Pääkirjoitus

3 *Avain* jatkaa monipuolisen kirjallisuudentutkimuksen julkaisukanavana
Anna Helle & Kaisa Kurikka

Artikkelit

5 Mielen ja ruumiin pyörteissä. Kokemuksellisuus Kati Kovácsin sarjakuvateoksessa *Karu selli*
Leena Romu

24 Maksimalistinen aivokartta. Metafyysinen salapoliisikertomus Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaanin* tiedollisena työkaluna
Vesa Kyllönen

39 Samaan aikaan toisaalla. 1910-luvun siirtolaiskuvaukset toisin kuvittelemisen tilana
Elsi Hyttinen

54 Subjektien tilallinen paikantuminen Zadie Smithin romaanissa *White Teeth*
Salla Rahikkala

Esseet

69 Biokulttuurinen kertomus ja kirjallisuudentutkimuksen evoluutio
Markku Lehtimäki

Katsaukset

73 Ei voi unohtaa ellei muista. Muistitutkimuksen kysymykset ja Raija Siekkisen lyhytproosatekstit
Jarkko Oraharju

Kirjallisuusoppiaineet esittäytyvät

78 Jyväskylän yliopiston kirjallisuudentutkimus yhdistää monialaisesti esteettisen ja poliittisen
Kirjallisuus, Jyväskylän yliopisto
Mikko Keskinen & Sanna Karkulehto

80 Miten kirjallisuus on maailmassa?
Kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto
Heidi Grönstrand, Siru Kainulainen, Kati Launis, Viola Parente-Čapková & Lea Rojola

VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Arvostelut

83 Näkyvää sukupuolta tutkiva lukemisto
Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis (toim.):
Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa
Sanna Karkulehto

85 Kauhulla optimismin tyranniaa vastaan
Tapani Kilpeläinen: *Silmät ilman kasvoja. Kauhu filosofiana*
Tommi Kakko

Konferenssit

88 Tillhörighet, längtan - och litteratur
European Network for Comparative Literary Studies: Longing and Belonging
Hanna Lahdenperä

90 **Abstracts**

Anna Helle & Kaisa Kurikka

Avain jatkaa monipuolisen kirjallisuudentutkimuksen julkaisukanavana

Hyvät *Avaimen* lukijat! Me allekirjoittaneet toimimme tulevat kaksi vuotta tämän lehden päätoimittajina, joten aloitamme linjaamalla lyhyesti näkemyksiämme lehden lähitulevaisuudesta. Haluamme jatkaa *Avaimen* perinteitä korkeatasoisena tieteellisenä julkaisuna, joka tarjoaa areenan kirjallisuutta ja kirjallisuudentutkimusta koskevalle ajatustenvaihdolle. Tavoitteenamme on antaa tilaa suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen moniäänisyydelle ja tehdä osaltamme näkyväksi sitä, kuinka tasokasta ja kiinnostavaa tutkimusta yliopistoissamme (ja osin myös niiden ulkopuolella) tehdään. Julkaisemme vertaisarvioituja artikkeleita eri tutkijanuran vaiheissa olevilta tutkijoilta, ja aiheet voivat vaihdella suurestikin tutkijoiden omien kiinnostuksenkohteiden mukaan. Julkaisukielemme ovat suomi ja ruotsi. Tarjotkaa siis jatkossakin artikkeleita tutkimusaiheistanne! Artikkelien ohella toivomme teidän kirjoittavan esseitä, katsauksia, kirja-arvosteluita, konferenssikertomuksia sekä haastatteluja.

Vuoden 2017 aikana *Avaimen* julkaisuprosessiin ja -käytäntöihin tulee joitakin muutoksia. Vastaisuudessa teemattomiin numeroihin valitaan artikkelit käsikirjoitusten perusteella. Vierailevien päätoimittajien toimittamaan teemanumeroon voi jatkossakin ehdottaa artikkelia lyhyellä abstraktilla. Näistä muutoksista tiedotamme *Avaimen* kotisivuilla ja Kirjallisuudentutkijain Seuran sähköpostilistalla tarkemmin.

Aloitamme tässä *Avaimen* numerossa myös uuden juttusarjan, jossa suomalaiset kirjallisuus-oppiaineet esittäytyvät kukin vuorollaan. Tarkoituksena on tehdä oppiaineita paremmin tunnetuiksi lukijoille. Vaikka kaikki oppiaineet keskittyvät kirjallisuuteen, eri oppiaineiden välillä on suuriakin näkökulma- ja painotuseroja. Lisäksi tutkimuskohteet eroavat toisistaan paitsi yleisen ja kotimaisen kirjallisuuden osalta myös yksittäisten oppiaineiden välillä. Tässä numerossa esittäytyvät omat oppiaineemme Kirjallisuus Jyväskylän yliopistossa ja Kotimainen kirjallisuus Turun yliopistossa.

Vuoden 2016 ensimmäisessä numerossa näkyy *Avaimen* monialaisuus, jonka toivomme kannustavan teitä tarjoamaan meille artikkeleita mitä erilaisimmista aiheista. Jatkossa saatamme toki muodostaa tarjotuista artikkeleista myös väljästi temaattisia kokonaisuuksia, mutta teemme näin meille tarjotun materiaalin ehdoilla. Teemattomien numeroiden lisäksi *Avain* julkaisee kerran vuodessa teemanumeron, jonka toimittavat vierailevat päätoimittajat.

Kuten käsillä oleva lehti osoittaa, suomalainen kirjallisuudentutkimus vuonna 2016 tarttuu mitä moninaisimpiin aiheisiin. Se voi tutkia sarjakuvaa ja siirtolaisromaania,

pureutua kokeellisen romaanin saloihin tai pohtia kirjallisuutta postkoloniaalisesta näkökulmasta. Leena Romu kehittää artikkelissaan genrekohtaisia välineitä sarjakuvan tarkastelemiseen kokemuksellisuuden kautta. Vesa Kyllönen puolestaan lukee artikkelissaan Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaania* osana metafyysisen salapoliisikertomuksen perinnettä. Elsi Hyttinen tarkastelee suomalaisia 1910-luvun Amerikan-siirtolaisuutta käsitteleviä kertomuksia mahdollisuutena kuvitella toisenlaista suomalaisuutta, ja hänen näkökulmansa aiheeseen on transnationaalinen. Salla Rahikkala pureutuu tilallisuuden kokemuksiin Zadie Smithin *White Teeth* -romaanissa kirjoittaen esiin paikantumisen ja paikantamisen sukupuoleen ja etnisyyteen liittyviä kytköksiä.

Markku Lehtimäen essee käsittelee suhteellisen uutta kirjallisuudentutkimuksen "metamallia", niin sanottua biokulttuurista teoriaa, suhteuttaen sitä esimerkiksi uusmaterialismiin ja posthumanismiin. Jarkko Oraharjun katsaus puolestaan esittelee muistitutkimusta ja kytkee sen Raija Siekkisen lyhytproosaan. Sanna Karkulehdon ja Tommi Kakon arvostelut vievät niin naiseuden kuin kauhukirjallisuudenkin pariin. Hanna Lahdenperä kirjaa vaikutelmiaan elokuussa 2015 Irlannissa järjestetystä European Network for Comparative Studies -verkoston konferenssista. Verkoston seuraava konferenssi järjestetään Helsingin yliopistossa elokuussa 2017, ja *Avaimen* kustantaja Kirjallisuudentutkijain Seura on mukana järjestämässä tapahtumaa.

Nykyhallituksen toimet synnyttävät yliopistoissa epävarmuutta tulevaisuudesta, ja ne tulevat samalla luoneeksi koulutus- ja tutkimuskielteisiä mielikuvia. Yliopistoja ajetaan ahtaalle, ja tämän tuntevat nahoissaan niin tutkijat ja opettajat kuin opiskelijatkin. Uhkakuvien maalaamisen sijaan haluamme kuitenkin korostaa, että suomalainen kirjallisuudentutkimus voi olosuhteisiin nähden oikein hyvin. Tämän päivän suomalainen kirjallisuudentutkimus on ehkä monipuolisempaa kuin koskaan aikaisemmin, ja sitä tehdään yliopistoissa eri puolilla Suomea. *Avain* haluaa omalta osaltaan ylläpitää ja vahvistaa kirjallisuudentutkimuksen rikasta kenttää ja tarjota houkuttelevan kanavan tutkimuksen julkaisemiselle kotimaisilla kielillä.

Anna Helle
FT, yliopistotutkija (ma.)
Kirjallisuus, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto

Kaisa Kurikka
FT, dos., tutkija
Kotimainen kirjallisuus, Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, Turun yliopisto

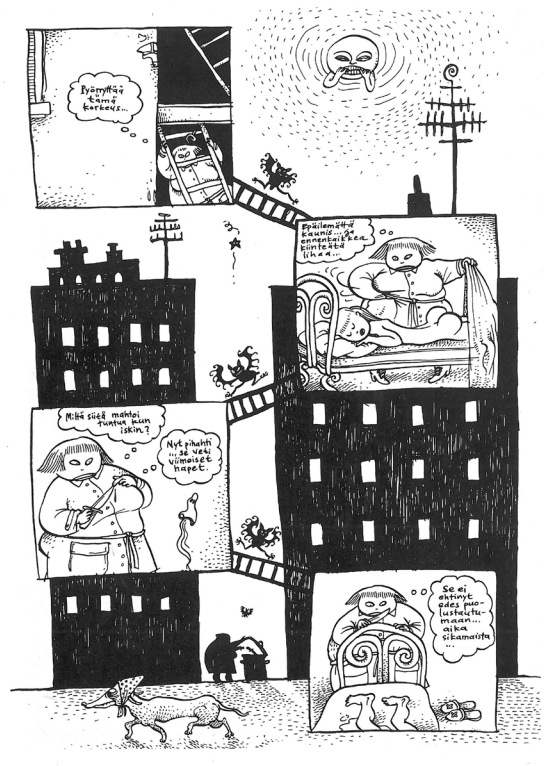
Leena Romu

Mielen ja ruumiin pyörteissä. Kokemuksellisuus Kati Kovácsin sarjakuvateoksessa *Karu selli*

Mustasukkainen vaimo epäilee miehellään olevan suhde nuoren opiskelijatytön kanssa. Arkisten kotitöiden lomassa hän alkaa suunnitella kostotoimenpiteitä, jotka konkretisoituvat tytön murhassa (ks. Kuva 1). Veriteko tapahtuu yön pimeydessä, kauhistuneen täysikuun valvoessa aution kaupungin yllä. Kohtaus näytetään Kati Kovácsin sarjakuvateoksessa *Karu selli* (1996, tästä eteenpäin KS), jonka tarina välittyy retrospektiivisesti kertovan minän kautta. Teos ei pelkisty murhaan päätyväksi mustasukkaisuusdraamaksi, vaan murha toimii sysäyksenä päähenkilön psyykkiselle ja moraaliselle kehitykselle. Tarinan edetessä elinkautiseen vankeusrangaistukseen tuomittava päähenkilö, Annabella, joutuu pohtimaan tekoaan vankilaterapeutin avulla ja reflektoimaan suhdettaan aviomieheensä, äitiinsä, muihin vankeihin ja lopulta myös itseensä. Teoksen lopussa Annabella herää koomasta, jossa hän on maannut vuoden ajan loukkaannuttuaan vakavasti. Loppuratkaisu muuttaa aiemmin esitetyt tapahtumat, kuten murhan ja vankeusrangaistuksen, päähenkilön mielen kuvitteellisiksi tuotoksiksi. Konkreettisesti liikkuvuutta rajoittava rangaistuslaitos onkin mielen vankila, josta pääsee pois vasta itseymmärryksen saavutettuaan. Kertomuksen lopussakaan ei ole varmuutta siitä, mikä tapahtui todella ja mikä ainoastaan päähenkilön mielessä. Toistuva kehämäisyys ja ruumiin ja mielen suhteen tematisoituminen ohjaavat kysymään, miten teoksen rakenteelliset ja kerronnalliset ratkaisut tukevat tarinan kerroksellisuutta.

Artikkelissa osoitan, kuinka Kovácsin teos haastaa käsityksen sarjakuvasta lineaarisena ruutujen jatkumona, sillä teos koostuu perinteisiin ruudukoihin aseteltujen ruutujen lisäksi kokeellisemmista sivusommitteluista. Väitän, että sivusommittelut tuottavat tarinaan kokemuksellisuuden tason, joka ei välity tarkasteltaessa yksittäisiä ruutuja tai lineaarisia ruutujonoja. Ruutujen peräkkäisyydestä johtuen sarjakuvaa kerrontavälineenä on usein verrattu elokuvakerrontaan. On ehdotettu, että elokuva on ennen projisointia hyvin hidas sarjakuva (McCloud 1993, 8), ja että sarjakuvat ovat elokuvia ilman ääntä ja liikettä (Potsch & Williams 2012, 13). Vaikka kuvien peräkkäisyys yhdistää esitysmuotoja, välineiden liiallinen vertailu väistämättä myös kätkee sarjakuvan erityispiirteet ja sellaiset tilallisuuden mahdollistamat kerronnalliset kokeilut, jotka elokuvakerronnassa olisivat haasteellisia tai jopa mahdottomia. Lineaarisuuden korostamisen sijaan näkökulmani huomioi sarjakuvan sivut tilallisina yksikköinä, joiden lukeminen ja tulkitseminen edellyttävät lukijalta osa–kokonaisuus-

suhteiden tarkastelua. Näkökulmani perustuu sarjakuvatutkimuksessa esitettyyn ajatukseen sarjakuvakerronnan tilallis-paikallisuudesta ja narratologisiin keskusteluihin kertomuksista inhimillisen kokemuksen kuvaajina. Kovácsin teokseen keskittymällä osoitan, kuinka monitasoista ja monimerkityksistä kerrontaa sarjakuvan sivu voi tilallisella rakenteella tuottaa.



Kuva 1. KS, 14. Julkaistu tekijän luvalla.

Kovácsin teoksen kokeellinen rakenne

59-sivuinen *Karu selli* on järjestyksessä Kovácsin toinen sarjakuva-albumi ja edustaa taiteilijan tuotannolle ominaisesti aikuisille suunnattua sarjakuvaa. Teos sisältää yhden kertomuksen, joka on suunniteltu ja julkaistu albumimitassa.[1] Teosta voi luonnehtia ulkoisen toiminnan sijaan yksilön sisäisten kamppailujen kuvaamiseen keskittyväksi kehityskertomukseksi. Päähenkilö Annabellan kokemusta vankilassa rytmittävät itsereflektiiviset pohdinnat, pahoinvointia aiheuttavat hallusinaatiot ja unennäöt. Piirrostyylillisesti ja sisällöllisesti teoksessa on yhtymäkohtia 1980- ja 1990-luvun kansainväliseen vaihtoehtosarjakuvaan, kuten kanadalaisen Julie Doucet'n ja ruotsalaisen

Joakim Pirisen symbolisesti kyllästettyihin töihin, joissa kuvataan Kovácsin teosten tavoin toden ja valveen absurdia sekoittumista.[2] 1980- ja 1990-luvun taitteessa aloittaneen Kovácsin ura on tunnustettu lukuisin palkinnoin.[3] Hänen ihmiset liioiteltuina ja karikatyyrisinä hahmoina kuvaava piirrostyylinsä on pysynyt tunnistettavana, mutta uransa aikana hän on kokeillut monenlaisia piirrosvälineitä ja rakenteellisia ratkaisuja sarjakuvakerronnan parissa.

Huolimatta Kovácsin tai lukuisten muiden suomalaisten sarjakuvataiteilijoiden pitkistä urista ja kansainvälisestä näkyvyydestä suomalaisen sarjakuvan muotokieli tai kerronnalliset keinot eivät ole vakiintuneet tutkimuskohteiksi, vaan tutkimus on painottunut sarjakuvan kulttuurihistoriallisiin kytköksiin (Hänninen 2011, 86).[4] Valtion taidepolitiikassa, apurahajärjestelmissä ja taidekritiikissä sarjakuvan kulttuurinen asema tunnustetaan yhä näkyvämmin (Jokinen 2013, 317). Kovács esimerkiksi oli ensimmäinen sarjakuvataiteilija, jolle vuonna 2014 ensimmäistä kertaa jaettu sarjakuvataiteen valtionpalkinto myönnettiin. Kotimaisen sarjakuvan kulttuurista ja esteettistä asemaa käsittelevissä kirjoituksissa kuvaillaan, kuinka suomalainen sarjakuva on kerronnaltaan ja sisällöltään monipuolista, tasokasta ja kokeilevaa (Hänninen & Römpötti 2011, 11; Jokinen 2013, 317). Sarjakuva ei ole sidottu yhteen muotoon tai pituuteen, ja alan harrastajalle ovat tuttuja niin sanomalehtisarjakuvat, pitkät sarjakuvaromaanit kuin nettisarjakuvakin. Erilaisten formaattien lisäksi sarjakuva hyödyntää vaihtelevasti erilaisia kerronnallisia ja rakenteellisia keinoja tarinallisista aineksista puhumattakaan. Tämän vuoksi on tarpeellista tutkia yksittäisiä teoksia, jotta edetään sarjakuvien yleisten ominaisuuksien tai ”sarjakuvallisten” elementtien kategorisoimisesta täsmällisempiin havaintoihin ja päätelmiin, jotka edesauttavat sarjakuvantutkimusta.

Kovácsin *Karu selli* -teos on rakenteeltaan kokeellinen, ainakin jos sarjakuva mielletään peräkkäin asettuviksi ruuduiksi, kuten vertaukset elokuvataiteeseen vihjaavat. Ruutujen peräkkäisyys on yksi sarjakuvaa kerrontamuotona luonnehtivimmista rakenteellisista ominaisuuksista, ja usein ruudut muodostavat sivulle ruudukon, joka voi koostua symmetrisistä tai vaihtelevan kokoisista ruuduista. Sarjakuvakriitikko ja -käsikirjoittaja Benoît Peeters (2007) ehdottaa neljän kategorian mallia sarjakuvan sivusommittelujen analysoimiseen. Mallissa erotetaan toisistaan perinteisemmiksi mielletyt ruutusommittelut, jotka voivat ensinnäkin olla *säännönmukaisia* ja symmetrisiä tai toiseksi *retorisia*, jolloin ruutujen mittasuhteet riippuvat kuvatuista tapahtumista. Ruutu saattaa venyä leveyttä esimerkiksi, kun kuvauksen kohteena on laaja ihmisjoukko tai kaventua, kun tarkoituksena on välittää tapahtuman lyhyt kesto. Kolmannessa ja neljännessä kategoriassa korostuu sivusommittelujen esteettisyys: *koristeellinen sivusommittelu* muodostaa itsenäisen esteettisen järjestyksen eikä sitä ole suunniteltu palvelemaan kertovuutta. *Tuottavassa sivusommittelussa* sommittelu on niin hallitsevassa asemassa, että se jopa määrää ja määrittää kertomuksen sisältöä. (Peeters 2007; ks. myös Baetens & Frey 2015, 108; Groensteen 2007, 93; Mikkonen 2005, 296.)

Kovácsin teoksessa on monia sivusommitteluja, joissa ruutujako ei ole sen enempää säännönmukainen kuin retorinenkaan. *Karun sellin* sivusommitelmat vaihtelevat yhden ison kuvan sisältävästä sivusta useita ruutuja hyödyntäviin sivuihin, jotka ruudukon sijaan koostuvat esimerkiksi isosta taustakuvasta ja sen päälle asettuvista ruuduista. Teoksen rakenteellinen kokeellisuus näkyy myös ruutujen välisessä tilassa, joka perinteisesti on sarjakuvakerronnassa tyhjä. Päähenkilön mielessä itävät murhasuunnitelmat kasvavat koko sivua halkovaksi piikkikasviksi, ja Annabellan vapaudesta eristävät vankilan kalterit konkretisoituvat ruutuja erottaviksi sivusommitelman elementeiksi.[5] Kasvit, kalterit ja ruutujen välissä vilistävät hyönteiset ovat teoksessa keino kuvata Annabellan mielenliikkeitä mustasukkaisesta kostonhimosta vapaudenkaipuuseen. Kovácsin teos venyttää ja kokeilee sarjakuvakerronnan rajoja, mutta samalla se myös osoittaa Peetersin luokittelun kaltaisten välineiden deskriptiivisen heikkouden: jako säännölliseen, retoriseen, koristeelliseen tai tuottavaan sivusommitteluun ei vielä kerro, mitä kerronnallista tarkoitusta valittu sivusommittelu palvelee yksittäisessä teoksessa. Siksi ehdotankin *Karun sellin* sivusommittelujen analysoimista suhteessa päähenkilön kokemuksen kuvaukseen.

Sarjakuvahahmon ruumiillinen kokemus tilassa

Kovácsin teoksessa rakenteellinen tilankäyttö palvelee kokemuksen kuvausta, joka keskittyy päähenkilö Annabellaan. Rakenteellisella tilalla viittaan sivusommitelmien tasoon, mutta teoksessa tilallisuus saa myös monia muita, metaforisempia merkityksiä. Teos ohjaa metaforiseen lukutapaan jo kaksoismerkityksellä leikkivässä nimessä. Yhtäältä 'karu selli' viittaa konkreettisesti Annabellan vankeusympäristöön, toisaalta se viittaa metaforisesti mielen muodostamaan eriöön, jossa kokemukset, muistot ja tapahtumat kiertävät kehää kuluneissa urissa päätyen aina lähtöpisteeseen. Nimen kaksoismerkitys kiteytyy visuaalisesti teoksen kansikuvassa, jossa Annabella istuu keskiakselin varassa pyörivässä karusellissa. Huvilaitteelle tyypillisten ratsujen sijaan rakennelmaa dominoivat kalterit, joiden taakse päähenkilö jää. Mielen metaforinen kuvaus pyörivänä karusellina saa sanallisen muodon päähenkilön äidiltään saamien runojen muodossa: "[p]yörii, pyörii karuselli värikkäiden valojen huumassa. Pyörii, pyörii pääsi harmaissa seinissä. Karu on sun sellisi." (KS, 25.) Annabellan saamissa runoissa sanallistuvat karusellin loppumaton liike ja päättymätön matkanteko, mutta niissä asettuvat vastakkain myös värikkyys ja harmaus. Värikkäästä ja iloisesta karusellista on lyhyt matka harmaaseen, päänsisäiseen selliin.

Inhimillisen kokemuksen kuvaaminen on kertomuksentutkija Monika Fludernikin (1996, 26–27) mukaan kertomusten keskeisin ominaisuus. Kertomukset eroavat esimerkiksi raporteista juuri siitä syystä, että ensin mainitut keskittyvät inhimillisten toimijoiden kuvaamiseen, kun taas jälkimmäiset koostuvat tapahtumien listauksista.

Kokemuksen kuvaamisen painottaminen kertomusta määrittävänä ominaisuutena tarkoittaa Fludernikin näkemyksessä tapahtumien dynamiikan jättämistä toissijaiseksi. Toiminnan sijaan Fludernik painottaa henkilöhahmojen ruumiillista läsnäoloa, havainnoimista ja reflektoimista. Hän käyttää sanaa kokemuksellisuus (*experientiality*) viittaamaan siihen, kuinka kertomukset pyrkivät kuvaamaan inhimillisiä kokemuksia, jotka rakentuvat ruumiillisuuteen perustuvalle kokemuspohjaiselle tiedolle. Marco Caracciolo (2015, 15) huomauttaa, että kokemuksellisuuden käsitettä on käytetty kahdessa toisistaan huomattavasti poikkeavassa merkityksessä. Yhtäältä sillä on viitattu kokemuksen tekstuaalisiin representaatioihin eli siihen, miten henkilöhahmojen kokemuksia kuvataan. Toisaalta sen avulla on pyritty tarkastelemaan kertomusten lukijoiden kognitiivisia kykyjä tulkita ja ymmärtää. Koska tavoitteenani on sarjakuvakerronnan ilmaisukeinojen analysointi ja ymmärtäminen, painopiste omassa artikkelissani on ensin mainitussa näkökulmassa. Sarjakuvahahmojen ruumiit representoidaan kuvallisesti, mutta miten kuvataan niiden kokemuksellista ruumiillisuutta?

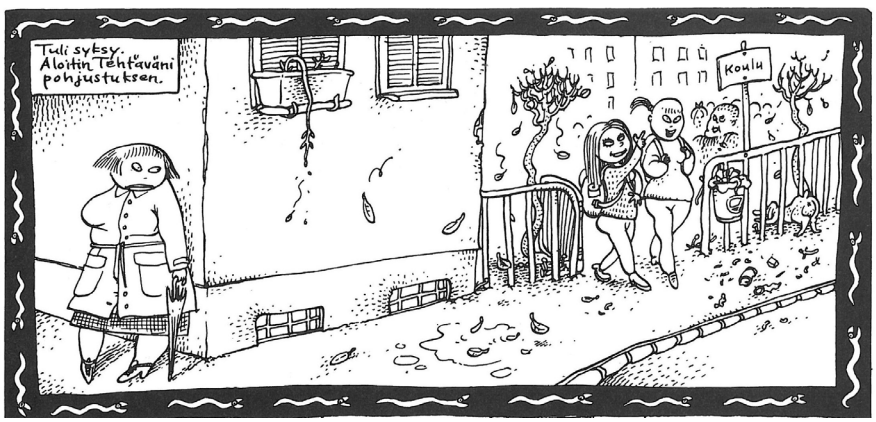
Karun sellin henkilöhahmon edesottamuksia kuvataan kuvallisesti ruuduissa, joista suurimmassa osassa henkilöhahmo esiintyy. Teosta voidaankin pitää huomattavan henkilöhahmokeskeisenä kuvalliselta kerronnaltaan. Sarjakuvahahmojen ruumiin kuvaus edellyttää aina tilallisuutta, minkä vuoksi ruumiillisuus, kokemuksellisuus ja tilallisuus kytkeytyvät sarjakuvakerronnassa toisiinsa. Tilallisuus on keskeinen sarjakuvan ominaisuus sarjakuvaruutujen vaatiessa sivulta paikan sekä tietyn määrän tilaa. Tilallisuus voidaan ajatella sarjakuvavälineen ominaisuudeksi, mutta se voidaan ymmärtää myös sarjakuvien analysoimisessa käytettäväksi käsitteeksi, joka auttaa huomioimaan, kuinka merkitykset rakentuvat kuvallisten ja sanallisten elementtien tilallisessa suhteessa toisiinsa. Sarjakuvateoreetikko Thierry Groensteenin (2007, 34–35) vaikutusvaltaisessa tilallis-paikallisuuden teoriassa sarjakuva käsitetäänkin järjestelmäksi, jonka jokainen elementti on osa laajempaa kokonaisuutta. Sivutasolla tämä tarkoittaa sitä, että yksittäistä sarjakuvaruutua luetaan, merkityksellistetään ja tulkitaan suhteessa sivukokonaisuuteen.

Groensteenin mallia seuraten pidän sarjakuva-analyysin lähtökohtana elementtien välisten tilallisten suhteiden tarkastelua. Analyysissa ei tällöin ole huomionarvoista ainoastaan se, miten ruudut asettuvat lineaarisiksi riveiksi, vaan myös se, miten eri elementit suhteutuvat toisiinsa allekkain ja ristikkäin. Elementtien väliset merkityssuhteet rakentuvat Groensteenin (2007, 18, 146) teorian mukaan myös laajemmin: jokainen ruutu on ainakin mahdollisessa suhteessa kaikkiin teoksen muihin ruutuihin. Hän kutsuu vierekkäisten ruutujen välisiä suhteita rajatuksi niveltymiseksi (*restrained arthrology*) ja viittaa koko teoksen muodostamaan kokonaisuuteen yleisenä niveltymisenä (*general arthrology*). Sarjakuva-analyysi rakentuu Groensteenin mallissa sipulimaisen kerroksittain, jolloin sisemmän ja pienemmän elementin, eli stripin, ja ulkokerroksen,

eli koko teoksen, väliin sijoittuu sivukokonaisuuksien kerros (*spatio-topical system*). Eri tasojen nimeäminen palvelee analyyttistä tarvetta rajata tutkimuskohde tarkasteltavissa oleviin osiin: yksittäisistä ruuduista muodostuviin strippeihin, sivukokonaisuuksiin ja koko teoksen dynamiikkaan.[6] Groensteenin malli ei ota huomioon sarjakuvahahmojen tilallista kuvaamista vaan keskittyy laajempiin rakenteisiin. Kun tulkinnan lähtökohdaksi otetaan Fludernikin käsitys kokemuksellisuudesta kertomusten ydinalueena, on henkilöhahmojen ruumiiden kuvauksen ohittaminen mahdotonta.

Kokemus kuvallisesti kehystettynä

Kovácsin teoksen kerronta rakentuu retrospektiivisen minäkerronnan varaan. Sanallinen kertoja kehystää ruuduissa nähtävän henkilöhahmon kokevaksi minäksi, jonka edesottamuksia kertova minä selostaa menneessä aikamuodossa (ks. myös Romu 2014b). Teoksen alussa kuvallisesti ja sanallisesti esitelty kerrontatilanne rakentaa teoksen läpi kantavan minäkerronnan kehyksen, joka säilyy vaikka kertovat tekstilaatikot hetkittäin katoavat (vrt. Mikkonen 2008, 313). Sanallinen kertoja kehystää henkilöhahmon kokemuksen kerronnallisesti, mutta teoksen alussa alkaa myös konkreettinen kehystäminen kuvallisten ruutukehysten muodossa. Koristeelliset kehykset ovat Kovácsin teoksessa silmiinpistävä ominaisuus, joka esiintyy vaihtelevasti ensimmäisestä ruudusta alkaen. Kun henkilöhahmo esitellään teoksen alussa, ruutua kehystävät ruoka-aineet ja herkut tukevat minäkertojan luonnehdintaa itsestään aamusta iltaan ”mussuttavana” kotirouvana. Kehykset rajaavat ruudut konkreettisesti, mutta niillä on myös metaforisempi kehystämisen merkitys. Päähenkilö Annabellan kokemusta symboloivat koristekehykset leimaavat ruudut subjektiivisuudella: tältä henkilöhahmosta tuntuu ja näin hän tarinamaailman kokee. Kotirouvaksi itsensä esittelevän Annabellan päiviä rytmittää herkkujen syöminen, mutta murhasuunnitelman itäessä kehysten symboliikka muuttuu: kehykset alkavat vilistä uuden ympäristön tutuksi tekemiä otuksia, kuten kovakuoriaisia, kärpäsiä ja muita hyönteisiä. Kun Annabella mustasukkaisuuden puuskassaan varjostaa miehensä rakastajattareksi luulemaansa tyttöä, hänen ikävät ajatuksensa kuvataan ruudun reunuksessa luikertavien käärmehahmojen avulla (KS, 12, ks. Kuva 2). Kehys tuottaa Annabellan kokemuksen kuvaukseen tason, joka ei paljastu Annabellan ruumiin ulkoisesta kuvauksesta. Nurkan takana piileskelevän Annabellan kasvoilta paistaa ilmeettömyys, mutta symboliset käärmeet leimaavat Annabellan olemisen katalaksi ja murhanhimoiseksi. Käärmeiden lisäksi kehyksissä luikertelee muualla teoksessa muun muassa kastematoja, jotka viittaavat vaarallisuuteen liitettyjen käärmeiden sijaan pienuuden ja mitättömyyden kokemuksiin.



Kuva 2. KS, 12 (yhden ruudun katkelma). Julkaistu tekijän luvalla.

Symbolisia otuksia vilisevät ruutukehykset sananmukaisesti kehystävät henkilöhahmon kokemuksellisuutta yhdessä teoksessa käytetyn sanallisen kerronnan kanssa. Ruutukehykset ovat teoksessa harvinaisen paljon käytetty kerronnallinen keino, joka tuottaa lisätason kuvissa nähtävän kokevan minän ja sanallisesti kertovan minän tasojen rinnalle. On kuitenkin mahdotonta määritellä, kuvaavatko ruutukehykset kokevan minän tuntemuksia, jolloin käärmeet kuvastaisivat Annabellan kokemusta varjostamisen hetkellä, vai ovatko ne pikemmin kertovan minän keino värjätä kokevan minän toiminta, jolloin käärmeiden käyttäminen kehyksissä olisi minäkertojan keino korostaa menneen minän luonteen kurjuutta ja heikkoutta tapahtumien hetkellä. Tämä kehysten kaksoisfunktio ei välttämättä ole ongelma kertomusta tulkittaessa vaan osoittaa teoksen monitulkintaiset mahdollisuudet.

Ruutukehysten symbolinen käyttö on kohtuullisen harvinaista sarjakuvakerronnassa, mutta vertailevana teoksena *Karun sellin* tavalle käyttää kehyksiä voidaan pitää ranskalaisen David B:n omaelämäkerrallista sarjakuvateosta *Epileptikko* (2013), jossa kertojan veljen epileptinen ruumis valtaa ruutujen sisäisen tilan lisäksi myös ruutujen kehykset. Sairaus vaikuttaa koko perheen elämään ja ”kehystää” sen, mikä kuvataan konkreettisesti ruutukehysten koristeellisella käytöllä. Veljen sairaudesta tulee kertojan näkemyksen mukaan koko perheen elämää tiukasti otteessaan pitävä ilmiö, joka ei rajoitu ainoastaan veljen fyysiseen ruumiiseen, vaan lävistää jokapäiväisen arkitodellisuuden. Kovács ei ole muissa teoksissaan käyttänyt koristeellisia kehyksiä samassa määrin kuin *Karussa sellissä*, jonka kertomus sijoittuu korostetusti päähenkilön mielen sisälle. Symbolisten kehysten käyttö tukee kertomuksen psykologista fokusta. Kehyksissä esiintyvien otusten symbolimerkitysten lisäksi kehykset osallistuvat teoksen visuaalisen rytmin tuottamiseen. Teoksessa käytetyille kehyksille on ominaista pyörivän liikkeen tuottaminen: käärmeet, kastemadot ja muut otukset asettuvat kehyksissä jonoiksi

ja jatkumoiksi, jotka näyttävät etenevän kehystä pitkin ilman alkua tai loppua. Koristeellisten kehysten päättymättömät symboliketjut ja niistä muodostuva liikkeen vaikutelma tukevat karusellin lailla pyörivän mielen kuvausta.

Murha tapahtuu ruutujen välissä

Kehysten lisäksi päähenkilön kokemuksellisuuteen liittyvä liike syntyy laajemmin teoksen sivukokonaisuuksissa. Murhaa kuvaavalla sivulla tapahtumat esitetään taustakuvan päälle asetettujen neljän ruudun avulla (ks. Kuva 1). Murhakohtauksen ensimmäisessä ruudussa päähenkilö kiipeää ylös tikapuita, ja huimauksesta kertova ajatuskupla vihjaa päähenkilön olevan todennäköisesti jossain korkealla. Toisessa ruudussa Annabella on löytänyt uhrinsa sängystä nukkumasta ja toteaa tytön olevan kaunis ja ”ennen kaikkea kiinteätä lihaa”. Mustasukkaisuuteen sekoittuu kateus nuoreksi rakastajattareksi luullun tytön elinvoimaisuutta kohtaan. Kolmannessa ruudussa on jälleen ainoastaan Annabella, joka pohtii miltä tytöstä mahtoi tuntua veitseniskun ja viimeisen hengenvedon hetkellä. Viimeinen ruutu näyttää sängyn jalkopäässä seisovan päähenkilön, joka katsoo kuvasta suurimmaksi osaksi ulos rajautuvaa ruumista ja pohtii tekonsa raukkamaisuutta.

Annabellan ajatuksista saadaan murhaa kuvaavalla sivulla tietoa ajatuskuplien avulla. Päähenkilö kokee hienoisia tunnontuskia murhattuaan puolustuskyvyttömässä tilassa olleen tytön. Ajatus- ja puhekuplat ovat yleisiä keinoja henkilöhahmojen kokemusten ja ajatusten välittämiseen, mutta välineen visuaalisuudesta johtuen keinot ovat myös kuvallisia. Sanallisen kuvailun sijaan henkilöhahmojen ruumiit ovat keskeisiä tajunnankuvauksen paikkoja asentojen, ilmeiden ja eleiden lukemattomien kuvausvariaatioiden ansiosta (Mikkonen 2008, 303). Annabellan kasvot näyttävät koko sivun ajan ilmeettömiltä, mutta hänen halunsa ymmärtää uhrin kokema kipu välittyy eleessä, jossa hän pistää itseään veitsen kärjellä ikään kuin hän voisi oman ruumiillisen reaktionsa avulla ymmärtää tekonsa. Huolimatta henkilöhahmon silmiinpistävästä keinotekoisuudesta pelkistettyine ja muutamista viivoista koostuvine piirteineen Annabellalla esitetään olevan ruumiillinen kokemus. Ruumiillisuus on Fludernikin (1996, 30) mukaan kokemuksellisuuden ja siten myös kertomusten keskiössä: ruumiillisen läsnäolomme ja sitä kautta maailmasta saadun tiedon avulla voimme ymmärtää myös fiktiivisiä henkilöhahmoja. Kun Annabella pohtii, miltä tytöstä mahtoi tuntua kuoleman hetkellä, lukija voi yrittää kuvitella, mitä Annabella tuntee pistäessään itseään veitsellä. Annabellan kuvauksessa näyttäisivät toteutuvan Fludernikin (1996, 30) kokemuksellisuuden keskeisimmät edellytykset: ihmishahmo on läsnä ympäristössä, ja saamme tietää hänen kokemuksestaan ja emotionaalisesta sekä fyysisestä reaktiostaan ympäristöön. Sen sijaan murhan uhrin ajatukset ja kokemukset jäävät vaille kuvausta, sillä hänen ruumiinsa kirjaimellisesti rajataan ruudun ulkopuolelle.

