

Mitä itket Ainoseni, kun olet saava suuren sulhon, miehen korkean kotihin?

Ihmettely *Kalevalan* Aino-runoelmassa

Tiina Piilola

Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

Tammikuu 2011

Sisällysluettelo:

1 Johdanto.....	3
1.1 Aikaisempi tutkimus.....	3
1.2 Tutkimusaihe ja –kysymykset.....	5
1.3 Tutkimusteoria.....	10
1.4 Tutkimusteoriaa kohtaan osoitettu kritiikki.....	12
2 Irigarayn filosofian ydin – yhteyden etsimistä kirjoittajan ja lukijan, ihmetyksen ja rakkauden sekä eron ja halun välille	16
2.1 Seksuaalisuuden moninainen ilmeneminen.....	16
2.2 Yhteyden luominen merkitysten auki jättämisen kautta.....	18
2.3 Tutkimusmetodini.....	20
2.4 Ihmettely ja rakkaus.....	22
2.5 Naisellisen halun ongelma – ja mahdollisuus.....	24
2.6 Lopullinen hypoteesini Aionon jatkuvasta muuttumisesta.....	27
3 Ensimmäinen Aino-runo: Kilpalaulanta.....	29
3.1 Aionon lunnaksi lupaaminen.....	30
3.2 Ihmettely ja rakkaus.....	33
3.3 Uutteruuden ja työnteon hyve.....	36
4 Kalevalan toinen, varsinainen Aino-taru.....	39
4.1 Aionon ja Väinämöisen ensimmäinen kohtaaminen.....	39
4.2 Äidin Ainolle säästämät aarteet.....	42
4.3 Aionon puuttuva sisäinen paikka.....	44
4.4 Kiveltä kilahtaminen.....	46
4.5 Äidin ihmeitä tekevät kyöneleet.....	48
5 Kerronnan käännekohta – Vellamon neidin onginta.....	51
5.1 Runon taustaa (Arhippa Perttusen versio).....	51
5.2 Kalevalan Vellamo-runo.....	54
5.3 Kansakuntaa yhdistävän sankarieepoksen käänntöpuoli.....	57
5.4 Sankarieepos ihmettelyn näkökulmasta.....	60
5.5 Aionon kohtalon päätös?.....	62
5.6 Ylittämättömiä dikotomioita.....	65
6 Tämänpuolisesta tuonpuoleiseen.....	68

6.1	Symboli kielen perustana.....	68
6.2	Erich Fromm ja symbolinen kieli.....	69
6.3	Joonan tarina.....	73
7	Näkymättömän näkyväksi tekeminen.....	77
7.1	Veden ja vedenneitojen symboliikka.....	78
7.2	Väinämöisen alennustila.....	81
7.3	Väinämöinen Orfeuksen kaltaisena rajojen ylittäjänä.....	85
7.4	Aino Väinämöisen katoavana Eurydikenä?.....	90
8	Kalanluisen kanteleen soitto.....	94
8.1	Kanteleen rakentaminen.....	96
8.2	Kanteleen soittaja ja kyneleen noutaja.....	97
8.3	Lönnrot miehisen maailman kuvaajana.....	101
9	Päätäntö.....	105
	Lähteet.....	108

1 Johdanto

Tutkin tai paremminkin *ihmettelen* työssäni *Uuden Kalevalan* (1849) Aino-runoelmaa ja Ainon kohtaloa alistetusta ja kauppatavarana kohdellusta nuoresta naisesta itsenäiseksi ja oman äänensä löytäneeksi Vellamoksi. Kysyn myös, onko se Ainon kohtalon lopullinen huipentuma, vai jatkuuko hänen metamorfoosinsa vielä Vellamon jälkeen.

On ollut haasteellista löytää teoriaa, joka pureutuisi riittävän syväälle Ainon kohtaloon, sillä se tuntuu sisältävän monia naisen asemaan perinteisesti liittyviä kipukohtia: naisten kohteleva perheen omaisuutena tai kauppatavarana, joiden kautta suvut ja perheet saattoivat nostaa omaa arvoaan; tunteettomuus, jota äiti tai sulhasmies osoittavat kohtaloaan surevan, puolisoiksi luvattun nuorikon hädän edessä sekä avuttomuus tai passiivisuus, johon Aino turvautuu ja joka lopulta ajaa hänet kuolemaan.

Entä mitä pitäisi ajatella siitä Aino-runoelmassa tapahtuvasta kerronnallisesta muutoksesta, kun hukunut Aino tarttuu Väinämöisen koukkuun ja nousee pintaan puhuvana vedenneitona Vellamona? On kuin metamorfoosin kokeneelle Ainolle tarjoutuisi vielä kerran mahdollisuus muuttua ihmiseksi ja palata takaisin maanpäälliseen elämään. Tätä valintaa Vellamoksi muuttunut Aino ei kuitenkaan tee, ja hänen ratkaisussaan on toisaalta jotain ylevää ja traagista kohtalomaisuutta, toisaalta se on inhimillisesti ymmärrettävä; hypoteesini mukaan häntä on Ainona kohdeltava vain toisten toiveiden heijastajana, mutta Vellamona hän näyttää löytävän itsestään uudenlaisen voiman.

1.1 Aikaisempi tutkimus

Varhaista Aino-tutkimusta lukiessa tuntuu melkein kuin 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa eläneet tutkijat olisivat heijastaneet Ainon kohtaloon omia, syntymäisillään olevaan isänmaahan kohdistamia toiveitaan. Vuonna 1874 J. F. F. Perander, Helsingin yliopiston käytännöllisen filosofian, pedagogiikan ja didaktiikan professori näki Aino-runojen heijastavan Suomen kansan hienoa ja sisäistynyttä käsitystä naisen tragiikasta ja todella traagisesta kohtalosta (Koskimies 1978, 25). Julius Krohnin mukaan ”sydämen surun sortamana vaipuu hän [Aino] tosi-naisena

ilman omaa tekoaan kohtalonsa valtaan” (Krohn 1885, 112). Viljo Tarkiainen puolestaan ihaili Ainon

nöyrä[ä] passiivisuu[tta], joka ei nouse sanallakaan sortoa vastaan, todistaa sielun kirkastunutta hienoutta ja naisellisuutta, jonka ympärille kova kohtalo kietoo liikuttavan kauneuden kehyksen (Tarkiainen 1947, 22).

Ehkä Peranderin, Krohnin ja Tarkiaisen näkemyksiin sisältyy syvää, ihmisen osaa ymmärtävää viisautta, mutta mahdollista lienee myös, että he näkivät Ainon osassa samaa dramatiikkaa kuin syntymäisillään olevassa Suomessa.

2000-lukua lähestyttäessä Aino-tutkimuksen feministiset äänenpainot ovat voimistuneet, ja Lönnrotia on kritisoitu patriarkaalisen hegemonian mukaisen ideologian sisäistämistä, missä nuori nainen uhrataan auliisti kerronnan kulun edistämiseksi (Sawin 1990, 45–53). Suomalaistutkijoista ainakin Arto Jokinen (1999, 170) on osoittanut Sawinin väitteen oikeaksi ja näkee, että Aino-runoelmassa naiseen liitettäviä positiivisia luonteenpiirteitä ovat passiivisuus ja alistuminen. Ainon osaksi koituvaa kuolemaa on pidetty uhrina, jolla Lönnrot pyrki todistamaan, että suomalaiset ja heidän eepoksensa yltävät traagiseen suuruuteen (Sawin 1990, 53). Tässä välissä huomautan, että *Kalevalaa* ei voida lukea historiallisena kuvauksena menneestä muinaisajasta, sillä vaikka Lönnrot olikin uskollinen muinaisten runonlaulajien lauluille – hänen itse sepittämiään säkeitä on *Kalevalassa* vain 3 % – tutkijat ovat yksimielisiä siitä, että eepoksen kokonaisjuoni ja esitystavan eepinen laveus ovat hänen käsialaansa (Apo 2008, 316, 366). Lönnrotin editointityön ja dramaturgisten valintojen merkitys kirkastuu, kun pohditaan Aino-runoelman sijaintia eepoksessa. Lönnrothan ei kirjoittanut *Kalevalaa* yhdellä kertaa, vaan sitä edelsi moni kansanrunokokoelma, joihin nykyisessä muodossa tuntemamme eepos pohjautuu. Esimerkiksi vuodelta 1835 olevassa kokoelmassa *Kalewala taikka Wanhoja Karjalan Runoja Suomen kansan muinosista ajoista* (jota nimitetään *Vanhaksi Kalevalaksi*) Vellamo-kohtaus on eepoksen lopussa kuin avoimeksi jäävänä kysymyksenä Aino-Vellamon lopullisesta osasta. Naistutkimuksellisesta näkökulmasta tämä on hänen kannaltaan tietenkin parempi dramaturginen ratkaisu, sillä yhtenä tarinan sulkijoista Vellamo saa Marjatan pojan ohella roolin uuden aikakauden airuena, kun taas *Uudessa Kalevalassa* hänen omintakeinen, mielikuvituksen ja lihallisuuden yhdistämä vedenneidon olomuotonsa ohitetaan

tyystin, ja hänen kohtaamisensa Väinämöisen kanssa kutistetaan pelkäksi sankarieepoksen juonta kuljettavaksi kuriositeetiksi. Toisin sanoen hänen kuolemisensa Ainona sekä katoamisensa Vellamona saavat jäädä lähinnä perustelemaan Väinämöisen Pohjolaan suuntautuvan kosioretken (Knuuttila 1999, 15).

Viime vuosilta yksinomaan Ainoon keskittyvää tutkimusta löytyy niukasti. Varsinkin monet naistutkijat ovat ohittaneet *Kalevalan* ja kääntyneet suoraan eepoksen pohjana toimineiden alkuperäisrunojen pariin. Nämä runot on koottu *Suomen Kansan Vanhat Runot* -nimiseksi 34-osaiseksi, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kustantamaksi teossarjaksi, joka on nykyään luettavissa myös Internetissä (Piela 2008, 361). Kertovan kansanrunouden sukupuolirepresentaatioita tarkastellut Tarja Kupiainen (2004) on perehtynyt väitöskirjassaan *Kertovan kansanrunouden nuori nainen ja nuori mies* seikkaperäisesti Ainoon esikuvina toimineisiin Hirttäytyneen neidon ja Vellamon neidon runoihin. Jos Ainoon kohtalo vanhalle miehelle vastentahtoisesti luvattuna nuorikkona päättyikin surkeasti, Kupiaisen mukaan näemme Vellamon neidossa naisen, joka pyrkii hahmottumaan ja määrittymään itsenäisesti, miehestä riippumatta. Vellamoksi muuttunut Aino ei kaipaa puolisoa rinnalleen vaan on tyytyväinen itsenäiseen osaansa. Kupiainen viittaa Seppo Knuuttilan (1981, 47–50) ja Ulla Pielan (1999, 122) teksteihin, joissa Vellamon voidaan nähdä jopa uhmaavan perinteistä, miehistä maailmakuvaa.

Miehen pilkkaajana Vellamo ei enää ole varhaisempien tulkintojen eteerinen tai epämääräinen ja passiivisena aaltoileva, vellova olento, mystinen veden- tai merenneito tai kuin pelkkä ohimenevä mielikuva, vaan lihallinen, naurava toimija (Kupiainen 2004, 255–256).

Naistutkimuksellisesti näkökulmasta Vellamon omavoimaisempi hahmo on eteeristä ja uhrinomaista Ainoa kiinnostavampi, mutta hypoteesini mukaan Vellamo ei ole Ainoon osan päätös, vaan hänen metamorfoosinsa voidaan tulkita jatkuvan.

1.2 Tutkimusaihe ja -kysymykset

Ainoon lyhyt ja traaginen taipale alkaa *Uuden Kalevalan* kolmannen runon lopusta, kun Joukahainen lupaa Aino-sisarensa hänet tietokisassa päihittäneelle Väinämöiselle.

Joukahaisen tuotua uutisen kotiin Aino suree vanhalle miehelle joutumista, mutta äiti riemuitsee. Äidin ilo vain syventää Ainon ahdinkoa, sillä hän tuntee, ettei kukaan – edes äiti – ymmärrä häntä. Ainon tuskaa lisää entisestään ensimmäinen kohtaaminen Väinämöisen kanssa, sillä vanha tietäjä kohtelee häntä kuin hän olisi tämän omaisuutta, kieltää ”kantamasta kaulanhelmilöitä” tai ”rinnan ristiä rakentamasta” (4:2)¹. Suruissaan Aino lopulta hukkuu tai hukuttautuu – tapahtuman intentionaalisuus jää lukijan tulkinnan varaan. Kun äiti saa tiedon tyttären kuolemasta, hän puhkeaa itkuun ja katuu itsepintaisuuttaan ja haluaan näyttää tytär kuululle tietäjälle. Tämä Aino-runoelmaan sisältyvä tunteettomuus ja henkilöiden sokeus toisten tunteille on yksi työni tärkeistä tutkimuskysymyksistä. Miksi Ainon ja hänen läheistensä väliset keskustelut ja kohtaukset näyttävät päättyvän kerta toisensa jälkeen epäonnisesti?

Toinen tutkimuskysymykseni liittyy viidennessä runossa Ainolle tarjoutuvaan uuteen mahdollisuuteen, kun hän nousee vedestä pinnalle mystisenä vedenneitona Vellamona. Kohtaus alkaa, kun nuorikkonsa kuolemaa sureva Väinämöinen lähtee kalaan ja saa onkeensa Vellamoksi muuttuneen Ainon. Väinämöinen katselee ja kääntelee outoa vedenelävää mutta ei tunnista sitä vaan tempaa puukon vyöltänsä paloitellakseen saaliin. Silloin Vellamo karkaa hänen käsistään ja pakenee veteen. Sieltä käsin hän nostaa kättä ja näyttää jalkaa kuin esitelläkseen uutta itseään. Väinö ei kuitenkaan tunnista häntä, minkä jälkeen Vellamo alkaa puhua ja kertoo kuka hän todellisuudessa on. Silloin vanha tietäjä oivaltaa sokeutensa ja pyytää Vellamo ”tulemaan toisen kerran” (5:18), mutta kuin kostoksi Väinämöisen sokeudesta Vellamo ei tule vaan katoaa veteen.

Vellamon itsepäinen käytös voidaan tulkita osoituksena hänen uudesta itsellisyydestään ja voimastaan, mutta kysyä todella voidaan, jääkö hän lopulta voimaintunnonaan yksin. Miten ihailtava hänen osansa itsenäisenä naisena on, jos hän joutuu ikuisiksi ajoiksi eräänlaiseen limbotilaan, mistä ei ole enää pääsyä ihmisten maailmaan? Jos Vellamo osoittaakin Väinämöiselle voimaansa ja itsellisyyttään, eikö hänen kohtalonsa ole kuitenkin yhtä surkea tai jopa surkeampi kuin Väinämöisen? Väinämöinen tointuu pian ja lähtee etsimään Pohjolasta uutta, entistä ehompaa morsianta, mutta Vellamo katoaa *Kalevalan* näyttämöltä

¹ Kaksoispistettä edeltävä numero viittaa kyseiseen *Kalevalan* runoon ja jälkimmäinen numero säikeistöön.

anomalseksi kalanaiseksi muuttuneena ja joutuu ikuiseksi ajoiksi veden varaan? Vaikka valinta on viime kädessä hänen omansa, siihen sisältyy jotain kohtalonomaisuutta ja samaa traagisuutta, mikä näkyy kautta koko eepoksen: Kaikki sen pääsankarit, Väinämöinen, Ilmarinen ja Lemminkäinen jäävät lopulta yksin – Väinämöinen ei saa Pohjan neitoa, Lemminkäinen menettää Kyllikin, ja Ilmarinen, joka lopulta Pohjan neidon nai, menettää hänkin puolisonsa petojen hampaisiin. Myös Pohjolan valtiattaren Louhen puoliso kaatuu Lemminkäisen miekkaan. Sankareita *Kalevalaan* ehkä mahtuu, mutta rakkaudessa he jäävät Ainon lailla yksin.

On mielenkiintoista pohtia, miksi Aino alun perin lähtee muutoksen tielle? Miksi hän muuttuu vedenneidoksi ja katoaa tuonpuoleiseen?² Onko elämä tämänpuoleisessa hänelle liian raskasta – johtuuko se siitä, ettei hän tule ymmärretyksi, vai onko kyseessä ennemminkin Ainon sisäinen ristiriita? Kirjallisuuden metamorfoosikuvauksia tutkineen Kai Mikkosen mukaan

metamorphosis dramatizes the movement between sameness and difference (...) metamorphosis stands for the desire to change oneself and to change the object of ones's desire. The metamorphic state or oscillation makes the same, the previous state of the self, different but that difference or otherness is also determined by something that was before, that is, by the same that has now become something different. (Mikkonen 1997, 9–10.)

Mikkonen korostaa määrittelyssään subjektissa tapahtuvaa halun muutosta. Näkemys sopii mitä osuvimmin seuraavassa luvussa esittelemääni tutkimusteoriaan, jossa korostetaan naisen halun ja oman paikan löytymisen tärkeyttä (Irigaray 1996, 24-29).³ On kuin Vellamoksi muuttuessaan Aino löytäisi vihdoinkin oman paikkansa ja halunsa.

² Toki metamorfoosi on kansantaruissa melko yleinen teema; *Kalevalassa* sen kokevat myös Tuonen jokeen hukkuva ja henkiin palaava Lemminkäinen sekä Väinämöinen, joka muuttaa itsensä käärmeeksi vapautuakseen Tuonelan verkoista. Yhtä kaikki, nykylukijalle metamorfoosi on hätkähdyttävä kuva, jonka voidaan olettaa kätkevän sisäänsä enemmän kuin pinnalta näkyy.

³ Tätä työssä käyttämäni, luvussa 1.2. esittelemäni teoreetikko, filosofi Luce Irigaray pitää yhtenä naisen tärkeimmistä vaatimuksista, sillä hänen peräänkuuluttamansa miehen ja naisen välinen kunnioitus ja ihmettely eivät voi toteutua, ellei naisella ole omaa paikkaa, jota kohti mies voi kulkea ja missä nainen voi levätä (Irigaray 1996, 24-29).

Mutta onko todennäköistä, että vedenvarainen elämä anomalisena kalanaisena on hänen toiveidensa täydentymä? Ehkä hän päättää tyytyä mielikuvitusolennon osaan, koska muuta vaihtoehtoa ei jää: ehkä Väinämöisen sokeus hänen todelliselle olomuodolleen saa hänet vakuuttumaan siitä, että vedenalainen elämä on hänelle parempi vaihtoehto kuin elämä ihmisten parissa. Hän tietää, että jos hän suostuisi tulemaan Väinämöiselle, hän joutuisi luopumaan itsellisyydestään ja siitä voimasta, jonka hän on Vellamona löytänyt. Hänen toiveensa voisi hyvin olla sama kuin Mariaana Jäntin aforismissaan ilmaisema: ”Olen tietoinen halustani kielen ruumiillisuuteen, mielen ja ruumiin yhdessäoloon” (Tuohimaa 1988, 11). Koska Vellamon toive ei voi täytyä, hän päätyy tuon- ja tämänpuolisen rajalla elävän, osittain inhimillisen, osittain tuonpuoleiseen ja sadun maailmaan kuuluvan kalanaisen osaan, mutta luulen, ettei tämä kompromissi täysin tyydytä Aino-Vellamo – tai rehellisemmin sanottuna ainakaan minua *Kalevalan* lukijana se ei tyydytä. Kuten edellisessä alaviitteessä sanottua, metamorfoosi on vahva, odotuksia herättävä kielikuva, jonka voi päätellä kätkevän sisäänsä enemmän kuin pinnalta näkyy. Mikkosen (1997, 10) mukaan länsimaisissa yhteiskunnissa metamorfoosi usein sivuutetaan kirjallisuuden marginaaliin kuuluvana outoutena, pseudofilosofian tai uskonnon ilmauksena, vaikka sen kautta on mahdollista kuvata henkilöahmossa tapahtuva täydellinen muutos. Eikä muutos yleensä koske vain muutoksen alaista henkilöä itseään vaan

I argue that metamorphosis is a locus of meanings, points of view, discourses, and semantic impulses while it also shows how the narrative is made and understood (in time). Besides turning change into a representation, metamorphosis is here a representation of change, of an occupational, mental, ethnic, linguistic, artistic, physical, gender change. It may describe aging as well as the natural cycle, the transformations of birth, life and death. (Mt.)

Metamorfoosi on eräänlainen tiivistymä, johon kilpistyy paitsi monenlaisia muutoksia, myös itse kerronnan rakentumiseen liittyviä seikkoja. Luvussa 5.3 tarkastelen *Kalevalan* syntykontekstia ja tekijöitä, jotka ovat mahdollisesti vaikuttaneet eepoksen muotoutumiseen: aikakautta, jona kalevalaiset kansanlaulut ovat saaneet syntynsä, itse *Kalevalan* syntyajankohtaa 1800-luvun puolivälissä sekä niitä vaikutteita, joita Elias Lönnrot sai ehkä omasta ajastaan. Väitän siis, että Ainon metamorfoosi Vellamoksi on

ikään kuin kipupiste, johon kilpistyy Ainon kaltaisten nuorten naisten kokemia epäkohtia, joista kaikki eivät ehkä ole tänäkään päivänä hävinneet.

On kuitenkin hyvä pitää mielessä, että tutkimani teos ei ole historiankirjoitusta tai sosiaalipolitiikkaa vaan universaaleja myyttejä hyödyntävä, sata- tai ehkä tuhatvuotisiin kansanrunoihin pohjautuva eepos. Pitkän linjan kalevalatutkijan Juha Pentikäisen mukaan eepoksessa vallitsee kaikki ajat sisäänsä sulkeva myyttinen aika, toisin sanoen syklinen, toistuva ja kahden aikaulottuvuuden, suuren alkuajan ja nykyajan yhteenlankeemisesta syntyvä (Pentikäinen 1989, 188). Eikö moisessa, kaikki ajat sisäänsä sulkevassa järkäleessä kuuluisi taiteen ankarien lakien mukaan viedä loppuun se, mikä ei tosielämässä voi (vielä) toteutua? Eikö traagisen lopun kokevan Ainon kohtalon kuuluisi saada arvoisensa päätös, sillä traagisuuteen kuulu myös ylevyys ja kauneus? Työni tärkein hypoteesi kuuluu, että Ainon muutos vedenneito Vellamoksi ei ole hänen metamorfoosinsa loppuhuipentuma, vaan huipennus tapahtuu kalanluisen kanteleen rakentamista ja soittoa kuvaavissa, *Kalevalan* 40. ja 41. runossa.

Kohtauksen alussa Väinämöisen ja muiden sankarien vene ajaa karille, joka paljastuu suureksi kalaksi. Lemminkäinen ja Ilmarinen yrittävät ottaa petoa hengiltä, mutta hauki kuolee vasta, kun Väinämöinen sivaltaa sitä miekallaan. Hän nostaa otuksen pinnalle, minkä jälkeen se pilkotaan ja keitetään ruuaksi. Jäljelle jääneistä luista Väinämöinen valmistaa kanteleen, jota hän ainoana kykenee soittamaan. On ymmärrettävää, että kannel soi ainoastaan Väinämöisen käsissä, sillä Väinämöinen on se, jolle Aino on vastusteluistaan huolimatta kuitenkin luvattu.⁴ Hypoteesini mukaan tässä, rajua ja moninkertaista muodonmuutosta seuranneessa ”puhtaan äänen tilassa” Ainon ja Vellamon halun voidaan tulkita tulevan arvoiseensa päätökseen: hän on muuttunut haaveellisesta uhrista anomalisen kalanaisen ja ruuaksi paloittelun kalan kautta kauniisti soivaksi kanteleeksi. Samoin Väinämöinen, jonka naimaretket Ainon ja Pohjan neidon kanssa ovat päättyneet surkeasti, pääsee nyt osalliseksi, ellei ihan perinteisestä miehen ja naisen välisestä rakkaudesta, niin ainakin mitä ihanimmasta rakkauden ilmentymästä. Samalla hänelle avautuu tilaisuus päästä kokeilemaan ylimaallisia soittajanlahjojaan.

⁴ Luvuissa 2.3 ja 2.5 käyn tähän liittyen läpi Luce Irigarayn näkemystä rakkaudesta uudelleensyntymiseen johtavana tapahtumana.

1.3 Tutkimusteoria

Ainon kohtaloon kilpistyy niin monia kysymyksiä, että sopivan, kaikenkattavan teorian löytäminen lienee mahdotonta. Teorian metsästäystä on hidastanut myös se jo mainitsemani seikka, että *Kalevalan* naisten joukossa Aino verrattain vähän tutkittu hahmo ja varsinkin viime vuosilta Aino-tutkimusta löytyy niukasti.⁵

Olen lähtenyt aukomaan Ainoon liittyvää kysymysten vyyhtiä kirjallisuustieteen käsitteitä laajemmin työkaluin ja ottanut selkänöjäksi fenomenologisen filosofian ja freudilais-lacanalaisesta psykoanalyttisesta filosofian perinteestä ponnistavan ranskalaisfilosofin, kielitieteilijän ja psykoanalyytikon Luce Irigarayn, joka on kuitenkin tehnyt perinteeseen pesäeron kritisoidulla Freudin ja samalla epäsuorasti myös Lacanin naisluentaa. Irigarayn mukaan nainen on määritelty psykoanalyysissä ja koko länsimaisessa perinteessä aina miehestä käsin eräänlaiseksi puutteen paikaksi (Irigaray 1996, 23–26). Psykoanalyttisen perinteen lisäksi Irigarayn ajatteluun ovat vaikuttaneet fenomenologisen filosofian suuret nimet Husserl ja Heidegger. Heidän filosofiansa ytimessä oli kysymys, miten maailma ilmenee meille. Siis toisin kuin esimerkiksi Antiikin filosofit, jotka pohtivat ihmiselämän mielekkyyttä sekä onnellisuuden, *eudaimonian* saavuttamista, fenomenologit keskittyivät tutkimaan ihmisen ja maailman tai ihmisten välisten kohtaamisen mahdollisuutta – miten voimme kokea ilmiöt sellaisina kuin ne todella ovat ilman subjektiviteettimme luomaa harhaa?

Maurice Merleau-Ponty ja Simone de Beauvoir toivat fenomenologian kentälle edeltäjiänsä vahvemmin kysymykset ruumiillisuudesta ja seksuaalisuudesta, ja myös näiden filosofien vaikutus näkyy Irigarayn ajattelussa vahvasti. Merleau-Pontylta ja hänen teoksestaan *Phenomenologie de la perception* (1945) Irigaray on perinyt näkemyksen, jonka mukaan toisen kohtaaminen vaatii aina elävän ruumiin, sillä kaikenlainen kohtaaminen on mahdotonta puhtaalle tietoisuudelle. Myös tietäminen ja uuden tiedon vastaanottaminen vaatii ruumiin, sillä kaikki tieto

⁵ Sen sijaan on kiinnostavaa, että taiteesta monelle lienevät tuttuja kuvia herkstä ja alastomasta tai rautapiikein panssaroidusta vaaleaveriköstä pakenemassa Väinämöistä tai katsomassa aurinkoon hiukset hajallaan. Liekö niin, että Ainoon perinteisesti liitetty uhrimaisuus on tehnyt hänestä Gallen-Kallelan, Sibeliuksen ja muiden taiteilijoiden silmissä kiehtovan kohteen, kun taas sama piirre on ollut omiaan säikäyttämään analyyttisempia tutkijoita, joiden mielenkiinnon kohteena on ollut vaikka särmikäämpi ja oma-aloitteisempi Louhi?

saavutetaan aistien. Beauvoirilta Irigaray on puolestaan lainannut näkemyksen, jonka mukaan länsimaista ajattelua hallitsee *samuuden talous* (*l'économie du Même*), jossa mies on ollut kaiken mitta, ja nainen on ollut olemassa vain suhteessa mieheen (Irigaray 1977, 72; 1996, 23). Irigaray lienee saanut myös voimakkaita vaikutteita Emmanuel Levinasilta, joka esittelee teoksessaan *Le Temps et l'autre* (1947) näkemyksen miehen ja naisen perustavanlaatuisesti erilaisuudesta, mistä syystä heidän on mahdollista kohdata toisensa vailla samastumista. Myöhemmin Irigaray nostaa tämän ajatuksen esiin uudessa valossa ja esittää, että kysymys sukupuolierosta ei ole enempää eikä vähempää kuin aikakautemme kysymys (Irigaray 1996, 21).

Vaikka Irigarayn filosofian voidaan nähdä rakentuvan edeltäjien työn pohjalle, teoksessaan *Sukupuolieron etiikka* (1996) hän kirjoittaa, että filosofian suuret nimet Platon, Aristoteles, Descartes, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre, Lacan ja jopa Levinas ovat tyystin ohittaneet kysymyksen sukupuolierosta. Irigaray lähtee liikkeelle ajatuksesta, että sukupuolia ei tulisi käsittää perinteiseen tapaan toisiaan täydentäviksi puolikkaiksi tai toistensa vastakohtiksi, vaan olisi pyrittävä perinteitä rikkovaan kohtaamiseen, jossa molemmat voisivat säilyttää oman persoonansa sulautumatta toiseen – ja tässä *ihmettelyllä* (*admiration*)⁶ on tärkeä tehtävä. Irigarayn mukaan se voisi purkaa miehen ja naisen välille syntynyttä epätasapainoista tilaa, sillä ihmettelyn vaatimus tarkoittaa, että toista ei kohdella omien toiveiden heijastajana vaan erillisenä ihmisenä omine toiveineen ja ajatuksineen. Ideaalitapauksessa sekä subjekti että objekti säilyttävät oman subjektiviteettinsä, mutta heidän kohtaamisestaan syntyy jotain uutta, minkä kumpikin pystyy hyväksymään omanaan. Parhaimmillaan ihmettely voi toimia ikään kuin herättävänä lääkkeenä, joka saa ihmisen yllättymään ja tuntemaan, että on jotain uutta,

⁶ Ranskankielinen sana *admiration* merkitsee 'ihmetystä', 'yllätystä' ja 'hämmästyä': "*étonnement devant qqch. d'extraordinaire ou d'imprévu*". Sanalla on myös ihailun ja positiivisen arvostelman merkitys: "*sentiment de joie et d'épanouissement devant ce qu'on juge supérieurement beau ou grand*" (Lalande 1975, 27–28 Heinämaan [2000, 45] mukaan). *Admiration* liittyy läheisesti myös *hämmästelyn* (*émerveillement*) tai *ihastelun* (*ravissement*) kokemuksiin (*Le Robert pour tous* 1994, 15). Edellisen voidaan ajatella kuvaavan puhtaammin fysiologista, uuden tai ennennäkemättömän ilmiön aikaansaamaa reaktiota, kun taas jälkimmäiseen liittyy kohteen kauneutta tai ihanuutta arvottava ulottuvuus. Irigarayn ruumiillisuutta painottavan filosofian sekä edellä olevan Descartes-katkelman pohjalta ymmärrän *ihmettelyn* paremminkin fysiologisena tapahtumana kuin kognitiivisena ja arvottamista sisältävänä ihasteluna.

jota ei ”ole vielä tunnettuna seikkana sulautettu johonkin tai erotettu jostakin” (mt. 94). Ihmettely vetää kohti ja säilyttää eron.

Irigaray on lainannut ihmettelyn käsitteen uuden ajan alun filosofilta René Descartesilta, jonka ajattelussa filosofia ja etiikka ovat vahvasti kietoutuneet yhteen. Descartesille filosofia oli lähinnä tieto-oppia ja hän oli kiinnostunut tietämisen puhtaista ja yleispätevistä reunaehdoista. Hänen lähestystymistapansa ihmettelyn tapahtumaan oli miltei luonnontieteellinen.

Kun ensi kerran jotain kohdatessamme yllätymme ja pidämme sitä uutena, tai aivan toisenlaisena kuin mikään aikaisemmin tuntemamme, tai siitä, mitä olemme otaksuneet sen olevan, suuresti poikkeavan, niin tästä johtuu, että ihmettelemme sitä ja hämmästyimme. Koska näin voi käydä ennen kuin ollenkaan tiedämme sopiiko se, mitä kohtaamme, meille vai ei, minusta näyttää siltä kuin ihmettely olisi kaikkein ensimmäinen mielenliikutus. Sillä ei ole vastakohtaa; jos näet tuossa eteemme ilmaantuneessa ei ole mitään yllättävää, se ei meitä liikuta vaan me tarkastelemme sitä kylmästi (Descartes 1994, 183.)

Descartesille ihmettelyn kokemus vaatii siis kohteen, joka herättää ihmetyksen tai hämmästyksen tunteemme, mutta yhtä lailla se vaatii kokijaltaan kyvyn kokea ihmetystä⁷. Vaikka edessämme olisi miten originelli kohde, ellemme kykene asettumaan sen tasolle ja kohtaamaan sitä sen omilla ehdoilla, ihmettelyä ei tapahdu.

1.4 Tutkimusteoriaa kohtaan osoitettu kritiikki

Mielestäni Irigarayn filosofian Akilleen kantapää on kuitenkin siinä, että samalla kun hän tuo Descartesin käsitteen nykyaikaan, hän kiinnittää sen liian tukevasti juuri aikakautemme kysymyksenä pitämäänsä sukupuolieroon. Toinen hänen teoriansa kompastuskivi on nähdäkseni siinä, että sukupuolieron merkityksellisyyttä korostaessaan hän nostaa ihmettelyn kirkkaimmaksi ilmentymäksi sukupuoliaktin:

[S]ukupuoliaktin välityksellä toinen antaisi minulle uudelleen muodon ja syntymän, tulisin jälleen lihaksi. Se ei merkitsisi ruumiin alennusta vaan ruumiin uudestisyntymää. Tässä mielessä mikään toinen akti ei ole

⁷ ”L’une des plus hautes qualités d’un homme [...] c’est d’être capable d’admiration“ (Le Robert pour tous 1995, 15).

sukupuoliaktin vertainen. Se on kaikkein jumalaisin akti. (Irigaray 1996, 68.)

Olen jossain määrin samaa mieltä filosofi Judith Butlerin kanssa, jonka mukaan Irigarayn näkemys sukupuolieron ensisijaisuudesta nostaa miehen ja naisen välisen suhteen pyhimpään asemaan muiden suhteiden kustannuksella ja vahvistaa samalla heteroseksuaalisuuden valta-asemaa kulttuurissamme.

This privilege of sexual difference implies not only that sexual difference should be understood as more fundamental as other forms of difference, but that other forms of difference might be *derived* from sexual difference (Butler 1993, 167).

Kysymystä ihmettelyn tapahtumisesta ei liene kuitenkaan hedelmällistä kilpistää pelkän sukupuolikeskustelun tai homo-/ heterokeskustelun alueelle, vaan mielekkäämpää on pohtia, vaatiiko ihmettelyn kokemuksen huipennus ylipäänsä seksuaalista aktia? Onko seksuaalinen kanssakäyminen ainoa niin syväluotaava ja intiimi ihmisten välillä tapahtuva kanssakäymisen muoto, että vain siinä ihmettely saavuttaa ikään kuin kliimaksinsa? ⁸

Teoksessaan *J'aime à toi. Esquisse d'une félicité dans l'histoire* (1992) Irigaray korostaa sukupuolieron merkitystä eräänlaisena liikkeellepanevana voimana, joka saa syntynsä subjektin tajutessa, ettei hän ole kaikki. Ymmärtääkseni sen tajuamiseen, ettei subjekti ole kaikki, ei vaadita nimenomaan miehen ja naisen välistä kohtaamista, vaan kokemus voi syntyä keiden tahansa ihmisten, naisen ja naisen, miehen ja miehen, aikuisen ja lapsen, muslimin ja kristityn, opettajan ja oppilaan välillä.

Lienee niin, että Irigaray nostaa sukupuolieron keskeiseen asemaan sen vuoksi, että kysymys on ollut viime vuosikymmeninä voimakkaasti latautunut ja sen on nähty kätkevän sisäänsä monia yhteiskunnallisesti kipeitä aiheita. Voi myös olla,

⁸ Tässä kohtaa kritiikin kanssa on kuitenkin oltava varovainen, sillä vaikka Irigaray peräänkuuluttaa ihmettelyä äänekkäimmin juuri miehen ja naisen välille, hän ei jää ikään kuin vain näin ”karkealle” asteelle, vaan hän näkee myös, että ihmettelyä kaivataan myös ruumiin ja sielun sekä seksuaalisuuden ja hengen välille (mt.32). Tässä valossa onkin hivenen paradoksaalista, että Irigaray on lainannut ihmettelyn käsitteen uuden ajan alun filosofilta Rene Descartesilta, jota voidaan pitää henki-ruumis-kahtiajaon isänä (Heinämaa 2000, 48). Tästä tarkemmin luvussa 2.2.

että Irigarayta vaivaa sukupuolieron suhteen tietynlainen sokeus, sillä hänelle miehen ja naisen välinen ero on jotain niin ainutkertaista, etteivät he voi koskaan täysin samastua toisiinsa, vaan he ”kohtaavat aina ensimmäistä kertaa, sillä toista ei voi korvata toisella” (Irigaray 1996, 29). On melkein kuin mies ja nainen eivät voisi koskaan ymmärtää toisiaan vaan parhaimmillaan vain saavuttaa sukupuoliaktissa jonkin valaistumisenomaisen välähdyksen.

Irigarayta voidaan perustellusti syyttää essentialismista eli olemusajattelusta, jossa sekä nainen ja mies nähdään biologiansa vankina, sillä eikö ihminen ole muutakin kuin biologiaa? Eikö ihmisten välillä ole muitakin eroja kuin biologisia tai fysiologisia? Tuskin kaksi eri ihmistä (vaikka samaakin sukupuolta) voivat koskaan täydellisesti korvata toisiaan.

Norjalainen kirjallisuudentutkija ja feministi Toril Moi näkee teoksessaan *Sukupuoli/teksti/valta* (1990) ongelmalliseksi, että Irigaray ajattelee naisen olemisen määrittävän biologisesta perustasta käsin (mt. 160–165⁹). Moi kritisoi Irigarayta siitä, ettei hän kiinnitä huomiota naisen sorron taloudellisiin tai historiallisiin ehtoihin, mistä syystä hänen filosofiansa kelluu irrallaan yhteiskunnallisista olosuhteista keskittyen yksilön biologiaan.

On totta, että Irigarayn ajattelu on melko historiatonta; hän ei esittele lainkaan taloudellisia tai poliittisia ehtoja, jotka ovat mahdollisesti vaikuttaneet naisen erilaiseen tapaan ajatella tai olla maailmassa. Mutta tavallaan juuri tässä on myös Irigarayn filosofian mullistavuus – hänelle muutoksen lähtökohta ei ole ihmisen ulkopuolisissa ehdoissa. Päinvastoin kuin Moille, Irigaraylle ihminen ei ole ajatteleva vaan ennen kaikkea *orgaaninen*, maailmassa *elävä* olento. Moin ja Irigarayn ajattelutapojen ero käy esiin heidän teostensa tyylistä: Moin *Sukupuoli/teksti/valta* sisältää kahdeksan lukua, joista jokainen rakentuu yhden tai useamman teoksen perinpohjaiseen ruodintaan ja viittaukset lähdekirjallisuuteen ovat runsaat. Teos perustuu laajaan ja huolelliseen lukeneisuuteen, mutta sitä voidaan kritisoida omaperäisyyden puutteesta. Oman näkemyksen esittelyn sijaan Moi keskittyy toisten teosten – kylläkin hyvin perinpohjaiseen – analyysiin, mutta hänen tyyliinsä ei kutsu lukijaa mukaan eikä liioin avaa tilaa ihmettelylle, mihin Irigaray puolestaan pyrkii.

⁹ Vaikka Moi ei viittaakaan *Sukupuolieron etiikkaan*, jota käytän työssäni vaan erityisesti Irigarayn väitöskirjaan *Spéculum de l'autre femme* (1974), hänen kritiikkinsä on osin aiheellista ja myös *Sukupuolieron etiikkaan* sovellettavissa.

