

Ruumis ja sukupuoli toisin ajateltuna
Maria Matinmikon *Värit*-runoteos tulkittuna fenomenologisen ruumis- ja
sukupuolikäsityksen sekä feminiinisen kirjoituksen valossa

Heidi Haapasalo
Pro gradu -tutkielma
Kotimainen kirjallisuus
Historian, kulttuurin ja taiteiden
tutkimuksen laitos
Turun yliopisto
Lokakuu 2021

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta

HAAPASALO, HEIDI: Ruumis ja sukupuoli toisin ajateltuna. Maria Matinmikon *Värit*-runoteos tulkittuna fenomenologisen ruumis- ja sukupuolikäsityksen sekä feminiinisen kirjoituksen valossa

Pro gradu -tutkielma, 94 s.
Kotimainen kirjallisuus
Lokakuu 2021

Tutkin pro gradu -tutkielmassani Maria Matinmikon (s. 1983) runoteosta *Värit* (2017) kysyen, mikä on poliittisuuden ja poeettisuuden suhde teoksessa. *Värit*-teosta voi luonnehtia kokeelliseksi runoudeksi, joka karttaa lopullista lajimäärittelyä. Teos on moniaineksinen ja monitulkintainen, ja huomio teoksen runoissa suunnataan erityisesti ruumiiseen ja havaitsemiseen sekä sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Avaan tutkielmassani kysymystä *Värit*-teoksen poliittisuudesta ja poeettisuudesta alakysymysten avulla. Ilmaisukeinoista eli poetiikasta keskityn kielikuvien ruumiillisuuteen ja monitulkintaisuuteen sekä teoksen tapaan muodostaa elementtien ketjuja. Teoksen poliittisuutta tarkastelen erityisesti siitä näkökulmasta, miten sukupuoli ja seksuaalisuus hahmottuvat teoksessa eroina ja miten kysymys sukupuolesta ja seksuaalisuudesta kytkeytyy teoksen poetiikkaan eli kysymyksiin kielikuvien ruumiillisuudesta ja monitulkintaisuudesta sekä elementtien ketjuttamisesta.

Tutkielman teoreettinen viitekehys muodostuu feministisistä ja fenomenologisista teorioista. Hyödynnän niitä jäsentelyjä, joilla radikaali sukupuolieron teoria, fenomenologinen ruumis- ja sukupuolikäsitys sekä feminiininen kirjoitus purkavat ajattelumme kahtiajakoja ja vastakkainasetteluja ja pyrkivät löytämään uusia tapoja ajatella toiseutta. Metonymisyyden käsite, jonka avulla analysoin runojen ja kielikuvien rakenneratkaisuja, kytkeytyy myös feministiseen teoriaan. Keskeisimmät teoreetikot, joiden ajatusten kanssa keskustelen läpi tutkielman, ovat feministifilosofi Luce Irigaray ja ruumiinfenomenologiaa kehittänyt Maurice Merleau-Ponty. Myös Sara Heinämaan näkemykset fenomenologisesta sukupuolikäsityksestä ja Hélène Cixous'n tekstit koskien feminiinistä kirjoitusta ovat tutkielmalleni keskeisiä.

Pro gradu -tutkielmassani esitän, että Matinmikon *Värit*-teos on kytkettävissä osaksi feminiinisen kirjoituksen perinnettä ja että Matinmikon poetiikka päivittää feminiinistä kirjoitusta nykypäivään. *Värit*-teos ulottaa feminiiniselle kirjoitukselle olennaisimman kysymyksen kirjoittamisen ja sukupuolen suhteesta koskemaan myös sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuutta. Kutsun Matinmikon uudistamaa versiota feminiinisestä kirjoituksesta *moneuden poetiikaksi*. Poliittisuus ja poeettisuus kietoutuvat *Värit*-teoksessa yhteen niissä uudistavissa kielen keinoissa, jotka rakentavat sukupuolen ja seksuaalisuuden moneutta.

Asiasanat: suomalainen nykyrunous, kokeellisuus, feministinen kirjallisuudentutkimus, fenomenologia, feminiininen kirjoitus, ruumiillisuus, sukupuoli, seksuaalisuus

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	5
1.1 Tutkimuksen lähtökohdat.....	5
1.2 Tutkimuskysymykset ja aiheen rajaus	8
1.3 Teoreettinen viitekehys ja aiempi tutkimus	9
2 SUKUPUOLI, SEKSUAALISUUS JA TOISEN KOHTAAMINEN	19
2.1 Sukupuolen ajattelu.....	19
2.2 Homoseksuaalisuus, värit ja samuuden periaate	28
2.3 Ihmettely, toiseus ja fenomenologinen sukupuolikäsitys.....	31
3 KIELI JA RUUMIS	38
3.1 Aistiminen, värit ja ruumis.....	38
3.2 Aistillisuus ja aukeaminen	51
3.3 Tekstin ruumiillisuus.....	59
4 FEMINIININEN KIRJOITTAMINEN JA METONYYMISYYS	69
4.1 <i>Värit</i> feminiinisenä kirjoituksensa	69
4.2 Metonyymisyys runon ja merkityksen rakentumisen periaatteena	77
5 LOPUKSI.....	88
LÄHTEET.....	91

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Maria Matinmikon (s. 1983) työ kirjoittajana sijoittuu suomalaisen kokeellisen nykyrunouden kentälle. Kokeellinen kirjallisuus ei useinkaan noudata lajikonventioita, kuten ei monia muitakaan vakiintuneita konventioita, ja siksi Matinmikkaa voi tietyissä yhteyksissä kutsua myös proosan kirjoittajaksi. Matinmikko itse sanoo vuonna 2017 julkaistussa *Parnasson* haastattelussa olevansa kirjoittaja ja kirjoittavansa kirjoitusta (Alanen 2017, 12). Hänelle kirjoitus on samankaltainen yleiskäsite kuin seksuaalisuus; kummatkin ottavat erilaisia muotoja (mt.). Tässä pro gradu -tutkielmassa käsittelen juuri sitä, miten Matinmikon teksteissä sukupuoli, seksuaalisuus ja laji ottavat monenlaisia muotoja.

Lajikysymyksen monimuotoisuus on esillä myös runouslehti *Tuli & Savun* kokoavassa artikkelissa 2010-luvun suomalaisista runoussuuntauksista. Yhdeksi runousilmiöksi kolmestakymmenestä mainitaan lajihybridit. Lajihybridit tarkoittaa sitä, ettei teos edusta yksiselitteisesti jotakin tiettyä kirjallisuudenlajia vaan sekoittaa piirteitä eri lajeista, sijoittuu lajien väliin tai muuten haastaa lajimäärittelyjä. Muita artikkelin esiin nostamia vuosikymmenen runousilmiöitä, jotka koskettavat jollakin tavalla Matinmikon tapaa kirjoittaa, ovat ainakin fragmentti, runoelma ja kertova runous, paikka, henkilöhahmot, ergodisuus¹ ja yhteiskirjoittaminen. Näistä varsinkin fragmentti käsitteenä on tärkeä tämän tutkielman kannalta. Fragmentti yhdistyy myös kysymykseen lajienvälisyydestä. (Kilpiö, Pekkanen & Simpura 2021, 123–124, 128, 132, 136, 140.) *Tuli & Savun* artikkeli kuvaa fragmentin etsivän ”graafisesti eräänlaista kolmatta tietä sijoittumalla säkeen ja proosan väliin; se avaa runoutta monille tekstilajeille ja sisällöille, kuten tieteelliselle tiedolle” (mt. 123). Fragmentit liittyvät toisiinsa usein sarjallisesti ja vapaammin kuin argumentin tai kerronnan logiikalla. Fragmenttia luonnehtii aktiivinen sommitelmien luominen yhtenäisen kokonaisuuden tavoittelun sijaan. Huokoisena muotona se kuitenkin karttaa tarkkoja määrittelyjä. (Mt.)

¹ Ergodinen teksti tarkoittaa, että sen läpi käyminen vaatii lukijalta muitakin toimenpiteitä kuin vain sivujen kääntelyä. Ergodisuutta käytetään varsinkin ohjelmoitavassa mediassa, jossa lukijan tehtäväksi tulee esimerkiksi liikkua tekstien välillä ja valinnoillaan vaikuttaa tekstin etenemisen järjestyksen. (Ks. Kilpiö, Pekkanen & Simpura 2021, 123.) Matinmikko on kirjoittanut yhdessä Markku Eskelisen kanssa verkossa julkaistun menetelmällisen teoksen *Lähes tunnistamaton mahdollisuus menettää* (2018), jossa lukijan yhdellä sivulla lukemiseen käyttämä aika vaikuttaa siihen, millainen teksti seuraavalla sivulla tulee vastaan.

Pro gradu -tutkielmani tutkimuskohde on *Matinmikon* järjestyksessään kolmas runoteos *Värit* vuodelta 2017. Teos on päättävä osa trilogiassa, jonka aiemmat osat ovat *Valkoinen* (2012) ja *Musta* (2013). Kirjailijaesittelyissä trilogiaa on kutsuttu kaunokirjalliseksi asetelmaksi (ks. esim. Runokuu 2021). Se onkin osuva nimitys kokonaisuudelle, jonka osista ei aivan yksiselitteisesti käy ilmi, miksi ne on asetettu toistensa yhteyteen. Teosten nimet kertovat, millaisissa tunnelmissa tai aistimaailmoissa niissä liikutaan: *Valkoinen* on surrealismin ja unen utua, *Musta* maan ja ruumiin syvyyttä. *Värit* taas hehkuu marginaalien, aistien ja ajattelun värispektriä. Trilogian päättävässä osassa *Matinmikon* poetiikka saa hiotun ja omaleimaisen, kaleidoskooppimaiseksi² kutsutun muotonsa. Tämä omaleimaisuus huomattiin myös palkintoraadeissa, sillä *Värit* voitti ilmestymisvuonnaan sekä runousyhdistys Nihil Interitin parhaan runoteoksen palkinnon että Kalevi Jäntin palkinnon. Lisäksi suomalaisten kirjastojen kirjallisuusverkkopalvelu Kirjasampo valitsi *Värit* vuoden 2017 kirjaksi. Palkintoraatien perusteluissa toistuvat huomiot teoksen poetiikan rajoja ylittävästä luonteesta (ks. *Tuli & Savu* 6.10.2017; Aitonurmi 27.12.2017). Siksi teos ja sen poetiikka ansaitsevatkin tulla tarkemmin tutkituiksi muun muassa sen osalta, että mitä merkityksiä kaleidoskooppimaiseksi kutsuttu moniaineksisuus ja lajirajojen liukuvuus teoksessa saavat. Trilogian jälkeen *Matinmikko* on julkaissut *Kolka*-nimisen runoromaanin (2019). Hän on kirjoittanut myös yhdessä muiden kanssa: kollektiiviromaanissa *Ihmiskokeita* (2016) *Matinmikko* on yksi neljästätoista kirjoittajasta, ja Markku Eskelisen kanssa hän on julkaissut digitaalisen *Lähes tunnistamaton mahdollisuus menettää* -proosateoksen (2018), joka on ohjelmoitu, menetelmällinen ja edelleen täydentyvä.

Matinmikon runous liikkuu siis tekstilajien rajoilla ja väleissä. *Värit*-teos on valtaosin proosarunoutta³, mutta osat III ja V koostuvat yhden tai kahden rivin mittaisista fragmenteista. Varsinkin yli sivun mittaisissa runoissa, joissa korostuu kerronnallisuus, runomaisuus häipyä hetkittäin taka-alalle, vaikka toisaalta voimakas kuvallisuus saattaa silloinkin ylläpitää poeettisuutta. Se, mikä teoksessa on runon mittainen yksikkö, on toisinaan epäselvää. Kokoelman alussa proosarunot ovat alle sivun mittaisia ja helposti hahmotettavissa erillisiksi. Jos sen sijaan samalle sivulle on sijoitettu kaksi proosakappaletta, joiden välissä on kaksi tyhjää riviä, on mahdollista tehdä erilaisia tulkintoja siitä, mikä on osa ja mikä kokonaisuus. Samoin esimerkiksi yhden kappaleen

² Kaleidoskooppimaiseksi teosta kuvaillaan muun muassa Siltala-kustantamon kevään 2017 katalogissa (ks. Siltala 2017, 4).

³ Proosarunossa korostuu säkeen tason sijaan virkkeen tai kappaleen taso, kun teksti katkeaa riviltä toiselle vasta sivun reunan tullessa vastaan kuten proosassa (Haasjoki 2007, 101).

kirjoittaminen keskellä sivua pienemmällä fontilla tai yhden rivin mittainen fragmentti sivun alussa ennen pitkää proosakappaletta monimutkaistavat tekstin osien suhdetta toisiinsa. Voi kysyä, onko teos runoelma vai kokoelma erillisiä runoja. Teos näyttää ainakin ulkoisesti syöneensä sisäänsä myös runosarjan, koska muista osista poiketen osassa IV runot on numeroitu.

Itse suhtaudun *Värit*-teokseen runoelman ja erillisten runojen välimuotona. Kolmen teoksen kokonaisuudesta on käytetty sanaa asetelma, mutta se toimii mielestäni myös teoksen sisäisten suhteiden kuvaajana. *Värit*-runoteos on asetelma tai sommitelma kielellistä ainesta, jossa ajattelu ja ruumis, poeettinen ja poliittinen, kokemus ja maisema kietoutuvat yhteen. Näen, että asetelmassa virkkeiden tai muiden tekstiyksiköiden etäisyys toisiinsa määrittyy intuitiivisesti sen mukaan, mitä asetelma kokonaisuutena vaatii, eikä sen mukaan, että teksteistä olisi yksiselitteisesti erotettavissa runon kokoisen yksikön rajat.

Samanlaista määrittelyä vaikeuttavaa hämmennystä aiheuttaa teoksen kerronnallisuus ja toisaalta taas vahva kuvallisuus ja muut poeettiset piirteet. Proosarunot ovat hyvin kerronnallisia. Niissä on toisinaan nimettyjä henkilöihahmoja, jopa vuorosanoja, ja jotkut henkilöihahmoista esiintyvät useammassa kuin yhdessä runossa. Henkilöihahmot häviävät ja taas ilmestyvät teoksen kuluessa. Lukija saa tietää heistä vain lyhyiden kohtausten verran.

Asetelma-sanalla voi edelleen kuvata kerronnallisuuden omintakeisuutta. Kerronta on mielestäni monin paikoin asetelmaa rakentavaa – kirjoituksen sommittelua – ja siksi teksti pakenee määrittelyä proosaksi. Tätä ajatusta tukee myös edellä esiin ottamani määritelmä fragmenteista kerronnan logiikkaa kaihtavana ja aktiivisena sommitelman luomisena. Kerronta rakentaa kuvan, kohtauksen tai asetelman. Matinmikon teksteissä on viittauksia kuvataiteeseen, ja hän rakentaa tekstiään kuvanrakentamisen keinoin. Teoksen ensimmäinen runo on kohtaus taidemuseosta ja museon kahvilasta. Se asettaa kokoelmalle tietynlaisen kuvataiteen estetiikkaan viittaavan kehyksen ja tunnelman. Runon loppuosa kuuluu seuraavasti: ”Museon kahvila pehmenee keskeltä, hedelmät reunoilta. Karvoi- / tus avaa vieheensä ja vihjeensä. Untitled Studies of the Human / Perception and Body. Tussi ja akryyli paperille.” (*Värit* = V 9) Otsikoimaton tutkielma ihmisen havaitsemisesta ja ruumiista toimii lukuohjeena *Värit*-teokselle, ja käytän sitä myös suuntaviittana hahmotellessani tutkielmani tutkimuskysymyksiä.

1.2 Tutkimuskysymykset ja aiheen rajaus

Värit-teoksen vastaanotto on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka poetiikka ja politiikka kulkevat teoksessa käsi kädessä. Mervi Kantokorven (HS 9.4.2017) mukaan *Värit*-teos ”pujottelee älykkäästi yhteen poeettisen ja poliittisen”, ja *Parnasso* kuvaa haastattelun otsikossa *Matinmikon* olevan ”Poeettinen aktivisti” (Alanen 2017, 12). Käsite *poetiikka* viittaa kirjallisuuden ilmaisukeinoihin ja konventioihin sekä niiden tutkimukseen (Isomaa 2021, 58). Poliitiikka ja aktivismi taas tunnetusti tarkoittavat vaikuttamiseen pyrkivää toimintaa yhteiskunnassa. Aktivismi ja poliittisuus siis kietoutuvat vastaanoton mukaan jollakin tavalla *Matinmikon* poetiikkaan eli ilmaisukeinoihin, mutta miten? Tutkielmani tutkimusongelma kiteytyy kysymykseen, mikä on poliittisuuden ja poeettisuuden suhde *Matinmikon* *Värit*-teoksessa. Tutkimuskysymys haarautuu alakysymyksiksi pääkysymyksen osien eli poeettisuuden (kysymykset 1–3) ja poliittisuuden (kysymykset 4–5) mukaisesti.

Värit-teoksen omaperäisistä poeettisista keinoista huomiota herättävät erityisesti ruumiillisuuteen ja aistimellisuuteen viittaavat kielikuvat. Myös teoksen lukuohjeeksi tulkitsemani kohta ”Untitled Studies of the Human Perception and Body” nostaa huomion kohteeksi ihmisruumiin. Lukukokemuksessa muodostuu tuntuma, että teoksessa pyritään sanomaan ihmisruumiista jotakin sellaista, mikä ei yleensä taivu sanoiksi. Kun yritetään sanoa jotakin toisin tai jotakin uutta, se tarkoittaa, ettei asia välttämättä aukene lukijalle saman tien. Näin tässäkin tapauksessa: *Värit*-teos herättää ensimmäisillä lukukerroilla enemmän kysymyksiä ja hämmennystä kuin antaa vastauksia. Silti vaikeaselkoiset – tai vähintäänkin hyvin monitulkintaiset – kielikuvat säilyvät kiinnostavina omaperäisyydessään ja ruumiiseen viittaavuudessaan. Ne vaikuttavat lukijaan ehkä jollakin muulla kuin rationaalisella tasolla, joka jää sitten kysymään: mitä tarkoittaa olla ”[s]isäelinten järven rannalla” (V 24), tai kuinka ”[h]ellyys [on] nurinpäin käännettyä lihaa” (V 74)? Kaksi ensimmäistä tutkielman alakysymystä ovatkin: (1) millaisia merkityksiä ruumiiseen viittaavat kielikuvat ja muu materiaalisuuteen viittaava aines *Värit*-teoksessa saavat, ja (2) mitä vaikeaselkoisuus/monitulkintaisuus teoksessa palvelee?

Teoksen lukuohjeeksi tulkitsemani kohta ”Untitled Studies of the Human Perception and Body” nostaa ruumiin lisäksi tutkimuksen kohteeksi havaitsemisen. Monin paikoin teoksen runot muodostavat havaintojen sarjoja, joiden vuoksi runoihin muodostuu pitkiä elementtien ketjuja. Runon rakentuminen tällä tavalla herättää kysymyksiä elementtien suhteista toisiinsa ja merkityksen muodostamisesta. Siksi

kolmas poettisuuteen liittyvä alakysymys tutkimuksessani on: (3) millä tavalla elementtien ketjuttaminen *Värit*-teoksessa vaikuttaa tulkintojen muodostamiseen?

Havaitseminen kytkeytyy teoksessa myös kysymykseen sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Teoksessa suunnataan katse muun muassa naiseen, homoseksuaaliin ja transsukupuoliseen henkilöön. Näyttää siltä, että teoksessa tutkitaan monella tavalla sitä, miten ajattelumme jäsentyy suhteessa toiseen, joka on radikaalisti eri kuin havaitseva ja kokeva minä. Tutkielman poliittisuuteen liittyvät alakysymykset hahmottuvat tästä näkökulmasta käsin. Kysyn, (4) miten sukupuoli ja seksuaalisuus hahmottuvat teoksessa eroina ja (5) miten sukupuoli ja seksuaalisuus kytkeytyvät kolmeen aiempaan tutkimuskysymykseen ruumiillisuudesta, monitulkintaisuudesta ja elementtien ketjuttamisesta. Tutkielmani hypoteesina on, että *Matinmikon* tapa kirjoittaa asettuu feminiinisen kirjoituksen perinteen jatkumoon. Tältä osin tutkielman tarkoituksena on selvittää, miten *Matinmikon* poetiikka päivittää feminiinistä kirjoitusta nykypäivään.

Rajaan työni aiheen koskemaan toisaalta kirjallisuuden ilmiöitä kuvallisuudesta, monitulkintaisuudesta ja rakenteesta ja toisaalta yhteiskunnallisesti ja poliittisesti merkittävää kysymystä sukupuolen ja seksuaalisuuden suhteesta toiseuteen. Teoksen moniaineksisuuden vuoksi joudun rajaamaan pois analyysistäni lähes kokonaan joitakin osa-alueita, vaikka ne toistuvuudessaan ansaitisivatkin enemmän huomiota. Näitä ovat varsinkin ajan kokemiseen ja kulumiseen viittaavat kielikuvat sekä maiseman ja maaston pinnan vaihteluihin liittyvät elementit. Lisäksi teoksen fragmentit nykyhetken runousilmiönä ansaitisivat kokonaan oman tutkimuksensa, mutta tässä tutkielmassa tarkastelen fragmentteja vain yhtenä osana teoskokonaisuutta.

1.3 Teoreettinen viitekehys ja aiempi tutkimus

Hyödynnän tutkielmassani feministisiä ja fenomenologisia teorioita, jotka tavalla tai toisella purkavat ajattelumme kahtiajakoja ja vastakkainasetteluja ja pyrkivät löytämään uusia tapoja ajatella toiseutta. Sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymyksissä tukeudun radikaalin sukupuolieron teoriaan ja sen edustajista varsinkin Rosi Braidottin ja Luce Irigarayn ajatteluun. Pohdin sukupuolta myös suhteessa Sara Heinämaan hahmottelemaan fenomenologiseen sukupuolikäsitykseen, jonka taustalla vaikuttaa Maurice Merleau-Pontyn ajattelu. Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaan nojaan pohtiessani ruumiin ja aistimisen kysymyksiä. Tutkielmani loppupuolella kytken *Värit*-teoksen

feminiinisen kirjoituksen perinteeseen, jonka keskeisinä edustajina pidetään Irigarayta ja Hélène Cixous'ta, ja analysoin teoksen rakentumisen tapaa myös metonymisyyden käsitteen avulla. Metodini tutkielmassa on huolellinen lähiluku ja teoksen kielikuvien, rakennepiirteiden ja niiden keskinäisten suhteiden analyysi. Tutkielmani teoreettinen viitekehys kantaa mukanaan feminististä sukupuoleen ja kirjoittamiseen liittyvää politiikkaa, ja teen *Värit*-teosta koskevia tulkintoja vuoropuhelussa käyttämieni teorioiden kanssa. Teoreettinen viitekehys ohjaa tulkintaani ja resonoi myös tutkimani teoksen kanssa. Osoitan vuoropuheluun perustuvalla tulkintaprosessillani, kuinka monitulkintainen ja moniaineksinen *Värit*-teos voi avautua mielekkäille tulkinnoille ja muutokselle – kuinka se voi avautua erilaisille toiseuksille.

Kattavimmin koko tutkimukseni taustalla vaikuttaa radikaali sukupuolieron teoria, jossa on kyse sukupuolieron ajattelemisesta uudella tavalla. Länsimaisessa ajattelussa *ero* on ollut keskeinen käsite niin kauan, kuin ajattelu on toiminut binaaristen oppositioiden kautta. (Rojola 1996, 161, 169.) Lea Rojola muotoilee ajatuksen eron toimintamekanismista ajattelussamme seuraavasti: ”Eron käsite on merkinnyt ennen kaikkea rakennetta ’erota jostakin’, ja tätä rakennetta on tuotettu useimmiten hallinnan ja poissulkemisen kautta. Siksi ’erota jostakin’ on tullut merkitsemään samaa kuin ’olla alempiarvoinen tai olla vähemmän’.” (Rojola 1996, 161.) Eron käsitteellä on feminismissä monivaiheinen historia, kun toisaalla ja toisina aikoina on korostettu naisten eroavaisuutta miehistä ja toisaalla nähty eron häivyttäminen ja purkaminen ratkaisuksi naisten yhteiskunnalliseen eriarvoisuuteen. Monissa tapauksissa itse eron käsite on kuitenkin jätetty koskemattomaksi. (Mt. 159–162, 169.) Radikaalin sukupuolieron teoretikot ovatkin Rojolan mukaan lähteneet siitä, että ”itse *ero* on ajateltava ja teoretisoitava uudelleen”. Keskeistä on silloin pohtia, ”onko mahdollista ajatella eroa ilman sama/eri tai subjekti/objekti -oppositioita”. (Mt. 169.) Tällöin olisi mahdollista ajatella ero myös ilman hierarkioita, valtaa ja arvottamista (mt.).

Tärkeä taustoittava lähde tutkimukselleni on filosofi ja feministiteoreetikko Rosi Braidottin teos *Riitasointuja* (1993, *Patterns of Dissonance* 1991), joka avaa uuden sukupuolieron teorian tarpeellisuutta ja hahmottelee teorialle suuntaviivoja. Teorian taustalla on laajemmin teoreettista ilmapiiriä, ainakin mannereurooppalaista, 1970-luvulta asti hallinnut kriisin diskurssi, joka viittaa subjektin ja rationaalisuuden kyseenalaistamiseen. Tähän liittyy keskeisesti kartesiolaisuuden vastaisuus, joka tarkoittaa subjektuuden rakenteen dualismin, eli ruumiin ja sielun kahtiajaon, kyseenalaistamista. (Braidotti 1991/1993, 13; Laihinen 2013, 9.) Braidotti tiivistää asian

niin, että ”jälkistrukturalistisessa teoriassa moderni subjekti ei ole yhtäpitävä itseään ajattelevan tietoisuuden kanssa: subjekti ei voi täyttää diskurssin luojan tehtävää. Tästä näkökulmasta kriisin filosofia merkitsee sekä ajattelun kritiikkiä että uusien ajattelumuotojen luomista.” (Braidotti 1991/1993, 15.)

Radikaalifeministiset eron teoreetikot kytkevät logosentrisestä, rationaalisesta subjektista käydyn kriisikeskustelun naisia ja feminiinistä koskeviin filosofisiin kysymyksiin. He väittävät, että rationaalisuus – jolla on kulttuurissamme ylivalta suhteessa fyysiseen, luonnolliseen ja irrationaaliseen – on maskuliinisuuden idealisoitunut muotoon liittyvä ajattelutapa. Maskuliinisuus ja rationaalisuus yhdessä toimivat järjestelmänä, joka rakentaa eroja ja järjestää ne hierarkkisesti. (Braidotti 1991/1993, 13, 163–164.) Se on ”yhden/toisen -dialektiikka, joka järjestää sukupuolet valtasuhteeseen” ja jossa ”yhden’ itsensä oikeuttaminen perustuu ’toisen’ poissulkemiseen” (mt. 164). Kulttuurinen ja symbolinen järjestys on rakentunut sen avulla, että naisesta on tehty rajamerkki, joka osoittaa järjestyksen ulkopuolelle. Tällainen dualistinen ote on mahdollistanut naisen kytkemisen luontoon ja fyysiseen, valloitettavaksi ja taltutettavaksi. (Mt.)

Braidotti kommentoi kirjassaan ennen kaikkea teoreettista ajattelua ja feminiinisen sulkemista sen ulkopuolelle. Järki on otettu maskuliinisen yksityisomaisuudeksi. Radikaalifeministit tähdentävät toisaalta sitä, ettei miehillä tulisi olla etuoikeutta rationaalisuuteen, ja toisaalta, että on löydettävä uusia tapoja ajatella ja kohdata teoreettinen ajattelu. (Mt. 168–169.) Braidotti siteeraa Nancy Hustonia tuodakseen esiin, minkäläisten kysymysten avulla uudenlaista ajattelua voisi hahmotella ja teorian rajoja siirtää, jotta siinä olisi tilaa myös naisille: ”Onko mahdollista lausua totuus pystyttämättä sitä? Onko olemassa sanoja, joita ei muovata väitteiksi, jotka eivät suostu muuttumaan hyväksytyiksi totuuksiksi?” (Mt. 168.) Kyseessä on radikaali tieto-opillinen lähestymistapa, joka kieltää ajatuksen yhdestä oikeasta totuudesta (mt. 232).

Radikaali sukupuolieron teoria esittää vaatimuksen toiseuden erilaisesta tulkinnasta, radikaalista eron uudelleenmäärittelystä, joka on irrallaan hallitsemisesta ja alistamisesta. Positiivisesti uudelleen määritelty radikaali sukupuoliero – lyhyemmin *positiivinen ero*⁴ – tarkoittaa sitä, että sukupuoliero muutetaan arvovapaaksi käsitteeksi ja luovutaan dualistisesta ajattelusta, joka on oppositionaalista ja perustuu toisen

⁴ Teoksessaan *Riitasointuja* Braidotti (tai sen suomentajat) ei ohjelmallisesti ota käyttöön käsitettä positiivinen ero, vaan käyttää ilmaisuja ero, sukupuoliero ja positiiviset erot. Lukemissani suomenkielisissä artikkeleissa käytetään siellä täällä positiivisesti uudelleen määrittelystä sukupuolierosta myös muotoa positiivinen ero (ks. esim. Rojola 1996, 171; Lehtinen 2000, 233), ja olenkin omaksunut muotoilun näistä lähteistä.

kieltämiseen ja halveksimiseen. Feminiinisen käsittäminen monikolliseksi ja moninaisuudeksi, joka vastustaa sulauttamista, on feministien vastaus maskuliinisuudesta irrallaan olevan diskurssin luomiseksi. (Braidotti 1991/1993, 165, 221, 230–233; ks. myös Rojola 1996, 169–174.) Diskurssin ymmärrän tässä yhteydessä tarkoittavan foucault’laisittain kielellisten käytäntöjen kokonaisuutta, jolla on kytköksensä tietoon ja valtaan niin, että kieli myös luo todellisuutta (ks. Koskela & Rojola 1997/2000, 164). Feminiinisen moneuden lisäksi uudenlaisen diskurssin luomisessa radikaalifeministeille keskeistä on ruumiin ja seksuaalisuuden erottamattomuus subjektista. Braidottin mukaan subjektiudesta puhuttaessa on aina aloitettava ruumiillisuuden ajatuksesta, ja radikaalin erfeminismin tunnuspiirteenä voikin pitää ”ruumiin/ruumiista puhumisen strategiaa”. (Braidotti 1991/1993, 171, 251–252.) Ruumis ymmärretään tällöin

[...] jakopinnaksi, kynnykseksi, materiaalien ja symbolisten voimien leikkauspisteeksi. Ruumis on pinta, johon moninaiset vallan ja tiedon koodit piirtyvät [...] Ruumis ei ole essentia eikä siis ”anatominen kohtalo”: se on yksilön ensisijainen paikka maailmassa ja hänen ensimmäinen tilanteensa todellisuudessa. (Mt. 171.)

Tästä seuraa, että uudella ruumiista ja ruumiin puhumisen strategialla radikaalifeministiset eron teoretikot pyrkivät luomaan vaihtoehtoisia tiedon muotoja ja subjektin representaatioita (mt.). Tämä näkökulma tausta-ajatuksena lähdän tutkimaan Matinmikon *Värit*-teoksen ruumiillisia kielikuvia.

Sekä feminiinisestä moneudesta että ruumiista ja sen tuomisesta diskurssiin kirjoittaa teoksissaan Luce Irigaray. Braidottin jäsenitys sukupuolieron teoriasta toimii tutkimukseni taustana, mutta Irigaray on se ajattelija, joka kattavimmin keskustelee *Värit*-teoksen analyysieni kanssa läpi tutkielman. Hyödynnän häneltä *Sukupuolieron etiikka* (1996, *Éthique de la différence sexuelle* 1984) ja *This Sex Which Is Not One*⁵ (1985, *Ce sexe qui n'en est pas un* 1977) -teoksia. Irigaray on taustaltaan kielitieteilijä ja psykoanalyytikko, ja hänen feminististä filosofiaansa määrittelee toisaalta lacanilainen psykoanalyysi ja sen kritiikki⁶ ja toisaalta vahvat kytkökset fenomenologiaan⁷.

⁵ Teoksen nimiluku on ilmestynyt suomennoksena ”Sukupuoli joka ei ole yksi” teoksessa *Kielletty hedelmä* (1984). Kyseiseen lukuun viitatessani käytän suomennosta.

⁶ Irigarayn psykoanalyysiin suuntaama kritiikki on esillä varsinkin teoksissa *Speculum of the Other Woman* (1974/1985) ja *This Sex Which Is Not One*. Oma ymmärrystäni Lacanin sukupuolittumista koskevasta teoriasta ja Irigarayn kritiikistä siihen on selkeyttänyt Aura Sevónin pro gradu -tutkielma ”Miten symboloida nainen? Naisilmaisu Marguerite Durasin romaanissa *L'Amant* dialogina Irigarayn ja Lacanin kanssa” (2008, ks. luku 2).

⁷ Fenomenologian kontekstissa Irigarayn työtä tarkastelee etenkin Virpi Lehtinen (ks. esim. Lehtinen 2000 ja 2014).

Feministien piirissä Irigarayhin kohdistettuja essentialismisyytöksiä, eli syytöksiä siitä, että hän olettaisi kaikille naisille yhteisen ja muuttumattoman olemuksen, on purettu kytkemällä hänen työnsä nimenomaan fenomenologiseen viitekehykseen ja ajatukseen sukupuolesta tyyllillisenä kokonaisuutena (ks. Lehtinen 2000, 215–216, 233). Tällöin palaaminen kysymykseen naisesta on palaamista kysymykseen filosofian ja feminismin ehdoista ja päämääristä (mt.). Irigaray tutkii sitä, miten naisellinen ilmenee, luodakseen tilaa naiselliselle myös tulla toisenlaiseksi ja liikkua vielä ennakoimattomiin suuntiin (Heinämaa 1996, 172).

Omassa tutkielmassani laajennan Irigarayn kehittelyt naisellisesta jonakin muuna kuin alistettuna toiseutena koskemaan myös muita toiseuksia, kuten homoseksuaalisuutta ja transsukupuolisuutta. Tämän laajennuksen katson mahdolliseksi sillä perusteella, että radikaalin sukupuolieron teorian mukaan maskuliininen ja feminiininen on perustavanlaatuinen ja monien muiden ajattelumme kahtiajakojen taustalla vaikuttava dikotomia (ks. Lehtinen 2000, 218–219). Keskeistä oman tutkimukseni kannalta on, että Irigaray etsii maskuliinisesta logiikasta poikkeavaa ymmärtämisen tapaa, joka mahdollistaisi toisen ilmestymisen (ks. Irigaray 1984/1996, 94, 132, 206–207). Käytän Irigarayn käsitteitä *samuus* ja *samuuden talous* avaamaan sitä mekanismia, jolla psykoanalyttisessa teoriassa ja laajemmin vallitsevassa kulttuurisessa diskurssissa maskuliinisuus on nähty mallina, johon feminiinisyys suhteutetaan ja nähdään vähempiarvoisena. Samuuden taloudessa toiseus toimii rajamerkinä, joka osoittaa samuuden eli arvokkaan ja ensisijaisen rajat. (Ks. Irigaray 1977/1985, 72–74; Braidotti 1991/1993, 164–165.)

Irigarayn *ihmettelyn* käsitettä sovellan analysoidessani *Värit*-teoksesta esiin niitä ehdotuksia, joilla toiseutta ja eroja voisi ajatella jollakin muulla kuin hierarkioita rakentavalla tavalla. Irigaraylle (1984/1996, 30) Descartesin ajattelusta juontuva ihmettely pitäisi yllä avointa tilaa minän ja toisen välillä niin, ettei kumpikaan voisi vangita toista objektikseen. Analysoin lisäksi *Värit*-teoksen aistilliseksi tulkittavia aineksia suhteessa Irigarayn ehdotukseen hyväilevästä kosketuksesta toista kunnioittavana eleenä (ks. mt. 206). Tutkielman loppupuolella kytken *Värit*-teoksen poetiikan Irigarayn (1977/1984, 45–49; 1977/1985, 134–135) ajatukseen *naispuheesta* (*parler-femme, speaking [as] woman*), joka perustuisi vastavuoroisuudelle, läheisyydelle ja omimattomuudelle ja jossa voisi tulla ilmaistuksi maskuliinisesta logiikasta poikkeava feminiininen moneus ja monikollinen nautinto.

Irigarayn naispuhe on osa *feminiinisen kirjoituksen (écriture féminine)* perinnettä, joka nousi esiin vuoden 1968 jälkeisessä jälkistrukturalistisessa Ranskassa. Sen muotoutumiseen on Irigarayn lisäksi keskeisesti vaikuttanut Hélène Cixous, jonka teksteistä alkukielinen käsite *écriture féminine* on peräisin. Varsinkaan Cixous’lle kyse ei ole teoriasta vaan naisten rohkaisemisesta kirjoittamiseen patriarkaatin vastaisena vallankumouksellisena käytäntönä, jota ei voi kahlita tarkkoihin määritelmiin. Tästä huolimatta Braidotti liittäessään feminiinisen kirjoituksen osaksi radikaalia sukupuolieron teoriaa kirjoittaa siitä nimenomaan feminiinisyyden teoriana ja feminiinisen kirjoituksen teoriana. (Braidotti 1991/1993, 196–197, 210–211; Cixous 1975/2013, 43–44, 48–49; Sevón 2008, 2.) Omassa työssäni, vaikka analysoinkin *Värit*-teoksen tyyliä suhteessa feminiinisestä kirjoituksesta tehtyihin luonnehdintoihin, pyrin pitämään mielessä Cixous’n ajatuksen feminiinisen kirjoituksen kahlitsemattomuudesta, joka voi viitata myös muuhun kuin kapeasti ymmärrettyyn feminiinisyyteen.