Murhaa kuvaavan sivun tilallinen rakenne on yhteydessä vallitsevaan konventioon lukemisen suunnasta. Tapahtumien kronologisen jatkumon ymmärtäminen edellyttää, että sivun ruudut luetaan vasemmasta yläkulmasta oikeaan alakulmaan päätyen. Neljällä ruudulla esitetään päähenkilön toiminnan vaiheet mutta myös hänen pohdintansa teon moraalisuudesta. Huomionarvoista on se, että itse murhaa ei sivulla näytetä, vaan ainoastaan uhriin kohdistuva tarkastelu ja Annabellan reaktio tekoonsa. Viitteitä tytön murhasta antavat toki kolmannessa ruudussa kummitusmainen hahmo, joka voidaan tulkita uhrin ruumiista erkanevaksi sieluksi, sekä neljännessä ruudussa nähtävät tytön jalat, jotka lepäävät veren tahrimalla vuoteella. Itse kuolinisku ja murhan hetki kuitenkin rajautuvat ruutujen ulkopuolelle. Murha sijoittuu ruutujen väliin, ja veriteon yksityiskohtaisuus jää lukijan mielikuvituksen varaan. Ruutujen väliin jäävä tila on toiminut sarjakuvatutkimuksessa eräänlaisena symbolina sarjakuvan edellyttämälle lukijan aktiivisuudelle: ruutujen välisessä tilassa lukija täydentää kuvaamatta jääneet tapahtumat.[7] Ruutujen väliin jäävä murha on klassinen esimerkki sarjakuvateoriassa, kun on haluttu havainnollistaa lukijalta vaadittavan täydentämisen merkitystä sarjakuvakertomusten ymmärtämisessä (ks. McCloud 1993, 66–68). Kovácsinkin teos leikittelee näyttämisen ja näyttämättä jättämisen välisellä jännitteellä: murhasta vihjataan monin eri tavoin, mutta veitsen iskeytyminen uhrin ruumiiseen jätetään kuvaamatta.

Ruuduissa näkyvän informaation lisäksi lukija pystyy toki päättelemään murhan tapahtuneen suhteuttamalla tapahtuneen tarinan edeltäviin ja seuraaviin tapahtumiin. Murhasuunnitelmasta vihjataan aiemmin kertomuksessa Annabellan ajatuskuplissa, jotka ennakoivat kostonhimoisen päähenkilön dramaattisia ratkaisuja: ”[m]inun täytyy tappaa… / …se Oona” (KS, 10). Lisäksi murhaa edeltää pitkällinen varjostusoperaatio (ks. Kuva 2), jossa tyttö paljastuu elintavoiltaan äärimmäisen säännölliseksi: jopa tikkukaramellin nauttimiselle on varattu jokaisesta päivästä oma hetkensä. Murhakohtauksen jälkeen Annabella nähdään jatkamassa arkista elämäänsä aviomiehensä kanssa. Huomattavaa on vain ero päähenkilön itseluottamuksessa ja elämänasenteessa: mustasukkaisuuden kourissa kärvistelevä murhaaja on kilpailijan eliminoituaan muuttunut aviomiestä herkkuruuilla ja erotiikkaa tihkuvalla tanssiesityksellä hemmottelevaksi kotirouvaksi.

Ruutujen sisällön ja kontekstin lisäksi lukijaa ohjataan murhaa kuvaavan sivun taustakuvassa. Ruutujen sommittelusta muodostuva siksak-kuvio ohjaa lukijan viimeiseksi taustakuvan alareunassa olevaan mustaan silhuettiin. Ruumiinrakenteeltaan Annabellaa muistuttava hahmo heittää veitseltä näyttävää esinettä roska-astiaan. Kerrostalojen väliin muodostuu ikään kuin sivun viides ruutu, joka sinetöi tapahtumaketjun kuvaamalla murhakertomuksissa tyypillisesti toistuvan kohtauksen murha-aseen hävittämisestä. Silhuettihahmo myös ohjaa päättelemään Annabellan palaavan tytön luota, vaikka sitä ei itse ruuduissa näytetä. Ruutujen järjestys ja kerronnallista jatkuvuutta tuottava henkilöhahmon toistuminen ohjaavat lukijaa muodostamaan kausaalisen ja kronologisen tapahtumaketjun.

Kokemus ruutujen muodostamassa tapahtumaketjussa

Kokemuksellisuutta korostavassa kertomuksen tulkintamallissa toiminta ei ole ensisijainen kertomusta määrittävä tekijä. Sarjakuvan lukemisen on kuitenkin ehdotettu perustuvan tapahtumaketjujen ensisijaistamiselle (Groensteen 2007, 124). Kausaalisuuden painottaminen antaa olettaa, että lukija kiinnittää huomiota ainoastaan toiminnan kannalta merkityksellisiin yksityiskohtiin, kuten Groensteen (mt.) ehdottaa. Groensteenin ohella myös sarjakuvateoreetikko Pascal Lefèvre (2000, 5) korostaa toimintaan keskittyvän lukuskeeman hallitsevuutta. Hän kirjoittaa, että kausaalisuus ja kronologisuus sarjakuvaruutuja yhdistävinä tekijöinä ovat lukijan muodostamia skeemoja, joiden avulla lukija rakentaa merkityssuhteen peräkkäisten ruutujen välille.[8] Toisaalla Lefèvre (2011, 16) lisää, että perinteisesti sarjakuvat on suunniteltu nopeasti luettaviksi, mikä selittää nopeasti tunnistettavien ja stereotyyppisten elementtien käytön. Groesteenin ja Lefèvren ajatusten taustalla näkyy käsitys sarjakuvasta tapahtumavetoisena kertomuksena tai syy–seurausketjuna, jossa on alku, keskikohta ja loppu. Kokemuksellisuutta korostavan kertomuskäsityksen valossa myös sarjakuvien lukeminen näyttäytyy moniulotteisempana toimintana kuin tapahtumaketjujen rekisteröintinä. Vaikka monet perinteiset sarjakuvat olisikin suunniteltu nopeaan lukemiseen, tätä ominaisuutta ei voida laajentaa koskemaan kaikkea sarjakuvaa ja ohittaa siten eri genrejen ja taiteilijoiden väliset erot ja ominaispiirteet.

Kovácsin teoksen sivulla on paljon sellaista, mitä ainoastaan ruutujen kausaalisiin tai kronologisiin suhteisiin kiinnittyvä lukija ei huomaisi. Yksityiskohtainen piirrosjälki on Kovácsin tavaramerkki, kuten myös hänen tapansa käyttää tarinan tapahtumien kannalta epäolennaisilta vaikuttavia hahmoja, kuten inhimillistettyjä tarinamaailman objekteja. Murhaa kuvaavalla sivulla öistä kaupunkia kansoittavat hampaitaan kirskutteleva kuu, irvistävät lepakot ja kadulla maleksiva huivipäinen koira. Minäkerronnan kehys tuottaa asetelman, jossa kokemuksellisuuden käsite vaikuttaa käyttökelpoiselta työvälineeltä analysoitaessa teosta värittävää symboliikkaa. Läpi teoksen Annabella rinnastetaan erilaisiin eläimiin ja olentoihin joko samankaltaisuuden, yhdistämisen tai lähekkäin asemoimisen avulla. Annabella kuvataan esimerkiksi toistuvasti kovakuoriaisena, ja kuten totesin, hänen kostonhimoiset ajatuksensa saavat symbolisen muodon käärmeiden hahmossa.

Murhaa kuvaavalla sivulla vilistävien mielikuvituksellisten olentojen tulkitseminen Annabellan kokemuksellisuuden symbolisina kuvaajina mahdollistaa luennan ruutuja yhdistävästä ilkeännäköisestä lepakosta eräänlaisena Annabellan kostonhimon ruumiillistumana, versiona olkapäällä istuvasta pirusta. Yön pimeydessä saalistava eläin on kansanperinteestä lähtien liitetty pahuuteen. Lukijan katseen viimeiseksi sivulla tavoittava huivipäinen koira voisi vastaavasti visuaalisesti symboloida päähenkilön kokemusta: murhaaja luikkii pois rikospaikalta päästen ”kuin koira veräjästä”. Tulkintaa tukee

koiran sijoittuminen tilallisesti veistä roskikseen heittävän Annabellan läheisyyteen ja koiran asuste, joka muistuttaa päähenkilön aiemmin käyttämää huivia. Vaikka kaikki sivun elementit ovat nähtävissä simultaanisesti, niiden saamat merkitykset riippuvat siitä, millaista tilallista polkua pitkin lukijan katse ohjataan ja mitä polun varrella on. Sommitelman kerroksellisuus rakentuu ruutujen ja taustakuvan yhteistyössä, jossa ruuduista muodostuvaan murhaa kuvaavaan kausaaliketjuun limittyvät metaforisesti ja symbolisesti kuvatut henkilöhahmon kokemukset.

Sivun ja tarinamaailman tilallinen analogisuus

Kuten huomioin edellä, kuvallinen esittäminen antaa lukijalle tietoa henkilöhahmon ilmeistä ja asennoista. Toiseksi henkilöhahmon kuvaaminen tarinan tilassa näyttää, kuinka henkilöhahmo suhteutuu ympäristöönsä ja miten hän sitä havainnoi. Kolmanneksi henkilöhahmon toistuva kuvaaminen helpottaa lukemista: toiston avulla Annabellan ruumiista muodostuu sivulla – ja laajemmin teoksessa – lukemista rytmittävä ankkuri, johon lukijan katse ohjautuu. Henkilöhahmojen asennot ja katseet muodostavat sarjakuvakerronnassa yleensäkin lukijan katsetta ohjaavia linjoja, joita kuvatutkimuksessa on kutsuttu vektoreiksi. Vektorit muodostuvat usein toiminnan suuntaisesti, joten ne myös auttavat lukijaa kerronnallistamaan näkemäänsä (Kress & van Leeuwen 2006, 59, 63). Kovácsin teoksessa henkilöhahmon tilallinen sijoittuminen sivukokonaisuuteen nähden tuottaa vaikutelman henkilöhahmon ruumiillisesta liikkeestä. Vektoreita katseellaan seuratessaan lukija ei ainoastaan etene sarjakuvasivulla eteenpäin, vaan vektoreiden avulla rakentuu Kovácsin teoksissa sivukokonaisuuteen henkilöhahmon kokemuksellisuuden taso.

Taustakuvan vuoksi sivulla käytetty sommittelu poikkeaa perinteisesti sarjakuvakerronnassa käytetystä ruudukosta. Ratkaisua voidaan pitää alussa mainitsemani Peetersin (2007) jaottelun mukaisesti koristeellisena keinona tuottaa teoksen rakenteeseen monipuolisuutta. Kokemuksellisuuden näkökulmasta ruutusommittelulla on kuitenkin merkitys henkilöhahmon ruumiillisten kokemusten rakentajana ja vahvistajana. Annabellan huimausta kuvaava ruutu on sijoitettu kerrostalojen ylle, jolloin rakenteellinen tila tehostaa Annabellan toimintaa tarinamaailman tilassa. Sivun vertikaalisuutta käytetään luomaan vaikutelma henkilöhahmon liikkeestä ympäristössään: *vertigo* syntyy, kun Annabella näkee alaspäin katsoessaan rakennusten välisessä tilassa häämöttävän maanpinnan. Sarjakuvasivun ja tarinamaailman tilan käyttäminen analogisessa suhteessa on juuri kokemuksellisuuden rakentamisen sarjakuvallinen keino. Esimerkiksi yhdysvaltalainen sarjakuvataiteilija Craig Thompson käyttää vastaavaa keinoa *Habibi*-teoksessaan (2012, 216) kuvatessaan päähenkilön vaarallista ja vauhdikasta pakomatkaa korkealta palatsin katolta alas pihan suihkulähteeseen. Katon ja suihkulähteen korkeusero on kuvattu rakentamalla tilallinen ero myös sarjakuvasivun

tilassa, jolloin liike korkeuserojen välillä korostuu. Thompsonin teoksessa vauhdikasta liikettä korostavat ja päähenkilön pakomatkaa myötäilevät myös diagonaaliset ruutuvälit, ruutujen asettelu ja siitä syntyvä lukusuunta. *Karun sellin* esimerkissä sivun ylälaita vastaa analogisesti Annabellan sijoittumista tarinamaailman tilassa korkealle. Seuraavien ruutujen asemointi ei kuitenkaan enää tue Annabellan ruumiin asettumista korkealla sijaitsevaan kerrostaloasuntoon. Vaikka Annabella pysyy huoneistossa, ruutu ruudulta laskeudutaan sivun tilassa, kunnes viimeinen ruutu sijoittuu katutasoon.

Sivusommittelussa rakentuva tarinamaailman ja sivun tilan analogisuus tukee vaikutelmaa, jonka mukaan Annabella kiipeää tikkaat ylös ja palaa niitä pitkin myös alas. Ruutuja yhdistävät tikkaat toimivat symbolisena kuvaajana, joka kuvaa sitä kuinka Annabella laskeutuu tarinamaailman tilassa takaisin maan tasalle. Tikkaat yhdistävät ruudut toisiinsa ja ohjaavat lukijan katsetta ruudusta toiseen, joten tikkaat toimivat myös vektorin tehtävässä. Henkilöhahmon ruumiillista liikettä myötäilevä, tukeva ja rakentava sivusommittelu toistuu teoksessa, kun vankilaan joutunut Annabella kärsii sellinsä yksinäisyydessä, näkee hallusinaation ja sen seurauksena oksentaa (KS, 26–27). Yhdellä aukeamalla kuvattu kokonaisuus ohjaa lukijan katsetta ensimmäisellä sivulla vaakatasossa, toisella sivulla katseen suunta ohjataan vertikaaliseksi: pystytason sijaan sivu on jaettu kolmeen osaan vaakatasoisesti. Rakenteellinen tila tukee henkilöhahmon kokemuksen kuvausta, jossa epätoivosta äänetöntä huutoaan karjuva Annabella ensin kyykistyy sellinsä lattialle, sitten nousee ylös aggressiivisen hallusinaation voimasta ja viimein kouristuu kaksin kerroin oksentamisen voimasta. Murhaa kuvaavan sivun tavoin kohtauksessa käytetään kokeellisia sarjakuvakerronnan elementtejä myös ruutuja erottavien elementtien osalta: ruutuja erottavat toisistaan jättimäiset kalterit, joiden suuntaus muuttuu sivulta toiselle ikään kuin korostaen henkilöhahmon kokemusta hallusinaation todellisuudentajua muuttavasta voimasta.

Kokeelliset sivusommittelut tukevat molemmissa esimerkeissä sitä, mitä Karin Kukkonen (2013a, 61; 2013b, 49) on kuvaillut sarjakuvan kyvyksi kuvata kokemusta ruumiillisuuden kautta. Hän pyytää kiinnittämään huomion siihen, miten henkilöhahmojen tilallinen asemointi suhteutuu tarinamaailman parametreihin: millaista liikettä henkilöhahmojen ruumiiden asemointi ja sivusommittelu rakentavat? Sivusommittelussa rakentuva liike on yksi mahdollisuus rakentaa henkilöhahmojen ruumiillista kokemuksellisuutta. *Karun sellin* murhaa kuvaava sivu on monitasoinen liikkeen kuvauksessaan, sillä liike on sivulla simultaanisesti kahdenlaista. Lukijan on mahdollista muodostaa ensinnäkin ruutujen sisältöjen kuvaama Annabellan liike tytön huoneessa ja toiseksi sivusommittelussa toteutuva Annabellan vertikaalinen liike kerrostalon palotikkailla. On vaikea kuvitella, miten vastaava kaksitasoinen liike voitaisiin toteuttaa esimerkiksi elokuvakerronnassa. Kyseessä on sarjakuvakerronnalle mahdollinen rakenne, joka perustuu kerrontavälineen tilallis-paikallisuudelle ja sille, että lukijan katsetta ohjataan sivulla.

Murha olikin valetta

Teoksen loppuun edetessään lukija joutuu yllätetyksi: murhaa ei tapahtunutkaan, ja Annabella herää sairaalassa. Uhriksi kaavailtu tyttö on löytänyt Annabellan talonsa palotikkaiden juurelta, ilmeisesti putoamisen seurauksena loukkaantuneena. Onnettomuus on aiheuttanut vuoden kestävän koomatilan, jossa Annabellan alitajunta on rakennellut kuvitelmia murhasta ja sitä seuranneesta vankilaepisodista. Loppuratkaisun yllättämä lukija voi palata murhaa kuvaavalle sivulle, jolloin myös tulkinnat sivun rakenteesta ja visuaalisista elementeistä voivat muuttua. Tulkinnan karuselli, jonka kyydissä lukija yrittää pysytellä, nirskahtaa urallaan teoksen alkuun, ja kehämäisyys toteutuu siten temaattisen tason lisäksi myös tulkinnan tasolla.

Teoksen lopun yllätyksellisyys murhan paljastumisesta päähenkilön mielensisäiseksi tapahtumaksi kannustaa tutkimaan uudestaan, mitä murhaa kuvaavalla sivulla oikeastaan tapahtuu. Palattaessa lopusta takaisin murhakohtaukseen tulkintakehyksenä ei ole enää onnistunut kostoretki, vaan päähenkilön subjektiivinen näkemys siitä, miten hänen suunnitelmansa olisi pitänyt toteutua. On totta, että murhasta vihjataan melko eksplisiittisin keinoin: Annabella löytää tytön sängystä nukkumasta, ja päähenkilön ajatuskuplat kertovat hänen tuntemistaan epäilyksen ja katumuksen tunteista. Kuten jo kirjoitin, varsinaista veitseniskua ei kuitenkaan kuvata.

Teoksen retrospektiivisestä kerrontapositiosta huolimatta lukijalle ei anneta sanallisia vihjeitä murhayrityksen epäonnistumisesta. Klassisen narratologian mukaan retrospektiiviseen kerrontapositioon liittyy kerronnan ja kokemisen ajallinen etäisyys, mistä johtuu, että kertova minä myös tietää enemmän kuin kokeva minä (Cohn 1978, 143). Ajallisesta etäisyydestä huolimatta *Karun sellin* minäkertoja identifioituu läheisesti kokevan minän positioon. Teoksen lopussa koettava yllätys perustuukin vahvasti tiedolliseen hierarkiaan, jossa kertoja säätelee lukijan saamaa informaatiota. Murhaa kuvaavalla sivulla sanallista kertojaa ei ole, vaan kertomus etenee kuvallisesti; päähenkilön ajatuskuplat sisältävät ainoat sanalliset elementit. Sanallisen kerronnan täydellinen poissaolo murhaa kuvaavalla sivulla etäännyttää hetkellisesti tapahtumien todellisesta käänteestä tietoisen kertovan minän. Sanallisen kerronnan puuttuessa minäkertojaa ei voida perinteiseen tapaan syyttää epäluotettavaksi, ainakaan jos kerronnan agentin ymmärretään koostuvan vain tekstilaatikoiden välittämästä ”äänestä”, sillä murhan ajaksi sanallinen kertoja vaikenee.[9]

Edellä väitin, että lukijan katseen ohjaaminen yhdessä kausaaliketjun muodostumisen kanssa tukee tulkintaa, jonka mukaan Annabella palaa tytön luota heitettyään ensin murha-aseen roskikseen. Vasten loppuratkaisun tuottamaa tietoa ruutusommittelu ei tue Annabellan paluuta tytön luota, vaan rakenteellisen tilan ja tarinamaailman tilan analoginen suhde ja lukijan katseen ohjaus ylhäältä alas korreloivatkin Annabellan putoamisen kanssa. Ensimmäisen ruudun huimaus asettuu uuteen tulkinnalliseen

valoon: huimaus ei ole ohimenevä kokemus, vaan se on syynä Annabellan putoamiseen. Ensimmäisen ruudun alapuolelle on sijoitettu pieni tähti, josta lähtevät spiraaliviivat toistavat Annabellan pään yllä nähtävän viivan muotoja. Sarjakuvakerronnassa henkilöhahmon pään yllä nähtävää tähteä käytetään henkilöhahmon pökertyneisyyttä tai tajunnan menetystä kuvaavana efektinä (Herkman 1998, 46). Konventiosta tietoinen lukija tulkitsee tähden näkymättömiin jätetyn tapahtuman eli Annabellan putoamisen merkitsijänä. Sivun kokonaisuuden kannalta pieneltä vaikuttavasta elementistä tulee eräänlainen silmänisku lukijalle, joka haluaa loppuratkaisun jälkeen palata tarkastelemaan harhaanjohtamisen kohtaa. Teoksen lopussa paljastuva tieto koomasta antaa myös metaforisille elementeille lisää tulkintavaihtoehtoja: jos tytön luota ei kerran palaakaan Annabella, ovatko lepakot metafora Annabellan karkuteille juoksevalle mielelle ja pupillittomasti tyhjää tuijottava koira Annabellan kooman vangiksi joutuvan ruumiin kuva, eräänlainen tyhjä kuori?

Lopuksi

Sarjakuvien visuaalisuus edellyttää henkilöhahmojen ruumiiden kuvaamista, mitä voidaan pitää yhtenä keskeisenä sarjakuvan asettamana haasteena ja antina kertomuksen ja kokemuksellisuuden tutkimukselle (ks. myös Chute 2015). Havaitseva, tunteva ja kokeva henkilöhahmo asettuu sarjakuvassa osaksi tarinamaailmaa ruumiin eleiden, liikkeiden, ilmeiden ja asentojen kautta. Fludernikin kokemuksellisuuden käsitettä hyödyntävässä tulkinnassani olen osoittanut, että Kovácsin teoksen rakenteelliset ratkaisut ovat sarjakuvallinen keino tukea päähenkilön sisäiseen kehitykseen ja minuuden syövereihin keskittyvää kehityskertomusta. Kokemuksellisuutta tulee tässä mielessä ajatella laajempana ilmiönä kuin sarjakuvahahmojen ulkonäön kuvauksena.

Murhakohtauksessa käytetty sivusommittelu on rakenteeltaan teoksessa ainutkertainen. Teos sisältää monia muita kokeellisia ja perinteisistä ruutusommitelmista poikkeavia sivuja, joiden rakennetta olen toisaalla tutkinut yhteydessä sivuilla kuvattuihin tapahtumiin (Romu 2014a; 2014b). Kovácsin teoksessa rakennetaan kerrontatilanne, jossa retrospektiivisen minäkertojan ääni kehystää koko kertomusta. Äänen poissaolo murhaa kuvaavalla sivulla poistaa hetkellisesti ajallisen etäisyyden ja korostaa kokevan minän toimintaa tapahtumien hetkellä. Kuten sivun rakenteen analyysini osoittaa, myös sivulla rakentuvilla liikesuunnilla ja rakenteellisen tilan analogisella suhteella tarinamaailman tilaan tuetaan lukijan tulkintaa murhan tapahtumisesta ja päähenkilön pakenemisesta murhapaikalta. Teoksen luettuaan harhautettu lukija voi todeta, että sen enempää sanallinen kertoja kuin kuvallinen esityskään eivät eksplisiittisesti väittäneet murhan tapahtuneen. Lukijaa kuitenkin ohjattiin tulkitsemaan näin.

Kovácsin teos sisältää kokeellisia ratkaisuja poikkeuksellisen paljon, mutta analyysissa tekemiäni huomioita voidaan soveltaa myös esimerkiksi omaelämäkerrallisiin

sarjakuviin, joissa kuvataan kertovan ja kokevan subjektin tajuntaa. Kuten analyysini on osoittanut, sarjakuvan keinot kokemuksellisuuden kuvaamiseen eivät ole ainoastaan kuvallis-sanallisia vaan myös rakenteeseen liittyviä. *Karun sellin* tapainen monikerroksinen sarjakuva edellyttää sekä lukijalta että tutkijalta yksityiskohtiin pysähtymistä. Jos teosta luetaan kausaalisten tai kronologisten ruutujen ketjuna, menetetään teoksen tulkinnasta paljon. Ruutujen muodot ja asemoinnit sivulla, sommitelmiin rakentuvat katseen ohjaamisen keinot ja metaforiset kuvaelementit osallistuvat päähenkilön kokemuksellisuuden kuvaukseen tavalla, joka on mahdollinen ainoastaan sarjakuvan tilallis-paikallisessa rakenteessa.

Viitteet

[1] Pitkistä sarjakuvista käytetään usein lajinimikettä sarjakuvaromaani (*graphic novel*), jolla halutaan kertoa kyseessä olevan kerronnallisilta keinoiltaan, sisällöltään, julkaisuformaatiltaan ja tuotannolliselta taustaltaan muista sarjakuvista poikkeava muoto (ks. Baetens & Frey 2015, 8–19). Termi on ymmärretty kuitenkin usein myös arvottavana, minkä vuoksi useat tutkijat välttävät sitä ja puhuvat yleisemmin sarjakuvakertomuksista. Sarjakuvatutkija Hillary Chute (2008, 453) huomauttaa, että sarjakuvaromaani ei terminä kata alleen omaelämäkerrallisia sarjakuvia, minkä vuoksi hän suosii sarjakuvakertomuksen (*graphic narrative*) nimitystä. Tarvetta sarjakuvaromaanin tai -kertomuksen käsitteille selittää englanninkielinen termi *comics*, joka viittaa humoristisuuteen. Tällaista painolastia ei ole suomenkielisellä *sarjakuva*-termillä, joka viittaa sisällöllisten ominaisuuksien sijaan muotoon, kuvien peräkkäisyyteen.

[2] Kovács on maininnut ihailevansa Doucet'n ja Pirisen töitä, vaikkakin vaikutteet hänen töihinsä tulevat taiteilijan mukaan sarjakuvien lisäksi kuvataiteesta ja kirjallisuudesta (Hänninen & Römpötti 2011, 61). Mainittujen sarjakuvataiteilijoiden välille voi kuitenkin vetää yhteyden siinä, miten he kaikki käsittelevät yhteiskunnallisia tabuaiheita, kuten normista poikkeavaa seksiä ja seksuaalisuutta, usein groteskillakin tavalla. Lisäksi heidän sarjakuvissaan seikkailevat hahmot usein kyseenalaistavat toiminnallaan vallitsevan järjestyksen tai saattavat sen naurunalaiseksi. Pirinen tuli tunnetuksi erityisesti lapsenomaisen ja anarkistisen Sokeri-Sakari -hahmonsa kautta (Pirinen 1987), Doucet omaelämäkerrallisista sarjakuvistaan ja sarjakuvamuotoon piirretyistä unikertomuksistaan (esim. Doucet 1994). Suomalaisessa sarjakuvassa absurdius ja surrealismi näkyivät myös 1990-luvulla sarjakuvia tehneen Anu Lavosen kertomuksissa ja laajemmin pienlehdissä, kuten *Suuressa Kurpitsassa* (1981–1993) ja *Sarjarissa* (1981–).

[3] Kovácsin laajaa tuotantoa on käännetty ruotsiksi, saksaksi, ranskaksi ja unkariksi. *Karu selli* on käännetty ruotsiksi vuonna 1997 (*Karu cell*) ja saksaksi vuonna 1998 (*Karussell*). Kovácsin työ sarjakuvan parissa on tunnustettu muun muassa opetusministeriön Nuoren taiteen Suomi -palkinnolla (1996), Suomen sarjakuvaseuran myöntämällä Puupäähattu-palkinnolla (1999), Kemin pohjoismaisen sarjakuvakilpailun Grand Prix'llä (2001), Lempi Grand Prix'llä (2004), Sarjakuva-Finlandialla (2011) ja sarjakuvataiteen valtionpalkinnolla (2014). Albumien lisäksi Kovács on tehnyt sarjakuvia myös sanoma- ja aikakauslehtiin yhdessä sarjakuvakäsikirjoittaja Pauli Kallion kanssa sekä käsikirjoittanut ja ideoinut nukkeanimaatioelokuvan *Lisa Limone and Maroc Orange: A Rapid Love Story* (2013).

[4] Sarjakuvan muotokieltä ovat tutkineet Suomessa muiden muassa Pekka A. Manninen (1995), Juha Herkman (1998), Kai Mikkonen (esim. 2005, 2008), Karin Kukkonen (2010) ja Katja Kontturi (2014), mutta heidän tutkimuksensa eivät ole keskittyneet kotimaiseen sarjakuvaan. Tutkimuksissa sarjakuvakerronnan analysointi yhdistyy usein sarjakuvan kulttuurisen aseman tarkasteluun (esim. Arffman 2004; Miettinen 2012). Suomalaisen sarjakuvan sosiologista historiaa on tutkinut Ralf Kauranen (2008).

[5] Suomalaiseen sarjakuvaan suuresti vaikuttanut Tove Jansson hyödynsi innovatiivisesti välipalkkeja strippeinä etenevissä muumisarjakuvissaan, mutta pidemmissä sarjakuvissa kyseinen keino on harvinaisempi. Juhani Tolvanen (2000, 97) kirjoittaa, että Jansson aloitti ”välipalkkivallankumouksen” ensimmäisessä, 1950-luvulla julkaistussa muumien seikkailua kuvaavassa jatkosarjassaan, jossa hän käytti jopa 26 erilaista tarinamaailman esinettä jakamaan sarjakuvaruutuja. Kovács jatkaa Janssonin perinnettä, mutta soveltaa sitä pitkän sarjakuvakertomuksen tarpeisiin.

[6] Myös sanallisia elementtejä tulee sarjakuvassa tarkastella sivukokonaisuuden sommitelmallisina osina. Niiden asemoiminen ohjaa lukijan katsetta sivulla, ja sanojen merkitys kiinnittyy niiden kuvalliseen kontekstiin. Sanallista kerrontaa ei siten voida ajatella äänenä, jolla ei olisi tilallista ulottuvuutta. (Ks. Romu 2014b, 136–137.)

[7] Ruutuvälistä (engl. *gutter* eli katuoja) on tullut myös symboli sarjakuvan kulttuuriselle asemalle eri taidemuotojen välissä. Jared Gardner (2012, xi) käsittää ruutuvälin eräänlaisena kurittomuuden ja kapinan symbolina, joka kuvaa hänen mukaansa hyvin korkeakulttuurin ulkopuolelle jäänyttä sarjakuvaa.

[8] Kognitiivisesta tutkimuksesta peräisin olevaa skeeman käsitettä on kertomusten tutkimuksessa käytetty tulkinnallisen kehyksen merkityksessä. Lukijan aiempi tietämys toimii kognitiivisena apuvälineenä kehystäen uutta informaatiota ja tehden siitä ymmärrettävämpää. Näkemyksen mukaan kirjallisuuden ymmärtämisessä käytetään aktiivisesti tosielämästä tuttuja kognitiivisia kehyksiä. (Ks. Branigan 1992, 13; Fludernik 1996, 12.)

[9] Kysymykseen kertovan agentin luonteesta on sarjakuvatutkimuksessa kehitetty monenlaisia malleja. Thierry Groensteen (2013, 79–97) ehdottaa sanallisen ja kuvallisen kertojan käsittämistä toisistaan erillisiksi agenteiksi, joita kerronnan hierarkiassa korkeammalla tasolla oleva kertoja hallinnoi. Tällainen kuvan ja sanan erottaminen osoittautuu kuitenkin mahdottomaksi analysoitaessa *Karun sellin* kaltaista teosta, jossa sanallinen minäkertoja vaikuttaa olevan tietoinen kuvallisesta esitystavasta (Romu 2014b, 133).

Kirjallisuus

Arffman, Päivi 2004. *”Comics go underground!” Underground-sarjakuva vastakulttuurina vuosien 1967–1974 Yhdysvalloissa*. Turku: k&h, Turun yliopisto, kulttuurihistoria.

B. David 2013. *Epileptikko*. (*L’Ascension du Haut-Mal*, 2005.) Suom. Saara Pääkkönen. Helsinki: WSOY.

Baetens, Jan & Hugo Frey 2015. *The Graphic Novel. An Introduction.* Cambridge: Cambridge University Press.

Branigan, Edward 1992. *Narrative Comprehension and Film.* London & New York: Routledge.

Caracciolo, Marco 2015. Experientiality. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid & Jörg Schünert (eds.), *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/experientiality (14.2.2016).

Chute, Hillary 2008. Comics as Literature? Reading Graphic Narrative. *PMLA* 123(2), 452–465.

Chute, Hillary 2015. The Space of Graphic Narrative. Mapping Bodies, Feminism, and Form. Robyn Warhol & Susan S. Lanser (eds.), *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions.* Columbus: The Ohio State University Press, 194–209.

Cohn, Dorrit 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton: Princeton University Press.

Doucet, Julie 1994. *Jos olisin mies ja muita kertomuksia.* Suom. ja toim. Pauli Kallio ja Reija Nieminen. Tampere: Suuri Kurpitsa.

Fludernik, Monika 1996. *Towards a 'Natural' Narratology.* London: Routledge.

Gardner, Jared 2012. *Projections. Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling.* Stanford: Stanford University Press.

Groensteen, Thierry 2007. *The System of Comics.* (*Système de la bande dessinée*, 1999). Trans. Bart Beaty & Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi.

Groensteen, Thierry 2013. *Comics and Narration.* (*Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée 2*, 2011). Trans. Ann Miller. Jackson: University Press of Missisippi.

Herkman, Juha 1998. *Sarjakuvan kieli ja mieli.* Tampere: Vastapaino.

Hänninen, Ville 2011. Roskakulttuuri saapui akatemian portaille – suomalaisen sarjakuvakirjoittamisen ja -tutkimuksen vaiheita. Heikki Jokinen (toim.), *Sarjakuva Suomessa. Historiasta, asemasta, kielestä.* Helsinki: Avain, 77–95.

Hänninen, Ville & Harri Römpötti 2011. *Päin näköä! 16 suomalaista sarjakuvataiteilijaa.* Helsinki: Like.

Jokinen, Heikki 2013. Suomi tunnusti sarjakuvan. Mika Hallila, Yrjö Hosiaisluoma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 1– Lajeja, poetiikkaa.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 317–325.

Kauranen, Ralf 2008. S*eriedebatt i 1950-talets Finland. En studie i barndom, media och reglering.* Turku: Åbo Akademis förlag/Åbo Akademi University Press.

Kontturi, Katja 2014. *Ankkalinna – portti kahden maailman välillä. Don Rosan Disney-sarjakuvat postmoderneina fantasiasarjakuvina.* Jyväskylä studies in humanities 255. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Kovács, Kati 1996. *Karu selli* [=*KS*]. Helsinki: Arktinen Banaani.

Kress, Gunther & Theo van Leeuwen 2006 (1996). *Reading Images. The Grammar of Visual Design.* London & New York: Routledge.

Kukkonen, Karin 2010. *Storytelling Beyond Postmodernism. Fables and the Fairy Tale.* Acta Universitatis Tamperensis 1499. Tampere: Tampere University Press.

Kukkonen, Karin 2013a. *Studying Comics and Graphic Novels.* Chichester: Wiley Blackwell.

Kukkonen, Karin 2013b. Space, Time, and Causality in Graphic Narratives. An Embodied Approach. Jan-Noël Thon & Daniel Stein (eds.), *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative.* Berlin: De Gruyter, 49–66.

Lefèvre, Pascal 2000. Narration in Comics. *Image [&] Narrative.* Online Magazine of the Visual Narrative, 1:1. http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/pascallefevre.htm (14.2.2016).

Lefèvre, Pascal 2011. Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences. *SubStance 124*, 40(1), 14–33.

Manninen, Pekka A. 1995. *Vastarinnan välineistö. Sarjakuvaharrastuksen merkityksiä.* Tampere: Tampere University Press.

McCloud, Scott 1993. *Understanding Comics. The Invisible Art.* New York: Harper-Perennial.

Miettinen, Mervi 2012. *Truth, Justice, and the American Way? The Popular Geopolitics of American Identity in Contemporary Superhero Comics.* Acta Universitatis Tamperensis 1790. Tampere: Tampere University Press.

Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä.* Helsinki: Gaudeamus.

Mikkonen, Kai 2008. Presenting Minds in Graphic Narratives. *Partial Answers* 6(2), 301–321.

Peeters, Benoît 2007 (1998). Four Conceptions of the Page. From *Case, planche, récit: lire la bande dessinée*. Trans. Jesse Cohn. *ImageTexT: Interdisciplinary Comics Studies.* 3.3. http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3_3/peeters/ (14.2.2016).

Pirinen, Joakim 1987. *Sokeri-Sakari.* (*Socker-Conny*, 1985.) Suom. Jukka Heiskanen. Helsinki: Jalava.

Potsch, Elisabeth & Robert F. Williams 2012. Image Schemas and Conceptual Metaphor in Action Comics. Frank Bramlett (ed.), *Linguistics and the Study of Comics.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 13–36.

Romu, Leena 2014a. *Ruutuja rikkovat ruumiit Kati Kovácsin sarjakuvassa* Karu selli. Suomen kirjallisuuden lisensiaatintutkielma. Tampereen yliopisto. http://tampub.uta.fi/handle/10024/96690 (14.2.2016).

Romu, Leena 2014b. Tämännäköisiä naisia ja ironisia ääniä – kerronnan jännitteet Kati Kovácsin sarjakuvissa *Karu selli* ja *Kuka pelkää Nenian Ahnavia?*. Mikko Höglund, Tommi Kakko, Mervi Miettinen, Hanna Parviainen & Paul Rickman (toim.), *Word and Image. Theoretical and Methodological Approaches.* Tampere Studies in Language, Translation and Literature, Series B2. http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-44-9689-9 (14.2.2016).

Thompson, Craig 2012. *Habibi.* (*Habibi*, 2011.) Suom. Ida Takala. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Tolvanen, Juhani 2000. *Muumisisarukset Tove ja Lars Jansson. Muumipeikko-sarjakuvan tarina*. Helsinki: WSOY.