Tästä syystä on ymmärrettävää, että Moi nostaa ajattelunsa keskiöön tiukan rationalismin, ja päinvastoin kuin Irigaray, välttää visusti kaikkea henkilökohtaisuutta puhumattakaan ruumiillisuudesta.

Ei liene yllättävää, että myös heidän lääkkeensä maailman muuttamiseksi ovat erilaiset. Irigarayn muutoksen suunta on fysiikasta metafysiikkaan eikä toisinpäin ajattelusta yhteiskunnallisten käytäntöjen muuttamiseen, kuten Moilla (1985, 165). Irigarayn muutos tapahtuu henkilökohtaista tietä, sukupuolieron yhteydessä koettavan ihmetyksen kautta, joka johtaa ideaalitapauksessa ruumiin ja hengen uudenaiseen yhdistymiseen, johonkin sellaiseen, mitä hän kuvasi edellisen sivun katkelmassa sukupuoliaktin ihmeitä tekevästä voimasta. Irigarayn filosofiaan sisältyy myös idealisuutta ja päämäärähakuisuutta: hän pitää sukupuolieron uudenlaista oivaltamista tienä rakastavaisten uudelleensyntymään ja uskoo sen myös uudistavan ajattelumme, taiteemme, runoutemme ja kielemme (Irigaray 1996, 21–22). On myönnettävä, että sukupuolieron ensisijaisuuden korostaminen, käsitteiden hämäryys tai vaikeaselkoisuus ja idealismi ovat Irigarayn ajattelun heikkoja kohtia, mutta niitä voidaan pitää myös hänen ajattelunsa helminä.

Irigarayn ja Moin ajattelun erojen on siis mahdollista nähdä tihentyvän heidän erilaiseen tapansa käyttää kieltä. Moin tarkempi ja analysoidumpi kieli vaatii lukijalta tieteellisen diskurssin sisäistämistä sekä naistutkimuksen klassikkoteosten vähintään alkeellista tuntemusta, kun taas Irigarayn kieli perustuu henkilökohtaisiin, lennokkaisiin ja runollisuutta läheneviin näkemyksiin, jotka voivat jäädä tieteellistä tarkkuutta odottavan lukijan näkökulmasta hämäriksi. Tämä on perinteisen tieteellisen lähestymistavan silmissä epäilemättä puute, mutta toisaalta Irigarayn tyyli ja teoria tukevat toisiaan, sillä hän ei pyrikään puhtaan objektiiviseen tieteellisyyteen vaan haluaa säilyttää subjektiivisuutensa.

2 Irigarayn filosofian ydin – yhteyden etsimistä kirjoittajan ja lukijan, ihmetyksen ja rakkauden sekä eron ja halun välille

Irigarayn subjektiivisuuden salliva tyyli saa aikaan sen, että myös tutkijalla on houkutus pitäytyä omassa subjektiivisuudessaan. Tässä luvussa esittelen oman tutkimusmetodini mutta aluksi pohdin sitä, miksi Irigarayn teoria tuntuu vaativan subjektiivisuutta painottavaa tutkimustapaa.

2.1 Seksuaalisuuden moninainen ilmeneminen

Yhteyden tai paremminkin *yhteyksien* rakentumisen toivetta voisi pitää Irigarayn filosofian ytimenä. Kuten edellisen alaluvun kahdeksannessa alaviitteessä mainitsin, sen lisäksi, että hän peräänkuuluttaa yhteyden rakentumista ihmettelyn kautta miehen ja naisen välille, hän kaipaa sitä myös ruumiin ja sielun sekä seksuaalisuuden ja hengen välille.¹⁰ Tarkoitukseni ei ole perehtyä kovin syvällisesti seksuaalisuuden olemukseen, mutta otan lyhyesti esille fenomenologisen filosofian perinteeseen ja Irigarayn ajatteluun perehtyneen filosofi Sara Heinämaan näkemyksen seksuaalisuuden luonteesta.

Heinämaa lähtee teoksessaan *Ele, tyyli ja sukupuoli* (1996) liikkeelle Merleau-Pontyn ajatuksesta, ettei seksuaalisuus ole muusta elämänalueesta irrotettava erillinen tai ihmisyyden kaikkein perimmäisin osa-alue, vaan läsnä kaikessa subjektin olemisessa – niin ajattelussa, tiedossa, uskomuksissa kuin havainnoissakin.

Sukupuoli osoittautuu ruumiinfenomenologisessa tarkastelussa toiminnan tavaksi ja olemisen tyyliksi. Sukupuolen – miespuolisuuden ja naispuolisuuden – ei siis ensisijassa pidä ajatella koskevan sitä, mikä tai millainen olio on kyseessä, vaan sitä, miten olio käyttäytyy, miten se suhteutuu maailmaan. Tekemistä ja toimintaa luonnehtivat adverbit ”naisellisesti” ja ”miehisesti” olisivat näin ollen vähemmän harhaanjohtavia fenomenologisesti ymmärretyn sukupuolen kuvaamisessa kuin yleisnimet ”nainen” ja ”mies”, jotka johtavat ajattelemaan olioita ja niiden pysyviä rakenteellisia ominaisuuksia. (Heinämaa 1996, 15.)

¹⁰ Hengen ja sielun käsitteet ovat hankalia määritellä, enkä nyt puutu niiden merkitykseen, sillä se ei ole työni kannalta olennaista (olennaista on paremminkin käsitteiden ”toiminnallinen” funktio ruumiin ja seksuaalisuuden vastinparina).

Uskon, että Irigarayn seksuaalisuuden ja sukupuolieron korostamisen taustalla on edellä kuvatun kaltainen ajatus: Naisena olemisen tarkoittaisi ennemminkin sekä kognition että ruumiillisuuden yhdistävää olemista tai *olemisen tyylä* kuin puhtaasti ruumiillisia ominaisuuksia (mitä puolta Moi kritiikissään korostaa). Jos otamme lähtökohdaksi Heinämaan näkemyksen sukupuolisuudesta, eli ajatellaan sukupuolen viittaavan biologisten ominaisuuksien sijaan olemisen tapaan, silloin sekä naisellisesti että miehisesti maailmassa olemisen tapa näyttäisivät olevan opittavissa. Tämän voidaan tulkita päteväksi Ainoon, joka muuttuu lihallista olemustaan myöten ainakin kerran, tulkintani mukaan useita kertoja (ensin naisesta vedenneidoksi, sitten vedenneidosta kalaksi ja lopulta kalasta kanteleeksi ja viimein aineettomiksi äänialloiksi). Vaikka hänen sukupuolensa säilyy samana, hänen tapansa olla maailmassa, ajatella ja käyttää kieltä mullistuvat, ja lopulta hänen voidaan ajatella muuttuvan paljaaksi kieleksi – siis puhtaaksi ääneksi.

Sama lihan ja hengen muuttuvaisuus pätee myös hänen puolisoonsa katsottuun Väinämöiseen, joka antaa osoituksen metamorfisista kyvyistään paetessaan Tuonelan väen verkoista käärmeeksi muuttuneena. Hänen muutoksenalaisia hengen kykyjään taas kuvaa se, että hän esiintyy eepoksen ensimmäisissä runoissa maailmoja luoneena sankarina, mutta Vellamon häviämisen jälkeen hän näyttäytyy itkuisena ja muistinsa menettäneenä ukkopahana. Ehkä on mahdollista ajatella, että nämä sekä henkiset että lihalliset muutoksensa heijastavat vastakkaisen biologisen sukupuolen ominaisuuksien löytämistä, mistä hivenen lisää kuudennessa ja seitsemännessä luvussa.

Huomautan vielä, että myös seuraavassa alaluvussa esittelemäni kirjallisuudentutkija Eva Maria Korsisaareen (2006, 280) mukaan ”[s]eksuaalikäyttäytymisessämme paljastuu siis kaikkien maailmasuhteiden perustana oleva operatiivinen intentionaalisuus, joka on ajattelua edeltävää affektiivista kurottautumista toista ja maailmaa kohti”. Korsisaarikaan ei siis paikanna seksuaalisuutta biologisiin ominaisuuksiin, vaan kyse on ennemminkin ihmisenä olemisen pohjimmallisesta ominaislaadusta eli toista ihmistä kohti kurottautumisesta, kaipauksesta. Tästä näkökulmasta olennaista ei todella ole biologisen eron jäljittäminen tai sen kysyminen, mitä me olemme tai millä tavalla me miehinä ja naisina, naisina ja naisina tai miehinä ja miehinä eroamme toisistamme, vaan se, *miten olemme*. Miten

hallitsemme ikäväämme? Kykenemmekö sekä kurottumaan kohti että kunnioittamaan eroa?

2.2 Yhteyden luominen merkitysten auki jättämisen kautta

Edellä kuvatut näkemykset seksuaalisuuden moniulottuvuudesta sopivat tutkimuskohteeseeni, metamorfooseja läpikäyvään Ainoon, sillä Mikkosen mukaan nimenomaan metamorfoosissa voi tapahtua ruumillisen ja sielullisen (tai henkisen) yhtyminen.

[T]he logic of metamorphosis always enables a comparison or a continuum between various forms or states of being and mind, a meta-level correspondence of that which remains the same and that which becomes other. Such a sense of continuum, combined with the possibility of a total interruption between various forms and states, may also necessitate a blurring of the boundaries between the categories of the “physical” and the “mental”. (Mikkonen 1997, 5.)

Metamorfoosi siis voi johtaa paitsi monenlaisten muutosten läpikäymiseen, myös fyysisen ja mentaalisen välisen rajojen hämärtymiseen. Juuri tätä Irigaray peräänkuuluttaa, joskin hän käyttää termejä ruumis ja sielu. Filosofina hän tarttuu omaan haasteeseensa, ja hänen voidaan sanoa onnistuvan hengen tuomisessa ruumiin tai ruumillisen tasolle – ainakin Sara Heinämaan mukaan.

Heinämaa näkee, että Irigaray pyrkii *Sukupuolieron etiikassa* paitsi kuvaamaan rakkautta ja ihmetystä, myös tuomaan ne käytäntöön. Kun Irigaray toteaa esimerkiksi, että ”rakkaus ja ihmetys ovat välttämättömiä sukupuolieron tapahtumiselle”, hän ei

pelkästään puhu näistä [ihmetyksen ja rakkauden] tunteista vaan pyrkii myös itse ilmaisemaan niitä kirjoittaessaan filosofisesta perinteestä, vastatessaan sille (mt. 10–11). Irigaray osoittaa, että filosofin suhde filosofiseen perinteeseen voi olla lempeä, jopa lemmeäs. Kirjoituksesta ei tällöin etsitä ratkaisevaa totuutta eikä kohtalokasta virhettä. Lukija kasvattaa niitä ajatuksen alkioita, jotka voivat viedä häntä uusiin suuntiin. (Mt. 13.)

Voidaan sanoa, että kirjoittaessaan Irigaray pyrkii luomaan uudenlaista yhteyttä omiin ajatuksiinsa, mitä tehdessään hän tulee luoneeksi avoimen yhteyden myös itsensä ja lukijan välille. Tämä on tietenkin yksi kirjoittamisen ydinpyrkimys, mutta ainakin

perinteisen tieteen näkökulmasta Irigarayn metodi on erilainen, sillä hänen ajattelunsa ei perustu tarkoille määrittelyille tai erojen tekemiselle vaan auki jättämiselle – mahdollisuudelle, että jokin uusi on aina tuloillaan. Osittain kyseessä lienee sekä Irigaraylle ominainen kirjoittamisen tapa, osittain ehkä tietoinen perinteistä tieteen kieltä vastaan kohdistettu kapina, sillä hänen näkemyksensä siitä on, tai ainakin oli vuonna 1985 huomiota herättävän kielteinen. Teoksessaan *Parler n'est jamais neutre* (1985) hän kritisoi nykyistä (tai siis 25 vuoden takaista) tieteellisen kirjoittamisen tapaa:

Il n'y a là qu'une sorte d'encodage du monde d'où le sujet s'absente et qu'il sommet, sous le couvert d'universel, à un ou plusieurs sujets. Plus d'affects apparemment. Un langage dénué de tout *pathos*, absolument neutre et détaché, se transmet à quelq'un d'autre sans provenance ni source reconnues. Le monde trouverait un traducteur ou une traduction parfaite, une copie adéquate de l'univers et, aujourd'hui, du sujet. La formule, sa mécanique, sa machinerie suffirait. Plus de création de vie. Tout serait réalisé dans une reduplication aseptique. Le sujet serait devenu une machine sans devenir. Il serait accompli.¹¹

Irigarayn kritiikki on hänen tyyliinsä mukaisesti provosoivaa ja päinvastoin kuin perinteinen tieteenkieli, *pyrkii* herättämään tunteita. Esimerkiksi väite, että tieteen kieli olisi aseptisen puhdistettua ja yhteyksistä vapaata, pitää tuskin paikkaansa. Ehkä se on paremminkin eräänlainen verkko, joka voi parhaassa tapauksessa yhdistää hedelmällisellä tavalla mitä moninaisimmat teoriat. Tieteen kieltä tuskin voidaan pitää myöskään tunteista tai intohimoista vapaana, sillä se, mistä tieteellistä tekstiä tuotetaan, on tietenkin ainakin osittain arvovalintojen tulosta. Ehkä Irigaray haluaa tässä vain korostaa vaaraa, joka vaanii tavoitteessa asettaa kieli tiukasti yhteisesti sovittujen merkitysten kehikkoon. Jos hatarille, vielä lopullista muotoaan hakeville

¹¹ Jäljellä on vain eräänlainen maailman koodaus, jossa subjekti hävittää itsensä tai asettaa itsensä eräänlaisen universaalisuuden käsitteen muiden subjektien suojiin. Tietenkään tunteille ei ole enää sijaa, vaan jäljelle jää kaikesta päätöksestä puhdistettu kieli, täydellisen neutraali ja yhteyksistä vapaa, joka on välitettävissä eteenpäin ilman mainintaa alkuperästä tai tunnistettavasta lähteestä (viitanneeko Irigaray tässä teknisten lähdekäytäntöjen sijaan kielen omakohtaiseksi tuntemisen kokemukseen? tek. huom.). [Tieteellisen tekstin] muoto, mekaniikka, toimintaperiaate riittävät. Ei enää elämän luomista. Kaikki on muutettavissa aseptiseksi toistoksi. Subjektista on tullut kone, jolla ei ole tulevaisuutta. Hän / hänen tehtävänsä on täytetty. (oma suomennos)

näkemyksille ei ole tutkimusprosessin missään vaiheessa tilaa, silloin mitään omaperäistä ei tietenkään synny, vaan kaikesta tulee pelkkää jo sanotun toistoa.

Kuten on jo tullut esille, Irigarayn omia tekstejä ei voi syyttää persoonallisen näkemyksen tai ilmaisun puutteesta. Hänen kirjoitustyyliinsä on hyvin monitulkintaisia ja vilisee termejä kuten *halu, tyhjiys, huulet, limaisa, enkelit, ommel...* joita hän ei määrittele vaan jotka pyrkivät kirjan sivuille yhtäkkiä ja jättävät lukijan ymmälleen ennen kuin hän (ehkä) alkaa ymmärtää, mitä kirjoittaja haluaa sanoa. Ymmärtääkseni syy, miksi Irigaray ei määrittele kaikkia käyttämiään käsitteitä, liittyy hänen haluunsa tarjota lukijalle paitsi oma näkemyksensä, myös kutsua lukija mukaan merkityksen muodostamiseen. Toisin sanoen hän haluaa ihmettelyn aktin tavoin säilyttää samanaikaisesti yhteyden ja eron. On ymmärrettävää, että jos kaikki tulkinnanvaraisuus kuoritaan pois, silloin ei subjektiiviselle näkemykselle eikä ihmettelylelle jää tilaa. Juuri tätä subjektiivisuudesta luopumista Irigaray pitää yhtenä nykyajan suurimmista ongelmista, koska siitä seuraa hänen mukaansa se, että menetettyään subjektiivisuutensa ihminen menettää myös kyvyn ihmetellä. Kiinnittyessään liian voimakkaasti mihin tahansa ulkopuoliseen tahoon, ihminen kadottaa yhteyden omaan itseensä ja ”tuntee menettävänsä paitsi kasvualustansa ja maaperänsä, myös ideaaliset ja taivaalliset juurensa. Mahla lakkaa silloin kiertämästä subjektin lihallisuuden alun ja lopun välillä” (Irigaray 1996, 91–92.)

2.3 Tutkimusmetodini

Löysin lopullisen tutkimusnäkökulmani ja –metodini Eva Maria Korsisaaren naistutkimusta ja kirjallisuustiedettä yhdistävästä väitöskirjasta *Tule, rakkaani! Naisen ja miehen välisestä etiikasta kirjallisuuden rakkauskuvauksissa* (2006). Korsisaari käy läpi kirjallisuuden klassikoita tarkastellen Irigarayhin nojaten sitä, hukkuvatko teosten rakastavaiset rakkauteen kuin johonkin persoonallisuudet poissulattavaan alkuräjähdykseen, niin että heistä piirtyy kuva pelkkinä toisiaan täydentävinä peileinä, vai kykenevätkö rakastavaiset kohtaamaan toisensa kokonaisina ja ristiriitaisina ihmisinä, kunnioittaen sekä omaa että toisen erillisyyttä. Korsisaari nimittää metodiaan *tunnustelevaksi* pikemmin kuin tarttuvaksi, *kysyväksi* pikemmin kuin väittäväksi ja käyttää jopa sanaparia *rakkaudella tutkiminen*, josta hän kirjoittaa:

koska kritisoin haltuunottavia elkeitä, jotka saattavat rajoittaa toisen vapautta, ja etsin hyväileviä eleitä, jotka antavat toisen ilmetä toisena, tahdon myös itse lähestyä toista, tässä tapauksessa siis kirjallista toista, hyväilevin elein. (...) Tarkoitukseni ei ole todistaa jotakin tiettyä hypoteesia oikeaksi tai vääräksi tai ratkaista mitään yksin minusta käsin asettuvaa tutkimusongelmaa. Sen sijaan pysähdyn kuuntelemaan toisen sanoja, vastaan toiselle omin sanoin, ja etsin näin toisen kanssa vastauksia tutkimukselleni keskeisiin kysymyksiin. (Mt. 59).

Korsisaaren käyttämät termit *tunnusteleva* ja *hyväilevä*, *kuunteleva* konnotoivat voimakkaasti ruumiillisuuteen. Hän korostaa, ettei pyri puhtaaseen rationalismiin – ei todistamaan ”jotakin tiettyä hypoteesia oikeaksi tai vääräksi” eikä liioin ”ratkais[emaan] mitään yksin [hänestä] käsin asettuvaa tutkimusongelmaa”, vaan hänen tavoitteensa on luoda yhteys itsensä sekä tutkimansa tekstin (ja mahdollisesti sen luojan) välille. Katkelmasta välittyy ajatus, että siinä missä rationalistinen epäily ja erojen tekeminen erottavat tutkijan tekstistä, tässä tunnustelevassa ja hyväilevässä metodissa pyritään löytämään yhteys, joka ei synny sen kautta, minkä tutkija haluaa kiistää tai asettaa kyseenalaiseksi, vaan sen kautta, mikä kohdetekstissä puhuttelee tutkijaa, mistä hän viehättyy tai pitää.

Oma kirjallisuustiedettä, filosofiaa ja naistutkimusta hyödyntävä metodini nojaa vahvasti Korsisaaren metodiin, ja käytän hänen tavoin paljon suoria ja melko pitkiä siteerauksia sekä tutkimuskirjallisuudesta että itse kohdetekstistä, jolloin kirjoittajan näkemys pääsee kuuluville ennen tulkintaani siitä. Näin työstäni tulee toivottavasti myös moniäänisempi, ja Irigarayn kohdalla menettely on paikallaan jo hänen polveilevan, korkealentoisen ja monitulkintaisen kirjoitustyylinsä takia.

Yritän suhtautua työssäni Aino-Vellamoon toisin kuin häntä puukollaan paloittelemaan alkava Väinämöinen. Pyrin lähestymään häntä en vain tietyn teorian läpi tiirailtavana tutkimuskohteena vaan *ruumiin- tai tunteenomaisesti*, missä auttaa samastumiseni häneen ja ihastukseni Kalevalaan. Ajattelen kuten ranskalainen kirjailija ja kirjallisuudentutkija Hélène Cixous, jonka mukaan

[e]verything begins with love. If we work on a text we don't love, we are automatically at the wrong distance. This happens in many institutions where, in general, one works on a text as if it were an object, using theoretical instruments. It's perfectly possible to make a machine out of the text, to treat it

like a machine and be treated by it like a machine. The contemporary tendency has been to find theoretical instruments, a reading technique which has bridled the text, mastered it like a wild horse with saddle and bridle, enslaving it. I am wary of formalist approaches, those which cut up structure, which impose their systematic grid. (Cixous 1988, 147.)

Toivon, että gradussani sekä metodi että aihe tukisivat toisiaan niin kuin Korsisaaren väitöksessä, jossa hän käy läpi klassikoita Raamatun *Laulujen laulusta* Platonin *Pitoihin* että Barbara Cartlandin *Liekehtivään lumeen* säilyttäen koko ajan tutkijaidentiteetin rinnalla subjektiivisuutensa lukijana. Hän ei peittele ihastuksiaan ja vihastuksiaan vaan pitää niitä luotettavina maamerkkeinä. Hän jopa puhuu kirjoissa kohdatuista *kirjallisista rakastetuista*, jotka saavat hänet

innostumaan tai ymmälleen, iloiseksi tai harmistuneeksi, ihastumaan, jopa rakastumaan. Ne antavat minulle mahdollisuuden tutustua muiden maailmoihin ja eläytyä toisten elämiin. Myös kirjoitukset muuttuvat kohdatessamme. Ne vuoroin suostuvat minulle ja vuoroin vastustavat minua. Myös minä voin muuttaa kirjoituksia tarkkaamalla niiden ilmimerkitysten alla kulkevia pohjavirtoja ja antamalla niille havaintojeni myötä uusia elämiä. Kohtaamisissamme ei ole kyse vain omasta pyrkimyksestäni selittää, ratkaista tai taltuttaa näitä kirjoituksia osaksi jotakin jo valmiiksi olemassa olevaa käsitejärjestelmää, systeemiä tai teoriaa. Pikemmin kyse on vuorovaikutuksesta, kirjoitusten osallisuudesta minun elämäni, ja minun osallisuudestani kirjoitusten elämään, kysymisestä ja vastaamisesta, yhteisymmärryksestä tai erimielisyyksistä, toisen ajatusten kuulostelemisesta tai jatkamisesta, keskustelemisesta. (Korsisaari 2006, 56-57.)

Myönnän, että koska henkilökohtaisuus on yksi työni lähtökohdista, joudun olemaan varuillani, etteivät tuntemukseni veisi minua liian lähelle tai etäälle kohteestani, etten erehtyisi vellomaan sympatioissani tai antipatioissani kuin Väinämöiselle luvattu Aino surussaan. Koska en kuitenkaan inhimillisenä olentona voi mitään tunteilleni, on vain oltava valmis ajatuksen liikkeeseen ja sitä seuraavaan itseni uudelleen asemointiin.

2.4 Ihmettely ja rakkaus

Teoksessaan *Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta* (2000) Sara Heinämaa kirjoittaa, että Irigarayn filosofian päämääränä on luoda tila, jossa perinne ja lukija ”voisivat liikkua ja tulla liikutetuiksi ennalta-arvaamattomilla tavoilla”. Heinämaa vertaa kokemusta Irigarayn luentaan Platonin *Pidot*-dialogista,

jossa Sokrates ja Diotima keskustelevat rakkauden luonteesta. Diotiman näkemyksessä rakkaus ei suuntaudu joltain kolmatta ulkopuolista tai rakkauden tulosta kuten lasta kohti, vaan kyse on ”vain” rakastavaisten jatkuvasta muuttumisesta heidän kahden välisen rakkauden tähden. ”Tällainen rakkaus jää Irigarayn mukaan viipymään rakastavien välille, ja sen hedelmällisyys on heidän liikkumistaan ja liikuttumistaan, jatkuvaa muuttumista.” (Heinämaa 2000, 11.)

Ymmärrän tämän niin, että romantiikan hengessä rakkauteen liitettyä auvon tilaa ei koskaan tule, vaan rakkaus on jatkuvaa muuttumista. Toisaalta voidaan ajatella, että auvon tila vallitsee koko ajan – rakkauden hedelmällisyys ja onni *on* juuri sen liikkeessä; se ei ole kuollutta ja paikalleen pysähtynyttä vaan muuttuvaa ja elävää:

Sen sijaan, että rakastaja ja rakastettu hedelmöittäisivät toisensa vain kertaalleen ja loisivat jotakin, mikä jäisi heidän jälkeensä, he kasvavat ja kasvattavat toisiaan tässä ja nyt. He eivät etsi kuolemattomuutta lapsen kautta – ruumiillisen tai henkisen – vaan toteuttavat sitä itsessään ja toisissaan. (Mt. 11.)

Filosofiaan ja ylipäätään ajatteluun vietyinä tämä vaade tarkoittaa Heinämaan mukaan, että

ajatuksen kulkua ei tarkastella sen tulosten kestävyys kautta vaan itse liikkeen kautta. Rakkaus ei myöskään viisauden rakkaudessa ole pysyvän, muuttumattoman tavoittelua vaan jatkuvaa muutosta. (Mt. 12.)

Rakkauteen kuuluva muutos voisi Irigarayn mukaan päästä oikealla tavalla esille, jos pystymme liittämään ihmettelyn rakkauteen sen sijaan, että liittäisimme sen jumaliin tai miehen näkökulmasta toista edustaneeseen naiseen, milloin huoraan, milloin madonnaan. Palvovan, madonnaan kohdistuvan rakkauden idea kumpuaa romantiikan alkuajoilta, naisen eteerisyyttä ja henkiolentomaista täydellisyyttä ihannoineiden trubaduurien lauluista. Kuten Korsisaari kirjoittaa

[n]aisen ja miehen välinen seksuaalinen elämä, hyväileminen ja rakasteleminen on länsimaisen ajattelun perinteessä nähty usein likaisena tai sivuutettu vähämerkityksisenä. Esimerkiksi Oregeneen ja Bernard Clairvauxlaisen Laulujen laulun kommentaareissa suurimman, kauneimman ja hartaimman toteutuminen on varattu ihmisen ja Jumalan väliselle suhteelle. Tämän perinteen mukaisesti uudestisyntyminen on merkinnyt kuoleman jälkeistä elämää – pysyvää olotilaa, jossa liike on lakannut. Irigarayn tarkoituksena on löytää suuri, kaunis ja harras myös ja ennen kaikkea naisen ja miehen väliltä.

Uudestisyntyminen merkitsee hänelle tämänpuoleisessa elämässä tapahtuvaa uudeksi tulemistä – kasvua itsessä, jonka toinen tekee mahdolliseksi ja jota toinen voi edesauttaa. (Korsisaari 2006, 218.)

Miksi nämä kaksi, ihmettely ja rakkaus, on perinteisesti erotettu toisistaan, Irigaray kysyy, ”siksikö, että rakastamme sydämellämme ja verellämme mutta emme ajatuksin? Ihmettelemmekö me päällämme mutta emme sydämellämme?” (Irigaray 1996, 99.) Kysymys jää vaille vastausta sen ilmeisyyden tähden. Ongelma ei tietenkään ole sydän ja veri eli rakkauden ruumiillisuus, joka – kuten olemme nähneet – voi olla ihmeen lopullinen tapahtumapaikka, vaan ongelma on, ettemme ole oppineet rakastamaan päällämme. Päässä tapahtuvaan rakkauteen tuntuu liittyvän jotain kylmää, laskelmoivaa ja rationaalista, mutta mistään tällaisesta Irigarayn ”päärakkaudessa” ei ole kyse, vaan kyse on sen hyväksymisestä, että eroa ei voi ylittää; toinen pysyy pohjimmiltaan mysteerinä eikä toista voi koskaan palauttaa itsen, kuten Irigaray edellä kirjoittaa. Mutta tätä rationaalista ajatusta, jonka mieleemme voi helposti ymmärtää, uhkaa aina vähemmän rationaalinen ja Irigarayn ajattelussa erityisesti naiseen paikantuva *halu*.

2.5 Naisellisen halun ongelma – ja mahdollisuus

Irigarayn mukaan aikakauttamme pidetään usein ”halun ongelman auki laskostumisen aikakautena” (mt. 24). Vaikka haluun suhtaudutaan väheksyvästi ja sitä pidetään osoituksena narsistisista yllykkeistä, Irigaray kehottaa ajattelemaan halua ei vain negatiivisena vaan muuttuvana ja dynaamisena voimana, joka on mahdollista valjastaa hyödyksi, jos se yhdistetään eron tai välitilan kunnioittamiseen (mt. 25).

Irigaray näkee, että jatkuvan täyttymättömän halun vallassa eläminen on juuri naisen osa. Nainen pyrkii lakkaamatta jotakin kohti, koska hänessä ei ole paikkaa itselle, mistä tietenkin seuraa, että pahimmassa tapauksessa nainen elää elämänsä alusta loppuun kipeän tyytymättömyyden tunteen vallassa kuin Euripideen tragedian kostonhimoinen Medeia. Sukupuolieron näkökulmasta tästä seuraa Irigarayn mukaan se, että puolisoiden keskinäinen kunnioitus tai todellinen halu eivät pääse koskaan toteutumaan – mies ja nainen eivät voi suhtautua toisiinsa niin kuin kahteen täysivaltaiseen subjektiin kun naista ei ikään kuin ole, sillä ”halu edellyttää vetovoimaa: välitilan muutosta, subjektin tai objektin siirtymistä paikaltaan niiden lähentyessä tai etääntyessä (mt. 24).” Kun nainen siis alati siirtyy halunsa

liikuttamana, hän ikään kuin koko ajan lakkaa vähän olemasta, ja miehen on mahdotonta saada hänestä otetta. Irigaray näkee tähän liittyvän sen ikikaisen paradoksin, että nainen on miehestä erillisenä oliona tarkoittanut perinteisesti ennen muuta äitiyttä: hän on saanut toimia äidillisenä *kuorena* (*l'enveloppe*), jolloin hänet on tietenkin, usein vastentahtoisesti, pakotettu aloilleen. Toisaalta nainen on näyttäytynyt alastomana etsijänä, joka yrittää asuillaan, meikeillään ja koruillaan antaa itselleen kuoren. (Mt. 26–27.)

Paradoksaalisesti tämä naisen halunomaisuus tai levottomuus voi kuitenkin avata naiselle ja miehelle suuria mahdollisuuksia, jos se yhdistyy hedelmällisellä tavalla naisen toiseen ominaispiirteeseen eli siihen, että nainen on Irigarayn mukaan kaksinkertaisesti huulet, joista alemmat ”eivät imaise maailmaa sisäänsä tai lävitseen” vaan ”painautuvat toisiaan vasten, mutta mikään ommel ei ole mahdollinen, ei ainakaan mikään todellinen ommel¹²”.

Huulet ottavat vastaan ja muotoilevat vastaanoton, mutta ne eivät sulauta, pienennä tai nielaise. Eräänlainen aistinautinnon portti? Niistä ei ole hyötyä, paitsi sikäli kuin ne merkitsevät paikkaa: nimenomaan hyödyttömyyden paikkaa, ainakin tavanomaisessa hyödyn mielessä. Ne eivät tiukasti ottaen palvele sen paremmin hedelmöitymistä kuin nautintoakaan. Tässäkö piilee naisellisen identiteetin mysteeri? Itseen vasten painautumisen salaisuus, hiljaisuuden niin outo puhe? Vaihdon kynnys ja sen vastaanottoaika? Viisauden, uskon ja kaikkiin totuuksiin luottamisen ikuisesti sinetöity salaisuus? (Mt. 35.)

Kaksinkertaisten huultensa ansiosta naisella on kyky miestä suurempaan läheisyyteen ja hellävaraiseen lähelle painautumiseen, missä rajua sisällyttämistä tai omaksi ottamista ei tapahdu, vaan missä avautuu uudenlaisen koskettamisen ja vaihdon tila.¹³ Huulten ”hyödyttömyyteen” ja nautittavuuteen liittyykin Irigarayn

¹² Ommel pitää ymmärtää tässä kuvainnollisesti. Käsitän sen niin, että naisen huulten kohdalla toistuu sama paradoksi kuin siinä, että nainen on perinteisesti tarkoittanut äitiä (kuorta) ja jäänyt samalla itse kuorta vaille. Samalla tavalla nainen on kaksinkertaisesti huulet – ne voivat avautua toiselle mutta myös nielaista tämän ja sulkea sisäänsä. Silti vaara on Irigarayn mukaan ymmärtääkseni vain näennäinen, sillä jos ommel todella tehdään, huulet lakkaavat olemasta huulet (avautumisen ja sulkeutumisen tai sisään sulkemisen liike ei ole enää mahdollinen).

¹³ Tämä näkemys menee ilman muuta essentialismin alueelle, mistä muun muassa Moi Irigarayta syyttää, ja kiista on siinä mielessä mahdoton, ettei kummankaan ole mahdollista vedenpitävin tieteellisin argumentein kiistää toisen näkemystä: Moi voi olla huulten mysteeristä eri mieltä, mutta hänen on mahdotonta tieteellisesti kumota

mukaan mahdollisuus, että tilaan ja aikaan liittyviä kysymyksiä tarkastellaan uudella tavalla. Perinteisesti subjektin on ajateltu olevan ajan hallitsija, joka ikään kuin nielaisee ja omii ajan, vaikka ruumiillisena olentona ihmisenä olemisen *tapahtuu* ajan sijaan ennen muuta tilassa – hän syntyy tilaan, ja tulee olemassa olevaksi tilassa ennen mitään subjektiivisuutta. Vähitellen subjekti sitten ottaa haltuunsa ajan ja tekee siitä oman sisäisyytensä samalla kun tilaa muuttuu subjektin ulkoisuudeksi. Irigaray kysyy, kääntyykö tilanne sukupuolierossa päinvastaiseksi, sillä naiselliseen liittyy usein miellelyhtymä tilasta (nielusta ja yöstä). (Mt. 11, 23–24.)

Ymmärrän hänen kysymyksensä niin, että voiko nainen huultensa ansiosta tarjota uudenlaisen tilan – paikan, missä on mahdollista tulla lähelle ilman mitään muuta pyrkimystä kuin lähellä olemisen nautinto ja missä ajan juoksu hetkeksi lakkaa tai jopa lähtee ennalta arvaamattomiin suuntiin? Teoksessaan *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977) Irigaray kuvaa naisen toisiaan vasten painautuvia huulia, jotka Heinämaan (1996, 169) mukaan ”laajenevat kuvaamaan naisellisen seksuaalisuuden, mielikuvituksen ja kielen erikoislaatua:”

Mutta naisella on sukuelimiä vähän joka puolella. Hän nauttii vähän kaikkialla - - puhumattakaan hänen kielestään, jossa ”hän” liikkuu joka suuntaan ”miehen” löytämättä liikkeestä mitään suunnan tai merkityksen yhtenäisyyttä. - - Häntä tulee kuunnella toisella korvalla, ikään kuin ”toista merkitystä”, joka on koko ajan kutoutumassa ja jota sanat jatkuvasti tapaavat, mutta joista merkitys koko ajan myös irtaantuu jottei jäisi niihin kiinni, jähmettyisi. (Irigaray 1977/1983, 28–29, suomennos Heinämaa 1996, 169, kursivointi alkuperäinen.)

Katkelmassa korostuu naisellisen olemisen avoimuus, kaikkialla olemisen, jolla ei näytä olevan nimettyä paikkaa, päämäärää tai edes suuntaa mutta jonka kääntöpuolena on veden kaltainen häilyvyys, jonka avulla nainen välttää lopullisen eron mutta myös täydellisen kiinnittymisen. Naisen suhde tilaan – mahdollisesti myös aikaan? – näyttäytyy siis miestä vapaampana ja kokonaisvaltaisempana, hän nautiskelee ”sukuelimillään, joita on vähän joka puolella”.

Vaikka siis naisen haluun sisältyy se vaara, että hän on taipuvainen kirjekuoren tavoin sisällyttämään toisen itseensä ja toisaalta jatkuvan halunsa viemänä ikään kuin

Irigarayn argumenttia. Samoin Irigarayn näkemys on äärimmäisen mielenkiintoinen, vaikka sitä onkin mahdotonta näyttää tieteellisesti toteen.

siirtymään pois itsestään, mistä syystä minän rajojen syntyminen voi estyä, huulet voivat ”pelastaa” hänet, sillä niiden ansiosta hän on miestä taipuvaisempi säilyttämään sisäisyyttä varjelevan tilansa. Jos pidämme mielessä, mitä Heinämaa edellä kirjoitti tilaan liittyen Irigarayn filosofiasta – että sen päämääränä on luoda tila, jossa perinne ja lukija ”voisivat liikkua ja tulla liikutetuiksi ennalta-arvaamattomilla tavoilla” – ehkä voidaan sanoa, että parhaimmillaan naisen huulista kumpuavaan, tilallisuutta varjelemaan rakkauteen voi liittyä sama turvallisen tilan rakentaminen, missä rakastavaiset ”voisivat liikkua ja tulla liikutetuiksi ennalta-arvaamattomilla tavoilla”. Ja tautologisesti tätä liikettä pitää tietenkin yllä naisen (ja miehen) lakkaamaton halu, mistä pääsemme jälleen Diotiman rakkaus-käsitykseen rakkaudesta, joka on parhaimmillaan rakastavaisten jatkuvaa muuttumista heidän kahden välisen rakkauden tähden.

2.6 Lopullinen hypoteesini Ainon jatkuvasta muuttumisesta

Perinteisesti ymmärrettynä uudestisyntyminen on merkinnyt kuoleman jälkeistä pysyvää olotilaa, jossa liike on lakannut. Irigarayn tavoitteena on kuitenkin tuoda tämä paratiisimainen, kuoleman jälkeinen auvo jo tämänpuoleiseen, eritoten naisen ja miehen välille. Kyseessä on siis eräänlainen tämänpuoleiseen tuotu uudestisyntyminen. ”Uudestisyntyminen merkitsee hänelle [Irigaraylle] tämänpuoleisessa elämässä tapahtuvaa uudeksi tulemistä – kasvua itsessä, jonka toinen tekee mahdolliseksi ja jota toinen voi edesauttaa”. (Korsisaari 2006, 218.) Kun tähän vielä liitetään Heinämaan (2002, 11) näkemys, jonka mukaan Irigarayn filosofian päämääränä on luoda tila, jossa perinne ja lukija ”voisivat liikkua ja tulla liikutetuiksi ennalta-arvaamattomilla tavoilla”, jatkuvan liikkeen vaatimus tulee yhä selvemmäksi.

Jos edellä kuvattua sovelletaan työni varsinaiseen aiheeseen eli Aino-runoelmaan, voidaan väittää, että siinä rakkaus liikuttaa Ainoa ja Väinämöistä yhä uusilla tavoilla. Heidän rakkautensa ei ole harmonista, oikeastaan sitä ei edes ole: Aino ei halua mennä Väinämöiselle, ja murheen murtamana Aino lopulta hukkuu. Ihmeellistä kyllä, hänen kuolemansa ei kuitenkaan ole heidän lopullinen hyvästijättönsä, vaan Väinämöinen onkii Ainon vedenneidoksi Vellamoksi muuttuneena pinnalle, joskin kohtaaminen päättyy jälleen Ainon karkaamiseen takaisin veteen. Tulkintani mukaan he kuitenkin kohtaavat vielä, kun Väinämöinen on Ilmarisen ja Lemminkäisen kanssa sammonryöstöretkellä. Vene karahtaa hauen

hartioille, ja hypoteesini mukaan tuo hauki on jälleen uuden olomuodon ottanut Aino. Mutta tämäkään ei ole hänen lopullinen olomuotonsa, vaan hän muuttuu Väinämöisen käsissä kanteleeksi, ääniaalloiksi, eli oikeastaan häntä ei enää ole; jäljelle jää lopulta vain ääni.

