

Eliisa Pitkäsalo

SANKAREITA JA TARINOITA

**Kalevalaiset henkilöahmot
Johanna Sinisalon romaanissa *Sankarit***

**Väitöskirjamoniste
Jyväskylän yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Nykykulttuurin tutkimus
2009**

SISÄLLYSLUETTELO

KIITOKSET	7
I JOHDANTO	9
Tutkimuksen tavoitteet ja alkuasetelma	9
Lönnrot ja Kalevala	11
Sinisalo ja <i>Sankarit</i>	16
Eepoksen ja romaanin sisältö	20
<i>Kalevalan sisältö</i>	20
<i>Sankarit-romaanin sisältö</i>	23
<i>Kalevalan ja Sankareiden sisältöjen rinnastus</i>	26
Tutkimuksen rakenne	27
II TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN TAUSTA	31
Postmodernistinen vs. modernistinen	31
Intertekstuaalisuus	37
Punainen lanka	41
<i>Tarinat ja säikeet</i>	41
<i>Fantastinen</i>	44
<i>Feministinen</i>	46
<i>Myyttinen</i>	47
<i>Allegorinen</i>	50
<i>Traaginen</i>	51
<i>Parodinen ja koominen</i>	52
Sankarit suomalaisen nykykirjallisuuden osana	54
<i>Kansalliset kertomukset ja globalisaatio</i>	54
<i>Sci-fi ja fantasiakirjallisuus</i>	57
<i>Feministinen kirjallisuus</i>	61
III HENKILÖHAHMOT	67
Postmodernistiset henkilöahmot	67
<i>Sankareiden ambivalentit henkilöahmot</i>	69
Henkilöahmojen nimistä	73
Scifin henkilöahmot	79
<i>Kynnyksiä Kalevalaan</i>	83
<i>Otsikot</i>	84
<i>Variaatioita henkilökuvan muuttamiseksi</i>	89

IV MYYTTINEN KEHYS	94
Syntytarinat	95
Veden uutta luova voima	98
Taistelevat luonnonvoimat	101
V FEMINIINISIÄ JA MASKULIINISIA SIIRTYMIÄ	104
Valtataistelu	106
<i>Valloitetut vallanpitäjät</i>	106
<i>Oona vallankäytön välineenä</i>	110
<i>Tytin kamppailu vallasta</i>	115
Mieheyden muutoksia	119
<i>Macho-isä</i>	120
<i>Luojamiesten feminiinisyydestä</i>	123
Kohti omaa naisidentiteettiä	125
VI MONIMUOTOINEN SANKARUUS	128
Sankari saapuu romaaniin	128
Matkustavat miehet	132
<i>Sankarimiesten matkat</i>	132
<i>Rex ja etsintä</i>	133
<i>Matkat tuonelaan</i>	138
<i>Matkat naisten valtakuntaan</i>	139
Seppäheeros	141
Median idolit	143
<i>Laulajasankarit</i>	144
<i>Urheilusankarit</i>	148
Sankarinaiset	151
<i>Naissoturit</i>	151
<i>Feminiiniset sankarinaiset</i>	154
VII TEKNIIKAN TEMMELLYSKENTTÄ	157
Kulttuuri vs. tiede	157
Sanoista naista	158
Jumalattaria ja kyborgeja	160
Hyvän ja pahan tiedon puu	163
VIII TRAAGINEN SANKARI	165
Kalevala, Sankarit ja tragedia	165
Karel toimii	166

Kuoron uusi rooli	168
Etiikka, katharsis ja postmoderni	170
IX LAJI	173
Eepoksesta romaaniksi	173
Lajeja, alalajeja ja moodeja	178
<i>Parodia</i>	178
<i>Draamaa ja visioita</i>	181
<i>Tragedia vai komedia – traaginen vai koominen</i>	183
<i>Alalajina quest, kehityskertomus ja allegoria</i>	186
Kohti uusia maailmoja	188
<i>Satua, fantasiaa ja sci-fiä</i>	188
<i>Utopiasta dystopiaan ja takaisin</i>	191
X LANGAN SÄIKEET YHTEEN	194
LÄHTEET	202

ABSTRACT

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

Author Eliisa Pitkäsalo
Honvéd tér 1
9700 Szombathely
Unkari
eliisap@yahoo.com

Supervisor Professor Erkki Vainikkala
Department of Art and Culture Studies
University of Jyväskylä

Reviewers Professor Leena Kirstinä
Department of Art and Culture Studies
University of Jyväskylä

Docent Matti Savolainen
School of Modern Languages and Translation Studies
University of Tampere

Opponent Docent Matti Savolainen
School of Modern Languages and Translation Studies
University of Tampere

KIITOKSET

Olen saanut tänään päätökseen työn, jota en ollut alun perin suunnitellut edes aloittavani. Joskus kuitenkin suunnitelmiin tulee odottamattomia muutoksia, mikä on tietenkin usein hauskin elämässä. Tämänkertaisen suunnitelmanmuutoksen tulos on paperina ja musteena edessäni, enkä voi muuta kuin huokaista syvään. Suuri työ on takana, ja on tullut kiitosten aika.

Kaikkein ensimmäiseksi kiitän ohjaajaani professori Erkki Vainikkalaa, joka kärsivällisesti ohjasi työtäni yrittäessäni saada tolkkua tutkimukseni punaisen langan säikeiden vyyhteen. Suomalaispohjaisen tutkimusaiheeni teki erityisen haastavaksi se, että tein suurimman osan työstä kotikaupungissani Szombathelyissä, Unkarissa. Mahdolliseksi työni nopean valmistumisen teki ennen kaikkea se, että minulla oli mahdollisuus osallistua Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen järjestämään jatkokoulutusohjelmaan. Seminaarien keskusteluista kiitän paitsi ohjaajaani, myös dosentti Sirkku Kotilaista ja yliassistentti, dosentti Urpo Kovalaa. Opetusohjelman teemaseminaareissa ja niihin liittyvissä verkkokeskusteluissa pääsin osallistumaan suomenkieliseen akateemiseen keskusteluun, joka kaukaa Keski-Euroopasta olisi muuten ollut likipitään mahdotonta. Suomen matkoillani minulla oli mahdollisuus osallistua myös Nykykulttuurin tutkimuskeskuksessa järjestettäviin tiistaiseminaareihin, joissa sain hyvää palautetta keskuksen työntekijöiltä ja muilta jatko-opiskelijoilta. Kiitos siitä heille. Erityinen kiitos kuuluu FT, tutkija Irma Hirsjärvelle, joka toimi epävirallisena ohjaajanani ja kannustajana epätoivon iskiessä.

Kiitos esitarkastajina toimineille professori Leena Kirstinälle ja dosentti Matti Savolaiselle tarkasta palautteesta, joka ohjenuoranani opasti minua työni viimeistelyvaiheessa. Kiitän myös FT Markku Soikkeliä, jolta sain hyvän alkuvauhdin ja myöhemminkin kommentteja teksteihini, ja FT Marja Kalskelta, jolta sain hyviä neuvoja pitkin matkaa. Kiitos myös esimiehelleni professori János Pusztaylle joustavuudesta, samoin kuin kaikille Länsi-Unkarin yliopiston uralistiikan laitoksella työskenteleville kollegoilleni henkisestä tuesta. Länsi-Unkarin yliopisto tuki minua myös taloudellisesti. Kiitän myös Johanna Sinisaloa sekä kirjasta, jota analysoida, että kiinnostavia näkökulmia antaneesta haastattelusta.

Kiitän kaikkia ystäviäni, jotka olivat tukemassa tavalla tai toisella, ja heistä erityisesti Pirjo Pakkasta, joka toimi Tampereen tukipisteeni majoittajana, ja Judit Geositsia, joka oli lasteni kakkosäitinä tutkimustyöhön hautauduttuani ja matkoilla ollessani. Köszönöm! Suurin kiitos

kuuluu kuitenkin koko perheelleni sanan laajassa merkityksessä, mutta erityisesti lapsilleni Emmalle ja Janille, jotka ovat kasvaneet pituudessa ja kärsivällisyydessä hajamielisen äidin puurtaessa työnsä parissa, ja Antoniolle, joka on oman työnsä ohessa jaksanut huolehtia perheen kaikista asioista. Kiitos myös vanhemmilleni, jotka aina jaksavat uskoa minuun!

Szombathelyissä 16.10.2009

Eliisa Pitkäsalo

I JOHDANTO

Tutkimuksen tavoitteet ja alkuasetelma

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. Väitöskirjassani tutkin kulttuurisia ja poliittisia merkityksiä, joita syntyy, kun kalevalaisia henkilöhahmoja siirretään nykymaailmaan.

Tutkimukseni 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 parodisuudesta.

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 intertekstuaalista ja myyttitutkimusta. Näin pääsen tulkintoihin, joiden tarkoituksena on esitellä Sinisalon luoman fiktiivisen todellisuuden metaforista luonnetta. Etsin vastausta kysymykseen, miksi Sinisalo on korostanut ja jopa muuttanut joidenkin *Kalevalan* henkilöhahmojen luonnetta sekä mitä merkityksiä näistä muutoksista voidaan lukea.

Sankareita voidaan lukea sekä *Kalevalan* muunnoksena että itsenäisenä teoksena – mikäli itsenäisistä teoksista yleensä voidaan puhua 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 ymmärretään universaaleiksi, viittaukset mytologiaan ohjaavat lukijaa toisella tavalla. Väitöskirjassani 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 henkilöahmojen intertekstuaalisia siirtymiä.

Keskeisenä tutkimuskysymyksenä on, millaisia kulttuurisia ja myös poliittisia merkityksiä tässä intertekstuaalisessa asetelmassa syntyy, ja millaisin kirjallisin keinoin niitä *Sankareissa* tuotetaan. Tutkimuskysymykseni asettuvat kahdelle tasolle. Ensimmäinen taso on henkilöahmojen 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 henkilöahmojen siirtymisestä aiheutuneita kulttuurisiin representaatioihin 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. Tarkastelen väitöskirjassani henkilöahmojen analyysin välityksellä, minkälaista suhdetta romaani luo todellisuuteen: miten Sinisalo kuvaa romaanissaan nykykulttuurin ilmiöitä tuomalla kalevalaiset myyttiset hahmot fantastisen tai tarkemmin scifiromaanin kehyksiin. Erityiseksi kysymykseksi nousee parodian käyttö yhteiskuntakriittisen ilmaisun välineenä. *Sankarit* on romaani, joka asettuu yhteiskuntakriittisyydessään ja ambivalenttisuudessaan kiinnostavaan välitilaan keskustelussa romaanin modernistisuudesta ja postmodernistisuudesta.

Tutkimukseni on siis sekä rakenteellinen että temaattinen. Tarkastelen *Sankareiden* lajiproblematiikkaa, sitä, miten Sinisalo toisaalta upottaa romaanin kerrontaan eri kirjallisia lajeja, ja toisaalta sitä, miten eri henkilöahmojen tarinat saavat eri lajien piirteitä. Romaanin teemat liittyvät yleisempiin kulttuurisiin diskursseihin, ja tässä kuvaan tuleen mukaan feministinen tutkimus. Tarkastelen henkilöahmoja myös temaattisesti suhteessa keskusteluun sukupuoli-roolien muutoksesta, (seksuaalisen) identiteetin muodostumisesta ja muodostamisesta, oman ruumiin hallinnasta ja vallasta.

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

Suomalaisessa kulttuurikontekstissa myyttisten aineiden lähde on luonnollisesti kansallisepos *Kalevala* (Nk. *Vanha Kalevala* ilmestyi vuonna 1835, *Uusi Kalevala* vuonna 1849), jonka Elias Lönnrot (1802–1884) loi yhdistelemällä taitavasti laajalta alueelta kerättyjä kansanrunoja². Tänä päivänä tunnettua versiota edelsi pitkä työ. Lönnrot teki kaikkiaan 11 matkaa³ eri puolille Savoia, Karjalaa (sekä Suomen että Venäjän puolella) 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 nk. pienoisoruonot *Lemminkäinen*, *Väinämöinen* ja *Naimakansan virsiä*, kaikki vuonna 1833. *Runokokous Väinämöisestä* eli *Alku-Kalevala* valmistui vuonna 1834. *Alku-Kalevalaa* hän täydensi mm. Sampo-runoudella viidennellä keruumatkallaan Arhippa Perttuselta saamansa laajemman aineiston perusteella, ja vuosina 1835–36 ilmestyi *Kalevalan* ensimmäinen laitos, nk. *Vanha Kalevala*. Ennen *Uuden Kalevalan* ilmestymistä vuonna 1849 Lönnrot julkaisi myös lyyristen runojen kokoelman *Kanteletar* (1840–41).⁴

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 Lönnrotin keräämien runojen alueellisesta, so. läntisyys – itäisyys -keskustelusta ks. esim. Harva 1949; Siikala 1994; Kupiainen 2004.

³ Ks. esim. Kaukonen 1984, 15.

⁴ Majamaa s. a.; Laitinen 1991, 177; Kuusi 1984, 55.

Lönnrotin kansanrunojen keruu- ja kirjaamistyössään käyttämät menetelmät ovat olleet keskustelun aiheena aina *Kalevalan* ilmestymisestä lähtien. Hän rakensi runoja yhdistellen kansanrunojen eri toisintoja ja lisääillen 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 soveltuvat toistensa yhteyteen, eli runon sanoin: itse loihe loitsijaksi, laikah-time laulajaksi, s.o. pidin itseäni hyvänä laulajana siinä kuin hekin itseään.⁵

Runoihin jäävien aukkojen täydentäminen yhdistämällä runotoisintoja oli Lauri Hongon mukaan jo H. G. Porthanin opettama menetelmä, jolla ”kansanrunojen kauneus oli saatavilla esiin”⁶. 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.⁷ *Vanhassa* 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.⁸

Pyrkimys homeeriseen, yhtenäiseen eepokseen johti Lönnrotin tekemään valintoja, jotka ovat sittemmin herättäneet keskustelua sekä *Kalevala*-tutkijoissa kautta aikojen että esimerkiksi nykypäivän naistutkijoissa⁹. *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 materiaalia¹⁰, 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.¹¹ Niinpä hän teki valintoja oman taiteellisen näkemyksensä mukaisesti: hän loi henkilöhahmoja ja tarinoita liittämällä yhteen eri aiheita, ja jopa paikkaili ru-

⁵ Majamaa s. a.

⁶ Honko 1984, 32.

⁷ Kuusi 1984, 60.

⁸ Majamaa s. a.

⁹ Naistutkijoiden suuresta panoksesta keskustelussa kalevalaisista henkilöhahmoista kertovat useat erilliset tutkimukset ja artikkelikokoelmat, esim. Apo 1995; Piela, Knuutila & Kupiainen 1999; Siikala 1996; Kupiainen 2004; Nenola & Timonen 1990.

¹⁰ Majamaa s. a.

¹¹ Kuusi 1984, 62.

nojen väleihin jääviä aukkokohtia. Näin syntyi henkilögallerialtaan rikas, kansainvälisestikin tunnettu eepos.

Henkilöhahmoja luodessaan Lönnrot otti erivapauksia. Esimerkiksi Ainoa sellaisenaan ei kansanrunoperinne tunne vaan Lönnrot on ottanut aineksia eri tarinoista, ja yhdistelemällä muotoillut Ainon. 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. Henkilöhahmoja luodessaan Lönnrot sulatti kansanrunouden eri hahmoja yhteen kerronnallisista syistä. Eri henkilöhahmojen yhdistelemisprosessissa saamiin piirteisiin on kiinnitetty huomiota: tutkijat ovat huomanneet erityisesti kalevalaisten naishahmojen muuttuneen luonteeltaan 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 motiivointeja ja pakotti ”lähderunojen elävät ja täyteläiset naiset miehisen mielikuvituksen vastakohtaisluokituksiin: nainen on neitsyt tai huora, äiti tai noita”¹². Näin tietyistä *Kalevalan* naishahmoista muodostui negatiivisempia hahmoja kuin alkuperäisen kansanrunouden hahmot olivat. Mieshahmoille taas kävi toisin: monista tuli kunnioitettavampia ja sankarillisempia kuin kansanrunoudessa tapaamamme hahmot ovat.¹³ Arto Jokisen mukaan Sawinin väite *Kalevalaan* sisäänrakennetusta patriarkalisesta ja naisvihamielisestä lukusuosituksesta on liian kärjistetty, vaikka se pitääkin paikkansa monilta osin¹⁴.

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.¹⁵

¹² Sawin 1990, 45.

¹³ Ibid., 52.

¹⁴ Jokinen, 1999a, 163.

¹⁵ Ks. Honko 1984, 33–34.

Lönnrot itse ei todennäköisesti paljon pohdiskellut eeposteoriaa, vaan hän mielti lähinnä tapahtumien keskinäistä järjestystä samalla kun hänen mielessään vähitellen muodostui ajatus homeerisen eepoksen rakentamisesta¹⁶. Käännekohtaksi muodostuikin neljäs keruumatka, joka suuntautui Vienan-Karjalaan. Hän tapasi matkallaan tietäjänvanhus Vaassila Kieleväisen, jonka antamien vihjeiden perusteella *Kalevalan* kokonaisuus eepoksena alkoi hahmottua. Niin Lönnrotille muodostui se ajatus *Kalevalan* perusjärjestyksestä, joka oli runoja yhdistävä johdantoajatus, ja joka hänen oli eepoksen kokoonpanijana keksittävä.¹⁷ 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 uhalla”¹⁸.

Kalevala ilmestyi suomalaisten kannalta merkittävään murrosvaiheeseen ja sen tärkeäksi tehtäväksi muodostui kansallisen identiteetin rakentaminen.¹⁹ Siten *Kalevala* liittyi laajemminkin eurooppalaiseen liikehdintään. Kansallista identiteettiä rakennettiin Euroopassa yleensäkin 1800-luvulla monin erilaisin välinein. Kansanrunoja ja -lauluja kerättiin ja yhdisteltiin eepoksiksi²⁰. *Kalevalan* ilmestymistä seurasi yleiseurooppalainen realismin kausi, josta siirryttiin 1800-luvun lopulla kansalliseen uusromantiikkaan. Vuosisadan vaihteessa symbolismin suomalaisena versiona syntyi *karelianismi*, joka käytti symbolismin välineitä siirtäessään myyttisiä, mm. kalevalaisia aiheita eri taiteenlajeihin.²¹

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 ammentaneet jo yli sadanviidenkymmenen vuoden ajan 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 menneisyydestä²². Lönnrotin lisäksi monet eri taidemuotojen edustajat antoivat panoksensa suureen kansalliseen tehtävään. Esimerkkeinä voidaan mainita runoilija Eino Leinin myyttisten aineiden uudelleenkäyttö ly-

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Kaukonen 1984, 15, 19.

¹⁸ Kuusi 1984, 65.

¹⁹ *Kalevalan* ja kansallisuusaatteen yhteyksistä ks. Karkama 2008.

²⁰ Harvilahti 2002, 280.

²¹ Karelianismista, ks. Piela 2008a.

²² Muinaishistorian ja kansallisen identiteetin yhteyksistä Lönnrotin aikana ks. Karkama 2001, 240–258.

riikassa (esim. *Helkavirret* 1903, 1916, *Väinämöisen 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).²³

Kalevala on ilmestymisestään lähtien ollut taiteellisen innoituksen lähde. *Kalevalaa* on kirjoitettu uudelleen lukuisia kertoja, mikä oli myös Lönnrotin itsensä toive: olihan hän itse muokkaamisen uranuurtaja tarttuessaan eepokseen ja tehdessään siitä lyhennetyn version jo vuonna 1862. Monet tutkijat eivät mainitse lainkaan lyhennettyä *Kalevalaa* todennäköisesti sen saaman nuivan vastaanoton vuoksi²⁴, mutta Kuusen mukaan se, että Lönnrot kirjoitti eepoksen lyhennetyn version, osoittaa, ”miten vastentahtoista Lönnrotille oli Kalevalan jähmettyminen pyhäksi, koskemattomaksi monumentiksi”²⁵.

Lönnrotin jalanjalkia seuraten monet taiteilijat ovat ajan kuluessa koskettaneet tätä ”pyhää monumenttia”. Aika ajoin Kalevala-kultti on *karelianismin* hengessä syttynyt ja sytyttänyt taiteilijoita luomaan uusia *Kalevala*-tulkintoja. Proosa- ja draamakirjailijat, runoilijat, muusikot, säveltäjät, kuvataiteilijat, elokuvaohjaajat jne. ovat käyttäneet *Kalevalaa* kymmenien kirjallisten ja visuaalisten teosten pohjana (oopperat, rock-teokset, musiikkiproduktiot, elokuvat, muotoilu, romaanit, runoelmat, draamat, sarjakuvat, kuvakirjat, keittokirja, roolipelit jne.)²⁶. 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 *Kalevalan* myyttinen maailma on luonteeltaan hyvin not-

²³ Laajemmin kalevalaisten aiheiden käytöstä kirjallisuudessa ks. Laurila 1949 ja Sallamaa 2008, kuvataiteissa ks. Lindström 1949 ja Stewen 2008 ja musiikissa ks. Väinänen 1949 ja Aho 2008.

²⁴ Kuusi 1984, 63.

²⁵ Ibid, 64.

²⁶ Tämän väitöskirjan aiheen (Johanna Sinisalon romaanin *Sankarit*) ohella 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 aihepiiriin vuoksi antaa myös Raimo Nikkosen artikkeli *Kalevalan sankareita tieteis- ja fantasiakirjallisuudessa* vuodelta 1986.

kea: 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”²⁷. 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 itsekkin 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.²⁸

Sinisalo ja *Sankarit*

Kalevalasta ammentavien joukkoon liittyi vuonna 2003 myös Johanna Sinisalo (s. 1958) romaanillaan *Sankarit*²⁹. Hän oli aiemmin ollut tunnettu ennemminkin scifi-novellistina ja draamakirjailijana³⁰, kunnes vuonna 2000 astui suuren yleisön tietoisuuteen ensin *Finlandia*-, sittemmin myös James Tiptree Jr. -palkitulla³¹ esikoisromaanillaan *Ennen päivänlaskua ei voi*. Romaanissaan hän jatkoi oman kirjallisen polkunsu 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.³²

²⁷ Immonen et al. 2008, 500.

²⁸ Ibid.

²⁹ Novellissa *Metsän tuttu* (1991) Johanna Sinisalo tosin käyttää *Kalevalastakin* tuttuja Karhun synty -sanoja (Kalevala XLVI) hieman muunneltuna, mutta laajempaan kokonaisuutena hän ei ole käyttänyt tekstiensä materiaalina *Kalevalan* mytologiaa ennen romaania *Sankarit*.

³⁰ Johanna Sinisalo on hyvin tuottelias ja monipuolinen kirjailija. Lukuisien novellien lisäksi hän on julkaissut romaanit *Ennen päivänlaskua ei voi* (2000), *Sankarit* (2003), *Lasisilmä* (2006) ja *Linnunaivot* (2008), novellikokoelman *Kädettömät kuninkaat ja muita häiritseviä tarinoita* (2005), kirjoittanut käsikirjoituksia sarjoihin *Toinen todellisuus* (TV2, 1991) ja *Tulevaisuuden kuvia* (TV2, 1995), toiminut 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), sekä julkaissut novellantologioita *Verkon silmässä – Tarinoita internetin maailmasta* (2005) ja *The Dedalus Book on Finnish Fantasy* (2005). Lisäksi hän on julkaissut useita sarjakuvakäsikirjoituksia, kuunnelman, multimediaa, artikkeleja, arvosteluja, esseitä ja kolumneja. Jerrman 2006, 234–237.

³¹ James Tiptree Jr. -palkinto on arvostettu amerikkalainen kirjallisuuspalkinto. Romaanin *Ennen päivänlaskua ei voi* käännös *Troll – A Love Story* voitti palkinnon vuonna 2005. Romaani on käännetty englanniksi myös nimellä *Not before Sundown* (2003), London: Peter Owen.

³² Sinisalo on voittanut kaikkiaan seitsemän Atorox-palkintoa vuoden parhaasta scifi- tai fantasianovellista novelleillaan *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.

Kuten esikoisromaanissaan, myös useissa novelleissaan Sinisalo kierrättää myyttejä ja kansantaruja³³. 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 yhteiskuntakriittinen³⁴ spekulointi 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”³⁵. Toisiinsa kietoutuvien tarinoiden välityksellä Sinisalo pureutuu moniin sellaisiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin, jotka kaikki kuuluvat laajempaan keskusteluun toiseudesta, kuten kysymyksiin seksuaalisuuden eri ilmentymisistä ja ihmisen vieraantumisesta luonnosta. Erityiskysymyksenä toiseudesta hän tarjoaa näkymän ”postimyyntimorsianten” epätoivoiseen asemaan. Romaani rohkaiseekin lukijoita ”pohtimaan omaa osallistumistaan esimerkiksi seksuaalisuuksien, sukupuolien, rotujen tai etnisyyksien kategorisointiin ja hierarkkisointiin”.³⁶

Romaanillaan *Sankarit* Sinisalo jatkaa tietyllä tavalla samaa yhteiskuntakriittistä polkua, jolle hän lähti jo esikoisromaanissaan ja myös useissa novelleissaan, vaikka teemat ja myös romaanin ilmiäsu muuttuvat. Kritiikki *Sankareissa* kohdistuu erityisesti mediaan. Haastattelussa Sinisalo sanoo halunneensa osoittaa kärkevästi, miten julkkisten ylä- ja alamäillä mässäily mediassa vaikuttaa elämänkohtaloihin³⁷.

Sankareissa on samankaltaista kuvaan sopimatonta ytimellistä sisältöä, jota Karkulehto löytää *Ennen päivänlaskua ei voi* -romaanista³⁸. Samoin kuin Sinisalon esikoisromaanissa, myös *Sankareiden* sisällössä on jotain nyrjähtänyttä, jotain, joka ei sovi kuvaan. Rakenteeltaan ja sisällöltään nämä Sinisalon kaksi ensimmäistä romaania ovat tosin erilaisia, mutta niiden teemoissa on tietynlaista yhteneväisyyttä. Molemmissa romaaneissa Sinisalo käyttää eri lajeihin

³³ Esim. novelleissa *Metsän tuttu* (1991), *Me vakuutamme sinut* (1993) ja *Etiäinen* (2001), jotka ovat ilmestyneet uusintana novellikokoelmassa *Kädettömät kuninkaat ja muita häiritseviä tarinoita*, 2005.

³⁴ Soikkeli 2002c, 231–232.

³⁵ Karkulehto 2004, 256. Termillä *sateenkaarikansalainen* Karkulehto viittaa tässä monien homojen itsestään käyttämään nimitykseen.

³⁶ *Ibid.*, 260.

³⁷ Sinisalo 2008.

³⁸ Sinisalon esikoisromaanin scifiyttä Karkulehto vertaa butlerilaiseen queeriin sillä perusteella, että scifi jäljittelee todellisuutta toisin, ja siten tuottaa samalla tavalla kirjallista parodista tuplajäljittelyä kuin butlerilainen parodinen heteroseksuaalisuuden jäljittely. Karkulehto 2004, 265–266.

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 tietoa³⁹.

Sinisalo jatkaa romaanissaan *Sankarit* sekä omalle tuotannolleen tyypillistä että vuosituhanen vaihteen suomalaiselle kirjallisuudelle 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 sankarikulttia⁴⁰.

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 Sinisalon nk. viistovalaisuksen tekniikka:

Fantasian ja science fictionin käyttöä kirjallisena tekniikkana voi verrata esiin 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 selvyytenä pidetyn kohteensa uudella tavalla.⁴¹

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 nyrjähtänyt.

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

³⁹ Sinisalo 2008.

⁴⁰ Jerrman 2006, 232.

