

Kalevalaiset Sankarit

NYKYMAAILMAN

MENOSSA

*Tutkimus Johanna
Sinisalonen kirjasta
Sankarit
by Eliisa Pitkäsalo*

**KALEVALAISET SANKARIT
NYKYMAAILMAN MENOSSA
Tutkimus Johanna Sinisalon
romaanista Sankarit**

Kalevalaiset Sankarit

NYKYMAAILMAN
MENOSSA

*Tutkimus Johanna
Sinisalonen kirjasta
Sankarit
by Eliisa Pitkäsalo*

Copyright © tekijä ja Nykykulttuurin tutkimuskeskus

Erkki Vainikkala (vastaava toimittaja, Jyväskylän yliopisto)
Pekka Hassinen (toimitussihteeri, Jyväskylän yliopisto)
Tuuli Lähdesmäki (toimitussihteeri, Jyväskylän yliopisto)
Irma Hirsjärvi (Jyväskylän yliopisto)
Kimmo Jokinen (Jyväskylän yliopisto)
Anu Kantola (Helsingin yliopisto)
Sanna Karkulehto (Oulun yliopisto)
Raine Koskimaa (Jyväskylän yliopisto)
Sirku Kotilainen (Tampereen yliopisto)
Urpo Kovala (Jyväskylän yliopisto)
Olli Löytty (Turun yliopisto)
Tuija Modinos (Helsingin yliopisto)
Susanna Paasonen (Turun yliopisto)
Tarja Pääjoki (Jyväskylän yliopisto)
Tuija Saresma (Jyväskylän yliopisto)
Erkki Sevänen (Itä-Suomen yliopisto)

Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisusarja perustettiin vuonna 1986. Sarja on monitieteinen ja tieteidenvälinen. Siinä ilmestyy tutkimuksia nykykulttuurista ja kulttuuriteoriasta. Myös modernin kulttuurin vaiheisiin liittyvät kulttuuri- ja sosiaalishistorialliset tutkimukset kuuluvat kustannuslistalle.

Sarjassa julkaistavat käsikirjoitukset valitaan asiantuntija-arvioiden perusteella. Julkaisusarjan kirjat ilmestyvät joko painettuina kirjoina ja myöhemmin sähköisinä rinnakkaisjulkaisuina tai suoraan verkkokirjoina.

Painettuja julkaisuja voi tilata osoitteesta Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, PL 35 (par), 40014 Jyväskylän yliopisto. Puh. (014) 260 1469, fax (014) 260 1311. Email: tuuli.lahdesmaki@jyu.fi, <http://www.jyu.fi/nykykulttuuri/>. Julkaisuja voi ostaa myös Kampus Kirjasta ja Kirjavitriinistä (Jyväskylä), Tiedekirjakauppa TAJUsta (Tampere) sekä muista hyvin varustetuista kirjakaupoista.

Julkaisun taitto: Pekka Hassinen
Painoasun suunnittelu: Sami Saresma
Kansi: Sami Saresma

Jyväskylän yliopisto, JYX-julkaisuarkisto
Jyväskylä 2011

ISBN 978-951-39-4466-7"
ISSN 1457-6899

SISÄLLYS

JOHDANTO 7

Lönnrot ja Kalevala 11

Sinisalo ja Sankarit 17

Eepoksen ja romaanin sisältö 22

NÄKÖKULMAT JA KONTEKSTI 31

Postmodernistinen vs. modernistinen 31

Intertekstuaalisuus 37

Feministinen kirjallisuus 42

Kansalliset kertomukset ja globalisaatio 47

Fantastinen kirjallisuus 51

Punainen lanka 56

MYYTTINEN KEHYS 71

Syntytarinat 72

Vesi 75

Taistelevat luonnonvoimat 78

KYNNYKSIÄ 81

Otsikot 83

Variaatioita 87

HENKILÖHAHMOT 93

Nimeäminen 94

Scifistiset henkilöhahmot 102

Ambivalentit hahmot 105

MONIMUOTOINEN SANKARUUS 111

Sankari saapuu romaaniin 111

Matkustavat miehet 115

Seppäheeros 125

Median idolit 127

Traaginen sankari 136

Sankarinaiset 139

FEMINIINISIÄ JA MASKULIINISIA SIIRTYMIÄ 149

Valtataistelu 151

Mieheyden muutoksia 166

Kohti omaa naisidentiteettiä 172

TEKNOLOGIAN KESKUS 175

Kulttuuri vs. tiede 175

Sanoista naista 176

Jumalattaria ja kyborgeja 178

Hyvän ja pahan tiedon puu 181

LAJI 185

Eepoksesta romaaniksi 185

Lajeja, alalajeja ja moodeja 190

Kohti uusia maailmoja 201

LANGAN SÄIKEET YHTEEN 209

VIITTEET 219

LÄHTEET 231

LIITE 257

Ideasta tekstiksi. Johanna Sinisaloa haastattelemassa 257

SUMMARY 267

JOHDANTO

Kansanrunouden välittämässä kuvassa kohtaamme varhaiskantaiseen maailmankuvaan kuuluvia hahmoja, heeroksia, joilla on erityisiä, tuonpuoleisesta saatuja voimia. Näitä kansanperinteestä siirrettyjä mytologisia hahmoja käytetään (nyky)kirjallisuudessa luomaan lisämerkityksiä kertomukseen ja henkilöhahmojen luonteeseen. Tässä väitöskirjaani perustuvassa teoksessa tutkin kulttuurisia ja poliittisia merkityksiä, joita syntyy, kun kalevalaisia henkilöhahmoja siirretään nykymaisemaan.

Tutkimuksen fokuksessa ovat henkilöhahmot Johanna Sinisalon romaanissa *Sankarit* (2003). Tarkastelen henkilöhahmoja suhteessa niiden kalevalaisiin vastineisiin. Sinisalo kuvaa romaanissaan tämän päivän kulttuuriheeroksia viittaamalla kalevalaisiin, suomalaiskansallisen mytologian hahmoihin. Tämä rinnastaminen luo välttämättä outoja henkilöhahmoja ja ympäristöjä, joissa liikkuvat usein karikatyyrimäiset hahmot herättävät kysymyksen paradisuudesta.

Lähestyn henkilöhahmoja tarkastelemalla sitä, miten myytin asema on muuttunut yleisen kulttuurisen muutoksen myötä. Modernina aikana myyttisen, yhtenäisen maailmankuvan on korvannut individualistinen maailmankuva. Postmodernistisessä romaanissa kierrätetään vanhoja myyttejä, jolloin myyttiset merkitykset muuttuvat. Sinisalo käyttää myyttejä ja mytologisia hahmoja vieraannuttamiskeinona. Tutkimukseni tarkoitus on tarkastella, miten myytit ja mytologiset hahmot siirtyvät *Sankareihin*, mitkä niistä säilyttävät tunnistettavuutensa muunnosprosesseissa ja mitä aivan uusia merkityksiä hahmot saavat uudessa ympäristössään. Vanhojen kulttuurisesti arvokkaiden ja uusien myyttien suhteen tarkastelussa käytän taustalla myyttitutkimusta ja teoriaa intertekstuaalisuudesta. Näin pääsen tulkintoihin, joiden tarkoituksena on esitellä Sinisalon luoman fiktiivisen todellisuuden metaforista luonnetta. Etsin vastausta kysymykseen, mitä merkityksiä voidaan lukea niistä muutoksista, joita *Kalevalan* henkilöhahmot ovat Sinisalon käsittelyssä käyneet läpi. Joidenkin mytologisten henkilöhahmojen piirteitä Sinisalo on

omissa muunnoksissaan korostanut, kun taas joidenkin henkilöhahmojen piirteitä hän on muokannut kalevalaisten vastineidensa ominaisuuksiin verrattuna hyvinkin poikkeaviksi.

Sankareita voidaan lukea sekä *Kalevalan* muunnoksena että itsenäisenä teoksena – mikäli itsenäisistä teoksista yleensä voidaan puhua varsinkaan postmodernistisen kirjallisuuden yhteydessä. Jos lukija tuntee suomalaista kulttuuria ja kansanrunoutta, erityisesti *Kalevalan*, tekstistä välittyy erilaisia merkityksiä kuin silloin, kun lukija ei ole tietoinen tästä taustasta. Mikäli taas myytit ymmärtään universaaleiksi, viittaukset mytologiaan ohjaavat lukijaa toisella tavalla. Tässä kirjassa en kuitenkaan katso aiheelliseksi keskittyä etsimään vastausta kysymykseen, miten myyttiset ainekset voisivat – vai voisivatko lainkaan – löytyä romaanista *Kalevalaa* tuntematta. Sen sijaan keskityn tarkastelemaan nimenomaan kalevalaisten henkilöhahmojen intertekstuaalisia siirtymiä muuttuvassa kulttuurikontekstissa.

Keskeisenä tutkimuskysymyksenä on, millaisia kulttuurisia ja myös poliittisia merkityksiä tässä intertekstuaalisessa asetelmas-
sa syntyy ja millaisin kirjallisin keinoin niitä *Sankareissa* tuotetaan. Tutkimuskysymykseni asettuvat kahdelle tasolle. Ensimmäinen taso on henkilöhahmojen kuvauksen taso, jolla tarkastelen sitä, miten hahmot ovat siirtyneet *Kalevalasta Sankareihin* ja mitä uusia merkityksiä siirtymisestä on aiheutunut. Toinen taso on laajempi, yleisempien kulttuuristen diskurssien taso, jolla tarkastelen henkilöhahmojen siirtymisestä aiheutuneita kulttuurisiin representatioihin ja instituutioihin liittyviä merkityksiä. Kulttuurisia merkityksiä välittävien kirjallisten keinojen tarkastelussa lajikysymys on tärkeä, ja edelleen se, millaisia postmodernistiselle kirjallisuudelle ominaisia ilmaisutapoja romaanista löytyy. Tällainen tarkastelu edellyttää huomion kiinnittämistä kirjallisuuden ja yleisesti kulttuurin muutoksiin. Henkilöhahmojen analyysin kautta tarkastelen sitä, minkälaista suhdetta romaani luo todellisuuteen: miten Sinisalo kuvaa romaanissaan nykykulttuurin ilmiöitä tuomalla kalevalaiset myyttiset hahmot fantastisen tai tarkemmin scifi-romaanin ke-

hyksiin. Erityiseksi kysymykseksi nousee parodian käyttö yhteiskuntakriittisen ilmaisan välineenä.

Tutkimukseni lähestymistapa on siis sekä rakenteellinen että teemaattinen. Toisaalta tarkastelen *Sankareita* rakenteellisesti, toisin sanoen sitä, miten Sinisalo upottaa kerrontaan eri kirjallisia lajeja tai miten eri henkilöhahmojen tarinat saavat eri lajien piirteitä. Toisaalta tarkastelen romaanin yleisempiin kulttuurisiin diskursseihin liittyviä teemoja, muun muassa sitä, miten henkilöhahmot asettuvat suhteessa keskusteluun sukupuoliroolien muutoksesta sekä identiteetin muodostumisesta ja muodostamisesta.

Kirjan ensimmäisessä luvussa esittelen tutkimusmateriaalin: *Kalevalan* ja romaanin *Sankarit*. Tutkimuksen taustoittamiseksi on välttämätöntä tuntea ainakin päällisin puolin *Kalevalan* syntyyn liittyvät seikat ja Elias Lönnrotin runojen kokoamistyössä käyttämät menetöt. Ensimmäisessä luvussa esittelen myös Johanna Sinisalons kirjailijana. Muistin virkistämiseksi esittelen lyhykäisestään *Kalevalan* ja *Sankareiden* sisällöt.

Tutkimuksen teoreettista taustaa esittelevä luku ”Näkökulmat ja konteksti” jakautuu kolmeen suurempaan yksikköön. *Ensimmäinen* osa muodostuu niistä suuntaviivoista, jotka luovat taustan keskustelulle kulttuurissa ja kirjallisuudessa tapahtuneesta muutoksesta, erityiskysymyksenä sanataiteen modernistisuuden ja postmodernistisuuden eroavaisuudet ja yhtäläisyydet. Esittelen myös tutkimukseni kannalta keskeisen käsitteen intertekstuaalisuus ja siihen liittyvät termit. *Toisessa osassa* liitän *Sankarit* suomalaisen ja yleisemminkin nykykirjallisuuden kehyksiin, keskeisimpinä feministinen kirjallisuus, kansalliset kertomukset ja fantastinen kirjallisuus. *Kolmannessa osassa* esittelen tutkimukseni punaisen langan. Tutkimus rakentuu eri henkilöhahmojen tarinoiden ympärille siten, että tarkastelen kutakin tarinaa erilaisista esitystapaan ja tematiikkaan liittyvistä näkökulmista. Seuraan romaanin läpi menevää punaista lankaa tarkastelunäkökulmista, joista käytän metaforaa punaisen langan säikeet. Vaikka punainen lanka läpäiseekin kaikki tarinat, eri säikeet ovat vahvempia eri tarinoissa. Kun keskittän tarkastelun tiettyyn henkilöhahmoon, konstruoin hänen tarinansa suhteessa toi-

seen/toisiin henkilöhahmoihin, jolloin tarinassa dominoi punaisen langan tietty säie/säikeet. Fokusoinnista riippuen säikeet toisaalla eriytyvät, toisaalla sekoittuvat, ja monisäikeinen punainen lanka vie läpi romaanin kantaen hyvin monentasoisia merkityksiä.

Luvussa ”Myyttinen kehys” esittelen *Sankareista* löytyvän eräänlaisen kehyskertomuksen, joka sulkee myyttisen, syklisen jatkumonsa sisälle useita ydinkertomuksia. Tämä rakenne ei ole samalla tavalla selkeästi näkyvissä kuin perinteisissä kehyskertomusromaaneeissa (esim. Boccaccion *Decamerone*), vaan se on upotettuna muuhun kerrontaan muun muassa useaan kertaan kerrottuna maailmansyntymyyttinä.

Luvussa ”Kynnyksiä” tarkastelen pääasiassa romaanista löytyviä kynnystekstejä. Kiinnitän erityistä huomiota otsikointiin ja hahmojen henkilökuvaan sopimattomiin lausahduksiin, jotka ovat suoria viittauksia *Kalevalan* tekstiin. Tässä yhteydessä tarkastelen lisäksi eri tekstilajeihin kuuluvia tekstikatkelmia ja niiden funktiota kerronnassa. Luvussa ”Henkilöhahmot” tarkastelen romaanin henkilöhahmoja suhteessa postmodernistisen ja fantastisen (pääasiassa tieteisfiktion eli scifin) kirjallisuuden henkilöhahmoihin sekä romaanissa käytettyä nimistöä ja nimien välittämiä merkityksiä henkilöhahmojen tulkinnassa.

Seuraavat luvut ovat varsinaista henkilöhahmojen analyysiä. Luvussa ”Monimuotoinen sankaruus” tarkastelen romaanin henkilöhahmoja sankarimyytin valossa. Tarkastelen sankaruuden yleisiä konnotaatioita ja sitä, miten sankaruus voidaan määritellä. Keskityn kysymään, mitä erityispiirteitä sankaruuteen liittyy myyttinä, miten Sinisalo on käyttänyt näitä piirteitä omien sankarihahmojensa luomisessa ja millaisessa valossa sankaruus näyttäytyy *Sankareissa*. Luvussa ”Feminiinisiä ja maskuliinisia siirtymiä” keskityn henkilöhahmojen analyysissä feministisiin tulkintoihin vallasta ja oman ruumiin hallinnasta, mieheyden muutoksista sekä identiteetin muodostumisesta ja muodostamisesta. Tarkastelen vallan käyttäjiä ja vallankäytön uhreja lähinnä Oonan ja Tytin kautta. Mieheyden muutoksia ja ruumiillisuuteen ja feminiinisyyteen liittyviä kysymyksiä lähestyn lähinnä Rexin tarinan välityksellä. Näin kuvaan

tulee myös kysymys sukupuolierosta ja sukupuolten stereotyyppien häivyttämisestä. Luvun lopussa tarkastelen naisidentiteetin muodostumista Oonan hahmon kautta. Luvussa ”Teknologian keskus” tarkastelen *Sankareita* taisteluna kulttuurin ja vallan välineenä käytetyn tieteen välillä. Kiinnitän erityisesti huomiota vallan käytön eri ilmenemismuotoihin.

Luvussa ”Laji” tarkastelen *Sankareita* kokonaisuutena, erityisesti sen luonnetta kirjallisenä lajihybridinä. Tarkastelen *Sankareita* lajihistoriallisessa muutoksessa, sen katkelmallisuutta verrattuna eepoksen episodimaisuuteen ja romaanin historialliseen muuttumiseen. Tutkin myös lajin ja moodin suhdetta (esim. tragedia ja traaginen) ja sitä, miten henkilöhahmojen tarinoiden luonne vaikuttaa romaaniin kokonaisuutena ja miten ajankohtaiset aiheet nousevat keskusteluun eri lajien välityksellä. Luku ”Langan säikeet yhteen” on yhteenvetoluku, jossa esittelen tutkimustulokset ja pohdin kootusti sitä, miten *Sankarit* kuvaa ja kommentoi muutoksia, joita länsimaisessa ja erityisesti suomalaisessa kulttuurissa on tapahtunut ja tapahtuu parhaillaan.

Lönnrot ja Kalevala

Taiteen pitkän historian varrelta löytyy hyvin erilaisia kokeiluja mytologian henkilöhahmojen ja muun myyttisen aineksen siirtämisestä uuteen kontekstiin. Eri taidelajeja edustavien teosten motiiveina on usein käytetty – ja käytetään edelleen – vanhoja myyttejä. Kaunokirjallisuudesta löytyy intertekstuaalisia viittauksia erilaisiin teksteihin jo ajalta ennen kuin intertekstuaalisuus sai nimensä¹. Myös mytologisia hahmoja, jumalia, puolijumalia ja heeroksia on lainattu erilaisten tekstien rakennusaineiksi jo kauan ennen ”(post)modernistista aikaa”. Siten ei ole mitenkään uutta ja odottamatonta, että myös nykykirjallisuudessa käytetään erilaisiin narratiivisiin tehtäviin myyttisiä aineksia ja mytologisia henkilöhahmoja. Kuten muussakin eurooppalaisessa, myös suomalaisessa kult-

tuurihistoriassa on kausia, jolloin myyttejä on käytetty – ja käytetään – taiteen rakennusmateriaalina.

Suomalaisessa kulttuurikontekstissa myyttisten ainesten päälähde on luonnollisesti kansalliseepos *Kalevala* (nk. *Vanha Kalevala* ilmestyi vuonna 1835, *Uusi Kalevala* vuonna 1849), jonka Elias Lönnrot (1802–1884) loi yhdistelemällä taitavasti laajalta alueelta kerättyjä kansanrunoja (ks. esim. Harva 1949; Siikala 1994; Kupiainen 2004). Tänä päivänä tunnettua versiota edelsi pitkä työ. Lönnrot teki kaikkiaan 11 matkaa eri puolille Savoia, Suomen ja Venäjän Karjalaa ja lopulta myös Viroon. Hän keräsi matkoillaan sekä runoja, kasvien nimiä ja outoja sanoja että arvoituksia ja sananlaskuja. Runonkeruumatkojensa tuloksena Lönnrot julkaisi ensin runoelman *Kantele* (1829–31), joka koostui neljästä vihosta kansanrunoutta. Sen jälkeen syntyivät niin kutsutut pienoisorunot *Lemminkäinen*, *Väinämöinen* ja *Naimakansan virsiä*, kaikki vuonna 1833. *Runokokous Väinämöisestä* eli *Alku-Kalevala* valmistui vuonna 1834. *Alku-Kalevalaa* hän täydensi muun muassa Sampo-runoudella viidennellä keruumatkallaan Arhippa Perttuselta saamansa laajemman aineiston perusteella, ja vuosina 1835–36 ilmestyi *Kalevalan* ensimmäinen laitos, niin kutsuttu *Vanha Kalevala*. Ennen *Uuden Kalevalan* ilmestymistä vuonna 1849 Lönnrot julkaisi myös lyyristen runojen kokoelman *Kanteletar* (1840–41). (Majamaa s. a.; Laitinen 1991, 177; Kuusi 1984, 55; Kaukonen 1984, 15.)

Lönnrotin kansanrunojen keruu- ja kirjaamistyössään käyttämät menetelmät ovat olleet keskustelun aiheena aina *Kalevalan* ilmestymisestä lähtien. Hän rakensi runoja yhdistellen kansanrunojen eri toisintoja ja lisäksi itse sepittämiään säkeitä. Hän vaihtoi myös henkilöiden ja tapahtumien piirteitä oman maailmankatsomuksensa mukaisesti. Selityksenä toimintaansa hän julistaa *Uuden Kalevalan* esipuheessa:

Lopulta, kun kukaan laulajista ei enää voinut vetää vertoja minulle niiden runojen määrään nähden, mitä olin kerännyt, katsoin, että myös minulla on se oikeus, jonka vakaumukseni mukaan useimmat katsoivat omaksi oikeudekseen, nimittäin oikeus järjestää runot sillä tavoin kuin ne parhaiten soveltuivat toistensa yhteyteen, eli runon sanoin: itse loi-

he loitsijaksi, laikahtime laulajaksi, s.o. pidin itseäni hyvänä laulajana siinä kuin hekin itseään. (Majamaa s.a.)

Runoihin jäävien aukkojen täydentäminen runotoisintoja yhdistämällä oli Lauri Hongon mukaan jo H. G. Porthanin opettama menetelmä, jolla ”kansanrunojen kauneus oli saatavilla esiin” (Honko 1984, 32). Lönnrot siis seurasi Porthanin oppeja, mutta kun hän *pienoisrunoelmassa* vielä pääasiassa vain järjesteli runoja pyrkien seuraamaan niiden sisäisiä vihjeitä järjestyksestä ja yleisjuonesta, *Alku-Kalevalassa* hän käytti jo vapaampaa kättä järjestämällä säkeitä uudelleen ja jopa sepittämällä lisää (Kuusi 1984, 60). *Vanhasa* ja varsinkin *Uudessa Kalevalassa* on jo näkyvissä Lönnrotin selkeä pyrkimys eepoksen luomiseksi: *Kalevala* on Lönnrotin tietoisesti rakentama suuri runoelma, joka kertoo suomalaisten muinaisesta myyttisestä menneisyydestä. (Majamaa s. a.)

Pyrkimys homeeeriseen, yhtenäiseen eepokseen johti Lönnrotin tekemään valintoja, jotka ovat sittemmin herättäneet keskustelua sekä *Kalevala*-tutkijoissa kautta aikojen että esimerkiksi nykypäivän naistutkijoissa (esim. Apo 1995; Piela, Knuutila & Kupiainen 1999; Siikala 1996; Kupiainen 2004; Nenola & Timonen 1990). *Vanha Kalevala* oli siinä mielessä hyvin puhtaasti Lönnrotin oma luomus, että runot, joita hän käytti eepoksen rakentamiseen, olivat hänen itsensä keräämiä. *Kalevalan* toiseen painokseen hän käytti myös muilta runonkerääjiltä saamaansa materiaalia (Majamaa s. a.), joten hänellä oli hyvin paljon enemmän aineistoa *Uutta Kalevalaa* luodessaan. Hän kirjoitti 25.5.1848 kirjeessään Fabian Connanille, että runoja olisi seitsemään Kalevalaan, joista jokaisesta tulisi erilainen (Kuusi 1884, 62). Niinpä hän teki valintoja oman taiteellisen näkemyksensä mukaisesti: hän loi henkilöhahmoja ja tarinoita liittämällä yhteen eri aiheita, ja jopa paikkaili runojen väleihin jääviä aukkoja. Näin syntyi henkilögallerialtaan rikas, kansainvälisestikin tunnettu eepos.

Kalevalan henkilöhahmoja luodessaan Lönnrot sulatti kansanrunouden eri hahmoja yhteen kerronnallisista syistä. Tässä prosessissa hän käytti kansanrunouden aineksia hyvin vapaasti. Esimerkiksi Ainoa sellaisenaan ei kansanrunoperinne tunne vaan Lönnrot

on ottanut aineksia eri tarinoista, ja yhdistelemällä muotoillut Aion. Myös Kullervon tarina vaikuttaa irralliselta ja sellaisenaan kontekstiin kuulumattomalta. Nämä kalevalaisten henkilöhahmojen piirteet johtuvat toisaalta kansanrunouden luonteesta, toisaalta Lönnrotin työskentelytavoista ja tavoitteista. Esimerkiksi Kullervon hahmo on selkeä lainahahmo antiikin tragedian traditiosta.

Tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota piirteisiin, joita kansanrunouden henkilöhahmot ovat saaneet Lönnrotin yhdistelytyön ansiosta. Erityisesti kalevalaisten naishahmojen luonne näyttää muuttuneen verrattuna kansanrunoudessa esitettyihin naishahmoihin. Ehkäpä kaikkein kärkevimmin Lönnrotin työskentelymenetelmiä ruotii yhdysvaltalainen tutkija Patricia E. Sawin, joka tarkastelee Lönnrotin luomia naishahmoja hänen oman patriarkaalisen maailmankäsityksensä tuotteina. Sawinin mukaan Lönnrot muokkasi motivoiteja ja pakotti ”lähderunojen elävät ja täyteläiset naiset miehisen mielikuvituksen vastakohtaluokitukseen: nainen on neitsyt tai huora, äiti tai noita” (Sawin 1990, 45). Näin tietyistä *Kalevalan* naishahmoista muodostui negatiivisempia hahmoja kuin alkuperäisen kansanrunouden hahmot olivat. Mieshahmoille taas kävi toisin: monista tuli kunnioitettavampia ja sankarillisempia kuin kansanrunoudessa tapaamme hahmot ovat (ibid., 52). Arto Jokisen mukaan Sawinin väite *Kalevalaan* sisäinrakennetusta patriarkalisesta ja naisvihamielisestä lukusuosituksesta on liian kärjistetty, vaikka se pitääkin paikkansa monilta osin (Jokinen, 1999a, 163).

Tulkintojen monimuotoisuus yli sadanviidenkymmenen vuoden ajalta osoittaa, että *Kalevalalla* on ollut merkitystä kansallisen identiteetin rakentamisessa. Romantiikan arvomaailmalle ajatus kansaneepoksesta kansakunnan äänenä oli sopiva, vaikka tutkijat olivatkin eri mieltä eepoksen kansanomaisuudesta. Keskustelua herätti erityisesti se, oliko Lönnrot romanttisen käsityksen mukaisesti jo olemassa olleen eepoksen sirpaleiden kokoaja vai oliko hän vain nopeuttamassa kehitystä, joka on kansanrunoudelle luontaista sen pyrkiessä laajempaan kokonaisuuteen. (Ks. Honko 1984, 33–34.)

Lönnrot itse ei todennäköisesti paljon pohdiskellut eeposteoriaa, vaan hän mietti lähinnä tapahtumien keskinäistä järjestystä samalla kun hänen mielessään vähitellen muodostui ajatus homeerisen eepoksen rakentamisesta (Honko 1984, 33–34). Käännekohtaksi muodostuikin neljäs keruumatka, joka suuntautui Vienan-Karjalaan. Hän tapasi matkallaan tietäjävanhus Vaassila Kieleväisen, jonka antamien vihjeiden perusteella *Kalevalan* kokonaisuus eepoksena alkoi hahmottua. Niin Lönnrotille muodostui se ajatus *Kalevalan* perusjärjestyksestä, joka oli runoja yhdistävä johtoajatus, ja joka hänen oli eepoksen kokoonpanijana keksittävä. (Kaukonen 1984, 15, 19.) Eepoksen rakentamisprosessissa oli tieteelliset ja taiteelliset vaaransa, mutta ne eivät Lönnrotia tuntuneet haittaavan. Olihan – Matti Kuusen sanoin – ”[k]ansalliseepos [...] 1830-luvulla [...] sosiaalinen tilaus, joka oli toteutettava sekä tieteellisten että esteettisten riskien uhallla” (Kuusi 1984, 65).

Kalevala ilmestyi suomalaisten kannalta merkittävään murrosvaiheeseen ja sen tärkeäksi tehtäväksi muodostui kansallisen identiteetin rakentaminen (ks. Karkama 2008). Siten *Kalevala* liittyi laajemminkin eurooppalaiseen liikehdintään. Kansallista identiteettiä rakennettiin Euroopassa yleensäkin 1800-luvulla monin erilaisin välinein, esimerkiksi kansanrunoja ja -lauluja kerättiin ja yhdisteltiin eepoksiksi (Harvilahti 2002, 280). *Kalevalan* ilmestymistä seurasi yleiseurooppalainen realismin kausi, josta siirryttiin 1800-luvun lopulla kansalliseen uusromantiikkaan. Vuosisadan vaihteessa symbolismin suomalaisena versiona syntyi *karelianismi* (ks. Piela 2008a), joka käytti symbolismin välineitä siirtäessään myyttisiä, mm. kalevalaisia aiheita eri taiteenlajeihin.

Kalevalalla, tunnetuimmalla suomalaisesta kansanrunoudesta ammentavalla teoksella, on erityinen merkitys suomalaisen taiteen – kirjallisuuden, musiikin, kuvataiteen – muovautumisessa sellaiseksi kuin se nykypäivänä on. Runoilijat sekä draama- ja proosakirjailijat ovat jo yli sadanviidenkymmenen vuoden ajan ammentaneet eepoksesta, joka syntyi alun perin vahvistamaan kansallista identiteettiä ja yhtenäisyyttä. Vuosisadan vaihteessa useat suomalaisen kulttuurin edustajat pyrkivät karelianismin hengessä rakentamaan

suomalaiskansallista identiteettiä vahvistamalla *Kalevalan* välittämää kuvaa suomalaisten myyttisestä menneisyydestä (ks. Karkama 2001, 240–258). Lönnrotin lisäksi monet eri taidemuotojen edustajat antoivat panoksensa suureen kansalliseen tehtävään. Esimerkkeinä voidaan mainita runoilija Eino Leinon myyttisten ainesten uudelleenkäyttö lyriikassa (esim. *Helkavirret* 1903, 1916, *Väänämöisen kosinta* 1905), Aleksis Kiven draama *Kullervo* (1864) ja J. H. Erkon Kalevala-aiheiset näytelmät (esim. *Aino* 1893, *Kullervo* 1895), kuvataiteilija Akseli Gallen-Kallelan Kalevala-kuvitukset ja säveltäjä Jean Sibeliuksen Kalevala-aiheinen musiikki (*Kullervo*-sinfonia 1892 ja Lemminkäinen-sarja 1897). (Ks. Laurila 1949 ja Sallamaa 2008, kuvataiteissa ks. Lindström 1949 ja Stewen 2008 ja musiikissa ks. Väänänen 1949 ja Aho 2008.)

Ilmestymisestään lähtien *Kalevala* on ollut taiteellisen innoituksen lähde. *Kalevalaa* on kirjoitettu uudelleen lukuisia kertoja, mikä voidaan tulkita olleen myös Lönnrotin itsensä toive: olihan hän itse muokkaamisen uranuurtaja tarttuessaan eepokseen ja tehdesään siitä lyhennetyn version jo vuonna 1862. Monet tutkijat eivät mainitse lainkaan lyhennettyä *Kalevalaa* todennäköisesti sen saaman nuivan vastaanoton vuoksi, mutta Kuusen mukaan se, että Lönnrot kirjoitti eepoksen lyhennetyn version, osoittaa, ”miten vastentahtoista Lönnrotille oli *Kalevalan* jäähmettyminen pyhäksi, koskemattomaksi monumentiksi” (Kuusi 1984, 63–64).

Lönnrotin jalanjalkia seuraten monet taiteilijat ovat ajan kuluessa koskettaneet tätä ”pyhää monumenttia”. Aika ajoin Kalevalakultti on *karelianismin* hengessä syttynyt ja sytyttänyt taiteilijoita luomaan uusia *Kalevala*-tulkintoja. Proosa- ja draamakirjailijat, runoilijat, muusikot, säveltäjät, kuvataiteilijat, elokuvaohjaajat ja niin edelleen ovat käyttäneet *Kalevalaa* kymmenien kirjallisten ja visuaalisten teosten pohjana (oopperat, rock-teokset, musiikkiproduktiot, elokuvat, muotoilu, romaanit, runoelmat, draamat, sarjakuvat, kuvakirjat, keittokirja, roolipelit jne.)². Vaikuttaakin siltä, että *Kalevalan* runot ovat suomalaisille taiteentekijöille jonkinlainen alusta, kansallisen luonteen monisärmäinen kuvateos, jota lainata, kommentoida ja muokata. Jokainen uusi versio osoittaa myös, että *Ka-*

levalan myyttinen maailma on luonteeltaan hyvin notkea: se taipuu mitä odottamattomimpiin muotoihin, ja aina, jokaisesta uudesta luomuksesta löytyy jotain vanhaa ja jotain uutta. *Kalevala* on taipunut aikojen kuluessa, mutta erityisesti viimeisillä vuosikymmenillä niin moneen muotoon, että siitä voidaan hyvällä syyllä sanoa, että ”*Kalevala* ei ole yksi vaan monta” (Immonen et al. 2008, 500). Immonen et al. kiteyttävät ajatuksen *Kalevalan* monimuotoisuudesta nykytutkijan näkökulmasta:

Mitään ongelmaa ei ole siinä, että kalevalaseuralainen kansalliseepoksen ylläpito patsaillakäynteineen ja taidetapahtumineen kohtaa heavy-rokkareiden mystisen *Kalevala*-muinaisuuden ja sarjakuvan postmodernin väinämöisleikin. Itse asiassa seura itsekin on valmis menemään tähän leikkiin mukaan. Se tietää, että *Kalevalan* popularisointi on ilmiönä lähes yhtä vanha kuin *Kalevala* itse. *Kalevalan* ja kalevalaisuuden taipuminen lukemattomiin eri muotoihin kulttuurin ja yhteiskunnan kentillä kertoo sen pysyvistä paikasta suomalaisessa kulttuurissa. (Immonen et al. 2008, 500.)

Sinisalo ja Sankarit

Johanna Sinisalo (s. 1958)

Tuotannosta:

Romaani *Ennen päivänlaskua ei voi*. Helsinki: Tammi, 2000.

Romaani *Sankarit*. Helsinki: Tammi, 2003.

Romaani *Lasisilmä*. Helsinki: Teos, 2006.

Pienoisromaani *Kätkeyt*. Radiant Words, 2006.

Romaani *Linnunaivot*. Helsinki: Teos, 2008.

Romaani *Enkelten verta*. Helsinki: Teos, 2011.

Lastenromaani *Möbiuksen maa*. Helsinki: Teos, 2010.

Lyhytproosakokoelma *Kädettömät kuninkaat ja muita häiritseviä tarinoita*. Helsinki: Teos. 2005. Sisältää novellit *Lukko* (1985), *Palvelukseen halutaan kokenut neitsyt* (1986), *Sorsapuisto* (1986), *Varhain aamulla Siirtola II:n portilla* (1987), *Transit* (1988), *Hanna* (1988), *Valkoinen hiiri* (1988), *Metsän tuttu* (1991), *Me vakuutamme sinut* (1993), *Kädettömät kuninkaat* (1994), *Tango merellä* (1996), *Etiäinen* (2001), *Baby Doll* (2002), *Grande Randonnée* (2005) ja *Yhdeksän ruukkua* (2004).

Käsikirjoittajana sarjoissa *Toinen todellisuus* (TV2, 1991) ja *Tulevaisuuden kuvia* (TV2, 1995)

Käsikirjoitusrymän jäsenenä ja/tai story editorina televisiosarjoissa *Elämän suola* (TV2, 1995-98), *SunRadio* (TV1, 1998-99), *Salatut elämät* (MTV3, 2000-2001), *Kotikatu* (TV1, 2002) ja *Käenpesä* (MTV3, 2003)

Toimittanut novelliantologiat *Verkon silmässä – Tarinoita internetin maailmasta* (2005) ja *The Dedalus Book on Finnish Fantasy* (2005)

Lisäksi hän on kirjoittanut sarjakuvakäsikirjoituksia, kuunnelman, multimediaa, artikkeleja, arvosteluja, esseitä ja kolumneja. (Jerrman 2006, 234–237.)

Palkinnot:

Atorox-palkinnot vuoden parhaasta scifi- tai fantasianovellista novelleilla *Suklaalaput* (1986), *Hanna* (1989), *Punatähti* (1991), *Kharonin lautta* (1993), *Me vakuutamme sinut* (1994), *Tango merellä* (1997) ja *Lentävä hollantilainen* (2001). (www.tsfs.fi/atorox/voittajat.php)

Finlandia-palkinto romaanilla *Ennen päivänlaskua ei voi* (2000)

James Tiptree Jr. -kirjallisuuspalkinto *Troll – A Love Story* vuonna 2005.

Kalevalasta ammentavien kirjailijoiden³ joukkoon liittyi vuonna 2003 myös Johanna Sinisalo romaanillaan *Sankarit*. Hän oli aiemmin ollut tunnettu ennemminkin scifi-novellistina ja draamakirjailijana, kunnes vuonna 2000 astui suuren yleisen tietoisuuteen saadessaan Finlandia-palkinnon esikoisromaanillaan *Ennen päivänlaskua ei voi*, jonka englanninkielinen käännös *Troll – A Love Story*⁴ sai arvostetun amerikkalaisen James Tiptree Jr. -kirjallisuuspalkinnon vuonna 2005. Romaanissaan hän jatkoi oman kirjallisen polkunsa kulkemista, joka oli tuttu jo hänen aikaisemmista, oikeastaan puhtaasti mihinkään genre-kategoriaan kuulumattomista teksteistään. Hänen novellinsa olivat kuitenkin voittaneet Turun Science Fiction Seuran vuoden parhaasta tieteis- tai fantasianovellista myöntämiä Atorox-palkintoja toinen toisensa perään.

Kuten esikoisromaanissaan, myös useissa novelleissaan (*Metsän tuttu* [1991], *Me vakuutamme sinut* [1993] ja *Etiäinen* [2001]) Sinisalo kierrättää myyttejä ja kansantaruja. Siirtäessään kansanperinteen mytologisia elementtejä uuteen kontekstiin kirjailija luo uusia, yllättäviäkin yhteyksiä, ja tätä kautta hän pääsee kommentoimaan ajankohtaisia yhteiskunnallisia teemoja. Sinisalolle tällainen fantasiaalle ja scifille lajityypillinen yhteiskuntakriittinen spekulointi (ks. Soikkeli 2002c, 231–232) on tyypillistä. Esimerkiksi Yrjö Kokon (1903–1977) *Pessi ja Illusia* -fantasiasatua löyhästi seuraileva *Ennen päivänlaskua ei voi kääntää ylösalaisin sadun asetelman*, jossa Pessi-peikko ottaa suojelukseensa Illusia-keijun. Sinisalon romaanissa ”keijun kaltainen *sateenkaarikansalainen* ottaa suojatikseen kaupunkiin eksyneen metsien kasvatin, peikon” (Karkulehto 2004, 256)⁵. Toisiinsa kietoutuvien tarinoiden välityksellä Sinisalo pureutuu moniin sellaisiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin, jotka kaikki kuuluvat laajempaan keskusteluun toiseudesta, kuten kysymyksiin seksuaalisuuden eri ilmentymisistä ja ihmisen vieraantumisen luonnosta. Erityiskysymyksenä toiseudesta hän tarjoaa näkymän ”postimyyntimorsianten” epätoivoiseen asemaan. Romaani rohkaiseekin lukijoita ”pohtimaan omaa osallistumistaan esimerkiksi seksuaalisuuksien, sukupuolien, rotujen tai etnisyyksien kategorisointiin ja hierarkkisointiin” (Karkulehto 2004, 260).

Romaanillaan *Sankarit* Sinisalo jatkaa tietyllä tavalla samaa yhteiskuntakriittistä polkua, jolle hän lähti jo esikoisromaanissaan ja myös useissa novelleissaan, vaikka teemat ja myös romaanin ilmaisu muuttuvat. Rakenteeltaan ja sisällöltään nämä Sinisalon kaksi ensimmäistä romaania ovat tosin erilaisia, mutta niiden teemoissa on tietynlaista yhteneväisyyttä. Molemmissa romaaneissa Sinisalo käyttää eri lajeihin kuuluvia tekstikatkelmia eri tehtäviin. Toisaalta ne vievät kertomusta eteenpäin, toisaalta ne kuvaavat eri henkilöhahmojen luonnetta. Sinisalo sanoo itse päätyneensä tekstikatkelmien käyttöön korostaakseen median merkitystä prosessissa, jossa nyky-yhteiskunnassa elävä ihminen hankkii ja saa tietoa (Liite).

Sinisalo jatkaa romaanissaan *Sankarit* sekä omalle tuotannolle tyypillistä että vuosituhannen vaihteen suomalaiselle kirjalli-

suudelle ominaista *Kalevalan* uudelleenkirjoittamisen ja myyttien kierrättämisen traditiota. Näissä kehyksissä romaanin sisällöllinen anti on hyvin monitasoinen. Jerrman listaa *Sankareiden* mahdollisista tulkintatavoista muutamia: hänen mukaansa *Sankarit* muun muassa kirkastaa Suomen lähihistorian keskeisiä kipupisteitä, peilaa kuvitteellista kansanluonnettamme ja repii auki sankarikulttia (Jerrman 2006, 232).

Johanna Sinisalo on itse reflektoinut omaa työtään artikkelissa, jossa hän myös ehdottaa tulkintaan suuntaviivoja ja mahdollisia lukureittejä. Omia työskentelytapoja esitellessään hän tulee lukeneeksi omaa tekstiään, mutta jättää tulkinnan avoimeksi. Hyvin käyttökelpoiseksi myös tämän tutkimuksen kannalta on osoittautunut Sinisaloon viistovalaisuksen tekniikka:

Fantasia ja science fictionin käyttöä kirjallisena tekniikkana voi verrata esineen valaisemiseen. Jos realistinen lajityyppi on kuin valaisisi kuvapatsaan suoraan edestä, on fantasia ja science fiction kuin valonheitin siirrettäisiin voimakkaasti viistoon. Kuvapatsas – maailma, jota kuvataan – on edelleen sama, mutta se näyttää toiselta: ennen näkemättömät kohdat valaistuvat ja tutuiksi tulleet kohdat jäävät varjoon. Tämä poikkeava valaistus pakottaa kuvapatsaan katsojan/teoksen lukijan näkemään itsestään selvyytensä pidetyn kohteensa uudella tavalla. (Sinisalo 2004, 24.)

Myös *Sankareiden* maailma näyttää tällaisessa viistossa valossa tarkasteltuna hyvin erilaiselta kuin se nyky-yhteiskunta, jota se näyttäisi peilaavan. Viistovalaisuksen avulla Sinisalo valaisee ”kuvapatsaitaan” siten, että niiden realistisessa kuvauksessa varjoon jäävät kohdat tulevat näkyviin. Näin muodostuvasta kuvauksesta tulee realistiseen kerrontaan verrattuna outo, ikään kuin nyrjähäntänyt.

Sankareiden esittämien henkilöhahmojen välityksellä pääsemme tarkkailemaan toinen toistaan tutumman näköisiä hahmoja Suomen lähihistoriasta. Siten *Sankarit* on läpileikkaus nykypäivän suomalaisesta yhteiskunnasta, mutta samanaikaisesti se myös rinnastaa suomalaisen kulttuurin näkyvät perushahmot niihin *Kalevalan* esittämiin stereotyyppisiin kuviin, joita on totuttu pitämään suomalaisen kansanluonteen perustyyppinä. Yhteydet kalevalaiseen maail-

maan ovat hyvin silmiinpistävästi läsnä, vaikka *Sankareissa* seikkailevatkin nykypäivän sankarimiehet ja -naiset, ehkäpä myös antisankarimiehet ja -naiset. Ympäristö, jossa romaanissa liikutaan, on selkeästi 2000-luvun Suomi: *Kalevalan* myyttisten maisemien sijaan *Sankareiden* henkilöhahmot tallaavat nyky-Suomen katuja.

Rakenteeltaan *Sankarit* seuraa melko uskollisesti *Kalevalan* rakennetta. Tästä syystä romaanin rikkonaisuuden vaikutelma korostuu ja tuntuu ajoittain jopa häiritsevältä. Lukijasta, joka syystä tai toisesta lukee romaania ottamatta huomioon sen yhteyksiä eepokseen, äkilliset siirtymät aiemmin mainitsemattomien henkilöhahmojen tarinoinhin tuntuvat käsittämättömiltä ja perustelemattomilta, mutta *Kalevalan* kanssa rinnakkain luettaessa tarinoiden erillisyydestä johtuva häiritsevyys vähenee. Sama tarinoiden – runojen – erillisuus löytyy myös *Kalevalasta*: eeposta kootessaan Elias Lönnrot jätti täyttämättä muutamien tarinoiden väliset aukot, vaikka muuten pyrki eepoksen mahdollisimman yhtenäiseen muotoon. *Sankareissa* suurin osa tällaisista aukoista on jätetty paikoilleen, joten vain eepoksen ja romaanin rinnakkainen lukeminen auttaa ymmärtämään Sinisalon tekemiä valintoja. Traagisen Kullervon – *Sankareissa* Karelin – tarina on hyvä esimerkki äkillisestä siirtymästä, samoin odottamatta esiin putkahtavan Lemminkäisen, *Sankareiden* donjuanin, urheilusankari Kauko ”Mahti” Saarelaisen tarina.

Sankarit ei ole sellainen Suomalaisuuden Suuri Kertomus, jollaisena *Kalevala* annettiin kansalle, vaan Sinisalo kertoo *Kalevalan* sankarimyytit uudestaan, viistovalaistauna. *Sankarit* muodostuu oikeastaan monesta pienestä kertomuksesta, jotka on pantu yksiin kansiin. Sinisalo tavallaan noudattaa sitä suunnitelmaa, joka Lönnrotilla kansanrunoja kerätessään alun perin oli, kun hän kirjasi materiaalia pienoisorunoelmia varten. Tosin *Sankareiden* henkilöhahmot eivät yleensä peilaa kansanrunouden hahmoja vaan jo kalevalaisia, Lönnrotin muokkaamia. Ajatusta pienistä kertomuksista puolustaa se, että Sinisalo on korostanut *Sankareissa* joidenkin kalevalaisten henkilöhahmojen piirteitä ja viistosti valaisten paljastanut toisia, ja siten luonut kullekin tarinalle omat tyylilliset – joissain tapauksissa jopa lajiin viittaavat – raaminsa. Näin *Sankarit* – säilyttäen edel-

leen romaanin ulkonaiset puitteet – on oikeastaan kokoelma eri lajeja edustavia tarinoita. Osa tarinoista on liitetty romaanin rakenteeseen selkeästi kollaasimaisena, kun taas muutamien henkilöhahmojen tarina liittyy rakenteeseen aukottomammin. *Sankareista* ei voi puhua sellaisenaan yhtenäisenä kertomuksena, mutta eri henkilöhahmojen tarinat muodostavat ehyitä kokonaisuuksia.

Eepoksen ja romaanin sisältö

Kalevalan sisältö⁶

Kalevala on jaettu 50 runoon. Alussa esitetään maailmansynty: Ilmatar laskeutuu veteen ja tekeytyy veden emoksi. Sotka munii hänen polvelleen. Munat särkyvät ja palasista syntyy maailma. Väinämöinen syntyy veden emosta. Sampsu Pellervoinen kylvää puita, joista yksi kasvaa niin isoksi, että se peittää auringon ja kuun näkyvistä. Merestä nousee pieni mies, joka kaataa tammen.

Seuraavaksi kerrotaan, miten nuori sankari Joukahainen haastaa Väinämöisen tietojen mittelöön ja miten vanha Väinämöinen laulaa hänet suohon. Pelastaakseen henkensä Joukahainen lupaa sisarensa Ainon Väinämöiselle vaimoksi, mutta Aino ei suostu vaan hukutautuu. Väinämöinen etsii Ainoa merestä, saa hänet kalana veneeseen, mutta menettää saaliinsa. Väinämöinen lähtee kosimaan Pohjolan neitoa, jolloin kostonhimoinen Joukahainen ampuu Väinämöisen hevosen. Väinämöinen suistuu mereen, josta kotka pelastaa hänet Pohjolan rannalle. Pohjolan emäntä Louhi hoivaa Väinämöistä. Päästäkseen kotiin Väinämöinen lupaa seppä Ilmarisen takomaan Pohjolaan Sammon. Takojalle luvataan palkkioksi Pohjolan neito.

Kotimatallaan Väinämöinen näkee Pohjolan neidon ja kosii tätä. Avioliiton ehtona tyttö määrää Väinämöisen yliluonnollisiin työkokeisiin, joista yksi on veneen veistäminen. Venettä veistäes-

sään Väinämöinen lyö kirveellä haavan polveensa. Ukko ylijumala tyrehtyttää verenvuodon loitsuin. Väinämöinen lähettää taikkeinoin Ilmarisen vastoin tämän tahtoa Pohjolaan. Ilmarinen takoo Sammon, jonka Louhi sulkee kivimäkeen. Ilmarinen ei saa luvattua morsianta, vaan palaa yksin kotiin.

Kerronta siirtyy Lemminkäiseen, joka lähtee kosintamatkalle Saareen. Lemminkäinen ilkamoi Saaren neitojen kanssa ja ryöstää Kyllikin. Lempeä ei kestä kovin kauan, vaan Lemminkäinen hylkää Kyllikin ja lähtee kosimaan Pohjolan neitoa. Lemminkäiselle annetaan tehtäväksi pyytää Hiiden hirvi, tulisuihin Hiiden ruuna ja kolmanneksi joutsen Tuonelan joelta. Sokea märkähattu karjanpaimen tappaa Lemminkäisen ja syöksee hänet Tuonelan jokeen. Äiti saa merkin poikansa kuolemasta ja lähtee etsimään häntä. Äiti haravoi poikansa palaset Tuonelan joesta, sovittaa ne yhteen ja herättää poikansa henkiin.

Väinämöinen lähtee Tuonelaaan pyytämään veneenveistoon tarvittavia sanoja, mutta ei saa niitä. Hän hakee puuttuvat sanat Antero Vipusen vatsasta ja saa veneen valmiiksi. Väinämöinen lähtee veneellään kosimaan Pohjolan tytärtä. Myös Ilmarinen lähtee kosimatkalle. Pohjolan neito valitsee Ilmarisen puolisoikseen. Ilmarinen selviytyy kolmesta ylikuonnollisesta työkoikeesta: hän kyntää kyisen pellon, pyydystää Tuonelan karhun ja Manalan suden sekä lopulta suuren hauen Tuonelan joesta. Louhi lupaa tyttärensä Ilmariselle.

Pohjolassa valmistetaan häitä, joihin kutsutaan muut paitsi Lemminkäinen. Vieraita kestitään. Häissä Väinämöinen viihdyttää hääväkeä laulullaan. Morsiamelle annetaan neuvoja avioliittoa varten, sulhastakin neuvotaan. Morsian hyvästelee kotiväkinsä ja lähtee Ilmarisen kanssa kohti Kalevalaa. Saavutaan Ilmarisen kotiin, missä vieraita jälleen kestitään. Väinämöinen laulaa kiitoslaulun.

Lemminkäinen saapuu kutsumattomana Pohjolan pitoihin ja vaatii kestitystä. Laulu- ja miekkataistelun lopuksi hän tappaa isännän. Lemminkäinen pakenee sotaan nousevaa Pohjolan väkeä, piiloutuu Saareen ja elää Saaren neitojen kanssa, kunnes joutuu pakenemaan Saaren mustasukkaista miesväkeä. Lemminkäinen löytää

kotinsa poltettuna ja äitinsä korven keskeltä piilopirtistä. Hän lähtee kostoretkelle Pohjolaan, mutta joutuu palaamaan kotiin.

Seuraavaksi kerronta siirtyy Kullervoon. Untamo ja Kalervo riitaantuvat ja Kalervon suvusta jää poika, Kullervo. Yliluonnollisilla voimillaan tämä pilaa kaikki hänelle määrätyt työt. Untamo myy pojan orjaksi Ilmariselle. Ilmarisen emäntä lähettää Kullervon paimeneksi ja ilkeyksissään leipoo kiven eväsleipään. Kullervo rikkoo veitsensä kiveen. Kostoksi hän ajaa lehmät suohon ja pedot karjana kotiin. Lypsyille ryhtyvä emäntä raadellaan kuoliaaksi. Kullervo pakenee. Hän löytää metsästä vanhempansa, mutta kuulee sisarensa kadonneen. Isä lähettää Kullervon veronmaksumatkalle. Paluumatkalla tämä viettelee tietämättään sisarensa, joka hukuttautuu. Kun totuus selviää, Kullervo lähtee kostoretkelle. Surmattuaan Untamon väen hän palaa kotiin, mutta tapaa kotiväkensä kuolleina. Kullervo surmaa itsensä.

Ilmarinen suree kuollutta vaimoaan ja takoo itselleen naisen kullasta. Kultaneito on kuitenkin kylmä, ja Ilmarinen lähtee kosimaan Pohjolan nuorinta tytärtä. Saatuaan rukkaset Ilmarinen ryöstää tytön. Tyttö kiusaa Ilmarista, joka laulaa tytön lopulta lokiksi.

Ilmarinen kertoo Väinämöiselle Sammon Pohjolalle tuottamasta varallisuudesta. Väinämöinen, Ilmarinen ja Lemminkäinen lähtevät ryöstämään Sampoa Pohjolasta. Matkalla vene takertuu jättimäisen hauen hartioille. Väinämöinen tappaa hauen ja rakentaa sen leukaluusta kanteleen. Kukaan muu ei pysty soittamaan sillä, mutta Väinämöinen lumoo luomakunnan soitollaan. Pohjolassa Väinämöinen nukuttaa soitollaan koko väen ja Sampo viedään veneeseen. Pohjolan väki herää ja Louhi lähettää esteitä Sammon ryöstäjien tielle. Retkeläiset selviytyvät, mutta kannel putoaa mereen. Louhi lähtee takaa-ajoon ja muuntautuu jättiläiskotkaksi. Taistelun tuoksina Sampo rikkoutuu ja putoaa mereen. Sammon muruisa osa jää meren aarteiksi, osa ajautuu rantaan Suomen rikkaudeksi. Louhelle jää kansi ja leivätön elämä.

Väinämöinen etsii turhaan mereen pudonnutta kanneltaan. Sen tilalle hän rakentaa koivuisen kanteleen ja lumoo soitollaan jälleen koko luomakunnan. Louhi lähettää tauteja Kalevalan kansan

tuhoksi, mutta Väinämöinen parantaa ne. Louhi lähettää karhun karjan kimppuun, mutta Väinämöinen kaataa sen. Vietetään karhunpeijaisjuhlat. Pohjolan emäntä kätkee taivaan valot ja varastaa tulen. Ukko ylijumala iskee tulta uudeksi kuuksi ja auringoksi, mutta tuli putoaa suuren kalan vatsaan. Väinämöinen pyytää Ilmarisen kanssa kalan ja asettaa tulen palvelemaan ihmisiä.

Ilmarinen takoo uuden auringon ja kuun, mutta ne eivät paista. Taisteltuaan Pohjolan väen kanssa Väinämöinen palaa teettämään Ilmarisella avaimet, joilla aurinko ja kuu saadaan Pohjolan vuoresta. Ilmarisen takoessa Louhi päästää valot takaisin taivaalle.

Lopuksi kerrotaan, miten Marjatta tulee puolukasta raskaaksi. Marjatalle syntyy poikalapsi, jonka Väinämöinen tuomitsee kuolemaan. Poika kuitenkin nousee puhumaan Väinämöisen tuomiota vastaan. Poika ristitään Karjalan kuninkaaksi. Väinämöinen poisuu ennustaen, että häntä tullaan vielä tarvitsemaan.

Sankarit-romaanin pääsisältö

Sankarit alkaa prologilla Rexin ja 2-vuotiaan Aurooran, Rexin ja Oonan tyttären, ensimmäisestä yhteisestä mökkireissusta, jolloin Auroora putoaa laiturilta veteen linnunmunan kuoria kädessään puristaen.

Prologin jälkeen palataan ajassa taaksepäin ja kerrotaan Vesa V. Kuninkaan (sittemmin Rexin) nuoruudesta. Lukija tutustutaan koulukiusattuun poikaan, joka oppii laulamaan ja soittamaan kitaraa. *Sankareissa* seurataan Rexin kehitystä koko kansan rock-kuninkaaksi. Kerronta siirtyy iskelmätahti Joakimiin, joka ei omahyväisyydessään kestä tappiotaan, kun Rex on äänestetty Kaikkien Aikojen Suurimmaksi Suomalaiseksi Tähdeksi. Hän lähtee haastamaan Rexin kilpalaulantaan. Rex laulaa omassa rock-konsertissaan Joakimin lavan alle. Joakim joutuu lupaamaan Rexille naisen päätäkseen pälkähästä. Rexin tyttöystäväksi päättyy Joakimin alaikäinen sisar Oona.

Myöhemmin, saatuaan tietää tästä ”kaupasta”, Oona lähtee pois Rexin luota, päätyy luonnonkulttia palvelemaan yhteisöön, saa siellä Rexin lapsen Ataentsicin, jota aletaan kutsua Aurooraksi, ja tyttären ollessa 2-vuotias Oona menee järveen (hukuttautuu). Näin Auroora joutuu Rexin hoiviin. Piakkoin sen jälkeen Joakim ampuu Rexin keikkabussia. Rex joutuu veden varaan, josta hänet pelastavat muutamien päivien kuluttua vesitasolla luvatta lentelevät Lintula ja Kokkonen. Miehet toimittavat Rexin lähelle Sariola-nimistä hermoparantolaa, jossa Rex viettää pitkän ajan muistinsa menettäneenä.

Lopulta Rex pääsee lähtemään luvattuun toimittamaan ystävänsä, rumpali ja it-taituri Ile Aerosmithin, Seppo Ilmarisen, Sariolaan ”takomaan” softwarea, tekemään uuden tietokoneohjelmiston sairaalan uuteen, eettisesti arveluttavaan projektiin, jolle Ile antaa myöhemmin nimen *Zombie™*. Poistuessaan parantolan alueelta Rex tapaa Tytti Pohjolan, Sariolan johtaja rouva Alakorkeen tyttären. Rex rakastuu oitis ja lupaa kirjoittaa Tytille hittibiisin. Rex yrittää kirjoittaa hotellihuoneessa, mutta sanoja ei tunnu löytyvän. Hän iskee vahingossa puukolla jalkaansa, menettää paljon verta ja näkee harhoja. Verenvuoto tyrehdytetään sairaalassa.

Kotiin palattuun Rex yrittää suostutella Ileä lähtemään Sariolaan. Ile ei innostu asiasta, joten Rex huumaa hänet ja lähettää miehen Sariolaan moottoripyörän kyydissä, jonka kuljettajan takissa lukee *Mc Thunderstorm*. Saavuttuaan Sariolaan Ile otetaan hyvin vastaan, hänelle esitellään projekti ja henkilökohtainen avustaja Tytti Pohjola. Rouva Alakorkee vihjaa, että palkaksi tietokoneohjelmiston tekemisestä hänen tyttärensä Tytti saattaisi olla kiinnostunut vakavammasta suhteesta. Ile kehittää signaaliprosessorin, joka on koko projektin ydin. Työ valmistuu. Tytti ei kuitenkaan suostu Ilen kosiskeluihin.

Kerronta siirtyy kuvaamaan Kauko ”Mahti” Saarelaisen urotekoja. Mahti on lempääläläinen huippu-urheilija, naissankari, joka ei kaihda keinoja yrittäessään valloittaa ihastustaan, performanssitaitelija ja tanssija Kylie von Insel-Eilandia, taiteilijanimeltään Kyllikki Saarta. Mahti sieppaa Kyllikin mukaansa. Rakastavaiset lu-

paavat olla kilpailematta ja esiintymättä julkisesti. Lempeä kestää jonkin aikaa, kunnes Kyllikki rikkoo lupauksensa ja esiintyy tanssiesityksessä. Siitä suuttuneena Mahti jättää Kyllikin ja palaa ammattiurheilijaksi. Mahti ihastuu Tytti Pohjolaan, saa rouva Sariolalta tehtäväkseen etsiä käsiinsä uuden dopingaineen nimeltään Joutenselaulu. Etsintämatkallaan hän joutuu urheilijoiden elimiä myyvään laitokseen, josta hänen äitinsä Toini sitten löytää poikansa lasipurkkeihin paloitetuna, kerää ruumiin osat, ompelee ne kasaan ja herättää Mahdin henkiin.

Mahti palaa kotiin keräämään voimia, ja kerronta siirtyy jälleen Rexiin ja Ileen ja lupauksiin Pohjolan Tytin kädestä. Tytti ei kuitenkaan ole niin vain otettavissa: vasta monen mutkan kautta, vauhdikkaan kilpakosintakohtauksen jälkeen, joka esitetään (tekaistuna) otteena Annie Twilightin (kirjailijanimi) rakkausromaanista *Intohimon kilpajuoksu*, ja Ilen suoritettua rouva Sariolan antamat tehtävät Tytti valitsee Ilen, Seppo Ilmarisen miehekseen ja sitten vieteetään nuorenparin loistokkaita häitä. Mahtia ei häihin kutsuta, mistä loukkaantuneena hän kuitenkin ryntää paikalle ja alkaa rettelöidä. Hän vahingoittaa Pohjolan isäntää ja joutuu lähtemään pakoon Pohjolan miesten kosta. Mahti matkustaa Santorinin calderasaa-reen, jossa hän viipty aikansa paikallisena donjuanina ja karaoke-tähtenä. Hän joutuu kuitenkin lähtemään myös Santorinilta saaren miesten vihaa pakoon. Palattuaan kotiin Mahti alkoholisoituu ja asuu jonkin aikaa metsässä.

Kerronta siirtyy Kareliin. Karelin tarina on kertomus yli-inhimillisen vahvasta, ottopoikana kasvaneesta pojasta, josta tulee Seppo Ilmarisen omistaman jääkiekkjoukkueen valmentaja. Karelin olemus herättää heti ensi näkemällä Seppo Ilmarisen vaimossa Tytissä alkukantaista vihaa. Tytti etsii koko ajan mahdollisuutta kostaa Karelille tämän ylimielisen käytöksen. Kun Karelin valmentama joukkue Wild Bulls on voittanut kauden kaikki pelit, Tytti käskee joukkueen hävitä kauden viimeisen pelin. Tytin käsky saa Karelin menettämään malttinsa täysin ja pelin jälkeen hän ajaa mollemat joukkueet pahoinpitelemään ja raiskaamaan Tytin.

Myöhemmin, eräällä matkoistaan Karel löytää perheensä Pohjois-Norjasta, mutta kuulee sisarensa kadonneen. Karel ajautuu tietämättään suhteeseen sisarensa kanssa. Kun Karel kertoo tarinansa, hänen sisarensa ymmärtää, että on löytänyt kadottamansa veljen. Sisar ei kestä ajatusta sukurutsasta ja tekee itsemurhan. Myös Karel ajautuu itsemurhaan. Ensin hän kuitenkin käy polttamassa setänsä Untamon kelomökkikylän, koska pitää setänsä syyllisenä kohtaloonsa. Sitten hän tekee itsemurhaiskun Hartwall-areenalle.

Tytin kuoleman jälkeen Seppo Ilmarinen ohjelmoi itselleen virtuaalisen naisen, joka liikkuu, puhuu, hymyilee, jopa tuoksuu samalta kuin Tytti. Virtuaalinen ei kuitenkaan lohduta surevaa miestä. Hän tuhoaa ohjelman.

Rex syyttää epäonnestaan rouva Alakorkeeta ja päättää kostaa. Ile liittyy Rexin suunnittelemaan peiteoperaatioon, jonka alullepanemiseksi he päättävät tehdä comebackin. He perustavat rock-yhtyeen. Mukaan tuppautuu myös Mahti, ja niin kolmikko aloittaa kiertueen. Rock-kiertueen viimeinen konsertti järjestetään Sariolaparantolan alueella. Kesken suuren konsertin Ilen suunnitteleman prosessorin avulla koko yleisö vaivutetaan uneen, ja sankarit hakevat kenenkään estämättä Sariolan kassakaapista Zombie-projektin CD-levyt. Tämä kohtaaus huipentuu takaa-ajoon, joka esitetään katkelmalla Roi Vesan (kirjailijanimi) jännitysromaanista Infosissit 2002. Takaa-ajon tuloksena signaaliprosessori menettää arvonsa: Smith lähettää lähdekoodin internetiin kenen tahansa saataville.

Romaanin loppu on omistettu Aurooran ja Rexin suhteen kuvaamiselle. Auroora kasvaa aikuiseksi ja irrottautuu isästään. Auroorasta tulee kuuluisa laulaja, ja hän astuu julkisuuteen nimellä Ataentsic. Rex lähtee maasta ja jättää ”kuninkuuden” tyttärelleen.

Kalevalan ja Sankareiden sisältöjen rinnastus

Maailman ja Väinämöisen synty	Prologi: Auroora putoaa veteen viiriäisen munan kuoria kädes- sä puristaen; Vesa Kuninkaan (Rex) nuoruus
Joukahainen ja Väinämöisen kilpalaulanta Aino hukuttautuu	Iskelmätähti Joakimin ja rock- tähti Rexin kilpalaulanta, Oonasta Rexin tyttöystävä; Oona synnyttää Aurooran ja hukuttautuu
Joukahainen ampuu Väinä- möistä, Väinämöinen joutuu Pohjolaan	Joakim ampuu Rexin keikka- bussia, Rex joutuu Sariolaan
Väinämöinen kosii Tyttiä, ve- neenveisto ja polvenhaava	Rex pyytää Tytti Pohjolaa mu- kaansa; lauluun sanoja etsies- sään Rex saa haavan reiteensä
Väinämöinen lähettää Ilmari- sen Pohjolaan, Sammon taonta	Rex lähettää Ilen Sariolaan; Zombie™:n taonta
Lemminkäinen, Saaren neidot, Kyllikki; matka Pohjolaan	Kauko ”Mahti” Saarelaisen urotyöt, Kyllikki; matka Sa- riolaan
Lemminkäinen kosii Pohjo- lan neitoa; urotyöt; Tuonelan joki; Lemminkäisen äiti herät- tää poikansa henkiin	Mahti joutuu paloitetuna elin- pankin hyllyille, josta Toini, Mahdin äiti hänet pelastaa
Antero Vipunen ja Väinämöi- sen veneenveisto	Rex kirjoittaa laulua Tytille
Kilpakosinta: Väinämöinen ja Ilmarinen; urotyöt; Pohjolan neito valitsee Ilmarisen	Kilpakosinta: Rex ja Ile; Ilen tehtävät; Tytti valitsee Ilen

Pohjolan neidon ja Ilmarisen häät	Tytin ja Ilen häät
Lemminkäinen tulee kutsumattomana häihin; Pohjolan isännän surma	Mahti tulee kutsumattomana häihin ja melkein tappaa Pohjolan isännän
Lemminkäinen pakenee kostoosaareen	Mahti pakenee kostoosaareen Santorinille
Kullervon tarina; Kullervo Ilmarisen emännän paimenena; emännän surma	Karelin tarina; Karel Ilen ja Tytin jääkiekkjoukkueen valmentajana; Tytti kuolee
Kullervon matkat ja surma	Karelin matkat ja itsemurhaisuus Hartwall-areenalla
Ilmarinen ja kultaneito	Ile ja virtuaalinen Golden Gate
Ilmarinen ja Pohjolan nuorempi tytär	Ile ja uni/hallusinaatio Tytin sisaresta
Väinämöinen ja jättiläishauki; kannel hauen leukaluusta	Rexin, Ilen ja Mahdin kalareissu; kitara hauen leukaluusta
Sammon ryöstö ja taistelu Sammosta; Sampo menee palasiksi	Konsertti, jonka aikana Zombie™-signaaliprosessori ryöstetään; taistelu
Väinämöinen ja koivuinen kannel	Rex ja uusi kitara koivusta
Louhi lähettää Kalevalaan tautia ja karhun; karhunpeijaiset	Rouva Alakorkee ja salaperäinen tauti; terrorismin uhka
Louhi kätkee auringon ja kuun	Valo katoaa Rexin elämästä
Ilmarinen takoo avaimia, joilla saada aurinko ja kuu takaisin	Ile yrittää saada valon takaisin
Marjatan poika; Väinämöinen lähtee Kalevalasta	Auroora ja Rex; Rex muuttaa ulkomaille

NÄKÖKULMAT JA KONTEKSTI

Tämän luvun tarkoituksena on selvittää tutkimuksessa käytettävien käsitteiden taustoja ja esitellä näkökulmat, joista lähestyn tutkimuskohteena olevaa romaania. Etsin tässä myös niitä kirjallisuuden kehyksiä, joihin *Sankarit* asettuu. Tärkeä lähtökohta pohtiessani *Sankareiden* asettumista suomalaisen kirjallisuuden kontekstiin on ottaa huomioon Johanna Sinisalon teosten yhteys yleisesti vuosituhannen vaihteen kirjallisuuden suuntauksiin ja erityisesti fantastiseen kirjallisuuteen. Yliluonnollisuus ja outo on läsnä paitsi Sinisalon novelleissa myös hänen kaikissa romaaneissaan, eritoten esikoisromaanissa *Ennen päivänlaskua ei voi*, mutta myös vuonna 2006 ilmestyneessä romaanissa *Lasisilmä* ja vuonna 2011 ilmestyneessä romaanissa *Enkelten veri* sekä – vaikkakin heikommin kuin aiemmissa – vuonna 2008 ilmestyneessä romaanissa *Linnunaivot*. Myös *Sankarit* näyttää olevan teos jatkumossa, jossa oudoksi tekeminen on osa kerrontaa. Yliluonnollisen valuminen – ja myös valuttaminen – halkeamien⁷ läpi ajoittain realistiselta vaikuttavaan kerrontaan on kuitenkin vain yksi kategorisoimiseen houkutteleva piirre.

Postmodernistinen vs. modernistinen

Tarkastelen tässä kirjassa *Sankareiden* henkilöhahmoja suhteessa sekä kirjallisuudessa että yleisessä kulttuurisessa kontekstissa tapahtuneeseen muutokseen, johon usein viitataan termillä postmoderni. *Sankareiden* analyysissä tämä muutos konkretisoituu termiin postmodernismi liitettyjen kirjallisuudentutkimuksen käsitteiden avulla. Postmodernistisuuteen liittyvä termistö on varsin monimuotoinen ja jokseenkin epämääräinen. Yleiseksi käytännöksi on kuitenkin muodostunut käyttää termiä *postmoderni* viitattaessa yleiseen kulttuuriseen ilmiöön; termiä *postmodernismi* taas käytetään taiteen- ja kirjallisuudentutkimuksen yhteydessä. Modernismiin reagoivasta suuntauksesta on olemassa erilaisia kuvaavia teorioita, joiden kehittelijät refleктоivat omia tutkimuksiaan toisten

teorioihin ja kiistelevät keskenään. Siitä kertoo jo se, että ilmiöllä on useita nimiä: puhutaan post- (eli jälki-) tai myöhäismodernis-
mista riippuen siitä, minkälaista suhdetta modernismin ja postmo-
dernismin välillä halutaan milloinkin korostaa. Huolimatta siitä,
ajatellaanko postmodernismin sisältyvän modernismiin sen myö-
häisenä vaiheena vai jonain uutena ja uutta luovana, kukaan tuskin
väittää, etteikö postmodernismi ole jonkinlainen reaktio modernis-
min periodityyliin⁸, joko sen muunnoksena tai siitä irtautuvana.

Tutkimukseni tarkoituksena ei ole osallistua syvällisesti keskus-
teluun (post)moderni(smi)n olemuksesta. Siitä huolimatta, että yh-
dyn Marco Mäkisen sanoihin: ”Kohtuuton määrä energiaa on[kin]
käytetty polemisoihtaessa sellaista termiä vastaan, jonka käyttö on jo
levinnyt kulovalkean tavoin” (Mäkinen 1993, 47), on tarkoituksen-
mukaista osoittaa muutamia suuntaviivoja (post)modernistisuuden
luonteesta.

Yleisenä yhteiskunnallisena ja kulttuurisena ilmiönä postmo-
derni reagoi moderniin radikaalilla tavalla. *Modernin projekti* al-
koi jo 1700-luvulla yhteiskunnan alkaessa muuttua nopeaan tahtiin.
Modernisaatio liittyikin teollistumiseen ja rationaaliseen ajatte-
luun. Modernin projektin lähtökohtana oli Zygmunt Baumanin mu-
kaan epävarmuuden ja ambivalenssin hävittäminen (Bauman 1996,
27–35). Tähän modernin projektin edustamaan selkeyden ja eriyty-
misen vaatimukseen tuli vastaus arkkitehtuurin yhteydessä: moder-
niin käsitykseen reagoiden postmoderni arkkitehtuuri vastusti van-
han tuhoamista uuden tieltä, irtautui uudeksi tekemisen pakosta ja
alkoi suosia eri aikakausien tyylien ja eri materiaalien yhdistele-
mistä (ks. esim. Jameson 1986, 228–229).

Arkkitehtuurissa modernin ja postmodernin eroavaisuudet tu-
levat selkeästi esiin tilan ja ajan muuttujien kautta. Arkkitehtuu-
rista käsite levisi myös muualle kulttuurin alueella. Moderni, ra-
tionaalinen ihminen pyrkii asettamaan tapahtumat lineaariselle ai-
kajakumolle, mutta postmodernille mennyt ja tuleva ovat lineaari-
sessa mielessä merkityksettömiä. Eri aikakausien ja tyylien sekoit-
tamisessa mennyt aika siirtyy nykyaikaan. Näin aika pirstaloituu
ja muuttuu postmodernissa jälleen sykliseksi lineaarisen ajan mer-

kityksen heikennyttyä ympäröivää elämismailmaa määrittelevänä tekijänä.

Samantyyppistä muutosta on havaittavissa suhteessa käsitykseen paikasta ja tilasta. Paikka fyysisenä, lokaalisena ja maantieteellisenä alueena sekä historiallisena kontekstina toimii tavallaan kehyksenä tilalle. Artikkelissaan Kati Jaatinen ja Laura Pitkonen tarkastelevat ajan ja tilan suhdetta toisiinsa suomalaisessa nykykirjallisuudessa. Tilan he määrittelevät seuraavasti:

Tilan käsitteelle taas on ominaista päällekkäisyys, samanaikaisuus ja rinnakkaisuus, mikä tarkoittaa sitä, että yhdessä laajassa tilassa esiintyy hyvin erityyppisiä ”suppeampia” tiloja yhtä aikaa rinnakkain. Kuitenkaan nämä tilat eivät ole keskenään yhteismitallisia. Koska tilat ovat järjestyneet pikemminkin päällekkäisesti kuin peräkkäisesti, ne eivät jäsenny kausaalille aika-akselille, vaikka toiminta tilassa tapahtuisikin kausaalisen logiikan mukaisesti. (Jaatinen & Pitkonen 1995.)

Elämismailmamme on siis *heterotooppinen*⁹, moniääninen rinnakkaisten tilojen, maailmojen yhdistelmä, joka hajoaa ja muuttuu jatkuvasti. Koska aika on pirstoutunut episodeiksi, se ei voi myöskään strukturoida tilaa. (Jaatinen & Pitkonen 1995.) Tällaista tilan osamaailmoihin (tai moniin maailmoihin) pirstoutunutta kuvaa välittää myös postmodernistinen kirjallisuus.

Modernismissa korostettiin yksityistä, subjektia ja aikaa, postmodernismissa kyseenalaistetaan tällaiset kerrontaa rajoittavat yksiköt. Vaikka – *Kirjallisuuden sanakirjan* määritelmän mukaan – jo ”[...] modernistinen sanataideteos suosii[kin] simultaanisuutta, montaasia, rinnastuksia, paradokseja ja monimerkityksisyyttä” ja ”sanataideteoksen keskeiseksi tekstistrategiaksi on noussut alluusioiden, arkkityyppien ja – usein kirjailijan yksityisen – symboliikan tai mytologian hyödyntäminen”, postmodernistinen kirjallisuus itse asiassa jatkaa tästä eteenpäin. Postmodernistinen kirjallisuus leikkii kerronnalla: katkelmallisuus, intertekstuaalisuus, vanhan estoton kierrättäminen ja parodioiminen ovat postmodernistiselle kerronnalle ominaisia piirteitä (Hosiaisuus 2003, 593, 728). Postmodernismille tyypillinen toiston toisto, simulakrumin kulttuuri johtaa kiihtyvän uudistumisen pakkoon¹⁰.

Käytän postmodernismia tässä kirjassa eräänlaisena tausta- ja kattokäsitteenä, jonka kehyksissä tarkastelen kysymystä *Sankareiden* lajista, ja pääsen siten tarkkailemaan henkilöhahmojen tarinoita eri näkökulmista. Tämä lähestymistapa auttaa tuomaan näkyviin tutkittavana olevien henkilöhahmojen ambivalentin luonteen. Termiä *postmodernistinen* käytän viitatessani romaanista löytyviin postmodernismia määritteleviin tyyllillisiin ja rakenteellisiin piirteisiin. *Sankareiden* postmodernistisuuden pohdintoihin minut on johtanut se, että erilaiset postmodernistisuutta määrittävät listaukset sopivat kuvaamaan *Sankareiden* luonnetta, tärkeimpinä kaikkienkin sellaiset määritteet kuin ristiriitaisuus, vastakohtaisuus, fragmentaarisuus, intertekstuaalisuus, toden ja fiktion, korkean ja matalan sekoittuminen, pienet kertomukset suurten sijaan¹¹, vanhan estoton kierrättäminen ja parodinen luonne. Postmodernissa merkitykset hajautuvat ja asettuvat satunnaisiin yhteyksiin. Kulttuurit asettuvat rinnakkain tilassa, yhtenäisyys ja vakaus hajoavat rikkoen myös kahtiajakautuneisuuden rajan: totuuden ja valheen, järjestyksen ja epäjärjestyksen, korkean ja matalan, feminiinisuuden ja maskuliinisuuden välillä oleva raja muuttuu häilyväksi.

En pidä *Sankareiden* postmodernistisuutta itsestään selvänä vaan tarkastelen romaanin henkilöhahmojen luonteessa ja kerronnallisessa rakenteessa ilmeneviä seikkoja suhteessa keskusteluun modernismista ja postmodernismista. Perinteisen eurooppalaisen (länsimaisen) romaanin rajoja rikkovana ja tradition kanssa keskustellevana *Sankarit* viittaa rakenteeltaan postmodernistiseen kirjallisuuteen. Sinisalo on korostanut *Sankareiden* rakenteen epäsymmetrisyyttä ja pirstaleisuutta sisällyttämällä eri kirjallisia lajeja edustavia tekstikatkelmia (uutiset, kolumni, pakina, haastattelut, lehtiartikkelit, katkelmat rakkaus- ja jännitysromaanista, poliisin etsintäkuulustelupöytäkirja, mielipidekirjoitus, graffiti, kirje ja satu) perinteisen romaanin kerrontaan. Osaksi juoni etenee muun tekstin lomaan liimattujen tekstiotteiden avulla. Tällainen tekstilajien vaihtelu tekee romaanista kerronnallisesti katkonaisen ja pirstaleisen, mikä taas viittaa siihen, että romaani liittyy kiistattomasti rakenteeltaan postmodernististen kaunokirjallisten teosten joukkoon.

Romaanissa on pirstaleisuutta myös sisällöllisellä tasolla. Samoin kuin *Kalevalan* Sampo menee taistelun tuoksinassa sirpaleiksi, myös *Sankareiden* Zombie-projekti hajoaa virtuaalimaailman taivaan tuuliin kenen tahansa hakkeroitavaksi, jolloin sirpaleista tulee ”uusja kasvu murusia digitaalisille rannoille” (SA, 364). Tai *Kalevalan* Lemminkäinen joutuu Tuonelan jokeen palasina Tuonen pojan lyötyä ”[m]iehen viieksi muruksi, kaheksaksi kappaleksi” (Kalevala XIV: 449–450), ja *Sankareiden* Kauko ”Mahti” Saarelaisen ruumis joutuu paloitetuina kahdeksaan lasipurkkiin SET Oy:n, Suomen Elinsiirtotutkimuksen maanalaisen kerroksen erään jäädytetyn huoneen hyllyille edelleen paloitettavaksi (SA, 173–175). Äiti-Toini tosin ompelee palaset yhteen, mutta ruumiissa tulevat näkymään aina ompeleiden jäljet, samoin kuin romaanissa näkyvät merkit yhteen liimatuista tekstifragmenteista.

Pirstaleisuus on kuitenkin vain yksi postmodernistisyyteen liittyvä ominaisuus. Eri tutkijat ovat esittäneet erilaisia listauksia. Esimerkiksi David Lodge listaa strategioita, joiden avulla hän etsii modernistisen ja postmodernistisen kirjoituksen välisiä vastakohtaisuuksia. Hänen mukaansa postmodernismin konventioita ovat ratkaisemattomat ristiriidat teoksessa, kahden tai useamman vaihtoehdon valinta, kerronnan katkonaisuus, sattumanvaraisuus, tyylikeinojen liiallinen, jopa kohtuuton käyttö sekä reaali- ja fiktiivisen maailman tasojen sekoittaminen. (Lodge 1977, 228–240; Mäkinen 1993, 53. Ks. myös McHale 1987, 7.) Douwe Fokkeman mukaan taas postmodernistisen teoksen kirjoittaja osoittaa eräänlaista välinpitämättömyyttä itse kertomusta, kerrottua kohtaan: kirjoittaja ei pyri teoksellaan esittämään tai selittämään todellisuutta, kertominen on kerrottua merkityksellisempää ja sen mukaisesti myös lukijan puhuttelemisen on erilaista. (Fokkema 1984, 42–48. Ks. myös Mäkinen 1993, 53–54 ja McHale 1987, 7.)