Pintatasolta katsottuna voidaan siis sanoa, että Ainon ja Väinämöisen välillä ei juuri näyttäisi olevan rakkautta, mutta Irigaray-luennan pohjalta tapahtumat on mahdollista tulkita myös toisin. Hetki, jolloin Joukahainen lupaa Ainon Väinämöiselle, on mahdollista nähdä ”rakkauden alun” hetkenä, jolloin Ainosta tulee Väinämöisen oma. Vaikka tällainen kaupankäynti ei sovi rakkauden aluksi romanttisen rakkauden näkökulmasta, Irigarayn rakkauskäsitykseen se voidaan istuttaa; nyt Aino on luvattu Väinämöiselle ja heidän molempien edessä on muutos: heistä on tulossa puoliset toisilleen.

Ainon kohdalla muutoksen vastustaminen menee niin pitkälle, että hän kuolee, mutta kuolema ei olekaan päätepiste vaan uuden, Vellamon syntymän alku. Kuitenkin hän myös Vellamona vastustaa Väinämöiselle menemistä ja katoaa veteen, mutta väitän, että tämäkään katoaminen ei ole lopullinen hyvästijättö vaan jälleen uuden alku.

Luvussa 1.2 esitin hypoteesinani, että Ainon metamorfoosi itsenäisestä ja omavoimaisesta vedenneidosta Vellamosta jatkuisi Väinämöisen nostaessa hänet vedestä suureksi suomuhaueksi muuttuneena. On kuin omalta osaltaan monia muutoksia ja metamorfoosinkin läpikäynyt Väinämöinen kysyisi Ainolta jälleen kerran, joko nyt olet valmis antamaan periksi ja tulemaan minulle? Ja on kuin vasta nyt Aino-Vellamo olisi vapautunut häntä eri suuntiin kiskovasta halustaan. Siis kuin vasta täydellisen metamorfoosin läpikäyneenä, tahdottomana ja syötäväksi kelpaavana kalana hän voisi lopullisesti antautua Väinämöiselle. Ja nyt Väinämöinen osoittautuu hänen arvoisekseen ja kohtelee häntä hyvin: paitsi että kalasta on mahdollista valmistaa aterioita, viisas Väinämöinen näkee siinä myös soittimen ainekset. Soitin, kannel alkaa soida vasta, kun Väinö ottaa sen polvilleen, ja kun kanteleen ääni ja Väinämöisen soittotaito yhdistyvät, seuraus on jotain niin ihanaa, että se lumooa kaikki – se tavallaan saattaa myös paikalla olijat uudelleensyntymän tilaan.

3 Ensimmäinen Aino-runo: Kilpalaulanta

Kuten tunnettua, kalevalaiset runot pohjautuvat vienalaisten ja karjalaisten laulajien suullisista esityksistä tehtyihin muistiinpanoihin, joita Lönnrot keräsi ja muokkasi vuosina 1833–1862 niin utterasti, että Lauri Hongon mukaan on syytä puhua tuona aikana tapahtuneesta merkillisestä luomistyöstä, ”jota tutkimus on alkanut nimittää kalevala-prosessiksi, koska tuona aikana syntyi ei sen vähempää kuin viisi *Kalevalaa*, jokainen entistensä ehompi” (Honko 2000, 10).

Ainon henkilöhahmon esikuvana Lönnrot on käyttänyt Annia, viidennellä keruumatkallaan 1834 Uhtuassa Vienan Karjalassa kuulemansa Hirttäytyneen neidon runon päähenkilöä. Lönnrot ei kuitenkaan voinut käyttää Anninimeä, koska eepoksessa oli jo ennestään toinen Anni, Ilmarisen sisar Annikki. *Kalevalan* ensimmäisessä painoksessa Aino esiintyi nimettömänä, mutta hankala ristiriita syntyi säeparista: ”Sisar nuoren Joukahaisen, ainoa emonsa lapsi.” Ongelmaa pahensi vielä Joukahaisen lupaus antaa Väinämöiselle ainoa sisarensa, joka kuitenkin myöhemmin selittää itkunsa syytä muille sisaruksilleen. Eepoksen toiseen painokseen Lönnrot muutti adjektiivin ainoa erisnimeksi Aino ja teki itse säeparin: ”Tuopa Aino, neito nuori, Sisar nuoren Joukahaisen”. (Kaukonen 1987, 180–181.)

Uuden Kalevalan ensimmäisessä Aino-aiheisessa runossa, Joukahaisen ja Väinämöisen laulukilvassa, oli alunperin luultavasti kyse runomuotoisesta muistelmasta, jossa kuvattiin vanhan heimotietäjän loitsuvoimaa ja sitä, kuinka hän voimansa avulla voittaa ja häpäisee jonkun nuoren kerskailevan ylimyksen ja kiristää itselleen tämän sisaren (Annist 1944, 63). Knuutilan (1999, 13–14) mukaan kilpalaulantaa on pidetty *Kalevalan* avainrunona, koska siinä voi nähdä yhtä hyvin arkaaisen luomisrunon heijastuksia kuin jälkiä tietäjien kaksintaistelun laajalti tunnetusta aiheilmasta (Kuusi 1959) tai talven ja kesän, pimeän ja valon ottavan mittaa toisistaan (Setälä 1932, 384–401). En puutu tässä tarkemmin runon taustaan, sillä huomioni on sen sisällössä.

3.1 Ainon lunnaksi lupaaminen

Kilpalaulantajakson alussa kerrotaan Väinämöisen elelevän ”aikojansa noilla Väinölän ahoilla”, missä hän laulee kaikessa rauhassa virsiänsä. Viimein tieto hänen taidoistaan kantautuu ulkopuolisille. Nuori Joukahainen, laiha poika lappalainen saa kuulla, että maailmassa on häntä etevämpiä laulajia.

Tieto ei ilahduta Joukahaista, joka alkaa kadehtia Väinämöistä ja suunnitella matkaa Kalevalaan. Kun hän kertoo aikeistaan äidilleen, äiti kieltää lähtemästä. Äidin varoituksista sisuuntuneena Joukahainen valjastaa tulisen ruunan ja lähtee matkaan.

Kolmen päivän päästä Joukahainen törmää Väinämöiseen: reet tarttuvat toisiinsa, miehet seisovat tiellä ja Väinämöinen tiedustelee tuhman ajajan syntyperää. Joukahainen ei suostu väistämään Väinämöistä vaan haastaa tämän laulu- tai tietokilpaan. Väinämöinen estelee ensin mutta suostuu sitten ja kehottaa Joukahaista aloittamaan. Joukahainen toteaa tietävänsä jotakin ja laulaa yksittäisiä havaintotietoja puista, koskista, raudan, veden ja tulen synnystä. Väinämöisen tiedustellessa, joko Joukahaisen tiedot loppuivat, hän jatkaa tietävänsä meren ja taivaankin synnyn. Nyt Väinämöinen viittaa omiin luomistoihinsa ja syyttää Joukahaista valehtelusta. Joukahainen suuttuu ja haastaa Väinämöisen miekkasille, mutta Väinämöinen kieltäytyy. Joukahainen parjaa Väinämöistä uhaten laulaa tämän siaksi ja alakärsäksi, jolloin Väinämöinen sydämistyy niin, että alkaa laulaa. Silloin

[j]ärvi läikkyi, maa järisi, / vuoret vaskiset vapisi, paaet vahvat paukahteli, / kalliit kaheksi lenti, kivet rannoilla rakoili.

Lauloi nuoren Joukahaisen: vesat lauloi vempelehen, / pajupehkon länkilöihin, raiat rahkehen nenähän. (3:37–38)

Tässä Aino-runon ensimmäisessä kohtaamisessa nuori ja oppimaton Joukahainen kokee ihmetystä. Irigarayn mukaan ihmetys syntyy siitä, että jokin uusi asia tai henkilö ilmaantuu kokemuspöydään. Lisäksi ihmetys kohdistuu sellaiseen ”mikä näyttää meistä harvinaiselta ja erikoiselta” (Irigaray 1996, 97; Descartes 1994, artikla 75). Joukahaisella ei kuitenkaan ole aikaa tai malttia jäädä pohtimaan Väinämöisen erikoislaatuisuutta eikä sitä, miten hän on maankuulut taitonsa

hankkinut, vaan enempiä ihmettelemättä nuori hurjapää säntää heti mittelöön vanhan tietäjän kanssa.

Runon mittaan Joukahainen pakotetaan tunnustamaan Väinämöisen ylivertaisuus nololla tavalla. Ihmetys valtaa konkreettisesti Joukahaisen, joka tulee kainaloitaan myöten lauletuksi suohon. Väinämöisen tietäjäys tulvii eepoksen sivuilta niin ihmeellisenä, että se valtaa Joukahaisen lisäksi myös lukijan. Mitä Väinämöinen tekee laulullaan?

Lauloi nuoren Joukahaisen: vesat lauloi vempelehen,
pajupehkon länkilöihin, raiat rahkehen nenähän.
Lauloi korjan kultalaian: lauloi lampihin haoiksi;
lauloi ruoskan helmiletkun meren rantaruokosiksi;
lauloi laukkipään hevosen kosken rannalle kiviksi.

Lauloi miekan kultakahvan salamoiksi taivahalle,
siitä jousen kirjavarren kaariksi vesien päälle,
siitä nuolensa sulitut havukoiksi kiitäviksi,
siitä koiran koukkuleuan, sen on maahan maakiviksi.

Lakin lauloi miehen päästä pilven pystypää kokaksi;
lauloi kintahat käestä umpilammin lumpehiksi,
siitä haljakan sinisen hattaroiksi taivahalle,
vyöltä ussakan utuisen halki taivahan tähiksi.

Itsen lauloi Joukahaisen: lauloi suohon suonivöistä,
niittyhyn nivuslihoista, kankahasen kainaloista. (3:38–41)

On syytä panna merkille, että Martti Haavion mukaan kilpalaulanta on runolle harhaanjohtava nimi, sillä Joukahainen ei laula vaan kerskailee tiedoillaan. Ainoa laulaja runossa on Väinämöinen, joka hänkin intoutuu laulamaan vasta sydämistyessään Joukahaisen valehtelusta. (Haavio 1950, 99.) Haavio viittaa viron sanaan *laulatada* ja liivin sanaan *loul*, joilla tarkoitetaan avioliittoon vihkimistä ja arvelee Väinämöisen laulamisen tässä yhteydessä viittaavan johonkin samankaltaiseen maagilliseen tai uskonnolliseen merkitykseen. Mielestäni vielä kiinnostavampi on Y. H. Toivosen näkemys, jonka mukaan soitimella oleva lintu ja loveen langennut noita äännelevät ja laulavat eräänlaisessa hurmostilassa. Voidaan

ehkä ajatella, että laulaessaan Väinämöinen on tavallaan soitimella ja osoittaa tässä nuoremmalle sulhaskuntoaan testaavalle miehelle mahtavuuttaan.¹⁴

Ainoa keino, johon suohon laulettu Joukahainen osaa henkensä pelastamiseksi turvautua, on tarjota Väinämöiselle maallista omaisuutta. Mutta Väinämöinen ei piittaa jousista, pursista, oriista, kulta-aarteista, hopeista eikä maista, sillä niitä hänellä on itselläänkin. Vasta kun Jouko lupaa lunnaksi sisarensa, Väinämöinen ihastuu ikihyviksi ja pyörtää ”pyhät sanansa”.

Tässä kohtaa on aiheellista kysyä, miksi vanha ja viisaana pidetty tietäjä suostuu näin ala-arvoiseen kaupankäyntiin? Väinämöisen puolustukseksi huomautan Anna-Leena Siikalan tekemästä havainnosta, jonka mukaan esikristilliset, itämerensuomalaiset runot näyttäisivät eräässä suhteessa poikkeavan länsimaisista, patriarkalisista kulttuureista. Jälkimmäisissä tyttären holhoaminen ja naittaminen kuuluu isälle, kun taas kalevalaisten runojen mukaan vanhoilla miehillä ei ole sananvaltaa nuorten naimamarkkinoilla, ei edes omien tyttäriensä suhteen. Koska vanha mies ei ole edustanut sukupuolisuuden kontrollia, hän ei ole voinut käyttää etuoikeuksiaan omien pyyteidensä tyydyttämiseksi, toisin kuin esimerkiksi feodaalisessa Euroopassa. Väinämöinen toimii siis kulttuurissa, jossa vanhat miehet eivät kontrolloi sen paremmin neitojen kuin nuorukaistenkaan avioitumista tai seksuaalista toimintaa, mikä tarkoittaa, että kosijana Väinö liikkuu alueella, jossa hänen sankaruutensa ja ylittainen sosiaalinen asemansa mitätöityvät. Siikala päättelee, että ”naisettomuus ja perheettömyys siirtävät Väinämöisen yksinäisyyteen, matkan päähän muusta yhteisöstä”. (Siikala 1999, 50–51.) Ehkä tämä taustatieto auttaa nykylukijaa ymmärtämään, miksi viisaana pidetty tietäjä on niin karkäs ottamaan nuoren Ainon omakseen.

Aino on nyt siis luvattu Väinämöiselle, ja Joukahainen on vapautunut suosta. Hän ajelee kotiin allapäin ja rikkoo perille päästyään reen aisat riihen oveen, mistä äiti

¹⁴ ”On mitä todennäköisintä, että tällä sanalla jo suomalais-ugrilaisessa kantakielessä, useita tuhansia vuosia sitten, on ollut kumpikin merkitys, ’olla soitimella’ soida (metso, teeri, metsäkana jne.)’ ja ’loitsia, laulaen loitsia’, että ainakin suomensukuisen noidan loitsiminen on siis kautta vuosituhansien ollut tuollaista soitimella olevan metsälinnun kiihkeätä touhua muistuttavaa hurmioitunutta riehuntaa ja ääntelyä (...)”. (Toivonen 1944, 193.)

arvaa, etteivät pojan asiat ole hyvin. Kun poika tunnustaa, mitä on tullut luvanneeksi, äiti ilahtuu ikihyviksi:

”(..) tuota toivoin tuon ikäni, puhki polveni halasin/ sukuhuni suurta miestä, rotuhuni rohkeata/ vävykseni Väinämöistä, laulajata langokseni.”
(3:66)

Nyt on äidin vuoro ihmetellä tapahtunutta ja nähdä jo itsensä uudessa roolissa arvostetun ja suuren tietäjän anoppina. Descartesia lainaten Irigaray huomauttaa ihmettelyn herättämistä mielenliikutuksista, että suuri ihmettelyn aihe herättää kunnioitusta, jalomielisyyttä ja jopa ylpeyttä, kun taas pieni herättää halveksuntaa, nöyryyttä ja jopa halpamielisyyttä. (Irigaray 1996, 95). Selvää on, että äiti kokee tässä ensin mainittuja tunteita, jotka saavat hänet siinä määrin valtaansa, ettei hänellä riitä sympatiaa Ainon päinvastaisille tuntemuksille.

Kun Aino kuulee, mitä hänestä on sovittu, hän purskahtaa kaksi päivää kestävään itkuun. Kun äiti tiedustelee surun syytä, Aino ei kuitenkaan sano, ettei hän halua mennä Väinämöiselle, vaan ettei hän halua jättää vielä lapsuuttaan eikä kotiaan. Lukija voi kuitenkin päätellä, että ehkä Aino yrittää vedota näillä hivenen makeilevilla sanoilla äitiinsä ja todellisuudessa hän suree kodin jättämisen ohella myös joutumistaan vanhalle miehelle.

Esikristillisten itämerensuomalaisten kansanrunojen maailmassa Ainon kohtalo, epämieluisan miehen puolisoiksi joutuminen, on tietenkin tyypillinen nuoren neidon osa, jonka tekee Ainolle entistä kovemmaksi äidin kovasydämys: ”Mene, huima huolinesi, epäkelpo itkuinesi!” Äidin sanoista ei välity empatiaa vaan huomio on tulevaisuudessa ja suuren sulhon saamisessa, mikä käy ilmi hän kysyessä tyttäreltä:

”Mitä itket, Ainoseni,/ kun olet saava suuren sulhon, miehen korkean kotihin/ ikkunoillen istujaksi, lautsoille lavertajaksi?” (3:68)

3.2 Ihmettely ja rakkaus

Mitä ihmetyksen kokemuksessa pohjimmiltaan tapahtuu? Heinämaan (2000) mukaan sekä Descartes että Merleau-Ponty kuvaavat ihmetyksen pysähdyksenä, joka antaa mahdollisuuden huomata jotain ennen huomaamatonta, ja näin edellä kuvatussa

runossa käy. Pysähtyminen ja ihmettely tapahtuu ensimmäisen kerran Väinämöisen ja Joukahaisen kohdatessa:

Vaka vanha Väinämöinen, tietäjä iän-ikuinen,
oli teittensä ajaja, matkojensa mittelijä
noilla Väinölän ahoilla, Kalevalan kankahilla.

Tuli nuori Joukahainen, ajoi tiellä vastatusten:
tarttui aisa aisan päähän, rahe rahkehen takistui,
länget puuttui länkilöihin, vommel vempelen nenähän.

Siitä siinä seisotahan, seisotahan, mietitähän...
vesi vuoti vempelistä, usva aisoista usisi. (3:10–12)

Viimeiset pari säettä ovat kuin suoraan ihmettelyn hetkestä: ”Siinä sitä seisotahan, mietitähän... vesi vuoti vempelistä, usva aisoista usisi”. Ulkoinen liike on nyt pysähdyksissä ja sitä kuvaa vain aisoista usiseva usva osapuolten miettiessä, mitä seuraavaksi tapahtuu.

Toinen ihmettelyn ja pysähtymisen paikka on Joukahaisen palattua epäonnistelta retkeltä kotiin. Hän on allapäin ja rikkoo reen aisat riihen oveen, mistä seuraa tietenkin se, että aisat on korjattava – on *pysähdyttävä* korjaamaan – ennen kuin niitä taas voidaan käyttää. Äiti ilahtuu Joukahaisen kaupankäynnistä, mutta Aino pysähtyy kahdeksi päiväksi itkemään portaille.

Palatkaamme nyt Descartesin ja Merleau-Pontyn näkemyksiin ihmetyksestä pysähdyksenä, joka antaa mahdollisuuden huomata jotain ennen huomaamatonta. Heinämaan mukaan näihin näkemyksiin sisältyy kuitenkin myös ero: kartesiolainen ihmetys on reaktionomainen, itsestään tapahtuva tapahtuma, jota ajattelu seuraa. Merleau-Pontyn fenomenologinen ihmettely taas vaatii valppautta ja vaivannäköä ja jo olemassa tai käynnissä olevien arvostusten peruuttamista. Heinämaa näkee, että Irigaray käsittää ihmetyksen Descartesin hengessä mutta Merleau-Pontyn tulkitsemalla tavalla. Irigaraylle ihmetys ei ole Heinämaan tulkinnan mukaan niinkään spontaani reaktio vaan tehtävä,

keskeytys teoreettisessa ajattelemisessa ja tavanomaisessa havaitsemisessa. Hän [Irigaray] esittää, että meidän on pantava syrjään totunnaiset käsityksemme toisesta sukupuolesta, niin tieteelliset oppimme kuin uskonnolliset ideamme ja arkikäsityksemme. Tämä ei kuitenkaan

vielä riitä. Kyse ei ole vain tiedollisten asenteiden, teorioiden ja uskomusten peruuttamisesta vaan myös luonnollisten tunteiden, havaintojen ja liikkeiden keskeyttämisestä. Tämä kaikki on pysäytettävä, jotta sukupuoliero saisi tilaa muodostua. (Heinämaa 2000, 68.)

Katkelman perusteella ihmetykseen kuuluu omista tunteista ja pyrkimyksistä vapautuminen, miltei puhdas tila, jossa toisen erilaisuus vain hyväksytään ilman tarvetta analysoida tai pyrkiä luokittelemaan sitä. Tarkoittaisiko tämä Väinämöisen ja Joukahaisen kohdalla esimerkiksi sitä, että he eivät pyrkisi ”panemaan toisiaan paikalleen” eli ottamaan toisistaan laulamalla mittaa, vaan suostuisivat molemmat peruuttamaan ja tekemään toiselle tietä? Ainon kohdalla taas ihmetyksen loppuun asti vieminen voisi tarkoittaa esimerkiksi, että hän pyrki keskeyttämään surussa vellomisen ja vain ihmettelemään veljen tuomaa uutista. Tai vaikka Aino ei voi – eikä hänen pidäkään voida – mitään epätoivon tunteelleen, olisiko hänen silti mahdollista yrittää säilyttää ote myös tietoisuuden rationaalisesta ulottuvuudesta? Voisiko hän toisin sanoen suostua pohtimaan järkeviä toimintavaihtoehtoja – yrittää puhua veljelle tai äidille? Tai itse Väinämöiselle? Entä voisiko Väinämöiselle meneminen osoittautua hyväksi kaupaksi – onhan kyseessä sentään arvostettu tietäjä, joka todennäköisesti elää viisasta ja taloudellisesti turvattua elämää?

Entä tarkoittaisiko Heinämaan vaatimus äidin kohdalla sitä, että sen sijaan että äiti uppoutuisi hekumoimaan ajatuksella arvostetusta ja rikkaasta väyvästä, hän pohtisi, miksi ajatus saa hänet näin valtoihinsa ja miksi se on tyttärelle niin vastenmielinen. Onko kosija liian vanha? Eikö Aino arvosta turvattua taloudellista asemaa? Mitä tytär sitten arvostaa? Onko hänen maailmankuvassa tyystin erilainen kuin äidin, ja jos niin on, miten äiti ei ole huomannut tätä eroa? Entä heijastaako äidin halu vain omia täyttymättömiä toiveita? Havitteleeko hän *itselleen* rikkaampaa ja arvostetumpaa elämää? Pitäisikö hänen muuttaa tyttären elämän sijaan omaansa?

Myönnän, että edellä esitetyt kysymykset ovat spekulointia ja tuntuvat näin esitettyinä naiiveilta, mutta eikö itsereflektio olisi tie, joka saisi Ainon ja äidin näkemään rehellisemmin itsensä ja toisensa ja mahdollistaisi ihmettelyn hengessä tapahtuvan kohtaamisen? Eikö tämä olisi juuri ihmettelyn hengen mukaista – aivojen käyttäminen, ajan antaminen ja tilan tekeminen toista koskeville kysymyksille sen sijaan, että vain antauduttaisiin oman sokean halun valtaan? Eikö näin varsinkin, kun Irigarayn mukaan ihmetteleminen on ”todiste älystä ja älyllisistä kyvyistä” (Irigaray 1996, 98)?

Heinämaa muistuttaa, että ihmetyksellä sinänsä ei ole päämäärää. Tai ehkä ”päämäärä” on liike itsessään; tavoitteena ei ole syvempi itsetuntemus tai –ymmärrys, ”vaan avoimempi, joustava ajatuksen liike, sellainen joka kykenee kohtaamaan toisen, kohtelemaan toista – maailmaa, ihmistä ja kirjoitusta – sen outoudessa” (Heinämaa 2000, 13).

Palaan vielä lyhyesti ihmettelyn ontologiaan, sillä Descartesin fysiologisiin, rakkauden ja ihmettelyn välisiin pohdintoihin nojaten Irigaray kysyy kiinnostavan kysymyksen, missä ihmettely tapahtuu? Tapahtuuko se pelkästään päässä kun esimerkiksi rakkautta tunnemme sydämellämme ja verellämme (Irigaray 1996, 97)? Heinämaa tulkitsee Descartesin pitäneen ihmetystä erityislaatuisena fysiologisena tapahtumana, joka muista tunteista poiketen saa sysäyksen kokonaan mieli-ruumis-symbioosin ulkopuolelta. Tästä syystä ihmetyksen kokemus vaikuttaa voimakkaasti aistinelimiin, ohittaa sydämen ja veren ja suuntautuu suoraan aivoihin. Toisin sanoen muille tunteille ominaiset sydämen ja verisuonten muutokset puuttuvat ihmetyksen vallassa olevasta ruumiista. (Heinämaa 2000, 58.) Vaikka näkemykset perustuvat Descartesin 1600-luvulla tekemiin päätelmiin, ne näyttävät edelleen vastaavan sitä, miten ymmärrämme arkiajattelussamme kuvittelun ja todellisuuden. Ihmettely näyttäisi aivoihin tai ajatusmaailmaan paikantuvana tapahtumana kuuluvan hengen ja haaveiden maailmaan, kun taas rakkaus kokonaisvaltaisempänä ruumiillisena kokemuksena paikantuu kokemuksissamme paremminkin lihalliseen tai maalliseen maailmaan.

Edellistä *Kalevalan* kolmanteen runoon soveltaen voidaan sanoa, että sekä Joukahaisen että äidin kokema ihmetyks synnyttää heissä (heidän päässään) ideoita, jotka eivät ota huomioon tosimaailman realiteetteja, vaan suuntautuvat puhtaasti ideamaailmaan. Joukahainen kieltäytyy tunnustamasta Väinämöisen laulutaitojen ylivertaisuutta, ja äiti kieltäytyy myöntämästä, että Aino on valmis ennemmin vaikka kuolemaan kuin menemään vanhalle tietäjälle.

3.3 Uutteruuden ja työnteon hyve

Aikaisemmassa Aino-tutkimuksessa on pohdittu melko niukasti Ainin perheenjäsenten välisiä suhteita. Ainin äidistä teatteriesityksiä dramatisoinut

kirjailija Pirkko Kurikka (1999) pitää perhettä kohtaavien dramaattisten koettelemusten syynä äidin lyhytnäköisyyttä ja itsekeskeisyyttä. Kurikka näkee, että äidin sokeus ei ole tahallista; hän kyllä rakastaa lapsiaan, mutta hänen rakkautensa ei ole viisauden vaan typeryyden ja itsekeskeisyyden leimaamaa. Koska äidillä, ehkä pienen metsätalon emännällä, ei ole todellista ymmärrystä maailmasta eikä tietoa siitä, mihin hän siellä kuuluu, hän ei ole voinut opettaa sitä lapsilleenkaan. Kurikka päättelee, että

[h]än on aina tarkastellut elämää oman ikkunansa kautta, hänen oman porttinsa pielet ovat olleet hänen maailmansa rajat. Häneltä ei ole riittänyt kiinnostusta eikä eläytymiskykyä muiden ihmisten elämän tarkkailuun. (Kurikka 1993, 30.)

Koska Kurikan mukaan äidillä ei ole ymmärrystä edes omien lastensa maailmasta, hän ei osaa puhutella heitä oikein. Kun esimerkiksi Joukahainen on lähdössä haastamaan Väinämöistä, äiti näkee että poika on syöksymässä surman suuhun, ”hänellä ei yhtäkkiä ole keinoja asettua edes poikansa asemaan löytääkseen sen kielen jolla poikaa pitäisi puhutella” (mt. 31).

Varhaisempi Aino-tutkija Viljo Tarkiainen on äitiä kohtaan ymmärtäväisempi. Tarkiaisen mukaan koti on epäilemättä tarjonnut Ainolle (ja Joukahaiselle) hyvät ulkoiset puitteet, mutta ymmärretyksi he eivät ole tulleet, mikä olisi sitä, mitä heidän (Ainon) kehittymisensä Tarkiaisen mukaan nyt vaatisi.

Ja vaikkei tämä koti ajan pitkään voikaan tarjota hänelle sitä suojaa ja lämmintä ymmärrystä, jota hänen kehityksensä menestyksellinen kasvu vaatisi, antaa se ainakin ulkoisesti huolettomat nuoruuden päivät. Aino elää luonnollisissa suhteissa vanhempiinsa, veljeensä ja sisarensa. Eikä ole syytä otaksua, että hän olisi millään tavoin ’lasna kaltoin kasvateltu’, niin kuin hänen onneton osaveljensä Kullervo. Häntä ei ole turmellut rikkauden loisto ja toimettomuus kuten Kyllikkiä. Hän ei ole kasvanut turhamaiseksi ja ylvästeleväksi niin kuin Pohjolan neiti. Ainon koti on varakas, vaan ei loistelia; korkea, vaan ei korskea. Kaikki hänen omaisensa – nuorta hurjapäistä Joukahaista lukuun ottamatta – ovat käytännöllistä ja toimeliasta väkeä. Näemme isän, veljen ja sisaren puuhailevan kunkin omissa askareissaan: isä ikkunalla ’kirvesvartta kirjoavi’, veli veräjän suulla ’vemmelpuuta veistelevi’ ja sisar sillan korvalla ’vyötä kultaista kutovi’. Ja äiti, johon Ainon sydän oli enimmin kiintynyt, näyttää olevan kaikissa toimissaan ja ajatuksissaan järkevä nainen. Näin kasvaa tytär ’tykönä hyvän isonsa, kanssa armahan emonsa’, suoraksi, avoimeksi luonteeksi, tarvitsematta kärsiä

minkäänlaista puutetta tai sortoa. Hän saa toimitella vain keveitä askareita: poimia mäeltä marjoja, taittaa vastaksia lehdestä j.n.e. Nämä kesäiset toimet ikään kuin kehystävät Ainon kuvaa. Luonnon vapaudessa kehittyä hänen tunnemaailmansa ehyeksi ja sopusointuisaksi, hänen mielensä avoimeksi kauneudelle. Hän oppii ymmärtämään ja rakastamaan 'tuota päivän armautta, suloutta kuun komean, ihanuutta ilman kaiken'. (Tarkiainen 1911, 22–23).

Tämä katkelma on yksi niitä harvoja yksityiskohtauksia Aino-kuvauksia, joita varhaisemmasta kalevalatutkimuksesta löytyy. Vaikka sävy on jossain määrin ihannoiva, Tarkiainen on tavoittanut tässä Ainon ymmärtämisen kannalta jotain olennaista. Minua viehättää myös se, että Tarkiainen katsoo äitiä armollisin aikalaissilmin toisin kuin äideille usein kovia vaatimuksia asettavat nykytutkijat. Lisäksi katkelmassa korostuu työnteon ja nöyrän ahkeruuden arvo, ja Ainosta piirtyy kuva herkkänä ja luontoa ymmärtävänä nuorena naisena, joka on saanut kasvaa sopivissa määrin työtä tehden ja sisäisiä tuntujaan kuunnellen. Häntä ei ole orjuutettu niin kuin Kullervoa, ei hemmoteltu niin kuin Kyllikkiä tai Pohjan neitoa. Ulkoisesti hänen kotinsa on ”varakas vaan ei loistelas”, ja Tarkiaisen arvelun mukaan muut perheen jäsenet Joukahaista lukuun ottamatta ovat oppineet kohtuullisen ja kärsivällisen työnteon hyveen.

Epäilemättä vanhemmat ovat opettaneet Ainolle esimerkillään uutteruutta ja kuuliaisuutta ja ehkä sallineet hänelle myös rauhaa ja yksityisyyttä, mutta ovatko he opettaneet hänelle toisen kuuntelemista ja huomioonottamista? Ovatko he kuunnelleet häntä ja kunnioittaneet hänen ajatuksiaan, eli osoittaneet häntä kohtaan ihmettelyä?

4 Kalevalan toinen, varsinainen Aino-taru

Kalevalan neljäs, varsinaisena Aino-taruna pidetty runo pohjautuu sivulla yhdeksän mainittuun Lönnrotin vienankarjalaiseen Hirttäytyneen neidon runoon. Ainon yhteydet Hirttäytyneen neidon runoon ovat selvät, vaikka J. Krohnin mukaan Aino-runon tapaiset balladit ovat hyvin yleisiä. ”Laajalta lauletaan runo siitä, kuinka tyttö taivaan rajoja astuessaan saa koristeita, vaan metsässä sitten varas ne ryöstää; itkien tulee hän kotiin, jossa äiti häntä lohduttaa ja lahjoittaa aitassa tallella olevat paremmat korut.” (Krohn 1885, 124.)

Oli Hirttäytyneen neidon runo miten tunnettu tahansa, Lönnrot on nerokkaasti huomannut juonellisen mahdollisuuden aittaan hirttäytyneen Annin ja kilpalaulantarunossa lunnaksi luvatus Joukahaisen sisaren kohtaloissa ja tehnyt irrallisista runoista yhtenäisen tarinan, mikä kuvaa hyvin hänen eepoksen eteen tekemäänsä luovaa työtä. Annistin (1944, 63) mukaan

vasta Lönnrot on havainnut [kilpalaulanta]runon sisältämän, lunnaksi luvattua sisarta kohtaan tapahtuvan siveellisen vääryyden ja kehittänyt kertomuksen edelleen liikuttavaksi Aino-draamaksi.

4.1 Ainon ja Väinämöisen ensimmäinen kohtaaminen

Kalevalan toisessa Aino-runossa Aino on metsässä taittelemassa vastaksia, kun hän kohtaa fyysisesti ensimmäisen kerran Väinämöisen:

Tuopa Aino, neito nuori, sisar nuoren Joukahaisen, / lähti luotoa lehosta,
vastaksi varvikosta./ Taittoi vastan taatollensa, toisen taittoi
maammollensa, kokoeli kolmannenki verevälle veijollensa.

Jo astui kohin kotia, lepikköä leuhautti. / Tuli vanha Väinämöinen; näki
neitosen lehossa,/hienohelman heinikössä. Sanan virkkoi, noin nimesi:/
”Äläpä muille neiti nuori,/kanna kaulanhelmilöitä, rinnanristiä
rakenna,/pane päätä palmikolle, sio silkillä hivusta!”

Neiti tuon sanoiksi virkki: ”En sinulle enkä muille/kanna rinnanristilöitä,
päätä silkillä sitaise. Huoli en haahen haljakoista, vehnän viploista
valita;/asun kaioissa sovilla, kasvan leivän kannikoissa/tykönä hyvän
isoni, kanssa armahan emoni.”

Riisti ristin rinnaltansa, sormukset on sormestansa,/helmet kaulasta karisti, punalangat päänsä päältä,/jätti maalle maan hyväksi, lehtohon lehon hyväksi./Meni itkien kotihin, kallotellen kartanolle. (4:1–4)

Ainon rajuhko reaktio on houkutellut tutkijat tarjoamaan kohtaaukselle monenlaisia selityksiä: milloin kohtausten avainta on etsitty runojen alkuperäislähteestä ja sanojen etymologiasta, milloin myyttitulkinnoista ja jungilaisesta syvyyspsykologiasta. Rafael Koskimiehen mukaan Ainon suuttumusta on selitetty siten, että Väinämöinen olisi lahjoja tarjottuaan loukannut Ainon neitseellistä koskemattomuutta samaan tapaan kuin onneton Kullervo, joka makaa oman sisarensa (Koskimies 1978, 26).

Alkuperäisrunoa tarkastellut Kupiainen on pannut merkille, että kosinta tapahtuu turvallisen kotipiirin ulkopuolella metsässä (Osmonen/Kalevainen nousee märestä maasta ja kosii aggressiivisesti nuorta Annia). Niin ikään hän on kiinnittänyt huomiota kosijan erilaisuuteen ja viittaa arveluihin, joiden mukaan nimitys Osmoinen tarkoittaisi joko hääruneiden sulhasta tai metsänpetoa kuten karhua tai ahmaa, Kalevainen taas viittaisi pahankuriseen tai huonotapaiseen (ks. Nirvi 1984, 55–73). Korujen kirpoamisen taas voi nähdä viittaavan neitsyyden menettämiseen tai raskauteen. (Kupiainen 2004, 124–125; Kuusi 1963, 343, Piela 1999, 121.)

Myyttisymbolista ja psykoanalyttista tulkintaa yhdistävä Irma Korte (1988) on laajentanut tulkintansa transformaatiomyytin kuvaukseksi, jossa alkuperäisen runon Anni-neito edustaa tajunnan avointa ja vastaanottavaa, rakkautta kokevaa osaa. Kortteen mukaan rakkauden lisäksi ihmiselämään kuuluu kaksi muuta perustavaa laatua olevaa ulottuvuutta, valta ja oikeudenmukaisuus. Nämä ulottuvuudet korostuvat Joukahaisen (ja Väinämöisenkin) maailmassa, mikä näkyy ensimmäisen Aino-runon kilpahenkisyytenä. Ainon maailmankuva taas pohjautuu paremminkin rakkaudelle, joskin hänen rakkauskykynsä on vielä kehittymätön, itseän ja tuttuihin ulkoisiin asioihin keskittynyt.

Kortteen mukaan Annin ja Osmoisen/Ainon ja Väinämöisen kohtaamisessa ei siis olisi kyse vanhan kosiomiehen ja nuoren neidon kohtaamisesta vaan ihmiselämässä yhä uudelleen eteen tulevista elämänongelmista: kuinka syventää ja laajentaa rakkauden kokemisen kykyä. Kortteen mukaan se onnistuu, mikäli suostumme irtautumaan vanhasta ja puhdistamaan sisäistä elämäämme. Anni/Aino on tällä tiellä – taittelemassa lepikeissä vastuksia saunomista eli ulkoista puhdistautumista varten, mutta puhdistautumisen vaatimuksen syvetessä ja saadessa

Osmoisen/Väinämöisen hahmon, hän kauhistuu ja pakenee. (Korte 1988, 192–193.)

15

Tulkittiinpa Aion ja Väinämöisen kohtaaminen nuoren viattoman tytön ja vanhemman kosijan väliseksi kohtaamiseksi tai Kortteen tavoin psykoanalyttisesti rakkauskyvyn syventämisen vaatimukseksi, on selvää, että kyseessä on tärkeä kohtaaminen. Kun tarkastellaan kohtaamisessa käytävää dialogia, huomataan jälleen, ettei siinä ole sijaa toista kunnioittavalle ihmettelylle. Ensi sanoikseen Väinämöinen ilmoittaa, ettei Aion tule kantaa koruja muille. Väinö ei kuitenkaan ota huomioon mahdollisuutta, että ehkä Aino yksinkertaisesti nauttii korujen kantamisesta ja kantaa niitä itsensä tähden, ei Väinämöisen tai muiden kosijoiden iloksi. Halunsa sokaisemana Väinämöinen ei kuitenkaan kykene näkemään Aion mahdollista erilaisuutta.¹⁶ Heidän välilleen ei siis pääse syntymään ihmettelyn synnyttämää ”avautunutta kohtaa” (Irigaray 1996, 101), josta aito yhteisymmärrys voisi kummuta.

Väinämöisen tavoin Ainokaan ei anna periksi eikä tee tilaa ihmettelylle, mikä on kuitenkin hänen kohdallaan ymmärrettävämpää kuin vanhan tietäjän kohdalla; Aion tahdon yli on käyty kauppaa, ja häntä ollaan naittamassa miehelle, joka ikänsä puolesta voisi olla hänen isoisänsä. Hänen haluaan ja hänen tilaansa ei ole kunnioitettu, miksi hän siis kunnioittaisi Väinämöisen halua?

¹⁵ Kortteen psykoanalyttisesti väritynyt näkemys tuntuu sikäli osuvalta, että Aion ja Väinämöisen rakkaussuhde ei ole millään muotoa tavanomainen. Siinä ei ole perinteisiä rakkaussuhteen merkkejä, kuten fyysistä ihastusta, hyväilyjä tai suukkoja eikä liioin näkyviä lupauksia tai sormusten vaihtoa, vaan kaikki on symbolista ja tulkinnanvaraista: Aion hukkuminen ja muutos Vellamoksi sekä hänen onkimisensa vedestä; Väinämöisen veneen juuttuminen hauen olkapäille; kanteleen valmistaminen kalanluista sekä Väinämöisen soittaessaan vuodattamat kyneleet, jotka sotka käy noutamassa aaltojen alta ja jotka ovat muuttuneet helmiksi.

¹⁶ Edelliseen alaviitteeseen viitaten voisi huomauttaa Väinämöisen yhteydestä ”Aion kaulan helmilöihin”. Ensimmäisessä kohtaamisessaan Aion kanssa Väinämöinen kieltää Ainoa kantamasta helmiä muille. On siis kuin Aion pitäisi kantaa helmiä nimenomaan Väinämöiselle – eli kuin tietäjä ei itse kykenisi kantamaan helmiä itselleen. Mutta kanteleensoittokohtauksen jälkeen sotka noutaa vedestä Väinämöisen helmeksi muuttuneet kyneleet, mikä voidaan tulkita siten, että Väinämöinen ei enää tarvitse Ainoa kantamaan helmiä itselleen; tästä lähtien hän pystyy luomaan helmensä itse.

