätt att vara en filifjonka.” (FM 83) Kuten rouva Vilijonkalle, myös Vilijaanalle on ominaista sukurakkaus.

Viimeisessä muumiromaanissa *Sent i november* tutustumme lähemmin rouva Vilijonkkaan, joka elää hankalien vilijonkkasääntöjensä mukaan, kuten Nuuskamuikkunen ajattelee. Tyypilliseen tapaan muumikirjasarjalle Vilijonka kokee eksistentiaalisen kriisin, mikä saa hänet lähtemään kotoaan ja yrittämään muutosta – toivottomana hän vakuuttaa itselleen muuttuvansa jopa joksikin aivan muuksi kuin vilijonka, minkä kuitenkin teoksessa mainitaan olevan mahdotonta. Aaltolan (2013b, 280) mukaan ”ihminen on taitava pakenemaan vapautta määrätä omista ratkaisuisistaan erilaisten valmiiksi annettujen mallien taakse: monet kokevat olevansa tuomittuja tietynlaiseen identiteettiin”. Tällaista tietynlaiseksi tuomitsemista on luettavissa muumikirjoissa, ei vain itsen vaan myös toisten kohdalla. Siihen havahtuminen aikaansaa usein paitsi hahmojen eksistentiaalisen kriisin ja fyysisen pakenemisen, myös itsensä uudelleen löytämisen, hyväksymisen ja yleensä jopa alkusijoilleen palautumisen. Romaanissa Vilijonkkakin lopulta palaa omaan kotiinsa, mutta hän on parantunut kriisistään.

Hemuli kuuluu heimoon, jonka toistuva läsnäolo muumikirjasarjassa antaa melko kattavan kuvan siitä, millaisia hemulit yleensä ovat. Hemuleja on periaatteessa kahdenlaisia: toiset ovat tiukkoja järjestyksen kannattajia, toiset puolestaan railakkaita hetkessä eläjiä. Ensimmäisen ryhmän hemuleilla on selkeitä työpaikkoja, kuten puiston- tai vanginvartijoita, ja harrastuksia, kuten keräilyä. Vapautta ja seikkailuja rakastavat

Nuuskamuikkunen ja Muumipappa eivät oikein pidä järjestystä ja sääntöjä kunnioittavista hemuleista, mikä tulee ilmi edellisen kohdalla romaanissa *Farlig midsommar*, kun Nuuskamuikkunen käy sotaan puistonvartija-hemuleiden kanssa.

Muumipapan lapsuus puolestaan alkaa tiukan hemulin tädin pitämässä lastenkodissa, jonka säännöt ahdistavat häntä niin paljon, että hän karkaa. Kun myöhemmin teoksessa *Muumipappans memoarer* Muumipappa tovereineen pelastaa kyseisen hemulin tädin, katuu hän tekoaan heti, sillä tämä päättää ottaa ohjat käsiinsä ja seurueen kasvatikseen, mitä hän kutsuu epähemulimaiseksi Velvollisuudekseen. Romaanissa *Trollkarlens hatt* Muumipeikon ja kumppanien seurassa on läpi kirjan eräs Hemuli, ja kun tämä ei loukkaannu tultuaan haukutuksi pöhköksi, hänellä todetaan olevan yksi valoisista päivistään. Näistä esimerkeistä saa jo kuvan hemulien epämiellyttävästä luonteesta.

Romaanissa *Sent i november* Vilijonka huomauttaa, että hemulit sen kuin järjestelevät: ”Hemuler ska alltid ordna och ordna!” (SIN 57) Kun Hemuli kirjan lopussa päättää palata kotiinsa, Tuhto kysyy, aikooko hän siivota siellä, johon Hemuli vastaa: ”Naturligtvis inte! utbrast Hemulen. Det är de andra jag ska ordna för. Det är inte många som vet hur de ska ha det och klarar sig på egen hand!” (SIN 155) Hemuli kokee tietävänsä paremmin kuin monet muut, miten asiat tulee järjestää – ehkä tämän takia hemulit ovat usein järjestystehtävissä, kuten poliiseina tai puistonvartijoina.

Romaanissa *Farlig midsommar* esitellään puistonvartija-hemulien lisäksi kaksi poikkeuksellista hemulia. Ensimmäinen on vanginvartija, joka haluaa nähdä prinsessoja teatterissa – halu syttyy hänen epähemulimaisessa (*ohemula*) sydämessään, kun hän muistaa käyneensä lapsena katsomassa näytelmän. Toinen poikkeusyksilö on hänen serkkunsa, joka on hemuliksi liian kiltti, pieni, laiha ja pelästyneen näköinen: ”den lilla hemulen som tydligen var alldeles misslyckad (som hemul betraktad).” (FM 119) Novellikokoelmassa eräs novelli keskittyy myös tällaiseen poikkeukselliseen hemuliin, joka rakastaa villiä, ei muokattua luontoa, ja hiljaisuutta toisin kuin muu sukunsa.

Novellissa ”Hemulen som älskade tystnad” ja teoksessa *Farlig midsommar* on hemuleja, jotka ovat railakkaita ja äänekkäitä. Edellisessä hemulit pitävät huvipuistoa, soittavat

pasuunaa ja meluavat, jälkimmäisessä teatterin edessä musisoi hemulien vapaaehtoinen orkesteri. Teoksessa *Trollvinter* on Hemuli, joka soittaa torvea ja urheilee. Hänellä on myös tavattoman hyvä vainu, jonka avulla hän löytää lumimyrskyssä eksyneen pikku ötökän. Tuu-tikki tietää heti, millaisesta hemulista on kyse, kun Muumipeikko kauhistelee hemulin käytöstä:

Too-ticki! skrek han. En hemul har kommit hit... Han tänker bo i ett snöhus och just nu *badar* han i floden!

Aj, en *sån* slags hemul, sa Too-ticki allvarligt. Då blir här ingen frid mera. (T 80)

Se, että hemulit jakautuvat tällä tavoin ikään kuin kahteen eri heimoon, tekee niistä poikkeuksellisen olennon muumikirjoissa. Kenties tästä voisi spekuloida tarkoituksen olevan enemmänkin kuvata, kuinka erilaisia yksilöitä heimoon voi kuulua. Toisaalta hemulit näyttävät jakautuvan melko lopullisesti ja subjektiviteetiltään kaikkivoivasti jompaankumpaan: reippaisiin urheilijoihin ja ilakoitsijoihin tai vakaviin keräilijöihin ja järjestystehtävissä toimiviin hemuleihin.

Hattivatit ovat erikoisia olentoja ja vaikeasti määriteltäviä. Ne ovat mukana jo ensimmäisessä muumikirjassa, jossa Muumimamma kuvailee niitä pieniksi vaeltajiksi, ja tarkoittaa:

»Ett slags små trolldjur», förklarade mumintrollets mamma. »För det mesta är de osynliga. Ibland håller de till under människornas golv, och man hör dem tassa därinne när det blir tyst om kvällarna. Men för det mesta vandrar de runt världen, stannar ingenstans och bryr sig inte om nånting. Du kan aldrig säga om en hattifnatt är glad eller arg, sorgsen eller förvånad. Jag är säker på att han inte har några känslor alls.» (SSÖ 17)

Westin (2013, 148–149) toteaa, että muumipeikot ja hattivatit ovat syntyperältään lähtöisin samasta alkukahmosta, molempien alkuperä on Janssonin lapsuudessa, kun hänen enonsa esitti idean näkymättömistä muumipeikko-olentoista, jotka henkäilevät niskaan. Westin (2013, 149) toteaa muumipeikkojen ja hattivattien haarautuneen omiksi lajeikseen, jotka eroavat ulkomuodoiltaan ja kieleltään. Muumimamma yrittää puhua niiden kanssa, mutta ne eivät reagoi häneen. Suluissa lukee, että hattivatit ovat ”mycket dumma” (SSÖ 28). Muumipeikko seurueineen purjehtii pienen merimatkan hattivattien veneessä, jonka jälkeen hattivatit katoavat ja Nipsu päättelee, että ne muuttuivat näkymättömiksi.

Romaanissa *Farlig midsommar* hattivattien kuvataan itävän siemenistä, mutta ne ovat jatkuvassa liikkeessä ja niiden elekieli vaikuttaa hyvin strukturoidulta ja kulttuurisidonnaiselta, mikä tulee erityisesti ilmi novellissa ”Hattifnattarnas hemlighet”. *Farlig midsommar* -teoksessa Nuuskamuikkunen käyttää hattivattien siemeniä säikäyttääkseen erään puistonvartija-hemulin, jonka kieltoaukuista hän ei pidä. Hän kertoo Pikku Myylle, että hattivatit tulee kylvää juhannusyön aikana, ja että ne ovat vastasyntyneinä erityisen sähköisiä. Ne kohoavat maasta, rikin ja palaneen kumin käry leviää ilmaan, ja saatuaan jalkansa esiin ne lähtevät jahtaamaan puistonvartijaa, jonka napit ovat sähköistyneet hattivateista.

Myrskyssä hattivatit elävät ekstaasinomaisessa hurmostilassa, ja vasta silloin Muumipappakin (novellissa ”Hattifnattarnas hemlighet”) kuulee niistä lähtevän ääntä. Pappa olettaa sähköisten tuohirullien edustavan jonkinlaista kielen merkkijärjestelmää tai kommunikaatiovälinettä hattivateille, jotka vievät ja jättävät vierailemilleen saarille kyseisiä rullia, jotka papalle näyttäytyvät tyhjinä. Niillä siis voi olla kommunikaation keinoja, jotka Muumipapan on kuitenkin mahdoton ymmärtää.

Hattivattien käyttäytymisessä on piirteitä heimorakkaudesta ja luontosidonnaisuudesta. Ne kokoontuvat vuosittain kesäkuussa yksinäiselle saarelle, johon muumitkin päätyvät romaanissa *Trollkarlens hatt*. Tapahtuma esitellään lukijalle vuosikokouksena, jonka syyt ovat epäselvät; ”Kanske tycker de i alla fall om att ha en plats där de är hemma och kan vila sig lite och träffa bekanta.” (TH 60) Keskellä saarta on hattivattien salainen, kukkivan tiheikön ympäröivä aukio korkean tangon ja ilmapuntarin kera, jonne monisatainen hattivattien joukko kokoontuu aina juhannuksen tienoilla. Kun huomioi, että hattivatit tulee myös kylvää juhannuksen aikaan, voisi lainauksen ”ungefär trehundra av dem hade redan infunnit sig och man väntade omkring fyrahundrafemtio till” (TH 62) lukea merkitsevän, että juhannus on hattivateille eräänlainen kylvy- tai syntymäjuhla.

Hattivattien käyttäytymisessä on myös kulttuuriin viittaavaa toimintaa: niiden tervehdys on kohtelias kumarrus. Ne kumartavat jopa ilmapuntarilleen – ja tietysti Muumipapalle heidän tarinassaan novellikokoelmassa. Mutta kun Hemuli tulee ja kopauttaa

ilmapuntaria, alkavat hattivatit lähestyä häntä rapisten ja huutoen tassujaan, mikä saa säikähtäneen Hemulin kiipeämään tankoon. Auttamaan tuleva Nuuskamuikkunen kysyy, kuinka Hemuli on saanut kiltit hattivatit vihaisiksi. Hemuli vastaa niiden olevan ”otäcka krypen” (TH 64), inhottavia mönkijöitä – mutta hattivateilla ei onneksi ole korvia. Herkkä tuntoaisti niillä sen sijaan on, joten tankoa edes takaisin nykimällä Hemuli aikaansaa maan tärähtelyä, joka laittaa hattivatit pakoon. Kohtauksessa niitä verrataan niin myyriin kuin polttaviin nokkosiinkin. Hemuli ottaa ilmapuntarin mukaansa, mutta yöllä myrskystä sähköistyneet hattivatit hakevat sen takaisin, ja seuraavana aamuna ne lähtevät saarelta tiehensä.

Taksonomisesti ajateltuna hattivatit ovat muiden muumitarinoiden hahmojen tapaan rajanvetoa torjuvia, sillä ne eivät sijoitu ontologisina subjekteina mihinkään tiettyyn kategoriaan. Ne torjuvat ihminen/eläin/luonto-kolmijakoa tai vielä tarkemmin ihminen/eläin/kasvi-kolmijakoa, sillä niissä on piirteitä jokaisesta – inhimillisestä, ei-inhimillisestä eläimestä ja ei-inhimillisestä luonnosta eli kasveista. Näin laajaa kategorisoinnin välttelyä toteuttaessaan hattivatit lienevät muumikirjojen hahmoista kaikkein enigmaattisimpia.