Tällaiset listaukset ovat kiinnostavia ja kuvaavat postmodernistisen kirjallisuuden modernistisesta poikkeavaa luonnetta. Linda Hutcheon ja Brian McHale laajentavat käsityksiä postmodernistista painottaen hieman eri näkökohtia. Hutcheonin teoria intertekstuaalisuuden ja parodian suhteesta ja McHalen analyysit post-

modernistisen kirjallisuuden ja science fictionin suhteesta ovat tutkimuskohteeni kannalta erityisen käyttökelpoisia.

Brian McHale tarkastelee postmodernistista ja modernistista kirjallisuutta käsitteen *dominantti* kautta. Hän näkee postmodernistisen kirjallisuuden sarjana ontologisia kysymyksiä, kun taas modernistisen fiktion dominantti on epistemologinen. Kun modernistisessa kirjallisuudessa esitetään kysymyksiä subjektin ja todellisuuden suhteesta, postmodernistisen kirjallisuuden kysymykset koskevat maailmoja, jopa maailmankaikkeuksia. Kun modernistisessa kirjallisuudessa etsitään vastausta kysymykseen: ”Kuka minä olen maailmassa?”, postmodernistisen kysymys kuuluu: ”Mikä maailma on?” (McHale 1987, 27.)

Eri maailmoissa seikkailevista, toisista fiktiivisistä kertomuksista lainatuista henkilöhahmoista McHale käyttää Umberto Ecoita lainaamaansa nimitystä *maailmojen väliset identiteetit* (engl. *trans-world identity*). Maailmojen väliset identiteetit ovat kahdessa eri maailmassa esiintyviä kokonaisuuksia, esimerkiksi henkilöhahmoja, jotka lainautuvat toisesta maailmasta. Tällaiset toisesta maailmasta lainatut hahmot ovat toistensa *kaltaisia*, uudessa maailmassa esiintyvä hahmo on tunnistettavissa, vaikka se ei välttämättä olekaan täysin identtinen ”alkuperäisessä” maailmassa esiintyvän hahmon kanssa. Jos toisen maailman hahmo eroaa *oleellisesti* ”alkuperäisen” maailman hahmosta eivätkä eroavaisuudet ole vain satunnaisia, kyseessä ei Econ mukaan (McHalen tulkitsemana) voi olla *maailmojen välinen identiteetti*. (Ks. McHale 1987, 35–36.) On kuitenkin tulkinnanvaraista, missä menee satunnaisten eroavaisuuksien ja oleellisten erojen raja. *Sankareiden* henkilöhahmot voidaan useimmiten luokitella tähän kategoriaan, koska ensinnäkin niiden ja *Kalevalan* henkilöhahmojen välillä on riittävästi yhteyksiä, jotta romaanin hahmot voidaan tunnistaa *Kalevalasta* lainatuiksi. Lisäksi *Sankareiden* sisällä on myös useampia, eri tekstilajien keinoin kuvattuja fiktiivisiä todellisuuksia, joissa liikkuvat henkilöhahmot ovat tunnistettavissa romaanin kalevalaisiksi hahmoiksi.

McHalen käsitykset postmodernistisen fiktion ontologisesta dominantista vaikuttaa taustalla läpi koko tutkimukseni. En korosta

tätä yhteyttä erityisesti missään tämän kirjan luvussa vaan käytän taustalla McHalen teoriaa modernismille ominaisen epistemologisen painotuksen ja postmodernismille ominaisen ontologisen painotuksen eroista. Tältä pohjalta tarkastelen sitä, miten yksittäisten henkilöhahmojen maailmat ja niiden rajatilat kohtaavat.

Esittelen kirjassa myös Linda Hutcheonin teoriaa intertekstuaalisuudesta ja parodisuudesta siitä syystä, että hän näkee postmodernistisuuden hyvin laajana kysymyksenä. Hän lähestyy aihetta kulttuurisena ja poliittisena kokonaisuutena, josta vain osa liittyy kirjallisuudentutkimukseen. Hänen mukaansa postmoderni(smi)n ydin on kaiken kyseenalaistaminen ja itserefleksiivisyys, parodisuus sen pääasiallisimpana ilmaisukeinona. (Ks. Hutcheon 1995, x; Hutcheon 1985, 29.) Tämä näkökulma tuo esiin, että postmodernistinen kirjallisuus tarjoaa lukijalleen useita vaihtoehtoja tekstin tulkitsemiseen.

Intertekstuaalisuus

Tärkeimpiä käsitteitä postmodernistisen kirjallisuuden tutkimuksessa on hyvin monimuotoiseksi osoittautunut *intertekstuaalisuus*, jonka Julia Kristeva lanseerasi Mihail Bahtinia käsittelevässä artikkelissaan *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* 1967 (suom. Sana, dialogi ja romaani, 1993). Kristeva huomauttaa, että ”Bahtin oli yksi ensimmäisistä, joka korvasi tekstien staattisen paloitlemisen mallilla, jossa kirjallinen rakenne *ei ole*, vaan jossa se *kehkeytyy* suhteessa *toiseen* rakenteeseen” (Kristeva 1993, 22).

Bahtin korostaa *sanaa* kaiken inhimillisen vuorovaikutuksen lähtökohtana (Pesonen 1991, 32). Tekstin rakenteen pienin yksikkö on *sanan status*: jokainen sana on monikerroksinen tai ainakin kaksitasoinen ja sisältää sekä horisontaalisen että vertikaalisen tason. Horisontaalisella tasolla jokainen sana kuuluu kahteen suuntaan, sekä vastaanottajalle että kirjoittajalle. Siten kirjoittaja on kirjoittaessaan myös toisten tekstien lukija. Vertikaalisella tasolla sana

viittaa aina muihin, edeltäviin tai samanaikaisiin teksteihin. Sana on siis sekä dialoginen että ambivalentti. (Kristeva 1993, 22–23.)

Paitsi kommunikatiivinen, sana on myös dynaaminen: dialogisella sanalla ei ole kiinteää merkitystä vaan se on alati muuttuva ja käyttötilanteesta riippuen se saa uusia merkityksiä. Sana ei kuitenkaan ole aina oma vaan usein käytämme ilmaisussamme *vierasta sanaa*, joka on oikeastaan intertekstuaalisuuden perusta. (Pesonen 1991, 32–36.) Kaikki ilmaisu on – tiedostaen tai tiedostamatta – viittausta johonkin jo sanottuun, eli yksinkertaistettuna intertekstuaalisuus tarkoittaa sitä, että kirjallisuuden teksti viittaa aina toisiin teksteihin. Kristeva näkee tekstit ”sitaattien mosaiikkina, jokainen teksti on imenyt itseensä toisia tekstejä ja jokainen teksti on muunnos toisista teksteistä” (Kristeva 1993, 23). Siten teksti on koko ajan liikkeessä, ja kuten Pia Sivenius *Puhuvan subjektin* alkupuheessa osuvasti kirjoittaa, ”[j]okainen teksti on luettava toisten tekstien lävitse, se on merkitysrakenteeltaan monikerroksinen risteymä kantaen loputtomasti jälkiä toisista teksteistä” (Sivenius 1993, 8). Siten *sana* (teksti) saa loputtomasti uusia merkityksiä prosessissa, joka on ”keskenään erilaisten, ristiriitaisten ja toisiaan kumoavien elementtien yhteenpunoitumisen prosessi” (Stewen 1991, 144).

Kristeva jatkaa Mihail Bahtinin käsitystä dialogismista omalla *paragrammatismi*-käsitteellään, joka kuvaa kirjoittamisen tuhoavaa ja itsensä tuhoavaa luonnetta. Kun teksti imee sisäänsä toisia tekstejä, se samalla tavallaan tuhoaa niiden ”alkuperäisen” merkityksen. Toisaalta millään poeettisella tekstillä ei voi olla alkupe räistä merkitystä, koska Kristeva näkee tekstin rajattomana tilana, jossa tekstuaaliset tasot käyvät dialogia keskenään. Poeettinen kieli on siis merkityksiltään ääretön, joten kaikkia merkityksiä ei koskaan edes pystytä löytämään. Kirjoittaja käy jatkuvaa lukemisen ja kirjoittamisen prosessia luodessaan uutta. Siten tekstien kudelmat ovat loputtomien merkitysten liikkeessä olevia verkostoja. (Ks. Stewen 1991, 129–130, 144.)

Kristeva jakaa toisten tekstien anastamisessa käytetyt muunnosmallit kolmeen ryhmään. Toinen teksti voi kääntyä merkitykseltään

vastakkaiseksi tai sen merkkijärjestelmän osien paikkoja voidaan vaihtaa permutaatioon perustuvassa muunnosprosessissa, jolloin eri osien paikat järjestellään uudelleen. Kolmas transformaatiomalli on jo nimitykseltäänkin epämääräinen ja liittyy Kristevan teoriaan *piilo-* ja *ilmitekstistä* (*géno-* ja *phéno-texte*). Termillä *piiloteksti* Kristeva kuvaa yksinkertaistetusti sanottuna *ilmitekstin*, tekstuaalisuuden pinnan alla olevaa merkitystä luovaa prosessia. *Piiloteksti* on siis se tila, joka on edellytys tekstuaalisuuden äärettömyydelle. *Ilmitekstissä piiloteksti* näkyy vain silloin tällöin, ja juuri epämääräiset transformaatiot ovat *ilmitekstin* murtumakohdissa esiin tulevia merkkejä, *piilotekstistä* läpikuultavia merkityksiä, joita kirjoittaja ei ole välttämättä tarkoituksellisesti luonut. (Stewen 1991, 130–131, 134.) Teksti on siis toisaalta kaksijakoinen, toisaalta kaksijakoisuudessaan monikerroksinen. Tekstillä on tiedostettu ja tiedostamaton puolensa ja lisäksi se on luonteeltaan loputtomasti palimpsestinen¹².

Toisin kuin Kristeva psykoanalyyttisiin teorioihin nojautuvine käsityksineen tekstin monikerroksisuudesta, Roland Barthes komponoi oman teoriansa tekstin luonteesta käyttäen musiikin termejä. Barthesin luennassa teksti muuttuu polyfoniseksi anonyymien sitaattien ja viitteiden kaikukopaksi, jolloin tekstin ja intertekstien rajat hämärtyvät. Kaikki tekstit ovat jatkuvassa liikkeessä ja täytyvät toisten tekstien äänillä, koska lukija ja lukuakti määräävät sen, mitä ääniä luettavasta tekstistä milloinkin kuuluu, eli toisin sanoen, mitä tekstejä lukija voi luettavaan tekstiin lomittuneena löytää. (Barthes 1993, 164–165. Ks. Keskinen 1996, 36–40.) Uusi lukuakti, lukijan paluu ”alati virtaavaan tekstiin” on aina erilainen, koska ”[I]lukuakti tuottaa aina uuden kontekstin, jossa teksti realisoituu eri tavalla kuin edellisellä tai tulevalla kerralla” (Keskinen 1996, 39).

Gerárd Genette lähtee liikkeelle kristevalaisesta intertekstuaalisuuden teoriasta tekstienvälisyyttä käsittelevässä tutkimuksessaan, jossa hän tuo oman panoksensa keskusteluun. Genette jatkaa tutkimusmatkaa toiseen suuntaan. Hän kiinnittää huomionsa tekstin struktuuriin, sen kerrostuneisuuteen ja tekstiä kehystävään ympäristöön, joka määrää tekstin tulkintaa. (Ks. Genette 1987, Genette

1997 ja Lyytikäinen 1991.) Genette käyttää tekstienvälisyydestä termiä transtekstuaalisuus, jonka hän jakaa viiteen suhdetyyppiin. Intertekstuaalisuus on vain yksi tekstien välistä suhdetta määrittävä tyyppi. Se viittaa Genetten mukaan suppeasti vain kahden tai useamman tekstin rinnakkaiseen läsnäoloon (esimerkiksi plagiointi tai sitaatti), kun taas hypertekstuaalisuudessa on kyse kahden tai useamman tekstin välisistä muunnossuhteista (esimerkiksi parodia tai pastissi) tai tilallisista siirtymistä, josta Genette käyttää nimitystä transpositio. Hyperteksti on tietyllä tavalla – esimerkiksi parodian keinoin – kokonaisuudessaan hypo- eli pohjatekstin muunnelmä. Metatekstuaalisuus tarkoittaa aiemman tekstin kommentointia, joten esimerkiksi kaikki tekstikritiikki on Genetten mukaan metatekstuaalisuutta. Arkkitekstuaalisuudessa on kyse tekstityyppien välisistä suhteista, mikä tarkoittaa lyhyesti sitä, että tekstit ovat suhteessa toisiinsa tyyppiominaisuuksiensa välityksellä. Näin esimerkiksi kaksi eeposta on arkkitekstuaalisissa suhteessa toisiinsa eepoksen arkkityypin kautta. Paratekstuaalisuus taas viittaa para- eli kynnystekstien vaikutukseen hypertekstin tulkinnassa. Esimerkiksi otsikot, johdannot ja mottolauseet ovat kynnystekstejä, jotka antavat viitteen siitä, mihin kirjoittaja tekstillään viittaa, ja siten antavat suuntaa tekstin tulkintaan. (Lyytikäinen 1991, 145–147.) Leena Kirstinä huomauttaa tutkimuksessaan, että genetteläisesti tulkittuna tekstit ovat siis suhteessa toisiinsa toisaalta jäljittelyn eli imitaation, toisaalta transformaation eli muuntelun kautta. Jäljittely tarkoittaa tässä sitä, että teksti säilyttää likeisen muodollisen ja sisällöllisen yhteytensä tekstiin, johon se on suhteessa. Transformaatiossa teksti muuntuu niin, että se etäännyy merkittävästi toisesta tekstistä, mutta kahden tekstin välinen yhteys voidaan etäisyydestä huolimatta edelleen löytää. (Vrt. Kirstinä 2007, 22.)

Linda Hutcheon laajentaa parodian tutkimuksessaan Genetten formaalista teoriaa intertekstuaalisuudesta. Hutcheonin mukaan Genetten teoria pitää sisällään vain formaalisen esittämisen, eikä se näin ollen lainkaan kommentoi tekstiä, johon se viittaa. Siitä syystä Hutcheon yhdistää omassa tutkimuksessaan intertekstuaalisuuden formaaliseen muotoon myös lukukokemuksessa syntyvän

pragmaattisen, joka pitää sisällään tekstien, tekstilajien ja myös konventioiden kantaaottavan ja kommentoivan aspektin (Hutcheon 1985, 22). Parodia on tekstien (laajasti ymmärrettynä) välistä dialogia, mutta se voi syntyä vain lukukokemuksessa. Siten teoksen intertekstuaalisuus voi jäädä myös huomaamatta: tekstiä voi lukea ilman pohjateksti(e)n tuntemista tai suhde siihen voi esi-merkiksi vanheta ja siten liukua pois. Luonnollisesti teksti menettää kompleksisuudestaan, mikäli viittaukset pohjateksteihin jäävät huomiotta.

Parodia on siis Hutcheonin mukaan intertekstuaalinen viittaus muihin teksteihin, joita se kommentoi, kritikoii ja ivaa. Sen tarkoitus on purkaa stereotyyppioita, joita pohjatekstistä välittyy. Siten parodia toimii molempiin suuntiin: tekstienvälisyys on tekstien vuorovaikutusta, mutta tekstien dialogi toimii vain lukukokemuksessa.

Henkilöiden, tarinoiden tai vaikkapa kokonaisten tekstien lainaaminen toisista teksteistä johtaa minut lukijana tarkastelemaan niiden siirtämisessä tapahtuneita muutoksia. Näin muun muassa *Kalevalaa* pohjatekstinä käyttävän romaanin henkilöhahmoja voidaan tarkastella suhteessa *Kalevalan* hahmoihin. Tällöin etsitään uusia merkityksiä, joita *Kalevalasta* lainatut henkilöhahmot saavat uudessa kontekstissaan, ja näitä uusia merkityksiä voidaan verrata tulkintoihin, joita *Kalevalan* kertomuksia tutkittaessa syntyy. *Kalevalan* ja *Sankareiden* välistä yhteyttä ei pidä jättää huomiotta, koska niiden välisessä dialogissa syntyy tekstin ymmärtämistä syventäviä merkityksiä.

Sinisalo on luonut *Sankareissa* maailman – jopa maailmoja – joka viittaa uusien kulttuuriheerosten tarinoiden välityksellä kansallisromantiikan juhlimiin suomalaisuuden myyttisiin juuriin. Romaanin sivuilla tapaamme *Kalevalasta* lainattuja sankarimiehiä ja - naisia nykyajan viihdeteollisuuden, taiteen, tieteen, talouden, urheilumaailman ja ulkonäköteollisuuden palvottujen, vihattujen ja hämmästeltyjen edustajien roolipuvuissa. Toisaalta sankareiden joukkoon mahtuu myös näiden kulttuuriheerosten taustalla vaikuttavia hahmoja, joita ei iltapäivälehtien lööpeissä näy. Erityisen

kiinnostaviksi *Sankareiden* henkilöhahmot muodostuvat, kun niitä peilataan kalevalaisiin vastineisiinsa.

Barthesin yleistetyn intertekstuaalisuuden teoria on tutkimusotteeni taustoittamisen kannalta kattava. Se ei ole kuitenkaan riittävä, koska tarvitsen ensinnäkin tarkemmin erittelevää termiä *Sankareiden* intertekstuaalisen tulkinnan kannalta oleellisten otsikoiden ja nimien tarkastelussa. Käytän tekstin analyysiin Genetten lanseeraamaa termiä para- eli kynnysteksti, kun tarkastelen niitä merkityksiä, joita *Sankareissa* käytetty nimistö ja otsikointi välittävät. Toiseksi tarvitsen teoriaa, jonka avulla voin tarkastella *Sankareiden* parodisuutta. Tähän tehtävään kokeilen Linda Hutcheonin käsityksiä tekstienvälisyydestä.

Feministinen kirjallisuus

Sankarit liittyy suomalaiseen ja yleensä nykykirjallisuuteen monin eri tavoin. Yksi lukutapa on tarkastella romaania feministisen kirjallisuuden kehyksissä. On tarpeen ottaa huomioon myös sukupuolinäkökulma huolimatta siitä, että suomalaisen kirjallisuuden tutkimuksessa ei enää erotella sisällöllisiä ja tyylillisiä piirteitä kirjailijoiden sukupuolen mukaan niin kuin feministisen tutkimuksen varhaisemmissa vaiheissa oli tapana.

Suomalainen naisten luoma kirjallisuus oli Liisa Enwaldin (1999, 199) mukaan erityisesti 1960–1970-luvulta lähtien tematiikaltaan selkeästi vastakulttuurista, naisten epätasa-arvoista asemaa käsittelevää kirjallisuutta. Silloin alettiin vähitellen julkaista selkeästi naisten yhteiskunnallista asemaa käsitteleviä romaaneja. Jo 1960-luvun lopulla Tytti Parras käsittelee naisen seksuaalista vapautumista ja aborttia romaanissa *Jojo* (1968), mutta vasta 1970-luvulla suomalaiset naiskirjailijat alkoivat laajemminkin tarttua feministisen kirjallisuuden teemoihin, jotka liittyivät usein seksuaalisuuteen. Yhtenä keskeisimpänä teoksena pidetään pohjoismaissa yleisesti kiitettyä, ja myös suomalaisen naiskirjallisuuden kannalta tärkeää suomenruotsalainen kirjailijan Märta Tikkasen romaania

Miestä ei voi raiskata (*Män kan inte våldtas* 1975). Tytti Parras, Eeva Kilpi ja Märta Tikkanen tarttuivat kriittisesti yhteiskunnallisiin epäkohtiin, joissa naisten ja miesten epätasa-arvo ilmeni. (Ks. esim. Pitkäsalo 2008.) Naisten ja miesten asemaa koskevaa subjekti–objekti-asetelmaa alettiin kuitenkin toden teolla purkaa suomalaisessa kirjallisuudessa vasta 1980-luvulla, jolloin naiskirjallisuudessa esitetty yhteiskunta muuttui eräänlaiseksi androgyynien valtakunnaksi. Tämä suuntaus liittyi perheidyllin purkamisen tendenssiin. Sukupuolten käyttäytymisessä ei nähty enää suuriakaan poikkeamia. Esimerkiksi Anja Kauranen debytoi vuonna 1981 radikaalilla romaanillaan *Sonja O. kävi täällä*, jossa yhdistyivät yhdeksi siihen asti vastakkaisina pidetyt huora ja madonna, objekti ja subjekti, nainen ja mies. Kauranen jatkoi myöhemminkin rajojen murtamista. Vuonna 1994 hän siirtyi vaarallisemmille vesille kuvaamalla taiteen ja tieteen rajanylityksen mahdollisuutta kohua herättäneessä romaanissa *Pelon maantiede*. Siinä äärifeministiryhmä tappaa miehen tieteellisen leirin päätökseksi.

Varsinkin vuosituhannen vaihteessa myös monet suomalaiset mieskirjailijat ovat alkaneet murtautua valtavirtakirjallisuuden kehyksistä. Tähän on monia syitä, vähäisin ei liene miestutkimuksen vastaus naistutkimuksen haasteisiin. Naistutkimuksen piirissä kiinnitettiin ensin huomiota sukupuolten eriarvoisuuteen ja tutkimus laajeni myöhemmin tarkastelemaan naiseuden eri ilmentymiä. Feministisen, lähinnä länsimaisen naisen tasa-arvoista sosiaalista asemaa ajavan tutkimuksen laajennuttua muun muassa etnisiin kysymyksiin ja seksuaalisuuteen liittyviin epäkohtiin tarttuvaksi sukupuolentutkimukseksi, vuosituhannen vaihteessa sukupuolten yhteiskunnallisissa suhteissa ja perheen sisällä tapahtuneet roolimuu- tokset ovat antaneet vauhtia myös miestutkimukselle: on alettu tietoisesti tutkia mieheyttä ja maskuliinisuuksia sekä mieheyden muutoksia nyky-yhteiskunnan paineissa¹³. Näin on syntynyt myös uusi, miestä muuttuvissa rooleissa esittävä kirjallisuuden haaraksi muotoutumassa oleva joukko lyriikkaa ja proosaa. Tähän miehen uusia rooleja esittävien kirjailijoiden joukkoon kuuluvat esimerkiksi Petri Tamminen, Arno Kotro, Marko Leino ja Jari Järvelä.

Toinen keskeinen syy siihen, että nais- ja mieskirjailijoiden tuotannossa käsittelemät aiheet ovat lähentyneet toisiaan, liittyy yleiseen kulttuuriseen ja siten myös kirjallisuushistorialliseen muutokseen. Kirjallisuudentutkija Liisa Enwaldin mukaan aiemmin satujen ja myyttien maailmoista ja muista matalaan luettavissa olleista aineksista ammentavia teoksia oli pidetty lähinnä tyypillisenä naiskirjailijoiden luomana viihdekirjallisuutena. Populaari- ja muun marginaalikirjallisuuden (esimerkiksi viihde-, homo-, lesbo-, nuoris- ja omaelämäkertakirjallisuuden) tieteellinen tutkiminen lähensi taidetta ja viihdettä toisiinsa. Näin matalan ja korkean rajoja pyrittiin purkamaan, mikä taas osaltaan liittyi feministisen tutkimuksen (lähinnä ranskalaisten feministitutkijoiden harjoittamaan) dualismiajattelua purkavaan tendenssiin. (Enwald 1999, 209.)

Samoin kuin viihteen ja taiteen rajoja koeteltiin, myös tieteen ja taiteen vastakkaisasetelmaa pyrittiin purkamaan. Rajoja pyrittiin rikkomaan eri tavoin: sekä tieteen ja taiteen raja-alueen kirjallisia lajeja (esim. essee) hyödyntämällä että hajottamalla kaunokirjallisen tekstin rakennetta fiktiivisten ja faktatasojen, reaaliaimailmaan luettavissa olevien ja fantasiatasojen avulla (Enwald 1999, passim.). Postmodernistiselle kirjallisuudelle tyypillinen rajojen rikkominen on johtanut tutkijat tarkastelemaan kieltä ja kielen käyttöä laajemmin. Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa keskustellaankin mieluummin naisten ja miesten luoman kirjoituksen sijaan feminiinisestä ja maskuliinisesta ilmaisutavasta, ja vielä laajemmin valtavirtaisesta ja marginaalisista tavoista tuottaa kieltä (sekä suulista että kirjallista)¹⁴.

Huolimatta kulttuurisen ja kirjallisuushistoriallisen muutoksen edistämästä valtavirran ja marginaalikirjallisuuden lähentymisestä, suomalaisessa kirjallisuudessa voidaan edelleenkin nähdä selkeä ero niiden välillä. Suomalaisen kirjallisuuden valtavirta on edelleen luonteeltaan arkirealistista, kuten Pasi Jääskeläinen sanoo NYT-lehden haastattelussa (Sisättö 2008). Milla Peltosen mukaan 1960- ja 1970-luvuilta lähtien suomalaisessa kirjallisuudessa voidaan nähdä teoreettisesti haastava trendi, joka ”pyrkii realistisesti – joskin realismin rajoja laajentaen – ilmentämään postmoderniksi muuttuvaa

todellisuutta” (Peltonen 2001). Peltonen käyttää – Pertti Karkaman tutkimusta mukailleen – tähän tendenssiin kuuluvista romaaneista nimitystä *jälkirealistinen romaani*, koska niissä kuvataan edelleen – kuten realistisissa romaaneissa – todellisuusmaailmaamme suhteellisuudentajuisesti. Erona perinteisenä pidettyyn realistiseen romaaniin on se, että nyt kuvattava todellisuus on postmodernia, fragmentoitunutta ja moniarvoista. Peltosen mukaan ”realistiseen kirjallisuuteen verrattuna romaanien kerronnassa, rakenteessa ja ihmiskuvassa tapahtuu muutoksia, jotka liittyvät postmodernisoituvan aikaan ja ajatteluun”. Siten myös itse kerronta pirstaloituu, ”kyseenalaistuu ja todellisuuden esittämisen ongelmat eksplikoituvat” (Peltonen 2001). Tästä seuraisi kysymys rajanvedosta: mikä on valtavirtakirjallisuutta, mikä marginaalista? En kuitenkaan lähde pohtimaan tätä kysymystä syvemmin vaan palaan perinteisempään käsitykseen arkirealistisesta valtavirtakirjallisuudesta.

Valtavirrasta poikkeaminen ei ole yksinomaan sukupuolentutkimuksellinen kysymys, mutta on syytä valottaa hieman feministisen tutkimuksen esittämiä taustoja naisten luoman kirjallisuuden luonteeseen. Hyvänä esimerkkinä voidaan mainita fantastisia aineksia käyttävä kirjallisuus. Yliluonnollisten ainesten käyttö kirjallisen teoksen rakentamisessa ja myyttien kierrättäminen eivät ole ainoastaan naiskirjailijoiden käyttämiä keinoja, mutta naiskirjailijat ovat käyttäneet mytologiaa, satua ja fantasiaa eri tavalla kuin mieskirjailijat. Tästä hyvänä esimerkkinä on Anu Kaipaisen tuotanto, jolle on ominaista kansanperinteen ja eurooppalaisen mytologian käyttäminen aineistona romaaneissa, joissa hän ottaa kantaa yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Varsinaiset mytologiset hahmot ja fantasiaolennot liittyvät naiskirjailijoiden fantasia-aihelmassa identiteetin etsimiseen, esimerkiksi symboloimaan murtautumista patriarkaalisesta kahleista. Esimerkiksi sopii mainiosti Johanna Sinisalon *Ennen päivänlaskua ei voi* -romaanin päähenkilöihin kuuluva peikko. (Ks. esim. Pitkäsalo 2006; Pitkäsalo 2008.)

Fantasia-aihelmien käyttäminen kirjallisten teosten rakennusaineena näyttää juontavan kauas suulliseen perinteeseen. Apon mukaan ”[s]uullinen sanataide, laulu ja poeettisesti sävyttynyt puhe,

on kaikissa kulttuureissa ollut kummankin sukupuolen hallussa mittaamattoman ajan” (Apo 1989a, 21). Miesten perinteeseen kuulunut suullinen runous ei kuitenkaan siirtynyt kirjalliseen perinteeseen samassa mittakaavassa kuin naisten laululyyriikka myyttisten ja fantastisten ainesten muodossa. Myös tähän tendenssiin ovat vaikuttaneet kulttuurihistorialliset seikat. Pääasiassa mieskirjailijoiden kansoittama perinteinen suomalainen kirjallinen kaanon on pitkään suosinut suuntausta, johon fantasian, satujen ja muun marginaalisen aineksen antama romanttinen sävy ei ole sopinut. Vasta feministisen kirjallisuudentutkimuksen saadessa jalansijaa myös fantasiaa ja mytologiaa rakennusaineiksina käyttävät kirjailijat alettiin vähitellen ottaa vakavasti. (Enwald 1989).

Yksi fantasia-aihelmia käyttävä laji on metamorfoositarina, joka on ollut suomalaisten (erityisesti nais-) kirjailijoiden suosiossa jo 1900-luvun alkupuolelta lähtien. Ihmissusimotiivi näyttää olevan yksi suosituimmista suomalaisista fantasia-aiheista: sitä ovat käyttäneet kirjailijat Aino Kallaksen *Sudenmorsiamesta* (1928) aina Tuula Rotkon romaaniin *Susi ja surupukuinen nainen* (1998) ja Päivi Alasalmen *Metsäläisiin* (2000) saakka. Näyttää siltä, että 1990–2000-luvun naiskirjallisuus käyttää edelleen metamorfoosia (sek-suaalisen) identiteetin etsimisen symbolina (Stenroos 2001). Myös Johanna Sinisalo käyttää metamorfoosia romaanissaan *Sankarit*. Kiinnostavaa on, että *Sankareissa* Oona on ainoa hahmo, joka käy läpi eräänlaisen metamorfoosin, vaikka pohjatekstissä *Kalevalassa* myös Louhi ja toinen Pohjolan neidoista kokevat muodonmuutoksen. *Sankareiden* rouva Alakorkeen ja Siskon muodonmuutos esitetään *Kalevalasta* poikkeavalla tavalla¹⁵.

Vuosituhaten vaihteen naiskirjallisuudessa pahuuden eksistentiaalinen olemus ja oikeutus näyttää olevan aihe, josta riittää ammennettavaa. Yhteiskunnalliset muutokset näyttävät vain vahvistaneen naiskirjallisuuden keskeisteemoja. Jo varhaiseen naisten lauluperinteeseen liittyy läheisesti aggressiivisuus, joka tosin sekoittuu usein ajatukseen uhkaavan pahan karkottamisesta. Tällaista pahan karkoittamisen ja aggressiivisuuden aineksia löytyy esimerkiksi monista kehtolauluista, joissa äiti tuudittelee lastaan tuonen ma-

joille (Apo 1989b, 174–176). Laululyriikan aggressiiviset ainekset ovat päässeet 2000-luvun vaihteen kirjallisuudessa jälleen oikeuksiinsa naisten alkaessa radikaalisti murtaa patriarkaalisen kahleita. On jälleen lupa tunnustaa ja päästää esiin ”ihmismielen pimeät puolet”. Tähän liittyy myös fantasian käyttäminen identiteetin etsinnän ilmaisuna ja vuosituhannen vaihteen (nais)kirjallisuudelle tyypillinen ilmiö, kostofantasia (Stenroos 2001), josta esimerkkinä voidaan mainita vaikkapa Anja Kaurasen romaanin *Pelon maantiede* (2000).

Tyypillistä uudelle suomalaiselle kirjallisuudelle on myös se, että sekä nais- että mieskirjailijat ovat alkaneet tuulettaa perinteisiä roolimalleja. Myös Sinisalo liittyy romaanillaan perinteisiä roolimalleja tuulettelevien joukkoon: *Sankareissa* keskustellaan naisten ja miesten erojen sijaan sekä feminiinisyyksien ja maskuliinisyyksien moneudesta että laajemmin vierauden ja toiseuden ongelmasista. Siten *Sankareita* voidaan tarkastella laajemmin postmodernististen kysymysten alustana.

Kansalliset kertomukset ja globalisaatio

Rakenteeltaan ja tematiikaltaan moneen suuntaan haarautuvana romaanina *Sankareissa* yhdistyvät useat suomalaisen nykykirjallisuuden tendenssit. *Kalevala*-aiheinen ”kynnystekstitys” – kansikuva ja otsikointi – antaa ensimmäisen suunnan romaanin liittämistä yhteen suomalaisessa nykykirjallisuudessa vallitsevaan suuntaukseen, joukkoon kansallisen yhtenäisyyden symbolia, *Kalevalaa* pohjatekstinä käyttäviä teoksia.

Erityiseksi kansallisia erityismerkkejä sisältävien kulttuurituotteiden määrän suhteellisen laajuuden tekee tietoisuus historiallisesta taustasta. Toisen maailmansodan jälkeiselle ajalle oli ominaista varovaisuus kaikkien kansallisten piirteiden korostamisessa, koska sitä pidettiin ulkopoliittisesti vaarallisena. Toisaalta kaiken kansallisiin erityispiirteisiin viittaavan pelättiin antavan nationalismin leiman. Sodan jälkeisessä Euroopassa yleensä kului pitkä aika, ennen

kuin kansallisen identiteetin kysymyksestä voitiin jälleen alkaa keskustella. Myös Suomessa kansallinen identiteetti oli YYA-kaudella ulkopoliittisista syistä arkaluontoinen kysymys. 1980-luvun taloudellista menestystä seurannut lama johti osaltaan suomalaiset jälleen etsimään omaa erityistä kansallista identiteettiään: toisaalta ”talvisodan henkeä”, toisaalta sisukasta Saarijärven Paavon perintöä. (Kirstinä 2007, 10–14.) Myös Euroopan yhdistymisestä johtuva pelko EU:n ja yleismaailmallisen globalisaation yhdenmukais-
tavasta vaikutuksesta on antanut sysäyksen erilaisille kansallista identiteettiä korostaville ja vahvistaville kulttuurisille ilmaisumuodoille. Toisaalta nimenomaan yhteiskunnallinen muutos on vaikuttanut kirjailijoiden tehtävään, ja kirjallisuudella ei ole enää samantaisia yhteiskunnallisia velvoitteita kuin aiemmin, eikä siis Väinö Linnan klassikoiden kaltaisia ”suuria romaaneja” enää näytä syntyvän (ks. Soikkeli 2002a, 17).

Immonen et al. toteavat, että 1990-luku oli erityistä aikaa suomalaiskansallisten juurten etsimisen kannalta myös reaktionopeaan teknologiseen kehitykseen: ”[k]iinnostus *Kalevalaa* kohtaan oli yritys tavoittaa suomalaisuuden myyttinen aamunkoitto kännykkäkulttuurin ja tietokoneiden aikakaudella” (Immonen et al. 2008, 489). Myyttisen menneisyyden ja nykykulttuurin yhdistäminen vaikuttaa olevan edelleenkin ajankohtaista tematiikkaa suomalaisessa nykykirjallisuudessa. *Sankarit* ilmestyi 2000-luvun alussa 1990-luvun alun laman jo mentyä ohi ja Euroopan unioniin liittymisestä aiheutuneen kansallisuuskeskustelun jo hieman laannuttua.

Samaan aikaan ilmestyi suuri joukko *Kalevalasta* ammentavia teoksia, joita kaikkia yhdistää suomalaiskansallisen identiteetin korostaminen tavalla tai toisella. Kaikille niille on yhteistä tietynlainen leikillisuus, vaikka aihepiiri ei sinänsä ole kevyt. Esimerkiksi Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevala* kertoo suomalaisuudesta ja kansallisesta identiteetistä esittämällä Kalevan ja Pohjan kansan vastakkainasettelun kuvina kissojen ja koirien ikuisesta taistelusta. Leikillisyydestä on osoituksena myös se, miten keveästi *Kalevalan* kertomukset notkistuvat eri muunnelmissa käytettyjen lajien käyttöön. Petri Hiltusen sarjakuva *Väinämöisen paluu* (vuodesta 1999

lähtien) ja Antti-Jussi Annilan elokuva *Jadesoturi* (2006) ovat esimerkkejä siitä, miten mytologian kertomuksia voidaan siirtää nykylukijan (ja katsojan) ulottuville siten, että ne säilyttävät tuoreutensa.

Sankarit asettuu *Kalevala*-muunnelmien lisäksi myös muita kansallisia aiheita käyttävien romaanien joukkoon. Uusia, vuosituuhannen vaihteessa ilmestyneitä kansallisia kertomuksia on paljon. Leena Kirstinä analysoi tarkemmin niistä seitsemää 1990-luvun suomalaista kirjallisuutta esittelevässä monografiassaan (Juha Sepälän *Sydänmaa* [2000], Hannu Raittilan *Ei minulta mitään puutu* [2000], Rosa Liksomin *Kreisland* [1999], Kaiho Niemisen *Suommenniemeltä* [1999], Sirpa Kähkösen *Mustat Morsiamet* [2000], Kjell Westön *Vådan att vara skrake*, suom. *Isän nimeen* [2000] ja Mikaela Sundströmin *Dessa himlar kring oss städs*, [1999], suom. *Alati taivaat* [2000]) (Kirstinä 2007). Kirstinän esiinnostamat teokset eivät viittaa suoraan suomalaiseen mytologiaan vaan ne sisältävät muuta kansalliseen perinteeseen viittaavaa. Hän sanookin valinneensa juuri kyseiset kirjat syystä, että niissä ”käsitellään niitä teemoja, joita käytetään kansallista identiteettiä määriteltäessä, nimittäin kotimaata, yhteisiä myyttejä, historiallisia muistoja, sukujuuria” (ibid., 19). Kirstinän analysoimista teoksista Rosa Liksomin *Kreisland* (1996) nousee keskeiseksi, kun tarkastelen *Sankareiden* liittymistä juuri nimenomaiseen kansallisten kertomusten joukkoon.

Huolimatta siitä, että *Kreisland* näyttää ensisilmäyksellä rakenteeltaan ja tyyliltään täysin erilaiselta kuin *Sankarit*, näiden kahden romaanin välillä on hyvin paljon yhteneväisyyksiä. Molemmat ovat karnevalistisia piirteitä sisältäviä genrehybridejä, molemmissa kerrotaan aluksi luomiskertomus – *Sankareissa* useampaankin otteeseen – ja molemmissa syntyy lapsi, joka edustaa uutta järjestystä. *Sankarit* seuraa rakenteeltaan suoraan *Kalevalaa*, *Kreislandissa* on eepokseen viittaavia piirteitä, jotka tulevat näkyviin sekä rakenteessa että siinä, millä tavalla kansasta ja sen yliluonnollisia tekotaiteja tekevästä sankareista kerrotaan. Molemmat ovat myös selkeästi moneen suuntaan parodisia.

Sekä *Sankareissa* että Liksomin karnevalistisessa eepoksen, näytelmän ja romaanin yhdistelmässä (Kirstinä 2007, 132) *Kreislandissa* kansalliseen yhdisty erottamattomana kysymys monikulttuurisuudesta ja kansainvälisyydestä. Globalisoituvassa maailmassa ja eritoten Schengenin sopimuksen entistä tiiviimmin sittein yhdistämässä Euroopassa myös ”henkiset” välimatkat ovat lyhentyneet, eli ne etäisyydet, jotka olivat ennen rautaesiripun purkamista Itä- ja Länsi-Eurooppaan kuuluvien valtioiden välillä niiden maantieteellisestä läheisyydestä huolimatta. Tämä näkyy myös nykykirjallisuudessa, jossa eri kansallisuuksia olevat henkilöhahmot asuvat rinnakkain ja liikkuvat sujuvasti maasta toiseen.

Ennen Euroopan unioniin liittymistä käytiin vilkkaasti keskustelua sitä, miten yhdistyminen tulee vaikuttamaan eri maiden omiin kansallisiin kulttuureihin. Liittymisen myötä keskustelu suomalaisuudesta ja kansallisuuden merkityksistä globalisoituvassa maailmassa on vain lisääntynyt. (Kirstinä 2007, 8.) Kysymys globalisoinnista ja EU:n vaikutuksista kansalliseen kulttuuriin näkyy myös kaunokirjallisuuden teemoissa, ja Soikkelin mukaan erityisesti suomalaisessa scifissä:

Globalisaatiokeskusteluun reagoidessaan suomalainenkin tieteiskirjallisuus joutuu yhä uudelleen määrittelemään, mikä suomalaisuudessa on pysyvää ja muuttumatonta, tai miten ihminen ylipäänsä valikoi monikulttuuristen vaikutteiden ja vaihtoehtojen verkossa, miten rakentaa identiteettinsä ympäristön etnistyneistä materiaaleista. (Soikkeli 2002c, 247.)

Monikulttuurisuus ei ole siis pelkästään ongelmatonta kulttuurien rinnakkaiselon kuvaamista vaan siihen sisältyy vieraiden kulttuurien uhkaavuus, mikä taas johtaa näkökulman kahtaalle. Toisaalta pelko ja ulkoapäin heijastuva vieraan uhka ovat vahvistaneet suomalaisen kirjallisuuden teemojen suomalaiskansallisia piirteitä, toisaalta tematiikassa näkyy se, miten ympäristön globalisoituminen pakottaa nyky-yhteiskunnan jäsenet tasapainottelemaan kansallisten ja monikulttuuristen vaikutteiden välillä. Tämä näkyy kiinnostavana diskurssina *Sankareissa*: kun *Kalevalaa* ja *Sankareita*

luetaan rinnakkain, jo kansalliseepoksestamme löytyy samaa vieraan kulttuurin uhkaa kuin Sinisalon romaanista.

Kysymys toiseudesta korostuu globalisoituvassa maailmassamme. Missä on kulttuurisen keskustan ja marginaalin raja? Kuka on toinen, ja kehen verrattuna? Soikkeli pohtii tätä desentralisoitumisen ongelmaa seuraavasti:

Vaikka inversiota ja retorista liioittelua on pidetty spekulatiivisen fiktion tyylipiirteinä, sukupuoleen liittyvä inversio tai liioittelu ovat molemmat latteita vaihtoehtoja jälkimodernille elämätavalle, jossa joummie toistuvasti määrittelemään paikkaamme paitsi tutun ja vieraan myös kulttuurisen keskustan ja marginaalin välillä. (Soikkeli 2002c, 245.)

Tällaisia kysymyksiä esitetään monikulttuurisuutta ja kansallisuutta pohtivassa suomalaisessa nykykirjallisuudessa, ja niihin tarjoaa kiinnostavan näkökulman kansallista kertomusta ja monikulttuurisuutta yhdistelevä *Sankarit*.

Fantastinen kirjallisuus

Sankarit ei ole ainoa *Kalevalaa* pohjatekstinä käyttävä romaani, josta löytyy fantastisen kirjallisuuden piirteitä. Esimerkiksi Jari Tammen romaanista *Kalevan solki* (2002), Mikke Jalosen piirtämättä ja kirjoittamasta fantasiaseikkailusta *Kalevalan jälkeen* (2004), vuonna 2007 ilmestyneestä Mikko Karpin dekkarista *Väinämöisen vyö* ja Timo Parvelan nuorten fantasiakirjasarjasta *Sammon Vartijat* (ensimmäinen osa *Tuliterä* ilmestyi vuonna 2007, toinen osa *Tierra* vuonna 2008, ja kolmas osa *Louhi* vuonna 2009), löytyy kaikkialta fantastisia aineksia. Näissä eri kirjallisuuden lajeja edustavissa teoksissa kalevalaiset sankarit tuodaan nykypäivään eri tavoin, ja kalevalaisille tarinoille annetaan fantastiset kehukset tai kalevalaisten henkilöahmojen toimia kuvataan upottamalla fantastisia elementtejä kerrontaan. (Ks. Alanko 2008, 499.)

Mytologian aineksia on toki käytetty aiemminkin fantastisessa kirjallisuudessa. Myyttien uudelleenkirjoittaminen oli tyypillistä

jo 1960–70-luvulla angloamerikkalaisessa New Wave -liikkeessä. (New Wave -ilmiön alku johtaa 1960-luvun lopulle ja Michael Moorcockin toimittamaan *New Worlds* -tieteisaikakauslehteen. Tuolloin lehden päälinjaksi valittiin scifin kehittäminen. Tähän liikkeeseen kuuluivat esimerkiksi yhdysvaltalaiset Roger Zelazny, Samuel R. Delany ja Joanna Russ. (Ks. Savolainen 1990 ja Scholes & Rabkin 1977, 87–99.) Esimerkiksi amerikkalaisen kirjailijan Roger Zelazny'n teoksessa *Lord of Light* (1967) hindupantheonin jumalat syntyvät uudelleen (Scholes & Rabkin 1977, 94). Samaan aikaan myös *Kalevalan* sankarit syntyivät uudelleen, kun amerikkalainen, syntyperältään suomalainen Emil Petaja julkaisi *Kalevala*-muunnoksensa, neliosaisen tieteiskirjasarjan (*Saga of Lost Earths* 1966, *The Star Mill* 1966, *The Stolen Sun* 1967 ja *Tramontane* 1967), joissa kussakin päähenkilönä on kalevalainen sankari, Lemminkäinen, Ilmarinen, Väinämöinen ja Kullervo (ks. Nikkonen 1986, 224–228).

Varsinaiseen scifi-kirjallisuuteen *Sankarit* liittyy tavalla, jota on selvitetävä lajiteoreettisen pohdinnan kautta. Irma Hirsjärvi esittelee fantasia- ja scifi-kirjallisuuden eroja useissa artikkeleissaan ja väitöskirjassaan (esim. Hirsjärvi 2004; Hirsjärvi 2006; Hirsjärvi 2009), ja osoittaa, että niiden ero on epäselvä, koska molemmat käyttävät samoja teemoja ja motiiveja. Nykykirjallisuudessa scifi eli toiselta nimeltään tieteiskirjallisuuden käsite tuntuu olevan vähintäänkin hankala myös toisesta syystä: sen saamasta stigmasta johtuen. Termistä tulee väistämättä edelleenkin ainakin maallikolle mieleen avaruusaluksia ja muukalaisia vilisevät starwarsit. Scifi on kuitenkin muutakin kuin avaruusseikkailuja. Voidaankin sanoa, että scifiin luettavissa olevia teoksia yhdistää vieraannuttaminen eli oudoksi tekeminen: maailmassa jota ei ole hahmot joita ei ole käytävät sanoja joita ei ole. Tämä poikkeaa brechttiläisestä vieraannuttamisefektistä siinä, että Bertolt Brechtin draamateorian keskeisenä keinona vieraannuttamisella pyritään muistuttamaan katsojaa siitä, että draama, jota hän seuraa, on vain todellisuuden sepitettyä, representaatiota. Scifissä käytetylle vieraannuttamisen teesille keskeistä on Darko Suvinia seuraten siirtäminen, eli scifi-kirjallisuudessa

kuvattava kohde siirretään toiseen tilaan, esimerkiksi toiseen aikaan tai vaikkapa toiselle planeetalle, jolloin itse kohdetta on tarkasteltava toisessa valossa ja toisesta näkökulmasta (Suvin 1979, 372–382). Johanna Sinisalon käyttämä käsite *viistovalistus* perustuu samankaltaiseen tekniikkaan, vaikka kohdetta ei ole välttämättöä siirtää pois paikaltaan vaan valo vain suunnataan kohteeseen totutusta poikkeavasti.

Hirsjärvi pohtii artikkelissaan eri kirjailijoiden teoksissa esiintyvää fantasian ja scifin elementtien päällekkäisyyttä ja lomittuneisuutta (Hirsjärvi 2006, 173). Fantasian ja scifin ero näyttää olevan ennen kaikkea tulkinnassa. Fantasiagenressä tapahtuu todorovilaisittain *ihmeellisiä* asioita, joita ei tarvitse selittää, kun taas scifissä *oudoille* ilmiöille annetaan luonnontieteellinen tai teknologinen selitys (ks. Todorov 2002, 39). Esimerkiksi linnunjaloilla käveleviä taloja ei fantasiassa tarvitsisi selittää mitenkään, mutta scifissä ne voisivat saada selityksen esimerkiksi geenimanipulaatiosta (Sinisalo 2004, 15–16). Ratkaisuksi fantasian ja scifin välisestä epäselvyydestä rajasta aiheutuvaan terminologian käytön hankaluuteen on tarjottu termin *spekulatiivinen fiktio* käyttöä. Se ei kuitenkaan korvaa termiä scifi-kirjallisuus. *Spekulatiivisella fiktiolla* tarkoitetaan nykymerkityksessä sitä, että käytetään ”entä jos” -kysymyksiä ja operoidaan ”arkitodellisuuden ulkopuolisilla muuttujilla”, joita ovat teknologian ja luonnontieteiden lisäksi esimerkiksi filosofia ja kirjallisuudentutkimus (Sinisalo 2004, 26; spekulatiivisen fiktion alkuperäisestä merkityksestä ks. Hirsjärvi 2009, 27).

Näin pääsemme tarkastelemaan fantastisen kirjallisuuden historiaa, joka on erityisen pitkä, jos otetaan mukaan myös niin kutsuttu proto-scifi eli ennen varsinaisen scifi-termin käyttöön ottoa (1920-lukua) kirjoitetut teokset. Proto-scifin vanhimpiin voidaan katsoa kuuluvaksi Platonin (427–347) totalitaarista ihannevaltiota kuvaavalla teoksellaan *Politeia* (suom. *Valtio*). Toinen tärkeä utopiakirjailija on Sir Thomas More (1478–1535), joka kirjoitti tunnetun poliittisen satiirin, *Utopia* (1516). (Hirsjärvi 2009, 20; ks. myös Suvin 1988, 75.) Ensimmäisenä varsinaisena modernina scifi-kirjailijana pidetään kuitenkin Mary Shelleyä (1797–1851) romaanillaan

Frankenstein – or, the modern Prometheus (1818). Shelleyyn goottilaiseen romantiikkaan lukeutuvan romaanin jälkeen tieteiskirjallisuus genrenä on mennyt monen muutoksen läpi.

Erityisesti englanninkielisessä New Wave -piirissä käytiin 1960–70-luvulla postmodernismille tyypillistä keskustelua ”matalan” ja ”korkean” kirjallisuuden rajoista. Näin teknologian ja luonnontieteiden lisäksi scifi-kirjallisuudessa alettiin käsitellä myös yhteiskunnallisia ja poliittisia aiheita, esimerkiksi parodian ja pastisin keinoin. Nykypäivän scifin kriittiseen tarkasteluun ovat joutuneet muiden muassa sellaiset aiheet kuin sukupuoli, identiteetti, uskonto ja kolonialismi. (Ks. Hirsjärvi 2009, 21.)

Suomalaiset nykykirjailijat, joiden tuotannossa spekuloidaan mahdollisilla maailmoilla ja ideoidaan toisenlaista todellisuutta, voidaan luokitella ainakin kahteen ryhmään. Ensinnäkin vaikuttaa siltä, että suuri osa scifiä ja fantasiaa kerronnan keinona käyttäviä kirjailijoista on satunnaisia vierailijoita alalla tai kerronnassaan näitä keinoja käyttäviä kirjailijoita (esimerkiksi Arto Paasilinna, Leena Krohn ja Erkki Ahonen) ei jostain syystä kutsuta fantasia- tai scifi-kirjailijoiksi. Omalle kirjoittamiselle tyypillisestä genrestä poikkeavista kirjailijoista Vesa Sisättö mainitsee Kauko Röyhkän romaanillaan *Ocean City* (1999) ja Kari Hotakaisen romaanillaan *Bronks* (1993). (Sisättö 2008; Sisättö 2006, 17.)

Varsinaisia genrekirjailijoitakin on, vaikka lapsille suunnatun scifin ja fantasian lisäksi varsinaista aikuisille suunnattua scifi- ja fantasiakirjallisuutta on aika vähän. 2000-luvun alkupuoli oli kuitenkin merkittävä siitä syystä, että monet alan lehdissä julkaisemisen aloittaneista suomalaisista scifi- ja fantasiakirjailijoista saivat mahdollisuuden julkaista teoksiaan kustantamoiden kautta. Tällaisia niin kutsutun fandomin sisältä suuren yleisön tietoisuuteen tulleita kirjailijoita ovat Johanna Sinisalon lisäksi esimerkiksi Maarit Verronen, Kimmo Lehtonen ja Pasi Jääskeläinen. Kaikki genrekirjailijat eivät kuitenkaan ole hakeneet vauhtia julkaisemalla ensin alan lehdissä vaan joitakin poikkeuksiakin on. Esimerkiksi Risto Isomäki tuli julkaisuuteen fandomin ulkopuolelta. (Sisättö 2008.)

Kalevalan käytön ja suomalaisten myyttien kierrättämisen (erityisesti fantasiakirjallisuudessa) lisäksi selviä suuntauksia ei Vesa Sisätön mukaan ole suomalaisesta scifistä löydettävissä. Hän sanoo, että ”[a]jka monille scifi ja fantasia yksinkertaisesti on luontevin ilmaisun keino”. Tällaisista kirjoittajista hän mainitsee Pasi Jääskeläisen. (Sisättö 2008.) Kun keskitytään 1900-luvun lopun suomalaiseen sciifiin, Markku Soikkeli löytää suomalaiselle tieteiskirjallisuudelle kolme laajempaa diskurssia. Soikkeli tarkastelee 1990-luvun suomalaisen tieteisfiktion aihepiiriä kartoittamassaan tutkimuksessa sciifiä suhteessa tieteeseen, monikulttuurisuuteen ja kriittiseen diskurssiin. (Soikkeli 2002c, 231.)

Tieteen saavutukset ja mahdollisuudet ovat yleisesti ottaen scifin perinteisimpiä aihepiirejä. Suomalaisessa vuosituhannen vaihteen tieteiskirjallisuudessa spekuloidaan teknologian nopean kehityksen seuraamuksilla ja niillä muutoksilla, joita tieteen kehittymisen myötä yhteiskunnassa tapahtuu tai voi tapahtua. Yhteiskuntakriittisyys onkin scifin erityispiirre, mutta tämän tarkemmin suomalaisen scifin kriittisen diskurssin tematiikkaa on vaikea yksilöidä. Esimerkiksi Risto Isomäen lisäksi ympäristökysymyksiä ei kukaan toinen kirjailija ole nostanut esille yhtä laajasti vaan muilla kirjoittajilla ympäristöön liittyvä kriittisyys on satunnaista (Sisättö 2008). *Sankareiden* yhteiskuntakriittikki luotaa syvälle ja moneen suuntaan haarautuvasti. Intertekstuaalisessa luennassa herää kysymys romaanin yhteiskuntakriittisyyden uutuusarvosta: *Sankareita* luettaessa *Kalevalaan* peilaten jo eepoksesta löytyy eri yhteiskunnallisiin epäkohtiin kohdistuvaa kritiikkiä. *Sankareissa* yhteiskuntakriittikki korostuu ja suuntautuu nyky-yhteiskunnan varjopuoliin.

Punainen lanka

Tarinat ja säikeet

Luennassani *Sankarit* jakautuu useihin, eri henkilöhahmojen ympärille kietoutuviin tarinoihin¹⁶. Nämä tarinat jakautuvat edelleen pienempiin tarinoihin siten, että konstruoin niitä analyysin kohteeksi vuorotellen eri henkilöhahmoihin fokusoiden. Käytän termiä *tarina* narratologian *tarinan* (ks. esim. Rimmon-Kenan 1999, 13–39 ja Ikonen 2003) käsitteestä poiketen: henkilöhahmojen tarinat syntyvät, kun irrotan ne romaanin rakenteesta ja tarkastelen henkilöhahmojen välisiä verkottuneita suhteita. Lähestyn näitä abstrahoimiani rakenteita eri näkökulmista. Kyseessä ei siis ole narratologinen jaottelu tarinaan, diskurssiin ja kerrontaan eikä myöskään *fokalisaatio* (ks. esim. Rimmon-Kenan 1999, 92–109), näkökulma, josta tapahtumista kerrotaan, vaan konstruoimieni tarinoiden luennassa syntyvä näkökulma henkilöhahmojen välisten suhdeverkostojen analysointiin.

Sankareiden henkilöhahmoilla on kullakin omat tarinansa ja tarinat verkkoutuvat suhteissa toisiinsa. Siten henkilöhahmoja voidaan tarkastella eri näkökulmista riippuen siitä, mihin tarinaan osallistuvina heidät nähdään. Käytän tässä metaforaa *punainen lanka* osoittaakseni, miten eri henkilöhahmojen tarinoiden monitasoisuudesta ja tulkinnassa käytettyjen näkökulmien ambivalenttiudesta huolimatta romaanista on löydettävissä tietynlainen jatkuvuus.

Punaisen langan säikeet ovat laadultaan erilaisia. Säikeiden keskinäinen eroavuus liittyy kysymykseen kirjallisesta lajista, ja siitä syystä on tarpeen esitellä lyhyesti tutkimukseni taustalla oleva käsitys kirjallisen lajin ja tyylilajin eli moodin erosta, joka seuraa löyhästi Alastair Fowlerin lajiteoriaa. Kattokäsite *Genre* eli *kirjallinen laji* jakautuu Fowlerin mukaan neljään: *historialliseen lajiin* (kind), *alalajiin* (subgenre), *tyylilajiin* eli *moodiin* ja *rakennetyyppiin* (Fowler 1982, 55).

Historiallinen laji (kind) vaikuttaa kiinteältä, historiallisesti suhteellisen hyvin paikannettavissa olevalta, mutta toisaalta se ei ole niin jäykkä kuin sen termiksi ehdotettu *kiinteä laji* (fixed genre) nimityksenä antaa ymmärtää. Eräänlaisesta liikkuvuudesta huolimatta tietyn historiallisen lajin kehyksiin teos voidaan asettaa muun muassa tarkastelemalla sen esitysmuotoa, fyysistä kokoa ja rakennetta (myös metristä), aihepiiriä, arvoja, henkilöhahmojen ominaispiirteitä, teoksen kerronnallisia mittasuhteita, sisäkertomusten yleisyyttä ja lukijan tehtävää. *Alalaji* (subgenre) on historiallisen lajin muunnelma siinä mielessä, että sen repertoaariin lisätään jokin sisällöllinen piirre. Repertoaari taas on se alue, joka sisältää kaikki piirteet, jotka ovat tai voivat olla tyypillisiä lajille. Nämä piirteet ovat sisällöllisiä (motiivit, teemat, aiheet, henkilöhahmojen ominaisuudet) ja ulkoisia, muotoon liittyviä. *Tyylilaji eli moodi* sisältää repertoaarin sisällöllisiä piirteitä. Moodissa eivät täyty historiallisen lajin ulkoiseen muotoon liittyvät vaatimukset. *Rakennetyyppi* ei ole varsinaisesti laji lainkaan vaan termillä tarkoitetaan teoksen fyysistä muotoa ja teknistä rakennetta (esim. kehyskertomus). (Fowler 1982, 54–74; Brax 2001, 118–119.)

Käsitteitä *laji* ja *moodi* käytän selkeyden vuoksi pääasiassa siten kuin Fowler käsittää termit *historiallinen laji* ja *tyylilaji*. Kun korostan henkilöhahmon tarinan moodia erona lajista, käytän adjektiiveja, esimerkiksi traaginen tai koominen.

Sankareiden läpi kulkeva punainen lanka jakautuu luennassani edelleen *fantastiseen, feministiseen, myyttiseen, allegoriseen, traagiseen, koomiseen ja parodiseen* säikeeseen. Toisissa tarinoissa jokin säikeistä on vahvempi, toisissa heikompi, joissakin taas jotkut säikeet yhdistyvät erottamattomiksi, mutta kaikki ovat romaanissa aina enemmän tai vähemmän läsnä.

Feministinen on toisaalta sisällöllinen ja kulttuuriteoreettinen käsite, toisaalta tutkimuksellinen näkökulma, josta eri narratiivisia muotoja tarkastellaan. Myytti, allegoria ja parodia ovat narratiivisia muotoja, *myyttinen, allegorinen ja parodinen* taas keinoja, joiden avulla välitetään ja lisätään merkityksiä kaunokirjalliseen teokseen. Merkitykset syntyvät luennassa. *Fantastinen* taas viittaa sekä

moodiin että lajiin (sisältäen fantasiakirjallisuuden ja scifin), joka antaa lisäkeinoja merkitysten siirtämiseen ja siirtymiseen. Myös tragedia ja komedia ovat lajeja. Karelin tarinasta löytyy myös tragedian ulkoisia tunnusmerkkejä, mutta tässä yhteydessä voimme puhua *traagisesta* ennemminkin moodina. Henkilöhahmojen tarinoita tarkasteltaessa *koominen* näkyy niiden tulkinnassa traagista selkeämmin moodina ja esittämisen keinona.

Fowlerin lajiteoriaa seuraten siis punaisen langan traaginen, koominen ja jossain määrin myös fantastinen säie ovat moodeja, joissa on lajin repertoaarin sisällöllisiä piirteitä. Tässä tapauksessa Karelin tarinan *traagisuus* ylittää moodin rajat, mutta ulkoisia piirteitä ei kuitenkaan löydy niin paljon, että se voitaisiin liittää ilman muuta tragediana muiden lajien joukkoon. Pikemminkin on syytä pohtia – ja tähän palaankin päätäntöluvussa – Karelin tarinasta koko romaaniin heijastuvaa traagisuutta. *Koomisuus* taas ei näy yhdenkään henkilöhahmon tarinassa niin selkeästi lajiin kallellaan olevana piirteenä kuin traagisuus, mutta Mahti näyttäytyy koomisena henkilöhahmona ja aiheena kosinta on keskeinen komedian lajirepertoaarin sisällöllinen piirre, joten koko romaaniin heijastuvaa koomisuutta on myös syytä tarkastella. *Fantastinen* on punaisen langan säikeenä tärkeä kahdelta kannalta. Toisaalta se esiintyy romaanissa esitystapana, toisaalta fantastinen tulee aika ajoin ja eri tavoin esille eri henkilöhahmojen tarinoissa scifi-kirjallisuuden repertoaarin sisällöllisiä piirteitä sisältävänä moodina. Scifiin liittyvä keskustelu lajista ja moodista on keskeinen osa tutkimustani, sekä henkilöhahmoihin liittyvissä analyysiluvuissa että romaanin kokonaisuutta tarkastelevassa lajiluvussa.

Kalevalan henkilöhahmojen muokkaaminen *Sankareiden* henkilöhahmoiksi ja niiden tiettyjen piirteiden korostaminen on johdantanut siihen, että eri tarinat ikään kuin tarjoutuvat tarkasteltavaksi tietystä temaattisesta näkökulmasta. Analyysissani romaanin keskeisiin teemoihin kuuluvat toisaalta feministisen (sekä nais- että mies-) tutkimuksen sukupuoleen, ruumiillisuuteen ja valtaan liittyvät kysymykset, toisaalta myös laajemmin muihinkin yhteiskunnallisiin kysymyksiin kohdistuvat teemat. Myös myyttinen säie on

siinä mielessä temaattinen, että tietyt teemat – yhtenä uuden maailmanjärjestyksen syntyminen – löytyvät, kun luen tarinoita allegorisina.

Lajiin ja moodiin sekä tematiikkaan liittyvät kysymykset kieoutuvat henkilöhahmojen tarinoissa eri tavoin. Kun luennassa fokusoidaan eri henkilöhahmoihin, myös eri tarinat verkkoutuvat ja lomittuvat toisiinsa. Henkilöhahmot kerrostuvat laadullisesti suhteessa toisiinsa, mikä taas johtaa niiden ambivalenttiin luonteeseen. Esimerkiksi seikkailevan sankarin Lemminkäisen tarinaa Sinisalo on parodioinut Kauko ”Mahti” Saarelaisen tragikoomisessa hahmossa, jonka tarina liukuu fantastis-myyttiseksi, kun sitä luetaan suhteessa Toiniin, Mahdin äitiin.

Fantastinen

Punaisen langan yhtenä säikeenä on *fantastinen* taso. Romaanisaa Sinisalo spekuloi scifin yhden pääkysymyksen avulla *entä jos* (vrt. McHale 1987, 61) nyt koottaisiin yksien kansien sisään nykypäivän sankaritarinoita: ketkä olisivat suomalaisia sankarimiehiä ja - naisia? Mitä aiheita korostettaisiin esimerkiksi Sammon takomisen, omistamisen ja ryöstämisen sijasta? Minkälaisissa paikoissa ja minkälaisista ihmisistä nämä ”uudet kansanlaulut” laulettaisiin? Nämä kysymykset johtavat meidät yhteen mahdolliseen selitykseen *Sankareiden* lajista. Tällaiset *mitä jos* -kysymykset viittaavat *Sankareiden* liittymiseen sciifiin, mutta puhuessani romaanin moodista seuraan Irma Hirsjärven tapaa käyttää termiä *fantastinen* niistä yliluonnollisista aineksista, joita teos sisältää (Hirsjärvi 2004, 130). Käytän termiä scifi(-kirjallisuus) vain siinä tapauksessa, kun ero fantasian ja scifin välillä on osoitettavissa.

Fantasian ja scifin eroa on hankala määritellä tarkasti, mutta erojen etsimisessä edelleen käyttökelpoisena pohjana voidaan pitää kirjallisuudentutkija Tzvetan Todorovin jo vuonna 1970 rakentamaa mallia, jonka avulla hän kuvaa fantastisen kirjallisuuden lajityypillisiä eroja (ks. Todorov 2002, 42). Keskeiseksi Todorovin

mallissa nousee lukijan kokema epäröinti todellisen ja epätodellisen, luonnollisen ja yliluonnollisen välillä. *Puhtaana fantastisen* edellytys onkin juuri epäröinti. Jos dilemma pyritään ratkaisemaan siten, että yliluonnolliset tapahtumat selitetään rationaalisesti, liikutaan Todorovin mallissa kohti *outoa* (englanniksi *uncanny*). Jos taas yliluonnolliset tapahtumat hyväksytään sellaisinaan, siirrytään *puhtaasta fantastisesta* kohti *ihmeellistä* (englanniksi *marvelous*). (Ks. Todorov 2002, 39–42.)

Todorovin malli joutuu koetukselle, kun tutkimuskohteena on *Sankareiden* tyyppinen romaani, koska Todorovin mukaan fantastinen ei voi olla läsnä vain osassa teosta (Todorov 2002, 41). *Sankareissa* outoja asioita tapahtuu vain ajoittain, ja henkilöahmojen abstrahoiduista tarinoista toisissa fantastinen on läsnä toisia selkeämmin. Fantastisia, lähinnä sciifiin laskettavissa olevia piirteitä on erityisen paljon rouva Alakorkeen tarinassa. Keskeiseksi tarkastelun kohteeksi nouseekin hänen hallitsemansa hermoparantola Sariola, jonka ympärille kutoutuu kokonainen verkosto kysymyksiä teknologian nopean kehityksen aiheuttamista vaikutuksista. Kysymystä romaanin kuulumisesta kokonaisuutena fantastiseen kirjallisuuteen tarkastelen Brian McHalen *ontologisen dominantin* käsitteen kautta. McHalen mukaan scifin ja postmodernistisen kirjallisuuden yhteys on erottamaton: hän pitää sciifiä postmodernistisen kirjallisuuden sisarajina, ja vaikka hän käyttääkin scifistä nyt jo kyseenalaistettavissa olevaa luokitusta (tai ennemminkin luokittelumattomuutta) ”low art” (McHale 1987, 59), yhteys niiden välillä on McHalen esittämää polkua seuraten epäämätön. Tähän viittaa selkeästi McHalen käsitys postmodernistinen kirjallisuuden ontologisesta kysymyksenasettelusta: mitä maailmoja on tai voi olla. Postmodernistisessä kirjallisuudessa rakennetaan ja puretaan tilaa tiettyjen strategioiden avulla. Niitä ovat reaali maailmassa mahdoton, epäsuhteellinen rinnastus (juxtaposition), tuttuun tilaan jonkin uuden elementin, esimerkiksi uuden valtion lisääminen (interpolation), kahden tilan päällekkäin asettaminen (superimposition), jolloin syntyy kahden yhdistelmä, kolmas tila. Neljäntenä strategiana McHale mainitsee tilaan kuulumattomien elementtien lisäämisen

(misattribution). Näiden strategioiden avulla luodaan vyöhykkeitä, joissa esimerkiksi eri tiloihin, maailmoihin kuuluvat henkilöhahmot voivat liikkua (ks. McHale 1987, 45–48, 73–83). Nämä tilat ovat mahdollisia ja mahdottomia maailmoja, jotka ovat fantastiselle kirjallisuudelle tyyppisiä.

Feministinen

Eri henkilöhahmojen tarinoista löytyvien kommenttien tulkinta asettuu muutamien *feministisen* tutkimuksen avainsanojen ympärille. Näitä avainsanoja ovat *identiteetti*, *ruumiillisuus*, *subjekti ja valta*. Myös *sukupuoli(ero)* ja *toinen* tulevat esille identiteettikäsityksen yhteydessä, mutta eri näkökulmasta kuin toiseus, johon Simone de Beauvoir teoksessaan *Toinen sukupuoli* (1949, suom. 1980) viittaa. Sinisalo ei romaanissaan keskustelee erityisesti naisesta toisena verrattuna ihmisyyden ideaaliin, mieheen, vaan hän rakentaa eroja sukupuolten välille ja myös niiden sisällä korostamalla sukupuolten uusia rooleja. Merkkejä sukupuolten moneudesta ja sukupuoliroolien häilyvyydestä löytyy sekä nais- että mieshahmojen tarinoista. Toiseuteen viittaa sukupuolikäsityksen ohella myös Sankareista löytyvä *muukalaisuustematiikka*, jota Julia Kristeva on käsitellyt teoksessaan *Muukalaisia itsellemme* (1988, suom. 1992). Näitä merkkejä analysoidessani taustalla on postmodernistinen subjektikäsitys, jonka mukaan minuus on pirstaloitunut. Tähän käsitykseen yhtyvät myös useat feministiteoreetikot, heistä tunnetuimpina Teresa de Lauretis ja Rosi Braidotti. Kirsti Lempäinen tiivistää Braidottin käsityksen subjektista: ”Subjektius on kooste virtauksia, liikkeitä, energioita ja kykyjä; se on jatkuvaa ja välitöntä vahvistamista tai neuvottelua, jossa myös ruumiillisuus on vähittäisten tulemisten prosessi.” (Lempäinen 2000, 22.) Braidottin käsite *nomadinen naissubjekti* seuraa de Lauretisin käsitystä monikerroksisesta ja eksentrisestä subjektista, jonka mukaan subjekti on ”alati muuttuva, prosessoitua ja moninaisten erojen määrittämä” (Koivunen 2000, 103). Sekä Braidotti että de Lauretis tar-

kastelevat nimenomaan naissubjektia, mikä ei ole tutkimukseni yksinomaisen kohde. Kiinnitän huomioni siihen, miten *Sankareiden* sekä nais- että mieshahmoissa kerrostuvat sekä feminiiniset että maskuliiniset piirteet ja roolit.

Näin tutkimukseni linkittyy myös sukupuolentutkimuksen suhteellisen uudelle alueelle, kriittiseen miestutkimukseen, jonka keskeisimpiä kysymyksiä ovat miehen maskuliinisuus ja sen määrittely. R. W. Connellilta peräisin oleva käsite *hegemoninen maskuliinisuus*, jota miestutkimuksessa laajalti käytetään, vihjaa maskuliinisuuskeskustelun keskeiseen avainsanaan, valtaan. Kysymys vallasta ja valtasuhteista tarjoaa myös *Sankareiden* henkilöahmojen sukupuolentutkimukselliseen tulkintaan tärkeän ulottuvuuden. Vallan käytön eri muodot tulevat esiin henkilöahmojen, sekä nais- että mieshahmojen keskinäisissä suhteissa. Oonan tarinassa kysymys vallasta nivoutuu muihin feministisen tutkimuksen alueisiin sukupuolen rakentamisen, oman ruumiin hallinnan ja oman identiteetin etsimisen kuvauksena. Oonan ja Margitin valtasuhteen merkityksiä valaisee Judith Butlerin käsitys performatiivisuudesta sukupuoli-identiteetin rakentumisessa.

Valtaan liittyy myös keskustelu *homososiaalisuudesta*, jota tarkastelen suomalaisten tutkijoiden ja Eve Kosofsky Sedgwickin tutkimuksen tarjoamin välinein. *Sankareiden* analyysissä kiinnitän huomiota romaanin mieshahmojen välisiin homososiaalisiin suhteisiin. Erityiskysymykseksi *Sankareiden* mieshahmojen tarkastelussa nousee mieheyden muutos, joka korostuu Rexin hahmossa lähinnä isyyteen liittyen.

Myyttinen ja allegorinen

Myyttinen ja allegorinen liittyvät läheisesti toisiinsa. Käsitteellä *myytti* on monitasoinen merkityskenttä riippuen siitä, mitä myyttitutkimuksessa painotetaan ja mistä tutkimuksellisesta – uskonnonhistorian, antropologian, filosofian, psykologian vai kirjallisuuden tutkimuksen – kysymyksenasettelusta käsin myyttiä lähestytään.

Anna-Leena Siikala huomauttaa, että suomalaisessa tutkimuksessa on Percy S. Cohenin myyttiteorioiden jaon¹⁷ mukaan luokitellen vällinnut 1900-luvulla kaksi myyttitutkimuksen päälinjaa: tutkimukseen ovat vaikuttaneet intellektuaaliset teorit, joiden mukaan myytin tehtävä on selittää maailman synty, ja myöhemmin yhteisölähtöiset teorit, jotka keskittyivät tutkimaan myyttiä riittinä (Siikala 2004, 35). Myytit ovat siis perinteisen suomalaisen käsityksen mukaan, kuten uskontotieteilijä Lauri Honko tiivistää: kertomuksia ”suuren alkuaajan (maailmanluomiskauden, ratkaisevan ’alukhetken’) perustavalaatuisista tapahtumista ja jumalten (kulttuurisheerosten, sankareiden jne.) esikuvallisista teoista” (Honko 1972, 111).

Myytit voivat olla uskonnollisia tai sekularisoituneita, sakraaleja tai profaaneja, mutta ne perustuvat aina toistoon. Jo Carl Gustav Jung näki myytit liikkuvina. Hänen arkkityyppeihin perustuva syväpsykologinen myyttiteoriansa näkee myytit toisaalta ikiaikaisina ja universaaleina perussymboleina, toisaalta jatkuvassa liikkeessä olevina ja yhä uudestaan syntyvinä. Myyttiselle kuvalle ja kertomukselle on myös tyypillistä, että ne ovat jatkuvassa muutoksessa, koska niiden välittämä merkitys riippuu siitä kulttuurisesta ympäristöstä, missä kertomuksia toistetaan. (Siikala 2004, 40–41, 44.) Tähän linkittyä myös ajatus myyttien toistamisesta tapahtuvasta muuntelusta. Kulttuurisia myyttejä kirjoitetaan uudestaan myös pyrkimyksenä kyseenalaistaa ”yhteiskunnallisia käytäntöjä ja diskurseja”, joita on perinteisesti pidetty muuttumattomina totuuksina (Saariluoma 2000a, 50). Myytillä onkin ollut psykologisen merkityksen lisäksi aina myös yhteisöllinen tehtävä, koska kertomus yhteisistä uskomuksista on lujittanut ihmisten sosiaalista yhteenkuuluvuutta. Näin ollen myyttistä kertomusta voidaan Simonsuuren mukaan ehkä pitää ”synteesiin pyrkivän ihmisen” perusratkaisuna ”niin muinaisissa kuin moderneissakin yhteiskunnissa”. (Simonsuuri 1994, 39–43.) Profanoituneet myytit ovat siis menettäneet uskonnollisen merkityksensä, mutta niiden tehtävä liittyy edelleen olemassaolon olennaisiin kysymyksiin.

Myyttitutkimuksen lähestymistavat voidaan jakaa karkeasti kolmeen selitystaparyhmään sen mukaan, tarkastellaanko myyttiä symbolina, funktion näkökulmasta vai onko tutkimuksen lähtökohdana myytin rakenne, struktuuri. Symbolistisiin lähestymistapoihin kuuluu esimerkiksi freudilainen psykoanalyttinen teoria, joka perustuu myyttien vertauskuvallisuuteen. Funktionalistisen lähestymistavan mukaan myytti on vanhassa, alkuperäisessä merkityksessään taru, joka kertoo maailman tai luonnonilmiöiden synnystä, jumalista tai muista yliluonnollisista hahmoista. Tällaisten vanhojen, toistettujen ja toistettavien kertomusten tehtävänä on turvata yhteisön jatkuvuus. Esimerkiksi Joseph Campbell tarkastelee myyttejä funktionalistisesta näkökulmasta. Strukturalistit taas tarkastelevat myyttien rakenteita ja kerrostumia, kuten esimerkiksi Claude Lévi Straussin myyttien rakenneanalyysiin perustuva teoria. (Ks. Koivunen 1994, 32–33.) Myös Northrop Fryen tarjoama kirjallisuustiedettä ja myyttitutkimusta yhdistävä malli tarkastelee myyttien rakenteita, vaikka se ei operoikaan strukturalismin binaarioppositioin kuten esimerkiksi Lévi Strauss analysoidessaan Oidipus-myyttiä.

Roland Barthesin näkemys myytistä on edellisistä poikkeava siinä mielessä, että myytillä ei ole hänen mukaansa välttämättä mitään tekemistä uskonnon kanssa vaan, Liisa Saariluoman sanoin, Barthesin mukaan ”mikä tahansa ’naturalisoitu’, ’luonnollisena’ esitetty ideologis-kulttuurinen muodostelma on myytti” (Saariluoma 2000a, 10; ks. Barthes 1994, 190). Saariluoma viittaa tässä Barthesin käsitykseen myytistä puheena, viestintäjärjestelmänä sekä merkityksenannon tapana ja muotona. Barthes tarkastelee teoriassaan myyttiä lingvistiikan ja fenomenologian välinein: myytti on eräänlaista metakieltä, kieltä kielestä, toisen asteen semiologinen järjestelmä. (Barthes 1994, 173, 178.) Barthesin käsityksen mukaan siis mikä tahansa voi olla myyttistä, ”sillä maailma on äärettömän vihjaileva” (ibid, 173), eli kuten Kirsti Simonsuuri asian ilmaisee, ”Barthesin menetelmää voisi kutsua panmytologisoinniksi, toisin sanoen kaikki, mihin hän koskee, muuttuu myyttiksi” (Simonsuuri 1994, 255).

Tutkimuksessani kuljen Simonsuuren käyttämän kielikuvan mukaan kahta tietä, ”jotka kohtaavat toisensa: toinen kuljettaa mytologioiden perintöä, ja toinen synnyttää uusia mytologisia merkityksiä” (Simonsuuri 1994, 253). Taustalla on ajatus siitä, että vaikka myytin merkitys yhteisöllisesti yhdistävänä ja maailmankuvaa rakentavana onkin nykykulttuurissamme heikentynyt, myyteillä on silti tärkeä merkitys kulttuurisen identiteettimme rakentumisessa. Termiä *myyttinen* käytän toisaalta laajemmassa merkityksessä *myytin aineksia sisältävä*, toisaalta viitatessani vanhoihin, kalevalaisiin myytteihin, esimerkiksi *Kalevalan* maailmansyntymyyttiin. Pidän tarpeellisena erottaa termit *myyttinen* ja *mytologinen* toisistaan selkeyttääkseni analyysiä. Henkilöhahmoista, jotka viittaavat suomalaisen mytologian hahmoihin käytän termiä *mytologinen henkilö-hahmo*.

Sankareiden henkilöahmojen tarinoissa kerrotaan kertomuksia nykykulttuuria edustavista hahmoista, ja näin tapahtuu moninkertainen muunteluketju. Lönnrotin kansanrunoudesta konstruoimat hahmot siirtyvät Sinisalon käsittelyssä kuvaamaan nykykulttuurin ikoneita, ja oman tulkintani kautta luettuina henkilöahmojen tarinat taas siirtyvät edelleen tämän tutkimuksen lukijan tulkittaviksi.

Sankareissa on paljon erilaisia vihjeitä, jotka viittaavat romaanin suoraan yhteyteen suomalaiseen mytologiaan (kirjan kansikuva, otsikot ja suorat lainaukset *Kalevalasta*). Toisaalta *Kalevalan* hahmojen ja nykykulttuuria edustavien julkisten liittäminen yhteen luo uusia merkityksiä. Henkilöhahmojen tarinat ovat moninkertaisesti myyttisiä, koska ne viittaavat kosmogonisiin syntytarinoin ja ovat sekä uudelleen kerrottuja mytologian hahmojen tarinoita että kertomuksia uusista myyttisistä hahmoista. Henkilöhahmojen tarinoissa on siis monenlaisia palasia eri myyttikäsityksistä, ja näin tulkinnassa sekoittuvat myyttitutkimuksen eri suunnat.

Myyttiset kertomukset ovat usein *allegoria*. Termi *allegoria* tulee kreikan sanoista *allos* + *agoreuein* (toinen + puhua julkisella paikalla), eli yhdistettynä sana tarkoittaa etymologisesti julkisesti toisin puhumista (Fletcher 1965, 2). Nykykäytössä *allegoria*¹⁸ on kaksimerkityksinen siinä mielessä, että sekä kirjaimellinen että sen

takana oleva merkitys, konkreettinen ja abstrakti, muoto ja merkitys ovat molemmat samanaikaisesti läsnä. Tässä mielessä allegoria eroaa symbolista, jossa muoto ja merkitys ovat sulautuneet yhteen ”naturalisoinnin”, luonnolliseksi tekemisen prosessissa, kun taas allegoriassa tämän suhteen keinotekoisuus paljastuu (Culler 1975, 229–230; ks. myös Vainikkala 1993, 162). Allegoria ja metafora taas ovat käsitteinä hyvin lähellä toisiaan: allegoria on eräänlainen pidennetty metafora, koska siinä vertautuu toisiinsa kaksi tasoa. Toisaalta metaforassa itse merkitykset sulautuvat yhteen, kun taas allegoriassa merkityksenannon rakenne jää näkyviin. (Vrt. Culler 1976, 263 ja Kurz 1982, 27–33; ks. myös Vainikkala 1993, 168.)