4.2 Äidin Ainolle säästämät aarteet

Kun Aino on riistänyt helyt rinnoiltaan ja paennut kotiin, alkaa äidin pitkäkö monologi, jossa hän sekä neuvoo surevaa tytärtä että muistelee omaa nuoruuttaan:

”(...) Elä itke, tyttäreni, nuorna saamani nureksi!/Syö vuosi suloa voita: tulet muita vuolahampi;/toinen syö sianlihoa: tulet muita sirkeämpi;/kolmas kuorekokkaroita: tulet muita kaunihimpi./Astu aittahan mäelle – aukaise parahin aitta – !/Siell’ on arkku arkun päällä, lipas lippahan lomassa./Aukaise parahin arkku, kansi kirjo kimmahuta:/siin’ on kuusi kultavyötä, seitsemän sinihamoista./Ne on Kuuttaren kutomat, Päivättären päättelemät.”

”Ennen neinnä ollessani, impenä eläessäni/läksin marjahan metsälle, alle vaaran vaapukkahan./Kuulin Kuuttaren kutovan, Päivättären kehreävän/sinisen salon sivulla, lehon lemmen liepehellä.”

”Minä luoksi luontelime, likelle lähentelime./Aloinpa anella noita, itse virkin ja sanelin:/’Anna Kuutar kultiasi, Päivätär, hope’itasi/tälle tyhjälle tytölle, lapsellen anelijalle!”

”Antoi Kuutar kultiansa, Päivätär hope’itansa./Minä kullat kulmilleni, päälleni hyvät hopeat!/Tulin kukkana kotihin, ilona ison pihoilte.”

”Kannoin päivän, kannoin toisen. Jo päivänä kolmantena/riisuin kullat kulmiltani, päältäni hyvät hopeat,/vein ne aittahan mäelle, panin arkun kannen alle:/siit’ on asti siellä ollut ajan kaiken katsomatta.”

”Sio nyt silkit silmillesi, kullat kulmille kohota,/kaulahan heleät helmet, kullaristit rinnoillesi!/Pane paita palttinainen, liitä liinan-aivinainen,/Hame verkainen vetäise, senp’ on päälle silkkivyöhyt,/sukat sulkkuiset koreat, kautokengät kaunokaiset!/Pääsi kääri palmikolle, silkkinauhoilla sitaise,/sormet kullansormuksiin, käet kullankäärylöihin!”

”Niin tulet tupahan tuolta, astut aitasta sisälle/sukukuntasi suloksi, koko heimon hemeäksi:/kulet kukkana kujilla, vaapukkana vaellat,/ehompana entistäsi, parempana muinaistasi.” (4:14–20)

Tällaisissa voimakkaan symbolisissa, mielikuvitusta kutkuttavissa tai ihmettelyä herättävissä kohdissa *Kalevalaa* taideteoksena tutkinut virolainen August Annist näkee eepoksen olevan syvimmillään. Teoksessaan *Kalevala taideteoksena* (1944) Annist kirjoittaa, että oleellisempaa kuin osoittaa *Kalevalan* runojen yhteydet reaali maailmaan, on oivaltaa niiden henki – se, miten runot ovat aikojen myötä

auttaneet ihmisiä oivaltamaan sekä ympäröivässä maailmassa että itsessään vaikuttavia luonnonlakeja ja niissä piileviä kehitysmahdollisuuksia. Annistin mukaan *Kalevala* muuttuu

usein sitä syvällisemmäksi, mitä mielikuvituksellisemmaksi ja 'lapsellisemmaksi' se käy. Eikä olekaan kovin olennaista, tajusivatko jonkin tarinan kaikki kertojat ja säilyttäjät tämän myytin sisältöä tai onko se yleensä nykyisessä muodossaan kansanomainen. Tärkeämpää on se, että eri aikoina ja myös tässä suunnilleen sama hahmo ja tapahtumasarja auttavat ja kykenevät ilmentämään elämässä itsessään piileviä voimia ja lakeja. (Annist 1944, 78.)

Tässäkö juuri piilee ihmettelyn ja ihmeen voima? Viittaako äidin monologi johonkin naisten maailmaan liittyvään niin tärkeään ja salattuun, että se on täytynyt verhota symboleihin?

Symboliikkaa on avannut esimerkiksi Anna-Leena Siikala, jonka mukaan monologissa mainitut Päivätär ja Kuutar liittyvät eepoksen naishahmojen tavoin luonnonilmiöihin tai ilmansuuntiin ja hallitsevat nimiensä mukaisesti taivaankappaleita. Päivättären hän näkee edeltäneen positiivisena, lämpöä ja hedelmällisyyttä antavana hahmona Neitsyt Mariaa, joka keskiajan kuluessa korvasi etnisen uskonnon jumalattaret. ”Keskiajan tuoma Neitsyt Maria oli yleisauttaja, jonka puoleen voitiin kääntyä monenlaisissa asioissa. (...) Loitsujen mielikuvat pyhän Neitsyen vaatekappaleista ja naisellisista toimista, kehräämisestä ja ompelemisesta, saivat aineksensa sekä keskiajan kirkkotaiteesta että pyhistä kertomuksista.” (Siikala 1996, 167–175.)

Luonnotarten olemukseen perehtyneen Tellervo Krogeruksen mukaan Lönnrot määritteli luonnotarten kuuluvan ylimmän Luojan ja fyysisten paikkojen haltioiden väliselle alueelle (Krogerus 1999, 131) eli liminaaliin, pyhän ja maallisen väliin sijoittuvan tilaan. Tästä salatusta ja naiselliseksi mielletystä maailmasta *Kalevala* antaa meille äidin monologissa kalpean aavistuksen; äiti kertoo ikään kuin käyneensä tuolla rajalla, tai ainakin aavistaneensa sen olemassaolon mystisellä ”sinisen salon sivulla, lehon lemmen liepehellä”, missä oudot, lempeät jumalattaret soivat hänelle lahjojaan. Tämän jälkeen hän tuli ”kukkana kotihin, ilona ison pihoille.” Mutta kolmantena päivänä hän piilotti aarteensa aittaan, missä ne ovat olleet siitä pitäen.

Monologiin sisältyy lisäksi hienohko viittaus eepoksen lopussa olevaan Marjattaan, joka kulkee kukkana mäellä, syö metsässä ihmeitä tekevän puolukan ja synnyttää itsensä Väinämöisen syrjäyttävän Kristuksen eli tekee sen, mihin kiiwasluonteinen ja kärsimätön Joukahainen ei kykene.

4.3 Ainon puuttuva sisäinen paikka

Äidin sanoihin sisältyy samanlaista ulkoisen kauneuden ihailua kuin kilpalaulantarunon lopussa olevassa Ainon viimeisessä repliikissä, jossa hän ei kerro surevansa Väinämöiselle joutumista vaan

”(...): itken kassan kauneutta, / tukan nuoren tuuheutta, hivuksien hienoutta,/ jos ne pienennä peitetähän, katetahan kasvavana.

”Tuotapa ikäni itken, tuota päivän armautta,/ suloutta kuun komean, ihanuutta ilman kaiken, / jos oisi nuorna jättäminen, lapsena unohtaminen / veikon veistotanterille, ison ikkunan aloille.” (4:69–70)

Ainon asioiden ulkoista ihanuutta ihastelevien säkeiden sävy on lapsenomaisen ja pinnallinen – hänhän ihastelee itseään ja kotiaan – mutta toisaalta niissä on jotain hellyttävää, sillä hän asettuu kilpalaulantarunossa vallitsevaa maailmankuvaa vastaan. Hän ei tavoittele veljensä tavoin ulkoista menestystä tai kunniaa, vaan hän haluaisi vain säilyttää sen, mitä hänellä jo on. Ainon ajatukset heijastavat naisellista ”huulten hyödyttömyydestä” ja ”nautittavuudesta” kumpuavaa kaikkialla olemista, jolla ei näyttäisi olevan yhtä selvää päämäärää kuin kilpahenkisellä veljellä. Tästä näkökulmasta Ainon passiivinen suhde maailmaan näyttäytyy todella nautiskelevampana, vapaampana ja kokonaisvaltaisempana kuin veljen.

Tämä herättää kuitenkin kysymyksen, millainen on naisen suhde itseensä? Jos hänen veden kaltaisella rakkaudellaan tai halullaan ei ole selkeää ja lopullista kohdetta (jumalaa tai sielua), miten hän rakastaa itseään? Tai paremminkin: mitä hän rakastaa itsessään? Kohdistuuko hänen *itsen rakkautensa* ruumiiseen? Vaatteisiin, silmiin, silmäripsiin, hiuksiin, käsiin, kynsiin, huuliin, kotiin, lapsiin, pihaan, huonekaluihin, verhoihin, pöytäliinoihin, ikkunalaudan ja pellonpientareen kukkiin...?

Sukupuolieron etiikassa Irigaray (1996, 78) nostaa esille itsen rakastamisen maskuliinisen ja feminiinisen version, joiden välisen eron tarkasteleminen tarjoaa yhden vastauksen edellä esitettyihin kysymyksiin.

Irigaray pitää naisen itsen rakastamista mutkikkaampana kuin miehen jo yksin siitä syystä, että naisellinen on tyypillisesti palvellut miehen itsensä rakastamista. Tämän lisäksi naisellisen itsen rakastamisen vaikeus liittyy Irigarayn mukaan naisen ja ulkoisen väliseen suhteeseen, mitä hankaloittaa se, ettei naisen ole helppo asettaa halunsa tai rakkautensa kohdetta itsensä ulkopuolelle.

Halun esiintuomisessa ja representaatiossa jokin karkaa naiselta itseltään. (...) Naisen ”heti kaikki” ei ole kuoleminen vastine. Pikemminkin se on elämän äärettömyyden tavoittelua, avautumista äärettömälle nautinnossa. Mies asettaa äärettömän transsendentiksi: sitä siirretään aina tuonemmaksi, vaikkapa käsitteen tuolle puolen. Nainen laittaa sen nautinnon ulottuvaisuuteen nyt tässä ja heti. (...) Nainen pystyisi elämään rakkaudessa rajattomasti, jos miehen – tai naisen – ei olisi pakko tehdä työtä, tai jos naisen ei tarvitsisi ravita itseään ja synnyttää jälkeläisiä, mikä merkitsee keskeytystä naisen nautinnossa tai toisessa nautinnossa. (Irigaray 1996, 82–83.)

Ymmärrän tämän monitulkintaisen katkelman siten, että siinä missä mies on taipuvainen asettamaan ihanteensa saavuttamattomaan (jumalaan, taivaaseen, sankarimatkojen taa tai kaukaiseen Pohjolaan kiven sisään yhdeksän lukon taakse), naisen nautinto pyrkii toteutumaan tässä ja nyt. Jos siis Aion kotona on aina arvostettu uutteruutta ja työntekoa ja nautinnon lykkäämistä, ehkä silti jossain Aion ja äidin sisällä elää naisellinen, tässä ja nyt tapahtuvaa täyttymystä janoava halu. Ehkä äiti yrittää symboleihin ja hienovaraisiin viittauksiin verhotulla monologillaan johdattaa tytärtä kohti halua ja nautintoa, joita ilman nainen voi Irigarayn mukaan jäädä ikuiseen ei-sublimaatioon eli ikuiseen tyydyttymättömyyden tilaan, jossa hän ”pyrkii aina jotakin kohti voimatta palata itseensä paikkana, jossa voidaan kehittää jotain myönteistä” (mt. 25).¹⁷

Ellei siis nainen kykene asettumaan itseensä itseään rakastaen, hän jää nahkojensa sisällä ikuisesti vaeltavaksi muukalaiseksi, jota toinenkaan ei pysty

¹⁷ Edellisiin alaviitteisiin (14-15) viitaten voisi huomauttaa, että varaamalla Aion alkuperäiset kaunistukset, helmet ja rinnanristit itselleen, Väinämöinen toimi juuri sellaisen miehen tavoin, joka pyrkii valloittamaan naisen omimman paikan itselleen. Hänen mieleensä ei juolahtanut, että ehkä Aino saattaa haluta kantaa kaunistuksia vain omaksi ilokseen.

kohtaamaan eikä liioin ihmettelemään. Juuri näin Ainolle käy, sillä äidin monologi ei aiheuta hänessä toivottua reaktiota, vaan hän menee ”itkien pihalle, kallotellen kartanolle” ja murehtii yhä surkeaa kohtaloaan. Kun äiti tiedustelee, mitä tytär yhä suree ja valittaa, Aino vastaa:

"Sitä itken, impi rukka, kaiken aikani valitan,
kun annoit minun poloisen, oman lapsesi lupasit,
käskit vanhalle varaksi, ikäpuolelle iloksi,
turvaksi tutisevalle, suojaksi sopenkululle.
Oisit ennen käskennä alle aaltojen syvien
sisareksi siikasille, veikoksi ve'en kaloille!
Parempi meressä olla, alla aaltojen asua
sisarena siikasilla, veikkona ve'en kaloilla,
kuin on vanhalla varana, turvana tutisijalla,
sukkahansa suistujalla, karahkahan kaatujalla." (4:24)

Jos Ainon voisi riuhtaista *Kalevalan* sivuilta nykypäivään, hän ehkä vastaisi Irigarayn tavoin:

Naisen pitää jälleen löytää itsensä esimerkiksi niiden kuvien avulla, joita hänestä on historiaan jo tallennettu, tai niistä ehdoista, joita on tarvittu miesten teosten tuottamiseksi. Mutta hänen ei tule lähteä liikkeelle miehen teoksista ja genealogiasta. (Irigaray 1996, 26.)

Moderni Aino saattaisi sanoa äidilleen, että ennen kuin hän menee Väinämöiselle tai kenelle muullekaan miehelle, hänen on löydettävä itsensä ja otettava selvää, mitä hän todella haluaa. Ja jos äiti aidosti tahtoo tyttären parasta, hän peruu viheliäisen naimakaupan ja antaa tälle aikaa pohtia, kenet hän haluaa puolisoikseen – vai haluaako ketään.

Näin modernin radikaaliin ajatteluun äidistä ei kuitenkaan ole, ja Aino jää epätoivossaan yksin. Hän ei tiedä, mitä tehdä – kotiin hän ei voi palata, mutta Väinämöisellekään hän ei halua mennä. Mitä vaihtoehtoja hänelle jää?

4.4 Kiveltä kilahtaminen

Haettuaan aitasta aarteet ja pukeuduttuaan koristuksiin Aino lähtee kulkemaan soita, maita ja synkkiä saloja pohtien, että parempi olisi kuolleena kuin elävänä.

Kolmantena päivänä hän tulee meren rannalle, ja nukuttuaan rannalla yön hän huomaa aamulla niemen päässä kolme kylpevää neitoa – todellisia vai haavekuvia, sitä *Kalevala* ei kerro. Joka tapauksessa Aino riisuu vaatteensa mennäkseen mukaan, ja huomattava on, että tässä yhteydessä hän riisuu myös äidiltä perimänsä aarteet. Hän käy rannassa olevalle kivelle, joka ei ole musta vaan kirjava ja ”kullan paistavainen”, ja toisin kuin Joukahainen, jonka jalkoihin Väinämöinen lauloi kivikengät, Aino käy kivelle oma-aloitteisesti. Mutta heti hänen asetuttuaan paadelle, se kilahtaa veteen ja Aino sen mukana. Kivi ei ollutkaan tukeva vaan irti pohjasta!

Siteeraan seuraavat säkeistöt sanasta sanaan, jotta niissä tapahtuva kertojaäänänen muutos sekä kuolemasta kertovan tekstin kepeä sävy käyvät selville.

Siihenpä kana katosi, siihen kuoli impi rukka./Sanoi kerran kuollessansa, virkki vielä vierressänsä:”Menin merta kylpemähän, sainp’on uimahan selälle;/sinne mä, kana, katosin, lintu, kuolin liian surman:/elköhön minun isoni sinä ilmoisna ikänä/vetäkö ve’en kaloja tältä suurelta selältä!

”Läksin rannalla pesohon, menin merta kylpemähän;/sinne mä, kana, katosin, lintu, kuolin liian surman:/elköhönp’ on veikkoseni sinä ilmoisna ikänä/juottako sotaoriitta rannalta merelliseltä!

”Läksin rannalla pesohon, menin merta kylpemähän;/sinne mä, kana, katosin, lintu, kuolin liian surman:/elköhönp’ on siskoseni sinä ilmoisna ikänä/peskö tästä silmiänsä kotilahen laiturilta!/Mikäli meren vesiä, sikäli minun veriä;/mikäli meren kaloja, sikäli minun lihoja;/mikäli rannalla risuja, se on kurjan kylkiluita;/mikä rannan heinäsiä, se hivusta hierottua.” (4:33–35)

33. säkeistössä, kuoleman hetkellä kertojan ääni vaihtuu Ainon ääneksi. Tämän kerronnallisen muutoksen myötä *Kalevalan* tekstiin tulee voimakkaan myyttinen sävy; puhujana on nyt kuollut Aino. Vaikka tapahtuma on traaginen, tekstistä ei silti välity suru tai itsesäälin sävyttämä melankolia kuten aikaisemmista säkeistä vaan ilo ja toivo. On kuin vasta kuoltuaan Aino löytäisi oman paikkansa ja oman halunsa ja saisi oman äänensä kuuluville. Ruumiin kuoleman myötä Ainon koko kokemusmaailma mullistuu, minkä seurauksena myös hänen äänensä ja kielensä

saavat uudenlaisen miehisemmän¹⁸ sävyn: hän kuvailee kuolemaansa rennosti ja hauskasti ja nimittää itseään kanaksi. Poissa ovat yksinäisyyden valittelut sekä surkuttelu siitä, ettei kukaan ymmärrä. Tulkintani mukaan Aino muistuttaa läheisiään nyt suurin sanoin esteettisestä elämänsätyksestään, jota käytännöllisemmin elämään suhtautuva perhe ei aikaisemmin ymmärtänyt. Hän varoittaa isää pyytämästä merestä kaloja, veljeä juottamasta rannalla sotaoriitta ja sisaria pesemästä kotilaiturilla silmiä, minkä voisi ehkä tulkita muistutuksena kauneuden itseisarvosta: vesi (luonto) ei ole arvokasta vain käytännöllisestä näkökulmasta eli kalojen kotina, janon sammuttajana tai peseytymisen apuvälineenä vaan itsessään. Toisaalta on mahdollista myös ajatella, että Aino varoittaa sukulaisia koskemasta veteen, jonka hän on kuolemallaan saastuttanut käyttökelvottomaksi.¹⁹ Kuten Korte luvussa 4.1. mainitsi, Aino on käynyt puhdistautumisen tielle – kohdatessaan ensimmäisen kerran Väinämöisen hän on lepikossa taittelemassa vastaksia. Hukkumiskuoleman voidaan tulkita olleen ensimmäinen kaste tai ulkoinen puhdistautuminen: lika ja paha on nyt jäänyt veteen, ja Aino kieltää läheisiään nauttimasta sitä.

Tyttären kuoleman jälkeen jänis tuo äidille viestin. Äiti puhkeaa itkuun ja oivaltaa vihdoin, miten väärin hän on Ainoa kohtaan toiminut; hänen olisi pitänyt kuunnella tyttärtä eikä pakottaa tätä epämieluisaan avioliittoon. Siis vasta Ainon kuoltua äiti suostuu päästämään irti omasta halustaan ja tekemään tilaa tyttären erilaisuudelle.

4.5 Äidin ihmeitä tekevät kyneleet

On mielenkiintoista, että monessa kohtaa *Kalevala* yhdistää kyneleet ja ihmeen – kuten kalanluisen kanteleensoittokohtauksessa, jossa Väinämöisen vuodattamat kyneleet muuttuivat veden alla helmeksi. Niin myös neljännen runon lopussa äiti

¹⁸ Olen tietoinen termin latautuneesta luonteesta, mutta tässä kohtaa (ja tässä kontekstissa) se on yksinkertaisesti osuva.

¹⁹ Huomautan Ainon mahdollisesta – joskin aika etäisestä – yhteydestä kaikkialla maailmassa tunnettuun myrkyllisen neidon taruun. Tarun neito on kaunis olento, joka ruumiiseensa kätkeyllä myrkyllä tai aseilla surmaa rakastajansa heidän ensimmäisenä yhteisenä yönään (Jung 2003,179). Ainon tapauksessa hänen sisäinen myrkkynsä (tai paremminkin surunsa) ei kuitenkaan surmaa rakastajaa vaan Ainon itsensä.

vuodattaa kyyneliä, joiden matkaa kuvataan samaan tapaan kuin 51. runossa puolukan matkaa maasta Marjatan huulille:

(Ainon äiti) Emo itki, kyynel vier:/Vieri vetrehet vetensä/Sinisistä silmistänsä/Poloisille poskillensa.

Vieri kyynel, vier toinen:/ Vieri vetrehet vetensä/Poloisilta poskipäältä/Ripe'ille rinnoillensa.

Vieri kyynel, vier toinen:/ Vieri vetrehet vetensä/Ripe'iltä rinnoiltansa/Hienoisille helmoillensa./Vieri kyynel, vier toinen:/ Vieri vetrehet vetensä/Hienoisilta helmoiltansa/ Punasuille sukkasille.

Vieri kyynel, vier toinen:/ Vieri vetrehet vetensä/Punasuilta sukkasilta/Kultakengän kautosille.

Vieri kyynel, vier toinen:/Vieri vetrehet vetensä/kultakengän kautosilta Maahan alle jalkojensa;/Vieri maahan maan hyväksi,/Vetehen ve'en hyväksi.

Ve'et maahan tultuansa/ Alkoivat jokena juosta:/Kasvoipa joke kolme Itkemistänsä vesistä,/Läpi päänsä lähtemistä,/Alta kulmain kulkemista. (4: 49–54)

50. runossa Marjatta poimii marjan mäeltä:

Tempoi kartun kankahalta,/Jolla marjan maahan sorti./Niinpä marja maasta nousi/ Kaunoisille kautoloille,/Kaunoisilta kautoloilta/Puhtahille polviloille,/Puhtahilta polviloilta/ Heleville helmasille.

Nousi siitä vyörivoille,/Vyörivoilta rinnoillensa,/Rinnoiltansa leuoillensa;/Leuoiltansa huulillensa;/Siitä suuhun suikahutti,/Keikahutti kielellensä,/Kieleltä keruksisihin,/ Siitä vatsahan valahti.

Marjatta, korea kuopus,/Tuosta tyytyi, tuosta täytyi,/Tuosta paksuksi panihe,/ Lihavaksi liittelihe.

Alkoi pauloitta asua,/Ilman vyötä völlehtiä,/Käydä saunassa saloa,/ Pimeässä pistelläitä. (50:13–16)

Näistä säkeistä välittyy taas ihmeellinen, mielikuvitusta herättelevä sävy. Ilo ja suru, itku ja nauru kuuluvat yhteen, ja elämä jatkuu erilaisissa muodoissa: Ainon äidin kyynelistä syntyy kolme koskea, niiden rannalle kolme koivua ja niihin kolme käkeä kukkumaan, mikä kuvaa myyttis-symbolista luentaa käyttävän Irma Kortteen mukaa uuden elämäkäsitteksen löytymistä, ”ihminen on saanut takaisin maan jalkojensa

alle”. Kyynelten muuttuminen koskiksi, koivuiksi ja kukkuviksi käeiksi voidaan tulkita koko kalevalaista maailmaa mullistavana metamorfoosina, eräänlaisena aikakauden päätöksenä: nyt äiti näkee tyttärensä uusin silmin ja osaa ehkä tästä lähtien suhtautua ymmärtäväisemmin Ainon kaltaisiin nuoriin naisiin, joiden tulevaisuuden turvaamiseksi vanhemmat suunnittelevat epämieluisia avioliittoa. Äiti pukee uudet ajatuksensa selviksi sanoiksi:

”Elkätte, emot poloiset, sinä ilmoisna ikänä/tuutelko tyttäriä, lapsianne liekutelko/vastoin mieltä miehelähän, niin kuin mie, emo poloinen,/tuuttelin tyttöjäni, kasvatin kanasiani!” (4:48)

Ehkä Ainon äidin silmien avautuminen toimii esimerkkinä myös toisille äideille, jotka alkavat vähitellen muuttaa ajasta jälkeen jäänyttä käytäntöä? Tämä voisi johtaa kalevalaisessa maailmassa Mikkosen (1997) mainitsemaan metamorfoosin tekstiä ja kerrontaa uudistavaan mahdollisuuteen eli yleisempään, ajattelutavassa tapahtuneeseen muutokseen.²⁰

Tästä näkökulmasta ihmeelliset kyyneleet symboloisivatkin muutosta tytärten naittamiskäytännössä – ihmettä vain menneisyyden näkökulmasta.

²⁰ Mikkonen (1997, 3) viittaa Medeian taruun, jossa kulttuuristen rajojen rikkomista käsitellään rakkauden, avioliiton, halun tai maanpakolaisuuden kautta. Myös Ainon tarussa kulttuurisia rajoja rikotaan; esimerkiksi äidin kyyneliä voitaneen pitää merkkeinä siitä, että eräs ikiaikainen käytäntö, pakkoavioliitto, on tulossa päätökseensä.

5 Kerronnan käännekohta – Vellamon neidon onginta

5.1 Vellamo-runon taustaa (Arhippa Perttusen versio)

Uuden Kalevalan viidennessä runossa tapahtuva Ainon metamorfoosi Vellamoksi on Aino-runoelman kliimaksi, jossa eeterinen Aino muuttuu maan ja veden sekä toden ja fantasian rajoja kyseenalaistavaksi mystiseksi vedenneidoksi. En nimennyt lukua Aino-runoelman käännekohtaksi, vaan kerronnan käännekohtaksi, sillä Ainon muuttuminen Vellamoksi pitää sisällään monta koko kalevalaisen kerronnan ja maailmankuvan taustalla vaikuttavaa tärkeää seikkaa. Tässä yhteydessä muistutan siitä jo luvussa 1.2 mainitsemastani seikasta, että *Vanhassa Kalevalassa* Vellamokohta on eepoksen lopussa, missä metamorfoosin läpikäynyt Aino-Vellamo saa merkittävän roolin eepoksen ja koko Väinämöisen hallitseman kalevalaisen aikakauden sulkijana. *Uudessa Kalevalassa* hänen mystinen metamorfoosinsa ja sen mahdollisesti herättämät kysymykset kuitenkin sivuutetaan, ja hänen kuolemisensa Ainona sekä katoamisensa Vellamona jäävät lähinnä perustelevaan Väinämöisen Pohjolaan suuntautuvan kosioretken (Knuutila 1999, 15). Tässä luvussa kuitenkin pysähdyn Ainon mystiseen muutokseen ja esitän kysymykset, joita tämä luonnontieteellisesti selittämätön tapahtuma minussa lukijana herättää.

Ennen kuin käyn käsiksi itse runoon, perehdyn lyhyesti sen taustoihin, mikä avanee hieman sitä, mitä outo naiskala on mahdollisesti alkuperäisrunon laulajille merkinnyt.

Kupiaisen (2004, 132) mukaan Vellamon neidosta on laulettu miltei itämerensuomalaisen kielialueen joka kolkassa, joskin vedenneito-aihelma on ollut suosittu nimenomaan pohjoisella mieslaulualueella. Kupiainen (mt.) arvelee, että ”salaperäinen ei-kala eikä nainen’ lienee kiehtonut enemmän miesten kuin naisten mieliä, vaikka toki nimetyistä vionalaisversioista osa on naisilta tallennettuja.” Niin ikään Vellamosta on laulettu useissa eri runoyhteyksissä, ja hänen onkijanaan on useimmiten Väinämöinen, mutta myös Lemminkäinen, ”minä”, Joukahainen sekä kerran Seppo Ilmarinen.

Kupiainen (em. 132–134) käyttää esimerkkirunona Latvajärven suurlaulajan Arhippa Perttusen Lönnrotille 1834 laulamaa Vellamon neidon runoa,

jonka päähenkilö on Väinämöisen sijaan Lemminkäinen. Siitä, onko Lönnrot käyttänyt Vellamon mallina juuri tätä kyseistä runoa, ei ole tietoa, mutta joka tapauksessa Perttusen Vellamo-runon on yksi niistä alkuperäisistä Vellamo-aiheisista runoista, jotka Lönnrot on tuntenut.

Perttusen Vellamo-runossa Lemminkäinen saa eräänä päivänä saaliikseen tuntemattoman, kummallisen kalan. Kalaksi Vellamo on erikoinen, eikä hän kannu myöskään ”Väinän tyttäriin” tai yleensä neitoon viittaavia asusteita (Niemi 1925, 53): hänellä ei esimerkiksi ole neidolle kuuluvaa pantaa eli pääripää, eli hänet pitäisi tunnistaa naiseksi ilman naiseen kulttuurisesti liitettyjä merkkejä. Tässä onkija ei onnistu, jolloin neito/kala karkaa hänen käsistään ja mies joutuu lähtemään allapäin kotiin. Kun äiti kysyy syytä mielipahaan, poika paljastaa nolon tapauksen. Poika yrittää saada saaliin vielä uudestaan käsiinsä ja kääntyy lopulta Untamon puoleen. Kupiainen pitää tässä yhteydessä Untamoita unenhaltijana tai Antero Vipusen kaltaisena jo kuolleen suurena tietäjänä. Kupiainen (2004, 134) viittaa Aimo Turuseen (1979, 359), jonka mukaan Untamo ei ole unenhaltija, vaan maan alla nukkuvan suuren tietäjän, johon toinen tietäjä turvautuu saadakseen tietoa. Untamo vastaa Lemminkäiselle, että Väinän eli veden tyttäret majailevat sadan oven ja kymmenkertaisen lukkomäärän takana. Mies on siis hukannut ainutlaatuisen tilaisuuden saada Vellamon tytär puolisoikseen, sillä merenpohjasta sadan oven takaa hänen on mahdotonta neitoa pyydystää.

Perttusen Vellamo-runon päättyy samaan tapaan kuin *Kalevalan* Vellamo-runon: Vellamon kadottua tai jäätyä sadan oven taakse merenpohjaan Lemminkäinen kohtaa Väinämöisen tapaan vaikeuksia. Hän lähtee erilaisten eläinten hahmossa kohti Vuojelaa, mikä on Hiitolan, Pimentolan, Pohjolan tai Päivölän kaltainen rinnakkaispaikallisuus. Vuojelassa hän kerskuu tullessaan vävynä taloon mutta saa tervetuliaisjuomaksi käärmeolutta. Hän laskee onkensa olueen, jolloin saaliiksi ei tule neitoa vaan matoja, sammakoita ja käärmeitä.²¹ Lopulta Lemminkäinen päätyy Tuonelan virtaan, josta ei kyseisen runoversioon mukaan ole paluuta. (Kupiainen 2004, 135.)

²¹ Kyseessä on samanlainen ”saastunut neste” (olut) kuin *Uuden Kalevalan* 4. runossa Ainon kuoleman seurauksena saastunut merivesi.

Perttusen Vellamo-runno on voimakkaan symbolinen, eikä siitä kuten Hirttäytyneen neidon runostakaan voida esittää vain yhtä tulkintaa. Joka tapauksessa juonen tärkeimmät käänteet ovat säilyneet Kalevalaan ongella olevine, saaliinsa kadottavine miehineen, jota kohtaavat menetyksen jälkeen yhä suuremmat vaikeudet. Niin ikään Vellamon nimi on siirtynyt Kalevalaan sellaisenaan. Kaarle Krohn päättelee Vellamo-nimen juontuvan veden tavallisesta määreestä vellova:

(...) mainittu nimi, jos kirjallisesta vaikutuksesta epäiltävät muistiinpanot eroitetaan, rajoittuu Vienan lääniin. Siellä tavataan Vellamo, paitsi Väinämöisen onginnassa, kerran myös Käärmeenluvussa vesiä soutavana ja samoin kerran Kalastajan rukouksessa muodossa Vellimys. (Krohn 1915, 315–316)

J. Krohnin (1885, 541) mukaan on selvää, ettei Vellamo ole mikään ihminen vaan täydellinen merenneito. Ehkä fantasianomaisen luonteensa vuoksi miehinen tutkijankatse on usein ohittanut Vellamon. Kupiainen huomauttaa esimerkiksi Martti Haavion (1967, 87) mainitsevan Vellamon vain ohimennen ja päättelee:

Siksi hänet [Vellamo] on helppo sivuuttaa tai tulkita samantyyppiseksi miehiseksi fantasiaksi, jollaisia myöhempi viihdeteollisuus on merenneito-aiheista tuottanut: Vellamon neito tulkitaan miehen katseen kautta, ja samalla Vellamon neidon niin potentiaalinen kuin jo olemassa olevakin seksuaalisuus tulee kontrolloiduksi (Kupiainen 2004, 132).

Vellamo on siis nimensä foneettista asua myöten vellova, vetinen ja rajoja rikkomaan pyrkivä, lopullista määrittelyä kaihtava olento – kuin elävä esimerkki luvussa 2.5 mainitusta naisen joka puolelle suuntautuvasta, nautintoon pyrkivästä halusta.

On syytä panna merkille, miten Vellamon kadottanut Lemminkäinen joutuu Kalevalan Väinämöisen tavoin kohtaamaan vaikeuksia: menemään eläinhahmossa Vuojelaan, juomaan käärmeolutta, pyydystämään matoja, sammakoita ja käärmeitä ja päätymään lopuksi Tuonelan virtaan. Onko siis kuten Irigaray esittää, että naisellinen (tässä tapauksessa Vellamo) edustaa tilaa, johon liittyy ajatus pimeydestä ja syvyydestä, kun taas maskuliinisuus edustaa aikaa (Irigaray 1996, 24)? Jos Lemminkäinen tunnistaisi Vellamon ja ehkä jopa suostuisi astumaan hänen edustamaansa tilaan, olisiko hän välttynyt myöhemmiltä kauheuksilta? Sillä on kuin tunnistamatta jäänyt Vellamo epäsuorasti kostaisi Lemminkäiselle tämän sokeuden ja

pakottaisi hänet tekemään tuttavuutta omaan elinympäristöönsä eli käärmeitä, matoja ja sammakoita kuhisevaan veteen.

5.2 Kalevalan Vellamo-runon

Kalevalassa tapahtumat lähtevät liikkeelle, kun Väinämöinen saa tiedon Ainon kuolemasta:

Vaka vanha Väinämöinen, tuo tuosta pahoin pahastui:/itki illat, itki aamut, yöhyet enemmän itki,/kun oli kaunis kaatununna, neitonen nukahtanunna,/mennyt lietohon merehen, alle aaltojen syvien. (5:2)

Nyt on Väinämöisen vuoro vaeltaa sydän raskaana. Tultuaan Ainon tavoin meren rannalle hän puhuttelee myyttistä Untamoja ja pyytää tätä paljastamaan unensa sekä kertomaan missä ”Ahtola asuvi, neiot Vellamon venyvi?” (5:3). Untamo kertoo Vellamon neitojen asuvan ”alla aaltojen syvien, päällä mustien mutien” (5:4).

Väinämöinen ottaa veneensä ja onkensa ja lähtee pyytämään kaloja. Parin päivän kuluttua kala käy onkeen. Väinämöinen katselee oudonnäköistä vedenelävää, ja juuri kun hän ottaa esiin puukkonsa paloitellakseen saaliinsa, se käyttäytyy perin kummasti:

Äsken päätänsä ylenti, oikeata olkapäätä/vihurilla viiennellä, kupahalla kuuennella;/nosti kättä oikeata, näytti jalkoa vasenta/seitsemällä selällä, yheksannen aallon päällä.

Sieltä tuon sanoiksi virkki, itse lausui ja pakisi:”Oi sie vanha Väinämöinen! En ollut minä tuleva/lohi leikkaellaksesi, kala palstoin pannaksesi,/aamuisiksi atrioiksi, murkinaisiksi muruiksi,/lohisiksi lounahiksi, iltaruoiksi isoiksi. (5:12–13)

On kiinnostavaa, että 12. säkeistöissä Vellamo tekee itsensä Väinämöiselle ensin fyysisesti nähtäväksi – nostamalla kättä ja näyttämällä jalkaa – käyttämättä lainkaan sanoja. Vasta kun hän havaitsee, ettei Väinämöinen tunnista häntä näistä ruumiillisista merkeistä, hän alkaa puhua ja paljastaa, ettei ollut tuleva saaliiksi niin kuin pyytäjä kuvitteli, vaan tälle puolisoiksi. Nyt on syytä panna merkille Vellamossa tapahtunut mielenmuutos: Ainona hän oli valmis hukkumaan ennemmin kuin menemään vanhalle tietäjälle, mutta Vellamona hän sanoo olleensa tulossa tälle

kainaloiseksi kanaksi. Vellamona Aino näyttää siis saavan kosketuksen omaan haluunsa ja paikkaansa, ja nyt kun Väinämöisen olisi mahdollista nähdä hänet, kohdata hänet ja ihmetellä häntä, Väinämöinen ei – suurena tietäjänä – kykenekään tähän.

Kuten ensimmäisessä luvussa mainitsin, Kupiaisen mukaan Vellamon ja Väinämöisen kohtaamisessa voidaan nähdä kerronnallinen loikka perinteisen, maskuliinisen tulkintatradition ulkopuolelle. Kupiaisen huomio on mielestäni äärimmäisen tärkeä, sillä hän ei näe Vellamoita unikuvana, Väinämöisen päänsisäisenä kuvana tai naisen alistetun kohtalon myyttisymbolisena heijastuksena, ei liioin ihmeellisenä taruhahmona eikä trubaduurilaulajien perinteestä kumpuavana enkelimäisenä henkiolentona, vaan lihallisena ja tuntevana toimijana – monia rajoja jo pelkällä olomuodollaan rikkovana olentona. Vellamo on kokenut lihallisen metamorfoosin Ainosta uuteen olomuotoon todelliseksi, vedessä asuvaksi, mielikuvitusolennoksi eli vedenneidoksi.

Vellamo on siis samaan aikaan sekä totta että tarua. Hän todella *on* mielikuvituksellisen, henkiolennon kaltaisen olomuodon saanut vedenneito. Tämä paradoksi kiinnittää huomion juuri hänen lihallisuuteensa ja elinympäristöönsä ja saa kysymään, mitä ihmettä hänelle (Ainolle) on vedessä tapahtunut? Miten hänen kokemansa kaltainen muutos on mahdollinen? Entä mikä hän nyt oikein on? Ihminen, vedenneito vai haamu? Ja kuinka kummassa hän voi elää vedessä?

Eepos ei anna vastauksia, ja vaikuttaa jopa kuin esittämiäni kysymyksiä ei olisi lupa esittää, etteivät ne olisi ”oikeanlaisia” kysymyksiä. Ilmeisyydessään ne kuitenkin ovat mielestäni juuri niitä kysymyksiä, joita kohtauksessa kuuluu kysyä. On sääli, ettei kalastaja- tai kosija-Väinämöinen tee tilaa mahdollisille vastauksille, ettei hän tunnista morsiantaan tässä uudessa fyysisessä asussa eikä ole valmis tekemään tuttavuutta hänen edustamaansa naiselliseen, vedelliseen tilaan. Eikö juonenjuoksutus voisi hetkeksi pysähtyä ihmettelemään Ainon uutta olomuotoa ja outoa elinpiiriä? Eikö ajanjuoksu voisi pysähtyä hetkeksi ja viipyä tässä merkillisessä kalastajan ja vedenneidon kohtaamisessa?

Kun Väinämöinen viimein tunnistaa saaliinsa, on jo liian myöhäistä:

Sanoi vanha Väinämöinen alla päin, pahoilla mielin:
"Oi on sisar Joukahaisen! Toki tullos toinen kerta!" (5:18)

Jäätyään yksin Väinämöinen pysähtyy puntaroimaan toimiaan: ”Vaka vanha Väinämöinen tuo on tuossa arvelevi, miten olla, kuin eleä” (5:20). Ihmettely ei kuitenkaan kohdistu Vellamoon, vaan Väinämöiseen itseensä ja siihen, mitä hänen pitäisi seuraavaksi tehdä.