2.3. Eettinen kohtelu muumimaailmassa

Janssonin muumikirjoista löytyy eläinten kohtelua koskevaa eettistä sanomaa, minkä huomioiminen on mielestäni tärkeää, kun pohditaan uudelleen ihmisen asemaa ja ontologiaa posthumanistisesta näkökulmasta. Jo Plutarkhos (n. 46–120) piti ilmeisenä, ettei ihminen edisty moraalisesti, ennen kuin lakkaa olemasta sokea eläinten kaltoinkohtelulle (Aaltola 2013a, 9), ja monet suuret ajattelijat ovat teoretisoineet hierarkiaa vastaan eettisen kohtelun nimissä. Moraalisen harkinnan ja empatian avulla voidaan tavoittaa toiset olennot sen sijaan, että keskityttäisiin vain itseen, mikä on tärkeää nykymaailmassa, jossa luonnonvaraiset eläimet joutuvat selviytymään yhä kapenevissa elintiloissa ihmisen aiheuttamassa sukupuuttoaallossa, eläimiä syödään sekä kulutetaan vuosittain yli 50 miljardia, ja tehotuotanto aiheuttaa eläimille suuria kärsimyksiä. (Mt., 20–22.) Luon seuraavaksi kriittisen katseen muumikirjoissa esiintyvään toisen kohteluun, joka on verrattavissa ihmisen eläimiä koskevaan etiikkaan.

Novellissa ”Den sista draken i världen” Muumipeikko vangitsee lohikäärmeen ja haluaa pitää sitä hyvänä, mutta villin olennon ottaminen lemmikiksi ei suju häneltä laisinkaan. Lohikäärmeellä on vahva oma tahto, mikä muistuttaa lukijaa kaikkien olentojen subjektiviteetista. Lisäksi lohikäärme on kuuma ja polttaa sekä puree – se ei siis ollenkaan sovellu kotilemmikiksi. Lohikäärmeen esimerkin avulla voimme kyseenalaistaa vähintäänkin eksoottisten eläinten lemmikkinä pitämisen ja ihmisen itselleen asettaman hierarkkisesti korkeamman arvon.

Novellissa Muumipeikko ihailee lohikäärmeen kykyjä esimerkiksi puhalttaa kuuman savupilven, vaikka näin se torjuu Muumipeikon yrityksen silittää sitä ja sen sijaan kärventää Muumipeikon kypälää; ”Han beundrade draken mer än nånsin.” (DOB 74) Muumipeikko ei näe lohikäärmeen villiä luontoa uhkaavana, vaikka on polttanut itsensä, vaan lellittelee ja projisoi unelmiaan lemmikistä siihen, vähättelee olentoa: ”Är du arg, va? frågade han sakta. Är du förskräckligt hems och grym och gräslig, va? Oj du söta rara lilla doj, doj, doj!” (DOB 74) Lohikäärme kieltäytyy halveksivasti Muumipeikon tarjoamasta syötävästä, ohukaisista, voileivästä ja omenasta, ja nappaa itse kärpäsen, jonka saalistamista ja syömistä kuvataan melko raadollisesti:

Den - - sprang plötsligt med betraktade fram till fönsterbrädet och anföll en stor fet augustifluga.

Flugan slutade humma och började gnissla istället. Draken hade huggit den i nacken med sina små gröna tassar och blåste rök i ögonen på den.

Så var det bara knips knaps med de vita små tänderna, gapet spärrades upp och in for augustiflugan. Draken svalde och svalde, slickade sig om nosen, krefsade sig bakom örat och tittade försmädligt på trollet med ett öga. (DOB 74)

Muumipeikko vain ihailee, miten hyvin hänen pikku lohikäärmeensä osaa, ja lellittelee tätä taas. Hän asettuu hierarkkisesti ylemmälle napatessaan lohikäärmeen sen luonnollisesta ympäristöstä, viedessään sen omaan tilaansa ja asettaessaan sen esitteille ihailakseen niin itselleen kuin muille, kuinka eksoottinen ja villi se on. Hän sivuuttaa sen vaarallisuuden, polttavan hengityksen, terävät hampaat ja ivallisen katseen, ja haluaa lelliiä sitä. Hänen aliarviointinsa kostautuu, eikä lohikäärme missään vaiheessa kiinny häneen. Lopulta Muumipeikko ymmärtää erheensä ja päästää lohikäärmeen menemään, osin loukkaantuneena mutta osin myötätuntoisena nähdessään lohikäärmeen haluavan pois.

Myös muumikirjasarjan päättävässä kirjassa *Sent i november* on esimerkki hallitsemattomista eläimistä, nimittäin homssu Tuhdon nummuliitti, josta käytetään nimeä Eläin, *Djur*. Tuhto luulee auttavansa pientä, yksinäistä olentoa, josta lukee kirjasta, mutta asia kääntyy huonompaan suuntaan, kun hän antaa Eläimelle hampaat:

Men homsan kände att Djuret inte fanns kvar. Det hade gått sin väg. Det gnisslade med sina nya tänder och gick sin väg. Och det var homsan Toft som hade givit tänder åt Djuret. (SIN 118)

Tuhto ymmärtää vastuunsa eläimestään, josta on koon myötä tullut aggressiivinen. Hän huhuilee Eläintä illalla pihamaalla, huolissaan sen puolesta. Hän ajattelee sen kasvaneen liian suureksi ja olevan hämillään, ja hän pelkää, mihin se pystyy: "den var för stor och för arg och inte alls van vid att vara stor och arg." (SIN 133–134) Eläin on niin suuri, ettei se Tuhdon mielestä voi selviytyä, ja hän johdattaa sen puutarhaan ja Muumipapan lasipallon luo. Tuhto käskee Eläintä muuttumaan taas pieneksi ja piiloutumaan, ja silloin lasipallo, "pappans glaskula som samlade allt och tog hand om allt" (SIN 134), ottaa Eläimen sisäänsä. Jää lukijan pääteltäväksi, miten Eläimen käy, mutta posthumanistisesti ja ekokriittisesti ajateltuna kiinnostavaa on Tuhdon ja Eläimen suhde, jossa korostuu vastuun kantaminen, eläimistä huolehtiminen ja oikeanlainen elinympäristö.

On myös huomion arvoista, että kasvettuaan tarpeeksi isoksi nummuliitti saa kutsumanimen Eläin. Kun se mainitaan kirjassa ensimmäisen kerran, se esitellään sanoin "det ensamma djuret -- den lilla nummuliten" (SIN 48). Kun siitä myöhemmin kirjoitetaan kohosteisesti tekemällä sanasta eläin erisnimi, se samalla yksilöidään mutta kiinnitetään huomio myös yleiseen eläimeen. Tämän Eläimen voi siis nähdä edustavan koko eläinkuntaa, ja Tuhdon vastuun siitä rinnastuvan meidän maailmaamme vertaamalla ihmiskunnan vastuuseen eläinkunnasta. Tuhto on huolissaan, kun huomaa Eläimen kasvavan ja käyvän hallitsemattoman aggressiiviseksi: "Du klarar inte det här!" (SIN 134) – eläin kuuluu omaan luonnolliseen elinympäristöönsä.

Kokoelman nimikkonovellissa mainittu kissa, joka oli muumiperheen vieraana, puolestaan kiinnittää huomion yleisempien lemmikkien hoitoon: kissa ei ole perheen omistama vaan vieras, joka on tullut ja mennyt. Novellissa "Cedric" Nuuskamuikkunen

muistuttaa plyysikoiraesinettään kaipaavaa Nipsua siitä, että tavarat eivät tee onnelliseksi vaan eletty elämä ja toisten seura. Koira on esine, mutta yhdessä novellin kuvista Nipsu istuu surevana pienen koirankopin ja kulhon vieressä, mikä luo rinnastuksen oikeaan olentoon ja muistuttaa siitä, että lemmikit eivät elä ikuisesti ja jättävät jälkeensä surun. Novellia voi lukea myös lemmikkieläinten kohtelu mielessään, kun tarkastellaan Nipsun suhdetta koiraesineeseensä. Nipsu suree esineessä olleita koruja, topaasisilmiä ja kuukiveä, eikä näe niihin keskittyessään sen itseisarvoa.

Koiraesineen nimi on Sedrik, ja sitä kuvaillaan näin:

Och dessutom hade han [Cedric] ett uttryck i ansiktet som var oefterhärmligt, som aldrig skulle kunna upprepas i ansiktet på en annan liten hund. Det är möjligt att ädelstenarna var viktigare för Sniff än ansiktsuttrycket, men i varje fall älskade han Cedrid.

Och så fort han hade gett bort Cedric ångrade han sig intill förtvivlan.
(DOB 161)

Nipsun kerrotaan rakastaneen Sedrikiä ja katuvaan heti sen pois annettuaan. Hän on täysin lohduton, edes Muumimamma ei keksi mitään lohdullista sanottavaa. Nipsu on katkera, koska luuli saavansa takaisin jotain vielä parempaa, kun antaa pois jotain arvokasta, kuten Muumipeikko oli sanonut. Lopulta Nipsu kuitenkin löytää koiransa hylättynä ulkona sateesta, koruitta ja nappisilmäisenä, mutta silti Nipsu pelastaa sen ja rakastaa sitä nyt sen itsensä takia. Tästä on ”kirjailijan huomautus”, että se on luettava Nipsulle kunniaksi.

Toisin kuin vieraileva kissa, Sedrik on avuton ja mykkä esine, joka on omistajansa armoilla – kuten ovat meidänkin lemmikkimme ja tuotantoeläimemme. Nipsu toivoi hyötyvänsä Sedrikistä antamalla arvokkaan esineensä pois. Tämän tehdessään Nipsu ei nähnyt Sedrikin itseisarvoa (ja veikeää ilmettä), vaan hän keskittyi sen topaaseihin ja kuukiveen ja odotti hyötyä, samoin kuin ihmiset tekevät tuotantoeläinten kanssa. Rinnastus oikeisiin eläimiin esineestä ei liene radikaali, sillä Sedrik on nimetty ja koiran näköinen, ilmeikäs ja rakastettava. Käyttämäni sana itseisarvo viittaa Immanuel Kantin jaotteluun olennoista toiminnan päämäärinä itsessään tai välineinä päämäärän saavuttamiseksi, itseisarvon tarkoittaessa ensimmäistä, eli olennon luontaista arvoa (Aaltola 2013a, 26).

Kirjailijan huomautuksessa novellin lopussa kerrotaan, että Kampsu oli muuntanut Sedrikin topaasisilmät korvakoruiksi ja laittanut napit Sedrikin silmiksi ennen kuin hylkäsi sen ulos: ”Vad Cedric beträffar gjorde Gafsan örhängen åt sin dotter av topaserna och gav Cedric svarta knappögon istället.” (DOB 171) Miksi hän vaivautui korvaamaan esineen silmät, jos aikoi hylätä sen? Ehkä Kampsu tunsu jotain omassatunnossaan katsoessaan koiraa muistuttavaa, ilmeikästä esinettä ilman silmiä. Kiinnittäessä huomiota sanavalintaan huomaa, että hän *antaa* Sedrikille nappisilmät topaasien tilalle. Ikään kuin Sedrik olisi elävä ja ottaisi napit vastaan, laittaisi ne jopa itse päähänsä. Kuten Ninnin tarinasta käy ilmi, on tärkeää tulla nähdyksi ja kohdelluksi hyvin, ja Sedrikin kasvoilla on ilme, ”jota ei voi olla minkään toisen pienen koiran kasvoilla”, kuten aiemmassa lainauksessa sanotaan. Sedrikiä kohdellaan hyvin ristiriitaisesti, ja jos lukijoina säälimme sen kohtaloa, miksei Kampsukin voisi paikkailla omaatuntoaan korjaamalla Sedrikin ilmeen ennen sen hylkäämistä.