Vesa Kyllönen

Maksimalistinen aivokartta. Metafyysinen salapoliisikertomus Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaanin* tiedollisena työkaluna

Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaanin* (2012) vastaanotto oli varovaisen myönteinen. Vaikka esimerkiksi *Parnasson* Tuomas Juntunen uskaltautui kohottamaan teoksen James Joycen *Ulysseksen* (1922) ja Georges Perecin *Elämä käyttöohjeen* (1978) rinnalle, päivälehdissä emmittiin: *Helsingin Sanomain* Matti Mäkelä ei olisi mielinyt kutsua sitä romaaniksi lainkaan, ja Juhani Brander (2012) katsoi *Turun Sanomissa* teoksen kärsivän ”natriumin yliannostuksesta, jossa lukijan aivotoimintoja tasapainottavaa nestettä imeytyy liiaksi hukkaan”. Erityiseksi ongelmaksi koettiin teoksen tiedollinen ylenmääräisyys. *Neuromaanissa* tuntui liikkuvan ”valtava määrä triviahetteikköä” (Mäkelä 2012), se ”kompuroi hyperbolassaan” (Brander 2012) ja käytti lähdeaineistoaan liiaksi.

Päivälehtikritiikeissä nousivat esiin samat huomiot, jotka vastaavat omaa lukukokemustani: materiaalin laajuus ja informaation liiallisuus hallitsevat *Neuromaania*. Tämä eksessiivisyys kytkee teoksen osaksi ensyklopedisen romaanin perinnettä, johon on liitetty esimerkiksi Richard Powersin, David Foster Wallacen ja William T. Vollmannin teoksia (ks. esim. LeClair 1996; Burn 2007, 60). Ensyklopedinen romaani viittaa etenkin sotienjälkeisessä amerikkalaisessa kirjallisuudessa tietoa koskevia lajipiirteitä toteuttavaan maksimalistiseen genreen tai modaliteettiin.[1] Mutta ilmeneekö *Neuromaanissa* samaa kerronnallista pyrkimystä kattavaan tiedolliseen kokonaiskuvaan kuin romaanimuodon amerikkalaisissa edustajissa? Entä onko siinä muita ensyklopediselle romaanille tyypillisiä elementtejä, kuten kertomusmateriaalin liikakasvua, detaljirikkautta ja poikkeamien lukuisuutta sekä näitä rönsyjä esimerkiksi tieteen keinoin hillitsemään ja jäsentämään pyrkivä rakenne (Ercolino 2014; Karl 2001, 155–225)?[2] Jo *Neuromaaniin* liitetty sisällysluettelo viittaa tähän suuntaan: aihekirjo on valtava, mutta lukuja hallitsee aivotutkimus, tieteellinen metodologia ja niiden parodia (”Tieteellisen huippulahjakkuuden ja skitsofrenian kohtalonyhteys”, ”Tiedemiesidentiteetin muovautumisen kulttuuriset reunaehdot”). Myös kriminaalipsykologinen aihepiiri (”Aggressiiviset aivot”, ”Seksuaalirikollisen aivot”) korostuu lukujen otsikoissa.

Alustavat kysymykset *Neuromaanin* ensyklopedisuudesta kuitenkin vasta viitoittavat tien. Miten romaanin tietomateriaali oikeastaan jäsentyy? Ensyklopedinen romaanihan ei ole vain kulttuurisen tiedon näytteilleasettelu, vaan myös kuvaus tiedollisen järjestäytymisen prosessista (Clark 1990, 17). Ensyklopedisuutta ei ole ilman tiedon

organisoimisen motiivia. 1900-luvulla suosituimman mallin kertomuksessa toteutettavalle tietomateriaalin järjestelemiselle on tarjonnut salapoliisikertomuksen kaava. Sotien jälkeen, etenkin Jorge Luis Borgesin, Vladimir Nabokovin ja Alain Robbe-Grillet'n kertomuksissa tämä kaava kuitenkin toistuvasti käännetään itseään vastaan ja ylitetään. Kaavan parodisesta hyödyntämisestä kehkeytyy niin sanottu metafyysisen salapoliisikertomuksen genre ja kaavasta itsestään väline laajempien epistemologisten ja ontologisten kysymysten avaamiseksi. (Ks. esim. Merivale & Sweeney 1999.) Genren ”metafysiikka” ilmenee siis ennen muuta rikostutkinnan laajentamisena todellisuuden kategorioita ja niiden tulkintaa koskevalle tasolle: mikään edes salapoliisikertomuksen maailmassa ei ole varmaa tai selvärajaista. Lajityyppejä viljalti hyödyntävän ensyklopedisen romaanin kannalta tämä tulkinnan monimutkaistumista ja tiedon ambivalenssia korostava genre muotoutuukin juuri parahiksi tullakseen käytetyksi uudelleen ensyklopedisissa pyrinnöissä. Ensyklopedisessa romaanissa laaja tekstimateriaali ei jäsenny kuin salapoliisikertomus, mutta siitä erottuu lajille ominaisia komponentteja (etsivä, tutkinta, rikos, kadonnut tai labyrinttimainen teksti, vihjeiden mielettömyys, häilyvät identiteetit; ks. mt., 8–11).

Neuromaanissa kaksi ensyklopedisen romaanin vastakkaista piirrejoukkoa – yhtäältä rönsyily liikesuuntana ja toisaalta tiedon jäsentely eräänlaisena rikostutkintana – lyövät kättä. Myös Mäkelä löytää materiaalivarastoksi kutsumastaan *Neuromaanista* tämän juonteen: ”selvittämätön murha” yhdistää triviaa ja lukemattomia kohtauksia (Mäkelä 2012). Tietoaineksen jäsentävänä motiivina on siis tapahtumien taustalle jäävä rikos, jonka tutkintaprosessiin lukija kysytään mukaan.

Tarkastelen tässä artikkelissa tiedon jäsentelyyn liittyvää metafyysisen salapoliisikertomuksen geneeristä rekisteriä *Neuromaanissa* ja pyrin osoittamaan sen käyttökelpoisuuden romaanin tiedollisena työkaluna. Tiedolliset kysymykset ovat *Neuromaanissa* läsnä paitsi tekstimateriaalin rönsyilevässä laajuudessa myös juonen tasolla, jolloin niihin vastaamista on lukijan vähintään harkittava. Näin pyrin vastaamaan, miksi lehtikriitikoiden tekemät havainnot ovat oikeansuuntaisia. Yli-Juonikkaan teoksen lukeminen tässä valossa nimittäin osoittaa, että jos fiktiivisten ensyklopedioiden tunnustetaan sisältävän aineksia niin esseestä, menippolaisesta satiirista kuin epiikastakin (Clark 1990, 3–13), uudempana ainesosana on pidettävä juuri metafyysistä salapoliisikertomusta. Tiedon organisointi on ”informaatioajan” ensyklopedisessa romaanissa yhä merkitsevämpää, koska kokonaisuus näyttäytyy liikakasvuisena ja tiedollisesti hallitsemattomana.

Juntusen (2012) tarjoamalle romaanijoukolle voidaan täten esittää vaihtoehto: Thomas Pynchonin *Painovoiman sateenkaaren* (1973), Umberto Econ *Foucaultin heilurin* (1988) ja Mark Z. Danielewskin *House of Leavesin* (2001) kaltaiset metafyysisen salapoliisikertomuksen maksimalistiseen haaraan liitetyt teokset jakavat *Neuromaanin*

kanssa ainakin tiedollisen ylenpalttisuuden, rikostutkinnan tai etsinnän trivialisoitumisen, vihjeiden kohtuuttomuuden sekä pelkkää salapoliisikertomuksen kaavaa laajemman yhteiskunnallisen tai filosofisen pohjavireen.[3] *Neuromaanikin* on luettavissa ensyklopedisena romaanina, jossa rikostutkinnan juonne toimii keskeisenä apuvälineenä romaanin oman tiedollisen kokonaisuuden jäsentelyssä. Lähestymistapani on tämän johdosta kahtalainen. Erittelen ensin *Neuromaanin* ”materiaalivarastoa” labyrinttina, joka nojaa lukijan ja kertomusmuodon väliseen vuorovaikutukseen. Tämän jälkeen siirrän huomioni lukijaan, jolle romaani varaa etsivän roolin. Aluksi on kuitenkin luotava silmäys *Neuromaanin* muodollisiiin ominaispiirteisiin.

Labyrintin suuaukolla

Neuromaanin rakenne on ergodinen, ja teosta voidaan lukea eri järjestyksissä (ks. Kursula 2013). Lähtökohtaisesti romaanista on kuitenkin erotettavissa kaksi samanaikaista muotoa. Nimensä mukaisesti se mallintaa aivojen rakenteita, mutta samalla aivokytkentöjen arvaamattomuus muuntaa teosta itsensä tutkimuskohteeksi. Tämän vuoksi *Neuromaani* jäsentyy kuin tieteellinen tutkimus. Sen englanninkielisen abstraktin mukaan ”tutkimus” keskittyy fiktiivisten suomalaisten neurotieteilijöiden vuosina 1999–2000 tekemiin rikoksiin. Jo tämä tarjoaa lukijalle mahdollisuuden tulkita teos rikoskertomukseksi. Osittain samaan suuntaan lukijaa ohjaa myös seuraava ote: ”Approaching the criminal mind on a neurophysiological level has been traditionally performed by observing the neural regions and pathways that mediate the emotions of anger” (*Neuromaani*, [7]; tästä eteenpäin N). Tutkimus painottaa siis aggressiivista käytöstä tuottavien hermoratojen ja aivoalueiden merkitystä, mutta avoimeksi jää, miten rikollisen mieli oikeastaan kytkeytyy neurologien rikoksiin.

Metafyysinen salapoliisikertomus on perinteisesti jäsentynyt omasta päätännöstään käsin (Tani 1984, 41). Kertomuksen loppu on jäänyt usein avoimeksi ja rikostutkinta rauennut selvittämättömänä, etenkin jos tutkinnan kuluessa etsimisen kohde on vaihtunut, rikos menettänyt merkityksensä tai etsivä hukannut itsensä ja toimensa mielen. Maksimalismin leimaamissa metafyysisissä salapoliisikertomuksissa päätäntöä tärkeämmäksi nousevat kuitenkin ne alueet tai radat, joihin *Neuromaaninkin* abstraktissa viitataan. Rikostekstuurin koostaminen luovutetaan lukijalle, jolloin ”tutkiva lukeminen” yhdistettynä käsityksiin jollain tapaa ensyklopedisesta kokonaisuudesta – tiedollisesta kentästä tai kertomuksesta, joka ainakin teoriassa voi sisältää mitä vain – alkaa tuottaa uusia reittejä. Lukijalle muodostuu näin jo varhain käsitys kertomuksesta järjesteltävänä kokonaisuutena.

Joiltakin osin *Neuromaanin* päätännöt tosin ovat avainasemassa. Romaani palkitsee lukijansa useilla, erilaisilla lopuilla, joista osa osoittautuu umpikujiksi, osa muutoin traagisiksi. Myös oikopolut, luupit sekä erilaiset aivovyöhykkeet (”Kuhinaa aivokuo-

rella") rajoittavat lukijan liikkeitä (esim. luvussa 101 "palaa luvun 101 alkuun", N, 281); toisaalta ne tarjoavat mahdollisuuksia assosiaatioihin, palautumisiin ja kujanjuoksuihin. Päätäntöjä hallitsevampia ovatkin ne valinnat, joiden varassa lukija etenee aivojen labyrintissa. Useimpien lukujen päätteeksi tarjotaan valintatilanne. Luvussa 194 lukijaa esimerkiksi kehotetaan valitsemaan kahdesta onnellisuuskypärästä: "Yo-lakki istuu päähän paremmin, mutta silkkipytty näyttää kunniakkaammalta. Kumman kelpuutat? Yo-lakin (**59**) vai tohtorihatun (**98**)?" (N, 543.) Lukijan valinta johdattaa hänet joko lukuun 59 tai 98.

Tämän valossa *Neuromaanilla* on vielä kolmaskin muoto. Aivojen ja tieteellisen monografian ohella se jäljittelee 1970-luvulla suosituiksi tulleita pelikirjoja, joissa juuri lukijan valinnat määrittävät kertomuksen kulkua ja luonnetta. Lukijalle pelikirjamaisuus mahdollistaa edestakaisin käynnin: kun valittu reitti johtaa ennen pitkää yhteen mahdolliseen päätäntöön tai luuppiin, korostuu entisestään muodon labyrinttimaisuus ja lukijan oma liikesuunta. Lukijan täytyy itse pitää huolta siitä, missä kohtaa reitti alkaa haarautua hänen näkökulmastaan epäotolliseen suuntaan.

Jo näiltä osin *Neuromaanin* muoto ilmentää kahta vastakkaista liikevoimaa: aivojen hermokytkentöihin ja pelikirjamaisuuteen nojaava funktio hajauttaa romaania tiedollisena kokonaisuutena, kun taas tieteellistä tutkimusta jäljittelevän funktion voisi ajatella järjestävän romaanin tietoainesta. Funktioista ensimmäinen on voimakkaampi, korostetaanhan jo romaanin alkupuolella, ettei lineaarinen luenta tule kysymykseen:

> Jos olet [- -] muistinero ja hallitset laajoja kokonaisuuksia, voit jatkaa eteenpäin perinteiseen tyyliin tai pomppia luvut läpi satunnaisessa järjestyksessä, ohjeista piittaamatta. Se kuormittaa liikaa huonomuistisen perusjurpon aivoja, juoni ei pysy koossa, mutta ainahan voit yrittää. (N, 17.)

Ohjeistuksessa tiivistyy ensyklopedisen romaanin varsinainen haaste: se marssittaa esiin runsaasti henkilöhahmoja ja kertojia, liikaa juonta ja avoimia polunpäitä, jolloin muistettavia yksityiskohtia on yksinkertaisesti liikaa. Kun alan tutkimuksen pioneeri Edward Mendelson (1976) esitti *Painovoiman sateenkaaren* olevan lajissaan ensimmäinen kansainvälinen ensyklopedinen kertomus, oli esitykseen sisältyvä huomio informaation kasvaneesta roolista vielä tähdellisempi. Informaatiosta muodostuu paitsi Pynchonilla myös myöhemmissä ensyklopedisissa romaaneissa ihmispakoinen systeeminen voima, joka vie pohjaa ensyklopedisen tiedon ihmiskeskeiseltä ideaalilta. Entropia kalvaa ensyklopediaa filosofisena alkukertomuksena, joka kuvaa ihmisen valistuksellista kohoamista tiedon rappusilla (vrt. Kuusisto 2013, 29). Ensyklopedinen romaani tulee siis nimenomaan ensyklopediana entistä tietoisemmaksi oman projektinsa läpikotaisesta mahdottomuudesta.

Tietomateriaalin runsaus ei *Neuromaanissakaan* varsinaisesti sivistä lukijaa. Romaani luo yhteistyössä lukijansa kanssa illuusion tiedollisesta kokonaisuudesta mutta rik-

koo sen saman tien muistuttamalla, ettei kokonaisuuden tarkoitus ole niinkään tulla hallituksi kuin toimia pelikenttänä. Tietovaranto kasvaa kokoa lukijan valintojen ja assosiaatioiden seurauksena, ja juuri romaanin tiedolliseen kasvuun liittyvä arvaamattomuus ilmentää ensyklopedisen muodon itsetutkiskelua. Samasta syystä *Neuromaani* on tulkinnallisten yhtenäisyyspyrkimysten parodinen kritiikki. Tiedollisten projektien luotaaminen parodian, tutkinnan selventymättömyyden ja epistemologisen epävarmuuden keinoin ovat myös metafyysisen salapoliisikertomuksen ydintä (Merivale & Sweeney 1999, 4). Jo se, ettei *Neuromaanin* lukija välttämättä koskaan edes pääse lukemaan kaikkia romaanin osioita, korostaa samaa tiedonjäsennyksen mahdottomuutta.

Kun aivot ja romaanin pelikirjamaisuus muodostavat *Neuromaanin* hajauttavan funktion, eikä tieteellinen muoto riitä hillitsemään sen entropiaa, olisiko tietovarannon jäsentämiseen olemassa toimivampia geneerisiä rekistereitä, esimerkiksi metafyysisen salapoliisikertomuksen piiristä? Ennen kuin alan jäljittää tätä mahdollisuutta, on paikallaan tuoda esiin se, mitä varmuudella voidaan sanoa *Neuromaanin* tapahtumista, siitä juonesta, jonka lukemattomia digressioita romaanin materiaaliset varannot ovat.

Kertomusmaailma luonnostellaan romaanin kahdessa ensimmäisessä luvussa. Tutkintavanki Silvo Näre odottaa mielentilatutkimusta Turun yliopistollisessa keskussairaalassa. Esitutkintamateriaalista valtaosa on sensuroitu tussilla, eikä varsinaisesta ”rikosepäilystä voi muodostaa edes summittaista käsitystä” (N, 12). Se tiedetään potilaslausuntojen perusteella, että Silvo kokee ”jonkun miehen” komentelevan häntä. Silvo nimeää miehen Gereg Bryggmaniksi ja sanoo tämän puhuvan mitä sattuu, ”[e]ikä aina minulle vaan jollekin toiselle. Kaikkea sekavaa. Älyttömiä väitteitä ja kysymyksiä.” (N, 14.)

Tämän jälkeen *Neuromaani* siirtyy varsinaiseen uomaansa. Silvon sivupersoonahäiriö toimii johdatuksena potilaan aivoihin, joihin lukija nyt sukeltaa. Silvon ja Geregin kertojaäänet sekoittuvat toisiinsa ja alkavat vaihdella ensimmäisestä toiseen ja kolmanteen persoonaan.

Tähänastinen on kuitenkin asettanut lukijalle liudan kysymyksiä. Mihin Silvo on syyllistynyt? Keitä ovat suomalaiset aivotutkijat ja mitä tekemistä heillä on Silvon kanssa? Kuka on Gereg ja mitä tai ketä hän edustaa? Nämä kysymykset ovat lukijalle keskeinen johtolanka, sillä tämän jälkeen maailmaan Silvon ulkopuolella ei enää palata. Fiktiivisen maailman varsinaiset tapahtumat korkeintaan siivilöityvät hänen harhojensa läpi. Tähän johtolankaan tarttuen käsittelen seuraavaksi niitä kerronnallisia reittejä, joita *Neuromaani* lukijalleen mahdollistaa, toisin sanoen aivoja jäsenneltävänä tietovarantona. Tämän jälkeen lähestyn *Neuromaania* tutkivan lukemisen, toisin sanoen lukijalle varatun etsiväroolin suunnasta. Tällä valotuksella pyrin uuttamaan esiin loputkin niistä Yli-Juonikkaan romaanissa esiintyvistä piirteistä, jotka ovat tyypillisiä metafyysiselle salapoliisikertomukselle ja joilla on *Neuromaanissa* tiedollista kokonaisuutta vakauttava funktio.

Lukija risteyksessä

Ensyklopedinen romaani ei niinkään käytä romaanimuotoa datan varastoimiseen vaan tutkii niitä vaikutuksia, joita kasvavalla informaatiomäärällä on henkilöhahmoihin (vrt. Burn 2007, 60). Jos ajatusta jatkaa, salapoliisikertomuksen näkökulmastakaan ensyklopedisessa romaanissa keskeistä ei ole rikoksen selvittäminen vaan sen mahdolliseksi tai mahdottomaksi tekevä tiedollinen pohja. Samasta syystä Silvoa ja aivotutkijoita koskevat rikostutkinnat ovat lähinnä astinlauta muille tutkimuksille. Lukijan huomio kiinnittyy kertomuksen tietomateriaalin laajuuteen ja sen juonellisiin poimuihin. Näin hän tulee nostaneeksi kertomuksen varsinaiseksi määrittäjäksi romaanin hyödyntämistä malleista ilmeisimmän, nimittäin aivot. Jos *Neuromaani* näet jostakin kertoo, se kertoo aivoista: kuinka aivot toimivat, kuinka data liikkuu ja jäsentyy. Juuri aivot muodostavat paitsi puitteen myös tiedollisen mallin rikostutkinnalle.

Tutkinta ei kuitenkaan kohdistu niinkään rikollisen mieleen kuin ympäröiviin olosuhteisiin. Geregin Silvolle sanelemat käskyt kytkevät *Neuromaanin* kertomusaihioita toisiinsa ja lähettävät lukijan matkaan, mutta vastavuoroisesti rikostutkinnan optio johdattaa lukijaa Silvon harhoista takaisin siihen maailmaan, jossa aivotutkijat ja Silvo ovat syyllistyneet rikoksiin. Kerronnan liikakasvu muodostaa savuverhon: koska *Neuromaani* on kertomus miehestä, joka kuulee ääniä, ja lukijasta joka seuraa tätä tämän harhoissa, menettely sulkee meiltä kertomuksen todellisuuden. Jää arveltavaksi, mitä Silvon ympärillä oikeasti tapahtuu.

Ja arveluille annetaan syytä. Geregin puhe on paitsi käskytystä myös vihjailua. Vihjataan, että aivotutkijat Paavo Riekkinen Señor ja Urpo K. Rinne ovat saaneet aiemmin tuomiot tutkimusrahoituksen kavaltamisesta.[4] Närettä taas syytetään nimeämättömästä rikoksesta, ehkä päällekarkauksesta tai taposta. Rikosvihjailut kannustavatkin lukijaa etsimään lisää vihjeitä. Onko rikoksilla jokin keskinäinen yhteys? Varmaa on, että Silvon esitutkinta-aineisto on kauttaaltaan sensuroitu; koko romaanin tasolla tiedollisella ylenmääräisyydellä on vastaava, sensuroiva tehtävä. Digressiot ovat harhautuksia itse aiheesta. Vastausten panttaaminen ja niiden evääminen lukijalta kokonaan taas on kiinteä osa metafyysistä salapoliisikertomusta.

Tutkinnan käytäntö on siis selvästi lukijan kontolla. Hänellä on käsissään kartta, joka on samanaikaisesti maasto. Kartoilla taas on yleisesti ottaen kahdenlaista käyttöä: yhtäältä ne, jotka eivät ole kartan kuvailemalla alueella, saavat karttaa lukemalla käsityksen alueesta; toisaalta ne, jotka ovat alueella, pysyvät kartalla. *Neuromaanin* kohdalla lukijalta vaaditaan molempia: yhtäältä olemme kartalla aivoissa, mutta toisaalta pyrimme näkemään romaanin maailman kokonaisuudessaan, siis myös sen, mitä jää Silvon aivoitusten ulkopuolelle.

Kahdessa paikassa yhtä aikaa oleminen on kerronnallisena keinona osa salapoliisikertomuksen metafyysistä kaavaa, niin erottamattomasti kaavassa on kyse lukijan

ja etsivän keskinäisestä korrelaatiosuhteesta, ja etenkin etsivästä mallilukijana (vrt. Pyrhönen 1999, 5–7). Etsivä ja lukija ovat kuitenkin tarvinneet väliinsä tiedollisen välittäjähahmon (esim. Brownson 2014, 166). Koska välittäjä on usein paitsi etsivän apuri myös kertoja, tämä on toiminut klassisissa salapoliisikertomuksissa ennen kaikkea epistemologisena puskurina. Puskuri eristää lukijalta etsivän aivoitukset ja välittää ne käännöksinä lukijalle. Toisaalta puskuri mahdollistaa lukijan osittaisen vapauden syventyä omaan tutkimusprosessiinsa, nimittäin lukemiseen.

Kun puskurinamme toimiva Silvo osoittautuu jo ensi metreillä sivupersoonahäiriöiseksi, romaanin maailman luonne olennaisesti muuttuu. Toki Silvo itsekin muuntuu epäluotettavaksi kertojaksi, mutta merkitsevämpää on tapa, jolla Silvon ja Geregin kerronallinen paritanssi viittaa sekä kertomusaineksen latentteihin sisältöihin että ympäröiviin tapahtumiin. Esimerkiksi ”myönnetään, myönnetään: tämäkin kirja sisältää pirullisia koodiviestejä, joita vain vihkiytynyt sisäpiiri ymmärtää” (N, 497) irvailee sekä piilosisältöjä etsiville että postmodernistisen romaanin vainoharhafiksaatioille, mutta on luettavissa myös toisin: yhtä lailla sanotun taustalle voi olettaa ”todellisia” tapahtumia. Samalla vahvistuu oletus Silvosta aivotutkijan polvella istuvana sätkynukkena – ja komenneltavana mielenterveyspotilaanahan hän on selvästikin liian heikko puskuriksi. Näin lukijan turvallinen etäisyys mestariajattelijaan – tässä tapauksessa neurologirikollisiin – hupenee.

Rikollisneroja ja sokkeloita

Eräs modernin rikoskertomuksen tuoreemmista seuraamuksista on holmesilaisen mestaripäättelijän korvautuminen rikollisnerolla, jolla on klassinen maku ja eksentriset tavat. *Neuromaanikin* kuvaa tätä hahmotyyppiä, tarkastellaanhan romaanissa useita korkean aseman tieteentekijöitä, joilla on omat oudot harrastuksensa ja kyseenalaiset menetelmänsä. Edesmennyt neurologian professori Jorma Palo kirjataan esimerkiksi hahmoksi, jonka metodia Gereg hyödyntää eräässä lukujen sarjassa vain testatakseen, ”tarjoaako moderni aivotutkimus uusia välineitä Suomen historian lähilukuun” (N, 386). Tämäkin romaanin reitti johtaa umpikujaan, mutta tuottaa silti temaattisen lisäjäsenen kokonaisuuteen: se tosiasia, etteivät neurotieteilijät pitäydy omassa tutkimusalassaan vaan kurottavat Bodomin murhien kaltaisiin aiheisiin, kasvaa yhdeksi romaanin johtomotiiveista. ”Rikollisnerojen” aktiivisuus yhdistettynä puskurin heikkouteen tuottaa osaltaan ensyklopedisuutta.

Samassa yhtälössä lukijalle varattu etsivän rooli toimenkuvineen täydentyy – juuri lukija yhdistää pisteet ja merkityksellistää sivupolut. Roolissaan hän on velvoitettu seuraamaan reitistöä, jonka Gereg käskyillään ja vaihtoehdoillaan osoittaa. Yhtäaikainen kertomuksen sisä- ja ulkopuolella oleminen mahdollistaa kuitenkin sekä valitsemisen että palaamisen. Salapoliisikertomuksen epistemologiaan kiinteästi liittyvien labyrint-

timallien näkökulmasta juuri palaamisen optio tekee *Neuromaanista* vanhanaikaisen, nojaahan se moniaalle kaoottisesti levittyvien rihmastojen tuottamisen sijaan vanhakantaiseen sokkeloonsa, jonka keskellä ei odota metaforinen Minotaurus, vaan sokkelossa kulkeminen sinänsä, sokkelo yrityksen ja erehdyksen prosessina toimii kertomuksen varsinaisena vastustajana (vrt. Eco 1986, 81).

Labyrintti Minotauruksena ilmenee lukijalle yhtäältä valinnanmahdollisuutena, toisaalta etenemisen ja palaamisen vuorotteluna. Silvon mieli ”pirullisine koodiviesteineen” avustaa lukijaa ”taaksepäin”, kun taas Gereg johdattaa häntä syvemmälle Silvon harhoihin. Tämä kaksisuuntaisuus tulee ilmi esimerkiksi Geregin toteamassa:

> labyrintti rakennettiin alunperin vankilaksi hirviölle, mutta nyk. Vankeinhoitoon käytäntö ei sovellu. Jokainen huippuälykäs aivotutkija tietää, että monimutkaisimmastakin labyrinttivankilasta pääsee pakenemaan merkitsemällä kuljettu reitti lattiaan tai seinään esim. liidulla (N, 618.)

Kysymys onkin, tietääkö lukija? Hänhän on se, joka yrittää päästä labyrintista – joko palaamalla Silvon harhoista takaisin kertomuksen maailmaan tai tavoittamalla romaanin lopun, ehkä jopa sellaisen päätännön, jossa kertomuslangat sidotaan yhteen. Pyrkiäkö siis eteen vai taakse? Mutta koska ”arvaamattomuudesta kumpuaa ihmisenä olemisen perusmysteeri” (N, 598), ilmenee *Neuromaanin* oma labyrinttikin säännöiltään arvaamattomana pelinä. Jokainen valintatilanne on mahdollisuus syventää mysteeriä, hakeutua toisten luo, tai etääntyä kiinnostavistakin. Ei ole selvää, missä suunnassa ulospääsy oikeastaan on.

Lukujen päätteeksi tehtävien valintojen ohella *Neuromaani* hyödyntää David Foster Wallacen *Infinite Jestin* ja Mark Z. Danielewskin *House of Leavesin* tavoin viitteitä. Useimmat niistä ovat vain akateemista monografiamuotoa tukien viittauksia todelliseen tai keksittyyn kirjallisuuteen. Mutta alaviitteillä on myös keskeisempi, romaanin sokkeloa tukeva tehtävä. Kertoja selittää:

> Silvon tapauksessa käyttöliittymä on suunniteltu niin, että alitajuntaan pääsee kurkistamaan alaviitteiden kautta, siellä halut, mielijohteet ja pelot vellovat sensuroimattomina. Herkimpiä kuulijoita neuvon ohittamaan alaviitteet – kun tiedostamattomat näyt on kerran nostettu alitajunnan pimeydestä päivänvaloon, ne eivät enää kuulu tiedostamattoman piiriin vaan muuttuvat osaksi päivätajuntaa, jolloin ne voivat alkaa hallita herkän yksilön kaikkia arkisia mielteitä ja persoonallisuuden rakenteita. (N, 87.)

Eräässä alaviitteistä neuvotaankin, että ”teoksen tiedollista pohjaa ja lähestymistapoja voidaan pitää kyseenalaisina, paikoitellen jopa vääristelevinä. Turun yliopistollisessa keskussairaalassa ei todellisuudessa tehdä tutkintavankien mielentilatutkimuksia.” (N, 17.) Jos tämä on sensuroimaton totuus, Näre ei makaa TYKS:ssa ja se, mitä Näreen mielen ulkopuoliseksi oletetaan, hämärtyy entisestään.

Neuromaanin kirjallisuusviitteet voidaan kyllä lukea samoin kuin luvun aloittavat lainaukset Econ *Foucaultin heilurissa*, siis katsoa niiden viittaavan muihin teoksiin romaanin tiedollisen kentän rikastamiseksi. Vaihtoehtoisesti ne voidaan nähdä tahallisina harhautuksina. Viitteistä on silti muuhunkin: *Neuromaanin* aivokartalla ne muodostavat mutkia ja valinnan mahdollisuuksia sokkeloon siinä missä varsinaiset luvutkin. Lisäksi lukija tapaa viitteistä muita kertojia. Esimerkiksi 203. alaviitteen ”Tohtori yliosterivinokas tässä taas tyylilleen uskollisena satuilee” (N, 181) nostaa esiin sekä vieraan kommentoijan mahdollisuuden että kerronnallisen kaksoispohjan: Silvon tavoin myös Gereg saattaa olla satuilevan (kenties kirjailijaan itseensä viittaavan) tohtori yliosterivinokkaan polvella istuva nukke. Viitteillä on siten yhtäältä leipätekstiä korjaava, toisaalta kerronnan metafyysisiä rakenteita sekoittava rooli.

Yhdessä viitteet ja varsinainen kerronta muodostavat ”konnotatiivisten poimujen” (N, 145) puristuman, siis aivot joita hallitsee piilevien assosiaatioiden, määräysten ja mielitekojen haarasto. Mutta koska *Neuromaani* on yrityksen ja erehdyksen sokkelo, haraa se loputtoman laajenevuuden ideaa vastaan: pääsyä aivojen ulkopuolelle ei ole, on vain arvailuja, kuviteltavia mysteerejä. Myös tässä mielessä romaani toimii kuin muutkin ensyklopediat: oman tiedollisen rakenteensa vuoksi se on sidottu tuottamaan vain sellaisia assosiaatioita, joilla on näkyvät siteet romaanin tietomateriaaliin. Mahdottomiin sekään ei yletä, kuten ei tiedekään, jonka kritiikiksi romaani leikkisyydessään äityy. Lähestynkin seuraavaksi *Neuromaanin* ensyklopedisuutta juuri sen hyödyntämän tieteellisen muodon ja ”tutkivan lukemisen” näkökulmista.

Tutkija ja tutkimus

Vaikka *Neuromaani* järjestyy aivoina, pelikirjana ja akateemisena monografiana, viimeisen kohdalla muodolliset ehdot täyttyvät vain osittain. Abstraktin ja sisällysluettelon ohella romaani koostuu 229 luvusta numeroituine alalukuineen ja viiteapparaatteineen, mutta sisällöltään *Neuromaani* on tieteellisen monografian irvikuva. Tyylilliset vaihtelut kiertävät niin tieteellisiä käytäntöjä kuin hyviä tapoja. Tutkimuksen lineaarinen seuraaminenkin käy jo varhaisessa vaiheessa työlääksi eikä johdonmukaisesti kehittyvää argumenttia esiinny.

”Universumin kaikkein monimutkaisimman Koneiston” (N, 338) kartoittaminen ei tietenkään ole yksinkertainen tehtävä. Ja kun tutkimuskohteena on mielenterveyshäiriöinen ja jo monografian abstrakti osoittaa useisiin ”transneurologisiin” suuntiin, nimittäin konkreettisten aivojen ulkopuoleen (eli neurologien tekemiin rikoksiin), lukijan kontolle jäävä tehtävä on lähes kohtuuton. Tehtävän haastavuuden vuoksi *Neuromaani* ilmoittaa omaksuvansa tieteellisenä tutkimuksena ”monikerroksisen, romaanimaisen muodon” (N, [7], suom. V.K.), mikä tuo kokonaisuuteen rakenteen tuntua. Tämä on ensyklopedisen romaanin keskeinen piirre: informaatiota pursuavan

”kaaosmoosin” vastapainoksi kertomus jäsentyy – tai yrittää jäsentyä – joidenkin kokoavien periaatteiden varaan (Ercolino 2014, 78–96). Skeemoja romaaniin kylvetään myös tietoisesti: ne ovat lukuohjeita, vääriä vihjeitä, tilallisia pisteitä, joista käsin datakaaos hetkittäin järjestyy lukijalle. *Neuromaanissa* tieteellisen tutkimuksen muoto ja labyrinttiviittaukset ovat vastaavia ehdotuksia skeemoiksi, mutta konkreettisia lukuohjeitakin heittyy esiin, osa vasta umpikujista palattaessa.

Tieteellinen metodi kuuluu luonnollisesti salapoliisikertomuksen peruskonventioihin. Klassisessa salapoliisikertomuksessa kuvaus rikostutkinnallisesta päättelystä on nojannut yhtäältä etsivän abduktiiviseen järjenkäyttöön ja toisaalta siihen, että lukijan ja etsivän väliin jäävä kertoja välittää lukijalle ainakin kaksi vaikutelmaa päättelyn pätevyydestä: ensinnäkin sen, että miten tahansa vihjeet järjestetään ratkaisua kohti vieviksi sarjoiksi, lukija voi luottaa, että avaintekstejä on olemassa vain rajallinen määrä. Toiseksi lukijalle on tehty selväksi, että miten tahansa sarjat muodostetaan, tutkinta vie lopulta labyrintin lävitse ja rikos saadaan selvitettyä.

Econ *Ruusun nimi* (1980) ja *Foucaultin heiluri* ovat kuitenkin esimerkkejä metafyysisistä salapoliisikertomuksista, jotka vievät pohjan näiltä ajatuksilta: onnistunut päättely on onnenkantamoinen ja semioosi rajaton. Kompleksisemmissa ensyklopedisissa romaaneissa, kuten *Painovoiman sateenkaaressa*, entropia taas pohjustaa toista tiedollista ongelmaa: kuinka tahansa tulkinnallisia polkuja koostetaan, jokainen valintatilanne avaa aina uusia mahdollisia tutkinnan sarjoja. Tätä tietysti myös *Neuromaani* kuvaa. Lisäksi ensyklopedinen muoto takaa keskenään ristiriitaistenkin ainesten lomittumisen. Niin korkeakulttuuriksi kuin puhtaasti viihteeksikin mielletty menee sulavasti limittäin fysiikan, mytologian ja historiankirjoituksen kanssa, ja kuten Hilary Clark (1990, 13) huomauttaa, kirjallisen ensyklopedian muoto on epävakaa ja jatkuvassa liikkeessä omaksuessaan piirteitä muista muodoista. Datan ylenpalttisuus vain lisää muodollista elastisuutta ja epävarmuuden tuntua. Siksi *Neuromaanin* lukijakin niin mielellään hakee teoksesta selittäviä kaavoja.

Salapoliisikertomuksen ennakkoehto siitä, että kertomus jäsentyy avaintekstien sarjana, onkin teoksen muodon jättämä kutsu yhteistyöhön romaanin epistemologisen mielekkyyden sommittelemiseksi (vrt. Eco 1994, 15–16). *Neuromaanin* lukija saa tällaisen kutsun lukuohjeiden muodossa, mutta Silvon mielenterveyshäiriöiden vuoksi vihjeiden tulkitseminen ja informaation järjesteleminen ei ole helppoa. Tietoaines ei järjesty sarjoiksi, jotka veisivät väistämättä kohti vastauksia, eikä lukija voi luottaa siihen, että tietomateriaalia olisi rajallisesti. Onnistuneita siirtoja *Neuromaanissa* ovat vain ne, joilla pääsee seuraavaan lukuun.

Rikostutkinnan kannalta huomionarvoista on myös se vaivannäkö, jolla romaani näiden siirtojen myötä käy näkyvästi salapoliisikertomuksen päättelyä vastaan. Esimerkiksi 65. luvussa Gereg löytää talonkulmalta tuntemattoman ruumiin.