Allegoria on tekstuaalinen, se esitetään kertomuksen muodossa, kuvana, joka viittaa itsensä ulkopuoliseen merkitykseen, jolloin allegorialla voi olla myös temaattisia tehtäviä: Angus Fletcherin mukaan ne voivat peilata esimerkiksi jotain tiettyä ideologiaa (Fletcher 1965, 368). Vainikkala pohtii kirjoituksessaan vanhempaa ja uutta tapaa ymmärtää allegoria. Vanhemman käsityksen mukaan allegoria ”tuo tekstiin valmiina annetun jäykän merkityksen”, uudempi aspekti liittyy kuvan ja merkityksen suhteen mielivaltaisuuteen. Allegoria ymmärretään edelleenkin kuvaksi, joka viittaa itsensä ulkopuolelle, mutta viittaussuhde on satunnainen, eikä allegorinen kuva enää luo kiinteitä merkitysyhteyksiä ennalta annettuun kulttuuriseen arvomaailmaan. (Vainikkala 1993, 138–139.) Tämä liittyy myös allegorian ja allegorisuuden suhteeseen. Nykykirjallisuudessa allegoria ei enää välttämättä ole näkyvissä tekstin läpi menevänä vertauskuvana vaan allegorisoivana ominaisuutena, tulkinnan tapana, jolloin myös ei-allegorisia tekstejä voidaan lukea allegorisena kertomuksena (ks. Kurz 1982, 44–46 ja Vainikkala 1993, 161).

Allegorisuus viittaa siis toisaalta tekstin ominaisuuteen, toisaalta tapaan lukea tekstiä. Kuten Fletcher huomauttaa, esimerkiksi hyvä seikkailukertomus toimii kuitenkin myös vain yhdellä tavalla luettuna, eikä lukija välttämättä edes huomaa allegorista tasoa. Jos kaksoismerkitys huomataan, kertomuksesta tulee luonnollisesti rikkaampi ja nautittavampi. (Fletcher 1965, 7.) *Sankareiden* tul-

kinnassa punaisen langan allegorinen säie on nimenomaan lukemisen tapa: kirjaimellisen tason alta tulkinnassani löytyy myös allegorinen taso.

Traaginen

Traaginen käsitteenä viittaa etymologialtaan tragediaan, antiikin murhenäytelmään, jonka vanhimmista analyysoijista tunnetuin lie-nee Aristoteles, joka kiinnitti huomiota paitsi tragedian luonteseen, myös sen rakenteeseen. Sittenmin käsitys tragediasta on muotoutunut ja haaroittunut moneen suuntaan, ja kantaa nykykäytössä useita merkityksiä¹⁹. Antiikin kirjallisuuden muotona tragedian keskeisimpiä sisällöllisiä piirteitä ovat kohtalonomaisuus ja kohtalon odottamattomat käänteet, jumalien kostonhimo sekä ylhäisten henkilöhahmojen rikkomukset ja kärsimys (ks. Eagleton 2003, 1). Antiikin tragediaan viittaavana laadunsaana traaginen merkitsee moodia, tragedian aineksia sisältävää, toisin kuin nykypäivän kielenkäytössä, jossa traaginen on yksinkertaisesti vain jostain hyvin surullista (vrt. *ibid.*). Punaisen langan säikeenä traaginen näyttäytyy nykykielenkäyttöä laajemmassa merkityksessä, tragedian aineksia sisältävänä moodina, vaikka postmodernistisen romaanin kehyksissä tragedian ainesten sisällyttäminen kerrontaan vaikuttaa ensisilmäyksellä yhteensopimattomalta. Perinteisesti luettuna tragedian syvyys ja vakavuus eivät tunnu sopivan yhteen postmodernistisen keveyden ja liikkuvuuden kanssa, mutta parodisesti käytettynä (ja luettuna) traagisuus on omiaan lisäämään tasoja postmodernistisen romaanin fragmentaariseen rakenteeseen.

Sankareissa traaginen säie on vahvimmillaan *Kalevalan* Kullervon vastineen Karel Kuldnen tarinassa. *Kalevalan* tutkijat ovat aina Fredrik Cygnaeuksesta lähtien (Cygnaeus 1853) pitäneet Kullervoa *Kalevalan* traagisimpana hahmona, vaikka, kuten Juha Pentikäinen huomauttaa, tätä kuvaa ovat olleet luomassa pääasiassa Kullervon hahmosta inspiraationsa saaneet taiteilijat kuten Aleksis Kivi, Eino Leino, Akseli Gallén-Kallela ja Jean Sibelius (Pentikäi-

nen 1999, 42). Kullervon traagista luonnetta korostaa myös kohta-
lonomaisuus, ja siitä syystä Kullervo-runoissa onkin nähty yhteyk-
siä antiikin murhenäytelmiin (Kaukonen 1956, 491; ks. myös Ku-
piainen 1999, 109). Sinisalo on lisännyt oman Kullervonsa, Karelin
tarinaan antiikin tragedian rakenteellisia piirteitä lisäämällä tekstiin
kuoroa edustavia osuuksia. Näin Karelin tarina viittaa vielä Kuller-
von tarinaakin vahvemmin lajina tragediaan, vaikka se ei sitä klas-
sisessa mielessä olekaan. Sinisalon käsittelyssä *Kalevalan* Kuller-
von hahmo paisuu ja laajenee kantamaan uusia merkityksiä. Kare-
lin tarinan lukeminen eräänlaisena tragediana lisää tulkintaan ky-
symyksen katharsiksesta ja tuo sitä kautta uuden tason *Sankarei-
den* yhdeksi keskeiseksi teemaksi nousevaan kysymykseen eetti-
syydestä, kun Sinisalo liittyy romaanillaan ajankohtaiseen keskus-
teluun terrorismista, seksuaalisesta väkivallasta ja rakkauden mer-
kityksestä ihmiselle.

Parodinen ja koominen

Sankareiden yleissävy on *parodinen*. Romaanin parodia kohdistuu
yhtaikaa moneen suuntaan. Parodialle luonteenomaista on inter-
tekstuaalisuus, koska parodia kohdistuu toiseen tekstiin, konventi-
oon tai muotoon. Parodia sekoitetaan usein yleisessä kielenkäytös-
sä koomiseen, ja totta onkin, että muihin teksteihin kommentoiden
ja ivaten viittaava parodia herättää usein koomisen vaikutelman.
Siinä mielessä parodian ja karnevaalikulttuurin välillä on tietty yh-
teys. Keskiajan karnevaalikulttuurissa hierarkkiset roolit käännet-
tiin ylösalaisin: tärkeille kulttuurisille, kirkollisille ja mytologi-
an hahmoille luotiin karnevalistisia kaksoisolentoja, joille oli lupa
nauraa. Kaksoisolentojen pilkkaaminen ei kuitenkaan vaikuttanut
arvoa alentavasti, päinvastoin: karnevaalinaurussa kuuluu taustal-
la myös naurun alaiseksi joutuneiden henkilöahmojen kunnioitus;
nauru paradoksaalisesti toisaalta asetti henkilöahmojen aseman
kyseenalaiseksi, toisaalta vahvisti sitä. (Bahtin 2002, 16.) Karne-
vaalinauru ivasi kaikkea pyhää, mutta karnevaalin jälkeen arvohie-

rarkia palautui ennalleen, joten karnevaalin näennäistä valtaapitävien vastustamista voidaan pitää oikeastaan sosiaalisen kontrollin muotona (Stallybrass & White 1986, 13).

Karnevaalikulttuurin parodisiin kronikoihin, liturgioihin, rukouksiin ja muuhun naurukirjallisuuteen verrattuna postmodernistisessä kirjallisuudessa parodia toimii hieman toisella tavalla kuin karnevalistinen nauru. Esimerkiksi *Sankareita* lukiessa tuntuu kuin olisi keskellä karnevaalia: kaikelle ja kaikille, myös itselle nauretaan. Parodian keinoin se kommentoi, kritikoi ja jopa ivaa toisia tekstejä, mutta paluuta vanhaan ei ole kuten karnevaalissa. Toisaalta myös parodian ominaisuuksiin kuuluu, että se vahvistaa esimerkiksi lajin muotoa, johon se viittaa. Parodiassa kuuluva karnevalistinen nauru on kriittisyydessään luonteeltaan usein muutosta etsivää kuitenkin siinä mielessä, että parodia purkaa pohjatekstistä välittyviä stereotypioita. Siten parodia toimii moneen suuntaan: tekstienvälisyys on tekstien vuorovaikutusta, mutta tekstien dialogi toimii vain lukemistapahtumassa. (Hutcheon 1985, 101–104, 23.)

Henkilöhahmoihin liittyvä parodiointi on *Sankareissa* oivaltavaa. Kun mytologiset hahmot siirtyvät nykypäivän kulttuuri-ikonien hahmoissa eri tekstilajeja sekoittavaan romaaniin, mytologiset hahmot näyttäytyvät arkipäiväisempinä ja samalla nykypäivän kulttuurisankarit joutuvat kriittiseen valoon ja vaikuttavat jopa koomisilta. Karnevalistisen naurun tehtävä toteutuu toisaalta sekä vanhojen että uusien myyttisten hahmojen aseman vahvistajana kulttuurisen ympäristön luomisessa, toisaalta stereotypioita purkavana ja uudistavana voimana (vrt. Bahtin 2002, 8–13). Postmodernistiselle kirjallisuudelle on tyypillistä reagoida parodian keinoin muihin teksteihin ja niiden välittämiin merkityksiin. Linda Hutcheonin mukaan parodia – satiirisesta luonteestaan huolimatta – ei välttämättä ivaa tekstiä, johon se viittaa, vaan käyttää sitä ajalleen ominaisten piirteiden ja ajankohtaisten kysymysten yhteiskuntakriittisen tarkastelun kehyksenä. (Hutcheon 1985, 57, 101–104.)

Sankareiden parodisuus tulee näkyviin ennen kaikkea kirjallisuuden eri lajien välityksellä. Sinisalo kirjoittaa romaaniinsa sisälle vanhoja ja uudempia kirjallisia lajeja, ja kommentoi sekä niitä että

niiden keinoin kulttuurimme ilmiöitä. *Sankareissa* karnevaali hui-
pentuu tragikoomisessa Kauko ”Mahti” Saarelaisen hahmossa, jos-
ta rakentuu surkuhupaisa hahmo, kun kalevalaisen donjuanin seik-
kailumielisiä luonteenpiirteitä liioitellaan ja kun ne vielä istutetaan
tunnetun suomalaisen urheilijan näköiseen hahmoon.

MYYTTINEN KEHYS

Sankareiden ja *Kalevalan* intertekstuaalista yhteyttä korostaa se, että *Kalevalan* kosmogoninen myytti siirtyy kerrostuneena eepoksesta romaaniin. Sinisalo on rakentanut romaanille eräänlaisen myyttisen kehysten upottamalla tämän maailmansyntyä kuvaavan myytin eri kohtiin kerrontaa. Myyttien ja mytologisten hahmojen käyttö uudessa, nykykulttuuria peilaavassa tekstuaalisessa ympäristössä vihjaa siihen, että enää ei rakenneta uutta mytologista kokonaisuutta, lyotardilaisittain käsitettävää suurta kertomusta (Lyotard 1985) maailman synnystä vaan myyttiset merkitykset halutaan sitoa symboleina ja allegorioina muihin tulkintoihin. Merkitysyhteyksien moninaistuessa suurten kertomusten yhtenäisyys ja yleispätevyys rikkoutuu, ja suurten sijaan kerrotaan pieniä kertomuksia.

Myyttien käytön merkitys kirjallisen ilmaisun osana on muuttunut huomattavasti aikana, jona kirjoitettuja tekstejä on ollut. Muinaisten aikojen kosmogoniset kertomukset ovat nykykirjallisuuden käytössä saaneet uusia temaattisia tehtäviä. Erityisesti fantastisessa kirjallisuudessa myytit ovat olleet ja ovat edelleen tärkeitä kerromuksen osia, kun mytologisia hahmoja ja muita myyttisiä motiiveja käytetään uudessa kontekstissa. Näin käytettyinä myyttisten motiivien temaattiset tehtävät ovat usein allegorisia, itsensä ulkopuolelle viittaavia ”ideologian peilejä” (Fletcher 1965, 368). Allegorialle ominainen kaksimerkityksisyys ilmenee silloin kahden tai useamman merkityksen yhtäaikaista läsnäolona kertomuksessa.

Sankareissa myyttisiä motiiveja löytyy yksittäisten henkilöhahmojen tarinoista, mutta myös laajemmin ymmärrettynä romaanissa rakentuu teoksen itsensä ulkopuolelle viittaava allegorinen, ydinkertomuksia kehystävä kertomus. *Sankareissa* kehystävän kertomuksen idea on maailmansyntyä kuvaava, ja se nivoutuu useamman henkilöhahmon tarinaan.

Syntytarinat

Kalevalassa esitetään aluksi kertomus maailmansynnystä, siitä, miten Väinämöisen kosmogoninen äiti²⁰, veen emonen, ilman impi tulee maan päälle.

*Olipa impi, ilman tyttö,
Kave Luonnotar korea,
Piti viikoista pyhyyttä,
Iän kaiken imeyttä
Ilman pitkillä piholla,
Tasaisilla tanterilla.
Ikävystyi aikojansa,
[...]
Jop' on astuiksen alemma,
Laskeusi lainehille,
Meren selvälle selälle,
Ulapallen aukealle;
Tuli suuri tuulen puuska,
Iästä vihainen ilma,
Meren kuohuille kohotti,
Lainehille laikahutti.
[...]
Tuuli tuuli kohtuiseksi,
Meri paksuksi panevi.
[...]
Tuli sotka, suora lintu,
Lenteä lekuttelevi
Etsien pesän sijoa,
Asuinmaata arvaellen.
[...]
Veen emonen, ilman impi,
Nosti polvea merestä,
Lapaluuta lainehesta
Sotkalle pesän sijaksi,
Asuinmaaksi armahaksi.* (Kalevala I: 103–109, 123–130, 135–136,
179–182, 196–200.)

Myös *Sankareissa* kerrotaan maailmansynnystä. Vaikka nimeen Ataentsic, Aurooran alkuperäiseen nimeen viitataan useaan kertaan, Ataentsicin etymologiaan viittaava taru, tai tarkemmin lyhen-

nelmä irokeesien ja huronien kosmologisesta tarusta kerrotaan vasta romaanin lopussa, Aurooran isälleen Rexille kirjoittaman kirjeen liitteessä:

Taivaankannen takana [...] syntyi pieni tyttö, Ataentsic, vähän isänsä kuoleman jälkeen. [...] Hänestä tuli päällikön vaimo, mutta jonkin ajan kuluttua, kun hän tuli raskaaksi, päällikkö tuli mustasukkaiseksi. Päällikkö kiskoi elämänpuun juuriltaan ja syntyneeseen kuiluun hän viskasi vaimonsa ja tyttärensä. Niin Ataentsic putosi taivaasta kohti alhaalla hohtavaa sinistä valoa, kuin valtavaa järveä, mutta maata hän ei nähnyt missään.

Mutta vedessä elävät olennot [...] päättivät luoda tälle maata. [...] piisamimyyrä löysi maata järven pohjasta ja nosti sitä kilpikonnan kilvelle. Salassa kilpi kasvoi valtavan suureksi ja Ataentsic, jonka linnut nostivat ylös vedestä, laski ensi kertaa jalkansa tälle maalle, meidän maallemme. (SA, 397–398.)

Tämä yhteys kahden maailmansyntymyytiin välillä johti minut tarkastelemaan lähempää myös romaanin alkua. Romaani alkaa prologilla, jossa kerrotaan, kuinka Rex on juuri saanut hoidettavakseen pienen tyttärensä. Auroora putoaa laiturilta veteen, josta Rex pelastaa lapsen. Prologi paitsi johdattaa lukijan romaanin aiheeseen, se on myös monikerroksinen kosmogonisia syntytarinoita sisältävä luku. Tärkein tehtävä lienee kuitenkin sen yhteys *Kalevalaan*: kun Auroora putoaa järveen viiriäisenmunan kuoria tiukasti kädessään puristaen, siinä voidaan nähdä intertekstuaalinen viittaus *Kalevalan* maailmansyntymyyttiin, jossa maailma syntyy rikkoutuneesta sotkan munasta.

Allegorinen taso tulee näkyviin, kun tarkastellaan toista maailmansyntyyntä viittaavaa kahteen kertaan kerrottua tekstikatkelmaa. Näin muodostuu romaanin narratiivinen kehys: maailmanjärjestyksen syntyy sekä alussa että lopussa, ja se kerrotaan samoilla sanoilla, vain subjektia vaihtamalla.

Rex tuntee kuinka hänen päänsä murtuu kuin munankuori ja sirpaleet singahtelevat joka suuntaan, ne kiitävät avaruuteen srapnelleina ja iskeytyvät punaherkuisina veden pintaan niin että sihahtaa ja muodostavat yhtä aikaa yötä ja päivää ja tähtiä ja kuita ja kokonaan uuden maailmanjärjestyksen (SA, 9).

Auroora tuntee kuinka hänen päänsä murtuu kuin munankuori ja sirpaleet singahtelevat joka suuntaan, ne kiitävät avaruuteen srappnelleina ja iskeytyvät punahehkuisina veden pintaan niin että sihahtaa ja muodostavat yhtä aikaa yötä ja päivää ja tähtiä ja kuita ja kokonaan uuden maailmanjärjestyksen (SA, 392).

Kehyskertomus tarjoaa mahdollisuuden tulkita romaania allegoriana uuden ajan synnystä. Kehys kantaa samanaikaisesti useita eri merkityksiä. Auroora syntyy tiedostavaksi olennoiksi samanaikaisesti kuin Rex syntyy isäksi: nostaessaan vettävaluvan tyttärensä vedestä hän herää todellisuuteen: isyyteen. Tosin romaanin kertoja epäilee Rexiä:

Rex väittää myöhemmin, että hän oli kolmekymmentäkolme vuotta vanha, kun hän oikeastaan syntyi.

Mutta Rex tietysti valehtelee.

Hänen sanomassaan on ehkä jotain totta, mutta kaikki kävi kuitenkin aivan toisin.

[...]

Joka tapauksessa Rex suistui tuolloin Sinivermossa uuteen ja vieraseen todellisuuteen, kylmään veteen, josta hän vielä useamman vuoden jälkeen konttasi yskien ja kakoen rannalle ja näki auringon ja kuun.

Mutta se oli vasta silloin.

Sitä ennen tapahtui paljon. (SA, 10–11.)

Kertoja viittaa tässä siihen pitkään prosessiin, joka liittyy isäksi syntymisen pitkään prosessiin, jota romaanissa kuvataan Aurooran tarinan kautta. Toisaalta Rexin uutta syntymää edeltävää ”sikiövaihetta” kuvaavassa tekstissä viitataan myös Väinämöisen syntytarinaan.

Ehkä hän todella oli kolmekymmentäkolme vuotta itsensä luomassa tyrmässä, josta hän ei nähnyt kuuta eikä aurinkoa, jossa hän vain kellui kähertyneenä nenä omassa navassaan (SA, 11).

Rex on ollut ”itsensä luomassa tyrmässä” kolmekymmentä kolme vuotta, Väinämöinen on veen emosen kohdussa hieman lyhyemmän ajan. *Kalevalassa* ”sikiövaihe” kuvataan seuraavasti:

*Vaka vanha Väinämöinen,
Kulki äitinsä kohussa
Kolmekymmentä keseä,
Yhen verran talviaki,
Noilla vienoilla vesillä,
Utuisilla lainehilla.
Arvelee, ajattelevi,
Miten olla, kuin eleä
Pimeässä piilossansa,
Asunnossa ahtahassa,
Kuss' ei konsa kuuta nähnyt
Eikä päiveä havainnut. (Kalevala I: 289–300.)*

Väinämöinen on emonsa kohdussa kolmekymmentä vuotta, kunnes veen emonen saa vihdoinkin synnytettyä poikansa. Aika, jonka Rex on ”nenä omassa navassaan”, on vähän pidempi, koska Aurooran isäksi hän syntyy vasta kun tyttö on kaksivuotias.

Kehyskertomuksella on myös muita allegorisia tasoja. Auroora syntyy aluksi paitsi tiedostavaksi olennoiksi, myös uuden maailmanjärjestyksen edustajaksi. Matka uuden maailmanajan alkamiseen on kuitenkin pitkä: alun teksti vasta viittaa tähän mahdollisuuteen. Vasta lopussa Auroora on kypsä aloittamaan tehtävänsä toteuttamisen, irrottautumaan vanhasta ja edustamaan uutta. Tämä näkyy kaksikerroksisena kertomuksena: yksilön tasolla kertomuksena oman identiteetin muodostumisesta ja yhteiskunnallisella tasolla kertomuksena vanhan sankariajan loppumisesta ja uuden aikakauden alkamisesta.

Vesi

Veden symboliikka kietoo Oonan, Rexin ja Aurooran tarinat yhteen. Kolmen henkilöahmon suhde veteen on ilmeinen; vesi taas symboloi kaiken olevaisen alkua, kohtua, josta Rex-Väinämöinen on syntynyt ja johon astuessaan Oona-Aino jatkaa ikuista kiertokulkua. Toisaalta on muistettava myös se, että Aurooran äiti Oona on mennyt veteen, joten kaksivuotiaan Aurooran käynti vedessä on

myös myyttinen matka menetety, metamorfoosin kokeneen äidin luo (vrt. Piela 1999, 123). Juha Pentikäinen tarkastelee *Kalevalan* Ainon hukuttautumista kuoleman ja jälleensyntymisen kuvana. Metamorfoosi, muuttuminen kalaksi, hedelmällisyyden ja naisellisuuden symboliksi, voidaan tulkita toisaalta psykoanalyttisesti kuvauksena prosessista, jonka aikana tytöstä kasvaa nainen. Toisaalta metamorfoosi on tulkittavissa yhtymiseksi tuonpuoleiseen vanhalle miehelle suostumisen sijaan, mikä on myös antiikin mytologiassa keskeinen teema. (Pentikäinen 1999, 45–46.) Jälleensyntymisen teema vahvistuu *Sankareiden* Oonan tarinassa: toisaalta Oona muuttuu kalaksi, toisaalta hän tekee tilaa Aurooralle, jonka hahmossa äidin elämä jatkuu.

Syntymän ja uude(lle)n syntymisen myytti liittyy veteen, ja vedestä syntyminen toistuu moninkertaistuen Rexin, Oonan ja Aurooran tarinassa. Oona-Ainon paluu veteen, ikuisen kiertokulkuun on ikuisen paluun myytin metafora. Filosofi ja uskontotieteilijä Mircea Eliaden mukaan ”veden symboliikkaan sisältyy sekä kuolema että jälleensyntymä”. Uppoaminen takaisin elämän alkua symboloivaan veteen on väliaikainen paluu ”takaisin olemassaoloa edeltäneeseen eriytymättömyyden tilaan” ja siitä seuraa aina jotain uutta. (Eliade 2003, 150–151.)

Rex syntyy kahdesti, vedessä ja vedestä. Toisella kertaa hän syntyy isäksi (jota kertoja tekstissä epäilee), toisella kertaa hänet pelastetaan varmasta kuolemasta. Rexin comebackin jälkeen Joakim muuttuu yhä kateellisemmaksi suosituksen rock-tähden menestyksen vuoksi ja alkaa suunnitella Rexin tuhoamista. Hän alkaa liiketoimet laittomien asekauppiaiden kanssa. Erään konsertin jälkeen Joakim ampuu Rexin keikkabussia, joka syöksyy tuhoisin seurauksin veteen. Joakimin kosto on siis motivoitu toisin kuin *Kalevalan* vastineensa. Joukahainen ampuu Väinämöisen kultaisen ratsun kostaakseen sisarensa Ainon kuoleman. Väinämöinen ei kuitenkaan kuole, vaan

*Uipi aavoja syviä,
Kulki kuusisna hakona,
Petäjäisnä pehkiönä*

*Kuusi päiveä kesäistä,
Kuusi yötä järkiähän;
Eessänsä vesi vetelä,
Takanansa taivas selvä*". (Kalevala VII: 2–8.)

Sankareissa taas Joakim ampuu fosforiluodin Rexin keikkabussin bensatankkiin, joka räjähtää ja auto ”huojuu hengästyttävän hidastetun hetken sillan reunalla ja sitten putoaa alas kipinöivänä komeettana ja iskeytyy Tulikosken mustaan, mustaan veteen”. Rex joutuu veden varaan ja ”Rexistä tuntuu kuin hän olisi kellunut päiväkausia vedessä vain kipu ja kylmä seuranaan”. (SA, 76–77, 82.)

Rex loukkaantuu onnettomuudessa vakavasti, mutta kuin ihmeen kaupalla säilyy hengissä. Sinisalo on kääntänyt tässä *Kalevalan* maailmansyntymyytin toisin päin ja palannut kansanrunoudessa esitettyyn versioon, jossa ilman lintu, sotka tai kotka munii munansa Veen emosen sijaan Väinämöisen polvelle (ks. Siikala 1999, 45). Siten kansanrunoudessa Väinämöinen ja *Sankareissa* Rex osallistuu maailman luomiseen, kun taas *Kalevalan* maailmansyntyyntö on feminiininen. Rexin osuus myyttisessä maailmansyntyssä kasvaa *Kalevalan* Väinämöiseen verrattuna. *Kalevalassa*

*Veen emonen,
Ilman impi,
Nosti polvea merestä,
Lapaluuta lainehesta
Sotkalle pesän sijaksi,
Asuinmaaksi armahaksi* (Kalevala I: 196–200).

Silloin sotka, joka lentelee ja etsiskelee munimispaikkaa, laskeutuu veen emosen polvelle ja munii kosmogoniset munansa. *Sankareissa* taas Rex kelluu vedessä harhaisena ja kuolemaisillaan. Hän kohottaa polveaan vedestä ja näkee unenomaisena valveharhana, kuinka lintu laskeutuu sille ja munii hänen polvelleen munansa. Tämä uni pelastaa hänet: tunne siitä, että polvi kuumenee, saa hänet säpsähtämään ja liikahtamaan keskemälle järveä. Vesitasolla luvatta lentelevät Lintula ja Kokkonen näkevät vedessä kelluvan miehen ja poimivat hänet mukaansa. Syklinen kierto jatkuu.

Rex on siis veen emosen kohdussa kahdella tavalla, sekä symbolisesti että allegorisesti. Symbolisesti hän on kohdussa, kun hän onnettomuuden jälkeen ajelehtii järvessä, allegorisesti taas hän on sikiönä siinä prologin tapahtumassa, jolloin hänen sanotaan olleen oman napansa ympärille kietoutuneena, kunnes Aurooran putoaminen järveen herättää hänet turtuneesta tilasta.

Kalevalan kosmogoninen myytti siirtyy *Sankareihin* toisaalta vain osittain, toisaalta moninkertaistuneena. Maailmansyntymyytti muuttaa muotoaan ja saa uusia merkityksiä. Toistuvat viittaukset veteen, sen puhdistavaan ja uutta synnyttävään voimaan vahvistavat veden allegorista ja symbolista merkitystä. *Sankareissa* – toisin kuin *Kalevalassa* – ei ole enää tarpeen luoda kuuta, aurinkoa ja tähtiä, vaan uusi maailma luodaan toisin.

Rexin toisen syntymän jälkeen hänen elämässään alkaa vaihe, jolloin rouva Alakorkee, Tytti Pohjola ja Sariolan epämääräinen projekti vaikuttavat hänen elämäänsä merkittäväällä tavalla. Erityisiksi nämä vaiheet tekee se, että hän on välittäjänä yhtäläillä rouva Alakorkeen tilaaman hengenvaarallisen teknologisen ”ihmemyllyn” luomisessa (juuri Rex lähettää ”sammontakojan” rouva Alakorkeen projektiin) kuin pehmeämpiä arvoja edustavan uuden ajan alkamisessa (hän pelastaa hukkumasta myöhemmän haastajansa, tyttärensä Aurooran).

Taistelevat luonnonvoimat

Sankareita voidaan lukea myyttisenä kertomuksena sekä taistelusta luonnonvoimia vastaan että luonnonvoimien välisestä taistelusta. Intertekstuaalisessa luennassa kalevalainen taistelu kulkutauteja, myrskyjä, hallaa, tulvia ja muita luonnonvoimia vastaan siirtyy myös *Sankareihin*, vaikkakin muuttuneena. Vastassa ovat monenlaiset voimat, esimerkiksi ihmisille tauteja aiheuttavat tai tietokantoja tuhoavat virukset. Muunkinlaisia voimia löytyy. Romaanin kehityksen sisältä löytyy luonnonvoimia ja eri henkilöahmojen suhtautumista niihin. Toini nousee vastustamaan luontoa ja antaa kaik-

kensa taistelussa kuolemaa vastaan herättäessään poikansa eloon. Samoin kuin *Kalevalan* Kullervo hallitsemattomine voimineen näyttäytyy myyttisessä luennassa kaiken tuhoavana luonnonvoimana (Kupiainen 2002, 307), myös Karel Kuldnessa voidaan nähdä hallitsematonta ja tuhoavaa voimaa. Pohjolan neidon vastine Tytti kieltäytyy antamasta periksi joutuessaan kasvotusten Karelin edustaman tuhoavan voiman kanssa, vaikka se maksaa hänen henkensä. *Kalevalan* Aino ja *Sankareiden* Oona yhtyvät tarinansa lopussa luontoon: myyttinen kiertokulku sulkeutuu, kun he liittyvät veden kansaan. Sekä *Kalevalan* Ilmarinen että *Sankareiden* Ile yrittävät luoda luontoa: Ilmarinen rakentamalla kultanaisen ja Ile ohjelmoimalla virtuaalinalaisen menettämänsä tilalle. Kalevalaisen Joukahaisen ja Ainin äidin vastine Margit taas yrittää rakentaa lapsilleen Joakimille ja Oonalle identiteetin. Omalla tahollaan rouva Alakorkee seuraa vastineensa Louhen jalanjälkiä: hän yrittää muuntua osaksi luontoa ja pyrkii voimana hallitsemaan luonnon kiertokulua kyberneettisillä kokeillaan.

Erityisen monitasoisia merkityksiä voidaan lukea Rexin tarinasta. Toisaalta Rexin hahmo edustaa samankaltaisia luojajumalan merkityksiä kuin Väinämöinen, toisaalta Rexin ja Joakimin välinen taistelu kulttuurisesta vallasta saa intertekstuaalisessa luennassa myyttisen sävyn. Väinämöisen hahmo paisuu ambivalentiksi, kun se siirtyy uuteen ympäristöönsä Rexinä. Uudessa roolissaan hän ei enää ole kaikkien yläpuolella oleva jumala vaan hän saa myös inhimillisiä piirteitä.

Rexin ja Joakimin kilpalaulanta valtataisteluna on parodinen muunnelma²¹ kalevalaisesta Väinämöisen ja Joukahaisen kilpalaulannasta. Pohjatekstin läpi luettuna Rexin ja Joakimin kilpalaulanta yhdistyy myyttiseen kuvaukseen suurten voimien välisestä mittelöstä. Tässä vaiheessa vanha maailmanjärjestys (edustajanaan Rex-Väinämöinen) voittaa: vielä ei ole syntynyt vanhalle voittajaa. *Kalevalassa* nuoren Joukahaisen myyttiset voimat eivät riitä, vaan Väinämöinen laulaa nuoren miehen suohon. *Sankareissa* taas Joakim ei riitä vastustamaan karismaltaan vahvempaa Rexiä vaan Rex laulaa hänet (kirjaimellisesti: pudottaa) kilpalaulantatilanteessa la-

van alle. Vasta paljon myöhemmin, aivan romaanin loppupuolella vanhan maailmanjärjestyksen edustajalle Rexille löytyy riittävän vahva vastustaja. Auroora nousee uuden ajan edustajana vastustamaan vanhaa, isänsä edustamaa patriarkaalista (ks. Korte 1988, 138–143) järjestystä. Eräänä aamuna Auroora huomaa sängyssään ohuita, vaaleanharmaita silkkirihmoja. Hän on vihdoin kuoriutunut kotelosta, jonka hän oli isänsä varjossa kehrännyt ympärilleen. (Ks. SA, 390, 393.) Sinä päivänä Auroora tekee lopullisen eron isäänsä ja hänen edustamaan maailmanjärjestykseen, ja alkaa tehdä omaa musiikkia. Musiikki on se maaginen voima, jonka avulla hän nousee vastustamaan vanhaa ja voittaa sen: Rex luovuttaa paikkansa uuden edustajalle, omalle tyttärelleen Aurooralle.

Rexin suhde Oonaan on kaksitasoinen. Toisaalta Oona on Rexille vain objekti, vallan merkki, mikä korostuu tarinan feministisessä luennassa. Toisaalta – tarinan myyttisessä luennassa – Oonan asema vahvistuu *Kalevalan* Ainoon verrattuna. Oona on kilpalaulantatarinan myyttisessä luennassa välittäjän asemassa: uuden maailmanjärjestyksen edustajan Aurooran synnyttäjänä hänestä tulee *Kalevalan* Marjatta, jota *Kalevala*-tutkijat ovat yleisesti pitäneet kristinuskon Neitsyt Marian vastineena. Tässä uuden ja vanhan maailmanjärjestyksen taistelun myyttisessä kuvassa myös sukupuoliroolit kääntyvät paradisisesti ylösalaisin. Oonan ja Rexin (biologinen!) tytär edustaa uutta, kun taas *Kalevalassa* uuden ajan edustaja on Marjatan puolukasta syntynyt poika.

KYNNYKSIÄ

Sankareiden ja *Kalevalan* välinen intertekstuaalinen yhteys näkyy romaanissa monin tavoin, yhtenä niistä romaanin lukujen otsikointi. Gérard Genetten transtekstuaalisuutta käsittelevän teorian mukaan tekstillä voi olla para- eli kynnystekstejä, jotka ovat kirjailijan, toimittajan tai jonkun muun ulkoisen tahon osoittamia suunta- viivoja lukijalle, toisin sanoen lukemista ja tekstin tulkintaa johdattelevia viitteitä. Kynnystekstit ovat luonteeltaan *tilallisia*, *ajallisia*, *substantiaalisia*, *pragmaattisia* ja *funktionaalisia*. *Tilallisuus* tarkoittaa sitä, että kynnystekstillä on tekstissä tietty paikkansa, *ajallisuus* taas vastaa kysymykseen *mihin aikaan* teksti viittaa. *Substantiaalisuus* on kynnystekstin eksistenssiin liittyvä piirre, jonka laatua Genette kuvaa sanoen, että se vastaa kysymykseen *miten*. Substantiaalinen piirre voi olla verbaalinen. Kynnysteksti on luonteeltaan *pragmaattinen* siten, että se sisältää vastauksen kysymyksiin *keneltä* ja *kenelle* se on käytännössä suunnattu. *Funktionaalisuus* taas liittyy kysymykseen, mikä funktio kynnystekstillä on. Esimerkiksi otsikon funktio voi olla formaalinen (esim. tiettyyn lajiin viit- taava) tai temaattinen. (Genette 1987, 7–10.)

Kynnystekstit voivat olla joko tekstiin sisältyviä, mutta tekstin reunalla olevia (*péritexte*), tai tekstin ulkopuolisia (*épitexte*). Otsi- kot, johdannot ja mottolauseet ovat tekstiin sisältyviä kynnysteks- tejä, kun taas esimerkiksi haastattelut eivät sisälly itse tekstiin vaan ovat erillisiä, lukemista (mahdollisesti) ohjaavia epitekstejä. Kaikki nämä yhdessä muodostavat kynnystekstien joukon. (Genette 1987, 7–11.) Tässä luvussa käsitelen romaaniin sisältyviä kynnystekste- jä, lähinnä otsikoita. Erityisen huomioni kohteena ovat niiden ti- lallisuuteen ja funktionaalisuuteen liittyvät seikat, joita tarkastelen henkilöhaamojen henkilökuvaa muodostavina. Eri tarinoihin liit- tyvä otsikointi opastaa lukijaa lukemisessa: muutamat tapahtumat aukeavat vasta pohjatekstin (*Kalevalan*) kanssa rinnakkain luettuina. Samalla osa otsikoista muokkaa erityisellä tavalla kuvaa henki- löhahmoista.

Romaanin kansikuva viittaa ilmeiseen intertekstuaaliseen²² yhteyteen *Sankareiden* ja *Kalevalan* välillä. Kannessa on Matti Ruotsalaisen valokuva Markku Laakson maalauksesta, joka taas on kommentti Akseli Gallen-Kallelan maalaukseen *Sammon puolustus* (1896). Väinämöisen sijaan veneen kokassa seisoo Elvistä muistutettava rock-laulaja. Kun lukija (tai kuka tahansa) ottaa käteensä romaanin, hän huomaa todennäköisesti heti tämän parodisen yhteyden ja osaa odottaa romaanilta myös sisällöllisesti jonkinlaista yhteyttä eepokseen. Kansikuva kynnystekstinä alkaa siis ohjata luentaa välittömästi, ensi näkemältä.

Mikäli lukija ei jostain syystä huomaa tätä yhteyttä tai esimerkiksi romaanin päällys on hävinnyt eivätkä myöskään romaania esittelevät epitekstit ole jostain syystä sattuneet lukijan silmään, yhteys *Kalevalaan* tulee kuitenkin ilmi melko alkuvaiheessa. Suuri osa otsikoista on nimittäin suoria lainauksia *Kalevalasta*. Lukijan ei tarvitse tuntee kovinkaan hyvin eeposta huomatakseen tämän yhteyden, koska otsikot ovat usein romaanin kerrontaan sopimattomalta vaikuttavia ja tyyliltään outoja. Alliteraatiota käyttävinä ne ovat rytmiltään kalevalaisia, ja lukija saattaa siitä syystä oudoksua niitä. Esimerkiksi toisen luvun, prologin prologin otsikko, *Saarella sanattomassa* on suoraan *Kalevalan* II runosta, jossa kerrotaan Väinämöisestä, joka viipyy ”saarella sanattomassa/manteressa puuttomassa” (*Kalevala* II: 7–8).

Eeposta rakenteellisesti seuraava romaani ei fragmentaarisuudessaan ehkä vastaa kronologisuutta ja johdonmukaisuutta kaipaavan lukijan odotuksiin. Eri henkilöihahmojen seikkailuja seuraava lukija pystyy toki palauttamaan tarinat lineaariseen jatkumoon joihinkin otsikoihin liitettyjen vuosilukujen avulla, mutta *Kalevalasta* suoraan lainatut kynnystekstit ja yhteydessään hämmennystä herättävät lausahdukset ja muut tyylilliset seikat keskeyttävät tämän prosessin ainakin hetkeksi. Myös lukemisen pysäyttävät kuvat aiheuttavat hämmennystä kulttuuriheerosten kommelluksia ja nyky yhteiskunnan varjopuolia kuvaavasta kerronnasta loogisesti etenevää visuaalista kuvasarjaa rakentavalle lukijalle.

Otsikot

Seuraan tässä romaanin keskeisimmän henkilöahmon Rexin tarinan otsikointia ja sitä, miten otsikot opastavat Rexin henkilökuvan hahmottamisessa. Keskityn Rexin tarinaan, koska otsikoinnin lukemista ohjaava vaikutus näkyy siinä erityisen selkeästi.

Kansikuvan jälkeen ensimmäinen *Kalevalaan* viittaava kynnysteksti on oikeastaan romaanin kokonaistulkinnankin kannalta tärkein. Prologin otsikko *Yksin meillä yöt tulevat* (SA, 7; Kalevala I: 105) on viittaus *Kalevalan* maailmansyntyrunoon. Maailmansyntymotiivin lisäksi toinen romaanissa toistuva motiivi on *suuri tammi*, joka varjostaa Vesa Kuninkaan (myöhemmin Rexin) elämää eri muodoissa. ”Jättiläispuun varjo on suuri ja pimeä” toisaalta se suojaa, mutta myös tukahduttaa ja syö auringonvalon (SA, 23–24). Tästä kertova luku on otsikoitu suuren tammen kaatamisesta kertovasta runosta lainatuin sanoin: *Se taittoi ikuisen taian* (ibid., 25; Kalevala II: 194). *Kalevalassa* merestä nousee pieni, miehen peukalon kokoinen mies, joka kaataa suuren tammen. Pieni mies muuntuu *Sankareissa* televisiossa soittavaksi rocktähdeksi, jonka kokoa tv:n edessä lojuva Vesa toinen silmä suljettuna mittaa. Kun Vesa näkee valon ja rock-tähden ura alkaa, tekstissä sanotaan, että ”viimeinen rysähtävä riffi” on ”ääni, joka syntyy siitä kun oikein suuri puu kaatuu” (SA, 26). Yhteys vanhan ja uuden Väinämöisen välillä alkaa vähitellen valjeta. Kanteleen sijaan Vesa hankkii itselleen kitaran.

Väinämöisen laulu on erityistä: laulun sanat ovat voimasanoja, joilla rakennetaan ja liikutetaan laivoja, mutta myös upotetaan kukkoileva nuori mies suohon. Tästä kilpalaulannasta kertoo hie-man muuntuneessa muodossa luku, jonka otsikkona on kalevalaiseen voimien mittelöön viittaava säe *Ei sinua silloin nähty* (SA, 28; Kalevala III: 237). Kyseinen lause on Rexin kappaleesta, joka kertoo miehestä, joka hapuaa menneisyyteen ja jonka elämä on tyhjää. Laulullaan Rex viestittää uhoavalle Joakimille, että tämä on vain nuori poikanen hänen rinnallaan. Tämä kilpalaulanta on tärkeä käännekohta Rexin elämässä: sen seurauksena Joakimin nuo-

resta sisaresta Oonasta tulee hänen tyttöystävänsä ja lyhyestä suhteesta syntyy myöhemmin koko maailmanjärjestyksen mullistava Auroora.

Myöhemmin Joakimin ja Rexin tiet yhtyvät jälleen, kun Joakim kostaa Rexille kokemansa nöyryytyksen. *Nousi siitä suuri tuuli* (SA, 71; Kalevala VI: 189) on Rexin uutta syntymää kuvaavan luvun otsikko, jossa kerrotaan, miten Rex selviää hengenvaarallisesta auto-onnettomuudesta kuin ihmeen kaupalla. Myös *Kalevalan* säe kertoo ihmeellisestä pelastumisesta:

*Nousi siitä suuri tuuli,
Aalto ankara merellä,
Kantoi vanhan Väinämöisen,
Uitteli ulomma maasta
Noille väljille vesille,
Ulapoille aukeille* (Kalevala VI: 189–194).

Tuuli kantaa Väinämöisen keskemälle ulappaa, josta ”lintunen Lapista/kokkolintu koillisesta” (Kalevala VII: 43–44) hänet sitten poimii. Rexin pelastavat hukkumasta herrat Lintunen ja Kokkonen. Tapahtuma on käänteentekevä monestakin syystä, joista vähäisin ei liene joutuminen rouva Alakorkeen hallitsemaan Sariolaan.

Ei sinua silloin nähty -luvun lisäksi romaanissa on muitakin lukuja, jotka ovat säkeitä sekä *Kalevalasta* että Rexin hittibiiseistä. *Parempi meressä olla* (SA, 66; Kalevala IV: 247) on biisi, jonka Rex kirjoittaa Oonan muistolle. *Kalevalan* säe on Ainon puheesta, kun hän itkee kohtaloaan eikä halua mennä Väinämöiselle vaimoksi. Rexin asenteesta on kertoo paljon se, että hän kerää mainetta ja mammonaa Oonan kuolemalla.

Rautaverkkojen kutoja (SA, 178; Kalevala XVII: 29–36) on otsikkona erinomainen esimerkki siitä, miten romaanin kerronnassa allegorinen taso kulkee rinnakkain henkilöhahmojen elämästä kertovan tarinan kanssa. *Kalevalassa* Väinämöinen pyytää Ilmarista valmistamaan hänelle rautapaidan hakeakseen laivanrakennus-sanoja Antero Vipusen vatsasta, *Sankareissa* Rex hakee kärpässi-enen myrkyä tajuntaalaajentavan vaikutuksen alaisena sanoja mainoskampanjabiisiin, jota Borea Oy tarvitsee lanseeratakseen mat-

kaviestinmarkkinat räjäyttävän uutuuden nimeltään *Zombie™*. Rex näkee hallusinaatiossa Mahdin, joka ”kutoo metallilangoista verkkoa joka on tarkoitettu hänen, Rexin ympärille ja päälle” (SA, 186). Tästä syntyy menestyskappale. Tukahduttava verkko, jota Rex pakenee, on samanaikaisesti allegoria ihmiskuntaa uhkaavasta vaarasta, jota *Zombie™* edustaa.

Rautaverkkojen kutojan sanat eivät kuitenkaan ole niitä, joita Rex on etsinyt, vaan Tytille luvattun hittibiisin sanojen etsintä jatkuu. Sanat löytyvät suuresta kirjasta, joka nielee Rexin.

Kirja laulaa hänelle, sen luomat kuvat ja sävelet ympäröivät häntä, yötä päivää, nostattavat visioita ja ääniä ja makuja ja tuoksua.

Ja sanoja.

Luovutussanoja ja sanoja epätietoisista vioista ja turvasanoja ja nostosanoja ja sanoja jotka asettavat pahuutta, ja apusanoja ja kotiinpanosanoja ja kostosanoja. Ne manaavat, kiinnittävät, kuljettavat, liikkuttavat ja pelottavat.

Osa on hätäsanoja, mutta osa on voi miten oikeita.

Kirja laulaa, eikä Rexin tarvitse kuin näppäillä kitaraa, tallettaa soinnut ja tallettaa sanat. (SA, 190–191.)

Syntyy kappale *Tuuli vie merellä mielen* (SA, 192; Kalevala XVIII: 699). Sanat rakkauslauluun tulevat kuitenkin liian myöhään. Tyttöä kosimaan lähtee myös Ile, jonka Tytti valitsee miehekseen. *Kalevalassa* säe on Pohjan neidon lausuma, ei Väinämöisen. Neito esittää rukkasten antamisen syyksi sen, että ei voi suostua merenkävijän vaimoksi, koska ”tuuli vie merellä mielen,/aivot särkevi ahava” (Kalevala XVIII: 699–700).

Seuraava otsikointiin liittyvä kokonaisuus koostuu otsikoista, jotka koskevat hauen leukaluusta valmistettua kitaraa/kannelta. *Noille väljille vesille* (SA, 334; Kalevala XL: 90) kertoo siitä, miten Sammon/*Zombie™*:n ryöstöä suunnittelevat miehet pyydystävät suuren hauen, jonka leukaluusta valmistuu Rexin kitara. *Sormet nousi notkeasti* (SA, 339; Kalevala XLI: 21) taas on *Sankareissa* Rexin fanin kertomus Sankarit-bändin kiertueen ensimmäisestä keikasta, jolla Rex soittaa hauenleukaluista kitaraansa. Liitän tähän kokonaisuuteen myös kolmannen otsikon, vaikka siihen liittyvässä luvussa kitara on jo rikottu.

Luvussa *Se oli ilo kesästä* (SA, 367; Kalevala XLIV: 139) Auroora antaa tietämättään isälleen idean. Kun Rex suree rikottua kitaraansa, Auroora kertoo hänelle jutun itkevästä koivusta. Luvun otsikko vihjaa pohjatekstiin. *Kalevalassa* koivu nimittäin itkee onnetonta elämäänsä Väinämöiselle. *Sankareissa* sanoman välittäjäksi on valittu koko romaanin kannalta tärkeässä roolissa oleva Auroora. Sanoma kuitenkin muuntuu merkittävästi matkalla *Kalevalasta Sankareihin*. Koivu ei olekaan mikä tahansa puu vaan Rexin elämää varjostava ja suojaava maailmanpuu.

Rex katsoo ylös, pitkin valkoista runkoa, oksien lomaa, varjostavaa lehvistöä. *Suuri tammi*, hän ajattelee jostakin syystä. *Maailmanpuu. Se seuraa minua koko ajan. Jotenkin.* (SA, 369)

Nyt maailmanpuulle annetaan erityinen tehtävä: siitä muotoutuu Rexin käsissä kirkkaasti soiva kitara: ”Sähkökitaran soinnut putoilevat puhtaina pisaroina ilottomaan ilmaan” (SA, 369). Rex on valmis uuteen comebackiin.

Tästä tapahtumat lähtevät vierimään. Auroora joutuu luvussa *Kenpä meitä syyttä söisi* (SA, 371; Kalevala XLV: 233) selittämättömän keuhkoinfluenssan kouriin. *Kalevalassa* Väinämöinen anoo Ukkoa auttamaan Louhen lähettämien tautien voittamisessa, *Sankareissa*

Rex organisoii tukikonsertteja, hän mobilisoi kaikki mahdolliset jaloillaan pysyttelevät muusikkoystävänsä ja näyttelijätuttavansa ja joka ainoan häntä joskus jahdanneen missin, ja tukikonserttien ja gaalailtojen tuloilla ja äänitteiden myynnillä saadaan raavittua kasaan sairaaloille ja rokotteisiin kohtalainen summa rahaa (SA, 372).

Rexiä ei aja näihin epätoivoisilta vaikuttaviin, mutta lopulta hyvin tehokkaisiin toimiin ainoastaan oman tyttären sairastuminen, vaan tietoisuus siitä, että hän on ehkä itse ollut välillisesti osallisena outojen tautien leviämiseen. Vaikka epidemia laantuukin, Rex ei pääse syyllisyydestä.

Luvussa *Juttele, Jumalan arpa* (SA, 382; Kalevala XLIX: 92) Auroora anoo Ileä tekemään Rexille tämän elämästä kadonneet auringon ja kuun. *Kalevalassa* neiet pitävät neuvoa ja heidän pyyn-

nöstään Ilmarinen tekee kullasta auringon ja hopeasta kuun, jotka eivät kuitenkaan tuo valoa. *Sankareissa* Ile on vakuuttunut siitä, että Rex on menettänyt järkensä valon, koska hän puhuu suuresta tammesta, taivaanpatsaasta, kirjokannesta ja kukkalatvasta. Rex päättää etsiä vielä kerran vastauksia *soma-tripin*²³ avulla. Hallusinaatiiossa Rex näkee, miten suuri tammi kasvaa rouva Alakorkeen sisällä. Rouva Alakorkee muistuttaa Rexin hallusinaatiiossa terävänokkaista lintua, jonka tuskanrääkäisyyn – omaansa – Rex herää. Tämä kokemus vapauttaa Rexin maailman auringon ja kuun siitä kallion onkalosta, johon ne oli lukittu (vrt. Kalevala XLIX). Näin Rex pääsee eroon tammen varjosta ja valo palaa hänen elämäänsä.

Aurooran yllä isän kasvattaman tammen varjo on edelleen. Luvussa *Eipä syistä suuremmista* (SA, 390; Kalevala L: 461) Auroora yrittää kertoa isälleen ”suuresta tammesta ja sen ylitsekäymättömästä varjosta ja siitä miltä tuntuu kun on vaaleanpunaista ilmaa” (SA, 392). Rex ei ymmärrä ja niin Auroora suuttuu ja lähtee isänsä luota. *Kalevalassa* säe on pantu Marjatan kaksiviikkoisen pojan suuhun, kun poika moittii Väinämöistä tämän pahoista teoista. Auroora kirjoittaa isälleen kirjeen, ja luvussa *Annapas ajan kulua* (SA, 399; Kalevala L: 491) on Rexin vuoro suuttua. Hän lähtee maasta, koska ei halua kohdata häpeää ja suuttumusta, joita Aurooran kirje hänessä herättää. Hän kuitenkin antaa saman lupauksen kuin Väinämöinen *Kalevalan* lopussa. Rexin sanomana se kuitenkin pehmenee eikä sisällä enää uhoa. Hän virnistää ja sanoo: ”I’ll be back.” (SA, 399.)

Variaatioita

Sen lisäksi, että otsikoinnilla ehdotetaan romaanin lukutavaksi *Kalevalan* ja *Sankareiden* lukemista rinnakkain, samankaltaisia viittauksia löytyy myös leipätekstistä. Kyse ei ole enää genetteläisen mallin mukaan tulkittavissa olevista kynnysteksteistä vaan oikeastaan eräistä hypertekstuaalisuuden kehyksiin sovellettavista variaatioista. Genette nimittäin kirjaa teoksessaan *Palimpsestes* kir-

jallisuudenlajeja, jotka ovat idealtaan hypertekstuaalisia eli toiseen tekstiin viittaavia. Tällaisia tekstejä ovat parodia, (satiirinen) pastissi ja travestia, joiden väliset erot perustuvat ensinnäkin tekstin tyyliin ja sisällön/aiheen ylevyyteen tai arkisuuteen. (Ks. taulukko Genette 1997, 26.) Toiseksi erona on se, millä tavalla teksti on siirretty.

Genetten teorian mukaisesti käsitetyssä parodiassa ei ole kyse samasta termistä, jota käytän, vaan Genette käsittää parodian ankarasti tekstin siirtämiseksi sellaisenaan laadultaan toisenlaiseen ympäristöön. Kokonaisia tekstejä ei todennäköisesti ole siirretty sanasta sanaan, joten Genetten mukaisesti käsitetyt parodioita ei ole olemassakaan. Tästä syystä varsinainen genetteläinen ”parodia on näin ollen olemassa vain paikallisen intertekstuaalisuuden ilmiönä; koomisten, epäsopivien sitaattien viljelynä tekstien sisällä” (Lyytikäinen 2006, 157). Yleisesti parodia käsitetään siten, mitä Genette tarkoittaa termillään *satiirinen pastissi*, joka perustuu tyylin siirtämiseen.

Eepoksesta suoraan tekstiin siirrettyjen säkeiden tai puhekielisen tekstin tyylin muokkaaminen kalevalaisen rytmien mukaisesti ovat seikkoja, joiden tarkasteleminen vaatii tarkempaa erittelyä. Tyyllilliset seikat toisaalta korostavat yhteyttä tekstien välillä, tässä tapauksessa *Sankareiden* ja *Kalevalan* henkilöhahmojen välillä, toisaalta ne joissakin tapauksissa pysäyttävät lukijan miettimään tätä yhteyttä. Tyylin siirtymisessä *Kalevalasta Sankareihin* on havaittavissa sekä sen kaltaisia muunnoksia, joista Genette käyttää termiä *satiirinen pastissi*, eli vulgaareja ja arkisia aiheita kerrotaan ylevällä tyyllillä, että muunnoksia, jotka ovat lähellä *travestiat*, eli ylevien aiheiden kertomiseen käytetään alatyylviä. Tällöin koominen vastakohtaisuus luodaan siten, että esimerkiksi eepoksen sankarihahmot käyttävät kansanomaista kieltä. (Vrt. Lyytikäinen 2006, 157–158 ja Genette 1997, 23–29.) Tässä yhteydessä tarkastelen muutamien esimerkkien avulla sitä, millä tavoin tyyllilliset seikat muokkaavat kuvaa *Sankareiden* henkilöhahmoista. Romaanin hahmojen suuhun pannut lausahdukset tai hahmoa muuten ku-

vaavat kalevalais(mais)et säkeet paisuttavat henkilökuvaa ja antavat hahmolle uusia tasoja.

Henkilökuvaa tarkasteltaessa on syytä kiinnittää erityistä huomiota sellaisiin lausahduksiin, jotka eivät tunnu sopivan henkilöhahmoista muodostuneeseen luonnekuvaan. Hyvänä esimerkkinä on kuvankauniin Tytti Pohjolan lausahdus, jonka Rex saa kuulla pyytäessään Tyttiä lähtemään mukaansa. Tytti sanoo häntä kosiskelevalle Rexille: ”Vedä munas solmuun.” Karskimpikin lukija luultavasti pysähtyy tähän kohtaan. Lausahdus ei ole suora sitaatti, mutta se tulee kuitenkin suoraan runosta, jossa Pohjan neiti asettaa Väinämöiselle ehtoja:

*”Sitte sun mieheksi sanoisin,
Urohoksi arveleisin
Jospa jouhen halkaiseisit
Veitsellä kärettömällä,
Munan solmuhun vetäisit
Solmun tuntumattomaksi.”* (Kalevala VIII: 91–98.)

Pohjan neidin sanomana, toisessa tekstiympäristössä säe ei ole mitenkään outo, mutta Tytin suusta tulevana lausahdus hätkähdyttää. Alatyylinen ilmaus saa vielä korostuneemman merkityksen, kun sen sanoo Tytti, melkein pä kyllästymiseen saakka kehuttu (michellepfeiffermäisen) kaunis, korkeasti koulutettu nuori nainen. Kuvaan tuo lisäsävyä se, että hän esiintyy kohtauksessa valkoisessa haalarissa; onhan valkoista väriä totuttu pitämään puhtauden ja neitsyyden symbolina. Se, että Tytti keikkuu puun latvassa moottorisahan kanssa, vaikuttaa tietenkin hieman tähän Pohjan neidinkin kuvauksesta välittyvään enkelimäisyyteen. On totta, että Pohjan neiti todennäköisesti viittaa munalla eri asiaan kuin Tytti, mutta molempien munien solminen lienee melko hankalaa, joten Väinämöiselle/Rexille mahdollomina esitettyjen tehtävien ehdot lausahdus joka tapauksessa täyttää. Tytin lausahdus korostaa ylpeyttä ja määrätietoisuutta, jotka löytyvät jo Pohjan neidin henkilökuvasta, mutta se tuo hänen henkilökuvansa myös erilaista kovuutta ja vivahduksen moukkamaisuutta.

Vähän kauemmas genetteläisestä käsitteistöstä liukuu teksti, jossa kuitenkin selkeästi on kysymys tyylin siirtämisestä. Yhteydessään oudolta vaikuttava teksti on häälaulu, jonka Ile ja Tytti saavat kuulla häissänsä. Laulusta lukijalle kerrotaan paljonpuhuva otsikko: ”Pehmitä perälihoja” (SA, 220) ja refreeni: ”*Tahdon olla sulle hyvin hellä/siksi lyön vain avokämmenellä*”. Laulu on viittaus *Kalevalan* sulhasen neuvontarunoon:

Neuvo neittä vitsasella,

Koivun oksalla opasta,

[...]

Aina hauo hartioita,

Pehmitä perälihoja, (Kalevala XXIV: 239–240, 249–250.)

Laulun otsikko ei sinänsä ole kenenkään puheenparsi (korkein-taan Rexin, joka laulun esittää), mutta mediajulkisten tyylikkäis-sä häissä, joiden valmistelua ja loistokkuutta on laajasti kuvailtu viikkolehdistä, laulu vaikuttaa vulgaarilta. Sen aiheuttama reaktio muuttaa Tytistä muodostunutta kuvaa tai oikeastaan vahvistaa sitä kuvaa, joka alkoi jo hahmottua Tytin alatyylisen puheen vaikutuk-sesta. Tekstissä nimittäin kerrotaan, että ”Tytti nauraa ja itkee, kun Rex on lopettanut laulamisen ja jyriävät aplodit ovat viimein hie-man vaienneet” (SA, 220). Humaltunut hääyleisö kuvataan tosin muutenkin melko groteskisti. Loistokkuudesta ja tyylikkyydestä ei enää ole jälkeäkään vaan lukijalle esitetään antiikin orgioihin ver-rattavissa oleva kuva suut ammollaan nauravasta, kiljahtelevasta oluenhuuruudesta massasta (*ibid.*).

Toisentyyppinen esimerkki romaanin hahmon henkilökuvaan sopimattomasta tyylistä on löyhästi sovitettavissa Genetten ter-minologian mukaiseen satiiriseen pastissiin. Eepoksessa Lemmin-käinen lähtee Tieran kanssa sotaretkelle Pohjolaan, mutta Pohjolan emäntä lähettää pakkasen jäädyttämään meren. Lemminkäinen ja Tiera joutuvat luonnon armoille ja kiertävät metsiä viluisina ja näl-käisinä. Romaanissa taas Mahti lähtee ryppykaverinsa Jake Tiera managerinaan Atlantaan tavoittelemaan kymmenottelun olym-piakultaa. Juuri ennen ensimmäistä suoritusta alkoholisoitunut, rapakunnossa oleva mies käyttää toisen ja samalla viimeisen ampul-

lin *joutsenlaulua*. Antidoping-toimikunta on saanut ”vihjeen täysin uudentyyppisestä suorituskykyä dramaattisesti parantavasta, osittain neurotransmitteripohjaisesta yhdisteestä”, jota Kauko ”Mahti” Saarelaisen näytteistä löytyy. (SA, 256.) Olympialaisreissulta palattuaan Mahti ja Jake istuvat motellihuoneessa juomassa pöytäviinaa ja pohtimassa tapahtunutta. *Kalevalassa* Lemminkäinen ja Tierra samoavat metsissä ja kertovat kurjasta kohtalostaan, Mahdin ja Jake Tierran jutustelu on humalaisen örinää.

”Se saatanan Sariola. Sariolan mafia. Se oli selvä kosto. Nehän sen kylmän kylvi.”

”Nih.”

”Tekee ensin ties mitä troppeja ja sitten muut ryöstää reseptit! Jos olis ollut oma aine ojassa niin käry ei olisi käynyt koskaan.”

”Paskasakkia.”

”Se kauna on katsos kauempaa. Vokottelin tätä vosua, ne taas tyrkytti toista miestä. Kävin häissä kuokkimassa... ei tullut oltua ihan siivona siellä.”

”Ja tollasesta ne.”

”Ne vielä maatuu majaan. Ne vielä anoo multa polvillaan armoa. Kyykäärmeiden sikiöt.”

”Ne saa mennä – hik! – hiiteen!”

”Hiiteen koko helahoito. Ja koston kovaosaiset!” (SA, 258–259.)

Dialogissa, jossa metsittynyt antisankari puhuu arkisesta tapahtumasta, muuten puhekielinen teksti on alliteroivaa ja se on tyylitelty kalevalaiseen rytmiin viittaavaksi. Mahdin suuhun pannaan tyyliiltään yleviä lauseita, jotka viittaavat suoraan *Kalevalassa* esiintyvään vastaavaan keskusteluun Lemminkäisen ja Tieran välillä.

Taas aivan toisenlainen lukijan yllättävä kuvaus on Rexin hallusinaatio, kun hän on vuotamassa kuiviin lyötyään puukolla reiteensä. Kun Rex kosiskelee Tyttiä Sariolasta palatessaan, Tytti asettaa Rexille viimeisimmäksi ehdoksi hittibiisin kirjoittamisen, Pohjan neiti taas veneen veistämisen ”kehrävarteni muruista,/kalpimeini kappaleista” (*Kalevala* VIII: 125–126). Sitä Rex/Väinämöinen lähtee veistämään. Molemmille tulee jalkaan haava, Rex saa haavan avatessaan olutpulloa puukolla, Väinämöinen lyö venettä veistäessään kirveellä polveensa. *Sankareissa* Rex on vuotamassa kui-

viin. Tiedottomassa tilassa hän näkee hallusinaation. Romaanin lukijan pysähdyttää pornografinen kuvaus:

Rex viittaa taivaanrantaan, ja siellä, punaisena aaltoilevan aavan yläpuolella pilvien välissä, kulkee kolme naista: uhkeita ja liioitellun isorintaisia, kuin suoraan silikoniproteesimainoksesta tai ryntäisiin erikoistuneesta miestenlehdessä. Naiset hierovat rintojaan viettelevästi ja nipistelevät nännejään, ja nänneistä suihkuu ohuina auringossa kiiltelevinä juovina mustaa, valkoista ja punaista nestettä, ja suihkut muodostavat sateenkaaren, joka muuttuu alareunastaan hopeaisen harmaaksi, teräksenkiiltoiseksi. (SA, 101.)

Kun luetaan vastaava kuvaus *Kalevalasta*, *Sankareissa* esitetty kuva tulee ymmärrettävämmäksi. Väinämöinen joutuu kertomaan verenseisauttajaukolle raudan synnyn saadakseen polvesta vuotavan veren tyrehtymään:

*Neiet käyä notkutteli,
Astui immet pilven äärtä
Utarilla uhkuvilla,
Nännillä pakottavilla,
Lyysit maalle maitojansa,
Uhkutit utariansa,
Lyysit maille, lyysit soille,
Lyysit vienoille vesille.
Yksi lypsi mustan maion,
Vanhimpainen neitosia;
Toinen valkean valutti,
Keskimmäinen neitosia;
Kolmas puikutti punaisen,
Nuorimpainen neitosia. (Kalevala IX: 47–60.)*

Näistä kolmesta ”maidosta” syntyy kolmenlaista rautaa: mustasta meltorauta, valkoisesta teräs, punaisesta räähkyrauta. Kyseessä on siis *Sankareista* lainatuin sanoin kieltämättä vaikuttava kuva (SA, 101). Rexin näkemäksi hallusinaatioksi siirrettyinä se ei muuta ratkaisevasti kuvaa Rexistä, mutta vahvistaa kyllä Rexin hahmoon liittyviä machomaisia piirteitä, joista on jo aiemminkin saatu viitteitä.

HENKILÖHAHMOT

Sankareiden henkilöhahmot voidaan jakaa monella eri tavalla, esimerkiksi iän, sukupuolen tai funktion mukaan. Ennen tarkempaa erittelyä on syytä taustoittaa kysymystä henkilöhahmojen luonteesta ja liittää se yleisemmällä tasolla keskusteluun modernismista ja postmodernismista.

Samoin kuin postmodernismia voidaan virtauksena tarkastella tavalla tai toisella reaktiona modernismiin, myös postmodernistisen kirjallisuuden henkilöhahmoja voidaan tarkastella suhteessa modernistiseksi luokiteltaviin kirjallisuuden henkilöhahmoihin. On syytä muistaa, että tyylikausien välillä ei useinkaan voi tehdä selkeää eroa, koska, kuten Tiina Käkelä-Puumala huomauttaa, ”[u]seat traditiot vaikuttavat kirjallisuudessa yhtä aikaa; siksi jako realismiin, modernismiin ja postmodernismiin ei koskaan ole yksioikoisen kronologinen, ikään kuin portaaton siirtymä yhdestä estetiikasta ja kirjoituksen käytännöstä toiseen” (Käkelä-Puumala 2003, 253). Kirjoitetut tekstit eivät siis kuulu automaattisesti johonkin periodiin ilmestymisajankohtansa perusteella. Toisaalta eri periodeihin kuuluvat tyylilliset ja rakenteelliset piirteet ovat tulkinnanvaraisia ja liukuvat toisiinsa. (Ks. Fokkema 1991, 58.)

On kuitenkin mahdollista löytää piirteitä, jotka ovat tyypillisiä postmodernistiselle henkilöhahmolle, vaikka Aleid Fokkeman mukaan ei voidakaan osoittaa, että postmodernistisen kirjallisuuden henkilöhahmot olisivat radikaalisti muista traditioista poikkeavia vaan jotkut piirteet ovat yhteisiä realistisen ja modernistisen kirjallisuuden henkilöhahmojen kanssa. Vaikka henkilöhahmoille ”tapahtuu jotain” postmodernistisen kirjailijan käsittelyssä, se ”jokin” ei yksiselitteisesti riko realistisen henkilökuvauksen tai jonkin aiemman kirjallisuuden aikakauden konventioita. (Fokkema 1991, 58–59.) Muista traditioista postmodernistisen henkilöhahmon erottavat piirteet, jotka liittyvät toisaalta keskusteluun pinnan ja syvyyden, sisä- ja ulkopuolen problematiikasta, toisaalta siihen muutokseen, joka on tapahtunut käsityksessä subjektista.

Realistisessa kirjallisuudessa henkilöhahmot pyritään kuvaamaan mahdollisimman todellisina ja uskottavina. Modernistinen kirjallisuus tavallaan jatkaa tätä pyrkimystä keskittymällä henkilöhahmojen mielenliikkeiden kuvaamiseen. Tässä tehtävässä modernistisessa kirjallisuudessa käytetään usein sisäistä monologia ja tajunnanvirtaa. Muuten henkilöhahmoista ja niiden luonteesta ei kerrota kovinkaan paljon, joten henkilöhahmojen piirteet jäävät lukijan päätettäväksi. Postmodernistisille henkilöhahmoille sitä vastoin on ominaista se, että niillä ei ole mitään yhtenäistä luonnetta. Toisin kuin realistisilla, postmodernistisilla henkilöhahmoilla ei ole ydintä, syvintä keskusta, vaan hahmot ovat sisäisesti hajanaisia, desentralisoituneita (Rimmon-Kenan 1995, 20–22; Fokkema 1991, 62).

Postmodernistisen kirjallisuuden henkilöhahmot ovat siinä mielessä samantyyppisiä kuin modernistisen kirjallisuuden henkilöhahmot, että niiden merkitys tekstissä muodostuu lukijan tulkinnassa, valmiina annetaan hyvin vähän ja lukijan tehtäväksi jää kerrontaan jäävien aukkojen täyttäminen. (Kirstinä 1988, 152–153.) Kirjallisilla henkilöhahmoilla ei ole muuta yhteistä reaali maailman kanssa kuin se, että ne kertovat jotain meidän maailmastamme eräänlaisen kahdensuuntaisen peilauksen kautta: teksti peilautuu lukijalle sellaisena kuin lukija sen ymmärtää. (Docherty 1983, 82–93.)

Postmodernistisen kerronnan katkelmallisesta luonteesta johtuen myöskään henkilöhahmojen kuvaus ei ole lineaarista. Epälineaarisuudesta johtuen hahmot muuttavat muotoaan joka kerta esiintyessään. Sama henkilöhahmo voi esimerkiksi esiintyä eri nimillä kerronnan eri vaiheissa. Näin hahmoista tulee epäjohdonmukaisia, epäyhtenäisiä ja pirstaleisia.

Nimeäminen

Rakentaessaan *Kalevalaa* Lönnrot yhdisteli eri runolaulajilta keräämiään runoja, joissa laulajat kertoivat erilaisia tarinoita. Saa-dakseen eepokseen yhtenäisyyttä Lönnrot teki yhdistävää työtä myös henkilöhahmojen parissa. *Kalevalasta* tutut hahmot ovat

itse asiassa useamman kansanperinteen henkilöhaahmon yhdistelmiä. Siirtyessään nyt fantastisen kirjallisuuden kehyksissä olevaan myyttistä aineistoa käyttävään teokseen hahmojen monitasoisuus tulee näkyviin. *Sankareiden* henkilöhaahmoille on annettu eri nimiä, mikä tavallaan purkaa Lönnrotin vaivoin yhteenliittämät henkilöhaahmot jälleen moniksi.

Merkittävä ero modernistisen ja postmodernistisen kirjallisuuden henkilöhaahmoja tarkasteltaessa liittyy nimeämiseen ja nimeämättä jättämiseen. Henkilöhaahmo rakentuu Aleid Fokkeman mukaan koodeista, jotka voidaan luokitella *denotatiiviseksi* ja *konnotatiiviseksi*. Jos henkilöhaahmo vaikuttaa olevan vain pintaa ja vaila syvyyttä, sen rakentamiseen on käytetty vain *denotatiivisia* koodeja. Tärkeimpiä niistä ovat erisnimi ja persoonanpronomini, jolla henkilöhaahmoon viitataan. Henkilöhaahmon identiteetin kannalta oleellisin *denotatiivinen* koodi on nimi, jonka välityksellä kirjailija luo kirjalliselle hahmolle vaikutelman yksilöllisyydestä. *Konnotatiiviset* koodit taas ovat kulttuurisia ja kirjallisia, merkitystä kantavia konventioita. Konnotatiivisia koodeja ovat looginen, biologinen, psykologinen, sosiaalinen sekä metaforan ja metonymian koodi. *Looginen koodi* tarkoittaa sitä, että henkilöhaahmo täyttää tietyt loogiset koodit, esimerkiksi on joko olemassa tai ei ole olemassa. *Biologinen koodi* taas edellyttää henkilöhaahmolle biologisen taustan tai ainakin mahdollisuuden siihen. *Psykologinen koodi* edellyttää, että henkilöhaahmolla on ainakin jossain määrin tunteita ja muuta sisäistä elämää. *Sosiaalinen koodi* edellyttää, että henkilöhaahmo kuuluu johonkin sosiaaliseen yhteisöön. *Metaforan ja metonymian koodi* taas edellyttää, että henkilöhaahmo voidaan kuvata ulkoisesti (metonymia) ja myös jotain haahmon luonteenpiirteistä välittyä lukijalle joko ulkomuodon kuvauksen tai henkilöhaahmolle annetun nimen perusteella (metafora). (Fokkema 1991, 74–76; ks. myös Käkelä-Puumala 2003, 257–258.) Henkilöhaahmosta rakentuu Forsterin termein ilmaistuna täyteläinen tai litteä riippuen siitä, miten paljon kerroksellisuutta antavia *konnotatiivisia* koodeja käytetään.

Postmodernistisessä kirjallisuudessa henkilöhaahmot jätetään joskus nimeämättä eli toisin sanoen vaille yksilöllisyyttä rakenta-

vaa *denotatiivista* koodia. Se ei ole kuitenkaan varsinainen erityispiirre, koska jo realistisessa kirjallisuudessa on käytetty anonyymejä hahmoja. Toisaalta nimettömyys ei ole myöskään välttämätön ehto osoittamaan henkilöahmon postmodernistisuutta. Nimeäminen saattaa olla hyvinkin tärkeä keino henkilöahmojen fragmentaarisuutta osoittamaan.

Sankareiden keskeisistä henkilöahmoista jokainen näyttäytyy ambivalenttina etenkin kun tarkastellaan romaanin nimitystä. Eri henkilöahmot saavat eri nimiä eri tilanteissa. Se, että henkilöahmoille on annettu useampia nimiä, johtuu kaikin puolin useista syistä, joista vähäisin ei liene nimillä leikittelyn halu. Luulen kuitenkin, että syyt ovat syvemmällä. *Sankareiden* keskeisimmille henkilöahmoille on annettu kaksi tai useampia nimiä. Syyt nimien antoon ovat moninaiset, mutta yhdelle henkilöahmolle annettuna useamman samantasoisien denotatiivisen koodin rinnakkaisuus (nimien moninaisuus) viittaa hahmon kerroksellisuuteen ja fragmentaariin luonteeseen. Paikoin nimenanto lienee puhtaasti kerronnallinen keino, paikoin se taas liittyy selkeästi intertekstuaalisessa siirtymässä tapahtuvaan motiivin tai arvon muuttumiseen, eli Genetten termein transmotivointiin ja transvaluointiin (ks. Genette 1987).

Lempi- ja taiteilijanimien antoon liittyy myös kulttuurinen piirre. Sinisalo sanoo pohtineensa kulttuuriheerosten, urheilijoiden, muusikoiden ja muiden taiteilijoiden monia lempi- ja taiteilijanimiä. Hän näkee tietyn yhteyden intiaanikulttuuriin siinä, että saavutettuaan ”tiettyä suuruutta” kulttuurisankari ”kruunataan uudella nimellä”. (Liite.)

Väinämöisen vastineen Vesa Kuninkaan ”siviiliniimi” on suora viittaus Väinämöisen asemaan kansansa hallitsijana. Aloittaessaan musiikkiharrastuksensa Vesa keksii itselleen taiteilijanimen Rex, sukunimensä latinankielisen käännöksen, joka on

lyhyt ja kansainvälinen, ja siinä on melkein tismalleen osa tärkeimmästä ja kauneimmasta nimestä minkä Vesa koko maailmassa tietää: Hendrix. Jos joku niin haluaa tulkita, se on myös hauska viittaus Marc Bolaniin ja T. Rexiin, vaikka Bolan ei kitaramiehiä olekaan. (SA, 26–27.)

Taiteilijanimi on siis moninkertainen viittaus musiikkimaailman kuninkuuteen. Tässä on myös yhteys, joka selitetään romaanin loppupuolella, kun Rex, Ile ja Mahti tekevät comebackin nimellä *Sankarit*: ”Sankari’ -sanahan tulee muinaisskandinaavisesta sanasta ’sangare’, joka tarkoittaa laulajaa” (SA, 333).

Siten viittaus sankarimyyttiin saa syvemmän tulkinnan. Koko romaanin musiikkikonteksti tulee tämän kautta selitetyksi: *Sankareista* löytyy neljänlaista laulamista edustajinaan Rex hevimuusikkona, Joakim iskelmätahtenä, Mahti karaokelaulajana ja Auroora uuden aallon edustajana. Laulaja-yhteys vahvistuu katkelmassa jännitysromaanista, jonka sisältö viittaa *Kalevalan* taisteluun Sammosta. Rexin henkilöahamo saa paljonpuhuvan roolinimen Singer. Jännitysromaanikatkelman kirjoittajaksi ilmoitetaan Roi Vesa, jonka kerrotaan olevan kirjailijanimi. Ranskankielinen käännös suomenkielisestä sanasta ”kuningas” kertoo lukijalle, kuka tekstin on kirjoittanut.

Katkelmassa rakkausromaanista, jossa kerrotaan Tytti Pohjolan kosinnasta, Rex muuntuu roolinimeksi Reginald, joka lyhenee tuttavalliseksi muodoksi Reg. Reginald on herttasarjamainen nimi, ja viittaa suoraan sen etymologiseen merkitykseen ’hallitsija’. Tämän katkelman on kirjoittanut Annie Twilight, joka taas on Seppo Ilmarisen sisaren, toimittaja Annikki Hämärisen englanninkielinen kirjailijanimi. Annikki viittaa itse kirjailijuuteensa Muoti & Kauneus-lehden artikkelissa (joka kertoo Tytti Pohjolaa kosimaan valmistautuvasta Ilestä): ”Koko tarina on kuin satua, kuin mitä henkeäsalpavimmasta rakkausromaanista” (SA, 196).

Seppo Ilmarisen nimi on lähes suora lainaus *Kalevalasta*: vain ammattinimike seppä on kääntynyt etunimeksi Seppo. Hänen lempi- ja taiteilijanimensä on Ile Aerosmith, jonka tulkinnassa on monia tasoja. Ile on lyhennys Sepon sukunimestä Ilmarinen ja Aerosmith on käännettynä oivaltava yhdistelmä sanoista ilma ja seppä. Taiteilijanimessä on myös viittaus Hurriganes-yhtyeen rumpaliin Ile Kallioon ja heviväнди Aerosmithiin. Jännitysromaanikatkelmassa raudan (nykykielen merkityksessä ’tietokone’) ja softan takojen Ilen nimi kääntyy englanninkielelle nimeksi Smith. Rakkausro-

maanikatkelmassa *Intohimon kilpajuoksu* taas käytetään toista assosiaatioväylää: *Kalevalan* Ilmarinen takoo rautaa, Ile sekä softaa että rumpuja. Rakkausromaaniiin on siitä syystä valittu roolinimeksi Ian Drummer. Analyysissäni käytän Seppo Ilmarisesta selkeyden vuoksi aina lempinimeä Ile, vaikka romaanissa häntä joskus kutsutaankin hänen varsinaisella nimellään.

Ehkä onnistunein henkilöhaahmon moninaisuuteen viittaava nimien valinta liittyy Kauko ”Mahti” Saarelaisen eri nimiin. Kansanrunouden eri henkilöhaahmoista, ainakin Ahti Saarelaisesta, Kaukamoisesta eli Kaukomielestä ja Lieto Lemminkäisestä kertovista runoista yhdistellyn Lemminkäisen vastineen varsinaiseen nimeen on sisällytetty viittaus kahteen erityyppiseen haahmoon. Hänen lempinimensä ”Mahti” taas sisältää nimen Ahti ja myös äänteellisen yhteyden nimeen Matti. Mahdista kerrotaan, että hän on Lempäälästä²⁴ kotoisin, joten yhteys Lemminkäiseen rakentuu sitä kautta. Jännitysromaanikatkelman *Lovejoy* on myös hauska viittaus kalevalaiseen lemmiskelevään donjuaniin. Tutkimuksessani seuraan Johanna Sinisaloa ja käytän Kauko Saarelaisesta yleensä lempinimeä Mahti ilman lainausmerkkejä. Päädyin tähän käytäntöön lempinimen sisältämien monien assosiaatioiden vuoksi.

Rouva Alakorkeen nimi kantaa useita merkityksiä. Pohjolan emäntä, Louhi on vahva naishahmo, ja pohjalaistyyppisenä kaksiosaisena nimenä Alakorkee viittaa vahvoihin pohjalaisiin naishaahmoihin (esim. Niskavuoren naiset). ”Alakorkee” palaa myös kiinnostavalla tavalla käännöksenä englanninkielisestä sanaparista Low-High, joka on syntynyt sanaleikkinä *Kalevalassa* Pohjolan emännästä käytetystä nimestä Louhi. Jännitysromaanikatkelmassa rouva Alakorkeen roolinimi on Mrs Layfey, joka taas on suora viittaus Louhen nimen yhteen etymologiseen vaihtoehtoon. Etymologinen sanakirja määrittelee Louhen yhdeksi selitykseksi skandinaavisperäisen nimen Laufey, joka on Eddan runon paha henki, Lokin äiti (SSA 1995, 96). Anglosaksisena äänteellisenä muunnoksena Mrs Layfey sopii kontekstissaan James Bond -parodiassa tyypillisen James Bondin vastaparin nimitykseksi. Rakkausromaanikatkelman *Madame deNord* taas on käännös Pohjolan ”rouvasta”. Kon-

tekstinaan regina- tai herttasarjatyylinen kertomus Madame deNordin nimi kerää edustamalleen hahmolle joukon konnotaatioita aatellisuudesta, arvokkuudesta ja hallitsemiskyvystä. Rouva Alakorkee ja hänen rakkausromaanivastineensa Madame deNord ovat tosin vahvoja hahmoja, mutta vahvuus tulee esiin mieluummin niskavuorelaisessa mielessä, ei yksinomaisesti pahuutena. Erityisesti rouva Alakorkeen edustama hahmo näyttäytyy laskelmallisena liikenaaisena ja Madame deNord matriarkaalisena, ylväänä hallitsijahahmona, kun taas rouva Alakorkeen jännitysromaanivastineen Mrs Layfeyn nimessä on viittaus skandinaavisen mytologian jättiläiseen, Lokin äitiin (Liite).