Ninnin tarinasta ”Det osynliga barnet” voi lukea olentojen kohteluun ja niihin suhtautumiseen liittyvää etiikkaa, joka on verrattavissa meidän maailmaamme. Ninnin täti on laittanut hopeakulkusen lapsen kaulaan kuullakseen, missä tämä milloinkin on. Kellon kilinä muistuttaa Muumimammaa kissasta, joka on kerran asunut heidän luonaan. Sanavalinta kiinnittää huomiota: kissaa ei omistettu, se on ollut vieraana. Näin sekä kulkusen äänen että Ninnin vieraaksi saapumisen avulla tehdään rinnastus eläimeen mutta samalla vastavuoroisesti eläin rinnastetaan inhimilliseen – ne ovat samanarvoiset. Ulkona Pikku Myy tervehtii Ninniä toteamalla tämän nukkuneen kuin porsas ja olevan kai hyvin ruma, koska haluaa olla näkymätön. Jo toinen rinnastaa tämän mykän olennon eläimeen.

Vaikka muumien maailmassa eläimetkin puhuvat, katsomalla asiaa posthumanistisesti voi pohtia, miten Ninni rinnastuu mykkänä olentona meidän maailmamme olentoihin. Aaltola (2013b, 279) kirjoittaa ihmisten tavasta nähdä todellisuus mustavalkoisena: käsityksiämme ihmisistä ja eläimistä luonnehtii dualismi, ja hierarkkisesti nähtynä ihmisellä on valta. Ninnin ontologia on aluksi täysin epävarma, mutta olemalla mykkä hän rinnastuu eläimeen, ja ihmisillä on tapana erityistää ihmisyyttään näkemällä eläimet

vastakkaisena negaationa (Aaltola 2013b, 279). Hierarkkisesti Ninni onkin muumiperhettä alempana ollessaan käskyteltävänä ja puettavana, kunnes tarinan lopussa hän ottaa vallan itselleen ja hyökkää Muumipapan kimppuun.

3. HAHMON JA LUONNON VUOROVAIKUTUS

3.1. Muumimaailmalle ominainen luonto

Grzegorz Leszczynski (1996, 197) kirjoittaa artikkelissaan ”Maailman kielto. Muumit ja kirjalliset trendit 1900-luvulla” muumien maailman olevan ainutlaatuinen traditionaalisessa kulttuurisessa näkemyksessään ”lapsuudesta viattomuuden, rehellisyyden ja kompromissittoman totuuden tilana; maailman, luonnon ja ihmisen alkutilana”. Yleensä onnellista jokapäiväisyyttä näyttävässä muumimaailmassa katoaa tietoisuus psyykemme kahtia jakautuneisuudesta ”epätoivoon ja toivoon, pelkoon ja hiljaisuuteen” (mt., 199). Tämä binaarisen jakautuneisuuden puuttuminen näkyy läheisessä luontosuhteessa: hahmot ovat osa ympäristöään. Hahmojen kokemat kriisit luovat tiettyä kahtiajakoa heidän identiteeteilleen – juuri sellaista, jonka Leszczynski väittää katoavan. Esimerkiksi Muumipapan maailma jakautuu novellissa ”Hattifnattarnas hemlighet” kahteen vastakkaiseen paikkaan ja hänen henkilökohtaiseen tilaansa, jossa etenkin pelko ja hiljaisuus yllättävät hänet ja pilaavat hänen seikkailunsa. Sama kahtia jakautuneisuus on Vilijonkan novellissa ”Filifjonkan som trodde på katastrofer”, jossa hänen ympäristönsä on jopa dystopiamainen eli täysin vastakohtainen hänen ihanteelliselle maisemalleen.

Leszczynskin (1996, 199) mukaan muumien maailmassa järjestys edellyttää epävarmuutta, koska ulkoisesti havaittavat syyt, seuraukset ja ominaisuudet on mahdollista hyväksyä sisältä käsin, eli ulkoisen maailman myllerrykset käsitellään sisäisessä maailmassa, ja näin saavutetaan järjestys. Esimerkiksi mainitussa Vilijonkan novellissa vuorottelevat ja sekoittuvat hahmon ulkoinen ja sisäinen myrsky. Kun hänen kuvittelemansa ja ahdistuneesti odottavansa myrsky aktualisoituu tuhoisin seurauksin, Vilijonkan sisäinen ja hänen psyykettään uhannut myrsky laantuu.

Useampi muumikirja käsittelee hahmojen psyyken eheytymistä kriisien keskellä. Leszczynskin mukaan ”totuus ei synnytä epätoivoa vaan sovinnon todellisuuden kanssa” (1996, 196). Näin tapahtuu myös käsittelemissäni muumitarinoissa, joissa hahmo kokee eksistentiaalisen kriisin, ja kohdatessaan ongelmansa tai tajutessaan sen järjettömäksi hän vapautuu siitä ja tekee ”sovinnon todellisuuden kanssa”. Tämä sovinto on hänelle

joko oman – monissa tapauksissa entisen – elämän hyväksymistä tai uuden todellisuuden vastaanottamista. Tällainen kriisiytyminen ja siitä selviytyminen tapahtuu tietysti luonnon keskellä, koska luonto ja kirjojen hahmot ovat olemassa hyvin vuorovaikutuksellisessa suhteessa.

Janssonille luonto ei ole pelkkää taustaa, vaan usein hyvinkin keskeisessä asemassa hänen muumitarinoissaan. Sirke Haposen (2007, 83) mukaan muumikirjojen hahmojen sijaan niiden luonto kuvastaa sitä, mitä kirjassa tapahtuu. Se on monipuolinen ja monimerkityksinen, se toimii sekä fyysisenä tapahtumapaikkana, jossa hahmot elävät vaihtelevissa maisemissa, että heidän ajatuksiaan heijastavana tilana, jolloin hahmojen ajatusten kautta fokusoitu luontokuvaus projisoi heidän mielentilojaan. Toisin sanoen Janssonin luonto jakautuu kahteen maisemaan: fyysisiin paikkoihin ja ajatuksia merkityksellistäviin tiloihin. Tämä binaarisuus näkyy usein tekstin luontokuvauksessa, jonka fokus vaihtelee neutraalin kuvauksen ja henkilökohtaisen näkökulman välillä.

3.1.1. Nuuskamuikkunen ja Hemuli

Det osynliga barnet -novellikokoelman ensimmäisessä novellissa ”Vårvisan” eli kevätlaulu korostuu luonnon merkityksellisyys jo nimessä. Novellissa Nuuskamuikkunen kokemukset ja tunteet liittyvät vahvasti hänen ympäristöönsä ja siellä oleviin luontokappaleisiin. Hänen kerrotaan heti novellin alussa olevan tyytyväinen metsään, ilmaan ja itseensä. Hän siis liittyy hyvänolon tunteet ympäristöönsä. Novellissa on selvää, että hän liittyy myös kykynsä säveltää lauluaan luontoon: illan on oltava täydellinen, jotta sävelet osuvat kohdilleen.

Kun viimeinen auringonsäde on sammunut ja kevään hämärä hiipii esiin, koivut vaeltavat kauemmas – aivan kuten Nuuskamuikkunen on vaeltanut metsässä – ja Nuuskamuikkunen saapuu puron äärelle ja kuuntelee sen ääniä:

Klar och brun dansade den över tussar av fjolårslöv och genom kvarglömda istunnlar, den gjorde en sväng in i mossan och störtade på huvudet i ett litet vattenfall med vit sandbotten. Ibland sjöng den i dur som en mygga och ibland försökte den låta stor och hotfull och så gurglade den sig i halsen med lite snövatten och skrattade åt allsammans. (DOB 13)

Puron kuvaus on hyvin personifioitua: Se tanssii lehtiläjien yli ja jäätunnelien läpi, se pyörähtää sammalikkoon ja syöksyy ”suin päin” vesiputoukseen. Väliin se jopa laulaa duurissa kuin hyttynen, väliin vaikuttaa suurelta ja uhkaavalta. Se kurlaa kurkkuaan ja nauraa kaikelle. Kohta kiven irtoaminen aiheuttaa myös oktaavin nousun puron äänissä. Tämä kaikki on tietenkin sitä, mitä Nuuskamuikkunen kuulee, hänen tulkintaansa purosta, eli hän siis projisoi tunteitaan siihen. Puron ääni koskettaa häntä jopa niin syvältä, että se täytyy ottaa mukaan lauluun tai tehdä siitä uusi laulu. Pian esiin tuleva mönkijä kuitenkin tavallaan pilaa puron täydellisyyden räpiköimällä kömpelösti veden läpi rannalta toiselle. Luonnon kuvaus säilyy antropomorfisena, kun auringon laskiessa kevään hämärä ”hiipii esiin” ja koivut ”vaeltavat” valkeiden pilarien näköisinä kauemmas hämärään.

Novellissa ”Hemulen som älskade tystnad” on sellaista pateettista harhaa, joka heijastelee luonnon ja hahmon ykseyttä. Hemulin puutarhaan rakennetaan entinen huvipuisto uusiksi, ja siellä kasvusto sekä huvipuisto laitteineen ja vierailijoineen elävät rinta rinnan. Tekstin kuvauskin sekoittaa ne yhteen:

I de stora mörka träden glimmade spegelglas, silver och guld, allt stod färdigt och väntande – dammarna, båtarna, tunnlarna, rutschbanan, saftståndet, gungorna, pilkastingen, klätterträden, äppelträden... (DOB 108)

Puissa kimmeltävät keinotekoiset peililasit, kulta ja hopea. Kaikki odottaa valmiina, lammikot veneineen, tunnelit liukuratoineen, mehubaari, keinut – puissa olletinkin – nuolenheittovaja, kiipeämispuu ja omenapuu. Ja vaikka puutarhassa on nyt lasten huvipuisto täynnä innokkaita vierailijoita, Hemulin sääntöjen mukaan ulkona vallitsee hiljaisuus; kuuluu vain purojen solina ja yötuulen kohina. Lapset leikkivät siellä ääneti kunnioituksesta ja kiitollisuudesta. Mielestäni Hemulin tarinan kuvaus puutarhan villiin luontoon kyhätystä huvipuistosta ja sekä Hemulin että lasten sinne luonnollisesti asettumisesta on osoitus siitä, kuinka peilatesaan sisäistä maailmaansa ulkoiseen hahmo itse asiassa näkeekin itsensä osana luontoa (Gifford 1999, 156–157).

Happonen (2007, 188–192) kirjoittaa novellin ”Hemulen som älskade tystnad” keskushahmon puutarhan kuvastavan Hemulia itseään rinnastumalla symbolisesti minän käsitteeseen. Hemuli toteuttaa itseään puutarhansa kautta, mutta ”useat

Janssonin teokset alleviivaavat yksinäisyyden luovia ja parantavia mutta myös tuhoavia voimia” (mt., 190), ja Hemulinkin tarvitsee lopulta hyväksyä lapset takaisin elämäänsä. Happosen mukaan ”uuden tilan rakentaminen vanhan jäänteistä ei sekään onnistu subjektilta, jolta puuttuu suhde toisiin subjekteihin”. (Mt., 188–192.)

3.2. Topofilia

Janssonin muumitarinoissa on useanlaista topofiliaa ja toisaalta jopa anti-topofiliaksi kutsuttavissa olevaa vastenmielisyyttä tai pelkoa ympäristöä kohtaan, topofobiaa. Topofobia tarkoittaa hahmon paikkaa eli maisemaa ja ympäristöä kohtaan tuntemaa pelkoa tai negatiivisia tunteita. Sekä topofilia että -fobia on siis henkilökohtainen ja ainutlaatuinen suhde, joka hahmolla on luontoon ympärillään.

Topofilia toimii myös poliittisena käsitteenä kiinnittämällä huomiota eri piirteisiin, joilla rakkaus luontoon ja ympäristöön syntyy. Tuan kirjoitti kirjansa ympäristöliikkeen alkuaikoihin ja esitteli käsitteen topofilia antaakseen kielen diskurssille, joka ei osannut esittää nostalgisesti latautuneita tunteita luontoa kohtaan kelvollisesti luonnon säilyttämisen tai pelastamisen vuoksi. Tämän lisäksi Tuan kiinnittää käsitteen avulla huomiota siihen, kuinka ihmiset suhtautuvat luontoon, joka ei ole pelkkä resurssi vaan myös mielihyvän, syvällisen kiintymyksen ja rakkauden lähde sekä kohde. (Tuan 1990, xii–xiv.) Muumikirjojen hahmot suhtautuvat luontoon hyvin intohimoisesti, ja topofilia auttaa ymmärtämään tämän suhtautumisen kaikkivoivasta otetta heidän elämäänsä. Seuraavissa alaluvuissa tutkin, kuinka hahmon kriisi itseään kohtaan on vuorovaikutuksessa hänen luontosuhteensa kanssa, ja kuinka luonto voi toimia tästä kriisistä vapauttajana.

