

Mirka Korhola

SUBTEKSTISYYS KIRJOITTAMISEN NÄKÖKULMASTA

Yrjö Kokon satu *Pessi ja Illusia* subtekstinä Johanna Sinisalon fantasiaromaanissa *Ennen päivänlaskua ei voi*

Pro gradu –tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjoittamisen maisteriohjelma

Kevät 2011

## SISÄLLYS

1. JOHDANTO	3
1.1. Tutkimuskysymyksen määrittely	3
1.2. Teoreettinen kehys	4
1.3. Tutkimuksen eteneminen	13
2. SUBTEKSTI – TEKSTI TEKSTIN SISÄLLÄ	15
2.1. Yhteiset maahismaailmat	15
2.2. Ikaros, Narkissos ja tarinat peikoista	17
2.3. Jokapäiväisyys hajoaa	27
3. KOLLEKTIIVINEN TIEDOSTAMATON KIRJOITTAMISESSA	40
3.1. Myyttiset kuvastot ja ajan syklisyys	40
3.2. Tuntematon maailma egon alla	52
3.3. Jakautunut minuus yhdistyy	56
4. YÖ PÄIVÄÄ KEINUTTAA: OMAN KIRJOITTAMISEN VAPAUS JA RAJAT	65
5. PÄÄTÄNTÖ	74

## LÄHTEET

# 1. JOHDANTO

## 1.1. Tutkimuskysymyksen määrittely

Tutkimukseni tarkoituksena on tutkia tekstienvälisyyttä ja kirjoittamista toisten tekstien avulla kahden erilaisen teoksen pohjalta. Tarkastelemani teokset ovat Yrjö Kokon vuonna 1944 ilmestynyt satu *Pessi ja Illusia* (=PJI) ja Johanna Sinisalon fantasiaromaani *Ennen päivänlaskua ei voi* (=EPEV) vuodelta 2000. Teokset edustavat eri kirjallisuuden lajeja ja erilaisia kirjallisia suuntauksia. Ne ovat keskenään erilaisia pinta- ja syvärakenteiltaan, mutta ne kumpikin perustuvat mielikuvitukseen, yliluonnollisuuteen sekä sadulle ja fantasialle ominaisiin, myyttisiin aineksiin. Näin teoksista voi löytää myös monia yhteisiä piirteitä. Sinisalon romaanissa mainitaan Kokon teos nimeltä, ja lisäksi siinä on sekä suoria lainauksia että epäsuoria viittauksia teokseen. On ilmeistä, että *Ennen päivänlaskua ei voi* kommentoi *Pessiä ja Illusaa*. Tekstienvälisyyteen liittyen tarkastelen teoksia myös niiden myyttien pohjalta, joita teoksiin voi tulkita sisältyvän.

Myytteihin puolestaan liittyy teoria yhteisestä piilotajunnasta, josta C.G. Jung näkee myyttien ja niiden sisältämien arkkityyppisten elementtien kumpuavan. Pohdin työssäni kirjoittamista esimerkkitieteosteni kautta ikään kuin kollektiivisena tapahtumana, jossa tekevät työtä kirjoittajan tietoisien toiminnan lisäksi myös tiedostamattomaan sisältyvät mekanismit, joiden voi tulkita olevan ikiaikaisia ja yleisinhimillisiä.

Molemmat tarinat liikkuvat osittain tarunhohtoisissa maisemissa, vaikka taustalla hämöttääkin realistinen maailma. Tarinat kertovat peikon ja keijukaismaisien olennon kohtaamisesta ja ajan kuluessa syvenevästä kiintymyksestä, rakkaudesta. Maahishahmo tutustuttaa keijukaishahmon omaan kulttuuriinsa ja elämäänsä johdattaen tämän syvälle metsän kutsuvaan maailmaan, eikä

koukkuun jäänyt keijukainen enää löydä tietään pois. Kokon tarinan miljöö, jossa menninkäinen ja keijukainen elävät, on melko tavallinen suomalainen metsä kaikkine reaalisine asukkeineen, ja metsässä käydään tarinan aikana myös Suomen ja Venäjän välistä sotaa toisen maailmansodan loppuvaiheessa. Sinisalon kertomus sen sijaan sijoittuu urbaaniin ympäristöön, Tampereen keskustan elämään ja Pyyrikintorin kerrostaloyhteisöön. Sinisalon peikkoa ja enkelimäistä keijuhahmoa ympäröi jälkimoderni ihmisyyhteiskunta; Kokon parivaljakkoa metsän eläinyhteisö. Kokon tarinan kehys on heteroseksuaalinen, Sinisalon homoseksuaalinen.

## 1.2. Teoreettinen kehys

### Tekstienvälisyys

Intertekstuaalisuus on kirjallisuuden ilmiö, joka on ollut olemassa aina antiikista lähtien, mutta josta on tullut käsite vasta 1960-luvulla Julia Kristevan myötä. Intertekstuaalisuus eli tekstienvälisyys tarkoittaa tekstien välisiä kommunikaatiosuhteita, joita ovat edustaneet kirjallisuuden historiassa näkyvimmin eri kirjallisuuden lajit ja poeettiset koodit. Romantiikan kirjallisuuskäsitys tosin nosti ideaaliksi kirjailijan eräänlaisena originaalinerona, joka oli täydellisen omaperäinen ja joka peilasi vain itseään ja omia tuntojaan. Realistisen kirjallisuuden konventiona sen sijaan oli reaalityodellisuuden objektiivinen kuvaaminen, mutta siirryttäessä kohti modernismia subjektiivinen maailma nousi arkimaailmaa tärkeämmäksi kuvauskohteeksi. Postmoderni kirjallisuus ja strukturalistinen tutkimus ovat kyseenalaistaneet myös romanttista kirjailijamyyttiä esittäen, että kirjallisuus on diskurssia ja lajit diskurssityyppejä. Yksittäistä teosta ei niinkään synnytä kirjailija, vaan muut samaan diskurssityyppiin kuuluvat tekstit. Näin ollen sekä realistisen kuvauksen todellisuushakuisuus että romantiikan kirjailijakultti ovat kumpikin tulleet kyseenalaistetuiksi. Tekstit eivät välttämättä viittaa kirjoittajaansa eivätkä ulkomaailmaan tai reaalityodellisuuteen, ne viittaavat toisiinsa. (Saariluoma 1998, 7-10.)

Intertekstuaalisuuden käsite on lähellä Mihail Bahtinin ajatusta kielen dialogisuudesta. Bahtinin (1988, 269) mukaan kirjallisuuden kieli on moniääninen: läsnä ovat samanaikaisesti sekä yleinen

kieli että kirjoittajan yksityinen puhetapa. Bahtin (1988, 277-279) näkee, että tapa jolla jokin objekti tekstissä kuvataan, on yleensä sosiaalisten ja maailmallisten olojen värittämää. Jos teksti on esimerkiksi poleeminen, se on samanaikaisesti dialoginen. Myös lajeille yhteiset piirteet ovat osa dialogisuutta. Kirjoittajan sosiaalinen tietoisuus ikään kuin ympäröi sitä, mistä hän kirjoittaa. Hänen oman äänensä on erotuttava tekstissä, sillä sitä vasten tulevat mahdollisiksi koko muiden äänien kirjo. Kielen dialogisuus ei siis ole Bahtinille puhetta, vaan jotain syvemmällä olevaa, koko rakenteen läpäisevää ja tyyllisiä ominaisuuksia synnyttävää.

Julia Kristeva (1993, 21-23) näkee Bahtinin dialogisuuden kritisoivan strukturalistisen tutkimuksen metodeja ja tekstin analyysia tarkan erittelyn kautta. Kristevan mukaan Bahtinin teoria ikään kuin dynamisoi strukturalismia, sillä kirjallinen rakenne ei ainoastaan ole, vaan se syntyy ja kehkeytyy suhteessa toiseen rakenteeseen. Kirjallinen sana ei siis ole merkitykseltään kiinteä, vaan tekstuaalisten pintojen risteyskohta, monien kirjoitusten dialogi. Kristeva määrittelee tekstuaalisen tilan ja dialogin kolme elementtiä kirjoittavaksi subjektiksi, vastaanottajaksi ja ulkopuoliseksi teksteiksi. Kuitenkin vastaanottajakin on tässä ymmärrettävissä vain diskurssina, joka kohtaa toisen diskurssin. Intersubjektivisuus muuttuu näin intertekstuaalisuudeksi. Kristevan (1993, 32-34) mukaan kerronnan tapahtumassa kertova subjekti kääntyy toisen puoleen ja kerronta rakentuu suhteessa tähän toiseen. Tällöin siirrytään subjektivismista abivalenssiin, koska kerronnan ja lukemisen subjektit ovat olemassa ikään kuin toistensa kautta. Myös tekijä sisällyttää itsensä kerrontaan, jolloin hänestä tulee anonyymi ja poissaoleva, siis diskurssi, joka välittyy tekstistä kerronnan subjektin ja henkilöhahmojen kautta. Myös kirjallisuuden genret näyttävät bahtinilaisittain katsottuna diskurssin erilaisina muotoina.

Intertekstuaalisuus eroaa tässä tutkimuksessa apuna käyttämästäni Kiril Taranovskyn subtekstisyydestä siinä, ettei intertekstuaalisuus liity subtekstisyyden tavoin yksittäisten tekstien väliseen yhteyteen, vaan se luonnehtii kokonaisvaltaisesti kirjallisuuden tapaa rakentua ja olla. Subtekstianalyyssissa yksittäinen teos liitetään siinä esiintyvien konkreettisten jälkien perusteella johonkin toiseen tekstiin, mutta intertekstuaalisuus tarkoittaa siirtymää, sitä että yksittäisen teoksen ainekset ovat aina peräisin muusta kirjallisuudesta. Subtekstien huomioimisen avulla sen

sijaan voidaan saada tietoa kirjallisuuden ja sanataiteen syntyprosesseista ja riippuvuudesta. (Lahdelma 1986, 22-23.)

Subtekstianalyysi on luonteeltaan enemmän strukturalistista kuin intertekstuaalisuus, joka kritisoi tekstin analyttista jälkienetsintää. Esimerkiksi Claude Levi-Straussin strukturalistisen antropologian päämääränä on pyrkimys jonkin ilmiön ymmärtämiseen palauttamalla se toiseen, syvemmällä olevaan ilmiöön. Näin ollen ilmeisin todellisuus ei koskaan ole se todenmukaisin. Strukturalistit ovat yleisesti eri tieteenaloilla olleet kiinnostuneita juuri tietoisten pintailmiöiden alla vaikuttavasta tiedostamattomasta struktuurista. Levi-Strauss on saanut vaikutteita muun muassa surrealismista ja Sigmund Freudin alulle saattamasta syvyyopsykologiasta. (Tarasti 1974, 70.) Työni on siinä mielessä strukturalistinen, että se keskittyy tekstien analyysissä etsimään ilmiöitä ilmiöiden ja tekstejä tekstien takaa. Tarkastelen myös myyttien ja inhimillisen tiedostamattoman suhdetta. Oman kirjoittamiskokemuksen pohdinnassa käytän osaksi tukenani surrealismiin joitakin suuntaviivoja.

Kiril Taranovsky (s. 1911) julkaisi teoriansa subtekstianalyysistä vuosina 1967-1974 kirjallisuustieteellisen strukturalismin kukoistusvaiheessa, ja strukturalismilla on siten merkitystä metodin kehityksen kannalta. Taranovskyn esseet koottiin yhdeksi teokseksi *Essays on Mandel'stam* vuonna 1976. Subtekstin käsitteen ympärille on myöhemmin kehittynyt myös oma varsinainen koulukuntansa ("Taranovsky school"). Taranovskyn ja hänen seuraajiensa metodit ovat suuntautuneet yksilöllisen tekstin tulkintaan, toisin kuin varsinainen intertekstuaalisuus. Subtekstin käsite on näin analyysin väline, jonka avulla pyritään teksteihin sisältyvien hermeneuttisten ongelmien ratkaisuun. (Tammi 2006, 60-61.) Subtekstianalyysi korostaa lukemisen merkitystä myös lukija-kirjoittajan oman kirjoitusprosessin käynnistäjänä. Teoksessaan *Essays on Mandel'stam* Taranovsky tarkastelee Mandel'stamin runoutta ja siihen vaikuttaneita tekijöitä. Taranovskyn mukaan Mandel'stamin omaan luovaan työskentelyyn on vaikuttanut suuresti hänen lukemisensa ja muu kiinnostuksensa taiteeseen yleensä. Lukeminen tuottaa paljon potentiaalista materiaalia kirjoittamiseen. Lukijalle tekstienvälisten elementtien löytäminen tekstistä tuottaa myös tunnistamisen iloa. (Taranovsky 1976, 4.)

Subteksti tarkoittaa tekstissä ilmeneviä sitaatteja ja allusioita; tekstiin piilotettua tai upotettua, aiempaa tekstiä, joka mahdollisesti tukee itse tekstin tulkintaa. Subteksti voi olla yksi jo olemassa oleva teksti tai joukko tekstejä. Taranovsky erottelee neljä tekstienvälisen suhteiden tyyppiä, joita lukemisprosessissa – ja näin myös kirjoittamisprosessissa – voi tulla vastaan: Ensinnäkin subteksti voi olla pelkkä impulssi, joka vaikuttaa uuden tekstin ja sen kuvaston syntyyn. Toiseksi se voi olla etenkin runoudessa toisesta tekstistä lainattuja rytmisiä ja äänteellisiä kuvioita. Kolmanneksi subteksti voi tukea myöhemmän tekstin tulkintaa tai sen sanoman paljastumista. Neljänneksi subteksti voi olla teksti, jota myöhempi teksti käsittelee poleemisesti. (Taranovsky 1976, 18.) Pekka Tammen (2006, 67) mukaan subtekstianalyysissä suorien lainausten havaitsemisen ohella tärkeäksi nousee myös semanttisten eli merkitystä koskevien yhteyksien hahmottaminen, jolloin tekstejä tulkitaan kokonaisuuksina. Tarkoitukseni onkin kiinnittää huomiota paitsi siihen, kuinka Sinisalon teos kommentoi Kokon teosta eksplisiittisesti, myös siihen, kuinka teosten väliset merkityssuhteet rakentuvat kokonaisvaltaisesti. Intertekstuaalisuus on kokemusta siitä, että yhden tekstin synnyn mahdollistavat toiset tekstit, mutta tutkimukseni tarkoitus on mennä myös tätä yksityiskohtaisempaan tarkasteluun subtekstianalyysin avulla. Sinisalon teos ikään kuin pakottaa lukijan lukemaan myös *Pessiiä ja Illusioa*, koska Sinisalon teos sisältää useita sitaatteja Kokon sadusta Enkelin kertojanäänäen kautta. Se, mitä Kokon sadussa tapahtuu, vaikuttaa Enkelin omiin ajatuksiin ja emootioihin. Hän on toisaalta vaikuttunut, toisaalta närkästynyt, mutta joka tapauksessa hän huomaa, kuinka Pessin ja Illusian satu ottaa vallan hänen elämästään määräten sen suunnan.

Taranovskyn teoria on alun perin koskenut runoutta, mutta sitä voi soveltaa myös proosaan. Sinisalon teos rakentuu Kokon sadun varaan lainauksien lisäksi myös juonellisesti ja temaattisesti kommentoidessaan sitä. Teosten pintarakenteellisen samankaltaisuuden valossa Kokon satu voidaan nähdä Sinisalon fantasiateokseen vaikuttaneena impulssina. Toisaalta *Pessi ja Illusia* myös tukee Sinisalon tekstin tulkintaa, mutta toisaalta Sinisalon teksti myös polemisoi eli väittelee Kokon tekstin kanssa ja kommentoi sitä. Sinisalon teosta voidaan tulkita hegemonisen valtakulttuurin vastustajana, ja sen voi nähdä ainakin osittaisena Kokon teoksen inversiona (Karkulehto 2004, 256). Inversio on parodian signaali, jossa tekstissä ilmenevä diskurssi tai

siteeraus on käänteisessä suhteessa alkuperäiseen tekstiin. Parodia sen sijaan (inversio mukaan lukien) on yksi subtekstisyyden ilmenemistavoista. Parodiassa pohjateksti (subteksti) toimii myöhemmän tekstin mallina ja näin ollen tekstit ovat pintarakenteiltaan samankaltaiset. Parodia ilmaisee kuitenkin subtekstiin nähden tulkinnallisen, arvottavan ja ideologisen eron. (Nummi 1985, 53-54.) Se, että Sinisalonen fantasiateos on Kokon sadun inversio, ilmentää sitä, että teosten ideologiset maailmat ovat hyvin erilaiset.

Subtekstin tulkinnassa *alluusiolla* tarkoitetaan yleensä tilapäistä, ennalta määräämätöntä yhteyttä tekstien välillä. *Transfiguraatio* tarkoittaa sen sijaan systemaattista allusiivista suhdetta. Sitä, että uusi teksti etenee subtekstinsä mukaisesti juonen tai kuvaston tasolla. (Lahdelma 1986, 26.) Tekstin *lainaaminen* merkitsee sitä, että uudempi teos muistuttaa suuresti vanhempaa teosta, eikä kirjailija ole tehnyt uuteen tekstiin kuin korkeintaan vähäisiä muutoksia suhteessa vanhempaan. Teoksen käyttäminen *lähteenä* on epämääräisempää kuin lainaaminen, sillä kirjailija on saanut idean lähteestä eikä yhtäläisyys ole enää välttämättä kovin ilmeistä. Subtekstin *varsinainen vaikutus* ei ilmene ainoastaan yhdessä tietyssä vaiheessa, vaan se tulee esiin kirjailijan koko tuotannossa pitkällä aikavälillä. (Lahdelma 1986, 40-41.) *Paralleelisuus* merkitsee sitä, etteivät yhteydet eri tekstien välillä aiheudu tekstien välisestä riippuvuudesta, vaan muista tekijöistä. Esimerkiksi arkkityyppeihin läheisesti liittyvän Northrop Fryen teorian mukaan kirjallisuus on jossain määrin samanlaista jo siitäkin syystä, että ihmismielen yleisinhimilliset piirteet ovat kirjoittamisessa aina läsnä. Toisaalta sosiologisen kirjallisuudentutkimuksen mukaan samankaltaisuudet voivat johtua myös yhteisistä ympäristötekijöistä. (emt. 46.)

Alluusio ja transfiguraatiivisuus edellyttävät lukijan ajattelevan samanaikaisesti kahta eri tekstiä, jolloin toinen teksti ikään kuin näkyy toisen läpi. Varsinainen vaikutus, lähde, lainaaminen ja paralleelisuus sen sijaan kätkevät lähteensä. Subtekstisyyden läpinäkyvät muodot jakautuvat kahteen ryhmään sen perusteella, onko kytkentä tekstin ja subtekstin välillä systemaattinen kuten transfiguraatiossa, vai ennalta määräämätön kuten alluusiossa. Läpinäkymätön subtekstisyyden jakautuu sen mukaan, onko tekstin ja subtekstin välillä riippuvuutta vai ei. Riippuvuutta edellyttää



vaikutussuhde, johon kuuluvat varsinainen vaikutus, lähde sekä laina, mutta paralleelit tekstit sen sijaan ovat toisistaan riippumattomia. (Lahdelma 1986, 46-47.)

## Arkkityypit

Subteksteihin liittyy myös Northrop Fryen teoksessaan *Anatomy of Criticism* (1957) esittämä näkemys siitä, kuinka myyttiset kuvastot rakentuvat jo Raamatusta peräisin oleville kuville, ja kuinka vuoden ja vuorokauden aikojen kierto sekä arkkityyppiset kuvastot muodostavat samankaltaisen syklin. Vuodenaikojen sirkulaarisessa kierrossa alun perin myyttisen sankarin vaikutusvalta vähenee hiljalleen, jolloin sankari on kevään ja kesän kuvastoissa myyttisimmillään, ja kulkee kohti inhimillisyyttä syksyn ja talven mukana. Myytit puhuvat maailmasta vertauskuvallisesti. Fryen mukaan ne käsittelevät inhimillisiä toiveita ja haluja, mutta myyttien tapahtumat eivät kuitenkaan ole inhimillisyyden ulottuvissa. Myyteissä on arkkityyppisiä elementtejä, osia jotka vastaavat toisiaan. Näin myyteistä voidaan löytää paitsi vastaavuuksia maailmaan, myös toisiinsa.

Arkkityyppiset symbolit ovat monille teksteille yhteisiä ja yleisiä kuvia, jotka yhdistävät ja linkittävät tekstejä toisiinsa. Jos haluamme laajentaa kirjallista tietoisuuttamme, meidän on silloin hyväksyttävä arkkityyppien vaikutus teosten synnyssä ja niiden vuoropuhelussa. Jos annamme itsemme nähdä arkkityyppejä, alamme nähdä niitä kaikkialla kirjallisuudessa ja niistä tulee jopa tiedostamaton osa lukemistamme. Arkkityypit voivat muodostaa hyvinkin monimutkaisia ja vaikeasti tunnistettavia variaatioita, koska tietyn arkkityypin merkitys tai esittämistapa voi vaihdella tekstistä riippuen. Kirjallisuus käyttää tällaisia konventioita hyvin eri tavoin, toisinaan hyvin selkeästi ja näkyvästi muuntelematta arkkityypin edeltäviä esittämistapoja, toisinaan hyvinkin epäsuorasti, tai joskus kaikkea tältä väliltä. Arkkityyppien analyysin kannalta katsottuna kirjallinen kerronta on uusiutuvaa symbolista kommunikaatiota, rituaalia, jossa keskeisenä on unen työlle perustuva konflikti toiveen ja todellisuuden välillä. Toistuma ja kaipaus ovat tärkeitä sekä rituaalissa että unessa. Arkkityyppi imitoi luontoa syklisenä prosessina, jossa toistuma tekee ajan käsitettäväksi meille, ja jossa rituaalit pyörivät auringon, kuun ja ihmiselämän syklisen kiertokulun ympärillä. Toistumista keskeisin on unen ja valveen sykli, päivittäinen egon

turhautuminen ja öinen itsen herääminen. Myytti on rituaalin ja unen yhdistymistä verbaaliseen kommunikaation muotoon, myytti tekee unesta ja rituaalista sanallisesti käsitettävän. Rituaali ja uni eivät sellaisenaan ole verbaalisia tai järjellisiä, mutta myytti antaa tarkoituksen rituaalille, olkoon se vaikka lintujen soidinmeno, sekä kerronnan rakenteen unelle. (Frye 1971, 99-107.)

Fryen mukaan etenkin populaarikirjallisuus hyödyntää usein onnistuneesti myyttis-romanttisia ja abstrakteja aineksia realistisessa tekstissä. Hyvin rakennettu teksti on tarpeeksi realistinen ollakseen uskottava, mutta kuitenkin hieman epärealistinen ollakseen vaikuttava. Esimerkiksi alussa annetaan usein enne tai aavistus siitä, mitä myöhemmin tulee tapahtumaan, ja alku on siten jollain lailla identtinen lopun kanssa. Frye jakaa kirjalliset kuvastot ja arkkityyppiset symbolit kolmeen eri alueeseen kirjallisuudessa. Ensinnäkin on olemassa jumalkuvastoja, joissa on kaksi vastakkaista maailmaa rinnan, hyvä ja paha. Tällaiset kuvastot ovat täysin metaforisia, apokalyptisia ja demonisia. Fryen näkemyksen mukaan ne ovat puhtaasti myyttisiä. Toinen tapaus on niin sanottu romanttinen kategoria, joka on toisaalta lähellä inhimillistä kokemusmaailmaa, mutta jonka maailmassa on kuitenkin havaittavissa myyttisiä elementtejä. Kolmas kategoria koskee realistista tendenssiä, jolle on ominaista esittävyteen ja sisältöön keskittyminen muodon sijaan. Kaikissa näistä malleista on pohjalla arkkityyppinen järjestelmä, jonka voimme nähdä, kun katsomme vähän kauempaa. Näin kirjallisuus syntyy kirjallisuudesta ja subtekstisyys tulee esille lajien kautta. Kirjallisuus siis kierrättää konventioita ja ikivanhoja ideoita. (Frye 1971, 139-140.) Näin satu- ja fantasiakirjallisuudessakin toistuvat erilaiset myytit ja sankariteemat. Vaikka kuvastot olisivat muuten melko realistisia kuten Kokon ja Sinisalun teksteissä, mukana on jotain arkitodellisuuden ylittävää.

Jonathan Hart (1994, 1) näkee Fryen vaikuttaneen paljon kirjallisuudentutkimuksen itsenäisyyteen tieteenä. Kirjallisuus on Fryelle mytologian monimutkaisimpia ja kiinnostavimpia ilmenemismuotoja, eikä mytologian tutkiminen ilman kirjallisuutta olisi mielekäästä. Fryen näkemyksiä voidaan kuitenkin kritisoida siitä, etteivät ne juuri huomioi kirjallisuuden historiallisuutta tai ideologista sisältöä tutkimuksessa. Frye myöntää, että ideologia on näkyvissä

kaikkialla, mutta myyttinen ja metaforinen ulottuvuus ovat kaunokirjallisessa puheessa ensisijaisia. Kirjallisuuden vertauskuvallisuuden sivuuttaminen johtaisi tulkinnallisiin ongelmiin.

Jari Petterssonin (1996, 11-12) mukaan myytti on primitiivisesti ajateltuna pyhä ja tosi kertomus, joka liittyy maailman alkuun ja ihmisen ja kulttuurin syntymisprosessiin. Myytti kertoo sellaisista tapahtumista, jotka ovat sekä luovia että esikuvallisia. Ne paljastavat elämän ja maailman järjestyksen rakenteen. Vaikka kunkin kansan ja kulttuurin mytologian kuvakieli on paikallisesti ja historiallisesti määräytynyt, se on kuitenkin syvemmillä tasolla, niin sanotusti kollektiivisen tiedostamattoman universaaleista ideoista koostuvaa ja siten ei-historiallista sekä ajasta ja paikasta riippumatonta. Mytologioita ulkoisesti tarkastellessa voidaan löytää lukuisia erilaisia muotoja, mutta niillä on kuitenkin jungilaisittain ajateltuna sama psykologinen perusta. Pettersson viittaa tekstissään Carl Gustav Jungiin, jonka mukaan myyteillä ja uskonnollis-filosofisilla oivalluksilla on pohjimmiltaan arkkityyppinen luonne, jota voi verrata Platonin ideoiden luonteeseen. Arkkityypit viittaavat johonkin muuttumattomaan ja kestävään, johon historiallinen aika ja paikka eivät vaikuta. Myyttien suuri aika viittaa Jungin teoriassa ihmisen tiedostamattomaan ja ideamaailmaan, jossa myyttiset tapahtumat on mahdollista elää yhä uudelleen.