⁴¹ Sinisalo 2004, 24.

kulttuurin näkyvät perushahmot niihin *Kalevalan* esittämiin stereotyyppisiin kuviin, joita on totuttu pitämään suomalaisen kansanluonteen perustyyppeinä. Yhteydet kalevalaiseen maailmaan 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* henkilöahmot 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 henkilöahmojen tarinoihin tuntuvat käsittämättömiltä ja perustelemattomilta, mutta *Kalevalan* kanssa rinnakkain luettaessa tarinoiden erillisyydestä johtuva häiritsevyys vähenee. Sama tarinoiden – runojen – erillisuus löytyy myös *Kalevalasta*. Kuten edellisessä alaluvussa mainitsin, 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 Sinisalón 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, viistovalaisuuden läpäisemänä. *Sankarit* muodostuu oikeastaan monesta pienestä kertomuksesta, jotka on pantu yksiin kansiin. Sinisalo tavallaan palauttaa ajatuksen *Kalevalasta* siihen suunnitelmaan, joka Lönnrotilla kansanrunoja kerätessään alun perin oli, kun hän kirjasi materiaalia pienoisorunoelmia varten. Tosin *Sankareiden* henkilöahmot eivät yleensä peilaa kansanrunouden hahmoja vaan jo kalevalaisia, Lönnrotin muokkaamia. Ajatusta pienistä kertomuksista puolustaa se, että Sinisalo on korostanut *Sankareissa* joidenkin kalevalaisten henkilöahmojen piirteitä ja viistosti valaisten paljastanut toisia, ja siten luonut kullekin tarinalle omat tyylilliset – joissain tapauksissa jopa lajiin viittaavat – raaminsa. Näin *Sankarit* – säilyttäen edelleen romaanin ulkonaiset puitteet – on oikeastaan kokoelma eri lajeja edustavia tarinoita. Osa tarinoista on liitetty romaanin rakenteeseen selkeästi kollaasimaisena, kun taas muutamien henkilöahmo-

jen tarina liittyy rakenteeseen aukottomammin. *Sankareista* ei voi puhua sellaisenaan yhtenäisenä kertomuksena, mutta eri henkilöhahmojen tarinat muodostavat ehyitä kokonaisuuksia.

Eepoksen ja romaanin sisältö

*Kalevalan sisältö*⁴²

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 mitteleen ja miten vanha Väinämöinen laulaa hänet suohon. Pelastaakseen henkensä Joukahainen lupaa sisarensa Aion Väinämöiselle vaimoksi, mutta Aino ei suostu vaan hukuttautuu. 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. Venettä veistäessään Väinämöinen lyö kirveellä haavan polveensa. Ukko ylijumala tyrehtyttää verenvuodon loitsuin.

Väinämöinen lähettää taikakeinoin 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

⁴² Ks. <http://www.finlit.fi/kalevala/index.php?m=1&l=1> (17.4.2009)

hylkää Kyllikin ja lähtee kosimaan Pohjolan neitoa. Lemminkäiselle annetaan tehtäväksi pyytää Hiiden hirvi, tulisainen Hiiden ruuna ja kolmanneksi joutsen Tuonelan joelta. Kosta vaa-
nintu paimen 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 ryhtyy rakentamaan venettä ja käy Tuonelassa pyytämässä 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 kosiomatkalle. Pohjolan neito valitsee Ilmarisen puolisoiksi. Ilmarinen selviytyy kolmesta yliluonnollisesta työkokeesta: 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 kotiväkensä 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 Kullervon tarinaan. Untamo ja Kalervo riitaantuvat ja Kalervon suvusta jää poika, Kullervo. Yliluonnollisilla voimillaan tämä pilaa kaikki hänelle määrättyt 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. Lypsymy 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. Kullervo lähtee kostoretkelle. Surmattuaan Untamon väen hän palaa kotiin, mutta tapaa kotiväkinsä 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 tarktuu 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 tuoksinassa Sampo rikkoutuu ja putoaa mereen. Sammon muruista 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 poistuu ennustaen, että häntä tullaan vielä tarvitsemaan.

Sankarit-romaanin sisältö

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 tutustutetaan koulukiusattuun poikaan, joka oppii laulamaan ja soittamaan kitaraa. *Sankareissa* seurataan Rexin kehitystä koko kansan rock-kuninkaaksi. Kerrota siirtyy iskelmätahti Joakimiin, joka ei omahyväisyydessään kestä tappiotaan, kun Rex on äänestetty Kaikkien Aikojen Suurimmaksi Suomalaiseksi Tähdiksi. Hän lähtee haastamaan Rexin kilpalaulantaan. Rex laulaa omassa rock-konsertissaan Joakimin lavan alle. Joakim joutuu lupaamaan Rexille naisen päästäkseen pälkähästä. Rexin tyttöystäväksi päätyy 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 menee järveen (hukuttautuu). Näin Auroora joutuu Rexin hoiviin. Piakkoin sen jälkeen Joakim ampuu Rexin keikkabussia. Rex joutuu veden varaan, josta hänet pelastaa muutamien päivien kuluttua vesitasolla luvatta lentelevät Lintula ja Kokkonen. Miehet toimittavat Rexin lähelle Sariola-nimistä hermoparantolaa, ja tässä huonomaineisessa, ihmiskokeita tekevässä hermoparantolassa Rex viettää pitkän ajan muistinsa menettäneenä.

Lopulta Rex pääsee lähtemään luvattuaan toimittaa ystävänsä, rumpali ja it-taituri Ile Aero-smithin, 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 kir-

joittaa hotellihuoneessa, mutta sanoja ei tunnu löytyvän. Hän iskee vahingossa puukolla jalkaansa, menettää paljon verta ja näkee harhoja. Verenvuoto tyrehdytetään sairaalassa.

Kotiin palattuaan Rex yrittää suostutella Ilea 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 palakaksi tietokoneohjelmiston tekemisestä hänen tyttärensä Tytti saattaisi olla kiinnostunut vakaammasta 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 lempäläläinen huippu-urheilija, naissankari, joka ei kaihda keinoja yrittäessään valloittaa ihastustaan, performanssitaiteilija ja tanssija Kylie von Insel-Eilandia, taiteilijanimeltään Kyllikki Saarta. Mahti sieppaa Kyllikin mukaansa. Rakastavaiset lupaavat 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 Joutsenlaulu. Etsintämatkallaan hän joutuu urheilijoiden elimiä myyvään laitokseen, josta hänen äitinsä Toini sitten löytää poikansa lasipurkkeihin paloiteltuna, 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 vietetään 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 koston. Mahti matkustaa Santorinin calderasaareen, jossa hän viipyy aikansa paikallisena donjuanina ja karaoketähtenä. 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 jäntevä kokonaisuus 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 käskyy joukkueen hävitä kauden viimeisen pelin. Tytin käsky saa Karelin menettämään malttinsa täysin ja pelin jälkeen hän ajaa molemmat 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. Ensimmäin hän kuitenkin käy polttamassa setänsä Untamon kelomökkikylän, koska pitää setäänsä syyllisenä kohtaloon. 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 surua miestä. Hän tuhoaa ohjelman.

Rex syyttää epäonnestaan rouva Alakorkeeta ja päättää kostaa. Ite liittyy Rexin suunnittelemaan peiteoperaatioon, jonka alullepanemiseksi he päättävät tehdä comebackin. He perustavat rock-yhtyeen. Mukaan tuppautuu myös Mahti, ja niin kolmikko aloittaa kiertueen. Rockkiertueen viimeinen konsertti järjestetään Sariola-parantolan alueella. Kesken suuren konsertin Ilen suunnitteleman prosessorin avulla koko yleisö vaivutetaan uneen, ja sankarit hakevat kenenkään estämättä Sariolan kassakaapista Zombie-projektin CD-levyt. Tämä kohtaaminen huijautuu 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 kädessä puristaen; Vesa Kuningaan (Rex) nuoruus
Joukahainen ja Väinämöisen kilpalaulanta, Aino hukuttautuu	Iskelmätähti Joakimin ja rocktähti Rexin kilpalaulanta, Oonasta Rexin tyttöystävä; Oona synnyttää Aurooran ja hukuttautuu
Joukahainen ampuu Väinämöistä, Väinämöinen joutuu Pohjolaan	Joakim ampuu Rexin keikkabussia, Rex joutuu Sariolaan
Väinämöinen kosii Tyttiä, veneenveisto ja polvenhaava	Rex pyytää Tytti Pohjolaa mukaansa; lauluun sanoja etsiessään Rex saa haavan reiteensä
Väinämöinen lähettää Ilmarisen Pohjolaan, Sammon taonta	Rex lähettää Ilen Sariolaan; Zombie™:n taonta
Lemminkäinen, Saaren neidot, Kyllikki; matka Pohjolaan	Kauko "Mahti" Saarelaisen urotyöt, Kyllikki; matka Sariolaan
Lemminkäinen kosii Pohjolan neitoa; urotyöt; Tuonelan joki; Lemminkäisen äiti herättää poikansa henkiin	Mahti joutuu paloitetuna elinpankin hyllyille, josta Toini, Mahdin äiti hänet pelastaa
Antero Vipunen ja Väinämöisen 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 kosto saareen	Mahti pakenee kosto 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 itsemurhaisku Hartwall-areenalle
Ilmarinen ja kultaneito	Ile ja virtuaalinainen Golden mate
Ilmarinen ja Pohjolan nuorempi tytär	Ile ja uni/hallusinaatio Tytin siskosta
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 tauteja 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

Tutkimuksen rakenne

Ensimmäinen luku on johdattava luku, jossa esittelen tutkimusmateriaalin: *Kalevalan* ja romanin *Sankarit*. Tutkimuksen taustoittamiseksi on välttämätöntä tuntea ainakin päällisin puolin *Kalevalan* syntyyn liittyvät seikat ja Elias Lönnrotin runojen kokoamistyössä käyttämät menetelmät. Ensimmäisessä luvussa esittelen myös Johanna Sinisalonen kirjailijana. Muistin virkistämiseksi esittelen lyhykäisestään *Kalevalan* ja *Sankareiden* sisällöt. Tässä alaluvussa kerroin, miten tutkimus rakentuu.

Tutkimuksen teoreettista taustaa esittelevä **toinen** luku 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. *Toisessa* osassa jatkan taustoitusta esittelemällä tutkimukseni kannalta keskeisen tutkimusvälineistön, intertekstuaalisuuden ja siihen liittyvät termit. *Kolmannessa* osassa esittelen tutkimukseni punaisen langan. Tutkimukseni on rakenteeltaan monitasoinen johtuen tutkittavan romaanin fragmentaarista luonteesta ja tarkasteltavien henkilöhahmojen ambivalenttiudesta. Väitöskirjani rakentuu eri henkilöhahmojen tarinoiden ympärille siten, että tarkastelen kutakin tarinaa erillisistä esitystapaan ja tematiikkaan liittyvistä näkökulmista. Tutkimukseni etenee mutkitellen tutkittavan teoksen fragmentaarista luonteesta johtuen. Seuraan teoksen läpi menevää punaista lankaa tarkastelunäkökulmista, joista käytän metaforaa punaisen langan säikeet. Eri säikeet yhdistyvät eri tavalla eri tarinoissa. Vaikka punainen lanka läpäiseekin kaikki tarinat, eri säikeet ovat vahvempia eri tarinoissa. Kun keskityn tarkastelun tiettyyn henkilöhahmoon, konstruoin hänen tarinansa suhteessa toiseen/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 momenttasoisia merkityksiä. Toisen luvun lopuksi liitän *Sankarit* suomalaisen nykykirjallisuuden kehyksiin.

Kolmannessa luvussa tarkastelen romaanin henkilöhahmoja. Tutkin romaanissa käytettyä nimistöä ja nimien välittämiä merkityksiä henkilöhahmojen tulkinnassa. Tarkastelen henkilöhahmoja suhteessa postmodernistisen ja fantastisen (pääasiassa tieteisfiktion eli scifin) kirjallisuuden henkilöhahmoihin. Romaanin henkilöhahmot ovat kerroksellisia ja ambivalentteja,

mikä tulee erityisellä tavalla näkyviin hahmoille annettuja nimiä tarkasteltaessa. Luvun lopussa tarkastelen myös romaanista löytyviä kynnystekstejä ja kiinnitän erityistä huomiota hahmojen henkilökuvaan sopimattomiin lausahduksiin, jotka ovat suoria viittauksia *Kalevalan* tekstiin. Tässä yhteydessä tarkastelen lisäksi eri tekstilajeihin kuuluvia tekstikatkelmia ja niiden funktiota kerronnassa.

Neljännessä luvussa tarkastelen romaanin myyttistä kehystä. *Sankareista* löytyy eräänlainen kehyskertomus, joka sulkee myyttisen, syklisen jatkumonsa sisälle useita ydinkertomuksia. Tämä rakenne ei ole samalla tavalla selkeästi näkyvissä kuin perinteisissä kehyskertomusromaanissa (esim. Boccaccion *Decamerone*) vaan se on upotettuna muuhun kerrontaan. Myyttinen kehys korostaa romaanin välityksellä kerrottujen monitasoisten syntytarinoiden merkitystä. Onkin kiinnostavaa tarkastella sitä, millä tavalla *Kalevalan* kosmologinen myytti kertaantuu siirtyessään *Sankareihin*. Tarkastelen myös sitä, miten vesi symbolisena, syntytarinoihin liittyvänä elementtinä yhdistää Oonan, Rexin ja Aurooran tarinat toisiinsa. Sekä Rex, Oona että Auroora tulevat myyttisen veden koskettamiksi elämänsä tärkeissä käännekohtissa. Lopuksi tarkastelen romaania viittauksena myyttiseen kertomukseen vastakohtaparien taistelusta. Joidenkin henkilöhahmojen yhteys luontoon nousee romaanin myyttisessä tarkastelussa merkittäväksi. Kuten *Kalevalassa*, myös *Sankareissa* käydään taisteluja eri syistä ja eri yhteyksissä, ja niitä voidaan tulkita eri tavoin. Luvussa neljä tarkastelen niitä sekä myyttisinä luonnonvoimien välisinä kamppailuina että – esimerkiksi kilpalaulantatarinaan liittyen – vanhan ja uuden maailmanjärjestyksen yhteentörmäyksenä.

Seuraavat luvut ovat varsinaista henkilöhahmojen analyysiä. **Viidennessä** luvussa tarkastelen henkilöhahmojen feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta. 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 feminiinisyysliittyviä kysymyksiä lähestyn lähinnä Rexin tarinan välityksellä. Näin kuvaan tulee myös kysymys sukupuolierosta ja sukupuolten stereotyyppien häivyttämisestä. Luvun lopussa tarkastelen identiteetin muodostumista Oonan hahmon kautta.

Kuudennessa luvussa 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 näi-

tä piirteitä omien sankarihahmojensa luomisessa ja millaisessa valossa sankaruus näyttäytyy *Sankareissa*. Tarkastelen myös sankarien matkojen myyttisiä, yliluonnollisia ja scifin keinoin kuvattuja elementtejä. Sankarit matkaavat naisten valtakuntiin (Saareen ja Sariolaan) ja tuone- laan. Sinisalo on käyttänyt sankareiden matkojen kuvaamisessa myös erilaisia vieraannutta- miskeinoja, tekniikkaa, josta hän itse käyttää termiä *viistovalistus*, mikä johtaa minut luke- maan niitä parodisina. *Sankareiden* henkilöhahmoihin kuuluu myös seppäsankari, jonka erityisyyttä tarkastelen muun sankariepiikan valossa. Keskeisenä aiheena *Sankareissa* on ky- symys julkisuudesta ja yksityisyydestä. Julkisuuden henkilöt ovat nykypäivänä entistä enem- män median armoilla. Tarkastelen median vaikutusta sankaruuteen, tässä tapauksessa sitä, miten mediassa rakennetaan ja puretaan laulajien ja urheilijoiden sankaruutta. Viimeisessä osassa tarkastelen sitä, miten naishahmojen sankaruus ilmenee. *Sankareista* löytyy naishah- moja, jotka ovat satureita, superäitejä ja jumalattaria.

Seitsemännessä luvussa tarkastelen *Sankareita* taisteluna hallitsemisen välineenä käytetyn tieteen ja kulttuurin välillä. Rouva Alakorkeen hallitsema Sariola osoittautuu kyberneettiseksi tilaksi, jossa rakennetaan kyborgoja. Kiinnitän erityisesti huomiota vallan käytön eri ilmene- mismuotoihin. Keskityn analyysissä kysymykseen teknologisesta vallankäytöstä, ja analysoin myös romaanissa keskeiseksi nousevan suuren tammen merkityksiä.

Kahdeksas luku on omistettu *Sankareiden* traagisimman hahmon, Karel Kuldnen tarkaste- luun. Osoitan, miten Sinisalo on korostanut Karelin tarinan traagisuutta lisäämällä siihen tra- gedian rakenteita. Tarkennan fokuksen erityisesti jo *Kalevalassa* traagisena näyttäytyvän Kul- lervon vastineeseen, koska hänen tarinansa kautta pohdittaviksi nousevat ajankohtaiset yhteiskunnalliset erityiskysymykset (terrorismi, muukalaisuus ja seksuaalinen väkivalta).

Yhdeksännessä luvussa tarkastelen *Sankareita* kokonaisuutena, erityisesti sen luonnetta kir- jallisena lajihybridinä. Tarkastelen *Sankareita* lajihistoriallisessa muutoksessa, sen katkelmal- lisuutta verrattuna eepoksen episodimaisuuteen ja romaanin historialliseen muuttumiseen. Tutkin myös lajin ja moodin suhdetta ja sitä, miten henkilöhahmojen tarinoiden luonne vai- kuttaa romaaniin kokonaisuutena ja miten ajankohtaiset aiheet nousevat keskusteluun eri laji- en välityksellä. Kysymyksiä herättää myös *Sankareiden* alalaji.

Kymmenennessä luvussa vedän yhteen punaisen langan eri säikeet. Se 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.

II TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN TAUSTA

Postmodernistinen vs. modernistinen

Tutkimukseni tarkoituksena ei ole osallistua syvällisesti keskusteluun (post)moderni(smi)n olemuksesta. Siitä huolimatta, että yhdyin Marco Mäkisen sanoihin: ”Kohtuuton määrä energiaa on[kin] käytetty polemisointaessa sellaista termiä vastaan, jonka käyttö on jo levinnyt kullovalkean tavoin”⁴³, on tarkoituksenmukaista osoittaa muutamia suuntaviivoja (post)modernistisuuden luonteesta.

Jo 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. Ilmiötä on vaikea selittää tyhjentävästi, vaikka sen suuntaisia yrityksiä on paljonkin. Jo termin nimestä voi päätellä, että se on jonkinlaisessa yhteydessä *moderni(smi)in*.

Yleisenä yhteiskunnallisena ja kulttuurisena ilmiönä postmoderni reagoi moderniin radikaalilla tavalla. *Modernin projekti* alkoi jo 1700-luvulla yhteiskunnan alkaessa muuttua nopeaan tahtiin. Modernisaatio liittyikin teollistumiseen ja rationaaliseen ajatteluun. Modernin projektin lähtökohtana oli Zygmunt Baumanin mukaan epävarmuuden ja ambivalenssin hävittäminen⁴⁴. Tähän modernin projektin edustamaan selkeyden ja eriytymisen vaatimukseen tuli vastaus arkkitehtuurin yhteydessä: moderniin käsitykseen reagoiden postmoderni arkkitehtuuri vastusti vanhan tuhoamista uuden tieltä, irtautui uudeksi tekemisen pakosta ja alkoi suosia eri aikakausien tyylien ja eri materiaalien yhdistelemistä⁴⁵.

Arkkitehtuurissa modernin ja postmodernin eroavaisuudet tulevat selkeästi esiin tilan ja ajan muuttujien kautta. Arkkitehtuurista käsite levisi myös muualle kulttuurin alueella. Moderni, rationaalinen ihminen pyrkii asettamaan tapahtumat lineaariselle aikajatkumolle, mutta postmodernille mennyt ja tuleva ovat lineaarisessa mielessä merkityksettömiä. Eri aikakausien ja tyylien sekoittamisessa mennyt aika siirtyy nykyaikaan. Näin aika pirstaloituu ja muuttuu

⁴³ Mäkinen 1993, 47.

⁴⁴ Bauman 1996, 27–35.

⁴⁵ Ks. esim. Jameson 1986, 228–229.

postmodernissa jälleen sykliseksi lineaarisen ajan merkityksen heikennyttä 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 Jaatinen ja 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.⁴⁶

Elämismailmamme on siis *heterotooppinen*⁴⁷, moniääninen rinnakkaisten tilojen, maailmojen yhdistelmä, joka hajoaa ja muuttuu jatkuvasti. Koska aika on pirstoutunut episodeiksi, se ei voi myöskään strukturoida tilaa.⁴⁸ Tällaista tilan osamaailmoin (tai moniin maailmoin) pirstoutunutta kuvaa välittää myös postmodernistinen kirjallisuus, johon palaan myöhemmin.

Postmoderni viittaa moniarvoiseen ja fragmentoituneeseen jälkitekolliseen ja jälkikolonialistiseen todellisuuteen. Pirstaleisuuden lisäksi postmodernia todellisuutta voidaan kuvata sanoilla desentralisoitunut, monikulttuurinen ja popularisoitunut. Erkki Vainikkala tiivistää ajatuksen modernin ja postmodernin välisestä erosta seuraavasti:

Moderni kutsui (ja kutsuu) *tulkintaan*, joka yleisluonteeltaan on *metaforista*: totuus on niissä käsitteellisissä ja materiaalisissa leikkauskohdissa, joissa merkitykset ja ilmiöt nivELYvät yhteen. Postmodernissa merkitys *semi-oottistuu* ja *metonymistuu*: merkitykset eivät niinkään tihenny, ne muodostuvat ja siirtyvät epävakaasti, asettuvat rinnakkain eivätkä sisäkkäin.⁴⁹

⁴⁶ Jaatinen & Pitkonen 1995.

⁴⁷ *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.

⁴⁸ Jaatinen & Pitkonen 1995.

⁴⁹ Vainikkala 1994, 252.

Postmodernissa merkitykset hajautuvat ja asettuvat satunnaisiin yhteyksiin. Kulttuurit asettuvat rinnakkain tilassa, samoin aiemmin korkeaksi ja matalaksi käsitetyt taiteen muodot. Yhtenäisyys ja vakaus hajoavat rikkoen myös kahtiajakautuneisuuden rajan: totuuden ja valheen, järjestyksen ja epäjärjestyksen, korkean ja matalan, feminiinisyyden ja maskuliinisyyden välillä oleva raja muuttuu häilyväksi.

Tarkastelen *Sankareiden* henkilöahmoja suhteessa sekä kirjallisuudessa että yleisessä kulttuurisessa kontekstissa tapahtuneeseen muutokseen, johon yleensä viitataan termillä postmoderni. *Sankareiden* analyysissä tämä konkretisoituu termiin postmodernismi liitettyjen kirjallisuudentutkimuksen käsitteiden avulla. Modernismiin reagoivasta suuntauksesta on olemassa erilaisia kuvaavia teorioita, joiden kehittelijät reflektoivat omia tutkimuksiaan toisten teorioihin ja kiistelevät keskenään. Siitä kertoo jo se, että ilmiöllä on useita nimiä: puhutaan post-, jälki- ja myöhäismodernismista riippuen siitä, mitä asemaa halutaan milloinkin korostaa sen suhteessa modernismiin. Huolimatta siitä, ajatellaanko postmodernismin sisältyvän modernismiin sen myöhäisenä vaiheena vai jonain uutena ja uutta luovana, kukaan tuskin väittää, etteikö postmodernismi ole jonkinlainen reaktio modernismin periodityyliin⁵⁰, joko sitä täydentävänä tai sitä vastaan nousevana. 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 piirteitä⁵¹. Postmodernismille tyypillinen toiston toisto, simulakrumin kulttuuri johtaa kiihtyvän uudistumisen pakkoon⁵².

Käytän postmodernismia eräänlaisena tausta- ja kattokäsitteenä, jonka kehyksissä tarkastelen kysymystä *Sankareiden* lajista ja pääsen siten tarkkailemaan henkilöahmojen tarinoita eri

⁵⁰ Käytän tässä termiä *periodityyli*, koska en näe tarkoituksenmukaiseksi paneutua tässä selvittämään syvällisemmin sitä, viitataanko termillä *modernismi* aikakauteen vai tyyliin. Vrt. Mäkinen 1993, 52.

⁵¹ Hosiailuoma 2003, 593, 728.

⁵² Jean Baudrillard esittää teoksessaan (1994, alkup. 1981) simulaation ja simulakrumin teorian, jonka mukaan nyky-yhteiskunta on simulaatioyhteiskunta, 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.

näkökulmista. Tämä lähestymistapa osoittaa tutkittavana olevien henkilöhahmojen ambivalentin luonteen, joten postmodernistisuus käsitteenä on ristiriitaisena ja häilyväisenä omiaan kehystämään työtäni.

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, tärkeimpänä kaikitenkin sellaiset määritteet kuin ristiriitaisuus, vastakohtaisuus, fragmentaarisuus, intertekstuaalisuus, toden ja fiktion, korkean ja matalan sekoittuminen, pienet kertomukset suurten sijaan⁵³, vanhan estoton kierrättäminen ja postmodernistisen kirjallisuuden parodinen luonne.

En pidä *Sankareiden* postmodernistisuutta itsestäänselvytenä vaan tarkastelen romaanin henkilöhahmojen luonteessa ja kerronnallisessa rakenteessa ilmeneviä seikkoja suhteessa keskusteluun modernismista ja postmodernismista. Perinteisen eurooppalaisen (länsimaisen) romaanin rajoja rikkovana ja tradition kanssa keskustelevana *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 kauno-kirjallisten teosten joukkoon.

Metaforisesti pirstaleisuuteen viittaavaa löytyy romaanin sisällöstä. Samoin kuin *Kalevalan* Sampo menee taistelun tuoksinassa sirpaleiksi, myös *Sankareiden* Zombie-projekti hajoaa virtuaalimaailman taivaan tuuliin kenen tahansa hakeroitavaksi, jolloin sirpaleista tulee ”uu-

⁵³ 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 marxismin 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.

sia kasvun murusia digitaalisille rannoille”⁵⁴. Tai kun *Kalevalan* Lemminkäinen joutuu Tuonelan jokeen palasina Tuonen pojan lyötyä ”[m]iehen vieksi muruksi, kaheksaksi kappaleksi”⁵⁵, ja *Sankareiden* Kauko ”Mahti” Saarelaisen ruumis joutuu paloitetuina kahdeksaan lasipurkkiin SET Oy:n, Suomen Elinsiirtotutkimuksen maanalaisen kerroksen erään jäähdytetyn huoneen hyllyille edelleen paloitetavaksi⁵⁶. 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 postmodernistisuuteen 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.⁵⁷ 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 teoksessa puhutellaan lukijaa.⁵⁸

Edellä mainitut listaukset ovat kiinnostavia ja kuvaavat postmodernistisen kirjallisuuden modernistisesta poikkeavaa luonnetta. Linda Hutcheon ja Brian McHale laajentavat käsityksiä postmodernistisesta painottaen hieman eri näkökohtia. Siitä johtuen Hutcheonin teoria intertekstuaalisuuden ja parodian suhteesta ja McHalen analyysit postmodernistisen kirjallisuuden ja science fictionin suhteesta ovat tutkimuskohteeni kannalta 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. Kun modernistisessa kirjallisuudessa etsitään vasta-

⁵⁴ SA, 364.

⁵⁵ Kalevala XIV: 449–450.

⁵⁶ SA, 173–175.

⁵⁷ Lodge 1977, 228–240; Mäkinen 1993, 53. Ks. myös McHale 1987, 7.

⁵⁸ Fokkema 1984, 42–48. Ks. myös Mäkinen 1993, 53–54 ja McHale 1987, 7.

usta kysymykseen: ”Kuka minä olen maailmassa?”, postmodernistisen kysymys kuuluu: ”Mikä maailma on?”. McHale kirjoittaa: ”[...] an ontology is a description of a universe, not of *the* universe; that is, it may describe *any* universe, potentially a *plurality* of universes.”⁵⁹ Ontologia siis voi olla minkä tahansa maailman, jopa monien maailmojen kuvausta.

Eri maailmoissa seikkailevista, toisista fiktiivisistä kertomuksista lainatuista henkilöhahmoista McHale käyttää Umberto Ecolta lainaamaansa nimitystä *maailmojen väliset identiteetit* (engl. *transworld identity*). *Maaailmojen 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*.⁶⁰ 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 ne 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 tutkimuksen. En korosta tätä yhteyttä erityisesti missään luvussa vaan käytän McHalen teoriaa modernin epistemologisen murtumista ja ontologisia kysymyksiä mahdollisista maailmoista jatkaen edelleen tulkintoihin siitä, miten yksittäisten henkilöhahmojen maailmat ja niiden rajatilat kohtaavat.

Linda Hutcheon taas 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 itseref-

⁵⁹ McHale 1987, 27.

⁶⁰ Ks. *ibid.*, 35–36.

leksiivisyys, parodisuus sen pääasiallisimpana ilmaisukeinona.⁶¹ Tästä syystä esittelen myöhemmin Hutcheonin teoriaa intertekstuaalisuudesta ja parodisuudesta.