3.2.1. Vilijonka ja Hemuli

Vilijonkan kertomus novellikokoelmassa, ”Filifjonkan som trodde på katastrofer”, suomeksi ”Vilijonka joka uskoi onnettomuuksiin”, on kuin kuvaus topofobiasta. Tämä kuitenkin paljastaa jotain myös Vilijonkan topofiliasta. Novellissa Vilijonkan pelko näkyy siinä, kuinka hän suorastaan inhoaa ympäristöään, karua ja kauheaa rannikkoa ja rumaa

taloon, jonka hän vuokrasi rakkaudesta sukuunsa luullessaan talon ennen kuuluneen isoäidilleen. Vilijonkan inho tähän maisemaan paljastaa itse asiassa, että hänellä on voimakasta topofiliaa toisenlaista maisemaa kohtaan. Vilijonka rakastaa luontoa ja ihmettelee ensimmäisenä iltanaan, kuinka isoäiti on voinut asua paikassa, jossa ei ole puutarhaa, ei pienintäkään lehtipuuta, ”inte ens en hygglig utsikt” (DOB 47). Vilijonka kokee maiseman vihreine merineen, valkoisine hiekkoineen ja punaisine merilevineen turvattomaksi, mikä saa hänet uskomaan onnettomuuden olevan vääjäämätön. Hän kokee seudun olevan kohtalokas kaikessa karuudessaan. Sieltä ei löydy edes nättejä kukkia vaan vihaisilta näyttäviä pieniä pensaita.

Kun Kampsu tulee vierailulle, Vilijonkan topofilia ilmenee hänen puheestaan:

... och så vackert väder, ropade hon, havet, tänk havet ... så blått, så vänligt, inte en krusning! -- Men så här, när man lever så här, naturen och allt – det ordnar ju upp så mycket eller hur? (DOB 51)

Vaikka Vilijonka pitää maisemaa rumana ja karuna, hän on oikeasti hyvin luontorakas, mikä tulee ilmi hänen sanoistaan. Ilma on kaunis, meri sininen, ystävällinen ja rauhallinen, ja luonto tekee hyvää. Vilijonkalla on topofiilinen suhde luontoon ja mereen, mutta hän puhuu ideaalista, jota hänen nykyinen maisemansa ei vastaa. Kontrasti on niin räikeä, että Vilijonkan ahdistus¹⁷ on hänelle liikaa: hänen pitää saada puhua siitä, joten hän avautuu Kampsulle. Hän selittää, että tällainen rauha (eli ulkona oleva tyyni ilma) ei ole luonnollista vaan merkitsee, että jotain kauheaa on tulossa. Hän puhuu väistämättömästi uhasta:

Det som man inte kan be, inte resonera med, inte förstå och aldrig fråga. Det som kommer bakom en svart ruta, långt borta på vägen, långt ute på havet och växer och växer och aldrig syns förrn det är för sent. (DOB 53)

Uhka jota ei voi rukoilla, jonka kanssa ei voi keskustella, jota ei voi ymmärtää ja joka tulee kaukaa tieltä ja mereltä sekä kasvaa ja jonka näkee vasta liian myöhään. Vilijonka puhuu konkreettisesta uhasta, mutta kuvaus sopisi myös itse ahdistuksen kuvaukseksi. Karu maisema, joka ei vastaa sitä ideaalia josta Vilijonka puhui aiemmin, aikaansaa Vilijonkassa sellaista ahdistusta, jonka hän liittää ympäristöönsä kuvailemalla

¹⁷ Tai masennus, kuten Karjalainen (2013, 235) tulkitsee.

ympäristöllistä uhkaa. Hän tiedostaa sen, että puhuu itsestään selittäessään näitä asioita Kampsulle:

Ni talar om blåst, sa Filifjonkan plötsligt. Blåst som far iväg med ens byk. Men jag talar om cykloner. Tyfoner, kära Gafsa. Tromber, virvelvindar, taifuner, sandstormar ... Flodvågor som tar med sig ens hus ... Men allra mest talar jag om mig själv fast jag vet att det inte är fint sätt. Jag vet att det kommer att gå på tok. Jag tanker på det hela tiden. (DOB 54)

Vaikka Vilijonkka avautuu pelostaan sellaisia uhkia kuin taifuunit ja pyörremyrskyt kohtaan, hän puhuu ennen kaikkea itsestään. Väistämätön uhka on hänessä, ja ahdistus tulee sen odottamisesta. Mutta koska ahdistuksen syytä on vaikea nimetä, hän puhuu ympäristöstä. Kampsu ei yritä ymmärtää, mikä turhauttaa Vilijonkkaa, joka päättää ärsyttää vieraansa kostoksi. Ratkaisu on topofiiliselle Vilijonkalle luonnollinen, ja hän tarttuu siihen asiaan lähiympäristössään, joka on ruma ja kaukana ideaalista:

Hon tog det första bästa hon hittade på, pekade på den otäcka lilla busken i sin vas och ropade:

Titta på den! Den är vacker! Den går precis ihop med servisen!
Och Gafsan blev också arg och trött på alltihop och flog upp och sa:
Visst inte! Den är för stor och för taggig och för grann, den är utmanande och passar inte alls på en tebjudning! (DOB 54–55)

Idea toimii ja Kampsu suuttuu. Hänestä pensas on liian suuri, piikkinen, kirjava ja epäsovivassa ympäristössä, jopa niin paljon, että se ärsyttää. Pensas tuskin tarkoittaa ärsyttää, mutta olemalla väärässä paikassa ja vääränlainen se saa aikaan inhon tunteita toisissa. Vilijonkka käyttää sitä verbaalisena aseena Kampsun tunteita vastaan. Tekstissä pensasta kuvaillaan pieneksi, harmaaksi, piikkiseksi ja olevan täynnä tummanpunaisia kukkia. Kun Kampsu on lähtenyt, Vilijonkka katsoo pensasta ja miettii, ettei vika olekaan kukissa vaan kalustossa, ja hän siirtää maljakon ikkunalaudalle, josta näkee meren. Takaisin lähemmäs omanlaistaan ympäristöä, minkä voi tulkita ikään kuin anteeksipyyntöksi kukille.

Vilijonkka on pahoillaan ja pettynyt ja tuijottaa merta, joka on muuttunut:

Hela havet var förändrat. Det var grått, vågorna hade fått vita tänder och nafsade ilsket i strandkanten. Himlen var rödaktig och tung.
Filifjonkan stod kvar i fönstret, länge, och hörde hur vinden ökade. (DOB 56)

Vilijonkan suhtautuminen myrskyyn on kaksipiippuinen juttu. Ahdistus ja pelko muuttuvat henkisen ja aineellisen vapautuksen välineiksi, ja myrskyn lakattua Vilijonkka voi paremmin kuin aikoihin. Kun tuuli voimistuu, se ulvoo savupiipussa ”precis som ett litet övergivet djur” (DOB 57). Kuvauksen voi rinnastaa Vilijonkkaan, koska tekstin alla on kuva hänestä peloissaan kääriytyneenä vilttiin kontillaan ja kumarassa – kuin pieni hylätty eläin.

Eteläpuolella taloa hemulin kalahaavi paukuttaa tuulessa vasten seinää, mutta Vilijonkka ei uskalla mennä ulos korjaamaan asiaa. Hän miettii muitakin asioita, joita voisi tehdä, mutta jää vain kuuntelemaan tuulta ja odottaa, että hänen ikkunansa muuttuvat mustiksi. Mutta miksi ikkunat mustenisivat? Talo on usein nähty kaunokirjallisuudessa vertauskuvaksi hahmolle ja vielä useammin ihmisen minuudelle, joten voisiko mustuvat ikkunat rinnastaa esimerkiksi Vilijonkan silmiin: odottaako hän pyörtyvänsä tai kuolevansa? Ikkunat voi myös lukea ikään kuin kurkistusaukoiksi Vilijonkan sisimpään, jonka kaaoksen ne peittävät mustuessaan. Aiemmin Vilijonkka epäonnistui yrityksessään saada Kampsu ymmärtämään häntä ja hänen sisintään. Hän ajattelee, että ikkunoiden eteen voisi ripustaa huovat, mutta sen sijaan Vilijonkka kääriikin itsensä huopaan. Vilijonkka ei koe enää pystyvänsä saamaan ymmärrystä, ikkunoiden mustuminen rinnastuu haluttomuuteen näyttää sisäinen kaaos muille. Huopaan kääriytyessään Vilijonkka myös uskoo, ettei pelkkä talo enää riitä suojaamaan häntä, hän jopa odottaa sen pettävän hänet, koska ajattelee alkavan myrskyn olevan niin tuhoisa.

Pian talo alkaa vavista puuskittain puhaltavan tuulen voimasta. Myrsky ottaa vauhtia ja tulee täyttä laukkaa meren yli. Kattotiilen lentäessä ja pirstoutuessa kallioon Vilijonkka pakenee ja päätyy pieneen, ikkunattomaan ja pimeään ruokakomeroon, jossa hänen mielikuvituksensakin alkaa laukata villisti:

Långsamt började hennes fantasi måla upp ett eget oväder, ett mycket svartare och vildare än det som skakade hennes hus. Bränningarna blev stora vita drakar, en vrålande tromb vred upp vattnet i en svart pelare vid horisonten, en glänsande pelare som rusade fram mot henne, närmare och närmare ...

Hennes egen storm var alltid den hemskaste, men så hade det ju alltid varit. (DOB 58)

Hänen myrskynsä on mustempi ja hurjempi kuin oikea myrsky, joka vavisuttaa hänen taloan. Sen tyrskyt muuttuvat hänen mielikuvissaan suuriksi lohikäärmeiksi, ulvoviksi pyörteiksi ja lähestyviksi pilareiksi. Lukijalle sanotaan suoraan ero Vilijonkan kuvitteleman luonnon ja aktuaalisen luonnon välillä. Vilijonkan kerrotaan myös olevan syvällä sisimmässään ylpeä omista henkilökohtaisista onnettomuuksistaan. Hänen kuvittelemansa myrsky on siis hänelle ideaalinen myrsky, johon liitetään ylpeyden ja mahdollisesti kaipaavan odotuksenkin tunne, joten myrskyn voi nähdä osana Vilijonkan topofiliaa ympäristöä kohtaan. Hänen topofiliansa ilmenee paljolti juurikin siinä, kuinka hän liittää itseään ja luontoa yhteen, kuten esimerkiksi ajatellessaan myrskykuvauksensa jälkeen Kampsua: ”Hon förstår sig inte på blommor heller. Och allra minst på mig.” (DOB 59) Ensin hän ajattelee kukkia, joiden jälkeen fokusoit itsensä. Luonto on Vilijonkalle niin tärkeä, että hän merkityksellistää tunteitaan sen kautta, tiedostaa hän sen sitten tai ei.

Myrsky yltyy yön aikana niin kovaksi, että tuuli repii savupiipun sijoiltaan ja pääsee sisälle. Vilijonkan ennustus toteutuu, eikä tuhkan ja lentelevien tavaroiden sekamelskassa voi nähdä mitään. Esineet kuvataan elollistettuina ja peloissaan, ja Vilijonkka seisoo kaiken keskellä sekapäisenä ajatellen: ”Nu händer det. Nu går allting på tok. Äntligen. Nu behöver jag inte vänta längre.” (DOB 59–60) Vihdoinkin hänen odotuksensa päättyy, ja juuri odotuksessa hänen ahdistuksena piili. Nyt hän on voitonriemuinen ja rauhallinen, mikä on vastakohta sekamelskalle hänen ympärillään. Myrsky vertautuu Vilijonkan ahdistukseen, siihen sekavaan tilaan jota on vaikea nimetä. Nyt sisäinen maailma on ikään kuin tullut ulos. Se että myrskyä itse talossa, jonka voi nähdä vertauskuvana minuudelle, voi tarkoittaa nimenomaan sisäisen mielen myrskyn eli henkisen paineen purkautumista.