Teppo Kulmala (2001, 130) puolestaan kuvaa Jungiin viitaten myyttejä spontaanisti syntyviksi kertomuksiksi, jotka eivät ole analyttisen psykologian mukaan tietoisesti harkittuja. Koska ihmisessä on sisäinen tarve "mytologisoida", hän luo vaiston irrationaalisesta voimasta syntyviä projektioita, jotka ilmenevät myytteinä. Myytit ovat näin sielullista olemustamme kuvaavia psyykkisiä manifestaatioita. Myyttejä ei keksitä, vaan ne koetaan, ja näin niillä ei ole vain esittävä vaan myös elämää luova merkitys. Myytin perustana on siis kollektiivinen, vaistoihin ja ihmisen fysiologiaan yhteydessä oleva piilotajunta.

C.G. Jungin (1875-1961) elämäntyö tutkijana on vaikuttanut paitsi psykologiaan ja psykoterapiaan, myös uskontojen ja taiteiden tutkimiseen ja ymmärtämiseen (Jung 1990, 17). Jung pyrki

tarkastelemaan sitä ihmisen psyyken syvää ulottuvuutta, josta syvimpien oivallusten ja henkisten kokemusten voi nähdä syntyvän. Tällaiset kokemukset koskevat elämän ja ihmisen syvimpiä rakenteita ja lainalaisuuksia, ja niitä yhdistää mytologisoiminen, sillä niihin voi viitata ainoastaan vertauskuvoin. Vaikka mytologisointi saa aikaan paljon erilaisia ilmauksia, yhteistä on kuitenkin käsitys siitä, että aidot myytit ja henkiset vertauskuvat ovat pohjimmiltaan syvästi koettua todellisuutta ja siten niiden katsotaan heijastavan jotain arkimaailmaa syvällisempää. Jungin mukaan ihmisen henkilökohtainen tiedostamaton koostuu ihmisen omaan henkilöhistoriaan kuuluvista unohdetuista ja torjutuista kokemuksista, mutta syvempi ihmismielen taso on kuitenkin kollektiivinen tiedostamaton, josta ovat peräisin voimakkaimmat ja vaikuttavimmat unet ja kokemukset. Tällaisten kokemusten sisällöt viittaavat ihmisen syvimmän olemuksen muuttumattomiin mutta kuitenkin eläviin rakenteisiin, arkkityyppeihin. (Pettersson 1996, 41-42.)

D. J. Moores (2010, 184) huomauttaa, etteivät symbolit ja arkkityypit liity vain yksilölliseen individuaatioprosessiin, vaan ne voivat liittyä myös kokonaisten yhteisöjen tai yhteiskuntien liikkeisiin ja muutoksiin. Moores näkee esimerkiksi romantiikan ajan esimerkkinä koko Euroopan psyyken liikkeistä ja sen tulemisesta tietoiseksi omasta varjostaan. Symbolit eivät ole vain yksittäisen kirjailijan, vaan mahdollisesti kokonaisen yhteisön tiedostamatonta koskevia kuvia, jotka usein läpäisevät kokonaisia taiteen suuntauksia. Ne antavat äänen vaiennetulle, marginaaliin ahdistetulle toiseudelle.

## Tekijyys

Nykyaikainen kirjallisuudentutkimus on suurelta osin suuntautunut teoksen tarkasteluun ja taistellut tekijyyden tutkimusta vastaan. Jo 1900-luvun alun uskriteikki ja formalismi nostivat tarkastelun kohteeksi kirjallisen teoksen ja korostivat, ettei teoksen syntyolosuhteista voi tehdä päätelmiä teoksen pohjalta. Kun kirjallisuus itsessään alkoi tuntua tutkimisen arvoiselta ja merkityksekkäältä, myös kirjallisen ilmaisun erityispiirteitä kuten metaforisuutta ja monimerkityksellisyyttä ryhdyttiin tutkimaan teoksen lukemisen ja tulkittamisen kautta. Tätä tutkimussuuntaa jatkoivat myös uskriteikkiä seuranneet strukturalismi ja semiotiikka. Viime vuosina on kuitenkin jälleen huomattu, etteivät tekijyyttä koskevat kysymykset ole aivan

merkityksettömiä, mutta tekijyys kiinnostaa nykyään vain hieman eri näkökulmasta kuin aikaisemmin. (Lahdelma 2008, 190.)

Nykymaailmassa tekijä nähdään lähinnä eräänlaisena yhteisön äänenä ja osana, ei yksityisenä ja erityislaatuisena kuten aiemmin. Tekijyys nähdään nyt yhteiskunnallisessa valossa. Kirjoittajat ovat aina osa tulkinnallista yhteisöä, ja mukautuvat näin yhteisön tulkintoihin joko tietoisesti tai tiedostamattaan. Kirjoittamiseen liittyy vahvasti myös uudelleen kirjoittaminen, ja kirjoittamisen yhteisöllinen luonne tuo lähelle sen, mitä toiset ovat jo aikaisemmin kirjoittaneet, puhuneet ja oivaltaneet. Kun tekijyys käsitetään yhteisöllisenä, kirjailijamytti eli idea kirjailijasta originaalinerona menettää merkitystään. Toisaalta kirjailijuutta ei yleisesti enää käsitetä synnynnäiseksi lahjaksi, vaan kovalla työllä hankituksi taidoksi. Näin tekijyys on ikään kuin jokaisen ulottuvilla. (Lahdelma 2008, 191-192.)

Michel Foucault (Nuori Voima 1/2006, 12) toteaa tekijyyttä käsittelevässä, alun perin vuonna 1969 julkaistussa artikkelissaan, etteivät tekijät välttämättä ole pelkästään omien teostensa tekijöitä. He saattavat omien kirjoitustensa lisäksi vaikuttaa kokonaisten diskurssikenttien syntyyn ja jopa tuottaa niitä, mikä synnyttää myös mahdollisuudet ja muotoutumisen säännöt muille teksteille. Esimerkiksi Freudia tai Marxia ei voi Foucault'n mukaan mieltää vain ja ainoastaan omien tekstiensä tekijöiksi. Samalla tavoin kaunokirjailijakin vaikuttaa omien teostensa lisäksi myös muiden kirjoittajien teosten syntyyn. Foucault näkee kuitenkin, että kaunokirjallisuus synnyttää samankaltaisuutta ja analogioita, ja sitä kautta lajillisia ja tyyllillisiä piirteitä myöhemmässä kirjallisuudessa, kun taas esimerkiksi Freud on tehnyt mahdolliseksi myös erot hänen teoriaansa koskevassa diskurssissa.

Foucault'n (Nuori Voima 1/2006, 14) mukaan olemme taipuvaisia ajattelemaan, että tekijä luo teoksen ja lataa siihen merkityksiä, mutta totuus on kuitenkin päinvastainen. Tekijä ei todellisuudessa edellä teoksiaan, vaan tekijä on eräänlainen funktionaalinen periaate, jonka avulla ja jonka nimissä kulttuurimme rajoittaa, sulkee pois ja valitsee. Tekijä on periaate, jonka keinoin

kahlehditaan fiktion vapaata kiertoa, vapaata käsittelyä, laatimista ja uudelleen muokkaamista. Tekijä on ideologinen muodoste, jonka avulla torjutaan merkitysten lisääntymistä. Tulkitsen Foucault'n näkemyksiä niin, että tekijä on monimutkainen käsite, joka pakenee määritelmiään. Tekijä on ikään kuin aina hiukan enemmän kuin mitä hänen ajatellaan olevan: hänen teoksissaan voidaan nähdä enemmän merkityksiä kuin mitä niihin ankkuroimme, ja toisaalta hänen diskurssikenttensä ulottuu myös hänen omien teostensa ulkopuolelle.

Työni keskittyy suurelta osin teosten ja tekstien tarkasteluun strukturalistisen subtekstianalyysin kautta. Kuitenkin teoria arkkityypeistä siirtää huomion myös lähemmäksi tekijää, joka on osa kollektiivista ihmisyyttä ja kollektiivista psyyken toimintaa. Arkkityyppien kautta kirjoittaja on osa suurempaa kokonaisuutta, josta hän tiedostamattaankin puhuu. Toisaalta subtekstianalyysiin liittyvä poleeminen elementti on omiaan tuomaan tekstiin myös yhteiskunnallisen äänen, jolloin tekstissä on mahdollisesti kuultavissa se yhteiskunnallinen tilanne, jonka puitteissa teksti on syntynyt. Fantasiakirjallisuuden aihepiirit kulkeutuvat tekstistä toiseen, ja voidaan Foucault'n tavoin ajatella, että esimerkiksi Yrjö Kokko ei ole vain oman tekstiinsä vaan myös Johanna Sinisalon tekstiin vaikuttanut tekijä. Toisaalta, toisin kuin Foucault ajattelee, näiden tekstien diskurssissa voidaan nähdä myös ero monien samankaltaisuuksien lisäksi. Ero tulee esiin juuri poleemisuutena, jonka kautta Sinisalon teksti osittain suhtautuu Kokon tekstiin.

Romanttinen kirjailijamytti kyseenalaistuu myös Jan Baetensin artikkelissa "Free Writing, Constrained Writing", joka käsittelee kirjoittamisen pakotteita ja rajoitteita, sitä, että kirjoittaja luo tiedostaen itselleen sääntöjä tai keinoja, joiden puitteissa teksti syntyy. Baetens (1997, 7-8) näkee, että erilaisten pakotteiden avulla kirjoittaminen nostaa tekstin tekijää tärkeämmäksi, jolloin tekijä on prosessin ohjailema. Tällainen kirjoitustapa hämärtää myös lukijan ja kirjoittajan roolijakoa sekä eroa lukemisen ja kirjoittamisen välillä. Jos kirjoittajan käyttämät pakotteet ovat luettavissa tekstistä, silloin lukijan on mahdollista kirjoittaa noiden pakotteiden avulla. Kun kirjoittaja jakaa tekstinsä syntyprosessin lukijan kanssa pitämättä tietoa vain omanaan, kirjoittamisesta tulee ikään kuin kaikkien mahdollisuus. Näin myös lukemisesta tulee osa kirjoittamista.

Toisen tekstin avulla kirjoittamisen voi nähdä tällaiseksi kirjoittamiseen liittyväksi rajoitteeksi, jossa aikaisempi teksti sekä luo uutta tekstiä että asettaa tekstile tietynlaisen kehyksen. Esimerkiksi Johanna Sinisalo on sekä lukija että kirjoittaja, joka on luettuaan Kokon sadun käyttänyt sitä apunaan oman tekstinsä rakentamisessa. Kokon satu on selvästi nähtävillä Sinisalon romaanissa, joten lukija voi havaita sadun yhdeksi Sinisalon tekstiin vaikuttaneeksi pakotteeksi. Näin lukija voi hyödyntää mahdollisesti hyödyntää keinoa omassa kirjoittamisessaan.

### 1.3. Tutkimuksen eteneminen

Työni toisessa pääluvussa tarkoitukseni on tutkia, mitä yhtäläisyyksiä Kokon ja Sinisalon teoksilla on toisiinsa nähden, ja mitä yhteisiä myyttejä niihin voi tulkita sisältyvän. Tulkiten myös sitä, miten nämä teokset ottavat kantaa oman aikansa maailman tapahtumiin, ja toisaalta miten Sinisalon teos kommentoi Kokon satua.

Kolmannessa pääluvussa pohdin eri lähteiden avulla sitä, mitä muuta tekstien takana oikeastaan on kuin joukko toisia tekstejä. Miksi kirjoittajia kiinnostavat tietyt teemat ja aiheet aina vain? Kolmannessa luvussa fokus vaihtuukin tekstistä kirjoittajaan puhuttaessa arkkityypeistä, ihmisen tiedostamattoman muuttumattomista rakennesosista, joiden ilmeneminen teksteissä puhuttelee lukijaa ja kirjoittajaa hänen ihmisyytensä kautta.

Neljännessä luvussa tarkastelen pro graduni taiteellista osaa, sen syntyprosessia ja kirjoittamisen vaiheita. Pohdin myös, mitä rajoitteita ja pakotteita olen kirjoittamiselleni asettanut ja miten ne ovat toimineet kirjoittamiseni tukena. Taiteellinen osa liittyy aihepiiriltään ja teemoiltaan teoreettisessa osassa käsittelemiini teoksiin. Kirjoitin tekstiäni *Yö päivää keinuttaa* samanaikaisesti kun työstin teoreettista osaa, joten tekstit ruokkivat ikään kuin toisiaan tässä prosessissa. Minulla

ei ollut varsinaista tarkoitusta näiden kahden osan yhteensopivuudesta, mutta se, että niistä alkoi muodostua samansuuntaiset, toki helpotti kirjoittamista.



## 2. SUBTEKSTI – TEKSTI TEKSTIN SISÄLLÄ

### 2.1. Yhteiset maahismaailmat

Kokon sadussa *Pessi ja Illusia* juuri talviunestaan herännyt metsänpeikkopoika Pessi tulee keväisessä metsässä yllättäen törmänneeksi sateenkaarelta laskeutuneeseen keijukaistyttöön, Illusiaan. Olentojen välillä vallitsee aluksi suuria ristiriitoja, sillä hahmot ovat keskenään hyvin erilaisia. Pessi on nimensä mukaisesti pessimistinen, synkkä ja sisäänpäin kääntynyt, Illusia puolestaan yltiöoptimistinen, todellisuutta kartteleva eskapisti. Illusia on uhmannut isänsä tahtoa ja lähtenyt karkuteille sateenkaarelta. Hänen tarkoituksenaan on palata kotiinsa takaisin, mutta eräänä yönä Ristilukki puree Illusian siivet poikki. Traaginen käänne on Illusialle ensimmäinen askel kohti maailman todellisen julmuuden ymmärtämistä. Asiaa pahentaa se, että Illusia on nyt jäänyt vieraan maailman vangiksi vasten omaa tahtoaan. Tutustuessaan metsään ja sen asukkeihin Illusian pilvilinnat sortuvat yksitellen, mutta vastaavasti Pessi oppii katsomaan maailmaa hieman valoisammin oleillessaan Illusian seurassa. Pessi ja Illusia viettävät yhdessä kesän ja talven aina seuraavaan kevääseen asti. Tänä aikana parivaljakon tuttavuus syvenee ystävyudeksi ja edelleen rakkaudeksi. Seuraavana keväänä Illusia synnyttää maahisparin talvipesään lapsen, ”uuden ihmisen”.

Myös *Ennen päivänlaskua ei voi* alkaa kahden keskenään erilaisen hahmon kohtaamisella. Enkeli on monella tavalla Illusiaa muistuttava hahmo, joka kohtaa sattumalta peikonpoikasen. Siinä missä Kokon sadun miljööinä on metsä, Sinisalon tarina sijoittuu suurimmaksi osaksi Tampereen keskustaan. Enkeli, oikealta nimeltään Mikael Hartikainen, löytää syksyllä asuintalonsa pimeältä pihalta mustan peikon urospennun, joka on hylätty, sairas ja nälkäinen. Enkelin mukaan otus on kauneinta, mitä hän on koskaan nähnyt, ja hän vie pennun kotiinsa laittomasti ja hankkii tietoa peikoista kirjaston, internetin ja entisen eläinlääkäripoikaystävänsä avulla. Enkeli ja hänen Pessiksi nimeämänsä peikko kiintyvät toisiinsa peikon talven yli kestäväenä toipilasaikana, mutta Enkeli alkaa tuntea vielä syvempää viehtymystä oudosti murskatuilta katajanmarjoilta tuoksuva

lemmikkiään kohtaan. Ahdistava ja eettisesti arveluttava tilanne ajaa Enkelin irtosuhteeseen omistushaluisen Ecken kanssa. Ecke on nuori, Enkelin mukaan nörtin oloinen mies, joka on jo kauan tuntenut suurta kaukorakkautta Enkeliä kohtaan. Ecke ei voi sietää sitä, että Enkeli on salamyhkäinen ja pitää Eckeä vain leikkikalunaan, joten Ecke tunkeutuu väkisin Enkelin elämään ja asuntoon. Enkelin lemmikki-Pessi on kuitenkin villipeto, joka tappaa tunkeilevan Ecken. Murhasta syytetty Enkeli pakenee Pessin kanssa keväiseen metsään, jossa luonto ottaa hänet omakseen aseistautuneen hiisipopulaation muodossa. Hiidet ovat ilmeisesti Pessin lauma, sillä Pessin käytös ensimmäistä vastaan tulevaa urostromia kohtaan viestittää tunnistamisesta:

Mutta nyt se jäykistyy, ja sen häntä liikkuu aivan eri tavalla kuin koskaan ennen. Se viuhtoo yhtenä sähköisen jännittyneenä puolikaarena, ja minun mielestäni se ilmaisee sekä jännitystä että hiventä pelkoa että...

...suurta ja syvää rakkautta. (EPEV 260.)

Sekä Kokon että Sinisalon keijukaishahmot muistuttavat toisiaan melkoisesti. Enkeli elää Illusian tavoin omassa maailmassaan, joka on usein ristiriidassa ympäröivän todellisuuden kanssa. Molemmilla hahmoilla on keijukaismaiset kerubinpiirteet, taivaansiniset silmät ja vaalea, kihara tukka. Enkelin hahmo on eräänlainen Illusian hahmon ilmentymä. Enkeli eroaa kuitenkin Illusiasta siinä, että hän on kolmekymppinen, homoseksuaali mies. Ecken mukaan ”Enkeli on niin söde että tekee kipeää, kuin Suomi-filmin tukkilaisuros jonka vaalea kihara valahtaa silmille kun hän ilme tuimana ohjailee keksillään sumaa loitommalle, tasapainoilee tukilla kippurakärkiset pieksut jalassa ja yläruumis hiestä kiiltäen”. (EPEV 124.) Kokon ja Sinisalon Pessit ovat molemmat peikkojen urospentuja, mutta muuten hahmot eroavat toisistaan monin tavoin. Kokon Pessi on kiltti ja hyväntahtoinen, mutta Sinisalon Pessi on villipeto, kesyttämätön versio esikuvastaan. Sekä Kokon *Pessi ja Illusia* että Sinisalon *Ennen päivänlaskua ei voi* kertovat kahden hahmon kohtaamisesta, ystävydestä ja rakkaudesta. Teosten kokonaisvaltaiset ja yksinkertaistetut pintarakenteet ovat niin samankaltaiset, että Kokon teoksen voisi tulkita ainakin yhdeksi Sinisalon teokseen vaikuttaneista impulsseista. *Pessi ja Illusia* näkyy selvästi läpi Sinisalon tekstistä sen subtekstinä. Tekstien suhde on transfiguraatiivinen, sillä Sinisalon teos noudattelee juonellisesti ja kuvastollisesti Kokon satua. Tekstien allusiivinen suhde on mielestäni kovin systemaattinen, sillä tekstien juonelliset elementit, kuvastot ja hahmot ovat tulkinnallisesti melko yhdenmukaiset.

## 2.2. Ikaros, Narkissos ja tarinat peikoista

Menninkäiset, peikot, hiidet ja keijukaiset ovat vanha aihepiiri kirjallisuudessa ja tarinaperinteessä. Alun alkaen maahisten ja muun myyttisen metsänväen uskotaan olleen Luciferin kannattajia, jotka arkkienkeli Mikael karkotti taivaasta. Nämä joukot eivät kuitenkaan pudonneet helvettiin asti, vaan jäivät asumaan maan päälle, metsiin ja luoliin. (Ranta & Ranta 1996, 5.)

*Pessin ja Illusian* Pessi on ulkomuodoltaan huomattavasti ihmisen näköinen, vaaksanmittainen olento, jolla on ”tiheä ruskea karvapeite ja korvissa tupsut kuin oravalla ja sen lisäksi pieni lystikäs hännäntypykkä kuin jäniksellä” (PJI 15). Sillä on pienet, ystävälliset silmät ja hieman liian suuret kädet ja jalat, nenä ja suu. Otuksen tukka on pitkä ja karvapeite takkuinen. Illusia on samankokoinen kuin Pessi, mutta sirompi. Sen iho on läpikuultava, silmät suuret ja siniset, tukka ”valkoinen ja kihara kuin poutapäivän pilvenhattara” (PJI 19). Sadun alussa Illusialla on sinisen- ja hopeankirjavat siivet. Kokon tapaan Sinisalon Pessi muistuttaa jonkin verran ihmistä. Sillä on kuitenkin suuret sieraimet ja punaiset kissansilmät, joita halkoo pystysuora musta viiru. Peikon käpälissä on pitkät sormet ja terävät kynnet. Hampaat ovat ”sahalaitaiset ja terävät, kulmahampaat kuin turkkilaiset tikarit” (EPEV 42). Häntä näyttää tupsupäiseltä, viuhvalta ruoskalta, karvapeite on pikimusta, eikä olennon korvissa ole oravamaisia tupsuja. Pessin tukka on ”huikea musta harja, aivan kuin metsässä asuisi sama stylisti, joka on luonut imagon Tina Turnerille” (EPEV 42-43). Sinisalon Pessi ei ole pieni, ystävällinen olento, vaan urbaaniin ympäristöön vangittu peto. Hahmoista Enkeli ja Illusia muistuttavat toisiaan paljon enemmän kuin Pessit, vaikka nämä keijukaismaiset hahmot ovatkin eri sukupuolta. Enkeli ja Illusia ovat idealisteja, sateenkaaren ja taivaan asukkeja. He sukeltavat spontaanisti tuntemattomiin menninkäismaailmoihin tutustumaan omaan pimeään puoleensa itseensä nähden vastakohtaisen hahmon kautta.

Martti Haavion (1935, 342) mukaan peikot, hiidet ja maahiset identifioituvat kansantaruissa usein keskenään. Ne voivat olla pieniä tai suuria sekä hyvän- tai pahantahtoisia. Myöhemmin hiisi yhdistettiin paholaiseen, kun paholaisen käsite tuli Suomeen katolisen kirkon mukana (emt. 244-245). Kokon peikko identifioituu metsän kiltteihin ja hyväntahtoisiin menninkäisiin, kun taas Sinisalon Pessistä käytetään myös nimityksiä hiisi ja perkele.

Kansantaruissa keijukaiset olivat alun perin tuhottuja henkiä, jotka ilmestyvät sinne, missä joku kuolee ja tuovat mukanaan kalman hajun. Keijukaisiakin on mustia ja valkoisia, hyviä ja pahoja. Ne ovat eräänlaisia välihenkiä: eivät enkeleitä, mutta eivät paholaisiakaan. (Ganander 1995, 55-56.) Tällaisten vanhojen uskomusten mukaisesti Illusian voi tulkita ilmestyvän maan päälle enteillen sotaa ja sitä kautta myös kuolemaa. Toisaalta Sinisalolla Enkelin ilmaantuminen Ecken elämään koituu Ecken kohtaloksi. Enkeli vetää myös tohtori Spidermanin mukaan laittomiin peikkopuuhiinsa, ja kun asia tulee ilmi Spiderman menettää toimilupansa eläinlääkärinä.

Kohdeteoksissa toistuu kaksi hyvin tunnettua myyttikertomusta. *Haltijoitten mailla, maahisten majoissa* –teoksen mukaan menninkäiset ja keijukaiset ovat kautta aikojen tunteneet vetoa toisiinsa. Lajienvälisistä ennakkoluuloista johtuen näiden keskinäinen pariutuminen on kertomuksissa ollut harvinaista, muttei kuitenkaan tavatonta. Menninkäisten tunnettu synkkyys ja keijujen huolettomuus tavallaan kompensoivat toinen toisiaan. (Ranta & Ranta 1996, 75.) Toinen Kokolla ja Sinisalolla toistuva myytti on kertomus metsänpeittoon tai hiiden jäljille joutumisesta. Se, joka kulkee liian syvälle metsään ja eksyy hiiden poluille, ei enää löydä tietään takaisin. Metsänpeittoon joutuminen puolestaan merkitsee sitä, että metsä ottaa kulkijan omakseen naamioimalla tämän niin, ettei häntä enää koskaan löydetä. (emt. 52-65.) Kokolla Illusia menettää siipensä eksytyttyään peikon teille, mutta loppujen lopuksi kaikki kääntyy kuitenkin onnelliseksi ja Illusia sopeutuu metsän elämään. Samoin kuin Illusia luopuu sateenkaarielämästään, myös Sinisalon Enkeli erkanee vähitellen muista ihmisistä ja yhteiskunnasta piilotellessaan pimeää peikkoaan. Lopulta Enkeli jättää kokonaan urbaanin elämäntyyliinsä ja liittyy osaksi peikkoyhteisöä. Tarinan onnellisuus tai onnettomuus jää kuitenkin auki, sillä hiidet, joiden armoille Enkeli joutuu, ovat suuria, aseistautuneita ja pelottavia.

Kokon ja Sinisalon teoksista voi löytää vaikutteita paitsi peikkomytologiasta, myös antiikin myyttisiksi muodostuneista kertomuksista. Ovidiuksen myytissä Ikaroksen isä Daidalos muovaa vahasta ja sulista siivet, joilla hän aikoo opettaa poikansa lentämään. Isä lentää itse keskitietä, ei liian korkealla eikä liian matalalla, ja neuvoo poikaansa tekemään samoin. Nuori Ikaros tulee kuitenkin vauhtisokeaksi lentämisen hurmasta ja nousee isäänsä uhmaten ylemmäs kohti aurinkoa. Aurinko sulattaa vahaiset siivet ja Ikaros putoaa siipirikkona mereen. (Ovidius 2000, 67-69.)

Ikaroksen hahmo vertautuu Illusiaan ja Enkelisiin, ja aurinko puolestaan kuvastaa hahmojen idealismia ja unelmia, joita kohti hahmot lentävät siipiään koetellen. Illusian hahmo muistuttaa Ikarosta jo konkreettiselta olemukseltaankin, sillä hänelläkin on siivet, jotka hän menettää. Illusia on Ikaroksen tavoin uhmakas lapsi, joka pakenee isän ohjeita kokeillakseen omia siipiään. Illusian isä, suuri Illusionisti on ollut Illusian esikuva, mutta uudessa elämässään Illusia tulee kyseenalaistaneeksi isänsä elämänohjeet: ”Halusin nähdä maailmaa. Isä näet ei olisi laskenut minua millään tänne. Siksi minun täytyi tulla salaa” (PJI 21).