> Otetaan kuitenkin rauhallisesti. Nyt täytyy ajatella. Tämä on murhamysteeri. Kulkemani polun varrelle on tähän mennessä ripoteltu liuta vihjeitä, jotka tarkkaavainen lukija on poiminut talteen. Niiden perusteella voidaan askel kerrallaan ja aukottomasti päätellä murhaajan henkilöllisyys. Jännitys tiivistyy: kumpi tarinan arkkikonnista on tehnyt verityön, piilottanut irtopään liiteriin nurkan taa? Neurokoreografi – siirry lukuun **61**. UKR – siirry lukuun **190**. (N, 192.)

Valittavista luvuista ensimmäisessä lukija sysätään keskelle perheväkivaltatilannetta, jossa Gereg tulee vaimonsa Biritin surmaamaksi. Luvussa 190 – ”Tiedemaailman talousrikosten kontekstualisointi ja ristivalaistus” – tuntematon ruumis taas on tykkänään unohdettu. Sen sijasta lukijaa valaistaan, kuinka ”perinteiset whodunnit-salapoliisikertomukset voivat olla hyvää viihdettä ja aivojumppaa, mutta tosielämän rikollisuuden ymmärtämiseen ne tarjoavat yleensä niukasti välineitä” (N, 534). Luku päättyykin toruun: ”Ts. vaikka olit kieltämättä päätelmissäsi oikeilla jäljillä, sorruit loppusuoralla pintapuoliseen ajatteluun. Niinpä kehotan sinua peruuttamaan lukuun **59** ja punnitsemaan valintasi uudelleen.” (N, 537.)

Tämä toivottomuus, joka *Neuromaanin* umpikujissa ja luupeissa lukijalle lankeaa, ilmentää hyvin etsivätoiminnan mahdottomuutta metafyysisessä salapoliisikertomuksessa. Tätä romaani suorastaan alleviivaa osoittamalla, että lukijan valinnat ja päättely ylipäänsä eivät saattele häntä ainoastaan väärille jäljille vaan myös saavat aikaan katastrofaalisia seurauksia. Valtaosa *Neuromaanin* lopuista päättyy näet Silvon kuolemaan tai mielenterveyshäiriöiden syvenemiseen. Selvää on, että näin *Neuromaani* kyseenalaistaa jatkuvasti lukemistaan, sikäli kuin lukeminen on läheistä sukua rikostutkinnalle. Vihjaillut asetelmat – murhamysteeri lähtötilanteena, pintapuolinen ajattelu hairahduksena, tosielämän rikollisuus, jota ei salapoliisikertomuksilla selitetä – antavat silti lisäaihetta kysyä, millaisia *Neuromaanin* metafyysiset rikokset lopulta ovat.

Interaktiivisia murhia ja ylin juonija

Kun *Neuromaanin* painopiste on tutkivassa lukemisessa, lukuohjeita tuottuu myös lukijan ja muodon vuorovaikutuksessa. Lukeminen kohostaa kerronnan aineksista esiin järjestäviä skeemoja. Usein lukuohjeet ovat kuitenkin vääriä vihjeitä: jää lukijan tehtäväksi vertailla niitä keskenään ja valita suotuisimmat. Nämä harhautukset korostavat entisestään etsinnän motiiveja, siis niitä kerrontaa jäsentäviä kysymyksiä – mistä *Neuromaanissa* on lopultakin kyse? – joiden vastaukset katoavat edeltä sitä mukaa, mitä hanakammin lukija niitä tavoittelee. Samalla tavoinhan lukija näyttää alati etääntyvän Silvoa ympäröivistä tapahtumista, ”tosielämän rikollisuudesta”.

Käyttöliittymän avoimuus merkitsee pohjimmiltaan sitä, että romaania ei saa toimimaan mielivaltaisilla tavoilla, vaan ainoastaan siten kuin se toimintaperiaatteineen sallii (Eco 1994, 3). Gereg on kerronnan hallitseva ääni, selittäjä ja alustaja, mutta siinä

missä lukijan silmissä Gereg ja Silvo sekoittuvat, interaktiivisen käyttöliittymän takia keskushenkilö Silvon ”personal trainerille” (N, 17) pedatun roolin täyttää vuoroin lukija, vuoroin Gereg itse. Lukijan sinuttelu tuo kuitenkin myös lukijan yhdeksi romaanin päähenkilöistä. Hänen kannaltaan keskeistä onkin, että vaikka romaani eritteleekin aivotutkimusta, sen ydin on neurologien väärinkäytöksissä. Gereg kuvailee esimerkiksi, kuinka hypnoosissa ”kohde alistuu totaaliseen ajatuskontrolliin, ja vastuuttomissa käsissä tämä tuottaa välittömän ihmisoikeudellisen uhan” (N, 339). Tämänsukuiset viittaukset leimaavat romaania yleisesti ja tuovat sitä lähemmäs esimerkiksi *Painovoiman sateenkaarta*. Erityisesti ne saavat lukijan ajattelemaan Silvoa. Mitä hänelle on tapahtunut? Kuka hän on? Onko Silvo aivotutkija itsekin, osa työryhmää vai neurologien ikioma golem, joka on luotu kostamaan heihin kohdistunut mustamaalauskampanja ja surmaamaan eräs romaanin taka-alalle jäävistä etsivistä, Markus Rambo? Vai onko todellinen golem sittenkin lukija?

Sen lukijan sinuttelu osoittaa varmasti, että olipa Silvon rooli romaanissa mikä hyvänsä, lukijaa järjestetään hänen kanssaan samaan ruotuun. Erään luvun alaviitteessä tämä sanotaan suoraan:

> Nyt kun tarinalinja on saatu päätökseen, voidaan paljastaa Geregin olevan fiktiivinen romaanihenkilö [- -] Kyseessä on muunnelma klassisesta Milgramin tottelemiskokeesta [- -] *Neuromaani* on puolestaan pyrkinyt tutkimaan, missä määrin koehenkilöitä voidaan ohjailla esittämällä heille valinnanvapauden illuusio [- -] Se, että olet lukenut teosta näin pitkälle, todistaa että aivan tavallinen ihminen voidaan manipuloida törkeisiin ihmisoikeus- ja talousrikoksiin myös luomalla asetelma, jossa hän uskoo tekevänsä itsenäisiä valintoja ”tarinamme sankarin” puolesta. (N, 443.)

Toisaalla Gereg kertoo: ”Tiedät hyvin, että minulla on sinuun totaalinen valta, pystyn ohjailemaan sinua mieleni mukaan [- -]. Kuitenkaan en anna mahtiasemani sokaista itseäni, uskon yhdenvertaisuuteen, haluan keskustella, kuunnella, asettua asemaasi.” (N, 381.) Näin lukeminen vertautuu yhä enemmän hypnoosiin. Rikokset siirtyvät juonen tasolta tulkinnan tasolle. Tämän näkyvämmin ei salapoliisikertomusta juuri voisi kytkeä metafysiikkaan.

Lopuksi

Olen edellä pyrkinyt osoittamaan, että metafyysistä salapoliisikertomusta voidaan hyvin syin pitää mielekkäänä, koheesiota *Neuromaaniin* tuovana geneerisenä rekisterinä. Jos aivopoimut ja pelikirja muodostavat Yli-Juonikkaan romaanin hajauttavan funktion, on metafyysinen salapoliisikertomus tieteellistä tutkielmaa toimivampi, vaikkakaan ei niin näkyvä kertomuksen jäsentäjä. Salapoliisikertomuksen tavoin *Neuromaani* nojaa pitkälti lukijan ja muodon väliseen vuorovaikutukseen, joka pelinä luo romaanin reitit ja tuottaa vaikutelman romaanin ensyklopedisuudesta. Salapoliisikertomuksessa tämä

peli on yleensä asetettu lukijan ja etsivän keskinäisenä kilpailuna, mutta *Neuromaanissa* se on luonnoltaan formaalimpi.

Varsinaiset komponentit, joiden pohjalta *Neuromaani* kuvaa omaa tiedollisen etsimisen prosessiaan, voidaan jakaa muodollisiin ominaisuuksiin ja interaktiivisiin ilmentymiin. Yhtäältä *Neuromaanin* pelikirjamainen muoto asettuu päätäntöjen runsauden ja sokkelomallisen liikkumavaransa perustalle: fyysisessä kirjassa voi olla vain rajallinen määrä juonilinjoja. Muotoa leimaa myös Näreen harhaisuus ja ajatusleikki lukemisesta kulkuna Näreen aivojen labyrintissa. Toisaalta *Neuromaani* on selvästikin käyttöliittymä, jossa lukijalle varataan tiedollisen organisoijan asema. Näre on puskurihahmona heikko, eikä *Neuromaanin* kohdalla voida niinkään puhua etsivästä mallilukijana kuin lukijasta toimijana, joka ideoi ja yhdistelee itselleen vastaavan aseman. Juuri lukija järjestelee valinnoillaan osiot sarjoiksi päästäkseen eteenpäin. Tällä tavoin hän – osin ennalta aavistamattaan, osin silkkaa tiedonjanoaan – tulee toteuttaneeksi sarjoihin sisällytettyjä rikoksia. Näin romaani kääntää selvästi salapoliisikertomuskaavan nurin ja mahdollistaa *Foucaultin heiluriakin* selvemmin mahdottomana pidetyn: tottelemiskokeessa lukijasta ei tehdä niinkään tarinan sankaria kuin sen todellinen murhaaja.

Muodollisia ja interaktiivisia komponentteja yhdistää toisiinsa rikollisneromaisen neurologijoukon takaa paljastuvan ”Neurokoreografin” ideoima käyttöliittymän tiedollinen pohja. Näreen harhaisuus yhdistettynä lukuisiin rikoksia sivuaviin vihjeisiin saa lukijan kiinnostumaan varsinaisen tiedollisen aineksen sijaan *Neuromaanin* episteemistä sinänsä. Siirryttyään Näreen mieleen lukija alkaa kuin vaistomaisesti etsiä vihjeitä todellisista tapahtumista Näreen harhojen taustalla, pitihän romaanin kertoa rikoksista, joihin neurologit ovat syyllistyneet. Tässä etsiväntyössään hän etsii kiintopisteitä ja luonnostelee lukuohjeita.

Jos Yli-Juonikkaan romaani kompuroisikin hyperbolassaan, on siinä riittävästi myös vastavoimia pitämään romaanin tiedollinen aines koossa. Metafyysisen salapoliisikertomuksen näkökulmasta hyvä kysymys tosin on, missä määrin tämä tasapaino voi muuttaa lukemisen konventioita; miten paljolti lukija voi lopulta osallistua kirjallisen ensyklopedian luomiseen.

Viitteet

[1] ”Ensyklopedinen kertomus” (Mendelson 1976) ja ”ensyklopedinen romaani” (Burn 2007) käsitetään tässä artikkelissa pitkälti synonyymeina ja täsmällisempinä käsitteinä kuin ”systeemiromaani” (LeClair 1996), ”megaromaani” (Karl 2001, 155–225) ja ”maksimalistinen romaani” (Ercolino 2014). Rajaan käsitteen tietoisesti sotienjälkeiseen aikaan: muun muassa Burn (2007) ja Ercolino (2014) esittävät ensyklopedisen romaanin genren syntyvän vasta Pynchonin ja William Gaddisin myötä, olkoonkin että kirjallisuudenhistoria tuntee monia, varhaisempien aikakausien ensyklopedisia kertomuksia. Vaikka ensyklopedisuuden määre liitetään tavallisesti laajaan romaaniin, on se mahdollinen myös novellimuodon kohdalla,

jolloin tiedollisen kokonaiskuvan sijaan merkitsevämpää on tiedonjäsennyksen metodologia kokonaiskuvan mahdollisuutena (Kuusisto 2013, 43).

[2] Stefano Ercolino (2014, 114–118) nimeää tämän kaksijakoisuuden kaaos- ja kosmosfunktion dialektiikaksi, siinä missä Frederick R. Karl (2001, 162) kokoaa kysymyksen paradoksin alle: ensyklopedinen romaani on samanaikaisesti laaja ja suljettu, kaoottinen ja juonellisesti koherentti, kokeellinen ja kuitenkin monilta osin konventionaalinen.

[3] Lisää metafyysisen salapoliisikertomuksen genealogiasta, ks. Merivale & Sweeney 1999, 18. Pääpiirteissään genren tutkimus on painottunut minimalistiseen haaraan, kun taas ”tavoiltaan karnevalistiset, tyyliltään maksimalistiset ja rakenteeltaan keskeispakoiset” romaanit (mt., 19; suom. V.K.) ovat jääneet vähemmälle huomiolle nimenomaan metafyysisinä salapoliisikertomuksina. Jos minimalistisessa haarassa painottuvat rikostutkinnan päätännöttömyys, labyrinttikaavat ja kirjalliset leikit, laajenee maksimalistinen haara myös kohti muita medioita, tiedollisia kokonaisuuksia ja yhteiskuntaa.

[4] Moni lukija tunnistaa Riekkisen ja Rinteen petossyytteet myös historiallisesti tosiksi.

Kirjallisuus

Brander, Juhani 2012. Aivojeni metelissä uusi todellisuus. *Turun Sanomat* 13.2.2012.

Brownson, Charles 2014. *The Figure of the Detective. A Literary History and Analysis*. Jefferson: McFarland.

Burn, Stephen J. 2007. The Collapse of Everything. William Gaddis and the Encyclopedic Novel. Joseph Tabbi and Rone Shavers (ed.), *Paper Empire. William Gaddis and the World System*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 46–62.

Clark, Hilary 1990. *The Fictional Encyclopedia. Joyce, Pound, Sollers*. New York: Routledge.

Eco, Umberto 1986. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.

Eco, Umberto 1994. *Six Walks in the Fictional Woods.* Cambridge: Harvard University Press.

Ercolino, Stefano 2014. *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon's* Gravity's Rainbow *to Roberto Bolaño's* 2666. Trans. Albert Sbragia. New York: Bloomsbury.

Juntunen, Tuomas 2012. Labyrintin vankina? *Parnasso* 6–7/2012, 92–93.

Karl, Frederick R. 2001. *American Fictions 1980–2000. Whose America Is It Anyway?* Bloomington: XLibris.

Kursula, Sakari 2013. *Tekstikoneen aivotoiminta. Ergodisuus ja sen mallintaminen Jaakko Yli-Juonikkaan romaanissa* Neuromaani. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/42818 (26.2.2016).

Kuusisto, Pekka 2013. Ensyklopedian aatehistoriasta ja ensyklopedisesta novellista Poella, Kafkalla ja Borgesilla. *Synteesi* 4/2013, 27–51.

LeClair, Tom 1996. The Prodigious Fiction of Richard Powers, William Vollmann, and David Foster Wallace. *Critique* 38(1), 12–37.

Mendelson, Edward 1976. Encyclopedic Narrative. From Dante to Pynchon. *MLN* 91(6), 1267–1275.

Merivale, Patricia & Susan Elizabeth Sweeney 1999. The Game's Afoot. On the Trail of the Metaphysical Detective Story. Patricia Merivale & Susan Elizabeth Sweeney (eds.), *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1–24.

Mäkelä, Matti 2012. Materiaalivarastosta löytyy herkkujakin. *Helsingin Sanomat* 17.9.2012.

Pyrhönen, Heta 1999. *Mayhem and Murder. Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. Toronto: University of Toronto Press.

Tani, Stefano 1984. *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern Italian and American Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Yli-Juonikas, Jaakko 2012. *Neuromaani* (= N). Helsinki: Otava.

Elsi Hyttinen

Samaan aikaan toisaalla. 1910-luvun siirtolaiskuvaukset toisin kuvittelemisen tilana

> Hän ei uskaltaisi ilmoittaakaan heille, että on nainut tavallisen piikatytön. [- -] Voihan hän kertoa, että se on joku hieno nainen, joka on tullut tänne opiskelemaan ja he ovat menneet naimisiin. Mutta samassa tuli hänen mieleensä: kuka hieno nainen tulee Amerikkaan opiskelemaan kieltä? Hän puristi kätensä nyrkkiin, mutta huokasi sitten alistuvasti. (*Ihmisiä*, tästä eteenpäin I, 194.)

Näin tuskailee kovaa onneaan ylioppilas Reinhold Wikman novellissa, jonka kirjoitti toimittaja-kirjailija Kalle Tähtelä vuonna 1913. Ylioppilas on joutunut pinteeseen: hän on jo hyvän aikaa elellyt New Yorkissa piikojen rahoilla, ja nyt kaunein heistä, Eliina, on tullut raskaaksi. Wikman ei tiedä, mitä tehdä. Hän on työläisvanhempien kasvattama ensimmäisen polven ylioppilas ja ymmärtää, että menemällä naimisiin työläistytön kanssa hän romuttaisi vanhempiensa toiveet poikansa sosiaalisesta noususta. Kunniantunnon rippeet vaativat häntä kuitenkin huolehtimaan tytöstä. Mitä siis tehdä, kun valehtelu tytön syntyperästä ei ole vaihtoehto: kukaan Suomessa ei uskoisi, että Wikman on tavannut Amerikassa sivistyneen naisen. Sillä kuka hieno nainen Amerikkaan tulisi?

Tässä artikkelissa luen 1910-luvulla julkaistuja fiktiivisiä kuvauksia suomalaisista Amerikan-siirtolaisista. Kuvaukset ovat neljästä teoksesta: Matti Herneshuhdan *Trämppejä* (1911) ja Nestori Salmisen *Muuttolinnut* (1916) ovat romaaneja, Kalle Tähtelän *Ihmisiä* (1913) novellikokoelma ja Buster Brownin (Väinö Päiviön) *Yli Atlannin* (1915) alaotsikkonsa mukaan kokoelma ”jutelmia”, jo aiemmin lehdissä ilmestyneitä tilannekuvauksia. Teokset on julkaistu Suomessa lukuun ottamatta *Trämppejä*-romaania, jonka on kustantanut massachusettslainen Joel Björklund & Co, ja *Ihmisiä*-kokoelmaa, joka julkaistiin samana vuonna sekä Suomessa että Yhdysvalloissa. Artikkelin keskeinen kysymys kirjoittautuu jo avaussitaattiin: Jos naiset eivät ole ”hienoja”, millaisia he sitten ovat? Entä miehet, millaisia heidän tuli olla? Millaisia ovat ne erityiset siirtolaisihmisenä olemisen tavat, joita näissä kirjoissa kuvataan?

1900-luvun alun suomenkielisen kirjallisuuden voi laajemminkin nähdä pyrkivän monimutkaistamaan sitä 1800-luvulta jäänteenomaisesti periytyvää nationalistista kehikkoa, jossa sallitun subjektiviteetin rajat määrittyivät perheen tarjoamien kehysten puitteissa. Perhe ymmärrettiin kansakunnaksi pienoiskoossa, ja tämä käsitys tuotti miehen ja naisen kaksinapaiseksi ymmärrettyä eroa: täysi kansalaisuus rakentui vasta perheen kautta, miehen ja naisen täydentäessä toisiaan. Tarkastelemissani Amerikan-siirtolaisuuden kuvauksissa ihmiset on sen sijaan hyvässä ja pahassa heitetty selviyty-

mään omillaan Atlantin toisella puolella, eikä nojaaminen komplementaariseen sukupuoli-ideologiaan ole heille tarjoutuvassa paikan, sukupuolen, liikkuvuuden ja elannon hankkimisen solmukohdassa kovinkaan mahdollista.

Siirtolaiskuvaukset ja muutosten aika

Artikkeli kysyy, kuinka 1900-luvun alun siirtolaiskirjallisuus kuvaa perhettä, siirtolaismiestä (trämppiä tai jätkää) ja siirtolaisnaista (kaupunkilaispiikaa), ja sen lähtökohdat ovat viimeaikaisissa keskusteluissa transnationaalisuudesta. Transnationaalisuuden käsitteellä on pyritty haastamaan humanistisiin ja yhteiskuntatieteisiin usein huomaamattomastikin piilottautuvaa sidosta nationalismiin (Pollari et al. 2015, 3–4; Wimmer & Glick Schiller 2002).[1]

Transnationaalinen tutkimus korostaa kulttuuristen ja maantieteellisten rajojen vuotavuutta, ja sen lähtökohdista katsottuna paikalliskulttuurisiin kehyksiin nojaava tutkimus näyttää joskus jopa tutkimukselta kansallisissa umpioissa (Pollari et al. 2015, 5–6). Tässä artikkelissa pyrkimys transnationaalisuuteen tarkoittaa sitä, että en tulkitse siirtolaiskuvauksia ensisijaisesti 1900-luvun alun suomalaisamerikkalaisen siirtolaiskulttuurin tai identiteetin ilmentymiksi vaan luen niitä osana suomenkielisen kirjallisuuden kentällä tapahtuvaa merkityskamppailua, jossa hyödynnetään ylirajaisia hahmoja ja kertomisen tapoja.

Aineistoni tekstit on julkaistu joko Suomessa tai Yhdysvalloissa, yksi teoksista samana vuonna molemmissa maissa. 1900-luvun taitteessa julkaistujen Amerikan-siirtolaisuuden kuvausten kenttää ei tietääkseni aiemmin ole systemaattisesti tarkasteltu kokonaisuutena vaan se on halkaistu kahtia, vaikkakin Raoul Palmgrenin (1966) tavan lukea siirtolaiskirjallisuus osaksi varhaisen työläiskirjallisuuden kenttää voi nähdä avaukseksi tähän suuntaan. Yhdysvalloissa julkaistuja kuvauksia on tarkasteltu siirtolaiselämän kuvauksina, joilla on ensisijaisesti etnografista arvoa, ja Suomessa julkaistut kuvaukset ovat ilman laajempia kytköksiään hukkuneet kansalliskirjallisuutemme ruohonjuurien sekaan. Lähtöhypoteesini on, että kun näitä suomenkielisiä siirtolaiskuvauksia niiden julkaisumaasta riippumatta luetaan suhteessa toisiinsa, piirtyy esiin jonkinlainen ”toisaalla”, utooppinen tila, Atlantin takainen todellisuus, joka oli sekä hyvin todellinen että konstruktio. Se oli konstitutiivinen ulkopuoli, jota suomalaisuus väistämättä tarvitsi voidakseen kuvitella itseään.

Kysymyksen siirtolaiskuvausten funktiosta suomalaisuutta kuviteltaessa tekee tärkeäksi se, että ne on kirjoitettu Amerikan-siirtolaisuuden kiihkeimpinä vuosina tai heti niiden jälkeen: vuosien 1860 ja 1923 välillä noin 340 000 suomalaista emigroitui Yhdysvaltoihin (Korkiasaari 1989, 8). Kiihkein liike asettuu välille 1899–1913, jolloin 10 000–20 000 suomalaista ylitti Atlantin vuosittain (Kero 1991, 25–26).[2] Vuodet ovat samoja, joina Suomessa valtiolliset rakenteet kävivät läpi rajuja muutoksia: säätyvaltiopäivistä siirryttiin yleiseen ja yhtäläiseen äänioikeuteen 1906, ja yksitoista vuotta

myöhemmin Suomi julistautui itsenäiseksi valtioksi. Yhdysvallat ja Atlantin yli muuttaminen ovat siten olleet jotakin hyvin ajateltavissa olevaa aikana, jolloin Suomessa yritettiin ratkaista, millaista poliittisesti itsenäinen suomalaisuus olisi. Tuolla toisaalla tapahtuvan elämän kuvittelulla on ehdottomasti etnografinen, siirtolaiselämän erityisyyttä taltioiva arvonsa, mutta väitän, että se palveli myös laajemmin aikalaistarvetta miettiä suomalaisuuden rajoja tilanteessa, jossa yhteiskunta modernisoitui ja monimutkaistui hyvää vauhtia.

1900-luvun alun Amerikan-siirtolaiskuvauksia ei ole tietääkseni juuri tarkasteltu näkökulmasta, jossa niiden ei nähdä heijastavan välittömästi kirjoitusympäristöään vaan jossa niiden katsottaisiin osallistuvan oikeanlaisen suomalaisuuden rajoista käytyyn symboliseen neuvotteluun. Arja Pilli (1986) ja Jaana Into (1996) ovat tutkineet Amerikan-siirtolaisten kirjallista kulttuuria institutionaalisesta näkökulmasta tarkastellen sitä nimenomaan siirtolaisyhteisön toimintana. Kiinnostavaa uutta tutkimusta siirtolaisten suullis-kirjallisista kulttuureista tekevät esimerkiksi Anne Heimo ja Kirsti Salmi-Niklander jälkimmäisen johtamassa tutkimusprojektissa *Pirstaloituneet visiot* (2014–2017) (fragvis.net).[3]

En väitä, että olisi väärin lukea kirjallisuutta syntykontekstinsa ristiriitojen heijastajana. Näiden tutkimusten asetelma on tarkan metodologisen harkinnan tulos ja liittyy siihen, millaista tietoa halutaan etsiä. Tarkoituksenani ei ole vaatia aikaisempaa tutkimusta tilille siitä, että se on sidoksissa toisenlaiseen paradigmaan kuin siihen, jota tässä artikkelissa vasta hahmotellaan. Sen sijaan korostan, että transnationaalinen keskustelu avaa siirtolaiskuvaukset aivan uudenlaiseksi aineistoksi, jonka avulla voi pohtia suomalaisuuden konstruoinnin dynamiikkaa.

Jos lykätään siirtolaiskuvausten selittämistä sillä, millaiseksi todellisuus niiden takana oletetaan, siirtolaiskuvaukset alkavatkin kertoa siitä neuvottelusta, jonka seurauksena tietyt luokan, sukupuolen ja kansalaisuuden kytkennät alkoivat näyttää toisenlaisilta kuin elämä ”täällä”. Siirtolaiskirjallisuus osallistuu tällöin kääntäen sen määrittelyyn, millaisia ovat ne normit, joista nämä kytkökset ovat poikkeuksia.

Suomalaisessa kirjallisuudessa mahdollisuus liikkua, oli kyse sitten taivaltamisesta tilassa tai noususta sosiaalisissa hierarkioissa, on usein luokkasidonnaista. Mitä korkeammalle luokkahierarkioissa hahmo sijoittuu, sitä suuremmat mahdollisuudet liikkua hänellä on. Tämä piirre on yhteneväinen niiden Pierre Bourdieun (1984; myös Skeggs 2004) luokkaa koskevien konstruktionististen teorioiden kanssa, joiden mukaan subjekti tuottuu luokkastatukseltaan sitä korkeammalle mitä enemmän hänelle kertyy erilaista yhteisössä vaihdon välineeksi kelpaavaa pääomaa. Siirtolaiskuvauksissa tämä on kuitenkin radikaalisti toisin: juuri omaisuuden ja aseman menetys on tekijä, joka saa esimerkiksi Kalle Tähtelän ”Amerikkaan”-novellin Jannen ja Alviinan hakeutumaan Amerikkaan. Pääoman menettäminen pakottaa liikkuvuuteen.

Perheen ies

Tässä artikkelissa käsitellyissä siirtolaiselämän kuvauksissa Atlantin takana ei juuri taloja rakenneta eikä perheitäkään perusteta. Pikemminkin epäonnistuminen heteroseksuaalisessa kansalaisprojektissa voi olla alkusysäys Amerikkaan lähtemiselle. Tällöin kyse on ennen kaikkea miehen epäonnistumisesta perheensä elättäjänä.

1800-luvun suomalainen kansallismielisyys tarvitsi perhettä. Perheessä jokaisella oli paikka: kaikki olivat perheenjäseniä. Perheen kautta yksilöt kytkettiin osaksi isompaa yhteiskuntarakennetta (Koivunen 1995, 241–242). Kansakuntaperhe oli voimakkaasti sukupuolittava rakenne: naiset toimivat yksityisen alueella ja kasvattivat lapsia, uusia kansalaisia. Mies taas oli perheen elättäjä, jonka tehtävä oli huolehtia perheyksikön taloudesta. (Häggman 1994, 136–141; myös Hyttinen 2012, 135–136.) Malli sisältää vain kaksi toimijan paikkaa, miehen tai naisen, ja olettaa nämä kaksi positiota toisiaan täydentäväksi (Koivunen 1995, 241). 1900-luvun alussa tätä mallia alettiin kritisoida niin päivälehdissä – elettiin julkisuuden murroskautta, ja uusia sanomalehtiä syntyi paljon – kuin kaunokirjallisuudessakin. Keskusteluihin nousivat esimerkiksi uuden naisen hahmot ja laajemminkin individualistiset ajatukset jokaisen ihmisen ainutkertaisuudesta ja täysivaltaisesta toimijuudesta, vaikka nämä ihanteet moneen kertaan osoitettiinkin vain vajavaisesti toteutuviksi luokka- ja sukupuolierojen maailmassa. Siirtolaiskuvaukset on mahdollista lukea yhdeksi julkisuuden ja maailman monimutkaistumisen ilmenemismuodoksi ja yhdeksi niistä kentistä, joilla etsittiin tapoja sanoutua irti kansakuntaperheestä ja kirjoittaa ihmisyydestä ilman, että se jäsentyisi perheen troopin tarjoamien roolien kautta.

Ihmisiä-kokoelman avausnovellissa Janne perii velkaisen talon. Talon edestä kuluvat sekä hänen että Alviina-vaimon voimat, mutta pellot eivät tuota satoa, metsät on myytävä ja silti velkojan saatavat ovat aina suuremmat kuin Jannen kokoon saamat varat. Alviina alkaa haaveilla lähdöstä Amerikkaan, mutta Janne on tiukkana: hän on perinyt talon isältään ja antanut tämän kuolinvuoteella lupauksen siitä, että hoitaisi sen myös. Lopulta molemmat ovat nääntymyksestä sairaita, ja talo huutokaupataan kuitenkin. Novellin loppukohtauksessa ollaan Hangossa satamalaiturilla. Siellä Jannen juttusille pyrkii hyvinvoiva isänmaanystävä:

> Vieras katsahti heidän nyytteihinsä, istahti eräälle niistä ja rupesi juurta jaksain selittämään Jannelle, kuinka turmiollista oli, että reipas, maataviljelevä väestö menee maasta pois ja jättää autioiksi kauniit kanervikot ja laajat lahdelmat, siniset tuhatjärvet ja talven ihanat lumet.
> Vieras innostui.
> – Eikö ole synti ja häpeä, etteivät suomalaiset rakasta isänmaataan sen enempää, vaan menevät tekemään työtä vieraaseen maahan. Ja eikö meillä ole oma sivistyksemme ja oma luontomme, jonka vertaista ei muualla ole! Ettekö te tunne lainkaan isänmaanrakkautta? (I, 63–64.)

Janne ei saa vastattua mitään, mutta lukija tietää: juuri maahan Janne tunsikin rakkautta, epätoivoista, järjen ylittävää rakkautta perimäänsä multaan, muttei silti onnistunut. Janne oli sisäistänyt samat ihanteet kuin laiturin hyvinvoiva puhuja, mutta epäonnistui niiden todeksi elämisessä. Lukija tietää, että satamalaituri on Jannen epäonnistumisen näyttämö. Siksi isänmaanystävän hahmo tuntuu alleviivaavan runebergiläisen kovan työn eetoksen ja toisaalta tuon kovan työn tekijöiden elämänkokemuksen välistä katkosta.

Sivistyneistön estetisoivan puheen ja maatyöväen todellisuuden rinnastaminen on tehokas ja paljon käytetty keino suomalaisessa 1900-luvun alun kirjallisuudessa (Melkas 2009, 116–117). Kirjallisuudentutkija Kukku Melkkaan mukaan kyse oli usein sivistyneistön itsekritiikistä. Siirtolaiskuvauksissa painotus on kuitenkin toisenlainen: kertoja ei liittoudu sivistyneen katseen kanssa tätä kohtausta pitemmäksi ajaksi eikä seuraa hänen mukanaan toisaalle pohtimaan massamaastamuuttoon johtaneen konjunktuurin ongelmia. Kertoja ei myöskään jää kertomiensa hahmojen kanssa Suomeen taistelemaan tämän estetisoivan katseen kanssa maailman selittämisen hegemoniasta. Sen sijaan hahmot ja heidän kertojansa lähtevät konkreettisesti muualle: seuraavissa novelleissa ollaan jo Amerikassa.

Janne ja Alviina lähtevät Amerikkaan nälän vuoksi ja siksi, että heidän tilansa on pakkomyyty. Abstraktimmalla tasolla voisi sanoa, että he lähtevät siksi, että Janne epäonnistui perheen elättäjyydessä ja sen seurauksena myös Alviina kansakuntaperhemallin hänelle tarjoamassa uusintajan roolissa. Kansakuntaperhe osoittautui rakenteeksi, joka hylki heitä: velkaisesta talosta ei riittänyt voimia sen performoimiseen oikein.

Myös Amerikkaan sijoittuvissa siirtolaiskuvauksissa, joita aineistostani on valtaosa, huonoimmin pärjäävät ne hahmot, joilla on perhe, mukana tai kotimaassa. Vanhan maailman sitoumukset ja uuden maailman todellisuus muodostavat ristiriidan, jonka kanssa on miltei mahdotonta elää. Kuitenkaan tätä ei aina nosteta juonen tasolla selvästi esiin. Ei ole kyse siitä, että kotimaassa oletukset olisivat vaikkapa erityisen epärealistiset sen suhteen, paljonko Amerikkaan lähtijän on mahdollista lähettää Suomeen rahaa. Pikemminkin ristiriita paikantuu tapaan, kuinka kirjalliset hahmot rakennetaan: perheeseen kiinnittyminen jollain tavalla merkitsee hahmon, ennustaa hänen tuhoaan. Tämä pätee esimerkiksi Tähtelän ”Pelastettu”-novellin päähenkilöön Iisakki Kantolaan, joka kiertelee katuja köyhänä ja kuumeisena:

> New Yorkiin saavuttuaan oli hän alkanut hakea työtä. Viisikymmentä dollaria, kaksisataa viisikymmentä markkaa, jotka hänellä oli ollut maihin noustessaan, oli kulunut ensimäisinä [sic] kuukausina ja hänen täytyi pyrkiä ruumiilliseen työhön. Kaksi viikkoa oli hän ollut kaivamassa katuja, kunnes hän sairastui. Vanha ruumis ei jaksanut kestää kylmää ulkotyötä. [- -] Ne kaksi viikkoa olivat ainoat, mitkä hän oli tehnyt työtä tämän yhdeksän kuukauden ajalla, jotka hän oli ollut New Yorkissa. (I, 72–73.)

Kantola ei kirjoita kotiin, vaikka ajattelee kotiaan koko ajan. ”Hän ei tahtonut ilmaista vaimolleen kurjaa tilaansa ja jos hän olisi kirjoittanut, olisi hänen vaimonsa kirjeistä, rivien väleistä varmasti huomannut että hän oli joutunut rappiolle” (I, 73–74). Lopulta Kantola tuomitaan vankilaan, ja hän kiittää jumalaansa. Hänet on hetkeksi vapautettu taistelusta, jota hän ei osaa käydä. Nyt hänelle on tiedossa lämmin ruoka ja suoja viikoiksi eteenpäin.

Siveellinen perhemalli taas on koetuksella ”Mrs Kulmala” -novellin newyorkilais-elämän kuvauksissa, joissa vaimot asettautuvat kunniallisuuden mittayksiköiden ulkopuolelle, nauramaan niille:

> Täällä ei istuttu neule kädessä ja puhuttu taiteesta tai hyväntekeväisyydestä. Suomalaiset perheenäidit kokoontuivat täällä yhteen, miesten mentyä työhön, haettivat lapsilla olutta kotiin ja alkoivat pelata korttia. Kun vanhat juorut oli juoruttu, keksittiin uusia ja sitten taas naurettiin elämälle ja siveellisyydelle. (I, 218.)

Näissä katkelmissa perheen performoinnissa epäonnistutaan, perhe merkitsee siirtolaishahmon tuhoutuvaksi tai perheelle nauretaan. Useimmiten perhettä elämää jäsentävänä rakenteena ei edes kuvata, vaan siirtolaiskirjallisuuden hahmot ovat korostuneesti vain itsensä ja muodostamiensa sosiaalisten suhteiden varassa. Juuri perheen keskeisyys 1800-luvulta periytyvässä kansakunta-ajattelussa tekee sen puuttumisesta siirtolaiskuvauksissa merkittävää. Aikana, jolloin parlamentaarisen järjestelmän uudistuminen pakotti kansalaisuuden ajattelemiseen ja omaksumiseen ihan uudella tavalla ja jona yhteiskunnan modernisoituminen vaati pohtimaan yksilön ja yhteisön suhdetta, siirtolaiskirjallisuus tarjosi pinnan, jolle heijastaa pelkoja ja toiveita siitä, millaista elämä hierarkkisen kansakuntaperheen tarjoaman kehyksen ulkopuolella voisi olla.

Miesten kesken

Heteroseksuaalista parisuhdeonnea käsitellään aineistossani oikeastaan vain Herneshuhdan *Trämpeissä*, ja siinäkin varsinaisesta tarinasta erillisessä jälkiluvussa. Itse romaani kuvaa kahden suomalaissyntyisen kulkurin matkoja pitkin avaraa länttä. Miehet ovat hyvin alttiita toistensa viehätysvoimalle ja hakevat toistensa hyväksyntää. Romaanin keskeinen jännite kulkee heidän välillään – kunnes lopussa tavataan kulkureista toinen, Vennu, seikkailujen jälkeen: ”[- -]Hän sanoo olevansa jotensakin onnellinen, etupäässä siksi, että omistaa Fannyn. – Me siis kumpikin olemme päässeet osallisiksi tästä nykyajan poikkeustapauksesta: avio-onnesta.” (*Trämpit*, tästä eteenpäin T, 185.)

Ei riitä, että Vennu korostaa avio-onnen poikkeuksellisuutta nykyaikana: myös romaanin kertoja korostaa sitä. Vakuuttelua on niin paljon, että lukija miltei tulee epäluuloiseksi.