Myrskyn hajottaessa ikkunan ja Vilijonkan valittavia tavaroita hän pakenee ulos, missä on rauhallisempaa: ”Det farliga fanns inne i huset, inte utanför.” (DOB 60–62) Vaara ja pimeys ovat talossa, josta hän on päässyt ulos – toisin sanoen hän on vapautunut omasta ahdistuksestaan. Vilijonkka katsoo majakan pyörivää valoa, joka valaisee koko horisonttia ja ”vartioi myrskyä” pitäen sen kurissa. Vilijonkka itse suojelee pientä

posliinikissaa sylissä. Hän tuntee itsensä rauhalliseksi, koska onnettomuus on vihdoin tapahtunut. Hän kohtasi sen, selviytyi ja pääsi vapaaksi pelostaan ja ahdistuksestaan. Happonen (2007, 207) kirjoittaa Vilijonkan kohtaavan pahimman hypätessään ikkunasta ulos: ”pakopisteessä lymyvän myrskyn ja pimeydessä pyörivän yksinäisen silmän, majakan heittämän valokeilan.”

Vilijonka tuntee entisen minänsä kadonneen eikä halua sitä takaisin. Myrsky on vienyt sen mennessään, ja Vilijonka päättää käyttäytyä heimolleen epätavanomaisesti ja jättää kauniit esineensä jälkeensä ja aloittaa uuden elämän. Muuten katastrofit alkaisivat taas seurata ja pelottaa häntä. Kuten Westin (2013, 323) kirjoittaa, ”myrsky ravistelee, kääntää kaiken ylösalaisin, ja sillä on puhdistava vaikutus”. Novellissa Vilijonkkakin toteaa kaiken olevan nyt siivottu puhtaaksi ja lakaistu pois. Janssonille luonnonelementtien voima merkitsi aina uudelleensyntymistä, joka tulee luonnon – erityisesti myrskyjen ja rajuilmojen – ekspressiivisestä uusiutumisen (Westin 2013, 323).

Vilijonka katselee levotonta maisemaa, joka ei Vilijonkan tavoin tiedä, mihin mennä seuraavaksi. Taas hahmo ja luonto vertautuvat toisiinsa ja merkityksellistävät toisiaan. Silloin Vilijonka näkee valkean, valtavan vesipyörteen, jota voi verrata majakan kiertävään valoon. Se eroaa Vilijonkan mustasta mielikuvituspyörteestä, jonka Vilijonka aiemmin kuvitteli peloissaan. Musta ja valkea luonnonilmiö merkityksellistävät Vilijonkan muutosta. Tämä pyörre on lisäksi käytökseltään päinvastainen Vilijonkan kuviteltuun pyörteeseen:

Den vrålade inte, den rusade inte. Den var alldeles tyst och kom långsamt in mot kusten, sakta vajande, nu blev den rosenröd i soluppgången.

Tromben var oändligt hög, den roterade ljudlöst och våldsamt kring sig själv, den kom närmare och närmare... (DOB 65)

Loputtoman korkea vesipatsas on äänetön ja lähestyy hitaasti. Auringonnousu värjää sen ruusunpunaiseksi, mikä rikkoo musta–valkea-kontrastin. Auringonnousun voi nähdä vertauskuvana Vilijonkan uuden minän nousuun identiteettikriisin jälkeen.

Koko sivun kokoisessa kuvassa Vilijonkka tanssii kädet ilmassa vesipatsaan edessä, mikä vahvistaa käsitystä topofiilisesta suhtautumisesta luonnonilmiötä kohtaan. Vesipatsas etenee Vilijonkan läheltä ja muuttuu pyörremyrskyksi, joka repäisee Vilijonkan talon tavaroineen mukaansa, siivoaa kaiken puhtaaksi ja ratkaisee ongelman, mitä tehdä kaikille rikkoutuneille esineille, jotka ovat vilijonkille niin tärkeitä. Nyt patsas on ”täyttänyt tehtävänsä” ja hajoaa juhlallisesti, ja Vilijonkka ajattelee, ettei nyt pelkää enää koskaan. Hänen suojelemansa kissanpentu-koriste-esinekin on muuttunut myrskyn jäljeltä, hauskemman näköiseksi tietenkin.

Aurinko nousee, Vilijonkka löytää novellin alussa järjestelmällisesti pesemänsä räsymaton, vetää sen mukanaan maininkeihin ja sukeltaa sen kanssa meressä. Hän nauraa ja tanssii vedessä mattonsa kanssa, vapautuneena vilijonkkien tunnollisesta järjestelmällisyydestä ja nauttien uudesta minästään täysin: ”hon hade aldrig haft så roligt i hela sitt liv.” (DOB 67) Silloin Kampsu tulee huolissaan, mutta Vilijonkkaa vain naurattaa.

Novellissa ”Hemulen som älskade tystnad” Hemulin suhdetta uuteen kauniiksi kuvailtuun puutarhaansa voi hyvin kutsua topofiiliseksi. Novellin alkuvinjetti kuvaa onnettoman näköistä Hemulia, jonka kaukana takana on tanssivaa ja iloista väkeä huvipuistossa. Lukija osaa odottaa hahmoa, jolla on jonkinlainen kriisi, joka liittyy huvipuistoon tai siellä oleviin hahmoihin. Seuraavalla sivulla ennen tekstiä on kuva sateisesta huvipuistosta. Novellin alku kertoo epätavanomaisen pitkän sateen, ”ett sort regn”, huuhtovan hemulien suvun omistaman huvipuiston tiehensä, mikä harmittaa siellä vierailevia lapsia.

Novellin keskeisin hahmo on onneton ja työhönsä tylsistynyt Hemuli, joka on täysin sukunsa väärinymmärretty jäsen. Suurimmassa osassa novellin kuvista, joissa kuvataan Hemulia, hän on onneton. Toisin on kuitenkin niissä kuvissa, joissa hän on luonnon keskellä, mikä kertoo hänen topofiilisesta suhteestaan ympäristöönsä, joka paljastuu hänen omaksi yksityiseksi puutarhakseen.

Hemuli kokee olevansa kotona heti portin suljettuaan ja jäätyään omaan tilaansa, yksinäiseen ja hoitamatta jätettyyn uuteen puutarhaansa. Novellin loppuvinjetti kuvaa suljettua, riippulukollista porttia, jonka säleikön välistä yrittää kurkistaa sisään yksi Hemulin sukulaisista. Luonnon kuvaus tekstissä on hyvin yksityiskohtaista ja positiivissävytteistä, mikä tukee topofilia-ajatusta. Hemulin astuessa puutarhaan aurinko tulee esiin ja sadepilvet väistyvät, märkä puutarha kimmeltää ja on ”huoleton”. Puut ja pensaat rehottavat ”ylimielisinä” ja aikanaan maahan kaivetut purot huolehtivat enää vain itsestään eivätkä kasvien kastelusta. Ne ovat ikään kuin irtisanoutuneet hahmon niille asettamasta roolista ja itsenäistyneet. Ympäristön kuvailun jälkeen näkökulma fokusoiti Hemuliin:

Hemulen störtade sig in i den gröna, vänliga tystnaden, han skuttade i den, han rullade sig i den och kände sig yngre än han nånsin hade varit.

Å vad det är skönt att äntligen vara gammal och pensionerad, tänkte han.
(DOB 96)

Vihreä ympäristö näyttäytyy Hemulille ystävällisenä, hiljainen paikka on temmellyskenttä, jossa hän kokee nuortuvansa, vaikka huudahtaakin, kuinka ihanaa on olla vanha. Topofilian kaltainen suhde ympäristöön syttyy Hemulissa heti, kun hän saapuu puutarhaansa. Kuvauksen vieressä on koko sivun kokoinen kuva, jossa pieni Hemuli tanssii ilmeisesti seppelä päässään keskellä siltaa puron yllä. Aurinko paistaa isona taivaalla ja katse kiinnittyy isoihin lehtiin ja viidakkomaisen runsaaseen kasvustoon. Kuvan iloinen Hemuli nauttii ympäristöstään, jonka kauneus toistuu tekstissä.

Hemuli kahlaa kiiltävässä, pitkässä ruohikossa, syleilee puita ja nukahtaa päivänpaisteiselle aukeamalle. Isoäidin ilotulitusvahingossa tuhoutuneen talon raunioissa kasvaa nuoria puita, ja makuuhuoneen on vallannut valtava ruusupensas. Luonto on korvannut itsenäisellä ja häiritsemättömällä toiminnallaan inhimillisen hahmon läsnäolon.

Han vadade genom det långa glänsande gräset, han omfamnade träden och slutligen somnade han i solskenet i en glänta mitt i parken. Där hade farmors hus varit. Nu var de stora fyrverkerifesterna slut. Här växte unga träd och just i farmors sängkammare stod en väldig rosenbuske med tusen röda nypon. (DOB 98)

Päivän päätyttyä Hemuli yhä rakastaa puutarhaansa. Se on hänen oma kotinsa, vaikka onkin salaperäinen ja eksymiselle altistava. Ja siellä hän vaeltaa ja on täysin yksinäisyytensä ja hiljaisuuden lumoama. Hän tuntee omistavansa jopa puiden välistä hohtavan kuutamon, ja koristelee itseään seppeleillä. Hän on täysin rakastunut puutarhaansa, ja kauhistuu, kun joku tulee portille kolkuttamaan ja häiritsemään hänen rauhaansa. Tästä alkaa Hemulin kriisi.

Lapset pyytävät Hemulia rakentamaan huvipuiston uudelleen, ja hänen aloittamansa lehtimaja romahtaa ikään kuin symbolina haaveiden romuttumiselle. Huvipuisto alkaa rakentua Hemulin käden kautta hänen puutarhaansa. Keinotekoiset ruusut, joutsenet ja hevoset muistuttavat oikeista, mutta ovat silti vain kopioita. Hemulin ja lasten ihanteet ympäristöstä alkavat sekoittua ja yhdistyä, ja Hemuli alkaakin nauttia puuhastaan.

Hemulin puutarha on alun perin kuulunut hänen isoäidilleen eli hänellä on paikkaan myös historiallinen suhde. Hemuli ei kuitenkaan asetu asumaan tämän taloon, mikä korostaa hänen tarkoituksellista etäännyttämistään suvustaan ei vain paikka- vaan myös tunnetasolla: Hemuli asettuu puutarhaansa, eli symbolisesti käpertyy itseensä, tutkii omaa minäänsä.

Hemuli myös saa uudenlaisen suhteen seudun lapsiin, joille hän rakentaa puutarhaansa huvikentän. Rakentaminen luo kontaktia toisiin subjekteihin ja parantaa Hemulin kriisin. Yksinäisyyden kaipuun ehdottomuus väistyy, ja lopulta lapset pääsevät Hemulin puutarhaan ja huvikenttään. Uusi tila on rakennettu vanhan jäänteistä, ja lopulta myös on säilytetty kontakti toisiin.

3.3. Paikallisuus ja pelagisuus

Ahola kirjoittaa artikkelissaan ”Juuri tässä vai kaukana poissa? Paikallisuus ja pelagisuus Tove Janssonin tuotannossa” (1996, 84), että muumimaailman ”avoin, myrskyille altis merimaisema” on yksi muumikirjoille tyypillinen maisema. Toinen hallitsevista maisematyypeistä on muumilaakso, ja tällainen kahtiajako on fantasiakirjallisuudelle symbolisesti ominaista kertoessaan jotain perustavanlaatuisista ihmisyyhteisöstä ja

psykkestä: ”Kahta erilaista maisemaa ja maailmaa tarvitaan merkitsemään monia eri asioita: lähtöjä ja saapumisia, muuttumista ja pysymistä, entistä ja nykyistä, hyvää ja pahaa, yötä ja päivää, rumaa ja kaunista.” Aholan mukaan muumilaakso on yksinkertaistus, ”maailman tihentymä”, jossa näkyy tällainen samoista perusasioista koostuva binaarisuus. (Mt., 1996, 84.) Myös Tuan (1990, 27) mainitsee avaran tai avoimen (*open*) ja suljetun (*enclosed*) paikan merkityksellisyydestä topofiliasta kirjoittaessaan: ”open space signifies freedom, the promise of adventure” (mt., 27), joita Muumipappa matkoillaan toistuvasti etsii. Perheen rannalta löytämän veneen nimeksikin annetaan Seikkailu teoksessa *Trollkarlens hatt*.