Sinisalon Enkelillä ei tarinassa ole isää, jonka toiveita hän rikkoisi. Enkelillä ei myöskään ole fyysisiä siipiä, mutta Enkelin lempinimi liittyy hahmoon vertauskuvalliset siivet. Illusian ja Ikaroksen tavoin Enkelikin on utelias omien rajojensa koettelija. Hän menettää entisen elämänsä syventyessään Pessin maagiseen muinaismaailmaan. Enkeli on eräänlainen langennut arkkienkeli, joka menettää siipensä liittoutuessaan paholaisen kanssa.

Teoksiin liittyy myös toinen Ovidiuksen runo, joka kertoo Ekhosta ja Narkissoksesta. Narkissos on kaunis ja itseriittävä nuori mies, jota ei kiinnosta se, että tytöt ja pojat rakastuvat häneen. Ekho on neito, joka soi kaikuna metsässä. Ekho on huijannut Juno-jumalaa nopealla kielellään, ja kostoksi jumala on määrännyt tytön toistamaan viimeiset sanat toisten henkilöiden puheesta. Kun Narkissos kerran käyskentelee metsässä, Ekho näkee hänet ja rakastuu oikopäätä. Narkissos ei

kuitenkaan huoli kaikuvan Ekhon rakkautta. Jumalat suuttuvat Narkissokselle tämän sydämettömyydestä, ja kohtalon ohjaamana Narkissos päätyy lähteen äärelle. Kun Narkissos näkee kuvansa kirkkaan lähteen pinnassa, hän rakastuu näkemäänsä niin, että jähmettyy niille sijoilleen. Lopulta Narkissos näännyy kuoliaaksi ja hänen ruumiinsa tilalle kasvaa narsissin tapainen, keltainen kukka. (Ovidius 2000, 45-53.)

*Pessissä ja Illusiassa* Narkissos-myyttiä muistuttava peilauskohtaus sijoittuu suunnilleen tarinan puoliväliin. Hahmot ovat jo oppineet tuntemaan toisensa ja suhde on syventynyt. Illusia suostuttelee Pessin katsomaan itseään joen pinnasta, jotta Pessi oppisi tuntemaan itsensä. Pessiä pelottaa, sillä hän kuvittelee veden näkin nappaavan hänet. Illusian poseeraaminen kuvajaisensa edessä muistuttaa Narkissoksen ihastumista itseensä:

Kun he olivat päässeet puron rantaan, istahti Illusia heti äyräälle ja kurkisti suvantoon. Sitten hän asetteli tukkaansa kädellään kuten tytöillä on tapana seisoessaan peilin edessä ja kaiken lisäksi hän hymyili itselleen. Tämä miellytti Illusiana suuresti, sillä mitä enemmän hän hymyili, sitä kauniimmalta tytön kuva veden kalvossa näytti. (PJI 121.)

Illusian ihastus suuntautuu myös Pessin kuvajaiseen, johon Pessi itse suhtautuu pessimistisesti. Illusian mielestä Pessin hymy on kuitenkin kaunis, ja hymyillessään Pessi huomaa itsekkin olevansa varsin miellyttävän näköinen, joskin Illusia on Pessin mielestä paljon kauniimpi. Olennot oppivat tuntemaan itseään katsomalla omaa kuvaansa, mutta he oppivat tuntemaan myös keskinäisen suhteensa nähdessään kuvansa vierekkäin.

Narkissos-myytti tulee Sinisalon teoksessa esiin täydellisempänä kuin Kokolla. Epätoivoisesti rakastunut Ekhoahmo on Ecke, joka tarjoaa narsistiselle Enkelille turhaan rakkauttaan, ja jonka nimi yhdistää hänet Ovidiuksen Ekhoon. Ecke toimii Enkelille kaikuna kuin Ekho Narkissokselle: ”Minä olen hänelle ihan kuka vain hän haluaa minun olevan” (EPEV 174). Enkelin ja Pessin Narkissos-kertomukseen viittaava peilikohtaus sijoittuu tarinan puoliväliin, kun Enkelin kiintymys Pessiin on jo muuttunut fyysiseksi haluksi. Ymmärtäessään tunteensa, jotka eivät kestä

päivänvaloa, Enkeli vie Pessin talviseen metsään. Hän ei kuitenkaan voi jättää palelevaa peikkoa talven armoille, sillä normaalisti peikkojen olisi pitänyt jo olla talviunilla. Kun Enkeli ja Pessi tulevat takaisin kotiin, pudonnut peili on kuin kirkas lähde eteisen lattialla, ”kuin pieni pyöreä lammikko pyöreässä matossa” (EPEV 138). Neuvoton Enkeli katselee itseään peilistä ja peikko tulee hänen viereensä: ”Oman pääni viereen ilmestyvät pienemmät, tummat, suippokorvaiset kasvot, joiden punakeltaisissa silmissä himmertää uteliaisuus” (EPEV 138). Kasvojen näkeminen peilistä merkitsee Enkelin ja Pessin välisen suhteen konkretisoitumista ja ruumiillistumista, mutta myös epätoivoa:

Katselemme toisiamme, minä ja peikko; lampun valo luo pääni ympärille vaalean sädekehän ja Pessi erottuu vieressäni tummana siluettina; me katsomme toisiamme ja peiliin ja toisiamme (EPEV 138).

Peilauksen voi molemmissa teoksissa tulkita paitsi hahmojen suhteen hahmottumisena, myös tutkimusmatkana omaan minuuteen ja sen kaksijakoisuuteen. Vastakohtaisuus ja vieraus vetävät Illusia ja Enkeliä puoleensa paljastaen heille tuntematonta maailmaa ja heidän sisäistä olemustaan vähitellen. Niin Narkissos, Illusia kuin Enkelikin eksyvät metsään, rakastuvat, eivätkä löydä enää takaisin. Taranovskin subtekstianalyysin mukaan subteksti voi tukea myöhemmän tekstin tulkintaa. Kohdeteoksiini sisältyvät myytit tulevat selvemmin esille kun ne toistuvat molemmissa teoksissa. Toisaalta myyttiset kertomukset voi myös tulkita Kokon ja Sinisalon teoksien syntyyn vaikuttaneiksi impulsseiksi.

Theodore Ziolkovskin (1977, 155-157) mukaan peilikuvalla heijastuksena jostain on kirjallisuuden historiassa ollut kolme erilaista metaforaa. Platonisessa näkemyksessä taide heijastaa ideoiden maailmaa, kristinuskossa sielu heijastaa Jumalaa, ja romantiikan taiteessa kuva itsestä kuvastaa ihmisen sisäistä todellisuutta. Romantiikan myötä peilikuva ei ollut enää heijastus jumalasta tai mistään muusta kuin ihmisestä itsestään. Romantiikasta lähtien peilin kirjallinen kuva on Ziolkovskin mukaan ollut silmiinpistävän suosittu kirjallisuudessa yleensä, ja sitä on käytetty paljon juuri Narkissos-vertausten kautta.

Koska peilikuvan voi nähdä sielun ilmentäjänä, peiliin katsomiseen ja kuvattavaksi joutumiseen liittyy toisinaan myös kauhua siitä, että hahmon siirtyminen kuvaan vie hahmolta sielun. Tällaiset ”vainotut” muotokuvat voivat sijoittua johonkin tiettyyn paikkaan (genius logi) tai ne on kenties maalattu menneisyydessä esittämään ja ennustamaan tulevaisuuden tapahtumia (figura). Fiktion muotokuva voi myös olla maagisessa suhteessa malliinsa (anima). (Ziolkowski 1977, 95.) Genius logi ja figura –tyyppiset vainotut muotokuvat toimivat menneisyydestä käsin, siitä hetkestä, jossa kuva luotiin, mutta anima esittää elävän hahmon sielun laajenemista nykyisyydessä (emt. 112). Tulkitseen, että näistä kolmesta muotokuvamallista anima muistuttaa eniten Kokon ja Sinisalon teoksissa ilmeneviä peilaajan ja peilikuvan suhteita, sillä kuvat esittävät nykyhetken tapahtumia ja symboloivat hahmojen ymmärryksen ja itsetuntemuksen kasvua. Mallin ja kuvan suhde on lähempänä vertauskuvallista kuin maagista, mihin palaan tarkemmin luvuissa 3.2. ja 3.3.. Maagisen suhteesta tekee tavallaan se, että kuvattavat hahmot ovat myyttisiä taruolentoja. Vertauskuvallinen suhde on siksi, että kahden hahmon rinnakkainen kuvastuminen vertautuu sielun kaksijakoisuuden ymmärtämiseen ja sielun kätkeyn puolen kohtaamiseen. Kokon Pessissä kuvastuu uskomus siitä, että kuvattavaksi joutuminen voi viedä sielun, sillä hän pelkää näkin nappaavan hänet: ”Pessiä pelotti. Hän oli itsekin kerran uteliaisuudesta mennyt suvannon rantatöyräälle ja kurkistanut alas. Silloin hän oli näkin nähnyt.” (PJI 121.) Toisaalta myös Sinisalon Pessi raivostuu, kun se tajuaa Enkelin kuvanneen sitä, kenties juuri siksi että sen koskematon ja maaginen sisin on uhattuna.

Pirjo Lyytikäinen (1997, 40-48) tulkitsee modernin ajan eri teoksia Ovidiuksen Narkissostarinan näkökulmasta: miten antiikin Narkissoksen myyttiä on hyödynnetty ja muunnettu kirjallisuuden historiassa ja miten Narkissoksen hahmoa on tulkittu uudelleen eri tavoin. Uusromanttinen idealismi on Lyytikäisen mukaan narsistista unelmaa eheydestä. Symbolismia ja dekadenssia yhdistävä ideoiden paratiisi on siis ykseyttä ja eron häivyttämistä. Minuus näyttäytyy ideaalissa äärettömän itseyden osana, jolloin minuus on jumalan kaltainen. Moderni Narkissos on maailmassa yksinäinen ja koditon oman idealisminsa vuoksi, ja tällainen transsendenssiin asettuminen on pakoa arkitodellisuudesta sellaiseen unien maailmaan, jota ei ole. Modernin filosofian näkökulmasta ihmisen elämä on jatkuvaa halujen leikkiä, jossa yhden halun tyydytys johtaa vain ikävystymiseen ja uudenlaisen halun syntyyn. Ihminen antautuu halun leikkikaluksi ja



saa vaivoikseen jatkuvan kärsimyksen. Esimerkiksi Otto Manninen yhdistää kirjallisuudessa yhteen siipisymboliikan ja tunteen ideoiden hauraudesta ja saavuttamattomuudesta. Siivekäs olento on maailmassa muukalainen, joka kaippaa pois. Kirjallisuudessa romantiikan tyyli ja sen jälkeläiset symbolismi ja dekadenssi ovat Narkissoksen kannalta keskeisiä, sillä romantiikassa on kyse rakkaustarinoista, joissa etsivä Narkissos kohtaa pelikuvansa rakastetussaan. Päivänvaloon pyrkimisen vastakohtana on aina hämärän ja pimeän palvonta.

Rakastuessaan itseensä Narkissos joutuu melankolian ja menetyksen tunteen valtaan. Lyytikäisen mukaan merkityksensä ja loistonsa kadottaneessa maailmassa harhailevat symbolismin ja dekadenssin Narkissokset ovat suurimmaksi osaksi onnettomia joko maallisen tai taivaallisen paratiisin tavoittelijoita. Petollinen, kaipausta herättävä houkutus nousee turhaan siivilleen, sillä ihminen on Ikaroksen tavoin tuomittu putoamaan korkealta. (Lyytikäinen 1997, 73-75.)

Kokon ja Sinisalon teoksista kumpikaan ei ole varsinaisen 1800-luvun lopun uusromantiikan aikalainen, mutta Illusian ja Enkelin hahmojen idealismi, pyrkimys ykseyteen ja symbioosiin peikkojen kanssa ja toisaalta siipien menettäminen on uusromantiikan Narkissoshahmoihin yhdistävä tekijä. Nähdessään Pessin ensimmäistä kertaa Illusia sanoo tälle: ”Sinä olet minun kohtalotoverini”(PJI 19). Sinisalon Enkelikään ei tiedä mitä tulee tapahtumaan hänen tulkitessaan, että hän olisi saanut kesytettyä Pessinsä ihmisyhteisöön sopivaksi lemmikkieläimeksi: ”Minä riisuin sinut, minä puin sinut, yhdessä me olemme täydelliset” (EPEV 150). Enkeli ja Illusia eivät kuitenkaan ole kovin onnettomia, vaikka tapahtumat eivät olekaan ideaalin veroisia. Nämä hahmot tekevät kaikkensa sopeutuakseen siihen maailmaan, joka unelmien takaa paljastuu.

Romantiikassa taide ymmärrettiin aistimellisuuden ja ideaalisuuden synteessä. Uusromantiikan ja vuosisadan vaihteen taiteelle oli niin ikään ominaista feminiinisyyden (sensuaalisuus, tunne, mielikuvitus, intuitio) ja maskuliinisuuden (äly, tahdonvoima, ideat) synteesi. Taiteessa tällainen synteesi esiintyi esimerkiksi androgyynissä hahmossa, joka oli usein feminiinisiä piirteitä omaava mieshahmo. Androgyyneihin mieshahmoihin on jo antiikista lähtien liittynyt viitteitä

homoseksuaalisuuteen, johon on toisaalta liitetty mielikuvia sairaudesta, toisaalta platonistisesta kauneuden ihanteesta. (Lyytikäinen 1997, 92-93.)

Lyytikäisen mukaan yksilöllisyyden korottaminen korkeimmaksi arvoksi johtaa yksinäisyyteen Narkissoksen tarinassa: Narkissos on yksin itsensä kanssa. Narsisti tähtää täydelliseen riippumattomuuteen ulkomaailmasta, mutta hän tähtää myös ulkomaailman kontrolliin siirtämällä sen sisäiseksi maailmakseen. Vain se, mikä heijastaa häntä itseään, on hänen voimansa ja kaikkivoipuutensa piirissä. Bourget'n termin diletantismi on älykkyyden ja hekumallisuuden tila, jossa tunnetaan vetoa kaikenlaisiin eri elämänmuotoihin ja lainataan itseä niille kaikille antautumatta kuitenkaan yhdellekään. Diletantti ei sitoudu dogmeihin tai totuuksiin, sillä hän näkee monien vastakkaisten näkökulmien oikeutuksen. (Lyytikäinen 1997, 163-165.)

Näen Enkelin ja Illusian hahmot eräänlaisina oman aikansa diletantteina, jotka tarkkailevat maailmaa johon ovat eksyneet. He kokeilevat erilaisia asioita ja ovat tekemisissä muiden hahmojen kanssa, mutta loppujen lopuksi he muodostavat omat mielipiteensä ja elävät niin kuin parhaaksi näkevät. He kuitenkin antautuvat täysin omalle elämälleen, eivät vain lainaa itseään sille. Näillä Narkissos-hahmoilla on kasoittain unelmia ja haavekuvia, he kaipaavat jonnekin muualle. Sukellus itseen ja omaan pimeään puolen kohtaaminen kuitenkin aiheuttaa moraalisia pohdintoja, ahdistusta ja oman minäkuvan kyseenalaistumista. Kuvitelmat vieraan maailman hallitsemisesta tai valloittamisesta osoittautuvat vääriksi. Enkelin androgyyni ja homoseksuaali hahmo myös vertautuu kirjallisuuden muihin, uusromanttisiin feminiinisiin mieshahmoihin.

Onko peikkotarinoiden, Ikaroksen ja Narkissoksen kohdalla sitten kysymys läpinäkyvästä vai läpinäkymättömästä subtekstisyydestä? Kyseiset tarinat ovat niin vanhoja, että niitä voi nähdä jo kaikkialla kirjallisuudessa, ja tulkitsijan mieli on taipuvainen oletamaan, että jokainen peilauskohtaus on jollain tasolla viittaus Narkissokseen, jolloin kyseessä voisi olla allusiivinen suhde. On kuitenkin myös mahdollista, että kyseessä on lähde, joka on vain innoittanut kirjoittajaa, tai jopa paralleelisuus, johon palaan myöhemmin. Suoraa viittausta etenkin Ikaroksen

tai Narkissoksen taruihin ei Sinisalon tai Kokon teksteissä ole, peikkotarinoihin kylläkin, sillä peikkojen ja ihmisten monimutkaista, myyttiseksi muodostunutta suhdetta pohditaan molemmissa teksteissä, ja näin suomalaiset muinaisuskomukset ovat tulkittavissa myös läpinäkyväksi subtekstisyydeksi Kokon ja Sinisalon teksteissä. Peikkotarujen suhde teksteihin on transfiguraatiivinen, sillä ne noudattelevat juonellisesti subtekstiään: eksynyt ei enää löydä kotiin. Tarinat Ikaroksesta ja Narkissoksesta ovat kuitenkin monelta osin tulkinnanvaraisia, omaan lukukokemukseeni perustuvia havaintoja, vaikka Ekhon ja Ecken hahmojen nimissä on yhtäläisyyttä, ja vaikka peilauskohtaus muistuttaa Narkissoksen peilaamista. Varsinaisia, konkreettisia, subtekstianalyysiin liittyviä jälkiä näiden myyttien ilmenemisestä Kokon ja Sinisalon teksteissä lienee kuitenkin vaikea löytää. Subtekstianalyysin ja intertekstuaalisen kokemuksen raja on paikoittain häilyvä.

### 2.3. Jokapäiväisyys hajoaa

Sekä Kokon että Sinisalon teokset sisältävät tulkintani mukaan kritiikkiä ihmisen tuhoavaa toimintaa kohtaan. Juha Varto on tutkinut Martin Heideggerin eksistentialismia Heideggerin teosten ja taltioitujen luentojen pohjalta. Varto katsoo, että Heideggerin eksistentialistisen fenomenologian mukaan ihmisen perimmäinen pyrkimys on poistaa peitto olemassa olevan päältä. Tämä on totuuden etsintää, ja totuus tarkoittaa olemassa olevaa paljaana, sellaisena kuin se on. Kaikki mitä on, on tässä ja koko ajan nähtävillä. Oleminen ilman peittoa lähtee ihmisen perustilasta, joka on pitkästyminen. Pitkästyminen on yhdentekevyyden tila, josta ei ole poispääsyä. Pitkästymisen tilassa objektin ja subjektin väliset suhteet katoavat. (Varto 1989, 35-40.)

Pitkästyminen tuottaa ihmiselle pyrkimyksen löytää tyydytystä elämälleen, se tuottaa koti-ikävää. Kaipausten avulla ihminen voi käsittää olevansa eksyksissä, mikä lisää tulkinnan valppautta ja mahdollisesti myös auttaa ymmärtämään maailmaa. Jokapäiväisyys sen sijaan vierottaa ihmisen olemisesta, ja siksi jokapäiväisyys on räjäytettävä, jotta kaipaus kasvaisi. Luonnon jokapäiväistäminen ja esineellistäminen vieraannuttaa ihmisen omasta ympäristöstään ja itsestään. (Varto 1989, 41-43.) Heidegger kutsuu teknologiseksi ajatteluksi luonnon esineellistämistä ja manipulointia, luonnon näkemistä objektiivisena ja hallittavana ihmiseen nähden. Toisin sanoen teknologinen ajattelu on juuri luonnon arkipäiväistämistä. Kun ihminen pystyy irrottautumaan jokapäiväisyydestä sen ulkopuolelle, hän tajuaa olevansa osa kokonaisuutta. Ihminen on maailmassa muiden olioiden keskellä, mutta olemassaolonsa merkitystä kysyvänä. Ihminen ei ole sen kummemmin subjekti kuin objektikaan, vaan rajapinta, joka on avoinna ymmärtämiselle. (emt. 44-52.)

Heidegger (2001, 153-154) esittää pääteoksessaan *Oleminen ja aika* (1927), että pelkkä subjekti ilman maailmaa ei ole olemassa, samoin ei eristettyä minää ilman toisia ole. Kuitenkaan sitä, että toiset ovat täällä maailmassa minun kanssani, ei saa pitää itsestään selvänä tai tutkimuksellisesti arvottomana. Vaikka on itsestään selvää, että maailmansisäinen oleva on olemassa, olemisen mieli ei kuitenkaan ole itsestään selvää eikä maailmaa ilmiönä pidä sivuuttaa.

Toisten kohtaaminen merkitsee suuntautumista myös omaan täälläoloon (Dasein). Toiset eivät tarkoita kaikkia muita minän ulkopuolella, joista minä pyrkii erottumaan. Toiset ovat sellaisia, joista ei ensisijaisesti erottauduta, vaan joiden joukossa myös ollaan. Kanssaoleminen on täälläolon kaltaista, sillä se tarkoittaa olemisen yhtäläisyyttä, huomioimista, huolehtimista. Täälläolon maailma on myös kanssaolon maailma. Täälläolo löytää itsensä myös ympäristöllisestä käsilläolevasta ja esilläolevasta, joista on huolehdittu. (Heidegger 2001, 156.) Sen sijaan oleminen toisia vastaan, toisia ilman, toisten sivuuttaminen ja oleminen toisista välittämättä luonnehtivat jokapäiväistä ja tavanomaista keskenäänolemista. Elävä, vastavuoroinen kanssaoleminen on riippuvaista siitä, missä määrin oma täälläolo on kulloinkin ymmärtänyt itsensä, joten välinpitämätön keskenäänoleminen vaatii itseen tutustumista löytääkseen täälläolon ja toisista

huolehtimisen. Empatia ja kanssaoleminen saavat motivaationsa kanssakäymisen puutteesta ja kanssaolemisen vajuudesta. (Heidegger 2001, 159-164.)

Huoli erosta toisiin nähden, huoli välimatkasta synnyttää kaukaisuutta. Kaukaisuus on sitä, että täälläolo jokapäiväisenä keskenäänolemisenä on muista riippuvaista. Näin ollen toisten mielivalta hallitsee olemismahdollisuuksia. Toisia nimitetään toisiksi, jotta kätkettäisiin oma olemuksellinen kuuluminen heihin. Kaukaisuus on kenen tahansa olemista, tavanomaista olemista, joka vahtii jokaista esiin tulevaa poikkeusta. Huoli tavanomaisuudesta pyrkii kaikkien olemismahdollisuuksien tasoittamiseen. Jokapäiväisen täälläolon itse on kuka tahansa itse, joka eroaa ihmisen varsinaisesta itsestä. Jos täälläolo todella paljastaa itsensä, avaa varsinaisen olemisensa itselleen, tämä tapahtuu häivyttämällä peittyymiä ja hämäryyksiä, murtamalla naamioitumisia, joilla täälläolo sulkee itsensä itseltään. (Heidegger 2001, 165-169.)

Heideggerille (1995 b, 80-84) pitkästyminen on sitä, että aika käy pitkäksi. Teoksessaan *The Fundamental Concepts of Metaphysics* Heidegger kirjoittaa, että suurimmaksi osaksi yritämme päästä pitkästymisestä eroon. Pinnallinen pitkästyminen voi kuitenkin muuttua syvälliseksi ja johdattaa meidät lähemmäs täälläoloa, jos annamme sen olla, emmekä yritä suojella itseämme siltä. Meistä tuntuu, että ympärillämme olevat asiat ovat pitkästyttäviä, jolloin ajattelemme niiden olevan pitkästymisemme syy, vaikka meillä itsellämme olisi vain taipumus pitkästyä asioiden äärellä.

Pitkästymistä on kolmenlaista. Ensinnäkin voimme olla pitkästyneitä asioihin ja ihmisiin. Toisaalta ajan kulumattomuus voi pitkästyttää ja aiheuttaa tyhjyyden tunnun. Syvällisin pitkästymisen muoto on kuitenkin ihmisenä olemiseen liittyvän ajallisuuden ja sen pitkästyttävyyden ymmärtäminen. Ymmärrämme, että olemassaolomme on ajallisuuden kuorruttamaa ja läpäisemää. Ajallisuus ei ole olemassa samalla tavoin kuin esimerkiksi eläimet, ihmiset ja esineet, mutta se muodostaa pohjan subjektiviteetille, subjektin olemukselle ja sitä kautta myös täälläololle. (Heidegger 1995 b, 157-158.)

Pitkästyminen ja jokapäiväisyyden voi nähdä olevan yhteydessä ikävystymistä tai raskasmielisyyttä merkitsevään termiin *spleen*, jota muun muassa Charles Baudelaire on käyttänyt. Spleen merkitsee materiaalistien lohtujen muuttumista tehottomiksi, ideaalin epäonnistumista ja kääntymistä vastakohtakseen. Spleen kuluttaa vaivalloisesti sekuntien kulkua. Aika on esineistynyttä ja historiatonta, mutta sen havaitseminen sekunti sekunnilta on yliluonnollisen terävää. Kuitenkin kokija on kadottanut kokemuksensa, jotka hänen muistoihinsa liittyivät, hän on kadottanut juhlapäivät ja kalenterin. (Benjamin 1986, 70-72.) Baudelaire kuvaa tätä *Pahan kukissa* (*Les Fleurs du Mal* 1857) runossa ”Lukijalle”. Baudelaire toteaa ikävystymisen olevan paheistamme katalin, siis ihmisessä asuva piirre, jonka sekä kirjoittaja että lukija tahtomattaankin voivat havaita itsessään:

[...]

Mutta joukossa ajokoirien, sakaalien,  
apinoitten, skorpionien, käärmeiden,  
paheistamme katalan lauman eläinten,  
murisevien, haukkuvain, ulvovain, matelevien,

on yksi rumin, ilkein, saastaisin siellä!

Ja vaikka suuresti ei elehdi, huudakaan,  
se tahtois kernaasti autioittaa maan  
ja kaikki luodut haukotukseensa niellä:

Ikävyys! – Tahtomattaan itkusilmä, uneksunut  
usein mestauslavoista piippuaan poltellen.

Sinä lukija, veljeni, laiseni, tunnet sen,

tekopyhä – on tuttu tuo hirviö hienostunut! (Pahan kukkia 1962, 8-9.)

[...]

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,  
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,  
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,

Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immode!  
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,  
Il ferait volontiers de la terre un dépris  
Et dans un bâillement avalerait le monde;

C'est l'Ennui! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,

Il rêve d'échafauds en fumant son houka.

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère! (Les Fleurs du Mal 1991, 56.)