Käsitteestä feminiininen kirjoitus on ollut suomalaisessa keskustelussa käytössä monia eri versioita ja suomennoksia. Joko on jätetty käsite kääntämättä ja käytetty alkukielistä *écriture féminineä* (ks. Rojola 1996, 170) tai sitten käsite on käännetty feminiiniseksi kirjoitukseksi (ks. Braidotti 1991/1993, 196) tai *naiskirjoitukseksi* (ks. Korsisaari 1997, 56). Lisäksi Aura Sevón (2008, 2–5) on omassa tutkielmassaan muokannut Irigarayn naispuhe-käsitteen muotoon *naisilmaisuu*. Omaan käyttööni sopii parhaiten feminiininen kirjoitus, sillä en kirjoita vain naisista vaan ennemmin monista maskuliinisuuteen nähden toisista. Toki tämäkin käsite on omassa käytössäni puutteellinen ja pitää edelleen osittain yllä sukupuolen kaksijakoisuutta ja vastakohtaisuutta. Feminiinisen rinnalla puhun myös moneudesta ja sukupuolen moninaisuudesta. Taustanani ja tukenani on radikaalifeministien menneiden vuosikymmenten feminiinisyyden painotus, mutta suunta on kohti sukupuolen moninaisuutta.

Radikaalin sukupuolieron teorian ja feminiinisen kirjoituksen lisäksi hyödynnän tutkielmassani Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaa sekä Sara Heinämaan siitä johtamaa teoriaa fenomenologisesta sukupuolikäsityksestä. Merleau-Pontyn fenomenologisen hankkeen tavoitteena on kohdistaa tutkimus elettyyn, koettuun maailmaan sillä ajatuksella, että on tutkittava tieteen idealisaatioiden alkuperää eli havaittua, koettua ja elettyä sen sijaan, että idealisaatiot vain korvaisivat eletyn todellisuuden. Ruumiinfenomenologian perustavin ajatus on *eletyn ruumiin* käsitteessä, joka tarkoittaa henkilökohtaista, aistivaa, liikkuvaa ja toimintaan pyrkivää ruumista –

liikkeiden ja havainnonmuotojen toiminnallista kokonaisuutta – erotuksena tieteen kuvaamasta objekti-ruumiista. Lisäksi käsitteeseen sisältyy ajatus, että eletty ruumis on aina kiinni maailmassa sisäisellä sidoksella, mikä tarkoittaa Heinämaan sanoin, että ”oliot kiinnittyvät toisiinsa jo ollakseen sitä mitä ovat”. (Heinämaa 1996, 74, 79–81, 107.)

Tuota sisäistä sidosta ruumiin ja maailman välillä Merleau-Ponty hahmottelee myöhäisvaiheen ajattelussaan aistivan ja aistittavan *kiasmana* (risteyskohta tai kietoutuminen) ja yhteisenä kudoksena eli *lihana*. Näissä käsitteissä olennaista on aistivan ulottuminen ja kietoutuminen aistittavan kanssa. Liha ei tässä tapauksessa tarkoita konkreettista materiaa, vaan se on ymmärrettävä olemisen elementtinä, joka viittaa elävään, ruumiilliseen läsnäoloon ja kuvaa aistivan ja aistittavan kiertymistä toisiinsa. (Merleau-Ponty 1964/1968, 146–147, 214–215.) Hyödynnän kiasman ja lihan käsitteitä analysoidessani *Värit*-teoksen aistimiseen ja ruumiiseen viittaavia aineksia. Hyödynnän myös niitä Merleau-Pontyn ajattelun juonteita, jotka käsittelevät värien havaitsemista maalaustaiteessa, kun pyrin osoittamaan *Värit*-teoksen kuvataiteeseen viittaavien ja ruumiiseen viittaavien ainesten keskinäisen kytköksen. Merleau-Pontyn omien teosten *Phenomenology of Perception* (1962, *Phénoménologie de la perception* 1945) ja *The Visible and the Invisible* (1968, *Le Visible et l'invisible* 1964) sekä esseiden ”Cézannen epäily” (2012, ”Le Doute de Cézanne” 1945) ja ”Silmä ja henki” (2012, ”L’Œil et l’esprit” 1961) lisäksi käytän lähteenä Juho Hotasen teosta *Lihan laskos* (2008), joka kokoaa yhteen ja selventää Merleau-Pontyn myöhäisvaiheen ajattelua.

Sara Heinämaa hyödyntää Merleau-Pontyn filosofiaa, kun hän hahmottelee fenomenologista sukupuolikäsitystä teoksessaan *Ele, tyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle* (1996). Fenomenologisen sukupuolikäsityksen taustalla on Merleau-Pontyn kielen ja merkityksen eleteoria sekä hänen käsityksensä seksuaalisuudesta.⁸ Kielen ja merkityksen eleteorian ydin hyvin lyhyesti ilmaistuna on, että kommunikaation ja merkityksen perusta on eletyssä ruumiissa ja että ilmaisua ja sen merkitystä ei voi erottaa toisistaan. Ajatus merkityksen ja ilmaisun erottamattomuudesta liittyy kysymykseen seksuaalisuudesta, sillä Merleau-Pontylle seksuaalisuus on ilmaisusuhde, jossa tulee ilmaistuksi koko ihmisen olemisen tapa. Tämä ajatus tarjoaa mahdollisuuden ajatella seksuaalisuutta – ja Heinämaan kehittelyn jälkeen myös sukupuolta – niin, ettei sille oleteta mitään

⁸ Heinämaa tulkitsee tutkimuksessaan myös Simone de Beauvoirin *Le deuxième sexe* (1949) -teosta ja pyrkii osoittamaan, ettei Beauvoirin näkemys sukupuolesta istu sex/gender-jaotteluun vaan on enemmän fenomenologinen ja lähellä Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaa. Tämä tulkinta vie eteenpäin fenomenologisen sukupuolikäsityksen kehittelyä. Lopulta Heinämaa lukee samaan ajattelijoiden jatkumoon myös Irigarayn.

ruumiinilmaisusta riippumatonta perustaa. Sukupuoli ja seksuaalisuus eivät ole johdettavissa ruumiillisista tai mentaalisisistä ominaisuuksista. Ne avautuvat sen sijaan *tyylin* käsitteen avulla ja nimenomaan niissä ruumiin eleissä, joissa sukupuolta ja seksuaalisuutta ilmaistaan. Tyyli tarkoittaa tässä tapauksessa eleiden, ominaisuuksien, tekojen ja valintojen kokonaisuutta, joka on luonteeltaan kudomainen jatkumo, ei paikalleen pysähtynyt rakenne. (Heinämaa 1996, 87, 108, 155–157.) Tyyllisenä kokonaisuutena sukupuoli näyttäytyy ”erilaisten piirteiden ja tekojen kudelmanä, josta ei löydy keskustaa tai ydintä. Sen erityislaatu on [...] pelkästään piirteiden yhdistymisen tavassa, ei piirrejoukossa eikä yhdistymisen mahdollisissa syissä.” (Mt. 174.) Hyödynnän Heinämaan ajatusta sukupuolesta olemisen tyylinä, kun analysoin *Värit*-teoksesta esiin hahmottuvaa tapaa havaita sukupuoli. Lisäksi liitän Merleau-Pontyn eleeteorian siihen, miten teoksessa huomioidaan ruumiin liikkeet suhteessa kielenkäyttöön.

Ruumiinfenomenologia nostaa kysymyksen ruumiista keskiöön, ja siksi se on toiminut taustana monille feministiteoreetikoille, jotka tarkastelevat kysymystä sukupuolierosta (ks. Haaparanta 2005, 30). Ruumiinfenomenologiaa on tästä näkökulmasta kehittänyt varsinkin Irigaray, joskin hän on tehnyt sen hyvin kriittisellä otteella argumentoiden, ettei Merleau-Pontyn teoria onnistu ratkaisemaan toiseuden ongelmaa (ks. Irigaray 1984/1996).⁹ Merleau-Pontyn ja Irigarayn voi kuitenkin nähdä samassa ruumiinfenomenologisen perinteen jatkumossa. Heinämaan mukaan Irigaray radikalisoi Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian. (Heinämaa 1996, 164.) Tätä taustaa vasten näen omassa tutkielmassani mahdolliseksi yhdistää radikaalin sukupuolieron teorian, siihen kytkeytyvän feminiinisen kirjoituksen sekä ruumiinfenomenologian.

Myös viimeinen tutkielmassa käyttämäni käsite *metonyymisyys* yhdistyy feministisiin teoretisointeihin ja Irigarayn ajatteluun (Kesonen 2007, 182). Metonyymisyyttä on käsitelty sekä irrallaan feministisistä teorioista että niiden piirissä (vrt. esim. Haapala 2003 ja Kainulainen 2001). Metonyymisyyden taustalla on käsite *metonymia*, joka tarkoittaa tuttuuteen tai läheisyyteen perustuvaa kielikuvaa. Metonyymisyys viittaa yhtä kielikuvaa laajempiin, runoa tai teosta hahmottaviin rakenneratkaisuihin, joissa olennaista on merkitysten jatkumot ja verkostot. Metonyymisyys voi muun muassa outouttaa tekstin suhteita ja näyttää maailman uudessa valossa esimerkiksi kuvaamalla havainnon fragmentoitumista. Irigaray on etsinyt metonyymisyydestä uutta, eri tulkintavaihtoehtoja sallivaa merkityksellistämisen tapaa,

⁹ Irigarayn (1984/1996, 177) mukaan Merleau-Pontyn analyysi näkevän ja näkyvän suhteesta *The Visible and the Invisible* -teoksessa on solipsistinen ja siitä puuttuu toinen, erityisesti sukupuolieron toinen.

joka haastaisi maskuliinisen samuuden talouden. Perustuessaan rinnakkaisuuteen, läheisyyteen ja jatkuvuuteen metonymisyys tekeekin mahdolliseksi Irigarayn filosofian mukaisen feminiinisen moneuden, tulkinnan avoimuuden ja erojen sallimisen. (Kesonen 2007, 167, 182–183; Hollsten 2004, 45, 48; Kainulainen 2001, 21–22; ks. Irigaray 1977/1985, 109–110.) Hyödynnän metonymisyyden käsitettä analysoidessani *Värit*-teoksen ja sen runojen ketjumaista rakennetta ja verkostoja sekä kielikuvien tapaa rakentaa merkityksiä.

Tutkielmani *Matinmikon Värit*-teoksesta asettuu osaksi suomalaisen nykyrunouden tutkimusta. Kokeellista suomalaista nykyrunoutta ovat tutkineet Miikka Laihinen väitöskirjassaan *Tapahtuvia runoja. Kielen materiaalisuus ja lukutapahtuman subjektiviteetti 2000-luvun kirjamuodossa julkaistussa kokeellisessa suomalaisessa runoudessa* (2021) ja Anna Helle tutkimuksessaan *Todellisuus pahoinpiteli runon. Yhteiskunnallisuus ja tunteet suomenkielisessä kokeellisessa nykyrunoudessa* (2019). Myös Juri Joensuun väitöstutkimus *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa* (2012) ja Juha-Pekka Kilpiön käynnissä oleva väitöstutkimus käsittelevät osin suomalaista kokeellista nykyrunoutta. Siru Kainulaisen sekä vanhempaa että uudempaa runoutta koskevat tutkimukset ovat inspiroineet minua valitsemaan tutkimuskohteeksi runouden, ja hänen teoksensa *Runon tuntu* (2016) on tarjonnut rohkaisevan mallin lähestyä suomalaista kokeellista nykyrunoutta.

Nykyrunouden tutkimuksen lisäksi tutkielmani lukeutuu feministisen kirjallisuudentutkimuksen alaan ja erityisesti sellaisten tutkijoiden kanssa samaan perheeseen, jotka hyödyntävät ranskalaista feminististä teoriaa. Suomalaisista tutkijoista Eva Maria Korsisaari ja Tiina Piilola hyödyntävät työssään Irigarayn filosofiaa. Piilola lukee väitöskirjassaan *Kalevalan naiset ja tiedon yöpuoli. Lönnrotin jalanjäljissä kohti Kalevalan naisten tarinoita* (2017) *Kalevalan* naishahmoja sukupuolieron filosofian läpi. Korsisaaren väitöskirja *Tule, rakkaani! Naisen ja miehen välisestä etiikasta kirjallisuuden rakkauskuvauksissa* (2006) nojaa Irigarayn ajatuksiin sukupuolieron etiikasta ja samuuden taloudesta. Myös Aura Sevónin tekeillä oleva väitöstutkimus kokeilevasta feminiinisestä tyylistä ja vaihtoehtoisesta tiedosta monikielisten ja -kulttuuristen naisten kirjoittamisessa tulee lähelle omaa tutkimustani (ks. Turun yliopiston tutkimusportaali 2021).

Matinmikon teoksia on toistaiseksi tutkittu vähän. Helsingin yliopistossa on valmistunut pro gradu -tutkielma *Värit*-teoksesta juuri ennen oman tutkielmani

valmistumista. Krista Lehtosen työn otsikko on ”Tila, ruumiillisuus ja identiteetti Maria Matinmikon teoksessa *Värit*” (2021).¹⁰ Taneli Viljanen on julkaissut esseen otsikolla ”Kirjoitus ja sen kaksoisolento – Maria Matinmikon *Väreistä*” teoksessa *Suo, kuokka ja diversiteetti. α* (2018).¹¹ Tutkielmani tuottaa uutta tärkeää tietoa suomalaisesta kokeellisesta nykyrunoudesta ja sen poetiikoista. Tutkielmani myös päivittää feminististä teoriaa kuvaamaan nykyrunouden poliittisia pyrkimyksiä.

¹⁰ Lehtonen tarkastelee tutkielmassaan, miten tila ja identiteetti hahmottuvat *Värit*-teoksessa kytköksissä toisiinsa. Lehtonen hyödyntää työssään tuotetun tilan käsitettä, humanistista maantiedettä, queer-tutkimusta sekä surrealismin teoriaa (ks. Lehtonen 2021).

¹¹ Tietämättä Viljasen kirjoituksesta ennen kuin vasta graduprosessini loppuvaiheessa olen lähtenyt Viljasen ehdottamalle tielle tarkastelemaan Matinmikon tuotannon – tosin vain yhden teoksen – suhdetta ranskalaiseen feministiseen teoriaan (ks. Viljanen 2018, 67: alaviite 1).

2 SUKUPUOLI, SEKSUAALISUUS JA TOISEN KOHTAAMINEN

2.1 Sukupuolen ajattelu

Matinmikon *Värit*-runoteos ei lähde avautumaan lukijalleen helposti. Kielikuvat ovat vaikeaselkoisia ja elementtien asettelu intuitiivista. Erilaiset hahmot, tekstityylit, elementit ja ainekset toistuvat vuorotellen. Mitään osa-aluetta ei alleviivata yksinään, vaan aiheet ja ainekset limittyvät toisiinsa tai muodostavat spiraalin. Vähän kuin valkoiseen maaliin olisi tiputeltu eri värejä ja sitten pyöräytetty tikkua maalipurkissa niin, että värit kiertyvät toisiinsa. Ruumis ja havaitseminen ovat runoissa läsnä, ja tämän huomaamiseen ohjaa myös kokoelman ensimmäinen runo ja siinä esiintyvä taideteoksen nimi ”Untitled Studies of the Human Perception and Body” (V 9). Ajattelun tai ilmiöiden kerroksellisuus on myös hahmotettavissa yhdeksi teoskokonaisuutta määrittäväksi piirteeksi. Muutamassa kohtaa teosta sukupuoli ja seksuaalisuus nousevat esiin, joissakin kohdin kokonaista runoa luonnehtien, joissakin taas vaivihkaisemmin. Esimerkiksi runo ”Kun jänis pysähtyy kuuntelemaan” vaikuttaa olevan erilaisten havaintojen ja vaikutelmien ketju, joka keskellä runoa haastaa lukijan yllättäen pohtimaan sukupuolen kategorioita ja omaa kokemusta sukupuolestaan:

Kun jänis pysähtyy kuuntelemaan, maisema seisahtuu. Sipulista kuoriutuu uusia ja uusia näkyjä. Lentokenttä haisee homeelta. Hajuvesikauppa peittää hajusta kolmasosan, voiteet, geelit ja naamiot tukkivat halkeamat. Cézanne, vuohenjuusto ja vuohi itse, kaikki höyhenen lävistämää. Maiseman rakenne: nuottivihkon tuoksu, rapiseva kirkko, sormilla sotketut pilvet. Katson merta, meri ei katso ketään. Palmujen matta on läpätunkeva. Harpocrates, egyptiläinen hiljaisuuden jumala, kököttää museossa laihana ja rautaisena. Jossain kreikkalaisten Haades ja Hebe?

Kuvittele, että olisit aina tuntenut olevasi väärää sukupuolta.

Lintujen ja krokotiilien valtakunnassa vihreät ja oranssit pistävät esiin, puskevat toisiaan vasten. Pelkoja lasketaan pelkojen päälle. Kalanruotojen haju, anivarhaisen meren ja patsaiden hampaiden haju. De Staëlin pinnat ja Picasson kulmat asettavat kellonaikaan omat leveytensä. [...] (V 14)

Runosta huomaa ensimmäisenä eri aistein, varsinkin katsomalla ja haistamalla, tehdyt havainnot. Havaintojen sarja perustuneen kulkemiseen taidemuseossa teoksen luota toiselle, mutta runossa on muitakin tasoja kuin vain ympärillä nähdyn raportointi.

Havaintojen kuvailu on myös havaitsijan mielensisäisten liikkeiden havainnointia tai esimerkiksi teosten herättämänä erilaisten ajan kerrosten huomaamista. Runon puhujan¹² havainnointi tuntuu porautuvan eri kerrosten läpi: konkreettisempien ympäristön kerrosten, mutta myös erilaisten tunnelmien ja muiden ilmassa tai mielessä leijuvien kerrosten läpi. Elementtien lävistäminen mainitaankin runossa: Cézanne, vuohenjuusto ja vuohi itse ovat kaikki höyhenen lävistämää. Tärkeintä ei ole mielestäni pohtia, mitä höyhen tai vuohi symboloivat tai miten höyhen voi lävistää taiteilijan, vuohen ja vuohenjuuston, vaan huomata erilaisten elementtien ketjuttaminen ja samanaikainen läsnäolo, kerroksellisuus.

Kysymys sukupuolesta tulee runossa vastaan yllättäen ja sillä tavalla ensi näkemältä irrallisena, ettei se välttämättä tahdo jäädä lukijalle edes mieleen. Lukijan yllättävä puhuttelu keskellä runoa yhden virkkeen mittaisessa kappaleessa, jonka jälkeen alkaa taas uusi kappale uudella sisennyksellä, on äkkiväärä – aivan kuten jonkun sukupuolikin voidaan nähdä vääränä tai marginaalisena. Virke on samaan aikaan sekä huomaamaton, yllättävä että vino. Yhden rivin mittainen virke ei kunnolla erotu omaksi kappaleekseen, vaan lukijan katsoessa tekstiä se saattaa sulautua osaksi seuraavaa kappaletta. Näin virke saattaa vaikuttaa tekstin rakenteelliselta virheeltä, mutta samaan aikaan tämä virhe tai epätäydellisyys on osa sitä teemaa, jota virke käsittelee: kulttuurin rakenteessa olevaa halua määrittellä ero ja poikkeavuus normin kautta niin, että ero lopulta sulautuu normiin.

Lukijaa kutsutaan kuvittelemaan kokemus oman sukupuolen vääryydestä. Vääryys tarkoittaa, että on olemassa jokin oikea, johon väärä vertautuu. Feministiteoreetikoiden mielestä kulttuurissamme vallitsee yhden eli maskuliinisuuden hegemonia, jota vasten kaikki muu peilautuu (Braidotti 1991/1993, 234–236). Naissukupuoli voi olla väärä vaikkapa silloin, jos punnitaan, kenen sana on teoreettisessa tai poliittisessä keskustelussa painavin. Jokin muu kuin nais- tai mieskategoriaan yksiselitteisesti istuva ruumis tai yksilön kokemus omasta sukupuolestaan voi olla ristiriidassa sen kanssa, miten ympäröivä yhteiskunta sen määrittelee. Runossa esitetty tilanne mahdollisesta väärän sukupuolen kokemuksesta voi tarkoittaa naissukupuolta alisteisena miehelle, binaariopposition ulkopuolelle jäävää sukupuolta eli muunsukupuolisuutta tai transsukupuolisuutta. Kyseisen virkkeen jälkeen runossa puhutaan linnuista ja

¹² Näen runojen puhujat teoksessa moninaisina ja epäyhtenäisinä subjektin kriisin diskurssin hengessä (ks. luku 1.3). Teoksen puhujuuksissa painottuu havainto ja kokemus, mutta huomio ei ole kuitenkaan kokevassa minässä vaan siinä, mitä havaitaan, miten havaitaan ja miten kokemus rakentaa ilmaisua ja ilmaisu kokemusta. En siis keskity tutkielmassani runojen puhujiin, vaan käytän käsitettä runon puhuja lähinnä tuomaan esiin sitä, mitä runoissa ilmaistaan ja miten.

krokotiileista, joiden valtakunnassa vihreät ja oranssit puskevat toisiaan vasten. Vihreät ja oranssit voi tulkita kategorioiksi, jotka asettuvat oppositionaaliseen asemaan toisiinsa nähden. Sen jälkeen sanotaan, että pelkoja lasketaan pelkojen päälle. Sukupuolieron teorian kautta tulkittuna runo voisi sanoa, että binaarioppositioiden kautta rakentuva ajattelu on väkivaltaista ja pelkoa herättävää (vrt. Braidotti 1991/1993, 230–231, 233–236).

Toisaalta ennen yhden virkkeen mittaista kappaletta runossa puhutaan hiljaisuuden jumala Harpokrateesta. Voisiko hiljaisuuden jumalalle antaa tehtävän edustaa vaiennettuja ja niitä, joilla ei vielä ole omaa kieltä? Tai sitten hiljaisuuden jumala vaatii hiljaisuutta eli onkin vaientaja. Matinmikon kielenkäyttöä uudistavan ja lajirajoja koettelevan teoksen tapauksessa voisi vetää yhdistäviä viivoja sukupuolen kokemuksen, hiljaisuuden jumalan ja toisaalta sukupuolieron teorian välille, joista viimeinen peräänkuuluttaa uudenlaisen kielen luomista uuden ajattelun ja ei-hierarkkisen järjestyksen rakentamiseksi. Sukupuolieron teoriassa feminiinisen kirjoituksen tarkoitus on luoda uusi kieli, jotta naisten ei enää tarvitsisi olla hiljaa maskuliinisuuden hallitsemassa symbolisessa järjestyksessä. (Braidotti 1991/1993, 196–197.) Tähän ajatukseen yhdistyy myös runon päättävä virke, joka on erotettu omaksi kappaleekseen: ”Kieli, mustekalani ainoa lonkero.” (V 14) Kieli on ainoa väline luoda erilaista symbolista järjestystä. Kieli lonkerona tuo mukaan ajatuksen ulottumisesta, ympäristön hahmottamisesta ja siinä liikkumisesta kielen avulla.

Myös runoteoksen takakannen tekstiksi nostettu virke kielestä mustekalan ainoana lonkerona tuo esiin, kuinka kieli on sekä ihmisruumiin osa että abstrakti väline kommunikaatiolle. Ensin mainittu myös osallistuu jälkimmäisen tuottamiseen. Kielen kutsuminen mustekalan lonkeroksi korostaa kieli-sanon ruumiiseen viittaavaa merkitystä, koska mustekaloilla ei ole puheen järjestelmää ja toisaalta koska elimenä kieli on muodoltaan ja liikkumistavaltaan vähän kuin lonkero. Toisaalta tässä tapauksessa kieli ja mustekalan lonkero muodostavat kielikuvan runoteoksessa eli ovat kirjoitettua kieltä. Näin ruumiillinen ja abstrakti kietoutuvat runossa toisiinsa. Myös sukupuoli, jolla on ruumiillinen perusta, rakentuu kuitenkin kielessä. Tai niin kuin radikaalin sukupuolieron teoreetikot ajattelevat, nainen rakentuu kielessä puutteen kautta. Kielijärjestelmämme on maskuliininen, ja feminiininen puuttuu kielestämme.¹³ (Braidotti 1991/1993, 196–197.) Matinmikon kielikuvan mukaan kieli on kuitenkin ainoa mitä meillä on. Kielen

¹³ Tämä ajatus perustuu ja on kritiikkiä sille psykoanalyttiselle käsitykselle, että fallos on halun ensisijainen merkittäjä, eikä naissukupuolelle voi olla symbolista representaatiota (Braidotti 1991/1993, 180).

kutsuminen lonkeroksi tuo mukaan merkitysvivahteen, jossa kieli elimenä ja myös kielen tuottaminen ovat jotakin, jonka avulla tunnustellaan ulottumista, tartutaan kiinni ja liikutaan – ollaan siis suhteessa ja hahmotetaan suhdetta ympäröivään. Runon mukaan kieli on ainoa väline tähän. Siksi tarvitaan kielen uudistamista, jotta myös sukupuoli on mahdollista ajatella uudestaan, nähdä ja hahmottaa monipuolisemmin – ilman että jotkin sukupuolet tai muut eroavaisuudet määritellään puutteen, kieltämisen ja epätäydellisyden kautta.

Naisten alistaminen ja suhtautumistavat naisruumiiseen ovat aiheena *Värit*-teoksen neljännen osan päättävässä runossa ”5.”. Häneksi – ja kerran mieheksi – kutsuttava henkilöahmo istuu katukuppilassa juoden olutta ja kossupaukkua. Runo alkaa muusta tekstistä erillisellä, alle rivin mittaisella virkkeellä ilman isoa alkukirjainta tai pistettä: ”tulevat siihen kuin heillä olisi aurinkoa jota upottaa” (V 60). Tämän jälkeen on kaksi tyhjää riviä, ja sitten alkaa kahden ja puolen sivun mittainen proosateksti ilman kappalejakoja. Tunnelma vaihtuu tyhjien rivien jälkeen erilaiseksi, kun runo kuvaa katukuppilan ja sen edustan tunnelmaa ja miehen asettumista pöytään:

[...]

Hän tilaa oluen ja paukun, asettuu ilmavirtaan. Katusoittaja vai-
puu aggressiiviseen epätoivoon. Pulu repii toisen pulun kurkusta
jo nielaistua leipäpalaa. Nuuska viiltää limakalvoon vaivihkaa
pieniä haavoja. Hän polttaisi sikarin, jos ei olisi lopettanut. Hän
tuntisi musiikin luustoväriä, jos tuntisi luustoväriä. [...] (V
60)

Tunnelman kuvailu sisältää useita väkivaltaan viittaavia elementtejä: katusoittajan aggressiivisen musiikki-ilmaisun, pulujen välisen taistelun leipäpalasta ja nuuskan tekemät viillot limakalvoon. Nämä toimivat johdatteluna runon varsinaiseen aiheeseen eli kuvareportaasiin tyttöjen ympärileikkauksesta Keniassa, johon miehen huomio kiinnittyy päivän lehdessä, jonka hän nappaa viereisestä pöydästä. *Värit*-teoksen lopusta selviää, että runossa esitetyt lainaukset reportaasista on lainattu oikeastikin *Helsingin Sanomissa* vuonna 2014 ilmestyneestä kuvareportaasista.¹⁴ Miehen huomio kiinnittyy ensimmäisenä kuvaan kämmenellä lepäävästä hieman ruostuneesta partakoneenterästä, jolla ympärileikkaukset suoritetaan. Runo antaa ymmärtää, että ilman tätä kuvaa, mies olisi päättänyt olla kiinnittämättä huomiota kyseisen aihepiirin artikkeliin, mutta ruosteinen

¹⁴ Kuvareportaasi on julkaistu *Helsingin Sanomissa* 5.1.2014 otsikolla ”Hetki ennen silpomista – suomalaiskuvaaja todisti kahden tytön ympärileikkausta Keniassa.” Teksti Anu Nousiainen. Kuvat Meeri Koutaniemi.

partakoneenterä aiheuttaa hänessä jonkin tunnereaktion, ja hänelle tulee tarve kaataa kossu kurkkuunsa:

[...] Lehdessä on valokuvaajan kuvareportaasi tyttöjen ympärileikkauksista Keniassa. Ennen kuin hän päättää olla kiinnittämättä siihen huomiota, hänen katseensa osuu erääseen reportaasin kuvaan. Siinä kämmenellä lepää hiukan ruostunut partakoneenterä, jolla ympärileikkaukset suoritetaan. Partakoneenterässä lukee ”SUPER MAX SIMBA”. Mies hulauttaa kossun kurkkuunsa. [...] (V 60)

Tämän jälkeen runossa lainataan ja referoidaan reportaasin tekstiä, mutta välillä siirrytään kuvailemaan kuppilan tuoksuja ja myöhemmin ohi käveleviä ihmisiä. Koska proosaruno on kirjoitettu yhteen pötköön ilman kappalejakoja, kuvareportaasin maailma ja sen lukemishetken maailma sekoittuvat toisiinsa. Ensimmäin kerrotaan ympärileikkausten syistä, että naisen sukuelimiä on pidetty epäpuhtaina ja toisaalta että tarkoitus on ollut myös vähentää naisten seksuaalista nautintoa ja siten naisten tekemiä aviorikoksia. Sitten siirrytään kuvaamaan kuppilan hajuja, minkä jälkeen kerrotaan ympärileikkauksen seurauksista:

[...] Oven läheisyydessä ulko- ja sisäilman tuoksut sekoittuvat: Paistettu rasva ja kurkkusalaatti puskevat viereiseltä nakkikioskilta reviiiritietoisina, laajentumishaluisina. Sisällä leijuu ihmisistä irronneiden eritteiden ja viinan tiukka liitos puupintojen kanssa. ”Leikkaukset tehdään alkeellisissa oloissa, ja niihin liittyy monenlaisia riskejä. Tyttö voi saada kipušokin tai verenmyrkytyksen. Myöhemmin naiset voivat kärsiä jatkuvista tulehduksista, ja virtsaaminen ja yhdyntä voivat olla kivuliaita ja synnyttämisen hengenvaarallisia.” Tällä kertaa leikataan kaksi poikaa ja kaksi tyttöä. Poikien ympärileikkauksen tekee lääkäri, tyttöjen silpomisen perinteinen ympärileikkaaja samasta kylästä. Ohi kävelevät äiti ja tytär. Kesä saapui eilen, yhdessä päivässä kuten useimmiten. [...] (V 60–61)

Kuppilan ja sen ympäristön eltaantuneet tuoksut sekoittuvat runossa ja lukijassa silpomiskuvauksen aiheuttamaan kuvotukseen ja puistatukseen. Runoon otettu lainaus kuvareportaasista näyttää, kuinka kulttuurisesti oikeutetuksi koettu perinne voi olla naiselle koko loppuelämäksi ongelmia aiheuttavaa väkivaltaa. Runo jatkuu suoran lainauksen jälkeen edelleen ympärileikkausten reportaasilla ja vaihtuu reportaasin

lukuhetken maailmaan sillä tavalla varkain, että se saattaa jäädä lukijalta huomaamatta. Kun yhdessä virkkeessä puhutaan pojista ja tytöistä ja ympärileikkaustapahtumasta ja seuraavassa virkkeessä ohi kävelevät äiti ja tytär, niin voisi ajatella, että molemmissa virkkeissä kuvataan tilannetta Keniassa, jossa pian suoritetaan lasten ympärileikkauksia. Runon edetessä käy kuitenkin ilmi, että äiti ja tytär ovatkin samassa maailmassa lehteä lukevan miehen kanssa. Äidin ja tyttären myötä siirrytään puhumaan kesäpukeutumisesta, joka runon mukaan – ehkä mieshenkilön mukaan, jonka havaintojen läpi runossa tapahtumia katsotaan – on kesän ensipäivinä aina epäonnistunutta. Pukeutumisviritelmien kuvailusta siirrytään takaisin naisten silpomiseen tavalla, joka luo mielenkiintoisen kontrastin tai rinnastuksen siihen, miten eri maailmoissa naisia katsotaan ja kohdellaan:

[...] Kokonaisuus on kallellaan: kengät eivät sovi kesähousuihin tai housut eivät tue paidan ajatusta. Toinen viritelmä on jo huomattavasti parempi. Hän huomaa tuijottavansa naisia, kääntyi jo valmiiksi pois päin naisten lähestyessä, jotta ei seuraisi reisipareja niin ilmiselvästi. Mieleen muistuu aamulla katsottu aikuisviihde. ”Lievimmillään klitoriksesta leikataan pieni pala. Väki valtaisimmissa operaatioissa tytöiltä poistetaan kaikki ulkoiset sukupuolielimet: klitoriksen huppu, klitoris sekä pienet ja suuret häpyhuulet. Joskus emättimen suu ommellaan kiinni niin, että virtsaa, kuukautisverta ja yhdyntää varten jää pieni aukko.” Hiki tuntuu vetäytyvän kylmänä takaisin huokosiin vaikka se virtaa solkenaan. Asiat tönivät kulmillaan toisiaan, eivät kiinnity selkeäksi tunteeksi. [...] (V 61–62)

Ohikävelevät äiti ja tytär siis herättävät miehessä halua. Hän suuntaa naisiin katseen, joka saa heidät näyttäytymään seksiobjekteina. Hän tietää, ettei sellainen katse herätä ympärillä olijoissa häntä kohtaan kunnioitusta, ja siksi hän pyrkii osin kätkemään katseensa. Aikuisviihteen muistuminen mieleen kuitenkin paljastaa runon lukijalle, että miehen mielessä kadulla kulkevat naiset ovat hänelle seksin harrastamisen kohteita tai välineitä. Tästä runo siirtyy näyttämään hyvin yksityiskohtaisesti, mitä naisen sukuelimille Keniassa tehdään. Sitaattia reportaasista on vaikea lukea, sillä pelkkä kuvaus silpomisesta aiheuttaa kivun tuntemuksia eläytyvässä lukijassa. Myös mies runossa on jonkinlaisen tunnereaktion vallassa lukemansa seurauksena, sillä hiki vetäytyy takaisin hänen ihohuokosiinsa eivätkä asiat asetu selkeäksi tunteeksi vaan tönivät kulmillaan toisiaan.

Asiat tönivät miehen mielessä toisiaan, sillä läsnä ovat kaksi hyvin erilaista maailmaa: Toisessa naiset kulkevat reidet paljastavissa vaatteissa ja ovat miehen halun kohteina niin kadulla kuin pornovideossa. Toisessa taas naisen puhtautta vaalitaan sukuelimet silpomalla. Nainen ihan konkreettisesti ommellaan kiinni, jotta hän täyttäisi puhtauden ihanteen ja kelpaisi avioliittoon miehen omaisuudeksi. Maailmat ovat kaukana toisistaan, mutta toisaalta niissä toteutuu sama periaate: nainen näytetään miehen katseen ja miehen määrittelyjen kautta. Molemmissa nainen on miehen toimenpiteiden kohteena, katsomisen tai väkivallan kohteena. Koska katsominen ja silpominen rinnastuvat runossa, voi miettiä, haluaako runo ehdottaa, että erotisoiva katse on myös silpomista. Ainakin miehinen katse¹⁵ ja aikuisviihde näyttävät naisen hyvin yksiulotteisesti kysymättä naiselta, haluaako hän olla siinä roolissa, johon hänen asetetaan. Naiseudesta siis leikataan molemmissa tapauksissa pois kaikki, mikä ei ole miehisen katseen mielestä sopivaa tai tarpeellista. Runo myös näyttää tämän leikkaamisen eleen tekemällä yllättäviä leikkauksia kohtauksesta toiseen kahden maailman välillä.

Runon loppuosa kuvaa vielä äitiä ja tytärtä nakkikioskilla ja tyttären poseerausta kännykkäkameralleen. Siitäkin runo leikkaa vielä viimeisen kerran ympärileikkauksen kuvaukseen:

[...] Äiti ja tytär ovat pysähtyneet nakkikioskille.
Sunnuntain hodarit. Tytär asettuu poseeraamaan kioskin eteen,
työntää kielensä ulos, näyttää sormillaan jotain merkkiä ja tähtää
itseensä tikun nokkaan asetetulla kännykällä. Operaation jälkeen
tytön täytyy olla makuullaan neljä viikkoa, syödä lihaa ja juoda
lehmän verta. (V 62)

Runo näyttää, kuinka länsimaisessa kulttuurissa naisena oleminen on aikamoinen esitys. Kun ensin runossa on kuvattu miehen naiseen suuntaamaa katsetta ja sitten nuori nainen asettuu kameran (ja luultavasti sosiaalisen median) katseen kohteeksi, voi ajatella runon kuvaavan erotisoivan katseen sisäistämisen mekanismia. Tytöt tietävät, miten heitä katsotaan, ja asettuvat itse sen katseen kohteeksi. Runo vaihtaa varoittamatta taas

¹⁵ Erotisoiva katse ja miehinen katse viittaavat katseen politiikan ja katseen mielihyvän kysymyksiin. Laura Mulvey (1975/1985, 9) on esittänyt elokuvaa koskevassa artikkelissaan, että patriarkaalisen yhteiskunnan katsomisen tavat antavat miehelle aktiivisen katsojan roolin ja naisen osa on olla passiivinen ja katseen kohteena: ”Määrittelevä, miehinen katse projisoi fantasiansa naisen ulkomuotoon, joka on tyylitelty tuon fantasian mukaiseksi. Perinteisessä, ekshibitionistisessa roolissaan naiset ovat näytteillä ja heitä katsotaan.” (Mt.) Mulveyn teoria aloitti tärkeän keskustelun katsomisen sukupuolittuneista valtasuhteista. Teoriaa on myöhemmin myös kritisoitu monesta näkökulmasta, muun muassa siitä, ettei se kyseenalaista katsojan heteroseksuaalisuutta. (Puustinen, Ruoho & Mäkelä 2006, 32–33.)

reportaasin referoimiseen, jolloin lukija luulee hetken verran, että operaatio, josta puhutaan, liittyy tyttären poseeraukseen. Todellisuudessa operaatiolla viitataan ympärileikkaukseen ja siihen, kuinka silvottu tyttö joutuu olemaan sen jälkeen neljä viikkoa makuulla. Kuitenkin koska operaatiosta puhutaan heti poseeraukseen perään, limittyvät kaksi erilaista operaatiota, poseeraus ja silpominen. Näin poseerauskin alkaa näyttää vaivalloiselta, kivuliaalta ja turhalta operaatiolta, jota tyttö ei ole itse valinnut.