Intertekstuaalisuus

Postmodernistinen kirjallisuus tarjoaa lukijalleen useita vaihtoehtoja tekstin tulkitsemiseen. Tärkeimpiä käsitteitä postmodernistisen kirjallisuuden tutkimuksessa on hyvin monimuotoiseksi osoittautunut *intertekstuaalisuus*, jonka Julia Kristeva lanseerasi Mihail Bahtinia käsittelevässä artikkelissaan⁶². Kristeva huomauttaa, että ”Bahtin oli yksi ensimmäisistä, joka korvasi tekstien staattisen paloittelemisen mallilla, jossa kirjallinen rakenne *ei ole*, vaan jossa se *kehkeytyy* suhteessa *toiseen* rakenteeseen”.⁶³

Bahtin korostaa *sanaa* kaiken inhimillisen vuorovaikutuksen lähtökohtana.⁶⁴ 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.⁶⁵

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.⁶⁶ 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”⁶⁷. Siten teksti on koko ajan liikkeessä, ja kuten Sivenius *Puhuvan subjektin* alkupuheessa osuvasti kirjoittaa, ”[j]okainen teksti on luettava toisten tekstien lävitse, se on

⁶¹ Ks. Hutcheon 1995, x; Hutcheon 1985, 29.

⁶² *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* 1967 (suom. Sana, dialogi ja romaani, 1993).

⁶³ Kristeva 1993, 22.

⁶⁴ Pesonen 1991, 32.

⁶⁵ Kristeva 1993, 22–23.

⁶⁶ Pesonen 1991, 32–36.

⁶⁷ Kristeva 1993, 23.

merkitysrakenteeltaan monikerroksinen risteymä kantaen loputtomasti jälkiä toisista teksteistä.”⁶⁸ Siten *sana* (teksti) saa loputtomasti uusia merkityksiä prosessissa, joka on ”keskenään erilaisten, ristiriitaisten ja toisiaan kumoavien elementtien yhteenpunoutumisen prosessi”⁶⁹.

Kristeva jatkaa 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 alkuperäistä 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 kudelmät ovat loputtomien merkitysten liikkeessä olevia verkostoja.⁷⁰

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. *Ilmitkestissä 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.⁷¹ Teksti on siis toisaalta kaksijakoinen, toisaalta kaksijakoisuudessaan monikerroksinen. Tekstillä on tiedostettu ja tiedostamaton puolensa ja lisäksi se on luonteeltaan loputtomasti palimpsestinen⁷².

Toisin kuin Kristeva psykoanalyttisiin teorioihin nojautuvine käsityksineen tekstin monikerroksisuudesta, Roland Barthes komponoi oman teoriansa tekstin luonteesta käyttäen musiikin termejä. Barthesin luennassa teksti muuttuu polyfoniseksi anonymien sitaattien ja viitteiden kaikukopaksi, jolloin tekstin ja intertekstien rajat hämärtyvät. Kaikki tekstit ovat jatkuvassa

⁶⁸ Sivenius 1993, 8.

⁶⁹ Stewen 1991, 144.

⁷⁰ Ks. Stewen 1991, 129–130, 144.

⁷¹ Stewen 1991, 130–131, 134.

⁷² Palimpsesti on ”pergamentti tai papyrus, josta alkuperäinen teksti on raaputettu tai pesty pois, kuitenkin siten, että vanha kirjoitus usein häämöttää alta”. Hosiaisuus 2003, 673.

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 luetta-
vaan tekstiin lomittuneena löytää.⁷³ Uusi lukuakti, lukijan paluu ”alati virtaavaan tekstiin” on
aina erilainen, koska ”[I]lukuakti tuottaa aina uuden kontekstin, jossa teksti realisoituu eri ta-
valla kuin edellisellä tai tulevalla kerralla”.⁷⁴

Genette lähtee liikkeelle kristevalaisesta intertekstuaalisuuden teoriasta tekstienvälisyyttä kä-
sittelevässä tutkimuksessaan, jossa hän tuo oman panoksensa keskusteluun. Genette jatkaa
tutkimusmatkaa toiseen suuntaan. Hän kiinnittää huomionsa tekstin struktuuriin, sen kerrostu-
neisuuteen ja tekstiä kehystävään ympäristöön, joka määrää tekstin tulkintaa.⁷⁵ Genette käyt-
tää tekstienvälisyydestä termiä transtekstuaalisuus, jonka hän jakaa viiteen suhdetyyppiin.
Intertekstuaalisuus on vain yksi tekstien välistä suhdetta määrittävä tyyppi. Se viittaa Genet-
ten mukaan suppeasti vain kahden tai useamman tekstin rinnakkaiseen läsnäoloon (esimerkik-
si 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 paro-
dian keinoin – kokonaisuudessaan hypo- eli pohjatekstin muunnelma. Metatekstuaalisuus
tarkoittaa aiemman tekstin kommentointia, joten esimerkiksi kaikki tekstikritiikki on Genetten
mukaan metatekstuaalisuutta. Arkkitekstuaalisuudessa on kyse tekstityyppien välisistä suh-
teista, mikä tarkoittaa lyhyesti sitä, että tekstit ovat suhteessa toisiinsa tyyppiomaisuuksien-
sä välityksellä. Näin esimerkiksi kaksi eeposta on arkkitekstuaalisessa suhteessa toisiinsa ee-
poksen 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.⁷⁶ Kirstinä huomauttaa tutkimuksessaan, että genetteläisesti tulkit-
tuna tekstit ovat siis suhteessa toisiinsa toisaalta jäljittelyn eli imitaation, toisaalta transfor-
maation eli muuntelun kautta. Jäljittely tarkoittaa tässä sitä, että teksti säilyttää likeisen muo-
dollisen ja sisällöllisen yhteytensä tekstiin, johon se on suhteessa. Transformaatioissa teksti
muuntuu niin, että se etäänny merkittävästi toisesta tekstistä, mutta kahden tekstin välinen
yhteys voidaan etäisyydestä huolimatta edelleen löytää.⁷⁷

⁷³ Barthes 1993, 164–165. Ks. Keskinen 1996, 36–40.

⁷⁴ Keskinen 1996, 39.

⁷⁵ Ks. Genette 1987, Genette 1997 ja Lyytikäinen 1991.

⁷⁶ Lyytikäinen 1991, 145–147.

⁷⁷ 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 aspektin⁷⁸. 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 esimerkiksi vanheta ja siten liukua pois. Luonnollisesti teksti menettää kompleksisuudettaan, 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 joutaa 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 paltovottujen, vihattujen ja hämmästeltyjen edustajien roolipuvuissa. Toisaalta sankareiden joukkoon mahtuu myös näiden kulttuuriheerosten taustalla vaikuttavia hahmoja, joita ei iltapäivä-

⁷⁸ Hutcheon 1985, 22

lehtien lööpeissä näy. Erityisen kiinnostaviksi *Sankareiden* henkilöhahmot muodostuvat, kun niitä peilataan kalevalaisiin vastineisiinsa.

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

Punainen lanka

Tarinat ja säikeet

Sankarit jakautuu useihin, eri henkilöhahmojen ympärille kietoutuviin tarinoin. ⁷⁹ Nämä tarinat jakautuvat edelleen pienempiin tarinoin siten, että konstruoin niitä analyysin kohteeksi vuorotellen eri henkilöhahmoihin fokusoiden. Käytän termiä *tarina* narratologian *tarinan* ⁸⁰ käsitteestä poiketen: henkilöhahmojen tarinat syntyvät, kun irrotan ne romaanin rakenteesta ja tarkastelen henkilöhahmojen välisiä verkottuneita suhteita. Lähestyn näitä abstrahioimiani rakenteita eri näkökulmista. Kyseessä ei siis ole narratologinen jaottelu tarinaan, diskurssiin ja kerrontaan eikä myöskään *fokalisaatio* ⁸¹, 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, mi-

⁷⁹ 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: ”Lyhyt-
muotoinen, eepinen, tavallisesti suorasanaisten seipiteellinen tai ei-seipiteellinen teos, jossa kerrotaan rajatusta tapahtumasta tai sarjasta tapahtumia.” Toisaalta se voi olla laajemminkin ymmärrettynä ”kertova esitys yleensä” merkityksessä *narratiivi*. Hosiaisuus 2003, 414, 909–910.

⁸⁰ Tarinasta ks. esim. Rimmon-Kenan 1999, 13–39 ja tarinan ja juonen määritelmistä Ikonen 2003.

⁸¹ Fokalisaatiosta ks. esim. Rimmon-Kenan 1999, 92–109.

ten 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 tyyllilajin eli moodin erosta, joka seuraa löyhästi Alastair Fowlerin lajiteoriaa. *Genre* eli *kirjallinen laji* kattokäsitteenä jakautuu Fowlerin mukaan neljään: *historialliseen lajiin* (kind), *alalajiin* (subgenre), *tyylilajiin* eli *moodiin* ja *rakennetyyppiin*⁸².

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 tyyppillisiä 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).⁸³

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 kulkee punainen lanka, joka 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.

⁸² Fowler 1982, 55.

⁸³ Ibid., 54–74; Brax 2001, 118–119.

Säikeet ovat laadultaan erilaisia. *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 tulkinnessa traagista selkeämmin moodina ja esittämisen keinona.

Fowlerin lajiteoriaa seuraten siis punaisen langan traaginen, koominen ja jossain määrin myös fantastinen säie ovat moodeja. Kuten aiemmin mainitsin, moodi eroaa lajista siinä, että se sisältää lajin repertoarin sisällöllisiä piirteitä. Tässä tapauksessa Karelin tarinan *traagisuus* ylittää moodin rajat, mutta ulkoisia piirteitä ei kuitenkaan löydy niin paljon, että se voitaisiin liittää ilman muuta lajien joukkoon. Pikemminkin on syytä pohtia – ja tähän palaankin päätätöluvussa – 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 lajirepertoarin 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 repertoarin 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 johtanut siihen, että eri tarinat ikään kuin tarjoutuvat tarkasteltavaksi tietyistä temaattisesta näkökulmasta. Analyysissäni romaanin keskeisiin teemoihin kuuluvat toisaalta feministisen (sekä nais- että mies-) tutkimuksen sukupuoleen, ruumiillisuuteen ja valtaan liittyvät kysymykset, toisaalta myös laajemmin muihin yhteiskunnallisiin kysymyk-

siin 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 kietoutuvat henkilöhahmojen tarinoissa eri tavoin. Kun luennassa fokusoidaan eri henkilöhahmoihin, myös eri tarinat verkko-utuvat 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. Romaanissaan Sinisalo spekuloi *mitä jos*⁸⁴ 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 sisältää⁸⁵. Käytän termiä sciifi(-kirjallisuus) vain siinä tapauksessa, kun ero fantasian ja scifin välillä on osoitettavissa.

Fantasian ja scifin eroa on hankala määritellä tarkasti, mutta erojen etsimisessä edelleen käytökelpoisena pohjana voidaan pitää kirjallisuudentutkija Tzvetan Todorovin jo vuonna 1970 rakentamaa mallia, jonka avulla hän kuvaa fantastisen kirjallisuuden lajityypillisiä eroja⁸⁶. Keskeiseksi Todorovin mallissa nousee lukijan kokema epäröinti todellisen ja epätodellisen, luonnollisen ja yliluonnollisen välillä. *Puhtaan 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 ta-

⁸⁴ McHalen mukaan ”mitä jos” on yksi scifin pääkysymyksiä. McHale 1987, 61.

⁸⁵ Hirsjärvi 2004, 130.

⁸⁶ Ks. Todorov 2002, 42.

pahtumat hyväksytään sellaisinaan, siirrytään *puhtaasta fantastisesta* kohti *ihmeellistä* (englanniksi *marvelous*).⁸⁷

Todorovin malli joutuu koetukselle, kun tutkimuskohteena on *Sankareiden* tyyppinen romaani, koska Todorovin mukaan fantastinen ei voi olla läsnä vain osassa teosta⁸⁸. *Sankareissa* outoja asioita tapahtuu vain ajoittain, ja henkilöhahmojen abstrahoiduista tarinoista toisissa fantastinen on läsnä toisia selkeämmin. Fantastisia, lähinnä scifiin 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, josta mainitsin jo aiemmin postmodernistisen kirjallisuuden yhteydessä. McHalen mukaan scifin ja postmodernistisen kirjallisuuden yhteys on erottamaton: hän pitää scifiä postmodernistisen kirjallisuuden sisarlajina, ja vaikka hän käyttääkin scifistä nyt jo kyseenalaistettavissa olevaa luokitusta (tai ennemminkin luokittelemattomuutta) ”low art”⁸⁹, yhteys niiden välillä on McHalen esittämää polkua seuraten epäämätön. Kuten jo aiemmin mainitsin, McHalen mukaan postmodernistinen kirjallisuus ei esitä epistemologisia kysymyksiä maailman ja subjektin suhteesta vaan kysymyksenasettelu on ontologinen: mitä maailmoja on tai voi olla. Postmodernistisessa 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.⁹⁰ Nämä tilat ovat mahdollisia ja mahdottomia maailmoja, jotka ovat fantastiselle kirjallisuudelle tyyppisiä.

⁸⁷ Ks. *ibid.*, 39–42.

⁸⁸ *Ibid.*, 41.

⁸⁹ McHale 1987, 59.

⁹⁰ Ks. *ibid.*, 45–48, 73–83.

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 identiteetikysymyksen yhteydessä, mutta eri näkökulmasta kuin toiseus, johon Simone de Beauvoir teoksessaan *Toinen sukupuoli*⁹¹ viittaa. Sinisalo ei romaanissaan keskustele erityisesti naisesta toisena verrattuna ihmisyiden 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 sukupuoliyksymyksen ohella myös Sankareista löytyvä *muukalaisuustematiikka*, jota Julia Kristeva on käsitellyt teoksessaan *Muukalaisia itsellemme*⁹². Näitä merkkejä analysoidessani taustalla on postmodernistinen subjektikäsite, jonka mukaan minuus on pirstaloitunut. Tähän käsitykseen yhtyvät myös useat feministiteoreetikot, heistä tunnetuimpina Teresa de Lauretis ja Rosi Braidotti. Kirsti Lempiäinen 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.”⁹³ Braidottin käsite *nomadinen naissubjekti* seuraa de Lauretisin käsitystä monikerroksisesta ja eksentrisestä subjektista, jonka mukaan subjekti on ”alati muuttuva, prosessoituva ja moninaisten erojen määrittämä”⁹⁴. Sekä Braidotti että de Lauretis tarkastelevat nimenomaan naissubjektia, mikä ei ole tutkimukseni yksinomainen kohde. Kiinnitän huomioni siihen, miten *Sankareiden* sekä nais- että mieshahmoissa kerrostuvat sekä feminiiniset että maskuliiniset piirteet ja roolit.

Näin tutkimukseni linkittyy myös sukupuolen tutkimuksen melko uudelle alueelle, kriittiseen miestutkimukseen, jonka keskeisimpiä kysymyksiä ovat miehen maskuliinisuus ja sen määrittely. R. W. Connelliilta peräisin oleva käsite *hegemoninen maskuliinisuus*, jota miestutkimuksessa laajalti käytetään, vihjaa maskuliinisuuskeskustelun keskeiseen avainsanaan, valtaan. Kysymys vallasta ja valtasuhteista tarjoaa myös *Sankareiden* henkilöhahmojen sukupuolitutkimukselliseen tulkintaan tärkeän ulottuvuuden. Vallan käytön eri muodot tulevat esiin henkilöhahmojen, sekä nais- että mieshahmojen keskinäisissä suhteissa. Oonan tarinassa kysymys

⁹¹ Suomennos vuodelta 1980, alkup. 1949.

⁹² Suomennos vuodelta 1992, alkup. 1988.

⁹³ Lempiäinen 2000, 22.

⁹⁴ Koivunen 2000, 103.

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, koska en löydä *Sankareista* analyysin kohteeksi naisten välisiä homososiaalisia suhteita. Erityiskysymykseksi *Sankareiden* mieshahmojen tarkastelussa nousee mieheyden muutos, joka korostuu Rexin hahmossa lähinnä isyyteen liittyen.

Myyttinen

Käsitteellä *myytti* on monitasoinen merkityskenttä riippuen siitä, mitä myyttitutkimuksessa painotetaan ja mistä tutkimuksellisesta – uskonnonhistorian, antropologian, filosofian, psykologian vai kirjallisuudentutkimuksen – kysymyksenasettelusta käsin myyttiä lähestytään. Anna-Leena Siikala huomauttaa, että suomalaisessa tutkimuksessa on Percy S. Cohenin myyttiteorioiden jaon⁹⁵ mukaan luokitellen vallinnut 1900-luvulla kaksi myyttitutkimuksen päälinjaa: tutkimukseen ovat vaikuttaneet intellektuaaliset teoriat, joiden mukaan myytin tehtävä on selittää maailman synty, ja myöhemmin yhteisölähtöiset teoriat, jotka keskittyivät tutkimaan myyttiä riittäen.⁹⁶ Myytit ovat siis perinteisen suomalaisen käsityksen mukaan, kuten uskontotieteilijä Lauri Honko tiivistää: kertomuksia ”suuren alkuaajan (maailmanluomiskauden, ratkaisevan ’alkuhetken’) perustavalaatuista tapahtumista ja jumalten (kulttuuriheosten, sankareiden jne.) esikuvallisista teoista”⁹⁷.

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 myyttiteoriaansa näkee myytit toisaalta ikiaikaisina ja universaa-

⁹⁵ Cohen jakaa myyttiteoriat viiteen päälinjaan: intellektuaaliisiin, mytopoeettisiin, syväpsykologisiin, yhteisölähtöisiin ja strukturalistisiin tulkintatapoihin. Ks. Siikala 2004, 34 ja Cohen 1969.

⁹⁶ Siikala 2004, 35.

⁹⁷ Honko 1972, 111.

leina perussymboleina, toisaalta jatkuvassa liikkeessä olevina ja yhä uudestaan syntyvinä.⁹⁸ Myyttiselle kuvalle ja kertomukselle on myös tyypillistä, että ne ovat jatkuvassa muutoksessa, koska niiden välittämä merkitys riippuu siitä kulttuurisesta ympäristöstä, missä kertomuksia toistetaan⁹⁹. Tähän linkittyä myös ajatus myyttien toistamisesta tapahtuvasta muuntelusta. Kulttuurisia myyttejä kirjoitetaan uudestaan myös pyrkimyksenä kyseenalaistaa ”yhteiskunnallisia käytäntöjä ja diskursseja”, joita on perinteisesti pidetty muuttumattomina totuuksina¹⁰⁰. Profanoituneet myytit ovat siis menettäneet uskonnollisen merkityksensä, mutta niiden tehtävä liittyy edelleen olemassaolon olennaisiin kysymyksiin.

Myytitutkimuksen lähestymistavat voidaan jakaa karkeasti kolmeen selitystaparyhmään sen mukaan, tarkastellaanko myyttiä symbolina, funktion näkökulmasta vai onko tutkimuksen lähtökohtana 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.¹⁰¹ 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 ideologiskulttuurinen muodostelma on myytti”¹⁰². Saariluoma viittaa tässä Barthesin käsitykseen myytistä puheena, viestintäjärjestelmänä sekä merkityksenannon tapana ja muotona. Barthes tarkastelee teoriassaan myyttiä lingvistiikan ja fenomenologian välinein: myytti on eräänlaista

⁹⁸ Siikala 2004, 40–41.

⁹⁹ Ibid., 44.

¹⁰⁰ Saariluoma 2000a, 50.

¹⁰¹ Ks. Koivunen 1994, 32–33.

¹⁰² Saariluoma 2000a, 10; ks. Barthes 1994, 190.

metakieltä, kieltä kielestä, toisen asteen semiologinen järjestelmä.¹⁰³ Barthesin käsityksen mukaan siis mikä tahansa voi olla myyttistä, ”sillä maailma on äärettömän vihjaileva”¹⁰⁴, eli kuten Kirsti Simonsuuri asian ilmaisee, ”Barthesin menetelmää voisi kutsua panmytologisoinniksi, toisin sanoen kaikki, mihin hän koskee, muuttuu myyttiksi”¹⁰⁵

Tutkimuksessani kuljen Simonsuuren käyttämän kielikuvan mukaan kahta tietä, ”jotka kohtaavat toisensa: toinen kuljettaa mytologioiden perintöä, ja toinen synnyttää uusia mytologisia merkityksiä”¹⁰⁶. 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 tarpeellisenä erottaa termit *myyttinen* ja *mytologinen* toisistaan selkeyttäakseni analyysiä. Henkilöhahmoista, jotka viittaavat suomalaisen mytologian hahmoihin käytän termiä *mytologinen henkilöahmo*.

Sankareiden henkilöahmojen tarinoissa kerrotaan kertomuksia nykykulttuuria edustavista hahmoista, ja näin tapahtuu moninkertainen muunteluketju. Lönnrotin kansanrunoudesta konstruoimat hahmot siirtyvät Sinisaloon 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. *Para- eli kynnysteksteinä*¹⁰⁷ toimivat kirjan kansikuva, otsikot ja suorat lainaukset *Kalevalasta*. Toisaalta *Kalevalan* hahmojen ja nykykulttuuria edustavien julkkisten liittäminen yhteen luo uusia merkityksiä. Henkilöhahmojen tarinat ovat moninkertaisesti myyttisiä, koska ne viittaavat kosmogonisiin syntytarinoiden 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.

¹⁰³ Barthes 1994, 173, 178.

¹⁰⁴ Ibid., 173.

¹⁰⁵ Simonsuuri 1994, 255.

¹⁰⁶ Ibid., 253.

¹⁰⁷ Gerard Genetten termi. Ks. paratekstuaalisuudesta Genette 1987. Ks. myös Lyytikäinen 1991, 147–155.

Allegorinen

Myyttiset kertomukset ovat usein *allegorisia*. Termi *allegoria* tulee kreikan sanoista *allos* + *agoreuein* (toinen + puhua julkisella paikalla), eli yhdistettynä sana tarkoittaa etymologisesti julkisesti toisin puhumista¹⁰⁸. Nykykäytössä *allegoria*¹⁰⁹ 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 paljastuu¹¹⁰. *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.¹¹¹

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 ideologiaa¹¹². 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.¹¹³ 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* kertomuksena¹¹⁴.

¹⁰⁸ Fletcher 1965, 2.

¹⁰⁹ Kirjallisuudentutkimuksen terminä *allegoria* on Yrjö Hosiainluoman 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, filosofinen, moraalinen, historiallinen tai tieteellinen.” Hosiainluoma 2003, 39.

¹¹⁰ Culler 1975, 229–230; ks. myös Vainikkala 1993, 162.

¹¹¹ Vrt. Culler 1976, 263 ja Kurz 1982, 27–33; ks. myös Vainikkala 1993, 168.

¹¹² Fletcher 1965, 368.

¹¹³ Vainikkala 1993, 138–139.

¹¹⁴ Ks. Kurz 1982, 44–46. Ks. myös 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.¹¹⁵ *Sankareiden* tulkinnassa 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 lienee Aristoteles, joka kiinnitti huomiota paitsi tragedian luonteeseen, myös sen rakenteeseen. Sittemmin käsitys tragediasta on muotoutunut ja haaroittunut moneen suuntaan, ja kantaa nykykäytössä useita merkityksiä¹¹⁶. Antiikin kirjallisuuden muotona tragedian keskeisimpiä sisällöllisiä piirteitä ovat kohtalonomaisuus ja kohtalon odottamattomat käännteet, jumalien kostonhimo sekä ylhäisten henkilöhahmojen rikkomukset ja kärsimys¹¹⁷. Antiikin tragediaan viittaavana laadunsaana traaginen merkitsee moodia, tragedian aineksia sisältävää, toisin kuin nykypäivän kielenkäytössä, jossa traaginen on yksinkertaisesti vain jotain hyvin surullista¹¹⁸. Punaisen langan säikeenä traaginen näyttäytyy nykykielenkäyttöä laajemmassa merkityksessä, tragedian aineksia sisältävänä moodina, vaikka postmodernistisen romaanin kehyksissä tragedian ainesten sisällyttäminen kerrontaan vaikuttaa ensisilmäyksellä yhteensopimattomalta. Terry Eagletonin sanoin: ”There is an ontological depth and high seriousness about the genre which grates on the postmodern sensibility, with its unbearable lightness of being.”¹¹⁹ Perinteisesti luettuna tragedian syvyys ja vakavuus eivät tunnu sopivan yhteen postmodernismille ominaisen pinnallisuuden kanssa, mutta parodisesti käytettynä (ja luettuna) traagisuus on omiaan lisäämään tasoja postmodernistisen romaanin fragmentaariseen rakenteeseen.

¹¹⁵ Fletcher 1965, 7.

¹¹⁶ Esimerkiksi Jokelan koulusurmista puhuttiin mediassa tragediana.

¹¹⁷ Ks. Eagleton 2003, 1.

¹¹⁸ Vrt. *ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, ix.

Sankareissa traaginen säie on vahvimmillaan *Kalevalan* Kullervon vastineen Karel Kuldnen tarinassa. *Kalevalan* tutkijat ovat aina Fredrik Cygnaeuksesta lähtien¹²⁰ pitäneet Kullervoa *Kalevalan* traagisimpana hahmona, vaikka, kuten Juha Pentikäinen huomauttaa, tätä kuvaa ovat olleet luomassa pääasiassa Kullervon hahmosta inspiraationsa saaneet taiteilijat¹²¹. Kullervon traagista luonnetta korostaa myös kohtalonomaisuus, ja siitä syystä Kullervo-runoissa onkin nähty yhteyksiä antiikin murhenäytelmiin¹²². Sinisalo on lisännyt oman Kullervonsa, Karelin tarinaan antiikin tragedian rakenteellisia piirteitä lisäämällä tekstiin kuoroa edustavia osuuksia. Näin Karelin tarina viittaa vielä Kullervon tarinaakin vahvemmin lajina tragediaan, vaikka se ei sitä klassisessa mielessä olekaan. Sinisaloon käsittelyssä *Kalevalan* Kullervon hahmo paisuu ja laajenee kantamaan uusia merkityksiä. Karelin tarinan lukeminen eräänlaisena tragediana lisää tulkintaan kysymyksen katharsiksesta ja tuo sitä kautta uuden tason *Sankareiden* yhdeksi keskeiseksi teemaksi nousevaan kysymykseen eettisyydestä, kun Sinisalo liittyy romaanillaan ajankohtaiseen keskusteluun terrorismista, seksuaalisesta väkivallasta ja rakkauden merkityksestä ihmiselle.

Parodinen ja koominen

Sankareiden yleissävy on *parodinen*. Romaanin parodia kohdistuu yhtäaikaan moneen suuntaan. Parodialle luonteenomaista on intertekstuaalisuus, koska parodia kohdistuu toiseen tekstiin, konventioon tai muotoon. Parodia sekoitetaan usein yleisessä kielenkäytössä koomiseen, ja totta onkin, että muihin teksteihin kommentoiden ja ivaten viittaava parodia herättää usein koomisen vaikutelman. Siinä mielessä parodian ja karnevaalikulttuurin välillä on tietty yhteys. Keskiajan karnevaalikulttuurissa hierarkkiset roolit käännettiin ylösalaisin: tärkeille kulttuurisille, kirkollisille ja mytologian hahmoille luotiin karnevalistisia kaksoisolentoja, joille oli lupa nauraa. Kaksoisolentojen pilkkaaminen ei kuitenkaan vaikuttanut arvoa alentavasti, päinvastoin: karnevaalinaurussa kuuluu taustalla myös naurun alaiseksi joutuneiden henkilö-hahmojen kunnioitus; nauru paradoksaalisesti toisaalta asetti henkilö-hahmojen aseman kyseenalaiseksi, toisaalta vahvisti sitä.¹²³ Karnevaalin jälkeen arvohierarkia palautuikin ennalleen, joten karnevaalin näennäistä valtaapitävien vastustamista voidaan pitää oikeastaan

¹²⁰ Cygnaeus 1853.

¹²¹ Kullervon traagisuus on ollut teemana useiden kirjailijoiden, taidemaalareiden ja säveltäjien teoksissa. Juha Pentikäinen (1999, 42) mainitsee näistä Aleksis Kiven, Eino Leinon, Akseli Gallén-Kallelan ja Jean Siveliuksen.

¹²² Kaukonen 1956, 491; ks. myös Kupiainen 1999, 109.

¹²³ Bahtin 2002, 16.

sosiaalisen kontrollin muotona¹²⁴. Karnevaalikulttuurin parodisiin kronikoihin, liturgioihin, rukouksiin ja muuhun naurukirjallisuuteen verrattuna postmodernistisessä kirjallisuudessa parodia toimii hieman toisella tavalla kuin karnevalistinen nauru, vaikka niiden välillä onkin tietty yhteys. Karnevaalinauru ivasi kaikkea pyhää, mutta toisaalta karnevaalin jälkeen palattiin vanhaan järjestykseen.