> Ja minulla on onni lopettaa tämä kirjani näin hauskoilla asioilla, siis poiketa aikamme useain realististen kirjailijain tavasta päättää kertomuksensa mahdollisimman synkästi – noudattaen aikamme ihmiselämän todellisuuden *yleisempiä* sääntöjä, joista nämä kauniit tapaukset ovat todellakin vain *poikkeuksia*. (T, 185–186, kursiivit kirjailijan.)

Vaikka siirtolaiskirjallisuuden miehet usein seikkailevat aavalla preerialla, mitään erityisiä westernin piirteitä aineistossani ei ole: intiaaneja ei kohdata, hevosilla ei ratsasteta, aseet eivät pauku – eivätkä edes saluunojen ovet. Pikemminkin Vennun ja Leon kaltaiset hahmot voisi nähdä versioina siitä jätkästä, jonka avulla suomalaisessa kirjallisuudessa usein käsitellään halua velvollisuuksien ja työn maailman ulkopuolelle (ks. Koivunen & Laine 1993, 136). *Trämpeissä* maankiertäjät eivät ole yksilöitä, jotka uhmaisivat normeja alistuakseen niille lopulta, pikemminkin he ovat antisankareita, jotka aina lopulta palaavat normien ulkopuolelle. Romaanin lopun päälleliimattuus korostaa tätä: avioliitto ei sovita mitään syvempää ristiriitaa henkilöissä, vaan on jonkinlainen hassunkurinen käänne, joka veijareiden kohdalle on nyt sattunut. Utooppinen jätkämaskuliinisuuden alue ei kumoudu, vaikka romaani päätyy avio-onneen, koska ”todellisuuden yleisempiä sääntöjä” tarkastellaan ironisen etäisyyden päästä.

Edellä esitin, että näissä siirtolaiskuvauksissa perhe on raskas rakenne, jonka oikein performoinnissa epäonnistuminen syöksee Amerikkaan tai tuhoon. Miestenväliset suhteet puolestaan ovat aineistossani usein sekä vapauden ehto että sen ilmentymä. Tämän kielellistää artikkelini avannut Reinhold Wikman, Reino, vuodatuksessaan, jossa samalla lukee omia vikojaan huijaamiensa naisten kannettaviksi:

> – Ja sinä itse olet sen kaunis Adonis, – nauroi Törmäinen vuorostaan. – Kelpaahan sinun vaihtaa rooleja.
> Reino tyhjensi lasinsa.
> – Kelpaisi kyllä, jos naiset muuttuisivat miehiksi, mutta sitä he eivät tee. Huh!.. – hän sylkäisi. – Näit toissakin iltana... Ooh, aivan inhoittaa. – Jos he maksaisivat ja olisivat tyytyväisiä siihen, että alennun seurustelemaan heidän kanssaan, mutta se ei heille riitä tietysti. He tahtovat valoja, velvollisuuksia, tunteellisuutta... äh, kaikkea he keksivätkin! He teeskentelevät antavansa lainaksi minulle, vaikka tietävät hyvin etteivät niitä ikinä takaisin saa. Heidän tekonsa on aivan samanlainen kuin jonkun pariisilaisen rikkaan, joka kustantaa naistensa ylläpidon, sillä erotuksella vaan, että minä saan asua kahden dollarin huoneessa ja syödä kapakoissa. He eivät tahdo tunnustaa itselleenkään että he ostavat minut, vaikka he sen selvästi näkevät. - - Sinäpä sen sanoit: – ”sellainen on naisen luonne”. – Kun mies ostaa jotakin, maksaa hän rehellisesti, eikä anna rahoja lainan varjolla niin kuin naiset.
> (I, 181–182.)

Vaikka Wikmanin ajatukset naisten ja miesten erilaisuudesta sosiaalisissa suhteissa ovatkin hänen oman tilanteensa värittämiä, hän myös tiivistää sanoissaan jotakin oleellista siirtolaiskuvausten maailmasta. Atlantin takaiseen maahan saapuvat miehet saattavat olla onnenonkijoita, ottaa vastaan työn yhtenä päivänä ja karata hommiaan hoitamatta

seuraavana, varastaa tarpeeseen tai tilaisuuden tullen, tehdä syömävelkaa ja lupailla avioliittoa, mutta niin kauan kuin he ovat toisten miesten silmissä rehtejä kavereita, miesyhteisö kannattelee heitä. Usein miesten kuvataan tutustuvankin uuteen maailmaan liukumalla miesten muodostaman tukiverkoston varassa. Esimerkiksi Nestori Salmisen *Muuttolinnut*-romaanissa miesparivaljakko karkaa laivalta uudelle mantereelle ja tapaa vanhemman ja kokeneemman miehen, joka vihkii heidät oikeisiin tapoihin:

> ”Ovatko nuoret miehet vasta tulleet vanhasta maasta, kun ette näy tietävän, millä lailla oikea ”hoopo” tässä maassa kulkee?”
> ”Olemme tulleet laivalla Etelä-Amerikan ympäri. – Palvelimme eräässä englantilaisessa laivassa, joka toi lastia Suomesta…”
> ”Ja tänne päästyänne karkasitte”, lisäsi Apostoli nauraen.
> ”Oikein arvattu! Ja tänä yönä aiomme jo kävellä kappaleen matkaa tämän kaupungin ulkopuolelle.”
> ”Ohoo, vai kävelemällä te…! Ei sitä säärivoimalla pitkälle potkita! Mutta jos haluatte liittyä Tramppi-Apostolin seuraan, niin minä näytän, kuinka matkaa tehdään, ja takaanpa, että tulette olemaan tyytyväisiä minuun.”
> (*Muuttolinnut,* 35.)

Mieskaverukset etsivät yhdessä työtä, toimeentuloa, sijaansa uudesta maasta – ja toki naisia. Naiset eivät kuitenkaan useinkaan ole etsinnän lopettava päämäärä, ja tämä on huomionarvoista. Miesparit saattavat etsiä naisten huomiota, mutta myös seuraavaa junaa, ansaintamahdollisuutta tai varastettavaa ruokapalaa. Olennaista on jaettu liike kohti kulloistakin tavoitetta. Tässä mielessä monien trämppikuvausten voisi nähdä noudattavan Eve Kosofsky Sedgwickin (1985) analysoimaa kolmiodraaman mallia. Sedgwick näkee, että kolmiodraama on yleinen englantilaisessa kirjallisuudessa hyödynnetty rakenne, jossa on kyse sukupuolesta ja vallasta. Sedgwick (1985, 21–24) esittää, että kolmiodraamassa kilpailijoiden välille rakentuva homososiaalinen suhde on yhtä tärkeä tai jopa tärkeämpi kuin kummankaan miehen suhde tavoittelun kohteeseen. Tällaisissa kertomuksissa heteroromanssin täydellistymisen kuvaus ei ole niin tärkeää, olennaisempaa on kuvata miesten välistä dynamiikkaa.

Homososiaalinen suhde voi olla eksplisiittisesti erotisoitunut tai se voi rakentua päinvastoin eroottisuuden mahdollisuuden kieltämiselle. Myöhemmille suomalaisen jätkyyden kuvauksille miestenvälinen halu on ollut hankala asia. Esimerkiksi tukkijätkäelokuvissa homoseksuaalinen halu johtaa sillä merkityn hahmon tuhoon (Koivunen & Laine 1993, 139–140). Rillumarei-elokuvien buddy-yhteisö taas on turvallisen epäseksuaalinen (mt., 144). Herneshuhdan *Trämppejä* on kiinnostava tätä myöhempää homoseksuaalisuuden kieltämiselle perustuvaa jätkyyden mallia ajatellen, sillä *Trämpeissä* mies katsoo toista avoimesti haluten:

> ”Mutta yksinäsikö lähtisit?... En jää sinusta tänne, minne sitten lähtenemmekin. En perusta tästä paikasta ja sitäpaitsi ei sitä toverukset niin vain epämääräisen jälleen tapaamiseen nojaan eroa…”
> Näin sanoessaan katseli Leo iloisesti Vennua silmiin, ja tämäkin ilostui. Mutta

> heidän ilollaan oli erilaiset syyt. Vennu iloitsi siitä, että sai taasen huomata omaavansa toverinsa täydellisen mieltymyksen: tuon toverinsa, jonka kunnioitusta ja mieltymystä hän oli alkanut oikein himoita, juurikuin sukupuolisesti rakastunut rakastettunsa lempeä. Leo taasen tunsi iloa siitä, että luuli saavansa sopivan syyn työpaikkansa hylkäämiseen [- -]. (T, 67.)

On huomionarvoista, ettei tästä katseesta seuraa oikeastaan mitään. Kukaan ei tuhoudu, katsovaa hahmoa ei rankaista konkreettisesti eikä symbolisesti, mutta halua ei myöskään juonnellisteta tai ratkaista: tämä ei ole ulostulotarina muttei myöskään tarina väärän katseen stigmasta. Miestenvälinen sosiaalinen tila jossain Atlantin tuolla puolen on tila, jossa tuon katseen on mahdollista vain olla olemassa. Tämä on melkoisen voimakas utopia jopa tämän päivän näkökulmasta.

Siirtolaiskuvausten trämpit eivät ole kansakuntaperheen elättäjiä eivätkä kansalaistai muidenkaan velvollisuuksiensa toteuttajia. He elävät toverillisen vapauden tilassa, normien ulkopuolella. Heidät voi nähdä varhaisena varianttina niistä jätkähahmoista, joita myöhempikin kotimainen kirjallisuus on sijoittanut villiin luontoon. Elokuvatutkijat Anu Koivunen ja Kimmo Laine (1993, 149–150) ovat puhuneet tukkilaiselokuvien yhteydessä jälleenrakennuksen ajan varaventtiilistä, joka tarjosi mahdollisuuden nauttia velvollisuudestaan laistavien jätkien maailmasta. Samalla tavalla trämppikuvaukset 1900-luvun alun kirjallisuudessa tarjoavat turvallisen tilan, jossa kyseenalaistaa kansalaisuuden normeja. Turvallisen siksi, että mikään niissä kuvattu ei oikeastaan tapahdu ”täällä” eikä koske suomalaisia. Kuvaukset kertovat niistä toisista, siellä.

Vapaa nainen

Aineistoni siirtolaispiiat varioivat kiinnostavalla tavalla sekä suomalaisen kirjallisuuden piikahahmoja että vapaan naisen kuvauksia. Siirtolaiskuvauksissa naisten vapaus ei ole teoreettinen ongelma, vaan siinä on kyse omasta rahasta ja kaupunkitilasta, jossa liikkua. Tällä vapaudella on aivan tiettyjä ulkoisia tunnusmerkkejä, kuten käy ilmi Sannin kuvauksesta Buster Brownin (Väinö Päiviö) novellissa ”Mallassaunalla”:

> Mutta aika kului, joskin hitaasti, ja vähitellen kotoiset kuvat katosivat. Sanni alkoi muuttua yhä enemmän amerikalaiseksi: kannat kengissä kohosivat, tukka sai uuden, uhkaavan asennon, koko ryhti muuttui, että tuskin samaksi Sanniksi tunsi. (*Yli Atlannin*, 65.)

Tässä kovalla työllä itsensä elättävässä ja kaupunkitilassa itsenäisesti liikkuvassa naisessa sekä on että ei ole kyse 1900-luvun alun uuden naisen figuurista, jonka avulla aikalaiskirjallisuus pohti toimijuuden ja sukupuolen sekä modernisaation aiheuttamien yhteiskunnallisten muutosten kysymyksiä. Ensinnäkin uuden naisen figuuri oli verrattain keskiluokkainen (Parente-Čapková 2005, 150; Rojola 1999, 161; Ledger 1997, 16, 35–36). Lisäksi suomalaisessa kirjallisuudessa uusi nainen pohti

usein nietzscheläisin sanakäänteinˈ vapauden ja yksilöyden rajoja, kun taas näillä piikahahmoilla ei välttämättä ole lainkaan sanoja omalle emansipaatiokehitykselleen. Uuden naisen projekti oli usein epäonnistuva: vaikka hahmo asetti kysymyksen naisen vapaudesta ja naiselle sallitusta sosiaalisesta ja fyysisestäkin tilasta, sen kautta piirtyi usein ennen kaikkea näkyviin tuon tilan ahtaus. Niinpä esimerkiksi Elvira Willmanin *Rakkauden orjuus* -näytelmässä itsenäistä elämää tavoitteleva taiteilija joutuu alistumaan vaimoksi, kun elämä yksinhuoltajana osoittautuu umpikujaksi (Hyttinen 2015) ja L. Onervan tuotannossa erityisesti työläisnaiset joutuvat luopumaan uhmastaan (Parente-Čapková 2005, 152–153).

Amerikassa sen sijaan piioillakin on vapautta ja omaa tilaa, kuten Suomessa käyminen saa Mantan tajuamaan Tähtelän novellissa ”Manta ja Matti”: ”[- -] hän ajatteli jo kuinka New Yorkissa aika lensi kuin siivillä päivästä toiseen. Täällä ei ollut paikkaa mihin mennä huvittelemaan, ei edes tanssiaisia.” (I, 263.) Suomalaisissa piikakuvauksissa itsenäistymis- ja kohoamispyrkimysten palkka on usein sosiaalinen romahdus (Melkas 2009, 120–122): prostituutio, alkoholismi tai kuolema. Siirtolaiskuvauksissa palkkana saattavat olla paremmat olot.

> [- -] eikä hän [Manta] uskaltanut ajatellakaan ryhtyä entisiin töihin, entiseen raadantaan. Hän oli Amerikassa ollessaan saanut enemmän vapautta ja lopulta helpompaa työtäkin ja hyvää palkkaa, ja hän kauhistui niitä aikoja, jolloin hänen oli kotona täytynyt kärsiä nälkää. (I, 267.)

Siirtolaisyhteisö Atlantin takana on paikka, jonne työväenluokkaisen vapaan naisen saattoi sijoittaa ilman, että se uhkasi suomalaista kansallista järjestystä. Tuo vapaus oli korosteisesti paikkaan sidottua, mahdollista vain siellä toisaalla. Sen merkitsijät – vaatteet, kampaukset, vapaa-ajanviettotavat – viestivät vapaudesta vain Amerikassa. Suomessa niiden viesti muuttuu tyystin toisenlaiseksi ja ne uhkaavat tehdä kantajansa naurunalaiseksi. Tämän ymmärtää vähitellen Matti, joka osaa lukea sekä rakastettunsa Mantan amerikkalaisia signaaleja että suomalaisyhteisön ynseyttä:

> Hän oli pannut jo ennen merkille, ettei Manta tahtonut heittää kaupunkivaatteitaan päältään, vaikka oli huomannut, etteivät ne sopineet täällä, ja vaikka ihmisetkin jo kylällä ihan ihmeenä kertoivat, että Manta pitää yhä päällään hienouksiaan ja makaa puolille päivin. Matista oli joskus näyttänyt kuin olisi Manta aivan uhalla niitä pitänyt. (I, 264–265.)

Omaa rahaa ja tilaa saavuttanut nainen ei halua niistä luopua, ja niinpä Suomeen paluuta yrittäneet Matti ja Manta tekevät sopuratkaisun. Matti jää, Manta lähtee:

> Nyt ei kuitenkaan ollut ikävä erotessa. Mantaa säälitti hiukan Matti, joka ehdoin tahdoin jäi korpeen hallan ja nälän uhriksi, mutta oli mielissään, että pääsi itse pois ihmisten joukkoon, ja Matti puolestaan toivoi, ettei Manta pahasti kohliutuisi [sic] siellä maailman jaloissa. (I, 277.)

Ei naisten vapautta kuitenkaan mitenkään yksiselitteisen ihannoivasti kuvata. Siirtolaiskuvauksissa toistuvat myös naisilta rahat vievät huijarit, alkoholi, masennus, yksinäisyys ja puoskaroidut abortit. Näidenkään vaihtoehto ei kuitenkaan välttämättä ole paluu Suomeen, vaan karussa maailmassa voi oppia myös elämään. Elvi Kulmala kohoaa kätilön koulutuksensa avulla kysytyksi raskaudenkeskeyttäjäksi, jolla on rahaa, miehiä ja kiihkeä elämä:

> Hän näki nyt selvästi niinkuin muutkin, ettei hänellä ollut enää odotettavissa sitä elämää, josta hän oli uneksinut, ja jos hän tahtoi elää ja nauttia, oli hänen tehtävä niin kuin muidenkin, käytettävä hyväkseen kaikki ilon lähteet, hyvät ja huonot. Hän katkeroitui siitä huomiosta, mutta eli kuitenkin. Se oli suurkaupungin laidassa, köyhien talojen asukasten elämänviisautta, ja se tuli Elvin pelastajaksi nyt, niin kuin se oli tullut niin monen muun pelastajaksi sitä ennen. (I, 219.)

Tämä ”Mrs Kulmala” -nimisen novellin päähenkilö tuhoutuu tarinansa lopussa, ja on sitä kautta yhteydessä moniin muihin maailman kirjallisuuden naisiin, jotka ylittävät säädyllisyyden rajat (DuPlessis 1985, 1–5). Kulmala elää hänkin erilaisten arvojärjestelmien ristipaineessa. Hän alkaa nähdä lähdettämiensä sikiöiden aaveita kaikkialla, ja lopulta hänen mielensä hajoaa.

Sietämätöntä vapaudessa saattaa olla myös yksinäisyys. Justiina, Tähtelän samannimisen novellin päähenkilö, on vuodesta toiseen ajatellut, että vielä kerran hän palaa ja pelastaa äitinsä. Ajatus äidistä, jonkinlainen hyväksyvän ja kaipaavan äidinkatseen projektio, on tehnyt Amerikassa olon mielekkääksi. Kun uutinen äidin kuolemasta tulee, kaikelta katoaa pohja.

> Äitikin kuollut. -- Mitä hän täällä teki? Eihän hänellä enää ollut mitään täällä tehtävää. Ei mitään, kaikki oli tyhjää ilmaa. Hänkin oli hyödytön olento täällä. Ketä varten hän oli? Ei ketään. – Itseäänkö varten? Hän ei itsekään ollut enää mikään. Minne hän vaan katselikin -- kaikkialla oli tyhjää –. Eikä ketään maailmassa, ei, ei mitään --. (I, 156.)

On kiinnostavaa, että näitä maailmankirjallisuuden peruskysymyksiä vapaudesta, vallasta ja ihmisen osasta kysytään 1900-luvun alun siirtolaiskuvauksissa työväenluokkaisen naisen hahmon kautta. Taloudellinen itsenäisyys ja se, että he ovat jo jättäneet kasvuympäristönsä taakseen, tekee näistä naisista jo lähtökohtaisesti yksilöitä eksistentiaalisessa mielessä: hyvässä ja pahassa he vastaavat itsestään. Heidän vapautensa ei ole päämäärä jossain tulevaisuudessa vaan jotain jo toteutuvaa, eikä sitä piirretä esiin niinkään suhteessa mieheen kuin suhteessa tapoihin, joilla he itse ovat maailmassa: heidän ulkonäköönsä, mieltymyksiinsä, mahdollisuuksiinsa liikkua kaupunkitilassa, kykyyn pelata sosiaalisia pelejä ja hallita ajankäyttöään.

Lopuksi

Näinä aikoina Euroopassa on enemmän pakolaisia kuin koskaan toisen maailmansodan jälkeen. Oikeistopopulismi kerää kovaäänisiä kannattajajoukkoja ja kaikenlaisia argumentteja eurooppalaisten kansojen luonnollisesta oikeudesta vaurauteensa ja territorioihinsa esitetään. Siksi on tärkeää kysyä, missä määrin siirtolaisuus kulttuurisena resurssina, mahdollisuutena ajatella lähtöä ja kuvitella jonkinlainen ”toisaalla” – maantieteellisesti kaukana oleva alue, jonkinlainen utooppinen tila, jossa ihmisiä määrittäisivät toisenlaiset sitoumukset ja säännöt kuin kotimaassa – vaikutti ja osallistui suomalaisuudenkin konstruointiin 1900-luvun alun poliittisesti kiihkeinä vuosina. Tässä artikkelissa olen neljän kaunokirjallisen teoksen tarjoaman, varsin rajallisen aineiston kautta pyrkinyt osoittamaan, kuinka mielenkiintoista 1900-luvun alun siirtolaiskirjallisuus suomalaisuuden rakentumisen näkökulmasta on. Aineistoni kirjoittamisen aikaan Suomessa elettiin monenlaisten, päällekkäisten kriisien aikaa. Kaikki saivat nyt äänestää, mutta se, mitä kansalaisuus tarkoitti, oli vasta muotoutumassa. Kaupungit kasvoivat, teollistuminen kiihtyi, luokkaerot kärjistyivät. Samalla elettiin toista sortokautta. Siirtolaiskirjallisuus tarjosi tilan ja mahdollisuuden erilaisten toiveiden, fantasioiden ja vaihtoehtoisten todellisuuksien kuvittelemiselle.

Siirtolaiskirjallisuuden luonne suomalaisuuden kuvittelun utooppisena ”varaventtiilinä” (vrt. Koivunen & Laine 1993, 149–151) piirtyy esiin, kun kuvauksia ei selitetä ensisijaisesti sillä miljööllä, jota ne kuvaavat. Aiempi tutkimus on ollut pitkälti kiinnostunut siirtolaiskirjallisuuden etnografisista ulottuvuuksista, siitä, mihin mittaan ne heijastavat todellisten siirtolaisyhteisöjen tapoja ja sen jäsenten elämänkohtaloita. Tässä artikkelissa lähtökohtanani on ollut transnationalistisessa hengessä irrottaa kuvaukset tästä vahvasta tulkintakehikosta ja katsoa niitä kirjallisuutena, joka varioi samoja trooppeja kuin aikansa muukin kirjallisuus, ei niinkään rakennu suhteessa jonkin tietyn territorion elämänmalliin. Nostin esiin erityisesti siirtolaiskuvausten hankalan suhteen perheeseen, miestenkeskiset sosiaaliset verkostot ja työväenluokkaiset naisyksilöt.

Artikkelia kannattelee ajatus siitä, että siirtolaisuuden kuvaaminen oli samalla neuvottelua suomalaisuuden rajoista. Aineistoni on riittävän suuri hypoteesini alustavaan esittämiseen. Sen pitävämpi todentaminen vaatisi kuitenkin laajemman aineiston ja jatkotutkimusta. Olisi kiinnostavaa suhteuttaa toisiinsa perusteellisemmin siirtolaisfiktiossa konstruoituvaa utooppista ”toisaalla”-tilaa ja Suomessa eletyksi kuvatun suomalaisuuden ”täällä”-tilaa.[4] Lisäksi transnationalismin hengessä näitä tiloja pitäisi lukea horisontaalisesti suhteessa toisiin siirtolaiskirjallisuuksiin, vaikkapa siihen, kuinka italialaisen tai irlantilaisen kirjallisuuden kentällä Amerikkaan-lähtijät merkityksellistyvät. Toisaalta olisi ylitettävä kansallisten kontekstien rajat ja jäljitettävä niiden siteerausten ja lainausten ylirajaisia ketjuja, joiden tuloksia tässäkin analysoidut jätkän, piian ja perheen troopit ovat.

Viitteet

[1] Suomalaisen kirjallisuuden tutkimukseen transnationaalisuuden käsitteen on tuonut ennen kaikkea Olli Löytyn johtama tutkimusprojekti *Suomalaisen kirjallisen kulttuurin ylirajaisuus* (2012–2013) (ylirajainenkirjallisuus.wordpress.com). Projektin tutkijat Ralf Kauranen ja Mikko Pollari ovat ensimmäisten joukossa soveltaneet transnationaalisuuden käsitettä suomalaisen Amerikan-siirtolaisuuden tutkimukseen artikkelissaan, joka käsittelee 1900-luvun alun suomalaisia ja amerikansuomalaisia sosialisteja (Kauranen & Pollari 2011).

[2] Vasta ensimmäinen maailmansota pysäytti tämän liikkeen. 1920-luvulla muuttoliike piristyi hetkeksi uudelleen, kunnes vuonna 1924 Yhdysvaltain hallitus alkoi kontrolloida ja rajoittaa sitä rajusti: enää 471 suomalaista sai tuona vuonna maahanmuuttoluvan (Korkiasaari 1989, 24).

[3] Myös muualle suuntautuvan siirtolaisuuden kirjallisten kuvausten tutkimuksessa siirtolaiselämä erityispiirteineen on olennaisesti se pohjarakenne, jota kirjallisuuden nähdään heijastavan. Erkki Valleniuksen Ruotsiin muuttaneita suomalaisia kaunokirjallisuudessa käsittelevän tutkimuksen *Kansankodin kuokkavieraat* fokus on akkulturaatiossa, siirtolaiselämän aiheuttamassa ristiriidassa ja yksilön yrityksissä ratkaista niitä (Vallenius 1998, 23). Kulttuurisen identiteetin työstämisenä siirtolaiskirjallisuutta lähestyy myös esimerkiksi Marja-Liisa Punta-Saastamoinen (2010) australiansuomalaista kirjallisuutta käsittelevässä tutkimuksessaan *Australiansuomalaiset etsivät itseään*.

[4] Artikkelin työstämisen loppuvaiheessa olen saanut tietää, että Suomen Kulttuurirahasto on myöntänyt minulle apurahan laajempaan, juuri näitä kysymyksiä pohtivaan tutkimusprojektiin ”1900-luvun alun Amerikan-siirtolaisuudenkuvaukset osana suomalaisen kirjallisuuden kenttää”.

Kirjallisuus

Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste.* Trans. Richard Nice. London: Routledge & Kegan Paul.

Buster Brown [Väinö Päiviö] 1915. *Yli Atlannin. Siirtolaisjassen jutelmia*. Helsinki: V. Kososen kustannusliike O. Y.

DuPlessis, Rachel Blau 1985. *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers.* Bloomington: Indiana UP.

Herneshuhta, Matti 1911. *Trämppejä. Romaani* [= T]. Worcester, Massachusettes: Joel Björklund & Co. Kustannuksella.

Hyttinen, Elsi 2012. *Kovaa työtä ja kohtalon oikkuja. Elvira Willmanin kamppailu työläiskirjallisuuden tekijyydestä vuosisadanvaihteen Suomessa*. Turku: Annales Universitatis Turkuensis.

Hyttinen, Elsi 2015. Women in Early Capitalism and Other Irrelevant Issues: Elvira Willman’s Struggle for Working-Class Authorship. *Journal of Finnish Studies* vol 18 no 2, 56–74.

Häggman, Kai 1994. *Perheen vuosisata.* Helsinki: SHS.

Into, Jaana 1996. *Vaik mä lennän lehden lailla. Amerikansuomalaisen kirjallisuusinstituution ja kaunokirjallisuuden kehitys "suuren siirtolaisuuden" aikana.* Pro Gradu, Joensuun yliopisto.

Kauranen, Ralf & Mikko Pollari 2011. Transnational Socialist Imagination. The Connections between Finnish Socialists in the USA and Finland at the Turn of the 20th Century. Michel S. Beaulieu, Ronald N. Harpelle & Jaimi Penney (eds.), *Labouring Finns. Transnational Politics in Finland, Canada, and the United States.* Turku: Siirtolaisinstituutti, 26–49.

Kero, Reino 1991. *Suomen siirtolaisuuden historia 1.* [3. painos.] Turku: Turun yliopisto.

Korkiasaari, Jouni 1989. *Suomalaiset maailmalla. Suomen siirtolaisuus ja ulkosuomalaiset entisajoista tähän päivään.* Turku: Siirtolaisinstituutti.

Koivunen, Anu 1995. *Isänmaan moninaiset äidinkasvot*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.

Koivunen, Anu &, Kimmo Laine 1993. Metsästä pellon kautta kaupunkiin (ja takaisin). – Jätkyys suomalaisessa elokuvassa. Pirjo Ahokas, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen (toim.), *Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, Jyväskylän yliopisto, 136–154.

Ledger, Sally 1997. *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester: Manchester UP.

Melkas, Kukku 2005: Toisen palveluksessa. Palvelijat porvarillisen perheen ja työväenluokan välissä. Olli Löytty (toim.), *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Helsinki: Gaudeamus, 162–180.

Melkas, Kukku 2009. Palvelustyttö sivistyneistön peilinä. Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kurki, Jussi Ojajärvi, Tutta Palin & Lea Rojola (toim.), *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa.* Helsinki: SKS, 107–134.

Palmgren, Raoul 1966. *Joukkosydän I–II. Vanhan työväenliikkeemme kaunokirjallisuus*. Helsinki: WSOY.

Parente-Čapková, Viola 2005. Nainen, kenen toinen? 1900-luvun alun uusi nainen sukupuolirajojen rikkojana. Olli Löytty (toim.), *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Helsinki: Gaudeamus, 142–161.

Pilli, Arja 1986. Tendenssiromaaneja, surullista romantiikkaa ja opaskirjasia : siirtolaisten kirjallisuudesta ja julkaisutoiminnasta. Keijo Virtanen, Arja Pilli & Auvo Koistinen (toim.), *Suomen siirtolaisuuden historia 3*. Turku: Turun yliopisto, 123–144.

Pollari, Mikko, Hanna-Leena Nissilä, Kukku Melkas, Olli Löytty, Ralf Kauranen & Heidi Grönstrand 2015. National, Transnational and Entangled Literatures: Methodological Considerations Focusing on the Case of Finland. Ann-Sofie Lönngren, Heidi Grönstrand, Dag Heede & Anne Heith (eds.), *Rethinking National Literatures and the Literary Canon in Scandinavia.* Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2–29.

Punta-Saastamoinen, Maija-Liisa 2010. *Australiansuomalaiset etsivät itseään. Kulttuurisen identiteetin määrittyminen australiansuomalaisessa kirjallisuudessa.* Turku: Siirtolaisinstituutti.

Rojola, Lea 1999. Modernia minuutta rakentamassa. Teoksessa Lea Rojola (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan.* Helsinki: SKS, 150–164.

Rojola, Lea 2009. Sivistyksen ihanuus ja kurjuus – suomalaisen nousukkaan tarina. Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kurki, Jussi Ojajärvi, Tutta Palin & Lea Rojola (toim.), *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa.* Helsinki: SKS, 10–38.

Salminen, Nestori 1916. *Muuttolinnut. Kuvaus Amerikan suomalaisten siirtolaiselämästä.* Lahti: Aug. Kanervan kirjapaino.

Skeggs, Beverley 2004. *Class, Self, Culture*. London & New York: Routledge.

Tähtelä, Kalle 1913. *Ihmisiä*. *Siirtolaisnovelleja* [= I]. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.

Vallenius, Erkki 1998. *Kansankodin kuokkavieraat. II maailmansodan jälkeen Ruotsiin muuttaneet suomalaiset kaunokirjallisuuden kuvaamina.* Helsinki: SKS.

Wimmer, Andreas & Nina Glick Schiller 2002. Methodological nationalism and beyond: nation–state building, migration and the social sciences. *Global Networks* 2/2002, 301–334.

Salla Rahikkala

Subjektien tilallinen paikantuminen Zadie Smithin romaanissa *White Teeth*

Koordinaateiksi

Tämän artikkelin tarkoituksena on tutkia tilaa sukupuolen ja etnisyyden merkityksellistäjänä brittiläisen kirjailijan Zadie Smithin (s.1975) esikoisromaanin *White Teeth* (2000, suom. *Valkoiset hampaat*) luennan kautta. Smithin romaani herätti ilmestymisajankohtanaan laajaa mediahuomiota ja se keräsi kriitikoilta paljon kiitosta muun muassa monikulttuurisen yhteisön syvällisen ja vivahteikkaan kuvauksen vuoksi (ks. esim. Tew 2010, 13; Squires 2002, 69–78; Walters 2008, 1). Romaania verrattiin muun muassa Salman Rushdien moniaineksisiin ja -tasoisiin teoksiin, ja Smithin teosta onkin paikannettu yhdeksi mustan brittiläisen nykykirjallisuuden merkittävimmäksi edustajaksi (ks. esim. Walters 2008, 1; Ellam & Woodward 2013). Romaanin moninaisuus on tarjonnut tutkijoille runsaasti tarttumapintaa. Suurelle osalle *White Teeth* -tutkimusta on ollut yhteistä jälkikoloniaalinen tutkimusote ja niinpä kysymykset etnisyydestä, monikulttuurisuudesta ja hybridiydestä ovat selkeästi dominoineet teoksesta tehtyä tutkimusta (vrt. Buchanan 2013, 13). Viime aikoina teokseen on haettu uusia näkökulmia muun muassa uskonnollisen identiteetin problematiikan tutkimisen (Mirze 2008), posthumanismin (Buchanan 2013) ja modernismin sekä postmodernismin (Paproth 2008) kysymysten kautta.

White Teeth kertoo vuosituhannen vaihteen monikulttuurisesta Lontoosta kolmen erilaisen – juutalais-brittiläisen, karibialais-brittiläisen ja aasialais-brittiläisen – perheen kautta. Samalla teksti liikkuu useilla eri aika- ja tilatasoilla niin, että teoksessa tematisoidut kysymykset etnisyydestä ja sukupuolesta ovat useimmiten selvästi kytköksissä johonkin tiettyyn tilaan. Sukupuoli ja kulttuurinen moninaisuus onkin usein nähty teoksen keskeisinä teemoina, vaikka toki näiden rinnalla romaani käsittelee muun muassa kohtaloon, sattumaan ja valinnanvapauteen liittyvää problematiikkaa sekä sukupolvikysymyksiä ja historiaa (ks. esim. Squires 2002, 23–24, 43–55; Dawson 2007, 149–173). Tässä artikkelissa jatketaan sukupuolen ja etnisyyden yhteenniveltyneen suhteen ja niitä koskevan tiedon rakentumisen tarkastelua, mutta subjektipositioihin paikantuminen nähdään ennen kaikkea tilallisena ilmiönä. Tästä syystä myös tilan käsite nousee tarkastelun keskiöön.

Viime vuosikymmeninä intersektionaalisuudesta on tullut yksi sukupuolentutkimuksen ja feministisen tutkimuksen keskeisimmistä käsitteistä (ks. esim. Karkulehto,

Saresma, Harjunen & Kantola 2012, 17–28; Lykke 2010). Intersektionaalisuudella viitataan siihen, miten erilaiset sosiaalisesti, kulttuurisesti ja historiallisesti tuotetut identiteettikategoriat, kuten sukupuoli, seksuaalisuus, ikä, uskonto ja luokka, ovat aina kytköksissä toisiinsa. Niiden merkitykset muodostuvat keskinäisessä vuorovaikutuksessa ja niinpä näitä eri tekijöitä ei tulisikaan käsitellä erillisinä tai olemukseltaan essentiaalisina (Valentine 2007, 12). Subjektit paikantuvat aina osaksi lukuisia erilaisia merkityksellisiä kategorioita, ja esimerkiksi sukupuoli saa erilaisia merkityksiä kytkeytyessään etnisyyteen tai seksuaalisuuteen. Sukupuolentutkimuksessa ja feministisessä tutkimuksessa on pohdittu runsaasti paikantumisen/paikantamisen problematiikkaa ja esitetty, että tieto ja sen tuotanto ovat aina paikantuneita (Lykke 2010, 4; Haraway 1988, 575–599). Paikantuminen ei ole yksinkertaista ja ongelmatonta tilaan, sukupuoleen tai muihin kategorioihin asettumista ja asettamista. Sen sijaan siinä on kyse monimutkaisesta omaehtoisen paikantumisen ja subjektin ulkopuolisten paikantamisyritysten ristiliikkeestä. Artikkelissa selvitetään paikantumisen ambivalenttia prosessia, jossa subjektit diskursiivisesti konstruoidaan. Subjektius onkin prosessi, johon liittyvät monenlaiset valta-asemat (ks. esim. Rossi 2010, 30, 32). Subjektista puhuttaessa ei voida myöskään jättää huomiotta ruumiillisuutta ja sitä, että subjekti on myös ruumiillinen olento (Rossi 2010, 32; Palin 2004 225–242). Ruumis sijaitsee aina konkreettisesti jossain tilassa, se on tilaan paikantunut niin, että ruumis ja tila rakentuvat niiden keskinäisessä suhteessa (Palin 2004, 240). Ruumis on yhtä aikaa sekä materiaalinen että metaforinen ja juuri sen kautta sukupuolen ja etnisyyden merkitykset usein konkretisoituvat.

Tilaa yhdessä (muiden) intersektionaalisten muuttujien kanssa on tähän saakka tarkasteltu lähinnä feministisesti orientoituneen maantieteen piirissä (Massey 2008; McDowell & Sharp [eds.], 1997). Tila on pitkään ymmärretty pelkkänä ihmisten toiminnan taustana ja eräänlaisena merkityksistä tyhjänä todellisuutemme näyttämönä (ks. esim. Tally 2013, 28–30). Tällaista abstraktin tilan käsitettä ovat ravistelleet kuitenkin useat filosofit ja kulttuurintutkijat, jotka ovat tuoneet esiin ajatuksen tilasta nimenomaan elettynä kokonaisuutena ja näin ollen painottaneet sen sosiaalisesti tuotettua luonnetta (Buchholz & Jahn 2005, 553; Lefebvre 1991). Se, miten subjektit määrittyvät ja miten heidät määritellään, on riippuvainen paitsi esimerkiksi sukupuolesta tai etnisestä taustasta sekä näiden muuttujien intersektioista, niin myös tilasta, kuten erityisesti monet jälkikoloniaalisen tutkimuksen parissa operoivat tutkijat ovat huomauttaneet (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 1995, 391; Teverson & Upstone, 2011, 1–4). Tilan ja merkitysten rakentumisen välillä onkin kiinteä suhde; subjektien paikantuminen osaksi erilaisia merkitysjärjestelmiä on tilallinen ilmiö. Tilaa koskevassa kysymyksenasettelussa ei pyritä vain paikallistamaan esimerkiksi sukupuolten tiloja tai tilan sukupuolta dikotomisessa mielessä (vrt. Higonnet 1994, 2) vaan sen sijaan pyritään tarkastelemaan tilallisen kiinnittymisen kautta rakentuvia hetkellisiä subjektiuksia ja identiteettejä eli paikantumisia.