Runossa naisen asema on olla joko haluavan katseen tai kivuliaan rituaalin kohteena, joissa molemmissa tavoitteena on naisen ruumiin hallinta ja omaksi ottaminen. Runolle voisi vielä esittää kysymyksen, että miksi siinä mieshahmoon viitataan pääasiassa hänenä ja vain kerran aivan kuin lipsahduksen omaisesti miehenä. Naiset taas ovat joka kerta äitejä, tyttäriä ja tyttöjä. Luce Irigarayn ajatusten kautta tulkittuna syynä voisi olla se, että miessukupuoli piilottaa oman sukupuolisuutensa neutraaliuden harsoon: ”Todellisuudessa se, mikä väittää olevansa yleispätevää, on samaa kuin miesten murre, miehinen ajatusmaailma. Se ei ole neutraali.” (Irigaray 1984/1996, 142.) Kielen sukupuolisuus ilmenee Irigarayn tutkimusten mukaan muun muassa siten, että miehet asettavat itsensä puheessaan useammin subjektin paikalle ja naiset taas antavat lausumassaan subjektin paikan lausuman vastaanottajalle niin, että naiselle itselleen jää asema vain vastaanottajan mahdollisena objektina (mt. 154–155). Tässäkin runossa nainen on objekti ja mies hän-pronominin taakse naamioitunut subjekti. Runo lipeää kutsumaan miestä ”hänen” sijaan ”mieheksi” vain kertaalleen heti sen jälkeen, kun kuvareportaasi on vanginnut miehen huomion: kuva ruosteisesta partakoneenterästä, jolla ympärileikkaukset suoritetaan, saa *miehen* hulauttamaan kossun kurkkuunsa. Tulkintani on, että samoin kuin miehelle tulee tarve kovettaa itseään kossukulauksella väkivaltaan viittaavan kuvan nähtyään, hänelle tulee tarve myös pitää itsensä nimenomaan miehenä erillään siitä sukupuolesta, joka kokee väkivaltaa – miehenä, jota tämä asia ei koske. Toisaalta se, että ympärileikkaukset tehdään partakoneenterällä, tekee näkyväksi kuvareportaasissa, että ympärileikkaukset ovat maskuliinista vallankäyttöä, ja näin asia nimenomaan koskee miehiä. Myös tämän tosiasian runon mies kenties haluaa hulauttaa kossulla kurkustaan alas.

Runon ensimmäinen rivi on tyyliltään ja tunnelmaltaan erilainen kuin muu runo: ”tulevat siihen kuin heillä olisi aurinkoa jota upottaa” (V 60). Se on voimakkaan kuvallinen, kun joidenkin tarkemmin määrittelemättömien ”heiden” tuleminen rinnastuu auringon hallussa pitämiseen ja upottamiseen. Virke on myös vaillinainen, kun pronomini ”he” puuttuu virkkeen alusta. Virkkeen vaillinaisuus yhdessä pienen alkukirjaimen ja

välimerkittömyyden kanssa lisää virkkeen lyyrisyyttä ja näin kontrastia runon muuhun, proosamaisempaan osuuteen. Virke on kuin alkusoitto runoon ja herättää kysymään, että keitä ovat nämä he ja mitä tarkoittaa, että jollakulla olisi aurinkoa, jota upottaa. Runo ei kuitenkaan selkeästi vastaa herättämiinsä kysymyksiin vaan luo ennemmin kontrastin. Runon luettuani tulkitsen, että he, jotka tulevat siihen, ovat äiti ja tytär tullessaan nakkikioskille kesän ensimmäisenä päivänä. Ja samaan aikaan he, jotka tulevat siihen, ovat tyttöjä, jotka myöhemmin joutuvat makaamaan neljä viikkoa makuulla silpomisen jälkeen. Tuleminen siihen kuin olisi aurinkoa, jota upottaa, kuvaa hyväosaisuutta ja maailman olemista avoinna ja saatavilla tulijoita varten – mikä siis osoittautuu valheeksi kenialaisten tyttöjen kohdalla. Jopa aurinko olisi tulijoiden vallassa. Näin virke luo kontrastia väkivaltaiseen ja naisten mahdollisuuksia ja ruumista sulkevaan todellisuuteen. Auringon upottamisen kielikuva luo myös visuaalisen mielikuvan ihmisistä, jotka kulkevat matalalla paistavan auringon edessä niin, että aurinko välillä peittyy hahmojen taakse ja välillä taas pääsee paistamaan osittain hahmojen takaa. Tällaista auringonsäteiden liikettä hahmojen liikkeiden mukaan voisi ehkä kutsua auringon upottamiseksi.

Runoissa ”Kun jänis pysähtyy kuuntelemaan” ja ”5.” molemmissa sukupuoli näyttäytyy vastakohtien ja ensisijaisuuden/toissijaisuuden dynamiikkana: sukupuoli voi olla väärä, alistettu tai objektin asemassa suhteessa ensisijaiseen sukupuoleen. Sukupuoli kytkeytyy runoissa myös havaitsemiseen ja katsomiseen. Jälkimmäisessä runossa naiset ovat perinteisessä asemassaan toisaalta katseiden kohteina ja toisaalta piilottamisen kohteina (jos silpominen tulkitaan yhdeltä osaltaan piilottamiseksi). Ensimmäisessä runossa kutsu kuvitella hetki kokemusta väärästä sukupuolesta yhdistyy havaintojen ketjuun, joka ei jäsenny selkeäksi merkityskokonaisuudeksi, vaan etualalle nousevat havaintojen ketjutus ja kerroksellisuus. Jälkimmäinen runo näyttää alistamisen mekanismin, ensimmäinen runo kutsuu lukijan kuvittelemaan kokemusta sukupuolesta ehkä sellaisesta näkökulmasta, joka on lukijalle vieras. Sekä sorron mekanismin näkyväksi tekeminen että uudenlainen havaitsemisen ja merkityksellistämisen tapa voivat johtaa epäkohtien muutokseen. Jatkan seuraavassa alaluvussa syrjinnän mekanismin analyysiä ja myöhemmin tässä luvussa uudenlaisen katsomistavan analyysiä.

2.2 Homoseksuaalisuus, värit ja samuuden periaate

Seksuaalivähemmistöön liittyvä kieltäminen tulee esiin *Värit*-teoksen neljännen osan runossa ”2.”, jossa herraksi puhuteltavaa runon puhujaa pyydetään poistumaan ravintolasta, koska toinen asiakas on ilmoittanut, ettei pidä hänestä. Runon puhuja arvelee tämän johtuvan siitä, että toinen asiakas aistii hänestä, että hänellä on ollut eroottinen kohtaaminen aamulla toisen herran kanssa. Vaihtoehtoisesti hän miettii liian värikkään pukeutumisen olevan syynä siihen, että jonkun muun mielestä hän on epämiellyttävä. Nämä oletukset syrjinnän syistä ovat runon puhujan omia, mutta tilanne, jossa ravintolan asiakas voidaan poistaa toisen niin halutessa, on runon maailmassa todellinen. Räikeä syrjintä on siis runon aiheena, ja runon puhuja olettaa syyksi homoseksuaalisuuden ja/tai poikkeavan pukeutumisen. Runon puhujan ja tarjoilijan välisen dialogin jälkeen, jossa tarjoilija esittää poistumiskehotuksensa, runon puhujan mietteet etenevät seuraavasti¹⁶:

[...]

Istuudun takaisin samettituolille. Koboltinsininen on tehokas väri, kuumottava ja jäätävä yhtä aikaa. Jään odottamaan jälkiruo-kaani, en enää muista mitä olen tilannut.² Kuvittelen virtsaavani tuolille, moitteettomaan siisteyteen, moitteettomaan kohteliaisuuteen. Kuinka he sitten siirtävät minut, kuinka he voisivat koskea minuun sellaisen vahingon jälkeen? Joku takanani ei pidä minusta. Ehkä hän ei pidä niskastani. Ehkä hän ei pidä siitä, kuinka eräs komea herra puri, suuteli ja hyväili sitä tänä aamuna. Sellainen jää viipyilemään iholle pienenä turvotuksena, nivelten liikkeiden pehmeenä ja kohonneina hiustyvinä. Sellaisen niskan täytyy olla vastenmielinen. Siitähän leviää jokin tuoksu.³ Entä takkini ja housujeni yhdistelmä. Joku hillitty henkilö takanani ei pidä väriyhdistelmästäni: ohuet valkoiset raidat halkovat mustia housuja muodostaen suurehkoja ruutuja, violetti pikkutakki, oranssi kukikas vuorikangas, vihreät sukat, napakka kiiltäväpintainen kauluspaita samaa vihreää ja mustat juuri lankatut nahkakengät. Kyllähän sellainen väriloisto ottaa silmiin. [...] (V 51–52)¹⁷

¹⁶ Runoon sisältyy alaviitteitä, joita analysoin vasta työni kolmannessa luvussa. Runon alaviitteet 2, 3 ja 4, jotka sisältyvät tässä alaluvussa esittämiini runon lainauksiin, esitän kuitenkin tässä luvussa tekstini alaviitteissä niin, että kummankin lainauksen lopussa sivunumeron jälkeen on alaviitteen numero, jonka alta löytyvät kyseiseen lainaukseen kuuluvat alaviitteet.

¹⁷ Runon alaviite 2: ”Nukahtaa tihentyvään: taulukot, budjettiriihet, hiiret, numeroidut pisteet kan- / kaalla. Perhoset rasahtavat yöhön, yö pseudointiaanien askeliin.” (V 51)

Runon alaviite 3: ”Laskokset myötäilisivät liehuisivat laskeutuisivat hipomaan; hivuttautua puhaltaa: / huuhtoa ja huuhtoutua kuten päivien paino kannetaan” (V 52)

Runon puhuja kuvittelee virtsaavansa ravintolan tuolille, esittävänsä märän ja haisevan vastalauseen vaatimukselle poistua ravintolasta. Ravintolan pidättyväinen ilmapiiri ja tiukka etiketti saavat näin vastakohdaksi ruumiineritteen, jonka runon puhuja kuvittelee aiheuttavan ympärillä olijoissa niin vastenmielisen reaktion, ettei kukaan voisi koskea häneen. Ajatus virtsaamisesta toimii runon puhujan mielessä siis vastustavana eleenä syrjinnälle. Virtsaamisen lisäksi hillityn moitteettomuuden vastakohdaksi runossa asettuvat miesten välinen seksi ja värikäs pukeutuminen. Näitä kuvaillaan korostuneita aistivaikutuksia ympäristöön levittävinä asioina: seksi olisi jättänyt niskaan tuoksun, joka leviää ympäristöön, ja asun väriloisto ottaisi hillittyjä asiakkaita silmiin. Runon puhujan äänensävy on uhmakas ja ironinen: hän ei haluakaan mahtua moitteettomuuden muottiin ja esittää toteamukset tuoksun leviämisestä ja väriloiston liiallisuudesta siitä näkökulmasta, että ne ovat liikaa toisille, eivät hänelle itselleen.

Sateenkaaren värit toimivat kulttuurissamme keskeisenä identiteetin, ylpeyden ja solidaarisuuden symbolina seksuaali- ja sukupuolivähemmistöille. Tässäkin runossa homoseksuaalisuus ja väriloisto kytkeytyvät yhteen. Koko teoksen nimenä on *Värit*, ja läpi teoksen värit toistuvat ja ovat korostetun aistivoimaisessa ja muihin elementteihin kietoutuneessa asemassa. Kun runossa mainitaan miesten välinen seksi ja myöhemmin teoksessa kuvaillaan myös transsukupuolista henkilöä, on teoksen nimeä perusteltua tulkita tästä näkökulmasta: yksi osa-alue teosta ja teoksen nimeä ovat seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen näkyväksi tekeminen ja heidän puolellaan oleminen. Laajemmin ajateltuna värien kirjon voi nähdä edustavan monimuotoisuutta ja moniarvoisuutta. Tässä runossa värit eivät ehkä vain runon puhujan asussa, vaan myös varsinkin ravintolan tuolien samettiverhoilun koboltinsininen korostuu: ”Koboltinsininen on tehokas vä- / ri, kuumottava ja jäätävä yhtä aikaa.” (V 51) Myöhemmin runon puhuja pitää mahdollisena, että lähellä istuva rouva olisi hikoillut puuhkansa ja koboltinsinisen sametin vuoksi, mikä olisi osasyynä puhujaan kohdistuneeseen inhoon. Värit ovat teoksessa voimakkaita ja herättävät aistivaikutuksia ja tunteita. Myös aulabaarin tekstiilejä luetellaan värien mukaan, ja juomien kerrotaan jättäneen asiakkaiden kasvoille ”tumman punan ja vallihaudat” (V 53). Lisäksi kerrotaan, että ”[i]hon ras- / vaan sekoittunut puuteri kasautuu ihohuokosten ympärille rykel- / miksi” (V 53). Värit siis sekoittuvat ruumiin eritteisiin ja kuumotuksiin, aivan kuten seksuaalisuuskin on ruumiillinen asia.

Runon loppuosa kuvaa syrjinnän syitä ja mekanismeja:

[...] Nämä matkat äärille ja sameaan keskustaan. Nämä peuranmuotoiset tyynyt, jotka asetellaan sängylle metsäksi. Nämä maan jakavat railot, joihin jokaisen pää työnnetään. Nämä hitaasti kasaantuvat hinnat, velat, hitaasti kasaantuva muutos, sakka, repeytyminen.⁴ Tila on rakentunut perusteellisen petoksen periaatteelle: jokainen uskottelee itselleen ja muille, että kaikki on hyvin. Tai ainakin juuri meillä juuri tässä tilassa on kaikki hyvin. Me olemme samaa. Tapa työntää huulia eteenpäin paljastaa, että puolittietoisesti ajattelee koko ajan itseään. Huoli. Huuliin tiivistyy persoonan paine: kelpaako, onko rakastettava. Nämä matkat omaan pimeyteen, tuntemattomien kohtien mustuuteen. Nämä matkat toisten ihmisten heille itselleenkin tuntemattomille vyöhykkeille. [...] (V 53–54)¹⁸

Runo ehdottaa syrjinnän syyksi ulossulkevaa samuuden periaatetta, jossa ihmisillä on niin kova tarve kuulua itse joukkoon, että he ovat määritelleet tarkat rajat sille, mitä tämä samuus on. Sukupuolieron teorian mukaan tämän samuuden rajan merkkinä on toinen, joka näyttäytyy vastakkaisena samuudelle (Braidotti 1991/1993, 163–164). Luce Irigaray (1977/1985, 74) kutsuu mekanismia samuuden taloudeksi, jossa maskuliininen diskurssi palauttaa kaikki toiset samaan, yhteen. Siinä ei ole tilaa sellaiselle toiselle, joka ei palaudu normin muodostajaan. Virpi Lehtisen mukaan samuuden periaate on ”ennen kaikkea sukupuolisen minän ja ei-minän suhde, mutta tämä eron malli toistuu kaikessa, mikä pyrkii muodostamaan suljetun kokonaisuuden”. (Lehtinen 2000, 221.) Näin siis myös heteroseksuaalisuus on kulttuurissamme normi, joka pyrkii sulkemaan ulos muut seksuaalisuuden ilmentymät. Runo näyttää, kuinka ylipäättään tietynlainen pidättyväinen käytös sekä puhtaus, hajuttomuus ja värittömyys ovat normin mukaista toimintaa, ja näihin sopimaton oleminen näyttäytyy vastakkaisena normille ja aiheuttaa hyvin konkreettisen ulossulkemisen eli kehotuksen poistua ravintolasta. Runo näyttää kuitenkin myös, minkälainen petos tämä ulossulkemisen järjestelmä on: sen lisäksi, että se aiheuttaa kärsimystä ulossuljetuille, se aiheuttaa huolen myös rajan sisäpuolella oleville, että täyttävätkö he samuuden ehdot.

Runo kuvaa asetelmaa ravintolassa myös matkoiksi äärille ja sameaan keskustaan sekä matkoiksi oman itsen tuntemattomiin kohtiin ja niihin toisen ihmisen itsen tuntemattomiin kohtiin, joista toinen ei itsekään ole tietoinen. Samuuden mekanismi siis kätkee sisäänsä jotakin sellaista, jota siihen osallistuvat eivät tunnista. Metsäksi asetellut

¹⁸ Runon alaviite 4: ”Kotiloksi kuivuneesta suusta ryömii ulos limainen etana, hallitus. Barokkiastioi- / den asento. Haarukat. Kerätä muotokuvamaalauksista lattialle tippuneita kerrok- / sia. Niin huudetaan.” (V 54)

peuranmuotoiset tyynyt kielivät siitä, että kyseessä on jonkinlainen esitys ilman oikeita peuroja ja metsää. Matkat äärille ja tuntemattomille alueille kertovat kuitenkin muutoksen mahdollisuudesta. Hitaasti kasaantuvat hinnat ja velat kuvaavat kuinka samuuden talous on rakennettu muiden kustannuksella, mutta runon samassa virkkeessä kasaantuu hitaasti myös muutos. Irigarayn (1977/1985, 78–80) ratkaisu samuuden taloudesta irti pääsemille on uudenlaisen feminiinisen kielen luominen, joka häiritsee maskuliinista diskurssia. Palaan tässä alaluvussa analysoimaani runoon varsinkin alaviitteiden osalta uudestaan luvuissa kolme ja neljä, kun pohdin tarkemmin Matinmikon runokielen suhdetta Irigarayn ajatuksiin uuden kielen luomisesta.

2.3 Ihmettely, toiseus ja fenomenologinen sukupuolikäsitys

Värit otsikkona runoteokselle, jossa kuvataan muun muassa sukupuolikysymystä, suuntaa tulkitsemaan teosta moninaisuuden puolustuspuheena – aivan kuten sateenkaarilippukin edustaa vähemmistöjä, moninaisuutta ja moniarvoisuutta. Radikaali sukupuolieron teoria taas löytää inspiraationsa ja muutospyrkimyksensä feminiinisen moneudesta, ja eron teoreetikot hahmottelevat positiivista eroa, joka tarkoittaa maskuliiniseen – tai muihin vastinparien ensisijaisiin puolikkaisiin – palautumatonta eroa vailla hierarkiaa ja alistamista (Braidotti 1991/1993, 221, 230–231). Ero olisi siis tässä tapauksessa erovaisuuksien moneutta ilman, että olisi tarvetta verrata sitä johonkin tuttuun ja alkuperäiseksi miellettyyn.

Sukupuolen moninaisuus tulee esiin *Värit*-teoksen neljännen osan runossa ”4.”, joka on kuvaus kuumasta ja hitaasta päivästä rannalla. Runon puhuja huomaa rannalla kaksi naista, vanhemman ja nuoremman, joiden siroja ja ylväitä kasvonpiirteitä hän ihailee. Runon loppupuolella toinen naisista vaihtaa vaatteita, jolloin paljastuu, että hänellä on penis:

[...] Naisetkin alkavat tehdä lähtöä. Vanhempi heistä kääntyy selin mereen ja avaa lanteillaan olleen huivin vaihtaakseen vaatteita – penis! Rinnat ja penis. Odottamatonta kauneutta. Jokaisen ruumis näyttää yhtäkkiä mielenkiintoiselta, hyvin erilaiselta kuin kenenkään muun. Katson rannan ihmisiä tarkemmin, enkä tiedä mitä näen. Ilta tekee rannan kumeaksi. Seurueeni puhelee jotakin. En pysty tarttumaan siihen. Suut muodostavat pieniä näkymättömiä kuplia. Katson

heidän eleitään, heidän käsiensä asentoja ja poskipäidensä valeh-
telematonta nytkähtelyä. Ja yhtäkkiä kaikki se onkin tärkeämpää,
selvempää ja rehellisempää kuin puhe. (V 58–59)

Kuvattu nainen ei mahdu siihen kaksinapaiseen sukupuoli- jaotteluun, joka yhteiskunnassamme vallitsee. Runon puhuja suhtautuu yllätykseen rintojen ja peniksen yhdistelmästä kuitenkin uteliaan ihastuneesti. Se saa hänet huomaamaan myös muiden näkemiensä ruumiiden yksilöllisyyden. Yllättyminen kertoo siitä, että naista katsovalla runon puhujalla oli oletus siitä, mitä huivin alta paljastuu, mutta yllättymisen jälkeen ei olekaan enää tarvetta jaotella eri näköisiä ruumiita eri kategorioihin.

Runon puhujan yllättyminen ja sitä seuraava mielenkiinnon kohdistaminen myös muiden rannalla olijoiden ruumiiden erilaisuuteen näyttää runossa toisen kohtaamisen mahdollisuuden. Tätä voi jäsentää Irigarayn *ihmettelyn* käsitteen kautta, jota Irigaray käyttää apunaan pohtiessaan miehen ja naisen välistä tunteiden etiikkaa mutta joka sopii yleisemminkin ratkaisuehdotukseksi toiseuden kohtaamisen ongelmaan. Irigaray hahmottelee kirjassaan *Sukupuolieron etiikkaa* (1984/1996) lähtökohtia jäsentää mies- ja naissukupuolen välistä dynamiikkaa uudella tavalla. Hänen mukaansa on ”aloitettava kaikki alusta, on tartuttava uudelleen jokaiseen kategoriaan, joka on luotu asioiden ja maailman ymmärtämiseksi, kaikkiin jaotteluihin, jotka erottelevat subjektin ja objektin” (Irigaray 1984/1996, 171). Miehen ja naisen välillä – joista ensimmäinen mielletään ensisijaisesti subjektiksi ja jälkimmäinen objektiksi – pitäisi Irigarayn mielestä vaalia välitilaa, joka mahdollistaisi sen, että molemmilla olisi oma napansa, paikkansa, ilman että kaikki aina palautuisi yhteen ja samaan eli maskuliiniseen ja ilman että yksi vangitsisi toista objektikseen. Keinoksi tämän välitilan vaalimiseen sukupuolten välillä Irigaray ehdottaa ihmettelyä kehitellen eteenpäin Descartesin ajatuksia ihmettelystä ensimmäisenä mielenliikutuksena. (Mt. 25–26, 29–30.)

Descartesin mukaan ihmettely syntyy ensi kerran kohdatessamme jotain, jota pidämme uutena ja toisenlaisena kuin mikään aikaisemmin tuntemamme. Ihmettely tapahtuu ennen kuin tiedämme, sopiiko ihmettelyn kohde meille vai ei, ja siksi ihmettely on aivan ensimmäinen mielenliikutus. (Mt. 29–30.) Irigaray vetää seuraavia johtopäätöksiä Descartesin ajatuksista ja keskustele niiden kanssa seuraavasti:

Ihmettelyä on ennen omaksi ottamista mutta myös sen jälkeen. Sitä ei koske mikään hylkäävä toiminto, joka ilmentää itseään nimenomaan ristiriitaisuuksien muodossa. Descartesin mukaan sopivaksi luokittelua edeltävä on ilman vastakohtaa. Liikuttumisen välttämätön ja riittävä edellytys on se, että *yllättyy* ja että jokin on uutta, *eikä sitä ole vielä tunnettuna seikkana sulautettu*

johonkin tai erotettu jostakin. Se nostattaa edelleen tunteita ja synnyttää pyyteitä. Mielenkiinto herää vielä tulkitsematonta kohtaan, ja jokin ennen kohtaamaton ja haltuunottamaton kutkuttaa uteliaisuutta [...]. Sitä ei ole vielä tehty samaksi kuin me, kuin minä.

Ihmettely vetää minua puoleensa, mutta samalla se estää minua tarttumasta kiinni ja sulauttamasta suoraan itseeni. (Irigaray 1984/1996, 94, kursiivi alkuperäinen.)

Ihmettely näyttää siis olevan vailla luokittelua ja dikotomioita, jonkinlainen kategorisointia edeltävä tila havaitsemisen ja maailman jäsentämisen välissä. Ihmettelyn vaiheessa sen kohdetta ei vielä oteta omaksi, aseteta objektin asemaan tai suljeta ulkopuolelle. Ihmettelyn kohteella ei Irigarayn mukaan olisi myöskään vielä vastakohtaa, eli sitä ei olisi vielä alistettu dualistiselle ajattelulle. *Matinmikon* runossa voi nähdä tapahtuvan tällaista irigaraylaista ihmettelyä. Runon puhuja yllättyy rinnoista ja peniksestä samassa vartalossa mutta osaa pitää asiaan sopivan etäisyyden, jotta hänen ei tarvitse ymmärtää näkemäänsä (”enkä tiedä mitä näen”, runon puhuja toteaa), eli ottaa omakseen, tai luokitella näkemäänsä vääränlaiseksi tai mahdottomaksi, eli erottaa itsestään ja tuntemastaan todellisuudesta. Sen sijaan uusi ja odottamaton saa runon puhujan katsomaan myös muiden ruumiita mielenkiinnolla ja näkemään jokaisen erilaisena. Runon puhuja siis toteuttaa ajatusta yhteen alkuperäiseen tai oikeaan palautumattomasta erosta, positiivisesta erosta. Uusi katsomistapa mahdollistaa sen, ettei ole pakko tietää, mitä katsoo. Eri näköisiin ruumiisiin ei tarvitse kiinnittää nimilappuja, jotka jaottelisivat ne selvärajaisiin lokeroihin.

Matinmikon runo näyttää mahdollisena irigaraylaisen ihmettelyn asenteen ja ei-lokeroivan ajattelun. Irigarayn näkemys on myös, että ihmettelyn ei tarvitse loppua siihen, kun ihmettelyn kohde muuttuu tutuksi. Ihmettelyn asennetta voisi vaalia niin, että se säilyy keskellä muita tunnetiloja. Irigaray pohtii mahdollisuutta, että ihmettely olisi meissä koko ajan läsnä mutta toisten tunteiden ja toiston peittämänä ja että olisi mahdollista tiedostaa tämä ihmettelyn taso ajattelussa ja pysyä ”uskollisena minän, toisen ja maailman jatkuvalle uutuudelle”. Irigarayn mukaan ihmettely avaa ajattelun ja on kolmas ulottuvuus materiaalisen ja metafyyysisen (eli vastakohtien) kohdatessa, siis välimuoto. (Mt. 101–102.)

Runon lopussa keskustelevan seurueen ruumiiden eleet ja asennot nousevat runon puhujalle tärkeämmiksi, selvemmiiksi ja rehellisemmiksi kuin puhe. Sukupuolta, ruumiillisuutta ja eleitä pohtivan runon analyysissä on hedelmällistä ottaa avuksi Sara Heinämaan hahmottelut fenomenologisesta sukupuolikäsityksestä. Heinämaan tutkimuksessa sukupuoli tulee lopulta merkitsemään olemisen tyyliä. Tyylin käsite tulee

Merleau-Pontylta ja hänen seksuaalisuutta koskevasta teoretisoinnistaan, jonka pohjalta Heinämaa hahmottelee oman teoriansa sukupuolesta. (Heinämaa 1996, 152, 174.) Heinämaa kirjoittaa:

Tyylin käsitteen voima on siinä, että tyyli ei ole oliomainen. Se ei paikannu mihinkään yksittäiseen, ominaisuuteen, tosiasiaan, tekoon tai edes sellaisten kokoelmaan, vaan ilmenee tosiasioiden ja tekojen, olioiden ja ominaisuuksien välisissä yhteyksissä. Kun siis ihmisen seksuaalisuus käsitetään hänen olemassaolonsa tyyllilliseksi piirteeksi, niin se ei rajoitu mihinkään tiettyyn elimeen tai toimintaan vaan ilmenee hänen elimiensä, ominaisuuksiensa ja tekojensa muodostamassa kokonaisuudessa. [...]

[...]

Merleau-Pontyn seksuaalisuuskäsitys tarjoaa mahdollisuuden ajatella sukupuoliero uudella tavalla: jos seksuaalisuus käsitetään olemisen tyyliksi, on seksuaalinen eriytyminen *tyyllistä* eriytymistä, olemisen tavan erilaisuutta. Sukupuoli ei siis merkitse ruumiillista eikä mentaalista ominaisuutta, vaan ihmisen olemisen tapaa. (Mt. 156–157, kursiivi alkup.)

Matinmikon runon naisen, jolla on sekä rinnat että penis, sukupuoli käy ymmärrettävämmäksi, kun sukupuoli ajatellaan tyylinä. Sukupuoli ei ole silloin tietyn elimen läsnäoloa ja toisen poissaoloa vaan tyyllinen kokonaisuus, jolla on verkkomainen, kudomainen luonne. Se tarkoittaa, että ”[t]yylliseen ykseyteen kuuluvilla ilmiöillä ei välttämättä ole mitään yhteistä piirrettä, mutta ne jakavat useita piirteitä osittain ja muodostavat eroille ja muutokselle avoimen kokonaisuuden samalla lailla kuin suku tai perhe.” (Mt. 158–159.) Näin sukupuoleltaan naiseksi voi määrittyä myös henkilö, jolla on penis. Runon naisen tyyllinen kokonaisuus käsittää tietyt ruumiin elimet, kuten rinnat ja peniksen, mutta myös sirot ja ylväät kasvonpiirteet ja alaruumiin verhoamisen ohueen huiviin, jonka runon puhuja myös runon alkupuolella pistää merkille.

Kokonaisuutena tämä olemisen tapa hahmottuu runon puhujalle naiseutena. Penis yhtenä osatekijänä kokonaisuudessa ei tee mahdottomaksi henkilön sukupuolta naisena, koska sukupuoli näyttäytyykin avoimena kokonaisuutena, jonka piirrejoukko on vaihteleva. Kuten Heinämaa sanoo, ”[t]yylin käsite antaa tilaa kuvata myös niitä olemisen tapoja, jotka jäävät naisellisen ja miehisen olemisen väliin, sekoittavat teemoja tai kulkuja kummastakin – sekä joistakin muista olemisen tavoista – ja kehittävät näin uudenlaisia seksuaalisuuksia.” (Mt. 161–162.) Sukupuoli ei olekaan olemus tai pysyvä normi, jonka mukaisia tai vastaisia seksuaaliset teot olisivat. Sen sijaan sukupuoli on normin

syntymistä¹⁹ ja yksittäiset teot sen erilaisia mukaelmia ja kehitelmiä, jotka vievät eteenpäin sukupuolen tyyllistä kahtiajakoa mutta kykenevät myös hajottamaan sitä. (Heinämaa 1996, 162.) Tätä kautta voi ajatella, että *Matinmikon* runo ei kiellä naisen kategoriaa mutta monipuolistaa sitä ja sekoittaa tiukan kaksinapaista sukupuolijärjestystä. Runon puhujan keskittyminen ruumiin liikkeisiin seurueen keskustelussa vie huomion tyylin kysymyksiin vahvemmin kuin pelkät keskustelussa käytettyjen sanojen merkityssisällöt veisivät. Runo kiinnittää huomion ruumiillisen todellisuuden läsnäoloon eleiden, ruumiinmuotojen ja elimien kautta. Nämä huomiot rakentavat myös sukupuoleen viittaavia merkityksiä, vaikka samalla sekoittavat totunnaista sukupuoleen liittyvää jäsentelyä.

Seksuaalisuus on Merleau-Pontylle koko olemisen tavan ilmausta. Tämän ajatuksen taustalla vaikuttaa hänen käsityksensä merkityksen ja sen ilmaisemisen välisestä suhteesta. Ilmais- ja merkityssuhteet ovat Merleau-Pontyn mukaan sisäisiä suhteita, mikä tarkoittaa, että niitä ei voi käsittää irrallaan toisistaan vaan ne ovat vastavuoroisessa suhteessa. (Heinämaa 1996, 155–156.) Merleau-Ponty kirjoittaa, että ”huomaamme, että kieli ei kommunikoi muuta kuin itseään, tai että sen merkitystä ei voi erottaa siitä itsestään.” (Merleau-Ponty 1945/2014, 194; suomennos Heinämaa 1996, 105.) Samalla tavalla sukupuolta ja sen merkityksiä ei voi erottaa eletystä ruumiista, toiminnan ja eleiden kokonaisuudesta (Heinämaa 1996, 160–163). Kun *Matinmikon* runon lopussa runon puhuja kiinnittää huomionsa juttelevan seurueen asentoihin ja eleisiin ja näkee sen rehellisempänä kuin puhutut sanat, yhdistyvät runossa ruumis, sukupuoli ja eleet kokonaisuudeksi, joka avautuu ymmärrettävänä Heinämaan fenomenologisen sukupuolikäsityksen valossa. Myös taustalla vaikuttava Merleau-Pontyn merkityksen eleeteoria avaa kiinnostavan kulman runon analysointiin.

Heinämaan sanoin kommunikaatio ei Merleau-Pontylle ole ”[...] ajatuksenvaihtoa vaan ilmeiden ja eleiden tuttuutta ja jatkamista, eikä yhteys toiseen löydy aivojen vaan kasvojen kautta.” (Heinämaa 1996, 87.) Kommunikaation ja kielen ydin ei ole ajatuksen ykseydessä, vaan olennaista ovat ruumiin rytmit (mt.). *Matinmikon* runon puhujalle juttelevan seurueen poskipäiden nytkähtely ja käsien asennot ovat ensisijaisia suhteessa puheeseen. Merleau-Pontyn ajattelun avulla tulkittuna runo puhuu kommunikaation ruumiillisesta perustasta. Merleau-Pontylle kuitenkin sanojen tuottaminen eli puhuminen on merkityksellistä eleiden tuottamista kuten muutkin ruumiin eleet. Hän ei siis hylkää

¹⁹ Tämä tarkoittaa, että sukupuoli ei toteuta jotakin ennalta annettua normia vaan joka hetki synnyttää sitä. ”Normi on muodostumista, ei muoto”, kuten Heinämaa toteaa tarkentavassa alaviitteessään (Heinämaa 1996, 82: alaviite 52).

puhetta, vaan ennemmin sen ajatuksen, että ajatus olisi itsenäisenä olemassa ennen kuin se tuotetaan puheena. Puhe ei ole vain ajatuksen säiliö tai ajatuksen sisällön välittäjä, vaan puhe synnyttää, suorittaa ja toimittaa ajatuksen. (Merleau-Ponty 1945/2014, 183–185; Heinämaa 1996, 93.)

Toisaalta ei Matinmikon runonkaan voi katsoa kokonaan hylkäävän puhetta tai sanoja, sillä ruumiin eleet syntyvät puhuessa ja toisaalta runo itsekin on kieltä. Koska runon puhuja huomaa rintojen ja peniksen yhdistelmän seurauksena muidenkin ruumiiden näyttävän jokaisen erilaiselta ja mielenkiintoiselta, voi ajatella, että runon puhuja mielessä tapahtuu runon kuluessa siirtymä siihen, että hän tulee tietoisemmaksi ruumiiden eleistä ja tyyleistä. Nämä tyylit yhdistyvät Heinämaan ajatuksiin sukupuolesta tyylinä. Toisaalta jo runon alkupuolella tapahtuu tietynlainen ruumiillinen ele, josta lukija tulee tietoiseksi ehkä vasta runon lopussa mainittujen eleiden myötä ja kun runo yhdistetään Heinämaan eleiden teoriaan. Runon puhuja kuvaa ensin kahta naista ja sanoo heillä olevan huivit alaruumiidensa peittona. Sen jälkeen runon puhuja sanoo: ”Laitan itsekin huivin säärieni suojaksi.” (V 58) Huivin käyttäminen rannalla ihon suojana on naiselliseksi tulkittava ele. Runon puhuja tuntuu tällä eleellä samastuvan rannalla oleviin naisiin.²⁰

Jos ajatellaan, että runon puhuja ensin samastuu rannalla oleviin naisiin ja näyttää tämän huivilla suojautumisen eleellä, niin voi myös ajatella, että samastuminen ainakin osittain purkautuu, kun runon puhuja huomaakin huivin alta paljastuvan jotakin muuta kuin hän oletti. Vaikka runon puhujan katseen kohteena oleva nainen osoittautuikin toiseksi, vieraaksi, runon puhuja suhtautuu häneen kuitenkin positiivisesti ihmetellen, kuten jo aiemmin analysoin. Samoin kuin Irigaray pohtii toisen kohtaamisen mahdollisuutta aidosti toisena ilman toisen palauttamista itseän, myös Merleau-Pontyn tavoitteena on juuri osoittaa, että erilaisen vieraan kohtaaminen on mahdollista ilman samastamista. Merleau-Pontyn ratkaisu tähän ongelmaan lähtee siitä, että toisen kohtaaminen ei olisi mahdollista, jos kohtaaja olisi pelkkä tietoisuus, ja siksi tarvitaan lisäksi ruumiillinen subjektiviteetti. (Heinämaa 1996, 34, 88.) Heinämaa kirjoittaa Merleau-Pontyyn viitaten ja tätä siteeraten:

Jotta toinen voisi olla toinen tietoisuus – siis enemmän kuin pelkkä aikaansaannokseni – ja jotta me molemmat olisimme toisillemme emmekä Jumalalle, meidän täytyy ilmetä toisillemme. Tämä edellyttää, että meillä

²⁰ Tässä kohtaa lukija saattaa toki liittää yhteen myös teoksen kirjoittajan ja runon puhujan, jolloin runon puhuja saattaa määrittyä lukijan mielessä naiseksi, koska runon kirjoittaja on nainen.

molemmilla on ruumis, ja enemmän: ”minun täytyy olla tämä ulkopuoleni, ja toisen ruumiin täytyy olla toinen itse”.