Rouva Alakorkeen tyttären nimi Tytti Pohjola on Pohjolan neidon/neidin suora muunnos. Nimen etymologisena taustana on Tytin sekä perhesuhteisiin että myös nuoruuteen ja naimattomuuteen viittaava sana 'tyttö'. Rakkausromaanikatkelmassa hänen nimensä muuntuu yksinkertaiseksi Donnaksi. Tytöstä kasvaa kosintatapahumassa donna, nainen.

Oona on anagrammimainen muunnos (vaikkakaan ei varsinaisen anagrammi) nimestä Aino. Oonan nimen muunnos, jonka hän ottaa muuttaessaan veden kulttia palvovaan yhteisöön, on ehkä kaikista nimimuunnoksista kiinnostavin. Alkuperältään nimi Oona on lähtöisin intiaaneilta muodossa Una (Lempiäinen 2004). Oonan uusi nimi Onliwan näyttää kirjoitusasussaan intiaananimeltä, mutta äännettynä (only one) kantaa sekä Ainon – 'ainoa' (ibid.) – että Neitsyt Marian, ainutlaatuisen valitun naisen, vapahtajan ja uuden ajan symbolin synnyttäjän merkityksiä. Sinisalo sekoittaa Oonan (Onliwanin) hahmossa kaksi kalevalaista naishahmoa, Ainon ja Marjatan. Onliwan – ei enää niin kovin neitseellinen äiti – suorittaa myyttisen tehtävänsä: hän saattaa maailmaan tyttären ja antaa hänelle nimen Ataentsic irokeesien ja huronien kosmologisen tarun päähenkilön mukaan. Nimeen sisältyy viittaus maailmansyntymyyttiin.

Ataentsicin nimi lyhenee ensin Ataksi ja muuttuu sitten prinsessaleikeissä Aurooraksi (lat. Aurora), joka taas on onomastiselta merkitykseltään 'aamurusko' (Lempiäinen 2004), joka on mones-

takin syystä kiinnostava nimivalinta. Irma Korten mukaan Aino-
runojen taustalla olevissa kansanrunouden 'suka mereen' -runoissa,
joissa Päivän poika sukii tukkaansa ja luiskahtaa sitten veteen, vii-
tataan hukkumisen sijaan auringonlaskuun. (Korte 1988, 97–98.)
Kirsti Simonsuuren eri kulttuurien jumalia ja jumalattaria tarkaste-
levä teos taas antaa aiheita suunnata huomio toisaalle. Afrodite on
aurinko ja aamurusko, tässä rakkauden jumalattaressa yhdistyvät
neitsyt Marian hyvät ja Pandoran huonot puolet. Runoilija Sapfon
Afrodite on lisäksi ylimmäinen rakkauden suojelija, sekä miehen ja
naisen että naisten välisen rakkauden jumalatar. (Simonsuuri 1994,
223–224.) Auroora, Rexin ja Oonan tyttären henkilöahhmo on siis
jo nimensäkin puolesta ambivalentti. Lisäksi hahmon merkittävyys
korostuu jo siitäkin syystä, että *Kalevalan* Väinämöisellä ja Ainolla
ei ole tytärtä. *Kalevalassa* tosin esiintyy pitkin matkaa lapsi, jota ei
nimetä (lattialla istuu lapsi, joka puhuu). *Sankareissa* myös tämän
lapsen rooli annetaan Aurooralle.

Kylie von Insel-Eilandin taiteilijanimi on Kyllikki Saari, joka
viittaa *Kalevalan* Saareen ja Lemminkäisen vaimoon Kyllikkiin,
mutta (ehkä tahattomasti?) myös Isojoella 1953 tapahtuneeseen
murhaan, jota ei koskaan selvitetty. *Sankareiden* Kyllikkiä ei to-
sin murhata ja vaikka hän katoaakin kuvasta eron jälkeen, hän pa-
laa takaisin mainintana Aurooran tarinan yhteydessä. Kylie-nimi
on hauska sanaleikki, joka viittaa kylille lähtevään Kyllikkiin. Ka-
levalaiset Saaren naiset ovat ulkomaalaisia, mistä seuraa Sinisa-
lon omalle Kyllikilleen valitsema nimi. Vieraus korostuu nimes-
sä: saksalaisena sukunimi von Insel-Eiland johtaa laajempiinkin
assosiaatioihin kristevalaisesta muukalaisuudesta. Julia Kriste-
va valottaa muukalaisuutta yksilöpsykologisen näkökulman lisäk-
si myös yhteisöllisyyden ja kansalaisuuden näkökulmasta, jolloin
mukaan tulee aina ajankohtainen kysymys identiteetistä (ks. Kris-
teva 1992).

Romaanin toinen muukalainen on Karel Kuldne, josta käy mel-
ko pian ilmi, että hänen juurensa ovat ulkomaisesta nimestä huo-
limatta Suomessa, ja tarkemmin Lapissa. Karel on Kalervo Tuu-
rikan poika. Nimeä valitessaan Sinisalo sanoo pohtineensa nimen

Kullervo etymologisia taustoja. *Suuren etunimikirjan* mukaan Kullervo-nimi on tullut Virosta Inkerin kautta *Kalevalaan* ja on mahdollisesti syntynyt sanasta 'kulta' (Lempiäinen 2004). Henkilöhahmolle oli saatava vieraskieliseltä kalskahtava nimi, joten Sinisalo valitsi hahmolle sukunimen Kuldne, joka on viroa ja merkitykseltään 'kultainen'. Etunimi Karel taas viittaa äänteellisesti Kullervoon, mutta sopii vierasperäisyytensä vuoksi yhteen sukunimen Kuldne kanssa. (Liite.)

Joakim on saanut nimensä kalevalaisen vastineensa Joukahaisen mukaan, ja sen Sinisalo valitsi, koska se ei välitä erityisiä konnotaatioita. Nimenä Joakim kuitenkin kuulostaa iskelmäthahmolle sopivalta tangonimeltä. (Liite.) Joakimin hahmo on kutakuinkin yksikerroksinen, joten hänelle ei ole suotu muita nimiä.

On huomionarvoista, että Sinisalo nimeää romaanissaan hahmot, joilla ei ole *Kalevalassa* lainkaan nimeä. Eepoksessa nimeä vaille jäävät esimerkiksi sankareiden äidit ja Pohjolan tyttäret (vrt. Knuutila 1999, 22). Sinisalo sanoo antaneensa henkilöahmoille nimet siitä yksinkertaisesta syystä, että romaanihenkilöille on tapana antaa nimet. Esimerkiksi Kauko "Mahti" Saarelaisen äidin (Toini) nimeä pohtiessaan hän pyrki siihen, että nimi olisi mahdollisimman arkinen ja mieluummin viittaukseton. Samalla periaatteella hän valitsi nimen Joakimin ja Oonan äidille (Margit). *Kalevalassa* nimeä vaille jääneet hahmot ovat saaneet *Sankareissa* nimen, joka ei vaikuta kantavan mitään erityisiä merkityksiä. (Liite.) Näillä kahdella naishahmolla ei ole myöskään muita, esimerkiksi lempinimiä, koska *Kalevalassakin* Joukahaisen äidillä on vain yksi rooli.

Nimillä leikittelyä löytyy myös romaanin juonen kannalta keskeisestä tuotemerkestä *Zombie™*, jolla on ainakin kaksi merkitystasoa. Toisaalta se on leikillinen muunnos sanasta sampo, toisaalta viittaus siihen, minkälaisia tahdottomia ihmishaamuja – zombeja – tämän nykyajan rahasammon kehittämisen sivutuotteena syntyy, ja mitä vaikutuksia aivojen käyttämisestä antennina voi olla.

Scifistiset henkilöhahmot

Kun *Sankareiden* henkilöhahmojen tarinoita tarkastellaan irrallisina ja romaania analysoidaan lajiteoreettiselta kannalta sellaisessa myyttisessä kehyksessä, jossa päivän, kuun ja tähtien luomisen sijaan syntyy tietoisuus, oma identiteetti ja uusia maskuliinisia ja feminiinisiä rooleja, myös henkilöhahmojen tulkinta muodostuu moninaisemmaksi. Koska *Sankareissa* on fantastisen kirjallisuuden piirteitä, tarkastelen myös sitä, millaisia scifi-kirjallisuudelle tyyppillisiä henkilöhahmoja romaanista löytyy.

Sinisalon luomat henkilöhahmot eivät näytä olevan niin yksilotteisia kuin vielä muutamia vuosikymmeniä sitten scifi-kirjallisuudessa esiintyneet henkilöhahmot ovat (esimerkiksi Larbalesterin tutkimuksessaan esittelemät Bondin epätodelliset naiset ja miehet²⁵, vrt. Larbalestier 2002, 45–48) vaan ennemminkin ambivalentteja hahmoja, jotka representoivat postmodernin subjektin fragmentaarisuutta. Tämä liittyy yleiseen kirjallisuudessa ja tässä tapauksessa scifi-kirjallisuudessa tapahtuneeseen kehitykseen. Varsinkin viime vuosikymmeninä, feministisen fantasia- ja scifikirjallisuuden saadessa jalansijaa muuten melko maskuliiniseksi käsitetyn genren haarana, myös fantastisen kirjallisuuden aihepiiri on laajentunut. Sukupuolijärjestys lienee yksi niistä kysymyksistä, jotka ovat olleet ajankohtaisia läpi feminismin historian, eikä se ole menettänyt merkittävyyttään ajan kuluessa vaan kysymys on pikemminkin saanut syvyyttä monimuotoistuessaan. Sukupuolikysymykseen liittyvästä problematiikasta on tullut vähitellen yksi scifin keskeisistä aiheista. Tähän on ollut vaikuttamassa erityisesti feminististen utopioiden ilmaantuminen scifi-kirjallisuuteen 1970-luvulla, vaikka tieteiskirjallisuuden sukupuolittuneisuudessa oli tapahtunut selkeä muutos jo 1950-luvulla. (Hirsjärvi 2009, 202; ks. myös Attebury 2002, 6, 107.) Tosin tunnetuimpiin feministisiin utopioihin kuuluva yhdysvaltalaisen kirjailijan Charlotte Perkins Gilmanin *Herland* ilmestyi jo vuonna 1915 (Lane 1979, xii). Irma Hirsjärvi huomauttaa, että postmoderni feminismi on laajentunut sukupuolikysymyksen loputtomaksi erojen maailmaksi erityisesti scifissä,

jossa muukalaisuuden käsite on keskeinen. Sukupuolen jakaminen kahteen kyseenalaistetaan *monisukupuolisessa* tilassa, jonka scifin aktiiviharrastajat eli ”fandomin jäsenet kokevat myönteisesti sukupuolimäärittämättömänä tilana”. (Hirsjärvi 2009, 202.)

Erityisesti angloamerikkalaiselle scifille (Yhdysvalloissa esimerkiksi Samuel R. Delany ja Joanna Russ ja Englannissa esimerkiksi Gwyneth Jones) on ollut 1900-luvun loppupuolelta lähtien tyypillistä kritisoida stereotyyppistä ja seksististä tapaa rakentaa henkilöahmoja. Se, että Sinisalo on upottanut *Sankareiden* kerrotaan sekä jännitysromaani- että rakkausromaanikatkelman parodiaa, lisää stereotyyppisen sukupuolirooliajattelun kriittistä tarkastelua. Ovathan nämä molemmat populaarikirjallisuuden lajit – vaikkakin eri tavoin – misogyynisiä ja seksistisiä.

Scifin henkilöahmoja tarkastelevassa artikkelissaan Johanna Sinisalo kohdistaa huomionsa muutokseen, joka on tapahtunut angloamerikkalaisen tieteiskirjallisuuden henkilöahmojen – pääasiassa naishahmojen – historiassa. Alunalkujaan scifi suunnattiin miehille ja siitä syystä naishahmoille annettiin sen mukaisia tehtäviä. Naishahmot olivat kahvinkeittäjiä ja kirkuja, tyhmien kysymysten esittäjiä ja vaaroista pelastettavia sekä tietysti myös ihmissuvun jatkumisen takaajia ja seksuaalisen halun tyydyttäjiä. (Sinisalo 1987, 142–149.) Myöhemmin, sekä yleisessä kulttuurisessa kontekstissa tapahtuneesta muutoksesta johtuen että scifi-kirjallisuuden muuttua temaattisemmaksi, myös scifin (nais)hahmot ovat muuttaneet muotoaan. Sinisalo kiteyttää scifin kriittisen ihmiskuvan mukaisen näkemyksen naisesta seuraavasti:

Sitä voisi luonnehtia persoonalliseksi naiskuvaksi: naiset ovat toimijoita, päähenkilöitä, heidän luonteensa on syvä ja monisärmäinen ja sisältää aitoja ristiriitaisuuksia. Heitä ei määritellä miehen kautta eikä suhteessa mieheen, eikä heidän elämänsä ole keinotekoisesti sidoksissa tehtäviin, joita perinteisesti on pidetty naisille kuuluvina. (Sinisalo 1987, 153.)

Tämä määritelmä seuraa käsitystä postmodernistisesta, pirstaleisesta subjektista. Vaikka Sinisalo käsitteleeikin artikkelissaan nimenomaan tieteiskirjallisuuden naishahmoja, tämä määritelmä voi-

daan laajentaa käsittämään kaikkia henkilöahmoja. Sekä miehettä naihshahmot voivat saada useita, ristiriitaisiakin rooleja, ja siten voidaan palata scifin alkuperäiseen tehtävään yhteiskuntakritiikin välineenä ja ennakkoluulottomien näkökulmien luojana (vrt. Sini-salo 1987, 156). Tämä koskee myös henkilöahmoja, joiden sukupuolta ei ole määritelty. *Sankareissa* ainoan sukupuolisesti määrittelemättömän henkilöahmon, Aurooran ystävän roolia ei korosteta, joten myöskään hahmon merkitykset eivät kerrosta.

Vaikka postmodernistisen kirjallisuuden henkilöahmot ovatkin usein desentralisoituneita ja vailla syvää luonnetta, *Sankareiden* henkilöahmojen syvyyden tuntu tulee kerroksellisuudesta ja siitä muutoksesta, joka hahmojen tarinoiden välityksellä on havaittavissa. Henkilöahmot ovat siis yksittäisissä kerroksissaan karikahtyrimäisiä, mutta kun eri kerrokset yhdistyvät henkilöahmoksi, saadaan useita eri kulttuurisia ja kirjallisia merkityksiä eli konnotaatiivisia koodeja kantavia hahmoja. Juuri kerroksellisuudesta johdetaan, että joissakin hahmoissa näkyy jopa eräänlaista kehitystä. Kyseessä ei ole kuitenkaan kehitys sanan perinteisessä mielessä vaan muutos, joka näkyy hahmon kerroksellisuuden kautta eli kun verrataan eri tarinoissa esiintyviä kerroksia toisiinsa. Esimerkiksi Rexin hahmon kautta voidaan tarkastella miehen roolissa tapahtunutta ja tapahtuvaa muutosta.

Sukupuolilla spekulointi kaikissa muodoissaan on edelleen – ja voidaan sanoa, että yhä suuremmissä määrin – scifille tyypillistä: androgyynit ja muut muukalaiset ovat täyttäneet scifin, mikä viittaa nimenomaan sukupuolijaottelun purkamiseen ja uudelleenkoodaamiseen sekä sukupuolirooliajattelun kyseenalaistamiseen. Utopiat, dystopiat ja erilaiset kyborgien kansoittamat maailmat ovat toimineet astinlautoina kohti yhteiskuntaa, josta jo Joanna Russ vuonna 1975 ilmestyneessä romaanissaan *The Female Man* haaveilee. Sarah Lefanu pohtii artikkelissaan, onko mahdollista, että joskus tulevaisuudessa meitä odottaa Russin kuvaama aika, ”jolloin feminismi on niin suuressa määrin osa sosiaalista rakennetta, että sen idean perusteet voi yksinkertaisesti jättää huomiotta tai ymmärtää väärin, koska ne eivät asetu enää mitään vastaan eivätkä siten kaipa-

enää todisteluja”²⁶. Vai onko Russin ennustus kuitenkin vain ironinen utopia?

Ambivalentit henkilöhahmot

Sankareiden henkilöhahmojen jakamiseen voidaan käyttää esimerkiksi samaa luokittelua kuin feministiset tutkijat ovat tehneet *Kalevalan* henkilöhahmojen tulkinnassa jakamalla hahmot toisaalta iän mukaan vanhempiin ja nuoriin, toisaalta roolin mukaan naiset äiteihin, vaimoihin ja tyttäriin, miehet poikiin, kosijoihin ja erityyppiisiin heeroksiin. (Ks. Piela, Knuutila & Kupiainen 1999, Tuohimaa 1988 ja Kupiainen 2004.) Naishahmojen jako ei kuitenkaan ole riittävä, koska esimerkiksi nuorten naisten henkilöhahmot (Kyllikki, Tytti, Oona) vaativat syvempää erittelyä jo siitäkin syystä, että ne kuuluvat useampaan ryhmään (vrt. Kupiainen 2004). Kyllikki on Mahdin avovaimo, mutta Kyllikin suhteessa Toiniin löytyy myös äidin ja tyttären suhteeseen sopivia piirteitä. Tytti on rouva Alakorkeen tytär ja myöhemmin Ile Aerosmithin vaimo. Oona taas kuuluu jokaiseen ryhmään: hän on tytär, sisar, tyttöystävä (avovaimo) ja äiti. Vanhempien naisten (äitien) vaimon rooli taas himmenee, kun aviomiehet valuvat kuvan ulkopuolelle.

Pintapuolisesti katsottuna näyttäisikin siltä, että *Sankareissa* toistuu sama naisrepresentaatioiden jakauma kuin *Kalevalassa*, johon se pääasiassa viittaa. Naisen ja miehen roolit ovat perinteisesti, patriarkalisessa järjestyksessä, jakautuneet siten, että naisten arvo on määräytynyt suhteessa mieheen tyttärenä, sisarina, vaimoina ja äiteinä. Tätä myös *Kalevalasta* tuttua asetelmaa Knuutila pohtii artikkelissaan.

Voi siis hyvinkin olla, että Kalevalan naiskohtalot ilmentävät patriarkaattien logiikkaa, kansallisuusaatteeseen punoutunutta miesdominanssia, Lönnrotin naisvastaisuutta ja äitikompleksia, miesten myynteissä rakennettua ja purettua naista. Mutta samojen naisroolien karakteristiikka ja teot ilmentävät myös itse kunkin kykyä – vaikkakaan ei oikeutta – määrätä itsestään, joskin teoilla on kohtalokkaat seuraukset. Olennaista lisäksi on, että naiset eivät kilpaile keskenään mie-

histä eivätkä mistään muustakaan [...]. Kalevalassa naisia ei yleisesti eikä edes erityisesti ottaen esitetä naurettavassa valossa. (Knuuttilla 1999, 20.)

On tietysti tietyllä tavalla ymmärrettävää, että Lönnrot muokkasi kansanrunouden rehevistä ja voimakkaista naishahmoista oman aikansa miesdominanssin mukaisia hahmoja, jotka saavat merkityksensä suhteessa mieheen, mutta toimimalla näin Lönnrot muokkasi myös käsitystä naisesta, naisen roolista perheessä ja yhteiskunnassa. Korostuneesti tämä näkyy Lönnrotin luomassa Louhen, Pohjolan emännän hahmossa. Lönnrotin Louhi on pahuuden edustaja, kun taas kansanrunoudessa Pohjan akka ei ole esimerkiksi Sinikka Vakimon luennassa pelkästään negatiivinen vaan hyvin monikerroksinen hahmo: hän on sekä suuri myyttinen äiti, emäntä ja hallitsija että noita. Toisaalta Vakimo huomauttaa, että nimityksiä Louhi ja Pohjolan emäntä käytetään *Kalevalassa* rinnakkain siten, että nimityksen Louhi käyttö painottaa hahmon pahuutta. (Vakimo 1999, 57, 61.) Sinisalo näyttää seuraavan kalevalaista roolien erottelukäytäntöä korostetusti rouva Alakorkeen hahmossa.

Sinisalo kommentoi kalevalaisia naishahmoja *Sankareiden* naishahmojen välityksellä. Verrattuna *Kalevalan* naisiin, *Sankareiden* naishahmot saavat syvyyttä, vaikka eivät olekaan täyteläisiä realistisen romaanin henkilöahmojen tavoin. Konnotatiivisissa koodeissa tapahtuu muutoksia, toisin sanoen *Sankareihin* siirtyessään kalevalaisten naishahmojen toiminta motivoidaan (uudelleen). Esimerkiksi sosiaalisissa koodeissa uudelleenmotivointi näkyy, kun Oona muuttaa yhteisöön ja Kyllikki perustaa tanssikoulun. Hahmojen toimintaa motivoidaan myös psykologisesti, esimerkiksi Tytin ilkeämielisen käyttäytymisen Karelia kohtaan selitetään johtuvan lapsuuden kokemuksista. Näin kalevalaiset naishahmot välittävät Sinisalon käsittelyn jäljiltä monitasoisempia roolikuvia. *Sankareissa* naiset ovat laajentaneet elinpiiriään – tai tulkinta *Kalevalan* naisista on muuttanut muotoaan.

Kaikki *Sankareiden* naiset ottavat jossakin vaiheessa oman (sosiaalisen) tilansa huolimatta siitä, että itsenäisyydellä on kovat seuraukset. On tärkeää huomata, että *Kalevalan* naishahmoihin verrat-

tuna *Sankareiden* naishahmot eivät joudu niin raakaan käsittelyyn. *Kalevalan* naishahmoja tulkitessaan Seppo Knuutila huomauttaa, että kaikki naiset poistetaan tekstistä äitejä lukuun ottamatta: Kyllikki hylätään, Pohjolan tytär tapetaan, Kullervon sisar tekee itsemurhan, Aino, Louhi ja Pohjolan nuorempi tytär muuttuvat (joko muutetaan tai muuntuvat itse) eläinhahmoiksi (Knuutila 1999, 20). Vastaavia poistamisia löytyy myös *Sankareista*, mutta Kyllikki palaa romaaniin lopulla kuvaan Aurooran tarinan yhteydessä, Oona pysyttelee juonessa mukana, vaikkakaan ei näkyvänä hahmona ja Tytin sisko (nimeltään Sisko) lentää pois vain Ilen unessa. Rouva Alakorkee ei muutu kokoksi kuten Pohjolan emäntä vaan seikkailu kuvataan konkreettisempänä takaa-ajona ultrakevyellä lentolaitteella, jolloin myyttisen metamorfoosin sijaan rouva Alakorkee käyttää nykyaikaista tekniikkaa apunaan.

Mieshahmojen kalevalainen roolijako siirtyy osittain *Sankareihin*. Vaikka lähes kaikki *Kalevalan* naishahmot esitetään suhteessa mieheen, mieshahmojen rooli *Kalevalassa* ei ole yksiselitteisesti patriarkaalinen. *Kalevalassa* miehillä isinä ja aviomiehinä ei ole perheessä merkittävää roolia, vaikka kosintaretket ovatkin yksi eepoksen keskeisistä teemoista. Pojilla sitä vastoin on sitäkin tärkeämpi asema perheessä, kun taas tyttäriä käytetään kaupantekovälineinä. Poikien ja äitien suhteen merkitys korostuu sekä Lemminkäisen että Mahdin, ja sekä Joukahaisen että Joakimin kuvauksessa. Vaikka patriarkaalinen järjestys ei korostu perheessä, miehillä on muita yhteiskunnallisesti tärkeitä tehtäviä. Esimerkiksi Väinämöisellä on tärkeä asema yhteisön johtajana ja Ilmarinen on seppänä merkittävä yhteisössä – varsinkin yli-inhimillisine voimineen (ks. Siikala 1999 ja Hakamies 1999). Yhteisöllisyyteen liittyvä sosiaalinen koodi säilyy Rexin hahmossa, vaikka Rex ei hallitsekaan ”valtakuntaansa” samalla tavalla kuin Väinämöinen, toisaalta isyys tuo Rexin hahmoon toisenlaisen sosiaalisen roolin. Ile taas säilyttää sosiaalisen asemansa softan takojan roolissaan.

Miehet tekevät sankaritekoja ja äideille (Toini, Margit) pojat ovat ensisijaisen tärkeitä. On tärkeää huomata, että *Sankareissa* isistä puhutaan yleensä yhtä vähän kuin *Kalevalassa*: heidät mai-

nitaan vain hämartyneinä, hahmottomina taustaolentoina. Vain Rexistä Sinisalo kasvattaa uutta mieheyttä edustavan isähahmon. Rex on muutenkin ainoa miehistä, joka pysyttelee ”pinnalla” lähes loppuun saakka. Tämä johtunee Väinämöisen luojajumalan roolista *Kalevalassa*: Anna-Leena Siikalan mukaan Väinämöisen tehtävä *Kalevalassa* on kulttuurin luominen: musiikin (kanteleen), kalastuksen ja merenkäynnin (veneen) ja tulen aikaansaaminen (Siikala 1999, 44–45). Väinämöisen vastineen Rexin osuutta kulttuurin luomisessa ei ole syytä vähätellä: vaikka Rex ei olekaan Väinämöisen veroinen mytologinen luojajumala ja kansansa isähahmo, hän pysyy romaanin keskeisenä hahmona alusta loppuun saakka biologisen isyytensä ja kulttuurisankarin asemansa merkittävyyden vuoksi. Muiden keskeisten mieshahmojen sankarillinen elämäkkaari on ensin nopeasti nouseva ja huipun saavutettuaan huimaa vauhtia laskeva. Tosin Rexinkin on romaanin lopussa väistyttävä ja annettava tilaa uutta aikaa edustavalle tyttärelleen Aurooralle, mutta psykologisesti tulkittuna Rex tekee vain siirron, joka on jokaiselle vanhemmalle luonnollisesti lankeava osa luonnon kiertokulussa.

Myös muiden mieshahmojen toimintaa motivoidaan, vaikka-kaan ei yhtä laaja-alaisesti kuin Rexin. Mieshahmojen teoille annetaan psykologisia motiiveja, vaikka ne jäävät osittain epäselviksi. Esimerkiksi Karelin väkivaltainen käyttäytyminen selittyy häneen kohdistuvan epäoikeudenmukaisuuden kautta, mutta terroristite-koon viittaava itsemurhaisku vaikuttaa liioitellulta. Mahti taas saa siirtymässä lisäsävyjä metaforan koodiin, kun hänen mahtaileva ja itkeskeskeinen luonteensa korostuu Lemminkäiseen verrattuna.

Henkilöhahmojen joukko näyttää siis siirtyneen melko tarkasti *Kalevalasta Sankareihin*, mutta siirtymässä on tapahtunut merkittäviä muutoksia. *Sankareiden* henkilöhahmot saavat uudessa kontekstissaan uusia merkityksiä. Uuden ajan kulttuuriset ikonit saavat uudessa ympäristössään hyvin arkipäiväisiäkin piirteitä. Jotkut hahmot viestittävät koomisia, jopa tragikoomisia piirteitä (Kauko ”Mahti” Saarelainen), toisissa näkyy voimakkaana niiden alkupe-
räinen myyttinen voima ja traagisuus (Karel Kuldne).

Teksti – ja siten myös henkilöhahmot – viittaa selkeästi *Kalevalaan*, mutta sen lisäksi myös moniin muihin teksteihin, joten intertekstuaaliset viittaukset lisäävät henkilöhahmojen välittämiä merkityksiä. Romaanin sivuilla seikkailevat uuden ajan nais- ja mieshahmot, jotka eivät täysin pääse muinaisiin myytteihin ja suomalaiskansalliseen mytologiaan viittaavista piirteistään. *Sankarit* on tietysti fiktiota, jota ympäröi fantastisessa kirjallisuudessa käytetty outouden kehä ja mytologiasta tuttu yliluonnollisen ilmapiiri, mutta henkilöhahmot ovat yllättävän tuttuja ja todentuntuisia. Romaanis- sa käytetyt vieraannuttamiskeinot (esimerkiksi liioittelu) eivät vaikuta henkilöhahmojen uskottavuuteen.

MONIMUOTOINEN SANKARUUS

Sankari saapuu romaaniin

Mitä on sankaruus? Kuka on sankari? Onko sankaruudella sukupuoli? Kuuluuko sankaruus myyttiseen menneisyyteen? Nämä ovat kysymyksiä, joita sankaruuden nykytutkimus herättää. Lähdän liikkeelle sanan *sankari* etymologiasta. Sanan kahden mahdollisen juuren merkityspolkuja seuraten sankaruuden merkitykset lisääntyvät verrattuna siihen, mitä sankaruudella nykykielen arkikäytössä tarkoitetaan. Sanan 'sankari' toinen juuri on ruotsin kielessä. 'Sankari' on lainasana, jonka muinaisruotsalainen versio 'sångar' (nyk. sångare) tarkoittaa laulajaa. Laulaminen ei kuitenkaan ollut vanhassa suomessa mitä tahansa laulamista, vaan siihen sisältyi merkitys 'tietää'. Laulajat olivat siis tiedon hallitsijoita, ja herättivät siitä syystä ihailua. Toinen polku johtaa verbiin 'sangata' ('hyökätä', 'uhata', 'vastustaa'; viron kielessä myös 'kurittaa'). Tällöin sankari olisikin toimija, johon liittyy "häviämistä, nöyryytystä ja koston aikeita". (Knuuttila 1999, 12; Kupiainen 2006, 126–127.) Nämä määritelmät auttavat alkuun lähtiessäni tarkastelemaan sitä, mitä eepisille sankareille tapahtuu, kun ne siirretään nyky-yhteiskuntaa kuvaavaan romaaniin. Lähdän siitä emansipoituneesta ajatuksesta, että sankari ei välttämättä viittaa maskuliinisuuteen, mitä on yleensä pidetty myös *Kalevalan* sankareita tarkastelevan tutkimuksen lähtökohtana.

Kalevala syntyi ajankohtana, jolloin heräsi ajatus oman sankaritaruston tarpeellisuudesta, vaikka näyttikin siltä, että suomalaisilla ei ollut ollut omaa sankariaikaa (Karkama 2008, 128). Lönnrot tarttui tähän kansalliseen tehtävään ja rakensi suomalaisille oman myyttisen menneisyyden. Kansanrunouden keruu ja eepoksen rakentaminen liittyivät laajempaan kansallisromanttiseen projektiin, jonka päämääränä oli luoda yhtenäinen suomenkielinen kansa ja kulttuuri. Sinisalo on rakentanut romaaniinsa oman sankaritarus-

tonsa, mutta ei viittaa sankarimyytillä menneisyyteen, vaan kuvaa suomalaista nykykulttuuria edustavien henkilöhahmojen tarinoiden kautta nykyajassa tapahtunutta muutosta sekä peilailee myyttisten sankareiden ja nykypäivän kulttuuriheerosten välistä yhteyttä.

Jo romaanin nimessä *Sankarit* korostuu merkitys, joka viittaa joukkoon yksittäisiä sankareiksi miellettyjä henkilöhahmoja. Sini-salon valitsema monikollinen nimi osoittaa, että hänen kiinnostuksensa kansanrunojen sankareita kohtaan on luonteeltaan samankaltainen kuin Lönnrotin aikanaan. Karkama huomauttaa, että erityisesti Lemminkäisestä kertovat runot kokoava 825-säkeinen luonnos osoittaa, että Lönnrot oli niitä kootessaan kiinnostunut mieluummin yksittäisistä sankareista kuin muinaisesta maailmantilasta ja elämismaailmasta yleensä (Karkama 2008, 140). Ennen *Kalevalan* syntymistä Lönnrot aloitti kokoomatyönsä pienoisorunoelmilla *Lemminkäinen* ja *Väinämöinen*, mutta yhdisti keräämänsä aineiston myöhemmin kansalliseepokseen. *Kalevalan* rakenne perustuu sankariepiikalle tyypillisesti yksittäisten sankareiden elämänvaiheitten kuvaamiseen. Eepoksissa esitetään erityisesti urotekoja ja seikkailuja eräänlaisen ”myyttisen elämäkerran” kehyksissä (Karkama 2001, 259), vaikka eepoksen maailmankuva onkin toisaalta kollektiivinen.

Eepoksen yksittäisten sankareiden urhoollisuus ilmenee toiminnassa, jolle ei esitetä yksilöpsykologisia perusteluja. *Sankareissa* yksittäisten henkilöhahmojen toimintaa ja liikkumista on tosin mahdollista tulkita syväpsykologisin ja psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen välinein, mutta *Kalevalan* sankareihin verrattavissa olevaa henkilöhahmojen kehittymättömyyttä löytyy myös *Sankareiden* hahmoista. *Sankareiden* henkilöhahmojen näennäinen kehittyminen liittyy lähinnä niiden kerroksellisuuteen; muutos näkyy henkilöhahmojen tarinoiden eri kerrosten välillä. Tästä johtuu se, että hahmot toimivat tietyllä karikatyyrimäisellä tavalla tarinansa kussakin kerrostumassa eivätkä ne näytä kehittyvän samalla tavalla kuin individualistisessa romaanissa. Henkilöhahmojen karikatyyrimäisyys viittaa myös romaanin allegorisuuteen, koska allegoriset hahmot ovat karikatyyrejä, jotka tavoittelevat henkilö-

hahmon yksinkertaisuutta yksittäisten, vallitsevien piirteiden ehdoilla. Nämä irrotetut piirteet ovat Agnus Fletcherin mukaan hahmon ikonografisia merkityksiä, jotka tekevät henkilöahmosta tyyppin (Fletcher 1965, 34). *Sankareiden* henkilöahmoissa tapahtuu kuitenkin tietynlaista muutosta, joten ihan puhtaasta allegoriasta ei voida tältä osin puhua, vaikka allegorisuutta romaanista ehdottomasti löytyykin.

Ajatus henkilöahmojen kerroksellisuudesta on apuna tarkastellessani romaanin hahmoja sankarityyppeinä. Joseph Campbell tarkastelee sankarimyytin mysteeriä ja jakaa tutkimuksessaan monimuotoiset sankarityypit alkuaikojen sankareihin ja ihmissankareihin, satureihin, rakastajiin, hallitsijoihin ja tyranneihin, maailman pelastajiin sekä pyhimyksiin (Campbell 1990). Kalevalaiset sankarit ovat näistä satureita, rakastajia, hallitsijoita, mutta tyyppilinen suomalaisen mytologian sankari on myös tietäjä tai šamaani. Joukkoon liittyy myös seppäheeros ja traaginen sankari. (Karkama 2008, 138; Kupiainen 2002, 304.) Nämä sankarityypit löytyvät myös Sinisalon romaanista, ja vaikka ne ovat muuttaneet hie-man muotoaan, tyyppit voidaan palauttaa kalevalaisiin sankarityyppeihin. Henkilöahmojen ambivalenttisuudesta johtuu, että muutamat niistä sopivat useampaan kategoriaan.

Sankarit on kommentti *Kalevalasta* heijastuvaan Lönnrotin sukupuolirooliajatteluun. Tässä on tarpeen ottaa huomioon kaksi seikkaa. Ensinnäkin *Kalevala* ilmestyi yhteiskunnallisessa, kulttuurisessa ja poliittisessa murrosvaiheessa, jolloin esimerkiksi naiskysymys oli jo jatkuvasti esillä²⁷. Karkama huomauttaa, että vaikka Lönnrot toki seuraa aikansa patriarkaalista käsitystä maskuliinisuuden ja aktiivisuuden, feminiinisen ja passiivisuuden tiiviistä yhteydestä, *Kalevalassa* yhdistyvät ”miesten ja naisten maailmat ilman, että rajat niiden välillä olisivat ehdottomia” (Karkama 2008, 168). Vaikka useat naistutkijat ovat osoittaneet *Kalevalan* patriarkaalisen ja seksistisen luonteen (ks. esim. Sawin 1999), on myös tärkeää huomata, että *Kalevalassa* tapaamme sankarimiehiä, jotka osoittavat perinteisesti feminiinisinä pidettyjä heikkouden ja tunteellisuuden merkkejä ja sankarinaisia, jotka ovat tarpeen tullen aktiivisia ja

kovapintaisia (ks. Karkama 2008, 168). Lönnrot siis osallistuu tahtoon tai tahtomattaan rakentamiensa henkilöhahmojen välityksellä aikansa naiskysymyskeskusteluun.

Toinen oleellinen seikka liittyen *Kalevalassa* esitetyn sankaruuden feminiinisuuteen ja maskuliinisuuteen johtaa ajassa taaksepäin, kansanrunoudesta heijastuvaan sukupuolirooliajatteluun. Huolimatta siitä, että Lönnrotia saatettiin pitää aikanaan suhteellisen vapaamielisenä naiskysymystä koskevilta ajatuksiltaan (ks. Karkama 2008, 168), on ilmeistä, että muokatessaan kansanrunouden nais-hahmoja hän poisti reippaalla kädellä nimenomaan niitä piirteitä, jotka heijastivat voimakkuutta (Sawin 1990, 45), toisaalta hän lisäsi inhimillistäviä piirteitä muun muassa Ilmarista koostaessaan (Hakamies 2004, 69).

Sankareiden mieshahmojen sankaruutta voidaan verrata *Kalevalan* mieshahmojen sankaruuteen²⁸, vaikka henkilöhahmot muuttavatkin jossain määrin muotoaan siirtymässä *Kalevalasta Sankareihin*. Samoin romaanissa esiin nousevalle naishahmojen sankaruudelle löytyy pohja eepoksesta, mutta Sinisalon käsittelyssä muutamien naishahmojen sankaruus korostuu kalevalaisiin vastineisiinsa verrattuna. Sinisalo kommentoi kalevalaisia sankarihahmoja korostaen sankarimiehissään urhoollisen ja maskuliinisen sankarin myytistä poikkeavia – myös *Kalevalan* henkilöhahmoista löytyviä – piirteitä ja sankarinaisissaan passiivisen naisen roolista irtautumista. Siinä missä *Kalevalassa* ei ole ehdottomia, selkeitä sukupuolirooleja (Karkama 2008, 168–169), *Sankareissa* sukupuoliroolien patriarkaalista jakoa kyseenalaistetaan ja hämärretään.

Sankariepiikalle tyypillisestä sotaisuudesta johtuen sankaruus ja maskuliinisuus liitetään usein yhteen (Kemppainen 207, 17). Maskuliinisuus ei kuitenkaan ole ehdoton sankaruuden määre, mikä taas riippuu siitä, miten itse sankaruuden käsite määritellään. Tarja Kupiainen huomauttaa, että vaikka sankarit rakentuvat yleensä julkisuuden kautta ja ovat eepissä runoudessa usein sutureita tai tietäjiä, sankaruus ei kuitenkaan aina perustu ulkoisiin toimintaa kuvaaviin määreisiin vaan se voi olla myös sisäinen, ”herooinen, alistumista vastustava asenne”, joka sitten ”tuottaa sankarin teot”

(Kupiainen 2002, 310). Tällaisia alistamatonta asennetta osoittavia sankareita löytyy sekä eepoksesta että romaanista – Kupiainen mainitsee esimerkkinä Kullervon – mutta romaanista muutamien hahmojen sankaruus on helpommin tavoitettavissa kuin eepoksesta. Tämä johtuu erityisesti Sinisalun sukupuolispesifistä tavasta käsitellä kalevalaisia hahmoja. Esimerkiksi Oonan hahmossa korostuu sisäiseen sankaruuteen viittaava alistumista vastustava asenne selkeämmin kuin Ainossa.

Kansanrunoudessa sankaruutta edustavia naishahmoja on toki enemmänkin. *Kalevala*- ja kansanrunoudentutkimuksessa eniten huomiota on saanut (Lemminkäisen) äiti, jonka sankaruus perustuu aktiiviseen, itsenäiseen toimintaan, ja Tarja Kupiaisen suomalaisen kansanrunouden tutkimuksessaan tarkastelemat lyyrinen ja dramaattinen sankari (Kupiainen 2006), mutta nämä sankarityypit eivät ole sellaisenaan siirtyneet *Kalevalaan*, saatiikka *Sankareihin*.

Matkustavat miehet

Sankarimiesten matkat

Sankareista löytyvät matkat voidaan luokitella matkaavien henkilöhahmojen mukaan, matkojen tyyppin mukaan tai näiden yhdistelmänä. Mytologian sankareiden seikkailut noudattavat useimmiten samaa kaavaa: ensin seikkailuun lähdetään eli erotaan maailmasta, sitten tunkeudutaan jollekin voiman lähteelle ja lopuksi palataan yhteisöön, josta oli erottu (Campbell 1990, 44). Vaikka Joseph Campbell lähestyykin sankarimyyttiä psykologisena konstruktiona, sankarin toimintaan liittyvä kuvaus on rakenteeltaan käyttökelpoinen. Sankarihahmojen seikkailukertomuksia on analysoitu paljon myyttitutkimuksen keinoin: tutkijat ovat tarkastelleet esimerkiksi myyttisten sankaritarinoiden toistuvaa kaavaa saduissa ja fantasiatarinoissa. Näyttääkin siltä, että koska fantasiakirjallisuudessa se-

koittuvat antiikin myytit sekä mystiikan, kansanrunouden, satujen ja romanssin ainekset (Jackson 1988, 4), fantasiakirjallisuuden sankarit ovat usein myyttisten soturisankarien kaltaisia, jotka lähtevät vieraisiin valtakuntiin erilaisia tehtäviä suorittamaan.

Sankareiden ”soturit” tunkeutuvat suljettuihin valtakuntiin ihmesatujen sankareiden tavoin. Fantastisen seikkailun kaavassa toistuu ihmesadulle tyypillinen rakenne, jonka venäläinen strukturalisti Vladimir Propp kansansadun rakenneanalyysissään osoittaa. Proppin analyysissä sadun henkilöhahmot ovat erilaisia funktioita, toimintarooleja eli aktantteja. Tällaisia saduissa esiintyviä aktantteja on seitsemän: sankari, etsitty henkilö (prinsessa), roisto, valesankari, liikkeelle lähettäjä, lahjoittaja ja auttaja (Apo 1986, 26; Propp 1995, 79–80; ks. myös Greimas 1986). Proppin analyysin mukaiset liikkeelle lähettäjä, lahjoittaja ja auttaja ovat avustavia, roisto ja valesankari vastustajia, prinsessa ja taikaesine taas pääroolissa olevan sankarin objekteja hänen suorittaessaan tehtäviä. (Apo 1986, 194.) Romaanista löytyy *Kalevalasta* tuttuja sanojenhakumatkoja, erilaisia matkoja naisten valtakuntaan (Pohjola, Saari), myyttisiä matkoja veteen, äidin matka hakemaan poikaansa takaisin elävien joukkoon ja Sammon ryöstöön liittyvää liikkumista. Matkustavat sankarihahmot ovat toisaalta kovapintaisia ”sotureita”, toisaalta valankäyttäjiä vastaan nousevia hahmoja.

Kaikki romaanin henkilöhahmot eivät suinkaan ole matkustavaa tyyppiä (esim. Tytti Pohjola tai Joakim). Toiset taas matkustavat, mutta matkustamisen tarkoitus on vain paikasta toiseen pääseminen, ei tämän aiheen kannalta oleellinen myyttinen siirtyminen (esim. Karel Kuldnen matkat Lapin ja Etelä-Suomen välillä). Romaanissa matkan myyttisyys häviää ja matkustamisen kuvaus muuttuu konkreettiseksi: enää matkat eivät ole yliluonnollisia siirtymiä tuonelaan tai muihin mystisiin paikkoihin vaan ne ovat huumaaivien aineiden aiheuttamia näkyjä, trippejä, tai unenomaisessa tilassa koettuja hallusinaatioita. Kun Sinisalo vielä lisää kerrontaan fantasiaelementtejä ja käyttää sekä parodian että myös komiikan keinoja, hän lähestyy romaanillaan bahtinilaista karnevaalia, jossa arvot käännetään tilapäisesti nurin (ks. Bahtin 2002, 16).

Rex ja etsintä

Henkilöhahmo, joka *Sankareissa* liikkuu eniten, on samalla sekä romaanin että eepoksen keskeisin mieshahmo. Eepoksen Väinämöinen on toisaalta voimakas hallitsija, mutta hän näyttäytyy lukijalle myös vanhana ukkona, joka jahtaa nuoria tyttöjä, ja myös heikkoutensa osoittavana miehenä, jonka parkumista Louhi kiiruhuttaa ihmettelemään Väinämöisen jouduttua Pohjolaan. Väinämöinen on siis ambivalentti hahmo, joka siirtyy ainakin yhtä ambivalentiksi hahmoksi *Sankareihin*. Rex on kulttuuriheeros, rockin kuningas, jonka sankaruus on monitasoista. Hänen voimansa ilmenee sekä laulettujen että kirjoitettujen (hän on sekä laulujensa sanoittaja että kirjailija) sanojen luomisessa, mutta hänen sanansa ovat kuitenkin toisenlaisia kuin Väinämöisen. Rex saa voimasanansa tajuntaa laajentavien aineiden vaikutuksen alaisena toisin kuin manalasta laivantekosanat hakeva Väinämöinen. Rexin valta perustuu markkinavoimiin ja median suosiollisuuteen, joten Rexin kuninkuus on paljon epävarmimmalla pohjalla kuin Kalevan kansan patriarkaalisen hallitsijan. Rexillä on seksuaalista vetovoimaa, mutta kuten Väinämöinen, myös Rex osoittaa ”vanhan ukon” elkeitä vietellessään alaikäisen Oonan ja myöhemmin myös lähtiessään kosimaan Tyttiä. Yksi oleellinen ero Väinämöiseen verrattuna on kerros, jonka Sinisalo on rakentanut Rexille: hänestä tulee isä.

Rex näyttää olevan *Sankareissa* ainoa mieshahmo, joka muuttuu. Muutokset liittyvät nimenomaan Rexin eri ikä- ja elämänvaiheisiin. Rex siirtyy aina uuteen kehitysvaiheeseen symbolisen syntymän kautta. Rexin tarinaa voidaan tarkastella soveltavasti myytti- ja kirjallisuudentutkija Northrop Fryen kirjallisuuden lajijaottelumenetelmän avulla. Frye jakaa kirjallisuuden lajit (komedian, romanssin, tragedian sekä ironian ja satiirin) vuodenaikojen mukaan, mikä perustuu ajatukseen myyttisestä kehästä: myyttisessä maailmankuvassa vallitsee syklinen liike, jossa eri vaiheet seuraavat toisiaan (veden elementit, ihmisen elämänsykliin liittyvät vaiheet, vuoden- ja vuorokaudenajat). Frye johtaa tästä myyttisestä kehästä neljä kirjallista lajia edeltävää (*pregeneric*), elementtiä, jotka hän

jakaa edelleen vastakohtapareihin siten, että komedia ja tragedia ovat vastakkaisia, samoin romanssi ja ironia. Toisaalta esimerkiksi romanssissa sekoittuvat komedian ja tragedian ainekset. (Frye 1970, 160–162.) Romanssin keskeisin vaihe on Fryen mukaan etsintä (quest), johon Rexin tarinassa on aineksia.

Etsintäromanssi perustuu pitkälle samaan sankarin seikkailua kuvaavaan malliin, jonka myös Campbell esittää tutkimuksessaan (lähtö – initiaatio – paluu). Frye ei kuitenkaan psykologisoi sankaruutta kuten Campbell vaan lähestyy sankarin matkaa konkreettisemmin myyttitutkimusta ja kirjallisuudentutkimusta yhdistävää näkökulmasta. Hän vertaa esseessään etsintäromanssin rakennetta klassisiin tragedian ja komedian rakenteisiin. Frye tarkastelee komedian rakennetta suhteessa kreikkalaiseen komediaan (Greek New Comedy), jonka keskeisin tehtävä on hänen mukaansa osoittaa, miten komedian edetessä henkilöhahmot siirtyvät vanhasta järjestyksestä ja sosiaalisesta keskuksesta uuteen. Siirtyminen tapahtuu monimutkaisten, koomisesti esitettyjen käännteiden kautta. (Frye 1970, 163.) Koomisuus taas syntyy komedialle tyypillisten henkilöhahmojen (alazon, eiron, buffoon, agroikos eli rehvastelija, itsensä alentava, narri ja maalaistomppeli) toiminnassa. Loppukohtaus, yleensä juhlat (esim. häät) esitetään yhteisöllisenä kohtauksena, johon myös vastustaja osallistuu. Päinvastoin kuin tragediassa, komediassa on onnellinen loppu (Frye 1970, 172, 167).

Frye erottaa etsintäromanssin rakenteesta kuusi vaihetta, joista kolme ensimmäistä ovat tragedian, kolme viimeistä komedian osia. Ensimmäinen vaihe kuvaa sankarin syntymää. Toisessa vaiheessa esitellään sankarin viatonta nuoruutta, johon liittyy usein viaton seksuaalisuus nuoren tytön ja pojan, sisarusten tai poikien välillä. Kolmas, etsintäromanssin keskeisin vaihe on omistettu itse seikkailulle. Neljäs vaihe on moraalinen allegoria, jossa rehellisyyttä vastaan hyökätään, mutta rehellisyys kuitenkin voittaa. Viides vaihe muistuttaa toista vaihetta, mutta seksuaalisuutta ei enää esitetä mysteerinä. Kuudennessa vaiheessa seikkailu loppuu, ja sankari esitetään lukijalle usein vanhana viisaana miehenä. (Frye 1970, 198–203.)

Etsintäromanssien sankarit ovat usein Fryen luokittelun²⁹ mukaisia ihmishahmoja, mutta joskus ne voivat saada jumalallisia piirteitä. Sankareiden ympärillä olevat henkilöahmot joko avustavat tai estävät etsimistä – aivan kuten Proppin kansansatuanalyysin (Propp 1995; ks. myös Apo 1986, 281–284) henkilöahmot. Etsintäromanssissa avustajat esitetään jaloina henkilöahmoina, estävät ovat karikatyyrimäisesti pahoja (Frye 1970, 187).

Rexin tarinasta on erotettavissa oikeastaan kolme etsintäromanssi-tarinaa. Nämä eivät ole kuitenkaan siinä mielessä itsenäisiä tarinoita, että ne seuraisivat Fryen mukaisen romanssin kaavaa täydellisinä.

Ensimmäinen etsintäromanssi lomittuu toiseen ja kolmanteen. Rexin biologista syntymää ei kerrota. Heti prologin jälkeen esitellään nuori Vesa Kuningas: toinen elämänvaihe alkaa. Hän on koulukiusattu lapsi, jonka elämä ainekirjoituskilpailun voittamisen myötä mullistuu neljännellä luokalla. Elämä tosin on viatonta, mutta mitenkään yleväksi ei tätä koulukiusatun pojan elämänvaihetta voi kutsua eikä hänen nuoruuteensa liity mitään viatonta eroottisuutta, kuten Fryen mukaan toiseen vaiheeseen liittyy (Frye 1970, 200). Ensimmäisen etsintäromanssin kolmas vaihe, varsinainen etsintä liittyy nuoren pojan oman identiteetin etsintään. Toisaalta se on kirjoittamiseen liittyvää oman erityisyyden etsintää, toisaalta musiikkiin liittyvää. Neljännellä luokalla Vesa kirjoittaa loistavan aineen *Suuri tammi – Kalevalan uustulkintoja*. Se on kuitenkin pieni ”seikkailu” siihen verrattuna, mitä on tulossa. Eräänä päivänä nuori poika lojuu television edessä mitään ajattelematta, kun hän yhtäkkiä löytää etsimänsä. Hän löytää valon, joka on ”ulkopuolisen maailman valo, jokin mitä suuri tammi ei varjosta” (SA, 25). Vesa Kuningas päättää ryhtyä rocktähdiksi.

Tämän jälkeen tapaamme Rexin vasta vanhempana, jonka tarinaan kietoutuu vastustavana hahmona Joakim. Kuvauksessa Rexin ja Oonan suhteesta on aineksia etsintäromanssin viimeisiin vaiheisiin. Rocktähdien roolissaan Rex nauttii valta- asemansa tarjoamia etuja. Mysteeria Oonan ja Rexin väliseen seksuaalisuuteen ei missään vaiheessa liity vaan Oona tuodaan Rexille kuin tarjottimella ja

Rex käyttää tätä seksuaalisesti ”täysin oikeuksin”. Viimeinen vaihe ja siirtymä toiseen etsintäromanssiin yhdistyvät.

Toinen etsintätarina alkaa siitä, kun Rex syntyy isäksi. Onan mentyä veden kansan pariin Rex saa vastuulleen tyttärensä Aurooran. Rex ei oikein tajua isyyttään ennen kuin tytär on hukkumaisillaan. Rex pelastaa tyttärensä Aurooran ja hänen elämässään tapahtuu merkittävä käänne. Vaikuttaa siltä kuin toinen etsintäromanssi päättyisi ennen kuin se on oikein alkanutkaan. Siihen kuitenkin sisältyy sekä etsintävaihe että moraalinen allegoria, kun alkoholin ja huumeitten sumentama Rex ryhdistäytyy ja palaa jälleen musiikin pariin. Myös itse etsintä on allegorinen: Rex löytää uuden tarkoituksen elämälleen.

Kolmas etsintätarina alkaa, kun Rex ”syntyy” auto-onnettomuuden jälkeen myyttisille sankareille tyypillisesti vedestä (ks. Frye 1970, 198). Tämän tarinan toisen vaiheen viaton eroottisuus on selkeästi esillä. Rex tapaa hermoparantolasta (Sariolasta) lähdettyään Tytti Pohjolan, joka loistaa kuin ”kuu taivaalla” (esitetään parodisesti: *michellepeiffermaisena* kaunis Tytti on valkoisissa haalareissaan puun latvassa moottorisaha kädessään), hän rakastuu Tyttiin etäisesti: eroottinen kokemus on hermoparantolassa saamastaan lääkehumalasta hiljalleen selviytyvälle Rexille tässä vaiheessa vielä mysteeri. Puu, jossa Tytti moottorisahansa kanssa keikkuu, on kuin hyvän ja pahan tiedon puu, josta syöminen on kielletty. (Vrt. *ibid.*, 200.) Toisen etsintätarinan kolmas vaihe on myös todellinen seikkailu. Rexin kosiskeluihin Tytti vastaa Pohjolan neidon tavoin: Tytti asettaa mahdolliselle lähestymiselle ehdoksi tehtävän, joka Rexin pitää suorittaa. Tytti lähettää Rexin kirjoittamaan biisin, josta tulee varmasti hitti. Sanoja biisiin Rex ei löydä, joten hän lähtee hakemaan niitä karpässien avulla mielen syvistä sopukoista. Kun Rex vihdoinkin löytää sanat lauluun, on jo myöhäistä. Viidennen vaiheen seksuaalisuuteen ei liity mitään mysteeriä: Rex kosii Tyttiä, mutta Tytti valitsee Rexin kilpakosijan Ilen. Lopuksi Rex esitetään vierailevana esiintyjänä Tytin ja Ilen häissä, kuten kuudennen vaiheen kohtaloonsa tyytyneen vanhan miehen rooliin sopiikin.

Seikkailu ja konfliktit ovat etsintäromanssin tärkein elementti (Frye 1970, 186–187). Myös Rexin tarinassa useat pienet seikkailut ovat vain johdatusta koko tarinan huippukohtaan, Suureen Seikkailuun, nykyajan sammon ryöstöön. Tarkasti harkitun suunnitelman mukaisesti Rex, Ile ja Mahti lähtevät matkaan. Sankarit³⁰-yhtyeen keikkakiertue päättyy Sariolan mailla pidettävään konserttiin, jonka aikana Ilen tekemän prosessorin avulla yleisö nukutetaan siksi aikaa, että miehet voivat käydä hakemassa projektin CD-levyt Sariolan kassakaapista. Kun rouva Alakorkee huomaa lähdekoodin hävinneen, hän lähtee hakemaan sitä takaisin. Takaa-ajoa kuvaava jännittävä seikkailukertomus korostaa erityisesti Rexin tarinan etsintäromanssimaista luonnetta. Tässä etsinnän kohteena ei ole graalin malja tai liitonarkki, niin kuin usein seikkailukertomuksissa vaan tuhoa aiheuttava ”Pandoran lipas”, *Zombie™*. Sampo siirtyy *Sankareihin* ristiriitaisena rikkauden ja vaurauden tuojana, joka tuottaakin kaikkea pahaa niille, jotka siihen koskevat.

Rexin tarina loppuu yhdessä koko romaanin kanssa. Sankareille tyypillisesti Rex poistuu kuvioista, mutta ei kuitenkaan kuole: vanhana ja viisastuneena hän myöntää jääneensä laulajana alakynteen ja jättää musiikkimaailman kuninkuuden uutta tyyliä edustavalle tyttärelleen Aurooralle. Romaanissa esitetty asetelma eroaa etsintäromanssista siinä, että etsintäromanssin konflikti on aina isän ja pojan välillä.

Huomionarvoista on, että vaikka Rexin tarinan kerroksista löytyy etsintäromanssin aineksia, etsintäromanssille tyypillisiä estäviä ja avustavia henkilöhahmoja kerroksista ei löydy. Rex näyttäytyy ennemminkin byronilaisena, yksin taistelevana hahmona, ja keskeiseksi piirteeksi nousee itse etsintä.

Matkat tuonelaan

Rex, rockmusiikin kuningas, tekee ”myyttisiä” matkoja aivan kuten Väinämöinen *Kalevalassa*. Myös Rex tarvitsee lauluihinsa sanoja, vaikka ne eivät olekaan samassa mielessä maagisia kuin Väi-

nämöisen tuonelasta ja Antero Vipusen vatsasta hakemat laivanrakennussanat. *Sankareiden* matkoja tulkittaessa on tärkeää huomata, että Sinisalo on tosin siirtänyt kalevalaiset sanojenhakumatkat *Sankareihin*, mutta niiden luonne on muuttunut. Myös Rex tekee matkoja omaan mieleensä (Irma Korte tarkastelee matkoja tuonelaan matkoina piilotajuntaan, tiedostamattomaan [Korte 1988, 88]), mutta ne eivät ole enää shamaanin transsitiloja kuten suuren Väinämöisen sanojenhakumatkat vaan Rex yksinkertaisesti käyttää erilaisia tajuntaa laajentavia aineita löytääkseen sanat lauluihinsa. Sanojenhakumatka – huolimatta siitä, että se konkretisoituu huumausaineen aiheuttamaksi *tripiksi* – ei kuitenkaan menetä tyystin metaforisuuttaan matkana omaan mieleen: tärkeät sanat löytyvät mielen pohjukoilta.

Tuonelasta ei haeta ainoastaan sanoja vaan myös kokonainen mies. Matka tuonelaan muuttaa muotoaan Mahdin ja Toinin tarinassa, johon sekoittuu fantastisia elementtejä (vrt. Todorov 2002, 27–38). Toini, Mahdin äiti toimii yliluonnollisen ja luonnollisen rajamailla. Mahti lähtee äitinsä estelyistä huolimatta Sariolaan kosimaan Tyttiä. Hän jää sille tielleen, ja Toini alkaa epäillä pahaa. Kun Mahdin äidilleen jättämä kännykkä (*Kalevalassa* harja) alkaa vuotaa ”verta” (puhelimien päälle kaatunut punaviini muuttuu paksuksi, punaiseksi nesteeksi), Toini lähtee siltä seisomalta etsimään poikaansa.

Mahti löytyy lopulta urheilijoiden tutkimuslaitoksesta, sen suljetusta kellarikerroksesta. *Kalevalan* Tuonela (sanaleikki maanalainen – manala) vastaava paikka, johon Mahti on rouva Alakorkeen lähettämänä joutunut, on vastoin odotuksia(ni) hyvin kylmä:

Yksi maanalaisen kerroksen etäisimpien sopukoiden ovista on paksu ja eristetty. Käytävässä on kuuma, ja kun Toini avaa raskaan oven, vastaan iskee henkeäsalpaavan kylmyyden vyöry. Toini astuu jäähdytettyyn huoneeseen ja hänen oman lämpönsä huuru leijailee hänen ympärillään käärinliinojen kaltaisena ja kylmä puree syvään hänen luitaan. (SA, 174–175.)

Hyytävän kylmä kammio on täynnä säiliöitä, joista Toini löytää poikansa kahdeksaan osaan paloitetuna. Käy ilmi, että SET Oy on

urheilijoiden elimiä välittävä laitos. Harsittuaan Mahdin kokoon ja herätettyään tämän henkiin Toini vie poikansa kotiin toipumaan.

Matkat naisten valtakuntaan

Sankareiden naisten valtakunnat ovat kahdenlaisia. Toinen on rouva Alakorkeen hallitsema Sariola, johon miehet matkustavat eri syistä (kosio-, ryöstö- ja kostoretkelle), toiseen tyyppiin kuuluu naisten ehdoilla toimivia saaria, joissa Mahti käy. Nämä valtakunnat ovat sadunomaisia, ja matkat niihin paitsi myyttisiä, myös parodisia. Yhden sukupuolen valta – olkoon se sitten feminiininen tai maskuliininen – ei *Sankareiden* kuvaamana vaikuta kovinkaan toivottavalta. Sekä Mahti, Rex että Ile käyvät toteamassa naisten valtakuntaan pääsyn ja siellä olemisen vaikeuden.

Mahdin matka naisten valtakuntaan, saareen, toistuu myyttiset kolme kertaa. Ensimmäiset kaksi matkaa ovat rakenteeltaan samankaltaisia. *Ensimmäisen* matkan vastustavana hahmona toimii Mahdin äiti Toini. Matkan tarkoitus on valloittaa voimakastahtoinen Kyllikki Saari. Kyllikki on juuri pitämässä harjoitusleiriä tanssiryhmälleen, Saaren Neidoille, kun Mahti rynnistää paikalle. Mahti viettelee neidot toinen toisensa jälkeen saavuttaakseen sitä kautta myös ihastuksensa kohteen Kyllikin. Päätäväisyydellään Mahti lopulta pääsee päämääränsä ja kirjaimellisesti kaappaa Kyllikin mukaansa.

Toinen matka on pakomatka. Nyt Toini toimii avustajan roolissa; hän lähettää poikansa matkaan. Mahti on käynyt Sariolassa Ilen ja Tytin häissä kuokkimassa, joutunut tappeluun ja pahoinpidellyt Pohjolan isännän. Mahti lähtee Pohjolan miesten kostoja pakoon: hän matkustaa yksityislentokoneella Santorinin calderasaarelle, yksinäisten naisten paratiisiin, ryhtyy siellä karaokelaulajaksi ja saaren rattapoikien kilpailijaksi. Saarella asuu myös yksinäinen tavoittamaton nainen, jota viettelemään Mahti on lähdessä saadessaan vihiä saaren miesten aikeista tappaa hänet. Mahti lähtee jälleen pakoon ja joutuu henkiahieverissä toiselle pienemmälle saarelle, jossa

häntä hoivaa kaksi naista. Myös tämä *kolmas* matka suuntautuu naisten valtakuntaan, mutta ei samassa mielessä kuin matka Kylvikkiä valloittamaan tai pakomatka saarelle, josta muotoutuu ikään kuin parodinen seikkailuretki seireenien maailmaan. Kolmannella matkalla uupunut Mahti ainoastaan lepää.

Myös matkat Sariolaan ovat myyttisiä matkoja naisten valtakuntaan. Rouva Alakorkee, *Kalevalan* hirmuisen Pohjolan emännän vastine hallitsee Sariolaa. (Samoin kuin tuonela, myös *Kalevalan* Pohjola symboloi eristettynä saarena Irma Kortin mukaan piilotajuntaa [Korte 1988, 85], jonne Väinämöinen, Ilmarinen ja Lemminkäinen vuorollaan saapuvat Pohjolan kaunista tytärtä kosimaan. *Sankareissa* piilotajunnan personifikaation, Pohjolan emännän vastine rouva Alakorkee hallitsee pelottavaa Sariolan hermo-parantolaa, joka on itse asiassa erikoisia ihmiskokeita tekevä tutkimuskeskus. Rex saapuu Sariolaan ensimmäisen kerran veden ja ilman kautta, aivan kuten Väinämöinen Pohjolaan. *Kalevalan* sankarit saapuvat Pohjolaan erikoisella tavalla: Väinämöinen pelastetaan vedestä, johon hän on joutunut Joukahaisen ampumana. Rex ei matkaa Sariolaan kokkolinnun selässä kuten Väinämöinen vaan paljon arkisemmalla tavalla kahden vesitasolla lentelevän herran, Kokkosen ja Lintusen kuljettamana.

Päästyään Pohjolasta Väinämöinen toimittaa seppä Ilmarisen Pohjolaan myrskytuulessa, Rex taas lähettää Ile Aerosmithin Sariolaan Mc Thunderstormin moottoripyörän kyydissä. Väinämöinen käyttää Ilmarisen ”suostuttelemiseen” taikavoimia, Rex huomaa Ilen Sariolasta tuomallaan vahvalla lääkkeellä (*kukkalatva*). Kun Ile luulee olevansa puun latvassa kuuta tavoittelemassa, hän onkin itse asiassa jo ”Myrskytuulen” kyydissä matkalla Sariolaan. Viistovalleistuna Ilmarisen yliluonnollinen matka muuntuu konkreettiseksi huumeiden aiheuttamaksi *tripiksi*.

Kaikki kolme sankaria Rex/Väinämöinen, Ile/Ilmarinen ja Mahti/Lemminkäinen matkaavat myös omasta tahdostaan Sariolaan/Pohjolaan. Ensimmäinen omaehtoinen matka on kosiomatka. Kaikki tavoittelevat omakseen Tyttiä/Pohjolan neitoa. Myös romaanissa kuvattu viimeinen Sariola-matka yhdistää kolme miestä.

Kaikilla kolmella on omat syynsä olla katkera rouva Alakorkeelle, joka on häikäilemättömästi käyttänyt heitä hyväkseen. Siitä syystä Rex ja Ile päättävät hankkia takaisin satujen taikaesineen, Ilen takoman sammon. Itse ryöstöoperaatio onnistuu suunnitelmien mukaan, mutta myöhemmän takaa-ajon seurauksena ”sampo” menee pirstaleiksi. Mieshahmot joutuvat taisteluun, joka on verrattavissa satujen taisteluun hirviötä vastaan, mutta ihmesadun kaavasta poiketen he joutuvat palaamaan kotiin tyhjin käsin, vaikkakin itse taistelun voittaneena.

Seppäheeros

Pekka Hakamies tarkastelee artikkelissaan Ilmarisen hahmoa kansanrunouden seppärunojen valossa ja pohtii, miksi Lönnrot teki Ilmarisesta verevämmän kuin kansanrunoissa esitetty seppä onkaan. Hän esittää inhimillistämisen syyksi kaksi mahdollista kannustinta. Ensinnäkin hän ehdottaa sen olevan kerrontatekninen valinta. Kokonaisuus näyttää vaativan Väinämöisen rinnalle kansanrunoudessa esitettyä vaihtelua hahmoa monisyisemmän hahmon. Toinen syy saattaa piillä siinä useiden tutkijoiden huomaamassa kaksijakoisuudessa, että Väinämöisen ja Ilmarisen muodostama sankaripari edustaa toisaalta tietämistä, toisaalta taitamista. Pekka Hakamies liittyy Ilmarisen muiden eppisten, lähinnä antiikin mytologian seppäsankarien joukkoon. (Hakamies 1999, 84–87.) Hän huomauttaa, että vaikka rautaan ja metallin käsittelyyn yleensä liittyy myyttisiä piirteitä ja esimerkiksi antiikin mytologian seppäheerokset Hefaiostos ja Vulcanus ovat tulen valtiaita, Ilmarisen sepän toimet ovat ennen kaikkea ammatillista osaamista osoittavia teknisiä taitoja. (Hakamies 2004, 69, 79–81.)

Ilen sankaruus ilmenee pohjimmiltaan samalla tavalla kuin hänen kalevalaisen vastineensa Ilmarisen. Kun Ilmarinen antaa kaksi erityistä takojan taidonnäytettä: ensin hän rakentaa laitteen, joka mahdollistaa elämän ilman raskasta työtä ja myöhemmin hän yrittää tehdä keinotekoisen ihmisen, Ile osoittaa taitavuutensa tako-

malla softaa. Sinisalo on lisännyt omalle sepolleen myös kulttuurin liittyviä piirteitä. Ile saavuttaa kulttuuriheeroksen aseman sekä muusikkona että ohjelmoijana, sekä rumpujen että softan takojana. Hänen taitojaan kuvaa hyvin Rexin kommentti:

”Ile Aerosmith – sisäpiirin huumoria – tietää tietokoneista enemmän kuin kukaan. Enemmän ainakin kuin kukaan mun tuntemani. Se paukuttaa bändissä iltaisin mutta kaikki päivät se hakkeroi, takoo näppäimiä, rakentaa digitaalisia taivaita. Viimeksi mä kuulin että se on innostunut jostain ihkauudesta avoimen koodin käyttöjärjestelmän kehittämisestä. Se pääsis töihin mihin vaan suureen tietotekniikkataloon, mutta se ei halua mennä, koska se rakastaa rockelämää. [...]” (SA, 94–95.)

Ile liikkuu siis tekniikan ja kulttuurin välimaastossa. Hän harrastaa sekä it-alaa että musiikkia.

Samoin kuin *Kalevalan* Ilmarisen, myös Ilen tehtävänä on valmistaa tavaroita muille (vrt. Hakamies 1999, 84): Ilmariselta tilataan Sampo, Ieltä signaaliprosessori ja kumpikin lupaa sellaisen rakentaa. *Kalevalan* Ilmarinen uhoaa:

*”Saattanen takoa Sammon,
Kirjokannen kalkutella
Joutsenen kynän nenästä,
Maholehmän maitosesta,
Ohran pienestä jyvystä,
Kesäuuhen untuvasta,
Kun olen taivoa takonut,
Ilman kantta kalkuttanut
Ilman alkusen alutta,
Riporihman tehtyisettä.”* (Kalevala X: 271–280.)

Samoilla linjoilla on Ile:

”Mä olen niin hyvä”, hän vastaa, ”että kun normaalisti kaikki ohjelmat koostuu ykkösisistä ja nolista, niin mä teen ne vaikka pelkistä nolista.”

Ile nauraa kaksinkerroin vitsilleen niin että kynttilät ovat sammua. ”Tai hätätulassa vaikka vittu pelkistä o-kirjaimista!” (SA, 112.)

Tässä vaiheessa vaikuttaa vielä siltä, että sekä Ilmarinen että Ile ovat suurisuisia uhoajia. Myöhemmin kuitenkin käy ilmi, että he

seisovat sanojensa takana ja ovat juuri niin päteviä kuin väittävät olevansa. He luovat mahdollottomista aineksista, lähes tyhjästä, rikkautta jauhavan ihmelaitteen.

Seppä Ilmarista kuvaavat ahkeruutta ilmaisevat attributit sopivat suoraan Ileen; samoin kuin Ilmarinen, myös Ile on kätevä ja työhönsä täysin uppoutunut. Toisaalta Ile on Hakamiehen Ilmarista kuvaavin sanoin ”vaitonainen ja persoonaton teknokraatti, joka on kiinnostunut ensisijaisesti työnsä onnistumisesta”. (Hakamies 1999, 84.) Ilen saavutuksia rakkauden sankarina ei korosteta, kuten ei Ilmarisenkaan. Tytti valitsee Ilen miehekseen, mutta siihen tuskin on syynä Ilen eroottinen vetovoima. Tytin kuoleman jälkeen Ile riutuu surussaan, mutta ei edes harkitse kostoja. Hän päätyy mielivaltaiselta vaikuttavaan ratkaisuun päästäkseen yksinäisyydestään: hän rakentaa itselleen virtuaalisen naisen ja yrittää siten herrättää Tytin henkiin. Kuten Ilmarisen kultainen, myöskään Ilen *Goldenmate* ei pysty antamaan tekijälleen rakkautta ja inhimillistä lämpöä.

Median idolit

Romaanista löytyvissä tekstikatkelmissa on useita eri sanoma- ja aikakauslehtien (mukaan lukien juoru- ja iltalehdet) tyyliin kirjoitettuja tekstejä. Median yksi tärkeä tehtäväalue, tiedon välittäminen, näyttäytyy *Sankareissa* ongelmallisena, kun siinä osoitetaan uutisoinnin ja mediatekstien subjektiivisuus ja usein myös manipuloiva luonne. Media kykenee rakentamaan sankarillisen julkisuuskuvan, mutta se pystyy myös purkamaan sen. Tätä Johanna Sinisalo tarkoittanee, kun hän puhuu julkkisten ylä- ja alamäillä mässäilevästä mediasta (Liite).

Median muuttuminen arkipäivän elämän yhä tärkeämmäksi tekijäksi liittyy yleiseen kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen muutokseen (ks. Fornäs 1998). Median merkitys informaatiokanavana on kasvanut huimaaviin mittoihin 1950-luvulta lähtien, jolloin ensimmäiset televisiot tuotiin koteihin. Vaikka mediaan kuuluu muita-

kin välineitä kuin liikkuvia kuvia suoltavia koneita käyttävät, kuvilla ja representaatiolla näyttää olevan hyvin suuri merkitys identiteetin rakentumisessa (ks. esim. Linker 1995), ja siten myös siinä, miten representaatiot vaikuttavat suhtautumiseemme ympäröivään maailmaan.

Esitetyn kuvan merkityksiä rakentava vaikutus yleisöön näkyy myös siinä, miten media rakentaa kulttuuristen ikoneiden julkisuuskuva. Kulttuuri-ikonit, nykypäivän sankarit ovat siinä mielessä tavallisista ihmisistä poikkeavia, että sankaruus on oikeastaan kuva, representaatio, jopa mielikuva, jota median keinoin usein liioitellaan. Sankarit eivät siis ole todellisia ihmisiä vaan todellisista ihmisistä pääasiassa median välityksellä rakennettuja hahmoja. Sankaruus on yhteisöllistä ja vaatii toteutuakseen julkisuutta (Kupiainen 2006, 123; Eriksen 1994, 6).

Laulajasankarit

Romaanissa *Sankarit* median voima merkityksiä rakentavana tulee näkyviin useamman henkilöahmon kautta. Kaikki romaanin julkkikset joutuvat median kynsiin, mutta ehkäpä katkerimmin siitä kärsivät rocktähti Rex ja hänen tyttärensä Auroora sekä välillisesti myös Aurooran äiti Oona-Onliwan, kun tämä kalevalaisen Ainon vastine menee veteen nähtyään vanhassa lehdessä Rexin kuvan, jossa rocktähti poseeraa ”kainalossaan punaiseen tiukkaan mekkoon ahtautunut ahnassuinen ja suuririntainen nainen” (SA, 62). Lehtikuva tuo jälleen Onliwanin mieleen vanhat, jo mielen perukoille haudatut muistot, joiden painoa hän ei kestä.

Rakentaessaan Aurooran henkilöahmoa Sinisalo sanoo kaihvanneensa romaaniin ulkopuolista tarkkailijaa ja on siksikin liittännyt Aurooran henkilöahmoon *Kalevalassa* pitkin matkaa esiintyvän hahmon, *lapsen lattialla*. (Liite.) Auroora seuraa sivusta myös mediahöykytystä, johon hänen rocklaulaja-isänsä joutuu. Erityisen kuvaava on romaanista löytyvä katkelma lehtiartikkelista (ANNA 2/2004) *Nyt puhuu Rexin tytär – MILLAINEN ON ROCKTÄHTI*

YKSINHUOLTAJANA? (SA, 389) Artikkelin julkaistaan sen jälkeen, kun Karel Kuldne on tehnyt itsemurhaiskun Hartwall-areenalle ja tätä terroritekoa tutkittaessa käy ilmi, että Karel on jättänyt hotellihuoneeseensa cd-soittimen toistamaan erään Rexin kappaleen säkeistöä viestinä iskunsa motiivista: ”*Siis mielenrauha osta!/Kaikille se kosta!/Tuhon tuomiosta/sydän rauhan saa –*” (SA, 308).

Tästä paljastuksesta nousee romaanissa valtava mediapyöritys. Sinisalo viittaa tässä 90-luvulla myös Suomessa pääasiassa uskonnollisia piirejä kuohuttaneeseen keskusteluun heavyrockin sanoitusten saatanallisuudesta ja pahoista voimista, jotka satanismisyytteiden mukaan hevimusiikkia kuunnellessa vaikuttavat ihmisen mieleen. Tällä kertaa satanismisyytösten uhriksi joutuu Rex, mutta mediajulkisuudesta kärsii myös Auroora. Turhaan Rex antaa viimeisen kommenttinsa julkisuudessa:

”Rockmusiikki, tai väkivaltavideot, tai tietokonepelit: ne ovat kuin tuuli metsässä. Tervettä puuta ne eivät huojuta. Lahon ne voivat kaataa.” (SA, 314.)

Yleiseen mielipiteeseen hän ei pysty mitenkään vaikuttamaan, vaan ”haastattelijat kääntävät keskustelun uudelleen ja uudelleen sanoitusten ja sävellysten hypnoottisiin ja alitajuisiin vaikutuksiin ja artistin vastuuseen yleisöstä” (SA, 314). Rexin musiikin saamasta tuomiosta johtuen melkein kaksitoistavuotiaan Aurooran elämä muuttuu lähes mahdottomaksi.

Kaverit pihalla ovat piirittäneet hänet ja kyselleet muka vakavina mutta silmissään lumoava vahingonilo ja sieraimissaan suloinen sensaati-onkäry, muka kyselleet mutta oikeasti he ovat syyttäneet; muka ottaneet osaa ja sanoneet ”mahtaa se olla kamalaa”, mutta he ovat tarkoittaneet ”hyi miten rumaa, miten paha, miten vaarallista”. Ja on aivan kuin se kaikki olisi jotenkin tarttunut myös Aurooraan, ikään kuin leh-tiutisista ja television ajankohtaisohjelmista ja Rexin väsyneistä kasvoista olisi tihkunut tahmeaa ainetta, joka on tahrinut nyt myös hänet.

”Me ei enää tiedetä voidaanko me olla sun kanssa”, he ovat sanoneet, suurisilmäisinä, yhtäkkiä tiukan moraalisisina, vakavasuisina, tilanteesta suunnattomasti nauttien. (SA, 314–315.)

Mediassa nostatetun sensaatiokäryn kohteena olevan Rexin tytär ei olekaan enää vain sivustaseuraaja vaan jo julkisuuden tahraama. Mediapyörityksen tuloksena Rexin ura rocktähtenä loppuu tai ainakin jää katkolle romaanin loppupuolen comebackiin saakka, mutta myöskin Auroora joutuu kärsimään isänsä mediatähteydestä ja ennenkaikkea tähden sammumisesta.

Rexin mediasankaritarina rinnastuu romaanissa muita laulajasankareita (Mahti ja Auroora) läheisemmin Joakimin tarinaan, vaikka Rexin tarina lomittuu jokaisen laulajan tarinaan. Myös Joakimin sankaruus perustuu kansansuosioon: hän on kansan rakastama iskelmäprinssi. Joakim kuuluu siihen kansallisten myyttisten sankareiden sarjaan, joita Marko Aho tarkastelee suomalaisten iskelmätähtien sankaruutta tarkastelevassa väitöskirjassaan. Ahon mukaan media synnyttää uusia myyttejä, kulttuurituotteita, jotka välittävät kansallisia stereotyyppioita (Aho 2002, 19). Joakim on osa suomalaiskansallista myyttistä perinnettä, hän on tähti tähtien joukossa, median avulla rakennettu ikoni.

Margit, Joakimin äiti on käyttänyt kaiken aikansa Joakimin imagon rakentamiseen.

Äiti on rakentanut Joakimin ensimmäisestä musiikkileikkikoulutunnista lähtien. [...] Margit on hermoillut ja myötäelänyt Joakimin äänenmurroksen. Hän se keksi kesto värjyyttää Joakimin ripset, hän on valinnut vaatteet, luonut imagen, päättänyt ketkä mallit, näyttelijättäret tai laulajat kulloinkin soveltuvat esiintymään Joakimin käsipuolessa Dean Martin Boozing Societyn bileissä. (SA, 29.)

Margitin ansiota on se, että Joakim on saavuttanut kevyen musiikin huipun. Hänellä on ensisijainen tehtävä Joakimin ”sihteerinä ja taloudenhoitajana, kirjanpitäjänä ja taloudellisena neuvonantajana. Ja managerina.” (SA, 29.)

Kuten sankaritarinoissa aina on oltava, myös Joakimilla on vastustajansa ja vastakohtaparinsa (ks. Frye 1970, 187), rock-laulaja Rex, *Kalevalan* suuren tietäjän ja hallitsijan vastine. Väinämöisen sana on voimakkaampi kuin yhdenkään toisen tietäjän ja vaikka Rexin voimasanat ovat toisenlaisia kuin eepoksen suuren tietäjän, ne ovat joka tapauksessa Joakimin sanoja voimakkaampia.