Mitä sitten ovat nämä kirjalliset tilat? Reaalimaailman ”faktuaalisten” tilojen lailla niitäkään ei voida pitää merkityksistä tyhjentyneinä miljöinä tai pelkkinä tapahtumapaikkoina. Kirjallisuuden tiloja ei voida myöskään – kuten ei kaunokirjallisuutta yleensäkään – suoraan palauttaa todellisiin paikkoihin tai pitää niiden heijastuksina (Kurikka 1998, 7; Tally 2013, 52), mutta silti niiden avulla on mahdollista ymmärtää ja pohtia omaa maailmaamme (Tally 2013, 6, 42). Jälkikoloniaalisen romaanin tilan politiikkaa tutkinut Sara Upstone (2009) onkin analysoinut tilaa ennen kaikkea filosofisena käsitteenä. Filosofisella tilalla Upstone (2009, 3) tarkoittaa sitä, että tilaa ei tulisi ymmärtää pelkästään konkreettisena sijaintina; sen sijaan filosofinen tila näyttäytyy kattokäsitteenä, joka pitää sisällään sellaisia toisia spatiaalisia käsitteitä kuin paikka, sijainti tai siirtymä.

Filosofinen tila tarkoittaa tilan sosiaalisesti tuotetun merkityksen ymmärtämistä sekä toisaalta tilan merkityksiä tuottavan puolen näkemistä (Upstone 2009). Tilan eri tasot – fyysiset ja metaforiset – eivät ole toisistaan erillisiä (vrt. McDowell 1999, 4) vaan limittyvät toisiinsa ja ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Tähän tilan käsitteellistämisen tapaan ovat ainakin osin sidoksissa sellaiset tarkastelutavat, joissa ollaan kiinnostuneita niistä kirjallisuuden representoimista tilallisista prosesseista, joissa sukupuoleen ja etnisyyteen liittyviä kategorisointeja voidaan sekä konstruoida että purkaa ja kirjoittaa uudelleen. Kaksi keskeistä käsitettä tarkastellessani tilan konkretiaa ja metaforisuutta ovat Michel Foucault’n utopia ja heterotopia (Foucault 1986, 24). Foucault’n (1986) mukaan utopiat ovat paikkoja, jotka eivät ole fyysisesti, konkreettisesti olemassa. Sen sijaan niillä toki on viittauskohde todellisuuteen, sillä ne saattavat esittää yhteiskunnan utopistisessa, täydellistyneessä muodossa tai esimerkiksi eri tavoin nurin kurin käännettynä. Heterotopiat puolestaan ovat paikkoja, jotka todella ovat olemassa mutta joissa kaikki muut paikat voidaan esittää, kiistää tai kääntää ylösalaisin. Heterotopiat siis pitävät sisällään kaikki muut paikat, ja vaikka niiden sijainti voidaan konkreettisesti osoittaa, niin edellä mainitun vuoksi ne ovat myös kaikkien paikkojen ulkopuolella.

Tässä artikkelissa selvitetään, miten *White Teeth* -romaanissa käsitellään yhteisiä tieto- ja merkitysjärjestelmiä, jotka koskevat kulttuurisesti jaetuksi oletettua tietämystä sukupuolesta, seksuaalisuudesta ja etnisyydestä. Artikkelini rakentuu pääosin kolmen tietämistä koskevan ”you know” -ilmaisun sekä niihin liittyvien välimerkkien ympärille. Esitetäänkö teoksessa juuri näiden tietämistä koskevien ilmaisujen kautta jotain oleellista sukupuolen ja etnisyyden tilaan sidoksissa olevasta rakentumisesta?

”You know…”
Hegemonisen paikantamisen kritiikki

> ’You see the wives don’t like it because, let’s face it, she‘s a sort, a real beauty – incredible legs, Archie, I’d like to congratulate you on them legs – and the

> men, well, the men don't like it 'cos they don't like to think they're wanting a bit of the other when they're sitting down to a company dinner with their lady wives, especially when she's…*you know*… they don't know what to make of that all.' (*White Teeth,* 72; tästä eteenpäin WT; sitaatin kursivointi alkuperäinen.)

Yllä olevassa kohtauksessa romaanin yhden keskeisimmän henkilöhahmon, Archie Jonesin, esimies toimitusjohtaja Kelvin Hero, yrittää vaivautuneena[1] selittää Archielle, ettei tämän vaimon, Clara Jonesin, ole soveliasta osallistua yhtiön järjestämille illallisille. Syy, miksi Clara ei ole – varsin ironisesti nimetyn – Kelvin Heron mukaan toivottu vieras, on Claran ihonväri ja karibialais-englantilainen tausta. Hero mieltää Claran aivan sananmukaisesti eksoottiseksi ja eroottiseksi Toiseksi ("other"), joka herättää pelkällä olemassaololollaan miehissä epäsoveliasta halua. Hero tulkitsee mustan ihon ja muiden ruumiin merkkien, (nais-)sukupuolen ja kenties nuoren iänkin[2] yhdistelmän merkitsevän seksuaalisuutta, joka uhkaa illallistapahtuman tasapainoa. Toimitusjohtaja Heron puheessaan esittämä huomautus siitä, että Archien *pitäisi* tietää – kursiivi vielä korostaa tietämistä koskevan oletuksen oikeutusta – mitä Hero tarkoittaa ("*you know*…"), viittaa Claran ihonväriin, joka erottaa hänet muista, valkoisista, hienoista rouvista ("lady wives"). Samalla Heron puhe implikoi ajatusta valkoisten naisten seksuaalisuuden normaaliudesta, puhtaudesta ja (aviollisesta) hallittavuudesta. Valkoiset naiset ovat seksuaalimoraalisesti vaarattomia toisin kuin Clara, jonka pelkkä läsnäolo illallisilla kohdistaa oletetun uhan yhtiön *mies*työntekijöiden ja näiden puolisoiden välisiin suhteisiin. Huomionarvoista kuitenkin on, että itse asiassa Archie *ei ymmärrä* alkuunkaan, mistä Hero puhuu ja keneen hän viittaa:

> 'Who?'
> 'What?'
> 'Who are we talking about, Mr Hero?' (WT, 72.)

Archie ja Hero eivät jaa samaa (sukupuolittavaa, seksualisoivaa ja rodullistavaa) merkitysjärjestelmää ja niinpä Heron sanat eivät Archielle viittaa Claraan vaan tällainen mustan naisen rodullistava ja seksualisoiva diskurssi näyttäytyy käsittämättömänä. Kolme pistettä "*you know*" -ilmaisun perässä merkitsevät katkosta ja epävarmuutta jaetusta ymmärryksestä.

Heron kautta esitetään toinenkin sukupuolia koskeva kulttuurinen stereotypia: hänen puheessaan nimenomaan miehet määrittyvät työntekijöiksi ja toimijoiksi, kun taas naiset määritellään suhteessa miehiinsä ja heidän kauttaan eli vaimoina ja puolisoina. Kun Hero onnittelee Archieta uskomattoman hienon sääriparin hankinnasta, tulee hän samalla pelkistäneeksi koko Claran ihmisyyden tähän samaiseen ruumiinosaan.[3] Viittaus sääripariin ei ole viaton kohteliaisuus, sillä naisen sääret ovat kulttuurisessa kuvastossamme vahva feminiinisyyden ja seksuaalisen haluttavuuden merkki (ks. esim. Rossi 2003, 37). Lisäksi tällainen ihmisyyden redusoiminen johonkin fyysiseen

ominaisuuteen tekee siitä markkinatavaraa, jotain joka voi vaihtaa omistajaa ja jonka hallinta voidaan saada tai luovuttaa pois. Sinällään Archien onnitteleminen sääristä kuin mistäkin voitonmerkistä on tietysti mitä komediallisin kuva. Heron henkilöhahmon välityksellä tapahtuva rodullistavan diskurssin liioittelu mahdollistaakin juuri tuon diskurssin parodioinnin ja jopa sen karnevalistisen representaation. On syytä huomata, että esimerkissäni representoitu seksualisoiva diskurssi ulottuu miehiinkin, sillä heidät saadaan näyttämään halujensa armoilla olevilta reppanoilta, joita täytyy suojella yllykkeiltä sekä niiltä epämiellyttäviltä tunteilta, joita Toisen haluaminen heissä aiheuttaa.[4] Smithin teoksesta välittyykin vahva tietoisuus niistä useista erilaisista tasoista, joilla sukupuolen ja seksuaalisuuden diskurssit liikkuvat.

Teoksessa yhtiön illallista kuvataan Kelvin Heron mukaan vapaamuotoiseksi, lähes arkiseksi tapahtumaksi; luvassa on vain vähän currya, olutta sekä ”boogieta” (WT, 72). Illallinen on rento tilaisuus, mutta samalla se on kuitenkin varsin ambivalenttia aluetta, sillä toisaalta se kutsuu rentoutumaan, mutta toisaalta siellä vallitsevat tarkat sosiaalisen kurin ja järjestyksen vaatimukset. Illallistilaisuus on muodollisen työn ja epämuodollisen vapaa-ajan yhdistelmä, jossa kahden erilaisen tilan liitos aiheuttaa epävarmuutta Heron kaltaisissa henkilöhahmoissa. Rentoutuminen on siis mahdollista vain, mikäli tietyt osallistujia koskevat ehdot toteutuvat. Illallissali on myös rodullistettu tila, sillä perinteisesti mustat naiset on paikannettu keittiöön, kulissien taakse palvelemaan valkoista väkeä. Tilassa muotoutuu tiukan – erityisesti seksuaalimoraalisen – kontrollin vaatimus, jossa Claran sukupuolitettu, rodullistettu ja seksualisoitu hahmo näyttäytyy uhkana. Tämä uhka täytyy rajata tilan ulkopuolelle, jottei se rikkoisi sen (näennäistä) harmoniaa.

Myös sillä, kuka puhuu, on ”*you know*…” -lausahduksen tapauksessa suuri merkitys. Claraa pyritään tässä määrittelemään ja merkityksellistämään nimenomaan ulkoapäin, koska puhujana toimii Hero. Hän määrittyy – hierarkkisesti järjestynein binaarisin oppositioparein ajateltuna – usealla tavalla Claran vastakohdaksi: sen lisäksi, että Hero on mies ja valkoinen, poikkeaa hän nuoresta Clarasta myös ikänsä ja sosiaalisen luokka-asemansa perusteella. Nämä kaikki intersektionaaliset muuttujat paikantavat Heron hierarkkisesti Claraa ylempään asemaan. Tämä Heron ”ylemmyys” asettuu kuitenkin varsin kyseenalaiseksi, sillä hän epäröi ja empii asiansa esittämisessä Archielle ja itse asiassa käyttäytyy täysin päinvastaisesti kuin varman, voimakkaan ja hyvän johtajan – tai sankarin – idealisoituun kulttuuriseen kuvaan kuuluu. Tähän viittaa, kuten aiemmin mainittu, myös hänen ironinen nimensä. Heron horjunta Enoch Powellin[5] kannatuksen ja oman rasisminsa[6] kieltämisen välillä saa hänet vaikuttamaan epäuskottavalta valehtelijalta:

> [- -] …as I say, it’s not that I’m a racialist, Archie…’
> ’A racialist…’

> 'I'd spit on that Enoch Powell…but then again he does have a point, doesn't he? There comes a point, a saturation point, and people begin to feel a bit uncomfortable…' [- -] (WT, 72.)

Heron auktoriteetti ja johtajuus puretaan lopullisesti hänen lausahduksensa "You see the wives don't like it" [- -] (WT, 72) myötä, sillä mikä olisikaan kulttuurisesti sen pelkurimaisempana pidettävää toimintaa kuin syyn ja vastuun vierittäminen toisten niskoille. Heron keino ratkaista tukala tilanne on sekin niin ikään omiaan kyseenalaistamaan Heron representoiman sukupuolta, seksuaalisuutta ja etnisyyttä koskevan toiseuttavan merkitysjärjestelmän oikeellisuuden: Hero lahjoo itsensä ulos tilanteesta tarjoamalla Archielle nipun lounasseteleitä. Claran toiseuttava järjestelmä asetetaan rinnakkain korruption kanssa, jolloin tuo järjestelmä on yhtä läpimätä kuin Heron harjoittama lahjonta. Claran nimi puolestaan viittaa latinaksi vaaleaan, kirkkaaseen ja suosittuun. Dikotomioiden 'valkoinen mies ja musta nainen' merkitykset kammetaan pois totutuilta paikoiltaan nimisymboliikan avulla. Herolle seksuaalisesti haluttavana, mutta samalla epäilyttävänä ja torjuttavana näyttäytynyt Clara paljastuu nimensäkin kautta puhtaaksi näistä Heron kuvitelmista. Näin romaanissa kyseenalaistetaan hegemoninen sukupuolta, seksuaalisuutta ja etnisyyttä koskeva merkitysjärjestelmä, joka rajaa tietyin ominaisuuksin (nainen, musta) merkityt subjektit Toisiksi. Esimerkissä juuri tila – illallistilaisuus – toimii tämän toiseuttavan, hegemonisen merkitysjärjestelmän paljastajana.

"Oh, you know her"
Assimiloivan paikantamisen kyseenalaistuminen

> This has been the century of strangers, brown, yellow and white. This has been the century of the great immigrant experiment. It is only this late in the day that you can walk into a playground and find Isaac Leung by the fish pond, Danny Rahman in the football cage, Quang O'Rourke bouncing a basketball, and Irie Jones humming a tune. Children with first and last names on a direct collision course. Names that secrete within them mass exodus, cramped boats and planes, cold arrivals, medical checks. (WT, 326.)

Tätä kohtaa on siteerattu runsaasti teoksesta jo tehdyissä analyyseissa, kun on haluttu kiteyttää jotain oleellista sen tematiikasta (vrt. esim. Squires 2002, 23; Tancke 2013, 32; Bentley 2007, 14; Moss 2003, 14). Vaikuttaisikin siltä, että *White Teethin* Lontoo on tila, jota asuttavat erilaisin etniseen taustaan liittyvin eroin merkityt subjektit. Nämä leikkipaikan lapset ravistelevatkin valkoisen ja homogeenisen englantilaisen kansakunnan ideaa (vrt. Bentley 2007, 496). Kyseessä ei kuitenkaan ole vain "rauhallinen ja tylsä" monikulttuurisuuden kuvaus, jossa vain vilahtaa ikäviä kolonialismin muistoja sekä monikulttuurisen tulevaisuuden pelkoja, tai ainakin tämä on liian suoraviivainen kuvaus (vrt. Moss 2003, 14). Lapset määrittyvät nimenomaan muukalaisiksi, kuten myös kertoja eksplisiittisesti toteaa, eli tilan ja ihonvärin ristisiitos tekee heistä tämän

tilan vieraita, Toisia. Kiinnostavasti kertoja lisää muukalaisten väripalettiinsa myös valkoisen, jolloin ajatus ihonväristä tilaan kuulumisen tai ulkopuolisuuden merkitsijänä paljastuu keinotekoiseksi. Valkoinen rinnastuu yhtä lailla vierauteen ja outouteen kuin ruskea ja keltainen. Näin perspektiivi, josta outoutta ja toisaalta tuttuutta/normaaliutta arvioidaan, käännetään tekstuaalisen strategian – rinnastuksen – kautta päälaelleen: myös valkoinen voi merkitä vierautta. Teksti tulee ehdottaneeksi eräänlaisen implisiittisen fokalisoijan[7] paikalle sitä, joka ennen on ollut katseen objektin asemassa: entisen siirtomaan asukasta, ei-valkoista tai vaikkapa karibialais-englantilaista lontoolaista.

Myöskään ”siirtolaiskokeilua” ei tarvitse tulkita vain niin, että se viittaisi Englantiin saapuneisiin, usein ei-valkoisiin, entisten siirtomaiden asukkaisiin. Itse asiassa edeltävän, valkoisuus–vieraus-virkkeen jälkeen on jopa varsin perusteltua ehdottaa, että siirtolaiskokeilukin viittaa siirtomaaisäntien itsensä – valkoisten englantilaisten – harjoittamaan siirtolaisuuteen. Näin teksti kyseenalaistaa myös vakiintuneet käsitykset siitä, kuka on siirtolainen, vaikka se samanaikaisesti kykeneekin havainnoimaan (pakotettuun, entisten siirtomaiden asukkaita kohdanneeseen) siirtolaisuuteen liittyvät kipupisteet kylmine saapumisineen ja lääkärintarkastuksineen. Leikkikenttä[8] toimii siis leikin paikkana myös metaforisella tasolla: siellä heittävät kärrynpyörää ja joutuvat myllerrykseen erityisesti muukalaisuutta, outoutta ja vierautta koskevat diskurssit; oletettu tieto vieraudesta – siitä kuka tuo muukalainen, toinen on – kyseenalaistuu. Itse asiassa leikkikentällä ei ainoastaan käännetä ylösalaisin kolonisoitu/kolonisoija-asetelmaa vaan se puretaan, sillä lapset eivät enää solahda näihin lokeroihin (vrt. Bentley 2007, 496). Näin leikkikentästä tulee juuri se ”kolmas tila” (vrt. Soja 1996), jossa vanhat kaksinapaisuudet eivät enää päde.

Ruumis on mikrotason tila, jossa yhdistyvät niin fyysiset (joskin muunneltavissa olevat) tilat, kuvitellut tilat kuin temaattiset tilatkin. *White Teeth* -romaanissa teinikäinen Irie Jones yrittää päästä eroon afrotukastaan ja runsaasta vartalostaan. Hänen äitinsä yrittää vakuutella, ettei Iriessa tai tämän vartalossa ole mitään vikaa, mutta ”[- -] Irie didn't know she was fine. There was England, a gigantic mirror, and there was Irie, without reflection. A stranger in a stranger land.” (WT, 266.) Mikrotilana ruumis on väistämättä jossain suhteessa sen ulkopuolella diskursiivisesti käytyihin neuvotteluihin ruumiin normeista ja rajoista.

Edellisestä sitaatista erottuu toinenkin tila, nimittäin peili. Michel Foucault'n (1986, 24) mukaan peili on eräänlainen utopian ja heterotopian sekoitus. Peili on utopia siinä mielessä, että se on paikaton paikka, jossa ihminen näkee itsensä siellä, missä hän ei ole; peilin pinnan takaisessa tilassa, jota ei todellisuudessa ole. Foucault'n (1986, 24) sanoin peili mahdollistaa sen, että ihminen näkee itsensä siellä, missä hän ei ole. Tässä tapauksessa Irien ruumiille ei sananmukaisesti tunnu löytyvän tilaa paikasta/peilistä/Englannista, jossa vallitsee normatiivisen valkoisen, liehuvahiuksisen, hoikan naisruumiin ihanne. Näin ollen Irien vartalo merkitsee hänet poikkeukseksi, Toiseksi.[9]

Irielle peili eli Englanti ei heijastakaan mitään takaisin, hän ei näe siinä itseään vaan peilistä tulee poissaolon merkitsijä. Raja kuulumisen ja kuulumattomuuden/läsnäolon ja poissaolon välille on ihoon ja ruumiin kaariin kirjoitettu. Tässä tilassa musta tarkoittaa yhteisen rakenteellisen paikantamisen jakamista: rodullistetun paikantamisen (Mirza 1997, 3). Jos peili kuitenkin on ”paikaton paikka” (Foucault 1986, 24), niin kuinka todellinen on se Englanti, joka peilinä toimii? Tietysti Englanti – tai tila, jota sillä nimellä kutsutaan – on fyysisesti olemassa, mutta kuinka todellinen on se *kuviteltu* Englanti, joka estää Irien itsen heijastuksen?

Yllä olevasta lainauksesta voidaankin lukea esiin tällaisen eksklusiivisen Englannin ja etnistä toiseutta tuottavan tilan kritiikkiä sitaatissa käytetyn komparatiivimuodon vuoksi: jos Irie tunteekin itsensä oudoksi muukalaiseksi, niin maa, jossa hän sellaiseksi itsensä tuntee, on vielä oudompi. Tosiasiassa kansakunta tai maa on aina väistämättä varsin heterogeeninen kokonaisuus vailla ehdotonta alkupistettä tai olemusta (mm. Upstone 2009, 4; Lehtonen & Löytty 2007, 105–118). Peilin Englanti näyttäytyykin nimenomaan utopiana, paikkana, jota ei todellisuudessa ole olemassakaan. Foucault (1986, 24) toteaa, että peili on kuitenkin myös heterotopia, sillä fyysisenä esineenä se todella on olemassa ja sen kautta siitä paikasta, jossa ihminen on katsoessaan itseään peilistä, tulee samanaikaisesti sekä todellinen että epätodellinen. Niinpä peilin *vaikutukset* ovat Iriellekin todellisia; ne johtavat siihen, ettei hän tunnista itseään. Peilin heterotopiassa katsoja katsoo itseään takaisin peilin epätodellisuudesta, katse palautuu omaan itseen ja alkaa näin ollen uudelleen muodostaa minää siellä, missä minä on (fyysisesti, ei peilissä). Näin ollen peilin heterotopia sekä on että ei ole todellinen paikka: se paikka, jossa minä peiliin katsoessaan on, on todellinen – ja samalla yhteydessä kaikkiin muihin ympäröiviin paikkoihin – mutta havainnoidaksemme tätä paikkaa, on havainnon kuljettava peilin ”epätodellisuuden” (Englanti-kuvitelman) kautta.

Peilin epätodellisuus on myös Irien kuvitteleman Englannin epätodellisuutta, sillä se englantilainen naisvartalo, jonka Irie kuvittelee, on yksipuolisuudessaan mahdottomuus, jonka puolesta jo pelkkä Irien läsnäolokin todistaa: ”[- -] English Rose – oh, you know her – she’s slender, delicate thing not made for the hot suns, a surfboard rippled by the wave” (WT, 267). Täälläkin toistuu tietämistä koskeva puhuttelu (”oh, you know her”). Nyt tosin puhuttelija on kertoja, joka kutsuu lukijaa tunnistamaan kulttuurisesti jaetun ”englantilaisen ruusun” eli aidon, englantilaisen (valkoisen) naisen kuvan. Ruusulla on aivan erityinen merkitys englantilaisuuden ja sen, mitä pidetään englantilaisena kulttuurina, rakentumisen kannalta. Ruusu toistuukin vahvan merkityssisällön omaavana kuvana niin taiteissa, historiassa kuin populaarikulttuurissakin aina ruusujen sodasta Tennysonin runouden kautta Elton Johnin *Candle in the Wind* -lauluun.[10] Sinänsä juuri ruusu aidoimman, puhtaimman ja haluttavimman englantilaisen naisen metaforana on luonteeltaan ambivalentti: useimmat ruusulajikkeet kun ovat lähtöisin Aasiasta ja vain vähemmistö on Euroopasta ja Pohjois-Amerikasta (Encyclopaedia Britannica 2014). Sen

sijaan ruusut kyllä risteytyvät keskenään varsin vaivattomasti ja alkuperäistä lajia voikin olla huomattavan vaikea tunnistaa! (mt.) ”Oh, you know her” -ilmaisun implikoima tietämisen oletus siitä, mihin (tai millaiseen naiseen) englantilaisella ruusulla kulttuurisessa kuvastossamme viitataan, saattaa sinänsä olla oikeutettu, mutta englantilaisen ruusun ”todellisuus” – toisin sanoen englantilaisen naisen ihannekuva, eräänlainen vastastereotypia – asettuu kyseenalaiseksi jo helposti ja toisteisesti lausutun ”Oh, you know her” -ilmaisun myötä. Saman ilmaisun – joka aiemmin on viitannut juuri siihen, ettei välttämättä ole mitään yhteisesti jaettua merkitysjärjestelmää – toistuminen saa epäilemään tässäkin yhteydessä, onko englantilaista ruusua todella, lihaa ja verta olevana, edes olemassa.

Toisin kuin ensimmäisen ”*you know*…” -ilmaisun tapauksessa, nyt tietämistä koskevan huomion esittää kertoja. Edelleen kulttuurisesti hyväksyttävää naiseutta koskevat määrittelyt ja huomiot, paikantamiset, esitetään ulkoapäin, nyt tosin valkoisen mieshenkilöhahmon ääni on vaihtunut kertojan ääneksi. Koska annetun tiedon perusteella ei voi sanoa mitään kertojan mahdollisesta sukupuolesta tai muistakaan määreistä, on tässä tapauksessa tyytyminen toteamukseen kerronnallisesta ulkopuolisuudesta[11] suhteessa kuvauksen kohteisiinsa, joita ovat sekä musta, nuori nainen (Irie Jones) että valkoinen, englantilainen nainen (ruusu). Esimerkit paljastavat subjektien paikantamista koskevan assimiloivan, sulauttamaan pyrkivän, erot ja moninaisuuden häivyttävän, tendenssin. Samalla niistä voidaan kuitenkin lukea esiin niiden raamien kyseenalaistuminen, joihin ”outo” ja ”vieras” pyritään sovittamaan.

”You know?” Paikantumisen avoimuus

Subjektia koskevien määrittelyjen lausujina ovat olleet tähän saakka muut kuin ne, joita nuo merkityksellistämisen prosessit koskevat. Miten siis puhuvat ne, jotka eivät vielä ole ääntänsä kuuluviin saaneet? Irie Jones kaipaa tyhjää tilaa, jossa menneet huoneet ja niiden sokkelot eivät sekoita ihmisten nykyisyyttä:

> What a *joy* their lives must be. They open a door and all they’ve got behind it is a bathroom or a lounge. Just neutral spaces. And not this endless maze of present rooms and past rooms and the things said in them years ago and everybody’s old historical shit all over the place. [- -] And every single fucking day is not this huge battle between who they are and who they should be, what they were and what they will be. [- -] No attics. No shit in attics. No skeletons in cupboards. No great-grandfathers. (WT, 514–515.)

Tilassa, jossa Irie elää, hän joutuu jatkuvasti kamppailemaan etnisen taustansa ja sukupuolensa tuottaman eron tunteen kanssa. Toisaalta Irien toive neutraalista tilasta ei ole mahdollinen siinä mielessä, että nykyisyys rakentuu aina menneisyydelle, sillä lopulta kaikilla ihmisillä on ”isoisänisänsä”. Irie ei tunnista aluksi, että hän tällä tavoin tulee

jo muuttaneeksi tilaa, ei tosin neutraaliksi, mutta sellaiseksi, jossa hänellekin löytyy peilikuva. Tällaista ”kolmatta tilaa” kuvataan jälkikoloniaalisessa tutkimuksessa usein ”luovan hybridiyden ja omaperäisten uusien ideoiden” tilaksi, jonka avulla vastakohtaisuuksiin perustuva vallan logiikka kyseenalaistuu (Soja 2011, x). Irien oivallus hänen vielä syntymättömän lapsensa paikattomuudesta ja lapsen paikantamisen mahdottomuudesta perinteisessä mielessä, siis hegemonisen ja assimiloivan paikantamisen tarkoituksessa, toimii metaforana Irien voimalle muokata omaa tilaa. Irie ei tiedä, kumpi Iqbalien kaksospojista, Millat vai Magid[12], on hänen lapsensa isä:

> What she didn't know, and what she realized she may *never know* [- -] was the identity of the father. No test on earth would tell her. Same thick black hair. Same twinkling eyes. Same habit of chewing the tops of pens. Same shoe size. Same deoxyribonucleic acid. She could not know her body's decision, what choice it had made, in the race to the gamete, between the saved and unsaved. She could not know if the choice would make any difference. Because whichever brother it was, it was the other too. She would never know. (WT, 515; kursiivi alkuperäinen.)

Kaksospojat toimivat tässä ikään kuin binaaristen vastakohtien kommentaarina ja heidän kauttaan ilmaistaan myös niihin sisältyvä kahtalaisuus ja ambivalenssi: ei ole mustaa ilman valkoista, ei varmuutta ilman epävarmuutta, ei kolonisoijaa ilman kolonisoitua eikä minää ilman Toista. Näihin vastapooleihin sisältyy kuitenkin aina murtumisen mahdollisuus juuri sen vuoksi, että toista ei voida ajatella ilman toista ja niinpä yksinapaisuus, yhden merkityksen kiinnittymiskohdan illuusio, on aina vaarassa särkyä ja kyseenalaistua.

Iriekaan ei aluksi kykene irrottautumaan tällaisesta vastakohtaparien kautta ajattelusta, jossa asiat määrittyvät hierarkkisesti eron kautta. Epävarmuus lapsen isästä saa Irien päättelemään, että ellei lapsi ole varmasti jonkun, se ei ole kenenkään:

> At first this fact [epävarmuus isästä] seemed ineffably sad to Irie; instinctively she sentimentalized the biological facts, adding her own invalid syllogism: if it was not somebody's child, could it be that it was nobody's child? [- -] That is how her child seemed. A perfectly *plotted* thing with no real *coordinates*. A *map* to *imaginary fatherland*. (WT, 515–516; kursiivi SR.)

Lainaus suorastaan pullistelee paikantumiseen viittaavista ja tilallisista metaforista; *plotted*-sana tarkoittaa Irien lapsen määritelmistä ja (ulkopuolisista) paikantamisista vapaata olemista. Lapsi on ”perfectly plotted” eli täydellisen vapaa 'tontti' tai 'maapalanen', jolle ei ole rakennettu vielä minkäänlaista asutusta.[13] Tätä seikkaa korostaa koordinaatteja vailla olemisen toistaminen, eikä lasta voikaan sijoittaa ennalta kuviteltuihin subjektin olemista määrittäviin diskursseihin, joihin tekstissä viitataan ilmaisulla ”imaginary fatherland”. Näin Irien määritelmiä pakeneva – mitä seikkaa myös lapsen syntymättömyys vielä osaltaan korostaa – lapsi kyseenalaistaa nuo ennalta määrätyt paikantumiset kahdellakin tapaa. Se, mitä paikantumisesta oletetaan, on lopulta vain

kuvittelua (”imaginary”) ja toisekseen olemalla määrittelemätön Irien lapsi tietysti kyseenalaistaa subjektin paikantamista koskevat, pakottavat yritykset.

Lopulta Irie oivaltaa, ettei sillä seikalla, kumpi pojista on lapsen isä, edes ole väliä: ”[- -] she thought: *whatever*, you know? What*ever*” (WT; kursiivi alkuperäinen), sillä menneisyys ei määrää tulevaa ja tilaa voi muuttaa, joskaan ei tehdä ”menneisyydettömäksi”, menneestä tyhjäksi. Teksti viittaa jälleen eksplisiittisesti tietämiseen: Irielle ei ole enää väliä sillä, tietääkö hän kumpi Iqbalien kaksospojista, Magid vai Millat, on hänen lapsensa isä. Tällä kertaa tietämistä koskevan ”you know?” -ilmaisun esittäjänä on se, jota määrittelyt on aiemmin ulkoapäin ulotettu koskemaan eli musta nainen. Nyt yhteisesti jaettuihin merkitysjärjestelmiin viittaa kuitenkin Irie itse, tosin ratkaisevasti eri tavalla kuin Hero ja kertoja aiemmin. Näin tapahtuu käytetyn kysymysmuodon vuoksi. Irie esittää tietämisen avoimena prosessina, tieto voi paikallistua hetkeksi, mutta kysymykset ovat jatkuvia ja jäävät lopulta avoimiksi. Voimme kenties tietää jotain hetkellisesti, voimme tehdä subjektiviteettia ja identiteettiä koskevia määrittelyjä ja merkityksellistämisiä eli paikantaa niitä, mutta nekin ovat aina väliaikaisia, valmiita muuntumaan ja jopa kumoutumaan. Niinpä Irie ymmärtää, että hänen täytyy piirtää oma karttansa, omat olemisen koordinaattinsa ja näin määritellä oma identiteettinsä ja suhteensa tilaan, olipa tuo tila sitten Englanti tai Karibianmeren ranta, jossa Irie romaanin lopuksi kuvataan lapsineen istumassa. Irie voi paikallistua moneen tilaan, olla kotonaan monessa eri paikassa, kunhan sulkeistavien määritelmien sijaan eteen avautuu avara meri.[14]

Hetkelliseksi päätepisteeksi

Tässä artikkelissa on pyritty kartoittamaan sitä, kuinka sukupuolen ja etnisyyden merkityksellistyminen on aina jollain tavoin sidoksissa ja suhteessa tilaan. Tilaa on hahmotettu sosiaalisesti tuotettuna, ennemminkin filosofisena kuin tiukan konkreettisena käsitteenä, jolloin se ei enää näyttäydy pelkkänä toiminnan taustana vaan osallistuu sosiaalisiin ja kulttuurisiin merkityksenantoprosesseihin.

Artikkeli on rakentunut kolmen keskeisen tietämistä koskevan sitaatin ympärille. Ensimmäinen kolmeen pisteeseen päättyvä ”*you know*…” merkitsee rodullistettujen ja sukupuolitettujen subjektiasemien esiin tuomista, mutta myös katkosta siinä ajattelussa, jossa ihmisiä näin paikannetaan. Tästä hegemonisen paikantamisen kyseenlaistumisesta kertovat ilmaisun epäröivät pisteet sekä se, ettei henkilö, jonka toivotaan yhteinen merkitysjärjestelmä jakavan, ymmärräkään sitä.

Toisena on käsitelty ilmaisua ”oh, you know her” sidoksissa kansallisuuteen, siihen tilaan, jota asuttavat englantilaiset ja josta yksi *White Teeth* -romaanin päähenkilöistä, Irie Jones, ei kykene itseään tunnistamaan. Foucault’n heterotopian ja utopian käsitteiden kautta on analysoitu etnisyyden ja kansallisuuden suhdetta ja tuotu esiin, kuinka eheän kansakunnan assimiloiva ajatus asetetaan teoksessa kyseenalaiseksi. Tuo ajatus

kyseenalaistuu sekä peilin metaforan kautta että englantilaisen ruusun eli englantilaisen naisen ihannekuvan todellisuutta vastaamattoman luonteen kautta.

Viimeisessä luvussa on havainnoitu muutosta tietämistä koskevien ”you know” -lausumien esittäjissä ja siinä, kuinka Irie Jonesin itsensä esittämä kysymysmuotoon puettu ”you know?” -lausahdus jättää subjektiviteettia ja identiteettiä koskevat sulkeistavat määritelmät kyseenalaisiksi. Vaikka tyhjän tilan toive – siis toive voida täysin kieltäytyä näistä minää koskevistä, ulkoa käsin annetuista määritelmistä, ikään kuin elää irrallaan maailmamme ja kulttuuri(e)mme merkitysjärjestelmistä – näyttäytyy mahdottomuutena, niin jättämällä tietämistä koskevan ilmaisun lopun avoimeksi kysymysmerkillä teksti ehdottaa, että vastarinnan tiloja todella löytyy.[15]

Viitteet

[1] Vaivautuneisuutta implikoivat tässä katkonainen puhe, jota merkitään kolmella pisteellä, sekä sanojen tapailu. Lisäksi eksplisiittisillä maininnoilla Kelvin Heron hikoilusta ja vaikeuksista ilmaista asiaansa Archielle (WT, 70–72) ilmaistaan samaa Heron kokemaa hankalaa oloa.
[2] Clara on Archieta nuorempi; heidän mennessään naimisiin Clara on yhdeksäntoista ja Archie neljäkymmentäseitsemänvuotias (WT, 26).
[3] Haluaisin kiittää ruumiillisuutta koskevasta huomista Sanna Karkulehtoa.
[4] Kiitän tästä huomautuksesta Suvi Ronkaista.
[5] Enoch Powell oli brittiläinen konservatiivinen oikeistopoliitikko, joka vaati jyrkkiä rajoituksia maahanmuuttoon sekä kannusti jo maassa olevia siirtolaisia palaamaan lähtömaihin (BBC, 2007).
[6] Muun muassa Mindi McMann (2012, 624) on huomauttanut, kuinka *White Teethissä* rasismia käsitellään juuri Heron kaltaisten henkilöhahmojen kautta.
[7] Vaikka kertoja toimiikin tässä fokalisoijana, niin en puhu kertojasta. On tietenkin mahdollista, että puhujana on kertoja, joka on tietoinen siitä, että sekä ruskea, keltainen että valkoinen voivat saada konnotaation ’vieras’. Tällöin voidaan yksinkertaisesti vain puhua kertoja-fokalisoijasta. Koska kuitenkin on yhtä lailla mahdollista ja teoksen tematiikan kannalta yhteensopivaa, että halutaan ravistella ja purkaa vakiintuneita katsontakantoja (valkoinen-keskus-subjekti vs. musta-periferia-objekti), niin voidaan – vaikkakin vain implisiittisesti – havaita sellainen fokalisoija, joka ei arvioi valkoisuutta normiksi (vrt. Herman 2002, 309–330 hypoteettisesta fokalisaatiosta). Teoreettisesti tällainen erottelu on tässä mielekästä sen vuoksi, että se tuo edellä esitettyä kertoja-näkemystä painokkaammin esiin erilaiset vierautta koskevat ”katsontapaikat”.
[8] Ulrike Tancke (2013, 32) on huomioinut mielenkiintoisesti leikkikentän ambivalentin luonteen tilana, joka yhtäältä on avoin ja vapaa luokkahuoneen rajoituksista. Toisaalta leikkikenttä kuitenkin on usein valvonnan alaista tilaa, joka on aidoin erotettu ja rajattu omaksi alueekseen.
[9] Mindi McMann (2012, 629–630) on käsitteellistänyt Irien vartaloa abjektina ja todennut, että oma ruumis näyttäytyy Irielle jonain, joka hänen on hylättävä tullakseen osaksi yhteiskuntaa. Koska Irien kerrotaan perineen nämä hänet normatiivisesta englantilaisesta naiseudesta erottavat muotonsa sukunsa naisilta, tarkoittaa niiden hylkääminen myös tämän matrilineaarisen yhteyden menettämistä.