Tahdottomasta muistista kotoisin olevia mielteitä, jotka rakentuvat tarkastelun kohteen ympärille, nimitetään auraksi. Tarkasteltavan kohteen aura vastaa kokemusta, joka erottuu kohteesta harjoituksena. Kameraan ja muihin teknisiin kojeisiin rakennetut menetelmät suurentavat tahdonalaisen muistin kenttää, sillä ne mahdollistavat tapahtuman kuvan ja äänen vangitsemisen milloin tahansa tekniikan avulla. Tällöin harjoitus typistyy, samoin kokemus. Reproduktiotekniikan suosima ainainen valmius tahdonalaiseen muistamiseen pienentää samalla mielikuvituksen liikkuma-aluetta. (Benjamin 1986, 75-76.)

Auran ja sitä kautta kokemuksen surkastuminen on yhteydessä olemisen päällä oleviin peittoihin, joista Heidegger puhuu. Inhimillisen täälläolon taipumus kätkeytyä itseltään saa välittömän, intuitiivisen kokemuksen katoamaan ja läsnäolon heikentymään, koska huomio kiinnittyy kaikkeen

muuhun kuin siihen, mikä on tässä ja nyt. Pitkästyminen saattaa pinnallisena muotonaan aiheuttaa juuri täälläolon kätkeytymistä, jos pitkästynyt subjekti ei tunnista pitkästymistä ja sitä aiheuttavaa ajallisuutta itsessään, vaan projisoi ne itsensä ulkopuolelle.

Teknologinen ajattelu luonnon jokapäiväistämisenä ja esineellistämisenä tulee *Pessissä ja Illusiassa* mukaan samanaikaisesti kuin ihminen astuu horisonttiin. Metsässä liikkuvat sotilaat saavat aikaan monen sadun eläinhahmon väkivaltaisen tuhoutumisen. Sotilaat tappavat toisiaan, mutta samalla he tunkeutuvat vieraille, heille kuulumattomalle alueelle toimintaansa kyseenalaistamatta. Sadussa tulee usein ilmi, että ihmisten mielestä sota on kauheaa, mutta luonto ja sen käyttöönotto on kuitenkin jokapäiväistä. Ihminen on kaukainen sekä ympäröivälle luonnolle että itselleen. Päivi Heikkilä-Halttusen (1999, 133) mukaan etenkin juuri 1940-50-lukujen saduilla oli kasvattava ja opettava, sodan aikana jopa propagandistinen tehtävä, joka meni usein esteettistenkin arvojen edelle. Kokon sadun voi tulkita eräänlaiseksi propagandistiseksi kannanotoksi sodan ja inhimillisen ajattelun mielettömyyttä vastaan. Luonto esitetään sadussa itsessään subjektiivisena ja se inhimillistetään, mutta se on kuitenkin alisteinen ihmisen toiminnalle.

Kun Illusia itkee kadonneita siipiään, hänen kyyneleensä putoilevat jokeen, jossa utelias jokisimpukka nielaisee yhden kyyneleen. Kyyneleestä kehittyy helmi simpukan sisään. Eräänä päivänä sotamies Pienanen meloo joella ja näkee suuren simpukan. Sotamies pyydystää simpukan, halkaisee sen ja löytää loistavan helmen. Ahneus ottaa vallan Pienasesta: ”Pienanen heitti simpukan raadon jokeen ja vaikka hän kuinka myöhemmin aukoi simpukoita, ei hän koskaan enää löytänyt niistä helmeä. Pienanen ei puhunut löydöstään kenellekään.” (PJI 61.) Tässä sotamies näyttäytyy toimijana, joka valjastaa luontoa omiin tarkoituksiinsa. Pienanen ei kuitenkaan tiedä, että hänen helmisaaliinsa on täysin riippuvainen Illusiasta, jota sotamies ei tiedä olevan olemassakaan.



Sota inhimillisenä toimintana vaikuttaa paitsi ihmisiin, myös luontoon: ”Herra Leppälintu oli jälleen istunut oksalla. Kun pölypilvi hälveni, ei oksaa eikä sitä puuta, johon oksa oli kuulunut, ollut enää olemassa. Mustia, harmaita ja ruosteenpunaisia höyheniä leijaili ilmassa. Pyörivä kranaatinsiru oli murskannut herra Leppälinnun.” (PJI 111.) Pessi, Illusia ja metsän eläimet pohtivat usein, mitä sota on ja miksi sitä käydään. Kukaan ei kuitenkaan keksi asialle järkevää selitystä. Vanha hanhi yrittää löytää tappamiselle syytä verraten ihmisten ja hanhien tappamista toisiinsa. Hanhien teurastukselle löytyy syy, mutta sodalle hän ei keksi selitystä: ”Minä luulen, että sodassa ihmiset tappavat toisiaan, vaikka se ei näytä tapahtuvan minkään merkkipäivänkään vuoksi, kuten meidät hanhet tapetaan Martinpäiväksi” (PJI 137).

Pessi ja Illusia pohtivat yhdessä ihmisen olemusta. Pessi kertoo joutuneensa kerran vastakkain ihmisen kanssa, jolloin hän säikähti ihmistä. Kun Illusia kysyy syytä säikähtämiseen, Pessi vastaa: ”Hän tuijotti suoraan minun silmiini ja niistä virtasi pelko minuun” (PJI 129). Peikkojen kohtaaminen ei ilmeisesti kuulu ihmisen odotushorisonttiin. Kun ihminen kohtaa peikon, totunnaiset objektin ja subjektin väliset suhteet katoavat, sillä ihmisellä ei ole ennakkonäkymää peikosta, eikä peikko ole ihmiselle arkipäivää. Tämä lienee syynä siihen, että ihminen pelkäsi Pessiä. Tietynlaisen maailmankuvan omaksuminen ja siitä kiinni pitäminen ovat yhteydessä pitkästy miseen. Me omaksumme käsityksen, ettei peikkoja ole olemassa, tai että ajallisuus, sellaisena kuin sen ymmärrämme, on ehdoton ja muuttamaton osa maailmaa. Kokon satu kysyy, mitä tapahtuisi jos käsityksemme osoittautuisivat vääriksi ja totuuksina pitämämme kokemukset kovin suppeiksi.

Illusian isän mukaan peikot eivät usko ihmisiin eivätkä ihmiset peikkoihin. Kun Pessi ja Illusia näkevät sotilaiden uivan joessa ja pitävän hauskaa, Illusia pohtii: ”Minä en tiedä, onko ihminen hyvä vai paha, mutta minä luulen, että hän tahtois tulla puhtaaksi” (PJI 139). Illusia tajuaa inhimillisen koti-ikävän ja kaipauksen, mutta hän tajuaa senkin, että jokapäiväisyyden räjäyttämisen on ihmiselle vaikeaa. Pessi ja Illusia sen sijaan ovat olentoja, jotka kykenevät arkipäiväisyyden rikkomiseen sukeltamalla toistensa maagisiin maailmoihin. Pessin ja Illusian yhteisessä maailmassa kaikki on uutta ja ihmeellistä, ja ainoa käsillä oleva hetki on nykyisyys.

Maahissymbioosissa entiset elämät ja odotushorisontit kyseenalaistuvat ja täälläolo paljastaa itsensä sellaisenaan, jolloin peitot kuoriutuvat pois olemisen päältä. Illusia synnyttää sodan keskelle lapsen, jota kutsutaan uudeksi ihmiseksi. Uusi ihminen näyttää ihmiseltä, ei peikolta eikä keijukaiselta. Uusi ihminen on sodan ja kuoleman keskellä syntynyt unelma paremmasta maailmasta, utopia valtasuhdeharhoista vapaasta ihmisestä.

Myös Sinisalon teos sisältää monia erilaisia subjekti-objekti-asetelmia, jotka kuitenkin loppujen lopuksi kääntyvät ylösalaisin yllättävällä tavalla. Enkeli löytää peikon uros pennun, jonka hän tahtoo heti omakseen. Enkeli yrittää kouluttaa Pessistä eksoottista lemmikkieläintä itselleen, mutta villi petoeläin osoittautuu hyvin vaikeaksi kesyttää. Pessi ei tyydy pakastekalaan tai kananmuniin, vaan tahtoo alkukantaisempaa ravintoa. Pessi ei myöskään suostu alistumaan Enkelin elintavoille villakoiran tavoin, vaan se tahtoo olla ainoa uros Enkelin laumassa. Pessi tarkkailee Enkeliä tämän nukkuessa, ja Enkeli tajuaa olevansa peikkonsa objekti:

Yöllä herään.

Se istuu sohvan selkänojalla katsellen minua.

Se piirtyy hieman vaaleampaa taustaa vasten yöntummana siluettina, ja ymmärrän tiiviin ja tuskallisen palavasti olevani täysin sen armoilla.

Sen silmät. Yöeläimen silmät.

Se näkee minut niillä pimeästä huolimatta tarkasti ja terävästi, se näkee jokaisen silmänräpäytyksen, jokaisen suupielen nytkähdyksen, kun minä en tajua siitä mitään muuta kuin sen mustat, mustat ääriviivat. (EPEV 105.)

Enkeli ajattelee voivansa käyttää Pessiä hyväkseen mainoskuviissa. Hän pukee pahaa aavistamattoman peikon farkkuihin ja alkaa kuvata hurjistuvaa eläintä, kun se repii vaatekappaleen suikaleiksi. Kun Pessi näkee itsensä mainoksessa lehden kansikuvassa, se saa raivokohtauksen. Enkeli on ällistynyt, sillä hän ei tiedä Pessin ymmärtävän kuvia. Vaikka Enkeli on esineellistynyt lemmikkiään, hän kuitenkin tajuaa itse olevansa täysin Pessin armoilla ja täysin koukussa eksoottiseen lemmikkiinsä sekä mieleltänsä että ruumiiltansa: "Olen lukinnut sen tänne, olen koettanut vangita palasen metsää, ja nyt metsä on vanginnut minut" (EPEV 163). Pessin reaktioon on kenties syynä teknologian tunkeutuminen muinaisen myyttisyyden alueelle.

Valokuvaan pakotettu eläin on menettänyt maagisen auransa ja myyttisen ylikuonnollisuutensa. Valokuva peikosta on vain eräänlainen representaatio, eikä se pysty tavoittamaan peikon todellista olemusta. Metsä on ottamassa omia alueitaan takaisin myös suuremmissa mittakaavoissa. Tohtori Spiderman maalailee näkymiä siitä, miten ahdistettu luonto nousee pian kapinaan, miten peikot hyökkäävät, soluttautuvat yhteiskuntaan ja valtaavat takaisin ne alueet, jotka niiltä on teollistumisen ja kaupungistumisen lisääntyessä viety. Spiderman näkee nurkkien taakse vilahtavia mustia hahmoja kaupungilla. Tehometsätalous, saasteet ja riistan väheneminen ovat ajaneet trullit nurkkaan, ne tulevat, koska niiden on pakko.

Enkelin esimies Martes on niin ikään pitänyt jo kauan aikaa Enkeliä otteessaan. Hän on tietoinen siitä, että hän voi käyttää ihastunutta Enkeliä hyväkseen, kun hän vain osaa käyttää valtaansa oikein. Enkeli Mikaelin ihastus toisaalta ärsyttää Martesia, mutta saadakseen tahtonsa läpi Martes on valmis lähentelemään tätä:

Tein mielestäni niiden parin kapakkaillan jälkeen selväksi että hän on lyömässä kirvestään todella pahasti kiveen. Mutta minä tarvitsen Mikaelia nyt ja siksi kumarrun hänen ylleen nuuhkimaan pehmeästi kuin hevonen säikkyä varsaa. Hänen on muistettava tarkasti kuinka paljon hän haluaa olla minulle mieliksi. (EPEV 70.)

Kun Mikael kulkee syvemmälle peikon poluille, alkaa mielikuva Martesista haalistua hiljalleen. Mikaelin muuttuessa poissaolevaksi, Martes ärsyyntyy ja hän tulee mustasukkaiseksi. Huomaamattaan Martes alkaa ahdistella Enkeliä ja anella tätä kanssaan ulos, mutta Enkeliä ei enää kiinnosta. Enkeli on ollut Martesille jokapäiväistä ja itsestään selvää, mutta yhtäkkiä metsä ottaakin Enkelin omakseen. Sinisalolla Ecke kuvaa osuvasti jokapäiväisyyttä ja olemisen päällä olevia peittoja puhuessaan elintarvikekelmusta: ”On kuin suurimmalla osalla ihmisistä olisi aistintensa päällä kerros elintarvikekelmua. Koska se ei estä näkemistä, he luulevat havaitsevansa kaiken, mutta joidenkin muiden aistien käytön kelmu kuitenkin estää. Eivätkä he edes itse huomaa kuinka se salpaa kosketukset ja tuoksut.” (EPEV 108.) Sisäisessä monologissaan Ecken voi tulkita pohtivan seksuaalivähemmistöjen olemista ja elintilaa heteronormatiivin lomassa. Ihmiset luulevat näkevänsä kaiken, mutta suurin osa signaaleista jää tosiasiaa huomioimatta.

Sekä Kokon että Sinisalon teoksissa aika ja ajan kulu määrittyy luonnon syklien mukaan, eikä inhimillinen kellon aika tule teksteissä esille. Aika on siis syklistä, ei lineaarista, luonnon, ei ihmisen aikaa. Ajan kulumista määrittävät teksteissä lähinnä yön ja päivän vuorottelu sekä vuodenaikojen kierto, johon palaan tarkemmin kolmannessa luvussa. Inhimillinen ajallisuus on olemista hämärtävänä peittymisenä siis sivuutettu, ja sitäkin kautta ihmisyyden ja ihmisen toimijana asetuttavat kyseenalaiseksi, koska ajallisuus on suuri osa ihmisenä olemista.

## Queer

Vaikka Kokon ja Sinisalon teoksissa on paljon yhtäläisyyttä, niistä voi löytää myös eroavaisuuksia, etenkin tutkittaessa hahmojen seksuaalisuutta ja sitä, miten se teoksessa esitetään. Tämä subtekstisyyden alue, jota Taranovsky kutsuu poleemisuuksi, tulee esille silloin kun puhutaan seksuaalisuuden ja sukupuolen hegemonioista ja marginaaleista. Sinisalon teos suhtautuu oman tulkintani mukaan kantaa ottavasti ja poleemisesti subtekstiinsä, *Pessin ja Illusiaan*. Kantaaottavuus on tekstissä alue, jossa tekijä ja tekijän takana vaikuttavat ideologiat ja yhteiskunnalliset olot tulevat esille.

Seksuaalisuuden ilmenemistä Kokon ja Sinisalon teoksissa voidaan tarkastella queer-tutkimuksen kautta. Sana *queer* tarkoittaa yleisesti outoa, omituista ja toiseutta. Queer-tutkimus ja -kirjallisuus ovat haastaneet heteronormatiivisen valtakulttuurin ja pyrkineet esittämään, että toiseus on läsnä myös kanonisoidussa kirjallisuudessa. Toisaalta homo- ja lesboliikkeet ovat 1970-luvulta lähtien pyrkineet myös oman queer-kaanonin rakentamiseen. Tämän kaanonin syntysijaksi on mielletty antiikin Kreikka, sen mytologia ja filosofia; vastaavasti myöhempi länsimainen kulttuuri ja kristinusko on nähty tämän vapauden tuhoajina. Kaanonin rakentamiseen kuuluu myös taistelu institutionaalista sensuuria vastaan. (Kekki 2004, 14-19.) Subtekstisyys voi olla myös retrospektiivistä, jolloin myöhempi teksti voi vaikuttaa aiemman tekstin luentaan (Tammi 2006, 73-74). Tämä retrospektiivisyys liittyy queer-tutkimuksen näkemykseen siitä, että uudempi teksti voi osoittaa aiemmassa tekstissä ennen havaitsemattoman toiseuden läsnäolon. Retrospektiivisyys

on näin aiemman tekstin kirjoittamista toisin. Tekstit toimivat tavallaan toistensa peileinä: uudempi teksti auttaa lukijaa lukemaan vanhempaa tekstiä uudessa valossa, mutta toisaalta myös vanhemman tekstin läsnäolo on ratkaiseva, jotta lukija havaitsisi poleemisen elementin uudemmassa tekstissä.

Maria Suutalan (2001, 13-15) mukaan tieteen kehitys ja aurinkokeskeisen maailmankuvan syntyminen johtivat luonnon haltuunottoon ja subjekti-objektisuhteen syntymiseen ihmisen ja luonnon välille 1600-luvulla. Samalla vuosisadalla noitavainojen kärjistyminen huippuunsa tuhosi vielä jäljellä olevat rippeet matriarkkaalisista arvoista ja perinteistä. Koska sekä luonto että nainen valjastettiin marginaalisiksi objekteiksi, nainen miellettiin lähempänä eläintä olevaksi kuin mies.

Feministinen tieteenkritiikki, ekofeminismi ja syväekologinen filosofia pyrkivät korvaamaan 1600-luvulta peräisin olevan, luontoa tuhoavan ja naista alistavan ajattelun ekosentrisyydellä, joka lähtee siitä, että vapaus voi perustua vain tasapainoiseen elämään luonnon kanssa (Suutala 2001, 16-18). Elävän olennon identiteetin syntyminen merkitsee vapautumista ennalta määritellyistä ja opituista sukupuolirooleista. Rajanveto mieheyteen ja naiseuteen tulisi poistaa, samoin erottelu inhimillisen ja eläimellisen väliltä. Ihmisen tulisi olla elävä olento muiden elävien olentojen joukossa. (emt. 145-146.) Feminismin voi nähdä samankaltaisena retrospektiona kuin queerin esiin nostamisen. Palomitan, filippiiniläisen postimyyntimorsiamen asema Sinisalon teoksessa puhuttelee totunnaisia parisuhdemalleja ja puolustaa osaltaan myös naisen biologista ruumiillisuutta.

Palomitan ja Pentti Koistisen avioliitto edustaa vähemmistöön kuuluvaa heterosuhdetta Sinisalon teoksessa. Avioliitto on onneton, sillä Palomita on Filippiineiltä tilattu jalkavaimo, jota Koistinen kohtelee sadistisesti. Palomita pohtii itseään, omaa naiseuttaan ja naisen asemaa yleisesti:

Me olemme niitä jotka emme itse ymmärrä omaa parastamme, me olemme niitä joiden on tiedettävä paikkamme tai muuten maailma tuhoutuu.

Me olemme laimennettuja ihmisiä.

Miehillä ei ole sukupuolta. Vain naisilla on. (EPEV 219.)

Palomitan mielestä erilaisille säännöille ja tottumuksille rakennettu maailma sortuisi, jos naiset nousisivat kapinaan. Naisen ja eläimen suhde tulee Sinisalon teoksessa esiin Palomitan ja Pessin eräänlaisena emo-pentusuhteena. Sekä Palomita että Pessi ovat hieman eksoottisia ja marginaaliryhmiin kuuluvia, kerrostaloon vangittuja olentoja, jotka jollain lailla ymmärtävät toisiaan ensitapaamisesta lähtien. Pessi on joutunut orvoksi, joten se kelpuuttaa Palomitan äitihahmokseen. Palomitan ruumista sen sijaan kontrolloidaan ulkoa päin. Koska Pentti ei tahdo lapsia, Palomitan mielipidettä ei edes kysytä. Pessistä tulee Palomitalle lapsen korvike.

Kokon sadussa Illusian seksuaalisuus muotoutuu paitsi oman ruumiin subjektiivisuuden kautta, myös yhteisön kautta, muiden metsän asukkien vaikutuksesta. Naaraspuoliset eläimet opastavat Illusiaa pesänrakennuksessa, missä erilaiset sukupuliroolit tulevat selvästi esille. Naispuolinen Illusia rakastuu urospeikkoon metsässä yleisesti vallitsevan heteronormatiivisen mallin mukaisesti. He rakentavat yhteisen pesän ja saavat yhteisen jälkeläisen muiden metsän asukkien tavoin. Toiset metsän asukkaat olettavat, että näin tapahtuu, eikä kukaan kyseenalaista sitä.

Kokon sadulle vastakkaisesti Sinisalon teoksessa vallitsee homonormatiivi: suurin osa teoksen henkilöistä on homoseksuaaleja miehiä. Asetelman nurinkääntäminen on poleeminen ratkaisu, mutta homouden esiin nostamisen voi tulkita myös retrospektiksi, joka mahdollistaa keijukaisuuden näkemisen uudessa valossa. Sanna Karkulehdon (2004, 256) mukaan sana *fairy* tarkoittaa sekä keijukaista että homomiestä, minkä lisäksi seksuaaliset vähemmistöt kutsuvat itseään usein sateenkaarikansaksi. Tämä seikka yhdistää Enkeliä ja Illusiaa toisiinsa. Molemmat ovat keijukaisia ja sateenkaarikansalaisia. Toisaalta Enkelin hahmo auttaa tulkitsemaan myös Narkissoksen hahmoa uudella tavalla: myös Narkissos rakastui samaa sukupuolta olevaan kuvajaiseensa. Enkelin hahmo parodioi mitä ilmeisimmin myös kristinuskkoa, sillä arkkienkeli Mikael alkaa tuntea suurta vetoa perkelettä kohtaan, jonka hän itse on karkottanut taivaasta.

Sinialon Pessi on toisaalta tavallinen, Suomen metsissä liikuskelevan villipedon pentu, mutta toisaalta sillä on käsittämätöntä tietoa omasta muinaisuudestaan, sillä se rakentelee hiidenkiukaita Enkelin kirjainpalikoista. Toisaalta se on hyvin eläimellinen, toisaalta se käyttäytyy myös inhimillisesti. Karkulehto (2004, 268) kutsuu Pirjo Ahokkaan käsitteeseen nojaten monitahoista ja kumouksellista hahmoa hybridiolennoksi. Se edustaa nimenomaan kumouksellisuutta, vastarintaa ja uudelleen merkityksellistämistä. Hybridiolennon tarkoituksena on kyseenalaistaa valtakulttuurin hegemonista asemaa, eikä hahmoa voi hallita rationaalisin keinoin. Tällainen olento on kahden maailman kansalainen, kahden maailman välitilassa. Hahmo edustaa sekä jotain kaivattua että jotain pelättyä, sitä, että kielletystä tulee sallittua.

Pessi on eräänlainen kumouksellisuuden vertauskuva, hybridiolento, joka vaikuttaa ympäristöönsä käänteentekevästi. Sen huumaava, feromoninen, metsäinen tuoksu tarttuu ensin Enkeliin ja Enkelistä se leviää ympäriinsä aiheuttaen muissa hahmoissa ennalta arvaamattomia reaktioita. Tuoksu saa Enkelin rakastumaan paholaiseen, mutta se saa myös Martesin suistumaan hetkellisesti normaaleilta raiteiltaan: ”Koko huoneisto tuntuu huokuvan tuoksua, joka näin vahvana on himon tuoksu joka nytkäyttää nöyryyttävästi minua kohti puolittaista erektiota” (EPEV 179). Myös Enkeli on eräänlainen, puoliksi taivaallinen, puoliksi maallinen hybridiolento, joka saa Palomitan ihastumaan itseensä, mikä puolestaan saa Palomitassa uinuneen vapauden kaipuun heräämään. Enkelin mielestä Koistinen on hyvin epämiellyttävä ja luotaantyöntävä mies, ”pinkki neandertaali” (EPEV 240). Koistisen ja Palomitan odotushorisontteihin ei homous kuulu, joten kumpikaan ei osaa odottaa Enkelin olevan homo. Koistinen jopa epäilee, että Enkelillä ja Palomitalla on suhde.

Spidermanin mielessä homoseksuaalisuus ja peikot yhdistyvät toisiinsa. Molemmat edustavat marginaaliryhmiä, jotka on aikojen kuluessa ahdistettu näkymättömiin, mutta nyt ne ovat ottamassa elintilojaan takaisin:

Se on tapahtumassa.

Ne tulevat takaisin ja alkavat pyrkiä samaan kuin siihen aikaan, josta sadut kertovat: tarinat peikoista, jotka pitivät majaa aivan ihmisasutusten lähellä, kävivät kauppaa ihmisten kanssa ja harrastivat kulttuurinvaihtoa soluttamalla omia poikasiaan ihmisten talouksiin... (EPEV 257).

Spidermanin mukaan kyseessä voi olla aivan uudenlainen yhteisöllisyyden muoto, jossa feromoni vaikuttaa yli lajirajojen, kuten Enkelin ja Pessin suhteessa tapahtuu. Enkeli muodostaa peikkojen kanssa aivan uudenlaisen lauman, jossa ihmisyyden, eläimellisyyden ja sukupuolten rajat hämärtyvät, lauman, joka valmistelee vallankumousta metsien kätköissä. Kun hämärä laskeutuu, peikkoyhteiskunta soluttautuu ihmisyhteisöön hiljaa ja huomaamattomasti: ”Me emme edes huomaa ennen kuin jo ovat keskellämme. Toivottavasti ne tyytyvät siihen.” (EPEV 258.)

Johanna Sinisalo (2004, 25-29) kertoo, että teoksessaan *Ennen päivänlaskua ei voi* hän halusi käsitellä ihmisen ja luonnon suhteen vääristymistä ja ihmisen vieraantumista omasta roolistaan nisäkäslajina. Hän esittää lukijalle kysymyksen: Entä jos Suomen metsissä eläisi laji, joka olisi todellinen uhka ihmissuvulle ja kilpailisi samasta ekologisesta lokerosta? Luonnon lisäksi toiseutta ihmiselle edustaa kaikki sellainen, mikä on yleisen ihmisen normin ulkopuolella. Ihmisen mitta on Sinisalon mukaan tyypillisesti valkoinen, länsimainen, keskiluokkainen, heteroseksuaalinen mies. Normista poikkeavat yksilöt edustavat sukupuolista, rodullista, uskonnollista, sosiaalista tai poliittista toiseutta, johon suhtaudutaan tietämättömyyden, ylimielisyyden ja pelon kautta torjuvasti, väheksyvästi ja alistaen. Tällaisen teeman käsittely realistisen proosan keinoin johtaa kuitenkin helposti ylipoleemisuuteen ja osoittelevuuteen, jolloin sanoma muuttuu epäkiinnostavaksi. Fantasian ja tarinan rakenteen polyfonisuus eli moniäänisyys palvelevat todellisuuden subjektiivisuuden teemaa: jokainen tarinan kertoja näkee kokonaisuudesta vain oman osansa, ja vain lukija näkee kokonaisuuden, joka sekin on hänen subjektiivinen totuutensa.