Pian Väinämöisen touhukkuus palaa, ja hän jatkaa kalastamista toivoen saavansa Vellamon uudestaan verkkoon. Lopulta Väinön on kuitenkin annettava periksi ja suostuttava myöntämään tyhmyytensä: hän sai ensimmäisellä kerralla arvokkaan saaliin, jota hän ei osannut pitää.

"Kuta vuotin kuun ikäni, kuta puolen polveani,
Vellamon vetistä neittä, veen on viimeistä tytärtä
ikuiseksi ystäväksi, polviseksi puoliseksi,
se osasi onkeheni, vierähti venoseheni:
minä en tuntenut piteä, en kotihin korjaella,
laskin jälle lainehisin, alle aaltojen syvien!" (5:23)

Väinämöisen katuviissa sanoissa on sama kaiku kuin Ainon äidin itsesyytöksissä hänen saatuaan jänikseltä tiedon tyttären hukkumisesta, mutta sekä äidin että Väinämöisen silmät avautuvat liian myöhään.

Väinämöinen pohtii nyt, mitä tehdä ja kääntyy kysymyksineen haudassa makaavan emonsa puoleen. Emo neuvoo poikaa lähtemään Pohjolaan entistä ehomman morsiamen hankintaan, ja poika ottaa neuvosta vaarin. Aino-Vellamo unohtuu, ja alkaa Pohjolan-retki Pohjan neidon kilpakosintoineen, jota voidaan pitää eepoksen varsinaisena, kantavana juonena (Jokinen 1999, ks. myös Kuusi ja Anttonen 1985, 85).

Kohtauksessa toistuu se luvussa 2.4 mainitsemani, Irigarayn mukaan kivettynyt kaava, jossa mies liittää ihmettelyn rakkauden sijaan haavekuvaan: jumaliin tai miehen näkökulmasta toista edustaneeseen naiseen, huoraan tai madonnaan. Vellamon ja Väinämöisen kohtaaminen päättyy juuri näin, Väinämöinen ei kykene tunnistamaan muutoksen läpikäynyttä, hänelle alkuperäiseksi puoliseksi luvattua Ainoa, vaan päättää lähteä tavoittelemaan kaunista ja saavuttamatonta Pohjolan tytärtä. Toisin sanoen Väinämöinen liittää ihmettelyn rajantakaiseen ja myyttisiä ominaisuuksia saaneeseen naiseen. Voidaan kysyä, miksi mahtava

tietäjäsankari Väinämöinenkin lankeaa tähän ikaikaiseen ansaan? Saadaksemme perinpohjaisen vastauksen, on syytä tarkastella hetki *Kalevalan* syntykontekstia.

5.3 Kansakuntaa yhdistävän sankarieepoksen kääntöpuoli

Kuten johdannossa mainitsin, vaikka *Kalevalaa* ei voida pitää kuvauksena muinaisajasta, Lönnrot on kuitenkin ollut melko uskollinen alkuperäisille kansanlauluille, joiden syntyperänä on ollut keskiaikainen ja jo sitäkin varhempi itämerensuomalainen kielialue. Tässä mielessä Kalevala siis sittenkin kertoo jotain tuon ajan ihmisistä ja heidän elämänsäytymisestäään.

Teoksessaan *Kalevala taideteoksena* (1944, 7–8) Annist muistuttaa, että kansaneeposten yhteydessä joudumme tekemisiin aina kahdenlaisen kulttuuriympäristön kanssa. Sekä sen, joka vallitsi itse eepoksen syntyajoihin eli *Kalevalan* kohdalla 1800-luvulla, että sen, jonka maailmasta eepoksen pohjana olevat kansanlaulut kertovat. Ymmärtääksemme siis paremmin *Kalevalan* runojen maailmaa, nyt on syytä lyhyesti tarkastella, millaista elämää Suomessa on noihin aikoihin eletty.

Annistin mukaan 1800-luku oli Suomessa voimakkaan individualismin ja kansallisen individualismin aikaa. Talouselämässä tämä näkyi mm. Adam Smithin liberaalina vapaakaupan oppina, ja taustalla tuntui myös Ranskan 1789 suuren vallankumouksen individualismi sekä vapausromantiikka. (Mt. 9.) ”Euroopassa oli harvoja maita, joissa näillä kansallis-individualistisilla aatteilla olisi ollut suurempia tehtäviä tai kehitysmahdollisuuksia kuin senaikaissa Suomessa (mt. 10).” Täten oli siis ymmärrettävää, että pitkään vieraan vallan alla alistettuna olleessa Suomessa tervehdittiin ilolla ajatusta omasta, yhtenäisestä historiasta, joka todistaisi, että Suomi kuuluu itsenäisenä kansakuntana kansakuntien joukkoon.

Elias Lönnrot (1802–1884) oli yksi nuoren kansakunnan perustajaisista, jotka ottivat vastaan keisari Aleksanteri I keväällä 1809 Porvoossa esittämän haasteen valtiollisen olemuksen olemassaolosta, sen lakien loukkaamattomuudesta, henkilökohtaisesta turvallisuudesta ja yksityisomaisuuden koskemattomuuden kunnioittamisesta haluten vahvistaa suomalaisten kansallista itsetuntoa ja saada suomalaiset tuntemaan itsensä tasavertaisiksi muiden kansojen joukossa. (Karkama 2008, 124.) Koska Suomen

menneisyys oli vieraan vallan alle alistetun kansakunnan historiaa, omaa ja aitoa menneisyyttä oli luontevaa alkaa etsiä muinaisajasta. Niinikään virallisen historiankirjoituksen puuttuessa kansanrunoudesta tuli merkittävin tiedon lähde Suomessa, kuten muuallakin Euroopassa. *Kalevala* oli ensimmäinen yritys esittää suomalainen muinaishistoria yhtenäisenä, kaikkien hyväksyttävissä olevana kertomuksena. (Mt. 125–126.) Korostaakseen suomalaisten yhtenäisyyttä Lönnrot rakensi eepokseen kerronnallisen kehyksen, jonka alussa ja lopussa laulaja-kertoja puhuttelee ”nuorisoa nousevaa, kansaa kasvavaa” ja käyttää erilaisia sukulaisuustermejä. Pertti Anttonen viittaa Gaela Keryellin (tuolloin keskeneräiseen) artikkeliin, jossa on kiinnitetty huomiota siihen, miten eepoksen alku- ja päätössanoissa annetaan sukulaisuustermeille uusi viittauskohde; nyt ne tarkoittavat ”kansallista perhettä ja sukua”. *Kalevalan* käännökset, joissa käytetään termejä kuten ’nation’ ja ’race’ vahvistavat tätä merkitystä.

Näin Lönnrot sijoitti itsensä eepokseen ja teki itsestään laulajan, joka otti yleisökseen omana aikanaan hahmotetun Suomen kansakunnan ja esitti Vergiliuksen Aeneis-eepoksen mallin mukaisesti kansakuntansa genealogian. (...) Kun eepos ilmestyi 1835, SKS:n esimies Johan Gabriel Linsén lausui: ”Omistaessaan nämä eppiset runot Suomi voi voimistuneella omanarvontunnolla oppia oikealla tavalla ymmärtämään vastaista henkistä kehitystään. Suomi voi sanoa itselleen: Myös minulla on historia!” (Anttonen 1999, 313.)

Kalevalasta tuli kansalliseepos, Pertti Anttonen mukaan kansakunnan tai etnisen ryhmän symboli, joka toimii sen jäseniä yhdistävänä tekijänä sekä merkinä jäsenten ”ajatellusta yhteenkuuluvuudesta esimerkiksi poliittisessa, kulttuurisessa ja/tai biologisessa mielessä”. Niin ikään kansalliseepoksen ajatellaan kuvastavan kansan henkeä – sielua, olemusta tai luonnetta – tai sille yhteistä maailmankuvaa, historiaa ja kohtaloa. Sen sankarit ovat usein prototyyppisiä ja ilmentävät kansallista yhtenäisyyttä. (Mt. 307.)

Miltei näihin päiviin asti on jatkunut keskustelu siitä, kuvaako *Kalevala* todellista suomalaista muinaishistoriaa, vai onko kyseessä kuvitelma, jolla ei ole mitään tekemistä todellisen historian kanssa. Lönnrot itse ajatteli, että eepos ja sen pohjana olleet laulut perustunevat ainakin löyhästi joskus sattuneisiin todellisiin tapahtumiin:

Suuri, mainio ja monikoskeva tapaus kyllä itse jonkun ajan pysy muistossa, samate siinä mainittavain ihmisten nimet; mutta mihien tapaan ja järjestykseen kaikki tapahtui, se pikemminkin taisi unohtua. (...) Niin esimerkiksi lienee kyllä tosi, mitä muutamassa meidän kansan vanhassa runossa kerrotaan, Väinämöisen sotimalla Suomen Lapilta valloittaneen, vaikk’ ei sen vuoksi tule uskoa, toki kaikki siihen aikaan niin tapahtuneenki, kun siitä runo tarinoipi. Historiallista totuutta ei siihen aikaan kysytty, eikä vaadittu, vaan ainoastaan luonnollista totuutta eli asian kertomista sen aikuisten ihmisten luulon ja toiveen mukaisesti. (Karkama 2008, 135; Lönnrot 1836, 3.)

Lönnrot siis uskoi, että kansanlaulujen kerronnallinen ydin perustui todellisiin historiallisiin tapahtumiin, mutta juonenkulku ja dramaturgia olivat muokkautuneet uusiksi runonlaulajien suussa. Tämä ajatus runonlaulajien taiteellisesta vapaudesta varmaankin antoi myös hänelle itselleen rohkeutta muokata *Kalevalan* juonta oman taiteellisen intuitionsa mukaisesti.

Vaikka perimmäistä ”historiaa”, johon runonlaulajien laulut perustuvat, ei tietenkään voida koskaan tavoittaa, on mielenkiintoista kuvitella, millaista aikaa Suomessa on eletty *Kalevalan* esikuvina toimineiden runojen syntyaikoina. Mitä ovat olleet ne mieltä kiihdyttävät tapahtumat, joista ihmiset ovat sepittäneet runoja?

Kaarle Krohniin, Jalmari Jaakkolaan ja Martti Haavioon nojaten Annist näkee kansanlaulujen syntyajaksi varhaisemman keskiajan eli pakanallisen viikinkiajan lopun ja kristillisen ajanjakson, mikä tarkoittaisi suunnilleen vuosia 800-1200. Tuolloin Virossa ja Suomenlahden eteläpuolella pääelinkeinona oli jo maanviljelys, kun vielä pohjolan metsissä metsästettiin ja kalastettiin. Erämaiden saaliit, kuten turkikset, olivat ulkomailla haluttua kauppatavaraa ja niitä vietiin aina Roomaan asti. Tämä johti turkiseläinten metsästyksen ja ryöstöön pohjoisessa asuvilta lappalaisilta. Syntyi riitoja ja sotia, ja Annistin mukaan ”Pohjanlahden rannikko ja sen rikkaat takamaat (...) olivat erittäin monien heimojen ja intressien risteilykohtia ja myöskin vastaavasti vaarallisia seikkailualueita. Se oli omalaatuista ’metsästyskansan imperialismin’ aikaa, täynnä tähän käsitteeseen myöhemminkin liittynyttä seikkailunhalua ja julmuutta (...).” (Annist 1944, 27–28). Nuo jännittävät, pohjoiseen suuntautuvat ryöstöretket lienevät toimineet sankarirunojen esikuvina, ja on helppo kuvitella, miten mielellään päivä- jopa viikkokausia kaukaisilla kalavesillä tai erämaissa metsästysmatkoillaan viipyneet miehet kuuntelivat ja lauloivat kertomuksia mystisen Väinämöisen tai Ilmarisen matkoista.

Näistä seikkailijoista kertovissa runoissa tapahtumaympäristönä ei tietenkään ole kotoinen tupa tai pihapiiri vaan vieras ja pelottava tuonpuoli, jonka sankarimies pyrkii valloittamaan. Tuonpuoli voitaneen ymmärtää metsästys- ja ryöstöretkien maailmassa vieraan heimon hallussa olleena alueena, mutta kysyä myös voidaan, edustiko näille sankarimiehille todellisinta ja oudointa tuonpuolta lopulta koti – naisen hallitsema paikka lapsineen, ruuanlaittoineen ja pyykinpesuineen? Se, josta naisten laulammat itkuvirret ja lyyriset runot kertoivat?

Kalevalasta ei siis tullut naisten eeposta vaan miehinen sankariepos. Tässä yhteydessä muistutan sankari-sanankahdesta mahdollisesta juuresta. Sana on lainautunut meillä ruotsista, sanasta *sångare*, laulaja, joka meidän vanhassa kielessämme merkitsi myös tietämistä, asioiden hallintaa, mutta toinen sankari-sanankahdollinen juuri on verbissä *sangata*, joka taas on tarkoittanut hyökkäämistä, uhkaamista tai vastustamista (viron kielesä *sangata*-verbillä on myös kurittamisen merkitys). Sankari viittaa siis sellaiseen aktiiviseen toimintaan, ”joka voi tuottaa ympärilleen sekä hyötyä ja ihailua että häviämistä, nöyryytystä ja koston aikeita.” (Knuutila 1999, 12.)

Kuten ensimmäisessä luvussa mainittu Patricia E. Sawin on pannut merkille, *Kalevalan* naishahmot saivat tuntea nahoissaan sankaruuden kääntöpuolen, ja juonen ja dramaturgian vuoksi tarvittavat leikkaukset. Hänen mukaansa Ainon osaksi koitui uhrin rooli, missä näkemyksessään Sawin nojaa Stephanie Cain van D’Eldeniin, jonka mukaan ”Aino tuo *Kalevalaan* välttämättömän traagisen elementin: hänen tarinallaan Lönnrot todistaa maailmalle, että suomalaiset ja suomalainen eepos ylittää traagiseen suuruuteen” (Sawin 1990, 53).

Edellisen valossa on erittäin järkeenkäypää, miksi monet naistutkijat ovat viime vuosina kohdistaneet katseensa eepoksen sijaan suoraan *Kalevalan* pohjana toimineisiin alkuperäisrunoihin.

5.4 Sankariepos ihmettelyn näkökulmasta

Ihmettelyn näkökulmasta Vellamon katoaminen voidaan tulkita siten, että päämääräsuuntautunut toiminta tai halu, jota Irigaray pitää ihmettelyn suurimpana uhkana, ottaa kerronnan siinä kohtaa vallan. Ehkä voidaan puhua miehisestä toiminnasta, miehisestä halusta tai jopa miehisestä rakkaudesta. Irigaray nimittäin

näkee, että miesten rakkaus on ytimeltään teleologista ja ulospäinsuuntautuvaa. ”Se tähtää ulkopuoliseen kohteeseen.” (Irigaray 1996, 121.) Selvennyksen vuoksi mainitsen, että naisten rakkaus ja varsinkin naisten keskinäinen rakkaus taas pyrkii pysyttelemään paikallaan – sekä henkisesti että fyysisesti – mistä syystä naiset suosivat keskenään mielellään ilmauksia kuten ”kuten sinä, minä myös, minä enemmän (tai vähemmän), kuten kaikki muutkin”. Irigarayn mukaan tämä kuvastaa halua intiimiin, sisäänpäin kääntyneeseen yhteyteen, jonka ulkopuolelle mikään eikä kukaan ei saisi nousta. (Mt. 1984, 124.) Hän kuvaa naisen rakkautta oksymoroniksi, paikallaanpysyväksi matkaksi:

Naiset toteuttavat matkansa viipyen liikkeessä ja paikallaan. Molempaa. Heidän liikkeensä jatkuu pysyen lähes paikallaan. He ovat liikkeessä ja liikkumattomia, eivätkä suuntaa voimiaan mihinkään kolmanteen. Naisissa olevan voiman liike ei noudata maailman tai maailmojen rakentamisen teleologiaa tai pyri kulkemaan kohti. Naiset liikkuvat melkein liikahtamatta. He synnyttävät, ilman että aleneva tai ylenevä polvi erottuu selvästi tai tulee aina havaituksi. Genealogian meno- ja paluuliike toistuu heissä ja heidän välillään loputtomasti kuin kiertomatka, jolla ei ole pysähdyksiä. (Irigaray 1996, 126.)

Oli *Kalevalan* kerronnassa kyse sitten miehisestä rakkaudesta tai halusta, naisellista paikallaan oloa siinä on vähemmän. Tähän lienee yksinkertaisena syynä se, että aktiivisia, eteenpäin rullaavia jaksoja on perinteisesti pidetty eepoksen kantavimpana voimina. Painotus näkyy selvästi myös Vellamo-kohtauksessa: Väinämöinen ei pysähdy ihmettelemään puhuvan naiskalan erikoisuutta, eikä juonen lineaarisessa kuljetuksessa tehdä tilaa Vellamon toisenlaiselle maailmassa olemiselle tai hänen vetiselle elinympäristölleen – mikä tilanne on siis vuoden 1835 *Vanhassa Kalevalassa* – vaan hänet yksinkertaisesti hukutetaan ja unohdetaan. Edellä esittämiäni kysymyksiä (mitä Ainolle on vedessä tapahtunut? Miten hänen kokemansa kaltainen muutos on mahdollinen? Entä mikä Vellamo oikein on, ihminen, vedenneito vai haamu? Ja kuinka kummassa hän voi elää vedessä?) ei pysähdytä esittämään, vaan Väinämöisen päämäärätietoinen toiminta kaappaa kerronnan, eikä suvantopaikkaa pääsee syntymään. Ainon suosima jo kilpalaulantarunon yhteydessä esille tullut passiivisempi ”kuun ja ilman kaiken ihanuuden” ihastelu ja ihmettely ohitetaan tyystin.

Vaikka Lönnotin kerronnallisia ratkaisuja voidaan kritisoida, on kuitenkin ymmärrettävää, ettei jääräpäiselle ja ehkä jo uutta aikaa symboloivalle Vellamolle löytynyt miehisen sankarieepoksen sivuilta tilaa. Mutta miten on nöyrän ja siveän Ainon laita? Eikö edes hänen kuuluisi saada uhristaan asianmukainen korvaus? Eikö traagisuuteen kuulu myös yleveys ja kauneus?

5.5 Ainon kohtalon päätös?

Kuten jo kilpalaulantarunon lopussa näimme, Aino on romantikko, jolla on kyky kokea esteettistä nautintoa eli nautintoa ilman tulevaisuuteen suuntautuvaa hyötynäkökulmaa. Vaikka hän siis saisikin oikeutta Väinämöisen luovuttaessa valtansa Marjatan pojalle, en usko, että oikeuden toteutuminen lämmittäisi hänen mieltään. Hänen intohimonsa ovat toisenlaiset.

Selventääkseni mitä tarkoitan, viittaan Graham Houghiin, joka antaa fiktion omalakisuudesta havainnollisen esimerkin tarkastelemalla Keatsin runossa maljakon esittämää väitettä ”beauty is truth, truth beauty”. Houghin mukaan tuon lausuman tarkastelu on mielekästä vain – ei Keatsin eikä runon lyyrisen minän vaan maljakon esittämänä. Maljakko esineenä on muuttumattoman, esteettisen harmonian symboli ja todellisen elämän uhanalaisten tyydytysten vastakohta. Tuollaiselle esineelle ainoa sen oman luonnon mukainen totuus on tietenkin kauneus. (Hough 1971, 84–86.)

Aino on Keatsin maljakon kaltainen, kilpailun maailmaan joutunut kaunosielu, jonka ulkoisiin kohteisiin, omiin hiuksiin ja kotitanhuihin keskittyvän kauneudenpalvonnan voidaan toivoa ajan ja kokemusten myötä syvenevän ja laajenevan. Houghilaisittain väitän, että fiktion ankarien lakien tulisi päteä Ainon kohdalla loppuun asti, kun nyt hänen kohtalonsa jää ikään kuin kesken.

Ainon tunteellisuus tai kaunosieluisuus käy ilmi heti hänen ensimmäisestä kahden säkeistön mittaisesta repliikistään. Kun hän saa kuulla, että Joukahainen on luvannut hänet Väinämöiselle, hän purskahtaa katkeraan itkuun, ja äidin tiedustellessa surun syytä hän vastaa itkevänsä ”kassan kauneutta, tukan nuoren tuuheutta” ja ”hivuksien hienoutta” sekä ”päivän armautta, suloutta kuun komean” ja ”ihanuutta ilman kaiken” (3:69–70).

Jos Ainon (työssäni sivulla 44 oleva) vastaus käydään läpi sana sanalta, huomataan, että hän käyttää esteettistä kokemusta kuvaavia sanoja *kauneus, tuuheus, hienous, armaus, komeus, sulous* ja *ihanuus*, joissa on perin toinen sävy kuin kyseisen runon edeltävissä adjektiiveissa. Esimerkiksi kaunis-sanaa on käytetty koko 71-säkeistöisessä kolmannessa runossa ennen Ainon repliikkiä vain kolmesti ja silloinkin toistonomaisesti Joukahaisen kaupatessa Väinämöiselle omaisuuttaan: ”Onp’ on mulla kaarta kaksi,/ kaksi jousta *kaunokaista*”, ”Onp’ on mulla purtta kaksi,/ kaksi *kaunoista* venettä” sekä ”[o]n mulla oritta kaksi,/ kaksi *kaunoista* hepoa” (kursivointi minun). Muissa Joukahaiseen, Väinämöiseen ja äitiin liittyvissä kuvauksissa tai heidän repliikkeissään toistuvat tyystin toisenlaiset adjektiivit. Äiti käyttää määreitä *suuri* ja *rohkea* (3:65) viitaten Väinämöiseen. Väinämöisen ja Joukahaisen kohdalla suositaan paljon vertailumuotoa, mikä on laulu- tai tietokilvan kyseessä ollessa ymmärrettävää. Olen alleviivannut ensimmäisistä säkeistöistä vertailumuotoa hyödyntävät ilmaisut havainnollistaakseni runon kilpahenkistä tunnelmaa:

2. säkeistö: Vaka vanha Väinämöinen - - lauloi päivät pääksytysten, yhytysten yöt saneli/ muinaisia muisteloita, noita syntyjä syviä,joit’ ei laula kaikki lapset/ ymmärrä yhet urohot.
4. Olipa nuori Joukahainen, laiha poika lappalainen./ Se kävi kylässä kerran; kuuli kummia sanoja,/lauluja laeltavaksi, parempia pantavaksi/ noilla Väinölän ahoilla, Kalevalan kankahilla,/kuin mitä itseki tiesi, oli oppinut isolta.
5. Tuo tuosta kovin pahastui, kaiken aikansa kaehti/ Väinämöistä laulajaksi paremmaksi itseänsä.
6. Iso kielti poikoansa, iso kielti, emo epäsi/lähtemästä Väinölähän kerä Väinön voitteloille: ”Siellä silmä lauletahan, lauletahan, lausitahan (...)”
7. Sanoi nuori Joukahainen: ”Hyväpä isoni tieto,/emoni sitäi parempi, oma tietoni ylinnä./ Jos tahon tasalle panna, miesten verroille vetäitä,/ itse laulan laulajani, sanelen sanelijani:/ laulan laulajan parahan pahimmaksi laulajaksi”

Veljen ja Väinämöisen kilpahenkistä maailmankuvaa vasten Ainon maailmasta piirtyy siis toisenlainen, kauneusarvoja korostava kuva. Hänellä näyttäisi olevan kyky kokea esteettistä nautintoa eli tarkastella asioita ilman hyötynäkökulmaa, vaikka paremmuusjärjestykseen näitä kahta katsantokantaa ei tietenkään voida

laittaa. Esteettistä arvomaailmaa voidaan kritisoida sen pinnallisuudesta ja subjektiivisuudesta, sillä esteettinen, kohteen nautittavuuden kokemus kumpuaa aina kokijan omista tunteista (ks. esim. Eaton 1994, 152–54). Silti esteettisessä maailmankatsomuksessa on se hieno puoli, että siinä kohteita ei tarkastella vain hyötynäkökulmasta, vaan niille annetaan arvo itsenään, puhtaina objekteina, joskin myös tähän katsantokantaan sisältyy vaaransa.

Hukkumiseensa asti Aino esiintyy pelkkänä voimattomana taivaanrannan maalarina tai itkeskelevänä uhrina, joka paljastaa todelliset tunteensa vain äidille. Lopulta Aino on kuin ansaan ajettu eläin; Väinämöiselle hän ei haluaisi mennä, mutta muutakaan vaihtoehtoa ei ole. Kuolemassa hän kuitenkin saa aivan kuin otteen todellisesta itsestään, minkä kokemuksen myötä hän muuttuu rohkeaksi ja omapäiseksi Vellamoksi ja uskaltautuu kertomaan perheelleen omasta elämänsästä. Nyt hänen äänensävyensä on aikuisempi ja rohkeampi, ja hän puhuttelee vanhaa Väinämöistä tasavertaisesti kuin vaimo ikään, mistä kuitenkin seuraa, että kohtaaminen Väinämöisen kanssa ei onnistukaan. On kuin Väinämöinen odottaisi yhä, että Aino – joskin omituiseksi naiskalaksi muuttuneena – taipuisi hänen tahtonsa ja puukkonsa alle kuin kala ikään.

Kysyä voidaan, miksi näin? Missä vaiheessa eepoksen alussa maailmaan luomiseen osallistunut ja vedessä Vellamon lailla itse vellonut tietäjä-Väinämöinen on kadottanut mahtavaan luomisvoimaansa kuuluvan herkkyyden, joka saisi hänet näkemään Ainon myös omapäisessä ja oman tahtonsa löytäneessä Vellamossa?

Yhtä lailla näkökulma voidaan kääntää myös Vellamoon, joka tulkintani mukaan edustaa Irigarayn määrittelemää naisellista, tässä ja nyt tapahtuvaan nautintoon keskittyvää halua siinä missä Väinämöinen edustaa miehistä, tulevaisuuteen tai ulkopuoliseen päämäärään kohdistuvaa halua. Jos Väinämöistä voidaan syyttää sokeudesta, Vellamo voidaan syyttää kärsimättömyydestä. Miksi hän ei anna Väinämöiselle toista mahdollisuutta? Eikö hän voisi vähän odottaa ennen kuin katoaa takaisin veteen? Vai ovatko oman halunsa löytänyt Vellamo ja vaka vanha Väinämöinen sekä niin vahvatahtoisia että eritahtisia, että heidän kohtaamisensa ei ole yksinkertaisesti mahdollinen?

5.5 Ylittämättömiä dikotomioita?

Sukupuolieron etiikan ihmettelyn tärkeimmät navat, nainen ja mies, eivät ole löytäneet täyttymystä toisissaan, koska he eivät ole vielä todella kohdanneet toisiaan. Tämä liittyy Irigarayn mukaan laajempaan ongelmaan, siihen, että

[r]uumis ja sielu, seksuaalisuus ja henki on erotettu toisistaan. Lisäksi hengeltä ja jumalalta puuttuu väylä sisä- ja ulkopuolen sekä ulko- ja sisäpuolen välillä. Yhdynnässä nämä realiteetit on jaettu sukupuolten kesken. Kaikki on rakennettu sitä silmällä pitäen, että ne pysyvät toisistaan erillään ja jopa toistensa vastakohtina. Seksuaalisuus ja henki eivät saa solmia liittoa, sekoittua, yhtyä. Niiden hääjuhlaa lykätään aina, se siirretään tulevaan elämään tai sitä halveksitaan ja pidetään vähemmän jalona kuin hengen ja Jumalan avioliittoa. Hengen ja Jumalan liitto solmitaan transsendentaalisessa, joka on katkaissut sillat aistimelliseen. (Irigaray 1996, 32.)

Kuten kautta koko *Sukupuolieron etiikan*, Irigarayn kirjoitustyyli on tässäkin kohtaa monitulkintaista. Hänen vastauksensa kysymykseen, mitä pitäisi tehdä, jotta liha ja henki löytäisivät jälleen toisensa, kuuluu: ”[m]uodon, aineen, välitilan ja rajan suhteet on saatava muuttamaan” (mt. 28).

Yksi tulkinnan avain saattanee löytyä Irigarayn *välitilan* käsitteestä. Irigaray liittää termiin epätyypillisiä ja kysymyksiä herättäviä termejä kuten *enkelit* tai *limaisa* (mt. 32, 130), joihin ei ole tässä tarpeen perehtyä syvemmin. Välitila tarkoittaa Irigaraylle ihmettelyn fyysistä tapahtumapaikkaa, kuorien välistä, vapaata ja puoleensavetävää tilaa, jonka olemassaolo muistuttaa siitä, että toista ei voi koskaan täysin ymmärtää eikä liioin palauttaa itseän. Kuten Irigaray (mt. 30) kirjoittaa ”[j]okin *jäännös*²² jää aina”. Toisin sanoen ihmisten välille jää aina avoimia, ihmetystä ja pohdintaa herättäviä kysymyksiä. Ideaalitulanteessa ihmiset kuitenkin huomaisivat ja tunnustaisivat tämän. Jatkuva, jo mainittu²³ merleau-pontylainen itsereflektio olisi tie uuteen ja yhä syvenevään ymmärrykseen sekä itsestä että toisista. Ihannetapauksessa siis ihmettely ja rakkaus eivät enää sulkisi toisiaan pois – niin kuin eivät sulkisi

²² Tämän voi ymmärtää vaikka analogialla ruuansulatusjärjestelmään; ihmiskeho pystyy käyttämään hyödykseen mitä moninaisimpia aineita, mutta kaikki ei sula vaan nautitusta ravinnosta jää aina jokin *jäännös*.

²³ s. 34

toisiaan pois myöskään ajattelu ja lihallisuus, ruumis ja henki, jotka Irigaray näkee ihmettelyn ja rakkauden kaltaisina samannapaisina, toisiaan hylkivinä kvaliteetteina, joista ensimmäinen on perinteisesti liitetty mieheen, jälkimmäinen naiseen.

[D]iskurssi ja ajattelu ovat miespuolisen tuottajan etuoikeus. Ja tämä säilyy ”normina”. Ruumista koskevat toimet sen sijaan ovat tähän asti olleet naispuolisen subjektin velvoite tai velvollisuus. Tällainen kahtiajako tuottaa juurettomuudessaan hullua ajattelua ja raskaita ruumiita (...). (Mt. 107.)

Irigarayn näkemys ruumiillisuuden liittämisestä naiseen näyttäisi sopivan Aino-Vellamoon, sillä siinä missä Väinämöinen luo sanansa mahdollista, Ainon luominen on ruumiillista – ihmeet ilmenevät hänelle kehollisesti ja muuttavat hänet vedenneidoksi. Merkille pantavaa on myös, että vasta Vellamoksi muututtuaan Aino näyttää alkavan ajatella. Sitä ennen hän on vellonut lapsen tavoin surussaan löytämättä ulospääsyä. Vellamona hän kuitenkin saa käyttöönsä symbolikielen eli sanat, joilla hän puhuttelee kuoltuaan myös perheettään, veljeään, isäänsä ja sisariaan. Mutta löytääkseen sanat hänen on täytynyt ensin kuolla, mitä voi tietenkin pitää symbolisena kuolemana; vasta luopumalla lapsenomaisesta ja tunteellisesta elämäkäsitelmästä hän löytää sanat. Sanat siis vapauttavat hänet ruumiillisuudesta.

On jännittävää, että samalla kun Aino löytää kielen, hän muuttuu vedenneidoksi eli mielikuvitusahmoksi. Vellamona hän näyttää etsivän uudenlaista naisena olemisen tapaa, mihin kuuluu ainakin tasavertaisen yhteyden luominen mieheen. Mutta yrittäessään rakentaa uutta yhteyttä Väinämöiseen Vellamo huomaa, ettei hän tulekaan ymmärretyksi, ei ainakaan sillä tavalla ja niin nopeasti kuin hän haluaisi. Vellamo ja Väinämöinen ovat kuin kaksi eri kieltä käyttävää subjektia, jotka kyllä taitavat toistensa kielen mutta eivät käytä sitä, mistä syystä heidän kohtalonaan on jäädä oman sisäisen maailman vangiksi.²⁴

²⁴ En tiedä, voisiko Irigarayn teoksessaan *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977) peräänkuuluttama uusi naispuhe, *parler femme*, tarjota ratkaisun ongelmaan, sillä Irigarayn mukaan naispuhe sallisi naisen astua täysivaltaisena jäsenenä sosiaaliseen ja symboliseen tilaan. Toril Moi (1996, 163) viittaa Monique Plazaan (1978, 31–32), jonka mukaan Irigaray esiintyy tässä kohtaa sutena lammasten vaatteissa, sillä jos naispuheesta voidaan sanoa vain, ettei siitä voida sanoa mitään – kuten Irigaray väittää (ks. Moi 1966, 161) tai että naisen tuottama puhe on sekavaa ja ”se, joka kuuntelee sanoja valmiin kehikon, valmiin koodijärjestelmän läpi, ei kuule mitään” (Irigaray 1977, 28), miten Irigaray itse voi esittää mitään järkevää?

Ymmärtääkseni nämä kaksi eri kieltä, joita kumpikin, Vellamo ja Väinämöinen, osaavat, ovat symbolinen, puhuttu kieli ja ruumiista kumpuava kieli, jota voidaan myös nimittää symboliseksi, joskin *symbolinen* saa silloin eri merkityksen. Seuraavassa luvussa perehdyn näihin kahteen tapaan, joilla *symbolinen* voidaan ymmärtää.

6 Tämänpuolisesta tuonpuoleiseen

6.1 Symboli kielen perustana

Kirjallisuudentutkija Graham Hough (1971, 136) korostaa Ernst Cassireriin (1933) nojaten symbolin merkitystä muodon antajana. ”Mitään todellisuutta ei ihmiselle ole ennen kuin hän on luonut sen symbolisessa muodossa”. Houghin mukaan näkemyksen pohjalla on kantilaiseen taidekäsitteeseen kuuluva ajatus, että tavoittamaton *Ding an sich*, olio sinänsä, jääkin ikuisesti tavoittamattomaksi, ellei sitä kahlita niihin väistämättömiin muotoihin, jotka ihmistoiminta sille antaa.

Kirjallisuuden sanakirjassa Yrjö Hosiainluoma (2008, 890) siteeraa George Dickietä, joka *Aesthetics*-teoksessaan (1971) esittelee ajatuksen symboleista kiteytyneinä merkkeinä:

Symboli tallettaa merkityksiä ja kiteyttää paljon informaatiota pieneen tilaan. Vakiintunut symboli auttaa tiivistämään inhimillistä kokemusta ja historiaa. Symbolit voivat yhtä hyvin lisätä teoksen kompleksisuutta kuin säilyttää tai edistää sen yhtenäisyyttä.

Mutta entä se osa todellisuudesta, jota olemassa olevat, kiteytyneet symbolit eivät tavoita? Mihin se sijoittuu? Tiedostamattomaan? Ruumiiseen?

Tässä kohtaa teen pienen harppauksen psykoanalyysin historiaan ja muistutan, että vaikka Freud oli se, joka toi kieleen piilotajunnan käsitteen, hän ei suinkaan ollut ensimmäinen, joka pohti tiedostamattoman tai alitajunnan merkitystä. Esimerkiksi 1700-luvulla elänyt filosofi Gottfried Wilhelm von Leibniz puhui tietoisesta havainnoinnin alapuolella jäävistä pienistä havainnoista, *petits perceptions*, joilla hän ei viitannut vain senhetkisiin, havaintokynnyksen alapuolelle jääviin ärsykeisiin, vaan ruumiin muistiin painuneisiin havaintoihin eli eräänlaisiin kehollisiin muistoihin, jotka osaltaan muokkaavat jokaisen ruumiillisen olennon maailmassa olemista.

Seuraava katkelma on tänä vuonna julkaistavasta Leibnizin kirjoitusten kokoelmasta²⁵ ja kuvaa havainnollisesti, miten vähän olemme arkiajattelussamme tietoisia näistä ruumiiseen painuneista pienistä havainnoista:

Nämä pienet havainnot ovat siis tehokkaampia kuin yleensä ajatellaan. Ne muodostavat sen, mitä ei voida sanoa, nuo maut, nuo aistiominaisuuksien mielikuvat, jotka ovat selviä kokonaisuudessa mutta sekavia osissa; ne vaikutelmat, joita ympäröivät kappaleet synnyttävät meissä ja jotka jatkuvat äärettömyyteen; tämän suhteen, joka jokaisella oliolla on koko muun maailmankaikkeuden kanssa. Voidaan jopa sanoa, että näiden pienien havaintojen seurauksena nykyisyys on raskaana tulevaisuudesta ja latautunut menneisyydestä, että kaikki on mukana juonessa (symponia panta (”kaikki vaikuttaa kaikkeen”), kuten Hippokrates sanoisi), ja että vähäisimmästäkin substansseista Jumalan vertaiset silmät voisivat lukea koko maailmankaikkeuden olioiden koko kehityskulun.

Pienet havainnot ilmenevät Leibnizin mukaan kehollisesti. Ne synnyttävät vaikutelmia ja ohjaavat ihmisen suuntautumista kehollisena olentona vaikuttaen siihen, mitä kohti hän tiedostamattaan hakeutuu tai mistä pyrkii pois päin. Kehollisten havaintojen vaikutus olisi siis valtava, vaikka niiden olemassaolon havaitseminen on äärimmäisen vaikeaa, sillä kieli, jolla ne ilmaisevat itseään, ei tottele kielen logiikkaa.

6.2 Erich Fromm ja symbolinen kieli

Erich Frommin, Suomessa 1960- ja 70-luvuilla suosittu yhteiskuntafilosofin ja kansainvälisesti arvostetun, saksalais-amerikkalaisen psykoanalyttisen opin kehittäjän viimeisin suomennettu teos *Unohdettu kieli. Johdatus unien, satujen ja myyttien ymmärtämiseen* (2007) käsittelee juuri tällaista pienten havaintojen täyteistä kehosta kumpuavaa kieltä, jolla on oma, omintakeinen logiikkansa.

Frommin ajattelu pohjautuu Karl Marxiin ja Freudiin, joista edelliseltä hän omaksui näkemyksen yhteiskunnan taloudellisen järjestelmän merkityksestä yksilölle, jälkimmäiseltä taas ajatuksen ihmisten tiettyjen piirteiden biologisesta

²⁵ Katkelma on ote filosofian luennolla saamastani, Markku Routilan ko. kirjaan (G.W. Leibniz: *Filosofisia tutkielmia*, Gaudeamus, tulossa) tekemästä artikkelista. Kustantajan ennakkotietojen mukaan kirjan piti ilmestyä lokakuussa 2010, mutta tämän työn valmistumisen aikaan – joulukuussa 2010 – teos ei ollut vielä lähtenyt painoon, joten tarkat lähdetiedot puuttuvat.

määräytyvyydestä. Frommin ensimmäisen tunnetun vuonna 1941 julkaistun teoksen *Pako vapaudesta (Escape from Freedom / The Fear of Freedom)* keskeinen aihe oli ihmisen vapaus, jonka avulla hänen on mahdollista nousta perimän sekä yhteiskunnan asettamien rajojen yläpuolelle.

Frommille symbolinen tarkoittaa siis eri asiaa kuin edellisessä luvussa siteeratulle Houghille, Cassirerille tai Dickielle. Hän jakaa symbolit kolmeen ryhmään, ja esimerkki ensimmäisestä, konventionaalista symbolin lajista on Frommin mukaan tunnetuin ja sanat kuuluvat yleisesti ottaen tähän kategoriaan (onomatopoeettisia ilmauksia lukuun ottamatta): esimerkiksi kirjainyhdistelmä p-ö-y-t-ä viittaa tietynlaiseen, korkeajalkaiseen esineeseen, jonka ääressä yleensä istutaan tai vaikka syödään. Tässä symboli ei siis kuvaa mitään sisäistä kokemusta tai tunnetta, vaan se on muodostunut tottumuksen ja oppimisen kautta.

Niin ikään toisen, sattumanvaraisen symbolin ja sen symboloiman asian välillä ei ole sisäistä yhteyttä. Jos esimerkiksi joku henkilö kokee surullisia asioita tietyssä kaupungissa, hän sen jälkeen yhdistää tuon kaupungin helposti surulliseen mielentilaan, vaikka yhteys on täysin satunnainen. Toisin kuin konventionaalinen symboli, joka on hyvin yleinen, sattumanvarainen symboli on yleensä yksityinen eikä siten ole jaettavissa toisten kanssa. (Mt. 22.)