Paikallisuus ja pelagisuus liittyvät Aholan (1996, 89) mukaan myös sukupuoleen: naiselliset hahmot ovat yleensä Janssonin koko tuotannossa paikallisia ja miehiset hahmot pelagisia. Naispuoliset hahmot ovat intuitiivisia ja perinteisiä, jopa osittain syyllisyydentuntoisia. Tämä piirre tulee ilmi Vilijonkan tarinassa, jossa sukurakas Vilijonka on kotiutunut karuun taloonsa nimenomaan perinteitä kunnioittavan ja suvun vaatimuksiin taipuvan luonteensa takia.

Shizuo Takahashi (1996, 73) kirjoittaa artikkelissaan ”Persoonallisuuden kukka. Vieraantuminen ja vapautuminen muumitarinoissa”, kuinka itsestä vieraantumisen kautta hahmot saavuttavat henkisen vapautumisen, mikä toistuu muumitarinoissa. Niissä on hahmoja, jotka etsivät kadotettua minäänsä. Identiteetti eheytyy kuitenkin aina tarinan lopuksi. Takahashi käyttää tällaisista hahmoista esimerkkeinä Nuuskamuikkusta ja mönkijää novellissa ”Vårvisan”. (Mt., 73.) Mielestäni myös Muumipappa kohtaa tällaisen vieraantumisen ja vapautumisen kokemuksen useinkin kirjasarjan aikana, ja Takahashi mainitseekin papan olevan yksi hahmoista, jotka muumikirjoissa hakevat kadonnutta olemassa olemisen tunnettaan. Nähdäkseni vieraantuminen ja vapautuminen liittyvät usein paikallisuuteen ja pelagisuuteen, ja siksi käytän niitä analyysissäni yhdessä tutkimieni hahmojen kanssa.

3.3.1. Muumiperhe

Kahden perusmaiseman vuorottelu korostuu muumimaailmassa paitsi aktuaaleissa maisemissa, myös hahmoissa, ja molemmissa on kyse avaran ja suljetun sekä pelagisen ja paikallisen vuorottelusta ja vertailusta. Pelagisuus vertaistuu avaraan maisemaan, jolloin hahmo on vailla kiinnekohtaa. Tällainen pelaginen hahmo on Muumipappa, joka kaipaa avaraan, loppumattomaan maisemaan ”seikkailun” perässä. Muumimamma puolestaan on papan vastakohta, selkeästi paikallinen hahmo, joka usein jää kotiin papan vaellellessa muualla, kuten esimerkiksi novellissa ”Hattifnattarnas hemlighet”.

Ahola mainitsee Janssonin tuotannon pelagista puolta korostaneen W. Glyn Jonesin, ”joka huomauttaa hänen [Janssonin] kuvaavan usein ihmisiä, jotka eivät työnsä tai muun pakkomielteen tähden saa yhteyttä muihin ihmisiin”. (Ahola 1996, 84–86.) Muumipappa on tästäkin hyvä esimerkki: hänen pakkomielteensä novellissa ”Hattifnattarnas hemlighet” on tarinan nimen mukaisesti hattivattien salaisuus, tarkemmin vielä sen selvittäminen niiden mukaan liittäytymällä. Hattivatit ovat ainaisia vaeltajia, joten on järkeenkäypää, että Muumipappa tuntee vetoa niiden elämäntyliin¹⁸.

Teoksessa *Pappan och havet* Muumipapan pakkomielteeksi kehittyä majakkasaarelle muutto ja siellä meren sekä mustan lammen salaisuuksien tieteellinen selvittäminen. Kirjallisuuskriitikko ja kirjailija Lars Bäckström (1996, 182–183) paljastaa Janssonin ajatuksia kirjasta *Pappan och havet* vuosilta 1964–1965: Jansson on huolissaan siitä, säilyykö muumiperheen positiivisuus vieraassa paikassa, kun hän on ”ajanut sen ulos onnellisesta laaksosta ja antanut sille aivan uusia vaikeuksia, yksinäisyyttä ja melankoliaa, sekä sisäisiä vastakkainasetteluja täydellisessä perheessä”. Jansson kertoo teoksensa olevan ”tiivistelmä omista Möröistä”, ja tarinan saaneen pohjansa hänen kaipuustaan kuollutta isäänsä kohtaan. (Mt., 1996, 182–183.)

¹⁸ Myös Nuuskamuikkunen katselee kaihoisesti hattivattien laivojen perään teoksessa *Trollkarlens hatt*, kun hattivatit lähtevät saarelta.

Jansson reagoi Bäckströmin kriittiseen artikkeliin ”Kolme saarta” (1970), joka käsittelee teosta *Pappan och havet*, ja toteaa peikkojensa todellakin olevan ”kaikessa kevyessä ystävällisyydessään melko röyhkeitä yläluokan edustajia, ja kaiken yllä purjehtii salainen ja julma viileys. He käyttävät hyväkseen ihmisiä ja tapahtumia tiedostamattomalla ja rakastettavalla tavalla. He ovat oikeastaan sietämättömän itseriittoisia.” (Bäckström 1996, 186.) Jansson kertoo perheen ihailevan majakanvartijaa auktoriteettina, vaikkei sano sitä selkeästi. Perheen yritykset tehdä vaikutus häneen on samanlaista kuin Janssonin omalla isällä oli tapana tehdä ihailemilleen hahmoille, joista majakanvartija on se, joka ”hallitsi meren”. Jansson kertoo isänsä myös ”palvoneen” ”aitoja saaristolaisia”. (Bäckström 1996, 186.) Teoksen *Pappan och havet* nimestä ja kansikuvasta voi vetää yhteyden Ernest Hemingwayn romaaniin *The Old Man and the Sea* (Laakso 2011, 170), joka ilmestyi seitsemän vuotta ennen kuin pappa lähti merelle. Romaanin nimi myös rinnastaa papan ja meren, mikä tekee hahmon ja luonnon suhteen merkitykselliseksi.

Ahola päättelee pelagisuuden voivan olla seurausta siitä, että ihmiseltä puuttuu lapsuudessa koettu perusturva. Kolikolla on kääntöpuolensa, joka liittyy aikuistumiseen ja luovuuteen: ”On lähdeittä kotoa – voidakseen palata. On vaellettava, jotta osaisi kaivata. On kaivattava, jotta voisi tavoittaa jotain uutta.” (Ahola 1996, 86.) Muumipappa on ilmeisen pelaginen hahmo kaivatessaan matkustelua, seikkailua ja etsiessään vastauksia erinäisiin sisäisiin ongelmiinsa¹⁹. Kaipaus on niin pakottava, että sen huomiotta ja tyydyttämättä jättäminen aiheuttaa pelagiselle hahmolle tunteen, että hän on vangittu. (Ahola 1996, 86.) Laakso (2011, 162) kiinnittää huomiota ”ahdistavaan paikalleen juuttumisen” symboliikkaan, kun teoksen *Pappan och havet* alussa turhautuneen Muumipapan tassut ja häntä tarttuvat kiinni kuistin helteessä tahmeaksi muuttuneeseen lattiavernissaan. Samanlaista ahdistunutta juuttumisen tunnetta on luettavissa novellin ”Hattifnattarnas hemlighet” alusta, kun Muumipappa kuvataan sekä tekstissä että kuvituksessa tympääntyneeksi hitaaseen kuistielämään.

¹⁹ Lapsuuden perusturvan puuttuminen ja varhainen tarve seikkailujen täyteiseen elämään tulee selväksi teoksessa *Muminpappans memoarer* (1950; 1968), jossa pappa muistelee orvon lapsen nuoruuttaan.

Vangittu tai juuttunut olo aikaansa Muumipapan vieraantumaa itsestään, ja hän tarvitsee matkustamista seikkailuineen vapauttavana tekijänä. Teos *Pappan och havet* paljastaa, kuinka porvarillinen perheen isän elämä paikallaan on tylsistyttänyt Muumipapan luontaisia muumipeikon vaistoja, ja hänen täytyy pinnistellä ymmärtääkseen luontoa, erityisesti merta, jonka hän ottaa pakkomielteekseen.

Vaikka ensimmäisessä muumikirjassa Muumimamma ja Muumipeikko matkaavat kodittomina läpi koko kirjan, ovat he loppujen lopuksi hyvin paikallisia hahmoja. Paikallinen ihminen on pysyvä elementti, joka on parhaimmillaan omassa ympäristössään. Hän on avulias ja arvostaa luontoa, osaa katsoa sisäänsä ja kehittyä alitajunnan avulla. (Ahola 1996, 86.) Miten paikalliset Muumimamma ja Muumipeikko selviävät, kun Muumipappa vie heidät majakkasaarelle kirjassa *Pappan och havet*?

Muumimamman syntytarinaan, jonka pappa kertoo muistelmissaan *Muminpappans memoarer*, vertautuu tarina vaahdoista syntyvästä Afroditestä, ja Happonen (2007, 235–236) vertaa mammaa myös Venukseen ja liittää näin häneen simpukkamotiivin. Mamman puutarhaa koristaa simpukoiden piiri useissa muumikirjoissa, ja *Pappan och havet* -romaanissa äiti löytää rannalta kierrenäkinkengän ja ilostuu, kohta niitä löytyy kokonainen sylillinen. Hän ei keksi Muumipeikon poistaneen näkinkengät löytämästään rasiasta edes silloin, kun huomaa yhdessä simpukoista tekstin ”minne från Västkusten” (POH 121). Happonen (2007, 236) liittää simpukkaan kaunista symboliikkaa loputtomasta laulusta ja pysähtymisestä ”jonkun kauniin ääreen” mutta kertoo myös Janssonin muistiinpanomerkinnän tämän romaanista, jossa simpukka symboloi kuolleen eläimen arkkua, pettynyttä unelmaa. Muumimamma kuitenkin kertoo iloisesti papalle aikovansa ympäröidä puutarhapenkkinsä näkinkengillään.

Kertoessaan muumipeikkojen alusta Westin toteaa, että Muumimammalla on ”äidin koko voima-arsenaali”, ja hänen käsilaukkunsa symboloi hänen elämänvoimaansa (Westin 2013, 152). Papan seikkailu muuttaa Muumimamman huolehtivaisen äidin roolin ja pakottaa tämänkin etsimään uuden identiteetin (Westin 2013, 345). Käsilaukku säilyy mamman habituksessa läpi koko kirjasarjan, ja siksi on merkittävää, mitä mamma tekee perheen saavuttua majakkasaarelle myöhään yöllä:

Mumintrollet såg mamman sno runt några varv på den fuktiga madrassen tills hon hade hittat sin sovgrop, sucka lite och somna. Av allt det främmande var det det underligaste, att mamman somnade på en ny plats utan att packa upp, utan att bädda åt dem och dela ut karamellerna. Hon hade till och med ställt väskan ifrån sig ute i sanden. (POH, 36)

Muumipeikko ajattelee, että mamman outo käytös on pelottavaa, mutta myös kiihottavaa merkitessään, että nyt tapahtuu muutos eikä vain seikkailu. Isä jää vartioon valvomaan. Sivun kuvassa on keskiössä myrskylyhty ja sen vieressä pitkän varjon langettava Muumipappa. Mamma näkyy nukkumassa papan kyhäämässä teltassa käsilaukku ulkopuolella – hän on luovuttanut elinvoimansa papan hoiviin. Kuten Jukka Laajarinne (2009, 205) asian ilmaisee, mammasta tulee Muumipapan nukke. Passiivisuus ei kuitenkaan sovi mammalle, joka saarella alkaa etsiä omaa persoonaansa valtaamalla itselleen omia tilojaan ja vastuitaan, kuten polttopuiden sahaamisen. (Laajarinne 2009, 205–206.)

Muumimamma toteuttaa itseään kuvien avulla, hän piirtää ja maalaa milloin millekin pinnalle majakasta löytyvillä välineillä ja maaleilla. Hän maalaa useita omakuvia muumilaaksoa esittävään seinämaalaukseensa, jonka kautta hän käsittelee ikäväänsä ja tarkastelee itseään. Maalaus monine äiteineen (hän ei maalaa toisia, vain itseään) kuvastaa sekä hänen kaikkialle ylettyvää presenssiään laaksossa että niitä kaikkia eri persoonan piirteitä, joista hän koostuu. Kun Muumipeikko välttelee häntä ja on itsenäisempi, mamma maalaa itsensä nukkumaan sireenipensaan luo: ”siinä on äiti joka on vapautunut pikkulapsen läheisyyden ja yhteenkuuluvuuden tarpeesta” (Westin 2013, 346). Happonen (2007, 247) käsittelee mamman maalaamista kuvittajan näkökulmasta ja toteaa: ”Kaiken kaikkiaan lukijalle jää tässä kohdassa paljon muitakin aukkoja täytettäväksi kuin se, minne Muumimamma oikeastaan menee tai miten fantasiatasot lomittuvat. Tekstin mukaan maalari, tekijä, tietää missä hän kulloinkin oikeasti on.”