### 3. KOLLEKTIIVINEN TIEDOSTAMATON KIRJOITTAMISESSA

#### 3.1. Myyttiset kuvastot ja ajan sykliisyys

Northrop Fryen (1971, 136-138) mukaan myytit käsittelevät inhimillisiä haluja ja toiveita, mutta myyttien tapahtumat eivät kuitenkaan yleensä ole inhimillisyyden ja ihmisen ulottuvilla. Myytit puhuvat maailmasta ja ihmisistä vertauskuvallisesti: myyttiset hahmot ja tapahtumat voidaan nähdä metaforina ihmismielen liikkeistä. Siinä missä esimerkiksi realistinen taide pyrkii jäljittelemään maailmaa mahdollisimman yhdenmukaisesti, myytit jäljittelevät sitä vertauskuvallisesti. Myyttiset rakennelmat ja tapahtumat siirtyvät tekstin tasolta kuvaamaan yleisinhimillisiä päämääriä ja ideaaleja. Lisäksi eri myyteissä on elementtejä, jotka vastaavat toisiaan. Myytit siis identifioituvat epäsuoralla tavalla paitsi todellisuuteen, myös toisiinsa. Niitä voidaan tunnistaa myös uudemmasta kirjallisuudesta, jonka syntyyn ne ovat vaikuttaneet ja jota ne ovat innoittaneet.

Teppo Kulmalan (2001, 131) mukaan myytin sinänsä keksimätön luonne merkitsee, että myytti koostuu symboleista, jotka ovat yksinkertaisesti tapahtuneet. Myytit ovat lähtöisin primitiivisestä tarinankerronnasta ja tarinankertojien unista, sekä sellaisista ihmisistä, joita mielikuvituksen luomukset ovat innoittaneet. Kuitenkin jo muinaisessa Kreikassa huomattiin, että jumaltarinat olivat vain liioiteltua perimätietoa muinaisista kuninkaista ja heidän teoistaan. Siksi myyttejä pyrittiin muokkaamaan yleisesti käsitettävämpään faabelin muotoon. Uudet mytologiat syntyvät ”hengenhistoriallisen kontekstin muuttuessa, ihmisen tietoisuuden kehittyessä ja ennen kaikkea uusien kollektiivisesta tiedostamattomasta nousevien symbolien kautta”.

Apokalyptisten myyttikuvastojen arkkityyppisiä osia ovat jumalat, ihmiset, kasvit ja eläimet. Nämä voivat muuttaa muotoaan ja vaihtua toisikseen kuten Ovidiuksen Metamorfooseissa. Saman

maailman eri puolia kuvaavat myyteissä jumalten maailma, ihmisten maailma, eläinten ja kasvien maailma sekä rakennettu eloton maailma rakennuksineen. Nämä eri maailmat ovat toisaalta toisilleen vastakkaisia, mutta toisaalta ne myös sisältävät toinen toisensa, esimerkiksi ihminen sisältyy luontoon. Tämä maailma edustaa uskonnon taivasta, ideaalimaailmaa ja inhimillisiä toiveita. (Frye 1971, 141-146.)

Demoninen maailma on apokalyptisen maailman vastakohta, painajainen, kaikkien toiveiden kääntöpuoli. Siinä missä apokalyptinen maailma rinnastuu taivaaseen, demoninen maailma symbolisoi helvettiä. Demoninen maailma on parodian ja nurinkääntämisen maailma. Jumalat eivät ole ihmisen puolella vaan tätä vastaan, ja he asettavat erilaisia kärsimyksiä ja rangaistuksia ihmisen tielle, josta syntyy erittäin traaginen maailmankatsomus. Inhimillisessä maailmassa ovat vastakkain egoismi ja toisaalta myös lojaalius, mikä aiheuttaa eettisiä dilemmoja. Eroottiset suhteet ovat voimakkaita ja tuhoisia, ne taistelevat solidaarisuutta vastaan ja saavat aikaan turhautumista sielujen sukulaisuuteen uskovan hahmon kohdalla. Demoninen kuvakieli parodioi usein perinteistä avioliittoasetelmaa ja kääntää sen esimerkiksi hermafroditismiksi, inestiksi tai homoseksuaalisuudeksi, joka on kaikkein yleisin avioliiton parodian muoto. Eläinten maailma koostuu yleensä hirviöistä ja villipedoista, jotka ovat apokalyptiselle kuvastolle ominaisen lampaan vihollisia. Sudet, lohikäärmeet ja käärmeet ovat demonisen maailman tavallisimpia eläinasukkeja. Kasvien maailma muodostaa synkän ja uhkaavan metsän, tai synkän, lumotun puutarhan, jota Raamatussa symboloi kuoleman puu. Elottoman maailman kaupungit ovat turmiollisia, tuhoisia ja vaarallisia. (emt. 147-150.)

*Pessin ja Illusian* maailman voi tulkita apokalyptiseksi ja *Ennen päivänlaskua ei voi* -teoksen maailman puolestaan demoniseksi. Pessin ja Illusian tarinassa on eräänlainen paratiisimaailman tuntu, kasvit ja eläimet elävät sovussa keskenään ja auttavat toinen toisiaan. On kuitenkin olemassa myös sellaisia tekijöitä, jotka uhkaavat paratiisin rauhaa, kuten lumikko ja ristilukki, sekä sodan hävitys. Sinisalon teoksen maailma on edellisen parodiaa ja nurinkääntämistä, eräällä tapaa painajaismainen ja Kokon satua huomattavasti eroottisempi. Kokon heterohegemonia on kääntynyt homoseksuaalisuuden kulttuuriksi, joka parodioi perinteistä heteroavioliittoa. Eläinten

maailma koostuu lähinnä ihmiselle vaarallisista villipedoista, susista, karhuista ja peikoista. Kokon ja Sinisalon teosten maailmojen erilaisuus tulee selvästi esille esimerkiksi metsän kuvauksissa:

Aurinko oli parhaillaan laskeutumassa metsän reunan taakse puron toisella puolella. Se lähetti vielä sädekimppujaan maisemaan ja koivujen kyljet kuumottivat valkeina hämärässä kuin kreikkalaiset marmoripylväät etelän kuutamossa. Koivut olivat vain paljon kauniimpia, sillä niiden sydämessä asui elämä, vaikka väitetäänkin, että suuret taiteilijat saavat marmorikivenkin elämään. Luojan kätten työt ovat kuitenkin mestarillisempia kuin ihmisen. (PJI 39.)

Mutta tämä metsä on toista, se on hämärää ja ryteikköistä, se kasvaa sammal pohjastaan kohti taivasta väkivaltaisena ryöppynä niin kuin maa työntäisi sitä ulos rinnastaan ponnistuksesta pakahtumisillaan. Se on täynnä taistelua, laji käy toista vastaan, pensas tukahduttaa puuta ja varpu sammalikkoo, sillä kaikkea on rajallisesti: valoa, ilmaa, ravinteita.

Tämän vihreän ja ruskean kaaoksen keskellä me etenemme nopeasti ja lähes äänettä [...] (EPEV 265.)

Ensimmäinen tekstikatkkelma on Kokon teoksesta ja siinä vallitsee jumalan vaikutuspiirissä olevan maailman harmonia. Jälkimmäinen teksti on Sinisalon tarinasta. Harmonia on siinä vaihtunut kaaokseen ja alituisen taisteluun elintilasta ja olemassaolosta.

Apokalyptisten ja demonisten maailmojen metaforisissa muodostelmissa elämä on jatkuvaa, mutta siinä ei tapahdu muutosta tai prosessia. Romanssin ja realismin analogiset kuvastot sen sijaan ilmentävät myytin sovittamista todellisuuteen. Tästä syntyy muutoksen prosessien syklinen rytmi. Syklisen liikkeen muotoja ovat syntymä ja kuolema, kuolema ja uudestisyntymä, taivaankappaleiden liikkeet, joista seuraavat päivä, kuukausi ja vuosi, pimeän ja valon vuorottelu, luonnon lait, vuodenaikojen vaihtelut, elämän vaiheet syntymästä kuolemaan sekä veden kiertokulku. Vuodenaikojen kierron syklisyys kuvastaa identiteetin muutoksia, kuolemaa ja syntymää sekä uudestisyntymää. Vuorokauden ja vuoden syklit symboloivat valon uudestisyntymää pimeän ajanjakson ja pimeyden koettelemusten jälkeen. Ihmisen elämä nähdään usein tasapainoiluna hengellisen ja eläimellisen välillä, ja tämä dualismi ilmenee myös syklisissä rytmeissä. Auringon rytmittely pimeyden ja valon välillä rinnastuu inhimillisessä elämässä tapahtuvaan unen ja valveen vuorotteluun. Ihmisen rytmi on kuitenkin vastakkainen vuoden

rytmin kanssa, sillä ihmisen libido herää auringon nukkuessa, ja valon lisääntyminen yleensä himmentää halun. Eläinten tavoin myös ihmisen elämä on elämän ja kuoleman kiertokulkua, jossa uudestisyntyminen on suvullista, ei yksilöllistä. (Frye 1971, 158-160.)

Sykliset symbolit jakautuvat Fryen mukaan yleensä aina neljään pääluokkaan. On olemassa neljä vuodenaikaa, neljä vuorokaudenaikaa, neljä elämän jaksoa kuten nuoruus, sukukypsyys, ikääntyminen ja kuolema, sekä neljä kirjallista kategoriaa: romanttinen, traaginen, koominen ja ironinen tai satiirinen. (Frye 1971, 160-162.) Sekä Kokon että Sinisalon teoksissa on keskeisenä vuodenaikojen ja toisaalta myös vuorokaudenaikojen kiertokulku. Molemmissa teoksissa talvi merkitsee identiteetin uudestisyntymän aikaa, jossa etenkin Illusian ja Enkelin yksilöllinen minuus saa tilaa kehittyä. Toisaalta myös yö tuo mukanaan uusia oivalluksia keijukaishahmoille siitä maailmasta, johon he ovat yllättäen joutuneet. Kokon sadussa Illusia valvoo yksin alkukesän yönä. Hän on juuri menettänyt siipensä, ja hän aistii metsässä vallitsevan elämisen kiireen. Kesä on lyhyt, joten se on elettävä nopeasti:

Illusia ei unohtanut tätä yötä koskaan. Edellisenä päivänä hän oli menettänyt siipensä ja huomannut, että hänen oli nyt pakko elää tästä lähtien maan päällä. Elämä täällä ei ollut hänelle enää kuin lapsille kuvakirja, jota katsotaan niin kauan kuin se huvittaa ja sitten heitetään pois. Hän tiesi, että hänen oli elettävä tämä kirja, ja nyt hän aavisti, että kirjassa oli jotakin pelottavan voimakasta, että sen kuvien värit hehkuivat yölläkin, jolloin Pohjolan hämärä laskeutui niitä tasoittamaan. (PJI 85-86.)

Sinisalon tarinassa Enkeli lukee *Pessistä ja Illusiasta* samaista kohtaa Pessi sylissänsä. Yöt ja illat, jotka Enkeli viettää asunnossaan oudon lemmikkinsä kanssa, saavat Enkelin tolaltaan ja hämmennyksiin. Kokon sadun lukeminen ja samaistuminen Illusiaan saavat hänet tajuamaan syvimmit tunteensa:

Nielaisen. Pessi katsoo kasvoihini kuin kummeksuen miksi lopetin lukemisen, miksi sanat tarttuivat kurkkuuni. Se kurottaa ylöspäin, näkee hikipisaran ylähuulellani ja sen pieni karhea kieli sipaisee suupieltäni niin että minussa läikähtää kurkussa asti. (EPEV 161.)

Frye yhdistää toisiinsa kevään kuvaston ja komedian. Komedian on yleensä siirtymää yhdestä yhteiskunnasta tai yhteisöstä toiseen. Siirtymää ilmaistaan usein jonkinlaisella juhlalla tai rituaalilla. Alussa komedian päähenkilö on toisten ihmisten hoidettavana ja toisten tahdon alaisena, mutta loppua kohti hänestä tulee oman elämänsä sankari. Yleisesti vastakkain ovat vanhempien ja lasten erilaiset toiveet. (Frye 1971, 163-167.) Komediaan sekoittuu usein joko ironisia, satiirisia tai romanttisia piirteitä. Jokaisella syklin neljällä lajilla on kuusi vaihetta, joista kolmella on samankaltaisuuksia edeltävään ja kolmella seuraavaan lajiin. Esimerkiksi komedian kolme ensimmäistä vaihetta ovat samankaltaisia ironian kolmen ensimmäisen vaiheen kanssa, ja komedian kolme jälkimmäistä vaihetta puolestaan vertautuvat romanssin kolmeen jälkimmäiseen vaiheeseen. (emt. 177.)

Pessin ja Illusian tarina alkaa keväästä, kun kaksi vielä epävarmaa ja vanhempiensa elämänohjeisiin nojaavaa taruolentoa kohtaavat toisensa. Illusian väite siitä, että illusionisti ja pessimisti voisivat olla kohtalotovereita, on Pessin mielestä epäilyttävä:

Pessi raapi hämillään korvantaustaansa ja sanoi:

- Niin, niin. En minä nyt oikein tiedä. Eihän sinun ihossasi ole sellaista karvapeitettäkään kuin minulla, ja sitä paitsi sinulla on siivet. Isäni sanoi, ettei kukaan kunnon pessimisti lentele liikoja.

- Isäni sanoi, että pessimistit matelevat, naurahti Illusia, mutta sitten hän katui sanojaan, sillä hän näki Pessin pahastuvan. (PJI 21.)

Vastakkain ovat vanhempien ja lasten erilaiset toiveet ja näkemykset, sillä lapset kyseenalaistavat vanhempiensa mielipiteet. Kevääseen liittyy siirtymää vanhasta maailmasta uuteen, sillä Illusian on luovuttava siivistään ja Pessin yksinäisyydestään, jotta hahmot voivat kasvaa ja rakentaa itse omat elämänsä. Kevään kuvasto toistuu myös sadun lopussa, jossa uusi ihminen syntyy, ja maailma jää odottamaan uusia mahdollisuuksia. Pöllö ennustaa jonkinlaista muutosta tapahtuvaksi, vaikka tulevaisuus aiheuttaakin levottomuutta eräissä metsän asukeissa:

Lapsenhan pitäisi olla peikon lapsi, mutta sillä ei ole karvapeitettä, sillä ei ole tupsuja korvissa, eikä sillä ole töpöhäntää. Sen pitäisi myös olla keijukaisen lapsi, mutta sillä ei ole keijukaisen neidonkorentosiipiä. Ei edes tynkiä hartioissa, kuten Illusialla. Ei olisi voinut uskoa tällaista. Mitä sinä luulet tämän merkitsevän? kysyi närhi sen ilmeen muuttuessa uteliaaksi ja pahansuovaksi.

Surnia oli räväyttänyt molempien silmiensä raskaat luomet selkoselälleen. Silmissä oli säikähtynyt ilme, joka ensin muuttui ihmettelyksi, mutta suuntautui sitten kuin tähyämään johonkin arvoitukselliseen etäisyyteen.

- On syntynyt uusi ihminen, sanoi Surnia hartaasti. (PJI 230.)

Kesä ja romanssin (romance) kuvasto yhdistyvät toisiinsa, ja romanssin juonen keskeisenä elementtinä on seikkailu. Romanssi on etsimistä ja prosessia. Seikkailu jakautuu erilaisiin osiin: vaaralliseen matkaan ja uusiin kohtaamisiin, ongelmiin ja taisteluihin sekä sankarin ylentymiseen. Romanssissa ovat vastakkain sankari ja hänen vihollisensa. Vihollinen ja sankari voivat olla aivan tavallisia ihmishahmoja, mutta mitä lähempänä myyttiä romanssi on, sitä jumalallisempia ominaisuuksia sankari saa ja sitä demonisempi on vihollinen. Joka tapauksessa koko romanssin juoni on keskittynyt sankarin ja vihollisen yhteentörmäykseen, ja lukijan sympatia on aina sankarin puolella. Vihollinen assosioituu pimeyteen, talveen, hämmennykseen, kuolemaan ja vanhuuteen, kun taas sankari yhdistyy kevääseen, aamunkoittoon, järjestykseen, elämään ja nuoruuteen. Myytin ja romanssin ero on kuitenkin siinä, että myytin sankari on jumalallinen ja romanssin sankari pohjimmiltaan inhimillinen. Yleinen teema romansseissa on hirviön tai lohikäärmeen tappaminen, jossa nuori sankari onnistuu ja saa siitä palkkioksi kuninkaan tyttären. (Frye 1971, 186-189.) Romanssissa tapahtuu muutos tragediallisesta komedialliseen, sillä romanssin kolme ensimmäistä vaihetta vastaavat kolmea ensimmäistä tragediassa, ja jälkimmäiset kolmea jälkimmäistä komediassa. (Frye 1971, 198.)

*Pessissä ja Illusiassa* näkyy hahmojen kulkema tie keväästä kesään, holhouksen alaisuudesta seikkailuihin ja niiden voittamiseen sekä täyttymykseen, oman itsen löytämiseen. Pessin ja Illusian kesä on yhdessä seikkailua ja vaikeuksien voittamista: Illusian on selvittävä metsässä ristilukin vietyä hänen siipensä, hän ystävyytyy metsän asukkien kanssa ja oppii koko ajan uutta. Illusia huomaa, millaista on olla nälkäinen tai viluissaan. Hän oppii myös, että luonnon lait voivat olla julmia, että eläimet saalistavat toisiaan ja kamppailevat hengestään, ja että kesää seuraa aina talvi ja kuolema:

Kaikki eläimet ja kasvit näyttivät olevan sidottuja maahan kiinni. Jos jokin lintu tai hyönteinen menetti siipensä, ei uusi kasvanut tilalle. Ainoastaan sisiliskolle kasvoi uusi häntä, jos entinen katkesi. Siksi Illusia ei enää toivonutkaan itselleen siipiä. Hän koetti sopeutua elämään siivettömänä, niin raskasta kuin se olikin. (PJI 107.)

Pessi puolestaan opettelee elämään sen hämmennyksen ja kumman tunteen kanssa, jonka Illusia hänessä aiheuttaa:

Pessi oli jollakin tavalla hämääntynyt. Hän istui pitkän aikaa majan ulkopuolella ja katseli eteensä avautuvaa metsämaisemaa, joka jälleen alkoi päivän taisteluitten ja toimien jälkeen hiljentyä illaksi ja yöksi. Tietämättään sivelsi Pessi kädellään poskensa sitä kohtaa, johon Illusia oli painanut suudelmansa. (PJI 75.)

Toisin kuin romansseissa, tragedian päähenkilön elämä on todellisuuden rajoittamaa. Päähenkilö irrotetaan unistaan ja unelmistaan, ja näin tragedia yhdistyy syksyyn ja sen melankoliaan. Tragedia keskittyy tarkastelemaan yksittäistä ja yksityistä hahmoa, kun taas komedia tarkastelee hahmoja yhteisön kautta. Päähenkilö on usein jotain maallisen ja taivaallisen väliltä, tavallaan puolitiessä tai kahden maailman asukki. Kohtalon laki hallitsee tapahtumien kulkua: kaiken on tapahduttava niin kuin se tapahtuu, eivätkä edes jumalat voi siihen vaikuttaa. Juoneen liittyy yleensä myös koston teema. Traaginen sankari häiritsee luonnon tasapainoa omalla käytöksellään, jolloin luonto joutuu tavalla tai toisella, ennemmin tai myöhemmin ottamaan tasapainon takaisin. Aina tragediaa ei edes eroteta ironiasta, sillä kun kohtalosta on kyse, puhutaan ennemminkin kohtalon ironiasta kuin sen tragediasta. Ironia ei kuitenkaan tarvitse sankaria tai keskeistä hahmoa. (Frye 1971, 206-210.)

Aristoteleen teorian mukaan tragedian sankari on usein ylpeä ja intohimoinen, jopa pakkomielteinen, ja hänen ylimielinen käyttäytymisensä eli hybris johtaa hamartiaan, eli erehdykseen tai moraaliseen rikkomukseen, joka puolestaan saa aikaan traagisen prosessin kehittymisen. Hyvää ja paha ei tosin aseta vastakkain, ei myöskään moraalista vastuullisuutta ja mielivaltaista kohtaloa. Tyypillisenä traagisena sankarina voi nähdä esimerkiksi Aatamin, jonka Jumala loi tarpeeksi vahvaksi seisomaan omilla jaloillaan, mutta myös tarpeeksi vapaaksi

kaatumaan. Jumala tiesi, että Aatami lankeaisi, mutta ei kuitenkaan pakottanut tätä siihen. (emt. 210-211.) Langetessaan Aatami astui elämään, jonka hän itse loi haluamansa kaltaiseksi. Tämäkin on osa luonnon lakia, joka hallitsee tragediaa. Aatami astui maailmaan, jossa olemassaolo itsessään on traagista, jossa jokainen syntymä houkuttelee kuoleman kostamaan. Aatamin tilanteessa aika alkaa lankeamuksen hetkestä. Putoaminen vapaudesta luonnolliseen sykliiseen rytmii synnyttää ajan, jonka me tunnemme, ajan, joka ahmii elämää sisäänsä. Tragedia on kärsimyksen mimesistä. Se on paradoksaalinen yhdistelmä oikeuden- ja vääryydetajua, jossa oikeaa on se, että sankari lankeaa, ja väärää se, että putoaminen on niin julmaa. (emt. 213-214.) Tragedian liike on muutosta sankarillisesta ironiseen, sillä tragedian ensimmäiset vaiheet ovat lähellä romanssia ja jälkimmäiset lähestyvät ironiaa. (emt. 221.)

Kokon ja Sinisalon tarinoiden voi nähdä kuvaavan traagista taivaallisen olennon putoamista maan päälle. Putoaminen tapahtuu, koska Enkeli ja Illusia itse valitsevat niin. Putoaminen saa aikaan kuitenkin sen, että Enkeli ja Illusia alkavat itse elää haluamansa kaltaista elämää, vaikka se onkin toisinaan traagista. Kulku hyriksen ja hamartian läpi saa aikaan sen, että henkilöt kasvavat, mutta jotain heidän yliluonnollisuudestaan katoaa. Enkeli lankeaa ja Illusia menettää siipensä. Syksyn saapuessa Illusia huomaa olevansa viluinen ja alaston, ja Enkelillä on sydänsuruja.

Kokon sadussa syksyn tulo saa alakuloisia sävyjä kesän ja sen seikkailuja vasten: ”Tällaisena hetkenä jokainen pakostakin hiljenee. Tuntuu kuin olisi herännyt levottoman ja loputtomalta tuntuneen unen jälkeen ja nyt koettelisi muistella mitä tuo uni oli oikein sisältänyt.” (PJI 154.) Jopa Illusia alkaa synkistyä talven lähestyessä, sillä hän tajuaa olevansa alasti. Hän on haavoittuvainen antisankari talven uhan alla. Myös Pessiä painaa huoli Illusiasta. Avulias biisami rakentaa kuitenkin maahisparille kunnollisen talvipesän, jossa on lämmintä ja turvallista. Päinvastoin kuin muilla metsän asukeilla, Illusian pesänrakennusvietti herää juuri syksyllä, ei keväällä. Illusian muutosta myyttisestä olennosta metsän asukiksi ja inhimilliseksi olennoksi kuvaa sekin, että hän on kadottanut siipensä, mutta tutustunut omaan ruumiiseensa: ” – Minä itkin, kun kadotin siipeni, sanoi Illusia verkalleen, – mutta nyt olen löytänyt vähintään yhtä arvokasta. Olen löytänyt käteni.” (PJI 174.)



Sinialon tarina alkaa syksystä, ja sen tunnelma on jo valmiiksi melankolinen. Enkeli on saanut siipeensä rakkaudessa ja Pessin ovat sen lajikumppanit hylänneet. Hämärä hiipii maille sekä konkreettisesti että vertauskuvallisesti, sillä Enkelin mielikuvitus lähtee seikkailemaan pimeille aleille. Halu hämärän maille ilmenee Enkelin kerronnassa jo hetkeä ennen kun hän tapaa Pessin:

Kömmiin kotiin keskiyöllä horjuen ja ontuen, syynä on yhtä paljon olut kuin syvä haava nahkani alla. Humalainen mieleni nuolee haavaa kuin kissa, tökkii sitä kuin heiluvaa hammasta, yhä uudelleen ja uudelleen kutsuu esiin makeaa tylppää kipua. Lausetta minun haaveistani ja haluistani, jotka eivät kestä päivänvaloa. (EPEV 9.)

Pessin ja Illusian kohtaamisessa on mukana kevään riemua ja komedian aineksia, mutta Enkelin ja Pessin ensitapaaminen tapahtuu Enkelin humalansekaisen ahdistuksen ja Pessin sairauden varjossa, kun talvi tekee hiljaa tuloaan. Enkelin ja Pessin suhteessa on alusta asti aavistus kauhua, johon Enkeli pakenee räntäsadetta.

Kierron viimeisenä ja talveen rinnastuvana lajina ovat ironia ja satiiri. Pääasiallinen ero ironian ja satiirin välillä on se, että satiiri on ”taisteleva ironia”, jonka moraaliset normit ovat suhteellisen selkeät. On kuitenkin olemassa myös ironisia satiireja ja satiirisia ironioita. Satiirissa olennaista on huumori, joka syntyy, kun satiirin sisältämät symboliset fantasian elementit muuttuvat irvokkaiksi ja absurdeiksi. Satiiri vaatii ainakin jonkinlaisen fantasian elementin, jonka lukija tunnistaa groteskiksi, sekä vähintään epäsuoran moraalisen standardin. Satiiri on ironiaa, joka on rakenteellisesti lähellä komiikkaa kahden yhteiskunnan, todellisen ja absurdin vuoksi. Ironia, joka ei sisällä satiiria on ei-sankarillinen tragedian jäännös, joka keskittyy hämmentyneeseen häviön teemaan. Ironia on satiiria realistisempi. (Frye 1971, 223-224.) Talven vaiheet liukuvat satiirista kohti ironiaa. Neljännessä vaiheessa kuvataan sankarin kaatumista, ja satiirin tunnusmerkit alkavat kadota. Hahmolle ei ironiassa yritetä nauraa, vaan häntä kuvataan hyvin inhimillisenä, traagisena hahmona kohtalon pyörässä. Lopuksi hahmo päätyy yleensä vankilaan, hullujenhuoneelle, kidutukseen tai teloitukseen. Täydellisestä helvetistä ironia eroaa siinä, että inhimillinen kärsimys

ei ole ikuista, vaan se loppuu kuolemaan. Jos loppu lähenee demonista kuvastoa, se kääntyy jälleen kohti satiiria. (emt. 236-239.)