Merleau-Pontyn ideana siis on, että toisen, vieraan kokeminen edellyttää murtautumista ulos tietoisuudesta. (Heinämaa 1996, 34–35; ks. Merleau-Ponty 1945/2014, lxxvi.)

Näin ruumis ei ole olennainen osa vain sukupuolen ajattelua vaan ylipäätään toiseuden ajattelua. Seuraavassa pääluvussa keskityn siksi Matinmikon ruumiillisiin kielikuviin osana ajattelun rajojen avartamista.

3 KIELI JA RUUMIS

Sara Heinämaa (1996, 166) toteaa Luce Irigarayn filosofiaa käsitellessään, että ruumis on ajateltava uudelleen, jotta sukupuolen ajattelemisen uudelleen on mahdollista. Tämä on mielenkiintoinen näkökulma suhteessa Matinmikon *Värit*-teokseen, joka puhuu sukupuolesta ja seksuaalisuudesta mutta joka samalla pyrkii sanomaan ruumiista jotakin uudella tavalla. Irigaray (1984/1996, 107) kirjoittaa *Sukupuolieron etiikassa*, että ”ruumiin ja lihan oleminen ei vielä ole tullut sanotun piiriin”. Ajattelu ja ruumis ovat pysyneet erillään, ja tästä on seurauksia myös sille, miten sukupuolta on jäsennetty ja millaisia ominaisuuksia binaarioppositio eri osapuolille on sallittu: diskurssi ja ajattelu ovat olleet miehelle kuuluvia elämän osa-alueita ja ruumis taas naisen osa ja velvoite. Ajattelu ja ruumis eivät niin sanotusti leikkaa missään kohtaa, eikä ajattelu siksi pysty rajaamaan ruumista tai ruumis ajattelua. (Mt.) *Värit*-teoksen ruumiilliset kielikuvat, jotka tuntuvat sanovan jotakin toisin, voi nähdä ruumiin ajatteluna uudelleen ja uudella tavalla, jotta ruumis voisi tulla sanotun piiriin ja jottei se olisi enää vastakohtainen tai alistainen ajattelulle. Tätä kautta myös sukupuolten väliset hierarkiat voisivat kumoutua ja kenties myös sukupuolten ja seksuaalisuuksien kategoriat muuttua joustavammiksi.

Edellisessä luvussa analysoin *Värit*-teoksen niitä runoja, joissa puhutaan sukupuolen ja seksuaalisuuden havaitsemisesta ja hahmottamisesta toisen eli erilaisen kohtaamisena. Tässä luvussa kytken havaitsemisen Maurice Merleau-Pontyn teorian avulla havaitsijan ruumiiseen ja analysoin *Värit*-teoksen niitä runoja, joissa astiminen, ruumis ja aistillisuus erityisesti tulevat esiin. Hyödynnän tässä luvussa myös Irigarayn ajatuksia aistillisuudesta sekä merkityksellisen ja merkityksettömän rajalla olemisesta.

3.1 Aistiminen, värit ja ruumis

Sekä Irigaray että Merleau-Ponty pyrkivät ajattelussaan purkamaan ajattelun ja ruumiin välistä dualistiseksi muodostunutta suhdetta. Merleau-Ponty kritisoi tapaa ajatella maailmaa, luontoa ja ruumista niistä irralleen ja niiden yläpuolelle asettuvan tietoisuuden näkökulmasta. Havaitseminen ja ajattelu tapahtuvat ruumiissa, joten ruumis ei voi olla vain tietoisuuden kohde vaan ennemmin sen perusta. Havaitseminen ei ole vain ajattelua havaitsemisesta vaan edeltää ajattelua ja on ruumiillinen side maailmaan ja toisiin. Merleau-Ponty jäsentää kysymystä fenomenologisen, eletyn ruumiin käsitteen kautta,

jonka avulla fenomenologiassa tehdään eroa tieteen kuvaamaan objekti-ruumiiseen. Eletty ruumis on oma ruumiini, joka sekä aistii että on aistimisen kohteena. (Hotanen 2008, 10, 84; ks. Merleau-Ponty 1961/2012, 415–418.)

Alkuperäistä, ajattelua edeltävää perustaa, jolle ajattelu rakentuu, Merleau-Ponty kutsuu mykäksi ja raa'aksi olemiseksi, esitietoiseksi kokemukseksi ja reflektoitamattomaksi alkuperustaksi. Koska tämä perusta pakenee ajattelua eikä ole siksi suoraan tavoitettavissa, on olemista lähestyttävä epäsuorasti, olevan kautta. Kaikki filosofia on aloitettava alusta, ja on palattava Merleau-Pontyn sanoin ”kokemuksiin, joita ei ole vielä ’työstetty’, jotka antavat meille kaiken kerrallaan sikin sokin, ’subjektin’ ja ’objektin’, olemassaolon ja olemuksen, ja jotka antavat filosofialle siten keinot niiden määrittämiseen uudelleen.” (Merleau-Ponty 1964/1968, 129–130, 157, 179–180; Hotanen 2008, 63, 66, sitaatin suomennos Hotanen.) Myös *Matinmikon* runoteos antaa lukijalleen vähän kuin ”kaiken kerrallaan sikin sokin”. Teos on kuin jonkinlainen aistimusten ja kokemusten virta, josta on vaikea muodostaa yksiselitteistä tulkintaa. Ajattelu, havaitseminen ja ruumis kiertyvät teoksessa yhteen, mutta jollakin tavalla teos vastustaa kokonaisuudeksi hahmottumista. Voiko *Värit*-teoksen siis nähdä vähän kuin filosofian aloittamisena alusta, palaamisena kokemuksiin, joita ei ole vielä työstetty? Teoksesta voi hahmottaa tiettyjä toistuvuuksia: ruumiilliset kielikuvat, jotka ovat herkullisia mutta vaikeaselkoisia, aistimusten kuvailun, havaintojen sarjat ja väreihin palaamisen kerta toisensa jälkeen. Tulkintaa on siis perusteltua hahmottaa ruumiin ja aistimisen lähtökohdista.

Teoksen avausrunossa ”Kakkupala maistuu kaikilta vitriinin tuotteilta” on monia ruumiiseen ja aistimiseen korostuneesti viittaavia kielikuvia. Mukana ovat makuaisti, kun avausvirkkeessä puhutaan kakkupalan maistumisesta, näköaisti, kun ”kielojen ja narsissien / hehku korostuu pimeää vasten” (V 9), ja tuntoaisti, kun ”[h]uulten pinta rapsahtaa haavoille” ja ”[a]taminomena niellään kokonaisena”. Epäsuoremmin mukana on myös hajuaisti, jos reunoilta pehmenevät hedelmät herättävät lukijassa mielikuvan ylikypsien hedelmien hajusta. Vaikeammin yksittäiseen aistiin paikantuvaa kokemusta kuvaa runon toinen virke: ”Takaviistossa häi- / lyy jäisten kangastusten ja vartioitujen huoneistojen erämaa.” Häilyminen ja kangastukset viittaavat näköaistiin ja jäisyys tuntoaistiin, mutta kyseessä on ehkä ennemmin tunnelman aistiminen, kun takaviistoa ei edes näe kuin näkökenttensä reunana. Jäiset kangastukset ja vartioitujen huoneistojen erämaa viittaavat kenties hyytävään tunnelmaan, uhkaavuuteen ja mahdollisuuksien rajoittamiseen.

Runoteoksen avausrunossa on taideteosotsikon omainen lopetus, jonka olen tulkinnut koko teosta koskevaksi lukuohjeeksi: ”Untitled Studies of the Human / Perception and Body. Tussi ja akryyli paperille.” Koko teos on tutkielma havaitsemisesta ja ruumiista, ja läpi teoksen voi aistia myös kuvataiteen maailmaan ja estetiikkaan viittaavan vireen. Jos *Matinmikon* teos lähtee liikkeelle havaitsemisesta ja ruumiista, niin saman tekee myös Merleau-Ponty ajattelussaan. Hänen mukaansa on lähdettävä siitä, että oma ruumiini on samassa maailmassa havaitsemieni asioiden kanssa ja että ruumiini ei ole minulle vain asia toisten joukossa, vaan se, minkä kautta asiat minulle ovat. Ruumiini on myös liikkuva, eivätkä esimerkiksi silmäni tai sormeni ole passiivisia aistimusten vastaanottajia. Liikutan itseäni, kun haluan nähdä tai koskettaa. Ruumiini, joka liikkuu, on osa näkyvää maailmaa, ja ruumiini liike tapahtuu näkyvän maailman keskellä. Näkevä subjekti on uppoutuneena näkyvään maailmaan ruumiinsa kautta, ja siksi näkevä ja näkyvä ovat Merleau-Pontyn mukaan samaa kudosta. (Merleau-Ponty 1961/2012, 421–423, 452; Hotanen 2008, 75, 86–87.)

Värit-teoksessa voi havaita monin paikoin aistivan ja aistittavan vastavuoroisuutta ja suunnan kääntymistä kokemuksessa. Runon puhuja esimerkiksi havaitsee jotakin mutta tulee myös itse samalla havaituksi. Näin tapahtuu ensimmäisen osan kolmannessa runossa ”Kuten kissan nilkkojen tuuheat muodot”, jonka toiseksi viimeinen virke kuuluu seuraavasti: ”Jään tuijottamaan tunnelmaa, tunnelma tuijottaa takaisin.” (V 11) Aistimisen vastavuoroisuus on keskeistä Merleau-Pontyn filosofiassa, jossa hän ei jäsennä näkemistä subjekti–objekti-vastakkainasettelun kautta vaan pyrkii ymmärtämään, miten näkeminen tapahtuu näkyvän keskellä. Näkevä ei ota haltuun näkemäänsä, vaan avautuu maailmaan. Tästä avautumisesta johtuen näkevän ja näkyvän roolien välillä vallitsee kääntyvyys, sillä näkevä on keskellä näkyvää maailmaa ja myös itse näkyvä. Jotta voi nähdä, on oltava itsekkin näkyvä, ja näkemisessä näkyvä ikään kuin katsoo takaisin näkevään. Aistiva subjekti ulottaa itsensä aistittavaan, ja lopulta ei voi olla varma, missä aistivan ruumis loppuu ja maailma alkaa. Aistiva minä on itsensä ulkopuolella esimerkiksi aistittavassa maisemassa, ja maisema ilmaisee itsensä aistivassa minässä. Tätä kääntyvyyttä Merleau-Ponty kutsuu *kiasmaksi*. (Merleau-Ponty 1961/2012, 421–424, 432, 472, Hotanen 2008, 75–76, 92–93.) *Matinmikon* runon tunnelman aistimisessa ja tunnelma takaisin tuijottamisessa on kyse juuri aistivan ja aistittavan välisestä kääntymisestä kohti toisiaan. Tässä on mielenkiintoista myös aistien välisyys, sillä puhutaan tuijottamisesta, vaikka tunnelmaa ei aistita näkemällä ainakaan pelkästään jos ollenkaan.

Kääntövyötyttä voi havaita myös teoksen toisessa runossa ”Mies on ottanut suuren kuplamuovirullan autosta”, jossa kuplamuovirulla aukeaa kadulle miehen eteen. Seuraavaksi sanotaan, että kuplamuovi ”aukeaa / vähitellen häneen, väli/lihako aukeaa” (V 10). Tässäkin tapahtuu suunnanvaihdos: Ensin kuplamuovirulla aukeaa hänen ulkopuolellaan, muovi purkautuu hänen sylvistään ulospäin. Sitten se alkaakin vähitellen aueta häneen niin, että lopussa esitetään kysymys välilihan aukeamisesta ja tulkintani mukaan myös näytetään aukeamisen paikka vinoviivalla yhdyssanan osien välissä. Kuplamuovirullan aukeaminen tapahtuu siis lopulta miehessä itsessään, hänen lihassaan. Merleau-Ponty kutsuukin aistivan ja aistittavan yhteistä kudosta *lihaksi* muun muassa tuodakseen esiin lihallisen läsnäolon kirjaimellisuutta aistimisessa (Hotanen 2008, 83–84; ks. Merleau-Ponty 1964/1968, 146–147, 248). Palaan lihan käsitteeseen myöhemmin tässä luvussa.

Runossa tapahtuu kääntövyötyttä myös, kun puolivälissä runoon ilmaantuu nainen, joka etsii kadulla oikeaa reittiä kartan avulla: ”Nainen kääntelee karttaa kadulla, kääntelee katuja. / Kääntelee loputtomasti, avuttomasti, lukee, tekee merkintöjä, / huimaa itseään.” (V 10) Kääntövyötyys on läsnä jo niissä liikkeissä, jotka kääntelevät karttaa, mutta myös vastavuoroisuudessa naisen ja ympäristön välillä. Lähtökohta on se, että oikeaa reittiä ja päämäärää katuverkostossa etsivä ihminen liikkuu ja kääntövyötyy katujen kulmista mutta kadut pysyvät paikallaan. Koska nainen ei tunne katuja eikä tiedä reittiä, hän on vielä erityisesti vieraiden katujen armoilla. Hän ei aivan täysin hallitse tilannetta, ja kadut ikään kuin laittavat hänet kääntövyötylemään. Sitten sanotaan kuitenkin myös, että nainen kääntelee katuja käännellessään karttaa. Katujen ja naisen välille muodostuu vastavuoroinen suhde, kun kadut kääntelevät naista ja kaduilla on valta naiseen mutta naisella on myös valta käännellä katuja.

Samantapaisen kääntövyötyyden voi huomata myös ensimmäisessä runossa heti runon alussa, jossa ”[k]akkupala maistuu kaikilta vitriinin tuotteilta” (V 9). Sen, että kakkupala on imenyt makua muista vitriinissä olevista tuotteista, voi ajatella paralleeliksi ilmiöksi Merleau-Pontyn kuvaamalle aistivan ja aistittavan sekoittumiselle. Vaikka kakku ei itsessään ole elävä organismi, joka voisi aistia ympärillä olevaa, se kuitenkin helposti itseensä hajuja ja makuja imevänä huokoisena materiaalina toimii kuvana siitä, miten aistiva vaikuttuu ja imee itseensä jotakin ympärillä olevasta niin, että aistittava ei lopulta olekaan enää aistivan ulkopuolella. Kun teoksen avausrunossa puhutaan sekä kakun maistumisesta muilta vitriinin tuotteilta että ihmisestä havaitsevana ja ruumiillisena olentona, voi ajatella, että koko teos suodattuu sen ajatuksen kautta, että ihminen

havaitsevana ja ruumiillisena olentona ulottuu ja sekoittuu ympäristöönsä ja ympäristö ihmiseen.

Koska *Matinmikon* teoksen nimi on *Värit* ja koska väreihin jonakin aistittavana palataan teoksessa usein, on aistimisen kohdalla tarpeellista puhua myös väreistä. Se on sikäläkin osuvaa tässä yhteydessä, että myös Merleau-Ponty puhuu filosofiassaan värien aistimisesta sekä merkityksestä maalaustaiteessa, siitä kuinka maalaustaiteessa toteutuu hänen ajatuksensa mykästä ja raa’asta olemisesta, syvyydestä, aistittavan näkymättömänä kääntöpuolena (ks. Merleau-Ponty 1945/2012, 125–132; Hotanen 2008, 71–82). Tässä kohtaa on hyvä palata myös ajatukseen siitä, että *Matinmikon* teoksessa on kuvataiteen maailmaan viittaava sävy läpi teoksen.²¹ Väreihin ja kuvataiteeseen viitataan runon ”Mies on ottanut suuren kuplamuovirullan autosta” lopussa. Runon alku kuvaa siis miestä, jonka eteen kuplamuovirulla aukeaa, ja runon jälkipuoli naista, joka etsii reittiään hotellille. Lopussa tulee naisen tilannetta kuvaavan osuuden jälkeen mukaan vielä kolmas taso, joka onkin piirroksen kuvailua:

[...] Nainen kääntelee karttaa kadulla, kääntelee katuja. Kääntelee loputtomasti, avuttomasti, lukee, tekee merkintöjä, huimaa itseään. Hotelli vastaanottaa hänet lempeästi. Avaa kulman, kääntää. Aulan hyvin hoidettu kokolattiamatto pehmentää ja tuntemattoman ihmisen lempeys silittää. Hämärässä pään lyijy tulee näkyviin. Miten kevyesti se on piirretty: kynän hapertunut ruho, paperin syksy, sisäpuolen purppura ja purppuran muuri. (V 10)

Loppu muuttaa runon asetelmaa ja saa lukijan kysymään, onko runo itseasiassa kokonaisuudessaan kuvataiteellisen teoksen kuvailua.²² Toisaalta runo kuvaa sen kaltaista etenevää toimintaa, ettei yksittäinen kuva pystyisi sitä esittämään. Silti ainakin runon nainen alkaa näyttäytyä taideteokseen piirretyltä hahmolta. Naisen pää olisi piirretty kevyesti lyijykynällä, ja piirrosjälki tulisi erityisesti hämärässä näkyviin. Toisaalta puhutaan myös kynän hapertuneesta ruhosta, joka viittaa kuvan tekemisen

²¹ *Matinmikon* teoksen ja Merleau-Pontyn filosofian välillä on linkki myös tietyn taidemaalarin, Paul Cézannen, kautta, sillä Merleau-Ponty viittaa useammassa yhteydessä Cézannen taiteeseen ja Cézannen ajatuksiin taiteen tekemisestä (ks. esim. Merleau-Ponty 1945/1912). *Matinmikon* runossa ”Kun jänis pysähtyy kuuntelemaan”, jota analysoin edellisessä luvussa, mainitaan Cézanne ja ”sormilla sotketut pilvet” (V 14), jotka voi nähdä viittaukseksi Cézannen maisemamaalauksiin ja siihen tekniikkaan, jota hän käyttää kuvatessaan taivasta ja pilviä.

²² *Värit*-teosta olisi tarpeellista tarkastella myös suhteessa *ekfrasis*-käsitteeseen, joka viittaa visuaalisen taideteoksen, erityisesti kuvataiteen teosten, sanalliseen esittämiseen kaunokirjallisuudessa (vrt. esim. Hollsten 2004, 62–63).

tilanteeseen. Runossa yhdistyvät kokonaisuudeksi monenlaiset aistimukset ja kosketukset: kokolattiamatto tuntuu pehmeältä, ihmisen lempeys tuntuu kuin joku silittäisi, kynän hapertunut ruho tuntuu piirtäjän sormissa tietynlaiselta, ja viivan piirtäminen tarkoittaa kynän kosketusta paperiin. Lisäksi piirrosjälki voi koskettaa kuvan katsojaa herkkyydellään, voimallaan tai keveydellään. Tämä kosketusten kerrostuminen yhdistyy myös erilaisten maailmojen päällekkäin oloon: on henkilöhahmojen maailma, kuva ja kuvan katsomistilanne ja vielä kuvan tekemisen tilanne. Tietysti, koska tämä kaikki tapahtuu runossa, mukaan tulevat vielä runon kirjoittamisen ja runon lukemisen tilanteet ja tasot. Runo siis antaa ikään kuin kaiken kerrallaan, kuten Merleau-Ponty kuvaa työstämätöntä kokemusta.

Aivan runon lopussa mainitaan myös väri purppura. Jo sana ”ruho” hapertuneen kynän kielikuvassa vie ajatukset ruumiiseen. Tässä tapauksessa on kyse kynän ruumiista, joka ehkä kolhuisena, ehkä pureksittuna alkaa olla niin hapertunut, että sitä voi käyttökänsä loppupäässä kuvailla tapettua ja nyljettyä ruumista tarkoittavalla sanalla. Myös väri purppura vie ajatukset ruumiiseen ja sen sisäpuoleen. Kielikuva kuuluukin, että ”sisäpuolen purppura ja purppuran muuri”. Purppura on punavioletti tai sinertävän punainen väri, jonka voi mieltää sisäelinten ja lihan väriksi. Myös tietynlaiset verenpurkaumat kuultavat ihon läpi purppuran värisinä antaen osviittaa siitä, mitä ihon alla on. Jos ”sisäpuolen purppura” kuvaa runossa ruumiin syvyyksiä, niin mikä sitten olisi ”purppuran muuri”? Tähänkin antaa yhdenlaisen vastauksen Merleau-Pontyn filosofia, jossa värit, liha, sisäpuoli ja kuvataide kietoutuvat yhteen.

Fenomenologia tutkii sitä, miten asiat meille ilmenevät kokemuksessa ja miten tämän kokemuksen voi tuoda ilmaisuun. Jotta meidän olisi mahdollista tutkia tätä, on käännyttävä kohti ajattelua edeltävää olemista, mykkää ja raakaa olemista. Tämän taas voi tehdä vain kiinnittymällä aistittavaan maailmaan, jotta se voisi avautua meille. Merleau-Pontyn mukaan kokemuksessa ei voi olla näkyvyyttä ja läsnäoloa ilman tiheyttä ja poissaoloa. Tiheys tarkoittaa tässä peittyvyyttä tai läpinäkymättömyyttä. Mykkä olemisen on jollakin tavalla aina läsnä kokemuksessa, ja kokemus voi saada suuntansa jostakin, joka pysyy poissa. Tämä poissaoleva on aistittavan kääntöpuoli tai sisäpuoli, joka pysyy verhoutuneena. Siksi myöskään ilmaisu ei voi tavoittaa kokemusta sellaisenaan, ilman tiheyttä, etäännyntymistä ja vierautta. Taide avaa kuitenkin Merleau-Pontyn mukaan tien raakaan olemiseen ja ilmaisuun. (Hotanen 2008, 12, 21, 66–69, 71, 89; Merleau-Ponty 1961/2012, 460, 472.) Juho Hotasen sanoin taidemaalarin

ei tarvitse olla kiinnostunut siitä, *mikä* hänen näkemänsä asia on, vaan hän kysyy katseellaan, *miten* se ilmenee. Maalari ei representoi, esitä näkyvää, vaan tarkastelee, miten jotakin tulee esiin. [...] Maalaustaide lähestyy salaisuutta, että on olemassa jotakin ennen kuin sanomme mitä. (Hotanen 2008, 73, kursiiivi alkuperäinen.)

Ajattelen, että *Matinmikon* runoja voisi lähestyä saman ajatuksen kautta. Runous on kuitenkin jo sanoja, joten ihan samalla tavalla se ei voi toimia kuin kuvataide. Voi silti sanoa, että *Matinmikon* teos kiertää sen ohi, mikä asia on, ja pyrkii ilmaisemaan sen, miten asia ilmenee. Merleau-Ponty kuvaa asiaa myös väreillä maalaamisen kautta, sillä hänen mukaansa väri vie kohti syvyyttä, lähemmäs asioiden ydintä. Värien moninaisuus – valot, varjot, kontrastit, vuorovaikutus ja erilaiset pinnat – ovat näkyvän rakenteita. Taiteilija ei näe vain esimerkiksi punaista väriä vaan värin moninaisuuden kaikki muodot. Jos maalari haluaa nähdä ja maalata sen, miten punainen talo tulee esiin, hänen on pidättäydyttävä näkemästä punaista taloa, käsitettä ”punainen talo”, ja maalattava sen sijaan, miten se tulee esiin värien, sävyjen ja varjojen kautta. Merleau-Ponty vertaa myös värin ja kielen voimaa toisiinsa. (Hotanen 2008, 73–75, 79; Merleau-Ponty 1961/2012, 458.) Hotasen sanoin:

Samalla tavalla kuin kieli ei ole vain hallussamme vaan meissä vaikuttava voima, maalaus ei ole vain vastaus taiteilijan tietoihin pyrkimyksiin, vaan maalin aistittavassa massassa jokin ottaa taiteilijan valtaansa ja kaipaa esiin tuomistaan. (Hotanen 2008, 79.)

Matinmikon teoksen analyysissä vertausta voi hyödyntää niin, että jos maalaustaide tai laajemmin kuvataide lähestyy mykkää olemista sen kautta, että väri ottaa taiteilijan valtaansa ja tuo itsensä esiin, niin runoudessa kieli on voima, joka ottaa runoilijan valtaansa, jolloin tietyt sanat ja sanoista yhdistyvät kielikuvat kaipaavat esiin tuomistaan lähestyäkseen jotakin mykän olemisen kokemusta. Tällainen kielikuva on esimerkiksi ”kynän hapertunut ruho”. Runoa lukemalla ei ole löydettävissä mitään selkeää yhteyttä esimerkiksi hotellin aulan kokolattiamaton pehmeiden ja kynän hapertuneen ruhon välillä. Nämä kielikuvat ovat kielen värejä, sävyjä ja varjoja, jotka kaipaavat esiin tuomistaan ja joissa ilmenee kokemuksen moninaisuus. Kielen sommitelma vaatii tiettyjä elementtejä, jotta mykkä kokemus voisi tulla ilmaistuksi.

”Mies on ottanut suuren kuplamuovirullan autosta” -runossa eri kerrokset ja eri aistimukset ovat samaan aikaan läsnä, eli runo antaa ikään kuin kaiken kerrallaan, kuten kokemus ne meille antaa, ennen kuin ajattelu jäsentää kerrokset ja aistimukset olemaan erillisiä. Kokemuksen moninaisuus ei myöskään käänny selväksi sanalliseksi

jäsennykseksi, vaan voimme vain häivähdyksen omaisesti ja intuitiivisesti ymmärtää, että yksi osa kokemusta on kokolattiamaton pehmeä tuntuma jalkojen alla ja ehkä kokolattiamatosta johtuvan koko huoneen akustiikan pehmeiden aistiminen, toinen osa tuntemattoman ihmisen lempeys, joka tuntuu silitykseltä, ja kolmas osa hämärässä esiin tulevan pään viivan keveys. Kuvailut aistimukset ovat kokemuksessa sekoittuneena toisiinsa niin, että pehmeys, lempeys, hämärä ja lyijykynän piirrosjäljen keveys ovat osa samaa kokonaisuutta. Omassa tulkinnassani runon lopussa on kyse samalla kertaa liikkuvan ruumiin asennon herkkyydestä ja pehmeystä, tämän herkkyyden aistimisesta piirroskuvassa ja herkkyyden ja pehmeiden tunnusta siinä kädessä ja käden liikkeessä, joka vetää viivan paperille. Näissä aistimuksissa ja kielikuvissa jokin tulee esiin, mutta esiin tuleva pakenee tarkkaa asian sanallistamista. Tämä pakeneva on aistittavan näkymätön kääntöpuoli, verhon taakse jäävä. Vastaan tulee ikään kuin muuri, lihan muuri eli ”purppuran muuri” – sisäpuolen mykkyys.

Maalaustaide menee Merleau-Pontyn mukaan asioihin itseensä, niiden muotoutumiseen, aukenemiseen ja olemiseen. Maalaustaiteessa tulee esiin liike näkyvän ja näkymättömän, ulkopuolen ja sisäpuolen välillä. Tätä aistittavan ulkopuolta ja sisäpuolta, näkyvyyttä ja näkymättömyyttä Merleau-Ponty hahmottaa lihan käsitteen avulla. Liha on hänelle olemisen elementti, joka viittaa elävään, konkreettiseen, ruumiilliseen läsnäoloon. Aistittavat asiat on meille lihallisesti annettu, ja myös aistivina ruumiina olemme lihaa. Merleau-Ponty puhuu myös värin lihallisesta voimasta. Väri ei ole toissijainen ominaisuus, väritystä, vaan päin vastoin yksikin väri voi avata syvyyden ulottuvuuden ja resonoida omassa lihassamme. Väri on lihaa. (Hotanen 2008, 77–78, 80–81, 83–84; ks. Merleau-Ponty 1961/2012, 425–426, 428–429, 435.) *Matinmikon* runossa sisäpuolen purppura kuvaa tätä syvyyttä. Purppura on intensiivinen väri, joka ihan vain värinäkin avaa syvyyden, mutta viittaus sisäpuoleen ja saman runon maininnat ruhosta ja välilihasta vievät ajatuksen myös sinervänpunaisiin sisuksiimme. Merleau-Ponty kuvaa maalaustaidetta mykkään olemiseen avautumisena. Runon kysymyksen ”väli/lihako aukeaa” voi nähdä tällaisen prosessin osana, pyrkimyksenä näyttää asioiden ilmeneminen, kokemus, joka kääntyy kohti sanoja edeltävää olemista, ruumiillista olemista.

Värit ja liha näyttävät kietoutuvan *Värit*-teoksessa yhteen vielä kypsymisen, kuumuuden ja hedelmien kanssa. Teoksen ensimmäisessä runossa puhutaan reunoiltaan pehmenevistä hedelmistä. Monissa runoissa puhutaan helteestä tai kuumuudesta, esimerkiksi edellisessä luvussa analysoimassani runossa ”4.”, joka kuvaa kahta naista

rannalla. Sitä edeltävässä runossa ”3.” sanotaan, että ”[j]uuri näkökentän ulkopuolella häilyvästä valtavasta hedelmästä / hahmottaa viipaleita välähdyksittäin” (V 56), ja puhutaan myös syksyn hohtavista appelsiineista, jotka putoavat. Toisen osan toisessa runossa ”Lou puhuu itsekseen” kuvataan katseiden kohtaamisen jälkeisiä tunnelmia sitaattimerkkien sisällä seuraavasti: ”Sinusta irtoaa lepakoita, / lepatus, mustelmien kuoret mandariinien nahkeutta. Lehahdat ja / läiskähdät. Karahdat. Ilmassa itseään läpsyttävä terä.” (V 24) Viimeisessä osassa on runo, joka alkaa seuraavasti:

Luumut näyttävät nukkuvan ja notkuvan omilta reunoiltaan.
Eivät puusta, asetelmasta tai vadista vaan itsestään.

Helteen sisältä työntyy kovakuorisia kysymyksiä. Keskipäivän poltetun oranssin viipale viiltää pintaan sävyjä, joita varjossa ei näe. Mattapintaiset violetit ja purppurat, hehkun läpäisemä nahistunut kauneus nyrjäyttää hetken.

[...] (V 89)

Myöhemmin runossa pohditaan mahdollisuutta, että ”[j]os menneisyys olisi tyhjä paperi. Jos värit olisivat kankaalla / valmiina.” (V 89) Samassa runossa on vielä hedelmän ja ruumiin toisiinsa yhdistävä vertaus: ”Luumu leviää suuhun kuin elin.” (V 89)

Vaikka joka kerta hedelmien yhteydessä ei kuvailtaisi niiden värejä, hedelmät tuntuvat yhdistyvän teoksessa kuitenkin otsikkoon, sillä hedelmät ovat usein voimakkaan värisiä. Hedelmät ovat värikylläisiä elementtejä teoksessa. Hedelmät yhdistyvät myös ruumiillisuuteen, koska hedelmien sisusta kutsutaan hedelmälihaksi ja toisaalta koska hedelmillä on metaforinen yhteys hedelmällisyyteen ja seksuaalisuuteen. *Värit*-teoksessa hedelmien yhteys ruumiillisuuteen ei ole kuitenkaan sillä tavalla perinteinen tai yksioikoinen kuin kulttuurisesti tai universaalisti jaettujen hedelmämetaforien yhteys seksuaalisuuteen ymmärretään.

Runossa ”Lou puhuu itsekseen” on kiinnostavaa, miten mustelmat, kuoret, mandariinit ja nahkeus sotkeutuvat kielikuvassa toisiinsa: ”Sinusta irtoaa lepakoita, / lepatus, mustelmien kuoret mandariinien nahkeutta. Lehahdat ja / läiskähdät. Karahdat. Ilmassa itseään läpsyttävä terä.” (V 24) Runo kertoo Lousta, joka muistelee työtään leimaajana ja sitä, miten hänelle ”kehittyi sanaton työpaikkasuhde laitekorjaajan kanssa” (V 23). He vaihtavat työpäivän aikana katseita, joista voi päätellä toisen kuulumiset, ja toisen liikkeistä voi päätellä reaktiot toisen katseesta ilmenneisiin kuulumisiin. Juuri tämän kommunikaatiotavan kuvailun jälkeen tulee sitaattimerkkien sisällä kielikuva lepakoista, mustelmista ja mandariineista. Sitaatti voi siis olla Loun tulkinta työkaverinsa

liikkeistä ja reaktioista tai hänen oma reaktionsa. Kielikuva liittää mustelmat ja kuoret yhteen, mikä on yllättävä yhdistelmä eikä aukea lukijalle helposti: mikä olisi mustelman kuori? Sen sijaan jokainen tietää mandariinin oranssit kuoret ja niiden nahkean ulkopinnan. Tämä on niin tuttu mielikuva, että vaikka kielikuva ehdottaa kuoria nimenomaan mustelmiin liittyväksi asiaksi, mandariinin ja nahkeuden läheisyys saa liittämään kuoret kuitenkin enemmän näihin jälkimmäisiin asioihin. Vasta huolellisempi lukeminen saa lukijan pohtimaan mustelmien ja kuorien yhteyttä.

Ennen mustelmia puhutaan lepakoista ja lepatuksesta. Lepakon siivet ovat mustia kuten myös mustelmat, joten mustelmien kuoret voisivat tarkoittaa lepakoiden siipiä. Jos taas ajatellaan mustelmaa ihmisiholla, niin mustelman kuori olisi ihon uloin kerros. Toisaalta mustelma on verenpurkauma ihon alla eikä siten oikeastaan ulotu ihon pintakerrokseen, vaan vain kuultaa ihon läpi ja muuttaa siksi ihon väriä. On siis oikeastaan mahdotonta määrittää mustelmalle kuorta tai pintaa. Silti ”mustelmien kuoret” säilyy kiinnostavana kielikuvana ehkä juuri paradoksaalisuutensa vuoksi, ja toisaalta siitä syntyvä mielleyhtymä ihoon saa ajattelemaan mandariinin kuorien nahkeutta samana nahkeutena kuin ihon nihkeys ja lepakon räpylämäisten siipien nahkeus. Kaikki nämä nahkeudet yhdistyvät toisiinsa. Mandariinin pinta on myös siinä mielessä hyvin lähellä ihon rakennetta, että siinä on pieniä kuoppia, jotka muistuttavat ihohuokosia. Tähän kaikkeen yhdistyy vielä liikkeen vaikutelma lepakon siipien, lepatuksen, lehahtamisen, läiskähtämisen ja läpsyttämisen kautta. Varsinkin läiskähtäminen ja läpsyttäminen saavat tässä lihallisia ulottuvuuksia.

Koko kielikuva kuvaa mielestäni hermostunutta ihastumisen kokemusta. Kaikki tämä lepatus, läiskähdys ja nahkeus on siis sisäistä (ja ihon pinnalla olevaa) ja tuntuu irtoavan ”sinusta” ja ehkä uhkaavasti lähestyvän kokevaa minää. Kielikuva kuvaa vaikeasti sanallistuvaa ruumiin sisäistä kokemusta ihastumisesta. Siihen tarvitaan sekaisin menevät ihon, mandariinien kuorten ja lepakon siipien nahkeudet. Siihen tarvitaan lepatus, läiskähtäminen ja läpsyttäminen. Siihen tarvitaan mustelmien kuoret, jotka sekoittuvat mandariinien kuoriin, jolloin myös ihon huokoset ja mandariinien huokoset menevät sekaisin. Ihastuminen ja toisen kohtaaminen näyttäytyvät runossa myös sillä tavalla uhkaavana asiana, että voi syntyä verenpurkauksia. Kaiken kaikkiaan runo pyrkii kuvaamaan ulkoisten tapahtumien vaikutusta sisuskaluihin. Ruumis ei ole vain jonkinlainen pinta, joka vastaanottaa aistimuksen ja siirtää sen tietoisuuteen tai joka näyttää mielessä tapahtuvat kuohut esimerkiksi punastumisen tai hikoilun kautta. Ruumis

on näyttämö, jossa asiat tapahtuvat, ihohuokokset ja ihonalaiset verisuonet ovat näyttämö, jossa lepatus tapahtuu. Tätä kuvaa myös runon loppu:

[...]

Ovikello soi (ei missään) ihan milloin vaan. Ilmoitus siitä, että näytös alkaa? Että hissi on saapunut?

Sisäelinten järven rannalla. Joskus kauhut eivät ole käännettävissä, joskus kauneus. (V 24)

Tulkintani mukaan näytös, joka alkaa, tapahtuu sisäelinten järven rannalla. Ruumiin kauhut ja kauneus eivät ole aina käännettävissä ainakaan suoraan sanoiksi. Siihen tarvitaan totunnaisten mielikuvien sekoittaminen ja tuttujen sanojen asettaminen uuteen järjestykseen.

Runossa ”Luumut näyttävät nukkuvan ja notkuvan” on aistivoimaista hedelmien ja värien kuvailua. Runon kaksi ensimmäistä virkettä kuuluvat seuraavasti: ”Luumut näyttävät nukkuvan ja notkuvan omilta reunoiltaan. / Eivät puusta, asetelmasta tai vadista vaan itsestään.” (V 89) Mitä on omilta reunoiltaan notkuminen? Jonkinlaista ääriiviujen yli liikkumista kenties. Tähän kielikuvaan voi liittää maalauksellisuutta: luumut on kenties maalattu tai piirretty luonnoksen omaisesti oikeaa muotoa etsien niin, että luumuilla näyttäisi olevan useampi haparoiva ääriiviiva. Lisäksi luumut eivät notku puusta, asetelmasta tai vadista vaan itsestään. Tämä vahvistaa sitä tulkintaa, että luumut liikkuvat omien reunojensa yli eivätkä esimerkiksi vadin reunojen yli tai puun oksien liikuttelemana. Notkuminen tuo mukaan edestakaisen liikkeen merkityksen. Koska seuraavaksi puhutaan helteestä, voi notkuminen merkitä kuuman ilman aiheuttamaa väreilyä, joka saa myös luumut näyttämään siltä kuin niiden ääriiviivat väreilisivät.