Kalevalassa ei selitetä, miksi nuori Joukahainen lähtee taistoon vanhaa Väinämöistä vastaan. Liekö kyseessä vain nuoren uroon uho? *Sankareissa* kilpalaulanta taustoitetaan, kuten romaanin kerrotaan sopii. Joakimia on nöyryytetty: yleisöäänestyksen sekä parhaan rockmuusikon että Kaikkien Aikojen Suurimman Suomalaisen Tähtien tittelistä on voittanut Rex (SA, 30), vaikka Joakim tietää olevansa parempi laulaja. Nuori ja kiivas Joakim lähtee *Kalevalan* Joukahaisen tavoin – äitinsä vastusteluista huolimatta – haastamaan Rexin kilpalaulantaan. Sama kalevalainen teema toistuu Joakimin tarinassa, vaikka kyseessä ei olekaan varsinaisesti shamanististen voimien mitteliö kuten *Kalevalassa*. Kaksi urosta käyttää toki voimasanoja, mutta ne eivät ole maagisia syntysanoja ja muita loitsuja.

Joakim laulaa virheettömällä, kuuluisalla Kultaisella Äänellä:

*Vähän miehen
nuoruudesta
se osa vain on tarinaa
vähän tulevaisuudesta
jota enää en mä saa...[...]
Vähän miehen
haaveiluista
niihin koskaan päässyt en
minua siis älä muista
vaikka kuvaas suutelen (SA, 36)
Rex vastaa raspitenorillaan:*

*Ei sinua silloin nähty, mies,
ei sinua silloin nähty, mies,
elämäsi velto käsi
menneisyyttä hapuaa [...]
Ei sinua silloin nähty, mies,
ei sinua silloin nähty, mies,
maailmasi
tyhjä lasi
sisältää vain krapulaa (SA, 38–39)*

Rexin takana on yleisön äänimassa. ”Kappale täyttää koko maailman ja jokainen ilmamolekyylä väräjäää sen voimasta” (SA, 38).

Voima ei ole pelkästään sanoissa, se ei ole lauluäänessä vaan se on karismassa, jolla Rex ottaa yleisönsä. Tätä voimaa Joakim kadehtii Rexiltä.

Kateus käy Joakimille kohtalokkaaksi. Joakimin alamäki kansan sankarina ja mediätähtenä alkaa. Mediatyyleisön suosion menetyksestä kertoo se, että pian ”Joakim saa, hädin tuskin, samaan kuvaan Miss Yyterin” (SA, 73). Joakim alkaa suunnitella Iskua.

Hän näpertää kaikki illat huoneessaan ovi suljettuna ja lukee utoja kirjoja ja ostaa lehtiä joilla on sellaisia nimiä kuin GUNS & AMMO. Hänen luonaan alkaa käytä omintakeisen näköisiä miekkosia, jotka puhuvat murtaen suomea ja joilla on aivan liian hienon näköisiä nahkasalkkuja ja jotka lähtevät pois tyytyväisen näköisinä povitaskujaan taputellen. Hän alkaa itse viettää aikaa tuntikausia jossakin mistä hän palaa kuulosuojainten jäljet poskiin painuneina. (SA, 74.)

Laittomien asekauppojen jälkeen Joakim valmistautuu ampumaan pahimman vihollisensa Rexin. *Kalevalan* Joukahainen kostaa Väinämöiselle sisarensa Ainon kuoleman, johon pitää vanhaa tietäjää syyppäänä. *Sankareiden* Joakim kostaa kokemansa nöyryytyksen, jota pitää Rexin aiheuttamana. Joakim kostaa, mutta menettää samalla omaan sankaritarinaansa tarvittavan oppositioparin, kuten Margit sanoo:

”[K]evyen musiikin maailma rakentuu kontrasteista. Rex oli sinulle tarpeellinen, koska te korostitte toisissanne juuri kaikkea sitä mitä toinen ei ollut.” (SA, 80.)

Joakimin vaiheikas mutta lyhyt tarina on ohi. ”Kahden vuoden kulluttua Joakim on unohdettu, kevyen musiikin historian kokoomateoksissa muutamalla rivillä esitelty tähdenlento.” (SA, 81) Kuten Marko Ahon (2002) tutkimuksen suomalaisille iskelmäthdille, myös Joakimille alkoholista tulee ongelma ja hän alkoholisoituu jopa siinä määrin, ”ettei muista enää edes kuka Oona oli” (SA, 392), kun Auroora etsiessään tietoa äidistään yrittää hankkia sitä Joakimilta ja Margitilta.

Joakimin lisäksi Rexillä on musiikin saralla myös toinen haastaja, oma tytär Auroora, Ataentsic. Hän alkaa tehdä omaa musiikkia vasta tehtyään selvän pesäeron isäänsä, joka tulee julkisesti kieltä-

neeksi tyttärensä musiikilliset kyvyt. Iltapäivälehtien mukaan ”*Rex kieltää tyttärensä!*” ja ”*Rocktähti antaa kuoliniskun jälkeläisensä uralle!*” (SA, 394). Romaanissa ei korosteta Aurooran mediatahteyttä, luultavasti siksi, että hänen varsinainen laulajanuransa oikeastaan alkaisi vasta kun romaani jo loppuu.

Myös Mahti tulee yleisön tietoisuuteen laulajana, vaikka alun perin urheilusuorituksistaan tunnettu mediasankari nousee median tietoisuuteen laulajana oikeastaan ihan sattumalta. Varsinaiseksi mediasankariksi hän ei musiikin alalla nouse, vaan hänen laulajuutensa liittyy muita merkityksiä. Hän aloittaa uransa karaokelaularina Santorinilla ollessaan. Hänen hahmossaan yhdistyy parodisesti kaksi laulajaa, joiden laulutaidoissa on toivomisen varaa: Suomen lähimenneisyyden tunnettu urheilija, josta tuli myös laulaja, ja Lemminkäinen, joka Sammon ryöstöretkellä ”loihe kurja kukkumahan/äreällä äänellensä, käreällä kulkullansa” (Kalevala XLII: 282–284). Lemminkäinen herättää laulullaan Pohjolan väen, Mahti ”laulaa” julki salaisuudet:

Mahti ännkää ja sönkkää ja erinäisiä ruumiinosien vulgaarinimityksiä väliin ripotellen hönkii Jekku-huurun lomasta suustaan, että kohta vasta sankaruus punnitaan, nääs, hän on nimittäin kavereineen tehny sellaisenkin tutkivan tsurnalismin skuupin että kohta nähdään närhen mutant ja kuullaan mitä eräskin suuryhtiö tuumaa ja eritoten eräs suuryhtiön alihankkija, joka on sananmukaisesti kaikkien epäeettisten tutkimuskeinojen äiti. (SA, 351)

Kalevalassa kurki säikähtää Lemminkäisen karjahtelua ja herättää äkeästi ärjähdellen Pohjolan emännän. *Sankareissa* rouva Alakorkeelle tiedon vie konsertissa ollut henkilö. Kun Pohjolan emäntä herää ja rouva Alakorkee saa tiedon Mahdin örinöistä, molemmat huomaavat heti samponsa ryöstetyn.

Urheilusankarit

Kauko ”Mahti” Saarelaisen sankaruus perustuu yhtäläillä yleisön suosioon kuin Rexin ja Joakiminkin. Mahdin henkilöahmo on kuitenkin sankaruuden suhteen erilainen, koska hän tulee julkisuuteen

kahden väylän kautta. Mahti on ennen kaikkea ylivoimainen urheilija, kolmiottelun olympiavoittaja. ”Mahdin” kalevalainen vastine Lemminkäinen on, kuten Karkama huomauttaa, Homeroksen sankareiden tavoin luonteeltaan yksilöllinen. Hän on sekä urhoollisen sankarin ja tietäjän arkkityyppi, että ”hemmoteltu äidin poika ja tuittupää, joka ei kykene hillitsemään tunteitaan ja äkki-pikaisuuttaan” (Karkama 2008, 138). Itsepäinen, kunnianhimoinen ja äärimmäisen itserakas Mahti viittaa samanaikaisesti kahtaalle: ensinnäkin hahmo on kommentti *Kalevalan* homeerisesta urhoollisesta heeroksesta luomaan kuvaan. Toiseksi Mahdin hahmossa yhdistyy melkoisen kriittinen näkemys nykypäivän urheilusankareista, joiden toilailujen tulemisesta kaiken kansan tietoisuuteen media on pitänyt huolen. (”*Mahti*” Saarelaisen hahmon tarinassa on läpinäkyvän paljon viittauksia mäkihyppääjä Matti Nykäsen tarinaan. Ks. elokuva *Matti*, 2006.)

Mahdin lupaava ura urheilusankarina päättyy ikävästi. Jätettyään Kyllikin Mahti lähtee tavoittelemaan Tytti Pohjolaa. Aivan kuten *Kalevalan* Lemminkäiselle Louhi, myös rouva Alakorkee antaa Mahdille tehtäviä suoritettavaksi ennen kuin sallisi tämän edes tavata tyttärtään. Voitettuaan ensin kymmenottelun EM-kultaa hän saa tehtäväkseen hankkia rouva Alakorkeelle näytteen aineesta, joka ”kiihdyttää ja stimuloi solujen aineenvaihduntaa” ja jonka ”isoin funktio on aivojen ja keskushermoston aineenvaihdunnassa ja sitä kautta myös psyydessä” (SA, 162). Tätä joutsenlauluksi nimitettyä uutta doping-ainetta hankkiessaan Mahti joutuu ”Tuonelan virtaan”, paloiksi lasipurkkeihin AiaSportin kellarikerroksessa olevan SET Oy:n kylmiön hyllyille. Yhteenommeltuna(kaan) Mahdista ei ole enää urheilusankariksi, vaan hän alkoholisoituu.

Lopullinen piste urheilu-uran jatkumiselle tulee kuitenkin vasta myöhemmin, kun hän yrittää vielä comebackia Atlantan olympiakisoissa. (Entinen) huippu-urheilija jää kiinni dopingista ja media röykkyyttää ennen kaikkien ihaileman urheilijan.

Skandaali on hirmuinen.

Barcelonan ja Helsingin kullat ovat himmenneet. Kadonneet, kuin niitä ei koskaan olisi ollutkaan.

Yhtäkkiä kansallissankarin ihailu on muuttunut ivaksi, myötäsuka vastakarvaksi. Mahdin ”reilu suorapuheisuus” on nyt moukkamaisuutta, hänen ”reipas velikultahenkensä” vastuutonta renttuilua.” (SA, 257.)

Kauko ”Mahti” Saarelaisen urheilu-ura on lopullisesti päättynyt eikä paluuta enää ole.

Toinen romaanissa esiintyvä urheilun ja performanssitaiteen rajalla oleva hahmo on tunnettu, kiistelty ja arvostettu Kyllikki Saari. Hän on sekä näyttelijä, tanssija että koreografi. Kyllikin rooli *Sankareissa* jää melko pieneksi, mutta se on suurempi kuin *Kalevalan* Kyllikille annettu rooli. Sinisalo on paisuttanut henkilöahmoo: *Sankareiden* Kyllikki on menestyvä monilahjakkuus, jonka erityisyyttä media romaanissa useaan otteeseen kohisee. Kyllikki kuitenkin tapaa Kauko ”Mahti” Saarelaisen, ja tämän puolisona hänen taiteilijauransa uhkaa jäädä miehen karismaattisen hahmon varjoon, vaikka hänestä tehdäänkin muutamia haastatteluja. Tämä asetelma purkautuu osittain, kun kohtalo puuttuu peliin. Rakastuneet ovat luvanneet toisilleen jättää uransa, mutta kun yksi Kyllikin valmentaman tanssiryhmän tanssijoista sairastuu, Kyllikki joutuu pahaan välikäteen. Toisaalta hän on luvannut Mahdille olla tanssimatta, toisaalta hän ei voi jättää työtovereitaan pulaan. *Kalevalan* Kyllikin käynti ”veräjillä vierahilla/kylän neitojen kisassa/kassapäien karkeudessa” (Kalevala XII: 22–24) motivoidaan uudelleen. Kyllikki ottaa riskin ja rikkoo tekemänsä lupauksen olla tanssimatta, koska hän tuntee vastuunsa tanssiopiston johtajana, eikä voi antaa yli vuoden työn – kuorotanssijoiden, sivuroolitanssijoiden, säveltäjän, puvustajan, lavastajan ja maskeeraajan panoksen – valua hukkaan. Kyllikki päättää tanssia soolotanssijattaren roolin avantgardistisessa tanssiesityksessä, ja saa ansaitsemaansa huomiota myös mediasa: ”Lehdet suitsuttavat Kyllikki Saaren comebackia poikkeuksellisen rohkeassa roolissa tanssiesityksessä *Vieras Veräjä*” (SA, 142). Mustasukkaiselle miehelleen Kyllikki ei kuitenkaan comebackistaan kerro, mutta Mahti saa häneltä tarkasti piilotetut lehtileikkeet käsiinsä. Hän ei anna Kyllikille mahdollisuutta selityksiin vaan jättää avovaimonsa siltä seisomalta. Kyllikin ja Mahdin tiet eroavat ja

Kyllikin elinvoimainen olemus katoaa kuvasta (aivan kuten *Kalevalassa*), eikä häntä enää tavata merkittävänä mediatähtenä.

Traaginen sankari

Karel Kuldne liittyy *Kalevalan* Kullervoa tiiviimmin ja loogisemmin muiden *Kalevalasta* siirtyneiden henkilöahmojen tarinoihin, mutta siinä säilyy irrallisuuden tuntu huolimatta siitä, että Karelin tarina ei ole yhtä selkeästi irrallinen kuin Kullervon tarina. Karel näyttää käyneen läpi eräänlaisen metamorfoosin siirtyessään eepoksesta romaaniin. Ensinnäkin herooinen hahmo on menettänyt osan puoli-jumalallista luonnettaan (vrt. Frye 1970, 33–34). Toiseksi nuoresta, sortoa vastustavasta kapinallisesta on tullut sortaja. Karel on edelleen ylikuonnollisen voimakas niin kuin Kullervo, mutta Karel käyttää voimaansa kostamiseen, jolle ei nykypäivän näkökulmasta löydy mitään oikeutusta. Toisaalta *Kalevala*-tutkijat ovat tarkastelleet Kullervoa traagisena hahmona analysoiden Kullervo-osuutta esimerkiksi kohtalodraamana (ks. Kaukonen 1956, 491; ks. myös Kupiainen 1999, 109). Yhtenä syynä tähän lienee se, että tragediassa kosto saa tietyissä olosuhteissa oikeutuksensa. Kullervon traagisia piirteitä löytyy myös Karelin henkilöahmosta, mutta Sinisalo on korostanut Karelin tarinan tragediamaisuutta lisäämällä siihen kreikkalaiseen tragediaan kuuluvan kuoron erityyppisten äänentoistolaitteiden muodossa. Kokonaisuutena kumpikaan tarkasteltavista teoksista – *Sankarit* tai *Kalevala* – ei täytyä tragedian ehtoja, ainoastaan *Kalevalan* Kullervon ja *Sankareiden* Karelin tarinasta löytyy rakenteellisesti kreikkalaiseen tragediaan viittaavia piirteitä. Näitä piirteitä tarkastelen aristoteelisen tragedian analyysin keinoin.

Aristoteles erottaa *Runousopissaan* tragedian ja komedian toisistaan muun muassa sen perusteella, millaisina roolihahmot esittävät (jäljittelevät) todellisia ihmisiä. Aristoteleen mukaan tragediassa pyritään esittämään ihmiset parempina kuin he ovat, komediassa taas huonompina. (Aristoteles, luku IV.) Kreikkalaisen trage-

dian roolihahmot eivät ole Aristoteleen mukaan yksilöllisiä henkilöitä vaan toimivia hahmoja, joiden tekojen välityksellä juoni etenee. Roolihahmot ovat tietynlaisia luonteeltaan ja ajattelutavaltaan, mikä on hahmojen toiminnan onnistumisen tai epäonnistumisen edellytys. Antiikin draama perustui mimesikseen, toiminnan jäljitelyyn, ja katsoja saattoi samastua roolihahmojen esittämiin tapahtumiin. (Aristoteles, luku VI, Saariluoma 2000a, 16.) En siis analysoi Karelia ensisijaisesti psykologisena henkilöahmona vaan seuraan Karelin toimintaa ja sen traagisuuden loogisuutta. Tätä kautta asetun lukijana samankaltaiseen asemaan kuin kreikkalaisen tragedian katsoja.

Karel toimii

Karelin tarinassa on useita reaalimaailmassa mahdottomalta tuntuvia tapahtumia. Kun Untamo, Karelin setä yrittää päästä Karelisista eroon, hän lähettää tämän ensin myrskyssä souturetkelle, sitten harjoittelemaan kalliokiipeilyä Hirsipuupahdalle (viittaus *Kalevalan* Kullervon hirttämisyhteyteen, ks. Kalevala XXXI: 171–192) ja lopulta saunomaan. Jokaisella retkellä Karel viipyy kolme päivää. Romaanin lukijalle herää helposti kysymys siitä, miksi kukaan ei kaipaa keskenkasvuista poikaa. Samantyyppisiä vieraannuttamiskeinoja Sinisalo on käyttänyt muuallakin romaanissaan osoittaakseen tarinoiden yhteyden myyttiseen maailmaan ja toisaalta scifi-kirjallisuuteen.

Sankareihin siirtyessään Kullervon tarina muuttuu rakenteeltaan postmodernistiseen romaaniin istutetuksi tarinaksi, jossa on kaikki antiikin tragediaan tarvittavat rakenteelliset ainekset. Tarinasta löytyvät kreikkalaisen tragedian *juonen* ainekset, *peripetia* eli käännekohta, *anagnorisis* eli tunnistaminen ja *kärsimys* (Aristoteles, luku XI). Aristoteleen mukaan tragedian sankarin on oltava jalo, sovelias, totuudenmukainen ja johdonmukainen. Hyvyys ja pahuus eivät ole tragediassa moraalikysymys: henkilöahmo on hyvä, mikäli hän toimii hyvässä tarkoituksessa. (Ibid., luku XV.) Edelleen, trage-

dian päähenkilö ei ole jumala tai puolijumala vaan hänen on oltava kunnioitettu ja onnekas tai ainakin kuuluisasta suvusta (ibid., luku XIII). Nämä vaatimukset Karel täyttää.

Karelin tarina alkaa, kun hänen isänsä Kalervo joutuu veljensä Untamon kanssa vakaviin erimielisyyksiin ja Karelin muu perhe pakotetaan lähtemään kylästä. Karel jää, mutta pojalle ei kerrota hänen oikeasta perheestään. Karelia kohdellaan lapsena kaltoin, minkä hän sittemmin kostaa polttamalla setänsä perheineen ja samalla koko kelomökkikylän. Epäonnistumiset seuraavat toisiaan. Karelille tarjotaan työpaikkaa jääkiekkjoukkueen valmentajana (*Kalevalan* Kullervo lähetetään paimentamaan nautakarjaa). Työnantajansa Seppo Ilmarisen vaimolle Tytille (o.s. Pohjola) Karel kostaa julmalla tavalla ”kiven leipomisen leipään” (*Kalevala* XXXIII: 81–86, SA, 288). Tytti haluaa osoittaa valtansa Kareliin ja kieltää ilkeämielisyyttään Karelin valmentamalta jääkiekkjoukkueelta kauden viimeisen ottelun voiton. Tällä teolla Tytti ottaa Karelilta pois sen, mikä miehelle on tärkeintä: kunnian hyvin tehdystä työstä. Tytti katkaisee Karelin isältään saaman leu’un. Se on ollut hänen itsekunnioituksensa symboli, ja myös terän katkaiseminen on symbolinen ele: Karel ei enää kunnioita itseään eikä muita. Tytti nauraa hänelle: tämä demoninen nauru³¹ ylittää Karelin sietorajan: hän ajaa testosteronia uhkuvan, humalaisen lauman jääkiekkoilijoita – *Kalevalan* sudet ja karhut – raiskaamaan Tytin kuoliaaksi. Viimeistä edellinen pahuuden akti on – vaikkakin Karelin sitä tietämättä – inestinen. Tunnistaessaan sisarensa Karel käy läpi aristoteelisen tragedian kolme päävaihetta. Kohtaus, jossa Karel tunnistaa sisarensa, herättää vääjäämättä sääliä lukijassa. Sisarensa turmelemista (tietämättömyydestä johtuva *rikkomus* eli *hamartia*) ja siitä seuraavaa sisaren itsemurhaa Karel ei enää kestä. Hän ei anna itselleen anteeksi tekoaan vaan ajautuu traagiseen lopputarkkaisuun: hän päättää kostokierroksensa itseensä ja tekee itsemurhaiskun Hartwall-areenalle. Häntä ei pelasta se, että äiti yrittää painaa tapahtuneet villaisella ja siten julistaa poikansa syyttömäksi sisarensa turmelemiseen ja kuolemaan – kuten kreikkalaisessa tragediassa *Oresteiassa* Athene päästää Oresteksen syyllisyydestä

– vaan Karelin sisäiset, syyllisyyttä hokevat Erinyit³² ajavat hänet omaehtoiseen kuolemaan.

Kuoro

Kreikkalaisessa tragediassa oleellisessa roolissa on kuoro, joka toimii kaikkietietävänä kertojana ja tapahtumien kommentoijana. Karelin tarinassa kuoron fyysisinä raameina toimii hifi-tekniikka: autoradio, kasettisoitin tai cd-soitin. Karel itse laulaa ”kuoron” mukana. Merkillepantavaa on, että kuoro ilmestyy Karelin tarinaan vasta Karelin löydettyä vanhempansa. Matkalla Osloon veroasioita selvittelemään Karel kuuntelee Rexin kappaletta

*kun ei lennä on pakko mennä
kun kaikki mättää on pakko jättää
maa
ja juoda ulappaa* (SA, 297)

ja kun näkee liftaritytön tienvarressa, kappale on sopivasti sanoissa

*hän heitti vieheen
sen joka osui mieheen* (SA, 298)

Tyttö ei kuitenkaan lähde rivoja ehdottavan Karelin kyytiin. Kareliin tyttö on kuitenkin tehnyt syvän vaikutuksen, ja hän laulaa Rexin mukana

*ja mä näin naisen
ulappaisen
joka sanoi on parempi meressä olla
tuuliajolla
merilevien tasangolla!* (SA, 298–299.)

Myöhemmin Karel tapaa tytön laivalla matkalla Tukholmasta Helsinkiin ja kohtalonomaisesti kolmannen kerran uudestaan Helsingissä hotelli Intercontinentalissa, jossa hän yöpyy. Karel viettelee tytön, ja kertoo hänelle sitten kylpyhuoneesta käsin elämänsä tarinan. Kun Karel tulee kylpyhuoneesta takaisin, tyttö on hypännyt

hotellin ikkunasta ulos. ”Käsilaukusta löytyy henkilöllisyystodistus. Tuire Marjut Tuurikka.” (SA, 304.) Tyttö oli Karel Kuldnen, Kalervo Tuurikan pojan sisar.

Kuoron kaikkietävän kertojan ja kommentoijan rooli jatkuu, kun Karel lähtee kostomatkalle. Edelleen Rexin musiikkia soittaen Karel ajaa kohti etelää.

*Ei sinua silloin nähty, mies,
ei sinua silloin nähty, mies,
elämäsi
veltto käsi
menneisyyttä hapuaa
Ei sinua silloin nähty, mies,
ei sinua silloin nähty, mies,
maailmasi
tyhjä lasi
sisältää vain krapulaa
Ei sinua silloin nähty, mies,
ei sinua silloin nähty, mies,
päiviesi
likavesi
sua vain lisää janottaa* (SA, 307–308)

Kuoro kuvaa Karelin ja hänen setänsä Untamon suhdetta. Karel vihaa setäänsä. Untamo on syyllinen Karelin kurjaan kohtaloon eikä hänellä ole pääsyä kohtalostaan. Karel polttaa pahuuden lähteen: koko perheellensä epäonnea tuottaneen setänsä taloineen ja perheineen.

Loppuhuipeennuksena kuulemme Hartwall-areenan itsemurhaiskun jälkeen Karelin hotellihuoneesta löytyvästä CD-soittimesta loputtomasti toistuvan säikeistön

*Siis mielenrauha osta!
Kaikille se kosta!
Tuhon tuomiosta
sydän rauhan saa* – (SA, 308)

Karelin tarina ei pääty sovitukseseen vaan tuhoon, se loppuu koston, symbolisesti koko pahan maailman tuhoutumiseen. Karelin tarinalla ei ole muuta mahdollista loppua. Se on nyky-yhteiskunnan ku-

lisseissa näytelty myytti tuhoavasta voimasta, joka kaatuu omaan mahdottomuuteensa. Karel etsii oikeutta itselleen ja tuhoaa samalla koko vihamielisen maailman, mutta tekee sen vain symbolisesti, koska terroriteko ei onnistu suunnitellulla tavalla. Karel on heeros, joka ei saa oikeutta ja sydämen rauhaa muuta kuin omassa ja toisten kuolemassa.

Miten Karelin tarinaa voi lukea?

Karelin traaginen tarina tuo *Sankareihin* uuden tason, jonka välityksellä romaani liittyy keskusteluun ajankohtaisista kysymyksistä (valta, väkivalta, terrorismi). Karelin tarina ei ole muinaisista ajoista kertova myyttinen kertomus kuten Kullervon tarina, vaan mytologiasta siirrettyillä hahmoilla on *Sankareissa* ja tässä tapauksessa Karelin tarinassa erityinen tehtävä: uudessa kontekstissaan niiden avulla rakennetaan uusia merkityksiä myös abstraktilla tasolla.

Karelin tarinan lähempi tarkastelu osoittaa, että toisaalta – luku-tavasta riippuen – voimme nähdä Karelissa kreikkalaisen tragedian roolihahmon, jonka tekojen syynä ”ei ole hänen taipumuksensa tai luonteensa vaan hänen joutumisensa tiettyyn objektiiviseen asiain-tilaan” (Saariluoma 2000a, 28), toisaalta nykykirjallisuuden henkilö-hahmona, joka valitsee lopulta oman tiensä ilman jumalien apua. Karel on mytologiasta siirretty hahmo, jossa yhdistyvät traagisen, yliluonnollisen voimakkaan sankarin ja demonisen, tuonpuoleisen hahmon piirteet. Mytologinen sankarihahmo säilyttää karskin luonteensa myös muuttuneessa kontekstissa. Hän on toki käynyt läpi merkittäviä muutoksia, mutta luonnoltaan hän on säilynyt fyysisesti ylivoimaisena heeroksena. Untamon Karelille/Kullervolle antamat tehtävät eivät ole monimutkaisia, mutta molemmat sankarit näyttävät olevan kykenemättömiä hallitsemaan voimiaan. Useamman tappoyrityksen jälkeen Untamo antaa veljenpojalleen *Kalevalassa* neljä tehtävää, mutta *Sankareissa* vain kaksi. Ensin Karelin on hoidettava lapsia, mutta hän melkein tappaa heidät (*Kalevalassa* lapsi kuolee). Ensimmäisen epäonnistuneen tehtävän jälkeen Ka-

relin täytyy tehdä uusi laskettelurinne, mutta hän kaataa puiden lisäksi myös sähkötolpat. Kullervo taas määrätään kaatamaan puita, tekemään aidan ja puimaan ruista, mutta hän tuhoaa kaiken mihin koskee.

Karelin tarina voidaan tulkita myös uuden ajan tuhoavien voimien, sorron ja koston allegoriana, jolloin tarinan loppu on toiveikas: paha voima ei voi tuhota koko maailmaa, vain itsensä. Karelista tulee scifistä tuttu uuden ajan demoninen hirviösankari, eikä hän näyttäydy missään mielessä empatiaa herättävänä hahmona. Hänen toimiaan seuraava pystyy kuitenkin jossain määrin samastumaan karskiin atleettiin tai ainakin ymmärtämään syyt, jotka johtavat kohtalokkaisiin tapahtumiin. Hänessä on myös seksuaalista (veto)voimaa, joka koituu lopulta Tytin kohtaloksi. Sinisalon käsittelyssä Karel kerrostuu ambivalentiksi hahmoksi, jonka tarinan kautta pohdittavaksi nousee joukko ajankohtaisia aiheita. Karelin hahmossa kulminoituvat *Kalevalan* Kullervon traagiseen kohtaloon palautuvat edelleenkin tärkeät aiheet – äidittömyys, insesti ja väkivalta – ja Sinisalon istuttamat uudet teemat: kysymykset muukalaisuudesta ja terrorismista.

Kullervon rooli sortoa vastaan kapinoivana nuorena miehenä liukuu Kareliassa sorretusta sortajaksi. Tämä muutos johtaa miettimään, kohdistuuko kritiikki itse tragediaan ja katharsiksen käsitteeseen. Mikäli Karel toimii julmasti ”jumalien” virhearvion (kohtalon) vuoksi, lukija voi sääliä Karelia. Muussa Karelin toiminnassa kyllä näkyy tragedialle tyypillistä kohtalonomaisuutta, mutta koko maailmalle kostaminen ei tunnu sopivan tragedian loppuratkaisuksi. Jos lukija loppuratkaisusta huolimatta kuitenkin päättää lähestyä Karelin tarinaa tragediana, hänellä saattaa olla mahdollisuus tuntea voimakasta sääliä ja pelkoa ja siten kokea puhdistava katharsis, mikäli Aristoteleeseen on uskomista.

Sankarinaiset

Naissoturit

Fantastisesta kirjallisuudesta, erityisesti feministisestä, löytyy tunteettomia hirviönaisia ja taistelijoita, amatsooneja. Tällaisia myyttisiä, taistelevia sankarinaisia Kirsti Simonsuuri kuvaa seuraavasti: ”Samalla tavalla [kuin kentaurit] amatsonit elivät tunnetun maailman rajamailla ja [...] edustivat kolminkertaista toiseutta. Ensinnäkin amatsonit olivat naisia, he olivat barbaareja [...] ja kolmanneksi he olivat mies-naisia [...]” Amatsoonit ovat siis liminaalisia olentoja, miesten vertaisia, hyvin väkivaltaisia sotureita. (Simonsuuri 1994, 100–101, 103.) Jotain samankaltaista amatsoonimaista ja sankarillista matriarkaalista voimaa löytyy myös kahdesta *Sankareissa* esiintyvistä naishahmosta. Romaanin sivuilla seikkailee kaksi naistaistelijaa, rouva Alakorkee amatsoonina ja Toini superäitinä. Sekä rouva Alakorkeen että Toinin taistelijaluonne viittaa piirteeseen, joka kuuluu maskuliinisen rekisteriin (ks. Jokinen 2003a, 8). Valta ja taistelu vallasta ovat erityisesti rouva Alakorkeelle ominainen piirre, mutta myös Toinista löytyy taistelutahtoa hänen kautessaan valtahierarkian huipulle. Näin nämä naishahmot – ja erityisesti rouva Alakorkee – näyttäytyvät maskuliinisina naisina (vrt. Halberstam 1998).

Kuten *Kalevalan* Louhi, myös rouva Alakorkee on kovapintainen taisteilija. Kun *Kalevalassa* Väinämöinen kumppaneineen ryöstää Sammon, Pohjolan emäntä muuttaa itsensä kokoksi ja lehahtaa sotajoukkoineen pakenevien sankareiden perään:

*Jopa muiksi muutaltihe,
Tohti toisiksi ruveta:
Otti viisi viikatetta,
Kuuli kuokan kuoliaa,
Nepä kynsiksi kyhäsi,
Kohenteli kouriksensa;
Puolen purtta särkynyttä,
Sempä allensa asetti*

*Laiat siiviksi sivalti,
Peräpuikon purstoksensa,
Sata miestä siiven alle,
Tuhat purston tutkaimehen,
Sata miestä miekallista,
Tuhat ampuja-urosta.
Levitäikse lentämähän,
Kokkona kohotteleikse;
Lenteä lekuttelevi
Tavoitellen Väinämöistä:
Siipi pilviä sipaisi,
Toinen vettä vieprahteli. (Kalevala XLIII: 147–166.)*

Tämä maaginen takaa-ajo esitetään *Sankareissa* seuraavasti.

Kukaan ei koskaan myöhemmin saa selville, miksi juuri tuolla hetkellä Singer nostaa katseensa, ja nostaa sen täysin epätodennäköiseen suuntaan. Hän katsoo suoraan ylös, suoraan pikkubussin pleksiliasisen katoluukun läpi, pystysuoraan kohti taivasta.

Eikä siellä ole taivasta.

Aivan pikkubussin yläpuolella on musta varjo, ja se laskeutuu väijäämättömästi kohti bussia. Se on ultrakevyt lentolaite, joka kulkee samalla nopeudella kuin bussi. (SA, 358.)

Metamorfoosi vaihtuu *Sankareissa* lentolaitteeksi, ja taistelu Sammosta taisteluksi CD-ROM-levyistä. Puitteet ovat toiset, mutta lopputulos on sama: urhoollisesta taistelusta huolimatta Mrs Layfey (rouva Alakorkeen vastine tässä jännitystarinan katkelmassa) ei saa signaaliprosessorin lähdekoodia kuten Louhikaan ei saa Sampoa. *Kalevalan* ihmemyllä menee sirpaleiksi pudotessaan veteen, *Sankareissa* tiedonmuruset leviävät digitaalisille rannoille.

Toinen *Sankareiden* naissoturiahmo on Toini, joka on sekä superäiti että sankarinainen. Kun hänen poikansa Mahti katoaa ”Tuonelaan”, urheilijoiden elimiä välittävään tutkimuslaitokseen, apuorientää Toini, ei Mahdin avovaimo Kyllikki. Toini tekee kaikkensa löytääkseen poikansa, Kyllikki jätetään kotiin hoitamaan Auroora.

Toini etsii Mahtia ensimmäiseksi Sariolasta. *Kalevalan* suhteellisen leppeästi esitetty Pohjolan emännän ja Lemminkäisen äidin kaksinpuhelu tihentyy intensiiviseksi välikohtaukseksi Toinin ja

rouva Alakorkeen välillä. Pieni, lempeä, Hämeen murretta puhuva äitihahmo muuttuu välikohtauksen loppuun mennessä uhkaavaksi ja vaaralliseksi soturiksi.

”Tiärit hyvin ittekin että Kaukoo ei tyrmää kukaan elävä ihminen.”
Toini on astahtanut aivan likelle rouva Alakorkeeta ja hänen kätensä on tempaissut takintaskusta ompelusakset, joiden neulanterävät kärjet painuvat yhtäkkiä rouva Alakorkeen kurkunpään ihoon. ”Rouva voi ihan itte valita, jääkö seuraava valhe teirän viimeseksenne.” (SA, 171.)

Toini käyttää maskuliinisen rekisteriin kuuluvaa keinoa, väkivaltaa tai ainakin sen uhkaa päästäkseen etenemään valitsemallaan tiellä. Uhkaava tilanne menee ohi, kun rouva Alakorkee joutuu alistumaan vahvemman edessä ja päättää kertoa totuuden: hän on lähettänyt Mahdin etsimään tietoja uudesta dopingaineesta. Toini jatkaa päättäväisenä hyökkäystä. Hän hankkii Ilen avustamana tietokoneen ja opettelee käyttämään internetiä. Löydettyään etsimänsä, linkin, jota seurata, Toini menee suoraan ”surman suuhun”: hän livahtaa supersankarin tavoin SET Oy:n suljettuihin kerroksiin ja tainnuttaa kloroformiin kastellulla siivousrievulla valkotakkisen miehen saadakseen tältä elektronisen laatan, joka takaa pääsyn kulunvalvontalaitteen ohi. Löydettyään poikansa elintensäilytyshuoneen hyllyiltä, Toini muuttaa jälleen muotoaan: hän uppoutuu täysin lääketieteelliseen tehtäväänsä. *Kalevalassa* Lemminkäisen äiti haravoi poikansa palat Tuonelan joesta ja herättää hänet henkiin maagisten sanojen voimalla: Lemminkäisen äiti ”liitteli lihat lihoihin,/luut on luihin luikahutti,/jäsenet jäsenihinsä,/suonet suonten sortumihin”, (Kalevala XV: 307–310) kun taas ”[s]yvällä SETin kellarissa Toini ompelee. Asettaa luun luuhun, lihan lihaan, jäsenen jäseneen.” (SA, 175) Lemminkäisen äidin apuna liitelee mehiläinen, joka tuo *luojan kellareista* ja *kaikkivallan kamareista* voidetta ja mettä, jolla voitelee hengen poikaansa. *Sankareissa* Toini käyttää järeämpiä konsteja: hän pumpppaa kasaankursitun poikansa suoniin verta ja herättää tämän sydämen defibrillaattorilla ja moninkertaisella annoksella uutta doping-ainetta, *joutsenlaulua*, jonka hän löytää Mahdin taskusta. Nykyajan Tohtori Frankensteinin (vrt.

Mary Shelley 1818) työn tuloksena on paikkailtu, mutta elävä Kauko ”Mahti” Saarelainen.

Feminiiniset sankarinaiset

Luennassa, jossa etsin hegemonisesta maskuliinisuudesta riippumattomia sankarinaisia, *Kalevalasta* siirretyt naiskuvat alkavat elää ja muuttavat muotoaan. Kansanrunouden tutkijat ovat tarkastelleet *Kalevalan* (ja kansanrunouden) tärkeintä äitihahmoa, Lemminkäisen äitiä korkeintaan sankarillisena, ei sankarina. Tarja Kupiainen toteaa, että Lemminkäisen äiti on kytköksissä poikaansa, joten hän ei täytä ”riippumattoman feminiinisen sankarin mittoja” (Kupiainen 2006, 130–131).

Sankareihin siirtyessään äitihahmo muuttuu riippumattomaksi, aktiiviseksi toimijaksi. Toinin hahmo on paisutettu kuvauksin, jotka tekevät hänestä valtaa käyttävän soturin, mutta väitän, että myös Toinin äitiys on sankaruutta. Se ei ole mitään kotiäidin arkipäivän sankaruuteen verrattavaa, vaikka *Sankarit* esittääkin Toinin myös lämpimänä äitihahmona, joka on valmis mihin tahansa poikansa vuoksi. Äidillisyydestä riittää vielä muillekin: Toinilla on kyky ottaa siipiensä suojiin sitä tarvitsevat. Hän ottaa hoiviinsa Rexin ja Oonan tyttären Aurooran, kun Rex on konserttikiertueilla. Myös Mahdin avovaimo Kyllikki pääsee Toinin suojatiksi.

Tällainen arkipäivän sankaruus on kuitenkin vain Toinin yksi puoli. Toini muuttuu luennassa myyttiseksi naishahmoksi. Hän on Magna Mater (vrt. Järvinen 1999, 160), Pièta (vrt. Timonen 2004, 83), luontoäiti ja luoja. Hän on jumalatar. Hän ei ole ainoastaan poikansa biologinen äiti, synnyttäjä, vaan hän myös synnyttää tämän *uudelleen*, herättää henkiin palasista kokoamansa ruumiin, puhalttaa hengen hengettömään.

Toinen Pièta-tyyppinen naishahmo on Oona. Aurooran äitinä hänen hahmoonsa liittyy *Kalevalan* Ainin lisäksi myös Marjatan merkityksiä. Oonan hahmo on kuitenkin vielä monikerroksisempi. *Kalevalan* Marjatta on käsitetty kansanrunouden Neitsyt Marian

vastineeksi ja *Kalevalan* sanotaan kertovan siirtymästä uuteen aikaan, pakanuudesta kristinuskoon. Marjatan – ja siten myös Oonan – merkitykset lisääntyvät, jos mietimme kalevalaisen Marjatan syntytaustoja. Hannele Koivunen kertoo, että Elias Lönnrot rakensi Marjatasta ja hänen pojastaan kertovan runon yhdistäen Maria-aiheisten runomuotoisten, kalevalamittaisten keskiaikaisten legendojen, Luojan virren, Matalleenan virren, Marketta ja Hannus -runon ja Väinämöisen tuomio -runon aineksia (Koivunen 2005, 220). Oonan hahmo taas on saanut enemmän Maria Magdaleenaan, gnostilaiseen Magdalan Mariaan viittaavia piirteitä.

Rexistä sanotaan, että hän on käpertyneenä oman napansa ympärille kolmekymmentäkolme vuotta. Miksi juuri kolmekymmentäkolme vuotta, jota pidetään Kristuksen ikänä, eikä kolmekymmentä, jonka Väinämöinen oli veen emosen kohdussa? Se, että Oonalla on seksuaalinen suhde Rexiin ja hän synnyttää tyttären, viittaa taas gnostilaisiin evankeliumeihin, joiden perusteella on pohdittu Jeesuksen suhdetta Maria Magdaleenaan. Koivunen tarkastelee väitöskirjassaan Filippoksen evankeliumia, jossa Magdaleenaa kuvataan Herran kumppaniksi ja kerrotaan, että Kristuksella on tapana suudella Maria Magdaleenaa usein suulle. Tutkijat ovat olleet eri mieltä näiden suudelmien laadusta. Gnostilaisen käsityksen mukaan Maria Magdaleena oli älykäs opetuslapsi, jota Kristus rakasti enemmän kuin muita, mutta joidenkin tutkijoiden mukaan hän oli Jeesuksen puoliso ja varhaisten legendojen mukaan pakeni Jeesuksen kuoleman jälkeen maasta ja synnytti myöhemmin lapsen.³³

Näin Oonan ja Aurooran tarina syvenee. Nuorena, omaa identiteettiään etsivässä Oonassa metaforisoituu naiseuden moneus. Hänen tarinassaan yhdistyvät Aion, Marjatan ja Matalleenan monien merkitysten kautta naiseuden koko olemus, seksuaalisuus, voima ja viisaus. Oona synnyttää tyttären, Aurooran, ja siirtyy itse syklisessä kierrossa uuteen vaiheeseen. Tarina on profetia Suuren Jumalattaren edustaman ajan alkamisesta.

FEMINIINISIÄ JA MASKULIINISIA SIIRTYMIÄ

Sankareiden henkilöhahmojen tarinoissa on piirteitä, jotka antavat aiheita niiden tarkempaan analyysiin feministisen tutkimuksen välinein. Kun tutkimustehtävänä on tarkastella niitä *Kalevalan* henkilöhahmojen siirtymien valossa, sukupuolisensitiivisen otteen merkitys vahvistuu. Keskustelua maskuliinisuuden ja feminiinisuuden olemuksesta on käyty pitkään ja jopa niiden olemassaolo on kyseenalaistettu³⁴, mutta tulkinnassani tarvitsen jonkinlaisia termejä, joten käytän adjektiiveja *feminiininen* ja *maskuliininen* niistä kulttuurisesti vallitsevista käsityksistä, jotka liittyvät naiseuteen ja mieheyteen. Käsityksiä on luonnollisesti hyvin paljon, mutta Arto Jokisen listaus on mielestäni hyvä ainakin suuntaa-antavana. Jokisen mukaan ”[I]änsimaisessa kulttuurissa maskuliinisina ominaisuuksina pidetään yleisesti toiminnallisuutta, hallitsevuutta, suoriutumista, rationaalisuutta, kilpailullisuutta, fyysistä voimaa ja väkivaltaa.”, feminiinisinä muun muassa yhteisöllisyyttä, emotionaalisuutta ja empaattisuutta (Jokinen 2003a, 8).

Yksi maskuliinisuuden ja feminiinisuuden määritelmistä liittyy Judith Butlerin *performatiivisuuden* käsitteeseen. Tietystä historiallisesta ajassa ja paikassa tietyn kulttuurin jäsenet merkitsevät, merkityksellistävät ja representoivat tekoja, eleitä, asioita ja ilmiöitä maskuliinisiksi tai feminiinisiksi. Subjektin sukupuoli rakentuu näiden tekojen ja eleiden performatiivisesta toistosta (Butler 2006, 234–236. Vrt. Jokinen 2003a, 27). Sekä tutkimus että käytäntö osoittavat, että *maskuliiniseen konfiguraatioon*³⁵ kuuluu erilaisia, eri sosiaalsiin ryhmiin kuuluvia miehiä (ks. Jokinen 2003a, 15). En kuitenkaan usko Mikko Lehtosen käsityksen miesten malleista vanhentuneen (siitä huolimatta, että hänen maskuliinisuuksien kulttuurista rakentumista pohtivasta monografiasta on jo yli kymmenen vuotta vanha), kun hän sanoo: ”[e]delleenkin suuri osa miehistä identifioituu vallitseviin maskuliinisuuden malleihin” (Lehtonen 1995, 25). Liitän tähän myös feminiinisen konfiguraation, ja sen, miten monet naiset tukevat vallitsevia maskuliinisuuden malleja omaksumalla *tehostetun feminiinisuuden* mallin. Tehostettu fe-

miniinisyyss (käytetään myös variaatiota *korostettu feminiinisyyss*) on R. W. Connellin lanseeraama termi, jota hän käyttää *hegemonisen maskuliinisuuden* parina (ks. Connell 1987, 183–188). Käsitteellä tarkoitetaan sitä, että nainen esittää korostetusti ulkonäkönsä ja käyttäytymisensä avulla feminiinisyttä (Jokinen 2000, 218).

Miehestä ja mieheydestä (valkoinen, länsimainen heteroseksuaalinen mies) on totuttu feministisen tutkimuksen yhteydessä puhumaan normaalitilana, johon naista ja naiseutta on verrattu erona, toiseutena. *Sankareissa* toiseuden yhdistäminen naiseen kyseenalaistuu ja herääkin kysymys, kuka tai ketkä *Sankareissa* ovat toisen asemassa. Tämä huomio taas johtaa tarkastelemaan mieheyden ja naiseuden variaatioita. Tulkintani perustuu näkemykselle, jonka mukaan sukupuoli on muuttuvia ja moninaisia. Vallitsevia käsityksiä sekä maskuliinisuudesta että feminiinisydestä voidaan laajentaa eri tavoin. Esimerkiksi naiset voivat liittyä eri feminismejä edustavien joukkoon ja asettua vastustamaan patriarkaalista järjestystä (Jokinen 2000, 219).

Sekä naiseus että mieheys, *nainen* ja *mies* sosiaalisina sukupuoliina rakentuvat historiallisesti, sosiaalisesti ja kulttuurisesti, josta taas seuraa, että sukupuoli toisaalta moninaistuvat, toisaalta kategorisina sukupuoliina naisen ja miehen väliset erot hämärtyvät. Keskustelu sukupuolista taas liittyy laajemmin kysymykseen identiteet(e)istä.

Kalevalan eppisiin sankarimiehiin verrattuna *Sankareiden* mieshahmot ovat monitasoisempia, mikä vihjaa (suomalaisen) nykymiehen roolissa tapahtuneisiin ja tapahtuviin muutoksiin. Näitä muutoksia, miehiä, mieheyttä ja maskuliinisuuksia tarkastelee eritoten *kriittinen miestutkimus*, joka on lähtökohdiltaan feminisminmyönteinen. En osallistu tässä miehiä ja maskuliinisuuksia tutkivien ryhmittymien välisiin poliittisiin ja tietoteoreettisiin kiistoihin vaan käytän termiä *kriittinen miestutkimus* yleisen suomalaisessa tutkimuksessa harjoitetun käytännön mukaisesti. (Ks. esim. Hearn, Lattu ja Tallberg 2003, Nieminen 2006, Jokinen 1999a, 1999b.)

Koska ”[m]ies on tyypillisesti mies vallan ja seksuaalisuuden kautta” (Jokinen 1999d, 9), kiinnitän tässä ensinnäkin *Sankareiden*

mieshahmoja tarkastellessani huomiota nimenomaan valtaan, ruumiillisuuteen ja sukupuoliroolien muutoksiin. *Sankareissa* on mieshahmojen lisäksi myös kaksi naishahmoa, joiden tarina antaa erityisen kiinnostavaa materiaalia tulkintaan vallasta ja vallankäytöstä. Näissä tarinoissa syntyy eräänlaisia vallan siirtymisen ketjuja tai verkkoja, jotka avaavat tarinat feministiselle tulkinnalle. Erityisen kiinnostaviksi vallan käytön verkostot tekee se, että *Sankareiden* kaikki keskeiset henkilöahmot ovat jossain määrin – välillisesti tai välittömästi – osallisia niiden syntymiseen. Tässä keskityn vain verkoston niihin osallistujiin, jotka ovat välittömästi vallankäyttäjän tai -välineen asemassa. Oonan tarina on lyhyt, mutta sitäkin merkityksellisempi romaanin kokonaisuuden kannalta. Hänen tarinansa valtaketjun keskeisiä lenkkejä ovat äiti Margit, Rex ja Joakim. Tytin tarinassa on enemmän lenkkejä: rouva Alakorkee, Rex, Ile, Mahti ja Karel osallistuvat Tytin kamppailuun vallasta. Erityisiä merkityksiä näiden valtarakenteiden tulkintaan tuo henkilöahmojen tarkastelu rinnakkain niiden kalevalaisten vastineiden kanssa.

Valtataistelu

Valloitetut vallanpitäjät

Valta voi olla esimerkiksi fyysistä, taloudellista, poliittista tai sosiaalista (Jokinen 2000, 215). Valtaan tarvitaan aina kaksi osapuolta: vallan käyttäjät ja ne, joihin valtaa käytetään. *Sankareissa* tilanne on pohjatekstin luonteen vuoksi kiinnostava: *Kalevalassa* vastakkain on kaksi kansaa, joista toisessa on mies-, toisessa naishallitsija. *Sankareissa* valta ei jakaudu naisten ja miesten valtaan yhteiskunnallisesti vaan siinä valtakysymys on monimutkaisempi rakenne, jonka puitteissa keskustellaan muun muassa kulttuurin ja tieteen välisistä suhteista. Siitä syystä tarkastelen tässä yksinomaan

henkilöhahmojen keskinäistä vallankäyttöä, vaikka sillä allegorisesti viitataan yhteiskunnallisiin valtasuhteisiin. Käytän kriittisen miestutkimuksen ytimeen kuuluvaa käsitettä *hegemoninen maskuliinisuus*, koska se soveltuu erinomaisesti tähän käyttöön.

Hegemonisen maskuliinisuuden käsitteen taustalla on Antonio Gramscilta peräisin oleva käsite hegemonia, jota Jiri Nieminen pitää Foucault'n kurinpidollisen vallankäytön kanssa analogisena. (Nieminen 2006, 18–19.) Hegemonia on siis lyhyesti sanottuna hallitsemista siten, että vallan alaiset pidetään kurissa tavalla tai toisella. Gramscilaiseen hegemoniaan kuuluu myös Foucault'lta peräisin oleva käsitys vallan tuottavuudesta. Valtasuhteiden hierarkkinen rakennelma on Foucault'n mukaan positiivinen, koska vallan käyttäjä ohjaa ja yhdistää vallan alaisuudessa olevien voimia, jolloin valtasuhteet johtavat hyödylliseen voimien käyttöön. Koska valtaa voi käyttää foucault'laisittain käsitettynä vain vapaisiin yksilöihin, vallan kohteella on oltava myös vapaus nousta vastarintaan vallan käyttäjää vastaan. (Vrt. Foucault 2000; Foucault 1998, 71.)

Hegemonisen maskuliinisuuden rakenteen mukaan pieni ryhmä miehiä on valtahierarkian huipulla, ja sekä muut miehet että kaikki naiset (paitsi maskuliiniset naisjohtajat) ovat alistetussa asemassa. (Nieminen 2006, 18–19.) Vaikka myös miehet voivat olla vallan käytön suhteen alistetussa asemassa, milloinkaan miehet eivät kuitenkaan ole sorrettuja sukupuolensa vuoksi kuten naiset vaan miehet voivat korkeintaan kilpailla ja hävitä kilpailun. (Jokinen 1999c, 19.) Paikka hierarkiassa löytyy kamppailemalla, kun miehet suorittavat miehuuskokeita ja osoittavat toisilleen omaa mieskuntoaan (Jokinen 2003a, 15–16). Arto Jokinen tiivistää hegemonisen maskuliinisuuden miesideaalin viiteen odotukseen: ”Vallan lisäksi niitä ovat voima, menestys, tunteiden hallinta ja heteroseksuaalisuus. Väkiältä on voiman, menestyksen ja vallan instrumentti. Väkiältä ei ole ideaali, mutta se on hyväksytty keino saavuttaa ideaali.” (Jokinen 2000, 217.)

Sankareissa on miehiä, jotka ovat sekä valloitetuja ja vallan alaisia että vallan käyttäjiä. Miesten välisistä valtasuhteista hyvänä esimerkkinä voidaan pitää Rexiä, joka on itse romaanin alussa

koulukiusattuna vallankäytön uhri, mutta myöhemmin nousee hegemonisessa hierarkiassa huipulle. Joakimiin Rex käyttää *kurinpiddollista valtaa*: hän nöyryyttää Joakimia julkisesti (kilpalaulanta) (vrt. Nieminen 2006, 19). Ilen suhteen Rexin vallankäyttö on toisenlaista. Ile on Rexille kuin pikkuväli, ja joutuessaan lähettämään nuoren miehen Sariolaan vastoin tämän tahtoa Rex häpeää. Häpeä kuvataan ruumiillisena reaktiona:

Rex lysähtää rapulle ja painaa kädet kasvoilleen, sylkäisee ensin voimattomasti ja sitten antaa ylen ne muutamit kulaukset olutta, jotka hän äsken kuluneella plyysisohvalla pakotti itsensä juomaan. (SA, 110.)

Ile ei kuitenkaan jälkeinpäin, Sariolasta palattuaankaan ”tunnu kantavan kaunaa tai edes muistelevan sitä, miten alun perin päätyi Sariolaan” (SA, 119). Se, että Ile ei edes ajattele Rexin käyttäneen häntä valtansa välineenä, johtuu todennäköisesti siitä, että hän ei Tyttiin rakastuneena välitä asiasta. Toisaalta se on osoitus Rexin ja Ilen hierarkkisesta suhteesta, jonka Ile ehdoitta hyväksyy tarinan tässä vaiheessa. Myöhemmin Ilen ja Rexin välille muodostuu kilpailu, jossa hierarkkinen suhde koetellaan.

Rexin ja Ilen ystävyysuhteen kehittymistä seurataan läpi romaaniin. Miesten välinen ystävyys ilmenee *Sankareiden* mieshahmoissa tavalla, jota tarkastelen kriittisen miestutkimuksen käyttämän *homosiaalisuuden* käsitteen kautta. Eve Kosofsky Sedgwick toi kriittiseen miestutkimukseen 1700- ja 1800-luvun englantilaista kirjallisuutta koskevassa tutkimuksessaan käsitteen homosiaalisuus, jota on alun perin käytetty yhteiskuntatieteissä kuvaamaan samaa sukupuolta olevien keskinäisiä suhteita (ks. Sedgwick 1985, 1). Sedgwickin mukaan miesten välinen homosiaalinen suhde muodostuu halun kolmiossa, jonka yhtenä kulmana on miesten heteroseksuaalisen halun kohteena oleva nainen. Käsitteessään Sedgwick seuraa löyhästi René Girardin käsitystä, jonka mukaan eurooppalaisessa rakkausromaanissa miesten keskinäinen suhde muodostuu naista tärkeämmäksi heidän kilpaillessaan samasta naisesta (Sedgwick 1985, 21; vrt. Girard 1988, 6–10). Sedgwickin tarkastelemissa viktoriaanisen rakkauskirjallisuuden kertomuksissa naisella on kolmioasetelmassa vain vaihtoarvoon perus-

tuva ja miesten homososiaalista sidettä vahvistava rooli, (Sedgwick 1985, 160) ja miesten homososiaalisuus on siinä mielessä miesten keskinäistä naiset poissulkevaa sosiaalisuutta.

Homososiaalisuus taas liittyy läheisesti patriarktiin sukupuolijärjestykseen, jossa miesten välinen kilpailu naisesta vahvistaa miesten välistä solidaarista sidosta (ks. Sedgwick 1985, 160). Markku Soikkeli jatkaa tästä ja erottaa patriarkkaaliselle järjestykselle ominaisen hegemonisen vallankäytön kahteen: paternaaliseen ja fraternaaliseen valtaan. Paternaalinen viittaa isänvaltaan, jota voi käyttää myös nainen, fraternaalinen taas miesten homososiaaliseen veljeyteen. (Soikkeli 1996, 17.)

Aluksi Rex vanhempana, isovelimäisenä hahmona edustaa käsitystä paternaalisesta vallasta. Rakastuminen samaan naiseen (Tytettiin) ei kaada ystävyyttä, se vain muuttaa ystävyuden luonnetta: kilpailu, jota vieläpä kuvataan hyvin miehisesti, vain vahvistaa kahden miehen välistä homososiaalista sidettä. Kilpailu miesten välillä on siis hegemonisen maskuliinisuuden rakenteessa vallan alla olevan miehen vastarintaa vallan käyttäjää vastaan (Nieminen 2006, 20; ks. myös Liljeström 2004, 131–132). *Intohimon kilpajuoksussa* Ian (Ile) nousee vastustamaan paternaalista Regiä (Rex), mutta se, että Ian voittaa kilpailun ei kyseenalaista Regin miehisyyttä vaan seurauksena on tasavertaisen, fraternaalisen suhteen muodostuminen miesten välille. Nieminen toteaa Jokista seuraten, että ”hegemonisen maskuliinisuuden vastustaminen [ei] johda miehisyyden kyseenalaistamiseen sillä isänvallan murentumisesta ei seuraa sukupuolten tasa-arvoa tai vallanjakoa, vaan veljesvalta ja homososiaaliset yhteisöt” (Nieminen 2006, 20; Jokinen 2003b, 243–244).

Rakkausromaaneille, jota *Intohimon kilpajuoksu* -tekstikatkelma parodioi, on hyvin tyypillistä, että miesten välinen homososiaalinen yhteys vahvistuu kilpailussa heteroseksuaalista rakkautta edustavasta naisesta (Sedgwick 1985, 17; ks. Soikkeli 1996, 20; vrt. Soikkeli 1998, 51). Homososiaalisuuden ja homoseksuaalisuuden välistä yhteyttä onkin analysoitu paljon kriittisen miestutkimuksen piirissä. Soilevuo Grønnerød huomauttaa omaan tutkimukseensa keräämiinsä rockmuusikoiden haastatteluihin viitaten, että

homososiaalisuudessa hetero- ja homoseksuaalisuuden raja on häilyvä. Esimerkiksi eräs hänen haastateltavistaan ”näkee lavan edessä riehuissa miehissä ja heidän fyysisessä läheisyydessään toisaalta kilpailullisuutta ja aggressiivisuutta, toisaalta eroottista ja aistillista mielihyvää” (Soilevuo Grønnerød 2008, 19).

Tähän Rexin ja Ilen välille muodostuneeseen veljesvaltaan ja homososiaaliseen yhteisöön liittyy myöhemmin myös Mahti, vaikkakaan hänen sitoutumistaan ja ystävyyttä Rexiin ja Ileen ei erityisesti korosteta. Katkeruus rouva Alakorkeeta kohtaan on oikeastaan ainoa tekijä, joka yhdistää hänet Rexiin ja Ileen. Se ei yksin riitä vakuutukseksi tiiviistä homososiaalisesta siteestä kolmen miehen välillä. Romanissa kerrotaan, miten miehet käyvät yhdessä kalassa ja suunnittelevat yhteistä keikkakiertuetta. Kuitenkin vasta kiertueen päättävä konsertti ja sen jälkeinen takaa-ajo (*Infosissit*-tekstikatkelma) osoittavat miesten keskinäistä solidaarisuutta, kun he taistelevat yhdessä ulkoapäin tulevaa uhkaa vastaan (vrt. Soikkeli 1996, 22).

Rexin valta ulottuu myös kaikkiin naisiin, joiden kanssa hän on lähemmin tekemisissä. Naiset kuitenkin asettuvat vastustamaan hänen valtaansa. Vastarinta on osoitus toisaalta niistä mieheyden muutoksista, joita Rexin tarinasta voidaan lukea. Rexin tarinan kerroksista samoin kuin Ilenkin tarinasta löytyy mahdollisuuksia mieheyden mallien toisenlaisiin tulkintoihin, joihin palaan alaluvussa Mieheyden muutoksia. Toisaalta vallankäyttäjää vastaan nouseminen on osoitus siitä, että naishahmoilla on *Sankareiden* fiktiivisessä yhteiskunnassa mahdollisuus nousta vastarintaan ja jopa käyttää valtaa. Naishahmojen rooli vallankäyttäjänä hämärtää hahmojen sukupuoliroolien eroja, koska Jokisen mukaan valta-asemaan pyrkivän naisen on käytettävä maskuliinisia keinoja saavuttaakseen poliittista ja taloudellista valtaa ja ”omaksuttava hegemonisen maskuliinisuuden asenteet, arvot ja käytöstavat” (Jokinen 2000, 218; vrt. Halberstam 1998, passim.), kuten esimerkiksi juuri Joanna Russin romaanissa *The Female Man* tapahtuu.

Oona vallankäytön välineenä

Yksi *Kalevalan* keskeisimmistä naishahmoista on Aino, jonka henkilöahmo saa merkityksensä Väinämöiselle luvattuna morsiamena. Tätä motiivia Johanna Sinisalo muokkaa Oonan hahmossa. Oona on Joakimin, tunnetun iskelmätähden varjoon jäänyt nuori sisar. Perheen keskipisteenä on Joakim ja hänen uraansa pönkittävä manageri-äiti. Oonasta tulee sattumalta tärkeä lenkki kahden kuuluisan laulajan välille, kun Joakim joutuu lupaamaan Rexille naisen päästäkseen nolosta tilanteesta, johon on itsensä saattanut. *Sankareiden* kilpalaulanta on *Kalevalan* tarinan toistoa: *Kalevalassa* Väinämöinen laulaa isottelevan Joukahaisen suohon. Joukahainen pääsee pälkähästä ainoastaan lupaamalla siskonsa Ainon Väinämöiselle pirtin pyyhkijäksi,/lattian lakaisijaksi,/hulikkojen huuhtojaksi,/vaippojen viruttajaksi,/kutojaksi kultavaipan/mesileivän leipojaksi (*Kalevala* III: 461–466).

Sankareissa Joakim haastaa Rexin kilpalaulantaan, putoaa lavassa olevaan aukkoon ja pääsee kiusallisesta tilanteesta vasta suostuttuaan Rexin vaatimukseen. Samoin kuin Väinämöinen *Kalevalassa* suostuu Joukahaisen ehdotukseen ja päästää nuoren miehen suosta, Rex päästää *Sankareissa* Joakimin lavan alta. Toisin kuin Joukahainen, joka lupaa Väinämöiselle siskonsa, Joakim ei vielä tiedä, mistä hankkisi Rexille ”ykkösmisun” (SA, 40). Idea Oonan käyttämisestä tehtävään on täysin äidin, Margitin. Joakimin manageri-äiti näkee Oonan ja Rexin suhteessa loistavan mahdollisuuden saada omalle pojalleen uutistilaa.

Joakimin osuus vallankäyttäjänä suhteessa Oonaan on oikeastaan välillinen. Myös Joakim on johtajatyypinä ja liikeneisena maskuliinisia piirteitä saavan äitinsä vallan alla, onhan Margit käyttänyt kaiken tarmonsä rakentaakseen vuosien uurastuksella pojas-taan iskelmätähden. Joakim ei kuitenkaan suhtaudu kovin innokkaasti äidin ideaan käyttää Oonaa Joakimin Rexille antaman lupauksen täyttämiseen, mikä samalla pönkittäisi hänen iskelmätähden uraansa. Syynä Joakimin innottomuuteen ei suinkaan ole rakkaus

tai edes sääli sisarta kohtaan vaan se, että hän ei usko Oonan kelpaavan Rexille.

Oonan mielipidettä ei kysellä. Hänellä ei ole valtaa edes omaan ruumiiseensa. Hänen suhtautumistaan asiaan kommentoidaan ainoastaan kertojan äänellä: ”Ehkä Oona kapinoisi jos Oona osaisi. Tai ehkä se vain ei näy. Jos nuori tyttö itkee öisin, ja kukaan ei kuule, tuleeko siitä ääni?” (SA, 46.) Toisin on *Kalevalan* Ainon laita. Hänellä on mielipide asiasta: hän ei vanhalle tietäjälle suostu, vaikka äiti yrittää suostutella häntä hyvään naimakauppaan:

*”Mitä itket, impi rukka,
Kuta, vaivainen valitat?”
”Sitä itken, impi rukka,
Kaiken aikani valitan,
Kun annoit minun poloisen,
Oman lapsesi lupasit,
Käskit vanhalle varaksi,
Ikäpuolelle iloksi
Turvaksi tutisevalle,
Suojaksi sopenkululle.
Oisit ennen käskennyä
Alle aaltojen syvien
Sisareksi siikasille,
Veikoksi ve’en kaloille;
Parempi meressä olla,
Alla aaltojen asua
Sisarena siikasilla,
Veikkona ve’en kaloilla,
Kuin on vanhalla varana,
Turvana tutisijalla,
Sukkahansa suistujalla,
Karahkahan kaatujalla. (Kalevala, IV: 223–254.)*

Ainon kerrotaan itkevän äidilleen kurjaa osaansa, Oonan itkuista ei kukaan ole kiinnostunut, ei äiti, ei veli eikä edes ”sumuisemmaksi taustalle, silkaksi savuhaituvaksi” (SA, 44) ohennut isä.

Oonan asema perheessä muuttuu, kun hänestä rakennetaan kamppaan ja meikkaajan avustuksella Rexin makuun sopiva teinikau-notar, iskelmätahti Joakimia ja rocktähti Rexiä yhdistävä lenkki.

Murrosikäisestä, epävarmasta Oonasta rakennetaan Rexille hemaiseva tyttöystävä, jonka tehtävänä on olla tehostetusti feminiininen (ks. Connell 1987, 183–188). Oona ei osaa ihmetellä, miksi ”äiti yhtäkkiä haluaa uusia hänen ulkonäkönsä ja vaatekomeronsa” (SA, 46). Hän ei myöskään ymmärrä, miksi hänestä on yhtäkkiä tullut niin tärkeä. Päätöksiä hän ei edelleenkään tee itse. Aino taas tietää, mistä on kysymys, kun hänen äitinsä tilaa tyttärelleen hieman toisenlaisen ”putiikkikierroksen”:

*Syö vuosi suloa voita,
Tulet muita vuolahampi,
Toinen syö sianlihoa,
Tulet muita sirkeämpi,
Kolmas kuorekokkaroita,
Tulet muita kaunihimpi;
Astu aittahan mäelle,
Aukaise parahin aitta,
Siell’ on arkku arkun päällä,
Lipas lippahan lomassa,
Aukaise parahin arkku,
Kansi kirjo kimmahuta,
Siin’ on kuusi kultavyötä,
Seitsemän sinihamoista
Ne on Kuuttaren kutomat,
Päivättären päättelemät.* (Kalevala, IV: 121–136)

Kalevalassa Aino pukee päällensä äitinsä tarjoamat vaatteet ja korut, samoaa metsissä näin pukeutuneena myyttiset kolme päivää, saapuu viimein meren rantaan, riisuu koreat vaatteet, menee uimaan ja hukkuu. Myyttiset kolme päivää muuntuu Oonan tarinassa kolmeksi vuodeksi.

Oona, jonka ”värittömät ripset on tummennettu; maantienväriisiin hiuksiin pakotettu kullan ja platinan värisiä raitoja” (SA, 46), esitellään Rexille, ja nuoren tytön pään saa pyörälle huomio, jota kukaan ei ole aikaisemmin hänelle suonut. Hänestä tulee lyhyeksi ajaksi rocktähteä uskollisesti seuraava tyttöystävä. Myöhemmin Oonan kohtaloksi koituu seurata Ainon jalanjalkia.

Oonan tarina on kertomus vallasta ja vallankäytöstä. Oona siirtyy Margitin vallan alta Rexin omaisuudeksi. Siirtyminen tapahtuu

lähes virheettömästi patriarkaaliseen järjestykseen kuuluvan rituaalin mukaan. Särön tähän virheettömään kuvaan tuo se, että tyttären ”naittajana” on äiti. Tosin Anna-Leena Siikalan mukaan – Jouko Suurhaskon antamaan tietoon perustuen – Vienassa tyttären naittamisesta ovat päättäneet äidit ja veljet vielä 1900-luvulla (Siikala 1999, 50). Matriarkaaliseen paradigmaan se ei sovi siitä syystä, että Margitin hallitsemassa perheessä vallitsee valtasuhteiden hierarkia, joka on yksi patriarkaalisen paradigman ominaispiirre. (vrt. Korte 1988, 138–141.) Margit Äitinä on siis astunut perheessä Isän rooliin hallitsijana ja vallankäyttäjänä.

Rexin ja Oonan lyhyt suhde luo kiinnostavia merkityksiä, erityisesti naisen oman ruumiin kokemusta tutkivan sukupuolentutkimuksen kannalta. Oonalla ei ole valtaa omaan ruumiiseensa eikä hän sitä vielä osaa edes vaatia. Oonasta rakennetaan mannekiini maailman kauneusihanteen täyttävä nuori nainen, vaikka Joakimilla on siitä etukäteen epäilyksiä: hänellä on ”mielikuva luisevasta hahmosta, olemattomista silmäripsistä, maantienvärisestä rasvoituvasta tukasta, joka valuu kapeille hartioille kuin spagetti, ja ihosta, jonka laajenneista huokosista murrosikäiset sormet eivät ole osanneet pysyä riittävästi erossa” eikä hän pysty ajattelemaan yhdessä ”hämähäkkirajaista siskoaan ja Rexiä” (SA, 44–45). Pian Oonan luisevuus on käännetty eduksi, hiukset ja iho hoidettu ja niin nopeasti venähtäneestä tytöstä on muokattu ”huippumuodikkaasti pukeutunut, mannekiinimittainen nainen”, joka on ”sädehtiväsilmäinen ja kupliva, juuri oikealla tavalla ujo, pelkkää honteloa säärtä ja suuria silmiä ja nuppumaisia rintoja” (ibid., 47). Oonan hahmon analyysiin löytyy paljon Ulla Pielan määritelmästä, jossa hän kiteyttää *Kalevalan* Ainin tarinan symbolisen merkityksen:

Ainin tarinan voikin nähdä jatkuvan patriarkaalista naiskuvaa kritisoidessa sekä luonnon ja kulttuurin ykseyttä puolustavissa naisissa. Hänen neitseellisen ja viattoman olemuksensa löytää myös sampoo- ja vartalovoidemainoksista, vanhojen Suomi-filmien neitokaisista, jotka samoilevat vihdantekoretkillä kesäisissä lehdissä tai väärinymmäretyistä, anorektisen laihoista tytöistä. Tarinan haavoittuvuutta kuvaavat nuoruus- ja neitsyt-teemat liittävät Ainin myös myyttiseen Suomi-

neitoon, jota miehet puolustivat vieraiden aggressiivisilta valloituspyrkimyksiltä. (Piela 1999, 128.)

Oonan hahmo seuraa Pielan esittämää haavoittuvan neitsyeen kuvaa ja roolia julkisuustuotteena. Oona itse ei halua muuta kuin tulla hyväksytyksi, joten huomio, jota hän Rexiltä ja Rexin kautta saa, on kuin lääkettä haavoihin. Oona rakastuu niin kuin vain nuori tyttö voi. Aggressiivinen vallanhalu tulee kuitenkin pian ilmi ja se kohtaa Oonan odottamattomalta suunnalta. Oonan ja Rexin suhde kestää siihen saakka, kunnes Oona ei osaa selittää missä on rikkonut sukkahousunsa. ”Niin yksinkertaista se on: polvesta lähtevä rispaavareunainen silmäpako kahvinvärisissä pitsisukkahousuissa on repeämä joka on syntynyt Rexin valtaan Oonan yli” (SA, 51). Oonan ympärillä leijuvan hajuveden nimi *Obsession* symboloi hetken tunnelmaa ja sitä, miten koko suhde on rakentunut pakkomieltein vaaraan.

Kostoksi valtansa menettämisestä Rex kertoo Oonalle kilpailulannasta, voitostaan ja siitä, että Joakim möi sisarensa Rexille. Tämä ravistaa Oonan hereille: vasta nyt hän ymmärtää, että hänen ruumistaan on käytetty kaupantekovälineenä. Hän nousee vastarintaan ja jättää kaiken. Hän pukee ylleen vanhat pieneksi jääneet vaatteensa, mutta vie äidiltään saamansa kalliit merkkiwaatteet Vuittonin matkalaukussa mukanaan. Paljon myöhemmin käy ilmi, että Oona on muuttanut veden kulttia palvovaan kommuuniin ja muuttanut nimensä Onliwaniksi.

Abstraktilla tasolla Oonan oman ruumiin kokeminen viittaa feministis-filosofisiin pohdintoihin ruumiin, sukupuolen ja identiteetin suhteesta (ks. esim. Butler 2006, 151–236). Oona kokee oman ruumiinsa eri tavoin tarinansa eri vaiheissa. Oona on juuri seksuaalisuuteensa heräävä nuori tyttö joutuessaan Rexin tyttöystäväksi. Hänestä rakennetaan ulkoisilta puitteiltaan nainen. Hänelle suodaan tähän suureen muutokseen työstä naiseksi kaiken kaikkiaan kokonaiset kaksi viikkoa. Yhtäkkiä Oona huomaa oman seksuaalisuutensa voiman, mutta hän ei osaa käyttää sitä vallan välineenä. Pikemminkin päinvastoin: asetelma on mahdollisimman epäedullinen Oonan kannalta. Rex käyttää Oonaa tietoisesti omien tar-

peidensa – sekä seksuaalisten että ammatillisten – täyttämiseen ja oman hegemonisen maskuliinisuutensa korostamiseen. Myöhemmin, jo erottuaan Rexistä, Oona kokee ruumiinsa kipuna. Ennen rituaalista riisuutumistaan ja veteen menemistään Oona näkee Rexin kuvan vanhassa lehdessä. Oona muistaa fyysisenä Rex Slowhandin kosketukset ja suudelmat, ja muisto tuottaa hänelle sietämätöntä kipua.

Vasta rituaalisessa riisuutumisessa vahvistuu Oonan jo kolme vuotta aiemmin tekemä päätös ottaa valta omiin käsiin. Ensin Oona pukeutuu vallan merkitsemiin vaatteisiin, hän valitsee ”kapeakärkiset kengät, joissa on huimaava korko ja kekseliäs leikkaus ja jotka ovat täsmälleen samanväriset kuin himmeää kultaa hohtava täys-silkkinen, tyköistuva Chanelin iltapuku” (SA, 63). Sitten hän riisuu ne. Iltapuku ja kengät ovat Oonaa vallassaan pitäneiden äidin ja Rexin hierarkioille rakentuvan maailmanjärjestyksen symboli. Riisuessaan ne Oona vapautuu vallankäytön uhrin roolistaan ja lopullinen puhdistautuminen vanhasta tapahtuu vedessä ja veden kautta (ks. Eliade 2003, 150–151). Myöhemmin vedestä nousee Auroora, ja kamppailu naisen oman, vahvan identiteetin löytymiseksi ja taistelu vallanpitäjiä vastaan jatkuu tyttären kautta.

Tytin kamppailu vallasta

Toinen naishahmo, jonka tarinasta voidaan lukea vallankäytön kohteena olemisen ja vallan käyttämisen välillä tapahtuvaa liikehdintää, on Tytti Pohjola, rouva Alakorkeen tytär. Tytti on kuvankaunis, älykäs nainen, *Kalevalan* Pohjan neidin vastine. *Kalevalassa* Pohjan neitiä kuvataan erityisen kauniisti, kun Väinämöinen ihastuu tähän palatessaan ensimmäiseltä Sariolan matkaltaan.

*Tuo oli kaunis Pohjan neiti,
Maan kuulu, ve'en valio,
Istui ilman vempelellä,
Taivon kaarella kajotti
Pukehissa puhtaissa,
Valkeissa vaattehissa;*

*Kultakangasta kutovi,
Hopeista huolitlittavi
Kultaista sukulaista,
Pirralla hopeisella.* (Kalevala VIII: 1–10.)

Sankareissa paljon keuhutu kaunotar esitetään hieman toisella tavalla:

Korkeassa korpikuudessa, tolppakengät jalassa, turvahihnan varassa nojaillee valkoiseen haalariin pukeutunut neitonen, joka karsii kuudesta oksia kevyellä Husqvarnalla. (SA, 96–97.)

Kuva on toisaalta parodinen muunnos kalevalaisesta kuvauksesta: sukula ja pirta muuntuvat moottorisahaksi. Kuva kantaa myös feministisiä merkityksiä sukupuoliroolien muuttumisesta. Metsurin rooliin ajatellaan yleensä suurta, vahvaa miestä, ei missimittaista naista. Toisaalta Tytin nostaminen korkeaan korpikuuseen tuo lisämerkityksen vallasta ja vallanhalusta. Tytti on korkealla Rexin yläpuolella.

Tytilä on seksuaalinen valta miehiin. Hän on tavoiteltu nainen, jota *Sankareiden* kolme keskeistä mieshahmoa, Rex, Ile ja Mah-ti kiirehtävät kosimaan. Ilen ja Rexin kilpakosintaretkeä kuvataan katkelmalla rakkausromaanista *Intohimon kilpajuoksu* (ks. SA, 197–202). Tekstissä Ian Drummer ja Reginald viilettävät kosimaan linnanaito Donna deNordia. Donna valitsee Ianin. Vaikka madame deNordia ei valinta ilahduta, hän antaa tyttärensä valita. Tämä on tietenkin viittaus Väinämöisen ja Ilmarisen kosintaretkeen.

Kerronta siirtyy kuvaamaan tehtäviä, jotka Ile Aerosmithin on suoritettava rouva Alakorkeelle saadakseen Tytin vaimokseen. Ilen suorittamat urotyöt ovat verrannollisia miehuuskokeisiin, joita pojan on suoritettava osoittaakseen miehuutensa. Initiaatiossa mies antautuu vaaraan ja osoittaa sietävänsä kipua. (Ks. Jokinen 2000, 69 ja Nyman 1996, 88–98.) Ile ei joudu urotöitä tehdessään sietämään fyysistä kipua, mutta hän asettaa itsensä toisenlaiseen vaaraan. Kun *Kalevalan* sankari Ilmarinen lähetetään kyntämään ”kyisen pellon”, tuomaan ”Tuonen karhun”, suistamaan ”Manalan suen” ja pyytämään ”suuren suomuhain” Tuonelan joesta (Kalevala XIX), Ilen tehtäviksi tulee siivota ”pirullisia bugeja eräästä

ohjelmistosta” ja suunnitella torjuntasofta ”vaaralliselle HellHound tietokonevirukselle” (SA, 204). Viimeinen tehtävä on lähes mahdoton, mutta Ile suoriutuu siitä hakkerin aseina: hän hankkii parhaiden tietoturvajärjestelmien suojeleman luottamuksellisen tiedoston.

Hän luo vielä astetta kehittyneemmän haku- ja tiedostonmurtokoneen, joka pyyhkähtää kuin lentämällä Internetin satojen miljoonien sivujen ja lähteiden yli, skannaten kotkansilmien tarkkuudella viitteitä siitä, mitä Ile etsii. [...] Ja sitten tiedosto aukeaa. Se aukeaa suurena, kiehtovana ja vaarallisena [...] kiduttavan hitaasti se nousee, se tulee, se on kokonaisuudessaan kovalevyllä [...]” (SA, 205).

Tiedosto nousee kuin Ilmarisen Tuonelan joesta pyytämä kala. Kuvaamiseen käytetään muutenkin kalastuksen ja metsästyksen sanastoa; rouva Alakorkeen kerrotaan tutkivan saalista. Ile osoittaa pystyvänsä antautumaan vaaraan kuin mies. Hänen mieheytensä näkyy myös kyvyssä selviytyä ylivoimaisista tehtävistä yksin (vrt. Jokinen 2000, 87). Hän suorittaa vaaditut tehtävät sankarillisesti kuin *Kalevalan* Ilmarinen ja saa vaimokseen kuvankauniin Tytti Pohjolan.

Rex saa Tytiltä rukkaset, mutta epäonnistuminen ei herätä vihan tai koston tunteita vaan Rex näytetään väsyneenä ja alakuloisena istumassa tietokoneen edessä. Rex on vanha, huomaa kuusivuotias Auroora (SA, 207). Rex on oppinut jotain, samoin kuin Väinämöinen. *Kalevalan* sanoin:

*Siinä kielti Väinämöinen,
Epäsi Suvantolainen
Vanhan nuorta noutamasta,
Kaunistä käkeämästä,
Kielti uimasta uhalla,
Veikan vettä soutamasta,
Kilvoin neittä kosjomasta
Toisen, nuoremman keralla. (Kalevala XIX: 511–518.)*

Alakuloisen, läksynsä oppineen vanhan miehen päätös siirtyy myös *Sankareihin*. Rex toteaa illalla Aurooran kanssa jutellessaan: ”Mitä me opittiin? No ainakin se, että en rupea toista kertaa skabaamaan naisesta itseäni nuoremman kanssa.” (SA, 210.)

Mahdin kosiskelut taas on tuohon tuomittu yritys jo alun alkaen. Tytin tavoittelu johtaa itse asiassa Mahdin rappioon. Mahti lähtee Tytin ja Ilen häihin kuokkavieraaksi, päihtyy ja lopulta joutuu tappeluun ja lyö Tytin isää. *Kalevalassa* Lemminkäinen tappaa Pohjolan isännän, *Sankareiden* Mahti saattaa Tytin isän ”vain” sairaalakuuntoon. Mahti kuitenkin pakenee maasta ja siitä alkaa Mahdin alamäki.