Talvi kuvaa Kokon ja Sinisalon teoksissa ristiriitaa, joka tulee hahmojen subjektiivisen maailman ja ympäröivän yhteiskunnan väliin. Talvi saa aikaan kääntymisen sisäänpäin ja irtoamisen ympäröivästä maailmasta. *Pessissä ja Illusiassa* Illusia irrottautuu talvella muusta ympäröivästä maailmasta ja etenkin Pessistä, sillä muut nukkuvat talviunta, mutta Illusia tahtoo kokea talven ja pysyä hereillä. Talvisesta luonnosta Illusia löytää taas uuden osan itseään ja subjektiivista ajatusmaailmaansa: ” – Tämäkö on talvi, jota minä pelkäsin? Tämäkö on se vuodenaika, jonka yli pessimistit tahtovat nukkua? Tämäkö on se kuolema, jota me pakenimme?” (PJI 200.) Illusian näennäinen häviön teema kääntyykin lopulta hänen voitokseen. Ennustettujen asetelmien satiirinen nurinkääntäminen tapahtuu myös silloin, kun Illusia juttelee vanhan pihlajan kanssa. Pihlajan mukaan ihmiset ajattelevat, että pihlajan suuri marjasato syksyllä ennustaa tulevaa sotaa. Todellisuudessa asia on kuitenkin toisinpäin, sillä pihlajat voivat marjasadollaan vaikuttaa ihmisten maailmaan ja kosta vääryydet hyvin radikaalisti, vaikka ihminen luuleekin olevansa oman maailmansa herra:

– Niin me kostamme. Kun meidän vihamme on tullut kyllin suureksi, valmistamme marjoja, tavattoman paljon marjoja. Ihmisetkin sanovat että – pihlaja alkoi rykiä ankarasti, – kun pihlajassa on paljon marjoja, se ennustaa sotaa, jatkoi pihlaja puhettaan. – Huomaatko miten itserakas hän on! Ihminen sanoo, että se ennustaa. Katso hän ei uskalla sanoa, että ne marjat, jotka ovat kasvaneet näin kovassa puussa, tekevät sodan. Hän on niin itserakas, että hän luulee hallitsevansa kaikkea maailmassa, ettei hän ole samojen luonnonlakien, syyn ja seurauksen lakien alainen, kuin muutkin maailmassa. Hän ei tiedä, että me pihlajat kostamme hänelle, ei yksistään omasta, vaan myöskin koko luonnon puolesta, josta hän on eronnut. (PJI 202-203.)

Kova pihlaja itkee kuitenkin verenpunaisia kyyneleitä siipensä menettäneen Illusian vuoksi. Kokon sadussa vastakkain ovat ihminen ja luonto, ja ihmisen luontoa kohtaan harjoittamaa hyväksikäyttöä tarkastellaan teoksessa satiiriseen ja ironiseen sävyyn etenkin juuri eläinten näkökulmasta ja fantasian sävyttämänä. Myös Sinisalon teoksessa on nähtävissä satiirin ominaisuuksia, sillä se luo Pessin ja Illusian satumaailmasta eräänlaisen irvikuvan. Ironista siinä puolestaan on Enkelin maailman ja muiden ihmisten maailman välinen ristiriita, mutta toisaalta se

käsittelee myös homo- ja heterokulttuurien välisiä eroja ja ristiriitoja. Sinisalon tarinaa hallitsevat syksyn ja talven melankoliset kuvastot. Kokon sadusta sen sijaan suurin osa on kesää ja kevättä, joka saapuu uudelleen sadun lopussa.

*Ennen päivänlaskua ei voi* on siinä suhteessa käänteinen Pessiin ja Illusiaan nähden, että Enkelin varsinainen kiintyminen ja rakastuminen Pessiin tapahtuu talvella Enkelin linnoittautuessa kotiinsa ja katsellessa lumisadetta ikkunasta Pessi sylissään. Enkelin maailmaa hallitsevat erakoituminen, sisäänpäin kääntyminen, tietynlainen antisankaruus, ja häpeä omasta tunne-elämästä, joka on hänen mielestään pimeä, salattava ja absurdi:

Pessi riippuu kaikilla neljällä raajallaan jalassani ja katsoo ylös suoraan kasvoihini niin intensiivisesti että se on kuin lyönti. Se päästää kurkustaan pientä naukuvaa ääntä. Se tärisee niin voimakkaasti että minä huojun resonanssista.

Se ei selviä talvessa. Se on alaston ja minä olen sen riisunut. (EPEV 136.)

Enkeli on tunteidensa ja pakkomielteensä vanki. Hän yrittää viedä Pessin metsään vapautuakseen syyllisyydentunteestaan, mutta lämpimään sisäilmaan tottunut Pessi ei enää tahdo jäädä luontoon.

### 3.2. Tuntematon maailma egon alla

C.G. Jungin (1968 a, 3-6) mukaan ihmisen tiedostamaton koostuu sekä henkilökohtaisesta että kollektiivisesta tiedostamattomasta. Kollektiivinen tiedostamaton on ihmisen henkilökohtaisen tiedostamattoman syvempi alue, joka on yhteinen kaikille ihmisille. Arkkityypit ovat kollektiivisen tiedostamattoman rakenneosia, joiden tunnetuimpia ilmenemismuotoja ovat esimerkiksi myytit ja sadut. Arkkityypit ovat ihmisen psyykkisiä sisältöjä, jotka eivät vielä ole nousseet tietoisuuden analysoitavaksi ja käsiteltäväksi, ja siksi ne ovat välittömiä kokemuksia. Myytit, joissa arkkityypit ilmenevät, ovat psyykkisiä ilmiöitä, jotka paljastavat sielun luonteen. Primitiivisimmillään ihminen

ei ole kiinnostunut maailmaa koskevista objektiivisista ja tieteellisistä selityksistä, vaan hänellä on tarve sulauttaa ulkomaailman tapahtumat omiin sisäisiin liikkeisiinsä. Luonnon mytologisoituneet prosessit kuten kesä, talvi, kuun vaiheet, vuoden ajat ja niin edelleen ovat symbolisia ilmauksia ihmisen sisäisistä tapahtumista, psyyken tiedostamattomasta näytelmästä, joka voi nousta tietoisuuden käsiteltäväksi ihmisen projisoidessa sielunsa liikkeitä osaksi ympäristön tapahtumia.

Vesi on tiedostamattoman yleisin symboli. Peiliin katsoja näkee itsensä kokonaisuudessaan, myös sen kätkeytyn osan naamionne takana, jonka peitämme persoonan taakse. Tämä kätkeyty osa itseämme edustaa varjoa, jonka kohtaaminen vaatii katsojalta paljon rohkeutta. Varjon kohtaaminen on pelottavaa, koska kyseisessä tilanteessa olemme varjomme armoilla emmekä pysty olemaan sen herroja. Varjo on kuitenkin elävä osa ihmisen persoonaa ja siksi sen tunnistaminen on tärkeää. Varjo haluaa elää yhdessä persoonan kanssa aina jollain lailla. (Jung 1968 a, 18-23.) Ihmisen individuaatioprosessi on tiedostamattoman matkaa tietoiseksi. Henkilökohtainen tiedostamaton koostuu asioista, jotka ovat joskus olleet tietoisuuden piirissä, mutta jotka ovat kadonneet tai ne on unohdettu. Kollektiivinen piilotajunta sen sijaan ei ole koskaan ollut ihmisen tietoisuuden alueella. (emt, 40-42.) Tulkitsen sekä Kokon että Sinisalon tekstien käsittelevän juuri tätä egon muotoutumista itseksi, mitä käsittelen seuraavassa alaluvussa. Vesi ja sen pinnasta oman kuvan peilaamisen voi tulkita teoksissa itsen kätkeytyn puolen etsimiseksi ja löytämiseksi. Osa itseä löytyy näennäisesti vastakohtaisesta olennosta, jonka voi tulkita symboloivan tuntematonta minuuden aluetta.

Arkkityypeistä puhuttaessa tekstien paralleelisuus tulee entistä mahdollisemmaksi. Arkkityypit saavat huomion kohdistumaan tekstien lisäksi myös tekijyyteen, koska tekijä on oman tiedostamattomansa kautta osa arkkityyppien jatkumoa. Näin subtekstisyyden syynä ei olisikaan se, että kirjoittaja olisi tietoisesti valinnut tekstilleen subtekstejä, joita kommentoida, vaikka Kokon ja Sinisalon teosten suhteessa on kyse myös siitä. Myytit ja sadut ovat Jungin mukaan tyypillisimpiä arkkityyppien ilmenemismuotoja. Arkkityypeiksi nimetyt kollektiivisen tiedostamattoman rakenneosat puhuttelevat lukijaa ja kirjoittajaa välittöminä kokemuksina, jotka eivät välttämättä ole nousseet vielä inhimilliseen tietoisuuteen. Ne kiinnostavat sekä lukijaa että

kirjoittajaa, koska ne paljastavat jotain sielun luonteesta ja olemuksesta, sielun, joka on samaan aikaan yksilöllinen ja kaikille ihmisille yhteinen. Kun ihminen lukee tai kirjoittaa siitä, miten valo ja varjo sulautuvat yhteen, tai miten peilaaja hämmentyy nähdessään oman kuvansa veden pinnassa, ihminen on jungilaisittain ajateltuna kosketuksissa omaan itseensä syvemmillä tasolla. Arkkityyppiset tapahtumat tekstissä eivät viittaa vain itseensä, vaan ihmisen sisäisiin tapahtumiin, jotka kirjoittaja tuo osaksi ympäristöä.

Jung (1968 b, 3) nimittää egoksi tietoisuuden persoonakohtaisia liikkeitä. Vaikka tietoisuudella ei teoreettisesti ajatellen ole rajoja, käytännössä tietoisuus kuitenkin löytää rajansa tuntemattomassa. Tuntematon voi käsittää joko ulkoista tai sisäistä maailmaa, mutta sisäistä tuntematonta Jung kutsuu tiedostamattomaksi.

Varjo on kollektiivisen tiedostamattoman arkkityyppi, moraalinen ongelma, joka haastaa koko ego-persoonallisuuden. Kukaan ei voi tulla tietoiseksi varjostaan ilman moraalisia ponnistuksia. Varjon kohtaaminen vaatii persoonallisuuden pimeiden puolien hyväksymistä todellisiksi, ja niin ollen varjon tunnistaminen vaatii pitkäaikaista työskentelyä. Varjo on aina samaa sukupuolta kuin subjekti itse. Sen sijaan vastakkaista sukupuolta olevat projektiot, minuuden ulkoistetut heijastukset ovat anima ja animus, naispuoliselle kokijalle animus ja miehelle anima. (Jung 1968 b, 8-10.)

Anima ilmenee miehelle usein naispuolisena uni- tai fantasiaolentona, ja se edustaa miehen sentimentaalisia ja tunteellisia ominaisuuksia, Erosta, ihmisten välisiä suhteita. Animus sen sijaan edustaa naiselle Logosta, järkeä, itsetuntemusta, näkemyksellisyyttä ja mielipiteitä. Vaikka anima ja animus ovat tavallaan vastakohtaisia, ei niiden kohtaaminen ihmisessä välttämättä synnytä negatiivisia tuntemuksia, vaan ne voivat yhtä hyvin rakastua toisiinsa. Joka tapauksessa anima ja animus antavat ihmisen tietoisuudelle tietoa hänen tiedostamattomastaan. Varjon hahmottaminen on paitsi kollektiivisen tiedostamattoman, myös henkilökohtaisen tiedostamattoman realisoimista ja ymmärtämistä. Varjon kohtaaminen on analyttisen prosessin

ensimmäinen askel, joka mahdollistaa myös animan ja animuksen tunnistamisen (emt 13-22.) Mitä enemmän tiedostamattoman sisällöt vaikuttavat egoon ja kommunikoivat sen kanssa, sitä lähemmäksi ego tulee ihmisen kokonaisvaltaista itseä. Se, että ego muotoutuu itseksi, merkitsee entisen egon inflaatiota, mutta prosessi on silti loputon. (emt. 23.)

Tulkitsen, että kirjoittamisen voi nähdä prosessina, joka vie egoa lähemmäs itseä. Varjo, joka kirjoittamisprosessissa tulee eteen, on usein pelkoa omasta riittämättömyydestä ja kyseenalaistamista oikeuteen kirjoittaa. Varjo kysyy kohtaajaltaan rohkeutta puolustaa ja seurata omia intuitioitaan. Kirjoittamisessa on usein ikään kuin kaksi eri suuntaan pyrkivää energiaa, joista toinen on haltioissaan luomisprosessista, tarvitsee sitä ollakseen olemassa. Toinen puolestaan arvostelee luomistyön tuloksia järkeen vedoten ja tulee samalla kyseenalaistaneeksi kirjoittajan jo tekemät löytöretket itseän. Myös Teppo Kulmala (2001, 273) näkee, että taide on osa individuaatioprosessia, ja se tuottaa tiedostamattoman sisältöjä eli muuntaa sekä ilmentää ihmisen psyykkistä energiaa.

Myös Heideggerin taidekäsitelmä on pyrkimystä lähelle tätä ihmisen syvintä olemusta. Heidegger kutsuu runoudeksi kaikkea sitä, missä luova ihminen on suhteessa todellisuuden kanssa. Runoilija pyrkii suoraan todellisuuden ääneen lausumiseen ilman metafysiikan tai estetiikan suodattimia. Heideggerin mukaan runous tulisi vapauttaa sellaisesta estetiikasta ja poetiikasta, joka johdattaa lukijan pitämään runoutta kuvitteluna. Länsimainen metafyyminen ajattelu jakaa todellisuuden aistein havaittavaan maailmaan ja yliluonnolliseen maailmaan, ja ajattelu asettaa runouden kirjallisuustieteen kohteeksi, jolloin se tulee ymmärretyksi kuvittelukyvyyn tuotteena. Runous on kuitenkin pyrkimystä totuuteen sen kolmessa muodossa. Ensinnäkin runous on todellisuuden poislahjoittamista sellaisena kuin runoilija sen elää läpi, toiseksi runous on todellisuuden perustamista siinä ilmaisussa, jossa eläminen paljastuu, ja lopuksi runous on todellisuuden ymmärtämisen varsinainen alku sille, että minä voin ymmärtää olevaa vailla sille vieraita lähtökohtia. (Varto 2003, 22-24.)

Heideggerin (1995 a, 44-45) mukaan maailma ei koostu ainoastaan käsiteltävissä olevista olioista. Se ei toisaalta ole pelkästään mielen muodostama kehys, joka lisätään käsiteltävissä olevaan. Maailma "maailmoi" eli on tavalla tai toisella olevampi kuin tavoittamamme todellisuus, se, missä luulemme olevamme kuin kotonamme. Taideteos ikään kuin pitää maailman avoinna. Heidegger (1995 a, 56-57) näkee, että totuus on kätkeytynyt tai naamioitunut, totuus on kiistaa, jossa kiistellään esiin avoin keskiö, aukeama, johon oleva astuu ja josta se asettuu takaisin itseensä. Maailma ei ole avoin eikä suljettu vaan olemukseltaan kiisteltävä. Taideteoksessa on tekeillä totuus, olevaa koskeva kätkeytymättömyys. Taideteoksen kauneus on eräs totuuden tapa olla kätkeytymättömyytenä.

Näin sekä taiteen tekeminen että sen kokeminen laajentavat ihmisen ymmärrystä todellisuuden luonteesta. Taiteen (itse)kriittinen arviointi ja arvottaminen tai jako uskottavaan ja epäuskottavaan on tällöin toissijaista. Tärkeintä on hyväksyä eletty todellisuus sellaisena kuin se on ja toisaalta lahjoittaa se pois, jolloin siitä tulee kenties osa jonkun toisenkin todellisuutta.

Heideggeria ja Jungia voi nähdä yhdistävän yhteinen teoreettinen näkökulma, fenomenologia. Roger Brooke (1991, 31-33) tutkii Jungia eksistentiaalisen fenomenologian kautta. Fenomenologia on ilmiötiedettä, joka asettaa kyseenalaiseksi teoreettiset ja tieteelliset hypoteesit, etenkin jos ne ovat yleisesti hyväksytyjä ja kyseenalaistamattomia ennakkoluuloja. Todellisuus on jatkuvasti kokemuksen kohteena, jolloin kokija liikkuu eräänlaisessa hermeneuttisessa kehässä ajautuen lähemmäksi ilmiötä ja kokemusta itseään. Fenomenologinen asenne pyrkii havaitsemaan niin sanotun luonnollisen asenteen sisältämät tiedostamattomat oletukset ja erottamaan ne todellisesta kokemuksesta.

Jonkin asian olemus on jotain muuta kuin sen ulkoiset, empiirisesti havaittavat ominaisuudet. Asian olemus ilmenee kokijalle mielikuvituksen rikastuttamassa intuitiossa. Fenomenologiaan liittyy ajatus tietoisuuden intentionaalisuudesta, eli siitä, että tietoisuus on aina tietoisuutta jostakin ja näin ollen se on suuntautunut johonkin. Fenomenologia ei kuitenkaan erota toisistaan

tietoisuutta ja ulkomaailmaa, vaan päinvastoin maailma tulee olemassa olevaksi juuri intentionaalisessa tietoisuudessa ja kokemuksessa. (Brooke 1991, 36-43.)

Brooke (1991, 85) vertaa ihmisen psyykeä maailmassa olemiseen Heideggerin täälläolon (Dasein) tavoin. Psyyke on aukeama, joka muodostuu maailmaan, jossa täälläolo paljastuu. Toisaalta Brooke (emt. 98-99) katsoo, että myös ihmisen minuus tai itse on Daseinin kaltainen. Sekä itse että täälläolo ovat jotain sellaista, mikä on todella minun, ei vain minussa. Sekä Heidegger että Jung ajattelevat itsen olevan maailmassa, ei vain ihmisen sisällä. Lisäksi arkkityypit voidaan nähdä osana maailmassa olemista sikäli kun ne ymmärretään kehollisiksi eli kokemuksellisiksi, jolloin kehon ja maailman suhde on vastaavanlainen kuin vaiston ja arkkityypisen kuvan (emt. 150). Tekisi väkivaltaa kokemukselle käsittää arkkityypit vain jonkinlaiseksi hypoteettiseksi entiteetiksi, jossa tietty arkkityyppi tuottaa automaattisesti tietynlaisia kuvia (emt. 149).

### 3.3. Jakautunut minuus yhdistyy

Ihmisen individuaatioprosessin vaiheeseen kuuluu usein henkisiä kriisejä ja elämän tarkoituksettomuuden ongelmia. Elämänsä käännekohdassa ihminen alkaa siirtyä egokeskeisestä asenteesta egoa transsendoivaan asenteeseen, jossa hän ylittää egon aiemman ja ahtaan elinpiirin. Tällöin ihminen alkaa tiedostaa myös egon taustalla olevia, itsen kätkeytyjä puolia. Tämä ihmisen elämän käännekohta on Jungin mukaan siirtymää aineellisista päämääristä kulttuurisiin päämääriin. (Pettersson 1996. 103.)

Individuaatioprosessin alkuvaiheessa ihminen on jakautunut persoonaan ja varjoon. Varjon pimeillä luonteenpiirteillä on emotionaalinen luonne, ja nämä luonteenpiirteet muodostavat tunnelatauksella varustetun itsenäisen ja omatoimisen osan ihmisen tiedostamattomaan. Koska varjolla on tällainen autonomia, se voi tuntua ihmisestä vieraalta ja ulkopuoliselta. Tämän vuoksi



ihminen projisoi varjon usein johonkin ulkopuoliseen kohteeseen, vieraaseen henkilöön, kansaan tai rotuun. (Pettersson 1996, 106-108.) Mielestäni varjon arkkityypillä voi nähdä olevan samankaltainen merkitys kuin kirjallisuudessa usein nähtävällä kaksoisolennolla .

Kaksoisolennon aihe kirjallisuudessa aktivoitui etenkin 1700-luvun lopun Saksassa. Kaksoisolennolla tarkoitetaan yleisesti ottaen toista erehdyttävästi muistuttavaa henkilöä. Muistuttavuus ei kuitenkaan muutu samuudeksi, sillä kaksoisolentosuhteen jännite piilee siinä, että erillisuus supistuu mutta ei häviä kokonaan. Antiikin Pythagoras kuvasi kaksoisolentoa käsitteellä toinen minä, Aristoteleen mukaan kaksoisolennon käsitteessä yksi sielu asuu kahdessa ruumiissa. Toinen minä, alter ego, on sekä hyvin samankaltainen että vieras ja erilainen. Aikaisemmin kaksoisolennosta on käytetty myös ystävä-nimitystä, mutta jostain syystä termin käyttö on unohdettu toisen maailmansodan jälkeen. (Enwall 1988, 9-12.)

Vanhan uskomuksen mukaan ihmisellä on kaksoisolento, joka kulkee häntä edellä, joka on etiäinen, edelläkävijä ja ihmisen haltija. Oman haltijan näkeminen ennakoi kuolemaa tai vaaraan joutumista. Kaunokirjallisuudessa kuitenkin ulkoiset ja sisäiset uhat ovat syynä kaksoisolennon ilmaantumiselle. Jakautuminen on psyykinen mekanismi, jolla suojaudutaan uhkaa vastaan. Ralph Tymmsiin viitaten Enwall toteaa, että kaksoisolento voi olla tulosta ihmisen kahdentumisesta tai jakautumisesta. Kahdentuma tarkoittaa sitä, että yksilöä vastaa toinen samanlainen; jakautumisessa puolestaan ihmisestä irtoaa ja itsenäistyy jokin osa, kuten sielu, tajunta tai piilotajunta. (Enwall 1988, 13-14.)

Monissa romaaneissa eri päähenkilöt voidaan ymmärtää saman superpersoonan eri muodoiksi. Päähenkilöt edustavat ihmismielen eri voimia ja alueita, ja muodostavat kokonaisuuden tai kokonaistajunnan vertauskuvan. Peilaamalla itseään toisiin hahmo oppii rakentamaan ja tuntemaan itseään. Kaunokirjallisuudessa minuus syntyykin yleensä sosiaalisten suhteiden funktiona. (Enwall 1988, 31-34.)

Yrjö Kokon sadussa *Pessi ja Illusia* sekä Johanna Sinisalon fantasiaromaanissa *Ennen päivänlaskua ei voi* toistuu samankaltainen juonikuvio: jollain lailla taivaallinen olento kohtaa pimeän maailman asukin ja jää koukkuun. Keijukaisen ja peikon suhde on erilaisuuteen tai jopa vastakohtaisuuteen perustuva vertauskuvallinen suhde toiseen minään. Sekä keijukaishahmojen että peikkojen identiteetit ovat aluksi pintapuolisia, mutta tutustuessaan itseensä nähden lähes vastakkaisiin olentoihin hahmot tulevat lähemmäksi toisiaan. Enkeli ja Illusia ovat valon olentoja, jotka kohtaavat Pessien kautta sielujensa yöpuolet, jonka jälkeen paluuta entiseen ei enää ole.

Molemmissa teoksissa erilaiset hahmot voidaan tulkita saman superpersoonan muunnelmiksi, jotka siis täydentävät toisiaan. Hahmojen minuudet ovat uudessa ja vieraassa elämismaailmassa ikään kuin ulkona maailmassa, sillä tietoisuus on intentionaalinen: tietoisuus tulkitsee sekä maailmaa että itseään. Persoonan jakautuneisuus on suurimmillaan tarinoiden alussa, kun minuuden eri puolet ovat vielä toisistaan erillisiä ja tuntemattomia, mutta ajan kuluessa eri ulottuvuudet lähenevät toisiaan. Enkeli on hämmentynyt suhteestaan Pessiin, koska hän ei ole enää varma pakeneeko hän Pessiä vai itseään, ja missä menee raja hänen ja Pessin välillä:

Ja taas suljen oven, taas lähden pakoon.

Pakoon itseäni, pakoon Pessiä.

Kun edes tietäisin mitä pakenen, mitä pelkään. (EPEV 208.)

Enkeli on koko ajan luullut kesyttävänsä Pessin, mutta yhtäkkiä jokin Pessissä alkaa hallita ja jopa pelottaa Enkeliä. Pessi on Enkelin varjona ja kaksoisolentona tämän minuuden irrallinen osa, jota mies itse ei voi hallita.

Hahmojen kaksoisolentosuhteita voidaan löytää myös tekstien välillä. Niin Pesseillä kuin Enkelillä ja Illusiallakin on paljon yhteistä keskenään. Illusialla ja Enkelillä on vaaleat hiukset ja taivaansiniset silmät. Kyseessä on kahdentuma, joskaan hahmot eivät ole identtisiä. Illusia on keijukaistytty, jolla on aluksi oikeat siivet. Enkeli on homoseksuaali mies, joka on Illusian tavoin todellisuuden

karttelija, mutta hänen siipensä ovat vertauskuvalliset. Kuitenkin myös Enkeli polttaa siipensä liittoutuessaan hiisi-perkeleen kanssa. Kokon Pessi on pieni ja suhteellisen ystävällinen olento ruskeine karvapeitteineen ja töpöhäntineen, mutta Sinisalon Pessi on musta kuin yö. Se ei ole ystävällinen olento, vaan pieneen asuntoon teljetty petoeläin. Tällä Pessillä on terävät kynnet ja hampaat, joilla se tappaa helposti ihmisenkin. Kokon Pessi muuttuu Illusian tavattuaan hiljalleen pessimististä optimistisemmaksi, mutta myös Sinisalon Pessi tekee myönnytyksiä totellessaan Enkeliä ja hyväksyessään tämän oman laumansa johtajaksi. Kokon Pessi on Sinisalon Pessille eräänlainen edelläkävijä, etiäinen, kun taas Illusia on Enkelin edelläkävijä.

Kokon teos on konkreettisesti läsnä Sinisalon romaanissa Enkelin lukiessa sitä. Katkelmat *Pessistä ja Illusiasta* usein enteilevät ja kuvaavat usein Sinisalon tarinan tapahtumia. Enkeli samaistaa itsensä ja oman elämänsä osaltaan Pessin ja Illusian tarinaan. Ensi näkemältä tarinat poikkeavat toisistaan huomattavasti. Enkeli suhtautuu Kokon satuun hieman huvittuneesti ja ylimielisesti. Hänen mukaansa Yrjö Kokko on tuskin koskaan nähnyt kuvaa oikeasta peikosta:

Selaan Pessiä ja Illusiaa eteenpäin. Eläimet ja kasvit juttelevat suvereenisti keskenään, sitten kuvaillaan pikkuista imelää tyttöä jonka silmät ovat suuret ja siniset ja ihmeellisen kirkkaat ja jolla on valkoinen kihara tukka kuin poutapäivän pilvenhattara. Keijukainen.