Westin (2013, 347) kutsuu kuvausta Muumimamman maalauksesta kauneimmiksi muumikirjojen teksteiksi, joka näyttää miten taide ja elämä sulautuvat yhteen. Happonen (2007, 247–248) kirjoittaa kohtauksesta, jossa mamma astuu maalaukseensa:

Todellinen maisemahavainto on lopulta se, joka sytyttää Mamman maalauksen eloon ja mahdollistaa sen sisään astumisen. – – Kun löytää oman puutarhansa ja itselleen ominaiset työtavat ja saa haluamansa kohteet elämään, liiallinen itsekritiikki hellittää ainakin Muumimamman kohdalla.

Muumimamman suhtautuminen Muumilaaksoon on topofiilinen, mikä tulee ilmi, kun hän rakastuu paikkaan jo ensimmäisessä muumikirjassa. Muutto majakkasaarelle aiheuttaa koti-ikävää, ja karu maisema mietityttää mammaa – joka paikallisena hahmona arvostaa luontoa (Ahola 1996, 86): ”Vad jorden var mager. Och så mycket sten det fanns, massor av sten överallt. Det skulle inte bli lätt att göra en trädgård, onej.” (POH 38) Saarella kaikki on mamman mielestä liian suurta, hän tuntee itsensä pieneksi ja epävarmaksi, ja vieraantuu itsestään. Vapautuminen tapahtuu muumilaakson maalaamisen ja siellä olemisen avulla.

Farlig midsommar -romaanissa puberteettinen ja androgyyni Muumipeikko on Aholan (1996, 89) mukaan paikallisen ja pelagisen väliin jäävä hahmo. Muumipeikko on Janssonin luonnehdinnan mukaan ”rauhallinen” ja ”Nuuskamuikkusta tunnepitoisesti ihaileva” (Ahola 1996, 90). Bäckström (1996, 181) paljastaa kirjeenvaihtokumppaninsa Janssonin kirjoittaneen *Trollvinter*-teoksen ilmestyttyä, että Muumipeikolla lienee nyt enemmän luonnetta kuin aikaisemmin, ”koska hänellä on nyt myös vaikeuksia eikä pelkkiä seikkailuja”. Bäckströmin (1996, 181) sanoin Jansson on ”antanut” Muumipeikon herätä talviunestaan ja kasvaa henkisesti järkevän Tuu-tikin seurassa. Westinin (2013, 277) mukaan *Trollvinterin* aikana Muumipeikko muuttuu sekä henkisesti että fyysisesti peikoksi, ”jolla on uudet muodot ja uusi iho²⁰ sekä ruumiin sisäpuolella että ulkopuolella”, ja Janssonin sanoin hän vapautuessaan saa ”jonkinlaiset omat kasvot”. (Westin 2013, 277.)

Muumipeikon tarinan *Trollvinteristä* alkaen voi nähdä kasvukertomuksena myös viimeisissä teoksissa, joissa Muumipeikko on mukana, jatkona *Trollvinteristä* alkaneelle aikuistumiselle ja itsenäistymiselle. Teoksessa *Pappan och havet* Muumipeikko jopa muuttaa pois kotoa, kun hän löytää itselleen sopivan paikan. Muumipeikon tarve

²⁰ Teoksen alussa Muumipeikon ihon samettipinta alkaa muuttua talviturkiksi.

pysyvään kotiin ja perheeseen tekee hänestä paikallisen, ja vaikka hän vaeltelee, hän pysyy silti lähellä ja palaa aina perheensä luo.

Janssonin muumitarinoiden luontoon voi liittää antropomorfisesti inhimillisiä toimintoja tai tunteita, ja luontokuvaus onkin usein personifioitua. Tämä kuitenkin korostaa hahmojen luontoyhteyttä sen sijaan, että erottelisi luonnon ja kulttuurin toisistaan. Luonto ja hahmot ovat niin fyysisessä kuin henkisessäkin yhteydessä toisiinsa, mikä tulee ilmi heidän vuorovaikutuksellisesta suhteestaan luontoon ja ympäristöön sekä syvistä tunteistaan maisemia ja luonnonvoimia kohtaan.

4. LOPUKSI

”Hur skulle det bli här i livet om en misa plötsligt handlade som en mumla eller en homsa som en hemul?” (FM 39–40) ihmettelee Homssu. Ajatus osoittaa, kuinka muumimaaailman olennot ovat hyvin itsetietoisia. Muumikirjojen olentojen taksonominen nimeäminen eri heimoikseen onnistuu eronteon tasolla, esimerkiksi kun verrataan vilijonkkien ja hemulien eroja tai heimojen erityispiirteitä. Kuitenkin siihen, mitä nämä kaikki olennot oikein ovat, ei löydy tyhjentävää vastausta: ne ovat yksinkertaisesti *olentoja*, kuten tämän tutkimuksen otsikon lainauskin jo toteaa. Posthumanistisesti katsottuna lainaus on merkityksellinen ja aikaansa edellä. Se kiinnittää huomiota kategorisoinnin tarpeettomuuteen ja kyseenalaistaa ruumiillistumien hierarkioita. Toinen tutkimuskysymykseni käsitteli kirjasarjan hahmojen vuorovaikutuksellista suhdetta luontoon, maisemaan ja ympäristöön. Näiden kysymysten kautta huomioni kiinnittyi väistämättä teosten etiikkaan, joka on ihmisen eläimiä koskevaan eettiseen kohteluun verrattavissa. Jatkotutkimusta ajatellen muumikirjojen eettiseen puoleen voisi tutustua vielä läheisemmin.

Muumikirjoille on tyypillistä eksistentiaalisten kriisien käsittely, ja usein teosten hahmot haluavat muuttua ja olla jotain aivan muuta. Tiettyyn identiteettiin jämähtämistä voi lukea heimojen tyyppiluokitteluista – vilijonkat ovat suvulle velvollisia, koriste-esineitä rakastavia neurootikkoja; hemulit ovat tiukkoja järjestyksenvalvoja, keräilijöitä tai urheilu- tai musiikki-intoilijoita; muumipeikot ovat talviunta nukkuvia kaakeliuuneja rakastavia porvarillisia olentoja. Usein tämän identiteetin tajuaminen aikaansaa tapahtumaketjun, jossa hahmo yrittää muuttaa itseään – turhaan. Esimerkiksi Muumipapan yritys paeta hattivattien matkaan saakin hänet kaipaamaan takaisin kotiin.

Agambenin käyttämä käsite kesuura auttaa selventämään sitä välitilaan paikantuvan ontologian hämmennystä, joka vaivaa muumimaaailman olentojen subjektiuden määrittämistä. Lopullinen, vakaa määritelmä on mahdoton, kun huomioi olentojen muodonmuutokset ja jättää kirjasarjaa leimanneen antropomorfisen lukutavan. Kuten Agamben teoretisoi ihmisissä olevan, voi muumikirjojenkin olennoissa havaita läsnäoloa sekä inhimillisestä että ei-inhimillisestä.

Ontologisen vakauden ja dualistisen rajanvedon ihmisen ja eläimen välille kyseenalaistava muodonmuutos on muumikirjoissa toistuva aihe. Klassisen lastentarinan mukaisesti muodonmuutokset käsittelevät sitä, mitä on olla ihminen, ja rajanvetoa itsen ja toisen välillä. Osa muodonmuutoksista vaatii pelastajan, joka palauttaa muuttuneen ennalleen. Tällaisia sankareita ovat esimerkiksi Muumimamma, joka tunnistaa poikansa kummituseläimen ruumiissa, ja Niisku, joka toiveellaan palauttaa siskonsa silmät ennalleen.

Termi ruumiillistuma toimii analyttisenä käsitteenä muodonmuutoksien tutkimisessa, kun kiinnitetään huomiota ruumiin muuttuvuuteen ja epävakauteen. Muumimaailman olentojen ruumiit kokevat monenlaisia ja radikaaliudessaan eri asteisia muutoksia sekä ikään kuin olemattomista ilmaantumisia, kun näkymätön tulee näkyväksi, joku meinaa muuttua tai muuttuukin aivan toisenlaiseksi, tai joku sepitetään olemassa olevaksi.

Ninni on mielenkiintoinen hybridiolento, joka torjuu rajanvetoa inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä, ei vain ihminen–eläin-jaottelua vaan myös ihminen–luonto-jaottelua. Hän on lapsi, salama ja kissa, näkymätön ja näkyvä. Alati muuttuva ja kesuuran inhimillisyyteen ja ei-inhimillisyyteen/eläimellisyyteen vaihtelevasti positioituva. Ninnin näkyväksi muuttumisesta ja Tuhton nummuliitti-eläimen ruumiillistumisesta on luettavissa eläinten kohteluun liittyvää etiikkaa, eläimellisyyden hyväksymistä ja sen hallitsemispyrkimysten vastalauseita. Ninnin pitää päästää oma eläimellisyytensä valloilleen saadakseen rohkeutta tulla näkyväksi. Tuhto puolestaan menettää hallinnan eläimestään, joka kasvaa liian suureksi ja vaaralliseksi.

Muumipappa ja Muumipeikko tekevät hypyn kohti Toista, hypyn kohti eläintä. Muumipappa liittyy hattivattien laumaan, motiivinaan niiden salaisuuden selvittäminen, mutta kohdatessaan aidosti nämä vieraat olennot hän melkein muuttuu niiden kaltaiseksi. Vaikka pappa päättää hylätä tämän lauman ja palata omiensa pariin, voi lukija ottaa mallia hänen rohkeasta hypystä kohti uutta olemisen tapaa. Hattivattien matkassa Muumipappa näkee uudenlaisen todellisuuden, vaikei pääse täysin käsiksi sen saloihin, kuten tuohirullien merkitykseen.

Mörkö kokee hyvin radikaalin muutoksen teoksessa *Pappan och havet*, ehkä jopa kirjasarjan radikaaleimman, kun ottaa huomioon hänen häirikköön rinnastuvan asemansa aiemmissa seitsemässä kirjassa. Hänen koko olemuksensa muuttuu, kun Muumipeikko tekee oman hyppynsä kohti eläintä ja pelastaa tämän yksinäisyydeltä. Mörköä voisi tutkia vielä lisää ja kysyä, oliko hänen kylmä tilansa muodonmuutoksen aikaansaama, ja jos oli, millainen Mörkö on alkujaan ollut. Toimiko Muumipeikko klassisen lastenkirjan pelastajan roolissa, kun aikaansai Mörön muodonmuutoksen lämpimäksi? Muumipeikon ”hyppy kohti eläintä” aikaansaa välittömän intersubjektiveisen suhteen, jossa toinen olento kohdataan tasavertaisena, itsenäisenä toimijana. Möröstä liikkuu pelottavia huhuja läpi kirjasarjan, mutta lopulta Muumipeikko onnistuu solmimaan tämän kanssa merkityksellisen suhteen, mikä myös aikaansaa Mörön ruumiin lämpenemisen.

Myös Nuuskamuikkunen ja Ti-ti-uu muodostavat hetkellisesti intersubjektiveisen suhteen, jonka ansiosta edellisen eksistentiaalinen kriisi ratkeaa ja jälkimmäinen alkaa lopulta todellakin elää. Ti-ti-uu on keskittynyt nimettömänä mönkijänä vain olemaan ”Se”, välittömässä suhteessa ympäristöönsä, jossa asiat tapahtuvat ja hän reagoi niihin. Mutta saatuaan Nuuskamuikkuselta nimen ja identiteetin on Ti-ti-uu kokenut jonkun tunnistavan hänet yksilönä, ja hän ottaa aikaisempaa aktiivisemmän roolin elämässään.