Tässäkin runossa ovat mukana kuoret, kun seuraavassa virkkeessä ”[h]elteen sisältä työntyy kovakuorisia kysymyksiä.” Kuten edellä analysoimassani runossa tässäkin kuori on yhdistetty yllättävällä tavalla asiaan, jolla ei yleensä ajatella olevan kuorta. Millaisia ovat kovakuoriset kysymykset, ja miksi juuri helteen sisältä työntyy esiin sellaisia? Kova kuori viittaa usein metaforisesti ihmiseen, joka on kasvattanut ympärilleen suojaavan kuoren. Kova kuori voi tällöin tulla merkitsemään myös tyytä ja karkeaa käytöstä, tietyllä tapaa jo etukäiteistä aggressiivisuutta siltä varalta, että joku yrittäisi satuttaa. Ehkä runon tapauksessa on kyse siitä, että helle tekee olon tukalaksi ja nostaa aggressiot pintaan, jolloin kysymykset tulee esitettyä liian tyyliä. Toisaalta runon alkupuoli ei kuvaa yhtäkään henkilöä, jonka voisi katsoa esittävän kysymyksiä. Kuvauksen kohteena ovat vain luumut, helle, valo ja värit. Kysymykset tuntuvat työntyvän helteen sisältä siis

itsestään, ilman että kukaan esittäisi niitä, kuten luumutkin notkuvat omilta reunoiltaan ja itsestään. Kuori voi tässä viitata myös hedelmän kuoreen. Ehkä kysymykset ovat kypsyneet helteessä kuten hedelmät.

Värejä ja sävyjä runossa kuvaillaan kovakuoristen kysymysten jälkeen seuraavasti: ”Keskipäi- / vän poltetun oranssin viipale viiltää pintaan sävyjä, joita var- / jossa ei näe. Mattapintaiset violetit ja purppurat, hehkun läpäi- / semä nahistunut kauneus nyrjäyttää hetken.” (V 89) Poltetun oranssin viipale kuvaa sitä, miten keskipäivän aurinko antaa asioille tietyn sävyn. Mattapintaiset violetit ja purppurat kuvaavat ehkä luumuja, joissa on tietynlainen matta pinta. Hedelmät, auringon hehku, nahistunut kauneus ja syvät oranssin, violetin ja purppuran sävyt maalaavat kuvaa siitä, kuinka helteessä kaikki on aistivoimaista ja kypsää. Huomionarvoista on myös, miten sävyjen esiin tulemistä kuvataan: ”poltetun oranssin viipale viiltää pintaan sävyjä, joita var- / jossa ei näe”. Ikään kuin auringonvalo tekisi viilloja valoa heijastaviin pintoihin, jotta tietyt sävyt pääsisivät esiin. Viillot tuovat osaltaan esiin sitä, että väri ei ole vain pintaa vaan avaa tilan ja syvyyden. Vähän kuin valo tekisi viillon hedelmän pintaan ja näyttäisi syvyyden, kuoren väristä poikkeavan hedelmälihan syvyyden. Tässä tulee esiin myös, kuinka väri on valon ja varjon kysymys, ei lukkoon lyöty totuus vaan loputonta variaatiota. Merleau-Pontyn mukaan väri on enemmän ero värien välillä kuin väri, se on ”värillisen olemisen tai näkyvyyden hetkellinen kiteytyminen” (Merleau-Ponty 1964/1968, 132; suomennos Hotanen 2008, 82).

Se, että väri on riippuvainen valon määrästä ja sävystä eikä siten ole aina sama, yhdistyy ajatukseen merkitysten muuttuvuudesta. Runossa sanotaan merkityksistä, ruumiista ja väreistä seuraavaa:

[...] Tämä on aukeama, jossa täytyy päästää irti otteestaan, ehdottomasta otteestaan. Merkitykset kasaantuvat ja lukitsevat.

Jos kalalla olisi karvoitus, ihmisellä häntä, lehmällä kädet. Jos menneisyys olisi tyhjä paperi. Jos värit olisivat kankaalla valmiina.

[...] (V 89)

Katkelmassa esitetään jos-alkuisella lauseella eri vaihtoehtoja siitä, minkälaisen ruumiiden osina voisivat olla karvoitus, häntä tai kädet. Nämä vaihtoehdot eivät ole todellisuuttamme, mutta runon puhujalla on tarve esittää erilaisia mahdollisia todellisuuksia purkaakseen lukkiutuneita merkityksiä. Otteesta irti päästäminen tarkoittaa

ruumista koskevien lukittujen merkitysten purkamista. Tyhjä paperi saa tässä yhteydessä merkityksen toiveesta, että kunpa meillä ei olisi menneisyyden painolastia määrittämässä merkityksiä ja sitä, mikä on tässä hetkessä mahdollista tai hyväksyttyä. Valmiina kankaalla olevat värit taas saavat monimuotoisuuden merkityksen. Jos värit olisivat kankaalla valmiina, olisi mahdollista hyväksyä myös ihminen, jolla on häntä, tai kala, jolla on karvoitus. Aistivoimaiset värien kuvaukset ja niiden yhdistyminen ruumiillisuuteen kiertyvät siis toiseuden kohtaamisen kysymykseen, siihen millä tavalla avaudumme kohtaamaan toisen, joka on eri kuin minä, ja minkä kaiken olemme valmis kohtamaan. Runossa mainitut kovakuoriset kysymykset, jotka työntyvät esiin helteen sisältä, ovat ehkä juuri toiseuden kysymyksiä, joista on vaikea kuoria vastauksia esiin.

Yhdenlainen vastaus kovakuorisiin toiseuden kysymyksiin on Merleau-Pontyn näkemys aistimisesta kaksisuuntaisena prosessina, olemisena osana maailman kudosta. Se tarjoaa uudenlaisen näkökulman siihen, miten suhtautua toiseuteen ja samalla tuo esiin, kuinka olemme kiinni toisissa, jolloin emme voi pysyä irrallamme ja käyttää näennäistä irrallaan oloa tuomitaksemme toisia tai asettaaksemme toiset johonkin itse määrittelemäämme tai meille itsellemme edulliseksi osoittautuneeseen hierarkiaan. Havaitsemisen kiinnittäminen ruumiiseen aistivoimaisten ja ruumiillisten kielikuvien avulla kiinnittää meidät ruumiillisina olentoina myös toisiin ruumiisiin ja materiaaliseen todellisuuteen. Toisaalta myös Merleau-Pontyn teoria värin syvyydestä ja lihallisuudesta avaa uusia ulottuvuuksia *Värit*-teoksen analyysiin kytkemällä värit olemisen kysymyksiin ja ruumiin kysymyksiin. Väri voi ikään kuin paljastaa tai avata ruumiin syvyyden esimerkiksi mustelmana iholla, kypsytävän hedelmän pinnassa tai maalina kankaalla. Värit liittyvät kuvataiteen kautta myös mielikuvituksen voimaan ja toisin näkemiseen. Merleau-Pontyn ajatus väristä erona värien välillä ja olemisen hetkellisenä kiteytymisenä vahvistaa ajatusta väreistä edustamassa monimuotoisuutta, vaihtuvuutta ja toiseksi tulemistä. Ajatus taiteilijasta näkemässä yksittäisen värin vaihtelevuuden – sävyjen ja varjojen vaihtelun käsitteen sijaan – vahvistaa ajatusta eroista, jotka olisivat vapaita jähmeistä yläkäsitteistä ja kategorioista.

Tässä aluvussa olen analysoinut *Värit*-teosta erityisesti aistimisen näkökulmasta ja miten aistimisen kielikuvat tuovat ruumiin sanotun piiriin. Aistimisessa on kyse myös aistivoimaisuudessa, joka kiinnittää meidät vaikuttumisen ja vetovoiman kautta aistittavaan. Runon ”Luumut näyttävät nukkuvan ja notkuvan” lopulla oleva vertaus näyttää, kuinka syömisen ja makuaistin kautta aistivoimaisuus koskettaa konkreettisesti aistivan ruumiin sisuksia: ”Luumu leviää suuhun kuin elin.” (V 89) Syötävän aistimisessa

yhdistyvät ruuan maku ja tuntuma. Mehukkaan hedelmän tapauksessa hedelmämehu leviää kaikkialle suuhun, ja toisaalta mehukas hedelmäliha tuntuu jollakin tapaa ehkä elävältä kudokselta omia suun limakalvoja vasten. Luumun vertaaminen elimeen voimistaa aistirikkaan kokemuksen lihallisuutta. Syömällä hedelmää sekoittuvat oma liha ja hedelmän liha. Suuhun leviävän luumun vertaaminen elimeen viittaa myös aistillisuuteen, johon keskityn seuraavassa alaluvussa.

3.2 Aistillisuus ja aukeaminen

Matinmikon *Värit*-teoksen ruumiillisuus on aistivoimaisen kypsää, helteistä, täyteläistä ja lihallista, kuten analyysini edellisessä alaluvussa osoittaa. Tämä johdattaa pohtimaan ruumista myös ruumiillisen vetoavuuden, kiihottavuuden ja nautinnon näkökulmasta. Esimerkiksi ensimmäisen osan viimeisessä runossa ”Pyyhkeiden, uimapukujen ja markiisien raidat kallistavat maisemaa” aistillisuus yhdistyy juuri helteeseen, jolla luonnollisesti on vaatteita riisuva ja ihoa paljastava vaikutus. Tässä puolitoista sivua pitkässä proosarunossa kuvataan rannalla päiväänsä viettäviä ihmisiä. Aistillisuus on runossa kaiken muun elämän seassa eikä siis näyttäydy ainakaan aluksi koko runoa määrittävässä asemassa. Aistillisuus muodostuu runossa yhtäältä yksittäisistä huomioista, joita runon puhuja rannan tapahtumia havainnoidessaan tekee:

[...]

Rantaa rajaa jyrkkä kallio. Näkyy nännirenkaita, kannellisia tuhkakuppeja, eläkkeelle jääneitä pariskuntia, palaneita reisiä, muutama koira ja kallion seinien syvät raot. Siellä nuoripari rakastelee pienieleisesti kankaaseen kietoutuneena. [...] (V 15)

Vähän myöhemmin runossa eri pariskunnan ”[m]ies / suutelee vaimonsa rintaa, vaimo itkeskelee koko ajan” (V 15), ja hetken päästä ”[m]ies / nukahtaa vaimonsa syliin” (V 15–16). Aistillinen vaikutelma syntyy niistä paljaista ruumiinosista (nännit, reidet, rinta, syli) ja niistä teoista (rakastelu, suutelu), jotka miellämme aistillisiksi.

Toisaalta yksittäisten aistillisten elementtien lisäksi runossa on draaman kaarelle tyypillinen intensiteetti, joka ensin kohoaa, sitten pysyy yllä ja lopulta raukeaa ja joka tiettyjen ilmaisujen vuoksi tuo mieleen sukupuoliaktin. Alussa kuvataan, kuinka ”[t]uuli nousee pensaista” ja kuinka ”[a]llot eivät peräänny vaan lyövät / yhä voimakkaammin” (V 15). Runon viimeisellä kolmanneksella, sen jälkeen kun pariskunnan mies on

nukahtanut vaimonsa syliin, aloittavat akrobaatit esityksen: ”Akrobaatit alkavat esitellä taitojaan / varjossa! Pian heidän lihaksensa tärisivät. Yllättävän pian näy- / tös on ohi, kuumuuteen löystynyt. Hekin heittäytyvät hiekkaan.” (V 16) Runon viimeinen virke viittaa tragedian purkautumiseen: ”Tragedian tuoksu on / laimentunut, mutta leijuu hiekan yllä yhä ohuena vanana.” (V 16) Tragedia viittaa tulkintani mukaan miehen ja naisen välisiin ristiriitoihin, jotka tulevat esiin naisen itkeskelynä, mutta samalla tragedian tuoksun laimeneminen kuvaa draaman loppuvaiheen intensiteetin laskua. Kun runossa kuvataan eroottisiksi miellettyjä ruumiinosia ja rakastelua ja sen lisäksi runon alussa intensiteetin nousua tavalla, joka sopii myös rakastelun kuvaukseksi (”aallot [...] lyövät yhä voimakkaammin”), niin myös akrobaattien näytöksen loppumisen kuvaaminen löystymiseksi saa sukupuoliaktin loppumiseen viittaavan vivahteen. Koska aistillisuuden voi kytkeä tällä tavalla koko runon kerronnalliseen rakenteeseen, alkaa aistillisuus muodostua sittenkin analyysin myötä ulottuvuudeksi, jonka läpi tarkastella koko runoa vähintäänkin siitä näkökulmasta, ettei elämää ja ihmistä ole ilman ruumista ja seksuaalisuutta. Merleau-Ponty ajattelee, että seksuaalisuus kietoutuu kaikkeen käyttäytymiseemme ja tiivistää ihmisen itsenäisyyden ja riippuvaisuuden kaksinaisen luonteen. Seksuaalisuudessa tulee esiin se jännite, jossa olemassaolo pyrkii kohti toista. (Heinämaa 1996, 153, 157; Merleau-Ponty 1945/2014, 170–171.)

Värit-teoksen aistillisuus ei kuitenkaan tyhjene rakasteluun rannalla tai sukupuoliaktia muistuttavaan kerronnalliseen asetteluun, vaan ehkä ennemmin asettuu monien muiden teoksen runojen osalta aivan toisenlaisiin aistillisuuden asemiin. Aistillisuus on teoksessa myös staattisempaa ja jatkuvampaa hellää hyväilyä ja toiselle avautumista. Helläksi hyväilyksi kuvaisin kolmannen osan ensimmäistä, yksirivistä runoa: ”Ohilipuvien niittyjen pehmeys silittää posket turkiksi.” (V 33) Runo onnistuu luomaan hyvin lähelle tulevan vaikutelman siitä, miten toisaalta poski ja sen nukka voivat tuntua pehmoisilta ja sileiltä, ja toisaalta, että poski aistimassa pehmeää silytystä on myöskin jotakin hyvin herkkää ja hellää. Herkkyys ja hellyys ja aistimuksen intensiteetti muodostuvat osittain siitä, että runo tarkentaa huomionsa hyvin lähelle ja pienelle osalle ruumista, poskeen, joka on hyvin herkkä tuntoaistimuksille. Toisaalta runossa tapahtuu liikettä kahden erilaisen kuvan väillä: laajemman perspektiivin maiseman eli niittyalueen ja pienen ruumiinosan eli posken välillä. Aistimus on viritetty äärimmilleen myös äänteellisen toiston avulla, josta kohosteisin on sanojen keskeltä löytyvä ilmi-äänneyhdistelmä, joka liittää yhteen ohilipumisen ja silittämisen. Toisaalta aistimisen

intensiteettiä kasvattaa vielä se, että muutamaan sanaan rakentuu moniselitteisyys, joka säilyttää runon jännitteisyyden.

Yleisesti ottaen niityt, posket ja turkki eivät mitenkään kovin ilmeisesti liity toisiinsa. Runossa niittyjen lipuminen selittyisi sillä, että jokin kulkuväline lipuu niittyjen ohi, mutta kulkuvälineen kyydissä olevalle runon puhuja-kokijalle näyttäisi, kuin niityt lipuisivat ohi. Voisi tulkita siis niin, että niittyjen ohi kulkeminen aiheuttaa ilmavirran, joka tosiasiaassa silittäisi poskia vähän kuin vastakarvaan, jonka vuoksi posket muuttuisivat silityksen seurauksena turkiksi. Tai voisi ajatella kulkua niittyjen reunoja pitkin niin, että poski todella tavoittaa niityn heinät. Sanoisin, että *Matinmikon* runoilille on ominaista, että kaikki tulkintavaihtoehdot ovat yhtä aikaa läsnä: samaan aikaan on totta se, että rakkaan kosketus tuntuu siltä, kuin ohilipuvien niittyjen pehmeys silittäisi posket turkiksi, ja se, että niitty todella silittää poskea. Tähänkään runo ei tyhjene, vaan mukaan aistimusten ketjuun voisi ottaa vielä mielikuvat eläimen turkin pehmeystä ja niityllä kasvavien heinien ulkonäöllisestä ja tuntoaistimuksellisesta turkkimaisuudesta. Toisaalta voi ajatella, että lopulta keskeisintä runossa on liike ja tuntoaistimukset: Silittäminen on liikettä pitkin pintaa, usein aistivaa pintaa eli ihoa. Ohilipuvat niityt tarkoittavat myös liikkumista pitkin näkökenttää tai ihoa. Tällaiset liikkeet synnyttävät mielikuvan hyväilystä, myötäilevästä liikkeestä.

Luce Irigarayn ajattelussa hyväilevällä kosketuksella on merkittävä sija. Etsiessään vaihtoehtoja subjekti–objekti-suhteelle rakentuvalla maailmankäsitykselle hän ottaa avuksi ajatuksen aistillisuudesta, joka voisi ”kaataa kaikki kehykset, joihin toinen on ahdettu, määritelmät, joilla toinen otetaan kiinni”. (Irigaray 1984/1996, 206.) Aistillisuus palvelisi toisen ilmestymistä hyväilyn eleen kautta – toisen liikettä myötäilevässä eleessä, kysyvässä kosketuksessa, joka kunnioittaa toisen rajoja asettamatta ennakolta tavoitteita tai päämääriä. Hyväilyn vastavuoroisuudessa rakentuisi kaksi subjektia.²³ (Mt. 205–206, 225; Lehtinen 2000, 231–232.) *Matinmikon* runossa ohilipuvat niityt ja turkiksi muuttuvat posket eivät asetu selkeään subjekti–objekti-suhteeseen. Niityt eivät ole perinteisessä mielessä toimijoita, mutta tässä niittyjen pehmeys silittää, samaan tapaan kuin voidaan sanoa, että esimerkiksi tuuli hyväilee. Silittäminen on tässä tapahtumista, muttei subjektin objektiin kohdistamaa toimintaa. Silittäminen on enemmän kokemus

²³ Irigarayn teoria hyväilevästä kosketuksesta ja kahden subjektin rakentumisesta siinä perustuu ruumiinfenomenologiselle ajatukselle ruumiista elettyinä toiminnallisena kokonaisuutena. Irigaray kuitenkin kritisoi Merleau-Pontyn tapaa hahmottaa liikkuva ruumis ja sen suhde maailmaan tavoittelemisen ja tarttumisen kautta. Heinämaa tulkitsee Irigarayn kysyvän hyväilyn ja vierellä olemisen eleitä painottaessaan, miten tällaiset eleet hahmottavat maailmaa ja miten ne näkyvät merkityksen muodostumisessa. (Heinämaa 1996, 166–167.)

kokijassa kuin toimijan tavoitteellista toimintaa. Myöskään poskien suhteen ei voi olla varma, että ovatko posket ihmisen – joka siis mielletään ensisijaiseksi subjektiksi luomakunnassa – vai sittenkin eläimen, joka kulkee niityllä niin, että niityn kasvusto pörhentää eläimen turkkia. Runossa tapahtuu siis hyväilyä ilman selkeää toimijaa. Hyväilyssä ilmestyy hyväilyä kokeva subjekti ennemmin kuin hyväilyn aktia johonkuhun kohdistava subjekti. Runossa on kaksi vuorovaikutuksessa olevaa elementtiä, niityt ja posket, joiden välillä liike säilyy lukukokemuksessa, kun lukija pyrkii hahmottamaan runon merkitystä.

Värit-teoksessa vuorottelevat osat, joissa on proosarunoja, ja osat, joissa on yhden tai kahden rivin mittaisia runofragmentteja. Ohilipuvista niityistä puhuva runo aloittaa kolmannen osan ja on koko teoksen ensimmäinen runofragmentti. Lyhyytensä vuoksi runofragmentit eivät kuvaa toiminnan etenemistä, vaan jäävät toistamaan kuvaamaansa asiaa. Useimmiten fragmentit kuitenkin kuvaavat liikettä, eikä niissä siksi ole pysähtyneisyyden tuntua, mutta koska niissä ei siirrytä liikkeestä tai toiminnasta toiseen, liike jää ikään kuin kiertämään kehää tai toistamaan itseään ja on siten jatkuvasti tapahtumista. Tämä vaikutelma johtuu myös siitä, että koska runot ovat monitulkintaisia, myös lukemisessa merkityksellistämisen prosessi pysyy liikkeessä huomion liikkeessä toistuvasti eri elementtien välillä. Näin tapahtuu myös viidennen osan kaksirivisessä tai kaksisäkeisessä fragmentissa, jossa on kyse aistillisesta toiselle avautumisesta: "Nahkealehtinen kainalo avautuu. / Hellyys, nurinpäin käännettyä lihaa" (V 74). Säkeissä kiteytyy tietynlainen ruumiin tuntoaistimus lämpimän nahkeasta kainalosta, joka avautuu antamaan ja vastaanottamaan hellyyttä ollen samalla tietoinen ruumiin syvemmistä ulottuvuuksista. Hellyyden kutsuminen nurinpäin käännetyksi lihaksi on kuitenkin sen verran monimutkainen kielikuva, että tulkintaprosessi jää kääntyilemään runon eri elementtien välille.

Samaan aikaan on sekä groteskia että täysin luonnollista sotkea hellyys ja liha toisiinsa. Hellyydestä tulee ensimmäisenä mieleen hyväntahtoinen ihokosketus. Kun sen jälkeen puhutaan nurin käännetystä lihasta, syntyy mielikuva, kuin ruumiin pinta olisi käännetty nurin päin niin, että esillä olisikin ihonalainen verestävä liha kosketusta vastaanottamassa. Toisaalta liha ja hellyys sopivatkin yhteen, kun puhutaan seksistä. Seksiä on toisinaan tapana kuvata lihalliseksi yhteydeksi. Toisaalta runo jättää kysymään, mikä on lihan nurja puoli. Onko se nimenomaisesti iho, jolloin säe haluaa tällaisella nurin kääntämisellä muistuttaa, että myös ihon alla on jotakin. Iho on yleensä ensisijainen suhteessa ihmislihaan, koska iho on näkyvissä. Tässä liha on käännetty ensisijaiseksi ja

iho on sen nurja puoli. Nurin kääntäminen vie huomion siihen, että hellyys koskettaa myös ihoa syvemmältä, vaikkemme ole tottuneet tällaisia tuntemuksia monipuolisen sanallisesti erittelemään. Säkeet säilyttävät kuitenkin myös ambivalentin luonteensa: on luoksensa kutsuvat kainalo ja hellyys, on hienoista kammoksuntaa herättävät nahkea hiki ja liha.

Nahkealehtisen kainalon kielikuvassa on huomionarvoista, että ihmisruumiin osaa eli kainaloa luonnehditaan kasvimaailmaan yleensä viittaavalla adjektiivilla. Ajattelen, että osaksi kyseessä on tietynlaisen tuntoaistimuksen kuvaaminen. Ihonosat, jotka koskettavat toisiaan kainalon ollessa kiinni, tuntuvat kostean nahkeilta kuin jokin nahkea kasvi, kun kainalon avaa. Tämä tuntemus voi olla sekä siinä ruumiissa, jonka kainalo aukeaa, että siinä ruumiissa, jolle kainalo aukeaa. Se voi siis olla tuntemus oman ihon nahkeudesta tai toisen ihon nahkeus omalla iholla. Oman ihon nahkeuden aistiminen on lähellä Merleau-Pontyn ajatuksia itsen koskettamisesta. Luvussa 3.1 erittelemäni aistivan ja aistittavan suhde – kääntyvyys eli kiasma – koskee myös itsen koskettamista. Itsen koskettamisen tapauksessa voi puhua myös aistimuksen kahdentumisesta. Kun kosketan vasemmalla kädellä pöytää ja oikealla kädellä vasenta kättäni koskettamassa pöytää, koskettavan ja kosketettavan roolit kääntyvät, vasen käsi onkin kosketettu. Koskettava ja kosketettava eivät satu kuitenkaan yhteen, sillä en voi koskettaa omaa kosketustani. Oikean käteni koskettaessa vasenta kättäni kädet ovat toisilleen toisia. Aistittava tulee aistivaksi itselleen, mutta siihen jää kuitenkin etäisyys ja ero, vieraantuminen itsestään. Aistimuksen kahdentumiseen jää taitekohta, joka jää aina tavoittamattomaksi. (Hotanen 2008, 93–94; Merleau-Ponty 1945/ 2014, 95; 1964/1968, 147–148, 254.)

Nahkealehtisen kainalon avautuminen on ikään kuin itsen koskettamisen jälkipuolisko, erkaneminen kosketuksesta. Toisiaan koskettavista nahkeista ihonosista tulee tietoiseksi vasta, kun ne ovat irtoamassa toisistaan ja kun tajuaa niiden olleen hikisesti tarttuneena toisiinsa. Ehkä tuota nahkeaa tunnetta ihojen erkanemisesta voisi ajatella Merleau-Pontyn tarkoittamana vierauden tunteena, yllättävänä itsen koskemiseen liittyvänä tuntemuksena. Runon viittaus kasvimaailmaan tuo esiin tätä vierauden tunnetta entisestään. Toisaalta kielikuvan kasvimaailmaan viittaavuutta on aiheellista tulkita muustakin näkökulmasta kuin siitä, että se lainaisi kasvimaailmasta vain nahkeuden tunnun ja pyrki kuvaamaan sillä ihmisruumiin tuntoaistimusta. Voi myös ajatella, että kielikuvassa konkreettisemmin sekoittuvat tai limittyvät ihmisruumis ja kasviumis. Nahkealehtisyydestä siirtyy tai vuotaa jotakin ihmisen kainaloon ja ihmiskainalosta jotakin nahkealehtiseen kasviin. Kaksi lähekkäin kielikuvassa asetettua elementtiä saavat

toisistaan merkitysvivahteita, ja toisaalta tämä lähekkäin asettaminen ottaa kantaa myös siihen, mikä on ihmisruumiin suhde ympäristöönsä – ennemmin limittäinen ja toisiinsa vuotava kuin vastakohtainen.

Nahkealehtisen kainalon avautuminen on avautumista toiselle. Se on avautumista toiselle itsessä ja itsen ulkopuolella. Kun nahkealehtisen kainalon kielikuva limittää ihmisruumiin ja kasviryömpäliin, se näyttää sen, mistä Merleau-Ponty puhuu, eli että aistiva ja aistittava ovat toisissaan. Jos nahkea lehti on yleensä aistittava, niin tässä nahkealehtisyys on itsessä aistittavaa, itsen aistimista – yhtä aikaa aistivaa ja aistittavaa, yhtä aikaa iho, joka aistii, ja iho, jota aistitaan. Koko runofragmentti nahkealehtisen kainalon aukeamisesta ja hellyydestä nurinpäin käännettynä lihana muodostaa yhtymäkohdan Merleau-Pontyn ajatukseen lihan laskoksesta. Liha on Merleau-Pontylle olemisen avautumisena. Se on esioleminen, luonnollinen olemisen, muttei kuitenkaan mikään kadotettu alkuperäinen olemisen muoto vaan tässä ja nyt koko ajan tapahtuva. Se on olemisen, jota ei voi saavuttaa muuten kuin elämällä ja kokemalla, olemisen ennen käsitettä. Liha tarkoittaa Hotasen sanoin sitä, että ”tuntemme ulkopuolisen luonnon sen luonnon kautta, joka itse olemme”. Lihan laskos kuvaa sitä rakennetta, jota liha hahmottaa: sisään laskostumisen ja auki laskostumisen liikettä, aistivan ja aistittavan laskostumista toisilleen. (Hotanen 2008, 104–108, 129; ks. Merleau-Ponty 1964/1968, 146.)

Kainalo, joka usein liitetään toisen kanssa olemiseen lähekkäin, on oman ruumiin lihan laskostuminen ihan käytännössä. Ruumiin rakenteessa käsivarsi lepää vasten kylkeä, jolloin käsivarsi ja kylki muodostavat ruumiin laskoksen, jonka sisälle toinen ruumis voi asettua limittäin. Voi ajatella, että nahkealehtisen kainalon avautuminen on avautumista luonnolle itsessä ja toisessa ja avautumista olemiselle ennen käsitettä. Hellyys nurinpäin käännettynä lihana kuvaa toisaalta tuota kainalon olemista laskoksena ja toisaalta sitä, että vaikka ruumiin liha muodostaa laskoksen, jonka sisälle toinen voi asettua limittäin, niin silti tuo kainalon sisäpuoli on kuitenkin ”vain” lihan nurjapuoli, eli liha itsessään jää kuitenkin jonkin verhon taakse. Lihan laskos kuvaa Merleau-Pontyn ajattelussa myös saumakohtaa aistittavan ja kielen välillä. Kieli on myös samaa kudosta kuin aistittava, ja mykkä olemisen on ennemmin kielen sisäpuoli kuin jotakin kielen ulkopuolella olevaa. Kieli ei ole siis tarkkarajaista ja läpinäkyvää, vaan merkitys on sekä läsnä kielessä että myös vetäytyy ja on poissa. (Hotanen 2008, 139–142, 150–151.) Merleau-Pontyn sanoin uutta luova ilmaisu ”asettaa meidät maailmaan, johon meillä ei ole avainta”. Se ”ei tyydy ilmaisemaan sitä, minkä jo tiedämme, vaan [...] tutustuttaa

meidät vieraisiin kokemuksiin ja näkökulmiin, jotka eivät koskaan ole meidän”. (Merleau-Ponty 1969/1973, 90; suomennos Hotanen 2008, 150.) Utta luova kieli ei asetu lukituiksi merkityksiksi vaan on koko ajan tekeillä ja keskeneräistä (mt. 151). Näin nahkealehtinen kainalokin jatkaa avautumistaan jatkuvasti ja pitää merkityksen liikkeessä sen suhteen, että mikä on lopulta hellyyden suhde nurinpäin käännettyyn lihaan.

Aukeamisen kielikuvat ovat toistuvia *Värit*-teoksessa. Olen analysoinut teoksen toisessa runossa tapahtuvaa kuplamuovirullan *aukeamista* ja kysymystä ”väli/lihako aukeaa”. Olen analysoinut luumuja ja värejä runossa, jossa saavutaan *aukeamalle*, jossa on päästettävä irti merkitysten lukitsevasta otteesta. Edellä olen analysoinut nahkealehtisen kainalon *avautumista* lihallisuuden kautta sekä avautumisena toiselle – ympäristölle, toiselle subjektille ja itsessä olevalle toiseudelle. Jo teoksen ensimmäisessä runossa puhutaan karvoituksesta, joka *avaa* vieheensä ja vihjeensä. Aukeaminen tai avoin tila ovat läsnä myös kielikuvissa, joissa puhutaan aukoista, aukeasta, aukileesta tai repeämisestä. Kaikissa tapauksissa teoksen aukot ja aukeamiset eivät ole ilmeisen aistillisia, mutta koska monissa niissä on vähintään mahdollisuus aistillisuuden mukaan ottamiselle tulkintaan, alkavat kaikki viittaukset aukkoihin värityä tämän mahdollisuuden kautta. Ilmeisen aistillinen on runo ”Tämä päivä roikkuu puusta”, jossa puhutaan ruumiiden helteestä ja aukoista:

Tämä päivä roikkuu puusta, liehuu vetisen tuulen mukana. Klooriin hikoiltu suola, vedessä pehmennyt iho, kellumisen harha. Mieleen palaavat kaikki kellumiset, rannat, melonit ja maat. Sinun ruumiisi helteessä, minun ruumiini ruumiisi helteessä, lakien tuonpuoleisessa ruokomajassa vuoren huipulla. Patsaan tuulessa revennytt suu: aukkoon auennut aukko. [...] (V 88)

Tässäkin runossa puhutaan rantaelämästä (tai uima-altaalla olost) ja helteestä, mutta sen lisäksi, että helle tulee esiin klooriin hikoillun suolan kautta kuumana ilmaana, on helle myös toisen ruumiin hellettä. Minun ruumiini sinun ruumiisi helteessä tarkoittaa, että toisen ruumis aiheuttaa itsessä kuumentumista ja hikoilua. Tämä on tulkittavissa kiihottumiseksi ja nautinnoksi. Kyseessä on kahden ruumiin kohtaaminen, jota korostaa ”ruumiini” ja ”ruumiisi” sanojen asettaminen peilikuvan omaisesti vierekkäin. Lakien tuonpuoleisuus viittaa siihen, että ruokomaja vuoren huipulla on lakien ulottumattomissa. Siellä eivät siis päde normit, ja tämä mahdollistaa ruumiiden välisen helteisyyden. Voi siis tulkita, että kyseessä on normista poikkeavan seksuaalisuuden toteutuminen, tai sitten runo haluaa ilmaista, että ylipäättään ruumiiden kohtaamisessa ja aistillisuudessa ei ole

kyse jonkin normin toteutumisesta. Aistillisuus on normivapaata aluetta, siinä ei ole oikeaa ja väärää.

Runossa tapahtuu aukkojen kertautuminen, kun puhutaan patsaan revenneestä suusta ja aukkoon auenneesta aukosta. Suu itsessään on aukko, vaikkakaan patsaan suu ei useinkaan ole oikea aukko, koska patsas on veistettyä kiveä, eikä ulospäin näkyvä suu todellisuudessa johda aukkona patsaan sisuksiin. Tuulessa revennyt suu on vaikeasti avautuva kielikuva. Jos patsaan suu on tuuleen revennyt, tarkoittaako se, että tuuli on kuluttanut patsaan pinnassa olevat suun ulkoiset muodot? Toisaalta jos ajatellaan suuta konkreettisena aukkona, niin sen repeytyminen tarkoittaisi aukon suurenemista. Toisaalta patsaan tapauksessa, jos suu ei johda aukkona patsaan syvyyksiin, suun repeäminen irti patsaan pinnasta tarkoittaisi aukon merkin häviämistä. Jos aukko itsessään tyhjänä tilana on olemattomuutta, niin aukon merkin häviäminen olisi kaksinkertaista ei-olemista. Koska patsaan tuuleen revenneen suun jälkeen tekstissä on kaksoispiste, voi aukkoon auenneen aukon ajatella selittävän sitä edeltävää kielikuvaa. Patsaan tuuleen revennyt suu on siis aukkoon auennut aukko. Nämä kielikuvat osittain selittävät toisiaan ja osittain pysyvät erillään. Molemmat tuntuvat järjenvastaisilta tapahtumilta ja olomuodoilta ainakin konkreettisesti ajateltuna.

Tässä kohtaa voisi palata runossa mainittuun lakien tuonpuoleisuuteen. Patsaan revennyt suu ja aukkoon auennut aukko eivät noudata järjen logiikkaa, järjen lakia. Toisaalta aukkoihin keskittyminen yhdistyy myös feminiiniseen aistillisuuteen. Irigaray puhuu siitä, kuinka naisen seksuaalisuus on jatkuvaa avautumista ja kynnyksen ylittämistä, kun taas maskuliininen seksuaalisuus on ajallisesti pistemäistä ja erektion ja supistumisen sanelemaa. Maskuliinisen seksuaalisuuden merkinä on fallos, ja sille vastakkaisena feminiinisyys on perinteisesti ajateltu puutteeksi. (Irigaray 1984/1996, 82–83; 1977/1985, 23.) Jos aukko tarkoittaa naisen sukuelintä, niin mikä on aukkoon auennut aukko? Jos tyhjäan tilaan voi aueta uusi tyhjä tila, oliko alun perin sittenkään kyseessä tyhjä tila? Jos aukkoon voi aueta aukko, onko aukko sittenkään puutetta ja negatiivisuutta? Teoksessa toistuvat aukot ja aukeamiset rakentavat toisenlaista olemisen tapaa ja seksuaalisuutta kuin mikä vallitseva maskuliininen käsitys seksuaalisuudesta on. Aukkoon auennut aukko voisi tarkoittaa seksiä, jossa ei ole mukana ollenkaan miehen sukuelintä, tai se voisi tarkoittaa ylipäätään vastavuoroista toisilleen avautumista. Seksi olisi jotakin muuta kuin yksisuuntainen akti, jossa on yksi toimija ja toinen vastaanottaja. Patsaan tuulessa revennyt suu ja aukkoon auennut aukko ovat käsitettävyyden rajalla, ja siksi ne mahdollistavat ajattelun avautumisen johonkin uuteen. Jos sallii ajattelulle

avautumisen johonkin uuteen, niin tämä mahdollistaa myös sitä seuraavat uudet avautumiset – siis aukeamisen jo auenneessa.

Edellisessä luvussa toin esiin, kuinka Irigarayn mukaan ihmettely *avaa* ajattelun ja kuinka ihmettelyn kautta on mahdollista pysyä uskollisena maailman jatkuvalla uutuudelle. Ihmettelystä on kyse välitilan säilyttämisestä suhteessa toiseen, jotta toista ei tule imeneeksi omiin määrittelyihinsä. Irigaray siis tekee avoimen ja välitilan filosofiaa. Myös halussa on hänen mukaansa kyse välitilasta ja sen muutoksesta, jossa kaksi osapuolta voisi kulkea toisiaan kohti ja palata itseensä. Halu olisi sijoitettava jäännökseen, joka jää tunnistetun ja vielä tunnistamattoman väliin. Samankaltainen jäännös jää Irigarayn mukaan jäljelle jokaisesta luomistyöstä ja teoksesta. (Irigaray 1984/1996, 24–26, 30, 101–102.) Käsitettävyyden ja käsittämättömyyden rajalla olevien kielikuvien kiinnostavuus voisi näin ajateltuna olla siinä, että niissä on jotakin tunnistetun ja tunnistamattoman väliin jäävää, joka on matkalla kohti tunnistettavuutta. Pohdin tätä kysymystä seuraavaksi vielä tekstin materiaalisuuden näkökulmasta.