Peikko ja keiju esittäytyvät, he ovat Pessi ja Illusia, mitä ei ollut kirjan nimen perusteella vaikea arvata; toinen on pessimisti ja toinen illusionisti, todella nokkelaa. Ja koska kummankin nimi on lyhennetty koska he ovat pienikasvuisia, toteaa Illusia että he ovat kohtalotovereita...

Suljen kirjan. Ajatukset ujeltavat päässäni.

Mikä se minulle on? (EPEV 43.)

Vaikka Enkeli ei heti tietoisesti samaistu Illusiaan, Kokon satu alkaa kuitenkin johdattaa Enkelin ajatuksia hänen ja hänen eksoottisen lemmikkinsä suhteeseen. Ajan kuluessa Pessin ja Illusian tarinalla tuntuu olevan yhä enemmän yhtymäkohtia Enkelin elämään. Hän huomaa ihastuvansa Pessiin samalla tavoin kuin Illusia. Illusian tavoin hän itsekin jää vangiksi siihen maailmaan, jossa peikot asuvat.

Puhuessaan sivupersonista Markku Enwall (1988, 90) toteaa, että toisin kuin lihaa ja verta olevat sosiaaliset kaksoisolennot, sivupersonat muodostuvat psyykkisistä suhteista. Psyykkisten kaksoisolentosuhteiden olennot tulevat hämärän valtakunnista ja edustavat mielikuvituksen ja uskomusten maailmaa. Psyykkiset kaksoisolennot ovat egon viereisiä alter egoja saman yksilön sisällä. Tällainen alter ego on yksilön toinen tila, ja muodonvaihdos tilasta toiseen voi olla fyysinen tai psyykinen.

Enwallin (1988, 115) mukaan kirjallisuudessa tai maailmassa yleensä ei ole usein ollenkaan selvää se, onko kohdattu kaksoisolento todella olemassa. Etenkin juuri fantasiakirjallisuudessa olentojen reaalisuuden aste on epäselvä, ja ne voivat olla kummituksia tai hallusinaatioita. Tällaisia epäselviä kaksoisolentoja yritetään usein selittää kiihtyneen tai järkyttyneen mielen aistiharhalla. Tällaisten olentojen alter ego –funktio vaihtelee, mikä on yhteydessä niiden todellisuuteen kohdistuvan uskon vaihteluun. Jos kokija oivaltaa heti kohtaavansa itsensä, hänen on vaikea uskoa näkemänsä todellisuuteen, mutta jos olennon luonne toisena minänä on piilossa, on sen todellisuuteen helpompi uskoa.

Illusian ja Pessin sekä Enkelin ja Pessin välillä vallitsee juuri lähinnä psyykinen kaksoisolentosuhde. Sekä Illusia että Enkeli löytävät tiensä peikkojen luokse, ja nämä peikot ovat peräisin hämärän mailta. Pimeän olennot auttavat sosiaalisen peilaamisen kautta keijukaisia tunnistamaan itsessään synkkiä sävyjä. Myös peikot ylittävät oman maailmansa rajat kiintyessään vieraasta todellisuudesta laskeutuneeseen keijukaiseen. Hahmot eivät itse epäile toistensa olemassaoloa, mutta tarinoissa on muuten viitteitä siitä, että hahmojen todenperäisyys on jollain lailla kyseenalaista.

Näin Pessin ja Illusian tavatessa toisensa, Pessi on kuperkeikkaa mäkeä laskettuaan lyönyt päänsä ja Illusia on puolestaan tullut juuri sateenkaarelta vieraaseen maailmaan. Enkeli on oman Pessinsä löytäessään humalassa, ja Pessi puolestaan on puolitajuton, sairas ja nälkäinen. Hahmot ovat jollain lailla tavallisesta poikkeavassa mielentilassa, joka on ilmeisesti otollinen oman

kaksoisolennon kohtaamisen kannalta. Koska vastaantuleva hahmo on hyvin erilainen itsean verrattuna, hahmot eivät epäile toistensa olemassaoloa. Kohtaamisvaiheessa he eivät myöskään vielä tiedosta kaksoisolentosuhdetta, sillä he eivät kunnolla tiedosta itseään tai omia piileviä puoliaan.

Sekä Sinisalolla että Kokolla peikkojen olemassaolo on epäselvää. Kokko kirjoittaa, että ihmiset eivät usko peikkoihin. He järkyttyvät Pessin kohdatessaan ja pelästyvät kuin kummituksen nähneinä:

- Sen sijaan, että hän olisi aikunut tehdä minulle jotakin, hän vähitellen vetäytyi taaksepäin ja sitten hän alkoi juosta ja hävisi metsän puitten taakse. Minusta hän näytti säikähtyneeltä.

Illusia alkoi nauraa.

- Mitä sinä naurat? uteli Pessi.

- Minun isäni Illusioni kertoi aina, että ihmiset eivät usko peikkoihin ja peikot eivät usko ihmisiin. Se kai johtunees siitä, etteivät kummatkaan tunne toisiaan. (PJI 129.)

Vaikka ihmiset eivät usko Pessin olemassaoloon, he ovat kuitenkin nähneet tämän. Myös muulle metsän väelle Pessi on konkreettisesti olemassa. Sinisaloon teoksessa peikot rinnastuvat karhuihin, susiin ja muihin metsän suurpetoihin. Kirjaston vitriinissä on täytetty peikko todistuskappaleena. Kuitenkaan peikkoja ei löydetä metsästä, sillä jäljittäminen on mahdotonta. Peikkoja ei voida havaita edes lämpökameroilla. Mahdollisesti peikko on jottain ihmisen piilotajunnassa. Se on jottain mitä hän ei tahdo myöntää itsessään, ja mikä ei ilmaannu tahdon voimalla vaan täysin odottamatta.

Sinisaloon teoksessa nuorisojengi on kokoontunut potkimaan maassa makaavaa Pessiä kun Enkeli löytää tämän. Sinisalolla kuten Kokollakin ihmiset tahtovat työntää peikon pois tietoisuudestaan. Tällainen psyykkinen kaksoisolentosuhde on lähellä varjon arkkityyppiä, sillä molemmat ovat ihmisen tajunnan sisältöjä, olivatpa ne sitten tietoisia tai tiedostamattomia. Varjo on niin ikään jottain vieraalta tuntuva itsessä, ja siksi se yritetään usein projisoida itsen ulkopuolelle.

Peilikuvaan liittyy myös tiettyjä uskomuksia: peilikuva on ihmisen ulkopuolella mutta silti elintärkeä osa ihmistä. Esimerkiksi muinaisessa Kreikassa kiellettiin katsomasta omaa peilikuvaansa vedestä, sillä veden henget vetävät katsojan heijastuksen eli sielun veden alle jättäen katsojan sieluttomana tuhoutumaan. Tällaiset uskomukset ovat kenties Narkissoksen tarinan alkuperänä. (Enwall 1988, 179-180.) Tämä uskomus on samankaltainen kuin Ziolkowskin esittämä näkemys vainotuista muotokuvista, jotka varastavat kuvattavan ihmisen sielun.

Sekä Sinisalon että Kokon kertomuksissa on kohta, jossa hahmot peilaavat itseään. Molemmissa teoksissa menninkäishahmot tosin arastelevat katsoa itseään, minkä voi tulkita myös niin, että persoonan pimeää puoli on piilossa ja varjon tunnistaminen pelottaa:

Pessi koetti sormellaan nenäänsä ja kuva teki aivan samoin. Mitä tahansa hän teki, sen teki kuvakin. Se oli ihmeellistä. Kun Illusia sanoi, että kuva oli Pessin kuva, oli sekin ihmeellistä. Pessiä alkoi hymyilyttää, ja silloin kuvakin hymyili ja paljasti suuret kauniit valkoiset hammasrivinsä. Nyt näytti kuva kauniilta. Niin kaunis ei kuva läheskään ollut kuin tyttö, joka joesta näkyi, mutta aina kun Pessi hymyili, huomasi, että hänen kuvansa oli miellyttävän näköinen. (PJI 122.)

Pessi kokeilee käpälällään peiliä. Se katsoo minua ja sitten taas kuvastimeen. Se paljastaa hampaansa ja kavahtaa hieman taaksepäin kun peikko peilissä vastaa irvistykseen, mutta sitten se hivuttautuu takaisin peilin ääreen ja kokeilee taas tassullaan kylmää lasipintaa. (EPEV 138.)

Kun hahmot katsovat peilistä itseään ja toisiaan, jokin keijukaisuudessa ja menninkäisyydessä muuttaa muotoaan. Jokin irrallisuus, idealismi ja huolettomuus keijukaisissa kuolee samalla kuin yksinäisyydenkaipuu menninkäisissä muuttuu kiintymykseksi. Tulkitsen, että peilaaminen symbolisoi eräänlaista entisen egon kuolemaa ja minäkuvan siirtymistä lähemmäs itseä. Tuntematon, joka pinnan alla asustaa kahdessa erilaisessa hahmossa, kuvaa yhteistä maailmaa. On myös tulkinnallisesti mielenkiintoista, että menninkäiset eivät ole nähneet itseään ulkoapäin, kun taas keijukaiset eivät ole nähneet sisimpäänsä. Näin hahmot toimivat ikään kuin peilinä toinen toisilleen.

Varjon arkkityypin voi puhtaimmillaan tulkita ilmenevän Sinisalon teoksessa, koska siinä Pessi ja Enkeli ovat samaa sukupuolta. Sen sijaan Kokon sadussa Illusia ja Pessi ovat vastakkaista sukupuolta, joten Pessin voi tulkita Illusian animukseksi ja Illusian Pessin animaksi. Illusian todellisuuspakoisuus ja idealismi edustavat pessimistiselle Pessille tuntematonta maaperää, ja Illusian kautta Pessi oppii tulemaan toimeen toisen olennon kanssa ja rakastamaan tätä. Illusian kautta Pessi pääsee ikään kuin kosketuksiin omien tunteidensa kanssa. Toisaalta Pessin kautta Illusia oppii miten maan päällä elämää eletään, ja ajan myötä Illusia oppii pitämään huolta itsestään ja muodostamaan omia käsityksiään maailmasta. Vaikka Pessi tahtoo nukkua talven yli, Illusia huomaa pitävänsä talvesta. Hän huomaa myös löytävänsä itsensä seikkaillessaan yksin.

Luettaessa Sinisaloa ja Kokkoa Fryen ja Jungin teorioiden valossa tulee yhä enemmän esiin paralleeliuden mahdollisuus. Myyttiset tarinat eivät välttämättä ole läpinäkyvää subtekstisyyttä, mutta ne eivät edes välttämättä ole vaikutussuhteessa myöhempisiin teksteihin. Paralleeliuden voi tulkita aiheutuvan juuri siitä, että ihmismielellä on taipumus toimia tietyllä tavalla, arkkityyppien avulla. Arkkityypit ja niiden toistuva ilmeneminen teksteissä läpi kirjallisuuden historian synnyttävät myyttejä, jotka eivät välttämättä ole kaiken syy, vaan seuraus. Kun kirjoittaja uudelleen kirjoittaa myyttiä, teko ei välttämättä ole tietoinen kannanotto aikaisempaan kirjallisuuteen, kuten asian helposti voisi tulkita, vaan se voi yhtäläillä olla piilotajunnasta spontaanisti nouseva viesti, tarve syvästi koetun todellisuuden ilmaisemiseen.

Wolfgang Iser (1993, 82) tarkastelee kirjallisuuden kaksoisolentosuhteita antropologian kautta. Olemme eronneet itsestämme, koska olemme olemassa, mutta emme ymmärrä omaa olemassaoloamme. Kaksoisolento tuntuu epäluotettavalta ja erilliseltä, koska emme ymmärrä sen olevan osa itseämme. Se, että meidän on vaikeaa luoda itsellemme absoluuttista roolia tai identiteettiä, johtaa meidät useiden erilaisten roolien äärelle. Inhimillisen persoonan jakautumisesta aiheutuva kaksoisolentosuhde voidaan ymmärtää monin tavoin. Nykyhetken subjektiivisuuden filosofian mukaan itse on läsnä itselleen vain siinä määrin kuin se on tietoinen siitä, ettei ole olemassa subjektiivisuuden perustaa. Subjekti tulee subjektiksi tasapainoilemalla

tämän tiedon kanssa, ja tämä on ainoa tapa, jolla subjekti voi saavuttaa tietoisena olemassaolon. Androgyyninen myytti jakautuneesta olennoista sen sijaan kuvastaa olennon kaipausta eheytymiseen kaksoisolentosuhteen kautta. Subjektiivisuuden filosofia puhuu saavuttamattomasta perustasta, ja antropogeeninen myytti käsittelee perustaa, joka on jatkuvasti varattu. Sosiaaliantropologinen näkemys ei miellä subjektiivisuuden olemusta täysin saavuttamattomaksi, eikä se toisaalta pyri löytämään ihmisyyden pysyvää ydintä, koska ihmisen olemus on muuttuvainen ja liikkeessä koko ajan erilaisten roolien kautta. Kirjallisessa fiktiossa esiintyvä kaksoisolentosuhde on samanaikaisesti kaikkia edellä mainittuja sitoutumatta mihinkään niistä. Se on enemmänkin kahdentumisen abstraktio, jonka subjektiivisuuden filosofia näkisi tietoisena elämänä, antropogeeninen myytti kaipauksena ykseyteen ja sosiaalinen antropologia muuttuvina rooleina.

Kirjallinen fiktio kahdentumisen esittämistapana kieltää itseltään vastaavuuden mihinkään olemassa olevaan paljastamalla itsensä fiktiona, ja se erottaa itsensä kaikista muista kahdentumisen muodoista. Epäluotettavuutensa ansiosta fiktio tarjoaa mahdollisuuden keksiä rajattomasti erilaisia kahdentumisen mahdollisuuksia. Rikkoessaan rajoja fiktiossa tulee ihmisen sisäisen todellisuuden ruumiillistuma, jossa subjekti voi samanaikaisesti olla elämän keskiössä ja sen ulkopuolella. Fiktio ja uni ovat siinä mielessä samankaltaisia, että molemmat mahdollistavat itsen löytymisen itsen ulkopuolelta. Fiktio ja uni mahdollistavat siirtymisen ulos siitä kontekstista, joka normaalisti rajaa sen mitä olemme. Kahdentuminen tapahtuu etenkin erityisessä unen muodossa, jota Iser kutsuu nimellä "lucid dreaming". Se tarkoittaa unta, jossa olemme tietoisia siitä, että uneksimme, ja näin olemme samanaikaisesti sekä hereillä että unessa. Unella ja kirjallisella fiktiolla on kuitenkin myös eronsa. Fiktio säilyttää sen rajan, jonka yli subjekti astuu itsensä ulkopuolelle. Fiktio luo horisontin, josta subjekti voi tarkastella tapahtumia, mitä tuskin uni mahdollistaa, sillä uneksija on aina keskellä maailmaa ja tapahtumia, jotka hän on luonut. (Iser 1993, 83-86.)

Voidaan ajatella, että sekä tekijä että teos löytävät itsensä ulkopuoleltaan subtekstisyyden kontekstissa. Fiktio lukija astuu ulos itsestään lukiessaan ja tekijä kirjoittaessaan. Subtekstisyyden



kautta syntynyt teos sen sijaan löytää itsensä toisesta tekstistä. Subtekstin avulla kirjoittaminen on tällöin tekijän kaksinkertaista kahdentumista ensin lukemisen ja sitten kirjoittamisen kautta. Tähän liittyy myös Michel Foucault'n ajatus siitä, että tekijä on aina ikään kuin omien ääriviivojensa ulkopuolella. Tekijä voi löytää itsensä myös muista teksteistä siinä diskurssissa, jonka hänen tekstinsä ovat saaneet aikaan.

#### 4. YÖ PÄIVÄÄ KEINUTTAA: OMAN KIRJOITTAMISEN VAPAUS JA RAJAT

Kerätessäni aineistoa pro gradu -työhöni löysin paljon tekstejä jotka käsittelevät maahisia ja siivekkäitä olentoja. Minuuden kaksijakoisuuden ja eri puolten yhdistymisen tematiikka tällaisissa myyttisissä kertomuksissa kiinnostaa minua kirjoittajana, koska minusta on luontevaa käsitellä vertauskuvien kautta myös omaa kirjoittajaidentiteettiäni ja omaa ihmisenä olemistani. Aaro Hellaakosken runo *Viatonten valssi* on teemaltaan hyvin lähellä Kokon ja Sinisalon teoksia, sillä siinäkin tapahtuu satuolentojen yllättäviä kohtaamisia ja muodonmuutoksia, joiden seurauksena olennot jäävät vangiksi maan päälle. Pirut ja enkelit kohtaavat toisensa kirkkaimpana kesäyönä, riisuvat siivet ja hännät, omat tunnusmerkkinsä ja antautuvat valssiin keskenään. He eivät huomaa sikaa, joka syö suihinsa alastomien tanssijoiden vaatteet. Aamun koittaessa pirut ja enkelit etsivät turhaan entisen identiteettinsä tunnusmerkkejä, sillä siivet ja hännät ovat kadonneet ja jokin piruissa ja enkeleissä on muuttanut muotoaan.

Tekstini nimi *Yö päivää keinuttaa* juontuu samannimisestä Kotiteollisuus-yhtyeen sanoituksesta, joka niin ikään kertoo siivekkästä olennot, jonka lyyrinen minä ottaa omakseen. Kun aika kuluu, enkelin siivetkin kuluvat ja unelmat muuttuvat yhä saavuttamattommiksi. Toisaalta sanoituksessa on kyse myös pimeään ja valon rajankäynnistä ja siitä, miten pimeys vie lopulta voiton. Tekstissäni on kaksi maailmaa ja kaksi erilaista tapahtumien tasoa. Toinen tarina kertoo miehestä ja naisesta, jotka joutuvat tahtomattaan yhteiseen tilaan, tilaan joka on sekä henkinen että fyysinen, sekä konkreettinen että vertauskuvallinen. Mies ja nainen tuntevat toisensa, mutta naiselle asian tajuaminen kestää kauan. Tilanne on ahdistava, ja nainen pakenee sitä toiseen maailmaan, josta syntyy toinen tarinan taso fantasian olentoineen.

Fantasiatarinan tapahtumapaikkana on metsä, jossa asuu myyttinen sikahahmo. Sika on eräänlainen luonnon henki, joka ei ole hyvä eikä paha vaan omien viettiensä ohjaama. Sika on ollut metsässä ikuisuuden, ja se tuntee jo sammaloituneensa.

Olen ollut täällä aikojen alusta lähtien eikä minulla ole muuta kuin aikaa. Istun nuorten koivujen alla, lehdet ovat saavuttaneet täyden vihreytensä ja minä sulaudun ikivanhaan peruskallioon, josta routa on ottanut osansa, johon varvut yrittävät sitkeästi työntää juuriaan. (s. 4)

Juhannusyö on kuitenkin taikaa täynnä, ja niinpä enkeli laskeutuu taivaasta metsään sikaa viihdyttämään. Hän on kuitenkin tietämätön sian olemassaolosta. Hän lähtee seikkailemaan ja sika seuraa enkeliä metsän sydämeen, jossa peikot asuvat. Lopussa tasot yhdistyvät, kun sian ja naisen äänistä tulee ikään kuin yksi ääni, mutta sian ja naisen fokalisaatioissa on muutenkin paikoittain yhtäläisyyksiä:

Ulkona taipuvat tuulessa puut, joiden vielä keväännahekat lehdet ovat juuri saavuttaneet täyden vihreytensä. Kun olin pieni, aistin alkukesässä jotain, mikä sai vatsani kääntymään ympäri jännityksestä. Riemu tuoksui ilmassa, se oli sekoitus maata, heinää, auringon paahdetta ja vielä jotain vähän makeaa, ehkä mäntyjä. (s. 8)

Tarinoiden ei ole tarkoitus olla hierarkkisessa suhteessa toisiinsa, eikä niiden totuudellisuutta vertailla. Kumpikin taso on yhtä totta tai epätotta. Vaikka fantasiatarina edustaakin naiselle eräänlaista eskapistista maailmaa, on tämä maailma kuitenkin myyttinen ja ikaikainen, mistä johtuu, että se on saattanut olla olemassa ennen naishahmoa.

Proseduraalinen tai koneellinen kirjoittaminen tarkoittaa kirjoittamiseen liittyvää menettelytapaa tai sarjaa suoritettuja toimintoja. Toisin sanoen se merkitsee kirjoittamiseen liittyviä pakotteita ja rajoitteita, joita kirjoittaja käyttää tekstinsä synnyttämisessä. Proseduraalisen kirjoittamisen voi jakaa rajoittaviin ja tuottaviin proseduureihin. Rajoite rajaa ilmaisua kapeampaan tilaan kertoen mitä ei saa tehdä. Kirjoittajan valitsema, tarkoituksenmukainen rajoite voidaan kohdistaa oikeastaan mihin tahansa kirjoittamisen alueeseen. Tuottavat proseduurit sen sijaan koskevat

olemassa olevien tekstien manipulointia ja muokkausta. Tuottavien proseduurien automaattisuus tai koneellisuus erottaa ne rajoittavista proseduureista, sillä rajoittava proseduuri ei korvaa, täydennä tai ylitä kirjoittamisen prosessia niin kuin tuottava proseduuri. Sen sijaan rajoittava proseduuri supistaa ilmaisun aluetta ja siten kirjoittamisen tietoinen ja tekninen ulottuvuus korostuvat. (Joensuu 2008, 262-267.)

Käytin Hellaakosken runoa eräänlaisena pakotteena ja impulssina oman tekstini synnylle. Kirjoittamistani voisi luonnehtia tuottava proseduraalisuus, jossa rajoite ei kuitenkaan ole kovin ankara, ja näin ollen se jättää minulle kirjoittajana melko paljon tilaa muunteluun. Osa tekstistäni perustuu Hellaakosken runoon, vaikka esimerkiksi pirujen ja enkeleiden lukumäärä on reilusti vähentynyt runoon verrattuna. Olen myös kehitellyt lisää tapahtumia tekstiin, vaikka juoni on periaatteessa ainakin pääpiirteissään samankaltainen kuin runossa: tarina alkaa enkelin ilmaantumisesta maan päälle yön tultua ja loppuu aamun sarastukseen kun hännät ja siivet ovat kadonneet. Osa tekstistäni on vain erittäin löyhästi yhteydessä pohjatekstinä toimivalle runolle. Näin miehen ja naisen maailma tekstissäni perustuu lähinnä jonkinasteiseen temaattiseen samankaltaisuuteen.

Myös genren rajoitteet voivat toimia luovana esteenä kirjoittamiselle. Genre avaa kirjoittajalle tiettyjä mahdollisuuksia, mutta se pitää sisällään rajoja, jotka sallivat vain tietynlaisia ratkaisuja piiriinsä. Kirjoittajan kokemuksen karttuessa genren rajoittavana koettu puoli voi muuttua luovaksi. Kirjoittaminen on aina jollain lailla menetelmällistä, joten kahtiajako luovien keinojen ja rajoitusten välillä ei ole kirjoittamisen luonteen kannalta mielekäs. Genre näyttäytyy kirjoittajalle mahdollisuuksien tilana, vapautena, joka tulee mahdolliseksi rajojensa avulla. (Niemi-Pynttari 2008, 145.) Tekstiini vaikuttaneita tyyllisiä ja lajillisia piirteitä ovat ainakin sadun ja fantasian elementit ja tietynlainen surrealistisuus, realismin ylittyminen.

Andre Breton (1970, 15-16) pohtii surrealismien olemusta ja sen tarpeellisuutta genrenä teoksessaan *Surrealismien manifesti*. Bretonin mukaan uneksiva ihminen kääntyy kohti lapsuuttaan,

joka näyttää hänestä edelleen lumoavalta. Siellä tavallisten rajoitusten ulkopuolella hän voi mielessään nähdä monta samanaikaisesti elettyä elämää, ja tuntee asioiden silmänräpäyksellisen ja äärimmäisen helppouden. Kaikki on saatavilla ja mahdollista, "[m]etsät ovat valkeita tai mustia, eikä nukkumaan tarvitse koskaan mennä" (Breton 1970, 16).

Tavallinen elämä antaa unen ja valveen tapahtumille kovin erilaisen painon ja merkityksen. Muisti hallitsee ihmisen ajattelua, ja se näyttää ihmiselle heikosti unen tapahtumia lyhennellen niitä ja jättäen niitä huomiotta. Herättyään ihminen keskittyy valvetilan tapahtumien jatkamiseen, jolloin uni kutistuu marginaaliin, samoin kuin yö. Yö tai uni eivät yleisesti ottaen kelpaa neuvonantajiksemme, mutta miksi unta ei yhtä hyvin voisi käyttää elämän peruskysymysten ratkaisuun? Joutuessaan hämmennyksiin tietämättä miksi mieli paljastaa ihmiselle miten subjektiivinen se on. Yö on joka tapauksessa osa ihmisen mieltä, ja aina läsnä, mistä johtuvat valvetilan kielen kummalliset lipsahdukset ja erehdykset. Surrealismiin tarkoituksena, joskin myös eräänlaisena utopiana onkin unen ja todellisuuden yhdistyminen aivan omanlaisekseen realiteetiksi, surreeliteetiksi. (Breton 1970, 27-32.)

Surrealismiin estetiikkaan kuuluu ihmeellisyyden puolustus: ihmeellinen on kaunista, eikä mikään muu kuin ihmeellinen ole kaunista. Bretonin mukaan ihmisen kirjalliset mieltymykset eivät muutu radikaalisti hänen kasvaessaan lapsesta aikuiseksi, sillä aikuisenakin ihmistä vetävät puoleensa pelko, epätavallisuus ja sattuma. Myös aikuiset tarvitsevat satuja, mutta "[i]hailtavien epätodennäköisyyksien verkosta täytyy tehdä tiheämpi, kun ihminen vanhenee, ja tämän laatuja hämähäkkejä meidän täytyy vielä odottaa..."(Breton 1970, 35). Ihmeellinen ei ole samanlaista kaikkina aikoina ihmisen elämässä, mutta ei myöskään kaikkina aikoina ihmiskunnan historiassa. (emt., 33-36.)

Bretonin (1970, 51) mukaan surrealismi on siis lyhyesti sanottuna puhdasta psyykkistä automatismia, jolla pyritään ilmaisemaan ajatuksen todellinen toiminta. Surrealismi on ajatuksen

sanelua vailla järjen valvontaa, tai vailla moraalisia tai esteettisiä kannanottoja. Surrealismiin perustana on usko assosiaatioon, uneen ja ajatuksen leikkiin.