Myös *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, vaikka toisaalta parodian ominaisuuksiin kuuluu, että se vahvistaa esimerkiksi lajin muotoa, johon se viittaa. Toisaalta parodiassa kuuluva karnevalistinen nauru on kriittisyydessään luonteeltaan usein muutosta etsivää siinä mielessä, että parodia purkaa stereotyyppioita, joita pohjatekstistä välittyy. Siten parodia toimii moneen suuntaan: tekstienvälisyys on tekstien vuorovaikutusta, mutta tekstien dialogi toimii vain lukemistapahtumassa.¹²⁵

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 stereotyyppioita purkavana ja uudistavana voimana¹²⁶. 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.¹²⁷

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 huipentuu *tragi-koomisessa* Kauko ”Mahti” Saarelaisen hahmossa, josta rakentuu surkukupaisa hahmo, kun kalevalaisen donjuanin seikkailumielisiä luonteenpiirteitä liioitellaan ja kun ne vielä istutetaan tunnetun suomalaisen urheilijan näköiseen hahmoon.

¹²⁴ Stallybrass & White 1986, 13.

¹²⁵ Hutcheon 1985, 101–104, 23.

¹²⁶ Vrt. Bahtin 2002, 8–13.

¹²⁷ Hutcheon 1985, 57, 101–104.

***Sankarit* suomalaisen nykykirjallisuuden osana**

Tärkeä näkökohta pohtiessani *Sankareiden* liittymistä suomalaiseen nykykirjallisuuteen on Sinisalon oma näkemys itsestään kirjailijana. Hän ei halua kategorisoida kirjailijana eikä pakottaa omia tekstejään mihinkään ennalta määrättyyn lokeroon¹²⁸. Ottaen huomioon hänen taustansa scifi-genreen kuuluvissa aikakauslehdissä julkaisseena, ansioituneena novellistina, olisi helppo, mutta kevytmielinen päätös ohittaa kysymys hänen muidenkin teostensa paikasta suomalaisessa kirjallisuudessa pelkällä maininnalla tästä yhteydestä. On eittämättä totta, että yhteys on olemassa: yliluonnollisuus ja outo on läsnä myös hänen kaikissa romaaneissaan, eritoten esikoisromaanissa *Ennen päivänlaskua ei voi*, mutta myös vuonna 2006 ilmestyneessä romaanissa *Lasisilmä* ja – vaikkakin heikommin kuin aiemmissa – uusimmassa, vuoden 2008 uutuusromaanissa *Linnunaivot*. Myös *Sankarit* näyttää olevan teos jatkumossa, jossa outouttaminen on osa kerrontaa. Yliluonnollisen valuminen – ja myös valuttaminen – läpi halkeamien¹²⁹ ajoittain realistiselta vaikuttavaan kerrontaan on kuitenkin vain yksi kategorisoimiseen houkutteleva piirre.

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, ja kaiken kansallisiin erityispiirteisiin viittaavan pelättiin antavan nationalismiin leiman. Sodan jälkeisessä Euroopassa yleensä kului pitkä aika, ennen kuin

¹²⁸ Ks. esim. Boberg 2004; Sinisalo 2008.

¹²⁹ Leena Kirstinä ohjaa lukijan teoksessaan *Halkeamia. Tutkielmia lukijasta tekstin rakenteissa*. (1988) jännittäväälle 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.

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.¹³⁰ Myös Euroopan yhdistymisestä johtuva pelko EU:n ja yleismaailmallisen globalisaation yhdenmukaistavasta vaikutuksesta on antanut sysäyksen erilaisille kansallista identiteettiä korostaville ja vahvistaville kulttuurisille ilmaisumuodoille.

Immonen et al. toteavat, että 1990-luku oli erityistä aikaa suomalaiskansallisten juurten etsimisen kannalta myös reaktiona nopeaan teknologiseen kehitykseen: ”[k]iinnostus *Kalevalaa* kohtaan oli yritys tavoittaa suomalaisuuden myyttinen aamunkoitto kännykkäkulttuurin ja tietokoneiden aikakaudella”¹³¹. 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 teoksia¹³², 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, vuosituhannen vaihteessa ilmestyneitä kansallisia kertomuksia on

¹³⁰ Kirstinä 2007, 10–14. Toisaalta nimenomaan yhteiskunnallinen muutos on vaikuttanut kirjailijoiden tehtävään, eikä Väinö Linnan klassikoiden kaltaisia ”suuria romaaneja” enää näytä syntyvän. Markku Soikkeli tiivistää: ”Suurten romaanien katoaminen ei siis johdu kirjallisuuden vaan nationalismin kokemasta muutoksesta: viime vuosikymmeninä kirjallisuus on pääsääntöisesti vapautunut yhteiskunnallisista velvoitteista.” Soikkeli 2002a, 17.

¹³¹ Immonen et al. 2008, 489.

¹³² Ks. alaviite 26.

paljon. Leena Kirstinä analysoi tarkemmin niistä seitsemää 1990-luvun suomalaista kirjallisuutta esittelevässä monografiassaan¹³³. 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”¹³⁴. Kirstinän analysoimista teoksista Rosa Liksomien *Kreisland* (1996) nousee keskeiseksi, kun tarkastelen *Sankareiden* liittymistä juuri nimenomaiseen kansallisten kertomusten joukkoon.

Huolimatta siitä, että *Kreisland* näyttää ensisilmäyksellä rakenteeltaan ja tyyliältään 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 lapsi¹³⁵, 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 tekoja tekevistä sankareista kerrotaan. Molemmat ovat myös selkeästi moneen suuntaan parodisia.

Sekä *Sankareissa* että Liksomien karnevalistisessa eepoksen, näytelmän ja romaanin yhdistelmässä¹³⁶ *Kreislandissa* kansalliseen yhdisty erottamattomana kysymys monikulttuurisuudesta ja kansainvälisyydestä. Globalisoituvassa maailmassa ja eritoten Schengenin sopimuksen entistä tiiviimmin sitein yhdistämässä Euroopassa myös ”henkiset”¹³⁷ välimatkat ovat lyhenneet. Tämä näkyy myös nykykirjallisuudessa, jossa eri kansallisuuksia olevat henkilöhahmot asuvat rinnakkain ja liikkuvat sujuvasti maasta toiseen.

Ennen Euroopan unioniin liittymistä käytiin vilkkaasti keskustelua siitä, miten yhdistyminen tulee vaikuttamaan eri maiden omiin kansallisiin kulttuureihin. Liittymisen myötä keskustelu suomalaisuudesta ja kansallisuuden merkityksistä globalisoituvassa maailmassa on vain li-

¹³³ Kirstinä 2007.

¹³⁴ Ibid., 19.

¹³⁵ Liksom nimeää kirjan lopussa syntyvän neitsytäiti Impi Agafiinan poikalapsen Elvikseksi. Lapsen puheesta sanotaan, että se muistuttaa laulua. Jo romaanin nimeen sisältyy intertekstuaalinen viittaus Elvis Presleyn Tennessee Memphisissä olevaan kotitaloon Gracelandiin. Lapsen syntymä viittaa *Kalevalan* Marjatan synnyttämän Karjalan kuninkaaseen ja sitä kautta Raamattuun, Kristuksen syntymään maailman vapahtajana.

¹³⁶ Kirstinä 2007, 132.

¹³⁷ Viitataan tässä siihen välimatkaan, joka oli fyysisestä läheisyydestäkin huolimatta Itä- ja Länsi-Eurooppaan kuuluvien valtioiden välillä ennen rautaesiripun purkamista.

sääntynyt.¹³⁸ Kysymys globalisoitumisen 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.¹³⁹

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 fantastisen kirjallisuuden piirteitä kantavasta romaanista.

Scifi ja fantasiakirjallisuus

Sankarit ei ole ainoa *Kalevalaa* pohjatekstinä käyttävä romaani, josta löytyy fantastisen kirjallisuuden piirteitä. Esimerkiksi Jari Tammen romaanista *Kalevan solki* (2002), Mikke Jalosen piirtämästä ja kirjoittamasta fantasiaseikkailusta *Kalevalan jälkeen* (2004), vuonna 2007 ilmestyneestä Mikko Karpin dekkarista *Väinämöisen vyö*¹⁴⁰ ja Timo Parvelan nuorten fantasia-kirjasarjasta *Sammon Vartijat* (ensimmäinen osa *Tuliterä* ilmestyi vuonna 2007, toinen osa *Tiera* vuonna 2008, ja kolmas osa ilmestyy syksyllä 2009), löytyy kaikista fantastisia aineksia. Näissä eri kirjallisuuden lajeja edustavissa teoksissa kalevalaiset sankarit tuodaan nykypäivään eri tavoin, ja kalevalaisille tarinoille annetaan fantastiset kehykset tai kalevalaisten henkilöhahmojen toimia kuvataan fantastisia elementtejä kerrontaan upottamalla.

Mytologian aineksia on toki käytetty aiemminkin fantastisessa kirjallisuudessa. Myyttien uudelleenkirjoittaminen oli tyypillistä jo 1960–70-luvulla angloamerikkalaisessa New Wave -liikkeessä. Esimerkiksi amerikkalainen kirjailija Roger Zelazyn teoksessa *Lord of Light*

¹³⁸ Kirstinä 2007, 8.

¹³⁹ Soikkeli 2002c, 247.

¹⁴⁰ Alanko 2008, 499.

(1967) hindupantheonin jumalat syntyvät uudelleen.¹⁴¹ 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.¹⁴²

Varsinaiseen scifi-kirjallisuuteen *Sankarit* liittyy tavalla, jota on selvitettävä lajiteoreettisen pohdinnan kautta. Irma Hirsjärvi esittelee fantasia- ja scifi-kirjallisuuden eroja useissa artikkeleissaan ja vuonna 2009 valmistuneessa väitöskirjassaan¹⁴³, ja osoittaa, että niiden ero on epäselvä, koska molemmat käyttävät samoja teemoja ja motiiveja. Tätä sopimuksenvaraisuutta hän kuvaa lainausmerkein varustamallaan humoristisella ilmaisulla ”jos se on sähköä, se ei voi olla fantasiaa”.¹⁴⁴ Nykykirjallisuudessa scifin eli toiselta nimeltään tieteiskirjallisuuden käsite tuntuu olevan vähintäänkin hankala myös toisesta syystä: sen saamasta stigmasta johtuen. Termistä tulee väistämättä ainakin maallikolle mieleen avaruusaluksia ja muukalaisia vilisevät starwarsit. Scifi on kuitenkin muutakin kuin avaruusseikkailuja. Voidaankin sanoa, että scifiin luettavissa olevia teoksia yhdistää vieraannuttaminen eli outouttaminen: maailmassa jota ei ole hahmot joita ei ole käyttävät sanoja joita ei ole. Outouttamisen 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 näkökulmasta¹⁴⁵. Johanna Sinisalon käyttämä käsite *viistovalistus* perustuu samankaltaiseen tekniikkaan, vaikka kohdetta ei ole välttämätöntä siirtää pois paikaltaan vaan valo vain suunnataan kohteeseen totutusta poikkeavasti. Sinisalo käyttää esimerkkinä kuvapatsasta, jonka suhteet vääristyvät totuttuun verrattuna ja katsoja joutuu näkemään patsaan uudella tavalla.¹⁴⁶

Hirsjärvi pohtii artikkelissaan eri kirjailijoiden teoksissa esiintyvää fantasian ja scifin elementtien päällekkäisyyttä ja lomittuneisuutta¹⁴⁷. Väitöskirjassaan Hirsjärvi huomauttaa, että fantasian ja scifin ero on ennen kaikkea tulkinnassa. Fantasiagenressä tapahtuu todorovilaisittain *ihmeellisiä* asioita, joita ei tarvitse selittää, kun taas scifissä *oudoille* ilmiöille annetaan

¹⁴¹ Scholes & Rabkin 1977, 94.

¹⁴² Nikkonen 1986, 224–228.

¹⁴³ Hirsjärvi 2004; Hirsjärvi 2006; Hirsjärvi 2009.

¹⁴⁴ Hirsjärvi 2009, 26.

¹⁴⁵ Suvin 1979, 372–382.

¹⁴⁶ Sinisalo 2004, 24. Ks. myös alaviite 41.

¹⁴⁷ Hirsjärvi 2006, 173.

luonnontieteellinen tai teknologinen selitys¹⁴⁸. Esimerkkinä tästä erosta Hirsjärvi mainitsee linnunjaloilla kävelevät talot, joita ei fantasiassa tarvitsisi selittää mitenkään, mutta jotka scifissä voisivat saada selityksen esimerkiksi geenimanipulaatiosta¹⁴⁹. Ratkaisuksi fantasian ja scifin välisestä epäselvästä rajasta aiheutuviin terminologian käytön hankaluuteen on tarjottu termin *spekulatiivinen fiktio* käyttöä. Se ei kuitenkaan korvaa termiä scifi-kirjallisuus. *Spekulatiivisella fiktiolla* tarkoitetaan sitä, että käytetään ”entäpä jos” -kysymyksiä ja operoidaan ”arkitodellisuuden ulkopuolisilla muuttujilla”, joita ovat teknologian ja luonnontieteiden lisäksi esimerkiksi filosofia ja kirjallisuudentutkimus¹⁵⁰.

Näin pääsemme tarkastelemaan fantastisen kirjallisuuden historiaa, joka on erityisen pitkä, jos otetaan mukaan myös niin kutsutuiksi proto-scifi, joista 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).¹⁵¹ Ensimmäisenä varsinaisena scifi-kirjailijana pidetään kuitenkin Mary Shelleyä (1797–1851) romaanillaan *Frankenstein – or, the modern Prometheus* (1818). Shelleyn goottilaiseen romantiikkaan lukeutuvan romaanin jälkeen tieteiskirjallisuus genrenä on mennyt monen muutoksen läpi. Kuten aiemmin mainitsin, scifi-kirjallisuutta on perinteisesti pidetty niin kutsutusti matalaan kirjallisuuteen kuuluvaksi, mutta jo 1960–70-luvulla erityisesti englanninkielisessä New Wave -piirissä käytiin keskustelua postmodernistiselle keskustelulle tyypillisesti matalan ja korkean kirjallisuuden rajoista. 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.¹⁵² Näin teknologian ja luonnontieteiden lisäksi scifi-kirjallisuudessa alettiin käsitellä myös yhteiskunnallisia ja poliittisia aiheita, esimerkiksi parodian ja pastissin keinoin. Nykypäivän scifin kriittiseen tarkasteluun ovat joutuneet muiden muassa sellaiset aiheet kuin sukupuoli, identiteetti, uskonto ja kolonialismi.¹⁵³

¹⁴⁸ Ks. Todorov 2002, 39.

¹⁴⁹ Hirsjärvi 2009, 26.

¹⁵⁰ Sinisalo 2004, 26.

¹⁵¹ Hirsjärvi 2009, 20; ks. myös Suvin 1988, 75.

¹⁵² Scifin uuden aallon (New Wave) ja postmodernistisen kirjallisuuden yhteyksistä Savolainen 1990 ja Scholes & Rabkin 1977, 87–99.

¹⁵³ 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 käyttävistä 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.¹⁵⁴ Omalle kirjoittamiselle tyypillisestä genrestä poikkeavista kirjailijoista Vesa Sisättö mainitsee Kauko Röyhkän (*Ocean City*, 1999) ja Kari Hotakaisen (*Bronks*, 1993)¹⁵⁵.

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 julkisuu- teen fandomin ulkopuolelta.¹⁵⁶

Kalevalan käytön ja suomalaisten myyttien kierrättämisen (erityisesti fantasiakirjallisuudessa) lisäksi selviä suuntauksia ei Vesa Sisätön mukaan ole suomalaisesta scifistä löydettävissä. Hän sanoo, että ”[a]ika monille scifi ja fantasia yksinkertaisesti on luontevin ilmaisun keino”. Tällaisista kirjoittajista hän mainitsee Pasi Jääskeläisen.¹⁵⁷ Kun keskitytään 1900-luvun lopun suomalaiseen scifiin, Markku Soikkeli löytää suomalaiselle tieteiskirjallisuudelle kolme laajempaa diskurssia. Soikkeli tarkastelee 1990-luvun suomalaisen tieteisfiktion aihepiiriä kirjoittamassaan tutkimuksessa scifiä suhteessa tieteeseen, monikulttuurisuuteen ja kriittiseen diskurssiin.¹⁵⁸

Tieteen saavutukset ja mahdollisuudet ovat yleisesti ottaen scifin perinteisimpiä aihepiirejä. Suomalaisessa vuosituhannen vaihteen tieteiskirjallisuudessa spekuloidaan teknologian nope-

¹⁵⁴ Sisättö 2008.

¹⁵⁵ Sisättö 2006, 17.

¹⁵⁶ Sisättö 2008.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Soikkeli 2002c, 231.

an 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 satunnaisista¹⁵⁹. *Sankareiden* yhteiskuntakritiikki 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* yhteiskuntakritiikki korostuu ja suuntautuu nyky-yhteiskunnan varjopuoliin.

Feministinen kirjallisuus

Yhteiskuntakriittisyydessään *Sankarit* on myös osa suomalaista naiskirjallisuutta. Suomalaisen kirjallisuuden tutkimuksessa ei tosin enää välttämättä voida erotella sisällöllisiä ja tyyllisiä piirteitä kirjailijoiden sukupuolen mukaan siinä määrin kuin aiemmin, feministisen tutkimuksen saadessa jalansijaa, mutta pidän tarpeellisena huomata myös tämän sukupuolitutkimukseen liittyvän seikan. Erityisesti 1960–1970-luvulta lähtien naisten luoma kirjallisuus oli lähinnä tematiikaltaan selkeästi vastakulttuurista¹⁶⁰, naisten epätasa-arvoista asemaa käsittelevää kirjallisuutta¹⁶¹. Naisten ja miesten asemaa koskevaa subjekti–objekti-asetelmaa alettiin toden teolla purkaa 1980-luvulla, jolloin naiskirjallisuudessa esitetty yhteiskunta muuttui eräänlaiseksi androgyynien valtakunnaksi. Tämä suuntaus liittyi perheydöllin 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.¹⁶²

¹⁵⁹ Sisättö 2008.

¹⁶⁰ Enwald 1999, 199.

¹⁶¹ 1960–1970-luvuilla julkaistiin useita selkeästi naisten yhteiskunnallista asemaa ja epätasa-arvoa käsitteleviä romaaneja, esim. Tytti Parras, Eeva Kilpi ja Märta Tikkanen tarttuivat kriittisesti yhteiskunnallisiin epäkohtiin, joissa naisten ja miesten epätasa-arvo ilmeni. Aiheet liittyivät usein seksuaalisuuteen, esim. Tytti Parraksen romaani *Jojo* (1968) käsittelee naisen seksuaalista vapautumista ja aborttia. Ks. esim. Pitkäsalo 2008.

¹⁶² Kauranen jatkoi myöhemminkin rajojen murtamista. Vuonna 1994 hän siirtyi vaarallisemmille vesille kuvaamalla taiteen ja tieteen rajanylityksen mahdollisuutta kohua herättäneessä romaanissa *Pelon maantiede*. Siinä ääri-feministiryhmä 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 laajennettua muun muassa etnisiin kysymyksiin ja seksuaalisuuteen liittyviin epäkohtiin tarttuvaksi sukupuolitutkimukseksi, vuosituhannen vaihteessa sukupuolten yhteiskunnallisissa suhteissa ja perheen sisällä tapahtuneet roolimutokset ovat antaneet vauhtia myös miestutkimukselle: on alettu tietoisesti tutkia mieheyttä ja maskuliinisuuksia sekä mieheyden muutoksia nyky-yhteiskunnan paineissa¹⁶³. Näin on syntynyt myös uusi, miestä muuttuvissa rooleissa esittävä kirjallisuuden haaraksi muotoutumassa oleva joukko lyriikkaa ja proosaa¹⁶⁴.

Toinen keskeinen syy siihen, että nais- ja mieskirjailijoiden tuotannossa käsittelemät teemat ovat lähentyneet toisiaan, liittyy yleiseen kulttuuriseen ja siten myös kirjallisuushistorialliseen muutokseen. Kuten aiemmin mainitsin, postmodernistiselle kirjallisuudelle on tyypillistä toden ja fiktion, korkean ja matalan sekoittuminen. 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-, nuoriso- 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.¹⁶⁵

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, reaali maailmaan luettavissa olevien ja fantasiatasojen avulla¹⁶⁶. Postmodernistisessä kirjallisuudessa tällaiset keinot ovat tyypillisiä: siten naisten ja

¹⁶³ 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).

¹⁶⁴ Miehiä muuttuvissa rooleissa esittäviä suomalaisia nykykirjailijoita ovat esim. Petri Tamminen, Arno Kotro, Marko Leino ja Jari Järvelä.

¹⁶⁵ Enwald 1999, 209.

¹⁶⁶ Ibid., passim.

miesten kirjoittamassa kirjallisuudessa on tässä mielessä ollut viime vuosikymmeninä havaittavissa lähentymistä. Tämä taas 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 suullista että kirjallista)¹⁶⁷.

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 haastattelussa¹⁶⁸. 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”¹⁶⁹. Peltonen käyttää – Pertti Karkaman tutkimusta mukaillen – 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 postmodernisoituvaan aikaan ja ajatteluun”. Siten myös itse kerronta pirstaloituu, ”kyseenalaistuu ja todellisuuden esittämisen ongelmat eksplikoituvat”¹⁷⁰. Tästä seuraisi kysymys rajanvedosta: mikä on valtavirtakirjallisuutta, mikä marginaalista? En kuitenkaan lähde pohtimaan tätä kysymystä syvemmin vaan palaan perinteiseen käsitteeseen arkirealistisesta valtavirtakirjallisuudesta.

Kuten aiemmin totesin, valtavirrasta poikkeaminen ei siis ole enää selkeästi sukupuolikysymys, mutta on syytä valottaa hieman feministisen tutkimuksen esittämiä taustoja naisten luoman kirjallisuuden luonteeseen. Hyvänä esimerkkinä voidaan mainita fantastisia aineksia

¹⁶⁷ 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 pois-
saoloa 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 suomalaisessa kirjallisuudessa voidaan mainita Mariaana Jäntin romaani *Amorfiaana* (1986).

¹⁶⁸ Vesa Sisätön NYT-liitteessä 22.9.2000 ilmestyneen lehtiartikkelin raakaversio mukaan. Sisättö 2008.

¹⁶⁹ Peltonen 2001.

¹⁷⁰ Ibid.

käyttävä kirjallisuus. Yliluonnollisten aineiden käyttö kirjallisen teoksen rakentamisessa ja myyttien kierrättäminen eivät ole ainoastaan naiskirjailijoiden käyttämiä keinoja, mutta naiskirjailijat ovat käyttäneet mytologiaa, satua ja fantasiaa eri syistä 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-aihelmista identiteetin etsimiseen, esimerkiksi symboloimaan murtautumista patriarkaalisesta kahleista. Esimerkiksi sopii mainiosti Johanna Sinisalon *Ennen päivänlaskua ei voi* -romaanin päähenkilöihin kuuluva peikko.¹⁷¹

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”¹⁷². Miesten perinteeseen kuulunut suullinen runous ei kuitenkaan siirtynyt kirjalliseen perinteeseen samassa mielessä kuin naisten laululyriikka, joka johti naiset luonnollista tietä kansanperinteen, fantasian ja edelleen satujen maailmaan. Myös tähän tendenssiin ovat vaikuttaneet kulttuurihistorialliset seikat. Pääasiassa mieskirjailijoiden kansoittama perinteinen 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 rakennusaineina käyttävät kirjailijat alettiin vähitellen ottaa vakavasti. Sadun fantasiamaailmaa käytti Tove Jansson luodessaan Muumilaakson, josta kerrotut tarinat ovat monitasoisia, ei ainoastaan lapsille tarkoitettuja kertomuksia. Vielä selvemmin aikuisfantasiaa kirjoittaa Leena Krohn, jonka tuotannossa yhdistyy satu ja todellisuus monitasoisena allegoriana¹⁷³.

Yksi fantasia-aihelmiä 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 (seksuaalisen) identiteetin etsimisen

¹⁷¹ Ks. Pitkäsalo 2006; Pitkäsalo 2008.

¹⁷² Apo 1989a, 21.

¹⁷³ Enwald 1989.

symbolina¹⁷⁴. 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 Siskon¹⁷⁵ muodonmuutos esitetään *Kalevalasta* poikkeavalla tavalla. (Tähän palaan tarkemmin luvussa III.)

Naisten lauluperinteeseen liittyy läheisesti aggressiivisuus, joka tosin sekoittuu usein ajatuksen uhkaavan pahan karkottamisesta. Esimerkiksi moniin kehtolauluihin liittyy kuoleman toivomus äidin tuuditellessa lastaan tuonen majoille¹⁷⁶. Tämä avoin vihamielisyys on tyypillistä kansanperinteessä, mutta se näkyy vuosituhannen vaihteen naiskirjallisuudessa kaikessa alastomuudessaan. On saatu lupa – tai otettu se väkivalloin – ilmaista avoimesti aggressioita. Pahuuden eksistentiaalinen olemus ja oikeutus näyttää olevan aihe, josta riittää ammennettavaa. Yhteiskunnalliset muutokset näyttävät vain vahvistaneen naiskirjallisuuden keskeisteenä. Laululyriikan aggressiiviset ainekset ovat päässeet jälleen oikeuksiinsa naisten alkaessa radikaalisti murtaa patriarkaalisen kahleita. On jälleen lupa tunnustaa ja päästää esiin ”ihmisiemen pimeät puolet”. Tähän liittyy myös fantasian käyttäminen identiteetin etsinnän ilmaisuna ja suomalaiselle vuosituhannen vaihteen (nais)kirjallisuudelle tyypillinen ilmiö, kosto-fantasia¹⁷⁷. Tyypillistä uudelle suomalaiselle kirjallisuudelle on myös se, että sekä nais- että mieskirjailijat ovat alkaneet tuulettaa perinteisiä roolimalleja ja mielen pimeitä nurkkia.¹⁷⁸

Myös Sinisalo liittyy romaanillaan perinteisiä roolimalleja tuulettelevien joukkoon: *Sankareissa* ei keskitytä enää naisten ja miesten eroihin vaan romaanissa keskustellaan sekä feminiinisyyksien ja maskuliinisuuden moneudesta että laajemmin vierauden ja toiseuden ongelma-
gelmasta. Siten *Sankareita* voidaan tarkastella postmodernististen kysymysten alustana. 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 joudumme toistuvasti

¹⁷⁴ Stenroos 2001.

¹⁷⁵ Sisko on 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 (unesaan) motellihuoneessa, Sisko rakastelee toisessa sängyssä tuntemattoman miehen kanssa. Ile yrittää ampua Siskon, mutta ”aseen piippu sylkee pöllähdyksen höyheniä” (SA, 328) ja nainen lentää sudenkorentona ikkunasta ulos.

¹⁷⁶ Apo 1989b, 174–176.

¹⁷⁷ Stenroos 2001. Kostofantasiasta hyviä esimerkkejä ovat Anja Kaurasen *Pelon maantiede* (2000), ks. alaviite 162, ja Märta Tikkasen *Män kan inte våldtas* (1975, suom. *Miestä ei voi raiskata*).

¹⁷⁸ Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoista ks. esim. Pitkäsalo 2006.

määrittelemään paikkaamme paitsi tutun ja vieraan myös kulttuurisen keskustan ja marginaalin välillä.¹⁷⁹

Kysymys toiseudesta korostuu globalisoituvassa maailmassamme. Missä on kulttuurisen keskustan ja marginaalin raja? Kuka on toinen, ja kehen verrattuna? Tällaisia kysymyksiä esittää monikulttuurisuutta ja kansallisuutta pohtivassa suomalaisessa nykykirjallisuudessa, ja niihin tarjoaa kiinnostavan näkökulman kansallista kertomusta ja monikulttuurisuutta yhdistelevä *Sankarit*.

¹⁷⁹ Soikkeli 2002c, 245.

III HENKILÖHAHMOT

Postmodernistiset henkilöhahmot

Henkilöhahmojen luokittelu modernistisiksi ja postmodernistisiksi liittyy yleiseen keskusteluun modernismista ja postmodernismista. Samoin kuin voidaan ajatella postmodernismin olevan tavalla tai toisella reflektio modernismiin, myös postmodernistisen kirjallisuuden henkilöhahmoja voidaan tarkastella suhteessa modernistisiksi luokiteltaviin kirjallisuuden henkilöhahmoihin. On syytä muistaa muutama periodeihin liittyvä seikka. Tyylikausien välille ei 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 estetikasta ja kirjoituksen käytännöstä toiseen”¹⁸⁰. Kirjoitetut tekstit eivät siis kuulu automaattisesti johonkin periodiin ilmestymisajankohtansa perusteella. Toisaalta eri periodeihin kuuluvat tyyllilliset ja rakenteelliset piirteet ovat tulkinnanvaraisia ja liukuvat toisiinsa.¹⁸¹ Aleid Fokkeman mukaan ei voida osoittaa, että postmodernistisen kirjallisuuden henkilöhahmot olisivat radikaalisti muista traditioista poikkeavia:

Although it is obvious that 'something happens' to character in the hands of postmodern writers, this 'something' cannot simply be described in terms of a total break with conventions. Subverting a particular convention is not the privilege of one particular period, nor will a new literary discourse consistently explode all of the preceding conventions.¹⁸²

On siis kuitenkin mahdollista löytää piirteitä, jotka ovat tyypillisiä postmodernistiselle henkilöhahmolle, vaikka jotkut niistä ovat yhteisiä realistisen ja modernistisen kirjallisuuden henkilöhahmojen kanssa. Muista traditioista postmodernistisen henkilöhahmon erottavat piirteet, jotka liittyvät toisaalta keskusteluun pinnan ja syvyyden¹⁸³, sisä- ja ulkopuolen problematiikasta, toisaalta siihen muutokseen, joka on tapahtunut käsityksessä subjektista.