Kolmannen, universaalien symbolien kohdalla pätee Frommin varsinainen symbolimääritelmä eli symbolin ja sen edustaman asian välinen *sisäinen* yhteys. Tuli on Frommin mukaan kuvaava esimerkki universaalista symbolista, sillä tietyt tuleen liittyvät ominaispiirteet kiehtovat meitä jatkuvasti: se muuttuu jatkuvasti ja on alati liikkeessä, vaikka samaan aikaan siihen kuuluu tietty pysyvyys. Se välittää vaikutelman voimasta, energiasta, viehkeydestä ja keveydestä, mutta silti siihen kuuluvat samaan aikaan vaaran ja arvaamattomuuden elementit. Se voi siis olla kahden miltei vastakkaisen tunnekokemuksen, sisäisen onnellisuuden ja elävyyden kuin myös voimattomuuden tai tuhoisien taipumusten symbolinen ilmaus. (Mt. 23, 26.)

Fromm kirjoittaa universaalien symbolien ja sisäisen kokemuksen välisestä yhteydestä:

Tietyt fyysiset ilmiöt edellyttävät jo luonteensa puolesta tiettyjä emotionaalisia ja henkisiä kokemuksia. Ilmaistemme tunnekokemuksiamme fyysisten kokemusten kielellä, siis symbolisesti.

(...) Universaalit symbolit perustuvat kaikille ihmisille yhteisiin kehollisiin, aistillisiin ja henkisiin ominaispiirteisiin, eivätkä rajoitu siten yksilöihin tai tiettyihin ryhmiin. Universaalien symbolien kieli on todellakin ainoa yhteinen kieli, jonka ihmiskunta on kehittänyt. Se on kieli jonka ihmiskunta unohti ennen kuin se ehti kehittyä universaaliksi konventionaaliseksi kieleksi. (...) Tätä kieltä ei tarvitse opetella, aivan kuten meidän ei tarvitse opetella itkemään ollessamme surullisia tai punastumaan ollessamme vihaisia (...). (Mt. 24-25.)

Tulkintani mukaan Fromm lähestyy tässä kokemusta, joka tapahtuu Irigarayn ihmettelystä. Fromm peräänkuuluttaa symbolisen kielen itseoivallukseen johdattavaa merkitystä, sillä itseoivallus eli kyky nähdä itsensä uusin silmin edellyttää hänen mukaansa kykyä hämmentyä:

Ollessamme hereillä olemme aktiivisia, rationaalisia olentoja, innokkaita ponnistelemaan saavuttaaksemme haluamamme ja valmiita puolustamaan itseämme hyökkäyksiltä. Toimimme ja tarkkailemme; näemme ulkomaailman asioita, emme kenties sellaisena kuin ne ovat, mutta ainakin sillä tavoin, että voimme käyttää niitä hyväksi. Olemme kuitenkin myös varsin mielikuvituksettomia, ja vain harvoin – paitsi lapsena tai mikäli olemme runoilijoita – mielikuvituksemme ylittää tavanomaiseen kokemuspööräimme sisältyvien tarinoiden ja juonien jäljentämistä pidemmälle. (Fromm 1941, 11–12.)

Saadessaan Vellamon verkkoonsa Väinämöinen osoittautuu juuri edellä kuvatulla tavalla mielikuvituksettomaksi. Kun hän ei heti tunnista outoa kalaa, hän tarttuu puukkoonsa leikatakseen tämän, jolloin Vellamo karkaa veteen, ikiaikaiseen tunnemaailman symbolien valtakuntaan.

Psykoanalyttisen ajattelun perinnettä ja symboliikkaa tuntevan mieleen voinevat tulla veden piilotajuiset, tunnemaailmaa symboloivat merkitykset Carl Gustav Jungin arkkityypiteorioineen eli teorioineen naisellisesta animasta (*die Anima*) ja miehisestä animuksesta (*der Animus*), piilotajunnassa vaikuttavista, vastakkaista sukupuolta edustavista kuvista. Ne voivat ilmetä ulkoisena projektiona vastakkaista sukupuolta olevaan ihmiseen tai saada persoonallisen ilmauksen esimerkiksi unissa. Jung liitti animan äidilliseen Erokseen, joka hänen mukaansa kuvastaa naisen todellista luontoa, kun taas isällinen Logos, järki, kuvastaa paremmin miehen todellista luontoa. Naiselle olisi siis Jungin mukaan ominaisempaa Erokseen yhteyksiä rakentava kuin Logoksen erottava ja tietoisuudenomainen periaate, jonka hän taas

liittää mieheen.²⁶ Pohjimmiltaan anima ja animus edustavat tiedostamattoman luovia voimia ja suodattavat kollektiivisesta piilotajunnasta ihmisen tietoisuuteen aineksia, jotka parhaassa tapauksessa rikastuttavat ja rohkaisevat hänen elämäänsä.²⁷ (Jung 1976, 28-31 Irja Kuusisen 2008, 165 mukaan.)

Jungin teoriaan nojaten Ainoa ja Vellamo voitaisiin pitää Väinämöisen heijastuksina eli anima-hahmoina. Siinä missä herkkä ja avuton Aino oli mahtimies-Väinämöiselle mitä sopivin anima, voimakkaampi ja itsenäisempi Vellamo sen sijaan näyttäisi osoittautuvan hänelle epäsopivaksi animaksi. Kun Väinämöinen sitten menettää Vellamon ja lähtee Pohjolan-retkelle etsimään uutta ja entistä ehompaa puolisoa, hänen voidaan ajatella etsivän uutta ja entistä ehompaa animaa – tai mahdollisesti Vellamo-animalle paremmin sopivaa itseään. Tämän nurinkurisen logiikan mukaan Vellamonneito-kohtauksessa ei hukkuisikaan tai joutuisi kadoksiin Vellamo vaan Väinämöinen, jonka heikon kohdan Vellamo on tehnyt näkyväksi. Vellamo olisi siis eräänlainen Väinämöisen painajaisuni, joka nostaa pintaan Väinämöisen persoonan unohdetut tai tukahdutetut puolet, millä tavalla anima perinteisesti ilmenee.

Tämä painajaisunimaisuus on myös syy siihen, miksi Frommin määrittelemänä, sinänsä ideaaliselta Baabelin tornin aikaiselta kadonneelta ihmisistä yhdistävältä kieleltä vaikuttava symbolinen kieli on unohdettu. Koska se on liian totta, ja totuus aiheuttaa usein ahdistusta niin kuin todentuntuinen painajaisuni:

²⁶ Teoksessaan *AION. Beiträge zur Symbolik des Selbst* Jung toteaa: “Wie die Anima dem mütterlichen Eros entspricht, so der Animus dem väterlichen Logos. Es liegt mir ferne, diesen beiden intuitiven Begriffen eine allzu spezifische Definition geben zu wollen. Ich gebrauche „Eros“ und „Logos“ bloss als begriffliche Hilfsmittel, um die Tatsache zu beschreiben, dass das Bewusstsein der Frau mehr durch das Verbindende des Eros als durch das Unterscheidende und Erkenntnismässige des Logos charakterisiert ist. Bei Männern ist der Eros, die Beziehungsfunktion, in der Regel weniger entwickelt als der Logos. Bei der Frau dagegen bildet der Eros einen Ausdruck ihrer wahren Natur, während ihr Logos nicht selten einen bedauerlichen Zwischenfall bedeutet.“ (Jung 1976, 23 Kuusisen 2008, 165 mukaan.)

²⁷ Jungin näkemys animan ja animuksen luonteesta vastaa sitä, mitä Irigaray kirjoittaa kielestä. Hänen mukaansa mies käyttää kieltä ”kirjoittaakseen, kertoakseen, väittääkseen, kerätäkseen yhteen ja organisoidakseen. Hän jäljentää tai luo maailman.” Nainen taas käyttää kieltä luodakseen yhteyttä, hän ”lörpöttelee, pälpättää, rupattelee, koristelee, keksii, tarinoi... Hän vaihtaa vaihdon välineitä, ilman objektia. (...) Onko se pelkkä puheyhteys tai osallistuminen, edellyttämättä viestin kommunikointia? *Kommunikointi on viesti.*” (Irigaray 1996, 158.)

[m]ikäli kaikki unemme olisivat miellyttäviä fantasmagorioita, joissa sydäntemme toiveet täytyisivät, voisimme hyväksyä ne helpommin. Monet niistä jättävät meidät kuitenkin tuskaiseen mielentilaan. Useat ovat painajaisia, joista heräämme kiittollisina havaittuamme vain nähneemme unta. Toiset ovat häiritseviä muista syistä. vaikkakaan eivät ole painajaisia. Ne eivät sovi persoonaamme, joista olemme varmoja päiväsaikaan. Uneksimme vihaavamme jotakuta josta uskoimme pitävämme, rakastavamme jotakuta jota kohtaan emme luulleet tuntevamme mitään kiinnostusta. Uneksimme kunnianhimosta, vaikka olemme vakuuttuneita vaatimattomuudestamme. (...) (Fromm 2007, 16.)

Oliko Aino sittenkin vain Väinämöisen toivekuva? Kuvitteliko Väinämöinen saavansa laulu- tai tietäjätaitoilla rinnalleen nuoren naisen niin kuin tavaran konsanaan? Ja tämän Väinämöisen infantiilin käsityksenkö Ainon metamorfoosi Vellamoksi paljastaa? Siitäkö syystä hänen on lopulta hävittävä *Kalevalan* sivuilta – koska sankaria ei nöyryytetä ilman rangaistusta? Ja onko Väinämöisen tehtävä Pohjolan, Tuonelan ja Vipusen retket palauttaakseen sankaruutensa?

6.3. Joonan tarina

Havainnollistaakseen symbolikielen ja siis erityisesti universaalien symbolikielen käännteistä logiikkaa Fromm ottaa esimerkiksi Raamatusta Joonan tarinan.

Tarinassa Jumala pyytää Joonaa lähtemään Niniveen, missä häntä odottaa tehtävä, mutta Joonan ei tottele vaan menee Jafooniin ja löytää Tarsiisiin lähdessä olevan laivan. Merellä nousee myrsky, Joonan piiloutuu laivan uumeniin ja nukahtaa. Sillä välin muut ovat kauhuissaan; merimiehet uskovat jumalan lähettäneen myrskyn rangaistakseen jotakuta laivassa olijaa. He herättävät Joonan, joka oli sanonut yrittävänsä paeta Jumalan käsistä. Joonan käskee miehiä heittämään hänet mereen, ja lopulta merimiehet suostuvat hänen pyyntöönsä. Meri tyyntyy, ja suuri kala nielaisee Joonan, joka viettää kalan vatsassa kolme päivää ja yötä. Hän rukoilee Jumalaa vapauttamaan hänet vankilastaan, ja lopulta kala oksentaa hänet ulos. Vapauduttuaan valaan vatsasta Joonan lähtee Niniveen, toteuttaa Jumalan tahdon ja pelastaa kaupungin asukkaat. Itse asiassa Joonan tarinassa toteutuu sama logiikka kuin Kristuksen tarinassa – hän viettää kolme vuorokautta haudassa ennen lopullista ylösnousemustaan.

Joonan tarina kerrotaan siis aivan kuin kaikki tapahtumat olisivat tapahtuneet, vaikka kuvatut realistiset tapahtumat ovatkin symboleja päähenkilön sisäisille kokemuksille. Tarinassa toistuu mielenkiintoinen symbolien sarja: laivaan meneminen, sen uumeniin laskeutuminen, nukahtaminen, meressä ja kalan vatsassa oleminen. Frommin mukaan kaikki nämä symbolit edustavat samaa sisäistä kokemusta: ”suojeltuna ja eristettynä olemisen tilaa, turvallista vetäytymistä yhteydestä muihin ihmisiin.” Symbolit edustavat siis samaa kuin mikä kokemus on äidin vatsassa olevalla sikiöllä. Symbolikokemuksista rakentuu tarina, jossa tapahtumat rakentuvat ajan ja paikan logiikalle: ensin Joona menee laivaan, sitten hän nukahtaa, sitten hän joutuu valtamereen, sitten kalan vatsaan. Vaikka osa tapahtumista on perinteisessä mielessä epärealistisia, tarinalla on tietty sisäinen johdonmukaisuutensa. Frommin mukaan kirjoittaja ei ole halunnut kertoa meille ulkoisista tapahtumista, vaan tarinan omantuntonsa ja pakenemishalunsa välillä kamppailevasta miehestä. Tapahtumien aikajärjestys ilmaisee kyseisen tunteen kasvavaa intensiteettiä.

Fromm lähestyy mielenkiintoisesta kulmasta palimpsestisuuden²⁸ ideaa, sillä hänen mukaansa Joonan tarinaan sisältyy kaksi merkitystä; toinen niistä on ilmiäsuisen tarinan, toinen piilevän tarinan:

Ilmiäsuisessa tarinassa looginen yhteys perustuu ulkoisten tapahtumien kausaliteetille. Joona haluaa ylittää meren, *koska* hän haluaa paeta Jumalaa, hän nukahtaa, *koska* hän on väsynyt (...) Piilevän tarinan logiikka on kuitenkin toisenlainen. Tapahtumat liittyvät toisiinsa assosioituessaan samaan sisäiseen kokemukseen. Mikä vaikuttaisi ulkoisten tapahtumien kausaaliselta tapahtumajärjestykseltä edustaakin sisäisten tapahtumien suhteen assosioituvien kokemusten yhteyttä toisiinsa. Tämä on aivan yhtä loogista kuin ilmiäsuinen tarina – logiikka vain on erilaista. (Fromm 2007, 29–30.)

Jotta Frommin ajatus piilevän tarinan logiikasta kävisi varmasti selväksi, lainaan hänen kuvaustaan piilotajuisen tarinan merkityksestä ja siinä vallitsevasta logiikasta:

²⁸ On perinteisesti tarkoittanut pergamenttia tai vastaavaa, josta alkuperäinen teksti on ainakin osittain raaputettu pois uuden tekstin tieltä. Viittaa siis eräänlaiseen kaksoiskirjoitukseen. (Keskinen 1996, 35.)

Yrittäessään paeta velvollisuuttaan Joonan eristää itsensä entistä täydellisemmin, kunnes suojaava elementti on antanut kalan vatsassa siinä määrin tietä vangitsevalle elementille, ettei hän voi enää sietää sitä ja on pakotettu rukoilemaan Jumalaa tullakseen vapautetuksi sieltä mihin on itsensä saattanut. (Tätä mekanismia voidaan pitää hyvin luonteenomaisena neurooseille. Tietty asennoituminen omaksutaan puolustukseksi uhkaa vastaan, mutta se kasvaakin alkuperäistä tarkoitustaan voimakkaammaksi ja muuttuu neuroottiseksi oireeksi, josta henkilö yrittää vapautua.) (Mt. 29.)

Voimme ajatella, että siinä missä perinteisesti symboliseksi ymmärrettyjä merkkejä hyödyntävä kieli edustaa ilmiäsuista, ajallisesti etenevää ilmitarinaa, joka vastaa kysymykseen ”mitä sitten tapahtui?”, Frommin universaaleja symboleja hyödyntävä kieli ottaa tätä kieltä paremmin huomioon ruumiillisuuden tason ja tilan, tässä tapauksessa siis meren, laivan ja valaan vatsan, mihin Joonan joutuu ja missä hänen muutoksensa lopulta tapahtuu. Jos palautamme mieliin, mitä Irigaray kirjoitti naiseen liitettävästä paikasta (nielusta ja yöstä), voimme nähdä tietyn yhteyden sen ja Frommin universaaleja symboleja hyödyntävän kielen välillä.²⁹ Jos perinteisesti symbolisesti ymmärrettyyn kieleen liittyy lineaarinen, syy-seuraussuhteille perustuva aika, myös Frommin symboliseen (tai Irigarayn naisellis-tilalliseen) kieleen liittyy aika, mutta päinvastaisen periaatteen mukaisesti: siinä ajan hallitsija ei ole subjekti, vaan kehitys tapahtuu objektin ehdoilla. Kyseessä on sama ikuisen mysteeriluonteensa säilyttävä prosessi kuin missä tahansa kasvamisessa, hedelmöittyneen munasolun muutoksessa lapseksi tai siemenen puhkeamisessa kukaksi.

Frommin universaalien symbolien aikakäsityksen sisäistänyt kieli ei siis tulkintani mukaan juoksuta tarinaa eteenpäin tapahtumasta ja käänteestä toiseen tai hypoteesista loppupäätelmään, vaan kääntää näkökulman sisäänpäin ruumiilliselle tasolle. Näin ymmärrettynä kielen tähän puoleen – Frommin symboliseen tai Irigarayn naisellis-tilalliseen – kuuluisi siis paradoksaalisesti aina ahdistava ja kahlitseva elementti – sama, joka Joonan tarinassa käy yhä sietämättömämmäksi, kunnes Joonan lopulta suostuu tunnustamaan, kuka hän todellisuudessa on ja mikä hänen kohtalonsa on.

Samalla kun feminiininen suojaava tila mahdollistaa muutoksen, se estää ulkopuolisia näkemästä sisälleen. Tämä juuri on kasvun kääntöpuoli, jota ei ole

²⁹ Katso luku 2.5 (tarkemmin Sivenius 1996, 11 ja Irigaray 1996, 23-24).

helppo kääntää paradokseja kaihtavalle, loogis-lineaarisuuteen perustuvalla kielellä. Ainoa, mitä siitä voidaan Irigarayn tavoin sanoa, on että siitä ei voida sanoa mitään. Tämä pimeässä ja katseilta suojassa tapahtuvan muutoksen kuvaaminen sopisi paremmin vapaasti assosioivaan runouteen tai satujen maailmaan. Kirjallisuustieteilijöinä voidaan kysyä, onko kaikkiin tarinoin kuuluva, pahaksi mielletty elementti naisellisen hedelmällisyyden ja kasvun kääntöpuoli? Onko tämä se pimentoon jäävä veden valtakunta tai tuonpuoli, johon Aino hukkuu ja Vellamo katoaa?

Seuraavassa luvussa käyn läpi Väinämöisen kohdalle tulevia koitoksia sekä hänen shamanistisia tai orfeusmaisia puoliaan, joiden vuoksi hänellä on lopulta kyky ymmärtää ”tuonpuolta” tai pelottavaa ja pimeäksi miellettyä, tavoittamatonta naisellista sisätilaa.

7 Näkymättömän näkyväksi tekeminen

Edellisen luvun tarkoituksena oli johdattaa lukija ymmärtämään keholliseksi tai Frommin symboliseksi nimittämän kielen logiikkaa, joka lähestyy voimakkaasti Irigarayn naisellisen tilan sekä naisellisen itsen rakastamisen ideaa, jolle *ikoni* on hänen mukaansa paras olemassa olevan representaation sääntöjä vastaava analogia (Irigaray 1996, 89). Ikonissa näkymätön ikään kuin lipuu näkyvän paikalle, sisätila tulee näkyväksi.

Ikonin säteilee näkymätöntä, ja sen katse tuntuu katsovan näkyvää näkymättömästä käsin – katseen katse tavanomaisten (?)³⁰ havaintojemme tuolta puolen. (...) Näkymätön on sisäisesti polttavaa todellisuutta, se ei ole vain näkyvän kääntö- tai nurjapuoli vaan sen kudelman ja kokoelman tässä ja nyt. Tämä ei tarkoita sitä, että näkymättömään voitaisiin yksinkertaisesti tarttua käsin tai jollakin välineellä, vaan kyse on toisesta katseen, sanomisen tai lihan ulottuvuudesta. Meidän perinteessämme tämä ulottuvuus on lähes täysin peitetty, haudattu tai siirretty tuonpuoleiseen. Feminininen painuu näin unohduksiin, ja toinen-mies ajautuu sen myötä pohjattomuuden, syrjäytymisen ja hajaannuksen tilaan. (Mt. 1996, 89–90.)

Ajatusta voidaan soveltaa Ainoon ja Väinämöiseen, jotka tietyllä tapaa näyttäytyvät toistensa peilikuvina. Väinämöisen kohtaaminen ikään kuin pakottaa Ainon löytämään itsestään vahvemman Vellamon. Itsetietoinen ja oman halunsa tai paikkansa löytänyt Vellamo puolestaan saa Väinämöisen näyttäytymään täysin uudessa valossa: eepoksen ensimmäisissä runoissa ”maailmoja luonut uranuurtaja-heeros kadottaa jumalaisen luomisvoimansa ja taantuu lempeä kerjääväksi, muistinsa menettäneeksi, taitamattomaksi, itkuiseksi, valehtelevaksi ukoksi” (Knuutila 1999, 15).

Ennen Väinämöisen sankariuden kääntöpuoleen perehtymistä tarkastelen tuonpuolta, johon Vellamo häviää, sillä vaikka *Kalevala* ei hänen elämästään siellä kerrokaan, vesi- ja vedenneitosymboliikan kautta saamme jonkinlaisen käsityksen hänen vedenalisesta elämästään. (Huomautan vielä, että jos maa ja ilma symboloivat tämänpuoleista, silloin vesi ja vedenneidot tietenkin symboloivat tuonpuoleista.)

³⁰ Kysymysmerkki on lähdetekstissä. Irigaray haluaa ymmärtääkseni kyseenalaistaa ”tavanomaisen” merkityksen.

7.1 Veden ja vedenneitojen symboliikka

Uskontotieteilijä Uno Harvan mukaan ylösalaisen maailman kuvitelma on syntynyt yksinkertaisesti vedenpinnasta heijastuneen peilikuvan vaikutuksesta:

varhaisin tietenkin vedenkalvossa nähty, jossa maanpäälliset maailmat ja maisemat esiintyvät ylösalaisin ja jossa vasen puoli on oikea ja oikea vasen. Vain siitä selittyvät monet toisen maailman muuten selittämättömät salaisuudet. (Harva 1948, 297.)

Suomalaisten balladien eli vanhan kansanperinteen ja kirjallisuuden lajin motiiveja tutkinut Satu Grünthal (1997, 65) kirjoittaa:

ihmisten ja eläinten maanpäälliselle yhteisölle on useissa mytologioissa kuviteltu vedenalainen parelleelimaailma, jossa sekä eläimillä että ihmisillä on omat vastaparinsa: esimerkiksi leijonan vastapari on merileijona ja lehmän merilehmä (De Vries 1976). Ihmisten vastapareja ovat veden henget. (...) Koska vedenneidon näkee yleensä mies, neitoja on pidetty miehen sielun feminiinisen puolen eli animan ilmentyminä.

On siis luontevaa, että vesimytologian keskeistä tematiikkaa ovat juuri muodonmuutokset, rajojen ylitykset.

Merenneito-taruista tunnetuin lienee Hans Christian Andersenin satu pienestä prinssiin rakastuvasta merenneidosta (1837). Neito rakastuu ihmisprinssiin niin kovin, että antaa noidalle äänensä vastineeksi taikajuomasta, jonka ansiosta hänen pyrstönsä muuttuu jaloiksi. Merenneito juo juoman ja saa jalat mutta menettää äänensä. Tämä tekee entistä vaikeammaksi pientä neitoa odottavan tehtävän, sillä saadakseen ihmisen kuolemattoman sielun, hänen täytyisi saada prinssi rakastumaan itseensä ja menemään kanssaan naimisiin. Satu päättyy julmasti, sillä vaikka prinssi rakastaa merenneitoa, hän nai silti ihmisprinsessin. Merenneidon osana on muuttua meren vaahdoksi ja kadota lopulta näkymättömäksi ilman olennoksi.

Sitä, mitä Vellamolle tapahtuu sen jälkeen, kun hän on hävinnyt veden kalvon alle, *Kalevala* ei kerro. Häviääkö hän kasvamaan omaan salaiseen naiselliseen sisätilaansa?

Hypoteesini mukaan Ainokin kokee Andersenin pienen merenneidon tavoin lopullisen muutoksen, jonka päätteeksi hänestä ei kuitenkaan tulisi ilmaa vaan

ääniaaltoja. Väitän siis, että Vellamon viimeinen joutsenlaulu tapahtuisi kalanluisen kanteleen soitossa, mistä tarkemmin kahdeksannessa luvussa. Näin sekä Pienen merenneidon että Vellamon tarinat osoittautuisivat paitsi julmiksi myös kauniiksi: kummassakin päähenkilö joutuu luopumaan toiveistaan päästä osalliseksi ihmisten maailmasta (merenneito ei saa prinssiään eikä Väinämöinen tunnista Vellamo). Silti *Pieni merenneito* on yleensä kuvitettu herkin sävyin (esimerkiksi Kaarina Kailan kuvittama versio vuodelta 1992), ja *Kalevalan* Vellamo-tarinan kauneus huipentuisi tulkintani mukaan kanteleen soitossa, jota kaikki maan, ilman ja veden olennot herkistyvät kuuntelemaan.

Kanteleensoittokohtauksessa on merkillepantavaa se, että Väinämöinen on ainoa, joka kykenee soittajaksi. Kaikilla kynnelle kykenevillä Pohjolan väkeä myöten on lupa soitinta soittaa, mutta se alkaa soida vasta, kun Väinö ottaa sen polvilleen. Yksi Väinämöisen ihmeellisen soittotaidon mahdollinen selitys on se, että kalan(vellamon)luista kanteletta soittaessaan Väinön onnistuu vihdoinkin saada yhteys Vellamoon. Vaikka Aino/Vellamo on sukulaisilleen kuollut, tietäjän kykyjä omaavalle Väinämöiselle hän on liminaalinen välitilan olento, johon shamaani-Väinämöisen on mahdollista saada yhteys. (Knuutila 2002, 94.) Vellamon karkaaminen hänen käsistään kuvaisi epäonnistunutta yritystä, kun taas kanteleensoittokohtaus olisi kuvaus siitä hienoudesta ja miltei ylimaallisuudesta, johon Väinämöisen kaltainen tietäjä voi onnistuessaan yltää. (Väinämöisen ja kreikkalaisen Orfeuksen samankaltaisuudesta tarkemmin seuraavassa luvussa.)

Grünthalin (1997, 67) ja Harvan (1948 382–383) mukaan veden henkien ambivalenttia olemusta on tosiaan selitetty joskus siten, että he ovat veteen kuolleita ja siellä elämäänsä jatkavia vainajia. Vedenneitojen kohdalla on usein korostettu heidän sieluttomuuttaan, ja vedenneitoperinteessä ihmissielun symbolina pidetään kyyneleitä, joita sieluttomat vedenneidot eivät kykene vuodattamaan (Grünthal 1997, 68; 1993, 93–94).

Toinen Grünthalin (mt. 65) esittämä mielenkiintoinen näkemys on se, että naisen kuolemiseen veteen liittyisi muita kuolintapoja enemmän uuden syntymän assosiaatioita; kyse siis olisi eräänlaisesta puhdistuksesta tai kadotetun alkuperäisolotilan saavuttamisesta, minkä Ainon voidaan tulkita saavuttavan *Kalevalan* neljännen runon lopussa hukkuessaan. Myös Knuutilan (2002, 95)

mukaan vesirajan ylitys merkitsee ”ensimmäisen elämän” menettämistä. Tämä näkyy esimerkiksi kasteessa, jossa kastettava vanhasta elämästä luopumalla kokee puhdistautumisen ja pyhän yhteyden vahvistamisen. Knuuttila (mt.) viittaa Mircea Eliadeen jonka mukaan

[k]aste merkitsi entisajan ihmiselle samaa kuin rituaalinen kuolema ja uudelleen syntyminen. Kosmisella tasolla se merkitsi samaa kuin vedenpaisumus; rajojen hävittämistä, kaikkien muotojen sekoittumista, paluuta muodottomuuteen. (Eliade 1992, 54.)

Vedenpaisumus, rajojen hävittäminen, kaikkien muotojen sekoittuminen ja paluu muodottomuuteen tuo mieleen suuren äidin arkkityypin, johon vedenneitomyytti on palautettavissa (Stephan 1987, 128–130 Grünthalin 1997, 65 mukaan). Ainon hukkumista ja Vellamoksi muuttumista voidaan ehkä pitää eräänlaisena kadotetun alkuperäisolotilan saavuttamisena – salaiseen ja naisellisimpaan mahdolliseen paikkaan palaamisena, kadotetun paratiisin paikkana.

Vedenneitoja on perinteisesti pidetty viettelevinä, miehiä tuhoon houkuttelevina olentoina, mikä uskomus pohjautuu todennäköisesti seireeneihin, kauniilla lauluäänellä siunattuihin, puoliksi naisen- ja puoliksi linnunhahmoisiin myyttisiin olentoihin (Niinisalo 2006, 17–19). Seireenien lumovoima oli niin suuri, että esimerkiksi Odysseuksen oli köytettävä itsensä laivan mastoon, jotta hän ei ohjaisi miehiään seireenien laulun lamaannuttamana tuhoon. Mutta ehkä vedenneitojen uhkaavuutta selittää heidän olemuksensa naisellisen, miehistä ja päämäärätietoista maailmassa olemista uhkaava luonne – kuuluvathan seireenit ja vedenneidot määrittelemättömän liminaalin, toden ja fantasian rajamaille.

Tämän alaluvun lopuksi huomautan vielä, että vaikka vettä siis voidaan pitää hyvin naisellisena elementtinä, kansanperinteessä vedenolennot eivät välttämättä olleet aina naisia. Tunnetaan esimerkiksi veden miespuolinen haltija, pitkäpartainen Veteinen, jonka uskottiin vetävän ihmisiä veden alle. Tosin hyvällä tuulella ollessaan Veteinen saattoi antaa kaloja ja puhaltaa veneilijälle suotuisan myötätuulen. (Niinisalo 2006, 31.)

Tuttu miespuolinen vedenhaltija lienee myös Ahti, joka mainitaan jo Agricolan hämäläisten jumalten luettelossa

ia Ahti / wedhest Caloja toi (Harva 1948, 367).

Niinikään Agricola mainitsee psalttarinsa esipuheessa jumalain luettelossa myös veden emän.

Wedhen Eme wei Calat wercon (Niinisalo 2006, 30).

En malta olla kysymättä lopuksi, onko sattumaa, että Ahti toi Caloja kun taas Wedhen Eme wei ne.

7.2 Väinämöisen alennustila

Jos ylösalaisen maailman kuvitelma on todella syntynyt vedenpinnasta heijastuneen peilikuvan vaikutuksesta, Vellamon veteen häviämistä voidaan pitää eräänlaisena peilikuvaan sukeltamisena. Tarkoitin, että *Uuden Kalevalan* viides runo on kokonaisuudessaan kuin peilikuva, jossa kaikki edeltänyt kääntyy pääläelleen: Nyt on vakaan vanhan Väinämöisen vuoro Ainon tavoin itkeä ja murehtia osaansa. Ainon lailla hän tulee meren rannalle ja lähtee lopulta mystisen Untamon kehotuksesta etsimään mereltä hukkunutta puolisoaan. Kun hän viimein saa Vellamoksi muuttuneen Ainon saaliikseen, hän ei tunnista tätä vaan jää verkkojensa kanssa turhaan vetelemään vesiä.

Seuraavissa runoissa Väinämöinen joutuu tekemään tiliä menneistä synneistään – hänen edessään on Irigarayn peräänkuuluttama itsereflektio, joka ei kuitenkaan tapahdu Väinämöisen omasta halusta vaan olosuhteiden pakosta: Nöyryytetty Joukahainen ampuu hänen hevosensa, minkä seurauksena Väinö saa tuntea, miltä tuntuu olla omilta mailtaan pois pakotettu ”poika polonalainen” – tätähän hänelle puolisosksi luvattu Ainokin neljännessä runossa suree. Lisäksi Väinö näyttäytyy useissa kohdissa lapsen kaltaisena, tutuilta kotitanhuilta eksyneenä avuttomana olentona, jonka on turvauduttava ulkopuoliseen apuun. Niin ikään hänestä piirtyy paikoin kuva joukahaismaisena ahneena, vilppiin tukeutuvana ja huonomuistisena miekkosena, joka valehtelee – tai ei ainakaan kerro koko totuutta – Louhelle, kun tämä tiedustelee Väinön Pohjolaan tulon syytä. Heti Pohjolasta päästyään Väinämöinen myös oudosti unohtaa Louhen ohjeet olla ”ylentämättä päätään” ja kurkottelee kohti Pohjan neitoa ja käy kosimaan tätä heti, vaikka Louhi

on sanonut antavansa tyttärensä sille, joka kykenee takomaan sammon. Lopullisesti Väinön inhimillisyys paljastuu veneenveistossa, kun hän iskee kirveellä polveen eikä muista verenpysäytyksessä tarvittavia sanoja.

Jos Väinämöisen vaikeuksia tarkastellaan yksityiskohtaisemmin, vaikeudet alkavat Pohjolaan lähdön myötä, joka kuvataan samaan tapaan kuin Joukahainen tulisen ruunan ajoa, joskin Väinämöisen vauhti on maltillisempi: hän valjastaa ”hernevirtisen hevosen” ja ”ajoa hyryttelevi”. Matkan varrella suohonlaulettu ja nöyryytetty Joukahainen hautoo vanhalle tietäjälle kostoja. Lisäksi Joukahainen on saanut käsiinsä teknologian myötä syntyneet tuliaseet, joita hän ei kuitenkaan Väinämöisen onneksi hallitse kovin hyvin. Kaksi ensimmäistä nuolta hän ampuu ohi, ja vasta kolmas osuu Väinämöisen hevoseen.

Siitä vanha Väinämöinen sormin suistuvi sulahan,/käsini kääntyi
lainehesen, kourin kuohu’un kohahti/selästä sinisen hirven, hernevirtisen
hevosen. (6:27)

Samaan tapaan kuin ilman impi eepoksen alussa, nyt Väinämöinen velloo vedessä päämäärää vailla, kunnes nousee ”suuri tuuli, aalto ankara merellä”. Väinämöinen ”uipi aaltoja syviä” ja kärsii kovia tuskia surkutellen itseään niin kuin Aino edellisissä runoissa:

”Voi minä poloinen poika, voi poika polon-alainen,/kun läksin omilta
mailta, elomailta entisiltä/iäkseeni ilman alle, kuuksi päiväksi
kululle,/tuulten tuuteltavaksi, aaltojen ajeltavaksi/näillä väljillä vesillä,
ulapoilla auke’illa!/Vilu on täällä ollakseni, vaiva värjätelläkseni,/aina
aalloissa asua, veen selällä seurustella.

”Enkä tuota tieäkänä, miten olla, kuin eleä/tällä inhalla iällä, katoavalla
kannikalla:/tuulehenko teen tupani, vetehenkö pirtin veistän?

”Teen mä tuulehen tupani: ei ole tuulessa tukea;/ veistän pirttini vetehen;
vesi viepi veistökseni.” (7:3–5)

Väinämöinen rikkoo sukupuolidikotomioita parkumalla ja surkuttelemalla osaansa, hän korostaa Irigarayn mukaan feminiinisenä pidettyä tilallisuutta tai kehollisuutta (”tuuleenkö teen *tupani*, vetehenkö *pirtin* veistän?”).

Apu tulee ajatusta symboloivan linnun muodossa, ja koska kyseessä on Väinämöisen ajatus, paikalle ei lehahda mikä tahansa pikku lintu vaan kotka. Se tiedustelee, mitä Väinämöinen tekee vedessä, ja sankari kertoo olleensa matkalla Pohjolaan neidon hankintaan, mutta hevonen ammuttiin alta. Kotka lohduttaa Väinämöistä ja lupaa lennättää tämän perille. Pohjolaan rantaan päästyään Väinämöinen kuitenkin alkaa itkeä:

Siinä itki Väinämöinen, siinä itki ja urisi/rannalla merellisellä, nimen tietämättömällä,/sata haavoa sivulla, tuhat tuulen pieksemätä,/partaki pahoin kulunut, tukka mennyt tuuhakaksi.

Itki yötä kaksi, kolme, saman verran päiviäki;/eikä tiennyt tietä käyä, outo, matkoa osannut/palataksensa kotihin, mennä maille tuttaville,/noille syntymäsijoille, elomailten entisille. (7:15–16)

Piika pikkarainen kuulee Väinämöisen itkun ja kiikuttaa tiedon Pohjolan emännälle. Louhi rientää tapaamaan Väinämöistä, vie surkean uroon kotiinsa, syöttää ja hoivaa tätä ja tiedustelee itkun syytä. Väinö ei paljasta naima-aikeitaan, vaan sanoo ovelasti eksyneensä. Louhi lohduttaa Väinöä ja lupaa auttaa hänet kotiin, tosin palkkaa vastaan. Tilanne on samanlainen kuin pinteeseen joutuneen Joukahaisen ja Väinämöisen välillä: Jouko tarjosi hevostaan, venettään ja kultiaan, mutta ne eivät kelvanneet Väinämöiselle. Samoin Väinö tarjoaa nyt Louhelle kultiaan, mutta Louhi ei välitä niistä. Silloin Väinämöinen keksii:

”Taia en sampoä takoa, kirjokantta kirjoitella./Saata mie omille maille: työnnän seppo Ilmarisen,/joka samposi takovi, kirjokannet kalkuttavi,/neitosi lepyttelevi, tyttäresi tyy’yttävi”. (7:39)

Ensimmäisen kerran on nyt otettu puheeksi myyttinen sampo, jota Väinämöinen ei kuitenkaan kykene takomaan omin voimin, vaan tarvitsee osaavan seppo Ilmarisen apua.

Tämä lupaus on Louhen mieleen. Hän sanoo antavansa tyttärensä sille, joka kykenee takomaan sammon. Sitten hän valjastaa hevosen, istuttaa Väinämöisen rekeen ja kehottaa tätä olemaan ylentämättä päätään ja kohottelemasta kokkoaan – eli olemaan liikoja ajattelematta – ja istumaan kiltisti kyydissä, koska muuten ”tuho tulevi, paha päivä päälle saapi”. Näin Väinö pääsisi pimeästä Pohjolasta.

Menomatalla Väinö kohtasi Joukahaisen, mutta nyt kahdeksannen runon alussa, eteen osuu jotain monin kerroin ihanampaa: Väinämöinen tapaa Pohjan neidon ”ilman vempellellä” istumassa ja ”aivon kaarella kajottamassa”. Vaikka Louhi on kieltänyt Väinöä olemaan ylentämättä päätään ja kohottelematta kokkoaan, Pohjan neidon edessä Väinö unohtaa saman tien Louhen varoitukset:

Tuossa päätänsä kohotti, katsahive taivahalle:/kaari on kaunis taivahalla,
neiti kaaren kannikalla,/kultakangasta kutovi, hope’ista helkyttävi.

Vaka vanha Väinämöinen heti seisautti hevosen./Tuossa tuon sanoiksi
virkki, itse lausui, noin nimesi:”Tule, neiti, korjahani, laskeitse
rekoseheni!” (8:4–5)

Väinö joutuu kohtaamaan nyt viimeisenkin syntinsä eli Ainon lunnaksi kiristämisen: nimittäin kun Pohjan neito tiedustelee, miksi hänen pitäisi käydä Väinön rekeen, tietäjä vastaa jotakuinkin samoin kuin kosinnan suhteen mielensä muuttanut Vellamo, joka sanoi sittenkin olleensa tulossa Väinämöiselle puoliseksi:

”Siksi neittä korjahani, tyttöä rekoseheni:/mesileivän leipojaksi, oluen
osoajaksi,/joka lausan laulajaksi, ikkunan iloitsijaksi (...)” (8:7)

Itsetietoinen Pohjan neito vastaa, ”niin on miniä miehelässä, kuin on koira kahlehisssa./Harvoin saapi orja lemmen, ei miniä milloinkana” (10. säkeistö). Pohjan neito siis pukee sanoiksi Ainon alkuperäiset ajatukset. Mutta Väinämöinen on sinnikäs: ”Lapsi on tytär kotona, vasta on neiti naituansa” (11.säkeistö), kuuluu hänen rehvakas vastauksensa.