[10] Kiitän Jopi Nymania ”englantilaisen ruusun” eri merkitysten osoittamisesta.
[11] Kerronnallisella ulkopuolisuudella tarkoitan tässä, sitä, että kertoja on se, joka määrittelee naiset eivätkä määrittelijöinä toimi Irie tai ”englantilainen ruusu” itse.
[12] Magidiin ja Millatiin liittyy mielenkiintoinen tilallinen ilmiö, sillä heidän isänsä Samad Iqbal lähettää Magidin opiskelemaan Bangladeshiin Millatin jäädessä Englantiin. Samadin mielestä länsimainen kulttuuri korruptoi ja turmelee hänen poikansa. Samad toivookin voivansa ”pelastaa” edes toisen kaksosista (ja samalla kenties itsensä) lähettämällä Magidin opiskelemaan entiseen kotimaahansa. Kohtalo tuntuu kuitenkin pitävän Samadia pilkkanaan, sillä Englantiin jäänyt Millat kiinnostuu lopulta yhä enemmän radikaalista islamista. Kun Magid taas saapuu takaisin, Samad saa todeta, että Magidista on tullut tieteen edistyksen nimeen vannova anglofiili (ks. lisää esim. Dawson 2007, 162–165).
[13] Kiitän Jopi Nymania *plotted*-sanan monimerkityksisyyttä koskevista huomioista.
[14] Muun muassa Nick Bentley (2007, 496) on argumentoinut – Stuart Hallin uuden etnisyyden (’New Ethnicities’) käsitettä soveltaen – että Irie ja erityisesti hänen vielä syntymätön lapsensa toimivat tällaisten etnisyyden uusien merkitysten symboleina.
[15] Kiitän artikkelikäsikirjoitukseni arvioineita refereitä monista tärkeistä huomioista sekä analyysia laajentaneista ja syventäneistä huomautuksista ja ideoista.

Kirjallisuus

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin 1995. Introduction to Part Thirteen: Place. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (eds.), *The Postcolonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 391–393.

BBC, 2007. *On This Day 1950–2005. 20 April: 1968: Powell Slates Immigration Policy*. http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/april/20/newsid_2489000/2489357.stm (3.9.2014).

Bentley, Nick 2007. Re-Writing Englishness. Imagining the Nation in Julian Barnes’s *England, England* and Zadie Smith’s *White Teeth*. *Textual Practice* 21 (3), 483–504.

Buchanan, Brad 2013. ’The Gift that Keeps on Giving’: Zadie Smith’s *White Teeth* and the Posthuman. Philip Tew (ed.), *Reading Zadie Smith. The First Decade and Beyond*. London et al.: Bloomsbury, 13–25.

Buchholz, Sabine & Manfred Jahn 2005. Space in Narrative. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London & New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 551–555.

Dawson, Ashley 2007. *Mongrel Nation. Diasporic Culture and the Making of Postcolonial Britain*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Encyclopaedia Britannica 2014. *Rose*. http://global.britannica.com/EBchecked/topic/509710/rose (11.12.2014).

Ellam, Julie & Guy Woodward 2013 (2007). Zadie Smith made an astonishing literary debut with *White Teeth* (2002). *British Council. Literature. http://literature.britishcouncil.org/zadie-smith* (3.9.2014).

Foucault, Michel 1986. *Of Other Spaces*. (*Des Espaces Autres*, 1984). Trans. Jay Miskowiec. *Diacritics* 16 (1), 22–27.

Haraway, Donna 1988. Situated Knowledges. The Science Questions in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14 (3), 575–599.

Herman, David 2002. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Nebraska: University of Nebraska.

Higonnet, Margaret R. 1994. New Cartographies, an Introduction. Margaret R. Higonnet & Joan Templeton (eds.), *Reconfigured Spheres. Feminist Explorations of Literary Space*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1–19.

Karkulehto, Sanna, Tuija Saresma, Hannele Harjunen & Johanna Kantola 2012. Intersektionaalisuus metodologiana ja performatiivisen intersektionaalisuuden haaste. *Naistutkimus* 25 (4), 17–28.

Kurikka, Kaisa (toim.) 1998. *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa*. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, 7–11.

Kymäläinen Päivi 2006. Paikan ajattelun haasteita. Seppo Knuuttila, Pekka Laaksonen & Ulla Piela (toim.), *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu.* Helsinki: SKS, 201–217.

Lehtonen, Mikko & Olli Löytty 2007. Suomiko toista maata? Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.), *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus, 105–118.

Lefebvre, Henri 1991. *The Production of Space*. (*Production de l'espace*, 1974.) Trans. Donald Nicholson-Smith. Malden et al.: Blackwell Publishing.

Lykke, Nina 2010. *Feminist Studies. A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Massey, Doreen 2008. *Samanaikainen tila*. Toim. Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Jarno Valkonen. Suom. Janne Rovio. Tampere: Vastapaino.

McDowell, Linda 1999. *Gender, Identity and Place. Understanding Feminist Geographies*. Cambridge & Oxford: Polity Press.

McDowell, Linda & Joanne P. Sharp (eds.) 1997. *Space, Gender, Knowledge. Feminist Readings*. London et al.: Arnold.

McMann, Mindi 2012. British Black Box: A Return to Race and Science in Zadie Smith's *White Teeth. Modern Fiction Studies* 58 (3), 616–636.

Mirza, Heidi Safia 1997. Introduction. Mapping a Genealogy of Black British Feminism. Heidi Safia Mirza (ed.), *Black British Feminism. A Reader*. London & New York: Routledge, 3–28.

Mirze, Z. Esra 2008. Fundamental Differences in Zadie Smith's *White Teeth*. Tracey L. Walters (ed.), *Zadie Smith. Critical Essays*. New York et al.: Peter Lang, 187–200.

Moss, Laura 2003. The Politics of Everyday Hybridity: Zadie Smith's *White Teeth*. *Wasafiri* 18:39, 11–17.

Palin, Tutta 2004 (1996). Ruumis. Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Paproth, Matthew 2008. The Flipping Coin: The Modernist and Postmodernist Zadie Smith. Tracey L. Walters (ed.), *Zadie Smith. Critical Essays.* New York et al.: Peter Lang, 9–29.

Rossi, Leena-Maija 2003. *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.

Rossi, Leena-Maija 2010. Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen, *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 21–38.

Smith, Zadie 2000. *Valkoiset hampaat. (White Teeth).* Suom. Irmeli Ruuska. Toinen painos. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Smith, Zadie 2000. *White Teeth*. London et al.: Penguin Books.

Squires, Claire 2002. *Zadie Smith's White Teeth. A Reader's Guide*. New York & London: Continuum.

Soja, Edward W. 1996. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden et al.: Blackwell Publishing.

Soja, Edward 2011. Foreword. Andrew Teverson & Sara Upstone (eds.), *Postcolonial Spaces. The Politics of Place in Contemporary Culture*. Houndmills et al.: Palgrave Mcmillan, ix–xvi.

Tancke, Ulrike 2013. *White Teeth* Reconsidered: Narrative Deception and Uncomfortable Truths. Philip Tew (ed.), *Reading Zadie Smith. The First Decade and Beyond*. London et al.: Bloomsbury, 27–38.

Tally, Robert T. Jr 2013. *Spatiality*. London & New York: Routledge.

Teverson, Andrew & Sara Upstone 2011. Introduction. Andrew Teverson & Sara Upstone (eds.), *Postcolonial Spaces. The Politics of Place in Contemporary Culture*. Houndmills et al.: Palgrave Mcmillan, 1–13.

Tew, Philip 2010. *Zadie Smith*. New York, Houndmills et al.: Palgrave Macmillan.

Upstone, Sara 2009. *Spatial Politics in the Postcolonial Novel*. Farnham & Burlington: Ashgate.

Valentine, Gill 2007. Theorizing and Researching Intersectionality: A Challenge for Feminist Geography. *The Professional Geographer* 59 (1), 10–21.

Walters, Tracey L., 2008. Introduction. Tracey L. Walters (ed.), *Zadie Smith. Critical Essays.* New York et al.: Peter Lang, 1–6.

Markku Lehtimäki

Biokulttuurinen kertomus ja kirjallisuudentutkimuksen evoluutio

Kirjallisuudentutkimuksen kentälle ilmaantuu toisinaan teoreettisia suuntauksia, jotka esittävät itsensä globaalina selitysmallina ”kaikille” ilmiöille. 1960-luvun objektiivisena esiintyneen strukturalismin aluevaltaus tyrehtyi poliittisen kirjallisuudentutkimuksen esiinmarssiin, mutta 2000-luvun mittaan olemme kohdanneet uuden metateorian. Tämä teoria esittää itsensä universaalina mallina, samalla kun se suhtautuu kriittisesti mainitun semioottis-strukturalistisen linjan pyrkimyksiin. Uutta metamallia voimme kutsua *kognitiivis-evoluutiopsykologis-biokulttuuriseksi* – tai lyhyesti pelkästään *biokulttuuriseksi* – toistaiseksi paremman metodisen kuvauksen puutteessa.

Biokulttuurisen teorian mukaan nykyiset kommunikoinnin keinot ja taiteen muodot ovat viime kädessä adaptaatioita ihmisen alkuperäisistä tavoista selvitä luonnossa tulkitsemalla sen merkkejä. Tätä näkemystä ei pidä äkkinäisesti samastaa ekokritiikkiin, uusmaterialismiin tai posthumanismiin, jotka ovat biokulttuurista mallia vahvemmin rantautuneet myös suomalaiseen keskusteluun. Osittain biokulttuurisen lähestymistavan kognitiivisesti painottunut ihmiskeskeisyys jopa vastustaa mainittujen tutkimussuuntausten eetosta. Yhtäältä biokulttuurinen kirjallisuusteoria kuulostaa pahamaineiselta *humanismilta* uusmaterialistisen ja posthumanistisen kirjallisuudentutkimuksen aikakaudella, jolloin on keskitytty inhimillisen ja ei-inhimillisen keskinäisen verkoston sosiaalis-materiaalisiin ulottuvuuksiin ja jolloin öljy, bakteerit ja planktonit ovat kertovia agentteja siinä missä taidetta tekevät ihmisetkin. Toisaalta biokulttuurisen teorian tapa korostaa ihmisluonnon universaaleja piirteitä on vastakkainen viime vuosikymmenten kirjallisuusteorian kielelliselle, kulttuuriselle ja historialliselle painotukselle.

Biokulttuurisessa teoriassa nimittäin rakennetaan poikkeuksellisen pitkä kehityskaari – varhaisista luolamaalauksista digitaaliseen tekniikkaan – ja tuotetaan universaaleja malleja periaatteessa samoina säilyneistä inhimillisistä toimintatavoista. Erityisen laajan (mutta tuskin kattavan) kaaren rakentaa Christopher Collinsin teos *Paleopoetics: The Evolution of the Preliterate Imagination* (2013), joka etsii arkeologisella otteella merkkejä mielikuvituksen perusteista paleoliittisen aikakauden kerrostumista. Collinsin teoksen aloituslause on puhutteleva: ”Miten kaikki alkoi?” Teoretisoimalla sitä, mikä on ihmiselle ominaista ja pysyvää, Collins palauttaa kirjallisuudentutkimuksen kieleen toisinaan vanhahtavana pidetyn *tematiikan* merkityksen. Hänen mukaansa tiettyjen suurten teemojen (säilymisvaisto, seksuaalinen halu, kilpailu, sukulaissuhteet ja niin

edelleen) näkyminen aikamme kirjallisuudessa voi hyvinkin heijastaa niitä arvoja, jotka olivat keskeisiä esi-isiemme säilymisen kannalta. Tällöin kyse on *adaptaatiosta*: hyvinkin perustavien, vaistonvaraisten ja luonnonmukaisten selviytymiskeinojen sovittamisesta taiteen ja kulttuurin yhteyksiin.

Brian Boyd edustaa teoksessaan *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction* (2009) puolestaan sen kaltaista *evokritiikkiä*, jossa tarkastellaan biologisten systeemien yhteenkuuluvuutta ja inhimillistä taidetta yhtenä ei-inhimillisen luonnon toimintatapojen adaptaationa. Boyd, joka vastustaa ranskalaisperäisen Teorian tuhoisaa vaikutusta viime vuosikymmenten kirjallisuudentutkimukseen, sanoutuu ainakin implisiittisesti irti myös *ekokritiikistä*, joka on sekin tekstuaalisten teorioiden ja kulttuurintutkimuksellisten käsitteiden läpäisemää. Formalismin, semiotiikan, strukturalismin, jälkistrukturalismin ja dekonstruktion myötä rakentunut kirjallisuusteoreettinen perusta, joka on opettanut meitä lukemaan niin kieltä, rakennetta kuin ideologiaa, joutaa nyt romukoppaan, sillä ”kulttuurinen” on korvattava ”luonnollisella”. Boydin mukaan Teoria on vienyt kirjallisuudesta siihen olennaisesti liittyvän mielihyvän ja nautinnon, mikä näkyy erityisesti tarinoiden voimassa ja niiden kyvyssä saada meidät tuntemaan jännitystä, rakkautta, pelkoa, toiveita ja empatiaa. Vastakommenttina voi toki esittää, että nuo teoriat sekä niistä johdetut menetelmät ja käsitteet ovat auttaneet meitä lukemaan fiktiota, kulttuuria ja diskursseja tarkasti ja kriittisesti – esimerkiksi niin, että emme ota evoluutiopsykologian ja biokulturalismin argumentteja annettuina.

Boydin mukaan fiktio on ”syvästi luonnollista” silloinkin, kun sen kulttuurisuus ja artefaktisuus näyttäytyvät pinnalta katsoen ”epäluonnollisina” sovelluksina. Boyd tiedostaa kyllä, että taide adaptoi itseään yhä uusissa yhteyksissä ja yllättävillä tavoilla ja että kaiken taiteen perustaa ei pidä palauttaa jääkaudelle. Kuitenkin hänen laaja-alainen, darwinilaisesti otsikoitu teoriansa ”tarinoiden synnystä” (tai ”tarinoiden alkuperästä”) sekä hänen teoksensa alaotsikon ilmaisemat käsitteet – kognitio, evoluutio, fiktio – puhuvat sen puolesta, että tutkija etsii kattavaa selitysmallia fiktiolle ihmiselämän erityisenä muotona. Biokulttuurisen tai evokriittisen teorian mukaan ihminen on ympäristöä havainnoiva ja tiedostava olento, ja koska kertomisen ”luonnollinen” perusta on suhteellisen muuttumaton, ovat muutokset kirjallisuudessa ja muussa mediassa nekin vain pintatason värähtelyjä. Ne eivät siis kyseenalaista kertomisen syvärakenteita, jotka palautuvat luolaihmisten leirinuotioille ja jotka ovat ihmisen aivokapasiteetin kasvaessa pystyneet tuottamaan *Salatut elämät*. Toisin kuin ei-inhimilliset eläimet, jotka tulkitsevat luonnollista ympäristöä vaistojensa varassa, inhimilliset eläimet tekevät kertomuksia myös huvikseen. Tässä mielessä ihminen on määriteltävissä ”tarinoita kertovaksi eläimeksi”, ja kertominen ylipäänsä keinoksi ylläpitää kuulijoiden mielenkiintoa. Niinpä Boydin kritiikin mukaan nykyisen kirjallisuusteorian edustajat eivät ole

kiinnittäneet riittävästi huomiota siihen, että kertomusten keskeinen tehtävä on kiinnittää huomiota.

Boydin ajatukset fiktion kytkemisestä mielihyvän tuottamiseen ovat nähdäkseni kannatettavia, mutta hänen laaja-alaiset analyysinsa kärsivät historiallisen perspektiivin kapeudesta. Tällöin Homeroksen *Odysseiaa* luetaan pitkälti samojen mentaalisten mallien valossa kuin Dr. Seussin 1900-lukulaisia lastenkirjoja (ja tätä pitkää kehityslinjaa kuvastaa Boydin kirjan luvun nokkela otsikko ”Zeuksesta Seussiin”). Sen sijaan, että Boyd huomioisi homeerisen maailman mytologisen, yliyksilöllisen ja yksitasoisen todellisuuskäsityksen, hän lukee Odysseuksen edesottamuksia kognitiivisen psykologian modernien silmälasien läpi, jotka tekevät homeerisesta seikkailijasta eksistentialistisen eksyilijän. Niin ikään hänen käsityksensä siitä, että romanttinen rakkaus on jotakin luonnollista ja biologista ja että sitä esiintyy kautta aikojen ja yli lajirajojen (siis myös simpansseilla ja norsuilla), hylkää kirjallisuushistoriallisen käsityksen, jonka mukaan ”romanttinen rakkaus” on sydänkeskiajan hovikulttuurin konventionaalinen tuote.

Boydin mukaan taide ja fiktio ovat biologisia adaptaatioprosesseja, jotka ovat välttämättömiä ihmislajin selviytymisen kannalta. Tämä näkyy siinäkin, miten lapsuuden leikit emergoituvat kulttuurisina fiktioina: tekemisenä, hypoteeseina, kuvitelmina ja mahdollisina maailmoina. Lapsi leikkii kuvitteellisia tilanteita, joiden kautta hän oppii (jos oppii) aikuisena sosiaalista kanssakäymistä, empatiaa ja toisten ihmisten huomioonottamista. Taide on täten pitkälle kehittynyttä kognitiivista peliä mallien ja kaavojen mukaan. Periaatteessa ei ole väliä, minkälaisista fiktioista puhumme; tietokonepelit ovat erityisen hyvä kokeilun kenttä sellaisille yleisinhimillisille arvoille ja kokemuksille kuten rakkaus, ihmissuhteet, kilpailu, taistelu, leikki, sosiaalisuus, selviytyminen ja kuolema. Pelit tarjoavat lisäksi nopeampaa esteettistä mielihyvää ja välittömämpää kognitiivista *payoffia* kuin homeerinen epiikka.

Kognitiivisen ja biokulttuurisen teorian kauniista ajatuksesta, jonka mukaan mielikuvituskirjallisuus auttaa kehittämään moraalista tietoisuutta, sympaattista mielikuvitusta ja sosiaalista vuorovaikutusta, on tullut yksi mahdollinen oljenkorsi humanistiselle tutkimukselle – samalla kun tämän mantran epäanalyyttinen toistaminen on alkanut kertoa jotakin kirjallisuustieteen kriisistä näinä kovina aikoina. Biokulttuurinen kertomus ihmisestä voisi idealistien mielestä kenties merkitä kirjallisuudentutkimuksen evoluutiota ja se voisi tarjota vastauksen kiusallisille kyselijöille, jotka penäävät tieteenalamme yhteiskunnallista relevanssia. Biokulttuurinen projekti voi toki olla myönteinen kehityslinja: esittämällä, kuinka taide on keskeinen osa kasvatusta, kuinka leikki on tärkeä osa koulunkäyntiä ja kuinka luovat prosessit ovat kiinteä osa työntekoa, kyseinen teoria voi tehdä kirjallisuustieteestä kilpailukykyisen tutkimusrahoituksen kentällä. On jopa mahdollista, että muodikkaat biokulttuuriset uskomukset tukevat tämänhetkisiä

opetushallinnollisia pyrkimyksiä ja niihin sisältyviä puhetapoja: taide, kuten liikunta, on tärkeää, koska se ylläpitää sosiaalista hyvinvointia.

Tekemällä yleistyksiä tarinankerronnan merkityksestä inhimilliselle kulttuurille biokulttuurinen teoria saattaa kuitenkin helposti kadottaa näkymän kertomusten tehtyyn luonteeseen ja niiden rajalliseen selitysvoimaan. Mainitussa mallissa kertomus nähdään usein juonelliseksi, yhtenäiseksi, päämäärähakuiseksi ja inhimillistä kokemusta korostavaksi ”selviytymiseksi”. Tutkimuksessaan *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation* (2012) Nancy Easterlin näkee kertomuksen, fiktion ja taiteen merkityksen ennen kaikkea siinä, miten se on maailmassa selviämisen ja todellisuuden tulkinnan muoto, pikemminkin väline johonkin laajempaan kognitiiviseen toimintaan kuin arvokas itsessään. Kirjallisuustieteen uusi evoluutioteoria selittää perin pohjin ihmisen olemassaolon, käyttäytymisen, ajattelun ja taiteen (kuten kirjallisuuden), ja metodista tukea haetaan evoluutiopsykologiasta, kehityspsykologiasta, kognitiivisesta psykologiasta, bioepistemologiasta, kognitiivisesta kielitieteestä ja retoriikan tutkimuksesta. Fiktion lukemisen mallina biokulttuurinen teoria on kuitenkin lavea ja yleistävä, eikä se mielellään tartu vaikeisiin tapauksiin, jotka haastavat sen kaikenkattavat premissit. Kaiken lukeminen biokulttuurisen evoluution näkökulmasta pikemminkin rajaa ja köyhdyttää kirjallisuudentutkimusta kuin laajentaa ja rikastaa sitä.

Jarkko Oraharju

Ei voi unohtaa, ellei muista. Muistitutkimuksen kysymykset ja Raija Siekkisen lyhytproosatekstit

Muisti tuo esiin uutta

> Muisti on alkanut kuoriutua, kerros kerrokselta se tuo esiin uutta, siis vanhaa, niin kuin vanhaa taloa remontoitaessa löytyy kovalevylattian alta toinen lattia leveää lankkua, ja seinistä, kun levyt on poistettu, vanhojen tapettien repeilleitä, haalistuneita, pölyisiä kerroksia, katon yläpuolelta alkuperäinen katto: sen reunoja kiertävät raskaat, veistetyt profiilit. (Siekkinen 1999, 23–24.)

Raija Siekkisen (1953–2004) proosateksti pienoisromaanista *Se tapahtui täällä* (1999) käsittelee runollisesti omaelämäkerrallisen muistin aihetta. Siekkisen novelleista ja pienoisromaaneista voi tunnistaa kirjailijan hahmon ja hänen biografisia vaiheitaan, mutta tässä katsauksessa omaelämäkerrallisen muistin teema ei viittaa kerrottuun omaelämäkertaan vaan fiktiiviseen muistamisen kokemukseen. Siekkisen kertojat ja henkilöt muistavat elettyä elämäänsä. He pohtivat muistin olemusta ja merkityksiä. He kysyvät: miksi menneisyys palaa mieleen, miksi muistot asuttavat nykyisyyttä? Teksteissä tulee esille muistamisen prosesseja ja muistamisen tuottamia tulkintoja. Tekstit kertovat muistin vaikutuksista ihmisen kokemuksiin ja ruumiillisuuteen. Ne herättävät kysymyksiä: Miten henkilökohtainen muisti voidaan käsittää? Miltä oman elämän muistaminen tuntuu?

Muisti on aiheena laaja ja moniselitteinen. Muistia ja muistamista tutkitaan ja tulkitaan monitieteisesti erilaisista näkökulmista. Muistaminen on oleellinen ja myös arkinen ilmiö kognitiivisissa toiminnoissa. Samalla siihen liittyy myyttisyyttä ja tavoittamattomuutta. Mitä muisti tarkoittaa? Menneisyyden jatkuvuutta, oppimista, tapoja ja arvoja?

Muistia koskevat käsitykset alkoivat tarkentua 1800-luvun lopulla. Varhaiset muistin toiminnasta kiinnostuneet tutkijat, kuten Henri Bergson ja Sigmund Freud, tulivat filosofian ja psykologian piiristä. 1900-luvun alkupuolella muistikeskustelua vauhditti nykyisinkin käytetty Maurice Halbwachsin teoria kollektiivisesta muistista eli muistamisen yhteisöllisistä merkityksistä. (Erll 2008, 8–9.)

Nykyinen monitieteinen muistitutkimus (*memory studies*) pohjautuu 1980-luvulla tehtyihin lukuisiin muistia käsitteleviin tutkimuksiin, joiden näkökulmaa on nimitetty muistin käänteeksi ja muistibuumiksi. Uudessa muistitutkimuksessa on siirrytty sisällöstä rakenteisiin ja niihin tapoihin, joiden myötä muistetut asiat ylipäätään ovat olemassa. (Erll 2008, 1; Blight 2009, 240–243.) Muistitutkimus purkaa essentialis-

mia ja kirjoittaa esiin muistamisen ongelmallisuutta: Kuka muistaa, kenen muisti on oikeassa, kenen muistot ovat poissa julkisuudesta?

Siekkisen ”Vieras maa” -novellissa eräs henkilö ajattelee: ”Ei voi unohtaa, ellei muista, sanoin itselleni. Yö yöltä katselin sitä, mitä oli ollut, ja se tyhjeni, loittoni, odotin että voisin sen niinkuin loppuun luetun kirjan panna hyllylle muiden joukkoon.” (Siekkinen 1991, 141.) Muistaminen näyttäytyy välttämättömänä, se vie lähemmäs elämisen ydintä, kohti henkilökohtaista totuutta. Pohdin, minkälaisia vastauksia edellä esitetyt muistitutkimuksen kysymykset saavat Siekkisen lyhytproosateksteistä.

Kaunokirjallisuuden valaiseva lamppu muistitutkimuksessa

Kaunokirjallisissa teksteissä katsotaan ajallisesti sekä menneeseen että tulevaan. Usein tekstit kertovat, *mitä tapahtui*. Birgit Neumannin (2008, 333) mukaan muistilla ja kaunokirjallisuudella on lukuisia yhtymäkohtia. Jo antiikin mytologiassa esiintyi muistin jumalatar Mnemosyne (Mustakallio 1996, 67–68). Muistaminen liittyy myös kirjallisiin genreihin, kuten muistelmiin ja autofiktioon. Mitä uutta muistitutkimus on tuonut kaunokirjallisuuden tulkintaan?

Kaunokirjallisuus yleistyi muistitutkimuksen aineistona 2000-luvulla (Erll 2005, 265; Foust Vinson 2010, 1). Kaunokirjallisuuteen sisältyvä menneisyyden rakentaminen ja rakentuminen sopivat muistitutkimukseen alaan, jossa ei olla niinkään kiinnostuneita muistojen sisällöstä vaan niiden merkityksestä osana nykykulttuuria. Muistojen ’nykyisyys’ on keskeistä. Muistoissa mennyt on aina rakennettu jostakin näkökulmasta käsin. Kaunokirjallisuudessa tämä rakentumisen prosessi on konkretisoitunut luettavaksi. Astrid Erll (2011, 144–145) tulkitsee kaunokirjallisuutta nimenomaisesti kulttuurisen muistin mediana.

Kaunokirjallisuutta käytetään muistitutkimuksessa useista näkökulmista käsin. Kirjallisuus itsessään on usein muistamista, ja intertekstuaalisuus on tulkittu kirjallisuuden muistiksi siinä mielessä, että kirjallisuus muistuttaa kirjallisuudesta. Muistiteemallista tutkimusta on tehty myös lukijalähtöisesti, jolloin on käsitelty kirjallisuuden muistamista ja sen vaikutusta lukijatulkitsijoihin. (Skopljanac 2012, 198.)

Suzanne Nalbantian ja Evelyne Ender ovat käyttäneet 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kaunokirjallisuutta muistamisen psykologista ja kokemuksellista puolta selventävänä aineistona. He kuvailevat kaunokirjallisuutta muistitutkimuksen laboratoriona, jossa mielen toiminta valaistuu. (Nalbantian 2003, 1–3; Ender 2005 8–10.)

Saksassa kulttuurisen muistitutkimuksen alalla on tuotu esille muistitutkimuksen ja kaunokirjallisuuden yhteyttä kuvaavia käsitteitä. Birgit Neumann (2008, 334–336) käyttää termiä muistifiktio (*fictions of memory*), ja hänen käytössään käsitteellä on kaksoismerkitys. Yhtäältä muistifiktioita ovat kaunokirjalliset tekstit, jotka eivät viittaa mihinkään tiettyyn todelliseen tapahtumaan mutta jotka kuvaavat Siekkisen proosatekstien tapaan muistin toimintaa ja siihen liittyviä merkityksiä. Toisaalta muisti-

fiktioihin liittyy myös selkeästi ei-fiktiivisiä elementtejä, kuten kulttuurisia käänteitä ja kansallisia traumoja. Kaunokirjallisuus vastaa lukijakunnan muistoihin.

Neumannin (2008, 337–338) mukaan metamuistin (*metamemory*) teema on yleinen nykykirjallisuudessa, jossa tutkitaan ja tulkitaan muistin toimintaa ja muistin totuudellisuuden problematiikkaa: näkökulmia, aukkoja ja tulkinnanvaraisuutta. Muistin mimesis (*mimesis of memory*) kuvaa muistin ja kirjallisuuden yhteyttä. Neumann kirjoittaa, että termi korostaa kaunokirjallisuuden keinoja tuottaa muistille merkityksiä. (Erll 2005, 265; Neumann 2008, 334.)

Lukuisissa muistitutkimuksellisissa teksteissä tulee esille Marcel Proustin kaunokirjallisten tekstien erityisyys muistitutkimuksen kannalta (Saarenheimo 2014, 49). Proustin muistisitaatit romaanisarjasta *Kadonnutta aikaa etsimässä* ovat käytössä myös psykologian ja käyttäytymistieteiden parissa määrittelemässä ja kuvaamassa muistin olemusta. Proustin yhteydessä on puhuttu muistin tahattomuudesta: mieleen nousee asioita, menneisyys ja sen merkityksellisyys paljastuvat kokijalle hitaasti. Proustin proosatekstit edesauttavat omaelämäkerrallisen muistin hahmottamista ja toimivat muistamisen kokemuksen kuvaamisen välineinä. (Greenberg 2015, 282–285.)

Muistitutkimuksessa on esitetty, että kaunokirjallisuus näyttäytyy oppaana, jonka avulla voi tulkita todellisuutta. Kirjallisuus opettaa muistin toimintaa ja sen merkitystä. Kaunokirjallinen muistamisen aihe saa meidät näkemään, miten muisti vaikuttaa meidän omaan elämäämme. (Erll 2011, 169–170; Foust Vinson 2010, 318.) Tässä mielessä kaunokirjallisuus on uudessa muistitutkimuksessa valaiseva lamppu, jonka avulla pystytään käsittelemään näitä muistamisen hämäriä alueita.

Raija Siekkisen muistiproosa

Miten Raija Siekkisen proosa sijoittuu kaunokirjallisuutta lähestyvälle muistitutkimuksen kentälle? Miten muistin mimesiksen voi käsittää hänen muistifiktioissaan?

Muistin ja muistamisen aiheita on huomioitu suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa suhteellisen vähän (Rossi 2007, 8). Suomalaisen kirjallisuuden kontekstissa Siekkisen proosatekstien muistiaiheen käsittely ja laajuus on ainutaatuista. Vastaavaa tematiikkaa tulee esille Katja Seudun (2001, 23–31) tulkinnassa Antti Hyryn proosateksteistä.

Marja Saarenheimo (2014, 11) tuo esille kaunokirjallisuuden todistusvoiman muistikysymysten kannalta teoksessaan *Muistamisen vimma*: ”Tieteellinen tutkimus on tuottanut valtavan määrän tietoa muistista, mutta se ei silti välttämättä tavoita muistamista subjektiivisena kokemuksena tai kaikkia muistamisen yksilöllisiä ja kulttuurisia merkityksiä. Kaunokirjallisuus taas askaroi usein juuri siellä, mihin tutkimus ei yllä.”

Siekkisen tekstien lukijana pystyn hahmottamaan tarkemmin mentaalisen muistamisen kokemuksen merkitystä. Siekkisen teksteissä muistin purkaminen näyttäytyy terapeuttisena ja eheyttävänä. Muisti on kerääntynyt meihin ihmisiin. Kaikille muis-

toille ei ole vielä sanoja, mutta Siekkinen ohjaa teksteillään lukemaan muistamisen kokemusta. Siekkisen tekstit käsittelevät yksityistä muistamisen kokemusta, hiljaista tietoisuutta ihmisessä. Fiktiivisin keinoin kuvattu muistikokemus on juuri sellaista *mihin tutkimus ei yllä*, kuten laajalle levinnyt Proustin muistisitaattien käyttö todistaa. Siekkisen teksteissä rakentuva sisäinen ääni ja hienovarainen kokemuksen kertominen sijoittavat hänet Proustin jatkumolle *muistamisen kirjoittajana*. Katseen liikkeet, havainnot ja tulkinnat yhdistyvät. Merkitykset ja se, mitä tapahtui, ovat sanojen takana. Muisti elää ihmisessä:

> Hän istui keinutuolissa ja antoi lampun valon kiertää ympäri huoneen: se tapahtui täällä. Hän näki suuren pöydän, penkin sen edessä, hetekan, ja tuvan toisessa päässä siron puukaluston: sohvan, tuolit, pöydän. Hän näki takan edustalla kaksi lattiatyynyä. Hän näki hetekan. (Siekkinen 1999, 57.)

Kirjallisuus

Blight, David W. 2009. The Memory Boom. Why and Why now? Pascal Boyer & James V. Wersch (eds.), *Memory in Mind and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 238–251.

Ender, Evelyne 2005. *Architexts of Memory. Literature, Science and Autobiography*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Erll, Astrid 2008. Cultural Memory Studies: An introduction. Astrid Erll & Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 1–15.

Erll, Astrid 2011. *Memory in Culture.* (*Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, 2005). Trans. Sara B. Young. London: Palgrave Macmillan.

Erll, Astrid & Ansgar Nünning 2005. Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory Used in Literary Studies. Herbert Grapes (ed.), *REAL. Yearbook of Research in English and American Literature. Vol. 21. Literature, Literary History, and Cultural Memory.* Göttingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 261–294.

Foust Vinson, Sarah Katherine 2010. *Storied Memories: Memory as Resistance in Contemporary Women's Literature*. Dissertations. Paper 176. Loyola University Chicago. http://ecommons.luc.edu/luc_diss/176 (1.12.2015).

Greenberg, Daniel L., Laurel L. Deasy & Amelia L. Zasadski 2015. Autobiographical Memory. James D. Wright (ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, 2nd edition, Volume2.* Elsevier, 282–288. http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B978008097086851023X (1.12.2015).

Mustakallio, Katariina 1996. Mnemosyne ja muistin synty antiikin maailmassa. Kirsti Määttänen & Tuomas Nevanlinna (toim.), *Muistikirja. Jälkien jäljillä.* Tutkijaliiton julkaisusarja 80. Helsinki: Kirjapaino Oy Like, 66–74.

Nalbantian, Suzanne 2003. *Memory in Literature: from Rousseau to Neuroscience.* Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.

Neumann, Birgit 2008. The Literary Representation of Memory. Astrid Erll, & Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 333–343.

Rossi, Riikka & Katja Seutu 2007. Nostalgian lukijalle. Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.), *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista.* Helsinki: SKS, 7–12.

Saarenheimo Marja 2012. *Muistamisen vimma. Kirjoituksia muistista ja unohtamisesta.* Tampere: Vastapaino.

Seutu, Katja 2001. *Ja mieli on jakautunut maan yli. Muisti ja oleminen Antti Hyryn teoksissa.* Helsinki: Otava.

Siekkinen, Raija 1991. Vieras maa. *Kuinka rakkaus syntyy. Novellikokoelma.* Helsinki: Otava.

Siekkinen, Raija 1999. *Se tapahtui täällä. Pienoisromaani.* Helsinki: Otava.

Skopljanac, Lovro 2012. Literature Through Recall. Ways of Connecting Literary Studies and Memory Studies. *Interdisciplinary Literary Studies.* Vol. 14. Nro: 2 2012, 197–212.

Mikko Keskinen & Sanna Karkulehto
Kirjallisuus, Jyväskylän yliopisto

Jyväskylän yliopiston kirjallisuudentutkimus yhdistää monialaisesti esteettisen ja poliittisen

Jyväskylän yliopiston kirjallisuus-oppiaine on osa monialaista Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitosta. Laitoksen tutkimuksessa painottuvat tieteiden- ja taiteidenvälisyys sekä eri tieteiden, taiteiden ja medioiden rajapinnoilla tapahtuvat kulttuuriset ilmiöt, tilanteet ja toiminta.

Kirjallisuutta on opetettu Jyväskylän yliopistossa vuodesta 1958. Nelisen vuosikymmentä oppiaine oli jakautuneena kotimaiseen ja yleiseen linjaan, mutta nykyään linjaerottelua ei ole. Syventävien opintojen vaiheessa opiskelijat voivat valita myös kirjoittamisen suuntautumisvaihtoehdon, joka on ainoa laatuaan Suomessa. Monet alan opiskelijat hakeutuvatkin maisteri- ja tohtorivaiheessa Jyväskylään juuri kirjoittamisen ja siihen läheisesti liittyvän kokeellisuuden sekä tutkimuksen nykykirjallisuus- ja nykykulttuuripainotusten takia.

Myös opinnoissa korostuvat nykykirjallisuus ja -kulttuuri, unohtamatta kirjallisuuden historiaa, tyylikausia ja lajeja. Opintojen aikana perehdytään myös tekstien ja kirjallisuuden poliittisuuteen sekä kirjallisuuden ja yhteiskunnan välisiin yhteyksiin. Pyrkimyksenä on saavuttaa vahva tietämys kirjallisuuden perinteistä sekä kirjallisuustieteen teorioista ja menetelmistä. Opinnoissa otetaan huomioon myös kirjallisuuden lähialueet, kuten visuaalinen, auditiivinen ja audiovisuaalinen kulttuuri. Kirjoittamisen suuntautumisvaihtoehdon opinnoissa kohtaavat luova kirjoittaminen, kirjoittamisen pedagogia ja tutkimus.