¹⁸⁰ Käkelä-Puumala 2003, 253.

¹⁸¹ Ks. Fokkema 1991, 58.

¹⁸² Ibid., 58–59.

¹⁸³ Englantilainen kirjailija-kriitikko E. M. Forster (1927) käyttää teoksessaan *Aspects of the Novel* termejä *litteä* (flat) ja *täyteläinen* (round) henkilöhahmo erotellakseen litteät eli kehittymättömät, karikatyyriset hahmot täyteläisistä, jotka kehittyvät kertomuksen edetessä ja joilla on enemmän ominaisuuksia. Forsterin tutkimus oli aikanaan uraauurtava, mutta myöhemmin hänen käyttämänsä erottelua on myös kritikoitu sen tiukan yksinkertaisuutensa vuoksi, jota henkilöhahmojen jakaminen hänen ehdottamiinsa kategorioihin tuottaa. Ks. myös Rimmon-Kenan 1995, 54–56.

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, desentralisoituneita¹⁸⁴.

Modernististen henkilöhahmojen merkitys tekstissä muodostuu lukijan tulkinnassa, valmiina annetaan hyvin vähän. Lukijan tehtäväksi jää siis kerrontaan jäävien aukkojen täyttäminen.¹⁸⁵ Tässä mielessä postmodernistisen kirjallisuuden henkilöhahmot ovat samantyyppisiä: myös niiden tulkinnassa lukijalla on tärkeä tehtävä. 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.¹⁸⁶ Kuten Aleid Fokkema huomauttaa Thomas Dochertyä mukaillen, postmodernistinen pinta siis luo tilan, joka haastaa lukijan kielelliseen seikkailuun ja vaatii lukijalta enemmän kuin realistinen teksti¹⁸⁷. Lukijan on opeteltava uusi tapa lukea.

Postmodernististen henkilöhahmojen häilyvyys ja epäjatkuvuus on verrattavissa postmodernin subjektin fragmentaarisuuteen yleensä. Postmodernistisen kerronnan katkelmallisesta luonteesta johtuen myöskään henkilöhahmojen kuvaus ei ole lineaarista. Epälineaarisuudesta johtuen hahmot muuttavat muotoaan joka kerta esiintyessään¹⁸⁸. Näin hahmoista tulee epäjohdonmukaisia, epäyhtenäisiä ja pirstaleisia.

Merkittävä ero modernistisen ja postmodernistisen kirjallisuuden henkilöhahmoja tarkasteltaessa liittyy nimeämiseen ja nimeämättä jättämiseen. Henkilöhahmo rakentuu Aleid Fokkeman mukaan koodeista, jotka voidaan luokitella *denotatiivisiksi* ja *konnotatiivisiksi*. Jos henkilöhahmo vaikuttaa olevan vain pintaa ja vailla syvyyttä, sen rakentamiseen on käytetty vain

¹⁸⁴ Rimmon-Kenan 1995, 20–22; Fokkema 1991, 62.

¹⁸⁵ Kirstinä 1988, 152–153.

¹⁸⁶ Docherty 1983, 82–93.

¹⁸⁷ Fokkema 1991, 61.

¹⁸⁸ Sama henkilöhahmo voi esimerkiksi esiintyä eri nimillä kerronnan eri vaiheissa, kuten Matti Savolainen huomauttaa. J. G. Ballardin teoksessa *The Atrocity Exhibition* sama henkilöhahmo esiintyy eri luvuissa nimillä Travis, Traven, Trabert, Talbert ja Travers. Savolainen 1990, 123.

denotatiivisia koodeja. Tärkeimpiä niistä ovat erisnimi ja persoonapronomini, jolla henkilö- hahmoon viitataan. Henkilöhahmon 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 henkilöahmo täyttää tietyt loogiset koodit, esimerkiksi on joko olemassa tai ei ole olemassa. *Biologinen koodi* taas edellyttää henkilöahmolle biologisen taustan tai ainakin mahdollisuuden siihen. *Psykologinen koodi* edellyttää, että henkilöahmolla on ainakin jossain määrin tunteita ja muuta sisäistä elämää. *Sosiaalinen koodi* edellyttää, että henkilöahmo kuuluu johonkin sosiaaliseen yhteisöön. *Metaforan* ja *metonymian koodi* taas edellyttää, että henkilöahmo voidaan kuvata ulkoisesti (metonymia) ja myös jotain hahmon luonteenpiirteistä välittyy lukijalle joko ulkomuodon kuvauksen tai henkilöahmolle annetun nimen perusteella (metafora).¹⁸⁹ Henkilöhahmosta rakentuu Forsterin termein ilmaistuna täyteläinen tai litteä riippuen siitä, miten paljon kerroksellisuutta antavia *konnotatiivisia* koodeja käytetään.

Postmodernistisessä kirjallisuudessa henkilöahmot jätetään usein nimeämättä eli toisin sanoen vaille yksilöllisyyttä rakentavaa *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. Kuten myöhemmin osoitan, nimeäminen saattaa olla hyvinkin tärkeä keino henkilöahmojen fragmentaarisuutta osoittamaan.

Sankareiden ambivalentit henkilöahmot

Sankareiden henkilöahmot voidaan jakaa hyvin monella eri tavalla. Yksi keino on käyttää samaa luokittelua kuin feministiset tutkijat ovat tehneet *Kalevalan* henkilöahmojen tulkin- nassa jakamalla hahmot toisaalta iän mukaan vanhempiin ja nuoriin, toisaalta roolin mukaan naiset äiteihin, vaimoihin ja tyttäriin, miehet poikiin, kosijoihin ja erityyppisiin heeroksiin.¹⁹⁰ Naishahmojen jako ei kuitenkaan ole riittävä, koska esimerkiksi nuorten naisten henkilöah- mot (Kyllikki, Tytti, Oona) vaativat syvempää erittelyä jo siitäkin syystä, että ne kuuluvat

¹⁸⁹ Fokkema 1991, 74–76. Ks. myös Käkelä-Puumala 2003, 257–258.

¹⁹⁰ Ks. Piela, Knuuttilla & Kupiainen (toim.) 1999, Tuohimaa 1988 ja Kupiainen 2004.

useampaan ryhmään¹⁹¹. 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 aviomiesten valuessa kuvan ulkopuolelle.

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

Voi siis hyvinkin olla, että Kalevalan naiskohtalot ilmentävät patriarkaattien logiikkaa, kansallisuusaatteeseen punoutunutta miesdominanssia, Lönnrotin naisvastaisuutta ja äitikompleksia, miesten myyteissä 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 miehistä eivätkä mistään muustakaan [...]. Kalevalassa naisia ei yleisesti eikä edes erityisesti ottaen esitetä naurettavassa valossa.¹⁹²

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 noita¹⁹³. Toisaalta Vakimo huomauttaa, että nimityksiä Louhi ja Pohjolan emäntä käytetään *Kalevalassa* rinnakkain siten, että nimityksen Louhi käyttö painottaa hahmon pahuutta.¹⁹⁴ Sinisalo näyttää seuraavan kalevalaista roolien erottelukäytäntöä korostetusti rouva Alakorkeen hahmossa. (Palaan tähän yhteydessä, jossa tarkastelen henkilöahmojen nimiä.)

¹⁹¹ Vrt. Kupiainen 2004.

¹⁹² Knuuttila 1999, 20.

¹⁹³ Vakimo 1999, 57.

¹⁹⁴ Ibid., 61.

Sinisalo kommentoi kalevalaisia naishahmoja *Sankareiden* naishahmojen välityksellä. Verrattuna *Kalevalan* naisiin, *Sankareiden* naishahmot saavat syvyyttä, vaikka eivät olekaan täyteisiä 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 Sinisaloon 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 verrattuna *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) eläinhahmoiksi¹⁹⁵. Vastaavia poistamisia löytyy myös *Sankareista*, mutta Kyllikki palaa romaanin 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

¹⁹⁵ Knuutila 1999, 20.

asema yhteisön johtajana ja Ilmarinen on seppänä merkittävä yhteisössä – varsinkin yli-inhimillisine voimineen.¹⁹⁶ 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 mainitaan vain hämärtyneinä, 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 aikaansaaminen¹⁹⁷. 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 elämänkaari on ensin nopeasti nouseva ja huipun saavutettuaan huimaa vauhtia laskeva. Tosin Rexinkin on romaanin lopussa väistyttävä ja annettava tilaa uutta aikaa edustavalle tytarelleen Aurooralle, mutta psykologisesti tulkittuna Rex tekee vain siirron, joka on jokaiselle vanhemmalle luonnollisesti lankeava osa luonnon kiertokulussa.

Myös muiden mieshahmojen toimintaa motivoidaan, vaikkakaan 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 terroristitekoon viittaava itsemurhaisku vaikuttaa liioitellulta. Mahti taas saa siirtymässä lisäsvyvä metaforan koodiin, kun hänen mahtaileva ja itsekeskeinen 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 ympä-

¹⁹⁶ Ks. Siikala 1999 Väinämöisen ja Hakamies 1999 Ilmarisen roolista.

¹⁹⁷ Siikala 1999, 44–45.

ristössään hyvin arkipäiväisiäkin piirteitä. Jotkut hahmot viestittävät koomisia, jopa tragikoomisia piirteitä (Kauko ”Mahti” Saarelainen), toisissa näkyy voimakkaana niiden alkuperäinen 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 todentuntuja. Romaanissa käytetyt vieraannuttamiskeinot (esimerkiksi liioittelu) eivät vaikuta henkilöhahmojen uskottavuuteen.

Henkilöhahmojen nimistä

Palaan tulkinnassani aina Lönnrotin työskentelytapaan saakka, jota esittelin johdantokappaleessa. Rakentaessaan eeposta Lönnrot yhdisteli eri runolaulajilta keräämiään runoja, joissa laulajat kertoivat erilaisia tarinoita. Saadakseen eepokseen yhtenäisyyttä Lönnrot yhdisteli kansanperinteen eri henkilöhahmoja luodessaan *Kalevalasta* tutut hahmot. Siirtyessään nyt fantastisen kirjallisuuden kehäkehyksissä olevaan myyttistä aineistoa käyttävään teokseen hahmojen monitasoisuus tulee näkyviin. *Sankareiden* henkilöhahmoille on annettu eri nimiä, mikä tavallaan purkaa Lönnrotin vaivoin yhteenliittämät henkilöhahmot jälleen moniksi.

Sankareiden keskeisistä henkilöhahmoista jokainen näyttäytyy ambivalenttina etenkin kun tarkastellaan romaanin nimistöä. Eri henkilöhahmot saavat eri nimiä eri tilanteissa. Se, että henkilöhahmoille on annettu useampia nimiä, johtuu kaikkienkin useista syistä, joista vähäisin ei liene nimillä leikittelyn halu. Luulen kuitenkin, että syyt ovat syvemmällä.

Sankareiden keskeisimmille henkilöhahmoille on annettu kaksi tai useampia nimiä. Syyt nimien antoon ovat moninaiset, mutta yhdelle henkilöhahmolle annettuna useamman samantasoisien denotatiivisen koodin rinnakkaisuus (nimien moninaisuus) viittaa hahmon kerroksellisuuteen ja fragmentaariseen luonteeseen. Paikoin nimenanto lienee puhtaasti kerronnallinen

keino, paikoin se taas liittyy selkeästi intertekstuaalisessa siirtymässä tapahtuvaan motiivin tai arvon muuttumiseen.¹⁹⁸

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”.¹⁹⁹

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”²⁰⁰.

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”²⁰¹.

Siten viittaus sankarimyyttiin saa syvemmän tulkinnan. Koko romaanin musiikkikonteksti tulee tämän kautta selitetyksi: *Sankareista* löytyy neljänlaista laulamista edustajinaan Rex heavymuusikkona, Joakim iskelmätahtena, Mahti karaokelaulajana ja Auroora uuden aallon edustajana. Laulaja-yhteys vahvistuu katkelmassa jännitysromaanista, jonka sisältö viittaa *Kalevalan* taisteluun Sammosta. Rexin henkilöahmo saa paljonpuhuvan roolinimen Singer. Jännitysromaanikatkelman kirjoittajaksi ilmoitetaan Roi Vesa, jonka mainitaan 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 kir-

¹⁹⁸ Ks. transvaluoinnista ja transmotivoinnista Genette 1987.

¹⁹⁹ Sinisalo 2008.

²⁰⁰ SA, 26–27.

²⁰¹ Ibid., 333.

joittanut Annie Twilight, joka taas on Seppo Ilmarisen sisaren, toimittaja Annikki Hämäri-
sen²⁰² englanninkielinen kirjailijanimi. Annikki viittaa itse kirjailijuuteensa Muoti & Kauneus
-lehden artikkelissa (joka kertoo Tytti Pohjolaa kosimaan valmistautuvasta Ilestä): ”Koko
tarina on kuin satua, kuin mitä henkeäsalpaavimmasta rakkausromaanista”²⁰³.

Seppo Ilmarisen nimi on lähes suora lainaus *Kalevalasta*: vain ammattinimike seppä on kään-
tynyt etunimeksi Seppo. Hänen lempi- ja taiteilijanimensä on Ile Aerosmith, jonka tulkinnassa
on monia tasoja. Ile on lyhennys Sepon sukunimestä Ilmarinen ja Aerosmith on oivaltava yh-
distelmä sanoista ilma ja seppä. Taiteilijanimessä on myös viittaus Hurriganes-yhtyeen rum-
paliin Ile Kallioon ja heavybändi Aerosmithiin. Aiemmin mainitsemassani jännitysro-
maanikatkelmassa raudan²⁰⁴ ja softan takoja Ilen nimi kääntyy englanninkielelle nimeksi
Smith. Rakkausromaanikatkelmassa *Intohimon kilpajuoksu* taas käytetään toista assosiaatio-
väylää: *Kalevalan* Ilmarinen takoo rautaa, Ile sekä softaa että rumpuja. Rakkausromaaniiin on
siitä syystä valittu roolinimeksi Ian Drummer. Analyysissäni käytän Seppo Ilmarisesta sel-
keyden vuoksi aina lempinimeä Ile, vaikka romaanissa häntä joskus kutsutaankin varsinaisella
nimellään.

Kauko ”Mahti” Saarelaisen nimien valinta osoittamaan henkilöahmon moninaisuutta on eh-
kä onnistunein. Kansanrunouden eri henkilöahmoista, ainakin Ahti Saarelaisesta, Kaukamoi-
sesta eli Kaukomielestä ja Lieto Lemminkäisestä kertovista runoista yhdisteltyyn *Kalevalan*
Lemminkäisen hahmon vastineen varsinaiseen nimeen on sisällytetty viittaus kahteen erityyp-
piseen hahmoon. Hänen lempinimensä ”Mahti” taas sisältää nimen Ahti. Mahdista kerrotaan,
että hän on Lempäälästä²⁰⁵ kotoisin, joten yhteys Lemminkäiseen rakentuu sitä kautta. Jänni-
tysromaanikatkelman Lovejoy on myös hauska viittaus kalevalaiseen lemmiskelevään donju-
aniin. Tutkimuksessani seuraan Johanna Sinisaloa ja käytän Kauko Saarelaisesta yleensä lem-
pinimeä Mahti ilman lainausmerkkejä. Päädyin tähän käytäntöön lempinimen sisältämien
monien assosiaatioiden vuoksi.

²⁰² Annikin rooli *Sankareissa* on hyvin pieni, joten en käsittele tätä henkilöahmoa muussa yhteydessä.

²⁰³ SA, 196.

²⁰⁴ Nykykielen merkityksessä ’tietokone’.

²⁰⁵ Marja Kalske pohtii Lempäälän kunnan historiikissaan Lempäälän nimen etymologiaa. Hänen mukaansa nimen taustalla saattaa olla myös Gananderin Mythologia Fennicasta löytyvä Lemmäs/Lemmas, joka on nyky-
tutkimuksenkin mukaan nymfi tai fauni. Suomalainen mytologia tuntee myös haltijattaret nimeltä Lemmetär ja
Lemmätär, joilla on – samoin kuin usein myös Lempäällä – rautaan liittyviä tehtäviä ja joita on tulkittu usein
”pahaksi haltijattareksi, syöjättäreksi, naispuoliseksi lemmoksi”. *Kalevalan* sankarin nimi Lemminkäinen palau-
tunee näiden haltijatarten nimien kanssa samaan kantasanaan ’lempi’, joka on todennäköisesti ollut alkuperäisel-
tä merkitykseltään ’tuli’. Kalske 1999, 28–29. Ks. myös Ganander 1789, 48–49.

Rouva Alakorkeen nimi kantaa useita merkityksiä. Pohjolan emäntä, Louhi on vahva nais-hahmo, ja pohjalaistyypinäkaksiosaisena nimenä Alakorkee viittaa vahvoihin pohjalaisiin naishahmoihin (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.²⁰⁶ Anglosaksisena äänteellisenä muunnoksena Mrs Layfey sopii kontekstissaan James Bond -parodiassa tyypillisen James Bondin vastaparin nimitykseksi. Rakkausromaanikatkelman Madame deNord taas on käännös Pohjolan ”rouvasta”. Kontekstinaan regina- tai herttasarjatyylinen kertomus Madame deNordin nimi kerää edustamalleen hahmolle joukon konnotaatioita aateli-suudesta, 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 liikenäisenä ja Madame deNord matriarkaalisena, ylväänä hallitsijahahmona, kun taas rouva Alakorkeen jännitysromaanivastineen Mrs Layfeyn nimessä on viittaus ”nippuun antagonistisia, pahoja naishahmoja”²⁰⁷.

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 kosintatapahtumassa donna, nainen.

Oona on anagrammimainen muunnos (vaikkakaan ei varsinainen anagrammi) nimestä Aino. Valitessaan nimeä yhdelle sekä eepoksen että romaanin keskeisimmistä henkilöahmoista Sinisalo sanoo halunneensa valita mahdollisimman tavallisen tytön nimen²⁰⁸. Oonan nimen muunnos, jonka hän ottaa muuttaessaan veden kulttia palvovaan yhteisöön, on ehkä kaikista nimimuunnoksista kiinnostavin. Alkuperältään nimi Oona on lähtöisin intiaaneilta muodossa

²⁰⁶ SSA 1995, 96.

²⁰⁷ Sinisalo 2008.

²⁰⁸ Ibid.

Una²⁰⁹. Oonan uusi nimi Onliwan näyttää kirjoitusasussaan intiaaninimeltä, mutta äännettynä (only one) kantaa sekä Ainon (’ainoa’²¹⁰) 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, joka taas on onomastiselta merkitykseltään ’aamurusko’²¹¹. Auroora, Rexin ja Oonan tyttären henkilöhahmo on ambivalentti ja 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), ja *Sankareissa* myös tämän lapsen rooli annetaan Aurooralle.

Aatelisen Kylie von Insel-Eilandin, performanssitaiteilijan ja tanssijan taiteilijanimi on Kyllikki Saari, joka viittaa *Kalevalan* Saareen ja Lemminkäisen vaimoon Kyllikkiin, mutta (ehkä sattumanvaraisesti?) myös Isojoella 1953 tapahtuneeseen murhaan, jota ei koskaan selvitetty. *Sankareiden* Kyllikkiä ei tosin murhata ja vaikka hän katoaakin kuvasta eron jälkeen, hän palaa takaisin mainintana Aurooran tarinan yhteydessä. Kylie-nimi on hauska sanaleikki, joka viittaa kylille lähtevään Kyllikkiin. Kalevalaiset Saaren naiset ovat ulkomaalaisia, mistä seuraa Sinisaloon omalle Kyllikilleen valitsema nimi. Vieraus korostuu nimessä: saksalaisena sukunimi von Insel-Eiland johtaa laajempiinkin assosiaatioihin kristevalaisesta muukalaisuudesta²¹².

²⁰⁹ Lempiäinen 2004.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid. Se, että Sinisalo on valinnut Oonan ja Rexin tyttäreille nimeksi Aurooran, on monelta kannalta kiinnostava, varsinkin kun tarkastellaan Oonan ja Aurooran suhdetta. (Palaan näihin pohdintoihin luvussa IV.) Irma Korte tulkitsee Aino-runoja, ja toteaa, että hukuttautumisen taustalla lienevät kansanrunouden ’suka mereen’ -runot, joissa Päivän poika sukii tukkaansa ja luiskahtaa sitten veteen. Kortin tulkinnan mukaan näissä runoissa kyseessä on hukkumisen sijaan auringonlasku. Korte 1988, 97–98. Kirsti Simonsuuren eri kulttuurien jumalia ja jumalattaria tarkasteleva teos taas antaa aihetta 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.

²¹² Julia Kristeva lähestyy muukalaisuuden tematiikkaa psykologisesta, filosofisesta ja historiallis-sosiaalisesta näkökulmasta. Muukalaisuus liittyy Kristevalla kysymykseen minän ja toisen suhteesta: hänen mukaansa jokaisessa asuu muukalainen, ja siten muukalaisuus ja minuus ovat erottamaton osa ihmistä. Kristeva valottaa muukalaisuutta yksilopsykologisen näkökulman lisäksi myös yhteisöllisyyden ja kansalaisuuden näkökulmasta, jolloin mukaan tulee aina ajankohtainen kysymys identiteetistä. Ks. Kristeva 1992.

Romaanin toinen muukalainen on Karel Kuldne, josta käy melko pian ilmi, että hänen juurensa ovat ulkomaisesta nimestä huolimatta Suomessa, ja tarkemmin Lapissa. Karel on Kalervo Tuurikan 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'²¹³. 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.²¹⁴

Joakim on saanut nimensä kalevalaisen vastineensa Joukahaisen mukaan, ja sen Sinisalo valitsi, koska se ei välitä erityisiä konnotaatioita. Nimenä Joakim kuitenkin kuulostaa iskelmä-tähdelle sopivalta tangonimeltä.²¹⁵ 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 tyttäret²¹⁶. Sinisalo sanoo antaneensa henkilöhahmoille nimet siitä yksinkertaisesta syystä, että romaanihenkilöille on tapana antaa nimet. Esimerkiksi Kauko ”Mahti” Saarelaisen äidin nimeä pohtiessaan hän pyrki siihen, että nimi olisi mahdollisimman arkinen ja mieluummin viittaukseton. Samalla periaatteella hän valitsi nimen Joakimin ja Oonan äidille. Hän kuitenkin jatkaa, että ”ei ole tietoisista, että niillä, joilla ei ole *Kalevalassa* nimeä, on mahdollisimman merkityksetön nimi, mutta se voisi olla [tietoisista]”.²¹⁷ Näillä kahdella naishahmolla ei ole myöskään muita, esimerkiksi lempinimiä, koska *Kalevalassakin* Joukahaisen äidillä on vain yksi rooli. Mielestäni Toinilla voisi olla muitakin nimiä, koska hän on hahmona Lemminkäisen äitiä monitasoisempi.

Nimillä leikkittelyä löytyy myös romaanin juonen kannalta keskeisestä tuotemerkestä *Zombie™*, jolla on ainakin kolme 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

²¹³ Lempiäinen 2004.

²¹⁴ Sinisalo 2008.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Vrt. Knuuttila 1999, 22.

²¹⁷ Sinisalo 2008.

käyttämisestä antennina voi olla. Kolmas taso on hauska sisäpiiritieto, viittaus helsinkiläisten scifi-harrastajien kahteen ryhmään, jakoon zombeihin ja zeppeliineihin²¹⁸.

Scifin henkilöhahmot

Varsinkin viime vuosikymmeninä, feministisen fantasiakirjallisuuden ja scifin saadessa jalansijaa muuten melko maskuliiniseksi käsitetyn genren haarana, feministisessä kirjallisuudessa yleensäkin käsitellyt ajankohtaiset kysymykset ovat saaneet tilaa. Sukupuolijärjestys lienee yksi niistä kysymyksistä, jotka ovat olleet ajankohtaisia läpi feminismin historian, eivätkä ole menettäneet merkittävyyttään ajan kuluessa vaan pikemminkin saaneet syvyyttä monimuotoistuuksaan. Sukupuolikysymykseen liittyvästä problematiikasta on tullut vähitellen yksi scifin keskeisistä aiheista. Tähän on ollut vaikuttamassa erityisesti feminististen utopioiden ilmaantuminen scifi-kirjallisuuteen 1970-luvulla²¹⁹, vaikka tieteiskirjallisuuden sukupuolittuneisuudessa oli tapahtunut selkeä muutos jo 1950-luvulla.²²⁰ 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 sukupuolimäärittelemättömänä tilana”.²²¹

Erityisesti angloamerikkalaiselle scifille²²² on ollut 1900-luvun loppupuolelta lähtien tyypillistä kritisoida stereotyyppistä ja seksististä tapaa rakentaa henkilöhahmoja. Se, että Sinisalo käyttää *Sankareiden* kerrontaan upotettuna sekä jännitysromaanin että rakkausromaanikatkelman parodiaa, lisää stereotyyppisen sukupuolirooliajattelun kriittistä tarkastelua. Ovathan nämä molemmat populaarikirjallisuuden lajit – vaikkakin eri tavoin – misogyniisiä ja seksistisiä.

Sinisalo tarkastelee artikkelissaan muutosta, joka on tapahtunut angloamerikkalaisen tieteiskirjallisuuden henkilöhahmojen – pääasiassa naishahmojen – historiassa. Alunalkujaan scifi

²¹⁸ Tästä tiedosta kiitos kuuluu Irma Hirsjärvelle.

²¹⁹ Tosin tunnetuimpiin feministisiin utopioihin kuuluva yhdysvaltalaisen kirjailijan Charlotte Perkins Gilmanin *Herland* ilmestyi jo vuonna 1915. Gilman kirjoitti kaikkiaan kolme utopiaa, *Herlandin* lisäksi romaanit *Moving the Mountain* (1911) ja *With Her in Ourland* (1916). Lane 1979, xii.

²²⁰ Hirsjärvi 2009, 202; ks. myös Attebury 2002, 6, 107.

²²¹ Hirsjärvi 2009, 202.

²²² Yhdysvalloissa esimerkiksi Samuel R. Delany ja Joanna Russ ja Englannissa esimerkiksi Gwyneth Jones.

suunnattiin miehille ja siitä syystä naishahmoille annettiin sen mukaisia tehtäviä. Naishahmot olivat kahvinkeitäjiä ja kirkujia, tyhmien kysymysten esittäjiä ja vaaroista pelastettavia sekä tietysti myös ihmissuvun jatkumisen takaajia ja seksuaalisen halun tyydyttäjiä.²²³ Myöhemmin, sekä yleisessä kulttuurisessa kontekstissa tapahtuneesta muutoksesta johtuen että scifi-kirjallisuuden muuttuttua 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.²²⁴

Tämä määritelmä seuraa käsitystä postmodernistisesta, pirstaleisesta subjektista. Vaikka Sinisalo käsitteleeekin artikkelissaan nimenomaan tieteiskirjallisuuden naishahmoja, tämä määritelmä voidaan laajentaa käsittämään kaikkia henkilöahmoja. Sekä mies- että naishahmot²²⁵ voivat saada useita, ristiriitaisiakin rooleja, ja siten voidaan palata scifin alkuperäiseen tehtävään yhteiskuntakritiikin välineenä ja ennakkoluulottomien näkökulmien luojana²²⁶.

Vaikka – kuten jo aiemmin olen maininnut – 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 karikatyyrimäisiä, mutta kun eri kerrokset yhdistyvät henkilöahmoksi, saadaan useita eri konnotatiivisia koodeja kantavia hahmoja. Juuri kerroksellisuudesta johtuu, että joissakin hahmoissa näkyy jopa eräänlaista kehitystä. Kyseessä ei ole kuitenkaan kehitys sanan perinteisessä mielessä vaan muutos, joka näkyy verratessa hahmon eri tarinoissa esiintyviä kerroksia toisiinsa. Esimerkiksi Rexin hahmon kautta voidaan tarkastella miehen roolissa tapahtunutta ja tapahtuvaa muutosta.