Jotta Väinämöisen kelpoisuus kosijana kävisi selväksi, Pohjan neito pyytää Väinöä suorittamaan ansiotöitä, halkaisemaan jouhen ilman veistä, vääntämään munan solmuun, kiskomaan kivistä tuohta ja särkemään jäätä yhdenkään särön lentämättä. Väinämöinen suorittaa vaaditut tehtävät, mutta vielääkään neito ei suostu hänelle vaan vaatii veistämään veneen. Väinö kehuu, että maassa ei liene toista yhtä oivallista veneenveistäjää kuin hän, mutta mahtailu osuu omaan nilkkaan – kirves ”kikkanokka, tasaterä tapparainen” (8:21) osuu häntä polveen ja veri alkaa juosta. Taas Väinön myyttinen, jumalallinen olemus saa uuden särön, ja heikoksi kohdaksi osoittautuu polvi, sama ruumiinosa, joka maailman luomisen yhteydessä ilman immen kohdalla ilmeni kelvottomaksi pesimämaaksi.

Verenvuodon tyrehtyttämiseen Väinö tarvitsisi raudansyntysanoja, joita hän ei kuitenkaan muista. Neuvottoman Väinön on lähdettävä etsimään apua, ja sitä hän lopulta saakin.

Näin Väinämöinen joutuu tuntemaan omissa nahoissaan sankaruutensa kääntöpuolen eli *ihmettelemään* ja *kohtaamaan* maailman Joukahaisen ja Ainon silmin. Vaikka kohtaamiset naisten, Ainon, Vellamon ja myöhemmin Pohjan neidon kanssa eivät pääty kehuttavasti, *Kalevalassa* on yksi kohtaaminen, kalanluisen kanteleensoittokohtaaminen, josta käy ilmi, että Väinämöisen heikkous saattaa sittenkin olla ilmaus passiivisemmasta feminiinisestä puolesta. Tarkoitan sitä, että hänessä on herkkyyttä ja kykyä muuhunkin kuin rohkeutta ja aktiivisuutta vaativiin sankaritekoihin. Hän ei sittenkään ole vain miehekkäistä miehisiin tietäjäuros tai tietäjän kykynsä menettänyt *akkamainen* (kauhea ja silti niin osuva sana!) valittaja, vaan ristiriitaisuus kuuluu hänen osaansa. Hänessä on samaa määrittelemättömyyttä ja kahlitsemattomuutta kuin Antiikin rajoja rikkovassa Orfeuksessa.

7.3 Väinämöinen rajoja ylittävänä Orfeuksena

Kirsti Simonsuuren (1994, 1997) mukaan Väinämöisen esikuvanakin pidetty Orfeus on yksi antiikin mytologian monitahoisimmista ja ristiriitaisimmista myyteistä, ”eikä myytin eri osilla aina näytä olevan mitään tekemistä keskenään.” Siksi myös tästä alaluvusta tulee melkoisen pitkä. Orfeuksen ristiriitaisuus ei kuitenkaan ole varsinainen ongelma – se on yhteistä monille muillekin myyteille – vaan kysymys kuuluu,

miksi juuri Orfeuksen ympärille on syntynyt vuosituhansien aikana lumoavan valovoimainen, taiteen tekemisen eri aspekteja pohtiva symboliikka. Millainen on lähtökohdiltaan se taiteilijan kuva, joka Orfeuksen kautta on välittynyt taiteilijan ideaalihahmoksi länsimaiseen perinteeseen? (Mt.)

Simonsuuri lähestyy Orfeusta ennen muuta taiteilijuuden kautta mutta ottaa myös myytin muut puolet huomioon niin kattavasti, että tukeudun tässä alaluvussa ennen muuta hänen artikkeliinsa ”Taiteilijaelämää” (Simonsuuri, 1994). Myytin Simonsuuri määrittelee seuraavasti:

Myytit ovat kertomuksia, jotka eivät toimi kokonaan todellisuuden maailmassa, eivätkä kokonaan ideaalin maailmassa, vaan siinä välimaastossa, joka on näiden kahden maailman välillä. Kun jumalat toimivat ihmisenkaltaisesti, he edustavat samalla voimia, joita ihmisillä ei tavallisesti ole käytössään; ja kun ihmiset toimivat 'jumalien tavoin', he säilyttävät aina jonkin inhimillisen, vajavaisen piirteensä. Mytologiset kertomukset tuovat esille tällaisia vastaavuuksia aina uudelleen (...) (em. 198)

Tämä näkemys pätee mitä osuvimmin Väinämöiseen, joka on tiedoiltaan ja taidoiltaan *Kalevalan* ylivertainen jumalsankari, mutta silti ”heikkouden täydellistämä”. Hänen heikkoja kohtiaan ovat polvi, johon hän lyö veneenveistossa haavan, sekä silmät, sillä hänet saatetaan kuvata sokeaksi, mikä tarkoittanee kuitenkin enemmän vertauskuvallista kuin fyysistä sokeutta. Tämän lisäksi Väinämöinen aiheuttaa yhteisön jäsenenä häiriötä: Hänen naima-aikeensa ovat epäonnisia ja myös sosiaalisten normien vastaisia (vanha mies vokottelee nuoria naisia). Valittaessaan polven haavaansa sekä jouduttuaan Pohjolaan hän rikkoo myös miehen itkua koskevan kulttuurin normin. (Siikala 1999, 46–47.)³¹

Simonsuuren (mt.) mukaan varhaisimmat Orfeus-viittaukset löytyvät Alkaioksen fragmenteista sekä Ibykoksen eräästä runosta, noin 500-luvun puolivälistä e.Kr. Siinä Orfeus kuvataan Argo-laivan kannella eli veden valtakunnan läheisyydessä. Muistutan tässä yhteydessä myös Väinämöisen ”vetisistä juurista”, eli Väinämöisen nimen on arveltu juontuvan joko hitaasti virtaavaa vettä tarkoittavasta väinä-sanasta tai termistä ”vein emonen” (Harva 1948, 372). Jälkimmäisessä vaihtoehdossa korostuisi kiinnostavalla tavalla Väinämöisen kyky hallita myös Vellamon elementtiä eli vettä – mihin Orfeuksen esiintyminen Argo-laivan kannella, veden pinnalla kulkevan laivan tiennäyttäjälaulajana mahdollisesti myös viittaa (Simonsuuri 1994, 204).

Orfeus esiintyy hahmona tai mainintana läpi koko kreikkalaisen kirjallisuuden aina Platonilla ja Aristotelesta myöten. Roomalaiset runoilijat Vergilius ja Ovidius toivat hänen hahmoonsa inhimillisiä piirteitä, minkä seurauksena hahmo etääntyi alkuperäisistä, primitiivisistä lähtökohdistaan. (Mt. 198–199.) Orfeus

³¹ Vaikka tämä lieneekin Lönnrotin yksityiselämään kuuluva sivuseikka, en malta olla mainitsematta, että Lönnrot itse oli naimisissa itseään 21 vuotta nuoremman Maria Piponiuksen kanssa (Kuusi 1999, 25–49). Eräänlainen Väinämöisen ja Ainon välinen liitto ehkä tämäkin?

liitetään myös uskonnolliseen suuntaukseen orfilaisuuteen. Todennäköisesti orfilaisuuden perustaja on ollut laulaja ja runoilija, sillä se kirjallinen aineisto, joka hänen nimissään kulkee, on melkein pelkästään invokaatorunoutta eli kutsuja jumalille rituaalisessa yhteydessä, erilaisia hymnejä ja oraakkellilauseita. Uskontotieteilijä Walter Burkert on osoittanut orfilaisuuden olleen merkki arkaaisen ajan Kreikan uskonnossa tietynä ajankohtana tapahtuneesta radikaalista muutoksesta, joskin uskonlahkon yhtenäisyydestä ei ole varmuutta; onko kysymyksessä ollut vain käytännöllisiä elintapoja kuten kasvissyöntiä ja selibaattia suosinut suuntaus vai onko sillä ollut yhtenäinen doktriininen pohja sielunvaellusoppeineen. (Mt. 199–200.)

Antiikin kirjallisuudessa ja taiteessa Orfeus on kuvattu traakialaisena laulaja-runoilijana, joka kykenee loihtimaan laulullaan luomakunnan. Ehkä tunnetuin kertomus kuvaa, miten Orfeus lähtee manalaan noutakseen sieltä kuolleen puolisonsa Eurydiken, mutta menettää tämän katsomalla taakseen. Simonsuuri huomauttaa, että eurooppalaisissa oopperoissa ja baleteissa on painottunut 1500-luvulta asti vahvasti rakkauden traaginen, kärsimyksentäyteinen pohja, kun varhaisissa kreikkalaisissa tarinoissa Orfeuksen ja Eurydiken tarinalla olisi ollut vain marginaalinen merkitys. Lisäksi vaikuttaa siltä kuin joissain versioissa, esimerkiksi Euripideen *Alkestis*-tragediassa, Orfeus olisi onnistunut tuomaan Eurydiken manalasta. Platon puolestaan mainitsee *Pidoissaan*, että jumalat petkuttivat Orfeusta ja näyttivät hänelle vain Eurydiken haamun. (Mt. 200–201.)

Toiseksi antiikista tunnetaan kertomuksia Orfeuksen eläimet, puut, kivet ja koko luomakunnan lumoavasta musiikista ja laulusta. Tämä kitharaa, lyyraa tai phorminksiä soittava Orfeus olisi ollut sivistyneen maailman äärirajoilla liikkuva, taikavoimainen laulaja ja rajatilan hahmo, eräänlainen taiteilijan perustyyppe. Kolmanneksi hänen kerrotaan saaneen surmansa raivostuneiden traakialaisnaisten tai mainadien käsissä. Näin kovan kohtalon kokenut Orfeus on todennäköisesti ollut naisia vihaava erakko, jonkinlainen ihmisiä vieroksuvan, taidetta palvovan taiteilijamyytin esikuva. Toisista lähteistä tiedetään myös, ettei Orfeus ollut erityisemmin kiintynyt naisiin; tai että hän olisi ollut samankaltainen villi hahmo kuin Dionysos vain sillä erotuksella, ettei hän välittänyt naisista. (Mt. 200.)

Orfeusta pidetään myös pedestrian eli täysikasvuisen miehen ja nuorukaisen välisen rakkauskäytännön aloittajana. Käytäntö perustui joskus biseksuaalisuudelle, jolloin vanhemman miehen tehtävänä oli opettaa nuorempaa.

Tällöin rakkaus oli vain ihastumista, ja kun lahjat (myös seksuaaliset) oli vaihdettu, suhde päättyi. Mutta tiedetään myös pidempiaikaisista suhteista, joissa molemmat osapuolet vanhenivat yhdessä. Tapaa voidaan pitää maskuliinisen yhteiskunnan käytäntönä, sillä miesten välistä rakkautta arvostettiin aivan toisella tavalla kuin heteroseksuaalista rakkautta, joka palveli lähinnä suvunjatkamisen tehtävää. (Mt 202–203.)

Neljänneksi Simonsuuri mainitsee kertomukset Orfeuksen irti revitystä päästä. Pään kerrotaan vierineen alas virtaa ja jatkaneen laulamistaan, kunnes se päättyi Lesboksen saaren Mytilenen rannoille. Tätä pidetään myyttinä Orfeuksen roolista kreikkalaisen runouden alkajana. Viidenneksi mainitaan vielä tarinat, jotka kertovat Orfeuksen osallisuudesta argonauttien retkiin, missä hänen tehtävänsä oli toimia laulajana ja tiennäyttäjänä. Apollonius Rhodoslainen kertoo 200-luvulta e.Kr. olevassa eepoksessaan, että kentauri Kheiron neuvoi argonautteja ottamaan Orfeuksen mukaan. Paitsi että Orfeus lumosi laulullaan ihmiset ja eläimet, hän oli ainoa, joka kykeni vastustamaan seireenien kutsua. (Mt. 203–204.)

Kuten näkyy, Orfeuksen hahmosta on mahdotonta esittää yhtä kattavaa kuvausta. Simonsuuren (Mt. 206–207) mukaan Orfeuksen vertauskohdaksi varhaiskreikkalaisessa maailmassa on esitetty monien kulttuurien tuntemaa shamaanityyppiä. Toisaalta on ajateltu, ettei Orfeus ollut shamaani vaan voimakas, yhteiskunnan liepeillä elänyt persoona. Simonsuuri viittaa Firtz Grafiin (1987) ja Martin Westiin (1983), jotka ”puhuvat mysteereihin vihkiytyneestä laulajasta, joka oli tavallisten ihmisten ja salamenoihin perehtymättömien kansalaisten kannalta katsottuna ’toinen’ ”.

Simonsuuri (Mt. 208–209) kirjoittaa Danten (1265–1321) oivaltaneen Orfeuksen symboliarvon, sillä *Convivium*-teoksensa toisessa kirjassa Dante julistaa Orfeuksen johdattaneen ihmiset runoutensa avulla pois elämellisyydestä ja yksinäisyydestä. Italialainen filosofi Gian Vincenzo Gravina (1664–1718) pohti dantelaiseen henkeen sitä, mitä vaikutuksia yhteiskunnallisella järjestyksellä on taiteen ja runouden luonteeseen ja kehittymiseen; onko mahdollista, että vähemmän sivilisoituneet yhteiskunnat olisivat suotuisampia runouden kehittymiselle (huomautan, että tällaisessa yhteiskunnassa järjestäytyneen ja perinteisen symbolikäsityksen mukaisen kielen vaikutus on todennäköisesti määrittelemätöntä,

frommilaisittain symboliseksi ymmärrettyä kieltä vähäisempi). Dantelaista linjaa seuraten Gravina

oli kiinnostunut siitä alkuperäisestä tilanteesta, jossa runous syntyy. Runouden olennainen luonne oli löydettävissä alkutilanteesta, jossa eleet, ääni ja rytmiset liikkeet olivat osa runoilmaisua. (...) Gravina korostaa runouden universaaleja ja muuttumattomia piirteitä; muuttumattomia siksi, että runous oli eräs tietämisen muoto, vaikka sen yhteydet filosofiaan ja tieteeseen olivat yhä enemmän heikkenemässä sitä mukaa kun yhteiskunnallinen kehitys eriytti kulttuurisia prosesseja toisistaan.

Gravinan poetiikassa runon rituaalisella alkutilanteella oli suuri merkitys. Runous syntyy aina jossakin tietyssä yhteydessä, se on sosiaalisen ja kulttuurisen tilanteen ilmaus, siitä huolimatta, että runous voidaan tuodaan esille vain yksilöiden kautta. Tämän vuoksi Gravina korostaa voimakkaasti juuri Orfeuksen sekä historiallista että myyttistä merkitystä, eikä oikeastaan nähnyt näiden kahden funktion välillä oleellista ristiriitaa. (Simonsuuri 1994, 209–210.)

Gravinan mukaan runouden pohjana on aina myytti, ja hän pitää runoutta tieteen kaltaisena tietämisen tapana, vaikkakin sen ilmaisumuodot ovat yleensä vaikeaselkoisempia. Gravinan näkemysten taustalla kuuluu hänen aikakautensa sekä hänen kamppailunsa kahden erilaisen tieteellisen paradigman välissä; hän oli sisäistänyt kartesiolaisen, sisäiseen pohdintaan perustuvan tietämisen tavan, mutta toisaalta uusi luonnontieteellisen ajattelun mukainen paradigma teki tuloaan kuten myös uusi hengenfilosofinen ajattelutapa. (Mt. 208.)

Ehkä myytin synty tai uudelleen nousu liittyy aina erilaisten maailmojen tai maailmankuvien rajoilla taiteiluun, joka näyttäisi kilpistyvän Orfeus-myytin ytimeen.³² Hänen hahmossaan sekä yhdistyy että asettuu vastakkain ”ihminen ja luonto, hedelmällisyys ja hedelmättömyys, turhautuneisuus ja transkendenssi, elämä

³² Hauska esimerkki Lönnrotin itsensä tasapainoilusta erilaisten maailmojen rajoilla on hänen *Vartija*-lehdessä kuvattu lähtönsä kotoa Sammatista 1828 ensimmäiselle tutkimusmatkalleen. Hämeenlinnaa lähestyessään Lönnrot pyysi kyytihevosta eräästä kievarista tullakseen kaupunkiin kunnan matkustajan tavoin. Kievarin isäntä piti kuitenkin Lönnrotia kuljeskelevana kisällinä eikä suostunut lainaamaan hevosta, vaikka Lönnrot luetteli hänelle kaikki akateemiset arvonimensä. Siikalan mukaan Lönnrot edusti kyläraätälän poikana käsityöläiskulttuuria, toisaalta akateemista maailmaa, johon hän oli ponnistanut Tammisaaren pedagogin, Turun katedraalikoulun ja yliopiston kautta. ”Kokemusmaailmojen erilaisuus loi sisäisen ristiriidan, jota hän käsitteli ja ylitti kansan kuvaajana ja valistajana sekä tietä eurooppalaiseen sivistyksen piiriin näyttävänä tiedemiehenä ja runoilijana”. (Siikala 2008, 307.)

ja kuolema, rakkaus ja taide” (mt. 211). Simonsuuren (mt.) mukaan tämä myyttinen voima näkyi lumoavalla tavalla Pina Bauschin, G. W. Gluckin oopperaan *Orfeus ja Eurydike* Wuppertalin teatterin esityksessä, jossa Orfeuksen roolin lauloi nainen, ja tanssija, Orfeuksen maallinen ruumis oli mies.

Pohjimmiltaan tämänpuolisena olentona Orfeusta voidaan pitää myös rakkauden edustajana, jolloin manalaan jäävän Eurydiken osaksi jäisi edustaa kuolemaa. Kun Orfeuksen valppaus herpaantuu ja hän menettää Eurydiken katsomalla taakseen, hän silti samalla valitsee elämän – niin kuin taiteilijan on Simonsuuren mukaan aina tehtävä. Juuri tässä vastakohtaparien traagisessa leikissä piilee Orfeuksen voima:

Runoilija voi etsiä yhteyttä luonnon harmoniaan, mutta luonto on voimakkaampi, ja ihmisen on sovitettava itsensä sen salaiseen tahtoon. Hedelmällisyys ja hedelmättömyys vuorottelevat, ja taiteilijan on ihmisen osaa eläessään tunnettava nämä vaihtelut vaistonvaraisesti. Suurimmasta tuskasta ja päämäärään turhautumisesta taiteilija voi luoda uuden todellisuuden, ylittää sallitut rajat. (Mt. 213.)

Tekstikatkelma tuo jälleen mieleen Väinämöisen murheen ja epätoivon hänen menettäessään Vellamon. Mutta silloin haudassa makaava äiti kehottaa poikaansa lähtemään Pohjolaan, missä tätä odottaa entistä ihanampi puoliso. Väinämöinen tottelee, vaikka neuvo viekin hänet arvaamattomiin vaikeuksiin, eikä hän lopulta edes saa tavoittelemaansa, ei Pohjan neitoa eikä sampoja. Simonsuuren mukaan tämä on taiteilijan – ja myös shamaanin – osan kipein paradoksi; hänen elämänsä on tasapainoilua rakkauden (tämänpuolisen elämän) ja taiteen tai transkendsenssin (tuonpuoleiseen kuuluvan) välillä. (Mt. 213.)

7.4 Aino Väinämöisen katoavana Eurydikenä?

Tässä alaluvussa tarkastelen Väinämöistä Orfeuksen kaltaisena etsijänä, joka menettää Eurydikensä kuolemalle eli tuonpuoleiseen. Väinämöisen voidaan siis ajatella olevan joko totuutta tai transsendentaalista yhteyttä rajan takaa etsivä shamaani siinä missä kauneudenjanoinen taiteilija-runonlaulajakin. Tällöin Ainon rooli hänen halunsa kohteena olisi paremmin symbolinen kuin kirjallinen. Käytän kohdetekstinäni nyt poikkeuksellisesti Kalevalasta tehtyä maalausta eli Akseli Gallén-Kallelan vuonna 1891 loppuunsaattamaa Aino-tarusta kertovaa kolmiosaista

taulua. Jokainen suomalainen tuntenee tämän Ateneumissa esillä olevan suomalaistakin suomalaisemman triptyykin, joka on mahdollista nähdä myös kuvauksena shamaani-tietäjän ja taiteilijan elämänosasta, jonka taiteilija epäilemättä myös itse tunsi.

Triptyykin ensimmäisessä osassa Aino ja Väinämöinen kohtaavat toisensa metsässä. Sävyt ovat tummat, tunnelma on pysähtynyt ja odottava. Taulun keskiössä seisova Aino on kuin kuka tahansa nuori neito kiinnisidottuine hiuksineen, pääpantoineen, koruineen, tuohivirsuineen ja syliin keräämine koivuvastoineen. Etäämmällä seisoo partasuinen Väinämöinen kuin metsän tonttu harmaissa sarkavaatteissa kädet sivulla riippuen ja hölmistynyt tai ainakin ihmettelevä ilme kasvoillaan. Aino katsoo olkansa yli Väinämöistä katseessaan hiven ilkkurisuutta, jopa hienoista ylenkatsetta. Toisin kuin *Kalevalan* tekstissä, jossa Aino esiintyy enimmäkseen itkuisena ja epätoivoisena uhrina, tässä hänet on kuvattu vahvaksi, salaperäiseksi ja omasta arvostaan tietoiseksi, koruja kantavaksi nuoreksi naiseksi.

Asetelmallisesti tärkeimmässä eli keskimmaisessä taulussa tunnelma muuttuu: maalauksessa on dynaamisuutta, värit ovat kirkkaat ja ollaan keskellä tyyntä järvenselkää. Aino ryntää pakoon häntä kädet avoinna tavoittelevaa Väinämöistä. Aino on nyt täysin alaston, hänen avatut hiuksensa hulmuavat, vesi lentää ja pärskeiden seassa hyppii kaloja. Vaikka on keskikesä, Ainon iho on vaalea – hän on välttynyt auringonvalolta – ja hänen hahmonsa sointuu kauniisti leinikinsiniseen veteen. Kuten ensimmäisessä taulussa, tässäkin hänen liikkeensä suunta on toinen kuin hänen katseensa, minkä voidaan nähdä kuvastavan tiettyä sisäistä ristiriitaa, toiminnan päämäärättömyyttä tai yksinkertaisesti hänen uhrinomaisuuttaan; hän on vain toisten toimintaan reagoiva, täydellisen passiivinen kohde.

Väinämöinen puolestaan on keskimmaisessä taulussa omimmassa elementissään: Ylöskäärityt paidanhihat paljastavat lihaksikkaat, ruskettuneet käsivarret. Hän kurottaa kohti Ainoa, ja hänen asentonsa henkii tavoitteisuutta ja päämäärätietoisuutta, mitä vaikutusta vyöllä oleva fallinen puukko sekä veneessä lappeellaan olevat aivot, käsien jatkeet, vahvistavat. Siinä missä Väinämöisen maailmaa edustavat vene, puukko, vaatteet ja päämäärätietoinen toiminta, vedessä pakoon kirmaava, taakseen katsova Aino on kuin villi, verekseltään yllätetty luonnonhengetär.

Kolmannessa taulussa Aino on yksin, tunnelma on seesteinen ja levollinen, miltei paratiisimainen. On aikainen aamu tai myöhäinen ilta, ja järvi on osittain peittynyt valkoiseen usvaan. Aino on alaston lukuun ottamatta oikeassa kädessä olevaa hopeista rengasta. Hänen olemuksensa on tyyni ja odottava kuin järvenselän, jonka pinnassa näkyy pieniä, väreileviä aaltoja. Aino istuu rantakivellä mutta on juuri nousemaisillaan käydäkseen veteen. Taustalla on koivu, joka saa nyt jatkaa rauhassa kasvamistaan (vrt. ensimmäinen taulu, jossa Ainon syli oli täynnä koivunvastoja). Etäämmällä vedessä kaislojen tai heinien seassa näkyy ainakin yksi valkoinen naisen hahmo, jonka ääriviivat ovat niin sameat, että jää epäselväksi, onko kyseessä ihminen vai veden olento, vedenneito kenties. Neito katsoo Ainoa ikään kuin odottaen, että tämä kävisi veteen hänen seurakseen. Nyt Aino vaikuttaa keskittyneeltä ja päämäärätietoisemmalta kuin kahdessa edellisessä taulussa; katseen suunta on sama kuin muunkin vartalon, eli on kuin hän nyt tietäisi, mitä hänen kuuluu tehdä. Hänen tavoittelijaansa eli Väinämöistä ei enää näy.

Triptyykin voidaan ajatella kuvaavan Ainon tarun ohella myös taiteen syntyä sekä sen kääntöpuolta eli hyväksytyin ja paheksutun (tämän- ja tuonpuoleisen) rajalla elävän taiteilijan tai tietäjän kohtaloa. Totuuden-, transsendenssin- tai kauneudenjanossaan taiteilija ja tietäjä ovat Väinämöisen ja Orfeuksen tavoin tuomitut päättymättömään etsintään. (Irti-iskettynäkin Orfeuksen pää jatkaa lauluaan.) Kuten Simonsuuri kirjoittaa ”runoilija voi etsiä yhteyttä luonnon harmoniaan, mutta luonto on voimakkaampi, ja ihmisen on sovitettava itsensä sen salaiseen tahtoon”. Toisin sanoen Väinämöisen osa on hamaan kuolemaan saakka tavoitella kädet avoinna tuonpuoleista tai sieltä kumpuavaa ihanaa täyttymystä, haavekuvaa, jota neitsytmäinen Aino triptyykin kahdessa viimeisessä taulussa esittää. Hän siis kuuluu tuonpuoleiseen – joskaan ei Eurydiken lailla manalaan vaan veden valtakuntaan, mistä syystä hänen on jätettävä maanpäällistä elämää edustava kosija. Väinämöinen voi olla yhteisössään suuri, miltei jumalten veroinen tietäjä, mutta silti hän on yhtä kaikki osa tuota yhteisöä – polvensa satuttava, vanha ja ainakin kuvainnollisesti toisinaan sokea mies, kun taas Aino on epätodellinen ikuisen neitsyen haavekuva. Päättymättömän tavoittelun kohde.

Paradoksaalisesti voidaan ajatella, että juuri kaipuu ja ikävä tekevät Orfeuksesta tai Väinämöisestä suuren; heidän kaipuunsa rajan takaista Eurydikeä tai vedenvaraista Ainoa kohtaan on elämänhalua suurempi. Siinä missä Orfeus matkaa

manalaan Väinämöinen koluaa Tuonelat ja Antero Vipusen vatsat, minne elävillä ei pitäisi olla asiaa. Niin ikään jo nimenä Orfeus viittaa loppumattomaan ikävään, sillä se voidaan etymologisesti yhdistää sanaan 'orphanos', 'orpo' tai 'vailla jotakin' (Simonsuuri 1994, 200). Väinämöis-nimen etymologiset juuret puolestaan ovat vesisanassa, joka on Ainon elementti ja yleismaailmallinen tunnemaailman symboli. Tätä jännitettä triptyykin keskimmäinen taulu kuvaa hienosti: ollaan vedessä, Ainon elementissä, mutta Ainon kirmatessa pärskeiden keskellä Väinämöinen maanpäällisenä olentona pysyttelee veneessä ja koettaa sieltä käsin pyydystää neidon omakseen. (Jos Väinämöinen yksinkertaisesti riisuisi vaatteensa ja menisi Ainon kanssa uimaan, menettäisikö hän silloin arvostetun tietäjän statuksensa ilakoidessaan vedessä kuin... Nainen? Tai lapsi ikään?)

Useaan otteeseen viittaamassani kanteleensoitto-kohtauksessa tapahtuu tulkintani mukaan Ainon edustaman vedellisen elementin ja Väinämöisen edustaman maanpäällisen elementin yhtyminen. Kohtausta voidaan pitää kuvauksena taiteen olemuksen hetkellisestä tavoittamisesta, sillä siinä ovat läsnä kaikki edellisessä luvussa mainitut Gravinan runouden alkutilanteen elementit: eleet, ääni ja rytmiset liikkeet kanteleen ja sen synnyttämän ihanan musiikin muodossa. Mutta vaikka tällainen määrittelemätön, orgaaninen alkutilanne – Ainon hetkellinen saaliiksi saaminen – olisi runouden tai taiteen synnyn pohjalla, sen luomiseen, kalanluisen kanteleen soittoon, ei kykene kuka tahansa. Soitin alkaa soida vasta kun Väinämöinen (Gallen-Kallelan maalauksessa kulttuuristen esineiden, puukon, vaatteiden, veneen ja airojen edustaja) ottaa sen polvilleen. Yhtyessään nämä kaksi vastakkaista elementtiä, irigaraylaisen ihmettelyn kaksi eri napaa, synnyttävät parhaassa tapauksessa ”jotain suunnattoman elämänmyönteistä ja iloista”, kuten Simonsuuri (1994, 213) kirjoittaa, joskin sen kääntöpuolena on luopumisen tuska ja taju kauneuden hetkellisyydestä.³³

³³ Alaviitteen 27 pohjalta voisi päätellä, että kanteleensoitossa Aino, nainen, on muuttunut puhtaaksi yhteyden luojaksi eli ääneksi, jota Väinämöinen, mies, taidoillaan ohjailee. Kohtaus on mahdollista tulkita myös Jungin animan ja animuksen yhtymisen kuvauksena.

8 Kalanluisen kanteleen soitto

Jos Väinämöinen jossain Kalevalan runossa näyttäytyy Orfeuksen kaltaisena tuonpuoleista koluavana taiteilijana, niin laskeutuessaan Tuonelaan sekä Antero Vipusen vatsaan etsiessään kolmea veneenveistossa uupuvaa sanaa. Hänen tuonpuoleiseen kohdistuva hallintakykynsä näkyy kuitenkin myös kalanluisen kanteleen soitossa: Vedestä eli tuonpuoleisesta saaliiksi saatu jättimäinen kala taipuu Väinämöisen käsissä tämänpuoleiseksi soittopeliksi, jonka soittamiseen vain Väinö itse kykenee. Soidessaan kantele lähettää sekä tuon- että tämänpuoliseen, sekä veteen että ilmaan suuntautuvia *ääniaaltoja*, jotka herkistävät kuulijansa kyyneliin.

Kohtauksen taustasta sen verran, että edeltävissä runoissa päätoimijoina ovat olleet Väinämöisen sijaan Ilmarinen ja Lemminkäinen sekä parin runon verran kovaonninen Kullervo. On vietetty Ilmarisen ja Pohjan neidon häitä ja Pohjan neito on saanut surmansa Kullervon koston seurauksena. Puolisoaan sureva Ilmarinen on takonut kultaneidon, jonka hän on kuitenkin Väinämöisen kehotuksesta työntänyt tuleen. Niin ikään Ilmarinen on käynyt ryöstämässä Pohjan neidon nuoremman sisaren, joka kuitenkin osoittautui niin kelvottomaksi puolisoiksi, että Ilmarisen täytyi laulaa hänet ”lokiksi luo’olle lekottamahan” (38:35). Lemminkäinen puolestaan on surmannut Pohjan isännän ja paennut Pohjolan väen vihaa saarelle, missä hän sai kävellä kyliä myöten ”saaren impien ilossa, kassapäien kauneussa” (29:29) kunnes on joutunut pakenemaan miesten vihaa kotiin, jonka Pohjolan väki on hänen poissaollessaan polttanut. Lemminkäinen on lähtenyt Tieran kanssa Pohjolaan kostoretkelle, joka kuitenkin on keskeytynyt surkeasti.

Sankareiden naima- ja muutkin puuhut ovat siis päättyneet onnettomasti, joten on ymmärrettävää, että kun Väinämöinen pyytää Ilmarista sammonryöstöretkelle Pohjolaan, seppä vastustelelee ensin. Väinämöinen kuitenkin houkuttelee hänet suostumaan toiminnan kautta eli pyytäen Ilmarista takomaan itselleen uuden miekan. Tekemisen myötä Ilmarisen mieli muuttuu, ja hän päättää lähteä. Heidän vesillä ollessaan saarelta pakomatkalta palaava Lemminkäinen tunnistaa tutun purren ja lyöttäytyy mukaan.

Matka joutuu ja veno juoksee, kunnes se juuttuu karille, joka paljastuu suureksi kalaksi. Ilmarinen ja Lemminkäinen eivät mahda jättikalalle mitään, ja se katkeaa vasta kun Väinämöinen sivaltaa sitä miekallaan. Pырstö putoaa pohjaan ja pääpuoli nousee ylös.

Jo otti venonen juosta, pääsi pursi puutoksesta.
Vaka vanha Väinämöinen luotti purren luotoselle,
ravahutti rantehesen. Katselevi, kääntelevi
tuota hauin pääpaloa. Itse tuon sanoiksi virkki:
"Ken on vanhin sulholoista, sepä hauki halkomahan,
kala viploin viiltämähän, pää paloiksi pahkomahan!" (40:24)

Väinämöinen viittaa suorin sanoin vanhuuteensa, mikä antaa hänelle auktoriteettia käydä pilkkomaan saalis. Anna-Leena Siikalan (1999, 48-49) mukaan Väinämöisen vanhuus viittaa hänen ennen ajanlaskua tapahtuneeseen syntymäänsä; hän on ollut olemassa jo ennen kuin maa on syntynyt, minkä voidaan sanoa Kalevalan ensimmäisen runon perusteella pitävän paikkansa: Väinämöinen on ollut maan luomisen aikoihin äitinsä, veden emon vatsassa.

Vaka vanha Väinämöinen veti veitsen huotrastansa,/kyleltänsä kylmän
rauan, jolla hauin halkaisevi,/pahkovi kalan paloiksi. Itse tuon sanoiksi
virkki:/"Ken on nuorin neitosista, sepä hauki keittämähän/murkinaisiksi
muruiksi, kalaisiksi lounahiksi." (40:26)

Jos Aino Kalevalan 4. runossa hukkumiskuolemansa seurauksena varoitti läheisiään juomasta hänen pilaamaansa tai myrkyttämäänsä vettä, nyt hänen metamorfoosinsa tai puhdistumisensa voidaan tulkita tulleen päätökseen. Enää hän ei ole vaaraksi kenellekään, vaan päinvastoin toiset voivat nauttia "häntä" ravintonaan.

Paikalla olevat neidot alkavat valmistaa Väinämöisen kehotuksen mukaisesti hausta lounasta. Kun kala on valmistettu ja nautittu lounaaksi, jotain on jäänyt jäljelle – suuresta hausta ovat jääneet jäljelle luut. Vaikka ihminen olisi voittanut itsensä siinä määrin kuin Tuonelan ja Antero Vipusen vatsaan tuttavuutta tehnyt Väinämöinen tai Aino, joka on kokenut metamorfoosin ensin mystiseksi vedenneidoksi Vellamoksi ja nyt, lopullisesti oikeaksi, syötäväksi kalaksi, silti jotain omaa, ehkä alusta loppuun saakka samana pysynyttä, on jäänyt jäljelle.

8.1 Kanteleen rakentaminen

Vaka vanha Väinämöinen noita tuossa katselevi,/katselevi, kääntelevi.
Sanan virkkoi, noin nimesi:”Mikä tuostaki tulisi, noista hauin
hampahista,/leveästä leukaluusta, jos oisi sepon pajassa,/luona taitavan
takojan, miehen mahtavan käsissä.” (40:28)

Kun Väinämöinen pohtii, mitä kalanluista voisi valmistaa, Ilmarinen vastaa, ettei tyhjästä mitään, mutta Väinämöisellä on ajatus:

”Näistäpä toki tulisi kalanluinen kanteloinen,/kun oisi osoajata, soiton
luisen laatijata.” (40:30)

Kalasta voidaan valmistaa muutakin kuin pelkkää ruokaa. Siis jos Väinämöisen edellä tekemä vihjaus tarkoitti, että Ainon ja Vellamonkin on kunnioitettava joitakin perinteitä, kuten ruuanlaittoa, se ei kuitenkaan ole kaikki. Vesielementin tuntija Väinämöinen tietää, että ihminen ei elä yksin maan antimesta eli leivästä (symbolisesti ymmärrettynä).

Väinämöisellä, toisin kuin mielikuvituksettomalla Ilmarisella, on nyt kyky ihmetellä näkemäänsä. Vanha tietäjä kykenee näkemään kalanluut muunakin kuin keittoaineena tai jätteinä, mikä taito vaatii Irigarayn mukaan sekä passiivisuutta että aktiivisuutta, tarkkaavaisuutta ja toise(ude)lle avautumista. Muistutan nyt myös Frommista, jonka mukaan olemme hereillä ollessamme ”aktiivisia ja rationaalisia”, mutta ”myös varsin mielikuvituksettomia, ja vain harvoin – paitsi lapsena tai mikäli olemme runoilijoita – mielikuvituksemme ylittää tavanomaiseen kokemuspäiriimme sisältyvien tarinoiden ja juonien jäljentämistä pidemmälle.” Väinämöinen on osoittautunut tosi runoilijaksi, Orfeukseksi, jonka mielikuvitusta ja hengenlentoa eivät kahlitse enää rutiinit tai soveliaisuussäännöt. Hänen oivalluksestaan syntyy jotain täysin uutta.

Väinämöinen tarttuu työhön ja valmistaa kanteleen sekä hauen leukaluusta ja hampaista että myyttisistä Hiiien ruunan hiuksista (32. säkeistö). Kun soitin on valmis, kuulijat saapuvat:

Tuli tuohon nuoret miehet, tuli nainehet urohot,
tuli pojat puol'-ikäiset sekä pienet piikalapset,
tytöt nuoret, vaimot vanhat, naiset keskikertaisetki,

kanteletta katsomahan, soittoa tähyämähän.

Vaka vanha Väinämöinen käski nuoren, käski vanhan,
käski keskikertaisenki soittamahan sormillansa
tuota ruotaista romua, kalanluista kanteletta.

Soitti nuoret, soitti vanhat, soitti keskikertaisetki.
Nuoret soitti, sormet notkui, vanhat väänti, pää vapisi:
ei ilo ilolle noussut, soitto soitolle ylennyt. (40:34–36)

Jokaisella paikallaolijalla Pohjolan väkeä myöten on lupa soittaa uutta, ihmeellistä soitinta, mutta soitosta ei tule mitään, ”ei ilo ilolle noussut, soitto soitolle ylennyt”.

Viimein ”[u]kko vanha uunin päältä” (sama ukko, joka aiemmin paransi Väinämöisen polvenhaavan) vaatii soittajia joko lopettamaan, koska Suomen kansasta ei näytä löytyvän soveliasta soittajaa, tai sitten viemään soiton alkuperäiselle tekijälleen:

"(...) Heretkätte, heittäkätte, luokatte, lopettakatte!
Puhki korvani puhuvi, läpi pääni läylentävi,
kaikki käypi karvoilleni, viepi viikoksi uneni!

"Jos ei soitto Suomen kansan vasta vaikuta ilolle
eli uuvuta unehen, maku'usen maanittele,
niin vetehen visko'otte, aaltoihin upottaotte,
tahi viekötte takaisin, soitto tuonne saattaotte
miehen tehnehen käsille, sormille sovittelijan!" (40:42–43)

On mielenkiintoista, että 43. säkeistössä mainitaan Suomen kansa, joka eepoksen synnyn aikoihin teki syntymäänsä, mutta jonka soitto ei kuitenkaan kykene eepoksessa nostattamaan iloa. Kansakunta on ehkä osoittanut olemassaolonsa, tehnyt työtä ja uurastanut, mutta miten sujuu siltä hengen lento? Onko siitä iloitsemaan? Löytyykö sen joukosta ketään, joka hallitsisi Väinämöisen tekemän ihmeellisen kanteleen soiton?