Omassa tekstissäni esiintyy fantasialle ja sadulle ominaisesti reaali maailmaan kuulumattomia hahmoja, vaikka kyseessä on pikemminkin satu kuin fantasia. Johanna Sinisalon (2004, 11-14) mukaan fantasian lajityypin määrittelyt vaihtelevat paljon näkökulmasta kulttuurialueesta riippuen. Suomessa fantasiaksi mielletään yleensä kirjallisuus, joka on selkeästi ja tarkoitushakuisesti ikään kuin ultrafiktiivistä, todellisuuden rajat ylittävää kirjallisuutta, joka ei pyri realistiseen maailman jäljittelyyn. Lajityyppi ei kuitenkaan välttämättä pidä sisällään esimerkiksi unen maailmaa tai päähenkilön subjektiivisia kokemuksia, mutta joissakin kulttuureissa kaikki outous tai todellisuuden vääristyminen luokitellaan fantasiaksi. Sadulle ja fantasialle on molemmille ominaista arkitodellisuuden ylittäminen ja realismille tuntemattomien maailmojen kuvaus, mutta erojakin niillä on paljon. Satu on tunnistettava allegoria, vertauskuva, joka välttää tarkkoja nimeämisiä sekä ajan ja paikan määreitä. Sadun hahmot eivät ole persoonia vaan tyyppejä, joiden nimi on yleensä tämän tyyppin jatke, esimerkiksi nimet Lumikki ja Prinsessa Ruusunen viittaavat hahmojensa ulkomuotoon. Fantasia sen sijaan on eksaktisti kirjoitettua satua, jossa kirjoittaja ja lukija yhdessä luovat uuden yksityiskohtaisen ja vivahteikkaan maailman, johon lukija voi sukeltaa ja jota kirjoittaja ylläpitää.

Tekstini on suhteellisen lyhyt ja sadulle tyyppillisesti vertauskuvallinen, ja etenkin pirun ja enkelin hahmot ovat melko karikatyyrimäisiä. Myös paikka, aika ja miehen ja naisen nimet jäävät arvoituksiksi. Tekstin maailma on osittain realistinen, mutta realismi ylittyy kunkin kertojan subjektiivisen näkökulman kautta. Maailma joka tekstissä ilmenee saattaa tuntua lukijasta vieraalta, mutta tekstin kertojille se on totta. Surrealismiin tai fantasian elementtien avulla koen itse kirjoittajana pystyväni ikään kuin sanomaan enemmän kuin realismiin pyrkivän tekstin kautta, kenties myös siksi että kaikki sanottavani ei välttämättä löydä tietään tekstiin tietoisuuden kautta. Lukemiseni ja kirjoittamiseni kulkevat siinä mielessä käsi kädessä, että olen mieltynyt jollain lailla epärealistisiin teksteihin, olkoon syynä sitten todellisuuspakoisuus, lapsenomaisuus tai lajityyppiin sisältyvä suuri vapaus.

Outi Kaikkonen on tutkinut kirjoittamisen rajoitteita ja pakotteita pro gradu -työssään. Kaikkonen (2009, 47) viittaa Peter Elbow'n tekstiin, jonka mukaan kirjoittaminen on aina jonkinasteista pakottamista ja valkoisen paperin kauhun voittamista. Kirjoittajan päässä asuu demoni, joka on voitettava lempein keinoin, sillä demonia ei saa tappa. Kynnys kirjoittamiseen on siis ylitettävä, ei murskattava. Tällaisena pakotteena voi kokeilla esimerkiksi tajunnanvirtakirjoittamista, jossa kirjoitetaan tauotta tietty aika kaikesta mahdollisesta mieleen juolahtavasta. Vaikka tuotettua tekstiä ei koskaan hyödynnettäisi, harjoitus kuitenkin vapauttaa kirjoittajan tyhjästä paperista. Usein suuri osa kirjoittamiseen käytetystä ajasta ja energiasta kuluu siihen, ettei kirjoittaja saa kirjoitetuksi.

Peter Elbow (1998, 13-16) havaitsee, että sama voima, demoni, joka arvostelee kirjoittajaa ja taistelee tätä vastaan, usein paradoksaalisesti myös tuo sanat paperille. Jos kirjoittaja on demonin vallassa, kirjoittaminen ahdistaa häntä. Jos hän tappaa demonin, hänen tekstinsä muuttuu elottomaksi. Elbow toteaa, että vapaa tajunnanvirtakirjoittaminen on helpoin tapa saada sanoja aikaiseksi paperille. Tajunnanvirtakirjoittamisessa tärkeintä on prosessi, se, että kirjoittaja alkaa kirjoittaa. Lopputuloksen laatu ei ole niinkään oleellista. Harjoitus auttaa kirjoittajaa unohtamaan hetkeksi kirjoittamista mahdollisesti haittaavat tekijät, kuten suuret tunnemyrskyt tai solmuun menneet ajatukset. Nopea tajunnanvirran siirtäminen paperille on näin eräänlainen meditatiivinen harjoitus paineenpurkukeino.

Jan Baetensin (1997, 3-5) mukaan rajoitteista vapaa kirjoittaminen, toisin sanoen surrealistinen, tajunnanvirtamainen automaatiokirjoittaminen tuottaa helposti stereotyyppistä ilmaisua ja toistaa itseään sen sijaan, että loisi jotain uutta. Jonkin rajoitteen tai pakotteen alla kirjoittaminen sen sijaan vapauttaa kirjoittajan kliseistä, jotka johtuvat usein kirjoittajan omien tuntemusten ja mielipiteiden suorasta reflektomisesta. Outi Kaikkonen (2009, 51) huomauttaa pro gradu -tutkielmassaan Baetensiin viitaten, että kirjoittamiseen sisältyy aina tiedostamattomia kanavoimisen tapoja, jotka ohjailevat kirjoittamista tiettyyn suuntaan. Pakotteen käyttämisessä olennaista onkin tietoisuus, se, että prosessi tulee kirjoittajalle itselleen näkyväksi.

Tarkastellessani tekstiäni huomaan tarkoituksettomasti käyttäneeni assosiaatiota vertauksien ja rinnakkaismaailmojen kautta. Kyseessä on saattanut olla Kaikkosenkin mainitsema tiedostamattoman kautta syntynyt rajoite, joka on ohjannut jonkin oman tunteeni tekstiin kielikuvan kautta, estänyt sitä tulemasta ulos sellaisenaan. Monet kuvat ovat yksinkertaisesti syntyneet tietyn tunteen ja tietyn asian hetkellisestä assosioitumisesta toisiinsa. Esimerkkinä on talven ja väkivallan yhdistyminen:

Tunnen talven läheisyyden. Se hengittää niskaani kylmin, synkin huokauksin ja kuiskaa, ettei ole uutta elämää, eikä toista mahdollisuutta valita.

- Se on sinun osasi, kuulen talven puhuvan ja nauravan päälle. - Otan ohjat käsiini milloin vain. Silloin tällöin löysään hieman, aurinko alkaa paistaa ja juuri kun tunnet sen ihollasi tulen takatalvena ovista ja ikkunoista. Katson kuinka pimeys sinussa kasvaa ja viimein syö sinut. Tulen yhä uutena syksynä, tulen aina takaisin.

Tuulee ja pikkulinnut tipahtelevat voimattomina puista. Niiden pesät täyttyvät lumella ja munat jäätyvät rasahdellen. (s. 20)

En halua järkeni tai itesesensuurini rajoittavan tekstiäni liikaa kirjoitusprosessissa, joten yritän siinä hetkessä välttää liiallista analysointia. Haluan antaa myös sattumalle sijaa. Teksti on osittain syntynyt tajunnanvirtakirjoituksena edeltä käsin hahmottelemani juonirungon ympärille. Jälkeenpäin talvivertauksessa voi nähdä arkkityyppisiä satiirin ominaisuuksia, sillä nainen on antisankarina matkalla kenties kohti tuhoaan. Talvi vertautuu myös ahdistavaan tunteeseen, jota on muutoin vaikea pukea sanoiksi. Surrealistisen otteen ei voi kuitenkaan sanoa hallitsevan koko tekstiäni. Kirjoittamiseni ei ole sattumanvaraista tai suunnittelematonta, vaikka koenkin assosiaation ja mielikuvituksen vapaan lennon hyviksi työkaluiksi. Kenties ihmeellinen, josta Breton puhuu, kiinnostaa ihmisiä vielä aikuisenakin juuri tiedostamattoman arkkityyppisten mekanismien vuoksi. Koska tiedostamaton on aina läsnä, niin ovat myös yö ja uni ja samoin kiinnostus ja kaipuu niihin.



Kirjoitusprosessissa halusin toisaalta ensin, vastoin sattuman lakeja, ehdottomasti konstruoida itselleni kunnollisen juonen, jonka ympärille olisin sitten kehitellyt tarinaa vapaasti ja antanut mielikuvitukseni leikkiä. Uskoin että kirjoittaminen olisi helpompaa jos minulla olisi edes jonkinlainen visio siitä mihin olen menossa. Loppujen lopuksi huomasin joutuneeni omaan ansaani tässä asiassa. Tein tarinasta hyvin tiiviin pikku kertomuksen, johon olikin melkoisen vaikeaa enää sulloa minkäänlaista täytettä. Huomasin että minun on joko jätettävä teksti sellaiseksi kuin se on ja luovuttava pituusvaatimuksista, tai sitten minun on suurelta osin luovuttava vanhasta juonesta. Huomasin että minun olisi hyvä harjoitella kirjoittamista vielä huomattavasti päämäärättömämmin, vailla minkäänlaista vaatimusta tekstin hyödyllisyydestä ja vailla tietoa sen käyttötarkoituksesta.

Halusin myös tietoisella ja käytännöllisellä tasolla kokeilla kirjoittamisessani myyttien ja arkkityyppien hyödyntämistä. Baetens puhuu lukijuuden ja kirjoittajuuden välisestä rajankäynnistä, ja tällainen rajan hämärtyminen on tapahtunut myös omassa prosessissani, jossa olen liukunut lukijasta kirjoittajaksi juuri lukemisen kautta. Molemmissa tekstini tarinoissa esiintyy eräänlainen persoonan ja varjon, tai persoonan ja animuksen tai animan kommunikaatio. Myyttinen peilauskohtaus on mukana myös omassa tekstissäni jokseenkin samanlaisena kuin Sinisalón ja Kokon teoksissa:

Tutut silmät katsovat enkeliä vakavina kun enkeli kokeilee sormellaan vettä ja vetää sillä viivan veden virheettömään, peilimäiseen pintaan. Silloin suuren suuri sammakko pistää päänsä esiin vedestä ja katsoo Sinisiipeä muikea ilme leveällä naamallaan. Se kurahtaa kerran, sitten sen ulkonevat silmät laajenevat vielä entisestään ikään kuin jokin olisi säilyttänyt sen, ja se vetäisee päänsä takaisin veden alle.

Kun sammakon jättämät renkaat veden pinnalla ovat uineet tiehensä, Sinisiipi erottaa vedessä peilikuvansa, jonka viereen ovat ilmestyneet toisetkin kasvot, mustat kuin yö. Päästä sojottaa ylöspäin kaksi pitkää, tupsupäistä korvaa, joiden alapuolella kipinöi pari oranssinkeltaisia silmiä. (s. 19)

Erona on vain se, että tarinani Sinisiipi ei ole nähnyt Piru-parkaa koskaan aikaisemmin, ja lammen pinnan kuvajainen on Sinisiivelle ensimmäinen kosketus Piruun. Toisen tarinan tason nainen

puolestaan etsii itseään miehen hänelle esittämästä valokuvasta sekä toisinaan ilmestyvästä kaksoisolennostaan. Vaikka Baetensin näkemyksen mukaan rajoite estää kirjoittajaa luisumasta stereotyyppiseen ilmaisuun, asia ei mielestäni ole välttämättä niin yksinkertainen. Tuottavana proseduurina käyttämäni arkkityyppiset ainekset varjon kohtaamisesta tulevat esille pirujen ja enkeleiden avulla, mikä ei sellaisenaan ole kovin omaperäinen tai ainutlaatuinen oivallus. Tällaisen rajoitteen käyttämisessä on tietynlainen stereotypian vaara, ja siksi minkä tahansa rajoitteen käyttö tuskin suojaa aiheen tai ilmaisun kuluneisuuden tunnulta.

## 5. PÄÄTÄNTÖ

Tutkielmani teoreettiseen kehykseen ja aiheeseen ovat vaikuttaneet aikaisemmat kirjallisuuden opintoni. Toisaalta omalle kirjoittamiselleni on aina ollut tärkeää se, että olen jollain lailla kosketuksissa muihin teksteihin ja kieleen yleensä. Teksteissä esiintyvät arkkityypit kiinnostavat ihmisiä ja lukijoita lapsista aikuisiin – mikseivät ne kiinnostaisi myös kirjoittajia? Minua ne ainakin inspiroivat sekä lukijana että kirjoittajana. Kenties ne kiinnostavat myös ihmisenä kasvamisen ja itsen syvemmän löytämisen näkökulmasta, sillä Jungin nojalla kirjallisuudessa esiintyvät arkkityypit ovat juuri niitä samoja, jotka ovat lukijankin sisällä. Tällöin lukija voi löytää kirjallisuudesta vastaavuussuhteita itseensä, tai fenomenologisesti ajateltuna lukijan ja kirjoittajan maailma ja minuus syntyvät tekstien keskellä, intentionaalisuuden kautta.

Pro graduni on tutkimus siitä, miten toisten tekstien olemassaolo voi vaikuttaa kirjoittamiseen, vaikka en voikaan puhua toisen kirjoittajan suulla. Tutkimukseni käsittelee sitä, miten tekstin syntyyn voi vaikuttaa paitsi toinen yksittäinen teksti, myös tekstien historiallinen jatkumo. Toisessa pääluvussa käsittelemäni Taranovskyn subtekstuaalisuusteoria on tietenkin vain yksi tapa hahmottaa ja käsitellä tekstienvälisyyttä, mutta kohdetekstieni tulkintaan se on mielestäni sopivin ja hedelmällisin. Tämä on tutkimukseni kirjallisuustieteellisin taso siinä mielessä, että kyse on lähinnä tekstien tarkasta analysoinnista. Toisaalta Pirjo Lyytikäisen tulkinta Narkissos-myytin uudelleenkirjoittamisesta avaa oven myös laajemmalle tarkastelulle. Narkissoksen tarinassa, kuten myyteissä yleisesti, on jotain, joka jatkuvasti puhuttelee sekä kirjoittajia että lukijoita, joten tulkitsen, että pelkän tekstuaalisen kiinnostuksen takana on jotain mikä liittyy ihmisenä olemiseen syvemmällä tasolla.

Tutkimuksessani olen pohtinut sitä, miksi suomalaiset muinaisuskomukset ja antiikin myytit muistuttavat toisiaan. Kun Ikaros lentää liian lähelle aurinkoa ja siivet sulavat, tai kun kulkija eksyy liian syväälle metsään ja joutuu hiiden vangiksi, voidaan mielestäni puhua temaattisesta samankaltaisuudesta. Vastaus kysymykseen mistä tuo samankaltaisuus kumpuaa, ja miksi vuodenajat vaikuttavat kirjallisiin kuvastoihin, tapahtumiin ja tunnelmiin löytynee arkkityypeistä. Fryen ja Jungin teorioiden avulla tarkasteltuna kirjoittaja näyttäytyy osana suurempaa kokonaisuutta, osana luonnon ja elämän suuria syklejä, osana kollektiivista tiedostamatonta ja tietoisuutta. Tekstienvälisyydessä ei olekaan välttämättä kyse vain siitä että kirjoittaja ottaisi tietoisesti mallia toisesta tekstistä, tietoisesti kommentoisi tai uudelleen kirjoittaisi sitä. Kyse saattaa olla jostain paljon syvemmästä, yleisinhimillisestä, mutta samanaikaisesti henkilökohtaisesta prosessista, jossa kirjoittaja luo samanaikaisesti tekstiä ja itseään. Arkkityyppien kautta huomio kohdistuu tekstin lisäksi lukijaan ja kirjoittajaan, jolloin minulle heräsi mielestäni kovin monimutkainen kysymys siitä, kuinka paljon aikaisemmat tekstit loppujen lopuksi vaikuttavat uuden tekstin syntymiseen, ja kuinka paljon tekstien yhteisiin piirteisiin vaikuttavat piilotajuntamme yhteiset, ikiaikaiset ja yleisinhimilliset mekanismit.

Tekstien viittaukset toisiin teksteihin osoittavat lukemisen suuren merkityksen kirjoittamisen kannalta, mutta etenkin Sinisalon teoksessa on hyvin selkeästi esillä se, miten teksti voi rakentua toisen tekstin avulla, ja miten kirjoittaja voi työssään olla ikään kuin eräänlainen dramaturgi, joka luo uutta vanhan pohjalta. Kirjoittamisen proseduraalisuuteen liittyen Sinisalon voi nähdä käyttäneen Kokon satua oman kirjoittamisensa proseduurina, ja tämä proseduuri on Sinisalon teoksessa eksplisiittisesti havaittavissa. Sinisalo on näin tekijänä antanut lukijalle tarkasteltavaksi ainakin osan tekstinsä rakentumisprosessista. Poleemisuuden kautta on tullut esille sekin, että vanhempi teksti voi tarjota uudemmalle tekstille myös peilauspintaa yhteiskunnallisille ja filosofisille kysymyksille.

Tutkimusta voisi kenties laajentaa hiljaisen tiedon teoriolla, jota esimerkiksi Michael Polanyi on kehittänyt. Myös Wolfgang Iser käsittelee hiljaista tietoa (tacit knowledge) ja fiktiota teoksessaan

*The Fictive and the Imaginary*. Hiljainen tieto koskee ei-sanallista, ei-järkipäristä tietoa, joka asuu ihmisen välitöntä tietoisuutta syvemmällä. Tällainen tieto on aina yksilön tietoa, mutta koska yksilö, myös kirjoittajana, on aina osa jotakin kulttuuria, on se myös kulttuurin tietoa. Tulkitsen, että arkkityypit voivat olla osa hiljaista tietoa. Ne ovat tiedostamattoman rakenneosia, mutta ne tulevat tietoisuuden piiriin symbolisessa muodossa kirjallisuuden ja unien kautta. Ne pukeutuvat tällaiseen muotoon, koska niitä on suorasanaisesti vaikeaa selittää. Toisaalta kirjoittamisessa ja yleensä taiteen tekemisen prosessissa on läsnä jotain, mitä on ongelmallista muotoilla sanoiksi, sillä hiljainen tieto liittyy myös intuitiiviseen tietämiseen. Sen lisäksi, että hiljaisen tiedon voi nähdä eräänlaisena intuitiivisena taitona, se voi sisältää myös ennakoasenteita ja käsityksiä, jotka häiritsevät luomisprosessia. Hiljaisen tiedon kokemukseräisyys sen sijaan on yhteydessä fenomenologiaan, joka puolestaan tuo mukaan myös kysymyksen esimerkiksi sukupuolesta ja siitä, miten sukupuolen kautta omaksutut asenteet mahdollisesti vaikuttavat kirjoittamiseen ja lukemiseen.

## LÄHTEET

KOKKO, YRJÖ 2002: *Pessi ja Illusia*. WSOY, Helsinki.

SINISALO, JOHANNA 2000: *Ennen päivänlaskua ei voi*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.

BAETENS, JAN 1997: "Free Writing, Constrained Writing. The Ideology of Form". *Poetics Today* 18/1997.

BAHTIN, MIHAIL 1988: *The Dialogic Imagination*. Four Essays. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

BAUDELAIRE, CHARLES 1991: *Les Fleurs du Mal*. Édition établie par Jacques Dupont. Paris: GF-Flammarion.

BAUDELAIRE, CHARLES 1962: *Pahan kukkia*. Valikoima ranskankielisestä alkuteoksesta *Les fleurs du mal*. Suom. Yrjö Kajjärvi. Helsinki: Otava.

BENJAMIN, WALTER 1986: *Silmä väkijoukossa. Huomioita eräistä motiiveista Baudelairen tuotannossa*. Suom. Antti Alanen. Helsinki: Kustannus Oy Odessa.

BRETON, ANDRE 1970: *Surrealismen manifesti*. Suom. Väinö Kirstinä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

BROOKE, ROGER 1991: *Jung and Phenomenology*. London and New York: Routledge.

ELBOW, PETER 1998: *Writing With Power. Techniques for Mastering the Writing Process*. Oxford University Press.

ENWALL, MARKKU 1988: *Toinen minä*. Helsinki; WSOY.

FOUCAULT, MICHEL 2006: "Mikä tekijä on?". Artikkelinä Nuorena Voimassa 1/2006. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Nuoren Voiman liitto.

- FRYE, NORTHROP 1971: *Anatomy of Criticism*. Four essays. Princeton University Press, New Jersey.
- GANANDER, KRISTFRID 1995: *Mythologia Fennica*. Suom. Brita Löflund. Tampere: Recallmed Oy.
- HAAVIO, MARTTI 1935: *Suomalaisen muinaisrunouden maailma*. Porvoo: WSOY.
- HART, JONATHAN 1994: *Northrop Frye. The Teoretical Imagination*. London and New York: Routledge.
- HEIDEGGER, MARTIN 2001: *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- HEIDEGGER, MARTIN 1995 a: *Taideteoksen alkuperä*. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- HEIDEGGER, MARTIN 1995 b: *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude*. Translated by William McNeil & Nicholas Walker. Bloomington: Indiana University Press.
- HEIKKILÄ-HALTTUNEN, PÄIVI 1999: "Lasten- ja nuorten kirjallisuuden kehitys". Artikkelin Suomen kirjallisuushistoriassa 3. Pertti Lassila (toim.). Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura
- ISER, WOLFGANG 1993: *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- JOENSUU, JURI 2008: "Proseduraalisen kirjoittamisen perinne ja Leevi Lehdon Päivä". Artikkelin teoksessa *Tekijyyden ulottuvuuksia*. Eeva Haverinen, Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma (toim.). Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- JUNG, CARL GUSTAV 1990: *Unia, ajatuksia, muistikuvia*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY.
- JUNG, CARL GUSTAV 1968 a: *Collected Works; The Archetypes and the Collective Unconscious*. Edited by Herbert Read et al. Translated by R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul.
- JUNG, CARL GUSTAV 1968 b: *Collected Works; Researches into the Phenomenology of the Self*. Edited by Herbert Read et al. Translated by R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul.
- KAIKKONEN, OUTI 2009: *Kuva porttina runoon. Camera Poetica ja runon kirjoittaminen yhteydessä kuvaan*. Pro gadu –tutkielma, Jyväskylän yliopisto. Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, kirjoittamisen maisteriohjelma.
- KARKULEHTO, SANNA 2004: "Sateenkaaren tuolle puolen". Artikkelin teoksessa *Pervot pidot*. Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen (toim.). Helsinki: Like.

- KEKKI, LASSE 2004: Johdanto teoksessa *Pervot pidot*. Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen (toim.). Helsinki: Like.
- KRISTEVA, JULIA 1993: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo & Riikka Stewen. Gaudeamus.
- KULMALA, TEPPO 2001: *Minuus itseiden kiertoradalla. Herman Hessen proosatekstit ja jungilainen psykoenergetiikka*. Jyväskylän yliopisto.
- LAHDELMA, TUOMO 2008: "Uudenlaiseen tekijyyteen". Teoksessa *Luova laji. Näkökulmia kirjoittamisen tutkimukseen*. Juri Joensuu, Nora Ekström, Tuomo Lahdelma & Risto Niemi-Pynttäre toim. Jyväskylä: Atena.
- LAHDELMA, TUOMO 1986: *Vapahtajaa etsimässä. Evankeliumit Endre Adyn lyriikan subtekstinä vuoteen 1908*. Jyväskylän yliopisto.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 1997: *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- MOORES, D. J. 2010: *The Dark Enlightenment. Jung, Romanticism and the Repressed Other*. Madison – Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- NIEMI-PYNTTÄRI, RISTO 2008: "Genre luovana muotona ja verkkoproosa". Artikkeliteoksessa *Luova laji. Näkökulmia kirjoittamisen tutkimukseen*. Juri Joensuu, Nora Ekström, Tuomo Lahdelma & Risto Niemi-Pynttäre (toim.). Jyväskylä: Atena.
- NUMMI, JYRKI 1985: "Parodian poetiikkaa". Artikkeliteoksessa *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirjassa 38*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- OVIDIUS 2000: *Valikoima Metamorfooseja*. Suom. Päivö & Teivas Oksala. Espoo: Artipictura.
- PETTERSSON, JARI 1996: *Shamaaneja, sankareita ja arkkityyppejä*. Myyteistä C.G. Jungiin ja poikkeaviin tajunnantiloihin. Oy Aquarian Publications.
- RANTA, ELINA & RANTA, MAIJA 1996: *Haltijoitten mailla, maahisten majoissa*. Porvoo: WSOY.
- SAARILUOMA, LIISA 1998: Johdanto teoksessa *Interteksti ja konteksti*. Liisa Saariluoma & Marja-Leena Hakkarainen (toim.). Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- SINISALO, JOHANNA 2004: "Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälteenä". Artikkeliteoksessa *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.



SUUTALA, MARIA 2001: *Kesytetty nainen. Seksuaalisuus ja luontosuhde länsimaisessa ajattelussa*. Helsinki University Press.

TAMMI, PEKKA 2006: "Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä". Artikkeliteoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Auli Viikari (toim.). Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

TARANOVSKY, KIRIL 1976: *Essays on Mandel'stam*. Harvard University Press.

TARASTI, EERO 1974: "Struktuuri, myytti ja musiikki. Näkökulmia Claude Levi-Straussin struktuuriantropologiaan". Teoksessa *Strukturalismia, semiotiikkaa, poetiikkaa*. Johanna Enckell, Osmo Kuusi & Eero Tarasti toim. Helsinki: Oy Gaudeamus Ab.

VARTO, JUHA 1989: "Pitkästyminen ja teknologia". Artikkeliteoksessa *Fenomenologeja: Maailma minussa – minä maailmassa*. Tampereen yliopisto

VARTO, JUHA 2003: *Tästä jonnekin muualle. Polkuja Heideggerista*. Tampere University Press.

ZIOLKOWSKI, THEODORE 1977: *Disenchanted Images. A Literary Iconology*. Princeton University Press.