²²³ Sinisalo 1987, 142–149.

²²⁴ Ibid., 153.

²²⁵ Tämä koskee myös henkilöahmoja, joiden sukupuolta ei ole määritelty. *Sankareissa* ainoan sukupuolisesti määrittelemättömän henkilöahmon, Aurooran ystävän, roolia ei korosteta, joten myöskään hahmon merkitykset eivät kerrostu.

²²⁶ Vrt. Sinisalo 1987, 156.

Yhdysvaltalainen tutkija Justine Larbalestier esittelee kirjassaan *The Battle of the Sexes in Science Fiction* scifin alalajiksi luokittelemiensa ”sukupuolten taistelu”²²⁷ -tekstien nais- ja mieshahmoja. Hänen mukaansa alalajiin kuuluu kahdentyyppisiä tekstejä sukupuolijaottelun suhteen: toisaalta tekstejä, joissa sukupuolten välinen suhde on erittäin epätasainen miespuolisten ollessa ”normaaleja” ja naispuolisten saadessa demonisen roolin, toisaalta tekstejä, joissa sukupuolten välistä suhdetta ei kuvata aivan näin epätasaiseksi. Kiinnostavan jaon sukupuoliin Larbalestier esittelee Nelson S. Bondin teoksen *The Priestess Who Rebelled* (1939/1972) analyysissä. Tutkimus antaa kuvan siitä, minkälaisia nais- ja miespuolisia tyyppisiä 1900-luvun alkupuoliskon scifissä esiintyy. Bondin teoksessa on Larbalestierin tulkinnan mukaan *todellisia/oikeita* (real) ja *epätodellisia* (unreal) naisia ja miehiä. Epätodelliset naiset voivat olla esimerkiksi elämän jatkuvuutta ylläpitäviä *äitejä*, taistelevia *amatsooneja* tai muita vain yhteen tehtävään osallistuvia *työläisiä*. Epätodelliset miehet taas ovat *siittäjiä* tai *villejä miehiä*. Todelliset naiset kuvataan vereviksi, himoittaviksi, todellisille miehille lojaaleiksi naisiksi ja todelliset miehet taas ovat kalpeisiin siittäjiin ja brutaaleihin villeihin verrattuna ”kuin jumalia”, seksuaalisesti viriilejä, kauniita miehiä. Epätodelliset naishahmot ovat epäseksuaalisia, kylmiä muukalaisia (alien), jotka taistelevat miesten valtaa vastaan.²²⁸

Tässä Bondin teoksessa ja muissa Larbalestierin analysoimissa, hänen antifeministisiksi kutsumissaan scifi-romaaneissa tosin spekuloidaan utopistisilla yhden sukupuolen hallitsemilla yhteiskunnilla, mutta näkökulma on aina ehdottoman heteroseksuaalinen tai epäseksuaalinen. Epätodelliset naiset ja miehet muuttuvat todellisiksi heteroseksuaalisessa aktissa, joko suutelemisen tai yhdynnän kautta. Muuten toista sukupuolta tarvitaan korkeintaan vain lisääntymiseen (siittäjät), jälkeläisistä huolehtimiseen (äidit), työn tekoon (työläiset), sotimiseen (soturit) ja ruuan hankintaan (villit miehet).²²⁹

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

²²⁷ Larbalestier käyttää Joanna Russilta lainaamaansa termiä ”battle-of-the-sexes” -tekstit. Hän tarkastelee 1926–73 ilmestyneiden ”battle-of-the-sexes” -tekstien välityksellä sitä, miten sukupuolien väliset suhteet ovat muuttuneet scifissä, ja miten niissä esitetyt sukupuoliroolit suhtautuvat 1900-luvun lopun scifissä esitettyihin. Larbalestier 2002, 1–14.

²²⁸ Ibid., 45–48.

²²⁹ Ibid.

Pamela Sargentin mukaan koskaan ollut scifi-kirjallisuudessa kovin suuri²³⁰. On tärkeää huomata, että Sargentin kirjoitus on 1970-luvulta, jonka jälkeen on tapahtunut melko paljon.

Sukupuolilla spekulointi kaikissa muodoissaan on edelleen – ja voidaan sanoa, että yhä suuremmissa määrin – scifille tyypillistä: androgyynit ja muut muukalaiset ovat täyttäneet scifin, mikä viittaa nimenomaan sukupuoli- jaotteen purkamiseen ja uudelleenkoodaamiseen sekä sukupuoli- jaotteen 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 kaipaa enää todisteluja”²³¹. Vai onko Russin ennustus kuitenkin vain ironinen utopia?

Sankareiden henkilöiden tarinoiden tarkasteleminen irrallisina ja romaanin lajiteoreettinen analysoiminen kokonaisuutena kehityksessä, jossa päivän, kuun ja tähtien luomisen sijaan syntyy tietoisuus, oma identiteetti ja uusia maskuliinisia ja feminiinisiä rooleja, (tähän palaan luvussa IV) myös henkilöiden tulkinta muodostuu moninaisemmaksi. Romaanin luonteesta johtuen yhdeksi olennaiseksi näkökulmaksi muodostuu fantastinen, ja siitä syystä koekielen *Sankareiden* henkilöiden jakamista myös scifin hahmojen lokeroihin. Myös *Sankareista* voidaan löytää erilaisia mies- ja naistyyppisiä, mutta henkilöhahmot eivät ole niin yksilöllisiä kuin Larbalesterin tutkimuksessaan esittelemät Bondin epätodelliset naiset ja miehet vaan ennemminkin ambivalentteja, postmodernin subjektin fragmentaarisuutta heijastavia hahmoja²³².

²³⁰ Sargent 1974, xlix–lix.

²³¹ “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.

²³² Vrt. Larbalestier 2002, 45–48.

Kynnystekstejä ja muita variaatioita

Kynnyksiä Kalevalaan

Gérard Genetten transtekstuaalisuutta käsittelevän teorian mukaan tekstillä voi olla para- eli kynnystekstejä, jotka ovat kirjailijan, toimittajan tai jonkun muun ulkoisen tahon osoittamia suuntaviivoja lukijalle, toisin sanoen lukemista ja tekstin tulkintaa johdattelevia viitteitä. Kynnystekstit ovat luonteeltaan *tilallisia*, *ajallisia*, *substantiaalisia*, *pragmaattisia* ja *funktio-naalisia*. *Tilallisuus* tarkoittaa sitä, että kynnystekstillä on tekstissä tietty paikkansa, *ajallisuus* taas vastaa kysymykseen *mihin aikaan* teksti viittaa. *Substantiaalisuus* on kynnystekstin ek-sistenssiin liittyvä piirre, jonka laatua Genette kuvaa sanoen, että se vastaa kysymykseen *mi-ten*. Substantiaalinen piirre voi olla verbaalinen. *Pragmaattinen* kynnysteksti on luonteeltaan siten, että se sisältää vastauksen kysymyksiin *keneltä* ja *kenelle* se on käytännössä suunnattu. *Funktionaalisuus* taas liittyy kysymykseen, mikä funktio kynnystekstillä on. Esimerkiksi otsi-
kon funktio voi olla formaalinen (esim. tiettyyn lajiin viittaava) tai temaattinen.²³³

Kynnystekstit voivat olla joko tekstiin sisältyviä, mutta tekstin reunalla olevia (*péritexte*), tai tekstin ulkopuolisia (*épitexte*). Otsikot, johdannot ja mottolauseet ovat tekstiin sisältyviä kynnystekstejä, kun taas esimerkiksi haastattelut eivät sisälly itse tekstiin vaan ovat erillisiä, lukemista (mahdollisesti) ohjaavia epitekstejä. Kaikki nämä yhdessä muodostavat kynnystekstien joukon.²³⁴ Tässä alaluvussa käsittelen romaaniin sisältyviä kynnystekstejä, lähinnä otsikoita. Erityisen huomioni kohteena ovat niiden tilallisuuteen ja funktionaalisuuteen liittyvät seikat, joita tarkastelen henkilöhahmojen henkilökuva muodostavina. Eri tarinoihin liittyvä otsikointi opastaa lukijaa lukemisessa: muutamat tapahtumat aukeavat vasta pohjatekstin (*Kalevalan*) kanssa rinnakkain luettuina. Samalla osa otsikoista muokkaa erityisellä tavalla kuvaa henkilöhahmoista.

Romaanin kansikuva viittaa ilmeiseen intertekstuaaliseen²³⁵ yhteyteen *Sankareiden* ja *Kalevalan* välillä. Kannessa on Matti Ruotsalaisen valokuva Markku Laakson maalauksesta, joka

²³³ Genette 1987, 7–10.

²³⁴ Ibid., 7–11.

²³⁵ Noudatan myös tässä koko väitöskirjassa seuraamaani käytäntöä ja käytän yleiskäsitettä *intertekstuaalinen* huolimatta siitä, että kynnystekstejä käsitellessäni käytän Genetten teoriaa. Genetten mukaan tässä yhteydessä pitäisi käyttää termiä *transtekstuaalinen*.

taas on kommentti Akseli Gallen-Kallelan maalaukseen *Sammon puolustus* (1896). Väinämöisen sijaan veneen kokassa seisoo Elvistä muistuttava 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 ohjaa siis ensi näkemältä luentaa.

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 tuntea 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 luultavasti oudoksuu niitä siitä syystä. Esimerkiksi toisen luvun, prologin prologin otsikko, *Saarella sanattomassa* on suoraan *Kalevalan* II runosta, jossa kerrotaan Väinämöisestä, joka viipyy ”saarella sanattomassa/manteressa puuttomassa”²³⁶.

Eeposta rakenteellisesti seuraava romaani ei fragmentaarisuudessaan ehkä vastaa kronologisuutta ja johdonmukaisuutta kaipaavan lukijan odotuksiin²³⁷. Eri henkilöhahmojen 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 kulttuurierosten kammelluksia ja nyky-yhteiskunnan varjopuolia kuvaavasta kerronnasta loogisesti etenevää visuaalista kuvasarjaa rakentavalle lukijalle.

Otsikot

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

²³⁶ Kalevala II: 7–8.

²³⁷ Paradoksaalista on, että nyky-yhteiskunnassa elävä ihminen pyrkii asettamaan tapahtumat kronologiseen järjestykseen, vaikka myös ihmisen elämänsä palautuu myyttiseen ikuisen paluun periaatteeseen ja tämä näkyy käytännössäkin naisen elämässä kuukautiskierron muodossa. Myöskin jälkiteollinen käsitys ajasta perustuu nimenomaan fragmentaarisuuteen ja epälineaarisuuteen.

Kansikuvan jälkeen ensimmäinen *Kalevalaan* viittaava kynnysteksti on oikeastaan romaanin kokonaistulkinnankin kannalta tärkein. Prologin otsikko *Yksin meillä yöt tulevat*²³⁸ on viittaus *Kalevalan* maailmansyntyrunoon. *Sankareissa* maailma syntyy useaan kertaan, joten maailmansyntymyytistä muodostuu eräänlainen kehys koko romaanille. Luvussa IV esittelen tarkemmin Rexiin liittyvät synty tarinat.

Toinen romaanissa toistuva motiivi on *suuri tammi*, joka varjostaa Vesa Kuninkaan elämää eri muodoissa. ”Jättiläispuun varjo on suuri ja pimeä” toisaalta se suojaa, mutta myös tukahduttaa ja syö auringonvalon²³⁹. Luku on otsikoitu suuren tammen kaatamisesta kertovasta runosta lainatuin sanoin: *Se taittoi ikuisen taian*²⁴⁰. *Kalevalassa* merestä nousee pieni, miehen peukalon kokoinen mies, joka kaataa suuren tammen. Pieni mies muuntuu *Sankareissa* televisiossa soittavaksi rocktähdiksi, jonka kokoa tv:n edessä lojuva Vesa toinen silmä suljettuna mittaillee. 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”²⁴¹. 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 hieman muuntuneessa muodossa luku, jonka otsikkona on kalevalaiseen voimien mitteleen viittaava säe *Ei sinua silloin nähty*²⁴². 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 nuoresta 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*²⁴³ on Rexin uutta syntymää kuvaavan luvun otsikko,

²³⁸ SA, 7; Kalevala I: 105.

²³⁹ SA, 23–24.

²⁴⁰ Ibid., 25; Kalevala II: 194.

²⁴¹ SA, 26.

²⁴² Ibid., 28; Kalevala III: 237.

²⁴³ SA 71; Kalevala VI: 189.

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.²⁴⁴

Tuuli kantaa Väinämöisen keskemälle ulappaa, josta ”lintunen Lapista,/kokkolintu koillises-ta”²⁴⁵ hänet sitten poimii. Rexin pelastavat hukkumasta herrat Lintunen ja Kokkonen. Tapah-tuma on käänteentekevä monestakin syystä, joista vähäisin ei liene joutuminen rouva Alakor-keen hallitsemaan Sariolaan.

Ei sinua silloin nähty -luvun lisäksi romaanissa on muitakin lukuja, jotka ovat säkeitä sekä *Kalevalasta* että Rexin hittibiiseistä. *Parempi meressä olla*²⁴⁶ on biisi, jonka Rex kirjoittaa Oonan muistolle. *Kalevalan* säe on Ainon puheesta, kun hän itkee kohtaloaan eikä halua mennä Väinämöiselle vaimoksi. Rexin kylmyydestä osoituksena on se, että hän kerää mainet-ta ja mammonaa Oonan kuolemalla.

*Rautaverkkojen kutoja*²⁴⁷ on otsikkona erinomainen esimerkki siitä, miten romaanin kerron-nassa allegorinen taso kulkee rinnakkain henkilöhahmojen elämästä kertovan tarinan kanssa. *Kalevalassa* Väinämöinen pyytää Ilmarista valmistamaan hänelle rautapaidan hakeakseen laivanrakennussanoja Antero Vipusen vatsasta, *Sankareissa* Rex hakee kärpässienen myrkyntajuntaalaajentavan vaikutuksen alaisena sanoja mainoskampanjabiisiin, jota Borea Oy tarvitsee lanseeratakseen matkaviestinmarkkinat räjäyttävän uutuuden nimeltään *Zombie™*. Rex näkee hallusinaatiossa Mahdin, joka ”kutoo metallilangoista verkkoa joka on tarkoitettu hä-nen, Rexin ympärille ja päälle”²⁴⁸. 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 lu-vatun hittibiisin sanojen etsintä jatkuu. Sanat löytyvät suuresta kirjasta, joka nielee Rexin.

²⁴⁴ Kalevala VI: 189–194.

²⁴⁵ Kalevala VII: 43–44.

²⁴⁶ SA 66; Kalevala IV: 247.

²⁴⁷ SA 178; Kalevala XVII: 29–36.

²⁴⁸ SA, 186.

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

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, liikuttavat ja pelottavat.

Osa on hätäsanoja, mutta osa on voi miten oikeita.

Kirja laulaa, eikä Rexin tarvitse kuin näppäillä kitaraa, tallettaa soinnut ja tallettaa sanat.²⁴⁹

Syntyä kappale *Tuuli vie merellä mielen*²⁵⁰. 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 aha-va”²⁵¹.

Seuraava otsikointiin liittyvä kokonaisuus koostuu otsikoista, jotka koskevat hauen leukaluusta valmistettua kitaraa/kannelta. *Noille väljille vesille*²⁵² kertoo siitä, miten Sammon/Zombie™:n ryöstöä suunnittelevat miehet pyydystävät suuren hauen, jonka leukaluusta valmistuu Rexin kitara. *Sormet nousi notkeasti*²⁵³ taas on *Sankareissa* Rexin fanin kertomus Sankarit-bändin kiertueen ensimmäisestä keikasta, jolla Rex soittaa hauenleukaluista kitaraan. Liitän tähän kokonaisuuteen myös kolmannen otsikon, vaikka siihen liittyvässä luvussa kitara on jo rikottu.

Luvussa *Se oli ilo kesästä*²⁵⁴ 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 lehvis-töä. *Suuri tammi*, hän ajattelee jostakin syystä. *Maailmanpuu. Se seuraa minua koko ajan. Jotenkin.*²⁵⁵

²⁴⁹ Ibid., 190–191.

²⁵⁰ SA, 192; Kalevala XVIII: 699.

²⁵¹ Kalevala XVIII: 699–700.

²⁵² SA, 334; Kalevala XL: 90

²⁵³ SA, 339; Kalevala XLI: 21

²⁵⁴ SA, 367; Kalevala XLIV: 139.

²⁵⁵ SA, 369.

Nyt maailmanpuulle annetaan erityinen tehtävä: siitä muotoutuu Rexin käsissä kirkkaasti soiva kitara: ”Sähkökitaran soinnut putoilevat puhtaina pisaroina ilottomaan ilmaan”²⁵⁶. Rex on valmis uuteen comebackiin.

Tästä tapahtumat lähtevät vierimään. Auroora joutuu luvussa *Kenpä meitä syyttä söisi*²⁵⁷ 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.²⁵⁸

Rexiä ei aja näihin epätoivoisilta vaikuttaviin, mutta lopulta hyvin tehokkaiisiin 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*²⁵⁹ Auroora anoo Ilea tekemään Rexille tämän elämästä kadonneet auringon ja kuun. *Kalevalassa* neiet pitävät neuvoa ja heidän pyynnöstään Ilmarinen tekee kullasta auringon ja hopeasta kuun, jotka eivät kuitenkaan tuo valoa. *Sankareissa* Ie 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*²⁶⁰ avulla. Hallusinaatiossa Rex näkee, miten suuri tammi kasvaa rouva Alakorkeen sisällä. Lopulta Rex pääsee eroon tammen varjosta ja valo palaa hänen elämäänsä.

Aurooran yllä isän kasvattaman tammen varjo on edelleen. Luvussa *Eipä syistä suuremmista*²⁶¹ Auroora yrittää kertoa isälleen ”suuresta tammesta ja sen ylitsekäymättömästä varjosta ja siitä miltä tuntuu kun on vaaleanpunaista ilmaa”²⁶². Rex ei ymmärrä ja niin Auroora suuttuu ja lähtee isänsä luota. *Kalevalassa* säe on pantu Marjatan kaksiviikkoisen pojan suuhun, kun

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ SA, 371; Kalevala XLV: 233.

²⁵⁸ SA, 372.

²⁵⁹ Ibid., 382; Kalevala XLIX: 92.

²⁶⁰ Vrt. soma-hallusinogeeni Aldous Huxleyn romaanissa *Brave New World* (1932). (Suom. *Uljas uusi maailma*.)

²⁶¹ SA, 390; Kalevala L: 461.

²⁶² SA, 392.

poika moittii Väinämöistä tämän pahoista teoista. Auroora kirjoittaa isälleen kirjeen, ja luvussa *Annapas ajan kulua*²⁶³ 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.”²⁶⁴

Variaatioita henkilökuvan muuttamiseksi

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*²⁶⁵ kirjallisuudenlajeja, jotka ovat idealtaan hypertekstuaalisia eli toiseen tekstiin viittaavia. Tällaisia tekstejä ovat parodia, (satiirinen) pastissi ja travestia, joiden väliset erot perustuvat ensinnäkin tekstin tyylin ja sisällön/aiheen yleveyteen tai arkisuuteen.²⁶⁶ 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”²⁶⁷. 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 rytmin mukaiseksi ovat seikkoja, joiden tarkasteleminen vaatii tarkempaa erittelyä. Tyylliset 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 havaittavista

²⁶³ Ibid., 399; Kalevala L: 491.

²⁶⁴ SA, 399.

²⁶⁵ Käytän teoksen italiantielistä käännöstä *Palimpsesti*.

²⁶⁶ Ks. taulukkoa Genette 1997, 26.

²⁶⁷ Lyytikäinen 2006, 157.

sa sekä sen kaltaisia muunnoksia, joista Genette käyttää termiä *satiirinen pastissi*, eli vulgareja ja arkisia aiheita kerrotaan ylevällä tyyllillä, että muunnoksia, jotka ovat lähellä *travestiaa*, eli ylevien aiheiden kertomiseen käytetään alatyylisiä. Tällöin koominen vastakohtaisuus luodaan siten, että esimerkiksi eepoksen sankarihahmot käyttävät kansanomaista kieltä.²⁶⁸ Tässä yhteydessä tarkastelen muutamien esimerkkien avulla sitä, millä tavoin tyylliset seikat muokkaavat kuvaa *Sankareiden* henkilöahmoista. Romaanin hahmojen suuhun pannut lausahdukset tai hahmoa muuten kuvaavat kalevalais(mais)et säkeet paisuttavat henkilökuvaa ja antavat hahmolle uusia tasoja.

Henkilökuvaa tarkasteltaessa on syytä kiinnittää erityistä huomiota sellaisiin lausahduksiin, jotka eivät tunnu sopivan henkilöahmoista 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.”²⁶⁹

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, melkeinpä kyllästymiseen saakka kehuttu (*michellepfeiffermaisen*) 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 muni- en solminen lienee melko hankalaa, joten Väinämöiselle/Rexille mahdottomina esitettyjen tehtävien ehdot lausahdus joka tapauksessa täyttää. Tytin lausahdus korostaa ylpeyttä ja määrätietoisuutta, jotka löytyvät jo Pohjan neidin henkilökuvasta, mutta se tuo hänen henkilökuvaansa myös erilaista kovuutta ja vivahduksen moukkamaisuutta.

²⁶⁸ Vrt. Lyytikäinen 2006, 157–158 ja Genette 1997, 23–29.

²⁶⁹ Kalevala VIII: 91–98.

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”²⁷⁰ 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,²⁷¹

Laulun otsikko ei sinänsä ole kenenkään puheenparsi (korkeintaan Rexin, joka laulun esittää), mutta mediajulkisten tyylikkäissä 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 vaikutuksesta. Tekstissä nimittäin kerrotaan, että ”Tytti nauraa ja itkee, kun Rex on lopettanut laulamisen ja jyrisevät aplodit ovat viimein hieman vaienneet”²⁷². Humaltunut hääyleisö kuvataan tosin muutenkin melko groteskisti. Loistokkuudesta ja tyylikkyydestä ei enää ole jälkeäkään vaan lukijalle esitetään antiikin orgioihin verrattavissa oleva kuva suut ammoltaan nauravasta, kiljahtelevasta oluenhuuruudesta massasta²⁷³.

Toisentyyppinen esimerkki romaanin hahmon henkilökuvaan sopimattomasta tyylistä on löyhästi sovitettavissa Genetten terminologian mukaiseen satiiriseen pastissiin. Eepoksessa Lemminkäinen lähtee Tieran kanssa sotaretkelle Pohjolaan, mutta Pohjolan emäntä lähettää pakkasen jäädyttämään meren. Lemminkäinen ja Tiera joutuvat luonnon armoille ja kiertävät metsiä viluisina ja nälkäisinä. Romaanissa taas Mahti lähtee ryppykaverinsa Jake Tierra managerinaan Atlantaan tavoittelemaan kymmenottelun olympiakultaa. Juuri ennen ensimmäistä suoritusta alkoholisoitunut, rapakunnossa oleva mies käyttää toisen ja samalla viimeisen ampullin *joutsenlaulua*. Antidoping-toimikunta on saanut ”vihjeen täysin uudentyyppisestä suorituskyyä dramaattisesti parantavasta, osittain neurotransmitteripohjaisesta yhdisteestä”, jota

²⁷⁰ SA, 220.

²⁷¹ Kalevala XXIV: 239–240, 249–250.

²⁷² SA, 220.

²⁷³ Ibid.

Kauko ”Mahti” Saarelaisen näytteistä löytyy.²⁷⁴ Doping-käry on viimeinen piste Mahdin urheiluruuralle. Hän päätyy Jake Tierran kanssa metsään.

Olympialaisreissulta palattuaan Mahti ja Jake istuvat motellihuoneessa juomassa pöytäviinaa ja pohtimassa tapahtunutta. *Kalevalassa* Lemminkäinen ja Tiera 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!”²⁷⁵

Dialogissa, jossa metsittynyt antisankari puhuu arkisesta tapahtumasta, muuten puhekielinen teksti on alliteroivaa ja se on tyyllitelty kalevalaiseen rytmiin viittaavaksi. Mahdin suuhun pannaan tyylliltään 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 reiteensä²⁷⁶. 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 miestenlehdestä. 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.²⁷⁷

²⁷⁴ Ibid., 256.

²⁷⁵ Ibid., 258–259.

²⁷⁶ Kun Rex kosiskelee Tyttiä Sariolasta palatessaan, Tytti asettaa Rexille viimeisimmäksi ehdoksi hittibiisin kirjoittamisen, Pohjan neiti taas veneen veistäminen ”kehrävarteni muruista,/kalpimeni kappaleista” (*Kalevala* VIII: 125–126). Sitä Rex/Väinämöinen lähtee veistäämään. Molemmille tulee jalkaan haava, Rex saa haavan avatessaan olutpulloa puukolla, Väinämöinen lyö venettä veistäessään kirveellä polveensa. *Sankareissa* Rex on vuotamassa kuiviin. Tiedottomassa tilassa hän näkee hallusinaation.

²⁷⁷ 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,
Lypsit maalle maitojansa,
Uhkutit utariansa,
Lypsit maille, lypsit soille,
Lypsit vienoille vesille.
Yksi lypsi mustan maion,
Vanhimpainen neitosia;
Toinen valkean valutti,
Keskimmäinen neitosia;
Kolmas puikutti punaisen,
Nuorimpainen neitosia.²⁷⁸

Näistä kolmesta ”maidosta” syntyy kolmenlaista rautaa: mustasta meltorauta, valkoisesta teräs, punaisesta rääkyrauta. Kyseessä on siis *Sankareista* lainatuin sanoin kieltämättä vaikuttava kuva²⁷⁹. Rexin näkemäksi hallusinaatioksi siirrettynä se ei muuta ratkaisevasti kuvaa Rexistä, mutta vahvistaa kyllä Rexin hahmoon liittyviä machomaisia piirteitä, joista on jo aiemminkin saatu viitteitä.

²⁷⁸ Kalevala IX: 47–60

²⁷⁹ SA, 101.

IV MYTTINEN KEHYS

Myyttien ja mytologisten hahmojen käyttö uudessa, nykyläiskulttuuria peilaavassa tekstuaalisessa ympäristössä vihjaa siihen, että enää ei rakenneta uutta mytologista kokonaisuutta, lyotardilaisittain käsitettävää suurta kertomusta 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 matka maailmaa selittävien riittien esittämisestä allegorisiksi kertomuksiksi on syytä taustoittaa luomalla lyhyt katsaus myytin historiaan.

Myyttien käytön merkitys kirjallisen ilmaisun osana on muuttunut huomattavasti aikana, jona kirjoitettuja tekstejä on ollut. Muinaisina aikoina myytit olivat kosmogonisia kertomuksia, jotka kerrottiin tai näyteltiin uskonnollisten riittien osina. Myyttien merkitys sekularisoitui jo antiikin aikana ja ne menettivät vähitellen uskonnollisen, riittisen merkityksensä.²⁸⁰ Platonilainen runouskäsitys tosin hyväksyy osittain ajatuksen runoudesta muusain sanelemana ja inspiraationa, mutta jo Aristoteleen käsitys myytistä on sekularisoitunut ja on Saariluoman sanoin ”mielenterveyteen liittyvä kysymys”²⁸¹. Myytillä on psykologisen merkityksen lisäksi ollut 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”.²⁸²

Myytit eivät siis täysin menettäneet merkitystään rationaalisessa ympäristössä vaan niiden tulkintatapa muuttui allegorisiksi. Vaikka valistuksen aikana myyttien merkitys tradition kulttuurisina skeemoina kiellettiinkin järjelle vastakohtaisina, niiden käyttöä allegorisessa mielessä ei kuitenkaan kielletty.²⁸³ Romantiikan aikana mytologioiden merkitys kasvoi taas, jälleen muotoaan muuttaneena. Romanttinen käsitys myyttien merkityksestä on moraalinen. Modernin ajan myytit jakaantuvat kahteen: sakraaleihin ja profaaneihin. Eräänlaisina mallikertomuksina profaanit myytit rakentavat kaaoksesta kosmosta, ja ovat siten narratiivisina rakennusaineina merkitystä antavia.²⁸⁴

²⁸⁰ Saariluoma 2000a, 15.

²⁸¹ Ibid., 18.

²⁸² Simonsuuri 1994, 39–43.

²⁸³ Saariluoma 2000a, 24–25.

²⁸⁴ Ibid., 26.