3.3 Tekstin ruumiillisuus

Värit-teoksen analyysissä on tarpeellista ottaa huomioon, että teos ei vain puhu aistimisesta ja ruumiista, vaan on myös itse aistien kautta tavoitettavaa materiaalisuutta. Lukemiseen tarvitaan ruumis, joka tavoittaa kirjaesineen ja joka aistii tekstin kirjan sivuilta. Aistimellinen lukukokemus lähtee jo *Värit*-teoksen kansista, joiden huokoisen materiaalin lukija voi aistia sormillaan. Lisäksi kannen etupuolella on huokoisen pinnan päälle painettu, foliomaista materiaalia oleva suorakaiteen muotoinen kohokuvioinen alue, joka kirjaa liikuteltaessa heijastaa ympäristönsä valoja ja värejä. Tässä foliopinnassa on myös kohollaan olevat kämmenpari ja jalkapohjat ikään kuin tunnustelemassa kirjan syvyyksistä käsin folion läpi kirjan ulkopuolista maailmaa. Kämmenet ja jalkapohjat tuntoherkkinä alueina ja yleensäkin ympäristön tunnusteluun käytettyinä ruumiinjäseninä korostavat aistimisen kokemusta ja kontaktia aistittavaan maailmaan²⁴.

Havaitseminen käsitetään usein ensisijaisesti näkemiseksi ja *Värit*-teoksessakin havainnoidaan ympäristöä paljon näköaistin kautta, mutta teoksen kansi nostaa väriheijastusten ja näköaistimuksen rinnalle yhtä tärkeäksi myös tuntoaistimuksen sekä

²⁴ Lisäksi kannen huokoinen pinta on herkkä naarmuille ja tahroille, mikä osaltaan lisää mielikuvaa vaikuttumisen alaisena olemista.

kuvaamalla tunnustelua että kutsumalla lukijan tunnustelemaan kannen pinnasta koholla olevia kämmenien ja jalkapohjien muotoja. Näin painottuu aistimisen ulottuminen aistittavaan Merleau-Pontyn teorian mukaisesti. Lukeminen tapahtuu pääasiassa näköaistin välityksellä ja mielletään siksi etäisyyden päästä tapahtuvaksi aistimiseksi. Vaikka kädet koskettaisivatkin kirjaa, silmä tarvitsee tietyn etäisyyden pystyäkseen tarkentamaan tekstiin. Siitä huolimatta runoutentutkimuksessa puhutaan lukemisesta kiinnittymisenä tekstiin, siitä kuinka teksti liikuttaa lukijaa ja vie mukanaan (ks. Kainulainen 2011, 10–22). Tekstin lukeminen ei ole siis vain tiedon siirtymistä näköaistin välityksellä aivoihin vaan materiaalista toimintaa ja ruumiillista vaikuttumista (mt.).

Runon materiaalisuus on esimerkiksi sitä, miten painetut merkit, sanat, säkeet, lauseet ja virkkeet sijoittuvat paperille ja millaista äänteellistä toistoa ja vaihtelua runossa on (Kainulainen 2011, 10). Matinmikon teoksessa huomiota herättää tekstin asettelu, joka hankaloittaa teoksen lajinmäärittystä ja runojen hahmottumista yksiselitteisesti toisistaan irrallisiksi yksiköiksi. Sen lisäksi, että tekstiyksiköt ovat erilaisin etäisyyksin suhteessa toisiinsa, tekstin fonttikoko vaihtelee runojen sisällä ja kahdesta runosta löytyy myös alaviitteitä. Sekä fonttikoon vaihtelua että alaviitteitä sisältyy neljännen osan runoon ”2.”, jota analysoin jo edellisessä luvussa seksuaali-vähemmistöön kuuluvan henkilön syrjinnän näkökulmasta. Runo on neljä sivua pitkä proosamuotoinen kokonaisuus, josta löytyy ensimmäiseltä sivulta muusta tekstistä erotettu vuoropuhelu, kolmannelta sivulta pienemmällä fontilla painettu kappale sekä yhteensä viisi alaviitettä, jotka sijoittuvat ensimmäiselle, toiselle ja neljännelle sivulle. Varsinaisesta tekstistä lukija hahmottaa merkityksiä ja toiminnan etenemistä suhteellisen helposti. Sen sijaan alaviitteet ja pienemmällä fonttikoolla kirjoitettu kappale tuntuvat toimivan toisenlaisella logiikalla.

Ensimmäinen alaviiteimerkki on runon ensimmäisen kappaleen lopussa. Seuraavassa on ensin runon alku ja sitten alaviite:

Kivennäisvesi äänтелеe suussa. Punajuuri on luovuttanut mehunsa lautaselle. Henkilökunnan kasvot himertävät kuin juuri pestyt rustot ja rustojen väliin kasvaneet kalvot, joiden reunoille on ripoteltu puuteria merkiksi siitä, että ne kuuluvat taastaansa.¹

[...]

¹ Aukko leikkaa. Tätä voi verrata verta vuotaviin luihin, jotka tihkuvat laelta. Psyken tapauksissa rasia satuttaa. Muste purkautuu terästä, hampaiden alla kuuloaisti.

(V 51)

Runon alku kuvaa tilannetta ravintolassa: joku aistii kivennäisvettä suussaan ja havaitsee lautaselle jääneen punajuuren mehun. Henkilökuntaa kuvataan erikoisella ruumiillisella kielikuvalla kasvojen himertämisestä ja sen vertaamisesta rustoihin, kalvoihin ja niiden reunoille ripoteltuun puuteriin. Rustot ja kalvot vievät huomion ruumiin sisuksiin, kasvojen ihon alla oleviin osiin. Yhdessä erikoisen verbin, himertämisen kanssa, joka tarkoittaa himmeästi tai hämärästi näkymistä tai himmeää hehkumista, kalvot ja rustot luovat henkilökunnan kasvoista aavemaisen vaikutelman. Voi esimerkiksi ajatella, että henkilökunnan ammattirooli riisuu heistä jonkin inhimillisyyden kerroksen ja mahdollistaa runossa seuraavaksi tapahtuvan tunteettoman syrjinnän. Toisaalta rustot ja kalvot yhdistyvät ravintolan kontekstissa myös paistinpannulle ja lautaselle päätyvään eläimen lihaan. Ruuaksi alistettu eläin ja ylhäältäpäin annettu henkilökunnan jäsenen rooli limittyvät runossa toisiinsa.

Alaviitteen neljästä virkkeestä on vaikea tulkita esiin merkityksiä. Syntaktisesti ne ovat korrekteja, ja myös sanat ovat suomen kielen sanoja, mutta sanojen käyttötapa suhteessa toisiinsa ei tunnu noudattavan totuttuja sääntöjä. Aukko ei yleensä leikkaa, luut eivät vuoda verta, rasia ei satuta, eikä kuuloaisti ole hampaiden alla. Ilmaisut on ehkä riisuttu niin pelkistetyksi, etteivät ne paljasta arvoitustaan, tai sitten ne ilmaisevat jotakin muuta järjestystä kuin olemme kielen tottuneet ilmaisevan. Myöskään alaviitteen suhde varsinaiseen tekstiin ei ole selvä. Lähinnä yhteys löytyy ruumiillisten ilmausten kautta: leipätekstin rustot ja kalvot yhdistyvät alaviitteen verenvuotoon, luihin, hampaisiin ja kuuloaistiin. Huomion arvoista on, että yleensä alaviite on tieteellisen tekstin työkalu, jolla selvennetään jotakin asiaa, annetaan lisätietoa tai kerrotaan lähdeosa. Alaviite kuuluu siis yleensä rationaalisuutta korostavaan maailmaan, mutta tässä asia on vähän kuin toisin päin: alaviite hämmentää lukijaa ja toimii kuin alitajunta ja unet yhdistäen asioita eri logiikalla kuin järki yhdistäisi.

Kun alaviite ei toimi runossa tietotekstin logiikalla, on pohdittava, mitä muita funktioita se voisi toteuttaa. Alaviite tarjoaa fyysisesti toisen tason sivun pinnassa. Yleensä tekstiä lukiessa silmä liikkuu lineaarisesti pitkin rivejä, mutta alaviite saa lukijan silmät liikkumaan sivulla eri suuntaan edestakaisin. Lukija ei tiedä ovatko alaviitteet ikään kuin oma runonsa, joka tulee lukea kerralla erikseen vai poimia alaviite kerrallaan tekstin luvun lomassa. Koska alaviite tuntuu noudattavan erilaista merkityksellistämisen tapaa, voisi ajatella, että sivun alareunaan sijoitettuna ja yhtenäisellä viivalla muusta tekstistä erotettuna se on jokin syvempi, pinnanalainen taso. Alaviitemerkki ikään kuin raottaa eri maailman, jota lukija pääsee alaviitteessä tarkastelemaan. Tämä raottumisen

ajatus on osuva myös aiemmin analysoimiini avautumisiin ja aukkojen kertautumiin liittyen. Neljäs alaviite osuukin virkkeeseen, jonka viimeinen sana on ”repeytyminen”. Virkkeet ennen alaviitettä ja alaviite kuuluvat seuraavasti:

[...] Nämä matkat äärille ja sameaan keskustaan. Nämä peuranmuotoiset tyynyt, jotka asetellaan sängylle metsäksi. Nämä maan jakavat railot, joihin jokaisen pää työnnetään. Nämä hitaasti kasaantuvat hinnat, velat, hitaasti kasaantuva muutos, sakka, repeytyminen.⁴ [...]

4 Kotiloksi kuivuneesta suusta ryömii ulos limainen etana, hallitus. Barokkiastioiden asento. Haarukat. Kerätä muotokuvamaalauksista lattialle tippuneita kerroksia. Niin huudetaan.

(V 53–54)

Edellisessä luvussa analysoin runon puhuvan ulossulkevasta samuuden periaatteesta, jossa normin ylläpitämiseksi ja tietyn yhteneväisen joukon muodostamiseksi normista poikkeavat suljetaan joukon ulkopuolelle. Tämän toimintatavan vuoksi kasaantuvat hinnat ja velat, kun normia pidetään yllä ulossuljettujen kustannuksella, mutta samaan aikaan kasaantuu hitaasti myös muutos ja sakka, josta lopulta seuraa repeytyminen. Tästä repeytymisestä aukeaa runossa alaviite, jossa siinäkin puhutaan aukosta eli kotiloksi kuivuneesta suusta, josta ”ryömii ulos limainen etana, hallitus”. Suusta ulos ryömivä limainen etana on jotakin epämiellyttävää, jonka pyrkisi saamaan etäälle itsestään. Jos kuvittelee tilannetta, että omasta suusta ryömisi esiin etana, niin se olisi luultavimmin epämiellyttävä ruumiillinen kokemus jostakin vieraasta omassa kehossa. Limaisen etanan sanotaan olevan hallitus, siis valtaa käyttävä elin esimerkiksi valtiossa, kunnassa tai yhtiössä. Repeytyminen paljastaa näin vallanpitäjän. Alaviitteessä ovat vallan merkinä myös muotokuvamaalaukset, sillä tärkeistä valtaa pitävistä henkilöistä usein maalataan muotokuvia. Myös barokkiastioiden asento kielii mahtipontisuudesta ja koristeellisuudesta eli vallan merkeistä. Toisaalta muotokuvamaalauksista on tippunut lattialle kerroksia, joita voi kerätä. Onko valta siis rapistumassa? Myös suu, josta etana ryömii ulos, on kuivunut kotiloksi. Näin voi ajatella, että se, mikä on vallanpitäjän synnyttänyt, ei enää itse ole elinvoimainen vaan kovaksi ja kuivaksi kuoreksi jähmettynyt.

Teksti vähän kuin sylkee etanan ulos itsestään alaviitteen avaamaan tilaan. Alaviitteen loppu ”Niin huudetaan.” taas kuvaa jonkin tunteen saamista ulos sisuksista. Suusta ylös ryömiminen ja huutaminen saavat tulkitsemaan, että kaikki, mikä alaviitteessä sanotaan, on itseen padottujen ikävien asioiden ulospäästämistä – sitä

kasautumista ja sakkaa, josta leipätekstissä puhutaan ja jonka seurauksena tapahtuu repeäminen. Barokkiastioiden asennot ja muodot ja haarukat on myös tarve sylkeä tai huutaa ulos. Haarukat ovat teräviä, ja terä mainitaan myös ensimmäisessä alaviitteessä yhdessä leikkaamisen, satuttamisen ja veren vuotamisen kanssa. Runon loppua kohti sattumisen ja satuttamisen kuvasto vielä tiivistyy. Neljännen alaviitemerkin jälkeen runossa puhutaan tilan rakentumisesta petoksen periaatteelle ja kuinka samuus tilassa olevien kesken luo turvallisuuden tunnetta. Silti huoli joukkoon kuulumisesta pysyy. Viides eli viimeinen alaviite ja sitä edeltävät leipätekstin virkkeet kuuluvat seuraavasti:

[...] Huoli. Huuliin tiivistyy persoonan paine: kelpaako, onko rakastettava. Nämä matkat omaan pimeyteen, tuntemattomien kohtien mustuuteen. Nämä matkat toisten ihmisten heille itselleenkin tuntemattomille vyöhykkeille. Haavoja vasten auotut haavat. Maitolasillinen valtimoverta. Että tulisimme toisiksemme? Että löytäisimme kauan sitten kadotetun kodin?⁵ [...]

5 Rystysten vuoristo, aukilauettu hauki, haulikon naula ja läpikarhean puurivin kipinä ja puristus kuten sikiö imee itseään sisäänpäin.

(V 54)

Leipätekstissä puhutaan itsessä olevasta tuntemattomasta ja pimeydestä sekä haavoista ja verestä. Viides alaviite ei taas paljasta merkitystään kovinkaan helposti. Kun merkityksen muodostaminen on huteraa, hahmottuu alaviitteestä ensimmäisenä äänteellinen toisto. Au-diftongi toistuu viisi kertaa neljässä perättäisessä sanassa ”aukilauettu hauki, haulikon naula”. Yhdessä pehmeiden l- ja h-äänteiden kanssa diftongi tuo alaviitteeseen laulullisuutta ja keinuvuutta, ja laulamisestahan siinä merkityksen tasolla puhutaankin. Toisaalta alaviitteen sanasto viittaa väkivaltaan: Rystysten vuoristo on nyrkki, aukilauettu hauki on tapettu hauki²⁵ ja haulikon naula on haulikon hauli, jolla pyritään metsästyksessä tappamaan eläin. Kipinän voi myös tulkita sytyttävän jotakin tuhoavaa, ja jos puristus on niin luja, että sikiö imeytyy sisäänpäin, ei siitä todennäköisesti kasva ja

²⁵ Aukilauetun hauen voi nähdä viittaavan myös Aaro Hellaakosken ”Hauen laulu” -runoon teoksessa *Jääpeili* (1928). Pirjo Lyytikäinen (1995, 22–24) on tulkinnut Hellaakosken runossa puuhun laulamaan nousevaa haukea muun muassa anomalian näkökulmasta. Kummallisena näyttäytyy myös Matinmikon runon syrjityksi joutuva hahmo, joten esimerkiksi tätä kautta Matinmikon kielikuvan ja Hellaakosken runon välille rakentuu yhteys. *Värit*-teoksessa mainitaan hauki myös yhdessä fragmentissa: ”Havainnon hauenleuat: tyhjäksi purettu tienoo, / sisältäpäin nuotinnettu kita.” (V 71) Kahta hauki-kielikuvaa voisi tulkita loppuun kuluttamisen tai mitätöinnin näkökulmasta: auki laulaminen ja tyhjäksi purkaminen olisivat väkivaltaista tyhjäksi tekemistä. Kielikuvia voisi tulkita myös tulkitsemisen ja vallan näkökulmasta, jota käsittelem lyhyesti luvussa 4.1.

synny mitään kukoistavaa. Leipätekstin maitolasillinen valtimoverta viittaa myös väkivallan tekoon, ja sen jälkeiset kysymykset näyttäytyvät tämän väkivallan valossa ironisina.

Itsessä ja toisessa oleva tuntematon ja pimeys voisivat tarkoittaa, että syrjinnän mekanismin syytä on etsittävä omasta tiedostamattomasta. ”Haavoja vasten auotut haavat” voisi tarkoittaa, että toisen satuttaminen johtuisi itsessä olevista haavoista. Ironisiksi tulkitsemani kysymykset tarkoittaisivat, että näinkö – syrjinnän kautta – me etsimme vastausta kysymykseen suhteestamme toisiin, näinkö me kohtelemme toisiamme ja näinkö me löydämme rauhan. Ironisuus syntyy ristivalotuksesta, jossa toisaalta puhutaan toisiksemme tulemisesta ja kodin löytämisestä ja toisaalta viljellään väkivaltaan viittaavia ilmauksia. ”Haavoja vasten auotut haavat” puhuu kaksisuuntaisesta satuttamisesta.²⁶ Syrjintä satuttaa mutta myös herättää satutetussa aggressiota. Syrjityn aggressio ja turhautuminen pääsevät tulkintani mukaan purkautumaan nimenomaan alaviitteiden ilmauksissa. Aggressio on vaikeisiin kielikuviin piilotettua ja tulee lisäksi esiin äänteellisen toiston kautta. Esimerkiksi ensimmäisen alaviitteen ”Aukko leikkaa” -kielikuvassa toistuvat kk-geminaatat, jotka soinnittomina keskellä sanoja leikkaavat vokaalivoittoiset äännejonot poikki. Sanojen merkitys on siis tavallaan sama, kuin mitä sanat äänteellisesti tekevät – leikkaavat. Tämä kk-geminaatan leikkaavuus toistuu vielä runon pienemmällä fontilla kirjoitetussa kappaleessa: ”koirat haukkuvat, rakastavat haukkovat, / haukku haukkaa hukkaan tai havainnoksi” (V 53). Tässä tosin kk-geminaatat yhdistyvät lyyrisempään ainekseen, eivätkä siten näyttäydy yhtä väkivaltaisina, kuin leikkaava aukko, joka yhdistyy verta vuotaviin luihin.

Ei voi siis sanoa, että alaviitteet tai pienemmällä fonttikooalla kirjoitettu kappale olisivat yksinomaan aggression ja väkivallan ilmausta. Joukossa on myös lempeyden ja laulullisuuden elementtejä, ehkä jopa hyväilyä, kuten kolmatta alaviitettä voi tulkita. Kolmas alaviitemerkki sijoittuu kohtaan, jossa runon syrjitty henkilöahmo pohtii syytä syrjintään:

[...] Joku takanani ei pidä minusta. Ehkä hän ei pidä niskastani. Ehkä hän ei pidä siitä, kuinka eräs komea herra puri, suuteli ja hyväili sitä tänä aamuna. Sellainen jää viipyilemään iholle pienenä turvotuksena, nivelten liikkeiden pehmytenä ja kohonneina hiustyvinä. Sellaisen niskan täytyy olla vastenmielinen. Siitähän leviää jokin tuoksu.³ [...]

²⁶ ”Haavoja vasten auotut haavat” voi tulkita myös vastavuoroiseksi avautumiseksi omista heikkouksista ja kipeistä kokemuksista. Tämä tulkinta on omaa tukintalinjaani positiivisempi näkemys kielikuvasta.

- 3 Laskokset myötäilisivät liehuisivat laskeutuisivat hipomaan; hivuttautua puhaltaa: huuhtoa ja huuhtoutua kuten päivien paino kannetaan

(V 52)

Tässä kohtaa runoa alaviite toimii toisella tapaa vastatekstinä. Leipäteksti kuvaa syrjivän osapuolen asenteita, ja alaviitemerkistä aukeaa toisenlainen maailma, jossa myötäilemisen, hipomisen, puhaltamisen ja huuhtomisen avulla kuvaillaan hyväilyä ja liehumisen ja laskeutumisen avulla keveyttä. Virkkeen päättävä piste ja pilkut verbien välistä puuttuvat, mikä lisää keveyden ja ilmaan jäämisen vaikutelmaa ja tuottaa myös omalakisuu den ja säännöistä piittaamattomuuden tuntua. Vaikka alaviitteen lopussa verrataan kaikkea liehumista ja huuhtomista siihen, kuinka päivien paino kannetaan, niin käy ennemmin niin, että päivien paino alkaa näyttää kevyeltä viitteessä kuvatun toiminnan myötä, eikä niin, että kaikki viitteessä kuvattu olisi painavaa. Alaviitteen suhde varsinaisen tekstin kohtaan näyttää olevan se, että toimiminen omien halujen mukaan omaa seksuaalisuuttaan toteuttaen tuottaa keveyden ja mielihyvän tunteen, vaikka näin toimiminen aiheuttaisikin paheksuntaa muissa ihmisissä. Syrjintä ei pysty kumoamaan syrjityn kokemuksia ja omaa todellisuutta. Alaviitteen hyväilyn ilmaukset ja kokemukset ovat ikään kuin koko ajan olemassa oleva toinen taso syrjinnän alla tai rinnalla.

Myös pienemmällä fontilla kirjoitettu kappale on tulkintani mukaan vastatekstinä toimivaa toiselle tasolle siirtymistä siitä ravintolaympäristöstä, jossa syrjintä tapahtuu. Ennen kappaletta runossa arvuutellaan, kuka ja mistä syystä on inhonnut syrjityksi joutuvaa henkilöä niin paljon, että on pyytänyt tämän poistamista ravintolasta. Ehdotus on, että lähistöllä istuva rouva on hikoillut puuhkassaan ja istuimen koboltinsinisen sametin lämmittämänä ja inhonnut sekä syrjityksi joutuvaa henkilöä että seurassaan olevaa puolisoaan. Pienemmällä kirjoitetun kappaleen jälkeen kuvaillaan aulabaarin sisustuksen värejä, asiakkaiden kasvojen tummaa punaa ja vallihautoja sekä ihohuokosten ympärille kasaantuvaa ihon rasvaa ja puuteria. Itse kappale näiden ravintolaympäristön ja sen asiakkaiden kuvausten välissä kuuluu kokonaisuudessaan seuraavasti:

[...]

Etsiä itselleen jokien raajat:
tämä on temppu, tämän jännittänyt: joidenkin lintujen, ehkä ahtaanpaikan-
lintujen kukinnon ytimessä hehkuu, purkautuu pienimpiin osiinsa: kalliolla
odottamattomia väriläiskä, joissa vielä odottamattomampaa elämää, joiden
seassa, elämien seassa, todistaa: olipa kukka haalistumista tai ohuesti hevo-
sen edessä, maan ja mudan mustelmilla tai puun kyhmyssä jumissa: olipa
kieli antanut ja saanut musiikin, tyhjistä työntyvä aineeton veistos katso-

nut aamun kahdeksi kuuksi tai ei, koirat haukkuvat, rakastavat haukkovat,
haukku haukkaa hukkaan tai havainnoksi: pienimpiin osiinsa kukinnon yti-
messä jokia pitkin.

[...] (V 53)

Kappaleesta huomaa ensimmäisenä, että se on jollakin tapaa lyyrisempää kirjoitusta kuin muu runon varsinainen teksti. Ensinnäkin se on yksi pitkä pilkuilla ja kaksoispisteillä jaoteltu virke, jossa on vain yksi iso alkukirjain kappaleen alussa ja yksi piste kappaleen lopussa. Lisäksi ensimmäisellä rivillä teksti on sijoitettu alkamaan vasta rivin puolenvälin jälkeen. Nämä seikat yhdessä pienemmän fonttikoon kanssa vievät huomion tekstin materiaalisuuteen, sen asettumiseen sivulle. Koska kappaleen viimeinen rivi on vajaa peilikuvamaisesti suhteessa ensimmäiseen riviin, muodostuu tekstin valtaamasta alueesta sivulla ikään kuin mutkitteleva joki. Tämä mielikuva on tietysti myös sen motivoimaa, että kappaleessa puhutaan joista. Tätä mutkittelevan joen mielikuvaa lisää vielä tekstin rakentuminen kaksoispisteillä eteneväksi yhtenäiseksi virkkeeksi. Liitän kaksoispisteet teoksessa kertautuviin aukeamisiin: virkkeen osasta ikään kuin aukeaa kaksoispisteen kautta aina jotain uutta, joka vie tekstiä eteenpäin. Kappaleen alussa puhutaan jokien raajoista ja niiden etsimisestä. Jokien raajat voisivat olla juuri joen haaroja ja kaksoispiste haarautumisen tai joen uoman kääntymisen kohta. Kappaleen voi ajatella tällaisten uusien haarautumisten ja kääntymisten tunnustelevaksi etsimiseksi.

Kappaleen lyyrisyys on myös voimakasta kuvallisuutta ja luontokuvaston mukanaoloa esimerkiksi kielikuvissa ”jokien raajat”, ”ahtaanpaikanlintujen kukinnon ytimessä hehkuu” ja ”maan ja mudan mustelmilla”. Vaikka runon varsinaisessa tekstissäkin on monitulkintaista kuvallisuutta, niin tämä kappale yhdessä alaviitteiden kanssa näyttää vielä selkeästi aukkoisempana osana runoa. Proosamaisemmasta tekstistä poikkeava aukkoisuus johtuu monitulkintaisten kielikuvien lisäksi siitä, että teksti rakentuu paljolti ilman toimijoita. Lukija ei tiedä, kuka esimerkiksi etsii itselleen jokien raajat tai kuka tai mikä todistaa elämien seassa. Ei myöskään sanota, että kukka haalistuu, vaan että ”olipa kukka haalistumista” tai jotakin muuta. Läsnä ovat siis erilaiset vaihtoehdot sekä sopimuksenvaraisuus toistuvan, satujen aloitusfraasista tutun olipasan kautta. Lukkoon lyödyt ja yksiselitteiset totuudet ja tulkinnat eivät päde tässä kappaleessa. Tapahtuminen on kappaleessa monin paikoin itsestään tapahtuvaa ikään kuin kukkaan puhkeamista tai sattumalta olemista. Näin on esimerkiksi kohdassa ”kalliolla odottamattomia väriläiskiä, joissa vielä odottamattomampaa elämää”, joka yhdistyy runon värikkäästi pukeutuneeseen ja syrjityksi joutuvaan homoseksuaaliin.

Kappaleen monitulkintainen ja monien vaihtoehtojen maailma asettuu näin vasten leipätekstin syrjivää ravintolaympäristöä ja sen tiukkaa norminmukaista olemista.

Runon alaviitteet ja muusta tekstistä erottuva kappale ovat jonkin toisen logiikan mukaista kirjoitusta, joka etsii uutta suuntaa ja vastustaa vakiintuneita ja ahtaita normeja. Kautta teoksen ruumiilliset kielikuvat tuntuvat vastustavan totuttua merkityksellistämisen prosessia. Runot ja kielikuvat ovat aukkoisia siinä mielessä, että ne jättävät lukijan monin paikoin kysymään ja ihmettelemään, että mistä niissä on kyse. Myös teoksen ja runojen rakenne on sillä tapaa aukkoisen ja fragmentaarinen, että tekstikappaleiden tai -fragmenttien väleissä oleva tyhjä tila ei aina hahmota yksiselitteisesti runojen rajoja. Tekstikappaleiden välille jää joissakin tapauksissa useampi kuin yksi tyhjä rivi tai pitkien proosamuotoisten kappaleiden väleissä on tyhjiillä riveillä eroteltuja parin rivin kokonaisuuksia. Myös niissä luvuissa, jotka koostuvat kauttaaltaan yhden tai kahden rivin fragmenteista, on vaihtelua siinä, onko sivulla vain yksi fragmentti sivun ylä laidassa vai vielä toinen fragmentti vaihtelevilla etäisyyksillä ensimmäiseen nähden. Näin teokseen muodostuu ihan konkreettisiakin eri kokoisia aukkoja tekstin väleihin.

Johdannossa kuvasin kokoelmaa välimuodoksi suhteessa runoelmamuotoon ja erillisten runojen kokoelmamuotoon. Tekstikokonaisuuksien vaihtelevat etäisyydet toisiinsa saavat näkemään teoksen toisaalta tekstikokonaisuutena mutta toisaalta myös niin, että siitä on erotettavissa omaksi yksikökseen jokin tekstifragmentti tai alle sivun mittainen proosarunokappale. Aukkoisuus, ruumiin elimiin viittaavat kielikuvat ja tietyt tekstin materiaalisuuteen viittaavat keinot, kuten alaviitteet, saavat ajattelemaan teoksen tekstiä kokonaisena tekstiruumiina, joka valtaa kirjan sivuja vaihtelevin muodoin. Toisaalta kuvataiteeseen viittaava asetelmallisuus tuo mukaan myös tiettyä konkreettisiin liikuteltaviin osiin viittaavaa tuntua. Tekstin kokonaisuus ja sen kuvaamien asioiden kokonaisuus vaativat myös visuaalisesti tiettyä muotoa ja rakennetta.

Kielikuvien ja teoskokonaisuuden vaikeaselkoisuus ja monitulkintaisuus on toistuvasti läsnä lukukokemuksessa. Teosta ja kielikuvia voi siksi kutsua aukkoisiksi, ja aukkoista teoksessa toisaalta puhutaankin toistuvasti. Ruumiin tapauksessa aukkoisuus takaa vaihdon ruumiin sisä- ja ulkopuolen välillä: happi, ravinto ja neste kulkevat aukkojen kautta sisälle ruumiiseen, ja toisaalta hiilidioksidi ja kuona-aineet kulkevat ulos ruumiista. Myös lisääntyminen vaatii aukkoisen ruumiin. Tätä kautta voisi ajatella, että myös tekstiin olisi mahdollista päästä sisään juuri aukkojen kautta. Tämä on paradoksaalinen ajatus, koska useasti vaikeaselkoinen teksti saa jättämään lukemisen sikseen. On kuitenkin myös niin, että aukot herättävät kysymyksiä ja kysymykset vievät

vastausten äärelle. Teoksen ajattelemisen aukkoisena tekstiruumiina olisi näin tie sisälle tekstiin.

Lisäksi vaikeaselkoisuutta ja monitulkintaisuutta on mielekästä ajatella käsitettävän ja käsittämättömän rajalla olemisena, josta on mahdollista avautua jotakin uutta. Irigarayn mukaan toisen vastavuoroinen kohtaaminen ja siten myös uuden tiedon omaksuminen tapahtuvat juuri tällaisessa välitilassa. Käsittämättömällä on roolinsa Irigarayn filosofiassa, sillä vastakohtana maskuliiniselle rationaalisuudelle, samuudelle ja ykseydelle feminiininen hahmottuu kulttuurissamme hajanaisuutena ja epäjohtonmukaisuutena. Irigaray on hyödyntänyt tätä ajatusta pohtiessaan, mitä voisi olla maskuliinisesta poikkeava diskurssi, ja vastaus on, että sitä on etsittävä merkityksen ja merkityksettömyyden rajalta. Virpi Lehtinen tulkitsee Irigarayn filosofiallaan kysyvän ajattelun rajoja ja mahdollisuuksia: sitä, milloin ajattelu tai kirjoitus muuttuu käsittämättömäksi. On mahdollista, että myös sukupuolinen merkitys löytyisi käsitettävän ja käsittämättömän siirtyvältä ja häilyvältä rajalta. (Irigaray 1984/1996, 38–51; 1977/1985, 78–79; Lehtinen 2000, 217, 224.) Matinmikko etsii sukupuolisen moneuden merkityksiä käsitettävän ja käsittämättömän, merkityksen ja merkityksettömän rajalta. Hän luo uutta poetiikkaa, joka on vahvasti kiinni ruumiissa ja joka samalla kurottaa ajattelun hankalasti hahmottuville marginaalivyöhykkeille. Seuraavassa luvussa kytken Matinmikon teoksen feminiinisen kirjoituksen perinteeseen ja tarkastelen *Värit*-teoksen runojen rakentumisen ja merkitysten muodostumisen tapaa metonymisyyden käsitteen avulla.

4 FEMINIININEN KIRJOITTAMINEN JA METONYYMISYYS

4.1 *Värit* feminiinisenä kirjoituksensa

Värit-teoksen takakanteen nostetussa kielikuvassa ”Kieli, mustekalani ainoa lonkero.” merkitykset abstraktista kielijärjestelmästä, mustekalan ruumiista ja ihmisruumiin kielielimestä kietoutuvat toisiinsa. Kielikuva on sekä ruumiillinen että aistillinen: Kielen vertautuminen lonkeroon korostaa suussa olevan elimen liikkuvaa ja ulottuvaa luonnetta sekä pinnan limakalvoisuutta, mikä puolestaan johdattaa ajattelemaan kielielimen roolia seksuaalisessa kanssakäymisessä. Lisäksi mustekalalla ja mustekalan lonkerolla on perinteinen roolinsa japanilaisessa eroottisessa kuvastossa.²⁷ Nämä näkökulmat huomioon ottaen kielikuva alkaa näyttäytyä ilmeisen eroottisena. Edelliseen lukuun tukeutuen voi sanoa, että *Värit*-teoksen suhde kieleen ja kirjoitukseen on kauttaaltaan aistillinen.

Kieli puheen ja kirjoituksen järjestelmänä saa yhtymäkohtansa mustekalaan paitsi kielielimen lonkeromaisuuden myös musteen kautta. Muste on yksi lisälinkki kielen ja ruumiillisuuden välillä. Kirjoitus- tai painomusteen kautta kieli materialisoituu, jättää jälkensä ja vaikuttaa myös ajan ja etäisyyden takaa – siis ulottuu kuten lonkerokin. *Värit*-teoksessa muste mainitaan myös runossa, joka kuvaa ravintolassa tapahtuvaa syrjintää. Ensimmäisessä viidestä alaviitteestä, joita tulkitsin edellisessä luvussa vastatekstin ja normien kyseenalaistamisen näkökulmasta, sanotaan, että ”[m]uste purkautuu terästä” (V 51). Tulkitsin alaviitteissä olevien väkivaltaan viittaavien elementtien olevan syrjinnästä johtuvaa turhautumisen purkautumista. Myös musteen purkautuminen terästä sopii tulkintaani: varsinaisen fyysisen väkivallan sijaan teräaseena toimiikin kynä, josta purkautuu mustetta alaviitteiden avaamaan tilaan, jossa sekä aggression ilmaukset että leipätekstistä poikkeavat lyyriset elementit luovat toisenlaista, normeista poikkeavaa järjestystä. Mustekalan muste puolustautumisen välineenä tuo mukanaan oman lisävivahteensa tulkintaan oman tilan ja paikan puolustamisesta. Molemmissa kielikuvissa muste vie huomion kirjoittamisen prosessiin välineenä luoda uutta järjestystä ja puolustaa omaa olemista. Teoksessa eri kielikuvissa toistuvat mustelmat tuovat vielä yhden näkökulman ruumiista kirjoittamiseen. Mustelmat voi nähdä itseen kohdistuvien toimien aiheuttamana ruumiin kirjoituksena.

²⁷ Kuuluisa esimerkki mustekaloista japanilaisessa *shungassa*, eli taiteessa, joka kuvaa suorasukaisesti seksiä, on Katsushika Hokusain puupiirros *Octopus and Shellediver (Tako to Ama, 1814)* (ks. Ortega-Brena 2009, 20; japanilaisesta *shungasta* yleisesti ks. Hayakawa 2002, 12–14).

Värit-teoksen ruumiilliset kielikuvat, kuten ilmaus kielestä mustekalan ainoana lonkerona, ja tulkinnan kautta syntyvä ajatus mustelmista ruumiin kirjoituksena sopivat radikaalin sukupuolieron teorian ruumiin/ruumiista kirjoittamisen strategiaan, joka pyrkii vaihtoehtoisten tiedonmuotojen ja uudenlaisen feminiinisen subjektuuden luomiseen (ks. Braidotti 1991/1993, 171). Hélène Cixous hahmottelee pamfletissaan ”Medusan nauru” (1975/2013) tätä ruumiin/ruumiista kirjoittamisen strategiaa ja kutsuu sitä feminiiniseksi kirjoitukseksi (*écriture féminine*). Pamfletti ironisoi ja uudelleenkirjoittaa alkuperäistä Medusan myyttiä, jossa Medusa on katseellaan kohteensa kivettävä hirviö, jonka päässä luikertelee hiusten sijasta käärmeitä ja suusta roikkuu valtava punainen kieli. Cixous’n versiossa Medusa ei ole kuolettava hirviö vaan feminiininen hahmo, joka nauraa miesten pelon ja naisten alisteisen aseman väliselle järjettömälle ja ironiselle ristiriidalle. (Cixous 1975/2013, 52; Hietamäki & Hovila 2020, 54; ks. Bellingham 1989/2000, 84.)

”Ruusunpiikkiefekti”-kirjoituksessaan (2010/2013) Cixous palaa ”Medusan nauru”-tekstiinsä ja kirjoittaa Medusa-myytin siihen muotoon, että Medusaa pakoon säntäävät miehet vain luulevat Medusalla olevan päässään käärmeitä, mutta tosiasiallisesti kyseessä on monikielinen Medusa, ”tuo kielillä kruunattu tyttö”, joka puhuu ja nauraa koko ruumiillaan ja monilla kielillään. Kielet silvotaan pelon vuoksi, ja näin Medusasta tulee tunnuskuva naisille, joilta on viety moninainen ruumiillinen suhde kieleen/kieliinsä. (Cixous 2010/2013, 21–22, 27.) *Värit*-teoksen kielikuvan kielestä mustekalan ainoa lonkerona voi nähdä viittauksena Cixous’n Medusaan, jolta on silvottu suurin osa kielistään. Cixous’n naurava Medusa kehottaa naisia kirjoittamaan itsensä ja ruumiinsa, jotta Medusalle ja naisille palautettaisiin kaikki heidän elävät kielensä: ”Kirjoita itsesi: ruumiisi täytyy tuoda itsensä kuuluviin.” (Cixous 1975/2013, 43.) *Matinmikon* kielikuvan mustekalalta on tyypistetty monet lonkerot, mutta sen voi silti nähdä edelleen päästävänsä itsestään mustetta, siis kirjoittavan. Näin *Matinmikon* mustekala näyttäytyy sukulaiskuvana Cixous’n Medusalle.