Tytti käyttää häikäilemättömästi seksuaalista valtaansa häntä tavoitteleviin miehiin. Tytti on itsenäinen naimattomana ollessaan eikä hänen alistumattomuutensa katoa mihinkään avioliiton aikana. Tytti on viileä ja ylimielinen, ja kerronnan edetessä hän muuttuu yhä ilkeämmäksi. Sinisalo on tavoittanut kerronnassaan lönnrotilaisen version Pohjolan neidon yllättävästä luonteen muutoksesta, mutta onnistunut Lönnrotia paremmin sulattamaan yhteen liitoksen, jossa kansanrunouden eri hahmot yhdistyvät. Päivi Molarius tiivistää tutkijoiden kriitikin liittyen Lönnrotin rakentamaan Pohjolan neidon henkilöähahmoon:

Lönnrotia on syytetty vakavasta taiteellisesta virheestä: hypäystä ihanaista ja neitseellisestä Pohjan neidosta ilkeäksi irvisuuaakaksi on pidetty epäuskottavana ja samalla koko Pohjolan tyttären henkilökuva rikkonaisena. (Molarius 1999, 139.)

Sinisalon käsittelyssä siirtymä ei ole niin kärjistynyt kuin *Kalevalassa*, koska Tytin käyttäytyminen motivoidaan selkeästi. Kyynisyys johtuu alun perin Tytin äidistä, ja se kerrotaan lukijalle, kun Tytti tapaa ensimmäisen kerran Karel Kuldnen, Ilen palkkaaman jääkiekkovalmentajan.

[T]ässä olisi taas kuin taiottuna uusi lelu, uusi lemmikki: yksi niistä monista kiusauksista, joita äidillä oli tapana jo pienestä asti Tytille näyttää, esitellä, herättää halu ja sitten tempaista pois. Mutta Tytti oppi nopeasti; oppi itsekkin jättämään jäljen, oppi tekemään itsestään niin tavoittamattoman että kaikki hänet halusivat. (SA, 279–280.)

Tytti oppii äidin vallankäytön niksit: hän oppii valloittamaan ja pitämään miehet valtaansa sidottuina vihjaamalla ja antamalla pieniä lupauksia. Hänen täydellinen valtiattaren roolinsa säilyy säröttömänä, kunnes näyttämölle astuu Karel Kuldne, ”sakeatukkainen, vii-

rusilmäinen, vantterra ja kuhmuinen”, jonka katseesta ei löydy ”pisaraakaan kunnioitusta, ei ihailua eikä minkäänlaista esivallan pelkoa, vain pelkkää perkeleellistä pilkettä” (SA, 278). Karel ei ole alistettavissa kenenkään tahtoon: Tytti on kohdannut voittajansa ja hän huomaa sen ensisilmäyksellä: ”Tytti Pohjola-Ilmarinen katsoo Karelia ja hänen käsivarsiensa karvat pörhistyvät pystyyn, kurkku kuivuu voimattomasta vihasta.” (ibid.)

Tytti kuitenkin yrittää näyttää Karelille kenellä on valta. Hän ”leipoo” Karelin ”leipään” toisenlaisen ”kiven” kuin Kullervon emäntä *Kalevalassa*: Tytti kieltää joukkuetta voittamasta kauden viimeisen pelin. Karel kostaa Tytin ilkeyden ajamalla jääkiekkjoukkueiden Bullsit ja Karhut – *Kalevalan* susi- ja karhulauman – ”raatelemaan” hänet. Valkeissa vaatteissa ”kutoneesta” Pohjolan tyttärestä jää jäljelle vain ”veltto ja tahrainen ruumis” (SA, 291).

Tytin suhteen vallankäytön ketju on toisenlainen kuin Oonan. Tytti on lähes tasaveroisin valtaa pitävän äitinsä rinnalla. Hänelle annetaan päätösvalta kosijoiden suhteen, kun taas Oonalle ei anneta vaihtoehtoja. Tytillä on valta omaan ruumiiseensa ja seksuaalisuuteensa toisin kuin Oonalla. Vasta muhurainen Karel riistää Tytiltä tämän oikeuden. Karel osoittaa ylivoimansa hegemonista maskuliinista valtaa uhkaavalle, valtiattaren rooliin pyrkivälle Tytille äärimmäisen väkivallan kautta, vaikka ei itse joukkoraiskaukseen osallistukaan. Adrenaliinia ja muita hormoneja pursuavat humalaiset jääkiekkoilijat purkavat aggressionsa joukosta ulospäin, heitä yhdistävään uhkatekijään. Kohteeksi joutuu Tytti, joka on provosoinut Karelia, ja samalla kieltänyt molemmilta joukkueilta mahdollisuuden pelin ratkaisuun. Miehet raiskaavat Tytin joukolla, rinta rinnan. Näin joukkoraiskauksessa yhdistyvät maskuliinisen vallan osoittaminen ja miesten välisen homososiaalisen siteen vahvistuminen. (Vrt. Grönfors 1999, 224; ks. myös Soikkeli 1996, 22; vrt. Nyman 1996, 80.)

Mieheyden muutoksia

Maskuliinisuuden määrittelemiseen on tarjolla useita malleja. Mikko Lehtonen tulee tiivistäneeksi R. W. Connellin *normatiivisiksi* maskuliinisuuskäsitteen käyttötavoiksi ³⁶ nimeämien käsitysten perusajatuksen sanoessaan: ”Maskuliinisuus ei ole niinkään tila kuin ideaali, jota kohti on jatkuvasti pyrittävä, jotakin, joka on yhä uudelleen osoitettava” (Lehtonen 1995, 36). Maskuliinisuus siis osoitautuu normiksi, jonka mukaan määritellään mitä miehen pitäisi olla. Ideaaliin pyrkiminen aiheuttaa miehille paineita: kuka jak-saa olla jatkuvasti sankari, metsästäjä, taistelija ja valloittaja? (Vrt. Lehtonen 1995, 36; Soilevuo Grønnerød 2008, 24–25.)

Ehkäpä ideaaliin sopivia maskuliinisuutta edustavia hahmoja löytyykin vain sankaritarustosta? Kalevalaisten sankareiden tarkasteleminen *Sankareiden* hahmojen kautta kaksoispeilattuina herättää tosin kysymyksen siitä, täyttävätkö edes eepiset sankarihahmot maskuliinisuudelle asetetut normit. Jokisen mukaan Kullervo on liian väkivaltainen ja liian voimakas. Hänen traagisuutensa piilee-kin Jokisen mukaan juuri siinä, että ”hän on liikaa mies ollakseen mies; hän on liian paljon. Kullervo on Kalevan kansan epäonninen ja epäonnistunut macho.” (Jokinen 2000, 80.) Toisaalta taas Lemminkäinen – huolimatta erityisen maskuliinisesta roolistaan soturi-na – ei ole Jokisen mukaan kovinkaan taitava soturi. Kaikki, joihin Lemminkäinen koskee, kuolevat (ibid., 73). Samoin Karel ja Mahti ovat machoilevia, mutta osoittavat myös heikkouden merkkejä.

Mieheys ja maskuliinisuuden mallit ovat muutoksessa. Esimerkiksi perheen rakenteelliset muutokset, joiden syitä voidaan etsiä yhteiskunnallisista, sosiaalipoliittisista ja kulttuurisista muutok-sista, lisäävät miesten kotiin, perheeseen ja isyyteen sitoutumista, mikä on johtanut perinteisen miehen mallin purkamiseen tai ainakin muokkautumiseen. Jo vuonna 1995 Mikko Lehtonen haastoi tutkijat etsimään vaihtoehtoisia mieheyden malleja, koska perin-teiset, hegemonisen maskuliinisuuden mallit säröilevät muutosten paineissa (Lehtonen 1995, 25–45). Tähän haasteeseen on vastattu, mutta uusia mieheyden malleja etsiviä ja esittäviä tutkimuksia on

kritisoitu hegemonista maskuliinisuutta uusintavina. Sanna Rojola tarttuu kritiikissään Arto Jokisen toimittaman antologian *Yhdestä puusta* tutkimusotteisiin ja ehdottaa, että tutkimuksessa pohdittaisiin myös niitä tapoja, joilla mieheyttä tutkimuskohteena lähestytään. Rojolan mukaan antologian artikkeleissa hegemonista maskuliinisuutta tosin pyritään purkamaan, mutta hän suhtautuu varauksellisesti Arto Jokisen toimittaman kirjan loppupuolella esittämään yhteenvetoon, jonka mukaan ”miehet ja pojat näyttävät olevan yhdestä puusta, ja se on miehen sukupuoli ja siihen liittyvä valta”. (Rojola 2004; Jokinen 2003b, 244; ks. Nieminen 2006.) Jiri Nieminen tarttuu Rojolan haasteeseen. Hän ei pidä välttämättömänä hegemonisen maskuliinisuuden täydellistä purkamista vaan ennemminkin uudelleen pohtimista ja laajentamista ottamalla huomioon foucault’laiset vallan positiiviset, tuottavuuteen liittyvät näkökohdat. Hän ehdottaa artikkelissaan vastakarvaan lukemista, ”jonkinlaista liitosta butlerilaisen feminismiin ja queer-tutkimuksen kanssa”. (Nieminen 2006, 26–27.)

Macho-isä

Sankareissa on yksi henkilöahho, josta tulee kertomuksen edessä isä. Rexin lisäksi romaanissa tosin mainitaan kaksi muutakin isää, mutta henkilöahhoina, ja varsinkin isyyden kannalta tarkasteltuina he jäävät vain taustahahmoiksi. *Sankareiden* pohjatekstissä *Kalevalassa* biologinen isyys jää vielä vähemmälle huomiolle. Väinämöisen ei sanota olevan Marjatan pojan isä, vaikka sellaisiakin tulkintoja on esitetty (esim. Apo 1995, 94).

Miesten – samoin kuin naistenkin – muuttuvia yhteiskunnallisia rooleja tarkastellaan työn ohella usein suhteessa hedelmällisyyteen, seksuaalisuuteen ja perheeseen. Miesten rooli isänä liittyy länsimaiseen keskusteluun isyyden murroksesta ja mieheyden muutoksesta. Jouko Huttunen esittää, että isyys on kolmekerroksinen konstruktio, jossa *kulttuurisella* ja *yhteiskunnallisella isyydellä* ei ole *perheiden isyyden* kanssa välttämättä kovinkaan paljon

käytännön yhteyttä. Kulttuurinen isyys perustuu kulttuurissa vallalla olevaan käsitykseen isyydestä, jolloin voitaisiin oikeastaan puhua monikossa kulttuurisista isyyksistä. Yhteiskunnallinen isyys taas pitää sisällään ne käsitykset isyydestä, jotka vaikuttavat yhteiskunnallisiin ja yhteisöllisiin, esimerkiksi perhepoliittisiin ratkaisuihin. Perheiden isyys on isyyttä ”ruohonjuuritasolla”, se ei ole ”takki, joka miehelle ojennetaan ja jonka hän mukisematta pistää päälleen”, vaan käytännön perhe-elämässä muodostuva isyyden kerros. (Huttunen 1999, 169–177.)

Koska Aurooralla ei ole Oonan ja Rexin tyttärenä vastinetta *Kalevalassa*, Rexin isyyden merkitys kasvaa, kun Rexiä tarkastellaan Väinämöisen muunnoksena. Väinämöinen on Kalevan kansan hallitsija ja kunnioitettu Isä, joka on siirtynyt uuteen ympäristöönsä huomattavasti arkisemmaksi biologiseksi isäksi. Rex syntyy isäksi yhdessä hetkessä, mutta hänen isyytensä muotoutuminen jatkuu romaanin viimeisille sivuille saakka. Tästä huomauttaa myös kertoja: ”Rex sanoo, että hän oli kolmekymmentäkolme vuotta vanha, kun hän oikeastaan syntyi. Mutta Rex tietysti valehtelee.” (SA, 10–11.)

Rexin hahmo rakentuu kerroksista, mikä esitetään siirtymävaiheiden välityksellä. Hän siirtyy uusiin elämänvaiheisiin joka kerta hieman toisenlaisena. Mies, jonka tapaamme jo parhaan rockmuusikon ja Kaikkien Aikojen Suurimman Suomalaisen tähden tittelin voittaneena, on omahyväinen musiikkimaailman kuningas, joka käyttää valtaansa häikäilemättömästi. Hän edustaa äärimmäisen maskuliinisena pidetyn musiikin, heavyrockin maailmaa³⁸. Rexin pelastettua Aurooran hukkumasta hänen machoutensa alkaa vähitellen karista. Isäksi syntyminen ei aluksi kuitenkaan juuri muuta hänen käyttäytymistään. Hoivaavaa perheenisää hänestä ei ainakaan tule. Sen sijaan Auroora on suurimman osan ajasta Toinin hoidossa Rexin käydessä keikoilla. Auto-onnettomuuden jälkeen, ja vietettyään Sariolassa yli kaksi kuukautta, Rex osoittaa pehmenemisen merkkejä suhteessa tyttärensä: hän on valmis uhraamaan jopa ystävänsä Ilen, ettei rouva Alakorkee täyttäisi uhkaustaan vahingoittaa Aurooraa.

”Minä päästän sinut kahdella ehdolla. Järjestät tämän... Aerosmithin tänne ja pidät suusi kiinni. Saat keksiä itse, miten selität täällä viettäjäsi ajan. Ja *älä* koeta tehdä oharia.”

Pöydällä on muutama lehdestä leikattu kuva Rexistä. Yhdessä kuvassa on myös paparazzi-bongattu Auroora, joka katsoo kameraan tiiviisti, melkein pilkallisesti. Kuin vahingossa rouva Alakorkeen käsi säestää eleellä juuri sanottuja painokkaita sanoja ja eleen luontevena jatkeena kädessä oleva kynä lävistää huolettomasti Aurooran toisen silmän. Rexin kurkkuun nousee tilkka sappea. (SA, 95.)

Rexin macho-imago on saanut säröjä jo aiemmin hänen viettäessään viikkoja lääkkeiden turruttamassa tilassa Sariolan parantolassa. Nyt rouva Alakorkee käyttää Rexin tilaa hyväkseen. Hän kiristää Rexiä kahdella ratkaisevalla tavalla: toisaalta uhkaamalla olla päästämättä Rexiä koskaan pois, toisaalta käyttämällä uhkailuun Rexin heikkoa kohtaa, Aurooraa. Päästyään vihdoin lähtemään Rex tapaa Tytin ja viimeisetkin machon rippeet karisevat.

Rex ei ole pitkään aikaan tuntenut itseään näin pikkupojaksi, mutta sitten hän terästää mieltään: hänen pitää tuntea itsensä Rexiksi, mieheksi, jolla on hymy ja katse jotka uppoavat naisen sieluun kuin veitsi suihin; rocklegendaksi jonka huomion kohteeksi pääseminen on naiselle etuoikeus. (SA, 97.)

Rex yrittää epätoivoisesti iskeä puun latvassa olevan kaunottaren, mutta kukkoilu ei Tyttiin tehoa. Seuraava pettymys tulee, kun Tytin vaatima hittibiisi ei synnykään. Rex on menettänyt myös luomiskykynsä. Nyt Rexillä tosin on aikaa tyttärelleen, mutta vaikka hän viettääkin aikaa tyttärensä kanssa, hän ei oikein tunnu olevan läsnä. Myöhemmin, jo teini-ikään tultuaan Auroora yrittää puhua isälleen ”siitä, miltä tuntuu kun on vaaleanpunaista ilmaa” (SA, 392.), mutta isä ei tiedä miten suhtautua tyttärensä puheisiin vaan

”Rex reagoi juuri siten kuin isien on tapana teini-ikäisten tytärtensä sanomisiin suhtautua: hän rykäisee hämmentyneenä niin kuin perheen spanieli olisi juuri oppinut puhumaan” (SA, 392).

Vasta viimeistä edellisellä sivulla kertojan ääni sanoo:

Ja jossain siellä alla on toinen, kuulumaton lause.

”Ei hätää, Auroora. Isä tässä.” (SA, 399.)

Lopultakin Rex on kypsynyt isäksi.

Luojamiesten feminiinisyydestä

Sankareiden kahden miesshahmon Rexin ja Ilen tarinaan sisältyy feminiinisiä piirteitä, mikä viittaa siihen, että sekä naiset että miehet omilla kategorioissaan ovat moninaisia (ja monimiehiä), ja että naisista löytyy maskuliiniseksi (ks. esim. Halberstam 1998) ja miehistä feminiiniseksi luokiteltavissa olevia piirteitä.

Miesshahmojen feminiiniset piirteet tulevat esiin toistuvan myyttisen luomiskertomuksen ja siihen liittyvien tapahtumien kautta. Maskuliinisuus–feminiinisyyys-keskustelun kannalta on aiheellista selvittää myös *Kalevalasta Sankareihin* siirtyneen allegorisen luomistapahtuman keskeisen motiivin, *polven*, myyttiset merkitykset. Anna-Leena Siikala pohtii Väinämöisen polven merkityksiä ja toteaa, että kansanrunon ”Väinämöisen polvi on kosmoksen syntyä koskevan mysteerin kiteytymä ja symboli, jotain ajan ja paikan tuolla puolen olevaa, tähän maailmaan kuulumatonta.” (Siikala 1999, 47.) *Sankareissa* Rex kääntyy vedessä autosta irronneen penkin palasen päällä ”nähdäkseen taivaan, ja koukistaa toisen polvensa niin, että se nousee juuri ja juuri veden yläpuolelle” ja ”näkee puoliksi unena, puoliksi valveharhana, että lintu laskeutuu hänen polvelleen” (SA, 83). Alkutapahtumaan viittaavaa mysteeriä Rexin teosta ei voi sellaisenaan lukea, mutta myöhemmin polven merkitys kasvaa Rexin (uran) kannalta jopa kohtalokkaaksi. Aurooran isälleen kirjoittaman kirjeen liitteenä olevassa irokeesien ja hurorien kosmologisessa tarussa kerrotaan, miten Ataentsic laskee jalkansa kilpikonnaan kilvestä kasvaneelle maalle. Miksi Auroora lähettää tämän tarun isälleen? En näe muuta selitystä kuin sen, että kilpi, jolle Ataentsic astuu, voidaan yhdistää uuteen luomistapahtumaan. Mikä muu se voisi olla kuin Rexin akilleenkantapää, vedestä pilkottava haavoittuva polvi, joka vaikuttaa hänen kohtaloonsa (vrt. Siikala 1999, 46)? Rex luo pohjan uudelle ajalle ja sitä edustavalle tyttärelleen.

Polven symboliikka muodostuu myös toisella tavalla merkitseväksi. Kun alkoholin ja Sariolan lääkekuurin sumentama Rex lyö vahingossa puukolla reiteensä, se alkaa vuotaa verta ja

Rexin reidestä lähtenyt verivirta paisuu koskeksi ja tulvii metsiin, se leviää ryskyen ja puita kaataen lammikoiksi, se synnyttää karmiinin-punaisia järviä. Veri nousee Sinivermon mökin rantaan ja uhkaa upottaa mökin, ja Auroora on mökissä. Rex koettaa padota verta sammalmättäillä ja turpeilla, mutta se on mahdotonta, kun mustanpunainen ulappa, iltaruskonkarvaiset vaahtopäät lähenevät kohta portaita. (SA, 100.)

Kuva on hurja, liioiteltu ja sellaisena unenomainen. Veri hedelmällisyyden symbolina tulvii peittäen alleen kaiken. Väinämöisen polvenhaava-runon symboliikan myyttinen tulkinta avaa myös Rexin vertavuotavan reiden symbolisia ja myös laajemmin feminiinisyyteen viittaavia merkityksiä. Anna-Leena Siikala tarkastelee artikkelissaan miesjumalien ruumiinvammoja ja toteaa, että ”[m]iesjumalan ruumiiseen viilletty verta vuotava haava avaa hedelmällisyyteen ja sukupuolten välisten vastakohtien sovittamiseen viittaavia mielteitä” (Siikala 1999, 46). Mitä nämä mielteet sitten voivat Rexin tarinan ja laajemmin *Sankareiden* kokonaistulkinnan kannalta olla?

Hedelmällisyyteen viittaavana nesteenä veri on feminiininen kuukautiskiertoon liittyvänä. *Sankareissa* kuvataan feminiinisen veren lisäksi myös muita ruumiineritteitä. Joakim pitää lupauksensa Rexille, joka uhkaa *kusta* Joakimin päälle, jollei tämä pidä lupastaan. Toinen ruumiineritteisiin liittyvä kuvaus on Ilen uni, jossa Ile ampuu höyheniä pölläyttävällä aseella Siskoa/Tyttiä, joka lentää kuin sudenkorento ulos ikkunasta. Ile herää omaan huutoonsa ja ”reisille ja vatsalle valuu sykäyksittäin lämmintä spermaa” (SA, 328). Anna-Leena Siikalan mainitsemat sukupuolten välisten vastakohtien sovittamiseen viittaavat mielteet liittyvätkin Rexistä kuohuvana koskena valuvan veren kuvauksessa siihen, mitä Tutta Palin sanoo Elizabeth Grosziin viitaten: ”miehen ruumis on länsimaisessa kulttuurissa – paradoksaalista kyllä – näkymättömämpi ja mystifioidumpi kuin naisen ruumis (Palin 2004, 233). Näyttää siltä, että eritteet tekevät miehen ruumiin näkyväksi.

Maskuliinisten ja feminiinisten piirteiden sekoittuminen ja siten sukupuoliroolien (ja miksei myös itse sukupuolien) kyseenalaistuminen tulee Rexin lisäksi näkyviin myös Ilen tarinassa. Ilen tari-

nassa ei näy erityistä feminiinistä hedelmällisyyden symboliikkaa, mutta hänen tehtävänsä uutta luovana, *Kalevalan* seppään viittaavana (virtuaalisten) maailmojen takojana on yhteys paitsi luomiseen, myös synnyttämiseen. Ile nimittäin synnyttää virtuaalinalaisen. Tulos ei kuitenkaan ole toivotunlainen, koska Ile ei saa virtuaaliteettiin elämää.

Kohti omaa naisidentiteettiä

Käsite *identiteetti* liittyy käsitykseen subjektista ja muodostuu niiden historiallisten, kulttuuristen ja yhteiskunnallisten muutosten aallokossa, jossa myös käsitys subjektista muovautuu. *Sankareiden* henkilöhaamoissa identiteettien moninaisuus näkyy hahmojen ambivalenttiutena. Hahmojen kerrostuneisuus ja tietynlainen häilyvyys eri kerrosten välillä viittaavat postmoderniin subjektiin, joka on Stuart Hallin mukaan pirstoutunut, liikkuva ja jatkuvasti muokautuva identiteettikokoelma. (Hall 2002, 21–23.)

Feministinen tutkimus seuraa sukupuolisidonnaiselta kannalta subjektikäsityksen muutosprosessia individualistisesta sosiologisen kautta postmoderniin³⁷. *Sankareiden* Oonan tarinan kerroksissa näkyy kiinnostavalla tavalla kehitys, joka on psykologisesti tulkittuna kehitystarina tytön kasvamisesta naiseksi, mutta jota voi tulkita feministisen subjektikäsityksen muutoksen kautta. Oona heijastaa nykypäivän nuoren tytön (ja nuoren naisen) roolikuvaa. Hän on epävarma itsestään ja on sellaisena mitä sopivin valtataistelun välineeksi. Oonan ja Rexin suhde voidaan nähdä humanistisen feminismen subjektikäsityksen (ks. Kosonen 2004) mukaisena, jossa mies määrittyi subjektiksi ja nainen miehen heijastumaksi. Oona saa merkityksensä toisena tai objektina. Hän tuntee löytävänsä hyväksyntää, mutta kun suhde osoittautuu vain kylmän laskelmoinnin tulokseksi, Oona herää todellisuuteen ja löytää oman tahtonsa ja vähitellen myös oman identiteettinsä naisena. Oonan tarinan eri kerrostumien (jotka erotetaan nimenannon kautta) välityk-

sellä Oona näyttäytyy postmodernina jakautuneena ja hajaantuneena subjektina.

Jätettyään julkisuuden, Regin ja piittaamattoman perheensä Oona voi aloittaa matkan hänelle pakotetun identiteetin purkamiseksi ja oman identiteettinsä löytämiseksi. Lähtiessään Oona jättää sängyn päälle Regin lahjoittamat korut ja vyöt, jotka ovat samalla tavalla menetetyn neitsyyden symboli kuin *Kalevalan* Ainon kihlalahjaksi saamat koristeet, jotka hän jättää rannalle. (Ks. Piela 1999, 121.)

Etsintämatkansa seurauksena Oona myös löytää jotain. Uusvanha uskonnollinen, veden kulttia palvova ryhmä antaa Oonalle sen turvan, jota hän kaipaa. Tästä löytyy viittaus, joka johtaa minut lukijana tekstin abstraktimmalle intertekstuaaliselle tasolle. Teresa de Lauretin mukaan subjekti rakentuu kokemuksessa ja kokemusten kautta. Subjekti muodostuu ulkoisen ja sisäisen maailman vuorovaikutuksessa, ja on yhteiskunnallisen ja yksilöllisen, kulttuurisen ja yksityisen yhteenliittymä. (De Lauretis 1990; ks. Koivunen 2000 ja Kosonen 2004.) Oonan tarinassa liukuma yhteiskunnallisen ja yksilöllisen välillä ilmenee monin eri tavoin: hän irrottautuu roolista, johon hänet on pakotettu ja lähtee matkaan etsimään omaa identiteettiään (vrt. Piela 1999, 126 ja Korte 1988, 221). Hän jättää konkreettisesti taakseen entisen elämänsä ja muuttaa yhteisöön. Yksilöllisen ja yhteisöllisen liukumasta identiteetin muodostumisessa kertoo metaforisesti myös se, että Oona tuo yhteisöön uuden jäsenen: hän synnyttää yhteisössä asuessaan lapsen, Ataentsicin (Aurooran). Näin subjektin kehityksen kannalta tarpeelliset yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden aspektit kietoutuvat yhteen, ja liukuma ja kamppailu yksilöllisen ja yhteisöllisyyden välillä metaforisoituvat Oonan hahmossa.

Oonan tarina kertoo siitä, miten Margit, Oonan äiti rakentaa tyttärestään sopivanlaisen naisen, hän pukee Oonan sukupuoliiseen ja seksuaaliseen kuoreen. Judith Butlerin mukaan sukupuoli-identiteetti rakentuu nimenomaan rituaaleissa, tekoina (ks. Butler 2006, 218–236), jotka ovat sukupuolen jäljittelyä, performatiivi. Margitilla on päärooli tyttärensä *naisen* (lue: heteroseksuaali-

sen, yhteiskunnallisesti odotetun) identiteetin rakentamisessa: hän pakottaa tyttärensä performatiivisessa aktissa (kamppaaja, putiikkierros, mannekiinikurssi) siihen rooliin, jota häneltä tuotteena, Rexin tyttöystävänä odotetaan. Butlerin mukaan tulkittuna sukupuolen parodinen toisto (ks. *ibid.*, 235–236) saavuttaa huippunsa, kun Oona ensin pukee ja sitten riisuu hänelle pakotetun identiteetin ulkoiset merkit ja menee veteen alastomana, kaikesta materiaalisesta vapautuneena. Oona yhtyy puhdistuneena veteen, veden kansaan sieltä enää koskaan palaamatta. Hän siirtyy toiseen olomuotoon sekä ruumiillisesti että henkisesti.

Oonan tarinassa alkanut identiteetin muodostumisen prosessi jatkuu Aurooran hahmossa. Vesi kietoo tytön jo kaksivuotiaana (kun hän on hukkuu) uutta luovan voimansa piiriin, mutta hänen käytävä vielä pitkä tie siihen, että hänen sisälleen kerääntyisi riittävästi vihaa, jotta hän voisi murtautua isän edustamasta maailmanjärjestyksestä. Vasta romaanin lopussa Auroora astuu julkisuuteen musiikin kuningattarena Rexin tilalle: tämä symboloi patriarkaalisen vallan alta murtautumisen mahdollisuutta ja oman identiteetin muodostumista.

TEKNOLOGIAN KESKUS

Kulttuuri vs. tiede

Rouva Alakorkeen johtama Sariolan tutkimuskeskus eli kalevalaisen Pohjolan vastine, sijaitsee liminaalisessa, saaren tapaisessa tilassa. Korkeaa teknologiaa käyttävä laitos toimii hermoparantolan kulisseissa, jossa tehdään tutkimuksia työlääntyneiden omaisten Sariolan moolokinkitaan työntämille ”pöpeille”. Ihmiskokeiden luonteesta ja vaarallisuudesta kertoo se, että Sariolaan on ”paljon tulijoita, mutta vähän lähtijöitä”. (SA, 114.) *Sankareiden* Sariola rinnastuu monin tavoin *Kalevalassa* esitettyyn pimeään ja kylmään, ”miehen syöjä sijaan”.

Lönnrot rakensi kansallisten haasteiden innoittamana *Kalevalaan* maailmantilan, jossa kaksi kansaa – Kalevan ja Pohjan kansa – asettuu vihollisina toisiaan vastaan. Näin hän sai aikaiseksi ”sellaisen myyttisen maailmantilan, joka perusteli kansallisen yhteenkuuluvuuden tunteen tärkeyttä viholliskuvan perusteella” (Karkama 2008, 143). *Sankareissa* tällaista selkeää erottelua kahteen eri kansaan ei ole, mutta ero on tulkittavissa toisaalta kovempien maskuliinisten ja pehmeämpien feminiinisten arvojen, toisaalta valtaa palvelevan tieteen (teknologian) ja kulttuurin väliseksi. *Kalevalan* keskeinen aihe, jota on yleisesti pidetty allegoriana hyvän ja pahan välisestä taistelusta, muuttuu *Sankareissa* eettiseksi arvotaisteluksi kulttuuristen ja teknologisten pyrkimysten välillä. Ryhmien välillä on tosin havaittavissa tietynlaista liukumista (tästä hyvänä esimerkkinä Ile kulttuuria edustavana muusikkona ja tiedettä edustavana it-asiantuntijana), mutta perusasetelma säilyy: kulttuuria ja kovaa teknologiaa edustavat henkilöhahmot jakautuvat omiin ryhmiinsä samoin kuin *Kalevalassa* Pohjan ja Kalevan kansa ovat erillisiä. Ja vaikka voittajaa ei selkeästi voidakaan osoittaa, *Sankareissa* – aivan kuten myös *Kalevalassa* – esitetään profetia (Karkama 2008, 166) paremmasta tulevaisuudesta.

Kalevan ja Pohjan kansan välillä on vihollisuudesta huolimatta erilaisia yhteyksiä; tilaahan Pohjolan emäntä Väinämöiseltä Sammon, jota seppäsankari Ilmarinen lähetetään takomaan. *Sankareissa* taas kamppailua käydään tämän nimenomaisen Sammon nykyisestä vastineesta, jonka hakkerinero Ile rouva Alakorkeelle takoo. Kulttuuria ja tiedettä yhdistävänä linkkinä voisi toimia Seppo Ilmarisen vaimoksi lupautuva Tytti Pohjola, mutta väliin astuu muukalainen Karel Kuldne.

Samoin kuin *Kalevalassa*, myös *Sankareissa* käydään taistelua rikkauksia jauhavan ihmemyllyn omistamisesta. Rouva Alakorkeen epäilyttävät toimet peittyvät hermoparantola Sariolan julkisivun taakse. Parantolassa tehdään omaisten hylkäämille potilaille tieteellisiä kokeita, joiden tarkoituksena on kehittää signaaliprosessoria, joka perustuu ”aivosähkökäyrien manipulaatioon ja aivojen magneettikentän osa-antennina käyttämiseen” (Sinisalo 2003, 363). Sampo on muuttunut Sinisalon paradisisessa käsittelyssä valtaa ahnehtivan rouva Alakorkeen himoitsemaksi vallan välineeksi, jolla hän pystyisi hallitsemaan koko maailmaa (ja tarpeen tullen myös tuhoamaan sen). *Kalevalassa* käytetään yliluonnollisia voimia, *Sankareissa* teknologiaa yhtäläisten tarkoituksiperien saavuttamiseksi. Itse sampo on sekä *Kalevalassa* että *Sankareissa* teknologisen kehityksen huippusaavutus (vrt. Hakamies 1999, 82), jota tavoitellaan *Sankareissa* teknologian välinein, kun taas *Kalevalassa* Sampoön liittyvissä toimissa käytetään yliluonnollisia voimia.

Sanoista naista

Yliluonnollinen voima näkyy *Kalevalassa* sanoissa. Tietäjät käyttävät erilaisia loitsuja: hätäsanoja, luovutussanoja, peloitussanoja, syntysanoja. Nykymaailmassa tällaisia voimasanoja käyttäviä on enää vähän. Rouva Alakorkeen käyttämät sanat ovat toisenlaisia voimasanoja, mutta sellaisina hyvin tehokkaita. Hänen käyttämänsä sanat yhdistävät Sariolan tapahtumat scifiin, koska ne ovat laadultaan sellaisia sanoja, joita scifissä viljellään (ks. Shippey 2005, 15).

Rouva Alakorkee kertoo sampoa takomaan tulleele Ilelle projektin idean käyttäen teknologian ja tieteen erikoissanastoa:

Hän kertoo, että aivouron hermosoluverkosta on osattu manipuloida sähköisesti jo kauan: tiettyjä impulsseja antamalla aivojen viretilaa voi nostaa, refleksejä voimistaa ja aistimien herkkyyttä lisätä. Tiedetään myös, että tämän valpastumistilan aikana aivokuoren toiminnan muutokset ovat sekä selvästi näkyviä että mitattavissa: EEG-aallot tihentyvät ja mataloituvat. Mutta on myös mahdollista tuottaa unen kaltaisia tiloja, joissa aivoverkon EEG-aktiivisuus onkin kuin meren pinta leppeän ja tasaisen tuulen puhaltaessa, suuria mutta verkkaisia maininkeja. [...]

[R]ouva Alakorkee on [erityisen kiinnostunut] erilaisten ääniefektien ja syötettyjen sähkövirtauksien yhdistelmien vaikutuksesta aivosähkökäyrään ja aivojen magneettisuuteen. (SA, 113–114.)

Rouva Alakorkee kertoo Ilelle suunnitelmansa ja Ile alkaa takoa. Kun Ilmarinen takoo Sampoa *Kalevalassa*, ahjosta nousee ensin jousi, vene, hieho ja aura. Ilen taonnan tuloksena on ”algoritmi, joka kesyttää kaoottisen matriisin”. Algoritmin käytännön soveluksen aikaansaamiseksi tarvitaan ”spesiaalisoritin, signaaliprosessori, joka tuottaa käyrän kanssa analogiset värähtelyt ja syöttää ne koehenkilöön”. Jousen, veneen, hiehon ja auran sijaan koesarja tuottaa tuhoisia tuloksia:

Yksi sovellus kävisi jo tehokkaasta joukkotuhoaseesta. Toinen tuottaa sivuvaikutuksinaan holtittomia väkivallanpuuskia. Kolmas koesyöttösarja on lähes ihanteellinen, mutta vaikuttaa myös muihin aivojen osiin arvaamattomalla tavalla, esimerkiksi lamauttaa puhekeskuksen. (SA, 115–116.)

Ile muokkaa ja laskee, tuottaa uusia malleja ja kaavioita, etsii ”harmaita vaikuttajia ja outoja attraktoreita datamassasta” (SA; 116) ja lopulta sampo on valmis.

Rouva Alakorkeen tilaaman työn tulos on Darko Savinin termillä ilmaistuna *novum*. Novumit ovat Suvinin mukaan scifille ominaisia narratiivisia elementtejä, joiden avulla tekstiin tuodaan jotain uutta, oman elämismaailmamme piiriin kuulumatonta (Suvin 1979, 63–84). On oleellista, että nämä uutuudet esitetään luonol-

lisena osana uutta ympäristöään, ja siitä seuraa, että teksti on eräällä tavalla kaksoiskoodattu. Lukijan on käytettävä erityistä lukutapaa ja tarkasteltava tekstiä eräänlaisena kaksinkertaisena metaforana, lukijalle hankalasti avautuvana kuvauksena. Tapahtuu asioita, jotka ovat nykytieteen näkökulmasta katsottuna *melkein-totta, ei-ihan-totta* tai *ei-ehdottomasti-mahdottomia*. Lukija rakentaa fiktiivisen maailman näistä aineksista. Näin rakennettu fiktiivinen maailma taas on metaforinen viittaus reaalityodellisuuteen. (Shippey 2005, 15, 21) Suvinin mukaan on välttämätöntä, että novomit esitetään tekstin mikrokosmoksessa konkreettisin termein, vaikka itse termit olisivat mielikuvituksen tuotetta (Suvin 1979, 80). Siten itse kerronta tekee uudesta ideasta tai tapahtumasta uskottavan, vaikka lukija samanaikaisesti olisikin tietoinen sen melkeinmahdottomuudesta. Ilen takoma *Zombie™* on algoritmi, joka aivan hyvin voi(si) olla jo olemassa, jonkun Pohjolan kivimäkeen tai Sariolan kassakaappiin suljettuna.

Jumalattaria ja kyborgeja

Sariolassa liikkuu kaikenlaisia hahmoja. Siellä on kyborgeihin³⁹ verrattavia koneihmisiä, joiden aivoja käytetään osa-antenneina, ja oman väen lisäksi Sariolassa vierailee kolme mieshahmoa (Rex, Ile ja Mahti) ja kerran siellä käy myös Toini. Aurooran kerrotaan olevan Tytin ja Ilen häissä, jotka vietetään Tytin kotona. Keskeisimmistä henkilöhahmoista Margit, Joakim, Oona, Kyllikki ja Karel eivät käy koskaan Sariolassa.

Valta ja taistelu vallasta kuuluvat Sariolaa hallitsevan rouva Alakorkeen erityispiirteisiin: taistelutahtoa hänestä ainakin löytyy hänen kavutessaan valtahierarkian huipulle. Rouva Alakorkee näyttäytyy kovana liikenaaisena, joka ei itse luo teknologisia ihmelaitteita – kuten ei myöskään *Kalevalan* Louhi – mutta hänet esitetään laitteiden tilaajana ja käyttäjänä. Rouva Alakorkeella ei ole samantaisia maagisia kykyjä kuin Louhella, mutta hänen vahva olemuksensa ja päämäärätietoinen toimintansa osoittavat hänellä olevan ennen kaikkea tehokkaan hallitsijan piirteitä. Kalevalaisen Louhen,

Pohjolan hallitsijan hahmo sisältää useita pahojen feminiinisten hahmojen nimikkeitä (Loviatar, Louhi, Syöjätär), jotka ovat peräisin loitsurunoista. (Apo 1995, 95; Vakimo 1999, 60.) Tämä pahaa feminiinistä voimaa edustava aktiivinen shamaani on siirtynyt *Sankareihin* koko komeudessaan. Rouva Alakorkee näyttäytyy lukijalle vahvana, itsenäisenä ja riippumattomana naisena, kuten suomalaisen fiktion (mukaan lukien elokuvan) esittelemät pohjalaisnaiset (esim. Niskavuoren naiset; ks. Koivunen 2003), vaikka hän romaanissa edustaakin korostetusti dystooppista maailmaa.

Sinisalo kommentoi karikatyyrimäisessä rouva Alakorkeen hahmossa Lönnrotin ja sittemmin *Kalevalan* kuvittaneen Akseli Gallen-Kallelan luomaa kuvaa tästä hallitsijahahmosta. Myös romaanin kansikuvaa koristaa Gallen-Kallelan näkemys Louhesta rumana, vanhana, koukkunokkaisena naisena. Rouva Alakorkeen hahmosta on vaikea löytää minkäänlaisia positiivisia piirteitä. Toisaalta, Siikalan mukaan myös ”[k]uoleman naapurissa asustavana, kylmyyden personoitumana ja hallan lähettäjänä, demonien ja petojen synnyttäjänä sekä ensimmäisenä noitana Louhi ilmentää karuissa oloissa elävän väestön mielikuvaa äärimmäisestä pahasta” (Siikala 1999, 52). Kalevalainen Louhi on siirtynyt *Sankareihin* hirviömäisenä, kali-jumalattareen (vrt. Campbell 1990, 107) verrattavissa olevana hahmona.

Rouva Alakorkee on valmis minkälaisiin tekoihin tahansa valtansa säilyttämiseksi ja päämääriensä saavuttamiseksi, ja käyttää tähän nimenomaan kovaa teknologiaa⁴⁰. *Sankarit* haastaa pohtimaan populaarikulttuurin välityksellä muotoutunutta kuvaa kyborgista hirviönä (aina Mary Shelleyn Frankensteinin hirviöstä Terminaattoriin). Onko hirviö *Sankareissa* se, joka luodaan vai se, joka luo? Sariolan sähköaalloin ja lääkkein tainnutetut potilaat, rouva Alakorkeen luomat kyborgit eivät ole Harawayn kyborgimanifestin hybridisubjekteja vaan sellaisia eräänlaisen lobotomian avulla aikaansaatuja kastroituja epäihmisiä, joita Samuel R. Delanyn mukaan Harawayn hahmottelemat tulevaisuuden kyborgit voivat olla (vrt. Savolainen 2001, 85). Näin rouva Alakorkeesta tulee hirviömäinen luojajumalatar, jonka aikeena on käyttää Sariolan potilaita

omiin tarkoituksiinsa. Vaikka hänen päämääriään ei suoraan kerrota, lukijalle ei jää epäselväksi se, että hän haluaa hallita (vrt. kybernetiikka kr. ’kybernētikē’, ’johtaa’). *Sankarit* osallistuu Harawayn kyborgimanifestiä kritikoiviin kuvatessaan rouva Alakorkeen kauhua ja pelkoa herättäviä toimia: *Sankareissa* kerrotaan, että signaaliprosessorilla voidaan manipuloida kenen tahansa aivokäyrrää.

Rouva Alakorkeen häikäilemätön toisten ihmisten hyväksikäyttö ja hänen johtamansa tutkimuslaitoksen ihmiskokeet rakentavat lukijan eteen dystooppisen kuvan teknologian vaaroista. Näennäisesti Rexin, Ilen ja Mahdin yhteinen ja samalla viimeinen matka Sariolaan ja sitä seuraava takaa-ajoa kuvaava tekstikatkelma *Infosissit* ovat kuvausta yhteiskuntaa uhanneen aseiden tuhoamisesta. Siitä jää kuitenkin murusia jäljelle, ja myöhemmin maanpaossa oleva rouva Alakorkee miettii pahanilkisesti:

Katkeraa tyytyväisyyttä tuntien hän toteaa, että sankarimme ovat luulleet olleensa Jeesus-lapsia, muta he ovatkin olleet El Niñoja.

He ovat panneet liikkeelle maailmanlaajuisen myrskyn, ja se tulee nousemaan myös heidän ylleen. Se on pommi, jonka kaikki osat tulevat osumaan heihin itseensä. (SA, 366.)

Rouva Alakorkeen ennustama pommi putoaakin tuota pikaa. Zombie-skandaalin kourissa olevan maan yli pyyhkäisee ”outo ja hirmuinen keuhkoinfluenssa-aalto” (SA, 371). *Kalevalan* Louhi lähettää Kalevan kansan kimppuun tauteja, jotka muuntuvat *Sankareissa* vihjeeksi biologisesta aseesta. Sariolan ja SETin hämäräperäisistä, vaarallisista ja oudoista kokeista liikkuu huhuja: tuntemattoman viruksen aiheuttama epidemia lienee ”kosto Zombie-aivonsyöjien rakentajien maalle” (SA, 372).

Sankareissa pohditaan eettisiä kysymyksiä erilaisten kyborgien välityksellä. Tämä on tyypillistä nykykirjallisuudessa, jossa *populaari kybernetiikka*⁴¹ ei enää ilmene sellaisena utopistisena erityispiirteenä, sydäntahdistimista ja Walkman-laitteista innoittuneena tyylinä, jollaisena se näkyi 1980-luvun kirjallisuudessa. On siirrytty pohtimaan muita teknologiseen kehitykseen liittyviä, muun muassa eettisiä kysymyksiä (Soikkeli 2002c, 242–243). Kyborgeja tuottava Sariola on dystooppinen kuva siitä, mitä tapahtuu, kun teknolo-

gia otetaan pahan käyttöön. Ile on tässä välikappaleena: hän luo väliin, jolla kyborgija tehdään. Luodessaan Ile on itsekin kyborgi, tietokone on hänen ruumiinsa jatke. Hän takoo itselleen myös virtuaalisen naisen, virtuaalitytin, joka on eräänlainen tekoöly (vrt. Amy Thomsonin romaani *Virtual Girl* [1983]). Se osoittautuu kuitenkin pelkkänä ”informaatiokasautumana” (vrt. Siivonen 1996, 119) epäinhimilliseksi, sieluttomaksi olennoiksi. Ile ei kykene elämän uusintamiseen⁴², kuten Toini Mahtia kasatessaan. Mahti taas on todiste siitä, että hyvässä käytössä teknologialla voidaan saada aikaan, jos ei nyt niin erityisen hyviä, mutta ainakin harmittomia kyborgia.

Donna Haraway julistaa kyborgimanifestissaan: ”Olisin mieluummin kyborgi kuin jumalatar” (Haraway 1991, 181). Hän viittaa julistuksellaan teknologioiden maskuliinisuuteen ja siihen, että naisten olisi otettava osaa teknologian kehitykseen (ks. Rojola 2000, 138). *Sankareissa* kommentoidaan tätä julistusta. Tulkintani mukaan Sariolan kyberneettinen tila on dystooppinen kauhukuva, joka puretaan romaanin lopussa: tapahtuu positiivinen käänne pois koko yhteiskuntaa uhkaavasta tuhosta. Loppuratkaisu antaa uutta toivoa: on syntynyt uuden ajan airut, uusia sanoja ja uutta musiikkia laulava nainen, taivaan kannen takaa maailmaamme pudonnut jumalatar, Ataentsic.

Hyvän ja pahan tiedon puu

Kalevala-tulkinnoissa ongelmia on aiheuttanut Sampo. On mietitty, mikä tuo rikkautta jauhava ihmemyllä oikein on mahtanut olla. *Sankareissa* ongelmaa ei aiheuta sampo vaan Suuri Tammi.

Jo romaanin alkusivuilla Rex jää suuren tammen varjoon. ”Suojaava lehvästökatve, haavoittumattomaksi tekevä varjo on muuttunut tukahduttavaksi tuulettomaksi kammioksi, auringonvalon syöjäksi, joka estää kaiken muun kasvillisuuden versomisen” SA, 23). Tämän jälkeen puu seuraa kertomusta milloin missäkin muodossa. Tytti Pohjola loistaa kuin kuu puun latvassa, Ile taas näkee harhai-

sena puun, jonne sanoo kiipeävänsä kuuta poimimaan. Sariolassa puu kasvaa Ilen päässä:

Puu kasvaa, se juurtuu ja haaroo, se muuttaa päivätkin houreisiksi öiksi. Ja vihdoin, Tytti Pohjolan kiihkeää kuumuutta lietsovan läsnäolon siivittämänä, puu puhkaisee Ilen pääkuoren ja nostaa latvansa valoon. (SA, 115.)

Syntyy ”algoritmi, joka kesyttää kaoottisen matriisin” (SA, 115).

Rexin elämää varjostanut suuri tammi kaatuu vasta romaanin loppupuolella. Rex päättää etsiä vastauksia vielä kerran karpässienitripillä. Hän etsii vastausta kysymykseen ”minne päivä päätyi ja kuu katosi” (SA, 383).

Rex tuijottaa ruutuun. Hän näkee kuinka rouva Alakorkeen piirteet ikään kuin kutistuvat ja kouristuvat ja kuinka jokin musta, musta varjo kasvaa hänen sisältään, ottaa haltuunsa kasvot, tummentaa ihon juonteet, pusertaa piirteet kasaan. Rex tunnistaa tumman varjon, sen kaikepeittävän hahmon.

Se on suuri tammi, ja se kasvaa rouva Alakorkeen sisällä.

Hän on sen varjon ansainnut. Hän on sen varjon vetänyt ylleen. (SA, 387.)

Lopulta Rex löytää vastauksen, ja löytynyt tieto kaataa puun. Aurinko ja kuu löytyvät jälleen. Kun Ile tulee Sinivermon mökille katsomaan, mitä on tapahtunut, hän huomaa heti, että varjo on pois. ”Rexin kasvot ja Sinivermon taivas ovat niin valoa täynnä että se sattuu” (SA, 388). Rexin elämää varjostanut tammi ei kuitenkaan kaadu samalla Aurooran yltä. Hänen on itse irrottauduttava sen varjosta. Kirjeessä itselleen hän sanoo päättäneensä kasvattaa oman tammensa.

Tammi on siis puu, joka varjostaa ja suojaa. Se on hyvän ja pahan tiedon puu, josta syönyt joutuu lähtemään paratiisista. Paluuta paratiisiin ei enää ole, mutta puusta syönyt voi käyttää tietoa joko hyvään tai pahaan. Paha uhkaa voittaa Sariolassa, mutta Rex ja Ile lähtevät korjaamaan sitä, mikä vielä on korjattavissa. ”Pirstomalla” tiedon, lähettämällä lähdekoodin kenen tahansa hakeroitavaksi, he hävittävät sen merkityksen.

Tammi on myös puu, jonka varjossa Auroora elää lapsuutensa. Valoa isän tammen juurelle ei pääse, joten Auroora päättää irrottautua sen katveesta ja aloittaa oman elämänsä. Päätös on käänteentekevä sekä yksilöpsykologisesti että allegorisesti tulkittuna.

LAJI

Eepoksesta romaaniksi

Sankarit seuraa *Kalevalan* rakennetta, mutta se ei silti ole eepos siinä mielessä kuin klassiset lajiteoriat eepoksen käsittävät. Mikä sitten on romaanin ja eepoksen olennainen ero? Mihail Bahtinin mukaan ero on muodon joustavuudessa. Eepoksen muoto on suljettu, sen rakenne on määrätty ja siinä mielessä jäykkä ja liikkumaton, kun taas romaani on luonteeltaan avoin, keskeneräinen ja jatkuvasa liikkeessä. (Bachtin 2001, 445.)

Pirjo Lyytikäinen pohtii artikkelissaan lajikysymystä. Eepoksen ja romaanin käsitteellistä eroa määritellessään hän seuraa Friedrich Hegelin käsitystä, jonka mukaan eepoksen oli ”kuvattava aiheensa kaikissa suhteissa ja kaikilta ulottuvuuksiltaan (totaalisesti), ja toisaalta sen oli heijastettava kuvatun kansan ja aikakauden koko maailmaa”. Hegel pitää romaania modernina eepoksena. Suurimpana erona eepoksen ja romaanin välillä hän pitää Lyytikäisen mukaan sitä, että eepinen sankaruus on modernille ajalle mahdotonta, koska uuden ajan kirjallisuus voi kuvata vain ”yksilöitä, alamaisia tai kansalaisia, jotka ovat korkeintaan oman yksilöllisen, rajoittuneen elämänsä sankareita”. (Lyytikäinen 2005b, 50.)

Bahtinin käsityksiä seuraten romaani tuo oman kielensä välityksellä jäykkien lajien – siten myös eepoksen – rajoittuneisuuteen iloa tai ainakin liikettä. Romaani käy dialogia muiden lajien kanssa, ja siten näihin vakaviin lajeihin ”tunkeutuvat nauru, ironia, huumori, itseparodian elementit”. Romaani on siis eräänlainen lajihybridi: se sisällyttää itseensä muut lajit ja parodioi niitä omassa rakenteessaan. Siten romaani tulkitsee ja arvottaa muut lajit uudelleen. (Bachtin 2001, 448.)

Ajatus romaanin lajeja sekoittavasta ja itseensä sulattavasta ominaispiirteestä on tuttu jo romantiikan ajalta. Pirjo Lyytikäinen esittelee artikkelissaan lyhyesti lajien historiaa ja toteaa, että jo romantiikalle oli ominaista lajien välisten rajojen purkaminen. Romantii-

kassa kyseenalaistettiin klassismille tyypillinen tiukan lajierottelun mielekkyys. Lajien synteisiin ja toisaalta rajattomuuteen perustavana romaanista tuli uusi, romantiikan ajalle tyypillinen kertomakirjallisuuden muoto. Romaanista tuli konkreettinen merkki osoittamaan, miten romantiikan ja klassismin käsitykset kertomakirjallisuuden muodosta eroavat. Lyytikäinen lainaa Johan Gottfried Herderin kirjoitusta *Briefe zu Beförderung der Humianität* vuodelta 1796:

Mikään laji ei ole laaja-alaisempi kuin romaani. Kaikkien lajien joukossa sitä voidaan vaihtelevimmin muokata, sillä se sisältää tai voi sisältää ei vain historiaa ja maantiedettä, filosofiaa ja lähes kaikkien taiteiden teoriaa, vaan myös kaikkien lajien tai alalajien runoutta – proosamuodossa. Mikä ikinä kiinnostaakin ihmissydäntä tai ihmisjärkeä voidaan esittää romaanissa: intohimo ja luonne, muoto ja paikka, taidete ja viisaus; se mikä on mahdollista ja ajateltavissa, jopa se mikä on mahdotontakin, kunhan se kiinnostaa ihmisen järkeä tai sydäntä. Romaani sallii suurimmat vastakohtat, sillä se on runoutta proosamuodossa. (Lyytikäinen 2005b, 48.)

Romaani otti eepoksen paikan kertomakirjallisuuden muotona. Toisin kuin rajoja asettava ja kauas menneisyyteen osoittava eepos, romaani purkaa rajoja ja yhdistää lajeja. Bahtin kuvaa romaanin luonnetta poeettisesti, musiikillista kielikuvaa käyttäen: hänen mukaansa perinteisten lajien kieli saa romaanissa uuden muodon ja ”soi” uudella tavalla (Bachtin 2001, 448).

Romaani on kuitenkin muuttunut romantiikan ajoista ja on luonteestaan johtuen jatkuvassa muutoksen tilassa. Lajien sekoittaminen on edelleen tärkeä romaanin ominaispiirre. Pirjo Lyytikäinen on huomauttanut, että erityisesti postmodernistinen romaani ottaa käyttöön romaanin olemusta määrittävän sekalajisuuden:

Nykykirjallisuudessa tekstin sekalajisuus, hybridisyys, muuttuu selvästi lajia rakentavaksi tekijäksi. Yllättävien ja paradoksaalisten laji- ja tyyllilajiyhdistelmien käyttö kuuluu postmodernistisen romaanin repertoaariin. Piirteiden ideologisena pontimena on purkaa hierarkkisia asemelmia esimerkiksi matalan ja korkean välillä: siksi viihdekirjallisuuden ja korkeakirjallisuuden lajipiirteiden sekoittaminen on olennainen osa tällaisen nykyromaanin lajimallia. (Lyytikäinen 2005a, 20.)

Kun *Kalevalaa* ja siitä kirjoitettua uutta versiota *Sankareita* vertaa toisiinsa tältä kannalta, *Sankareiden* asettuminen romaanigenreen vahvistuu, mutta toisaalta *Sankareiden* ja *Kalevalan* yhteys näyttää Karkaman *Kalevalasta* esittämän tulkinnan pohjalta kasvavan. Karkaman mukaan

[...] *Kalevala* on laaja dialoginen rakennelma, joka eeppiseltä laajuudeltaan muistuttaa romaania. Se on elämän ja toiminnan ristiriitainen ja jännittävä kokonaisuus, varsinaisen eepoksen rajoja rikkova proosaan avautuva epeopea, epos kerrottuna nykyaikaistuvassa maailmassa. (Karkama 2008, 169.)

Mikäli *Kalevala* lähestyy lajissaan romaania, *Sankareiden* tapauksessa voidaan ajatella päinvastoin. Se on rikkonaiseen, lajeja yhdistelevään romaanimuotoon kirjoitettu teos, jossa on muun muassa sankarieepoksen ja sankaritarinan piirteitä. Kertoohan se – vaikkakin parodisesti – tarinoita aikamme sankareista, julkisuuden henkilöihahmoista, kulttuuriheeroksista. Toisaalta, vaikka epos onkin Bahtinin mukaan sisällöltään kansallinen, se ei voi koskaan sisältää individualistisia piirteitä. Epos ei voi myöskään koskaan kertoa nykyajasta vaan se kertoo aina kansan herooisesta menneisyydestä, maailman alkuajasta ja sankariajan huippuhetkestä. (Bachtin 2001, 454–455.) Bahtinin mukaan tarkasteltuna *Sankarit* ei siis voi olla epos, vaikka se kertookin kansallisista aiheista. Eeposmaisuu-teen viittaa kuitenkin se, että *Sankareiden* rakenne seuraa *Kalevalan* rakennetta, ja on siitä syystä ajoittain episodimainen, mikä on eepokselle ominaista (Lyytikäinen 2005b, 33). Epos voi olla episodimainen, koska sen taustalla oleva maailmankuva on yhtenäisen. Eepoksen ei siis tarvitse luoda rakenteen välityksellä yhtenäisyyttä, kuten realistisen romaanin.

Muuttuvana ja avoimena *Sankarit* erottuu muodoltaan suljetusta ja muuttumattomasta eepoksesta (Bachtin 2001, passim.). *Sankareissa* yhdistyy joukko kirjallisia lajeja ja moodeja, ja sen kerronta henkii naurua ja ironiaa. *Sankarit* kuuluu ehdottomasti romaanien laajaan joukkoon, mikäli seuraamme Bahtinin käsitystä romaanin ja eepoksen eroista. Bahtinin mukaan romaanin tärkein, eepoksesta ja muista historiallisista lajeista erottava piirre on, että ”romaanin

tuo [muihin kirjallisiin lajeihin] problemaattisuuden, lajille erityisen semanttisen keskeneräisyyden, ja on elävä yhteys keskeneräiseen ja muuttuvaan nykyaikaan” (Bachtin 2001, 448–449)⁴³.

Bachtin kirjaa edelleen romaanin erityispiirteitä ja vertaa niitä historiallisiin lajeihin. Hänen mukaansa romaani ei ole samassa mielessä poeettinen kuin vanhat lajit. Toinen romaania kokonaisuutena koskeva piirre on, että se kuuluu samalla tavalla nykyaikaan kuin eepos kuuluu antiikkiin. Henkilöhahmojen suhteen romaanin ja eepoksen (ja muiden vanhojen lajien) välillä on Bachtinin mukaan selvä ero. Romaanin päähenkilö ei ole samalla tavalla yksilöllinen sankari kuin eepoksen tai tragedian sankarit, vaan päähenkilössä yhdistyvät positiiviset ja negatiiviset, matalat ja ylevät, koomiset ja vakavat piirteet. Päähenkilön tärkein piirre on siis se, että hänet esitetään romaanissa keskeneräisenä ja muuttavana. (Bachtin 2001, 451–452.) Tässä Bachtin tarkastelee kehitysromaanin päähenkilöitä, eikä henkilöhahmojen analyysi siitä johtuen sovi sellaiseen uudelle ja erityisesti postmodernistiselle romaanille tyypillisten henkilöhahmojen tarkasteluun (syitä voimme etsiä myös artikkelin ilmestymisajankohdasta). Tosin hahmot saattavat olla muuttuvia ja keskeneräisiäkin, mutta usein nimenomaan postmodernistisen romaanin henkilöhahmot ovat karikatyyrimäisiä, eivätkä ne yleensä kehity. Postmodernistisen romaanin karikatyyrimäisiä hahmoja voikin verrata Bachtinin Rabelais-tutkimuksessaan tarkastelemaan karnevalistisiin hahmoihin (ks. Bachtin 2002).

Romaani on historiansa aikana käynyt läpi muutoksen, ja on edelleen muutoksessa. Realistinen romaani vaati muodokseen yhtenäisyyttä, koska sen taustalla oleva maailmankuva ei enää ollut yhtenäinen kuten eepoksen kontekstissa. Postmodernismissa taas romaanin rakenne rikotaan; uusi ideologia halutaan tuoda myös kirjallisuudessa esiin leikillisyyden ja muodon pirstaleisuuden kautta. Taustalla lienee länsimaisessa kulttuurissa yleinen tila- ja aikakäsitteiden muutos: tila muuttuu epäyhtenäiseksi ja supistuu välimatkojen pienentyessä ja myös aika kiihtyy ja muuttuu epälineaariseksi.

Postmodernistisessä romaanissa ajan syke näkyy esimerkiksi epäkronologisuutena, erilaisten tekstikatkelmien käyttämisenä ja

lajien sekoittamisena. Tämä piirre näkyy *Sankareissa*, kun *Kalevalan* episodimaisuus siirtyy muotona romaaniin, mutta sen funktio uudessa ympäristössään on eri kuin eepoksessa. Kun eepoksen taustalla oli myyttinen, yhtenäinen maailmankuva, nykyromaanin taustalla on postmodernistinen rikkonaisuuden ideologia.

Eri tekstilajien käyttötapa taas viittaa muutokseen, jossa nämä lajit ovat. Eri lajeja edustavat tekstikatkelmat ovat paitsi osoittamassa kunkin tapahtuman luonnetta, myös näiden lajien parodiaa. Lajihybridinä *Sankarit* on siis moneen suuntaan parodinen, mikä osaltaan viittaa sen postmodernisuuteen. Eri lajeilla ja moodeilla on ainakin kaksi funktiota: ne sekä edistävät kerrontaa että rakentavat kuvaa henkilöhahmoista. Eepoksen ja romaanin hahmot ovat siinä mielessä toistensa vastineita, että henkilöhahmojen tarinat peilautuvat erityisellä tavalla *Kalevalan* sankaritarinoihin ja takaisin, mutta kun eepoksen sankarit esittäytyvät melkoisen yksiulotteisina – vaikka Lönnrotin muokkaustyön tuloksena kansanrunouden henkilöhahmot ovatkin muuttaneet muotoaan – *Sankareiden* henkilöhahmot asettuvat realistisen ja postmodernistisen romaanin hahmojen välimaastoon. Hahmot ovat kerroksellisia ja eri kerroksissaan karkatyrimäisiä, mutta jos kerrokset yhdistää, myös hahmoista muodostuvassa kuvassa näkyy tietynlaista syvyyttä.

Näin ollen vaikuttaa siltä, että vaikka *Sankarit* lukeutuukin rakenteensa perusteella postmodernististen romaanien joukkoon, siinä on myös postmodernistisen ulkopuolelle viittaavia piirteitä. Olennaisin lienee temaattinen piirre, etten sanoisi eettinen ote, joka on siirtynyt *Sankareihin Kalevalasta*. Kansalliseepoksemme sanotaan olevan allegoria hyvän ja pahan kamppailusta, ja samantyyppinen asetelma löytyy myös *Sankareista*. Leena Kirstinä tarkastelee artikkelissaan suomalaisten nykykirjailijoiden Paula Siepin, Kreetta Onkelin, Kauko Röyhkän, Sari Mikkosen ja Jari Järvelän teoksia (vuosilta 1995 ja 1996) ja sanoo, että hänen tarkastelemissaan teoksissa pyritään pois postmodernista ”kutsumalla esiin hyvyys yksinkertaistamalla rakenteita, suurentamalla pientä ja pienentämällä suurta” (Kirstinä 1997, 95). Tyypillinen piirre erityisesti naisten kirjoittamalle kirjallisuudelle vuosisadan vaihteessa 1980-luvulta

lähtien oli pahuuden kuvaaminen eri muodoissa, esimerkkeinä perheen sisäisistä salaisuuksista, inestistä ja muusta väkivallasta kertovat romaanit tai erilaiset kostofantasiat. (Pahuuden kuvauksesta hyvä esimerkki on Annika Idströmin *Veljeni, Sebastian* [1985]. Perheen sisäistä pahuutta, sadomasokismia ja seksuaalinen hyväksikäyttöä kuvaavat esimerkiksi Veera Lahtisen ”*Ja tästä ei sitten puhuta*” [2001] ja Maria Peuran *On rakkautes ääretön* [2001]) Nyt kuitenkin näyttää siltä, että vaikka kipeistä asioista kerrotaankin, uudelle suomalaisen kirjallisuuden koulukunnalle Kirstinän termiä käyttäen *naiivin katsantotapa* ja harmonian etsiminen ovat ominaisia piirteitä. Hän etsii ja löytää halkeamia postmodernismin ”arvottomaan moniarvoisuuteen”; hänen tarkastelemansa kirjailijat ”kaiuvat esiin sellaista, mikä ei ole ollut pitkään aikaan ilmaistavissa aikuisten kirjallisuudessa käytössä ollen keinoin, nimittäin hyvyyden, myötämielen ja suvaitsevaisuuden” (Kirstinä 1997, 97, 95). Samantapainen naiivin katsantotapa löytyy myös *Sankareista*. Vaikka loppuun saakka näyttää siltä, että pahalla on hyvät mahdollisuudet voittaa, lopuksi tilanne kuitenkin kääntyy jyrkästi, ja annetaan toivo paremmasta.

Lajeja, alalajeja ja moodeja

Parodia

Kysymykseen *Sankareiden* lajista yhdistyy keskeisenä parodia ja sen määrittely. Parodiaa pidetään joskus lajina, mutta toisten lajien muotoa käyttävänä parodia jää oikeastaan lajien väliin tai päälle. Parodia elää toisista lajeista, eikä sillä ole omaa muotoa. Jyrki Nummi nimittääkin parodiaa Alastair Fowleria (1982) seuraten *kvasigeneeriseksi tyyppiä*. (Vrt. Nummi 1985, 61.) *Sankareissa* parodia ilmenee kahdella tasolla. Kokonaisuutena *Sankarit* on eepoksen parodia. Se seuraa melko tarkasti *Kalevalan* rakennetta, mikä

tuo yhtäältä romaaniin rikkonaisuuden ja episodimaisuuden tunnun. Tämä eepoksen rakenteellinen ominaisuus korostuu toisella parodisella tasolla: tekstin sisään on ripoteltu tekstikatkelmia, jotka ovat muodoltaan eri lajeja. Sankareista löytyy uutisia, kolumni, pakina, kaksi haastattelua, lehtiartikkeleita, katkelma rakkaus- ja jännitysromaanista, poliisin etsintäkuulustelupöytäkirja, mielipidekirjoitus, graffiti, kirje ja satu. Tekstikatkelmien välityksellä kerrotaan henkilöhahmojen luonteesta ja ne vievät kerrontaa eteenpäin, mutta niillä on parodisina myös itse lajia tai kirjallista muotoa lujittava funktio. Esimerkiksi Kyllikin ja Mahdin haastattelut toisaalta kertovat siitä, miten nyky-yhteiskunnassa saadaan informaatiota (tässä tapauksessa ehkä mieluummin kvasi-informaatiota), millaisia Kyllikki ja Mahti ovat luonteeltaan, ja missä vaiheessa heidän suhteensa on. Toisaalta haastattelu käyttötarkoitustaan vastaavana muotona lujittuu.

Parodia kohdistuu *Sankareissa* myös lajeihin, jotka eivät ole siirtyneet tekstiin muodoltaan täydellisinä (tragedia) tai jotka eivät ole realistisen kirjallisuuden muotoja. Tällaisia ei-realistisia muotoja ovat esimerkiksi myytit ja utopia. Se, että parodia uusintaa ja piristää vanhoja muotoja, lisää niiden käyttömahdollisuuksia siten, että samalla etäisyys niihin säilyy (Nummi 1985, 64). Tästä hyvänä esimerkkinä on Karelin tarinan traagisuuden paisuttaminen tragedian rakenteita lisäämällä.

Yksi parodian ominaispiirteistä on kriittisyys. Parodia voi olla kriittinen vain, jos sillä on ”terävä profiili”, eli jos se on riittävän selvästi osoitettavissa. Nummi kysyykin, onko parodia menettänyt poleemisen kärkensä muututtuaan paradoksaalisesti taiteen kaanonin osaksi. Jos teokselta odotetaan kriittistä otetta, ja sen poleemisuuden kohdekin on ennakoitavissa, voiko se enää täyttää tehtävänsä? (Nummi 1985, 64.) Mielestäni vastaus on kyllä, ainakin jossain määrin ja siinä tapauksessa, että venytämme hieman parodian määritelmää. Kriitikki voi kohdistua parodian keinoin hyvin moneen, yllättäväänkin suuntaan.

Parodia sekoitetaan usein ironiaan ja satiiriin. Parodisen ja ironisen ero on sen viittaussuhteessa: parodia kohdistuu tekstin ul-

kopuoliseen (intertekstuaalinen), kun taas ironia on tekstin sisäistä (intratekstuaalinen). Parodia kohdistuu merkitsijään (signifiant), ironia merkittyy (signifié). Parodiaan sisältyy aina ironiaa. Myös satiiriin sisältyy ironiaa, mutta kun parodia kohdistuu ilmaisun muotoon, satiirin kohteena ovat asenteet, uskomukset ja sosiaaliset, uskonnolliset tai moraaliset arvot. (Nummi 1985, 53; Hutcheon 1985, 43, 61–64.)

Miten *Sankarit* sitten voi tunnistaa parodiaksi? *Sankareissa* on sekä tekstuaalisia että kontekstuaalisia signaaleja, jotka kertovat sekä romaanin parodisuudesta kokonaisuutena että eri tarinoissa ilmenevästä parodisuudesta. *Tekstuaaliset* signaalit ovat merkki kaksiäänisyydestä, kontekstuaaliset varmistavat, että teksti tulkitaan parodiaksi. Tekstuaalisia signaaleja ovat inversio, inkongruenssi, liioittelu, mekaanisuus ja vajavuus. Inversio on virheellinen sitaatti, inkongruenssissa taas yhdistetään keskenään ristiriitaista tietoa. Mekaanisuus tarkoittaa sitä, että osoitetaan tekstin kuluneisuus käyttämällä parodian kohteena olevassa muodossa tai konventiossa olevia vakiofraaseja, ja vajavuudella tarkoitetaan esimerkiksi jatkuvaa toistoa, jolla osoitetaan kykenemättömyys käyttää muotoa tai konventiota oikein. *Kontekstuaalisia* signaaleja taas on kahdentyyppisiä: metakieli, jonka välityksellä kertoja kommentoi tekstiä ja lipogrammi, jota esimerkiksi pakinoitsijat käyttävät jättäessään vaikkapa nimestä pois kirjaimia, jolloin lukijan on itse pääteltävä, mihin kirjoittaja viittaa. (Nummi 1985, 53–56.)

Tekstuaalisista signaaleista *Sankareissa* käytetään inversiota esimerkiksi silloin, kun eepoksen sankareiden matkat siteerataan väärin. Myyttiset matkat tuonelaan ja muut shamanistiset matkat muuttuvat *Sankareissa* uniksi tai joko huumeiden tai esimerkiksi verenhukan aiheuttamaksi hallusinaatioksi. Sankareista löytyy myös liioittelua, mutta sitä käytetään yleensä niissä kohdissa, joissa myös eepoksessa liioitellaan. Esimerkiksi häiden kuvauksessa liioitellaan pitojen kokoa sekä *Kalevalassa* että *Sankareissa*. Romaanin kontekstissa eeppiselle tyylille tyypillisen liioittelun käyttö korostaa sen parodisuutta. *Sankareissa* käytetään myös silloin tällöin metakieltä, joka on kontekstuaalinen signaali. Metakielisiä il-

mauksia ovat esimerkiksi ”tai niin hän itse luulee” ja ”siksi mekin unohtamme nyt hänet” (SA, 263, 81).

Karnevaali on muodoltaan parodista. Keskiajan karnevaalisen naurukulttuurin kautta tarkasteltuina *Kalevalan* ja *Sankareiden* henkilöhahmojen välille muodostuu erityinen yhteys. Samoin kuin keskiajan karnevaalissa tärkeille henkilöhahmoille luotiin karnevalistiset kaksoisolennot (vrt. Hutcheon 1985, 103–104), myös *Sankareiden* kulttuuriheerosten voidaan ajatella olevan kalevalaisten myyttisten sankareiden kaksoisolentoja. Vaikka Sinisalon käyttämä parodiointi ei olekaan niin perinpohjaista ja groteskia kuin keskiajan karnevalistinen naurukulttuuri, tiettyjä yhteyksiä *Sankareiden* ja bahtinilaisen karnevaalin välillä voidaan silti nähdä.

Kuten karnevalistinen nauru, romaanista löytyvä *Kalevalaan* kohdistuva parodisuus ei ole pohjimmiltaan negatiivista vaan romaanin *kalevalaisten* hahmojen myyttistä luonnetta vahvistava. Sinisalo yhdistää uudet ja vanhat myytit ambivalentilla tavalla: yhtäaikaan säilyttäen ja ivaten, kunnioittaen ja kritikoiden (vrt. Hutcheon 1985, 20, 57). Hän myös murtaa romaanissaan stereotyyppisiä ja luo uusia merkityksiä parodioidessaan uutta ja vanhaa. *Sankareiden* tulkinnassa välittyy ainakin kaksi oleellista myytteihin liittyvää seikkaa. Toisaalta kalevalaiset myytit siirtyvät suomalaisessa kulttuurissa sukupolvelta toiselle: *Kalevalan* henkilöhahmot edustavat sellaista henkilögalleriaa, johon voidaan edelleen viitata nykysuomalaisien kulttuuristen ikonien joukkoa tarkasteltaessa. Toisaalta sinisalolaiset sankarit osallistuvat uusien myyttien luomiseen, jolloin taas ne tulevat parodian kohteiksi. Nyksankarien esittäminen karnevalistisessa valossa kertoo siis sekä vanhojen myyttien välittämien merkitysten että uusien myyttien parodiasta. Tämä karnevalistinen nauru taas vahvistaa sekä mytologisten hahmojen että erilaisten kulttuuristen ikonien asemaa kulttuurisen ympäristön luomisessa. (Vrt. Bahtin 2002, 13, 16.)

Draamaa ja visioita

Heta Reitala ja Timo Heinonen pohtivat artikkelissaan, onko draama ”itsenäinen kirjallisuudenlaji, joka ei tarvitse käytännön teatteria vaiko käsikirjoitus, joka saa ilmaisunsa vasta teatterissa”. Eri tutkijat ovat olleet tästä eri mieltä, mutta Benjamin Bennettin näkemys draamasta kirjallisena muotona, ”jota ei voida määritellä ilman teatteria”, tuntuu loogiselta siinä mielessä, että draamat kirjoitetaan yleensä näyttämölle. Toisaalta tämä ei päde toisin päin. Näyttämöllä esitetyn ei ole oltava muodoltaan draamaksi kirjoitettu, vaan mikä tahansa teksti on dramatisoitavissa. (Reitala & Heinonen 2001a, 18, 21.) *Sankareista* löytyy kohtauksia, joista osa on vauhdikkaita tilannekuvauksia, onpa joukossa myös tekstikatkelma, joka noudattelee elokuvakäsikirjoituksen muotoa. Nämä tekstikatkelmat lähenevät draamaa erityisesti siinä mielessä, että niissä kerrotaan tarinan kannalta jotain olennaista (vrt. *ibid.* 25). Niissä on myös kiihkeä rytmi, mikä viittaa draaman rytmien aaltoliikkeen nousevaan vaiheeseen (*ibid.*, 27), ja niiden kerronta on visuaalista, mikä taas viittaa draaman uudempaan visualisoituun muotoon, elokuvaan.

Ensimmäinen esimerkki kertoo Mahdin henkiinherättämisestä. *Kalevalassa* Lemminkäisen äiti herättää poikansa henkiin maagisten sanojen voimalla. *Sankareissa* kieli on rytmitetty kiihkeäksi ja Lemminkäisen äidin maagiset sanat ovat muuttuneet teknologian käsitteiksi: ommeltuaan poikansa palaset yhteen Toini *intuboi* miehen suoniin verta, kytkee hänet *respiraattoriin*, rikkoo lasiampullin, vetää sen sisältämän *doping*-aineen *injektioruiskuun* ja ”räväyttää [*defibrillaattorilla*] hirmuisen volttimäärän poikansa ruumiiseen” (SA, 176). Itse herääminen on kuvattu erityisen kiihkeästi:

Joutsenlaulu hyökyy Mahti Saarelaisen ruumiiseen, se kuohuu veressä kuin pato olisi murtunut suoniston yläjuoksulla, vastustamattomana se tunkeutuu soluihin, käskee, kutoo, yhdistää, vahvistaa, stimuloi, paikkaa. Se asettuu aivoihin välittäjäaineeksi, simuloi elimistön lähettämään epätoivoista signaalia, järjestelmän on otettava itsestään kaikki irti, heti, nyt ja tässä.

Mahti Saarelaisen silmät rävähtävät auki.

Tasaisen viivan sijasta jokaisessa näytössä on nyt kiihkeä, sykkivä elävien vuorien jono. (SA, 176–177.)

Lukijana näen silmieni edessä kaikki täydelliseen leikkaussalivarustukseen kuuluvat laitteet, näen miten kylmässä kellarihuoneessa tavallisen näköinen vanhempi nainen suorittaa nopeasti ja tehokkaasti monimutkaisia operaatioita ja näen miten doping-aine kulkee veressä ja Mahti herää henkiin.

Toinen esimerkki kiihkeärytmisestä kerronnasta on Mrs Layfeyn ja Regin joukkojen kilpa-ajo. Jamesbondimainen kohtaaminen on kuvattu niin, että vauhti tuntuu:

[B]ussi loikkaa, huojahtaa melkein kyljelleen ja sen jälkeen tärskähtää tiehen niin että Mrs Layfey horjahtaa, on kaatua, joutuu ottamaan tukea istuimen selkänojasta

[...]

Lovejoy painaa kaasua kuin hullu, hän ohjaa bussia kuin hurjistunutta sarvikuonoa pitkin mutkaista ja mäkiä ja kivistä tietä joka on tuskin enempää kuin kinttupolku, hän painaltaa kuin MM-rallin erikoiskokeessa, ja jo ensimmäisellä kunnan tärskähdyksellä katon kommandot ovat horjahtaneet eivätkä pääse enää kunnolla aseisiin kattoluukun viereen, he taistelevat nyt bussin katolla pysymisestä.

[...]

Bussin pyörät lukkiutuvat. Sen perä lennähtää ruhjovassa kaarella niin että bussi kääntyy melkein 180 astetta. Inertia iskee katolla vaaniviin miehiin kuin piiska, he sinkoutuvat räsynukkeina tienvarren pensaikoon. (SA, 359–360.)

Myös tässä kohtauksessa kerronnan kieli on rytmitetty kiihkeäksi. Mahanpohjassa vihlaisee, kun bussi tipahtaa yhtäkkiä tiessä olevaan kuoppaan; käsi ottaa vaistomaisesti tukea, kun bussi heilahtaa, ja iholle leviää pistelevä tunne kun jalat lipeävät auton katolta.

Kolmas esimerkki, elokuvakäsikirjoitus (SA, 224–229) on draama myös muodoltaan. Se rakentuu numeroiduista kohtauksista, joista kuhunkin on merkitty kohtauksen interiööri ja henkilöt sekä ohjeet kohtauksen esittämiseksi.

117. KOHTAUS. INT. ALKO. AAMUPÄIVÄ. (MAHTI, ALKON MYYJÄ, ASIAKKAITA)

Mahti seisoo Alkon kassajonossa. Ostoskärry on täynnä Koskenkorva-pulloja.

ALKON MYYJÄ

Sitä on vissiin isot juhlat?

MAHTI

Häät.

[...]

119. KOHTAUS. INT. KAUKONIEMI/MAHDIN MAKUUHUONE. PÄIVÄ. (MAHTI, TOINI)

MAHTI seisoo hiukset vielä kosteina kokovartalopeilin edessä smokkiin pukeutuneena ja viimeistelee asuaan. TOINI tulee huoneeseen.

TOINI

Mihis sää oot menossa?

MAHTI

Häihin.

TOINI

Et muuten mene. (SA, 225–226.)

Kaiken kaikkiaan kuuden sivun pituinen tekstikatkelma vie juonta eteenpäin harppauksin. Tiivis ja pelkistetty katkelma on erinomainen esimerkki draaman perusominaisuudesta ekonomisena konstruktiona. Kohtausjaon rakenne, useat paikanvaihdokset ja ajalliset katkokset viittaavat episodimaisuuteen, joka taas on elokuvallinen piirre. (Ks. Reitala & Heinonen 2001a, 25, 28.)

Tragedia vai komedia – traaginen vai koominen

Alastair Fowlerin (1982) lajiteorian mukaan eriteltynä *Sankarit* siis vaikuttaa olevan (historialliselta) lajiltaan romaani. On syytä tarkastella tätä kysymystä lähemmin, koska henkilöhahmojen tarinoista löytyy myös muille lajeille tyypillisiä piirteitä.

Henkilöhahmoista Karelin tarinassa näkyy selvimmin klassiseen epiikka–lyriikka–draama-kolmijakoon liittyvä draamallisuus, ja nimenomaan tragediamaisuus. Tämä johtuu varmasti myös

ennakko-odotuksesta, siitä, että Kullervon hahmoa on perinteisesti pidetty traagisena, mutta myös siitä, että Karelin tarinaan on liitetty antiikin tragediaan erottamattomasti kuuluva kuoro.

Karelin tarina ei ole tragedia aristoteelisessa mielessä, mutta se on tragedian parodinen muunnelma, ja siihen voi toki kokeilla tragedian lukutapaa. Vaikka tarina ei olekaan tragedia muodoltaan, siinä on tragedian sisällöllisiä piirteitä, joten Fowlerin mukaan se on moodiltaan traaginen. Karel ei ole *Sankareiden* ainoa traaginen henkilöahmo, vaikka toisista tarinoista tragedian piirteitä on – todennäköisesti ennakko-odotusten puutteessa – hankalampi löytää.

Esimerkiksi Rexin tarinan Oonaan liittyvässä kerrostumassa tragedian juonen ainekset (*peripetia*, *hamartia*, *anagnorisis* ja *kärsimys*, Aristoteles, luku XI) seuraavat toisiaan. Rexin elämässä tapahtuvat käännekohtat (uudelleen syntymiset) ovat eräällä tavalla *peripetiaan* rinnastettavissa, *hamartiaan* taas viittaa se, että hän rikkoo tietämättään lakia ja siveellisyyden normia seurustellessaan alaikäisen Oonan kanssa. Saadessaan tietää Oonan raskaudesta tapahtuu tunnistaminen, josta seuraavat häpeä ja syyllisyys aiheuttavat myös kärsimystä.