Vaikka myyttiset elementit sakraaleina kuuluvat menneisyyteen, myös myöhemmän kirjallisuuden historian varrelta löytyy teoksia, joissa antiikin jumalat, puolijumalat ja sankarit seikkailevat alkuperäisen kaltaisina tai muotoaan muuttaneina²⁸⁵. Erityisesti fantastisessa kirjallisuudessa myytit ovat olleet ja ovat edelleen tärkeitä kerronnan osia, kun mytologisia hahmoja ja muita myyttisiä motiiveja käytetään uudessa kontekstissa, eri temaattisissa tehtävissä. Usein tällaiset temaattiset tehtävät ovat allegorisia, itsensä ulkopuolelle viittaavia ”ideologian peilejä”²⁸⁶. Allegorialle ominainen kaksimerkityksisyys ilmenee silloin kahden tai useamman merkityksen yhtäaikaisena läsnäolona kertomuksessa.

Myös *Sankareista* löytyy allegorisia piirteitä. Niitä on yksittäisten henkilöahmojen tarinoissa, mutta myös laajemmin ymmärrettynä *Sankareissa* rakentuu romaanin itsensä ulkopuolelle viittaava allegorinen, ydinkertomuksia kehystävä kertomus. Sen idea on maailmansyntyä kuvaava, ja se nivoutuu useamman henkilöahmon tarinaan.

Synty tarinat

Kalevalassa esitetään aluksi kertomus maailmansynnystä, siitä, miten Väinämöisen kosmogoninen äiti²⁸⁷, veen emonen, ilman impi tulee maan päälle.

Olipa impi, ilman tyttö,
Kave Luonnotar korea,
Piti viikoista pyhyttä,
Iän kaiken impeyttä
Ilman pitkillä piholla,
Tasaisilla tanterilla.
Ikävystyi aikojansa,
[...]
Jop’ on astuiksen alemma,
Laskeusi lainehille,
Meren selvälle selälle,
Ulapallen aukealle;

²⁸⁵ Esim. James Joyce: *Ulysses* (1922), Christa Wolf: *Kassandra* (1983).

²⁸⁶ Fletcher 1965, 368.

²⁸⁷ Joseph Campbell (1990) on tutkinut eri kansojen maailmansyntymyyttejä ja huomauttaa, että niihin verrattuna *Kalevalassa* maailmankaikkeutta äitinä kuvataan merkillisellä tavalla. Neitseellinen ilman impi laskeutuu alkumereen ja tulee neitseellisesti raskaaksi. Hän synnyttää aikanaan Väinämöisen, joka joutuu heti koettelemuksiin. Muissakin maailmankaikkeutta äitinä näkevässä myyteissä äidit ovat neitsyitä ja heille annetaan erilaisia rooleja, mutta Kalevalan ”veen emosta, ilman imeä” Campbell pitää erikoisena. Campbell 1990, 256–260.

Tuli suuri tuulen puuska,
Iästä vihainen ilma,
Meren kuohuille kohotti,
Lainehille laikahutti.
[...]
Tuuli tuuli kohtuiseksi,
Meri paksuksi panevi.
[...]
Tuli sotka, suora lintu,
Lenteä leluttelevi
Etsien pesän sijoja,
Asuinmaata arvaellen.
[...]
Veen emonen, ilman impi,
Nosti polvea merestä,
Lapaluuta lainehesta
Sotkalle pesän sijaksi,
Asuinmaaksi armahaksi.²⁸⁸

Myös *Sankareissa* kerrotaan maailmansynnystä. Vaikka nimeen Ataentsic, Aurooran alkupe-
räiseen nimeen viitataan useaan kertaan, Ataentsicin etymologiaan viittaava taru, tai tarkem-
min lyhennelmä irokeesien ja huronien kosmologisesta tarusta kerrotaan vasta romaanin lo-
pussa, Aurooran isälleen Rexille kirjoittaman kirjeen liitteessä:

Taivaankannen takana [...] syntyi pieni tyttö, Ataentsic, vähän isänsä kuo-
leman jälkeen. [...] Hänestä tuli päällikön vaimo, mutta jonkin ajan kulut-
tua, kun hän tuli raskaaksi, päällikkö tuli mustasukkaiseksi. Päällikkö kis-
koi 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. [...] piisa-
mimyyrä löysi maata järven pohjasta ja nosti sitä kilpikonnan kilvelle. Sa-
lassa kilpi kasvoi valtavan suureksi ja Ataentsic, jonka linnut nostivat ylös
vedestä, laski ensi kertaa jalkansa tälle maalle, meidän maallemme.²⁸⁹

Tämä yhteys kahden maailmansyntymyytin välillä johti minut tarkastelemaan lähempää myös
romaanin alkua. Romaani alkaa prologilla, jossa kerrotaan, kuinka Rex on juuri saanut hoidet-
tavakseen pienen tyttärensä. Auroora putoaa laiturilta veteen, josta Rex pelastaa lapsen. Pro-
logi paitsi johdattaa lukijan romaanin aiheeseen, se on myös monikerroksinen kosmogonia
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.

²⁸⁸ Kalevala I: 103–109, 123–130, 135–136, 179–182, 196–200.

²⁸⁹ SA, 397–398.

Allegorinen taso tulee näkyviin, kun tarkastellaan toista maailmansyntyyä viittaavaa kahteen kertaan kerrottua tekstikatkelmaa. Näin muodostuu romaanin narratiivinen kehys: maailmanjärjestys 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 punahehkuisina veden pintaan niin että sihahtaa ja muodostavat yhtä aikaa yötä ja päivää ja tähtiä ja kuuta ja kokonaan uuden maailmanjärjestyksen.²⁹⁰

*Auroora tuntee kuinka hänen päänsä murtuu kuin munankuori ja sirpaleet singahtelevat joka suuntaan, ne kiitävät avaruuteen srapnelleina ja iskeytyvät punahehkuisina veden pintaan niin että sihahtaa ja muodostavat yhtä aikaa yötä ja päivää ja tähtiä ja kuuta ja kokonaan uuden maailmanjärjestyksen.*²⁹¹

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 vieraaseen 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.²⁹²

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 syntytarina.

Ehkä hän todella oli kolmekymmentäkolme vuotta itsensä luomassa tyrmässä, josta hän ei nähnyt kuuta eikä aurinkoa, jossa hän vain kellui käperyneenä nenä omassa navassaan.²⁹³

²⁹⁰ Ibid., 9.

²⁹¹ Ibid., 392.

²⁹² Ibid., 10–11.

²⁹³ Ibid., 11.

Rex on ollut ”itsensä luomassa tyrmässä” kolmekymmentä kolme vuotta, Väinämöinen on veen emon 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.²⁹⁴

Väinämöinen on emonsa kohdussa kolmekymmentä vuotta, kunnes veen emo 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.

Veden uutta luova voima

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

²⁹⁴ Kalevala I: 289–300.

Aurooran käynti vedessä on myös myyttinen matka menetetyn, metamorfoosin kokeneen²⁹⁵ äidin luo. 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.²⁹⁶ 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, ikuiseen 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.²⁹⁷

Rex-Väinämöinen syntyy kahdesti, vedessä ja vedestä. Toisella kertaa hän syntyy isäksi, toisella kertaa hänet pelastetaan varmasta kuolemasta. Rexin comebackin jälkeen Joakim muuttuu yhä kateellisemmaksi suosittu rock-tähden menestyksen vuoksi ja alkaa suunnitella Rexin tuhoamista. Hän alkaa liiketoimet laittomien asekauppiain 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”.²⁹⁸

Sankareissa taas Joakim ampuu fosforiluodin Rexin keikkabussin bensatankkiin, joka räjähtää ja auto ”huojuu hengästyttävän hidastetun hetken sillan reunalla ja sitten putoaa alas ki-

²⁹⁵ Vrt. Piela 1999, 123.

²⁹⁶ Pentikäinen 1999, 45–46.

²⁹⁷ Eliade 2003, 150–151.

²⁹⁸ Kalevala VII: 2–8.

pinöivänä 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”.²⁹⁹

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 Väinämöisen polvelle³⁰⁰. Siten kansanrunoudessa Väinämöinen ja *Sankareissa* Rex osallistuu maailman luomiseen, kun taas *Kalevalan* maailmansyntymyksen on feminiininen. Rexin osuus myyttisessä maailmansyntyssä kasvaa Kalevalan Väinämöiseen verrattuna. *Kalevalassa*

Veen emonen,
Ilman impi,
Nosti polvea merestä,
Lapaluuta lainehesta
Sotkalle pesän sijaksi,
Asuinmaaksi armahaksi³⁰¹.

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. Veen emo on synnyttänyt jälleen. Syklinen kierto jatkuu.

Rex on siis veen emon kohdussa kahdella tavalla, sekä symbolisesti että allegorisesti. Symbolisesti hän on kohdussa kelluessaan onnettomuuden jälkeen järvessä, allegorisesti taas aiemmin mainitsemissani 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

²⁹⁹ SA, 76–77, 82.

³⁰⁰ Ks. Siikala 1999, 45.

³⁰¹ Kalevala I: 196–200

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.

Rex syntyy kahdesti uudestaan, molemmilla kerroilla uuteen elämänvaiheeseen. Ensin hän syntyy isäksi (jota kertoja tekstissä epäilee), 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 syntymässäkin. Onhan Rex avustajana veen emon ”synnytyksessä”, nostaessaan tyttärensä Aurooran järven pohjasta, veden kohdusta.

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 virukset tai tietokantoja tuhoavat. Muunkinlaisia voimia löytyy. Romaanin kehyksen sisältä löytyy monia pieniä tarinoita, jotka kuvaavat luonnonvoimia ja eri henkilöhahmojen suhtautumista niihin. Toini nousee vastustamaan luontoa ja antaa kaikkensa taistelussa kuolemaa vastaan herättäessään poikansa eloon. Samoin kuin *Kalevalan* Kullervo hallitsemattomine voimineen näyttäytyy myyttisessä luennassa kaiken tuhoavana luonnonvoimana³⁰², myös Karel Kuldnessa voidaan nähdä hallitsematonta ja tuhoavaa voimaa. Pohjolan neidon vastine Tytti kieltäytyy antamasta periksi joutuessaan kasvatusten 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. Ile ja Margit yrittävät luoda luontoa: Ile ohjelmoimalla virtuaalisen naisen menettämänsä tilalle, Margit yrittämällä rakentaa lapsilleen Joakimille ja Oonalle identiteetin. Rouva

³⁰² Kupiainen 2002, 307.

Alakorkee taas seuraa vastineensa Louhen jalanjälkiä. Hän yrittää muunta osaksi luontoa ja pyrkii voimana hallitsemaan luonnon kiertokulkua 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 eikä siten kuulu Northrop Fryen kirjallisuuden henkilöahmot luokittelevan asteikon korkeimmalle tasolle vaan hän saa myös inhimillisiä piirteitä ja siirtyy asteikossa alemmaksi³⁰³.

Rexin ja Joakimin kilpalaulanta valtataisteluna³⁰⁴ on parodinen muunnelmä 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. Vasta paljon myöhemmin, aivan romaanin loppupuolella vanhan maailmanjärjestyksen edustajalle Rexille löytyy riittävän vahva vastustaja. Auroora nousee uuden ajan edustajana vastustamaan vanhaa, isänsä edustamaa patriarkaalista³⁰⁵ järjestystä. Eräänä aamuna Auroora huomaa sängyssään ohuita, vaaleanharmaita silkkirihmoja. Hän on vihdoon kuoriutunut kotelosta, jonka hän oli isänsä suuren tammen varjossa kehrännyt ympärilleen.³⁰⁶ Sinä päivänä Auroora tekee lopullisen eron isäänsä ja hänen edustamaan maailmanjärjestykseen, ja alkaa tehdä omaa musiikkia. Musiikki on se maaginen voima, jonka

³⁰³ Northrop Frye jakaa kirjallisuuden henkilöahmot toimintakyvyn mukaan viiteen ryhmään: jumaliin, romanssin sankareihin, epiikan ja tragedian sankareihin, komedian ja realistisen fiktion henkilöahmoiniin sekä ironisen kirjallisuuden henkilöahmoiniin. 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 kykyä ja älykkyyttä kuin reaalityodellisuuden ihmisillä yleensä. Frye 1970, 33–34.

³⁰⁴ Kiinnostavan tulkinallisen aspektin Rexin ja Joakimin kilpalaulanta-analyysiin tuo yhteys hip hopin *battle*-laulantaan, jossa kaksi hiphopparia taistelee paremmuudesta. Kalevala MM 2002 –kisoissa Hip-hop poppoo Oppositio räppäsi toiselle sijalle.

³⁰⁵ Myytin matriarkaalaisesta ja patriarkaalaisesta paradigmasta ks. Korte 1988, 138–143.

³⁰⁶ Ks. SA, 390, 393.

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 parodisesti ylösalaisin. Oonan ja Rexin (biologinen!) tytär edustaa uutta, kun taas *Kalevalassa* uuden ajan edustaja on Marjatan puolukasta syntynyt poika.

V FEMINIINISIÄ JA MASKULIINISIA SIIRTYMIÄ

Sankareiden henkilöhahmojen tarinoissa on piirteitä, jotka antavat aihetta 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 kyseenalaistettu³⁰⁷, mutta tulkinnassani tarvitsen jonkinlaisia termejä, joten käytän adjektiiveja *feminiininen* ja *maskuliininen* niistä kulttuurisesti vallitsevista käsitteistä, jotka liittyvät naiseuteen ja mieheyteen. Käsitteiksi 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 empaattisuutta³⁰⁸.

Yksi maskuliinisuuden ja feminiinisuuden määritelmistä liittyy Judith Butlerin *performatiivisuuden* käsitteeseen. Tietyissä historiallisissa ajassa ja paikassa tietyn kulttuurin jäsenet merkitsevät, merkityksellistävät ja representoivat tekoja, eleitä, asioita ja ilmiöitä maskuliiniseksi tai feminiiniseksi. Subjektin sukupuoli rakentuu näiden tekojen ja eleiden performatiivisesta toistosta³⁰⁹. Sekä tutkimus että käytäntö osoittavat, että *maskuliiniseen konfiguraatioon*³¹⁰ kuuluu erilaisia, eri sosiaalisiin ryhmiin kuuluvia miehiä³¹¹. 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”³¹². Liitän tähän myös feminiinisen konfiguraation, ja sen, miten monet naiset tukevat vallitsevia maskuliinisuuden malleja omaksumalla *tehostetun feminiinisuuden*³¹³ mallin.

³⁰⁷ 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).

³⁰⁸ Jokinen 2003a, 8.

³⁰⁹ Butler 2006, 234–236. Vrt. Jokinen 2003a, 27.

³¹⁰ 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.

³¹¹ Ks. *Ibid.*, 15.

³¹² Lehtonen 1995, 25.

³¹³ R. W. Connellin käyttämä termi, josta käytetään myös variaatiota *korostettu feminiinisyys*. Connell käyttää käsitettä *hegemonisen maskuliinisuuden* parina. Connell 1987, 183–188.

Tehostettu feminiinisyys tarkoittaa sitä, että nainen esittää korostetusti ulkonäkönsä ja käyttäytymisensä avulla feminiinisyyttä.³¹⁴

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 sukupuolet ovat muuttuvia ja moninaisia. Vallitsevia käsityksiä sekä maskuliinisuudesta että feminiinisyudesta voidaan laajentaa eri tavoin. Esimerkiksi naiset voivat liittyä eri feminismejä edustavien joukkoon ja asettua vastustamaan patriarkaattia³¹⁵.

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

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*³¹⁶, joka on lähtökohdiltaan feminismimyönteinen. ”Kriittinen miestutkimus jatkaa feminististä miehen ja maskuliinisuuden tutkimusta, uudistaa sitä ja tuottaa toivottavasti uutta tietoa tutkimuskohteistaan”³¹⁷.

Koska ”[m]ies on tyypillisesti mies vallan ja seksuaalisuuden kautta”³¹⁸, kiinnitän tässä ensinnäkin *Sankareiden* mieshahmoja tarkastellessani huomiota nimenomaan valtaan, ruumiillisuuteen ja sukupuoliroolien muutoksiin. *Sankareissa* on mieshahmojen lisäksi myös kaksi nais-hahmoa, joiden tarina antaa erityisen kiinnostavaa materiaalia tulkintaan vallasta ja vallankäytöstä. Näissä tarinoissa syntyy eräänlaisia vallan siirtymisen ketjuja tai verkkoja,

³¹⁴ Jokinen 2000, 218.

³¹⁵ Ibid., 219.

³¹⁶ 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.

³¹⁷ Jokinen 1999d, 8.

³¹⁸ Ibid., 9.

jotka avaavat tarinat feministiselle tulkinnalle. Erityisen kiinnostaviksi vallan käytön verkostot tekee se, että *Sankareiden* kaikki keskeiset henkilöhahmot 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 henkilöhahmojen tarkastelu rinnakkain niiden kalevalaisten vastineiden kanssa.

Valtataistelu

Valloitetut vallanpitäjät

Valta voi olla esimerkiksi fyysistä, taloudellista, poliittista tai sosiaalista³¹⁹. 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 rakennelma, 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 R. W. Connellin 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.³²⁰ 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 voi-

³¹⁹ Jokinen 2000, 215.

³²⁰ Nieminen 2006, 18–19.

mia, 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.³²¹

Hegemonisen maskuliinisuuden rakenteen mukaan pieni ryhmä miehiä on valtahierarkian huipulla, ja sekä muut miehet että kaikki naiset (paitsi maskuliiniset naisjohtajat) ovat alistetussa asemassa.³²² 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.³²³ Paikka hierarkiassa löytyy kamppailemalla, kun miehet suorittavat miehuuskokeita ja osoittavat toisilleen omaa mieskuntoaan³²⁴. 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.”³²⁵

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 *kurinpidollista valtaa*: hän nöyryyttää Joakimia julkisesti (kilpalaulanta)³²⁶. 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 voimatomaasti ja sitten antaa ylen ne muutamat kulaukset olutta, jotka hän äsken kuluneella plyysisohvalla pakotti itsensä juomaan.³²⁷

Ile ei kuitenkaan jälkeenpäin, Sariolasta palattuaankaan ”tunnu kantavan kaunaa tai edes muistelevan sitä, miten alun perin päätyi Sariolaan”³²⁸. Se, että Ile ei edes ajattele Rexin käyttäneen häntä valtansa välineenä, johtuu todennäköisesti siitä, että hän ei Tyttiin rakastuneena

³²¹ Vrt. Foucault 2000; Foucault 1998, 71.

³²² Nieminen 2006, 18–19.

³²³ Jokinen 1999c, 19.

³²⁴ Jokinen 2003a, 15–16.

³²⁵ Jokinen 2000, 217.

³²⁶ Vrt. Nieminen 2006, 19. Nieminen viittaa artikkelissaan Foucaultin käsitykseen vallasta ja kurinpidollisesta vallankäytöstä.

³²⁷ SA, 110.

³²⁸ Ibid., 119.

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 romaanin. 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 suhteita³²⁹. 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 naisista tärkeämmäksi heidän kilpaillessaan samasta naisesta³³⁰. Sedgwickin tarkastelemissa viktoriaanisen rakkauskirjallisuuden kertomuksissa naisella on kolmioasetelmassa vain vaihtoarvoon perustuva ja miesten homosiaalista sidettä vahvistava rooli,³³¹ ja miesten homosiaalisuus on siinä mielessä miesten keskinäistä sosiaalisuutta, joka sulkee pois naiset.

Homosiaalisuus taas liittyy läheisesti patriarkatin sukupuolijärjestykseen, jossa miesten välinen kilpailu naisesta vahvistaa miesten välistä solidaarista sidosta.³³² Markku Soikkeli jatkaa tästä ja erottaa patriarkaalille järjestykselle ominaisen hegemonisen vallankäytön kahteen: paternaaliseen ja fraternaaliseen valtaan. Paternaalinen viittaa isänvaltaan, jota voi käyttää myös nainen, fraternaalinen taas miesten homosiaalisuuden veljeyteen.³³³

Aluksi Rex vanhempana, isovelimäisenä hahmona edustaa käsitystä paternaalisesta vallasta. Rakastuminen samaan naiseen (Tyttiin) ei kaada ystävyyttä, se vain muuttaa ystävyuden luonnetta: kilpailu, jota vielä kuvataan hyvin miehisesti, vain vahvistaa kahden miehen välistä homosiaalista sidettä. Kilpailu miesten välillä on siis hegemonisen maskuliinisuuden rakenteessa vallan alla olevan miehen vastarintaa vallan käyttäjää vastaan³³⁴. *Intohimon kilpa-*

³²⁹ Ks. Sedgwick 1985, 1. Käsitteiden miesten homosiaalisuus ja homoseksuaalisuus välinen analoginen yhteys perustuu ajatukseen siitä, että miesten välillä vallitsee peitetty seksuaalinen halu.

³³⁰ Sedgwick 1985, 21. Vrt. Girard 1988, 6-10.

³³¹ Sedgwick 1985, 160.

³³² Ks. *ibid.*

³³³ Soikkeli 1996, 17.

³³⁴ Nieminen 2006, 20. Ks. myös Liljeström 2004, 131–132.

juoksussa Ian (Ile) nousee vastustamaan paternaalista Regiä (Rex), mutta se, että Ian voittaa kilpailun ei kyseenalaista Regin miehisyyttä vaan seurauksena on tasavertaisen, fraternaalisuuden 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”³³⁵.

Rakkausromaaneille, jota *Intohimon kilpajuoksu*-tekstikatkelma parodioi, on hyvin tyypillistä, että miesten välinen homososiaalinen yhteys vahvistuu kilpailussa heteroseksuaalista rakkautta edustavasta naisesta³³⁶. 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 riehuviissa miehissä ja heidän fyysisessä läheisyydessään toisaalta kilpailullisuutta ja aggressiivisuutta, toisaalta eroottista ja aistillista mielihyvää”³³⁷.

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. Romaanissa 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 vastaan³³⁸.

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

³³⁵ Nieminen 2006, 20; Jokinen 2003b, 243–244.

³³⁶ Sedgwick 1985, 17; ks. Soikkeli 1996, 20. Vrt. Soikkeli 1998, 51.

³³⁷ Soilevuo Grønnerød 2008, 19.

³³⁸ Vrt. Soikkeli 1996, 22.

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”³³⁹, kuten esimerkiksi juuri Joanna Russin romaanissa *The Female Man* tapahtuu.

Oona vallankäytön välineenä

Yksi *Kalevalan* keskeisimmistä naishahmoista on Aino, jonka henkilöhahmo saa merkityksensä Väinämöiselle luvattuna morsiamena. Tätä motiivia Johanna Sinisalo muokkaa Oonan hahmossa. Oona on Joakimin, tunnetun iskelmä tähden 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 leipojaksi³⁴⁰.

Sankareissa Joakim haastaa Rexin kilpalaulantaan, putoaa lavassa olevaan aukkoon ja pääsee kiusallisesta tilanteesta vasta suostuttuaan Rexin vaatimukseen.

”Mitä sä haluat?” Joakimin otsalle on pisartunut hikeä.
”Riippuu siitä mitä sulla on.”
”Ihan mitä vaan. Mitä vaan haluat pyytää. Rahaa. Naisia. Kaikkee on.”
”Ai sulla on naisia jaettavaks asti.”
”Usko nyt! Please!”
”Okei.” Rexin ilme on huoleton. ”Hommaat mulle ykkösmisun, A-luokan kimman, täysin oikeuksin ja ilman rajoituksia.”
”Tää on diili”, Joakim ähisee.³⁴¹

Samoin kuin Väinämöinen *Kalevalassa* suostuu Joukahaisen ehdotukseen ja päästää nuoren miehen suosta, Rex päästää *Sankareissa* Joakimin lavan alta. Toisin kuin Joukahainen, joka

³³⁹ Jokinen 2000, 218; vrt. Halberstam 1998, passim.

³⁴⁰ Kalevala III: 461–466.

³⁴¹ SA, 40.

lupaa Väinämöiselle siskonsa, Joakim ei vielä tiedä, mistä hankkisi Rexille ”ykkösmisun”. 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 pojastaan iskelmätähden. Joakim ei kuitenkaan suhtaudu kovin innokkaasti äidin ideaan käyttää Oonaa Joakimin Rexille antaman lupauksen täyttämiseen, mikä samalla pönkittäisi hänen iskelmätähden uraansa. Syytä 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?”³⁴² 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 käskenyynnä
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.³⁴³

³⁴² Ibid., 46.

³⁴³ 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”³⁴⁴ ohennut isä.

Oonan asema perheessä muuttuu, kun hänestä rakennetaan kampaajan ja meikkaajan avustuksella Rexin makuun sopiva teinikaunotar, iskelmätahti Joakimia ja rocktähti Rexiä yhdistävä lenkki. Murrosikäisestä, epävarmasta Oonasta rakennetaan Rexille hemaiseva tyttöystävä, jonka tehtävänä on olla tehostetusti feminiininen³⁴⁵. Oona ei osaa ihmetellä, miksi ”äiti yhtäkkiä haluaa uusia hänen ulkonäkönsä ja vaatekomeronsa”³⁴⁶. 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.³⁴⁷

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; maantienvärisiin hiuksiin pakotettu kullan ja platinan värisiä raitoja”³⁴⁸, esitellään Rexille, ja nuoren tytön pään saa pyörälle huomio, jota

³⁴⁴ SA, 44.

³⁴⁵ Ks. alaviite 313.

³⁴⁶ Ibid., 46

³⁴⁷ Kalevala, IV: 121–136.

³⁴⁸ SA, 46.

kukaan ei ole aikaisemmin hänelle suonut. Hänestä tulee lyhyeksi ajaksi rocktähteä uskollisesti seuraava tyttöystävä. Myöhemmin Oonan kohtaloksi koituu seurata Ainon jalanjälkiä.

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-luvulla³⁴⁹. Matriarkaaliseen paradigmaan se ei sovi siitä syystä, että Margitin hallitsemassa perheessä vallitsee valtasuhteiden hierarkia, joka on yksi patriarkaalisen paradigman ominaispiirre.³⁵⁰ 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 sukupuolitutkimuksen kannalta. Oonalla ei ole valtaa omaan ruumiiseensa eikä hän sitä vielä osaa edes vaatia. Oonasta rakennetaan mannekiinimaailman kauneushanteen täyttävä nuori nainen, vaikka Joakimilla on siitä etukäteen epäilyksiä: hänellä on ”mielikuva luisevasta hahmosta, olemattomista silmäripsistä, maantienvärisestä rasvoittuvasta 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”³⁵¹. Pian Oonan luisevuus on käännetty eduksi, hiukset ja iho hoidettu ja niin nopeasti venähtäneestä tytöstä on muokattu ”huippumuodikkaasti pukeutunut, mannekiinimittainen nainen”, joka on ”sädehtiväsilmainen ja kupliva, juuri oikealla tavalla ujo, pelkkää honteloa säärtä ja suuria silmiä ja nuppumaisia rintoja”³⁵². Oonan hahmon analyysiin löytyy paljon Ulla Pielan määritelmästä, jossa hän kiteyttää *Kalevalan* Ainon tarinan symbolisen merkityksen:

Ainon tarinan voikin nähdä jatkuvan patriarkaalista naiskuvaa kritisoivissa sekä luonnon ja kulttuurin ykseyttä puolustavissa naisissa. Hänen neitseellisen ja viattoman olemuksensa löytää myös sampoo- ja vartalovoide-mainoksista, vanhojen Suomi-filmien neitokaisista, jotka samoilevat vihdantekoretkillä kesäisissä lehdissä tai väärinymmärretyistä, anorektisen laihoista tytöistä. Tarinan haavoittuvuutta kuvaavat nuoruus- ja neitsytteemat liittävät Ainon myös myyttiseen Suomi-neitoon, jota miehet puolustivat vieraiden aggressiivisilta valloitusperkimyksiltä.³⁵³

³⁴⁹ Siikala 1999, 50.

³⁵⁰ Vrt. Korte 1988, 138–141.

³⁵¹ SA, 44–45.

³⁵² Ibid., 47.

³⁵³ Piela 1999, 128.

Oonan hahmo seuraa Pielan esittämää haavoittuvan neitsyeen kuvaa ja roolia julkisuustuotteenä. 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”³⁵⁴. Oonan ympärillä leijuvan hajuveden nimi *Obsession* symboloi hetken tunnelmaa ja sitä, miten koko suhde on rakentunut pakkomielteiden varaan.

Kostoksi valtansa menettämisestä Rex kertoo Oonalle kilpalaulannasta, 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 merkivaatteet 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 suhteesta³⁵⁵. 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 tarpeidensa – 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.

³⁵⁴ Sinisalo 2003, 51.

³⁵⁵ Ks. esim. Butler 2006, 151–236.