Vaikka muumimaailman olennot kokevat monenlaisia muodonmuutoksia, ovat ne silti selkeästi jaettavissa erilaisiin heimoihin, joiden piirteitä kartoitin luvussa 2.2. Luvun teorian puute osoittaa, kuinka muumikirjojen hahmojen ontologiaa tosiaan ei ole vielä tutkittu. Se olisikin hedelmällinen kohde jatkotutkimukselle sen sijaan, että jäisi pelkäksi heimojen vertailuksi. Kiinnittämällä huomiota olentojen heimopiirteisiin ja erikoisiin ruumiillistumiin voi kuitenkin kyseenalaistaa ihminen–eläin-dualismia ja hierarkiaa. Olentojen intersubjektiveiset suhteet ja kohtaamiset toisten kanssa puhuvat olentojen itseisarvon tunnistamisen puolesta.

Mikä yhdistää kaikkia muumikirjojen hahmoja on niiden läheinen luontosuhde, joka on hyvin henkilökohtainen ja jopa vuorovaikutuksellinen. Termi pateettinen harha kuvaa sitä antropomorfista katsetta, jolla tunteidensa vallassa oleva hahmo katsoo luontoa –

peilaa sisäistä maailmaansa ulkoiseen. Luvussa kolme käytin novelleja "Vårvisan" ja "Hemulen som älskade tystnad" esimerkkinä hahmojen pateettisesta harhasta, joka heijastelee luonnon ja hahmon ykseyttä. Tarkemmin tähän ykseyteen tai vuorovaikutukselliseen suhteeseen luonnon kanssa sopii analyyttinen käsite topofilia, joka kuvaa hahmon rakkautta luontoa, ympäristöä ja maisemaa kohtaan. Tämä näkyy paitsi muumikirjojen teksteissä, myös kuvituksessa, joita voisi vertailla enemmänkin jatkotutkimuksessa ekokriittisestä näkökulmasta.

Eksistentiaaliset kriisit laittavat muumikirjoissa hahmot usein liikkeelle, mikä on erityisen ilmeistä Muumipapan ja Nuuskamuikkusen kohdalla. Teoksessa *Pappan och havet* pelaginen hahmo Muumipappa vie koko perheensä majakkasaarelle, jossa paikallisiksi tulkittavat Muumimamma ja Muumipeikko joutuvat tahoillaan kohtaamaan koti-ikävänsä. Termit paikallisuus ja pelagisuus ovat entuudestaan käytetyt muumikirjojen tutkimuksessa ja sopivat hahmojen luonteiden vertaamiseen, ja tätä voisi tutkia jatkossa enemmänkin, muidenkin kuin muumipeikkojen kohdalla.

Ajatus muumikirjasarjan posthumanistisesta pohjavireestä ei ole perusteeton, kun huomioidaan hahmojen ontologian ja subjektiviteetin epävakaas ja vuorovaikutuksellinen suhde luontoon. Olisi tietysti anakronistista väittää kirjoja posthumanistisiksi, mutta posthumanistinen ja ekokriittinen näkökulma sopivat kirjojen tarkasteluun. Vertaamalla kirjasarjan asenteita nykymaailmaamme voimme pohtia myös itseämme ja kyseenalaistaa oman maailmamme subjektien epävakauden sekä eettisen ja poliittisen asennoitumisemme niin inhimilliseen kuin ei-inhimilliseenkin.

LÄHTEET

Kohdeteokset

SSÖ = Jansson, Tove 1945/2005: *Småtrollen och den stora översvämningen*. Helsinki, Schildts.

KK = Jansson, Tove 1946/1968/2004: *Kometen kommer*. Helsinki, Schildts.

TH = Jansson, Tove 1948/2010: *Trollkarlens hatt*. Helsinki, Schildts.

MM = Jansson, Tove 1950/1968/2014: *Muminpappans memoarer*. Helsinki, Schildts & Söderströms.

FM = Jansson, Tove 1954/2014: *Farlig midsommar*. Helsinki, Schildts & Söderströms.

T = Jansson, Tove 1957/2014: *Trollvinter*. Helsinki, Schildts & Söderströms.

DOB = Jansson, Tove 1962/2014: *Det osynliga barnet och andra berättelser*. Helsinki, Schildts & Söderströms.

POH = Jansson, Tove 1965/2014: *Pappan och havet*. Helsinki, Schildts & Söderströms.

SIN = Jansson, Tove 1970/2004: *Sent i november*. Helsinki, Schildts.

Painetut

Aaltola, Elisa 2013a: "Johdanto: Ihminen, eläin vain molemmat?" Teoksessa *Johdatus eläinfilosofiaan*, toim. Elisa Aaltola. Helsinki: Gaudeamus.

Aaltola, Elisa 2013b: "Lopuksi: Kohti eläintä." Teoksessa *Johdatus eläinfilosofiaan*, toim. Elisa Aaltola. Helsinki: Gaudeamus.

Ahola, Suvi 1996: "Juuri tässä vai kaukana poissa? Paikallisuus ja pelagisuus Tove Janssonin tuotannossa." Teoksessa *Muumien taikaa. Tutkimusretkiä Tove Janssonin maailmaan*, toim. Virpi Kurhela. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisuja n:o 20. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Bäckström, Lars 1996: "Muumipeikko tienhaarassa. Erään kirjeenvaihdon vaiheita." Teoksessa *Muumien taikaa. Tutkimusretkiä Tove Janssonin maailmaan*, toim. Virpi Kurhela. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisuja n:o 20. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Gifford, Terry 1999: *Pastoral*. Routledge, London.

Happonen, Sirke 2011: "Hilpeä muumiapokalypsi. Luonnonkatastrofi Tove Janssonin romaanissa *Muumipeikko ja pyrstyötähti*." Teoksessa *Tapion tarhoista turkistarhoille*.

Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen ja Päivi Heikkilä-Halttunen. Helsinki, SKS.

Happonen, Sirke 2007: *Vilijonkka ikkunassa*. Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike. Helsinki: WSOY.

Hollsten, Anna 2008: *Jäähyväiset Takkulalle*. Esimerkki ekokriittisestä lajiluennasta. Teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Helsinki, SKS.

Hökkä, Tuula 1999: "Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus." Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki, SKS.

Jansson, Tove 1956/2015: *Taikurin hattu*. Helsinki, WSOY.

Jansson, Tove 1957/2015: *Vaarallinen juhannus*. Helsinki, WSOY.

Karjalainen, Tuula 2013: *Tove Jansson. Tee työtä ja rakasta*. Helsinki, Tammi.

Laajarinne, Jukka 2009: *Muumit ja olemisen arvoitus*. Jyväskylä: Atena.

Laakso, Maria 2011: "Mies ja hänen saarensa. Sukupuolittuneet maisemat Tove Janssonin romaanissa *Muumipappa ja meri*." Teoksessa *Tapion tarhoista turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen ja Päivi Heikkilä-Halttunen. Helsinki, SKS.

Lahtinen, Toni ja Lehtimäki, Markku 2008: Johdatus ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Helsinki, SKS.

Lassila, Pertti 1999: "Kirjallisuus sodassa ja kulttuuritaistelussa". Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki, SKS.

Lummaa, Karoliina 2008: *Risto Rasan surulliset linnut*. Ekokriittisen tulkinnan mahdollisuuksia. Teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Helsinki, SKS.

Leszczynski, Grzegorz 1996: "Maailman kielto. Muumit ja kirjalliset trendit 1900-luvulla." Teoksessa *Muumien taikaa. Tutkimusretkiä Tove Janssonin maailmaan*. Toim. Virpi Kurhela. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisuja n:o 20. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Smuts, Barbara 2013: "Kohtaamisia eläinten mielten kanssa." Teoksessa *Johdatus eläinfilosofiaan*, toim. Elisa Aaltola. Helsinki: Gaudeamus.

Takahashi, Shizuo 1996: "Personallisuuden kukka. Vieraantuminen ja vapautuminen muumitarinoissa." Teoksessa *Muumien taikaa. Tutkimusretkiä Tove Janssonin maailmaan*, toim. Virpi Kurhela. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisu n:o 20. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Westin, Boel 2007/2013: Tove Jansson. Sanat, kuvat, elämä. Suomentanut Jaana Nikula. Helsinki: Schildts & Söderströms.

Painamattomat

Agamben, Giorgio 1995: *Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life*. http://www.opa-a2a.org/dissensus/wp-content/uploads/2008/03/agamben_giorgio_homo_sacer.pdf [haettu 20.5.2018]

Agamben, Giorgio 2002/2004: *The Open. Man and Animal. (L'aperto: L'uomo e l'animale)*. Transl. Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press. <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Agamben,%20The%20Open.pdf> [haettu 16.4.2018]

Batty, Holly 2015: Harry Potter and the (Post)human Animal Body. <https://literature-proquest-com.ezproxy.utu.fi/pageImage.do?ftnum=3601881441&fmt=page&area=criticism&journalid=00067377&articleid=R05154249&pubdate=2015> [haettu 14.2.2018]

Garrard, Greg 2004: *Ecocriticism*. Routledge, London & New York. file:///Users/aliisahyyrynen/Downloads/9781134642922_googlepreview.pdf [haettu 14.6.2018]

Hayles, N. Katherine 1999: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, Ill. : University of Chicago Press cop. <https://login.ezproxy.utu.fi/login?url=http://hdl.handle.net/2027/heb.05711> [haettu 2.3.2018]

Haraway, Donna 2006: "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" Teoksessa *The Transgender Studies Reader*. Ed. Susan Stryker and Stephen Whittle. New York: Routledge. <https://books.google.fi/books?hl=en&lr=&id=HBRR1isU-VAC&oi=fnd&pg=PA103&dq=donna+haraway+a+manifesto+for+cyborgs&ots=4ZznDrx>

=

[yZ&sig=MHiQv7BqDurQ4NCpQR6tJSWqge8&redir_esc=y#v=onepage&q=donna%20haraway%20a%20manifesto%20for%20cyborgs&f=false](https://books.google.fi/books?hl=en&lr=&id=u783BAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR5&dq=Yi-Fu+Tuan+topophilia&ots=kpllRRKoVM&sig=2cil25msKzaouSaEGDyCsvnUJg&redir_esc=y#v=onepage&q=donna%20haraway%20a%20manifesto%20for%20cyborgs&f=false) [haettu 10.6.2018]

Kirjavainen, Hanna 2009: Matka muumiperheen mielenmaisemiin. Ekokriittinen ja ekopsykologinen näkökulma Tove Janssonin teokseen *Pappan och havet*. Pro gradu -tutkielma. Suomen kirjallisuus. Tampere: Tampereen yliopisto. <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/80751/gradu03669.pdf?sequence=1> [haettu 15.6.2018]

Lassén-Seger, Maria 2006: Adventures into otherness: child metamorphs in late twentieth-century children's literature. Åbo: Åbo Akademi University Press. <http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/4127/TMP.objres.85.pdf?sequence...> [haettu 10.4.2018]

Mot Pro Englanti; englanti-suomi-sanakirja: Embodiment.

[https://mot-kielikone-fi.ezproxy.utu.fi/mot/turkuyo/netmot.exe?page=results&SearchMode=1&UI=fi80&SearchWord=embodiment&dic=1](https://mot-kielikone.fi.ezproxy.utu.fi/mot/turkuyo/netmot.exe?page=results&SearchMode=1&UI=fi80&SearchWord=embodiment&dic=1) [haettu 15.6.2018]

Numminen, Ida 2013: Vuodenaika, luontosuhde ja luontokuvaus Tove Janssonin teoksissa *Taikatalvi* ja *Muumilaakson marraskuu*. Pro gradu -tutkielma. Kirjallisuus. Oulu: Oulun yliopisto. <http://jultika.oulu.fi/files/nbnfioulu-201305241341.pdf> [haettu 16.3.2018]

Tuan, Yi-Fu 1974/1990: *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press.

https://books.google.fi/books?hl=en&lr=&id=u783BAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR5&dq=Yi-Fu+Tuan+topophilia&ots=kpllRRKoVM&sig=2cil25msKzaouSaEGDyCsvnUJg&redir_esc=y#v=snippet&q=topophilia&f=false [haettu 15.6.2018]

Wolfe, Cary 2010: *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

https://books.google.fi/books?hl=en&lr=&id=hb1ErdEer8YC&oi=fnd&pg=PR7&dq=cary+wolfe+what+is+posthumanism&ots=zDnHq8ORUY&sig=SM3hvJfRqbcH0jfbxOJUuA28lRg&redir_esc=y#v=onepage&q=embodiment&f=false [haettu 10.6.2018]