Ile taas on toisella tavalla traaginen: hänen heikkoutensa on epätoivoinen rakkaus Tyttiin, jonka hän tosin saa puolisoikseen, mutta menettää pian. Tarinan traagisuutta korostaa se, että Ile on valmis uhraamaan jopa omat eettiset arvonsa Tytin vuoksi. Tytti on Ilen tukena ainoastaan miehen mielikuvituksessa, kun epäilykset viimeisen urotyön eettisyydestä uhkaavat vallata Ilen mielen.

[R]ouva Alakorkee kaivautuu selvästi päivänvaloa kestävämpiin aiheisiin. Niillä on tekemistä neurotransmittereiden, aivosähkökäyrien ja säteilysairauksien kanssa. Mutta kun Ile Aerosmith sulkee silmänsä ja korvansa ja antaa sormiensa tanssia näppäimillä, luomien sisäpinnalla siintävät michellepfeiffer-kasvot. (SA, 205.)

Tytti on (mieli)kuvana Ilen verkkokalvoilla, ja Ile unohtaa mietteensä projektin eettisyydestä. Myöhemmin, Tytin kuoleman jälkeen hän huomaa olleensa ”munasta vedettävä” (SA, 328), eli aristoteelisin termein hän tunnistaa rikkomuksensa. Tästä seuraa

eräänlainen sovitukseen tähtäävä teko, tuhoa tuottavan Zombie™:n hankkiminen takaisin.

Yksittäisistä henkilöihahmoista ja heidän tarinoistaan siis löytyy tragedian piirteitä. Muodoltaan mikään tarinoista ei kuitenkaan täytä tragedian vaatimuksia. Kokonaisuutena *Sankareita* ei voida pitää tragediana jo siitäkään syystä, että *Sankareiden* loppuratkaisua voidaan pitää onnellisena, mikä taas ei sovi tragedian loppuratkaisuksi. Voidaan siis sanoa, että osa romaanin henkilöihahmoista ja heidän tarinoistaan ovat moodiltaan ainakin traagisia.

Sankareista löytyy tragedian lisäksi myös komedian piirteitä. Yksi *Sankareiden* – ja myös *Kalevalan* – keskeisistä tapahtumista liittyy kosintaan, häiden järjestelyyn ja viettoon. Vaikka hääjuhla onkin tietynlainen yhteisöllinen juhla, joka on Northrop Fryen mukaan tärkeä komedian osa (Frye 1970, 167), juhla ei kuitenkaan ole romaanin loppukohtaus eivätkä kaikki muut romaanin tapahtumat ole johdatusta hääjuhlaan. Sen sijaan itse kosintatapahtumassa ja hääjuhlan vietossa on komedian piirteitä, esimerkiksi komediassa hääjuhlaan osallistuu myös kilpakosija, tässä tapauksessa Rex on Ilen bestman. Koomisia piirteitä hääjuhlakuvaukseen tuo myös tapa, jolla Mahti saapuu hääjuhlaan. Mahtia ei ole kutsuttu, joten hän saapuu paikalle kuokkavieraana:

MAHTI ottaa Peugeotin katolta seipään, tekee portin lähelle kanta-päällään pienen kuopan, perääntyy ja ottaa vauhtia. MAHTI ylittää aidan kevyesti ja tulee kierähtämällä maahan, niin että smokin selkämystomuuntuu. (SA, 228.)

Komedian lajirepertoariin kuuluvaa onnellista loppua hääjuhlasta kertova osuus ei kuitenkaan saa: sen sijaan Mahti juopuu ja pahoinpitelee Tytin isän.

Sankarit ei siis näyttäyty kokonaisuutena komediana eikä edes koomisena, vaikka siinä onkin paljon koomisia piirteitä, ja toisaalta siinä toteutuu komedian keskeinen tehtävä, joka Fryen mukaan tulkituna on osoittaa, miten henkilöihahmot siirtyvät vanhasta järjestyksestä uuteen. Ainoa varsinaisessa merkityksessä koominen hahmo Mahti näyttyy sekä koomisena että traagisena. Hänet näytetään usein koomisessa, jopa ironisessa valossa, mutta toisaalta hän

täyttää traagisen hahmon vaatimukset kahdella tavalla: hänen koh- talonaan on tuhoutua ja hänellä on kreikkalaisten tragedioiden san- karille tyypillinen heikkous, hybris: hän on uhmakkaan ylimielinen ja myös suuruudenhullu (ks. Hosiaislouma 2003, 323).

Sankareissa siis toteutuu draamalle tyypillinen niin kutsuttu *comic relief*, joka tarkoittaa sitä, että jännitteitä luodaan rytmittämällä traagisten väliin koomisia kohtauksia (Reitala & Heinonen 2001a, 27). Näin ollen voidaan todeta, että *Sankareissa* on draaman ainek- sia, vaikka *Sankarit* ei olekaan muodoltaan draamaa.

Alalajina quest, kehityskertomus ja allegoria

Henkilöhahmojen tarinoista tekemieni tulkintojen perusteella ky- symyksiä herättää myös romaanin *alalaji*, joka Alastair Fowlerin mukaan syntyy, kun lajin repertoaariin lisätään sisällöllisiä piirteitä (Fowler 1982, 55). *Sankarit* näyttää rakenteeltaan rikkonaisena, eri lajeja ja moodeja sekoittavana romaanina rakenteeltaan postmoder- nistiselta, mutta onko romaanissa johonkin tiettyyn alalajiin viittaa- via piirteitä? Sinisalo antaa vihjeitä mahdollisiin tulkintoihin *San- kareiden* alalajista:

Olen tietoisesti yhdistänyt ja limittänyt Sankarien kerronnan tasoon useita eri mahdollisuuksia tulkita sen lajityyppi: kirjan voi periaattees- sa lukea muiden muassa vauhdikkaana seikkailutarinana, nuoren hen- kilön kehityskertomuksena, sosiaalisena satiirina tai Kalevala-myytin uudelleen tulkitsemisena. Tämä multikoodaus tuottaa parhaassa tapa- uksessa useita eri tekstejä saman teoksen yhdestä identtisestä kerron- nasta. Multikoodauksen onnistumisen tärkein työkalu oli realismin pe- rinteestä ja rajoitteista irrotettu estoton fabulointi. (Sinisalo 2004, 31.)

Rexin, *Sankareiden* keskeisimmän ja alusta loppuun saakka juo- nassa pysyvän henkilöhahmon tarinan analyysi ohjaa myös koko romaanin lukutapaa. Toinen ohjaava seikka on tieto *Kalevalan* kes- keisimpänä pidetystä tematiikasta, joka liittyy Sampoon. Rexin matkustaminen on eräänlaista questiä, hän matkaa tarinansa eri ker- roksissa etsimään itseään, sanoja ja valoa elämäänsä.

Toinen mahdollinen lukutapa on tarkastella *Sankareita* laajemminkin Rexin kehityskertomuksen kautta. Tässä vaihtoehdossa yhdistyy kaksi melko erilaista lukutapaa: realistinen ja postmodernistinen. Rex on siitä kiinnostava, että hänen tarinansa näyttäytyy kerroksina, joiden kautta voidaan tarkastella Rexin hahmossa tapahtuvia muutoksia. Näiden kerrosten sisällä ei näytä tapahtuvan kehitystä, mutta muutoksissa on havaittavissa psykologista motivoitua. Tämä taas johtaa pohtimaan *Sankareiden* allegorisuutta monesta näkökulmasta. Häilyvänä, rajatilassa olevana eri lajien välimuotona *Sankarit* antaa aiheita kysymykseen, onko *Sankarit* allegorinen kertomus siitä, miten eepoksesta on kehittynyt romaani?

Sankareita voi lukea allegoriana samoin kuin *Kalevalaakin*. Karkaman mukaan *Kalevala* voidaan tulkita myös allegoriaksi, ”joka esittää myyttisen kertomuksen historiallisesta ja yhteiskunnallisesta kehityksestä”. Hän seuraa tässä Lönnrotin käsitystä myyttisestä, jonka mukaan mytologiassa heijastuvat yhteiskunnalliset valtasuhteet ja yhteiskunnallinen tilanne yleensä. Lönnrot ei kuitenkaan ymmärtänyt allegorisuutta samalla tavalla kuin monet muut tutkijat: vaikka Kalevan ja Pohjan kansojen välistä sotaa on pidetty hyvän ja pahan taistelun allegoriana, Lönnrot itse näki siinä allegorisena kuvana sen, miten kulttuurien ja sivistyksen muodot seuraavat toisiaan ja miten uskonnon kehityksessä voidaan nähdä miten muinainen usko sulautuu uusiin uskonnon kehitysvaiheisiin eli se, millä tavalla kansanomaisesta uskosta siirrytään kristinuskoon. (Karkama 2008, 165–166.) *Sankarit* viittaa samalla tavalla myös itsensä ulkopuolelle, vaikka nyt ei siirrytäkään enää kristinuskoon vaan johonkin uuteen maailmanjärjestykseen. Yksinäinen taistelu sortoa vastaan – *Kalevalan* Kullervon edustama teema – haaroittuu ja monimuotoistuu muuttuu allegoriaksi toisaalta itseään vastaan nousevasta tuhoavasta voimasta ja toisaalta siitä, miten yksinäinen, donquijotemainen taistelu koko maailmaa, sortoa ja epäoikeudenmukaisuutta vastaan on lopulta vain taistelua tuulimyllyjä vastaan. Äärimmäisin keinoin ja väärin perustein muutosta ei voi syntyä. On siirryttävä vanhasta ”sankariajasta” Ataentsicin edustamaan uuteen aikaan.

Kohti uusia maailmoja

Satua, fantasiaa ja scifiä

Sinisalo tiivistää sadun, fantasian ja scifin yhteyden:

Jos fantasia on eksaktiksi kirjoitettua satua, voidaan science fictionin määritellä olevan eksaktiksi kirjoitettua fantasiaa. Kummassakin lajissa voidaan liuskella täysin eksoottisissa lokaatioissa ja tavata arkitodellisuudesta irrallaan olevia olentoja, mutta science fictionin perinteessä kaikki tapahtumat ja hahmot ovat perusteltavissa tieteellisesti. (Sinisalo 2004, 15.)

Myös *Sankareissa* matkustetaan erikoisiin paikkoihin ja henkilö- hahmojen tarinoista löytyy samantyyppisiä henkilö- hahmoja kuin ihmesaduista sankareineen, avustajineen ja estävine hahmoineen (vrt. Apo 1986, 26; Propp 1995, 79–80; Greimas 1986).

Fantastinen kirjallisuus seuraakin usein ihmesatujen kaavaa, joissa protagonistista lähtee tai lähetetään matkaan esimerkiksi puolisoa hankkimaan, mutta hän joutuu taistelemaan hirviötä vastaan tai saa suoritettavakseen tehtäviä ennen kuin lopulta pääsee päämääräänsä ja voidaan viettää häitä (ks. Apo 1986, 72–89), kun taas sci- fissä päähenkilöt matkaavat sadun taikametsän sijaan esimerkiksi avaruuden läpi (Wienker-Piepho 2004, 47).

Sankareissa ihmesaduista tutut taikavälineet muuttuvat *novu- meiksi* (Suvin 1979, 63–94), jotka voidaan romaanin mikrokos- moksessa selittää teknologian kehityksen tuloksiksi. Muut yliluon- nolliset tapahtumat saavat konkreettiset puitteet tai ne tapahtuvat unissa tai hallusinaatiotilassa, jonka huume, lääke tai verenhukka on aiheuttanut. Esimerkiksi kertomus Ilmarisen matkasta Pohjo- laan myrskytuudessa siirtyy *Sankareihin* konkreettisia elementte- jä ja hallusinaatioita yhdisteleväksi tarinaksi. Rex lähettää vastaan- hangoittelevan Ilen Sariolaan sampoja takomaan antamalla hänelle rauhoittavaa lääkettä, jota parantolan sairaalaslangissa kutsuttiin

nimellä *kukkalatva*. *Kalevalassa* Väinämöinen suostuttelee Ilmarista matkalle sanomalla:

*"Viel' on kumma toinen kumma:
Onp' on kuusi kukkalatva,
Kukkalatva, kultalehvä
Osmon pellon pientarella;
Kuu hut latvassa kumotti,
Oksilla otava seisoi."* (Kalevala X: 115–120.)

Väinämöinen siis houkuttelee Ilmarisen lähtemään katsomaan ihmettä, kukkalatvaista kuusta, ja nousemaan kuusen latvaan sen kukkaa ihmettelemään. *Sankareissa* Rex käyttää toisenlaista kukkalatvaa, huumaavaa ainetta ”suostutteluun”. Lääke vaikuttaa nopeasti ja kohta Ilen ”puhe alkaa lupaavasti katkeilla ja asia harhaila” (SA, 109). Ile näkee hallusinaation.

”Mä kiipeän nyt tonne puuhun”, Ile ilmoittaa asiallisesti, katsoen jonnekin treenikämppänsä hämähäkinverkkojen harmaannuttamaan katonrajaan. ”Se kuu pitäis nimittäin kerätä.” Rex tajuaa, että hänen kertomansa anekdootti Tytti Pohjolasta ja tämän Husqvarna-harrastuksista elää nyt juuri Ile Aerosmithin päässä technicolor-laajakangasversiona. (SA, 109–110.)

Lääketokkurassa Ile ei vastustele, joten Rexille ei tuota ongelmia ohjata tätä pihalla odottavan moottoripyörän sivuvaunuun.

Teksti saa varsin hupaisia piirteitä, kun *Kalevalan* myyttisyys muuttuu scifiksi (vrt. Scholes & Rabkin 1977, 93–94): Lemminkäisen äidin apuna surraa mehiläinen, joka siirtyy Toinin käteen injektioruiskuksi. Medellä ja voiteilla voitelemisen sijasta Toini tyhjentää doping-ainetta täynnä olevan ruiskun suoraan poikansa sydämeen. Toinin ja Mahdin tarinan lisäksi scifi-kirjallisuudesta tuttuja teknologian ihmeitä ja virtuaalimaailmoja romaanista löytyy paljonkin muuhun kerrontaan upotettuna, vaikka *Sankareista* ei löydykään fantastiselle kirjallisuudelle tyypillisiä aika-matkoja eikä muukalaisia muilta planeetoilta.

Sankareiden henkilöahmot ovat karikatyyrimäisiä lainahahmoja *Kalevalan* myyttisestä maailmasta. Myyttien ja mytologisten aineiden käyttö postmodernistisessä – ja erityisesti fantasti-

nessa – kirjallisuudessa taas luo uusia merkityksiä ja intertekstuaalisia maailmoja. Tällainen asettelu saattaa sinänsä lukijan epäromään luonnollisen ja yliluonnollisen, todellisen (lue: romaanin todellisuuden) ja epätodellisen välillä, mikä on yksi fantastisen kirjallisuuden keskeisimpiä kriteereitä. Mutta huolimatta siitä, että romaanissa on kohtauksia, jotka viittaavat myyttisen ja ”todellisen” maailman välillä liikkumiseen (ks. McHale 1987, 45–48, 73–83), romaani ei kuitenkaan näyttäisi olevan geneeristä fantastista kirjallisuutta.

Scifin lajipiirteet kumuloituvat muutamien henkilöhahmojen tarinassa, vaikka vihjeitä romaanin kuulumisesta fantastiseen kirjallisuuteen on ripoteltu kaikkiin tarinoihin ”scifi-sensitiivisen” lukijan löydettäväksi. *Sankareista* löytyy paikoitellen liioittelua, epäröintiä ja viittauksia yliluonnolliseen tasoon, jotka ovat Todorovin mukaan fantastiselle kirjallisuudelle ominaisia (ks. Todorov 2002, 27–38). Kun esimerkiksi Väinämöinen matkaa *Kalevalassa* Tuonelaan hakemaan puuttuvia sanoja, Rex käyttää huumaavia aineita päättäkseen ”säveltäjän blokista” (*Sankareissa* composer’s block; vrt. SA, 329). Myyttisesti tulkittuna molemmat tekevät matkan omaan tiedostamattomaansa (ks. Korte 1988, 86), mutta Sinisalon versiossa ”trippi” menettää metaforisen luonteensa. Kysymys metaforisuudesta taas on Soikkelin mukaan yksi tärkeimpiä scifin erityispiirteistä: ”Scifi [...] luo järjestelmällistä poikkeamaa realismista käyttämällä metaforisia ilmauksia konkreettisesti” (Soikkeli 2002c, 232). Tämän tyyppinen vieraannuttaminen on Darko Suvinin kärkeän erittelyn perusteella fiktion nimikkeen alle kuuluva keino, joka on hänen kahtiajaossaan scifin luonteen toinen puoli. Toinen on tieteen ja kritiikin käyttäminen, jotka hän yhdistää kognition ylätieteen alle. (Ks. Suvin 1979, 3–15.) Kognitio erottaa scifin fantasiasta ja sadusta empiirisen todellisuuden lakeihin kohdistuvan suhtautumisen perusteella. Esimerkkinä hän mainitsee sadun lentävän maton. (Suvin 1979, 8.) Scifissä matto ei voi lentää taikuuden perusteella vaan taito on pystyttävä selittämään teknisin perustein.

Sankareissa useiden henkilöhahmojen tarinoista löytyy fantastiseen kirjallisuuteen yhdistäviä piirteitä, mutta kanta-aottavana ro-

maani linkittyä kokonaisuutena sciifiin Suvinin erittelyn mukaisen kognition perusteella. Sarah Lefanu tiivistää sciifin tehtävän painottaen sen poleemisuutta ja kriittistä kantaaottavuutta (Lefanu 1989, 179). Sciifin keskeisimmäksi tehtäväksi onkin muodostunut kriittisyys, vaikka lajia on syytetty ennemminkin teknologian ylioptimistisesta mystifioinnista, jopa eskapismista (Hirsjärvi 2009, 26; Suvini 1979, ix). Muut kirjalliset muodot, joiden lajirepertoaariin kuuluvia piirteitä sciifi sisältää, kuten esimerkiksi satiiri tai parodia, ovat usein luonteeltaan (yhteiskunta)kriittisiä (ks. Lefanu 1989, 179). Tämä näkyy *Sankareissa* erityisen selkeästi. Se, miten Sinisalo käyttää eri lajeja, moodeja ja muita kirjallisia muotoja feministinen näkökulma välineenään ja saa lopputulokseksi postmodernistisen romaanin rikkonaisen rakenteen, moninkertaistaa *Sankareiden* kriittisen ja kantaaottavan luonteen. Urbanisoitumisesta johtuvat globaalit ilmiöt, teknistymisestä ja teknologian nopeasta kehityksestä johtuvat haitat ja myös hyödyt nousevat kommentoinnin kohteeksi, mutta globaalisten kysymysten ohella Sinisalo käsittelee eri tarinoiden välityksellä myös yksilötason teemoja, kuten sukupuolten uusia rooleja, seksuaalista ja muuta väkivaltaa, muukalaisuutta sekä kysymyksiä vallasta ja vallankäytöstä. Kuten myös Sinisalo itse toteaa artikkelissaan, kriittinen lähestymistapa ajan-kohtaisiin kysymyksiin on tyypillistä fantasia- ja sciifi-kirjallisuudelle, vaikka pintapuolisesti katsottuna näyttää siltä, että niissä kerrotaan taikasormuksista ja muista yliluonnollisista asioista. Tuttuja, ajankohtaisia ongelmia on Sinisaloon mukaan helpompi lähestyä objektiivisemmin, jos ne ovat täysin uudessa kontekstissa. (Sinisalo 2004, 23–24.)

Utopiasta dystopiaan ja takaisin

Myös Sinisalo liittyy tulevaisuusfiktiota kirjoittavien (nais)kirjailijoiden joukkoon, vaikka *Sankareita* ei voikaan kokonaisuutena luonnehtia utopiaksi tai dystopiaksi. *Utopia*, etymologialtaan 'paikka jota ei ole', tarkoittaa nykykielen käytössä paikkaa, joka

on tai voisi olla vaihtoehtoinen paikka vallitsevalle yhteiskunnalle. Utopia (oik. eutopia) on positiivinen, ”hyvä paikka”, *dystopia* taas negatiivinen, ”paha paikka”. (Attebury 2002, 115.) Utopia on kuva yhteiskunnasta, joka on idealistisen täydellinen, kun taas dystopia on tämän kuvan vastakohta. Idyllisestä kuvasta tulee samassa valossa ikään kuin sisäänpäin kääntynyt. Brian Attebery käyttää tästä efektistä taidetutkimuksen termiä *intaglio effect* (kaiverruksen efekti). Samoin kuin samasta aiheesta valmistetut kohokuva ja kaiverrus rinnakkain asetettuna näyttävät samassa valossa varjoineen ja korostuksineen ”aavemaisen käänteisiltä”, myös samasta aiheesta kirjoitetut dystopia ja utopia rinnakkain tarkasteltuina ovat saman aiheen kääntöpuolia. (Ibid., 116.)

Utopistiset ja dystopiset tulevaisuuskuvat voivat olla hyvinkin erilaisia luonteeltaan⁴⁴, mutta niitä kuvaava kirjallisuus (tai elokuva) liittyy aina yhteiskunnalliseen keskusteluun olipa sen taustalla sitten minkäläinen poliittinen suuntaus tai ideologia tahansa. Tästä hyvänä esimerkkinä ovat feministinen utopistinen ja dystopinen kirjallisuus, jonka kulta-aikana 1970-luvulla Yhdysvalloissa nousi useita naiskirjailijoita (esimerkiksi Joanna Russ, Ursula Le Guin, Mary Staton ja Marge Piercy), jotka kuvasivat yhden sukupuolen edustamia utopistisia ja dystopisia yhteiskuntia. Feministiset dystopiat toimivat kaiverruksen kaltaisina vastalauseina miesten kuvaamille misogynistisille ja homososiaalisille utopioille, kun taas feministiset utopiat kuvasivat usein yhteiskuntaa, jossa naiset ovat vapaita miesten harjoittamasta hegemonisesta vallasta (Attebury 2002, 121; ks. Barr & Smith (toim.) 1983).

Sankareissa Sariola esitetään naisten valtakuntana, joka näyttää ensisilmäyksellä feministis-utopistiselta yhdyskunnalta, jossa naiset ovat ottaneet käyttöönsä teknologian ja tieteen. Utopistinen kuva kääntyy kuitenkin loppua kohti dystooppiseksi, kun käy ilmi, mihin Sariolassa teknologiaa käytetään. Nyky-yhteiskuntaamme odottavasta tulevaisuudesta muodostuu Sinisalon satiirisessa käsitelyssä dystooppinen kuva, joka kärjistyy ”sammon” ryöstön jännityskertomuksen keinoin kuvatussa seikkailussa, jossa hegemoni-

seen valtaan perustuvat yhden sukupuolen edustamat yhdyskunnat taistelevat tuhoa tuottavasta aseesta.

Romaani ei kuitenkaan lopu tähän dystooppiseen kauhukuvaan, vaan lopuksi annetaan toivoa uudesta ideaaliyhteiskunnasta, joka ei ole enää yhden sukupuolen edustama vaan jossa sukupuolella ei ole väliä. Tästä vinkkinä on Aurooran edustama maailma, jossa hänen omasta seksuaalisesta suuntautumisestakaan ei ole varmuutta. Aurooran ensimmäistä rakastajaa kuvataan seuraavasti:

Hänellä on punaiset hiukset ja miellyttävä ulkomuoto. Hänen nimellään tai sukupuolellaan ei ole oikeastaan mitään väliä. Koska jokainen meistä syö vain kerran elämässään hyvän ja pahan tiedon puusta, hedelmän makua tai ulkonäköä ei tule muisteltua; sen kaikki muut vaikutukset ovat niin paljon merkittävämpiä. (SA, 391.)

Sankarit näyttäytyy allegoriana siirtymisestä vanhasta järjestyksestä uuteen: se välittää utopistisen tulevaisuudenkuvan maailmasta, joka on muuttumassa. Tästä muutoksesta Auroora kirjoittaa isälleen: ”se maailma on tästedes minun, ja se toimii minun ehdoillani” (SA, 395). Aurooran – Aionon, Marjatan, Neitsyt Marian ja Maria Magdaleenan tyttären – edustama tulevaisuuden maailma muistuttaa Joanna Russin romaanissaan *The Female Man* kuvaamaa yhteiskuntaa, jossa ei tarvita feminismejä, koska niiden ideat ovat jo osa romaanissa kuvatun yhteiskunnan rakennetta. (Lefanu 1989, 178.)

Sankareissa ilmenevä siirtymä utopiasta dystopiaan ja takaisin on kaksijakoisuudessaan scifille tyypillistä. Scifi on luonteeltaan dystooppista, mutta ”pohjautuu myös vahvan kehitysoptimistiseen ja utopistiseen näkemykseen tieteen kyvystä ratkaista ihmiskunnan ongelmia” (Hirsjärvi 2009, 22). Tämä pätee myös *Sankareista* lopulta välittyvään kuvaan, vaikka sen selkeästi kriittinen ote antaa kerronnan edetessä ajoittain hyvinkin pessimistisen kuvan maailmamme tilasta ja suunnasta, johon valittu tie mahdollisesti voi johtaa. *Sankareissa* käsitellään henkilöahmojen tarinoiden välityksellä teemoja, jotka ovat aiheuttaneet pelkoa erityisesti parina viime vuosikymmenenä. Väkivalta näyttää lisääntyneen esimerkiksi terrori-iskujen muodossa ja teknologisesta kehitykses-

tä johtuvat vaarat tulevat olohuoneisiimme joka päivä: esimerkiksi laboratorioissa viljeltyjen virusten pelätään pääsevän valloilleen tai pelkoa herättää se, miten sähkö- ja muista laitteista lähtevä säteily vaikuttaa elimistöömme. Pelon voimakkuus johtuu ennen kaikkea tiedonkulun kiihtyneestä nopeudesta ja medioitumisesta. Toisaalta tieto on valtaa, ja teknologian kehityksellä on myös positiiviset puolensa. Sairauksia voidaan luoda, mutta niitä voidaan myös ehkäistä ja parantaa teknologian avulla. Myös *Sankareissa* päädytään toivoa herättävään loppuratkaisuun: odottamaan paremman maailman tuloa.

LANGAN SÄIKEET YHTEEN

Edellisissä luvuissa olen paloitellut tarkastelemani romaanin osasiin ja analysoinut henkilöihahmoja ja niiden abstrahoituja tarinoita sekä temaattisesti että rakenteellisesti lajikysymyksen kehyksessä. Nyt vedän jälleen yhteen tarinoiden läpi vievän punaisen langan säikeet ja pohdin sitä, miten erilaisia kulttuurisia muutoksia koskevat yleisemmät diskurssit näkyvät romaanissa *Sankarit*.

Alkuasetelmaltaan *Sankarit* kommentoi kokonaisuutena lyotardilaisesti käsitettyjä suuria kertomuksia, maailmantilaa selittäviä yleispäteviä malleja. Sinisalo on toteuttanut tämän upottamalla suomalaisuuden suurta kertomusta edustavaan eepoksen malliin sisältöjä, jotka edustavat samoin suuria kertomuksia, esimerkiksi kristinuskon dogmaa uuden valtakunnan tulosta. *Sankareiden* rakenteessa ja korostetusti myös omassa pilkkovassa tulkintatavassani on viittaus tiedon fragmentaarisuuteen ja moneuteen, eli pieniin kertomuksiin, jotka eivät välttämättä muodosta yhtenäistä kokonaisuutta.

Lähtökohtana voidaan siis pitää sitä, että *Sankarit* kuuluu rakenteeltaan postmodernistiseen kirjallisuuteen. Se rikkoo realistiselle kirjallisuudelle tyypillisen kahtiajakautuneisuuden rajan esimerkiksi sekoittamalla niin kutsutusti korkeaan ja matalaan kuuluvia lajeja. Tapa, jolla Sinisalo käyttää eeposta, tragediaa, satua, scifiä, romanssia ja muita lajeja, saa lukijan katsomaan näitä lajeja aivan uudesta näkökulmasta. Jo *Kalevalasta* voidaan löytää eri lajeihin viittaavia rakenteita ja sisällöllistä tematiikkaa. Kullervon traagisuuden lisäksi *Kalevalasta* löytyy piirteitä, joita paisuttamalla Sinisalo on rakentanut oman lajihybridinsä. Nykypäivän saippuaopperasarjoista ja rakkausromaneista tuttuja asetelmia löytyy jo *Kalevalasta*, kun vanha Väinämöinen vokottelee nuorta Ainoa, Joukahainen ampuu Väinämöistä kostoksi sisarensa kuolemantuotamuksesta, Kullervo makaa sisarensa ja ystävykset Väinämöinen ja Ilmarinen kosiskelevat samaa naista, Pohjolan neitoa. *Kalevalan* keskeinen tapahtuma, Sammon ympärille nivoutuva seikkailu on toisaalta jännityskirjallisuuden ja -elokuvan perusaineistoa, toi-

saalta questinä myös sadun, fantasian ja etsintäromanssin keskeinen osa. Itse Sampo aikansa teknologisen kehityksen korkeimpana saavutuksena sopii scifin materiaaliksi, samoin kuin pimeä Pohjola scifi-kertomuksen tapahtumapaikaksi. Näitä aineksia yhdistelemällä on syntynyt *Sankarit*, joka kertoo *Kalevalan* ”julkisten” sijaan median armoilla olevista nykypäivän sankareista.

Sankareissa toistuvat siis postmodernistiselle kirjallisuudelle tyypilliset vanhan kierrättäminen, parodioiminen ja intertekstuaalisuus. Tekstin sisäinen viittaus *Kalevalan* moniin muunnelmiin muodostuu *mise en abyme* -tyyppisessä ratkaisussa (fiktio sisään upotettu toinen fiktio, joka on oman kehüksensä peiliteksti tai pienoismalli, ks. Hosiaisuus 2003, 589–590). Kalevalainen taistelu sammasta kerrotaan katkelmassa jännitysromaanista *Infosissit*, jonka on kirjoittanut Roi Vesa. Kirjailijanimi viittaa Vesa Kuninkaaseen, joten kiihkeärytminen seikkailuretken kuvaus on oikeastaan Rexin oma versio *Zombie™*:n ryöstöstä. Samalla se kertoo, että myyttien kierrättäminen kuuluu nykykirjallisuuteen tekstilajista riippumatta. *Sankareiden* ja *Kalevalan* intertekstuaalinen suhde tulee ilmeiseksi, kun niiden rakennetta verrataan toisiinsa. Intertekstuaalisuus osoitetaan selvästi kynnystekstien välityksellä, mutta myös muut intertekstuaaliset viittaukset osoittavat tiiviin yhteyden romaanin ja eepoksen välillä.

Sisällöltään romaanissa on kuitenkin horjuvuutta, kun tarkastellaan sen liittymistä postmodernistiseen kirjallisuuteen, koska postmodernin ideologia korostaa pinnassa tapahtuvaa liikettä kätkeytymisen ja vasta tulkinnassa avautuvien merkitysten sijasta. *Sankareissa* käsitellään aiheita, jotka luotaavat syvälle vakaviin, eettistä keskustelua herättäviin kysymyksiin. Myös Sinisalon luomissa henkilöissä on horjuvuutta, kun niitä tarkastellaan suhteessa modernismin ja postmodernismin luonteeseen. Toisaalta hahmot ovat karikatyyrimäisiä ja nimenannon kautta hahmot näyttävät pirstaleisina ja desentralisoituneina, ja sopivat sellaisina käsitykseen postmodernista subjektista. Toisaalta Karelin hahmossa säilyy aavistus myyttisen, yli-inhimillisen heeroksen luonnosta, vaikka hänen tarinansa onkin vahvasti parodioitu.

Aihepiiriltään suomalaiskansallisena ja suomalaista mytologiaa rakennusaineenaan käyttävänä *Sankarit* osallistuu epäsuorasti keskusteluun kansallisvaltioiden omintakeisuudesta, mutta toisaalta yhtenäistä kansallista identiteettiä ei enää luoda samalla tavoin kuin 1800-luvulla. Kun *Kalevala* ilmestyi liki 200 vuotta sitten, sen tehtäväksi muodostui suomalaisuusaatteen ja kansallisuushengen luominen. Lönnrot antoi kansalle sen, mitä kansa yhtenäistyäkseen tarvitsi: myyttisen, sankarillisen menneisyyden. Kansallisromanttinen ajatus yhtenäisestä kansasta oli paitsi kulttuuri-, myös kielipoliittinen. Suomalaisille luotiin sankarillinen tausta ja suomenkielinen kulttuuri. Viime vuosina, Euroopan Unionin myötä kansojen yhdistyessä saman lipun alle ja englannin kielen muuttuessa vähitellen Euroopan lingua francaksi, monilta tahoilta on kuulunut epäilyksiä kansallisten kulttuurien säilymisen mahdollisuudesta. *Sankarit* liittyy tähän keskusteluun toisaalta kansallisten vahvuuksien esittäjänä ja säilyttäjänä, toisaalta kansallisten myyttien ja stereotyyppien purkajana näennäisesti tavanomaisin keinoin: Sinisalo seuraa jo perinteeksi käynyttä tendenssiä siirtää suomalaiskansallisen mytologian hahmoja uuteen kontekstiin. Suomalaisuus asettuu *Sankareissa* osaksi eurooppalaista tiede- ja kulttuurikehystä teknologian kehityksen kuvauksen ja kulttuuristen ikonien – muusikoiden ja urheilijoiden – menestyksekkään edustuksen ansiosta. *Sankarit* samanaikaisesti sekä korostaa että kritikoitää tätä ilmiötä ja osoittaa syvälleluotaavan yhteyden mytologisten hahmojen ja nykypäivän kulttuuri-ikonien välillä.

Yhteys mytologisiin hahmoihin tulee näkyviin postmodernistiselle ja scifi-kirjallisuudelle luonteenomaisin keinoin, kun yliluonnolliset ominaisuudet siirretään arkipäivään ja ne saavat kirjaimellisen selityksen. Sinisalo ottaa käsittelyynsä yli-inhimillisiä voimia käyttävät mytologiset hahmot siirtäessään ne rakentamaansa nyky yhteiskuntaa kuvaavaan fiktiiviseen todellisuuteen. Näin mytologisista laulaja-tietäjistä tulee hevirokkari ja iskelmätahti, sammon-takojasta rumpali ja it-alan asiantuntija, soturista urheilija ja paimenesta valmentaja. Saman käsittelyn saavat myös yliluonnolliset, myyttiset siirtymät tuonelaan ja naisten valtakuntiin (saareen ja Sa-

riolaan), joiden kuvaukseen liioittelu ja inversio tuovat parodisen sävyn. Henkilöhahmojen matkat etääntyvät viistovalaisuudessa alkuperäisestä myyttisyydestään. *Sankareissa* kuvatut matkat ovat osin verrattavissa *Kalevalassa* kuvattuihin yliluonnollisiin siirtymiin, mutta niihin on lisätty tyylillisiä kärjistyksiä: Rex hakee sanoja kärpässien (*soman*) aiheuttamasta hallusinaatiotilasta, Ile matkaa Sariolaan Rexin vaivihkaa antaman huumaaavan lääkkeen (*kukkalatva*) tainnuttamana ja Mahdin pelastavat maanalaisesta elinpankista (Tuonelan joesta) paradoksaalisesti Toinin häneen pumpaama erityisen tehokas dopingaine, jonka nimi on paljonpuhuvasti *joutsenlaulu*, ja muu tekninen välineistö. Rouva Alakorkeen *Zombien™* takaisinryöstömatka taas on scifin keinoin esitetty sotaretki ultrakevyine lentolaitteineen.

Myyttejä ja mytologian hahmoja on siirretty uuteen ympäristöön jo ennen nykypäivää, mutta *Sankareissa* käytetyt keinot (parodia, scifi, rikkonainen rakenne) antavat kiinnostavan näkökulman henkilöhahmoista muodostuvan kuvan rakentumiseen. Myytit ovat menettäneet paljon alkuperäisestä arvokkuudestaan siirtymässä eepoksesta romaaniin, mutta allegorisina romaanin maailman ulkopuolelle viittaavat myytit säilyttävät uusissa kehyksissään kulttuurisen merkittävyytensä. Kansalliseepoksesta lainatut sankarit on rakennettu uuteen ympäristöönsä niiden menettämättä tunnistettavuuden kannalta liian paljon ”alkuperäisestä” luonteestaan. Joidenkin henkilöhahmojen kalevalaiset piirteet korostuvat, toiset saavat uusia intertekstuaalisissa siirtymässä pohjatekstistä. Riippuen näiden piirteiden laadusta henkilöhahmojen ympärille muodostuu luennassani tarinoita, joita läpäisevät säikeet punoutuvat toisiinsa.

Romaanista nousee esiin teemoja ja motiiveja, jotka ovat tuttuja jo *Kalevalasta*, mutta ne saavat uudessa kulttuuriympäristössään uusia merkityksiä. Teemojen ja motiivien kautta *Sankarit* osallistuu keskusteluun ajankohtaisista aiheista, ja näin esille nousevat myös muutokset kulttuuri- ja poliittisessa ilmapiirissä, joka ympäröi modernia, länsimaista maailmaa. Yhtenä keskeisistä motiiveista on *Kalevalan* Kullervo, joka on Karelin hahmossa rakennettu korostetusti tragedian aineksia sisältävän kertomuksen kehyksiin. Ka-

relin tarinaan siirtyvät *Kalevalasta* Kullervoon liittyvät teemat (sisaren turmelu, kosto ja itsemurha), mutta Sinisalon luennassa nämä teemat menettävät myyttisen luonteensa ja näin Karelin tarina linkittyy vuosituhaten vaihteessa eettistä keskustelua herättäneisiin ongelma-kohtiin: kysymykseen lähisukulaisten seksuaalisesta kanssakäymisestä, joka voidaan assosioida esimerkiksi kysymykseen adoptiolain tietosuojasta mahdollisesti seuraaviin ongelmiin, ja keskusteluun seksuaalisesta väkivallasta (erityisesti sotien joukkoraiskauksista) sekä terroriteoista ja itsemurhaiskuista. Näiden lisäksi Sinisalo laajentaa Karelin tarinasta luettavaa tematiikkaa myös uusiin suuntiin. Siitä voi lukea kommentin luonnonmaiseman turmelemiseen turismin ehdoilla, keskusteluun hevimusiikin satanismissyytöksistä ja kysymykseen muukalaisuudesta ja monikulttuurisuudesta.

Kareliin liittyvän tematiikan lisäksi *Sankareissa* toistuu uudistuneessa muodossa myös *Kalevalan* Sampo-motiivi: *Sankareiden* *Zombie™*:n ympärille kutoutuu yhtenä teemana kysymys eettisyydestä. Ihmemylly jauhaa rikkautta ja kuuluisuutta koehenkilöiden hyvinvoinnista piittaamattomalle omistajalleen. Vuosituhannen vaihteessa ja vielä aivan viime aikoina kiivasta keskustelua on herättänyt kännyköiden ja muiden sähköisten laitteiden säteilyn vaikutus elimistöön. *Sankareissa* tämä kärjistyy kuvaan sähköaalloin tainnutetusta väkijoukosta. Vuosituhannen vaihteessa teknologian kehityksen kiihtyminen näkyy erityisen selkeästi länsimaissa, mutta vähitellen teknologia levittäytyy myös vielä suhteellisesti kehittymättömille alueille. Kehitys taas on tuonut tullessaan sekä positiivisia että negatiivisia vaikutuksia: urbanisoituminen, teollistuminen ja teknologian käyttöönotto kaikilla elämän alueilla ovat toisaalta helpottaneet länsimaisten ihmisten elämää, mutta niiden haittavaikutukset ovat pelottavia sekä yksilötasolla että maailmanlaajuisesti nähtynä. Ilmastonmuutoksesta johtuvat luonnonkatastrofit, koko maailman väestöä uhkaavat pandemiat ja poliittisista syistä ja uskonnon varjolla tehdyt terrori-iskut ovat lisääntyneet kiihtyvällä vauhdilla viime vuosikymmeninä. Teknologian kehitys on toisaalta tehnyt mahdolliseksi sen, että median välityksellä saamme niistä

enemmän tietoa, mutta toisaalta myös pelkoa herättäviin ilmiöihin on samasta syystä mahdollista reagoida yhä nopeammin.

Sampo-motiivi yhdistyy *Sankareissa* toiseen keskeiseen motiiviin, joka taas on yhdistävä linkki kahteen muuhun *Kalevalan* keskeiseen tapahtumaan: Lemminkäisen pelastamiseen Tuonelan josta ja Ilmarisen takomaan kultaneitoon. Molemmat esitetään *Sankareissa* scifistä tutuin keinoin, viittaamalla tohtori Frankensteiniin ja hänen luomaansa hirviöön. *Sankareissa* Frankenstein motiivina liittyy laajemmin kysymykseen uuden elämän synnyttämisestä teknologian keinoin (esimerkiksi kloonaus, geenimanipulaatio), mutta eettisten kysymysten lisäksi se liittyy myös sukupuolentutkimuksen diskursseihin. Kategorisen sukupuolieron raja hämärtyy, kun mieshahmojen henkilökuvaan liittyy feminiinisinä pidettyjä piirteitä ja naihahmojen henkilökuvaan maskuliinisina ominaisuuksina pidetyt vallanhalu ja väkivalta. Ilen toiminnassa nousee esiin synnyttäminen feminiinisinä piirteenä, ja samalla se herättää keskustelua myös teknologisesta uusintamisesta synnyttämisen maskuliinisena kompensaatona. Toini taas toimii kuin luojajumalatar ja synnyttää poikansa uudestaan. Palojen yhteen ompelemisesta jäävät jäljet ovat metafora, ja Frankenstein-motiivi toimii allegorianä postmodernistisen tekstin fragmentaarisuudesta ja uusintavasta luonteesta.

Sankareissa spekuloidaan stereotyyppisillä sukupuolirooleilla ja puretaan siten ensinnäkin sitä feminiinisyyden ja maskuliinisyyden myyttiä, joka välittyy *Kalevalasta*. Tämän lisäksi sukupuolten erottelu patriarkaalisen dikotomisen mallin mukaisesti rooleihin rikotaan, ja samalla tämä sukupuolirooleilla leikittely johtaa myös kysymyksiin seksuaalisuudesta ja ruumiillisuudesta. Herättävähän niitä sekä Sariolan kyberneettisessä tilassa liikkuvat androgyyneiksi muutetut hahmot että mielikuva Ataentsicin vallitsemasta utopistisesta maailmasta, jossa sukupuolella ei olisi väliä.

Kysymys vallasta ja vallankäytöstä antavat henkilöhahmojen suhdeverkoston ja hahmojen sukupuoliroolien analysointiin merkittävän lisän. Tytin, entisen kauneuskuningattaren tarina välittää feministisiä merkityksiä ruumiin käytöstä vallan välineenä. Valtaan

liittyvä analyysi värittää koko Tytin tarinan kärjistyen Tytin karmeassa kuolemassa, kun Karel ottaa vallan käsiinsä. Ruumiillisuuteen ja valtaan liittyvä analysointi jatkuu Tytin tarinan suhteen vielä hänen kuolemansa jälkeenkin, tosin muuttuneena ja kyberneettisesti sävyttyneenä, kun Ile rakentaa virtuaalisen naisen yrittäen siten synnyttää itselleen naisen tai herättää vaimonsa henkiin.

Väinämöisen ja Ainon myyttinen tarina vanhasta shamaanista ja nuoresta neidosta saa Sinisalon kerronnassa uusia, arkipäiväämme linkittyviä sukupuoliroolien muutoksesta johtuvia poliittisia merkityksiä ja myös eettisiä sävyjä, kun Oona esitetään omasta ruumiillisuudestaan epävarmaksi nuoreksi tytöksi, jonka vanhempi, seksuaalisesti kokenut rock-laulaja viettelee. Oonan henkilökuvaa täydentyy Ainon hahmon kuvauksessakin käytetyin myyttisin veteen liittyvin symbolein ja tarjoaa uudessa kulttuurikontekstissään luentaan feministisen näkökulman. Sekä Väinämöinen että Rex esitetään nuoruutta havittelevana miehenä, joka myöhemmin tyytyy osaansa yksinäisenä, naisettomana miehenä. Rexin henkilökuvassa tapahtuu erityinen muutos, kun hän kasvaa isyyteen. Oonan ja Rexin tyttäreillä Aurooralla taas on koko romaanin yhtenäisyyden kannalta erityinen, kantava rooli. Rexin ja Aurooran toisiinsa punoutuva tarinaa voidaan pitää hyvänä esimerkkinä tulkinnan monimuotoisuudesta ja säikeiden yhteenpunoutumisesta. Jos tarkastellaan vain isän ja tyttären, Rexin ja Aurooran välistä suhdetta, henkilö-hahmot saavat joko feministisiä tai myyttisiä piirteitä riippuen siitä, kumpaan henkilö-hahmoon fokusoidaan. Jos fokus on Rexissä, isän ja tyttären suhdetta voidaan tarkastella feministisen luennan kautta, jolloin Rexin tarinasta voi lukea maskuliinisuuden muutoksista (isyys), jos taas fokusoidaan Aurooraan, tarinaa voidaan tarkastella toisaalta kehityspsykologisena kertomuksena luonnollisesta tapahtumasta, kun lapsi irrottautuu vanhemmistaan (tässä tapauksessa isästään) tai feministisenä kuvauksena patriarkaalisen vallan alta murtautumisenä, toisaalta allegoriana uuden ja vanhan maailmanjärjestyksen kamppailusta.

Sankarit on kertomus nyky-yhteiskunnasta ja sen raadollisuudesta. *Sankareiden* yksi keskeisimpiä teemoja on kysymys eetti-

syydestä, joka tulee näkyviin monin paikoin eri henkilöhahmojen tarinoissa. Erityisen painon eettisyyskysymys saa, kun huomataan *Sankareiden* yhteys keskusteluun, joka kommentoi medioitumista ja median kasvavaa merkitystä tiedon nopean siirtymisen välineenä. Saamme tietoa maailman tapahtumista lähes tasa-aikaisesti, mutta ongelmalliseksi tietoliikenteen tekee paitsi sen subjektiivisuus, myös tiedon siirtämiseen kytkeytyvä poliittinen värityneisyys. *Sankareiden* kontekstissa median vaikutus näkyy esimerkiksi siinä, miten mediassa rakennetaan ja puretaan kulttuuri-ikonien sankaruutta. Media merkityksiä rakentavana välineenä korostuu romanin keskeisten henkilöhahmojen elämässä. Rex menettää asemansa Karelin terrori-iskun jälkeen satanismisyytösten takia, rouva Alakorkee joutuu lähtemään maasta teknologisten kokeilujensa tultua ilmi, Mahti menettää mahdollisuutensa urheilijana dopingkäryn vuoksi ja Oona menee veteen nähtyään Rexin kuvan lehdesä. *Sankareissa* mediakritiikki kohdistuukin niihin kuviin, joita median kautta iskostetaan katsojien tietoisuuteen. Nämä kuvat eivät ole kuitenkaan pelkästään negatiivisia, vaan *Sankareissa* osoitetaan myös, miten teknistyminen yleensä tuo mukanaan myös positiivisia seurauksia, esimerkiksi Toinilla ei olisi mitään mahdollisuuksia löytää poikaansa ilman internetin apua.

Sankareita voidaan lukea toisaalta kriittisenä kannanottona nykyiseen maailmanmenoon, toisaalta myös mahdollisuutena vaikuttaa tapahtumien vääjäämättömältä näyttävään kulkuun. Ilen tarinassa eri ”urotöiden” suorittaminen ja virtuaalinalaisen rakentaminen, rouva Alakorkeeseen fokusoituvassa tarinassa ”sampoo” liittyvä toiminta ja Kauko ”Mahti” Saarelaisen dopingkärryn johtavat tapahtumat ovat kaikki esimerkkejä teknologian nopean kehityksen varjopuolista. Vaikka myös *Sankareissa* – samoin kuin *Kalevalassa* – toiminnan kuvauksen keskiöön nousee taistelu rikkautta jauhavasta ihmemyllystä, joka hyvän sijaan aiheuttaa sairauksia ja osoittautuu muutenkin ongelmalliseksi, Sinisalo ei kuitenkaan lopulta maalaa eteemme apokalyptistä kauhukuvaa maailmamtamme ja tulevaisuudesta. Kaaosmaista nyky-yhteiskuntaa esittävä dystooppista tulevaisuudenkuvaa luova pessimistinen kertomus

muuttuu myyttissävytteisessä luennassa optimistiseksi ja toivorikkaaksi kuvaukseksi uuden ajan alusta.

Myös *Kalevala* saa uusia piirteitä, kun tarkastellaan mytologisten henkilöhahmojen intertekstuaalisessa siirtymässä tapahtuneita muutoksia. Sinisalo korostaa romaanissaan henkilöhahmojen jo *Kalevalassa* esiintyviä tyyppi-piirteitä ja vahvistaa ne joissain tarinoissa lähes lajiksi saakka. Nämä lajipiirteet taas heijastuvat takaisin *Kalevalaan* eräänlaisen kaksoispeilauksen kautta. Erityisiä, nykyluonnon kulttuurin muutoksia peilaavia merkityksiä syntyy sekä nais- että mieshahmojen siirtymissä. Esimerkiksi *Sankareiden* naishahmoja tarkastelemalla myös *Kalevalan* naiset näyttävät erilaisina: vahvoina ja itsenäisinä, superäiteinä, jumalattarina ja taistelijoina. Kun kalevalaiset sankarit asetetaan nykypäivän kulttuuriheerosten ”nahkoihin”, henkilöhahmot (sekä vanhat että uudet) saavat aivan uutta särmää. *Sankarit* on tietysti fiktiota, jota ympäröi fantastisessa kirjallisuudessa käytetty outouden kehä ja mytologiasta tuttu yliluonnollisen ilmapiiri, mutta henkilöhahmot ovat yllättävän tuttuja ja todentuntuisia.

Mytologiasta siirrettyillä hahmoilla maailmojen välisinä identiteetteinä on Brian McHalen mukaan erityinen tehtävä postmodernistisessä ja tässä tapauksessa fantastisessa kirjallisuudessa. Siirtämällä kalevalaiset henkilöhahmot uuteen, scifi-kirjallisuudesta tuttuja aineksia ja nykytodellisuutta yhdistävään ympäristöön *Sankareissa* keskustellaan useista ajankohtaisista teemoista. Yhteiskuntakriittisine aiheineen ja viittauksineen yliluonnolliseen *Sankarit* liittyy fantastisen (myös feministisen) kirjallisuuden jo muodostuneeseen perinteeseen. *Sankarit* kommentoi toisaalta tämän päivän suomalaista yhteiskuntaa, toisaalta sen tarinoiden välityksellä kommentoidaan *Kalevalan* kautta välittyvää kuvaa suomalaisuudesta ja ihmisyydestä yleensä. Mediasankarien merkitys kansallisen identiteetin pönkittäjänä näkyy huolimatta siitä, että Sinisalo esittää sankarinsa usein ironisessa valossa. Tällainen karnevalistinen nauru toisaalta purkaa, toisaalta vahvistaa sekä vanhojen että uusien myyttisten hahmojen asemaa.

Sinisalo liittää romaanissaan yhteen tämän päivän sankarihahmot ja kalevalaiset, suomalaiskansallisen mytologian hahmot. Voidaankin kysyä, onko *Sankarit* vanhaa myyttistä kertomusrakennetta rikkova vai useita pieniä kertomuksia kokoavana kalevalaiseen perinteeseen omalla erityisellä tavallaan palaava teos. Vastaus piilee kysymyksessä itsessään: *Sankarit* on molempia.

VIITTEET

¹ Julia Kristeva antoi ilmiölle nimen vuonna 1967 ilmestyneessä, Mihail Bahtinin näkemyksiä tarkastelevassa esseessään *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (suom. Sana, dialogi ja romaani, 1993). Vasta sen jälkeen kirjallisuudentutkimuksessa on käytetty käsitettä intertekstuaalisuus.

² Johanna Sinisalon romaanin *Sankarit* lisäksi kaunokirjallisuudessa esim. Paavo Haavikon *Kalevala*-aiheiset teokset (esim. *Rauta-aika* 1982, *Kullervon tarina* 1982), Juha Ruusuvuoren *Lemminkäisen laulu* (1999), Jari Tammen *Kalevan solki* (2002), Petteri Paksuniemen *Maailman napa* (2003), Petteri Hakkaraisen *Väinämöinen, vanhana syntynyt* (2004) ja Mikko Karpin dekkari *Väinämöisen vyö* (2007) vain muutamia mainitakseni. Useita elokuvia, teatteriesityksiä ja kuva- ja sarjakuvakirjoja on myös ilmestynyt, esim. Mauri Kunnaksen *Koirien Kalevala* (ensimmäinen versio Tarja Kunnaksen kanssa 1992, uudempi versio 2006) ja siitä tehty ooppera (2004), Antti-Jussi Annilan ohjaama elokuva *Jadesoturi* (2006), Kristian Huitulan sarjakuva *Kalevala*, Petri Hiltusen sarjakuva *Väinämöisen paluu* (vuodesta 1999 lähtien) ja Gene Kurkijärven sarjakuvaromaani *Kullervo* (2009). Kiinnostava erikoisuus on Riikka Juvosen ja Riitta Salon yhteistyönä syntynyt *Väinämöisen viettelys – kalevalainen keittokirja* vuodelta 2005. *Kalevalaa* käytetään edelleen erilaisiin musiikkiproduktioihin, esim. rockteoksiin. Tunnetuimpia *Kalevalaa* materiaalina käyttäviä yhtyeitä ovat Värttinä ja heavy metal -yhtye Amorphis. Kalevalaisten myyttien käytöstä suomalaisessa kirjallisuudessa ks. esim. Pentikäinen 2002, 5–6, kuvataiteissa ks. Piela 2008b, *Kalevalan* käytöstä populaarikulttuurissa yleensä ks. Immonen et al. 2008. Kiinnostavan taustan tutkimukselleni sen aihepiirin vuoksi antaa myös Raimo Nikkosen artikkeli *Kalevalan sankareita tieteis- ja fantasiakirjallisuudessa* vuodelta 1986.

³ Novellissa *Metsän tuttu* (1991) Johanna Sinisalo tosin käyttää *Kalevalastakin* tuttuja Karhun synty -sanoja (Kalevala XLVI) hieman

muunneltuna, mutta laajempaa kokonaisuutena hän ei ole käyttänyt tekstiensä materiaalina *Kalevalan* mytologiaa ennen romaania *Sankarit*.

⁴ Romaani on käännetty englanniksi myös nimellä *Not before Sundown* (2003), London: Peter Owen.

⁵ Termillä *sateenkaarikansalainen* Karkulehto viittaa tässä homojen itsestään käyttämään nimitykseen.

⁶ Ks. <http://www.finlit.fi/kalevala/index.php?m=1&l=1>

⁷ Leena Kirstinä ohjaa lukijan teoksessaan *Halkeamia. Tutkielmia lukijasta tekstin rakenteissa*. (1988) jännittävälle matkalle etsimään halkeamia, epämääräisyyskohtia ja muita säröjä kerronnassa ja tekstin rakenteessa. Hänen mukaansa tekstiä lukiessaan ”[e]ri lukijat voivat tavoittaa omien kysymyksiensä kautta aivan erilaisia halkeamia”. Kirstinä 1988, 8.

⁸ Käytän tässä termiä *periodityyli*, koska en näe tarkoituksenmukaiseksi paneutua tässä selvittämään syvällisemmin sitä, viitataan termillä *modernismi* aikakauteen vai tyyliin. Vrt. Mäkinen 1993, 52.

⁹ *Heterotopia* on ranskalaisen filosofin Michel Foucault’n lanseeraama käsite, jota käytetään samanaikaisesti läsnäolevista rinnakkaisista tiloista. Foucault esittää artikkelissaan useita esimerkkejä heterotopioista (hautausmaa, elokuvateatteri, museo, kirjasto), mutta erityisenä tapauksena hän mainitsee puutarhan, jonka persialainen alkumuoto muodosti eräänlaisen pyhän mikrokosmoksen, heterotooppisen tilan. Foucault 1984 (1967). Postmodernin teoreetikot ovat laajentaneet Foucault’n heterotopian käsitettä. Heterotooppinen tila kuvaa postmodernia maailmantilaa, jossa eri osamaailmat, heterotopiat ovat rinnakkain läsnä samassa tilassa, mutta niiden välillä ei ole keskinäistä riippuvuussuhdetta vaan niillä on omat erilliset toimintaperiaatteensa (esim. uskonto, laki, luokka, hallinto). Jaatinen & Pitkonen 1995.

¹⁰ Jean Baudrillard esittää teoksessaan (1994, alkup. 1981) simulaation ja simulakrumin teorian, jonka mukaan nyky-yhteiskunta on simu-

laatioyhteiskunta, jossa jäljitellään jotain, josta ei ole olemassa kuin merkkejä, ja tästä syystä esimerkiksi kaikki arvot ovat yhdentekeviä ja korvattavissa toisillaan. Ks. myös Arppe 1986, 181–184 ja Vainikkala 1993, 261–262.

¹¹ Viittaan tässä ranskalaisen filosofin Jean-François Lyotardin käsitteisiin suuret eli metakertomukset ja pienet eli mikrokertomukset. Teoksessaan *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa* (1985, alkup. 1979) hän esittää väitteen, jonka mukaan postmodernina aikana ei enää uskota suuriin kertomuksiin (esim. absoluuttinen vapaus, kristinusko tai marxismiin kaltainen yleispäteväksi pyrkivä oppi) vaan ajalle tyypillinen käsitys moninaisuudesta, eroista ja häilyvyydestä johtaa pienten kertomusten runsauteen. Pienet kertomukset ovat eräänlaisia kielipelejä, jotka osoittavat merkitysten ja niiden keskinäisten suhteiden moninaisuuden. Erkki Vainikkala tiivistää: ”Pienet kertomukset ovat seurausta tiedon legitimaation kriisistä ja [...] ilmentävät narratiivisen tiedon kontekstuaalista luonnetta.” Vainikkala 2008.

¹²Palimpsesti on ”pergamentti tai papyrus, josta alkuperäinen teksti on raaputettu tai pesty pois, kuitenkin siten, että vanha kirjoitus usein hämmöttää alta”. Hosiailuoma 2003, 673.

¹³ Miestutkimus syntyi naistutkimuksen aloittaman sukupuolentutkimuksen piirissä. Miestutkimus on laaja kulttuuritutkimuksellinen alue, jonka valtaamisesta kertovat esim. sellaiset artikkelikokoelmat kuin Arto Jokisen toimittama *Mies ja muutos* (1999) tai Kai Åbergin ja Lotta Skaffarin toimittama *Moniääninen mies* (2008).

¹⁴ Keskustelun naiselliselle kielelle ominaisista piirteistä toivat feministiseen tutkimukseen Helene Cixous (ks. esim. Cixous 1989) ja Luce Irigaray (ks. esim. Irigaray 1996). Feminiininen kirjoitus on Cixousin mukaan poissaoloa ja kaaosta, jota rytmi, ääni ja virtaavuus hallitsevat (ks. esim. Klages s.a.), Irigarayn mukaan naisen puhe keskittyy dialogiin ja merkitysten liukumiseen (ks. esim. Harmon s.a.). Hyvänä esimerkkinä cixouslaisittain ”feminiinisestä” kirjoituksesta suomalais-

sa kirjallisuudessa voidaan mainita Mariaana Jäntin romaani *Amorfiaana* (1986).

¹⁵ Sisko on *Sankareissa* Tytti Pohjolan sisar, *Kalevalan* nuoremman Pohjolan neidin vastine, jonka Ilmarinen ryöstää vaimonsa kuoltua. Myöhemmin Ilmarinen vihastuu neitoon, koska yöllä ”toinen naista naurattavi” (Kalevala XXXVIII: 255) ja loitsii tämän lokiksi. Ile näkee unen, jossa hän ryöstää Tytin siskon. Kun hän herää (unessaan) hotellihuoneessa, Sisko rakastelee toisessa sängyssä tuntemattoman miehen kanssa. Ile yrittää ampua Siskon, mutta ”aseen piippu sylkee pöhlähdyksen höyheniä” (SA, 328) ja nainen lentää sudenkorentona ikkunasta ulos.

¹⁶ Kirjallisuuden sanakirja määrittelee tarinan seuraavasti: ”Suullisesti tai kirjallisesti esitetty lyhyehkö juttu, kertomus, selonteko tapahtumasarjasta” tai ”[n]arratologiassa tapahtumajakso, (fabula), jonka lukija rekonstruoi kertomuksen juonen pohjalta; tapahtumasarja, josta kertomuksessa kerrotaan.” Kertomus taas on: ”Lyhytmuotoinen, eepinen, tavallisesti suorasanainen sepitteellinen tai ei-sepitteellinen teos, jossa kerrotaan rajatusta tapahtumasta tai sarjasta tapahtumia.” Toisaalta se voi olla laajemminkin ymmärrettynä ”kertova esitys yleensä” merkityksessä *narratiivi*. Hosiailuoma 2003, 414, 909–910.

¹⁷ Cohen jakaa myyttiteoriat viiteen päälinjaan: intellektuaalisiin, mytopoeettisiin, syväpsykologisiin, yhteisölähtöisiin ja strukturalistisiin tulkintatapoihin. Ks. Siikala 2004, 34 ja Cohen 1969.

¹⁸ Kirjallisuudentutkimuksen terminä allegoria on Yrjö Hosiailuoman mukaan ”[v]ertauskuvallinen proosa- tai runomuotoinen esitys, eräänlainen laajennettu metafora, jossa käsite – esim. aate, ominaisuus tai luonnonvoima – korvataan toisella, tavallisimmin abstrakti konkreettisella. Allegorialla on kaksoismerkitys, ts. siihen sisältyy pintamerkityksen ohella syvempi vertauskuvallinen merkitys. Näin ollen allegoria voidaan ymmärtää ja tulkita vähintään kahdella tavalla; siinä se muistuttaa faabelia ja paraabelia. Allegoria voi olla uskonnollinen, fi-

losofinen, moraalinen, historiallinen tai tieteellinen.” Hosiaisuoma 2003, 39.

¹⁹ Esimerkiksi Jokelan koulusurmista puhuttiin mediassa tragediana.

²⁰ Joseph Campbell (1990) on tutkinut eri kansojen maailmansynty-myyttejä ja huomauttaa, että niihin verrattuna Kalevalassa maailman-kaikkeutta äitinä kuvataan merkillisellä tavalla. Neitseellinen ilman impi laskeutuu alkumereen ja tulee neitseellisesti raskaaksi. Hän synnyttää aikanaan Väinämöisen, joka joutuu heti koettelemuksiin. Muis-sakin maailmankaikkeutta äitinä näkevissä myyteissä äidit ovat neit-syitä ja heille annetaan erilaisia rooleja, mutta Kalevalan ”veen emosta, ilman imeä” Campbell pitää erikoisena. Campbell 1990, 256–260.

²¹ Kiinnostavan tulkinnallisen aspektin Rexin ja Joakimin kilpalaulanta-analyysiin tuo yhteys hip hopin *battle*-laulantaan, jossa kaksi hiphop-paria taistelee paremmuudesta. Kalevala MM 2002 -kisoissa Hip-hop poppoo *Oppositio* räppäsi toiselle sijalle.

²² Noudatan myös tässä koko väitöskirjassa seuraamaani käytäntöä ja käytän yleiskäsitettä *intertekstuaalinen* huolimatta siitä, että kynnyk-systejä käsitellessäni käytän Genetten teoriaa. Genetten mukaan tässä yhteydessä pitäisi käyttää termiä *transtekstuaalinen*.

²³ Vrt. soma-hallusinogeeni Aldous Huxleyn romaanissa *Brave New World* (1932). (Suom. *Uljäs uusi maailma*.)

²⁴ Marja Kalske pohtii Lempäälän kunnan historiikissaan Lempäälän nimen etymologiaa. Hänen mukaansa nimen taustalla saattaa olla myös Gananderin Mythologia Fennicasta löytyvä Lemmäs/Lemmas, joka on nykytutkimuksenkin mukaan nymfi tai fauni. Suomalainen mytologia tuntee myös haltijattaret nimeltä Lemmetär ja Lemmätär, joilla on – samoin kuin usein myös Lempäällä – rautaan liittyviä tehtäviä ja joi-ta on tulkittu usein ”pahaksi haltijattareksi, syöjättäreksi, naispuoli-seksi lemmoksi”. *Kalevalan* sankarin nimi Lemminkäinen palautunee näiden haltijatarten nimien kanssa samaan kantasanaan ’lempi’, joka

on todennäköisesti ollut alkuperäiseltä merkitykseltään ’tuli’. Kalske 1999, 28–29. Ks. myös Ganander 1789, 48–49.

²⁵ Yhdysvaltalainen tutkija Justine Larbalestier esittelee kirjassaan *The Battle of the Sexes in Science Fiction* scifin alalajiksi luokittelemien-
sa ”sukupuolten taistelu” -tekstien nais- ja mieshahmoja. Hänen mu-
kaansa alalajiin kuuluu kahdentyyppisiä tekstejä sukupuoli- jaottelun
suhteen: toisaalta tekstejä, joissa sukupuolten välinen suhde on erit-
tään epätasainen miespuolisten ollessa ”normaaleja” ja naispuolisten
saadessa demonisen roolin, toisaalta tekstejä, joissa sukupuolten välis-
tä suhdetta ei kuvata aivan näin epätasaiseksi. Kiinnostavan jaon su-
kupuoliin Larbalestier esittelee Nelson S. Bondin teoksen *The Pries-
tess Who Rebelled* (1939/1972) analyysissä. Tutkimus antaa kuvan sii-
tä, minkälaisia nais- ja miespuolisia tyyppisiä 1900-luvun alkupuolis-
kon scifissä esiintyy. Bondin teoksessa on Larbalestierin tulkinnan mu-
kaan *todellisia/oikeita* (real) ja *epätodellisia* (unreal) naisia ja miehiä.
Epätodelliset naiset voivat olla esimerkiksi elämän jatkuvuutta ylläpi-
täviä *äitejä*, taistelevia *amatsooneja* tai muita vain yhteen tehtävään
osallistuvia *työläisiä*. Epätodelliset miehet taas ovat *siittäjiä* tai *villejä
miehiä*. Todelliset naiset kuvataan vereviksi, himoittaviksi, todellisil-
le miehille lojaaleiksi naisiksi ja todelliset miehet taas ovat kalpeisiin
siittäjiin ja bruttaaleihin villeihin verrattuna ”kuin jumalia”, seksuaali-
sesti viriilejä, kauniita miehiä. Epätodelliset naishahmot ovat epäsek-
suaalisia, kylmiä muukalaisia (alien), jotka taistelevat miesten valtaa
vastaan. (Larbalestier 2002, 45–48.) Tässä Bondin teoksessa ja muis-
sa Larbalestierin analysoimissa, hänen antifeministisiksi kutsumis-
saan scifi-romaaneissa tosin spekuloidaan utopistisilla yhden sukupuol-
len hallitsemilla yhteiskunnilla, mutta näkökulma on aina ehdottoman
heteroseksuaalinen tai epäseksuaalinen. Epätodelliset naiset ja miehet
muuttuvat todellisiksi heteroseksuaalisessa aktissa, joko suutelemi-
sen tai yhdynnän kautta. Muuten toista sukupuolta tarvitaan korkein-
taan vain lisääntymiseen (siittäjät), jälkeläisistä huolehtimiseen (äidit),
työn tekoon (työläiset), sotimiseen (soturit) ja ruuan hankintaan (villit

miehet). (Larbalestier 2002, 45–48.) Naisten kirjoittamissa ja feministisissä scifi-novelleissa ja -romaaneissa nais- ja mieshahmojen roolit eivät ole yleensä niin selkeästi toisistaan poikkeavia kuin Larbalestierin tarkastelemissa romaaneissa, tai roolit on käännetty ylösalaisin. Feministisiä utopioita naisten hallitsemista yhteisöistä on luotu scifin historian aikana, mutta dominoivien naishahmojen rooli ei ole Pamela Sargentin mukaan koskaan ollut scifi-kirjallisuudessa kovin suuri (Sargent 1974, xlix–lix). On tärkeää huomata, että Sargentin kirjoitus on 1970-luvulta, jonka jälkeen on tapahtunut melko paljon.

²⁶”Russ gloriously imagines a time when feminism is so much a part of the social fabric that the arguments of its ideas can be simply ignored, or misunderstood, as no longer being in opposition and so no longer needing arguing.” Lefanu 1989, 178.

²⁷ Yhdysvalloissa ja Englannissa naiset liikehtivät oikeuksiensa puolesta jo kauan ennen suffragettiliikkeen syntyä. Yksi tunnetuimmista naisasianaisista oli Mary Wollstonecraft (1759–1797), joka julkaisi 1700-luvun lopulla useita naisasiaa ajavia teoksia. Sukupuolten tasa-arvoa vaativaa teosta *A Vindication on the Rights of Woman* (1792) pidetään yhtenä feministisen kirjallisuuden perusteoksista. Máthé 2005, 76–77.

²⁸ Esimeriksi Arto Jokinen suhtautuu *Kalevalan* mieshahmoihin melkoisen kriittisesti. Hänen mukaansa suomalaisen miehen perushyveitä ovat kalevalaisten representaatioiden perusteella ”vastuuttomuus, väkivaltaisuus, itsetuho, lähes oidipaalisen läheinen suhde äitiin ja sen parina vihamielisen etäinen suhde isään, kyvyttömyys parisuhteeseen ja maskuliinisuuden ylimitoitettu demonstraatio”. Jokinen 2000, 103.

²⁹ Northrop Frye jakaa kirjallisuuden henkilöahmot toimintakyvyn mukaan viiteen ryhmään: jumaliin, romanssin sankareihin, epiikan ja tragedian sankareihin, komedian ja realistisen fiktion henkilöahmoihin sekä ironisen kirjallisuuden henkilöahmoihin. Jako perustuu aristoteeliseen käsitykseen vallan asteesta: sankarilla on joko enemmän, yhtä paljon tai vähemmän valtaa kuin ihmisillä yleensä. Korkein

aste on siis jumalhahmo, joka on laadullisesti muita ylempänä. Toiseksi korkeimpaan luokkaan kuuluu romanssin sankari, joka on luokiteltavissa ihmiseksi, mutta on muita korkeammalla tasolla. Hänellä on ylikuonnollisia voimia tai hän on muulla tavalla ylivoimainen. Epiikan ja tragedian sankarit ovat yleviä, mutta eivät ylikuonnollisella tavalla. Komedian ja realistisen fiktion henkilöahmot taas eivät ole oikeastaan sankareita lainkaan sanan varsinaisessa merkityksessä, koska hahmot vertautuvat reaalityodellisuuden ihmisiin. Ironisen kirjallisuuden henkilöahmot ovat asteikossa alimpana, heillä on vähemmän kykyjä ja älykkyyttä kuin reaalityodellisuuden ihmisillä yleensä. Frye 1970, 33–34.

³⁰ Viittaus yhteen heavy metalin alagenreen, sankariheavyyn, jonka suosio on kasvanut nopeasti 1990-luvun lopulta lähtien. Sankariheavy on hyvin maskuliinista ja sen estetiikalla viitataan menneeseen, mytologisten soturisankareiden aikaan. Zacheus, Aro & Järvinen 2005, 22, 25.

³¹ Monet feministit pitävät naisen naurua seksuaalisena ja syvänä (esim. Daly 1978/1991, 17). Kallioisen mukaan feministinen nauru päästää naisen patriarkaalisesta sensuurista ja antaa hänelle mahdollisuuden löytää oman nautinnon. Kallioinen 2004, 47. Kupiainen näkee Kullervon naisen naurun kohteena. Leipomalla kiven Kullervon leipään talon emäntä häpäisee leivän. Emännän nauru on hävytöntä ja pilkkaavaa. Kupiainen 1999, 112.

³² Erinyit ovat *Oresteian* fuurioita, jotka vaativat Oresteksen syylliseksi julistamista rikoksesta, jonka hän oli tehnyt tietämättään perhettään vastaan. Apollo puolustaa Orestesta ja Atena toimii tuomarina. Huolimatta Erinyeiden syytöksistä Atene julistaa Oresteksen syyttömäksi rikokseen. Ks. Morford & Lenardon 1985, 320–321.

³³ Hannele Koivusen mukaan Filippoksen evankeliumi 63: 34–36. Koivunen 1994, 153–157; Koivunen 2005, 131–133. Legendan Maria Magdaleenasta kertoo myös suuren suosion saanut Dan Brownin kirja *The Da Vinci Code* (2003). Legendan mukaan Maria Magdaleena pa-

keni Pyhästä Maasta Kristuksen kuoleman jälkeen. Michael Baignent, Richard Leigh ja Henry Lincoln ovat esittäneet kirjassaan *The Holy Blood and the Holy Grail* (1982, suom. *Pyhä veri, pyhä Graal*, 2005) hypoteesin, jonka mukaan Pyhä Graalin malja olisi Maria Magdaleenan kohdun symboli, ja hänen Pyhässä Graalissa mukanaan viemä pyhä veri hänen ja Kristuksen yhteinen lapsi. Ks. Baignent, Leigh & Lincoln 2005; ks. myös Koivunen 2005, 133.

³⁴ Vrt. esim. Lehtonen 1995, 25. Jarna Soilevuo Grønnerød kritisoi maskuliinisuuden käyttöä teoreettisena käsitteenä. Hänen mukaansa ”maskuliinisuus on sanana sekä informatiivinen että tehokas, mutta myös sekava”. Soilevuo Grønnerød 2008, 20. Naiseuteen ja naiselliseen liittyvää termistöä ovat eritelleet useat tutkijat, esim. Toril Moi (1990).

³⁵ Konfiguraatio on alue tai kenttä toisiinsa kietoutuvia, erilaisia asioita, jotka eivät muodosta koherenttia muodostelmaa. Maskuliininen konfiguraatio pitää sisällään 1) paikat sosiaalisten sukupuolten suhteissa; 2) käytännöt, jotka järjestävät noita paikkoja; 3) käytännöt, jotka niveltävät miehiä maskuliinisuuteen; 4) näiden käytäntöjen vaikutukset ruumiiseen ja persoonallisuuteen; 5) näiden käytäntöjen vaikutukset kulttuuriin. Jokinen 2003a, 14.

³⁶ Jarna Soilevuo Grønnerød tarkastelee maskuliinisuuden käsitettä muun muassa R. W. Connellin konfiguraatioteorian kautta. Connell erittelee tutkimuksessaan aiemmat maskuliinisuuskäsitykset essentialistisiin, empirisiin, normatiivisiin ja symbolisiin. Soilevuo Grønnerødin tulkitsemana Connellin maskuliinisuuden konfiguraatioon sisältyvät kaikki nämä maskuliinisuuskäsitteen käyttötavat. Soilevuo Grønnerød 2008, 23–25.

³⁷ Stuart Hall jakaa – jaottelun yksinkertaistavaa luonnetta korostaen – käsityksen subjektista kolmeen ryhmään, joita ovat *valistuksen, sosiologinen ja postmoderni subjekti*. Valistuksen subjekti perustuu kartesiolaiseen käsitykseen individualistisesta yksilöstä, jonka identiteetti säilyy muuttumattomana kehdestä hautaan. Sosiologinen subjekti perustuu näkemykseen, jonka mukaan ”identiteetti muodostuu minän ja

yhteiskunnan välisessä vuorovaikutuksessa”. Postmoderni subjekti on pirstoutunut ja liikkuva, monien keskenään ristiriitaistenkin identiteettien kokoelma. (Hall 2002, 21–23.)

³⁸ Ks. esim. Zacheus, Aro & Järvinen 2005, 25. Toisaalta Atte Oksanen huomauttaa, että 1990-luvulla on noussut useita yhtyeitä, joissa on nainen keulakuvana. Hän puhuukin 1990–2000-lukujen metallimusiikissa näkyvästä ultramaskuliinisuuden ja feminiinisuuden ”ristiaallokosta”. Oksanen 2008, 131. Joakimin ja Rexin taisteluun liittyy myös heavyrockin ja iskelmän yleisöön liittyvä seikka. Heavyrock on maskuliinista musiikkia, mutta sitä kuuntelevat sekä miehet että naiset. Tähän viittaa myös Margit sanoessaan Joakimille, että tämän pitäisi muuttaa imagoaan machommaksi. Ks. SA, 32. Heli Perkkiö huomauttaa, että heavyrockissa musikit esittävät maskuliinisuuttaan toisille miehille ”tukemaan heteroseksuaalisuutta ja virtuositeettia”. Perkkiö 2003, 170.

³⁹ Termin *kyborgi* lanseerasivat Manfred E. Clynes ja Nathan S. Kline vuonna 1960 artikkelissaan *Cyborgs and Space*, jossa he esittivät, miten ihmisruumista voitaisiin muokata avaruusmatkailuun sopivaksi. Clynesin ja Klinen kyborgi ei ollut ihmisen ja koneen yhdistävä rakennelma vaan he esittivät toisenlaisia keinoja ruumiin vapauttamiseksi rajoistaan (esim. erilaisten leikkausoperaatioiden, kemiallisten aineiden ja hypnoosin käyttäminen). Clynes & Kline 1960. Donna Harawayn käytössä kyborgi muuttuu metaforaksi: kyborgi sekä rakentaa että purkaa koneita, identiteettejä ja sukupuolikategorioita. Haraway 1991, 181; Paasonen 2003, 19–20. Harawayn kyborgimanifestia on kritisoitu siitä, että se jättää ulkopuolelle miehet ja kolmannen maailman naiset. Rojola 2000, 149–151; Savolainen 2001, 85–86. Harawayn manifestissaan esittämä utopistinen kuva naissubjektin hybridisyydestä viittaa kuitenkin niihin mahdollisuuksiin, joita maskuliininen teknologisoituva maailma tarjoaa myös naisille ja tulee tarjoamaan myös kolmannen maailman ihmisille. Vrt. Rojola 2000, 149.

⁴⁰ Timo Siivonen tiivistää teoksessaan *Kyborgi* Michel Foucault’n vaikuttamana muodostuneen käsityksensä teknologian ja rationaalisuu-

den välisestä kytköksestä seuraavasti: ”teknologia on tiedon tuottamisen tapa ja tieto puolestaan kytkeytyy aina valtaan”. Siivonen 1996, 23–24.

⁴¹ Susanna Paasonen käyttää termiä populaarikybernetiikka puhuesaan kaunokirjallisista, elokuvallisista ja televisuaalisista fiktioista, joissa spekuloidaan ihmisen ja koneen välisiä rajoja ja ihmisen kategoriaa. Paasonen 2003, 19.

⁴² Teknologinen uusintaminen viittaa miehiseen kateuteen naisen kykyä kohtaan synnyttää uutta elämää tai kuten Siivonen asian Mark Seltzeriin viitaten ilmaisee, teknologinen tuottaminen voidaan nähdä ”maskuliinisena kompensaationa naisen suvunjatkamiskyvylle”. Siivonen 1996, 119.

⁴³ “[...] il romanzo porta in essi [altri generi letterari] la problematicità, la specifica incompiutezza semantica e il vivo contatto con l’età contemporanea incompiuta e diveniente”. Bachtin 2001, 448–449.

⁴⁴ Raymond Williams luokittelee artikkelissaan utopiat ja dystopiat neljään ryhmään. Hänen luokittelunsa mukaisesti utopiat ja dystopiat voivat olla valmiita paikkoja (paratiisiin tai helvettiin verrattavissa olevia), joko ulkoisesta tapahtumasta (esimerkiksi luonnonkatastrofista) johtuen muodostuvia tai inhimillisen toiminnan tuloksena tarkoituksettisesti muodostettuja maailmoja tai maailmoja, joiden muodostumisen teknologinen kehitys on tehnyt mahdolliseksi. Williams 1979, 52.

LÄHTEET

Tutkimuskohteet

Sinisalo, Johanna (2003) *Sankarit*. Helsinki: Tammi. (viittauksissa SA)
Kalevala (19. painos vuodelta 1996). Helsinki: WSOY.

Kirjallisuus

Aho, Kalevi (2008) ”Kalevala ja suomalainen taidemusiikki”. Teoksessa Ulla Piela, Seppo Knuutila & Pekka Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*, s. 82–121. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS.

Aho, Marko (2002) *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. (väitöskirja) <http://acta.uta.fi/pdf/951-44-5433-2.pdf> (11.5.2009)

Alanko, Aki (2008) ”Kalevalaa 2000-luvulla”. Teoksessa Ulla Piela, Seppo Knuutila & Pekka Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*, s. 498–499. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS.

Alanko, Outi & Käkelä-Puumala, Tiina (toim.) (2001) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Tietolipas 174. Helsinki: SKS.

Anttonen, Anneli, Lempiäinen, Kirsti & Liljeström, Marianne (toim.) (2000) *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino.

Apo, Satu (1986) *Ihmesadun rakenne*. Helsinki: SKS.

Apo, Satu (1989a) ”Suullinen runous – vuosisatainen traditio”. Teoksessa Marja-Liisa Nevala (toim.), *Sain roolin, johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*, s. 21–28. Helsinki: Otava.

Apo, Satu (1989b) ”Valitus ja viha. Lyyrinen laulurunous”. Teoksessa Marja-Liisa Nevala (toim.), *Sain roolin, johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*, s. 154–181. Helsinki: Otava.