8.2 Kanteleen soittaja ja kyyneleen noutaja

Soittajaksi tarvitaan itse Väinämöinen, ja kun hän tarttuu kanteleeseen, siitä lähtevä ääni on niin ihana, että kaikkien elementtien, maan, ilman ja veden edustajat saapuvat paikalle. Myös Ainon äidin mainitsemat myyttiset Kuutar ja Päivätär, joita

Aino ei äidiltä perimissään koristuksissa kulkiessaan onnistunut näkemään, unohtavat puhteensa ja keskittyvät kuuntelemaan Väinämöisen soittoa:

41. runo:

(...) Ei ollut sitä metsässä/jalan neljän juoksevata, koivin koikkelehtivata,/kun ei tullut kuulemahan, iloa imehtimähän. (5. säkeistö)

Oravat ojentelihe lehvästä lehväselle;/tuohon karpät kääntelihe, aioillen asettelihe./Hirvet hyppi kankahilla, ilvekset piti iloa. (6. säkeistö)

Heräsi susiki suolta, nousi karhu kankahalta/petäjäisestä pesästä, kutiskosta kuusisesta (...) (7. säkeistö)

Tapiolan tarkka ukko, itse Metsolan isäntä,/ja kaikki Tapion kansa, sekä piiat jotta pojat (...) (8. säkeistö)

Mi oli ilman lintujaki, kahen siiven sirkovia,/ne tulivat tuiskutellen (...) (9. säkeistö)

Itse ilman luonnottaret, ilman impyet ihanat (...) (12. säkeistö)

Tuo Kuutar korea impi, neiti Päivätär pätevä/pitelivät pirttojansa (...) (13. säkeistö)

Uipi hait hangotellen, ve'en koirat vengotellen (...) (16. säkeistö)

Ahti, aaltojen kuningas, ve'en ukko ruohoparta, ve'en kalvolle veäikse, luikahaikse lumpehelle (...) (17. säkeistö)

On kuin koko maailma näkyväisen ja näkymättömän tai tämän- ja tuonpuolisen rajoista piittaamatta pyyhältäisi kuulemaan ihmeellistä kanteleen ääntä. (Alleviivaukset havainnollistakoot Väinämöisen soiton ihmeteltävyyttä eli ihmeellisyyttä sekä sen sydämet sulattavaa ja päivittäiset rutiinit rikkovaa luonnetta.)

"En ole mointa ennen kuullut sinä ilmoisna ikänä,
soitantoa Väinämöisen, iloa ikirunojan!" (17. säkeistö)

Sisarekset sotkottaret, rannan ruokoiset kälykset,
hiipoivat hivuksiansa, hapsiansa harjasivat
harjalla hopeapäällä, sukimella kultaisella.
Saavat kuulla äänen ouon, tuon on soitannon sorean:
sulkahti suka vetehen, haihtui harja lainehesen.
Jäi hivukset hiipomatta, tukat kesken suorimatta. (18. säkeistö)

Itseki ve'en emäntä, ve'en eukko ruokorinta,

jopa nousevi merestä ja lapaikse lainehesta;
ruokorintahan rivahti, väännäikse vesikarille
tuota ääntä kuulemahan, soitantoa Väinämöisen,
kun oli ääni kummanlainen, soitanto ylen sorea.
Se siihen sike'in nukkui, vaipui maata vatsallehen
kirjavan kiven selälle, paaen paksun pallealle. (19. säkeistö)

Siinä vanha Väinämöinen soitti päivän, soitti toisen.
Ei ollut sitä urosta eikä miestä urheata,
ollut ei miestä eikä naista eikä kassan kantajata,
kellen ei itkuksi käynyt, kenen syäntä ei sulannut.
Itki nuoret, itki vanhat, itki miehet naimattomat,
itki nainehet urohot, itki pojat puol'-ikäiset,
sekä pojat jotta neiet, jotta pienet piikasetki,
kun oli ääni kummanlainen, ukon soitanto suloinen. (20. säkeistö)

Kanteleen lumoava ääni saa saalis- ja petoeläimetkin unohtamaan viettinsä ja vaistonsa (7. säkeistö). Kotka heittää poikasensa pesästä kiiruhtaessaan äänilähdettä kohti, ja jopa Veen emäntä nousee maihin ja nukahtaa ihanan soiton tuudittamana. Soiton kuulijoiden olomuoto aivan kuin muuttuu: pedot löytävät itsestään säyseiden ja veen emäntä eli hallitsija lapsenomaisen, hoivattavan puolen. Kanteleen ääni on kuin luvussa 6.2. mainittu Frommin symbolisen kielen ilmaus, jota jokainen sivistystaustastaan ja kehollisista, aistillisista tai henkisistä ominaispiirteistään riippumatta voi ymmärtää. Se herkistää kuulijat kyyneliin, myös soittajan itsensä:

Ve'et vieri silmistänsä, toiset toisesti noruvi
Putosivat poskipäille, kaunihille kasvoillensa,
kaunihilta kasvoiltansa leve'ille leuoillensa,
leve'iltä leuoiltansa rehe'ille rinnoillensa (...). (22.säkeistö)

Jos Irigarayn mukaan sukupuoliakti on ihmettelyn huipennus ja pyhin kuviteltavissa oleva, miehen ja naisen välillä tapahtuva, uudelleensyntymän mahdollistava akti, kanteletta soittava Väinämöinen avaa soitollaan kuulijoilleen uusia todellisuuden puolia, hän ikään kuin tekee heidät uusiksi – ja tässä kohtaamisessa sukupuolella ei ole (enää) väliä. Ehkä voitaisiin jopa puhua henkisestä rakastelusta, sillä on kuin Väinö saisi kuulijansa kuulemaan ja näkemään todellisuuden uusin silmin ja korvin.

Huomautan tässä yhteydessä myös, että vaikka Irigaray kritisoi tieteen kieltä sen persoonattomuudesta ja kliinisydestä, ehkä voidaan sanoa, että tässä musiikkia eli taiteen kieltä hyödyntävässä kohtauksessa persoonattomuus on tullut eräänlaiseen ylennykseensä. Kaikesta subjektiivisuudesta ”puhdistettu” Aino soi

puhdistajansa Väinämöisen käsissä niin kauniisti, että sellainen lienee mahdollista vain elämänkäsitteiden perinpohjaisen uusiksi muokkautumisen jälkeen. Aino on nyt ehkä persoonaton ”on”³⁴ (ranskankielen passiivimuoto), mutta sen sijaan että persoonattomuus ilmenisi kylmällä ja kovalla tavalla, se tekeekin tilaa jollekin kauniille ja ihanalle.

On myös mielenkiintoista, että Väinämöisen kyynelten matkaa kuvataan samoin kuin Ainon äidin kyyneliä tai Marjatan syömän puolukan matkaa maasta huulille. Väinämöisen kyynelien sen sijaan päätyvät ”rannalle meren sinisen (...) päälle mustien murien” (23. säkeistö) eli samaan paikkaan, minne Aino hukkuu.

Kyynelien eivät kuitenkaan jää tuonpuoleiseen: Kun Väinö pohtii, kuka toisi ne takaisin, paikalle ilmaantuu ensin kärkeä korppi, josta ei ole kyynelten hakijaksi. Vasta vaatimaton vesilintu, sotka, onnistuu noutamamaan veden alta helmiksi kiteytyneet kyynelien.

Sotkalla ja Väinämöisellä on mielenkiintoinen yhteys, minkä selventämiseksi palaan 40. ja 41. runon säkeistöjen yhtäläisyyteen. (Huomioitavat kohdat alleviivattu):

40. runo:

Sanoi vanha Väinämöinen: ”Ei ole tässä nuorisossa,
kansassa kasuavassa eikä vanhassa väessä
tuon on soiton soittajaista, tuon ilon ilojajaista.
Joko Pohjola paremmin saisi soiton soittamahan,
tuon ilon iloamahan, jospa laitan Pohjolahan?”

(...) Soitti pojat Pohjolassa, soitti kansa kaikenlainen.
Ei ilo ilolle tunnu eikä soitto soitannalle:
kielet kierohon kävivät, jouhet parkuivat pahasti,
ääni kaikkui karkeasti, soitto julmasti sorisi.

Sokea sopessa nukkui, ukko vanha uunin päällä.
Ukko uunilta havannut, kiukahalta kirsahantut
urahti unisijalta, nurahutti nurkastansa:
(...)

³⁴ Luvussa 2.2. Irigaray kritisoi tieteen kieltä kylmyydestä ja kliinisydestä. Hänen s. 16 siteeraamani kritiikkinsä jatkaa: ”Le neutre pourrait et devrait se parler par tout le monde. Ce qui est impossible évidemment... Mais la science ne dit jamais ’je’, ni ’tu’, ni ’nous’”. Elle se dispense de cette polémique, elle l’interdit. Son sujet sera ’on’. Qui on?” (Irigaray 1985, 8.) Irigaray kritisoi tässä kovin sanoin tieteellistä objektiivisuuden vaatimusta, mutta onko niin, että se on taiteen perusedellytys? Ja ehkä pohjimmiltaan myös tieteen?

"Jos ei soitto Suomen kansan vasta vaikuta ilolle
eli uuvuta unehen, maku'usen maanittele,
niin vetehen visko'otte, aaltoihin upottaotte,
tahi viekötte takaisin, soitto tuonne saattaotte
miehen tehnehen käsille, sormille sovittelijan!" (40:39-42)

Ja 41. runo:

Siitä vanha Väinämöinen itse tuon sanoiksi virkki:
"Onko tässä nuorisossa, nuorisossa kaunoisessa,
tässä suuressa su'ussa, isossa isän alassa
kyyneleni poimijata alta selvien vesien?"

Nuoret tuossa noin sanovi sekä vanhat vastoavi:
"Ei ole tässä nuorisossa, nuorisossa kaunoisessa,
tässä suuressa su'ussa, isossa isän alassa
kyynelesi poimijata alta selvien vesien." (41:24-25)

Aivan kuten kalanluisen kanteleen soittajaksi ei kelpaa kukaan muu kuin todellisuuden kaikki eri puolet tunteva Väinämöinen, samoin kyyneleen noutajaksi ei kelpaa korppi eikä edes kotka – Väinämöistä aikaisemmin auttanut ja hänen ajatusmaailmaansa symboloinut ilmojen valtiat ja petolintu – vaan vaatimaton vesilintu sotka. Sama lintu, joka tuo eepoksen alussa avun synnytystuskissa vaikeroivalle ilman immelle ja jonka rikkoutuneesta munasta maailma ja taivas aurinkoineen, kuineen ja tähtineen syntyvät. Sotka siis tuntee tämänpuolisen maan ja ilman valtakunnan että tuonpuolisen vedenkin. Samoin Väinämöinen on nyt maailmaa nähnyt ja elämää kokenut – hän on tullut tutuiksi sekä miehisten, voimaa vaativien sankariretkien että elämän hiljaisempien ja suruntäyteisempienkin aikojen kanssa. On kuin kanteleen soitossa nämä vastakohdat, miehinen ja naisellinen, maa ja vesi, toiminta ja lepo, ilo ja suru yhtyisivät hetkeksi ja löytäisivät kaikille avautuvan ilmauksensa.

8.3 Lönnrot miehisen maailman kuvaajana

Miksi kanteleen ääni sitten on niin ihana? Mitä uutta ja arkisista rutiineista poikkeavaa se symboloi? Tulkintani mukaan siinä on uutta ainakin (heinämaalaisittain ymmärretyn) naisellisen, tässä ja nyt tapahtuvan nautinnon huipennuksen kuvaus. Perustelen tätä viittaamalla pariin edeltävään lukuun.

Luvussa 3.3. näimme, että Irigarayn peräänkuuluttama kohtaaminen ja toisia kohtaan osoitettu ihmettely on jäänyt Ainon perheessä utteruuden ja työnteon alle, mutta ei liene liioiteltua sanoa, että sama pätee koko utteruutta, sankarimatkailua ja itsensä voittamista ylistävään eepokseen. Luvussa 5.3. kävin läpi *Kalevalan* syntyajankohtaa ja Lönnrotin vastaanottamaa haastetta yhtenä kansallisen identiteetin rakentajista. Koostaessaan ja virtaviivaistaessaan kansallisen sankarieepoksen juonta Lönnrot ohensi alkuperäisrunojen naishahmojen persoonaa ja maailmaa, niin että kodin piiriin ja lapsiin keskittyvän maailman sijaan eepoksessa nousi etualalle itsensä voittaminen ja päämääräsuuntautunut *toiminta*. Siis irigaraylaisin termein sanottuna miehinen, tulevaa kohti kurkottaminen on peitonnut kalevalaisessa kerronnassa naisellisen, nautintoon keskittyvän olemisen. Tämä näkyy *Kalevalassa* jo siinä yksinkertaisessa seikassa, että sankarit ovat yleensä joko tulossa tai menossa Pohjolaan. Melkein koko ajan ollaan siis *matkalla*, kun taas paikalla tai yhdessä olemista on vähän. Sama pätee Aino-runoelmaan, jonka alussa Joukahainen lähtee haastamaan Väinämöisen, mutta yritys päättyy Ainon suruun siitä, että hänen täytyisi jättää koti ja tutut tantereet. Lohduttaessaan tyttärtään äiti ei sitten esimerkiksi halua tätä tai istuudu kuuntelemaan tämän huolia ja ajatuksia vaan kehottaa tytärtä menemään parhaalle mäelle parhaaseen aittaan ja hakemaan sieltä hänelle varatut aarteet. Äidin aarteisiin pukeutunut Aino vaeltelee yksin ja murheissaan soita, maita ja synkkiä saloja kunnes tulee merelle, minne hän lopulta hukkuu. Omaa paikkaa tai nautintoa vaille jäänyt Aino löytää ilon ja levon vasta kuolemassa.

Saattaa olla, että aivan kuten Ainon kohtalo, koko eepos heijastaa 1800-luvun lopun suomalaista arvomaailmaa, jossa ahkeruus, itsensä voittaminen ja nöyryys lienevät olleet arvostetumpia hyveitä kuin kyky olla aloillaan, nautiskella ja tuntea iloa – tai vaikka ilakoida soittamalla kanteletta. Tähänkö uunilta urahtava ukko viittaa, kun hän valittaa, ettei ”ole tässä nuorisossa,/kansassa kasuavassa eikä vanhassa väessä/tuon on soiton soittajaista, tuon ilon ilojajaista” (40:42) ? Ja kun soitto ja ilo sitten vihdoinkin kaikuvat Kalevalan kunnailta, se on jotain niin uutta ja erikoista, että se lumoo kaikki.

Ehkä Ainon kohtalo heijastaa kaikkien kalevalaisen maailman naisten kohtaloa. Kuten tutkijat Patricia E. Sawinin tavoin ovat panneet merkille, naishahmot ovat saaneet maksaa nahoissaan Lönnrotin dramaturgiset ratkaisut. Ja jos Lönnrotin

valinnat seurailivatkin olemassa olleita eepoksia, yleistä ajanhenkeä tai Aleksanteri I:n nostattamaa kansakuntahurmasta, ne kertonevat jotain myös Lönnrotista itsestään. Hän oli yhteiskunnallisesti hämmästyttävän aktiivinen – lääkäri, sanomalehtimies, tietokirjailija, perinteentallettaja, professori – ja avioitui vasta myöhäisellä iällä itseään huomattavasti nuoremman naisen kanssa. Voidaan päätellä, että naisten maailma kodinhoitoineen on jäänyt hänelle vieraaksi. Ja jos kotityöt, lapsenhoito, ruuanlaitto ja pyykinpesu olisivatkin häntä kiinnostaneet, hänellä tuskin olisi liennyt niille aikaa – ja myönnettävä toki on, että sellainen olisi ollut hänen aikanaan ennennäkemätöntä.³⁵

Selvää siis on, että kodin piiriin keskittyvä, aloillaan pysyttelevä elämänpiiri oli maailmaa nähneelle Lönnrotille vieraampi kuin metsästys- ja ruuanhankintaretkillään seikkailleiden miesten maailma. Hän oli perheensä seitsemästä lapsesta neljäs ja joutui ajoittain käymään kerjuulla sekä kiertelemään räätälintöissä. Myöhemmin hän opiskeli Tammisaaren, Turun ja Porvoon kouluissa sekä yksityisesti Hämeenlinnassa, joskin varattomuus ja vieras opetuskieli tekivät koulunkäynnistä koettelemuksen. Kun opintie keskeytyi rahantarpeeseen, Lönnrot tervasi jalkapohjansa, heitti pussin selkäänsä ja lähti toverinsa kanssa liikkeelle kiertävänä laulajana. On esitetty arveluja, että kiertävien räätäleiden ja laulajien elämäntapa antoi pohjan, josta Eliaksen oli aikuisena helppo jatkaa pitkille runonkeruumatkoilleen. (Kuusi 1999, 25–49.) Fyysiset edellytykset maankiertelylle olivat olemassa, eikä Lönnrotille tuottanut vaikeuksia viettää pitkiä aikoja vienankarjalaisissa korpimetsissä, mutta ehkä tämä oli myös hänen rajoituksensa. Tarkoiton, että siis sama piirre, joka mahdollisti pitkät runonkeruumatkat ja eepoksen kokoamisen, saattoi myös olla hänen rajoitteensa. Hänen eniten arvostamansa runot tai laulut kertovat juuri tällaisista asketismia vaativista, kodin ulkopuolelle

³⁵ Vaikka kyseessä lienee sivuseikka, huomautan, että Matti Kuusi on koonnut Lönnrotia koskevan artikkelinsa (1999, 46–49) lopuksi luettelon Lönnrotin taustavoimista. 39:stä henkilöstä vain yksi on nainen, Laukon kartanon emäntä Eva Agata Törnégren, joka hänkin mainitaan miehensä Johanin rinnalla. Kaikki muut taustavaikuttajat August Ahlqvisteineen, Reinhold von Beckereineen, Fredrik Cygnaeuksineen, Robert Ekmaneineen, Jacob Grimmeineen, Johan Ludvig Runebergeineen ja Zachris Topeliuksineen ovat miehiä. Edes puoliso Marina Piponius ei päässyt Lönnrotin taustavoimien listalle. Tosin voidaan kysyä, heijastaako luettelo ehkä enemmän laatijansa Matti Kuusen kuin Lönnrotin itsensä ajatuksia? 1800-luvun lopun maailmankuvaa? Vai nykyistä maailmankuvaa?

suuntautuvista seikkailumatkoista. Naisten kotoinen maailma jäi vieraampana sivuun, vaikka toisaalta se myös kiehtoi häntä, kuten Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran erikoistutkija, kalevalaiseen runouteen perehtynyt Senni Timonen (2008) on pannut merkille.

Timosen mukaan Lönnrot näyttää Kalevalan syntävuosilta kertovissa matkakertomuksissaan paljolti sivuuttaneen naiset runonlaulajina, vaikka häntä samaan aikaan kiehtoikin naiskulttuurin erilaisuus ja toiseus. Lönnrot julkaisi Kalevalan esityönä toimineen *Kantele*-vihkon toisessa osassa (1829) huomattavan sarjan tyttöjen ja naisten lauluja, ja kolmannen osan (1830) esipuheeksi sepittämässään runossa hän nostaa tytöt laulajina poikien edelle: hän ihailee heidän suloista ja taipuvaista ääntään sekä uskoo tyttöjen elämän olevan laulun läpäisemää, niin että ”mennessään metsämaalle he laulavat kujilla, niityillä ja metsissä töitä tehdessään he ajattelevat lauluja, ’sanoja sowittelevat’”.

Timonen arvelee jossain määrin idealisoidun käsityksen liittyneen ohimennen kirjattuihin kokemuksiin laulavista tytöistä. Hän huomauttaa myös, että Lönnrot tapaa ja mainitsee runonlaulajanaiset ohimennen, mieslaulajia odotellessaan ja puhuu heistä nimettöminä toisin kuin miesrunonlaulajista. (Timonen 2008, 20–21.) Onneksi tämä ei kuitenkaan estänyt häntä arvostamasta naisrunonlaulajien lyyrisiä taitoja. Esimerkiksi vuonna 1834 Lönnrot tapasi Vienassa Uhtuassa Matro-nimisen lesken, jolta hän kuuli ensimmäistä kertaa Ainon traagisen kohtalon esikuvana toimineesta Hirttäytyneestä neidosta. Kaikissa Matron Lönnrotille laulamissa runoissa on olennaista naisen tuska, kauhu ja luovuttamaton huolenpito, mitä teemoja miespuolisten laulajien runoista ei löytynyt. (Timonen 2008, 22.)

Vanha sukkaa kutova Matro osoitti Lönnrotille, miten moniulotteinen runon minä voi olla. Yhtä lailla kuin nimihenkilöidensä kohtalosta nämä runot kertovat heitä ehdoitta rakastavan naisen – äidin, isoäidin, vaimon – maailmankuvasta ja kokemuksesta. (Mt. 23.)

Timonen pääättelee, että Lönnrotille ”naislaulajien kohtaaminen oli sekä toisten että itsen löytämistä. Hän oppi naisen kielen ja asettui ilmaisemaan tunteita, joista ei ehkä olisi voinut tai osannut miehenä puhua: tyttöjen pulppuilevaa iloa ja haaveita, naisten väsymystä, huolta, kuolemanajatuksia – ja elämänvoimaa, sitä, joka voi liikuttaa vuoria.” (Mt. 26.)

9 Päätäntö

Elias Lönnrotia liki 130 vuotta myöhemmin syntyneen ranskalaisen naisfilosofi, kielitieteilijä, psykoanalyttikko ja feministi Luce Irigarayn ihmettelyn käsitteeseen keskittyvä filosofia on toiminut inspiroivana lukualustana *Kalevalan* Aino-runoelmalle, jonka voidaan nähdä kuvastavan naisen syrjään painettua roolia koko kalevalaisessa kerronnassa. Yhtenä syynä *Kalevalan* naisten sivuun joutumiselle voi olla se, että eepoksen kokoajalle Elias Lönnrotille miehinen maailma matkoineen ja metsästysretkineen oli naisten kotoista maailmaa tutumpi.

Aloitin työni ihmettelemällä Ainon epäoikeudenmukaista kohtaloa, jonka alkusysäyksenä on veljen epäoikeudenmukainen teko. Kuultuaan, että veli on luvannut hänet vanhalle miehelle, Aino vajoaa suruun, jota syventää entisestään se, ettei edes hänelle läheisin ja rakkain äiti kykene osoittamaan hänelle ymmärrystä vaan kieltää tytärtä itkemästä turhia. Jo tässä näkyy yksi Aino-runoelmalle tyypillinen piirre – ihmiset eivät pysähdy irigaraylaisittain kuuntelemaan ja ihmettelemään toisiaan, tekemään tilaa toisen ajatuksille tai toisen halulle saati tarjoamaan toiselle ymmärrystä ja lohdutusta, vaan heitä ajaa eteenpäin halu: Joukahaista ja jossain määrin myös kuuluisaa vävyä toivovaa äitiä ajaa eteenpäin kunnianhimo ja Väinämöistä taas halu saada itselleen puoliso. Aino puolestaan on niin omien tunteidensa vallassa, ettei hän kykene ottamaan niihin etäisyyttä ja esimerkiksi pohtimaan, voisiko Väinämöiselle meneminen olla järkevä teko. Tavallaan hän on siis samanlaisen halun vallassa kuin runon muutkin henkilöt.

Murheen murtamana Aino lopulta hukkuu, mutta tulkintani mukaan muutos itsenäiseksi Vellamoksi ei ole hänen lopullinen kohtalonsa. Omapäisestä ja hankalasti määriteltävästä Vellamosta hän muuttuu kalaksi, jonka harteille miessankarien vene viimeisellä Pohjolan matkalla juuttuu – kohtausta on kuin kuva Irigarayn naisellisen maailmassa olemisen ja miehisen päämäärätietoisen toiminnan törmäämisestä. Sankarit yrittävät vuoroin ottaa suurta suomuhaukea hengiltä, mutta se kuolee vasta Väinämöisen miekkaan.

Väinämöinen nostaa myyttisen kalan pinnalle, ja tulkintani mukaan Ainon itsesääli ja Vellamon kapinallisuus on nyt sulanut pois. Vasta antaessaan itsensä täydellisesti uhriksi Aino aivan kuin tarjoaa toisille mahdollisen nauttia hänen runoelman alusta alkaen ilmeisestä kauneudentajustaan. Enää kauneuden ihailu ei

kohdistu mihinkään ulkoiseen, ei koruihin, hiuksiin, aurinkoon tai kuuhun vaan ääneen, jonka Aino-Vellamo itse uudessa olomuodossaan synnyttää. On kuin hän olisi kalaksi muuttuessaan jalostunut niin puhtaaksi, että toiset voivat käyttää häntä ensin ruumiin ja lopulta hengen ravintonaan.

Ainon metamorfoosit herättävät ainakin minussa lukijana kiinnostuksen, ja haluaisin tietää enemmän, mitä niissä tapahtuu. Vai onko niin, ettei sitä, mitä metamorfoosissa tapahtuu, voi kuvata, koska se tapahtuu irigaraylaisittain ymmäreyssä naisellisessa sisätilassa tai Erich Frommin universaalisen symbolisen alueella? Entä kuvaako muutos Ainosta Vellamoksi irtiottoa lapsuudesta ja lapsuuden perheestä, mikä tekee muutoksesta ikään henkilökohtaisen tilinteon? Symboloiko *nuoren* Ainon muutos yksinkertaisesti lapsuuden taakse jättämistä, kun taas vakaan *vanhan* Väinämöisen tämänpuolisessa kohtaamat vaikeudet kertovat universaaleista, aikuisen ihmisen ennemmin tai myöhemmin elämässään kohtaamista haasteista?

Joka tapauksessa, kun Väinämöinen nostaa Aino-Vellamon kalana pinnalle ja tekee hänestä kanteleen, Ainon kehityksen ja kauneudentajun voidaan tulkita saavuttaneen huippunsa – se on sulanut naiivista hiusten kauneuden ja ilman kaiken ihanuuden ihastelusta puhtaaksi ja toisia palvelevaksi rakkauskyvyksi, joka ei *Laulujen laulun* sanoin enää etsi omaansa. Aino ei näyttäydy ihastusta herättävänä ja oikullisena kreikkalaiseepoksen Afroditenä, vaan hän on muuttunut olennoiksi, jonka toiset voivat syödä ja jonka tähteiksi jäävistä luista Väinämöinen tekee soittimen, joka hänen käsissään soi niin hienosti, että sen ääni johdattaa kuulijatkin eräänlaiseen uudelleensyntymän tilaan. Kuvaus paitsi Ainon kyvystä muutokseen, myös Väinämöisen orfeusmaisista tietäjän- tai taiteilijanlahjoista?

Vaikka Ainon ja Väinämöisen rakkaustarina ei ole tyypillinen, ja on itse asiassa kyseenalaista, onko se rakkaustarina ylipäätään, siitä on löydettävissä Irigarayn rakkaudelle antama muuttumisen ja jatkuvan tulollaan olemisen luonne. Kanteleensoittokohtausta taas on kuin kuva siitä, mihin todellinen ja aito rakkaus voi parhaimmillaan johtaa; identiteeteillä, persoonallisilla pyyteillä tai edes Irigarayn suuresti korostamalla sukupuolirolla ei ole enää merkitystä, ei ole väliä, onko kantele kala vai Aino, pääasiassa on ääni, jonka se synnyttää ja joka saa niin sudet, karhut, linnut, kalat kuin luonnottaretkin hiljentymään ja ihmettelemään itseään. Onko tämä jopa välähdys Irigarayn toivomasta uudesta eettisestä ajattelun, taiteen,

runouden ja kielen aikakaudesta...? Muuttuuko elämä silloin ihmeeksi, jossa ihmettelyä osoitetaan niin miestä, naista, kiveä, kanteletta, sutta kuin sotkaakin kohtaan olomuotoon, sukupuoleen, saavutuksiin tai titteleihin katsomatta? Tapahtuuko silloin mahdollisesti myös Toril Moin peräänkuuluttama poliittisten ja historiallisten ehtojen muutos? Myönnän, että kysymykset ovat mielettömiä, mutta mitä sitten? Eikö niidenkin esittämisellä ole oma, ehkä uutta ajatustilaa raivaava arvonsa?

Tutkimuksen kannalta järkevämpää voisi olla kuitenkin esimerkiksi *Kalevalan* eettisen maailmankuvan pohtiminen: Miksi runoelmassa, kuten koko *Kalevalassa*, on niin vähän rakkautta? Liittyvätkö naishahmojen marginaalisuus ja rakkauden vähyys jotenkin toisiinsa? Niinikään voisi olla hedelmällistä tarkastella Mikkosen metamorfoosi-määritelmien pohjalta muita *Kalevalassa* tapahtuvia muodonmuutoksia ja sitä, minkälaista maailmaa kohti muutoksilla pyritään. Kolmas kiinnostava jatkotutkimuksen aihe voisivat olla Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistossa olevat, Lönnrotin kokoamat Erotica-kokoelman runot, jotka Senni Timosen mukaan odottavat kipeästi tutkimista (Kauppinen 2005). Jos runoja tarkasteltaisiin Irigarayn ihmettelyn ympärille rakentuvan filosofian läpi, ne saattaisivat paljastaa jotain uutta miehen ja naisen välisestä lihallisesta kohtaamisesta, sekä sen samanaikaisesta arkisuudesta että mahdollisesti transsendenssiin johtavasta tiestä.

Vaikka Irigaray asetti transsendenssin ja inhimillisen muutoksen mahdollisuuden sukupuoliaktiin (tai ehkä olisi kauniimpaa sanoa rakasteluun), *Kalevalassa* musiikki ja taide näyttäisivät kykenevän samaan: tämän- ja tuonpuoleisen tunteva Orfeuksen kaltainen Väinämöinen pystyy soitollaan tekemään kuulijansakin uusiksi – siis kun hänen soittimenaan soi lopulta aineettomiksi ääniaalloiksi muuttuva, moninkertaiset ihmettelyn ja itsereflektion kivut sisällään sietänyt Aino.

Lähteet

Primaarilähteet:

Lönnrot, Elias 1993: *Kalevala*. Otava. Helsinki. Painos perustuu vuoden 1849 ilmestyneeseen *Uuteen Kalevalaan*.

Sekundaarilähteet:

Annist, August 1944: *Kalevala taideteoksena*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki.

Anttonen, Pertti – Kuusi, Matti (toim) 1999: *Kalevala-lipas*. Uusi laitos. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.

Apo, Satu 2008: Kansanrunouden tutkijat Kalevalan kriitikkoina. Teoksessa Piela – Knuuttila – Laaksonen (toim.): *Kalevalan kulttuurihistoria*. SKS:n toimituksia 1179, Helsinki.

Butler, Judith 1993: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge. New York. Lontoo.

Cixous, Hélène 1988: "Conversations". Teoksessa Sellers, Susan (toim.) *Writing Differences. Readings from the Seminar of Hélène Cixous*. Open University Press. Milton Keynes.

Descartes, René 1637/1994: *Teoksia ja kirjeitä*. Alkuperäisteos *Discours de la méthode*. Suomentanut J. A. Hollo. WSOY. Juva.

Eaton, Marcia Muelder 1988/1994: *Estetiikan ydinkysymyksiä*. Alkuperäisteos *Basic Issues in Aesthetics*. Suomentanut Pekka Rantanen. Helsingin yliopisto. Helsinki.

Eliade, Mircea 1949/1992: *Ikuisen paluun myytti: Kosmos ja historia*. Alkuperäisteos: *Le mythe de l'éternel retour: Archetypes et répétition*. Suomentanut Teuvo Laitila. Loki-kirjat. Helsinki.

Fromm, Erich 1951/2007: *Unohdettu kieli. Johdatus unien, satujen ja myyttien ymmärtämiseen*. Alkuperäisteos: *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths* (1951). Suomentanut Mika Pekkola. Vastapaino. Tampere.

- Grünthal, Satu 1997: *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit*. SKS:n toimituksia 664. Helsinki.
- Haavio, Martti 1950: *Väinämöinen. Suomalaisten runojen keskushahmo*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- Haavio, Martti (toim) 1968: *Pienois-Kalevala kouluja varten*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Helsinki. Painos perustuu Lönnrotin muokkaamaan, vuonna 1862 ilmestyneeseen Kalevalan lyhennettyyn laitokseen.
- Harva, Uno 1948: *Suomalaisten muinaisuusko*. WSOY. Porvoo.
- Heinämaa, Sara 1996: *Ele, tyyli, sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Gaudeamus. Helsinki.
- Heinämaa, Sara 2000: *Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Nemo. Helsinki.
- Honko, Lauri 2000: Kalevalan viisi esitystä. Teoksessa Roininen, Niina: *Viimeinen Väinämöinen. Näkökulmia kansalliseepokseen*. Kirja-Aurora. Turku
- Hosiaislouma, Yrjö 2008 : *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY Sanakirjat. Helsinki.
- Hough, Graham 1966/1971: *Kirjallisuus ja tutkimus*. Alkuteos: *An Essay On Criticism*. Suomentanut Eila Pennanen. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Irigaray, Luce 1977: *Ce sexe qui n'en est pas un*. Les Éditions de Minuit. Pariisi.
- Irigaray, Luce 1985: *Parler n'est jamais neutre*. Les Éditions de Minuit. Pariisi.
- Irigaray, Luce 1992; *J'aime à toi. Esquisse d'une félicité dans l'histoire*. Éditions Grasset & Fasquelle. Pariisi.
- Irigaray, Luce 1984/1996: *Sukupuolieron etiikka*. Suomentanut Pia Sivenius. Alkuteos: *Éthique de la différence sexuelle*. Gaudeamus. Tampere.
- Jokinen, Arto 1999: Naisia tohtori Lönnrotin leikkauspöydällä. Teoksessa Piela, Ulla – Knuuttila, Seppo – Kupiainen (toim) 1999: *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. SKS. Helsinki
- Jung, Carl Gustav; von Franz, M.-L.; Henderson, Joseph; Jacobi, Jolande; Jaffé, Aniela 2003: *Pilottajunnan symbolit*. Suomentanut Mirja Rutanen. Alkuteos: *Man and His Symbols*. Otava. Helsinki.
- Karkama, Pertti 2008: Kalevala ja kansallisuusaate. Teoksessa Piela – Knuuttila – Laaksonen (toim.): *Kalevalan kulttuurihistoria*. SKS:n toimituksia 1179, Helsinki.

- Kaukonen, Väinö 1979: *Lönnrot ja Kalevala*. SKS:n Toimituksia 349. Helsinki.
- Kaukonen, Väinö 1987: *Kalevala Lönnrotin runoelmana I. Tutkielmia ja kirjoituksia viiden vuosikymmenen ajalta*. Snellman-instituutin julkaisuja 6. Kustannuskiila Oy, Jyväskylä.
- Kaukonen, Väinö 1988: *Kalevala Lönnrotin runoelmana II. Tosiasioita ja kuvitelmia*. Snellman-instituutin julkaisuja 6. Kustannuskiila Oy, Jyväskylä.
- Kauppinen, Eeva 2005: Eliaksen seksirunot ulos kaapista. Sanomalehti Kaleva. 31.12.2005
- Keskinen, Mikko 1996: Kriittisiä transpositioita. Intertekstuaalisuuden teoriat kirjaimen ja metaforan välissä. Teoksessa Lyytikäinen Pirjo (toim): *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 49 Osa I*. SKS. Helsinki.
- Knuuttila, Seppo 1999: Sankarien varjot. Teoksessa Piela, Ulla – Knuuttila, Seppo – Kupiainen (toim) 1999: *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. SKS. Helsinki
- Knuuttila, Seppo 2002: Veden valtakunta ja maailmankuvan kolmas ulottuvuus. Yrjö Sepänmaa ja Liisa Heikkilä-Palo (toim.) *Vesi vetää puoleensa*. MSL. Helsinki
- Korsisaari, Eva Maria 2006: *Tule rakkaani! Naisen ja miehen välisestä etiikasta kirjallisuuden rakkauskuvauksissa*. Kustannusosakeyhtiö Teos. Helsinki.
- Korte, Irma 1988: *Nainen ja myyttinen nainen*. Yliopistopaino. Helsinki.
- Koskimies, Rafael 1978: *Kalevalan estetiikkaa*. SKS. Helsinki
- Krogerus, Tellervo 1999: Luonnottaret. Teoksessa Piela, Ulla – Knuuttila, Seppo – Kupiainen (toim) 1999: *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. SKS. Helsinki.
- Krohn, Julius 1885: *Suomalaisen kirjallisuuden historia. Ensimmäinen osa: Kalevala*. Weilin &Göös. Helsinki.
- Kupiainen, Tarja 2004: *Kertovan kansanrunouden nuori nainen ja nuori mies*. SKS:n toimituksia 996. Helsinki.
- Kurikka, Pirkko 1999: Mitä Ainon muori minulle opetti. Teoksessa Piela, Ulla – Knuuttila, Seppo – Kupiainen (toim) 1999: *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. SKS. Helsinki
- Kuusi, Matti – Konsala, Simo 1963: *Suomen kirjallisuus I. Kirjoittamaton*

- kirjallisuus*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Kuusi, Matti 1999: Elias Lönnrot. Teoksessa Anttonen – Kuusi (toim.) *Kalevala lipas*. Uusi laitos. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Kuusinen, Iris 2008: *Naisen yksilöityminen suomalaisessa kirjallisuudessa 1950 luvulta lähtien*. Tampere University Press. Tampere.
- Le Robert pour tous. Dictionnaire de la langue française*. 1995. Dictionnaires LE ROBERT. Paris.
- Lönnrot, Elias 1999: *Kalevala. Nykytekstein varustettu näköispainois Vanhasta Kalevalasta (1835)*. Tammi. Helsinki.
- Mikkonen, Kai 1997: *The Writer's Metamorphosis: Tropes of Literary Reflection and Revision*. University of Tampere Press. Tampere.
- Moi, Toril 1985/1990: *Sukupuoli/teksti/valta. Feministinen kirjallisuusteoria. Alkuteos: Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Suomentanut Raija Koli. Vastapaino. Tampere.
- Niinisalo, Suvi 2006: *Vedenneitojen lähteillä*. Atena. Jyväskylä.
- Nirvi, R. E. 1984: Petojen nimitykset kosinta- ja häärunoissa. *Suomi* 123:3, SKS. Helsinki.
- Pentikäinen, Juha 1987: *Kalevalan mytologia*. Gaudeamus. Helsinki.
- Piela, Ulla 1999: Aino-myytti. Teoksessa Piela, Ulla – Knuuttila, Seppo – Kupiainen 1999: *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Piela, Ulla 2008: Suomen Kansan Vanhat Runot – maailman suurin runokirja. Teoksessa Piela – Knuuttila – Laaksonen (toim.): *Kalevalan kulttuurihistoria*. SKS:n toimituksia 1179, Helsinki.
- Sawin, Patricia E. 1990: Kalevalan naishahmot Lönnrotin hengentuotteina. Teoksessa Nenola, Aili – Timonen, Senni 1990 (toim): *Louhen sanat. Kirjoituksia kansanperinteen naisista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Siikala, Anna-Leena 1996: Kalevalaisen mytologian nainen. Teoksessa Hakamies, Pekka (toim): *Näkökulmia karjalaiseen perinteeseen*. SKS, 182. Helsinki.
- Siikala, Anna-Leena 1999: Väinämöinen – poliittinen johtajuus ja myyttinen ajattelu.

- Teoksessa Piela – Knuuttila - Kupiainen (toim.): *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. SKS:n Toimituksia 746. Helsinki.
- Siikala, Anna-Leena 2008: Kalevala myyttisenä historiana. Teoksessa Piela – Knuuttila – Laaksonen (toim.): *Kalevalan kulttuurihistoria*. SKS:n toimituksia 1179, Helsinki.
- Simonsuuri, Kirsti 1994: *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat*. Kirjayhtymä Osakeyhtiö. Helsinki.
- Sivenius Pia 1996: Sukupuolieron etiikasta. Suomentanut Pia Sivenius. Teoksessa Irigaray: *Sukupuolieron etiikka*. Alkuteos: *Éthique de la différence sexuelle*. Gaudeamus. Tampere.
- Tarkiainen, Viljo 1911: *Aino ja muut Kalevalan naiset*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- Timonen, Senni 2008: Elias Lönnrot ja runonlaulaja. Teoksessa Piela – Knuuttila – Laaksonen (toim.): *Kalevalan kulttuurihistoria*. SKS:n toimituksia 1179, Helsinki.
- Toivonen, Y. H. 1944: *Sanat puhuvat. Muutamien sanojen ja kuvitelmien historiaa*. Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo.
- Tuohimaa, Sinikka 1988: *Nainen, kieli ja kirjallisuus*. Gaudeamus. Helsinki.