Oppiaineessa työskentelee kaksi ja puoli professoria (Mikko Keskinen, Sanna Karkulehto ja kirjoittamisen ja hungarologian välillä työpanoksensa jakava Tuomo Lahdelma), yliopistonlehtori, yliopistotutkija ja yliopistonopettaja. Keskisen tutkimusintresseihin kuuluvat angloamerikkalainen nykyproosa, kertomuksen teoria, intermediaalisuus, ääni ja puhe kirjallisuudessa, toisto ja kirjallinen ero sekä kokeellinen kerronta. Karkulehdon tutkimusalueita ovat kotimainen nykykirjallisuus, tekstien valta ja erojen politiikka, sukupuoli, seksuaalisuus ja ruumiillisuus sekä mediakulttuuri ja kulttuuriteoria. Lahdelma tutkii Unkarin kirjallisuutta, terapiakirjoittamista, kirjallisuuden kääntämistä ja tekijyyttä. Yliopistonlehtori Risto Niemi-Pynttäri keskittyy tutkimuksessaan verkkoproosaan sekä kirjoittamisen prosesseihin ja filosofiaan; hän myös toimittaa kirjoittamisen tutkimuksen *Scriptum*-lehteä. Yliopistotutkija Mika Hallilan (joka toi-

mii vierailevana professorina Varsovan yliopistossa ja jota sijaistaa Anna Helle) erikoisalaa ovat romaanin teoria, metafiktio ja suomalainen nykyromaani. Yliopistonopettaja Kaisa Ahvenjärven (jonka sijaisena toimii Ate Tervonen) tutkimusalat ovat kirjallisuuspedagogiikka ja saamelaiskirjallisuus.

Oppiaine on partnerina Suomen Akatemian konsortiohankkeessa *The Literary in Life: Exploring the Boundaries between Literature and the Everyday* (2015–2019), jossa Keskisen johtama Jyväskylän ryhmä (Anna Helle, Juri Joensuu ja Laura Piippo) tutkii Suomen 2000-luvun kokeellisen kirjallisuuden poetiikkaa ja politiikkaa kytkemällä muodolliset ja menetelmälliset operaatiot sosiaalis-affektiivisiin merkityksiin ja vaikutuksiin.

Karkulehdon johtaman monitieteisen tutkimusryhmän (Satu Koho, Aino-Kaisa Koistinen, Leena-Maija Rossi, Myry Voipio) hanke *Abusive Sexuality and Sexual Violence in Contemporary Culture* (Koneen Säätiö) päättyy tänä vuonna. Projektin aikana kasvaneen ryhmän (Kaisa Ahvenjärvi, Tuija Saresma) jatkotavoitteena on tarkastella Pohjoismaissa nopeasti levinneiden vihan, aggression ja väkivallan diskurssien dominoimaa kulttuuria kriittisesti toisin. Jyväskylässä on meneillään myös Anna Pehkorannan post doc -hanke *Minority Avant-Gardes: Literary Form and Affective Investment in Contemporary Experimental and Transgressive Asian American Literature* (Koneen Säätiö, 2016–2018).

2000-luvulla oppiaineessa on toteutettu Suomen Akatemian hankkeita (mm. Keskisen projektit *Äänikirja*, *Kirjaimellisia versioita* ja *Verkostoitunut kirjallisuus* sekä Karkulehdon *Seksuaalisuuden, väkivallan ja talouden representaatiot sekä intersektionaalisuus kotimaisessa nykykirjallisuudessa*). Oppiaineen henkilökunta oli vahvasti mukana myös *Suomen nykykirjallisuus I–II* -kirjahankkeen (SKS 2013) toimittajina ja kirjoittajina.

Oppiaineen hiljattaiset väitöstutkimukset kytkeytyvät muun muassa postkoloniaalisuuteen ja transnationaalisuuteen. Monia meneillään olevia hankkeita yhdistää kiinnostus affekteihin, uusmateriaalisuuteen ja posthumanistiseen teoriaan sekä niiden yhdistelmiin. Teatteria, elokuvaa ja sarjakuvaa tarkastellaan yhtäältä kokeellisuuden, (inter)mediaalisuuden ja narratologian, toisaalta sukupuoli- ja seksuaalisuusteorioiden näkökulmista. Lajien ja tekijyyden suhdetta valtaan tutkitaan kirjallisuushistoriallisessa ja -institutionaalisessa kehyksessä.

Jyväskylälle on tunnusomaista vireä kirjallinen elämä myös yliopiston ulkopuolella; monet maan johtavista kirjailijoista ja kustannustoimittajista ovat oppiaineen alumneja.

https://www.jyu.fi/hum/laitokset/taiku/opiskelu/kirjallisuus

Heidi Grönstrand, Siru Kainulainen, Kati Launis,
Viola Parente-Čapková & Lea Rojola
Kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

Miten kirjallisuus on maailmassa?

Millainen on kirjallisuuden ja maailman välinen suhde? Miten kirjallisuus on maailmassa? Miten kirjallisuuden materiaalisuus vaikuttaa tapaamme lukea tekstejä? Miten kirjallisuus osallistuu todellisuuden tuottamiseen? Entä miten sukupuoli- ja luokkaero, eläimet ja luonto kirjoittautuvat tekstiin?

Muun muassa tällaisiin kysymyksiin Turun yliopiston kotimainen kirjallisuus etsii vastauksia. Yksi oppiaineen opetusta ja tutkimusta yhdistävä lähtökohta on kontekstuaalinen lähestymistapa kirjallisuuden ja kulttuurin ilmiöihin. Kirjallisuus nähdään osana maailmaa, ei muusta maailmasta irrallisena saarekkeena. Opetamme ja tutkimme aktiivisesti suomalaisen kirjallisuuden historiaa. Tällä hetkellä 1800-luku, vuosisadan vaihde ja sotienjälkeinen modernismi ovat tärkeässä asemassa. Entistä useammin tutkimuskohteiksi valikoituu kuitenkin nykykirjallisuus sekä erityisesti uusi lyriikka. Keskeistä on myös lasten- ja nuortenkirjallisuuden tutkimus.

Oppiaineen tutkijoiden ja opettajien teoreettiset lähtökohdat kumpuavat monesta eri suunnasta. Feministinen tutkimus ja queer-tutkimus ovat kuuluneet oppiaineen ohjelmaan jo 1980-luvulta lähtien, ja niihin liittyvää tutkimusta tehdään edelleen aktiivisesti. Tutkimusnäkökulmien laaja-alaisuudesta kertoo myös se, että luokkaan, etnisyyteen ja monikielisyyteen kytkeytyvät ilmiöt ovat tutkijoiden kiinnostuksen kohteena. Viime vuosina oppiaineessa on nostettu esiin erilaisia kirjallisuuden materiaalisuuteen liittyviä kysymyksiä, joiden tutkimiseen on käytetty mm. uusmaterialismia, ekokritiikkiä ja posthumanismia hyödyntäviä teorioita.

Hankkeita, monitieteisyyttä ja kansainvälisyyttä

Oppiaineessa on parhaillaan käynnissä useita tutkimushankkeita. Koneen Säätiön rahoittaman tutkimushankkeen SOMAn (*Sotkuiset maailmat*, 2016–2018) tavoitteena on käsitteellistää uudella tavalla materiaalisen maailman ja taiteen välisiä suhteita liikkumalla pois ihmiskeskeisen ajattelun alueilta. Hanke pyrkii kehittämään ns. posthumanistista lukutapaa monenlaisten tutkimusaineistojen avulla. Hankkeen tutkijat pohtivat, miten inhimilliset ja ei-inhimilliset oliot – eläimistä fantasiahahmoihin – kietoutuvat toisiinsa erilaisissa taideteoksissa. Miten taiteen tutkimus voi kehittää post-

humanistista ajattelua? Minkälaisia käsitteitä ja lukutapoja se tarvitsee osallistuakseen kestävämmän tulevaisuuden rakentamiseen? Miten taideteokset ajattelevat niin ihmistä kuin eläintä uudella tavalla ja miten ne osallistuvat ilmaisutavoillaan materiaalisen maailman toimintaan?

Kirjallisuuden monikielisyys nyky-Suomessa -hankkeessa (2014–2016) tutkitaan kielen, kirjallisuuden ja kulttuurin yhteenkietoutumisia. Tutkijat ja taiteilijat paneutuvat yhdessä nykykirjallisuuden ja -sarjakuvan monikielisyyteen, niin tekstuaalisiin kuin institutionaalisiin ulottuvuuksiin sekä myös monikielisyyden visuaalisiin esittämisen tapoihin. Hankkeessa avataan myös niitä jännitteitä, joita historiasta juontuvat yksikielisyyden normit ja käytännöt edelleen tuottavat kirjallisuuden kentälle. Tutkimusprojekti on Koneen Säätiön rahoittama, ja sen toimintaa voi seurata kiinnostavissa blogikirjoituksissa (http://monikielisyys.fi/fi/blogi/).

Monitieteinen, Suomen Akatemian rahoittama hanke *Hauraat subjektit: Lapsuus suomalaisessa kirjallisuudessa ja lääketieteessä 1850–2000-luvuilla* (2012–2016) puolestaan tarkastelee sitä, miten lapsuus – esimerkiksi ”ongelmallisen lapsen” rajat – on kerrottu kaunokirjallisuudessa, elämäkerrallisissa teksteissä ja lääketieteessä. Puhe lapsista ei ole uusi ilmiö, vaan lapsuus on askarruttanut, kiehtonut ja aiheuttanut huolta jo paljon aiemmin. Tutkimuksen metodologia nousee historiatieteestä, kirjallisuudentutkimuksesta ja sosiologiasta. Kontekstualisoiva ja historiallistava tekstiluenta pyrkii tuomaan eri aineistot – kaunokirjallisuuden, omaelämäkerrat ja asiantuntijapuheen – dialogiin keskenään.

Kansainvälisessä hankkeessa *Travelling TexTs, 1790–1914. The Transnational Reception of Women's Writing at the Fringes of Europe* (2013–2016) tutkitaan transnationaalista, ylirajaista naiskirjailijoiden vastaanottoa Euroopan reunoilla: Suomessa, Alankomaissa, Norjassa, Sloveniassa ja Espanjassa (http://travellingtexts.huygens.knaw.nl/). Osittain digitaalisiin ihmistieteisiin kuuluva hanke on HERA:n (Humanities in the European Research Area) rahoittama yhteisprojekti. *Travelling Texts* on ollut tärkeimpiä saavutuksia vuosina 2009–2013 tehdystä yhteistyöstä NEWW-verkostossa sekä COST-actionin *Women Writers in History* -hankkeessa, jossa on toiminut Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden sekä kulttuurihistorian tutkijoita (http://neww.huygens.knaw.nl/).

Kotimaisen kirjallisuuden henkilökunta on useasti vieraillut ulkomaisissa yliopistoissa opettamassa Suomen kirjallisuutta, ja jotkut tutkijat ja opettajat ovat opettaneet ulkomailla pitempiäkin aikoja. Intensiivisintä yhteistyötä on tehty Kölnin yliopiston skandinavistiikan ja fennistiikan laitoksen kanssa (opetusvierailuja keväästä 2009 alkaen, yhteisesti toteutettu kansainvälinen maisteri-tasoinen verkkokurssi *Aspects of Finnish Literature*) sekä Prahan Kaarlen yliopiston kanssa. Henkilökunta on myös

opettanut Suomen kirjallisuutta ulkomaalaisille Suomessa, ja tänä vuonna oppiaine järjestää Turussa yhteistyössä CIMO:n kanssa tämän rahoittaman, ulkomaalaisille opiskelijoille tarkoitetun nykykirjallisuuden kurssin.

Kotimainen kirjallisuus on Turun yliopistossa osa Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitosta. Kirjallisuushistoriallinen ote samoin kuin kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen kysymyksenasettelut ovat tiiviisti mukana oppiaineemme opetuksessa ja tutkimuksessa, sekä aineistoissa että lähestymistavoissa. Juuri moneus on vahvuutemme.

http://www.utu.fi/fi/yksikot/hum/yksikot/kotimainenkirjallisuus/Sivut/home.aspx
http://monikielisyys.fi/fi/blogi/
http://travellingtexts.huygens.knaw.nl/
http://neww.huygens.knaw.nl/

Näkyvää sukupuolta tutkiva lukemisto

Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis (toim.): *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*. Turku: k&h 2015. 377 s.

Turun yliopistossa toimitettu *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa* -kokoelma (toim. Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis) jatkaa merkkipäiviään viettäneiden kirjallisuudentutkijoidemme kunniaksi tehtyjen, suomalaista kirjallisuudentutkimusta yhteen kokoavien juhlakirjojen kunniakasta sarjaa. Jokunen aika sitten tai aivan hiljattain omat juhlakirjansa ovat saaneet muun muassa kirjallisuuden professorit Liisi Huhtala (*Lukulampun valo*, toim. Veijo Pulkkinen ym. 2004), Leena Kirstinä (*Rappauksia*, toim. Outi Oja ym. 2004), H. K. Riikonen (*Homeroksesta Hessu Hopoon,* toim. Janna Kantola ja Heta Pyrhönen, 2008), Pirjo Lyytikäinen (*Kirjallisuuden naiset*, toim. Riikka Rossi ja Saija Isomaa 2013), Lea Rojola (*Kertomuksen luonto*, toim. Kaisa Kurikka ym. 2012), Erkki Sevänen (*Taide ja maailma*, toim. Arminen ym. 2015) ja Liisa Steinby (*Romaanin historian ja teorian kytköksiä*, toim. Hanna Meretoja ja Aino Mäkikalli 2013). Nyt vuorossa on professori Päivi Lappalaiselle osoitettu juhlakirja.

Tällainen alkuasetelma ja sen myötä jo omaksi juhlakirja-lajityypikseen muotoutunut formaatti tapaavat tuoda tullessaan niin hyvää kuin huonoa. *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa* -teoksen tapauksessa formaatista syntyy enemmän hyvää. ”Juhlakirjallisuuden” parhaat puolet tulevat esille kokoelmassa muun muassa siinä, miten kirjan juhlimisen kohde ja hänen tutkimuksensa ovat toimineet useiden kirjaan kirjoittaneiden innoittajina. Lisäksi nähtävillä on, miten Lappalaisen elämäntyö on osaltaan vaikuttanut kokonaisen tutkimusalan, feministisen kirjallisuuden-, taiteen- ja kulttuurintutkimuksen, kehitykseen Suomessa. Varsinkin teoksen johdantoartikkelin tapa tehdä näkyväksi sitä tieteenalahistoriallista tietä, jota Lappalainen on ollut muiden suomalaisten feministitutkijoiden kanssa raivaamassa, ansaitsee kiitoksen. Johdanto oli minulle henkilökohtaisesti lukukokemuksena erityisen tärkeä. Näin on varmaan siksi, että huomaan itse kulkeneeni täsmälleen samaa tietä, jota johdannossa kirjataan näkyväksi, joskin enemmän kiitollisen oppijan ja omaksujan roolissa. Johdannon lähdeluetteloa tutkaillessa on kuin tekisi silmäyksen omaan kirjahyllyynsä, omiin lempikirjoihinsa ja suosikkitutkimuksiinsa.

Näkyvän ja näkymättömän problematiikka on kirjassa kootusti läsnä myös muuten kuin tieteenalan historian ylöskirjaamisessa. Selvänä artikkeleita yhdistävänä tekijänä, yhteisenä tutkimuskohteena, on historiallisesti aina näkyväksi luokittunut sukupuoli – nainen. Siinä missä miehet ovat kulttuurisesti pitkään edustaneet näkymätöntä sukupuolta ja heidän tekemänsä tutkimus puolestaan näkyvää, tutkivat naiset ja naisten tekemä

tutkimus ovat jääneet näkymättömiin. Tai ainakin ne on jätetty tutkimusalojensa liepeille ja laitamille, marginaaliin. *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa* -teoksen tavoitteena on kääntää tätä asetelmaa toisiin asentoihin, ja tässä tavoitteessaan se onnistuu hyvin. On myös miellyttävää havaita, että teoksen suunnittelussa ja kokonaisuuden jäsentämisessä on nähty vaivaa. Vaikka luettavaa on paljon – kyseessä on todella mittava ”näkyvän” sukupuolen tutkimukseen perehtyvä lukemisto – se palkitsee lukijan sisällöllisesti suhteellisen tasapainoisella ja sopusuhtaisella lukukokonaisuudella.

Joskin on todettava, että toimittajien kamppailut toisistaan eroavien, keskenään temaattisesti hajanaisten tutkimusartikkelien toimittamisessa sekä yhdistämisessä yhtenäiseksi kirjaksi ovat selvästi näkyvissä. Veijo Hietalan Shirley Templen tähtikuvan vihjailevaa seksuaalisuutta, Sari Miettisen queer-lapsuutta ja Pirjo Ahokkaan ”värisokeaa amerikkalaista unelmaa” Taie Selasin ja Chimamanda Ngozi Adichien romaaneissa (molemmat julk. 2013) tarkastelevien artikkelien yhdistäväksi teemaksi voi vielä hyvällä tahdolla ajatella niitä kokoavan I luvun otsikon sanaparin ”Tytöt ja toiseus”. Myös II luvun teemat ”Naiset, historia, väkivalta” taipuvat hyvinkin tottelevaisesti Maarit Leskelä-Kärjen ja Kukku Melkkaan artikkeliin naisten kirjoittamasta uudesta historiallisesta romaanista ja Riitta Jytilän analyysiin Katja Ketun *Kätilöstä* (2011) sodasta kertomisen sekä sen muistamisen uudelleenarvioijana. Sama koskee Kirsi Tuohelan ja Ritva Hapulin artikkelia naisten kirjoittamista mielen hajoamisen kuvauksista sekä Pirjo Lyytikäisen naishirviöiden ja uusdekadenssin kysymyksen tarkastelua Hannele Mikaela Taivassalon *Svulten*-romaanin (2013) käsittelyn yhteydessä.

Kohtalaisissa vaikeuksissa ollaan kuitenkin jo Siru Kainulaisen ja Kaisa Kurikan, Jasmine Westerlundin ja Veli-Matti Pynttärin artikkelien yhdistämisessä. Riikka Pelon *Jokapäiväinen elämämme* -romaanin (2013) rytmiä nerokkaasti tarkasteleva Kainulaisen ja Kurikan artikkeli, Westerlundin artikkeli Signe Stenbäckin tuotannon uskonto-aiheesta sekä Sinikka Kallio-Visapään *Santiagon simpukka* -teosta (1952) ja esseen lajityyppiä sitä vasten kriittisesti arvioiva Pynttärin artikkeli eivät aivan keskustele keskenään, eivät edes luvun III otsikon ”Naiskirjailijuus, rytmit, lajit” alla. Lisäksi vaikuttaa siltä, että viimeisessä, ”Ikääntyvä nainen ja kohti uutta yhteisöä” -luvussa toimittajien puhti on jo lopussa. Iän ja naiseuden kysymykset toki taustoittavat tai jopa kuvastavat niin Liisa Steinbyn artikkelia Milan Kunderan romaanien naishahmoista, Tutta Palinin Ester Heleniuksen julkista (nais)taiteilijahahmoa oivaltavasti erittelevää artikkelia, Kaisa Vehkalahden artikkelia 1920–30-luvulla syntyneiden naisten omaelämäkerrallisista kertomuksista ja Lea Rojolan sensitiivistä analyysia Marja-Liisa Vartion novellista ”Alma käy kotona” (1968). Ajatus siirtymästä ”kohti uutta yhteisöä” ei kuitenkaan tule esiin kuin Rojolan artikkelin kokoavana

sulkeumana. Se on kaunis sulkeuma sinänsä, ja kaunis toive uudesta, sen auliisti myönnän.

Toisaalta teoksen hienoinen hajanaisuus ei yllätä aiheiden, näkökulmien ja teemojen kirjon edessä. Kaikesta huolimatta moninaisuus ja kirjo ovat teoksessa enemmän rikkaus kuin taakka. Pääsääntöisesti *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa* -teoksen artikkeleita lukee suorastaan ahmien, mikä johtuu ennen kaikkea siitä, että niistä voi lukea sellaista kotimaisen kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen, tulkinnan ja analyysin vapautta ja riemua, jopa irrottelua, jota ei ole aina helppo tavoittaa. Tässä kokoelmassa se on toteutunut. Yhtään huonoa artikkelia ei ole mukana – toiset vain kiinnostavat enemmän, mihin vaikuttanevat eniten kunkin kirjoittajan ja arvioijan henkilökohtaiset tutkimuspreferenssit.

Ehkä kokoelman lopun merkityksiä avoimeksi jättävässä luvussa ”Ikääntyvä nainen ja kohti uutta yhteisöä” onkin päätetty todella vain irrotella ja visioida tulevaa? Ikääntyvä, arvokas ja arvostettu nainen on sentään koko teoksen tekemisen motiivi. Ehkä myös kokoelman aloittava Jouni Inkalan lahja professori Lappalaiselle voidaan lukea runon muotoon tiivistetyksi toiveeksi uudesta: ”mutta me olemme vielä täällä”.

Sanna Karkulehto

Kauhulla optimismin tyranniaa vastaan

Tapani Kilpeläinen: *Silmät ilman kasvoja. Kauhu filosofiana*. Tampere: niin & näin 2015. 201 s.

Turkulaisen filosofin, tietokirjailijan ja suomentajan Tapani Kilpeläisen *Silmät ilman kasvoja. Kauhu filosofiana* (2015) pyrkii antamaan lukijalleen kuvan siitä, kuinka filosofit ovat viime aikoina käsitelleet kauhutaidetta. Kirja on jatkoa Kilpeläisen edelliselle teokselle *Itsemurhan filosofia* (2012), ja se porautuu yhä syvemmälle tekijälle jo tutuksi tulleeseen synkkään maaperään. Kirjan argumentti vastustaa abstrahointia ja essentialistisia pyrkimyksiä tiivistää kauhutaiteen olemus helppotajuiseksi teoreettiseksi sapluunaksi, jota voi soveltaa genren teoksiin. Tämän seurauksena lukijalle avautuu liike kohti kauhun ydintä, josta Kilpeläisen analyysit tempaavat toistuvasti takaisin maan pinnalle. Kilpeläisen mukaan teorian tulee yleistää ollakseen ylipäätään teoria, mutta sen tulee myös ymmärtää oma rajallisuutensa. Tuomio teoretisoinnin luonteesta on tyly: teoriat heijastavat aina itseään materiaaleissa, joihin niitä sovelletaan. Ilmiö kimmeltää kauhutaiteessa erityisen hyvin, sillä kauhu muuttuu aina jossain vaiheessa Nietzschen kuiluksi, joka tuijottaa tuijottajaansa.

Kirja on jaettu kolmeen osaan. Ensimmäisessä osassa Kilpeläinen luonnostelee kauhun sekä kauhun filosofian

historiaa, alleviivaa aiemman filosofian liian korkean abstraktiotason ongelmaa ja kysyy, mitä annettavaa kauhulla on filosofialle tai filosofialla kauhulle. Toisessa osassa tutkaillaan kauhun paradoksia, affektien roolia kauhun estetiikassa, hirviöitä ja subliimia kauhutaiteessa. Kolmannessa osassa Kilpeläinen keskittyy analyyseihin. H. P. Lovecraft saa oman kappaleensa, avaruuden lonkerohirviöt ja zombit omansa. Kilpeläinen suhtautuu kohdeteoksiinsa yleensä ihaillen, teoriaan ja filosofeihin sen sijaan hyvin kriittisesti.

Osansa Kilpeläisen kritiikistä saavat muiden muassa Noël Carroll ja Eugene Thacker. Carroll määrittelee kauhun liian kapeasti, ja Thacker käyttää kauhua pönkittääkseen tietynlaista filosofiakäsitystä – jälkimmäistä käsitystä puidaan Thackerin ”Horror of Philosophy” -trilogiassa, jonka ensimmäisen osan ideat muistuttavat melko usein Kilpeläisen ajatusmaailmasta. Kilpeläinen osoittaa, että liian yleistävä teoreettinen lähestymistapa ei ota huomioon kauhutaiteen monimuotoisuutta vaan päätyy pyörimään oman napansa ympärillä laiminlyöden kohdeteoksensa. Väitteen voi esittää ehkä yleisemminkin: kauhun kokemuksen käsitteellistäminen tuhoaa kauhun kokemuksen, ja kauhun tarkastelu on lopulta vain näiden käsitteiden pyörittelyä ennalta suljetuissa teoreettisissa raameissa. Kilpeläisen tapauksessa ei voi turvautua lapsellisiin *tu quoque* -nokkeluuksiin ja syyttää häntä itsekritiikin puutteesta. Hän ei sorru käsitteellisiin nukkekotileikkeihin, mutta se paljastuu vasta kun lukija viitsii tarkastella hänen kirjaansa laajemmin kirjallisuusteoreettisena ajatuskokeena. Varjopuolena Kilpeläisen lähestymistavassa on se, että tekijä itse jää melko etäiseksi, negaation voimin sielusta toiseen loikkivaksi riivaajaksi.

Lukuisten filosofisten ja teoreettisten ennakko-odotusten purkamisen lomassa Kilpeläinen ehtii välillä varsinaisten kauhuteosten pariin. Kappaleet Draculasta, H. P. Lovecraftista, avaruuskauhusta, zombie-elokuvista sekä kauhupeleistä ovat kiinnostavia, mutta kirjan painopiste on sen antiteoreettisessa annissa. Jos kirjan lukijakunnan joukossa on niitä, jotka pelkäävät Kilpeläisen teoksen aikaansaavan teoreettista kvietismiä, pelko on aiheeton. Se on aiheuttanut päinvastoin paljon keskustelua, ja keskustelu varmasti jatkuu tulevaisuudessakin. Kilpeläisen ei liene tarkoituskaan tukahduttaa kauhun tarkastelua vaan osoittaa, että kun yksi filosofinen ovi sulkeutuu, toinen ei aina avaudukaan. Joskus jäämme yksin pimeään ilman pakoreittiä. Kun kauhu syntyy mielettömän universumin kylmästä välinpitämättömyydestä, jonka päälle tietoisuutemme yrittää maalata epätoivoisesti merkitystä, filosofia muuttuu pelkäksi sublimaatioksi, teoriat fiktioiksi tai myyteiksi ja viisaudet groteskiksi patsasteluksi.

Filosofit ovat jo pitkään pitäneet nihilismiä yhtenä keskeisenä modernin filosofian ongelmana. Kilpeläinenkin toteaa, että olemassaolon pohjimmainen absurdius vain on. Hän tekee selväksi jo esipuheessaan, että sen vääntäminen toiveajattelumme muottiin ei tee siitä

sen kummempaa. Ongelman todelliselle vakavuudelle sokeiden filosofien käsitteelliset ja teoreettiset kyhäelmät murenevat yksi toisensa jälkeen moderniteetin merkityksettömyyden pyyhkiessä niillä pöytää. Kilpeläisen analysoimana kauhutaide tuo meidät merkityksettömyyden kysymyksen äärelle ja puhkaisee armotta teoretisoinnin luoman optimistisen pöhinän. Olemme kaikki turhaan polvillamme tyhjän alttarin äärellä. Profeettojen sanat ovat onttoja, rituaalit eivät tarjoa lohtua eivätkä filosofien piirileikit enää huvita. Kilpeläisellä ei ole vastauksia näin perustavanlaatuisiin kysymyksiin, mutta hän onnistuu kirjassaan varoittamaan meitä niistä intomielisistä, jotka väittävät löytäneensä vastaukset.

Mutta mikä nimenomaan kauhutaiteessa on modernin maailman lumouksen murtumisen ytimessä? Kilpeläinen toteaa Lovecraftia käsittelevässä analyysissaan, että ”[k]auhu on voiman vastakohta” (s. 126). Kauhun kokemuksessa ihminen on voimaton ohjaamaan kohtaloaan. Lovecraftilaisen kauhun suhde arkielämään on suoraviivainen: ”Ei vain pidä paikkaansa, että elämä olisi onnistumista, menestystä ja eteenpäinmenoa, vaan elämä on myös pettymystä, kärsimystä ja mätänemistä” (s. 129). Samaa tragediaa voi kuitenkin todistaa myös vaikkapa Franz Kafkan, Samuel Beckettin tai Albert Camus’n teoksissa, joten kauhutaiteella ei ole monopolia modernin ihmisen sielunmaiseman epätoivoon. Olemme todellakin yksin maailmankaikkeudessa, vaikka tietoisuutemme haluaa peilata maailmamme ymmärtävän tuskaamme. Se on moderniteetin ja modernistisen taiteen viesti meille onnettomille apinoille, jotka olemme nokkeluutemme ansiosta saaneet harteillemme Sisyfoksen taakan.

Monet kauhusta kirjoittavat laativat yleensä puolustuspuheen kauhutaiteelle ja yrittävät sillä pelastaa genren kunniallisuuden roskaviihteen leimalta. Kauhun viihteellisyyttä tulisi ehkä sen sijaan juhlia sen arvokkaimpana ominaisuutena, sillä voidaan väittää, että vaikkapa Lovecraftin pulp-tarinat pitävät sisällään Kafkan, Beckettin ja Camus’n opit ihmiselon päämäärättömyydestä. Väitettä on vaikea puolustaa, mutta on helppo nähdä, että pienen ihmisen voimattomuus hänen huomatessaan kosmisten voimien välinpitämättömyyden on juurtunut kauhutaiteen ansiosta vankasti populaarikulttuuriimme. Kilpeläinen osuu antiteoreettisella argumentillaan valistuksen ajalta peräisin olevan edistysuskon ja optimismin sydämeen. Laaja kiinnostus kauhutaiteeseen osoittaa, että elämme nyt varsin erilaisia pessimistisiä ja ehkä jopa nihilistisiä aikoja. Kilpeläisen kirja käsittelee varsinaisia kauhutaiteen teoksia ajoittain pinnallisesti, mutta teosten viesti on usein niin tyly, ettei kirjailijan ehkä toivoisikaan kaivelevan syvemmälle kuin on tarpeen.

Tommi Kakko

Hanna Lahdenperä

Tillhörighet, längtan - och litteratur

European Network for Comparative Literary Studies (REELC/ENCLS), 6th Biennial Congress "Longing and Belonging". Dublin City University & National University of Ireland, Galway, 24.8.–28.8.2015, Ireland.

"Det är ju ingen som talar om *litteratur* här!" viskar en kollega något desperat alldeles i början av ENCLS/REELC-nätverkets stora konferens år 2015. Frågestunderna efter flera föredrag hade kommit att handla om samhället snarare än litteraturen där samhället behandlas, och vi noterade att den politiska situationen i Europa letat sig in också här.

Temat på konferensen var "Longing and Belonging", något som öppnade för reflektioner kring olika slags politisk och kulturell tilllhörighet, vilket i sin tur öppnade för identitetsdiskussioner på varierande nivå. Arrangörerna hade hållit temat öppet, från frågor som gäller själva litteraturforskningen till frågor som gäller till exempel olika typer av kulturella, politiska eller historiska grupperingar, rumsliga aspekter, geokritik, begränsningar och/eller förtryck och så vidare.

Som arrangörer för förra årets evenemang stod Dublin City University och National University of Irland i Galway. I praktiken innebar detta två konferensdagar i Dublin, en resdag med besök vid klosterruinerna Clonmacnoise i County Offaly och två konferensdagar i Galway på Irlands västkust. En snabb genomgång av programmet gav vid handen att universitet från lite drygt 40 länder var representerade. Finland var väl företrätt, liksom den europeiska kontinenten i allmänhet, men Norden i övrigt lyste intressant nog med sin frånvaro.

Inledningsanförandet hölls av professor Bertrand Westphal vid universitetet i Limoges, Frankrike, med rubriken "Appartenir à la periphérie du monde". Westphal diskuterade bland annat begreppet "planetaritet", något som han ser som det postmodernas efterföljare. Han beskrev en representation av en värld med multipla centra istället för den traditionella indelningen i centrum och periferi. Westphal konstaterade att den multicentristiska världen kan liknas vid skärgård och refererade till Moshed Hamids tanke på världen som ett nätverk av städer som kopplas samman genom flygplatser och fiberoptik – *la péripherie connecté,* det vill säga ett slags urban arkipelag med många centra.

Så småningom kom diskussionerna att trots allt handla om litteratur. Programmet under *Longing and Belonging* var digert med fyra parallellsessioner genom hela konferensen, och det enda som återkom direkt – förutom en känsla av överhängande kris kring aktuella politiska problem – var W.G Sebald och framförallt då *Austerlitz* samt Antonio Lobo Antunes. Temat tillhörighet och längtan öppnade för i många fall tämligen traditionella resonemang kring gränser och samhörighet. Nationalitet var ett populärt perspektiv, och många talade också kring olika aspekter på kön.

In the Carousel of Body and Mind. Experientiality in Kati Kovács' Graphic Narrative *Carousel*

The article explores the medium-specific qualities of graphic narration for representing experientiality. Kati Kovács' graphic narrative *Karu selli* ("Carousel", 1996) utilizes a variety of experimental formal means for conveying the psychological development story of a jealous housewife. The theoretical point of departure is the concept of experientiality by Monica Fludernik who stresses the importance of experience as the defining quality of narratives. In order to analyze the formal structure of the book the writer applies the theory of spatio-topicality by Thierry Groensteen. As Groensteen suggests, the analysis of a graphic narrative must consider how the spatial layout of the pages is utilized in delivering the story and guiding the reader.

In Kovács' book, the space of the page is used as a narrative layer to convey the experiences of the character. Analogous relation between the structural space of the page and the story space supports the movement of the character in the story world. In addition, Kovács' book utilizes symbolic frames in order to represent the emotions of the character, or alternatively, the stance of the narrator. The reoccurring symbolic creatures in the frames, such as snakes, worms, and insects, emphasize the subjective nature of the story. At the end of the book, the reader finds out that most of the events have taken place only inside the mind of the protagonist. The mental carousel – to which the name refers – of the main character is represented by using a wide range of symbolic, verbal, visual and spatial means. By analyzing the book with narratological concepts and tools from comics theory the writer aims to show the potential of graphic narratives as an object of narratological analysis.

Leena Romu

A Maximalist Map of the Brain. The Metaphysical Detective Story as a Cognitive Tool for Jaakko Yli-Juonikas' *Neuromaani*.

The contemporary encyclopedic novel is a maximalist narrative form that is based on the excess of information. In this article I hold Jaakko Yli-Juonikas' *Neuromaani* (2012) as its ambassador. This as a starting point, the article focuses on arguing that the genre of the metaphysical detective story is a key cognitive tool for the reading of Yli-Juonikas' encyclopedic novel. The encyclopedic novel describes not only a storage of information but also a process of coming to know, whereupon the reader either

follows a surrogate reader (that is, the detective), or has to arrange the data independently. As regards *Neuromaani*, the first of these options is problematic, since the protagonist has a multiple personality disorder, and the reader follows his hallucinations inside the brain. Simultaneously, the reader is encouraged to investigate the crime that has taken place outside the protagonist's mind. Along with the structure of the brain, *Neuromaani* is arranged in the forms of a dissertation and a gamebook. It is an ergodic novel that reserves an active role for the reader. But as I argue, the metaphysical detective story plays a leading role: *Neuromaani* exploits conventions such as a labyrinthine space of investigation, an unsolvable crime, and an excessive number of clues. Moreover, the reader begins the reading as a detective, but becomes a criminal.

Vesa Kyllönen

Simultaneously Elsewhere. Imagining Migrancy in Early 20th Century Finnish Literature

The article discusses the functions of early 20th century Finnish language fiction on Finnish-American migrancy. The author suggests that fiction depicting migrant life served its contemporary readership as a utopic "elsewhere" where mobility, gender and agency could be articulated differently from what could be done in literature depicting life in Finland. The argument is developed through readings of three reoccurring tropes articulating migrant subjectivity in fiction: the family (or, rather, its absence), the tramp and the urban housemaid.

From a transnational perspective, the article engages with, even if respectfully distances itself from, earlier research on Finnish-American migrant literature with its strong emphasis on reading fiction as representing real-life migrant. Instead, it is proposed that it might be fruitful to approach migrant literature and Finnish literature depicting life in Finland as a diffuse whole, where ideological investments are to an extent bound to locations but not explained causally by them.

Elsi Hyttinen

Spatial Positioning of Subjects in Zadie Smith's *White Teeth*

The aim of this article is to scrutinize how space affects and shapes construction of gender and ethnicity in Zadie Smith's (b.1975) novel *White Teeth* (2000). Smith's debut novel has been highly acclaimed not only for its portrayal of contemporary British multicultural society but also for its deep and multileveled narration. Today the novel is an important part of Black British Literature and it has gained a lot of academic attention – especially from postcolonial critics – since its publication.

This article is built around three different kinds of "you know" expressions found in the novel. All these expressions concern knowledge of intersectional categories of gender and ethnicity. The intersectional identity categories are always constructed in a space, thus positioning subjects and constructing an identity is always a spatial phenomenon. Space is not an empty container or a simple background but a socially produced entity.

Thematic meanings of "you know" expressions vary. First reveals racialized and gendered subject positions into which subjects are discursively positioned. However, it also denotes a break in such kind of thinking.

Second expression of knowledge is linked to nationality and Englishness. The relation of ethnicity and nationality are analysed by using Michel Foucault's concepts of utopia and heterotopia. The idea of homogenous and unitary nation is questioned by a metaphor of a mirror but also by revealing the image of an "English Rose" to be nothing but an often enough repeated illusion, a cultural image without a real reference point.

Third and last knowledge phrase analysed in the article is presented in a form of a question. Question form allows definitions considering subjectivity and identity to be left open. Even though occupying empty space i.e. to be wholly disconnected from various kind of discursive positionings is not possible, *White Teeth* nevertheless illustrates that subject positions are always only partial. The question mark suggests that there truly are spaces for questioning fixed, normative constructions of gender and ethnicity.

Salla Rahikkala