- Apo, Satu (1995) *Naisen väki. Tutkimuksia suomalaisten kansanomaisesta kulttuurista ja ajattelusta*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Aristoteles (2007) *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski 1967. Helsinki: Otava.
- Arppe, Tiina (1996) ”Jean Baudrillard. Esittely”. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.), *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*, s. 181–186. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Tutkijaliitto.
- Attebery, Brian (2002) *Decoding Gender in Science Fiction*. New York and London: Routledge.
- Bachtin, Michail (2001) ”Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo”. Käänt. Clara Strada Janovič. (Alkup. *Epos i roman. O metodologii issledovanija romana*.) Teoksessa *Estetica e romanzo*, s. 445–482. Torino: Einaudi.
- Bahtin, Mihail (2002) *François Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. T. Laine, P. Nieminen. (Alkup. *Tvoršestvo Fransua Rable I narodnaja kultura srednevekovja I renessansa*, 1965.) Helsinki: Like.
- Baigent, Michael, Leigh, Richard & Lincoln, Henry (2005) *Pyhä veri, pyhä Graal*. Suom. T. Haarala. (Alkup. *The Holy Blood and the Holy Grail*. 1982.) Helsinki: Bazar.
- Barr, Marleen & Smith, Nicholas D. (toim.) (1983) *Women and Utopia. Critical Interpretations*. Lanham – New York – Lanham: University Press of America.
- Barthes, Roland (1993) *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. L. Rojola, Suom. L. Rojola ja P. Thorel. (Alkup. *Le degree zero de l'écriture*, Paris: Seuil, 1968.) Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland (1994) *Mytologioita*. Suom. P. Minkkinen. (Alkup. *Mythologies* 1957, Editions du Seuil.) Helsinki: Gaudeamus.
- Baudrillard, Jean (1994) *Simulacra and Simulations*. Käänt. S. F. Glaser. (Alkup. *Simulacres et simulation*, 1981.) The University of Michigan Press.
- Bauman, Zygmunt (1996) *Postmodernin lumo*. Suom. J. Vainonen. Toim. P. Ahponen & T. Cantell. Tampere: Vastapaino.

- Beavoir de, Simone (1980) *Toinen sukupuoli*. Suom. A. Suni. (Alkup. *Le Deuxième Sexe*, Paris: Gallimard, 1949.) Helsinki: Kirjayhtymä.
- Belsey, Catherine & Moore, Jane (toim.) (1989) *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. London: Macmillan.
- Blomberg, Kristian, Hirsjärvi, Irma & Kovala, Urpo (toim.) (2004) *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Boberg, Jarmo (2004) *Työ opettaa Finlandia-palkittua*. Kirjatyö 2004. <http://www.viestintaliitto.fi/kirjatyo/2004/2/muut/haastattelu.html> (11.5.2009)
- Braidotti, Rosi (1996) *Cyberfeminism with a Difference*. www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm (11.5.2009)
- Brax, Klaus (2001) ”Imitaatiosta kommunikaation – laji kirjallisuudentutkimuksessa”. Teoksessa Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, s. 117–140. Tietolipas 174. Helsinki: SKS.
- Butler, Judith (2006) *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. T. Pulkkinen & L.-M. Rossi (Alkup. *Gender Trouble. Feminism, and the Subversion of Identity*, New York and London: Routledge, 1990.) Helsinki: Gaudeamus.
- Campbell, Joseph (1990) *Sankarin tuhannet kasvot*. Suom. H. Virrankoski (Alkup. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press, 1949.) Helsinki: Otava.
- Chodorow, Nancy (1978) *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- Cixous, Hélèn (1989) *Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays*. Teoksessa C. Belsey & J. Moore (toim.), *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, s. 101–106. London: Macmillan.
- Clynes, Manfred E. & Kline, Nathan S. s.a., *Cyborgs and Space*. (Reprinted with permission from Astronautics 1960)
- <http://www.nytimes.com/library/cyber/surf/022697surf-cyborg.html> (11.5.2009)

- Cohen, Percy S. (1969) Theories of Myth. *Man*. New Series. 3 (4), 337–353.
- Connell, R. W. (1987) *Gender & Power*. Oxford: Polity Press.
- Connell, R. W. (1995) *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Csapó, Ida & Török, Monika (toim.) (2005) *Feminista Almanach 2005*. Budapest: MINök – NÖTárs.
- Culler, Jonathan (1975) *Strukturalist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan (1976) Literary history. Allegory, and Semiology. *New Literary History* Vol. VII, No. 2, Winter 1976.
- Cygnaeus, Fredrik (1853) *Det tragiska elementet i Kalevala*. Helsingfors.
- Daly, Mary (1991) *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. (Alkup. 1978.) London: Women's Press.
- De Lauretis, Teresa (1990) *Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness*. *Feminist Studies* 16 (Spring 1990), 115–150.
- Docherty, Thomas (1983) *Reading (Absent) Character. Towards a Theory of Characterization in Fiction*. Oxford: Clarendon Press, 1983.
- Duff, David (toim.) (2000) *Modern Genre Theory*. Harlow: Longman.
- Eagleton, Terry (2003) *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Eliade, Mircea (2003) *Pyhä ja profaani*. Suom. T. Laitila. (Alkup. *Das Heilige und das Profane*. Copenhagen: Leonhardt & Høier Literary Agency, 1957.) Helsinki: Loki-Kirjat.
- Enwald, Liisa (1989) Donna Quijote. ”Kaikki tulee yhdestä, joka on kaksi” – Leena Krohn. Teoksessa M-L. Nevala (toim.), *Sain roolin, johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*, s. 733–738. Helsinki: Otava.
- Enwald, Liisa (1999) Naiskirjallisuus. Teoksessa P. Lassila, (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, s. 199–

211. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 724:3. Helsinki: SKS.
- Eriksen, Anne (1994) Noe om helter – en innledning. Tradisjon. *Tidsskrift for folkeminnevitenskap* vol. 24, 3–10.
- Eskola, Katariina et al. (toim.) (1994) *Uusi aika. Kirjoituksia nykykulttuurista ja aikakauden luonteesta*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 41. Jyväskylän yliopisto.
- Fletcher, Angus (1965) *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Fokkema, Aleid (1991) *Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Postmodern Studies 4. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi.
- Fokkema, Douwe (1984) *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Fornäs, Johan (1998) *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suom. M. Lehtonen, V. Blom, K. Hazard ja J. Herkman. Toim. M. Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Forster, E. M. (1927) *Aspects of the Novel*. Cambridge: Trinity College.
- Foucault, Michel (1984) Of other spaces (1967), Heterotopias.
- <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html> (8.9.2009)
- Foucault, Michel (1998) *Seksuaalisuuden historia: tiedontahto, nautintojen käyttö, huoli itsestä*. (Alkup. *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*, 1976; *L'usage des plaisirs*, 1984; *Le souci de soi*, 1984.) Helsinki: Gaudeamus.
- Foucault, Michel (2000) *Tarkkailla ja rangaista*. (Alkup. *Surveiller et punir*, 1975.) Helsinki: Otava.
- Fowler, Alastair (1982) *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Frye, Northrop (1970) *Anatomy of Criticism. Four Essays*. (Orig. published by Princeton University Press, 1957.) Atheneum: New York.

- Ganander, Christfrid (1789) *Mythologia Fennica*. Helsinki : SKS.
- Genette, Gérard (1997) *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*. Käänt. Raffaella Novità. (Alkup. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.) Torino: Einaudi
- Genette, Gérard (1987) *Seuils*. Paris: Seuil.
- Gilman, Charlotte Perkins (1979) *Herland*. London: The Women's Press.
- Girard René (1988) *Deceit, Desire, and the Novel. Self and Other in Literary Structure*. (Alkup. 1965.) Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Greimas, A. J. (1986) *Sémantique structurale*. (Alkup. 1966.) Paris: Presse universitaires de France.
- Grönfors, Martti (1999), Miehen arin alue. Maskuliinisuus, seksuaalisuus ja väkivalta. Teoksessa A. Jokinen (toim.) *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*, s. 223–236. Tampere University Press.
- Hakamies, Pekka (1999) Ilmarinen ja kansanomaiset teknoutopiat. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, s. 79–92. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS.
- Hakamies, Pekka (2004) Ilmarinen ja sepän sankaruus. Teoksessa A-L. Siikala, L. Harvilahti & S. Timonen (toim.), *Kalevala ja laulettu runo*, s. 69–82. Helsinki: SKS.
- Halberstam, Judith (1998) *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press.
- Hall, Stuart (2002) *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Haraway, Donna J. (1991) *Cimians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Harmon, Brenda. *Luce Irigaray*. www.colorado.edu/English/courses/EN-GL2012Klages/Irigaray.html (11.5.2009)
- Harva, Uno (1949) Kalevalan tärkeimmät alkuainekset. Teoksessa F. A. Heporauta & M. Haavio (toim.), *Kalevala. Kansallinen aarre. Kirjoitelmia kansalliseepoksen vaiheilta*, s. 17–23. Porvoo – Helsinki: WSOY.

- Harvilahti, Lauri (2002) Eepostutkimus 2000. Teoksessa P. Laaksonen & S.-L. Mettomäki (toim.), *Pyhän perintö. Kirjoituksia suomalaisesta pyhästä Kalevalassa, kansanperinteessä, luonnossa ja taiteessa*, s. 278–283. Kalevalaseuran vuosikirja 79–80. Helsinki: SKS.
- Hearn, Jeff, Lattu, Emmi & Tallberg, Teemu (2003) Minne mies menossa? Miehiä koskevan tutkimuksen kehitys Suomessa. *Naistutkimus* 1/2003, 18–29.
- Heporauta, F. A. & Haavio, Martti (toim.) (1949) *Kalevala. Kansallinen aarre. Kirjoitelmia kansalliseepoksen vaiheilta*. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- Hirsjärvi, Irma (2004) Suomenkielisen tieteiskirjallisuuden juuret. Teoksessa K. Blomberg, I. Hirsjärvi & U. Kovala (toim.), *Fantasiaan monet maailmat*, s. 128–158. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Hirsjärvi, Irma (2006) Fantastisten lajityyppien ongelmia. Teoksessa A. Leinonen & I. Loivamaa (toim.), *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten ja nuorten fantasiakirjallisuuteen*, s. 169–185. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Hirsjärvi, Irma (2009) *Faniuden siirtymiä. Suomalaisen science fiction -fandomin verkostot*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 98. Jyväskylän yliopisto.
- Honkanen, Katriina (2004) Nainen. Teoksessa A. Koivunen & M. Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, s. 139–157. (Alkup. 1996.) Tampere: Vastapaino.
- Honko, Lauri (1972a) Myytti uskontotieteissä. Teoksessa L. Honko (toim.), *Uskontotieteen näkökulmia*, s. 106–138. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Honko, Lauri (1972b) *Uskontotieteen näkökulmia*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Honko, Lauri (1984) Lönnrot: Homeros vai Vergilius? Teoksessa P. Laaksonen (toim.), *Lönnrotin aika*, 31–36. Helsinki: SKS.
- Hosiaisuus, Yrjö (2003) *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Hume, Kathryn (1984) *Responses to reality in western literature*. New York and London: Methuen.

- Hutcheon, Linda (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York and London: Methuen.
- Hutcheon, Linda (1995) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction*. (Alkup. 1988.) New York and London: Routledge.
- Huttunen, Jouko (1999) Muuttunut ja muuttuva isyys. Teoksessa A. Jokinen (toim.) *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*, s. 169–193. Tampere University Press.
- Ikonen, Teemu (2003) Tarina ja juoni. Teoksessa O. Alanko & T. Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, s. 184–206. Tietolipas 174. Helsinki: SKS.
- Immonen, Kari, Kallioniemi, Kari, Kärki, Kimi, Laine, Kimmo ja Salmi, Hannu (2008) Kalevalasta populaarikulttuuriin. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*, s. 448–500. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS.
- Irigaray, Luce (1996) *Sukupuolieron etiikkaa*. (Alkup. *L'Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Minuit, 1984.) Helsinki: Gaudeamus.
- Jaatinen, Kati & Pitkonen, Laura (1995) Kun aika heittää häränpyllyä ja tila hajoaa käsiin. *Sanelma* 1995. <http://vanha.hum.utu.fi/kkirjallisuus/sane95.html#a4> (11.5.2009)
- Jackson, Rosemary (1988) *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge.
- Jameson, Fredric (1986) Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa. Suom. E. Vainikkala ja työryhmä K. Jokinen, J. Laari ja K. Laine. Teoksessa J. Kotkavirta ja E. Sironen (toim.), *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*, s. 227–279. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Tutkijaliitto.
- Jauss, Hans Robert (1997a) Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika. Teoksessa *Receptióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Käänt. Cs. Bernáth. (Alkup. *Ästhetische Erfahrung und literarische hermeneutik. Bd. I. Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*. München: W. Fink Verlag, 382, 1977. 7–23.) Budapest: Osiris Kiadó.

- Jauss, Hans Robert (1997b) Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aistheszisz és katharszisz alaptapasztalatai. Teoksessa *Receptióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Käänt. Z. Kulcsár-Szabó. (Alkup. Der östhetische Genuss und die Grunderfahrungen der Poesis, Aisthetis und Katharsis. In H. R. Jauff: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984. 71–91.) Budapest: Osiris Kiadó.
- Jerrman, Toni (2006) Johanna Sinisalo. Teoksessa V. Sisättö & T. Jerrman (toim.), *Kotimaisia tieteis- ja fantasiakirjailijoita*, s. 228–237. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- Jokinen, Arto (toim.) (1999a) *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere University Press.
- Jokinen, Arto (1999b) Naisia tohtori Lönnrotin leikkauspöydällä. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, s. 163–172. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS.
- Jokinen, Arto (1999c) Suomalainen miestutkimus ja -liike: muutoksen mahdollisuus? Teoksessa A. Jokinen (toim.) *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*, s. 15–51. Tampere University Press.
- Jokinen, Arto (1999d) Tuntuu mieheltä. Teoksessa A. Jokinen (toim.) *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*, s. 7–12. Tampere University Press.
- Jokinen, Arto (2000) *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere University Press.
- Jokinen, Arto (2003a) Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen. Teoksessa A. Jokinen (toim.), *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*, s. 7–31. Tampere University Press.
- Jokinen, Arto (toim.) (2003b) *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere University Press.
- Järvinen, Irma-Riitta (1999) Lemminkäisen äiti mielikuvissa ja kansanrunoissa. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, s. 157–162. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS.

- Jääskeläinen, Väinö & Savijärvi, Ilkka (toim.) (1994), *Tieten tahtoen*. Studia Carelica Humanistica 3. Joensuun yliopiston humanistinen tiedekunta.
- Kallioinen, Sanna (2004), *Rannalla merirosvon morsiamen kanssa. Feminismin, jälkikolonialismin ja australialaisuuden representaatioita*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 78. Jyväskylän yliopisto.
- Kalske, Marja (1999), *Lempäälä ajan virrassa. Ihmisiä yhteisöissä, pitäjä maailmassa*. Lempäälän kunta.
- Kantokorpi, Mervi (toim.) (1997), *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Karkama, Pertti (1994) *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisia sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.
- Karkama, Pertti (2001) *Kansakunnan asialla. Elias Lönnrot ja ajan aatet*. Helsinki: SKS.
- Karkama, Pertti (2008) Kalevala ja kansallisuusaate. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*, s. 124–169. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS.
- Karkulehto, Sanna (2004) Sateenkaaren tuolle puolen. Johanna Sinisalon *Ennen päivänlaskua ei voi* -romaanin tarjoamat reitit queer-luentaan. Teoksessa L. Kekki & K. Ilmonen (toim.), *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*, s. 256–286. Helsinki: Like.
- Kaukonen, Väinö (1956) *Elias Lönnrotin Kalevalan toinen painos*. Helsinki: SKS.
- Kaukonen, Väinö (1984) Suuri elämäntyö. Teoksessa P. Laaksonen (toim.), *Lönnrotin aika*, s. 12–30. Helsinki: SKS.
- Kekki, Lasse & Ilmonen, Kaisa (toim.) (2004) *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like.
- Kemppainen, Ilona (2007) Kirkastettu sankaruus. Naisen sankarikuva sota-ajan Suomessa. *Naistutkimus* 2007/1, 17–32.

- Keskinen, Mikko (1996) Kriittisiä transpositioita. Intertekstuaalisuuden teorat kirjaimen ja metaforan välissä. Teoksessa P. Lyytikäinen (toim.), *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi*, s. 30–50. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 49 Osa I. Helsinki: SKS.
- Kirstinä, Leena (1988) *Halkeamia. Tutkielmia lukijasta tekstin rakenteissa*. Tietolipas 111. Helsinki: SKS.
- Kirstinä, Leena (1997) Naivismin näköisyys. Teoksessa M. Kantokorpi (toim.), *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*, s. 74–97. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Kirstinä, Leena (2007) *Kansallisia kertomuksia. Suomalaisuus 1990-luvun proosassa*. Helsinki: SKS.
- Klages, Mary. *Poststructuralist Feminist Theory. "The Laugh of the Medusa"*, Helene Cixous. <http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/cixous.html> (11.5.2009)
- Knuuttilla, Seppo (1999) Sankarien varjot. Teoksessa U. Piela, S. Knuuttilla & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, s. 10–24. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS.
- Koivunen, Anu (2000) Teresa de Lauretis: Sosiaalisen ja subjektiivisen rajankäyntiä. Teoksessa A. Anttonen, K. Lempiäinen & M. Liljeström (toim.), *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*, s. 85–114. Tampere: Vastapaino.
- Koivunen, Anu (2003) *Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) (2004) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. (Alkup. 1996.) Tampere: Vastapaino.
- Koivunen, Hannele (1994) *The Woman Who Understood Completely. A Semiotic Analysis of the Mary Magdalene Myth in the Gnostic Gospel of Mary*. Imatra: International Semiotics Institute.
- Koivunen, Hannele (2005) *Madonna ja huora*. Helsinki: Otava.
- Korte, Irma (1988) *Nainen ja myyttinen nainen*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Kosonen, Päivi (2004) Subjekti. Teoksessa A. Koivunen & M. Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, s. 179–205. (Alkup. 1996.) Tampere: Vastapaino.
- Kotkavirta, Jussi & Sironen, Esa (toim.) (1986) *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Tutkijaliitto.
- Kristeva, Julia (1992) *Muukalaisia itsellemme*. Suom. P. Malinen. (Alkup. *Etrangers à nous-mêmes*, Paris: Fayard, 1988.) Helsinki: Gaudeamus.
- Kristeva, Julia (1993) Sana, dialogi ja romaani. Suom. K. Saarikangas. (Alkup. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, *Critique* 239, 1967.) Teoksessa *Puhuva subjekti – tekstejä 1967–1993*, s. 21–50. Helsinki: Gaudeamus.
- Kupiainen, Tarja (1999) Kohtalon kolhima Kullervo. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, s. 106–116. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS.
- Kupiainen, Tarja (2002) Kalevalan Kullervo sankarina. Teoksessa P. Laaksonen ja U. Piela (toim.), *Lönnrotin hengessä 2002*, s. 304–316. Kalevalaseuran vuosikirja 81. Helsinki: SKS.
- Kupiainen, Tarja (2004) *Kertovan kansanrunouden nuori nainen ja nuori mies*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 996. Helsinki: SKS.
- Kupiainen, Tarja (2006) Sankarit ja naissankarit. Teoksessa T. Kupiainen & S. Vakimo (toim.), *Välimatkoilla. Kirjoituksia etnisyydestä, kulttuurista ja sukupuolesta*, s. 122–140. Kultaneito VII. Helsinki: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Kupiainen, Tarja & Vakimo, Sinikka (toim.) (2006) *Välimatkoilla. Kirjoituksia etnisyydestä, kulttuurista ja sukupuolesta*. Kultaneito VII. Helsinki: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Kurz, Gerhard (1982) *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kuusi, Matti (1984) Viisikerroksinen Kalevala. Teoksessa P. Laaksonen (toim.), *Lönnrotin aika*, s. 54–66. Helsinki: SKS.
- Kuusi, Matti ja Anttonen, Pertti (1985) *Kalevala-lipas*. Helsinki: SKS.

- Kuusi, Matti, Laaksonen, Pekka & Sihvo, Hannes (toim.) (1986) *Kirjokannesta kipinä. Kalevalan juhluvuoden satoa*. Kalevalaseuran vuosikirja 66. Helsinki: SKS.
- Käkelä-Puumala, Tiina (2003) *Persoona, funktio, teksti – henkilöahmojen tutkimuksesta*. Teoksessa O. Alanko & T. Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Tietolipas 174. Helsinki: SKS.
- Laaksonen, Pekka (toim.) (1984) *Lönnrotin aika*. Helsinki: SKS.
- Laaksonen, Pekka & Mettomäki, Sirkka-Liisa (toim.) (2002) *Pyhän perintö. Kirjoituksia suomalaisesta pyhästä Kalevalassa, kansanperinteessä, luonnossa ja taiteessa*. Kalevalaseuran vuosikirja 79–80. Helsinki: SKS.
- Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla (2002) *Lönnrotin hengessä*. Kalevalaseuran vuosikirja 81. Helsinki: SKS.
- Laitinen, Kai (1991) *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- Lane, Ann J (1979) Introduction. Teoksessa Ch. P. Gilman, *Herland*, s. v–xxiii. London: The Women’s Press.
- Larbalestier, Justine (2002) *The Battle of the Sexes in Science Fiction*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Larbalestier, Justine (toim.) (2006) *Daughters of Earth. Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Lassila, Pertti (toim.) (1999) *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 724:3. Helsinki: SKS.
- Laurila, Vihtori (1949) Kalevala ja kaunokirjallisuutemme. Teoksessa F. A. Heporauta & M. Haavio (toim.), *Kalevala. Kansallinen aarre. Kirjoitelmia kansalliseepoksen vaiheilta*, s. 138–163. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- Lefanu, Sarah (1989) Popular writing and feminist intervention in science fiction. Teoksessa D. Longhurst (toim.), *Gender, Genre and Narrative Pleasure*, s. 177–191. London: Unwin Hyman.

- Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.
- Lehtonen, Mikko (1995) *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko (1999) Maskuliinisuus, kansallisuus, identiteetti. Teoksessa A. Jokinen (toim.) *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*, s. 74–88. Tampere University Press.
- Leinonen, Anne & Loivamaa, Ismo (toim.) (2006) *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Lempiäinen, Kirsti (2000) Rosi Braidotti – Nomadisen naissubjektuuden visioija. Teoksessa A. Anttonen, K. Lempiäinen & M. Liljeström (toim.), *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*, s. 19–41. Tampere: Vastapaino.
- Lempiäinen, Pentti (2004) *Suuri etunimikirja*. Helsinki: WSOY.
- Liljeström, Marianne (2004) Sukupuolijärjestelmä. Teoksessa A. Koivunen & M. Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, s. 111–138. (Alkup. 1996.) Tampere: Vastapaino.
- Lindström, Aune (1949) Kalevala kuvataiteiden tulkitsemana. Teoksessa F. A. Heporauta & M. Haavio (toim.), *Kalevala. Kansallinen aarre. Kirjoitelmia kansalliseepoksen vaiheilta*, s. 175–192. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- Linker, Kate (1995) Representaatio ja seksuaalisuus. Teoksessa L.-M. Rossi (toim.), *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*, 208–244. Helsinki: Gaudeamus.
- Lodge, David (1977) *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. Ithaca NY: Cornell University Press.
- Longhurst, Derek (toim.) (1989) *Gender, Genre and Narrative Pleasure*. London: Unwin Hyman.
- Lytard, Jean-François (1985) *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Suom. L. Lehto. (Alkup. *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.) Tampere: Vastapaino.

- Lyytikäinen, Pirjo (1991) Palimpsestit ja kynnystekstit. Teoksessa A. Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, s. 145–179. Tietolipas 121. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo (toim.) (1995) *Subjekti, minä, itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo (toim.) (1996) *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 49 Osa I*. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo, Nummi, Jyrki & Koivisto, Päivi (toim.) (2005) *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo (2005a) Esipuhe. Lajit kirjallisuudessa. Teoksessa P. Lyytikäinen, J. Nummi & P. Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*, s. 7–23. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo (2005b) Lajit ja kansallinen kirjoittaminen. Teoksessa P. Lyytikäinen, J. Nummi & P. Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*, s.24–65. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo (2006) Rajat ja rajojen ylitykset. Laji kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa A. Mäntynen, S. Shore & A. Solin (toim.), *Genre – tekstilaji*, s. 165–183. SKS: Helsinki.
- Majamaa, Raija s.a., Elias Lönnrot 1802–1884. http://www.finlit.fi/tietopalvelu/elias/el_elama.html (11.5.2009)
- Máthé E., Judit (2005) Mary Wollstonecraft (1959–1979). Teoksessa I. Csapó & M. Török (toim.), *Feminista Almanach 2005*, s. 76–77. Budapest: MINök – NÖTárs.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- Moi, Toril (1990) Feministinen, naispuolinen, naisellinen. Suom. P. Lapalainen. Teoksessa P. Ahokas & L. Rojola (toim.), *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*, s. 17–38. (Alkup. Feminist, Female, Feminine. In C. Belsey & J. Moore (ed.), *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. London: Macmillan. 117–132.) Sarja A/20. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos.

- Molarius, Päivi (1999) Tavoiteltu ja vierottu Pohjolan tytär. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, s. 135–145. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS.
- Morford, Mark P. O. & Lenardon, Robert J. (1985) *Classical Mythology*. New York & London: Longman.
- Mäkinen, Marco (1993) Postmodernismi tutkijan työkaluna. Teoksessa P. Tammi (toim.), *Heteroglossia. Kirjallisuustieteellisiä tutkielmia*, s. 47–61. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 22.
- Mäntynen, Anne, Shore, Susanna & Solin, Anna (toim.) (2006) *Genre – tekstilaji*. SKS: Helsinki.
- Nenola, Aili & Timonen, Senni (toim.) (1990) *Louhen sanat*, s. 45–65. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 520. Helsinki: SKS.
- Nevala, Marja-Liisa (toim.) (1989) *Sain roolin, johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava.
- Nieminen, Jiri (2006) Maskuliinisuus ja hegemoninen politiikka – kysymyksiä kriittisen miestutkimuksen epistemologiasta. *Naistutkimus* 1/2006, 17–29.
- Nikkonen, Raimo (1986) Kalevalan sankareita tieteis- ja fantasiakirjallisuudessa. Teoksessa M. Kuusi, P. Laaksonen & H. Sihvo (toim.), *Kirjokannesta kipinä. Kalevalan juhluvuoden satoa*, s. 224–230. Kalevalaseuran vuosikirja 66. Helsinki: SKS.
- Nummi, Jyrki (1985) Parodian poetiikkaa. Teoksessa A. Makkonen (toim.), *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 38*, s. 51–66. Helsinki: SKS.
- Nyman, Jopi (1996) *Men Alone. Masculinity, Individualism and Hard-Boiled Fiction*. Doctoral Dissertation. Department of English. University of Joensuu.
- Oksanen, Atte (2008) Veren viemää: lyrinen maskuliinisuus ja psykkinen vampyrismi Verenpisara-yhtyeen sanoituksissa. Teoksessa K. Åberg & L. Skaffari (toim.), *Moniääninen mies. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*, s. 128–160. Nykykulttuurin tutki-

- muskeskuksen julkaisuja 95. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 17. Jyväskylän yliopisto.
- Paasonen, Susanna (2003) Avaruusmatkoja, uutta teknologiaa ja parempia ruumiita. *Kulttuurintutkimus* 20(2003):1.
- Paasonen, Susanna (2004) Ironianaallonharjalla: Mistä on kyberfeminismi(t) tehty? *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 2/2004, 4–16.
- Palin, Tutta (2004) Ruumis. Teoksessa A. Koivunen & M. Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, s. 225–244. (Alkup. 1996.) Tampere: Vastapaino.
- Palmgren, Marja-Leena (1986) *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. Helsinki: WSOY.
- Parrinder, Patrick (toim.) (1979) *Science Fiction. A Critical Guide*. London: Longman.
- Peltonen, Milla (2001) Jälkirealistisen romaanin pääpiirteitä postmodernin murroksessa. *Sanelma* 2001. <http://vanha.hum.utu.fi/kkirjallisuus/sanelma/s01.html> (11.5.2009)
- Pentikäinen, Juha (1999) *Kalevala Mythology*. Expanded Edition. Käänt. ja toim. R. Poom. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Pentikäinen, Johanna (2002) *Myytit ja myyttisyys Paavo Haavikon teoksissa Kaksikymmentä ja yksi, Rauta-aika ja Kullervon tarina*. (väitöskirja) <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/vk/pentikainen/myytitja.pdf> (11.5.2009)
- Perkkiö, Heli (2003) Kukkomunaroockia ja virtuooseja. Hevi ja maskuliinisuus. Teoksessa A. Jokinen (toim.), *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*, s. 164–189. Tampere University Press.
- Pesonen, Pekka (1991) Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. Teoksessa A. Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, s. 31–58. Tietolipas 121. Helsinki: SKS.

- Piela, Ulla (1999) Aino-myytti. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, s. 118–130. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS.
- Piela, Ulla, Knuutila, Seppo & Kupiainen, Tarja (toim.) (1999) *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS.
- Piela, Ulla, Knuutila, Seppo & Laaksonen, Pekka (toim.) (2008) *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS.
- Piela, Ulla (2008a) Karelianismi. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*, s. 36–37. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS.
- Piela, Ulla (2008b) 1900-luvun Kalevala-taiteilijoita. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*, s. 80–81. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS.
- Pitkäsalo, Eliisa (2006) Salattuja syntejä, tulta ja tulikiveä eli naiskirjallisuuden teemoja. Teoksessa *Specimina Fennica Tomus XII Colloquia Contrastiva Tomus XIV. Kaukovertailuja V. (Az V. finn–magyar kontrasztív konferencia előadásai, Szombathely 2005. május 5–6.)*, s. 181–193. Savariae.
- Pitkäsalo, Eliisa (2008) Farkaséhes Piroska Nagymama-ruhában avagy nők és témák a finn irodalomban. Teoksessa M. Balaskó & G. Balázs (toim.), *Konvergenciák 2003–2006*, s. 181–186. Szombathely: NYME SEK.
- Propp, Vladimir (1995) *Mese morfológiája*. (Alkup. 1928.) Budapest: Osiris-Századvég.
- Reitala, Heta & Heinonen, Timo (2001a) Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa H. Reitala & T. Heinonen (toim.), *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*, s. 9–74. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.) (2001b) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus.

- Rimmon-Kenan, Shlomith (1995) Kerronta, representaatio, minä. Suom. A. Viikari. Teoksessa P. Lyytikäinen (toim.), *Subjekti, minä, itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*, s. 13–34. Helsinki: SKS.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1999) *Kertomuksen poetiikka*. Suom. A. Viikari. (Alkup. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London and New York: Methuen, 1983.) Helsinki: SKS.
- Rojola, Sanna (2000) Donna Haraway – Mieluummin kyborgi kuin jumalatar. Teoksessa A. Anttonen, K. Lempiäinen & M. Liljeström (toim.), *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*, s. 137–160. Tampere: Vastapaino.
- Rojola, Sanna (2004) Slitzistä Somerjokeen. Hegemonisen maskuliinisuuden jälkiä populaarikulttuurissa. *Naistutkimus* 3/2004, 70–73.
- Rossi, Leena-Maija (toim.) (1995) *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Saariluoma, Liisa (2000a) Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa. Teoksessa L. Saariluoma (toim.), *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*, s. 8–57. Helsinki: SKS.
- Saariluoma, Liisa (toim.) (2000b) *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.
- Sallamaa, Kari (2008) Kalevala sanataiteessa 1860–1935. Teoksessa U. Piela, S. Knuuttilla & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*, s. 28–65. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS.
- Sargent, Pamela (1974) Introduction: Women in Science Fiction. Teoksessa P. Sargent (toim.), *Women of Wonder. Science Fiction Stories by Women about Women*, s. xiii–lxiv. New York: Random House.
- Savolainen, Matti (toim.) (1987) *Tieteiskirjallisuuden maailmoita*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Savolainen, Matti (1990) The [New] Wave of Science Fiction as postmodern Literature: J. G. Ballard as a Test Case. Teoksessa D. Zadworna-Fjellestad & L. Björk (toim.), *Criticism in the Twilight Zone, Postmodern Perspectives on Literature and Politics*, s. 121–128. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

- Savolainen, Matti (2001) *Palapeli. Arvosteluja, haastateluja, keskusteluja 1985–2000*. Oulun yliopiston taideaineiden ja antropologian laitoksen julkaisuja A. kirjallisuus 10.
- Sawin, Patricia E. (1990) Kalevalan naishahmot Lönnrotin hengentuotteina. Teoksessa A. Nenola & S. Timonen (toim.), *Louhen sanat*, s. 45–65. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 520. Helsinki: SKS.
- Scholes, Robert & Rabkin, Eric (1977) *Science Fiction: History, Science, Vision*. London: Oxford University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985) *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press, New York.
- Shippey, Tom (2005) Hard Reading: The Challenges of Science Fiction. Teoksessa D. Seed (toim.), *A Companion to Science Fiction*, s. 11–26. Malden, MA – Oxford – Carlton, Victoria: Blackwell Publishing.
- Siikala, Anna-Liisa (1994) Itää vai länttä, myyttiä vai historiaa. Teoksessa V. Jääskeläinen & I. Savijärvi (toim.), *Tieten tahtoen*, s. 9–21. Studia Carelica Humanistica 3. Joensuun yliopiston humanistinen tiedekunta.
- Siikala, Anna-Liisa (1996) Kalevalaisen mytologian nainen. Teoksessa P. Hakamies (toim.), *Näkökulmia karjalaiseen perinteeseen*, s. 161–186. Helsinki: SKS.
- Siikala Anna-Leena (1999) Väinämöinen – poliittinen johtajuus ja myytin ajattelu. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, s. 42–55. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS.
- Siikala, Anna-Leena (2002) Onko kalevalaisen runouden tutkimuksella tulevaisuutta? Teoksessa P. Laaksonen & S-L. Mettomäki (toim.), *Pyhän perintö. Kirjoituksia suomalaisesta pyhästä Kalevalassa, kansanperinteessä, luonnossa ja taiteessa*, s. 263–277. Kalevalaseuran vuosikirja 79-80. Helsinki: SKS.
- Siikala, Anna-Leena, Harvilahti, Lauri & Timonen, Senni (toim.) (2004) *Kalevala ja laulettu runo*. Helsinki: SKS.
- Siikala, Anna-Leena (2004) Kalevalaisen runon myyttisyys. Teoksessa A-L. Siikala, L. Harvilahti & S. Timonen (toim.), *Kalevala ja laulettu runo*, s. 17–49. Helsinki: SKS.

- Siivonen, Timo (1996) *Kyborgi. Koneen ja ruumiin nivelymisiä subjektissa*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 53. Jyväskylän yliopisto.
- Simonsuuri, Kirsti (1994) *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Sinisalo, Johanna (1987) Kahvinkeittoa ja kirkumista – naiskuva angloamerikkalaisessa tieteiskirjallisuudessa. Teoksessa M. Savolainen (toim.), *Tieteiskirjallisuuden maailmoita*, s. 142–158. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Sinisalo, Johanna (2004) Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä. Teoksessa K. Blomberg, I. Hirsjärvi & U. Kovala (toim.), *Fantasiaan monet maailmat*, s. 11–31. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Sisättö, Vesa ja Jerrman, Toni (toim.) (2006) *Kotimaisia tieteis- ja fantasiakirjailijoita*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Sisättö, Vesa (2006) Tieteis- ja fantasiakirjallisuus Suomessa. Teoksessa V. Sisättö ja T. Jerrman (toim.), *Kotimaisia tieteis- ja fantasiakirjailijoita*, s. 9–18. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Sivenius, Pia (1993) Esipuhe. Teoksessa J. Kristeva, *Puhuva subjekti – tekstejä 1967–1993*, s. 7–20. Tampere: Gaudeamus.
- Soikkeli, Markku (1996) Veljeys, veljeys ja veljeys. *Kulttuurintutkimus* 13(1996):4, 15–24. Myös <http://www.uta.fi/~csmaso/veljeys.htm> (11.5.2009)
- Soikkeli, Markku (1998) *Lemmen leikkikehässä. Rakkausdiskurssin sovellukset 1900-luvun suomalaisissa rakkausromaneissa*. Helsinki: SKS.
- Soikkeli, Markku (2002a) Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen. Teoksessa M. Soikkeli (toim.), *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*, s. 9–25. Turun yliopisto.
- Soikkeli, Markku (toim.) (2002b) *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Turun yliopisto.
- Soikkeli, Markku (2002c) Monikulttuurisuus 1990-luvun suomalaisessa tieteisfiktiossa. Teoksessa M. Soikkeli (toim.), *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*, s. 227–249. Turun yliopisto.

- Soilevuo Grønnerød, Jarna (2008) Kriittinen miestutkimus, maskuliinisuus ja miehen kategoria: nuorten rokkarimiesten sukupuoli. Teoksessa K. Åberg & L. Skaffari (toim.), *Moniääninen mies. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*, s. 15–53. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 95. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 17. Jyväskylän yliopisto.
- Stallybrass, Peter & White, Allon (1986) *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Steenroos, Johanna (2001) Kaksi minuutta, yksi ruumis. Ihmissusimyytti Tuula Rotkon romaanissa Susi ja surupukuinen nainen. *Sanelma* 2001. <http://vanha.hum.utu.fi/kkirjallisuus/sanelma/s01.html> (11.5.2009)
- Stewen, Riikka (1991) Julia Kristeva & teksti. Teoksessa A. Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, s. 128–144. Tietolipas 121. Helsinki: SKS.
- Stewen, Riikka (2008) Unohdetut kuvitelmat Kalevalasta kuvataiteessa. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*, s. 66–77. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS.
- SSA = *Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja*. Osa 2, L–P. Helsinki: SKS. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Suvin, Darko (1979) *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven and London: Yale University Press.
- Suvin, Darko (1988) *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. London: Macmillan.
- Szirák, Péter (toim.) (2001) *A magyar irodalmi posztmodernség*. Debrecen Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója
- Tammi, Pekka (1992) *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Tammi, Pekka (toim.) (1993) *Heteroglossia. Kirjallisuustieteellisiä tutkielmia*. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 22. Helsinki.

- Timonen, Senni (2004) Lemminkäisen äiti. Näkökulmia Lönnrotin tulkintaan. Teoksessa A-L. Siikala, L. Harvilahti & S. Timonen (toim.), *Kalevala ja laulettu runo*, s. 83–113. Helsinki: SKS.
- Todorov, Tzvetan (2002) *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Käänt. G. Gelléri. (Alkup. *Introduction à la littérature fantastique*. Edition du Seuil. 1970.) Budapest: Napvilág Kiadó.
- Tuohimaa, Sinikka (1988) *Nainen, kieli ja kirjallisuus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Vainikkala, Erkki (1993) *Oppinut taikina*. Jyväskylän Ylioppilaskunnan julkaisu N:o 30.
- Vainikkala, Erkki (1994) Välitiloja/väliintuloja. Kulttuurintutkimuksen modernit lähteet ja postmoderni sauma. Teoksessa K. Eskola et al. (toim.), *Uusi aika. Kirjoituksia nykykulttuurista ja aikakauden luonteesta*, s. 249–265. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 41. Jyväskylän yliopisto.
- Vainikkala, Erkki (2008) Murtuva kertomus? Kertomusmuodon kulttuuriset ja teoreettiset haasteet. <http://www.jyu.fi/hum/laitokset/taiku/opiskelu/nykykulttuuri/arkisto/tapahtumat/kertomus08/plenaarit/vainikkala> (24.9.2009)
- Vakimo, Sinikka (1999) Louhi – sopimaton nainen? Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*, s. 56–74. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS.
- Viikari, Auli (toim.) (1991) *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Helsinki: SKS.
- Väänänen, Jorma (1949) Kalevala ja säveltaiteemme. Teoksessa F. A. Heporauta & M. Haavio (toim.), *Kalevala. Kansallinen aarre. Kirjoitelmia kansalliseepoksen vaiheilta*, s. 193–203. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- Wienker-Piepho, Sabine (2004) Kansantarinat ja folkore fantasian maaperänä. Teoksessa K. Blomberg, I. Hirsjärvi & U. Kovala (toim.), *Fantasian monet maailmat*, s. 32–55. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Williams, Raymond (1979) Utopia and Science Fiction. Teoksessa P. Parinder (toim.), *Science Fiction. A Critical Guide*, s. 52–66. London: Longman.

- Zacheus, Tuomas, Aro, Mikko & Järvinen, Tero (2005) Mies, miekka ja metalli. Sankariheavyn lajityyppillisten tunnuspiirteiden tarkastelua. *Nykykulttuurin tutkimus* 22(2005):1, 21–31.
- Zadworna-Fjellestad, Danuta ja Björk, Lennart (toim.) (1990) *Criticism in the Twilight Zone, Postmodern Perspectives on Literature and Politics*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Åberg, Kai & Skaffari, Lotta (toim.) (2008) *Moniääninen mies. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 95. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 17. Jyväskylän yliopisto.

Internet-lähteet

- Aho, Marko (2002) *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. (väitöskirja) <http://acta.uta.fi/pdf/951-44-5433-2.pdf> (11.5.2009)
- Boberg, Jarmo (2004) *Työ opettaa Finlandia-palkittua*. Kirjatyö 2004. <http://www.viestintaliitto.fi/kirjatyo/2004/2/muut/haastattelu.html> (11.5.2009)
- Braidotti, Rosi (1996) *Cyberfeminism with a Difference*. www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm (11.5.2009)
- Clynes, Manfred E. & Kline, Nathan S. s.a., *Cyborgs and Space*. (Reprinted with permission from Astronautics 1960) <http://www.nytimes.com/library/cyber/surf/022697surf-cyborg.html> (11.5.2009)
- Foucault, Michel (1984) *Of other spaces* (1967), *Heterotopias*. <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html> (8.9.2009)
- Harmon, Brenda. *Luce Irigaray*. www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/Irigaray.html (11.5.2009)

- Jaatinen, Kati ja Pitkonen Laura (1995) Kun aika heittää häränpyllyä ja tila hajoaa käsiin. *Sanelma* 1995. <http://vanha.hum.utu.fi/kkirjallisuus/sane95.html#a4> (11.5.2009)
- Klages, Mary. *Poststructuralist Feminist Theory. "The Laugh of the Medusa"*, Helene Cixous. <http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/cixous.html> (11.5.2009)
- Majamaa, Raija s.a., Elias Lönnrot 1802–1884. http://www.finlit.fi/tietopalvelu/elias/el_elama.html (11.5.2009)
- Peltonen, Milla (2001) Jälkirealistisen romaanin pääpiirteitä postmodernin murroksessa. *Sanelma* 2001. <http://vanha.hum.utu.fi/kkirjallisuus/sanelma/s01.html> (11.5.2009)
- Pentikäinen, Johanna (2002) *Myytit ja myyttisyys Paavo Haavikon teoksissa Kaksikymmentä ja yksi, Rauta-aika ja Kullervon tarina.* (väitöskirja) <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/vk/pentikainen/myytitja.pdf> (11.5.2009)
- Soikkeli, Markku (1996) Veljeys, veljeys ja veljeys. <http://www.uta.fi/~csmaso/veljeys.htm> (11.5.2009)
- Steenroos, Johanna (2001) Kaksi minuutta, yksi ruumis. Ihmissusimyytti Tuula Rotkon romaanissa Susi ja surupukuinen nainen. *Sanelma* 2001. <http://vanha.hum.utu.fi/kkirjallisuus/sanelma/s01.html> (11.5.2009)
- Vainikkala, Erkki (2008) Murtuva kertomus? Kertomusmuodon kulttuuriset ja teoreettiset haasteet. <http://www.jyu.fi/hum/laitokset/taiku/opiskelu/nykykulttuuri/arkisto/tapahtumat/kertomus08/plenaarit/vainikkala> (24.9.2009)
- <http://www.tsfs.fi/atorox/voittajat.php> (11.5.2009)
- <http://www.finlit.fi/kalevala/index.php?m=1&l=1> (11.5.2009)

Painamattomat lähteet

Sisättö, Vesa (2008) Sähköposti Eliisa Pitkäsälölle 9.12.2008.

Elokuva

Matti. (2006) Ohjaus Aleksi Mäkelä. Tuotanto Markus Selin. Solar Films Inc.

Johanna Sinisalonen kaunokirjalliset teokset

Romaani *Ennen päivänlaskua ei voi*. Helsinki: Tammi, 2000.

Romaani *Sankarit*. Helsinki: Tammi, 2003.

Romaani *Lasisilmä*. Helsinki: Teos, 2006.

Romaani *Linnunaivot*. Helsinki: Teos, 2008.

Romaani *Enkelten verta*. Helsinki: Teos, 2011.

Pienoismaani *Kätkeyt*. Radiant Words, 2006.

Lastenromaani *Möbiuksen maa*. Helsinki: Teos, 2010.

Lyhytproosakokoelma *Kädettömät kuninkaat ja muita häiritseviä tarinoita*. Helsinki: Teos. 2005. Sisältää novellit *Lukko* (1985), *Palvelukseen halutaan kokenut neitsyt* (1986), *Sorsapuisto* (1986), *Varhain aamulla Siirtola 11:n portilla* (1987), *Transit* (1988), *Hanna* (1988), *Valkoinen hiiri* (1988), *Metsän tuttu* (1991), *Me vakuutamme sinut* (1993), *Kädettömät kuninkaat* (1994), *Tango merellä* (1996), *Etiäinen* (2001), *Baby Doll* (2002), *Grande Randonnée* (2005) ja *Yhdeksän ruukkua* (2004).

IDEASTA TEKSTIKSI**Johanna Sinisalo haastattelemassa**

Johanna Sinisalo on hyvin monipuolinen kirjailija, joka on saanut paljon kiitosta erityisesti proosakirjailijana. Hän on voittanut useita kirjallisuuspalkintoja novelleillaan, mutta suuren yleisön tietoisuuteen hän nousi esikoisromaanillaan *Ennen päivänlaskua ei voi* (2000), joka voitti Finlandia-palkinnon ja sittemmin vuonna 2005 tunnetun amerikkalaisen James Tiptree Jr. -kirjallisuuspalkinnon sen käännöksestä *Troll – A Love Story*. Tapasin Johanna Sinisalon Tampereella kesäkuussa 2008. Keskustelimme hänen kirjailijatyötään ja erityisesti väitöskirjani aiheena olevasta romaanista *Sankarit* (2003).

Kertoisitko ihan ensimmäiseksi vähän itsestäsi kirjailijana. Kerrot aika useassa haastattelussa, että et halua kategorisoitua kirjailijana. Mitä sillä tarkoitat?

Esikoisromaanini sai aika paljon julkisuutta, ja monet lukijat kyselivät, tuleeko teokselle jatko-osa. Kun asiaa kysyttiin näin suoraan, tajusin, että en halua tehdä jatko-osia tai rakentaa sabluunaa tuotannolleni. Monet kirjailijat tekevät niin ja ovat tehneet sen onnistuneesti. Esimerkkinä vaikkapa Leena Lehtolainen: jokainen Lehtolaisen fani tietää uuden Maria Kallio -kirjan ostaessaan, mitä siltä voi odottaa. Tätä en pidä missään tapauksessa negatiivisena seikkana, vaan taitavana brändäämisenä. Itse taas olen kirjoittajana ottanut tietoisin riskin siitä, että lukija, joka pitää jostain kirjastani, ei välttämättä pidä enää seuraavasta. Mielestäni kirjoittaminen on niin monimuotoinen tapa ilmaista asioita, että olisi suurta tuhlausta rajoittaa sitä yhteen kirjoittamismalliin, jonka on kerran luonut ja hyväksi havainnut. Ainakin vielä toistaiseksi haluan kokeilla erilaisia tapoja kirjoittaa.

Olet tosiaan kokeillut jo nyt hyvin monenlaisia tapoja kirjoittaa. Olet kirjoittanut lyhytproosan ja romaanien lisäksi sarjakuvakäsikirjoituksia, kuunnelman, artikkeleja, arvosteluja, esseitä, kolumneja ja televisiosarjoja. Mistä saat idean kirjoittaa tietyn tyyppisen tekstin?

Ehkä syy on se, että kun on tarve esittää jokin asia ja haluaa esittää sen kaunokirjallisessa muodossa, ensimmäiseksi alkaa miettiä tapaa, jonka avulla teeman pystyisi tuomaan esille mielenkiintoisella tavalla. Etsin sellaista tapaa kirjoittaa, että väite tai argumentaatio ei olisi liian läpinäkyvä, esitystapa ei olisi liian poleeminen, ettei teksti olisi kiistakirjoitus tai pamfletti, vaan se olisi nimenomaan kaunokirjallisuutta, jännittävä ja ehkä hauskakin. Ja että se myöskin viihdyttäisi lukijaa hyvässä merkityksessä. En puhu nyt viiheestä kategorisoituna, eli vaikkapa dekkarina tai saippuana, vaan tarkoitan tekstiä, jonka lukija on kiinnostunut fiktiivisten ihmisten kohtaloista ja haluaa tietää mitä seuraavaksi tapahtuu. Viihtyessään lukija tuntee ehkä surua, iloa tai jännitystä, tai hän kokee yllätyksiä ja oivalluksia.

Miten käynnistät kirjoittamisen? Mistä ideat tulevat?

Esimerkiksi kun aloin kirjoittaa *Linnunaivoja*, taustalla oli se, että olin jo kauan miettinyt elämyshakuisuutta ja kerskakulutusta ja sitä, kuinka turvayhteiskunta toimii täysin väärällä tavalla tehdäkseen ihmisten elämästä liian helppoa. Kuitenkaan ei oivalleta, että ihminenhan on hierarkkinen laumaeläin, joka haluaa tavalla tai toisella päteä omassa sidosryhmässään, jossain vertaisporukassa. Tavallinen elämä ei tuota kuitenkaan kaikille riittäviä haasteita. Nykyajan nuori tietää varsin hyvin, että hänen ei tarvitse käydä kouluun tai etsiä työpaikkaa, jos ei halua. Ei Suomessa nälkään kuole. Aina löytyy tapoja, joitten avulla saa katon päälle ja ruokaa. Ne eivät riitä haasteiksi, ja siksi laumassa päteminen haetaan tavalla tai toisella jostakin muualta. Näitä asioita pohtiessani erilaisia teemoja alkoi kutoutua yhteen. Haasteita haetaan muun muassa extreme-harrastuksista ja erilaisista vallankäytön mekanismeista. Liian helpon elämän teemaan alkoivat yhdistyä ajatukset yhteiskuntasopi-

muksen rikkoutumisesta, esimerkiksi lisääntyvästä vandalismista ja toisten ihmisten omaisuuden kunnioittamisen rappeutumisesta. Olen elänyt koko nuoruuteni niin, että talojen ulko-ovet eivät olleet koskaan lukossa. Ja kun nuoruudessani kävin tanssimassa, käsilaukut jätettiin tanssin ajaksi pöytään. Nykyään pöytään ei voi jättää edes juomaansa. Muutamassa kymmenessä vuodessa on syntynyt paljon käyttäytymismalleja, jotka aiheuttavat yhä enemmän turvatomuutta. Sattumalta juuri näitä asioita miettiessäni tein pitkän ja vaativan vaellusreissun Tasmaniassa. Retken jälkeen tajusin, että kokemuksessa oli ainekset kehyskertomukselle, jota voisin käyttää aiheen käsittelyn pohjana. Turvayhteiskunnasta irrottautuminen sopii oivallisesti taustaksi teemalle ja samalla saadaan aikaan ihmisen suhteen laboratorio, jossa kaksi ihmistä laitetaan samaan paikkaan täysin eristykseen muista. Siinä nähdään, mitä tilanne tuo esiin ihmisistä, heidän ambitiostaan, motiiveistaan, keskinäisistä valtamekanismeistaan ja niin edelleen. Joskus idean löytyminen tapahtuu siis näin, osin täysin tietoisesti rakentamalla, ja sattuma tuottaa sitten loput.

Vaikuttaa siltä, että olet hyvin tietoinen kirjoittaja. Luetko esimerkiksi joitain teorioita ensin ja kirjoitat sitten sen pohjalta? Voitko sanoa saaneesi vaikutteita jostain lukemastasi?

Kyllähän kaikki kirjailijat ottavat vaikutteita. Sellainen, joka väittää, että ei ota, valehtelee. Minulla se ei liity niinkään teoriaan, vaan se on enemmänkin käsityöläisen tarkkaavaisuutta. Olen usein verrannut sitä siihen, että jos veistäisin lipastoa, niin kävisin varmasti huonekalunäyttelyissä katsomassa, että miten tuossakin on käytetty lohenpyrstöliitosta. Tai kun näkisin jonkun tosi nerokkaan vetolaatikkoratkaisun, toteaisin, että tuostahan voisi ottaa mallia, että tuollainen lähestymistapa voisi sopia minun tekeillä olevaan työhöni. Se ei ole kopiointia, vaan nimenomaan työtapojen ja tekniikoiden tarkastelua ja opin ottamista. Tiedän kyllä, että on kirjailijoita, jotka eivät suurin surminkaan lue kirjoitusvaiheessa mitään kenenkään muun kirjoittamaa, koska he pelkäävät vaikutteita tai sitä, että oma idea tulee toisen tekstissä vastaan. Heillä lukemi-

nen häiritsee luomisprosessia, minulla ruokkii. Sitä paitsi olen mieluummin tietoinen kuin tietämätön siitä, onko joku toinen kirjailija käsitellyt samantyyppistä aihetta kuin itse aion – silloinhan voin tietoisesti eriyttää omaa tekstiäni siitä.

Entä sitten rakenteellisesti? Kaikki romaanisi ovat rakenteeltaan hyvin erilaisia. Vaikka tiettyjä yhteisiä piirteitä romaaneista löytyykin, niiden rakenteessa on suuria eroja. Onko rakenteen valitseminen tietoista?

Sankareissa tietynlaisen rakenteen käyttö oli ehdottoman tietoista, koska *Kalevala* on kirjan pohjateksti. Päätin noudattaa pohjatekstiä aivan pilkuntarkasti, vaikka tiesin, kuinka vaikeata se tulisi olemaan. *Ennen päivänlaskua ei voi* -romaanissa fiktiivisten ja aitojen dokumenttikatkelmien käyttäminen muun tekstin lomassa oli myös erittäin tietoinen ratkaisu. Huomasin hyvin nopeasti, että jos rupean vain väittämään minä-kertojien suulla, että peikot ovat kotoperäinen nisäkäslaji ja vaikkapa henkilöiden dialogin avulla alan käsitellä peikkojen historiaa ja niiden suhdetta kulttuuriimme, tuloksena on raskasta ja epäluontevaa infodumppausta. Analysoin, miten ihminen yleensä saa tietonsa ja muodostaa käsityksensä jostakin olemassa olevasta asiasta. Otetaan esimerkiksi ydinvoimala. Kaikki tietävät, että ydinvoimaloita on ja että niitä on ollut olemassa vuosikausia. Harva on kuitenkaan käynyt ydinvoimalassa tai edes nähnyt ydinvoimalaa muuta kuin kuvissa. Ihmisten käsitykset ydinvoimalasta muodostuvat pirstaleista ja paloista: jostain tietystä lehtiartikkelista, Olkiluotoa käsitelleen tv-ohjelman katkelmasta, Tsernobylin laskeumasta, Homer Simpsonin työpaikasta ja niin edelleen. Tästä sekamelskasta ihminen sitten kokoaa oman, subjektiivisen käsityksensä ydinvoimalasta, ja se on varmaankin jokaisella erilainen. Kirjassa halusin antaa tällaisia pirstaleita lukijalle ja sitten vapauden koostaa niistä omanlaisensa peikon. Se osoittautui lukijapalautteesta päätellen hyvin tehokkaaksi metodiksi. Eräs lukija sanoi, että peikon olemassaolo eläinlajina tuntui niin uskottavalta, että hän epäili vain nukahtaneensa sillä ratkaisevalla biologiantunnilla, jolloin asiasta oli koulussa opetettu.

Näin taisi käydä minullekin. Mutta siirrytään sitten Sankareihin ja sen taustoihin. Oletko käyttänyt Kalevalan myyttisiä aineksia muussa tuotannossasi?

Novellikokoelmassani *Kädettömät kuninkaas* on novelli *Metsän tuttu*. Siinä on heimo, joka on eläinten kanssa telepaattisessa yhteydessä. Käytin novellissa pohjana *Kalevalaa* siinä mielessä, että sieltä löytyy karhun synty -runo. Olen itse lisännyt runoon materiaalia, mutta runon pohja ”missä on otso synnytetty, mesikämmen käännytelty” on suoraan *Kalevalasta*. Se on aika hurja visio: karhut ovat peräisin taivaasta ja laskeutuneet Otavasta kultaisessa kätkeyssä. Eihän sellaiseen aiheeseen voi olla tarttumatta.

Kertoisitko siitä, miksi olet valinnut kirjaasi hevi-iskelmälinjan? Entä mitä liittyy siihen, että Auroora edustaa uutta musiikkia?

Kalevalassa on mielestäni yhtenä punaisena lankana aikojen muuttuminen, järjestelmästä toiseen, uskomuskannasta toiseen siirtyminen. Sehän näkyy oikeastaan parhaiten Marjatta-tarinassa, mutta maailman luomisesta lähtien on koko ajan pinnalla ajatus siitä, että yksi kausi on väistymässä ja toinen astumassa tilalle. Ajattelin käyttää tämän teeman käsittelyssä modernia metaforaa siitä: kulttuurihistoriassa iskelmä ja rock edustavat tiettyjä ajallisia kerrostumia, vaikka ne esiintyvätkin rinnakkain. Toisaalta yhteys musiikkiin on luonteva: *Kalevalahan* on laulettua ja sangare, ”sankari”-sanana alkumuoto, tarkoittaa alun perin laulajaa. Täytyy tosin tunnustaa, että musiikista kirjoittaminen ei ole erityisen helppoa, kun itse olen suunnattoman epämusikaalinen. Maamme-laulun ja Pori-laisten marssin erotan toisistaan lähinnä sanojen perusteella. Siitä syystä tuntui vähän uskaliaalta ryhtyä leikkimään näillä jutuilla.

Minkä takia ”lapsesta lattialla” tuli Auroora?

Tein päätöksen kasvattaa pohjatekstissä olevasta hieman epäselvästä hahmosta nimetyn henkilön, koska kaipasin romaaniin sivustakatsojaa ja kommentoijaa. Sivustakatsojaa tarvittiin, koska romaanissa käsitellään sankarikulttia, ja sitä, miten nykypäivän yh-

teiskunnassa päästään kansakunnan kaapin päälle. Julkisuudessa ja julkisuudesta elävä ihminen ei välttämättä näe itse rooliaan kirkaasti. Muistan myös oman asiaan liittyvän kokemuksen: tyttäreni, joka opiskeli taiteen ja viestinnän oppilaitoksessa, sanoi kerran että hänen on vaikea hahmottaa itselleen taiteellisia tavoitteita, kun oma äiti on lyönyt eteen tuollaiset pohjat. En ollut koskaan tullut ajatelleeksi, miltä voi tuntua, jos joutuu elämään ikään kuin jonkun toisen ihmisen varjossa ja tämän saavutusten varjossa. *Sankareissa* meillä on hahmo, joka on toisaalta isä, mutta samalla myyttinen hahmo Rex, eikä näillä kahdella ole kovinkaan paljon tekemistä keskenään. Miltähän tuntuu katsoa sivusta julkista ikonia, sellaista janus-kasvoista henkilöä, josta tuntee siviilipuolen, mutta jolla on myös tarkoituksellisesti ja metodisesti rakennettu toinen minä? Tämän takia Auroora piti saada romaaniin mukaan.

Olen yrittänyt seurata jalanjälkiäsi etsiessäni paloja, joista olet rakentanut Sankareiden hahmoja. Joidenkin hahmojen nimet ovat ihan selkeitä, jotkut löytyvät vähän kaivamalla. Onliwan oli minulle varsinainen hurmionhetki, kun keksin sen äänteellisen yhteyden englanninkieliseen sanapariin "only one" ja johdin sen edelleen neitsyt Mariaan. Entä Mrs Layfey eli Louhi? Oletko ajatellut Mrs Layfeytä rakentaessasi myös jotain muuta kuin Lokin äitiä Laufeytä? Entä onko Mrs Layfeyssä sinusta yhteyttä James Bondiin?

Kyllä Mrs Layfeyn kohdalla on kysymys nimenomaan Lokin äidistä. Laufeyn muutin Layfeyksi siksi, että se olisi äänteellisesti vähän anglosaksisempi. Olen joskus lukenut jostain lähteestä tai käynyt keskustelun mytologiaa harrastavan ystävän kanssa siitä, että nimenomaan Louhen ja Laufeyn äänteellinen yhteys viittaa mahdollisesti Louhen germaaniseen taustaan. Lokin äiti on vahva nais-hahmo, jonka nimestä olisi voinut kulkeutua *Kalevalaan* vaikutteita. Mutta tässäkin nimessä on puolittain ääntämyksellinen vitsi, hahmon nimihän on toisaalla rouva Alakorkee. "Low-high", Louhi. Kohta, jossa Mrs. Layfey romaanissa esiintyy, on jännityskertomuksen tapaan kirjoitettu ja tosiaankin James Bond -parodiaa.

Kalevalassa kaikilla henkilöahmoilla ei ole nimiä, esimerkiksi Pohjolan tyttärillä ja äideillä, mutta sinä olet antanut Sankareissa niiden vastineille nimet. Miksi näin?

Sankarit jäljittelee romaanitekstiä, ja silloin yleensä on tapana antaa henkilöille nimet. Kaikilla nimeyksillä ei ole viittauksia sisältävää pohjaa, kuten miksi valitsin esimerkiksi Lemminkäisen äidin nimeksi Toinin. Etsin vain arkisen ja oikeastaan mahdollisimman viittauksettoman nimen. Usein ongelmaksi tulee se, että monilla nimillä on esimerkiksi raamattuperäinen tausta, jolloin nimi alkaa heti heijastella merkityksiä. Eli jos jonkun nimi on vaikka Elisabeth, se herättää heti tiettyjä mielikuvia. Tässä tietoisesti koetin löytää nimen, jolla ei ole painolastinaan tällaisia merkityksiä.

Entä Margit ja Joakim? Entä Karel Kuldne?

Joakimin ja Joukahaisen välillä on vain ihan puhtaasti äänteellinen yhtäläisyys. Vaikka kyllähän Joakim kuulostaa vähän tango-taiteilijaltakin. Margitin nimeen ei liity mitään erityistä, se on vain nimi, mutta se kuvastaa ehkä taustaltaan hieman eri tyyppistä henkilöä kuin vaikkapa Toini. Kuldne taas on käsittääkseni viron kielessä ”kultainen” ja Kullervo-nimellä on etymologinen yhteys kultaan. Karel taas on valittu niin, että sillä viittaa äänteellisesti Kullervoon, mutta varsinainen yhteys tulee sukunimen kautta. Karel Kuldne on vierasperäinen henkilö vieraalla maalla.

Entä Kyllikki Saari ja hänen alkuperäinen nimensä Kylie von Insel-Eiland?

Saaren neidothan ovat Kalevalassa ulkomaalaisia., siksi ulkomainen nimi. Ja se, että romaanissa monilla henkilöahmoilla on taiteilijanimiä ja lempinimiä, lähtee siitä, että myös Kalevalassahan melkein kaikilla on useita nimiä. Tämä oli yksi syy siihen, että monilla on pseudonyymejä. Se oli minusta tosi hauska idea, koska nykypäivän sankareillamme on myös kaikenlaisia korvikenimiä. Jääkiekkoilija on Mölli tai Juti, formulakuski Keke tai Häkä, presidentti Urkki tai Manu, ja laulajillahan oli nuoruudessani kaikilla taiteilijanimet, oli Danny, Johnnyt ja Frederikit. Lempinimien

antaminen oli ennen vielä yleisempää ja mielikuvitukseksikaampaa. Urheilijoilla oli aivan hillittömiä lempinimiä, oli Peräseinäjoen sutta, Kurikan kirppua ja Tainionkosken sfinksia. Ne olivat aivan suurenmoisia. Eli tässä on suoraan intiaanikulttuurista otettu sääntö: heti kun saavutat tiettyä suuruutta, sinut kruunataan uudella nimellä. Muun muassa siksi käytän kirjassani intiaanimiä, esimerkiksi Ataentsicin taru on oikeasti olemassa oleva intiaanitaru. Myös Oonan uusi nimi ”only one” eli Onliwanhan näyttää kirjoitettuna ihan intiaanimeltä.

Siirrytään sitten Sankareiden lajiin ja teemoihin. Sankareissa on sekoitus eri lajeja ja moodeja. Siellä on aika paljon sellaista ainesta, joka viittaa saippuaopperaan.

Onhan *Kalevalassakin* aika paljon saippuaopperamaisia elementtejä. Rupeapa lukemaan *Kalevalaa* siitä näkökulmasta. Siellä maataan omia siskoja ja tapetaan kilpakosijoita ja on aikamoista ihmisuhdehulinaa. Pokataan toisilta sussuja ja vanhat namusedät kottavat vokatella nuoria tyttöjä.

Ajattelitko saippuaopperaa, kun paisuttelit henkilöihahmoja?

Tietenkään koskaan ei saisi tarjota kenellekään mitään lukutapaa, mutta henkilöiden kohtaloiden kärjistämisellä pyrin koko ajan tekemään epäsuoraa mediakritiikkiä. Niin kuin esimerkiksi Mah-ti Saarelaisen nousu ja tuho, josta itse pidän aika paljon, ja jolla on häkellyttävää kyllä ihan selkeät yhteydet nyky-Suomeen. Siinä ei käytännöllisesti katsoen tarvinnut tehdä mitään konstruoituja viittauksia, vaan löytyy automaattisesti yhteys siihen, millä lailla näistä nykäsistä ja myllylöistä kirjoitetaan ja millä tavalla sankareiden ylämäet ja alamäet ovat olleet mediassa varsinaisen mässäilyn aiheena. Olen yrittänyt tavoittaa näkökulmaa, miten näistä asioista tehdään muka ihmistä suurempia ja mitä media tekee aika raadollisillekin ihmiskohtaloille.

*Oonan hahmoon liittyy paljon kiinnostavia teemoja. Olet kirjoittanut aiemmin novellin *Baby Doll*, jossa on samantyyppinen henkilöihahmo. Onko sellainen työtapa sinulle tyyppinen, että en-*

sin kirjoitat novelleihin erilaisia hahmoja ja teemoja, ja sitten koostat niitä yhteen?

Niin kuin monista teksteistäni huomaa, olen telaketjufeministi ja kirjoitan hyvin mielelläni teemoista, jotka jotenkin liittyvät yhteiskunnalliseen sukupuolittumiseen. Kiinnitän huomioni nimenomaan epäkohtiin, esimerkiksi käsitykseen nuoresta naisesta, ja nimenomaan siihen, miten media tukee käsitystä nuoruuden merkityksestä, ja kuinka varhaisuoruus alkaa seksualisoitua. Niinpä ei ole mitenkään ihmeellistä, että teksteihini syntyy saman tyyppisiä hahmoja. Baby Dollin hahmot ovat tosin Oonaan verrattuna vielä aivan lapsia.

Mitä enemmän romaania luen, sitä useampia uusia kerroksia sieltä löytyy. Se taitaa olla ihan loputon.

Ne varmaan alkavat olla jo sellaisia kerroksia, joita en ole sinne tietoisesti laittanut, mutta sehän on vain hauskaa. En usko, että kukaan kirjailija pystyy hahmottamaan kaikkia niitä kerroksia, joita lukija tekstiin asettaa. Lukijahan on yksi keskeisistä teoksen aikaansaajista. Ehkä hienoimpia kokemuksia *Päivänlaskusta* minulla oli, kun se oli vasta julkaistu eikä se ollut vielä saanut mitään palkintojakaan. Turussa on tapana kirjamessejen aikaan, että koululaiset lukevat jonkun syksyn kirjan ja sitten he haastattelevat kirjailijaa. Eräs lukiolaistyttö haastatteli minua ja sanoi, että hänen mielestään romaanin peikko symboloi murrosikään tulevaa nuorta, kapinoivaa voimaa, jota vanhemmat yrittävät ahtaa tiettyyn salonkikelpoiseen muottiin, ja yrittävät tukahduttaa kaiken sen villeyden, vaarallisuuden ja vapauden, jota nuoruus edustaa. Vieläkin nousevat karvat pystyyn, kun ajattelen sitä. Itselläni ei tullut hetkeksikään mieleen tuollainen tulkinta. Todella hieno juttu. Sellaiseen pystyy vain lukija, jolle tietyyntyyppinen luenta on aktueli ja henkilökohtainen asia.

Kiitos kovasti, että ehdit tulla juttelemaan! Me lukijat jäämme malttamattomina odottelemaan uutta luettavaa.

Haastattelijana oli Eliisa Pitkäsalo

SUMMARY

Heroes and their stories. Kalevalan characters in Johanna Sinisalo's novel Sankarit.

The thesis examines how the myths and mythological characters from *The Kalevala* have been transferred into Johanna Sinisalo's novel *Sankarit* (2003), what kinds of cultural and political meanings spring out of this intertextual setting, and by what literary means they are produced. Main research questions are set on two levels. On the first level – that of the description of characters – the author examines how characters are transferred from *The Kalevala* to *Sankarit* and what kinds of new meanings arise out of this shift. The second level consists of wider cultural discourses: cultural representations and institutions. The question of genre is particularly salient in studying how literary devices convey cultural meanings, as is the concept of postmodernism.

In the reading the concept of a 'thread' is used; it refers metaphorically to the thematic continuum running through the novel. This thread is split further into *fantastical*, *feminist*, *mythical*, *allegorical*, *tragic*, *comic* and *parodic* strands, through which the author interprets the stories of characters abstracted from the narrative discourse of the novel. In some stories one of these strands is more prominent, in others less so; in some the strands combine inseparably. These strands differ in their quality. The *feminist* strand refers to matters of content and cultural theory, but also to a viewpoint from which different narrative forms are considered. The *mythical*, *allegorical* and *parodic* are ways through which meanings are conveyed and added into a novel. The *fantastic* refers both to mode and genre; the *tragic* and *comic* are present in the reading of the characters as mode and a means of representation.

This study is thus both structural and thematic. The structure of the novel is seen through the lens of intertextuality and especially

the question of genre. On the one hand, the narrative contains different literary genres, and on the other hand the stories of different characters obtain traits from different genres. The themes of the novel are linked to cultural discourses more generally. Themes and motifs already familiar from *The Kalevala* acquire new or highlighted meanings in their new cultural environment. Through these themes and motifs, *Sankarit* discusses contemporary issues. With the help of motifs lifted from *The Kalevala* (Sampo/Zombie, Kullervo/Karel, and the Frankenstein motif as it compares with the "golden maid" and Lemminkäinen's resuscitation) the question of ethics becomes crucial (especially as it comments on the rise of technology and the importance of media). Also discourses dealing with feminism and gender studies (sexual identity, gender roles, power) are central to the novel.

Through this mirror of rereading relocated Kalevalan characters, two kinds of reflections appear: firstly the fact that modern media idols are based on ancient, mythical structures; secondly, the characters of Finnish mythologies are seen in a new light. The analysis of characters looks at the relationship the novel has with reality: how contemporary phenomena are depicted through parody, and how mythical characters are brought into the framework of a science fiction novel.

Keywords: postmodernism, myth, intertextuality, science fiction, parody, gender, identity, power, Finnishness

NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA

1. Symbolit • Toim. Katarina Eskola. 1986. (110 s.)
2. Maaria Linko • Katsojien teatteri. 1986. (116 s.)
3. Näkökulmia kulttuurin tuotantoon • Toim. Katarina Eskola & Liisa Uusitalo. 1986. (127 s.)
4. Kimmo Jokinen ja Maaria Linko • Uusi Tuntematon. 1987. (122 s.)
5. Kimmo Jokinen • Ostajat, lukijat, arvioijat, tukijat. 1987. (115 s.)
6. Juha Lassila • Kultalevyn alkemia. 1. painos 1987, 2. painos 1988. (162 s.)
7. Liisa Uusitalo & Juha Lassila • Vanhojen kirjojen kenttä. 1988. (65 s.)
8. The production and reception of literature • Edited by Katarina Eskola & Erkki Vainikkala. 1988. (78 s.)
9. Martine Burgos • Life stories, Narrativity and the Search for the Self. 1988. (28 s.)
10. Heikki Hellman & Tuomo Sauri • Suomalainen prime-time. 1988. (130 s.)
11. Erik Allardt, Stuart Hall & Immanuel Wallerstein • Maailmankulttuurin äärellä. 1988. (86 s.)
12. Kimmo Jokinen • Arvostelijat. 1988. (131 s.)
13. State, Culture & The Bourgeoisie • Edited by Matti Peltonen. 1989. (82 s.)
14. J.P. Roos • Liikunta ja elämäntapa. 1989. (72 s.)
15. Anne Brunila & Liisa Uusitalo • Kirjatuotannon rakenne ja strategiat. 1. painos 1989, 2. painos 1991. (114 s.)
16. Reino Rasilainen • Julkaistu ja julkaisematon kirjallisuus. 1989. (89 s.)
17. Juha Lassila • Riippumattomat televisiotuottajat. 1989. (126 s.)
18. Literature as communication • Edited by Erkki Vainikkala & Katarina Eskola. 1989. (215 s.)
19. Anne Raassina • Lukutaito ja kehitysstrategiat. 1990. (123 s.)
20. Juha Lassila • Mitä Suomi soittaa? 1990. (263 s.) Painos loppunut.
21. Johanna Mäkelä • Luonnosta kulttuuriksi, ravinnosta ruoaksi. 1. painos 1990, 2. painos 1992 (89 s.) Painokset loppuneet.
22. Sublim Ylevä sublime • Toim. Erkki Vainikkala. 1990. (107 s.)

23. Timo K. Salonen • Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä. 1990. (104 s.)
24. Maaria Linko • Teatteriesitykset ja julkisuus. 1990. (81 s.)
25. Kyösti Pekonen • Symbolinen modernissa politiikassa. 1991. (154 s.)
26. Ulrich Beck, Klaus Mollenhauer & Wolfgang Welsch • Philosophie, soziologie und erziehungswissenschaft in der postmoderne. 1991. (69 s.)
27. Päivi Elovainio & Zeinab Shahin • The Gender Fate of Women in Rural Egypt. 1991. (112 s.)
28. Eija Eskola • Rukousnauha ja muita romaaneja. 1992. (152 s.)
29. Urpo Kovala • Väliin lankeaa varjo. 1992. (204 s.)
30. Maaria Linko • Outo ja aito taide. 1992. (121 s.)
31. The First Thirty • Edited by Urpo Kovala. 1992. (132 s.)
32. Vanguard of modernity • Edited by Niilo Kauppi & Pekka Sulkunen. 1992. (188 s.)
33. Timo Siivonen • Avantgarde ja postmodernismi. 1992. (122 s.)
34. Katarina Eskola, Kimmo Jokinen & Erkki Vainikkala • Literature and the New State of Culture. 1992. (60 s.)
35. Sanna Karttunen • Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa. 1992. (174 s.)
36. Risto Eräsaari • Essays on Non-conventional Community. 1993. (214 s.)
37. Annikka Suoninen • Televisio lasten elämässä. 1993. (171 s.)
38. The Cultural Study of Reception • Edited by Erkki Vainikkala. 1993. (215 s.)
39. Mieheyden tiellä • Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen. 1993. (185 s.) Painos loppunut.
40. Jukka Kanerva • ”Ryvettymisen hyvä puoli...” 1994. (151 s.)
41. Uusi aika • Toim. ja kirj. Nykykulttuurin tutkimusyksikön tutkijat. 1994. (260 s.)
42. Tuija Modinos • Nainen populaarikulttuurissa. 1. painos 1994, 2. painos 2000. (124 s.) Painos loppunut.
43. Teija Virta • Saippuaopperat ja suomalaiset naiset. 1994. (135 s.)
44. Anne Sankari • Kuntosaliruumis. 1995. (108 s.)
45. Kai Halttunen • Pienkustantajan arkipäivä. 1995. (95 s.)
46. Katja Valaskivi • Wataru seken wa oni bakari. 1995. (114 s.)

47. Jukka Törrönen • Aito rakkaus maskuliinisessa maailmassa. 1996. (100 s.)
48. Tuija Nykyri • Naiseuden naamiaiset. 1996. (144 s.)
49. Nainen, mies ja fileerausveitsi • Toim. Katarina Eskola. 1996. (274 s.)
Painos loppunut.
50. Raine Koskimaa • Cultural activities in five European countries. 1996. (152 s.) Työraportti, vain tutkimuskäyttöön.
52. Raine Koskimaa • Seksiä, suhteita ja murha. 1998. (215 s.)
53. Timo Siivonen • Kyborgi. 1996. (209 s.)
54. Aina uusi muisto • Toim. Katarina Eskola & Eeva Peltonen. 1. painos 1997, 2. painos 1997. (355 s.)
55. Olli Löytty • Valkoinen pimeys. 1997. (147 s.)
56. Kimmo Jokinen • Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet. 1997. (226 s.)
57. Maaria Linko • Aitojen elämysten kaipuu. 1998. (92 s.)
58. Kai Lahtinen • Vem tillhör teatern? 1998. (258 s.)
59. Katja Möttönen • Riitasointuja vai tema con variazioni. 1998. (128 s.)
60. Aki Järvinen • Hyperteoria. 1999. (187 s.)
61. Susanna Paasonen • Nyt! Ja ikuisesti – rewind. 1999. (188 s.)
62. Pirkkoliisa Ahponen • Kulttuurin kierreportaikossa. 1999. (168 s.)
63. Reading cultural difference • Edited by Urpo Kovala & Erkki Vainikkala. 2000. (334 s.)
64. Inescapable Horizon: Culture and Context • Edited by Sirpa Leppänen & Joel Kuortti. 2000. (273 s.)
65. Otteita kulttuurista • Toim. Maaria Linko, Tuija Saresma & Erkki Vainikkala. 2000. (422 s.)
66. Kimmo Saaristo • Avoin asiantuntijuus. 2000. (191 s.)
67. Jaakko Suominen • Sähköaivo sinuiksi, tietokone tutuksi. 2000. (368 s.)
68. Cybertext yearbook 2000 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2001. (202 s.)
69. Sari Charpentier • Sukupuoliusko. 2001. (155 s.)
70. Kirja 2010 • Toim. Lauri Saarinen, Juri Joensuu & Raine Koskimaa. 1. painos 2001, 2. painos 2003. (259 s.)
71. Irma Garam • Julkista yksityiselämää. 2002. (102 s.)
72. Cybertext yearbook 2001 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2002. (196 s.)

73. Henna Mikkola • Sukupolvettomat? 2002. (138 s.)
74. Satu Silvanto • Ecce Homo – katso ihmistä. 2002. (161 s.)
75. Markku Eskelinen • Kybertekstien narratologia. 2002. (106 s.)
76. Riitta Hänninen • Leikki. 2003. (161 s.)
77. Cybertext yearbook 2002–2003 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2003. (283 s.)
78. Sanna Kallioinen • Rannalla merirosvon morsiamen kanssa. 2004. (134 s.)
79. Tutkija kertojana • Toim. Johanna Latvala & Eeva Peltonen & Tuija Saresma. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (399 s.)
80. Writing and Research – personal views. Toim. Marjatta Saarnivaara & Erkki Vainikkala & Marjon van Delft. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (160 s.)
81. Annikka Suoninen • Mediakielitaidon jäljillä. 2004. (274 s.)
82. Milla Tiainen • Säveltäjän sijainnit. 2005. (227 s.)
83. Petri Saarikoski • Koneen lumo. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (471 s.)
84. Yksinäisten sanat • Toim. Kimmo Jokinen. 2005. (314 s.)
85. Aktivismi • Toim. Susanna Paasonen. 2005 (275 s.)
86. Nykyaika kulttuurintutkimuksessa • Toim. Erkki Vainikkala & Henna Mikkola. 2007. (351 s.)
87. Tutkimusten maailma • Toim. Juha Herkman & Pirjo Hiidenmaa & Sanna Kivimäki & Olli Löytty. 2006. (307 s.)
88. Mari Pajala • Erot järjestykseen! 2006. (506 s.)
89. Hanna Lindberg • Vastakohtien Ikea. 2006. (307 s.)
90. Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana • Toim. Risto Pitkänen. 2007. (326 s.)
91. Nykytulkintojen Karjala • Toim. Outi Fingerroos & Jaana Loipponen. 2007. (325 s.)
92. Tuija Saresma • Omaelämäkerran rajapinnoilla. 2007. (255 s.)
93. Tekijyyden ulottuvuuksia • Toim. Eeva Haverinen & Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. 2008. (314 s.)
94. Tuuli Lähdesmäki • ”Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä”. 2007. (607 s.)
95. Moniääninen mies • Toim. Kai Åberg & Lotta Skaffari. 2008. (276 s.)
96. Fanikirja • Toim. Kaarina Nikunen. 2008. (241 s.)

97. Cult, Community, Identity • Veera Rautavuoma, Urpo Kovala & Eeva Haverinen (eds). 2009. (356 s.)
98. Irma Hirsjärvi • Faniuden siirtymiä. 2009. (361 s.)
99. Suhteissa mediaan • Toim. Sirkku Kotilainen. 2009. (247 s.)
100. Outi Fingerroos • Karjala utopiana. 2010. (253 s.)
101. Hiihto ja häpeä • Toim. Erkki Vettenniemi. 2010. (224 s.)
102. Karoliina Lummaa • Poliittinen siivekäs. 2010. (372 s.)
103. Matti Savolainen • Atlantin ylityksiä. 2011. (170 s.)
104. Eliisa Pitkäsalo • Kalevalaiset sankarit nykymaailman menossa. (Digitaalinen kirja.) 2011. (274 s.)