Matinmikon teosta, joka hahmottelee omaperäisellä tavalla ruumista, sukupuolta ja seksuaalisuutta kielessä, on tarpeellista tarkastella siis myös suhteessa feminiinisen kirjoituksen perinteeseen. Feminiininen kirjoittaminen on sen keskeisimmille kehittäjille, Cixous’lle ja Irigaraylle, keino luoda positiivista naissubjektuutta ja kumota psykoanalyttinen käsitys naisesta ja naisen halusta puutteena. Cixous’n tavoitteena on kirjoittaa uudelleen naisen halun kielioppi, joka toimii kielen kumouksellisena voimavarana sosiaalisissa ja poliittisissa muutoksissa. (Braidotti 1991/1993, 196–197; Cixous 1975/2013, 43–44.) Irigaray hahmottelee myös naisen halua kielessä siitä

lähtökohdasta, että tähän asti naisen seksuaalisuus on määritelty vain miehen näkökulmasta ja ajattelutavalla. Feminiinistä nautintoa ja diskurssia on ollut mahdotonta palauttaa kieleen, siihen kieleen, jonka ymmärrämme jäsentyvän järjen ehdoilla. Irigarayn mukaan naisella on oma kielensä, joka on järjen logiikan mukaan luonnehdittuna ristiriitainen, oikukas, käsittämätön ja hullu. Edellisessä luvussa toinkin jo esiin, kuinka Irigaray etsii maskuliinisesta poikkeavaa diskurssia merkityksen ja merkityksettömyyden rajalta. (Irigaray 1977/1984, 42–47; 1977/1985, 78–79; Lehtinen 2000, 217, 224.) Niin ikään Cixous näkee, että olemassa oleva kirjoittamisen historia on liiaksi sekoittunut järjen historiaan ja on siten falloksen tradition mukaista. Feminiininen kirjoitus on toisenlaisen tradition luomista fallisen järjestyksen kyseenalaistamiseksi ja vallankumouksellinen tapahtuma, jonka avulla naiset voivat päästä pois siitä hiljaisena pysymisen roolista, jonka falloksen valta on heille määrännyt. (Cixous 1975/2013, 42–45; Braidotti 1991/1993, 196–197.)

Cixous ja Irigaray puhuvat naisen halusta, naisen kielestä ja naisen asemasta symbolisessa järjestyksessä mutta eivät siitä, että voisi olla myös muita falliselle järjestykselle alisteisia sukupuolia tai että eri seksuaalisuudet voisivat olla myös tälle järjestykselle alisteisia. Näin heidän ajatuksensa eivät sovi suoraan sovellettaviksi *Matinmikon* teoksen analyysiin, jossa olen ottanut huomioon myös muut sukupuolet kuin naisen ja miehen ja myös seksuaalivähemmistöt. 2010-luvulla julkaistu *Matinmikon* teos on sukupuolen ja seksuaalisuuden ajattelussa hyvin erilaisessa vaiheessa kuin Cixous'n ja Irigarayn 1970- ja 1980-luvulla julkaistut tekstit.²⁸ Silti *Matinmikon* tapa kirjoittaa resonoi voimakkaasti feminiinisen kirjoituksen perinteen kanssa. Ajattelen, että feminiinisen ei tässä tapauksessa tarvitse viitata vain naissukupuoleen, vaan feminiininen kattaa kaiken sen, mikä on jotakin vallitsevasta maskuliinisesta järjestyksestä poikkeavaa ja tämän järjestyksen haastavaa. *Värit*-teos jättää lukijan ensimmäisillä lukukerroilla hämmennyksen valtaan, että mitä teoksesta voi tulkita esiin ja mitä teos haluaa sanoa, juuri siksi, ettei se noudata totuttuja kielenkäytön tapoja vaan luo jotakin uutta.

Ruumiillisuuden ja aistillisuuden kietoutuminen kieleen on yksi niistä piirteistä, jotka yhdistävät *Värit*-teoksen feminiiniseen kirjoittamiseen. Toinen on merkityksen ylitsevuotavuus ja moneus. Esimerkiksi kielikuvat nahkealehtisestä kainalosta ja mustekalan lonkerosta ovat merkitysten moneudessaan ja tähän moneuteen kietoutuvassa

²⁸ Cixous kuitenkin huomioi sen mahdollisuuden, että myös miehet voivat kirjoittaa feminiinisesti, ja vuonna 2010 hän on todennut Medusan hahmon olevan *queerin* kuningatar (ks. Cixous 1975/2013, 41: alaviite 2; 2010/2013, 31). Käsite *queer* viittaa hegemonisen sukupuolijärjestelmän ja heteroseksismin vastustamiseen sekä pyrkimykseen purkaa normaalin ja poikkeavan vastakohtaisuutta (Tieteen termipankki 18.9.2021: Kirjallisuudentutkimus: queer-teoria).

aistillisuudessaan ylitsevuotavia perinteiseen merkityksellistämisen prosessiin suhteutettuna. Nahkealehtinen kainalo jatkaa avautumistaan ja hellyys ja liha jatkavat kääntymistä toisikseen ilman, että kielikuvan merkitys pysähtyisi paikalleen. Samoin kielikuva kielestä mustekalan lonkerona on lihallinen ja kostean limakalvoinen sellaisella hienovaraisella ja monisäikeisellä tavalla, ettei sille voi antaa lopullista ja yksiselitteistä tulkintaa. Aistillisuuden analysointi esiin näistä kielikuvista ei ole yksinkertaista, mutta tämä huomio tukee sitä päätelmää, että kielikuvat noudattavat jotakin toista logiikkaa kuin sellaista, jossa merkitykset ovat tarkkarajaisesti määriteltävissä. Feminiininen moneus ja monikollinen nautinto ovat se logiikka, jota feminiininen kirjoitus Irigarayn ajatuksiin perustuen noudattaa. Irigarayn mukaan ”nainen on mysteeri kulttuurissa, joka pyrkii laskemaan kaiken, ilmaisemaan kaiken lukuina ja inventoimaan kaiken yksikköinä. *Hän ei ole yksi muttei kaksikaan.*” Feminiininen moneus ei siis mahdu järkiajattelun kehikkoon, ja siksi tarvitaan toisenlaista kieltä. (Irigaray 1977/1984, 45, kursiivi alkup.; Braidotti 1991/1993, 211.)

Feminiinisen kirjoituksen suhde merkitykseen ja toiseuteen ilmenee moneuden ja kehikkoihin mahtumattomuuden lisäksi vierellä olemisena, liikkeenä, keskeneräisyytenä ja omimattomuutena – toisin sanoen jonakin muuna kuin lukkiutumisenä tai haltuun ottamisena (Irigaray 1977/1984, 47–49; Braidotti 1991/1993, 210). Olenkin kirjoittanut jo merkityksen liikkeessä pysymisestä *Värit*-teoksen lukemistapahtumassa, kun kielikuvan elementit ovat monitulkintaisessa suhteessa toisiinsa eikä yksiselitteistä sulkeumaa tulkinnassa synny. Tulkitsin myös ohilipuvia niittyjä Irigarayn tarkoittamana hyväilevänä kosketuksena, joka kunnioittaa toista eikä ota omakseen. Irigarayn ajattelussa merkitys ei synny identtisyydestä vaan läheisyydestä, liikkeestä ja hipaisusta (Irigaray 1977/1984, 47–48). *Värit*-teoksen monitulkintaiset tai lopullista tulkintaa karttavat kielikuvat, joissa yllättävät elementit asettuvat toistensa yhteyteen voi nähdä tällaisena läheisyyden ja hipaisujen kielikuvina. Kielikuvassa ”[s]isäelinten järven rannalla” (V24) järvi ja sen ranta on sijoitettu sisälle ruumiiseen. Kielikuvassa yhdistyvät elementit, jotka eivät yleensä liity toisiinsa: järvi ja sen ranta sekä sisäelimet. Kielikuva saa ajattelemaan ruumiin sisäosia vesi- ja maa-alueiden vuorotteluna tai näkemään mahdolliseksi, että sisäelimessä voisi saapua sen rantaan. Merkitys ei tule tällaisissa kielikuvissa valmiiksi vaan on ikään kuin jatkuvaa sisäelinten järven rannalle saapumista, jatkuvaa uutuutta tämän erikoisen ruumiillisen kielikuvan äärellä.

Samalla tavalla toimii runossa ”Onko lumen alta paljastuvaa syksyä kauniimpaa” viimeinen rivi tai säe ”Irrota manner hiusten viljaan.” (V 13). Manner ja hiukset ovat

hyvin eri mittaluokan asioita, eikä niiden yhteys toisiinsa selviä järjen logiikalla. Todellista mannerta ei myöskään ole mahdollista irrottaa. Kyseinen runon viimeinen rivi on irrallaan muusta tekstistä ja siksi siihen tulee helposti suhtauduttua erillisenä merkityskokonaisuutena, mutta hieman paremmin kielikuvan tulkinta onnistuu kuitenkin yhdistettynä edeltäviin riveihin. Jälkipuolisko runoa kuuluu seuraavasti:

[...]

Muutama salaliittoteoria ja kivilaji limittäin, valo nostaa pehmeän kohdan. Käännyn sisään, ulos, käännyn kaksinkerroin ihossa:

tuoda putoukseen valoa

aluskasvillisuus, vaikutelmat, salausjärjestelmien kosteikossa aivojen käärinliinat ja mantereen hiljaisuus irtoavat haivenina myötäkarvaan.

Irrota manner hiusten viljaan. (V 13)

Ennen viimeistä riviä on siis puhuttu jo mantereen hiljaisuudesta ja sen irtoamisesta haivenina myötäkarvaan. Syntyy mielikuva jonkin eläimen silittämisestä myötäkarvaan ja karvan irtoamisesta haivenina. Siinä mukana irtoaisi myös mantereen hiljaisuus ja aivojen käärinliinat. Erilaisten elementtien suhteet toisiinsa jäävät runossa moniselitteisiksi, mutta jonkinlaisesta ruumiillisesta kokemuksesta runossa on kyse, koska runon puhuja sanoo kääntyvänsä ”sisään, ulos, käännyn kaksin kerroin ihossa”. Tämä yhdistyy edellisessä luvussa käsittelemääni Merleau-Pontyn laskostumisen ajatukseen. Mantereen irrottaminen voisi kuvata jotakin ruumiissa tuntuvaa suurta liikahdusta, ja runon puhujan kehotus tehdä näin olisi puhuttelua lukijalle tai jollekin toiselle henkilölle aiheuttaa puhujassa tällainen liikahdus. Voisi olla kyse esimerkiksi hiusten silittämisestä, mikä runon puhujassa tuntuisi niin järjestyttävältä, että se olisi kuin mantereen irtoaminen. Runo on kuitenkin hyvin monitulkintainen ja lyyriseen ilmaukseen ”hiusten viljaan” loppuvana se säilyttää merkityksen liikkeen. Runo tuo lähelle toisiaan eri mittakaavan elementit mantereen ja hiukset (tai muun karvoituksen ja haivenet), jotka järjen logiikalla ajateltuna eivät liity toisiinsa. Tämä samanaikainen läheisyys ja etäisyys synnyttää jatkuvan liikkeen tulkinnassa, niin että lukija voi aistia elementtien vierekkäin asettumisen ja liikkeen sekä merkityksen jatkuvan tulemisen tai tapahtumisen. Lukija ei kuitenkaan voi pysäyttää kielikuvaa mihinkään tarkkarajaiseen merkitykseen.

Vierekkäisyys, liike ja merkityksen moneus ovat keskeisiä Irigarayn filosofiassa. Eva Maria Korsisaari (2002, 282) erittelee Irigarayn ajattelua sanomalla, että naispuheessa kieli on kohtauspaikka ja omimaton ja objektivoimaton asenne toista

kohtaan. Saman suuntaisesti Cixous ajattelee tekstin lukemista ja kirjoittamista kielen lähestymisenä, maisteluna ja hengittämisenä ilman omaksi ottamista:

[O]len aina halunnut lähestyä jokaista kieltä hienotunteisesti, en koskaan omanani, maistellakseni sitä, hengittääkseni sitä, palvoakseni sen eroja, kunnioittaakseni sen lahjoja, kykyjä, liikkeitä. Ennen kaikkea pitääkseni sen siinä toisaalla olossa, joka kantaa sitä mukanaan, jättääkseni sen vierauden koskemattomaksi, tuomatta sitä tähän, altistamatta sitä käännöksen sokealle väkivallalle. (Cixous 1977/1991, 22–23; suomennos HH.)

Värit-teosta on mielekästä lähestyä tällaisena kielen maisteluna ja hengittämisenä. Kieli ei ole teoksessa väline jonkin järkipäiväisen viestin välittämiseen, vaan se on kohtaamispaikka, jossa vierailija ja ihmetelä näitä liikkeessä olevia kosketuksia, joita tekstin ja lukijan sekä tekstin eri elementtien välillä tapahtuu. Lukiessa voi myös kuvitella tekstin syntyneen olleen kirjoittajalleen kielen lähestymistä ja maistelua, sellainen kohtaamispaikka kielen kanssa, jossa sanat etsivät tunnustellen omaa uomaansa. Tällainen vaikutelma syntyy esimerkiksi ravintolassa tapahtuvaa syrjintää kuvaavan runon ”2.” alaviitteissä ja pienemmällä fontilla kirjoitetusta kappaleesta, jotka tuntuvat noudattavan unen tai intuition logiikkaa. Pienemmällä fontilla kirjoitetussa kappaleesta puhutaan jokien raajojen etsimisestä, jonka voi tulkita joen uoman tai haarautumisten etsimiseksi, mikä yhdistyy kielen uomien tunnusteluun. Kyseisessä kappaleesta teksti tuntuu haarautuvan spontaanisti uusiin suuntiin, ilman että siinä kuvattuihin asioihin jäätäisiin kiinni. Tällainen vallattomuus, virtaavuus ja omimattomuus on feminiinisen kirjoittamisen piirre (vrt. Korsisaari 2002, 281).

Omimattomuus tulee esiin myös siinä, miten *Värit*-teos suhtautuu kriittisesti nimeämiseen, luokitteluun ja pysyviin identiteetteihin. Neljännen osan proosarunon ”3.” tyhjiin riveihin erotellussa fragmentissa sanotaan:

Ei tässä ole kohdennettua sinää, pakotettua minää tai häntäkään.
Voidaan ajatella ajan kerroksia, kirjoituksen kerroksia, aivoja ja
metsiä. (V 56)

Viidennen osan runofragmentti kommentoi teemojen esiin analysointia:

Mitä teemoja? Ei ole mitään teemoja. On kliseitä, kielekkaita
ja kielenpäitä aukileessa. Mahdotonta röpelöä, röyhelöä,
kidukset. (V 77)

Runo ”Luumut näyttävät nukkuvan ja notkuvan” kommentoi lukitsevia merkityksiä:

[...] Tämä on aukeama, jossa täytyy päästää irti otteestaan, ehdottomasta otteestaan. Merkitykset kasaantuvat ja lukitsevat.
[...] (V 89)

Kaikki kolme tekstiotetta ottavat kantaa nimeämiseen, lokerointiin ja merkitysten tai tulkintojen lukitsevuuteen. Ehdoton ote, josta on irrotettava, on omaksi ottava, merkityksen lukitseva ote, joka kahlitsee maskuliinisen järjestyksen määrittelemät toiset alisteiseen asemaan. Merkitystä kahlitsevan otteen sijaan runot tarjoavat lukijalle kerroksellisuutta, liikettä eri elementtien välillä ja sanaröyhelöitä. Keskimäinen esimerkki ammentaa voimansa ruumiillisuudesta ja äänteellisestä toistosta, joka röyhelösanan motivoimana saa näkemään k- ja r-alkuiset sanat aukileesta purkautuvina sanaröyhelöinä, joita on mahdotonta hallita. Tällainen intuitiivisuus, hallitsemattomuus ja ruumiillisuudesta ammentaminen on feminiinisen kirjoituksen perinteen mukaista. Teemojen olemassaolon kyseenalaistamisen voi nähdä kommentoivan tulkitsemiseen liittyvää valtaa ja kritisoivan temaattista tulkitsemista, jossa kaikki teoksen elementit pyritään sitomaan yhden teemaan yhteyteen niin, että teemaan sopimattomat elementit jäävät toisarvoisiksi.

Myös tekstin aukkoisuus ja katkokset ovat feminiinisen kirjoittamiseen piirre ja yksi tavoista kieltäytyä yhdestä totuudesta ja yhdestä tiedosta (Korsisaari 2002, 282). Aukot ovat myös feminiinisestä ruumiista kirjoittamista ja feminiinisen ruumiin kirjoitusta, jossa aukko ei välttämättä tarkoita puutetta, vaan avautumista uuteen. Edellisessä luvussa analysoin *Värit*-teosta aukkoisena tekstiruumiina, jossa aukot ovat tie kysyä ja löytää sisälle tekstiin. *Värit*-teoksen runoissa aukkoisuus syntyy elementtien moneudesta, fragmentaarisuudesta, kielikuvien monitulkintaisuudesta ja yllättävästä tavasta yhdistää elementtejä sekä kirjoituksen logiikasta, jota luonnehtii intuitiivisuus ja alitajuntaisuus ja tekstilajien sekoittaminen. Alaviitteiden käyttö runossa on esimerkki tekstilajien sekoittamisesta, katkosten synnyttämisestä sekä lineaarisen lukemisen ja merkityksen muodostamisen häirinnästä.

Teoksen aukkoisuus on siis myös tekstilajiin liittyvää aukkoisuutta tai häirintää. *Värit*-teos on lajihybridi, jossa vuorottelevat proosaruno ja runofragmentit. Runoudelle epätyypillisesti teoksen runoissa yksityiskohtiin tulee viitattua ennemmin riveinä kuin säkeinä, sillä tekstirivit näyttävät useimmissa runoissa katkeavan siksi, että palstan reuna tulee vastaan, eikä siksi, että säe vaihtuisi. Osassa runofragmentteja, jotka ovat kaksi-, kolme- tai nelirivisiä, asettelu on kuitenkin säerunoa lähestyvää. Esimerkiksi runo

”Nahkealehtinen kainalo avautuu” jakautuu kahdelle riville virkkeiden rajan mukaisesti, vaikka koko runo – ehkä viimeistä sanaa lukuun ottamassa – mahtuisi yhdelle riville. Tämän runon analyysin kohdalla olenkin edellisessä luvussa valinnut puhua kahdesta säkeestä. Tämä häilyvyys on osa lajihybridien kysymystä *Värit*-teoksessa. Näyttää siltä, että fragmentaaristen runojen kohdalla rivi/säe-kysymys on erityisen häilyvä, sillä fragmenttia ei lyhyytensä vuoksi voi yksiselitteisesti luokitella proosarunoksi, säerunoksi tai yksittäiseksi virkkeeksi.

Proosarunon ja säerunon välillä häilyminen saa omanlaisensa ratkaisun runossa ”Onko lumen alta paljastuvaa syksyä kauniimpaa”, jonka jälkipuoliskoa analysoin edellä varsinkin viimeisen rivin tai säkeen ”Irrota manner hiusten viljaan.” osalta. Tässä runossa on mahdollista nähdä proosarunon sisällä myös yksittäisiä säkeitä. Runon asettelu hyödyntää kahden eri fonttikoon vuorottelua ja pienemmällä fontilla kirjoitettujen rivien sisentämistä niin, että kyseiset rivit tai säkeet alkavat vasta hieman palstan puolenvälin jälkeen. Näillä keinoin syntyy vaikutelma, että proosarunoon on limittynyt pienemmällä fontilla kirjoitettu säeruno. Runon lukemisessa säilyy huojunta sen välillä, että tulisiko pienemmällä kirjoitetut osuudet lukea muun runon lomassa vai viimeiseksi vähän kuin sivun oikeaan laitaan sijoitettuna erillisenä palstana. Merkityksen kannalta nämä osuudet eivät selkeästi muodosta omaa kokonaisuuttaan, vaan ne ennemmin muodostavat merkityksiä kuitenkin rivityksen mukaisessa järjestyksessä luettuna. Omassa luennassani olen valinnut lukea runon rivityksen mukaisessa järjestyksessä, jolloin runossa tapahtuu sisennetyt säkeen kohdalla vähän kuin hyppäys jollekin eri tasolle ja luennassa syntyy myös pieni tauko. Tätä voisi kutsua myös runon kaksikanavaisuudeksi. Samalla kuitenkin lukukokemuksessa säilyy varsinkin visuaalinen vaikutelma proosarunon ”kainaloon” painautuneesta säerunosta. Vaihtoehtoisesti (ja samaan aikaan) sisennetyt rivit voi nähdä tekstin kaksin kerroin kääntymisenä, laskostumisena, sillä runossa puhutaan kaksin kerroin kääntymisestä ihossa. Laskostumisen ajatusta tukee myös edellisessä luvussa Merleau-Pontyn teorian avulla tulkitsemani sisään laskostumisen ja auki laskostumisen liike sekä ruumiillinen limittyminen toisen kanssa. Tässä liikkeessä vaihtuu suunta koko ajan sen suhteen, puhuako runon riveistä vai säkeistä ja nähdäkö runo yhtenä vai kahtena.

Tällainen hybridiys runon tasolla ja koko teoksen tasolla on *Värit*-teoksessa yhteydessä sukupuolen kysymykseen. Teos puhuu seksuaalisuuteen ja sukupuoleen liittyvästä moneudesta lajin ja tulkintavaihtoehtojen moneuden avulla. Tämä on se suunta, johon *Värit*-teos ottaa askeleita feminiinisestä kirjoituksesta. *Värit*-teos päivittää feminiinistä kirjoitusta nykypäivään ja ulottaa kysymyksen kirjoittamisen ja sukupuolen

suhteesta koskemaan myös sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuutta. Teos hyödyntää ajatusta feminiinisestä moneudesta, mutta ei niin, että se olisi vain naisiin liittyvä olemisen ominaisuus, vaan ennemmin sukupuolen ja seksuaalisuuden toteutumiseen liittyvä ominaisuus. Samalla tavalla kuin runo ei aina istu selkeästi joko proosarunon tai säerunon kategoriaan, ei sukupuolikaan ole tarkkarajainen tai binaari-oppositioon asettuva. Samalla tavalla kuin *Värit*-teos herättää hämmennystä tulkintamahdollisuuksien moneudessaan ja runon kokoisten yksiköiden hahmottumisen eri vaihtoehdoissa, myös sukupuoli on ääri rajoiltaan vaihteleva ja ihmetystä herättävä. Viimeisessä alaluvussa otan esiin vielä yhden tekstin moneuteen liittyvän ilmiön, metonyymisyyden.

4.2 Metonyymisyys runon ja merkityksen rakentumisen periaatteena

Tutkielmani ensimmäisen käsittelyluvun aluksi kiinnitin huomiota *Värit*-teoksen tapaan ketjuttaa proosarunossa erilaisia elementtejä ja havaintoja. Tällainen ketjutus luo lukijalle haasteita, kun runo ei anna selkeää vastausta siihen, minkälaisen kokonaistulkinnan runon elementeistä voisi jäsentää. Metonyymisyys on kielen kuvallisuuteen liittyvä käsite, joka suuntaa huomion merkitysten jatkumoihin ja verkostoihin (Kesonen 2007, 182). Tarkastelen tutkielmani lopuksi *Värit*-teosta metonyymisyyden näkökulmasta, ja pyrin metonyymisyyden käsitteen avulla viemään loppuun pohdintani siitä, millaisia mielekkäitä tulkintapolkuja *Värit*-teoksen moniaineisuus voi saada aikaan.

Metonyymisyyden käsitteen taustalla on käsite metonymia, joka tarkoittaa kielikuvaa, jonka toiminta perustuu läheisyyteen ja tuttuuteen. Metonymiassa merkityksen siirto tapahtuu niin, että sana korvataan jollakin siihen ajallisessa, paikallisessa, loogisessa tai muussa läheisessä yhteydessä olevalla toisella sanalla. Esimerkiksi osa esittää kokonaisuutta tai kokonaisuus osaa. Metonymiaa on usein pidetty metaforaa kapea-alaisempana kielikuvana, joka ei metaforan tapaan luo uusia kytköksiä eri käsitteellistämisen alojen sanojen välille vaan ennemmin pysyy yhden käsitteellistämisen alan sisällä ja näin kahlitsee tuttuun ja tiedettyyn. Todellisuudessa tällainen jäsenitys on kuitenkin yksinkertaistava, mistä kertoo jo se, että monia kielikuvia voi tulkita sekä metaforana että metonymiana. (Kesonen 2007, 167–169; Hollsten 2004, 44–45.) Esimerkiksi *Värit*-teoksessa runon ”2.” alaviitteessä esiintyvä kielikuva ”muste purkautuu terästä” hahmottuu yhtä aikaa sekä metaforana että metonymiana.

Kielikuvassa muste ja terä ovat kynän osia eli toimivat kynän metonymioina. Kynä taas toimii kirjoittamisen metonymiana. Näin kielikuvassa syntyy osien ja kokonaisuuksien ketju, joka johdattaa ajattelemaan kirjoittamisen tapahtumaa. Toisaalta koska kielikuvassa ei mainita kynää tai kirjoittamista, voi lukijalle syntyä myös mielikuva, jossa muste purkautuu esimerkiksi veitsen tai miekan terästä. Tätä motivoi kielikuvan yhteydessä oleva leikkaamiseen ja satuttamiseen viittaava aines: ”Aukko leikkaa. Tätä voi verrata verta vuotaviin luihin, jotka tihkuvat laelta. Psyy- / ken tapauksissa rasia satuttaa. Muste purkautuu terästä, hampaiden alla kuuluoasti.” (V 51) Näin veitsen tai miekan terän ja kynän terän välille syntyy metaforinen korvaussuhde, jossa kirjoittaminen alkaa näyttäytyä puolustautumisen välineenä. Yksittäisen metonymian kohdalla merkityksen siirto on siis melko yksinkertainen: muste ja terä edustavat kynää ja kirjoittamista. Yhtä kielikuvaa laajempi metonyminen jatkuvuus osallistuu kuitenkin myös yksittäisen kielikuvan hahmottumiseen metaforaksi, kun terän voi satuttamiseen viittaavaan kuvaston yhteydessä tulkita myös aseeksi tai puolustautumisen välineeksi. Näin tapahtuu metaforinen merkityksen siirto teräaseen ja kynän välillä. Useat tutkijat ovatkin todenneet, että metafora ja metonymia kietoutuvat toisiinsa esimerkiksi juuri niin, että metonyminen jatkuvuus motivoi metaforaa tai toisin päin (ks. Immonen 2020, 23; Haapala 2003, 147–148; Hollsten 2004, 45–46).

Metonymia voi siis laajeta yksittäistä kielikuvaa laajemmaksi, runoa tai teosta hahmottavaksi rakenneratkaisuksi, metonyymisyydeksi. Usein modernistisen tai modernismin jälkeisen kirjallisuuden kohdalla onkin puhuttava metonyymisyydestä rajatun metonymian sijaan. (Haapala 2003, 145.) Kielitieteilijä Roman Jakobson (1987, 307) on kuvannut venäläisen modernistikirjailija Boris Pasternakin tyyliä niin runoudessa kuin proosassakin metonyymiseen siirtymään perustuvaksi, jatkuvuuden synnyttämäksi assosiaatioksi. Pasternak ei korosta lyyristä minää, vaan hänen lyyrisen proosansa keskeinen esitystapa on kuin rautatiematka, jonka aikana sankari syntyy epäsuorasti ympäristön heijastumista (mt.; ks. myös Haapala 2003, 144). Matinmikon tapaa ketjuttaa havaintoja *Värit*-teoksessa voi myös kuvata jatkuvuuden synnyttämäksi assosiaatioksi ja jonkinlaiseksi nauhaksi tapahtumia ja vaikutelmia, jotka liukuvat läpi runon puhujan havaintokentän. Näin on vajaan sivun mittaisessa proosarunossa ”- - kutoo karheasta nyöristä verkon”, joka alkaa kesken virkkeen kahdella yhdysviivalla. Tämä keskeltä aloittaminen tuottaa osaltaan jatkuvuuden ja nauhamaisuuden vaikutelmaa. Seuraavassa on runo kokonaisuudessaan:

- - kutoo karheasta nyöristä verkon ihon ja lihasmassan väliin, jossa se tuntuu jatkuvana hankauksena ikään kuin jokin yrittäisi paeta, kutoo reunat tihkumaan sakeaa puhetta, mielen säpsähtelevän lintueläimen hautomaan kuviteltuja muniaan. Vanha muuri lohduttaa hetken. Kaupunkisuunnittelu ohjaa ajattelua, kutoo halujen verkon, asettaa sen ihmislihan keskelle sääntöinä. Mutta keski-ikäisellä on kantokopassaan pieni koiravauva, nuoruus tietää vain itsestään, muistinsa menettäneellä on koko maailma mukanaan. Vanhus kävelee moottoritiellä roikottaen käsistään tyhjiä lipastonlaatikoita. Luultavasti liian suuret kengät päästävät hänen ajatuksensa vapaiksi. Hän hymyilee aalloksi nousevalle asvaltille, maailmanlopun ja -alun maisemalle. Aallon harjalla kelluu kilpikonna, hidas viisaus. Haparoin auton ikkunasta vanhusta ja kilpikonaa. Haparoin ruusupensaita ja ananaksia. Menetän itsemääräyksen, menetän asioiden vakiintuneet suhteet. Menetän auton ja kuskin, tämän. (V 12)

Runo alkaa voimakkaalla kuvalla karheasta nyöristä ihon alla. Jokin kutoo karheasta nyöristä verkon, mutta koska virkkeen alku puuttuu, lukija ei tiedä, mikä tai kuka kutoo. Tämä kelluvuus, joka syntyy virkkeen subjektin puuttumisesta, aiheuttaa sen, ettei runo ole aivan täysin lukijan hallinnassa. Lukija joutuu hyppäämään mukaan runoon kesken virkkeen ja katsomaan, mihin se vie. Alkupuoliskolla runoa toistuvat kutoa-verbi, verkko sekä liha. Toistuva preesensmuotoinen ”kutoo” vie runoa eteenpäin, ja siihen kytkeytyvät verkot – nyöriverkko ihon ja lihasmassan välissä sekä kaupunkisuunnittelun kutoma halujen verkko ihmislihan keskellä – pitävät jatkumoa kasassa, vaikka lukija jääkin ihmettelemään, mitä tekemistä karhealla nyörillä, sakealla puheella, säpsähtelevällä lintueläimellä, lohduttavalla muurilla ja kaupunkisuunnittelulla on toistensa kanssa. Abstraktin kuvallisuuden jälkeen runossa edetään kuvaamaan keski-ikäistä ja vanhusta. Nämä henkilöahmot ja heillä mukanaan olevat koiravauva ja lipastonlaatikot tuovat runoon konkreettisuutta, joka helpottaa runon seuraamista. Silti toiminta etenee hahmosta toiseen assosiatiiivisesti. Lopussa tulee näkyvämmiin mukaan myös runon puhuja verbien persoonapäätteisissä muodoissa ”haparoin” ja ”menetän”. Runon viimeisestä viidestä lauseesta kaksi ensimmäistä alkaa haparoida-verbillä ja kolme seuraavaa menettää-verbillä. Lopussa siis muodostuu ketju haparoidavasta, jonkin pakenevan tavoittelusta ja asioiden menettämisestä. Tähän ketjuun yhdistyy runon alussa mainittu pakeneminen, kun ihon alla tuntuva nyöriverkon hankaus vertautuu jonkin pakenemiseen.

Voi siis sanoa, että runo rakentuu metonyymisille jatkumoille. Jatkumot syntyvät verbien toistosta ja assosiatiiivisista siirtymistä esimerkiksi eri ikäkausista ja ajan kulumista

edustavien henkilöhahmojen kautta. Jatkumon rinnalla runosta voisi puhua myös kielikuvien ja elementtien verkostona, sillä kytkökset runossa eivät tapahdu pelkästään lineaarisesti yhdestä kielikuvasta seuraavaan, vaan pidemmän matkan päässä toisistaan olevat runon elementit muodostavat myös kytköksiä. Esimerkiksi runon loppuun tultaessa lukija huomaa lopun menettämisten sarjan kytkeytyvän alussa mainittuun jonkin pakenemiseen ja keskellä runoa mainittuun muistin menettämiseen. Myös kaksi eri verkkoa kytkeytyvät toisiinsa etäisyyden päästä, samoin säännöt ja vapaus vastakohtaisina elementteinä. Myös sakea puhe, hautominen ja hankaus yhdistyvät vastakohtaisuuden kautta ajatuksen vapauteen ja väljyyteen. Tämän runon kutsuminen kytkeytymisten verkostoksi on sikäläkin osuvaa, että runossa toistuvasti jokin kutoo verkkoa. Näin runossa sanottu kutoutuminen tai punoutuminen kytkeytyy runon rakentumisen tapaan. Silti kytkeytymisten verkosto säilyttää monitulkintaisuutensa, ja lukija jää edelleen kysymään, millaisia merkityksiä runo kokonaisuutena oikein välittää.

Myös monitulkintaisuutta tai vaikeutta löytää sopivaa tulkintaa voi jäsentää metonymisyyden avulla. Metonymiasta voi nimittäin muodostua hallitsevuudessaan myös kerrontaa outottava rakenne, niin että se hämärtää jo tunnettuja yhteyksiä ja luo uusia järjestyksiä tai näyttää maailman uudessa valossa. Mahdollisimman tarkan havainnoinnin seurauksena totuttu maailma saattaa näyttää vieraalta, ja metonymian tehtävänä voikin olla kuvata havainnon fragmentoitumista. Äärimmilleen vietynä metonymia toimii, kuten Jakobson näkee sen toimivan Pasternakin tuotannossa: kaksi yhdelle esineelle kuuluvaa ominaisuutta muuntuvat kahdeksi erilliseksi esineeksi kuten kubistisessa kuvataiteessa, tai vaihtoehtoisesti kahden esineen välinen raja hämärtyy. (Haapala 2003, 146–151; Hollsten 2004, 45, 48; Jakobson 1987, 310–311.) *Värit*-teoksen runolle ”- - kutoo karheasta nyöristä verkon” voi löytää helpommin mielekkään tulkinnan, jos sen ajattelee jonkin ilmiön osiin pirstoutuneena kuvauksena. Jokin ajallisesti lyhytkestoinen kokemus on niin monivivahteinen, että sen kuvaaminen vaatii kielikuvien ketjun tai päällekkäin kerrostamisen. Kyseisen runon alussa verkon kutoutuminen ihon alle ja sen aiheuttama hankaus paikantavat kokemuksen keholliseksi. Siksi tulee ajateltua, että hankausta seuraava kuvien ketju on ikään kuin näiden kuvien viemistä ihon alle tai kehon vaikuttumisen erittelyä kielikuvien muodossa. Se, mikä kutoo näitä kuvia ihon alle, on se kokemus, jolla on kokijaansa kehollinen vaikutus. Kehollinen kokemus ei useinkaan noudata käsitteellisen maailman logiikkaa, tai kokemus ylittää sen, mitä sanoilla voi sanoa. Siksi voidaan tarvita nimenomaan outottavaa kieltä ja ikään kuin

zoomausta kokemuksen mikroskooppiselle tasolle, jotta ruumiista ja sen ainutlaatuisesta kokemuksesta olisi mahdollista sanoa jotakin.

Tarve eritellä kokemusta syntyy usein halusta jakaa kokemus jonkun toisen kanssa ja toisaalta myös halusta säilyttää muisto kokemuksesta, jollakin tavalla sitoa se omakseen ja paikalleen. Keskellä runoa on kuitenkin paradoksaalinen ilmaus ”muistinsa menettäneellä on koko maailma mukanaan”, joka asettaa muistamisen erilaiseen valoon. Dementoituneella vanhuksella, joka saattaa irrationaalisesti kanniskella lipastonlaatikoita moottoritillä, olisikin jollakin tavalla kaikki enemmän omanaan ja hallussaan kuin niillä, jotka muistavat. Sen sijaan runon minä, joka havaitsee ja tuntee kokemuksensa erilaisina kuvina, onkin runon lopussa se, joka haparoi ja menettää. On hyvä panna merkille, että runon puhujan hahmottuminen kokevaksi minäksi, joka on hyvin läheisessä suhteessa runossa kuvattuun, tapahtuu vasta runon lopussa samalla hetkellä, kun mukaan astuu haparointi ja menettäminen. Samoin on hyvä huomata, että muistaminen ja kokemusten erittely eli jatkuvuuden kokemus on kytköksissä kokemukseen identiteetistä, minuudesta. Näiden huomioiden myötä runo on kytkettävissä edellisessä alaluvussa esille ottamiini teoksen kohtiin, jotka kommentoivat kriittisesti identiteetin pysyvyyttä, teemoja ja lukitsevia merkityksiä.

Runo ”- - kutoo karheasta nyöristä verkon” päättyy siihen, että runon puhuja toteaa menettävänsä itseymmärryksen, asioiden vakiintuneet suhteet ja ”tämän”. Runon keskivaiheilla puhutaan muistinsa menettäneestä, jolla on koko maailma mukanaan ja jonka liian suuret kengät päästävät ajatuksen vapaaksi. Se, etteivät asiat olekaan hallussa, näyttäytyy runossa vapauttavalta ja siltä, että maailma onkin kokonaisuutensa tässä. Itseymmärryksen ja vakiintuneiden suhteiden menettäminen kuvaa mielestäni tarkkarajaisen identiteetin ja tarkkarajaisen kategorioiden puuttumista. Runo itsessään on pyrkimystä sanallistaa monivivahteinen kokemus, mutta heti alussa se alkaa keskeneräisellä virkkeellä, mikä viittaa kokemuksen rajojen hämäryyteen, ja lopussa runon puhuja väijäämättä menettää kaiken ”tämän”. Tuon ”tämän” ymmärrän kokemukseksi, jota on sanoilla tavoiteltu, ja toisaalta myös kuvien ketjuksi, joka on tuon kokemuksen tavoittelua. Deiktinen ilmaus ”tämän” tuo myös lukijan tehokkaasti mukaan runon tilanteeseen, runon tämänhetkisyteen. Ehkä lopussa ilmenevä runon puhujan tarve korostaa kokemuksen, runon ja tilanteen ”tämyyttä” näyttää, ettei kokemuksesta lopulta voi oikein ilmaista muuta, kuin sanoa ”tämä”, mikä luo runoon läsnäolon, nykyhetken ja välittömyyden tuntua. Kokemus onkin ennen kaikkea välitön ja nykyhetken asia.

Toisaalta runon olemassaolo näyttää kuitenkin, ettei pyrkimys sanallistaa kokemusta ole merkityksetön.

Voi siis sanoa, että runon metonyyminen kuvien ketju kuvaa sitä, kuinka kokemus virtaa kokijansa läpi jättäen lopussa jälkeensä vain tunteen kokemuksen ”tämyydestä”. Toisaalta, koska metonyymisyys voi rakentaa myös kielikuvien verkostoa ja koska runossakin puhutaan ihon alla hankaavasta verkosta, runo näyttäytyy myös ruumiin sisälle paikantuvana kielikuvien verkkona, jossa kielikuvien kytkökset, risteämispisteet, ovat erityisesti niitä kohtia, joissa kokemus kehossa tuntuu. Outouttava ja hämähä kielikuvien ketju on omiaan kuvaamaan kehollista kokemusta, jota on vaikea jäsentää käsitteellisesti, siis ottaa sanoilla haltuun. Metonyyminen kuvien virta, jota ei voi ottaa omakseen ja kahlita paikalleen yhdistyy metonyymisesti myös teoksen muihin runoihin, joissa puhutaan identiteettien ja merkitysten kahlitsemattomuudesta ja kielletään teemojen mahdollisuus. Teemoja koskeva runofragmenttihan kuului seuraavasti: ”Mitä teemoja? Ei ole mitään teemoja. On kliseitä, kielekkeitä / ja kielenpäitä aukileessa. Mahdotonta röpelöä, röyhelöä, / kidukset.” (V 77) Tulkitsin aiemmin fragmentin äänteellistä toistoa hyödyntävät sanaluettelot aukileesta purkautuviksi vallattomiksi sanaröyhelöiksi lopussa olevan röyhelö-sanana motivoimana. Tämä röyhelöisyys on yhdenlaista metonyymisyyttä, jossa sanat hakeutuvat toistensa läheisyyteen äänteellisen läheisyyden perusteella ja muodostavat ketjuja. Toisaalta koko teos on polveileva ketju runoja ja fragmentteja, jossa ei aina voi olla varma, missä yksi runo alkaa ja toinen loppuu. Havaintojen, kielikuvien, sanojen ja runofragmenttien ketju kuvaa siis koko teoksen rakentumisen tapaa, jota metonyymisyyden käsite jäsentää.

Värit-teoksen runojen moniselitteisyys on siis myös koko teoksen mittakaavassa muodon moniselitteisyyttä. Tulkintojen moninaisuus ja teoksen muodon monihahmotteisuus yhdistyy kiinnostavasti kysymykseen sukupuolesta ja seksuaalisuudesta moninaisina ja vaihtelevina muotoina ja tulkintoina. Runon ”4.” rannalla olevat naiset, joilla on sekä rinnat että penis, voi kytkeä teoksen monihahmotteiseen muotoon, jossa on sekä proosan että runouden piirteitä. Samoin teoksessa esitetyn kehotuksen kuvitella kokemusta väärästä sukupuolesta voi nähdä limittyvän kysymykseen teoksen lajin sopimattomuudesta yhteenkään valmiiseen kategoriaan. Myös runojen moniaineksisuus ja kielikuvien vuolas virta kytkeytyvät kysymykseen sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuudesta. Kielikuvien ja elementtien runsaus välkkyä ja kimmeltää kaikissa sateenkaaren väreissä kuten teoksen kannen foliopainatus. *Värit* teoksen nimenä laajenee tarkoittamaan sekä sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuutta että ilmaisun ja

tulkinnan moninaisuutta. Fenomenologisen sukupuolikäsityksen mukaan sukupuoli ja seksuaalisuus ovat ilmaisua, eikä sukupuolta ja seksuaalisuutta voi irrottaa erilleen niistä ilmaisun tavoista, joissa ne hahmottuvat. Teos lajihybridinä on näin sukupuolen ja seksuaalisuuden vaihtelevien rajojen ja kategorioiden asialla. Tämän tulkinnan myötä ei tunnu enää tarkoituksenmukaiselta vaatia runoa sopimaan yhteen tiettyyn, valmiiseen kategoriaan tai odottaa runon välittävän lukijalleen ennalta tunnettuja ja tarkkarajaisia merkityksiä. Sen sijaan teos juhlii merkityksen moneutta ja tuloillaan olevia merkityksiä. Kutsun *Värit*-teoksen poetiikkaa, johon kietoutuu kysymys sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuudesta, *moneuden poetiikaksi*.

Merkitysten rinnakkaisuudet ja tulkintojen moneus tekevät metonymisyydestä myös tulkinnan kysymyksen. Tutkimuksessa onkin huomioitu, että tekstien moninaisissa tulkinnoissa myös lukijasta tulee yksi metonyminen kytkös tulkittavaan tekstiin. Metonymiasta muodostuu tekstin lukijaan suuntaama strategia, joka kutsuu tutkimaan suhteita, jotka kiinnittävät kielikuvan tekstin vihjaamaan, merkityksiä muodostavaan kontekstiin. (Haapala 2003, 153.) Voi siksi ajatella, että metonymisellä rakenteellaan *Värit*-teos kutsuu lukijaa pohtimaan kielikuvien välisiä suhteita ja huomaamaan, että suhteet voivat jäsentyä monella eri tavalla. Runon ”- - kutoo karheasta nyöristä verkon” lopussa runon puhuja menettää asioiden vakiintuneet suhteet. Runon metonyminen rakenne siis purkaa asioiden vakiintuneita suhteita ja toisaalta luo uusia kytköksiä, ja lopulta käy niin, että asioiden vakiintuneet suhteet katoavat. Menettäminen ei runossa näin katsottuna näyttäydykään pelkästään negatiivisena asiana vaan myös tavoiteltavana tilana. Asioiden vakiintuneiden suhteinen menettäminen kytkeytyy muissa runoissa esitettyihin kysymyksiin sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Voi ajatella, että *Värit*-teos tuottaa merkityksiä, joissa sukupuolen ja seksuaalisuuden vakiintuneet suhteet menetetään.

Metonymisyys kiinnittyy olennaisella tavalla myös feministiseen tutkimukseen, jossa metonymisyys liittyy Irigarayn ajattelusta ammentaen kysymyksiin feminiinisestä moneudesta ja tulkinnan avoimuudesta. Tulkinnan avoimuutta pidetään tärkeänä, koska yhden ainoan oikean tulkinnan etsiminen tai hyväksyminen on maskuliinisen logiikan mukaista ja samuuden taloutta noudattavaa. Myös metafora ja metaforinen merkityksellistämisen tapa näyttäytyvät maskuliinista järjestystä noudattavana, koska metafora painottaa kahdessa eri asiassa olevaa samankaltaisuutta ja näiden asioiden välistä korvautuvuutta. Näin metaforinen merkityksellistäminen ohittaa ja häivyttää

eroja.²⁹ Tähän ajatukseen perustuen Irigaray etsii uudenlaisia merkityksellistämisen tapoja metonyymisestä lukutavasta. Rinnakkaisuuteen, läheisyyteen ja jatkuvuuteen perustuessaan metonymia sallii erojen läsnäolon, siirtymät, vaihtelevat yhdistelmät ja kontekstuaalisuuden. Siru Kainulaisen sanoin ”metaforisen tulkinnan tavoitteena on irrottaa kieli ja sen kuvallisuus konteksteistaan kohti autonomista merkitystä, kun taas metonyymisessä tulkinnassa myönnetään kielen suhde tilanteisiin, joissa sitä käytetään”. Tästä seuraa, että tulkinta ja merkitys paikantuvat lukijaan ja lukijan ruumiiseen. (Kainulainen 2001, 21–22; Kesonen 2007, 182–183; ks. Irigaray 1977/1985, 109–110.)

Värit-teoksen ruumiilliset kielikuvat, jotka ovat hyvin moniselitteisiä eivätkä tunnu perustuvan tunnistettavaan merkityksen siirtoon, muuttuvat ymmärrettävämmiksi metonyymisen tulkintatavan ja feminiinisen kirjoituksen konteksteissa. Moniselitteisyys korostaa tulkitsijan roolia, ja ruumiillisten kielikuvien kohdalla moniselitteisyys kutsuu esiin myös tulkitsijan ruumiissa tapahtuvia liikahduksia. Nämä liikahdukset voivat vaikuttaa myös tulkitsijan tapaan merkityksellistää omaa ruumiistaan (vrt. Kainulainen 2001, 22). Ruumiin kytkeminen osaksi tulkintaa ja siten sen kytkeminen myös osaksi kieltä ja ajattelua on osa feminististä projektia, jossa on tavoitteena purkaa sukupuolten välistä hierarkiaa ja siihen kiinnittyvää hierarkkista mieli–ruumis-jakoa. Tässä projektissa ruumiilliset kielikuvat, jotka eivät noudata perinteistä metaforista merkityksellistämisen tapaa voivat nimenomaan vaikuttaa lukijaan luoden uudenlaisia tapoja merkityksellistää ruumista. Kielikuvat, joissa vierekkäin on asetettu näennäisesti toisiinsa liittymättömiä elementtejä, kuten ”[i]rrota manner hiusten viljaan” tai ”[s]isäelinten järven rannalla”, toimivat metonyymisinä asetelmina, joissa rinnakkain asetetaan asioita, joita ei voi korvata toisillaan. Mannerta ei voi palauttaa hiuksiin tai hiuksia mantereeseen, sisäelimiä ei voi palauttaa järven rantaan tai järven rantaa sisäelimiin. Näin erot käsitteiden välillä säilyvät ja kielikuva jää avoimeksi aina uusille tulkinnoille. Näin kyse ei ole myöskään minkään tietyn sukupuolen tai muun kategorian symboloinnista, vaan jatkuvasta avoimuudesta uusille yhdistelmille ja siirtymille.

Metonyyminen jatkuvuus ja rinnakkaisuus rakenteen tasolla muotoutuu selväsanaisemmaksi merkitykseksi *Värit*-teoksen viimeisessä, proosamuotoisessa runossa, jossa monta viikkoa vaeltaneet turistit saapuvat tarkemmin määrittelemättömään laaksoon. Runossa kuvataan ensinnäkin siirtymiä ja vaihdettavissa olevia kytköksiä: ”Siirtyä maisemasta toiseen. Jättää / jokin mieli. Jättää maiseman ruumis. Vaihtaa

²⁹ Metaforaa voi lähestyä kuitenkin monesta eri näkökulmasta. Metaforaa voi pitää myös uutta luovana kielikuvana, jonka avulla vaikeasti sanoitettavalle asialle löytyy mielekkäitä uusia ilmaisutapoja. (Ks. Krappe 2007, 146–147.)

maiseman ruumiin / ja oman ruumiinsa yhdistelmä. Taustalla tuntuvat ajan repeämät, / menneisyyden kompositiot ja iskut, aamuyön unien uutislähetys.” (V 91–92) Oman ruumiin ja maiseman ruumiin yhdistelmä, joka on vaihdettavissa, puhuu itsen suhteesta ympäröivään. Vaihdettavissa oleva kytkeytyminen ympäristöön merkityksellistyy esimerkiksi mahdollisuudeksi muuttaa omaa suhtautumistapaa aiemmassa runossa mainitun asioiden vakiintuneiden suhteiden menettämisen myötä. Ennen kaikkea kyse on kuitenkin ruumiillisesta suhteesta kuten Merleau-Pontyn teoriassa aistimisen ulottumisesta aistittavaan.³⁰ Kielikuva maiseman ruumiin ja oman ruumiin yhdistelmästä ja sen vaihtamisen mahdollisuudesta voi saada lukijan merkityksellistämään omaa ruumistaan uudella tavalla. Ruumista koskevat vaihdettavat kiinnittymiset liittyvät myös sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuuden kysymykseen ja käsityksiin edellä mainituista.

Vähän aiemmin runossa kuvataan laakson maiseman monimuotoisuutta ja sen seurauksena tapahtuvaa kerrosten riisumista ja esirippujen putoamista:

[...] Laakso on niin leveä ja vuoristoinen, jokinen ja luolainen, niin tasainen ja kaunis, että turistit alkavat välittömästi riisua ylimääräisiä kerroksiaan. Samassa vuosituhansista raskaat esiriput putoavat laaksossa. Esirippujen ilkeä nauru, sankka pöly, vääntyneet kiskot ja pinttyneet näytelmät putoavat. Ne putoavat turistien ruumiissa, menneisyydessä, vielä nousemattomassa aamussa.

[...] (V 91)

Laakson monimuotoinen maisema saa turistit riisumaan ylimääräisiä kerroksiaan. Tässä kerrokset alkavat näyttäytyä jonakin, jonka alta kuoriutuu esiin olennainen. Kerrosten riisuminen kytkeytyy aiemmin esillä olleisiin kovakuorisiin kysymyksiin ja mustelmien kuoriin. Vaikka tässä luvussa olenkin keskittynyt *Värit*-teoksen elementtien ketjuuntumiseen, näyttäytyy teoksen elementtien moninaisuus ja niiden yhtäaikainen läsnäolo myös kerroksellisuutena, jossa toistensa läpi kuultavat kerrokset yhdessä näyttävät jotakin, mitä yksittäinen kerros ei voisi näyttää. Kuoret houkuttelevat aavistelemaan pinnan alla olevia kerroksia, mutta teoksen viimeisessä runossa tulee tarve riisua ylimääräisiä kerroksia. Teoksessa on siis kahtalainen liike kerrosten muodostamisen

³⁰ Runossa esitetty mahdollisuus vaihtaa maiseman ja oman ruumiin kytköstä on hyvä asettaa vuoropuheluun nimenomaan Merleau-Pontyn teorian kanssa, sillä Merleau-Ponty puhuu havaitsemisen teoriassaan paljon siitä, miten Cézanne ymmärtää havaitsijan suhteen maisemaan ja maiseman maalaamisen (ks. esim. Merleau-Ponty 1945/2012, 120–132).

ja niistä vapautumisen välillä. Putoava esirippu ja pinttyneet näytelmät saavat runossa naamioinnin ja vanhojen, kaavoihin kangistuneiden toiminta- ja ajattelutapojen merkityksen. Juuri näistä runossa on tarve myös kuoriutua. Kaksinapainen ajattelumme on se pölyinen rakennelma, joka runossa putoaa. Se putoaa myös turistien ruumiissa, eli on vahvasti ruumiillinen prosessi, ja se putoaa myös nousemattomassa aamussa, eli prosessia leimaa jatkuvuus ja jokaisen aikakauden kysymyksiin lisäämänsä kerrokset.

Runon lopussa monien vaihtoehtojen samanaikainen läsnäolo, kerroksellisuus, siirtymät ja limittyminen tiivistyvät Mortimer-hahmon keksimään käsitteeseen ”j’tai”:

[...]

Mortimer kirjoittaa muistikirjaansa keksimänsä sanan ”j’tai”. Siinä yhdistyvät sanat ”ja” ja ”tai”. Lausuttaessa eroa ei juuri kuule. J’tai viittaa ajattelun kerrostumiin, jotka ovat eri lämpötiloissa ja paineissa syntyneitä. Ne liukuvat, kerrostumat vaihtuvat toisiksi pikku hiljaa tai yhtäkkiä. Mortimer ajattelee pitävänsä erityisesti ruosteenpunaisesta vähän tahmeasta savesta, joka näyttää kovalta mutta mureneekin helposti. (V 92)

”Ja”- ja ”tai”-sanojen yhdistymä viittaa ajattelutapojen muutokseen. ”Ja” viittaa erilaisten vaihtoehtojen samanaikaiseen läsnäoloon, kun ”tai”-ajattelu taas on perinteistä vastakkainasettelujen mukaista ajattelua. Oma tulkintani on, että ”ja” on teoksessa ikään kuin liukumassa ”tai”:n päälle, ottamassa tilaa dikotomia-ajattelulta. Ketjutus ja eri kerrosten kasaumat ovat ”ja”-ajattelua, ja *Matinmikon* teos on yritys raivata tilaa ja hahmotella tätä sekä–että-ajattelua joko–tai-ajattelun tilalle. Metonymisyys jatkuvuuden, siirtymien ja rinnakkaisuuksien rakenteena tukee ja myös tuottaa tätä teoksen sanomaa.

Se, että runossa kerrokset vaihtuvat toisiksi liukuen ja että ”ja” on liukumassa ”tai”:n päälle, on yhdistettävissä värien portaattomaan vaihtumiseen toisikseen värispektrissä. Värit ovat hyvä esimerkki ilmiöstä, jossa on mahdotonta asettaa yksiselitteisiä rajanvetoja eri kategorioiden välille. Se, missä kohtaa spektriä oranssi vaihtuu punaiseksi, on kiinni yksilön kyvystä erotella eri värejä ja värisävyjä spektristä. Yksittäisen värin tapauksessa, irrotettuna spektristä, värisävyn havaitseminen on riippuvainen ympäröivistä värisävyistä. Väri on siis aina suhteessa ympäröivään. Kuten kolmannessa luvussa mainitsin, Merleau-Pontykin (1964/1968, 132) sanoo värin olevan ennemmin ero värien välillä kuin väri. Väri on siis esimerkki-ilmiö siitä, kuinka ei ole olemassa vain yhtä totuutta, vaan ilmiön määrittäminen riippuu havaitsijasta ja siitä, mitä

muuta havaitaan ilmiön rinnalla. Värien kohdalla ei myöskään ole samassa määrin hierarkiaa ja ensisijaisuutta, kuin sukupuolen tai seksuaalisuuden kohdalla näemme olevan. Toki väreihin liittyy symboliikkaa, joka koskee vaikkapa stereotyyppisesti tytöille ja pojille sopivia värejä tai tiettyjen juhlatilaisuuksien arvokkaana pidettyä pukeutumisen värikoodistoa. Silti värit eivät asetu yksiselitteiseen hierarkiaan tai yksiselitteisiin kategorioihin, ja tämän osoittaa jo esimerkiksi se, että päävärit ovat erit riippuen värinmuodostusjärjestelmästä³¹.

Runossa ”Kun jänis pysähtyy kuuntelemaan”, jossa esitetään kysymys mahdollisesta väärän sukupuolen kokemuksesta ja joka päättyy kielikuvaan kielestä mustekalan ainoana lonkerona, myös ”vihreät ja oranssit pis- / tävät esiin, puskevat toisiaan vasten” (V 14). Luvussa kaksi tulkitsin värien puskemisen tarkoittavan, että ne asettuvat oppositionaaliseen asemaan toisiinsa nähden. On kuitenkin tutkielman lopuksi syytä tarkentaa tätä tulkintaa. Jokaiselle ehkä tutuimmassa värijärjestelmässä, jonka tunnemme kuvataiteen väriopista, päävärit ovat keltainen, punainen ja sininen. Oranssi ja vihreä eivät näin ole pääkategorioita vaan välikategorioita. Oranssia väriä saa syntymään sekoittamalla punaista ja keltaista toisiinsa, ja vihreä taas syntyy sekoittamalla sinistä ja keltaista. Toisiaan vasten puskevat oranssi ja vihreä siis sisältävät molemmat keltaista, eli eivät olekaan toisilleen täysin vastakohtaisia. Oranssi ja vihreä ovat hieman ontuva esimerkki vastakohtaisuudesta myös siksi, etteivät ne ole väriopissa toistensa niin kutsuttuja vastavärejä. Oranssin vastaväri olisi sininen ja vihreän vastaväri punainen. Tulkitsen oranssin ja vihreän puskemisen toisiaan vasten runossa lopulta merkitsevän kategorioiden liu’uttamista hieman pois paikaltaan. Matinmikko kirjoittaa *Värit*-teoksessa pääkategorioiden väliin. Näin tapahtuu sekä puhuttaessa väreistä että puhuttaessa sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Sama väliin kirjoittaminen on teoksessa voimassa myös kirjallisuuden lajiin liittyen, kun runous ja proosa limittyvät toisiinsa. Näin *Värit*-teos toteuttaa liu’uttamisen, rinnakkaisuuden ja moneuden poetiikkaa, joka on samaan aikaan sekä omaperäisen poliittista että omaperäisen poettista.

³¹ Additiivisessa värinmuodostuksessa on kyse väristä valona, ja silloin päävärit ovat punainen, vihreä ja sininen. Subtraktiivisessa värinmuodostuksessa on kyse väristä väriaineena, ja silloin päävärit ovat punainen, keltainen ja sininen. Molemmissa järjestelmissä päävärit ovat ne, joita ei voi saada aikaan muita värejä sekoittamalla. (Huttunen 2013, 57–59.)

5 LOPUKSI

Pro gradu -tutkielmani tutkimusongelma tiivistyy kysymykseen, mikä on poetiikan ja politiikan suhde Maria Matinmikon runoteoksessa *Värit*. Lähdin tutkielmassani purkamaan kysymystä viiden alakysymyksen avulla, joista osa käsittelee teoksen poliittisuutta ja osa sen poeettisuutta. Luvussa kaksi käsittelen teoksen poliittisuuteen liittyvää kysymystä siitä, miten sukupuoli ja seksuaalisuus hahmottuvat teoksessa eroina. Luvussa kolme pohdin poeettisuuteen kytkeytyviä kysymyksiä siitä, millaisia merkityksiä ruumiilliset kielikuvat ja muu materiaalisuuteen viittaava aines teoksessa saavat ja mitä monitulkintaisuus teoksessa palvelee. Kysymykset ruumiillisuudesta ja monitulkintaisuudesta ottavat tilaa myös tutkielman neljännessä luvussa, jossa pohdin lisäksi poetiikkaan liittyvää kysymystä elementtien ketjuttamisesta ja löydän ratkaisuksi poetiikan ja politiikan yhteenkietoutumisen kysymykselle ajatuksen feminiinisestä kirjoituksesta. Läpi tutkielman käsittelen kysymystä siitä, miten sukupuoli ja seksuaalisuus kytkeytyvät teoksessa ruumiillisiin kielikuviin, monitulkintaisuuteen ja elementtien ketjuttamiseen. Keskeisin tutkimustulos tutkielmassani on, että *Värit*-teoksen tapa kietoa yhteen poetiikka ja politiikka on liitettävissä osaksi feminiinisen kirjoituksen perinnettä ja sen merkityksen muodostamisen periaatteita ja että Matinmikon *Värit*-teos päivittää feminiinistä kirjoitusta nykypäivään.

Luvun kaksi kysymys sukupuolesta ja seksuaalisuudesta jäsentyy *Värit*-teoksessa sitä kautta, miten maskuliiniselle järjestyksessä alisteisia sukupuolia ja seksuaalisuuksia teoksessa katsotaan ja kohdellaan. Teos näyttää toiseuksien, kuten naisten ja homoseksuaalien, syrjinnän ja heihin kohdistuvan väkivallan. Teos näyttää myös, miten toimii toiseudet ulossulkeva samuuden periaate, ja rakentaa vastatekstiä tälle samuudelle. *Värit*-teos kyseenalaistaa kaksinapaisen sukupuolijärjestelmän ja sen hierarkian varsinkin siinä, miten lukijaa kutsutaan kuvittelemaan kokemusta oman sukupuolen vääryydestä ja siinä, millä avoimuudella transsukupuolista henkilöä teoksessa katsotaan. Teos myös kyseenalaistaa heteronormatiivisuuden ja rakentaa vastatekstiä seksuaalivähemmistöjen syrjinnälle. Teoksen tapa käsitellä sukupuolta ja seksuaalisuutta sopii yhteen fenomenologisen sukupuolikäsityksen kanssa. Sukupuoli ja seksuaalisuus näyttäytyvät teoksessa moninaisuuden ja vaihtelevuuden kategorioina, olemisen tyyleinä. Teos toimii moninaisuuden puolustuspuheena sekoittaen tiukan kaksinapaista sukupuolijärjestystä.

Ruumiillisuuden ja materiaalisuuden kysymystä lähestyin kolmannessa luvussa liittäen kysymyksen Merleau-Pontyn ja Irigarayn ajatuksiin tarpeesta ajatella ruumis

uudestaan, jotta kysymys toiseudesta voitaisiin ajatella uudestaan. Ruumis on *Värit*-teoksessa aistimisen kysymys, ja keskeiseksi nousee kokemuksen ruumiillisuus ja kerroksellisuus. Ruumis on runoissa vastavuoroisessa suhteessa ympäristöönsä kurottuen kohti itselle vierasta toiseutta, ruumiin syvyyttä ja sellaista olemisen tasoa, joka pakenee tarkkaa sanallistamista. *Värit*-teoksen voi nähdä rakentavan sellaisia toista kunnioittavia aistillisia liikkeitä, joissa rakentuu toinen subjekti. Lisäksi teoksen ruumiiseen liittyvät aukkojen kielikuvat rakentavat toisenlaista olemisen tapaa ja seksuaalisuutta kuin mikä vallitseva maskuliininen käsitys seksuaalisuudesta on. Myös teoksen rakenteen voi nähdä ruumiillisuuden kautta: lajimäärityksiä karttava ja konventionaalista runokokoelman muotoa pakeneva teksti näyttäytyy aukkoisena tekstiruumiina, joka levittäytyy vaihtelevina muotoina kirjan sivuille. Aukkojen kautta avautuu tie kysyvälle lukijalle päästä sisälle tekstiin.

Aukkoinen teksti ja monimerkityksiset kielikuvat, jotka nostavat ruumiillisen kokemuksen keskiöön, rakentavat toisenlaista merkityksellistämisen tapaa, jota on mielekästä ajatella käsitettävän ja käsittämättömän rajalla olemisena, josta voi avautua uutta ajattelua. Monitulkintaisissa kielikuvissa ja niiden lukemisen prosessissa pysyy yllä merkityksen hahmottamisen liike. Tulkintaa ei voi lukita vain yhteen merkitykseen. Kielikuvien monimerkityksisyys, mahdottomuus sanallistaa ruumiillista kokemusta tarkkarajaisesti ja kysymys sukupuolen ja seksuaalisuuden moneudesta kietoutuvat teoksessa yhteen. Voi sanoa, että *Matinmikko* etsii sukupuolisen moneuden merkityksiä käsitettävän ja käsittämättömän rajalta, niistä kertautuvista aukeamisista, joihin voi avautua uusia ajattelun muotoja. Nykyrunoutta uudistavat kielen keinot, kuten alaviitteiden käyttö ja järkiperaisestä poikkeava kielen logiikka, luovat teoksessa tilaa moninaisille olemisen tavoille ja toimivat vastustavana eleenä syrjinnälle.

Neljännessä luvussa kytkin *Matinmikon* poetiikan osaksi feminiinisen kirjoituksen perinnettä, joka uudenlaisen kielen avulla pyrkii luomaan positiivista naissubjektiutta ja kyseenalaistamaan fallisen järjestyksen. Huomioni mukaan *Värit*-teos noudattaa ja samalla päivittää monia feminiinisen kirjoituksen piirteitä. Aistillinen kieli, merkityksen moneus, ruumiista kirjoittaminen, merkityksen muotoutumisen päättymättömyys, omimaton asenne ja avoimuus uusille tulkinnoille ovat kaikki feminiinisen kirjoituksen piirteitä, joita myös *Värit*-teos noudattaa ja uudistaa. *Matinmikko* ulottaa poetiikassaan kysymyksen kirjoittamisen ja sukupuolen suhteesta koskemaan myös sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuutta. Kutsun *Matinmikon* uudistamaa versiota feminiinisestä kirjoituksesta *moneuden poetiikaksi*.

Moneuden poetiikka näkyy myös siinä, miten *Värit*-teos rakentuu metonymisyyden periaatteen mukaan assosiatiivisuudelle, jatkuvuudelle, vierekkäisyydelle ja elementtien ketjuille. *Värit*-teoksen kielikuvissa toisiinsa ennalta liittymättömät elementit asettuvat vierekkäin ilman, että niitä voi alistaa metaforiselle korvautumisen periaatteelle, joka olisi maskuliinisen järjestyksen mukaista yhteen ja samaan sulauttamista. Metonymisinä asetelmina kielikuvat säilyttävät avoimuuden uusille tulkinnoille. Metonymisyys on Matinmikon poetiikassa myös väliin kirjoittamista ja kategorian liukumista toiseksi ilman selvää rajakohtaa. Matinmikon poetiikkaa luonnehtii monien vaihtoehtojen samanaikainen läsnäolo niin kirjallisuuden lajeihin, tulkintoihin kuin myös sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyen.

Poliittisuus ja poeettisuus kietoutuvat *Värit*-teoksessa yhteen niissä uudistavissa kielen keinoissa, jotka rakentavat moninaisuutta suhteessa sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Teoksen suhde kieleen on Merleau-Pontyn kieliteorian mukainen: kieli ei vain välitä merkityksiä, vaan kielen keinot muotoilevat merkityksiä. Poliittikka ei näin ole *Värit*-teoksessa erotettavissa poetiikasta, vaan poetiikalla on poliittisia päämääriä. Poetiikka kantaa mukanaan politiikkaa.

LÄHTEET

V= Matinmikko, Maria 2017: *Värit*. Helsinki: Siltala.

Aitonurmi, Tuomas 27.12.2017: Värit.
<https://www.kirjasampo.fi/fi/node/10080> [haettu 8.9.2021].

Alanen, Virpi 2017: Poeettinen aktivisti. *Parnasso* 2/2017, 12–14.

Bellingham, David 1989/2000: *Kreikan mytologia*. 5. painos. Suom. Juha Väänänen. Jyväskylä & Helsinki: Gummerus.

Braidotti, Rosi 1991/1993: *Riitasointuja*. Suom. Päivi Kosonen, Marjo Kylmänen, Raija Koli, Anja Kuhalampi, Eila Rantonen & Tuulevi Ovaska. Tampere: Vastapaino.

Cixous, Hélène 1975/2013: Medusan nauru. Teoksessa *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Cixous, Hélène 1977/1991: Coming to Writing. Teoksessa *”Coming to Writing” and Other Essays*. Ed. Deborah Jenson. Transl. Sarah Cornell, Deborah Jenson, Ann Liddle & Susan Sellers. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.

Cixous, Hélène 2010/2013: Ruusunpiikkiefekti. Teoksessa *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Haapala, Vesa 2003: Kutsuja, hyppyjä, tilavaa puhetta. Pentti Saarikosken myöhäistuotannon metonymisiä ratkaisuja. Teoksessa *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. Vesa Haapala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Haaparanta, Leila 2005: Leila Haaparannan haastattelu: Fenomenologiasta feministiseen politiikkaan. Teoksessa *Feministinen filosofia*. Toim. Johanna Oksala & Laura Werner. Helsinki: Gaudeamus.

Haasjoki, Pauliina 2007: Vapaarytmisyyden analyysistä. Työkalut vapaat mutta herkkyys tarpeen. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino.

Hayakawa, Monta 2002: Ukiyo-e-shunga. Japanin Edo-kauden seksuaalitapoja. Teoksessa *Kielletyt kuvat. Vanhaa eroottista taidetta Japanista*. Toim. Sointu Fritze & Saara Suojoki. Käännökset Susanne Lehtinen, Erik Miller & Erja Pusa. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisu nro 75. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.

Heinämaa, Sara 1996: *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Helsinki: Gaudeamus.

Hietamäki, Sari & Hovila, Tiia-Mari 2020: Naurua Medusan tapaan. Feministisen ironian ja yhteiskuntakritiikin mahdollisuuksista. *niin & näin* 2/2020 (nro 105), 51–60.

Hollsten, Anna 2004: *Ei kattoa, ei seinää. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Hotanen, Juho 2008: *Lihan laskos. Merleau-Pontyn luonnos uudesta ontologiasta*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Huttunen, Martti 2013: *Värit pintaa syvemmältä*. Helsinki: Books on Demand GmbH. (Kirjan ensimmäinen painos on ilmestynyt WSOY:n kustantamana vuonna 2005.)

Immonen, Annukka 2020: Tunnekokemusten metonymisyys Sirkka Turkan runossa ”Syvällä metsässä nukkuu suuri hirvi”. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2020, 20–35.

Irigaray, Luce 1977/1984: Sukupuoli joka ei ole yksi. Suom. Kaija Anttonen. Teoksessa *Kielletty hedelmä*. Toim. Kaija Anttonen, Liisa Korhonen, Eeva Peltonen, Ritva Savtsenko & Maaret Wager. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto.

Irigaray, Luce 1977/1985: *This Sex Which Is Not One*. Transl. Cathrine Porter with Carolyn Burke. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Irigaray, Luce 1984/1996: *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.

Isomaa, Saija 2021: Poetiikka keskitason teoriana. Tieteenteoreettisia näkökulmia 1900-luvun poetiikkakeskusteluun. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2021, 56–73.

Jakobson, Roman 1987: *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy. Cambridge, Massachusetts & London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

Kainulainen, Siru 2001: Kiinatar, vedenneito, alaston minä – runon tulkinta ja Luce Irigarayn metonyminen lähestymistapa. *Naistutkimus* 1/2001, 16–28.

Kainulainen, Siru 2011: *Kun sanat eivät riitä. Rytmii, modernismi ja Eila Kivikk’ahon runous*. Annales C 322. Turku: Turun yliopisto.

Kantokorpi, Mervi 9.4.2017: Nykyruno asettuu kohtauksiksi ja ottaa poliittista kantaa. *Helsingin Sanomat*.

Kesonen, Kaisu 2007: Metonymia. Metaforaan limittyvä kielikuva. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino.

Kilpiö, Juha-Pekka & Pekkanen, Reetta & Simpura, Riikka 2021: 2010-luvun runous. *Tuli & Savu* 4/2020–1/2021 (nro 103–104), 120–141.

Korsisaari, Eva Maria 1997: Meditaatioita naiskielen ja naiskirjallisuuden mahdollisuuksista. Teoksessa *Ruumiinkuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas. Helsinki: Gaudeamus.

Korsisaari, Eva Maria 2002: ”Kuka sinä olet?” Rakkaudesta, kielestä ja kohtaamisesta. Teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.

Koskela, Lasse & Rojola, Lea 1997/2000: *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. 2. painos. Tietolipas 150. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Krappe, Johanna 2007: Monimerkityksinen metafora. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino.

Laihin, Miikka 2013: Ainoa todellinen koti. Radikaali ruumiillinen subjektius Sirkka Turkan runoteoksessa *Yö aukeaa kuin vilja*. Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Turku: Turun yliopisto.

Lehtinen, Virpi 2000: Luce Irigarayn filosofinen hanke: Etiikka, rakkaus ja naisellinen. Teoksessa *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Toim. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

Lehtinen, Virpi 2014: *Luce Irigaray's Phenomenology of Feminine Being*. Albany, NY: State University of New York Press.

Lehtonen, Krista 2021: Tila, ruumiillisuus ja identiteetti Maria Matinmikon teoksessa *Värit*. Maisterintutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Lyytikäinen, Pirjo 1995: Muna vai kana. Erä tulkintapeliä Michael Riffaterren inspiroimana. Teoksessa *Kuin avointa kirjaa. Leikkivä teksti ja sen lukija*. Toim. Mervi Kantokorpi. Helsinki & Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus & Helsingin yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden laitos.

Merleau-Ponty, Maurice 1945/2012: Cézannen epäily. Teoksessa Maurice Merleau-Ponty: *Filosofisia kirjoituksia*. Toim. ja suom. Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo. (Alun perin julkaisussa *Fontaine* no. 47, décembre 1945.)

Merleau-Ponty, Maurice 1945/2014: *Phenomenology of Perception*. Transl. Donald A. Landes. London & New York: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice 1961/2012: Silmä ja henki. Teoksessa Maurice Merleau-Ponty: *Filosofisia kirjoituksia*. Toim. ja suom. Miika Luoto ja Tarja Roinila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

Merleau-Ponty, Maurice 1964/1968: *The Visible and the Invisible*. Ed. Claude Lefort. Transl. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, Maurice 1969/1973: *The Prose of the World*. Ed. Claude Lefort. Transl. John O'Neill. Evanston: Northwestern University Press.

Mulvey, Laura 1975/1985: Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva. Suom. Mauri Pasanen. *Synteesi* 1–2/1985, 5–15.

Ortega-Brena, Mariana 2009: Peek-a-boo, I See You: Watching Japanese Hard-core Animation. *Sexuality & Culture* 13 (1), 17–31.

Puustinen, Liina & Ruoho, Iris & Mäkelä, Anna 2006: Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat. Teoksessa *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Toim. Liina Puustinen, Iris Ruoho & Anna Mäkelä. Helsinki: Gaudeamus.

Rojola, Lea 1996: Ero. Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

Runokuu 2021: Maria Matinmikko.
<https://runokuu.fi/esiintyjat/maria-matinmikko/> [haettu 8.9.2021].

Sevón, Aura 2008: Miten symboloida nainen? Naisilmaisu Marguerite Durasin romaanissa *L'Amant* dialogina Irigarayn ja Lacanin kanssa. Pro gradu -tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Turku: Turun yliopisto.

Siltala 2017: Kevät 2017.
<https://www.siltalapublishing.fi/wp-content/uploads/2019/11/siltala-katalogi-kevat-2017.pdf> [haettu 8.9.2021].

Tieteen termipankki 18.9.2021: Kirjallisuudentutkimus: queer-teoria.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:queer-teoria> [haettu 18.9.2021].

Tuli & Savu 6.10.2017: Tiedote. Nihil Interit -runouspalkinnot jaettiin Turun kirjames-suilla. <https://tulisavulista.blogspot.com/2017/10/tuli-savu-tiedote-nihil-interit.html> [haettu 8.9.2021].

Turun yliopiston tutkimusportaali 2021: Aura Sevón.
https://research.utu.fi/converis/portal/detail/Person/1117793?auxfun=&lang=fi_FI [haettu 8.9.2021].

Viljanen, Taneli 2018: Kirjoitus ja sen kaksoisolento – Maria Matinmikon *Väreistä*. Teoksessa *Suo, kuokka ja diversiteetti. α*. Toim. Markku Eskelinen & Leevi Lehto. Helsinki: ntamo.