Vasta rituaalisessa riisuutumisessa vahvistuu Oonan jo kolme vuotta aiemmin tekemä päätös ottaa valta omiin käsiin. Oona ensin pukeutuu vallan merkitsemiin vaatteisiin, hän valitsee ”kapeakärkiset kengät, joissa on huimaava korko ja kekseliäs leikkaus ja jotka ovat täsmälleen samanväriset kuin himmeää kultaa hohtava täyssilkkinen, tyköistuva Chanelin iltapuku”³⁵⁶. 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 kautta³⁵⁷. 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 vempellellä,
Taivon kaarella kajotti
Pukehissa puhtaissa,
Valkeissa vaatehissa;
Kultakangasta kutovi,
Hopeista huolittavi
Kultaisesta sukkulasta,
Pirralla hopeisella.³⁵⁸

Sankareissa paljon kehuttu kaunotar esitetään hieman toisella tavalla:

Korkeassa korpikuudessa, tolppakengät jalassa, turvahihnan varassa nojaillee valkoiseen haalariin pukeutunut neitonen, joka karsii kuusesta oksia kevyellä Husqvarnalla.³⁵⁹

³⁵⁶ SA, 63.

³⁵⁷ Ks. Eliade 2003, 150–151.

³⁵⁸ Kalevala VIII: 1–10

³⁵⁹ SA, 96–97.

Kuva on toisaalta parodinen muunnos kalevalaisesta kuvauksesta: sukkula 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 Mahti kiirehtävät kosimaan. Ilen ja Rexin kilpakosintaretkeä kuvataan katkelmalla Annie Twilightin (kirjailijanimi) rakkausromaanista *Intohimon kilpajuoksu*³⁶⁰. Tekstissä Ian Drummer ja Reginald viilettävät kosimaan linnanneito 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.³⁶¹ 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 suomuhauin” Tuonelan joesta³⁶², Ilen tehtäviksi tulee siivota ”pirullisia bugeja eräästä ohjelmistosta” ja suunnitella torjuntasofta ”vaaralliselle HellHound tietokonevirukselle”³⁶³. 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 kova-levyllä [...]

Tiedosto nousee kuin Ilmarisen Tuonelan joesta pyytämä kala. Kuvaamiseen käytetään muutenkin kalastuksen ja metsästyksen sanastoa; rouva Alakorkeen kerrotaan tutkivan saalista. Ile

³⁶⁰ Ks. *ibid.*, 197–202.

³⁶¹ Miehuuskokeiden merkityksestä maskuliinisuuden rakentumisesta ks. Jokinen 2000, 69. Miehisyydestä ja kivun sietämisen merkityksestä, ks. Nyman 1996, 88–98.

³⁶² Kalevala XIX.

³⁶³ SA, 204.

³⁶⁴ *Ibid.*, 205.

osoittaa pystyvänsä antautumaan vaaraan kuin mies. Hänen mieheydensä näkyy myös kyvyssä selviytyä ylivoimaisista tehtävistä yksin³⁶⁵. 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 Auroora³⁶⁶. Rex on oppinut jotain, samoin kuin Väinämöinen. *Kalevalan* sanoin:

Siinä kielti Väinämöinen,
Epäsi Suvantolainen
Vanhan nuorta noutamasta,
Kaunista käkeämästä,
Kielti uimasta uhalla,
Veikan vettä soutamasta,
Kilvoin neittä kosjomasta
Toisen, nuoremman keralla.³⁶⁷

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.”³⁶⁸

Mahdin kosiskelut taas on tuhoon 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 aikanakaan. 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:

³⁶⁵ Vrt. Jokinen 2000, 87.

³⁶⁶ SA, 207.

³⁶⁷ Kalevala XIX: 511–518.

³⁶⁸ SA, 210.

Lönnrotia on syytetty vakavasta taiteellisesta virheestä: hyppäystä ihanasta ja neitseellisestä Pohjan neidosta ilkeäksi irvisuuakaksi on pidetty epäuskottavana ja samalla koko Pohjolan tyttären henkilökuvaa rikkonaisena.³⁶⁹

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 itsekin jättämään jäljen, oppi tekemään itsestään niin tavoittamattoman että kaikki hänet halusivat.³⁷⁰

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, viirusilmäinen, vanterra ja kuhmuinen”, jonka katseesta ei löydy ”pisaraakaan kunnioitusta, ei ihailua eikä minkäänlaista esivallan pelkoa, vain pelkkää perkeleellistä pilkettä”³⁷¹. 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.”³⁷²

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 ei alistu vaan kostaa Tytin ilkeyden ajamalla jääkiekkojoukkueiden Bullsit ja Karhut – *Kalevalan* susi- ja karhulauman – ”raatelemaan” hänet. Valkeissa vaatteissa ”kutoneesta” Pohjolan tyttärestä jää jäljelle vain ”veltto ja tahrainen ruumis”³⁷³.

Tytin suhteen vallankäytön ketju on toisenlainen kuin Oonan. Tytti on lähes tasaveroinen 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 muhkurainen Karel riistää Tytiltä tämän oikeuden. Karel osoittaa ylivoimansa

³⁶⁹ Molarius 1999, 139.

³⁷⁰ SA, 279–280.

³⁷¹ Ibid., 278.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Ibid., 291.

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.³⁷⁴

Mieheyden muutoksia

Maskuliinisuuden määrittelemiseen on tarjolla useita malleja. Mikko Lehtonen tulee tiivistäneeksi R. W. Connellin *normatiiviseksi* maskuliinisuuskäsitteen käyttötavoiksi³⁷⁵ nimeämien käsitysten perusajatuksen sanoessaan: ”Maskuliinisuus ei ole niinkään tila kuin ideaali, jota kohti on jatkuvasti pyrittävä, jotakin, joka on yhä uudelleen osoitettava”³⁷⁶. Maskuliinisuus siis osoittautuu normiksi, jonka mukaan määritellään mitä miehen pitäisi olla. Ideaaliin pyrkiminen aiheuttaa miehille paineita: kuka jaksaa olla jatkuvasti sankari, metsästäjä, taistelija ja valloittaja?³⁷⁷

Ehkäpä ideaaliin sopivia maskuliinisuutta edustavia hahmoja löytyykin vain sankaritarustosta? Kalevalaisten sankareiden tarkasteleminen *Sankareiden* hahmojen kautta kaksoispeilattuna herättää tosin kysymyksen siitä, täyttävätkö edes eepiset sankarihahmot maskuliinisuudelle asetetut normit. Jokisen mukaan Kullervo on liian väkivaltainen ja liian voimakas. Hänen traagisuutensa piileekin Jokisen mukaan juuri siinä, että ”hän on liikaa mies ollakseen mies; hän on liian paljon. Kullervo on Kalevan kansan epäonninen ja epäonnistunut macho.”³⁷⁸ Toisaalta taas Lemminkäinen – huolimatta erityisen maskuliinisesta roolistaan soturina – ei ole

³⁷⁴ Martti Grönfors viittaa artikkelissaan sodassa tehtyihin naisten joukkoraiskauksiin, joissa seksuaalisen väkivallan päämäärä on vihollisen alistaminen. Grönfors 1999, 224. Ks. myös Soikkeli 1996, 22; vrt. Nyman 1996, 80.

³⁷⁵ Jarna Soilevuo Grønnerød tarkastelee maskuliinisuuden käsitettä muun muassa R. W. Connellin konfiguraatioteorian kautta. Connell erittelee tutkimuksessaan aiemmat maskuliinisuuskäsitykset essentialistisiin, empiirisiin, normatiivisiin ja symbolisiin. Soilevuo Grønnerødin tulkitsemana Connellin maskuliinisuuden konfiguraatioon sisältyvät kaikki nämä maskuliinisuuskäsitteen käyttötavat. Soilevuo Grønnerød 2008, 23–25.

³⁷⁶ Lehtonen 1995, 36.

³⁷⁷ Vrt. Lehtonen 1995, 36; Soilevuo Grønnerød 2008, 24–25.

³⁷⁸ Jokinen 2000, 80.

Jokisen mukaan kovinkaan taitava soturi. Kaikki, joihin Lemminkäinen koskee, kuolevat³⁷⁹. 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 muutoksista, 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 perinteiset, hegemonisen maskuliinisuuden mallit säröilevät muutosten paineissa³⁸⁰. 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 yhteenveetoon, jonka mukaan ”miehet ja pojat näyttävät olevan yhdestä puusta, ja se on miehen sukupuoli ja siihen liittyvä valta”.³⁸¹

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”.³⁸²

Macho-isä

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 Hutunen esittää, että isyys on kolmekerroksinen konstruktio, jossa *kulttuurisella* ja *yhteiskunnal-*

³⁷⁹ Ibid., 73.

³⁸⁰ Lehtonen 1995, 25–45.

³⁸¹ Rojola 2004; Jokinen 2003b, 244. Ks. Nieminen 2006.

³⁸² Nieminen 2006, 26–27.

lisellä 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.³⁸³

Sankareissa on yksi henkilöahmo, josta tulee kertomuksen edessä isä. Rexin lisäksi romaanissa tosin mainitaan kaksi muutakin isää, mutta henkilöahmoina, 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 esitetty³⁸⁴. 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.”³⁸⁵

Rexin hahmo rakentuu kerroksista, mikä esitetään siirtymävaiheiden välityksellä. Siirtyessään uusiin elämänvaiheisiin hän syntyy 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 maailmaa³⁸⁶.

³⁸³ Huttunen 1999, 169–177.

³⁸⁴ Esim. Apo 1995, 94.

³⁸⁵ SA, 10–11.

³⁸⁶ Ks. esim. Zacheus, Aro & Järvinen 2005, 25. Toisaalta Atte Oksanen huomauttaa, että 1990-luvulla on nousut 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.

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 viettämäsi 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 luontevana jatkeena kädessä oleva kynä lävistää huolettomasti Aurooran toisen silmän. Rexin kurkkuun nousee tilkka sappea.³⁸⁷

Rexin macho-imago on saanut säröjä jo aiemmin hänen viettäessään viikkoja lääkkeiden turttamassa 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 terästä mieltään: hänen pitää tuntea itsensä Rexiksi, mieheksi, jolla on hymy ja katse jotka uppoavat naisen sieluun kuin veitsi voihin; rocklegendaksi jonka huomion kohteeksi pääseminen on naiselle etuoikeus.³⁸⁸

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”³⁸⁹, mutta isä ei tiedä miten suhtautua tyttärensä puheisiin vaan

³⁸⁷ SA, 95.

³⁸⁸ Ibid., 97.

³⁸⁹ Ibid., 392.

”Rex reagoi juuri siten kuin isien on tapana teini-ikäisten tytärtensä sanomisiin suhtautua: hän rykäisee hämmentyneenä niin kuin perheen spanieli olisi juuri oppinut puhumaan”³⁹⁰.

Vasta viimeistä edellisellä sivulla kertojan ääni sanoo:

Ja jossain siellä alla on toinen, kuulumaton lause.
”Ei hätää, Auroora. Isä tässä.”³⁹¹

Lopultakin Rex on kypsynyt isäksi.

Luojamiesten feminiinisyydestä

Sankareiden kahden mieshahmon Rexin ja Ilen tarinaan sisältyy feminiinisiä piirteitä, mikä viittaa siihen, että sekä naiset että miehet omissa kategorioissaan ovat moninaisia (ja monimiehiä), ja että naisista löytyy maskuliiniseksi³⁹² ja miehistä feminiiniseksi luokiteltavissa olevia piirteitä.

Mieshahmojen feminiiniset piirteet tulevat esiin toistuvan myyttisen luomiskertomuksen ja siihen liittyvien tapahtumien kautta. *Kalevalan* ratkaiseva feminiininen alkuteko muuttuu ratkaisevasti matkalla kansanrunoudesta *Kalevalaan*. Tässä Sinisalo on palannut kansanrunouteen ja pannut Rexin veteen synnyttämään uutta ja syntymään uudelleen. Rexin on nimenomaan *synnyttävä* uusiin elämänvaiheisiin. On tärkeää huomata, että syntyminen ja synnyttäminen kuuluvat mytologisen maailman matriarkaaliseen paradigmaan, kun patriarkaaliseen kuuluu sanan voimalla luominen³⁹³. Auto-onnettomuuden jälkeen Rex syntyy jälleen uuteen elämänvaiheeseen, jossa hänen tehtävänsä ei suinkaan ole sama kuin Väinämöisen. Eepoksen luojajumalan tehtäväksi tulee kulttuurin luominen: musiikin (kanteleen), kalastuksen ja merenkäynnin (veneen) ja tulen aikaansaaminen³⁹⁴. Rex taas sotkeutuu uudessa elämänvaiheessaan Sariolan uutta teknologiaa luoviin hämäriin projekteihin ja huumekekkeihin, joiden välityksellä hän etsii sanoja musiikkiinsa.

Maskuliinisuus–feminiinisyys-keskustelun kannalta on aiheellista selvittää myös tämän allegorisen luomistapahtuman keskeisen motiivin, *polven*, myyttiset merkitykset. Anna-Leena

³⁹⁰ Ibid., 392.

³⁹¹ Ibid., 399.

³⁹² Naisten maskuliinisuudesta ks. esim. Halberstam 1998.

³⁹³ Ks. Korte 1988, 139, 142.

³⁹⁴ Siikala 1999, 44–45.

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.”³⁹⁵ Ilman impi, veen emonen nostaa polvea vedestä antaakseen sotkalle paikan, johon laskeutua. 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”³⁹⁶. Alkutapahtumaan viittaavaa mysteeriä Rexin teosta ei siis voi sellaisenaan lukea, vaikka huomionarvoista on tietenkin myös se, että tunne polven kuumenemisestä pelastaa hänet.

Myöhemmin polven merkitys kasvaa Rexin (uran) kannalta jopa kohtalokkaaksi. Aurooran isälleen kirjoittaman kirjeen liitteenä olevassa irokeesien ja huronien kosmologisessa tarussa kerrotaan, miten Ataentsic laskee jalkansa kilpikonnan 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 kohtaloonsa³⁹⁷? 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 karmininpunaisia 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.³⁹⁸

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

³⁹⁵ Ibid., 47.

³⁹⁶ SA, 83.

³⁹⁷ Vrt. Siikala 1999, 46.

³⁹⁸ SA, 100.

sukupuolten välisten vastakohtien sovittamiseen viittaavia mielteitä³⁹⁹. Mitä nämä mielteet sitten voivat Rexin tarinan ja laajemmin *Sankareiden* kokonaistulkinnan kannalta olla?

Hedelmällisyyteen viittaavana nesteinä 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”⁴⁰⁰. 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”⁴⁰¹. Miehen ruumis tulee näkyvämmäksi, kun se pannaan erittämään nesteitä.

Maskuliinisten ja feminiinisten piirteiden sekoittuminen ja siten sukupuoliroolien (ja miksei myös itse sukupuolien) kyseenalaistuminen tulee Rexin lisäksi näkyviin myös Ilen tarinassa. Ilen tarinassa 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 virtuaalinaisen. Tulos ei kuitenkaan ole toivotunlainen, koska Ile ei saa virtuaalityttiin elämää.

Kohti omaa naisidentiteettiä

Käsite *identiteetti* liittyy käsitykseen subjektista ja muodostuu niiden historiallisten, kulttuuristen ja yhteiskunnallisten muutosten aallokossa, jossa myös käsitys subjektista muovautuu. 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,

³⁹⁹ Siikala 1999, 46.

⁴⁰⁰ SA, 328.

⁴⁰¹ Palin 2004, 233.

jonka mukaan ”identiteetti muodostuu minän ja yhteiskunnan välisessä vuorovaikutuksessa”. Postmoderni subjekti on pirstoutunut ja liikkuva, se on monien, jatkuvasti muuttuvien ja muokkautuvien, joskus jopa keskenään ristiriitaisten identiteettien kokoelma.⁴⁰² Feministinen tutkimus seuraa tätä subjektikäsitteen muutosprosessia sukupuolisidonnaiselta kannalta. Humanistisen feminismin subjektikäsitteen⁴⁰³ mukaan mies määrittyi subjektiksi ja nainen miehen heijastumaksi, jolloin nainen sai merkityksensä toisena tai objektina. Käsitteet postmodernista jakautuneesta ja hajaantuneesta subjektista taas on ollut vaikuttamassa niihin feministisiin käsitteisiin, jotka sen lisäksi, että näkevät eroja naisten ja miesten välillä myös kategorioiden sisällä, ovat myös hajauttamassa kartesiolaista subjektia eri identiteeteistä rakentuvaksi. Katriina Honkanen kiteyttää: ”Tässä ajassa on ehkä helpompi olla ’eksentrisen subjekti’ (de Lauretis), ’nomadinen polyglotti’ (Braidotti) tai ’kyborgi’ (Haraway) kuin nainen.”⁴⁰⁴

Sankareiden henkilöahmoissa identiteettien moninaisuus näkyy hahmojen ambivalenttina. Oona heijastaa nykypäivän nuoren tytön (ja nuoren naisen) roolikuvaa. Hän on epävarma itsestään ja on sellaisena mitä sopivin valtataistelun välineeksi. Psykologisesti tulkittuna Oonan tarina on kehitystarina tytön kasvamisesta naiseksi. Suhteessa Rexiin Oona tuntee löytävänsä hyväksyntää, mutta kun suhde osoittautuu vain kylmän laskelmoinnin tulokseksi, Oona herää todellisuuteen ja löytää oman tahtonsa. Hän jättää julkisuuden, Rexin ja piittaamattoman perheensä, joilla on ollut valta hänen ruumiiseensa. Lähtiessään Oona jättää sängyn päälle Rexin lahjoittamat korut ja vyöt, jotka ovat samalla tavalla menetetyn neitsyyden symboli kuin *Kalevalan* Ainon kihlalahjaksi saamat koristeet, jotka hän jättää rannalle.⁴⁰⁵ Oona voi aloittaa matkan hänelle pakotetun identiteetin purkamiseksi ja oman identiteettinsä löytämiseksi.

Etsintämatkansa seurauksena Oona myös löytää jotain. Uus-vanha uskonnollinen, veden kulttia palvova ryhmä antaa Oonalle sen turvan, jota hän kaipaa. Tästä löytyy viittaus, joka johtaa minut tekstin abstraktimmalle intertekstuaaliselle tasolle. Teresa de Lauretisin mukaan subjekti rakentuu kokemuksessa ja kokemusten kautta. Subjekti muodostuu ulkoisen ja sisäisen maailman vuorovaikutuksessa, ja on yhteiskunnallisen ja yksilöllisen, kulttuurisen ja yksityisen yhteenliittymä.⁴⁰⁶ Oonan tarinassa liukuma yhteiskunnallisen ja yksilöllisen välillä ilmenee monin eri tavoin: hän irrottautuu roolista, johon hänet on pakotettu ja lähtee matkaan et-

⁴⁰² Hall 2002, 21–23.

⁴⁰³ Päivi Kosonen jakaa feministisen tutkimuksen käsitteet subjektista termeihin humanistinen ja antihumanistinen subjekti. Kosonen 2004.

⁴⁰⁴ Honkanen 2004, 155.

⁴⁰⁵ Ks. Piela 1999, 121.

⁴⁰⁶ De Lauretis 1990. Ks. Koivunen 2000 ja Kosonen 2004.

simään omaa identiteettiään⁴⁰⁷. 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. (Myöhemmin nimi muuntuu Aurooraksi.) 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 sukupuoliseen ja seksuaaliseen kuoreen. Judith Butlerin mukaan sukupuoli-identiteetti rakentuu nimenomaan rituaaleissa, tekoina⁴⁰⁸, jotka ovat sukupuolen jäljittelyä, performatiivi. Margitilla jolla on päärooli tyttärensä *naisen* (lue: heteroseksuaalisen, yhteiskunnallisesti odotetun) identiteetin rakentamisessa, hän pakottaa tyttärensä performatiivisessa aktissa (kampaaja, putiikkikierrös, mannekiinikurssi) siihen rooliin, jota häneltä tuotteena, Rexin tyttöystävänä odotetaan. Oonan tarina jatkuu kertomuksena hänelle pakotetun identiteetin purkamisesta ja oman identiteetin etsinnästä. Judith Butlerin mukaan tulkittuna sukupuolen parodinen toisto⁴⁰⁹ saavuttaa huippunsa, kun Oona ensin pukee äitinsä antamat kalliit vaatteet päälleen 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 on 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.

⁴⁰⁷ Piela 1999, 126 ja Korte 1988, 221 tarkastelevat Oonan kalevalaista vastinetta Ainoa naisen identiteetin etsimisen symbolina.

⁴⁰⁸ Ks. Butler 2006, 218–236.

⁴⁰⁹ Identiteetin rakentamisesta ja imitaation parodiasta ks. Butler 2006, 235–236.

VI MONIMUOTOINEN SANKARUUS

Sankari saapuu romaaniin

Mitä on sankaruus? Kuka on sankari⁴¹⁰? Onko sankaruudella sukupuoli? Kuuluuko sankaruus menneisyyteen? Nämä ovat kysymyksiä, joita sankaruuden nykytutkimus herättää ja joihin etsin tässä luvussa vastauksia. 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 ruotsinkielessä. Se on lainasana, jonka muinaisruotsalainen versio 'sangar' (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".⁴¹¹

Nämä määritelmät auttavat alkuun lähtiessäni tarkastelemaan sitä, mitä eepseille 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. Seuraan tässä feministisen tutkimuksen uusia, sukupuolisensitiivisiä näkökulmia *Kalevalan* ja kansanrunouden tutkimukseen.

Sankarit on ehdottomasti 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 esillä⁴¹². Karkama huomauttaa, että vaikka Lönnrot toki seuraa aikansa patriarkaalista käsitystä maskuliinisuuden ja aktiivisuuden, feminiinisen ja passiivisuuden tiivistä

⁴¹⁰ En liity tässä käsitteen 'sankari' siihen käyttöön, jossa se romaanin rakenteiden analyysissä käsitetään yksinkertaisesti merkityksessä 'päähenkilö'.

⁴¹¹ Knuutila 1999, 12; Kupiainen 2006, 126–127.

⁴¹² 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.

yhteydestä, *Kalevalassa* yhdistyvät ”miesten ja naisten maailmat ilman, että rajat niiden välillä olisivat ehdottomia”.⁴¹³ Vaikka useat naistutkijat ovat osoittaneet *Kalevalan* patriarkaalisen ja seksistisen luonteen⁴¹⁴, 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 kovapintaisia⁴¹⁵. Lönnrot siis osallistuu tahtoen tai tahtomattaan rakentamiensa henkilöhahmojen välityksellä aikansa naiskysymyskeskusteluun.

Toinen oleellinen seikka liittyen *Kalevalassa* esitetyn sankaruuden feminiinisyyteen ja maskuliinisuuteen johtaa ajassa taaksepäin, kansanrunoudesta heijastuvaan sukupuolirooliajatteluun. Huolimatta siitä, että Lönnrotia saatettiin pitää aikanaan suhteellisen vapaamielisenä naiskysymystä koskevilta ajatuksiltaan⁴¹⁶, on ilmeistä, että muokatessaan kansanrunouden naishahmoja hän poisti reippaalla kädellä nimenomaan niitä piirteitä, jotka heijastivat rehevyyttä ja voimakkuutta⁴¹⁷, toisaalta hän lisäsi inhimillistäviä piirteitä muun muassa Ilmarista koostaessaan⁴¹⁸.

Sankareiden mieshahmojen sankaruutta voidaan verrata *Kalevalan* mieshahmojen sankaruuteen⁴¹⁹, vaikka siirtymässä *Kalevalasta Sankareihin* henkilöhahmot muuttavatkin jossain määrin muotoaan. 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 sukupuolirooleja⁴²⁰, *Sankareissa* sukupuoliroolien perinteistä jakoa kyseenalaistetaan ja hämärretään.

⁴¹³ Karkama 2008, 168.

⁴¹⁴ Ks. esim. Sawin 1999.

⁴¹⁵ Ks. Karkama 2008, 168.

⁴¹⁶ Karkama viittaa epäsuorasti Lönnrotin vapaamielisyyteen naisemansipaatioon nähden. Karkama 2008, 168.

⁴¹⁷ Sawin 1990, 45.

⁴¹⁸ Hakamies 2004, 69.

⁴¹⁹ Arto Jokinen suhtautuu *Kalevalan* mieshahmoihin melkoisen kriittisesti. Hänen mukaansa suomalaisen miehen perushyveitä ovat kalevalaisten representaatioiden perusteella ”vastuuttomuus, väkivaltaisuus, itsetuho, lähes oidipaalisin läheinen suhde äitiin ja sen parina vihamielisen etäinen suhde isään, kyvyttömyys parisuhteeseen ja maskuliinisuuden ylimitoitettu demonstraatio”. Jokinen 2000, 103.

⁴²⁰ Karkama 2008, 168–169.

Kalevala syntyi ajankohtana, jolloin nähtiin oman sankaritaruston tarpeellisuus, vaikka näytikin siltä, että suomalaisilla ei ollut omaa sankariaikaa⁴²¹. Lönnrot tarttui tähän tehtävään ja rakensi suomalaisille oman myyttisen menneisyyden. Tähän Sinisalo vastaa rakentamalla oman sankaritarustonsa, 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. Sinisalo jakaa valitsemansa nimen välityksellä Lönnrotin kiinnostuksen luonteen kansanrunojen sankareita kohtaan. 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 yleensä⁴²². Ennen *Kalevalan* syntymistä Lönnrot aloitti kokoomatyönsä pienoisorunoelmilla *Lemminkäinen* ja *Väinämöinen*, mutta yhdisti keräämänsä aineiston myöhemmin kansalliseepokseen. *Kalevalan* rakenne on sankariepiikalle tyypillinen yksittäisten sankareiden elämänvaiheitten kuvaamiseen perustuvana. Eepoksissa esitetään erityisesti urotekoja ja seikkailuja eräänlaisen ”myyttisen elämäkerran” kehyksissä,⁴²³ 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. Kuten aiemmin olen huomauttanut, *Sankareiden* henkilöhahmojen näennäinen kehittyminen on ennemminkin niiden kerroksellisuuteen liittyvää; henkilöhahmojen tarinoiden eri kerrosten välillä näkyy muutos. Tästä johtuu se, että hahmot toimivat tietyllä karikatyyrimäisellä tavalla tarinansa kussakin kerrostumassa eivätkä ne näytä kehittyvän samalla tavalla kuin individualistisessa romaanissa. Angus Fletcherin mukaan henkilöhahmojen karikatyyrimäisyys viittaa myös romaanin allegorisuuteen, koska allegoriset hahmot ovat karikatyyrejä, jotka tavoittelevat henkilöhahmon yksinkertaisuutta

⁴²¹ Ibid., 128.

⁴²² Ibid., 140.

⁴²³ Karkama 2001, 259.

yksittäisten, vallitsevien piirteiden ehdoilla. Nämä irrotetut piirteet ovat hahmon ikonografisia merkityksiä, jotka tekevät henkilöahmosta tyyppin.⁴²⁴ *Sankareiden* henkilöahmoissa tapahtuu kuitenkin tietynlaista muutosta, joten ihan puhtaasta allegoriasta ei voida tältä osin puhua, mutta allegorisuutta romaanista ehdottomasti löytyy.

Ajatus henkilöahmojen kerroksellisuudesta on apuna tarkastellessani romaanin hahmoja sankarityypeinä. Joseph Campbell tarkastelee sankarimyytin mysteeriä ja jakaa tutkimukseensa monimuotoiset sankarityypit alkuaikojen sankareihin ja ihmissankareihin, satureihin, rakastajiin, hallitsijoihin ja tyranneihin, maailman pelastajiin sekä pyhimyksiin⁴²⁵. Kalevalaiset sankarit ovat näistä satureita, rakastajia, hallitsijoita, mutta tyyppillinen suomalaisen mytologian sankari on myös tietäjä tai šamaani. Joukkoon liittyy myös seppäheeros ja traaginen sankari.⁴²⁶ Nämä sankarityypit löytyvät myös Sinisalon romaanista, ja vaikka ne ovat muuttaneet hieman muotoaan, tyytit voidaan palauttaa kalevalaisiin sankarityyppihin. Henkilöahmojen ambivalenttisuudesta johtuu, että muutamat niistä sopivat useampaan kategoriaan.

Sankariepiikalle tyyppillisestä sotaisuudesta johtuen sankaruus ja maskuliinisuus liitetään usein yhteen⁴²⁷. 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 satureita 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”⁴²⁸. 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 Sinisalon sukupuolispesifistä tavasta käsitellä kalevalaisia hahmoja. Esimerkiksi Oonan hahmossa korostuu sisäiseen sankaruuteen viittaava alistumista vastustava asenne selkeämmin kuin Ainossa.

Kansanrunoudessa feminiinistä sankaruutta edustavia hahmoja on toki enemmänkin. *Kalevala-* ja kansanrunoutentutkimuksessa eniten huomiota on saanut (Lemminkäisen) äiti, jonka

⁴²⁴ Fletcher 1965, 34.

⁴²⁵ Campbell 1990.

⁴²⁶ Karkama 2008, 138; Kupiainen 2002, 304.

⁴²⁷ Kemppainen 207, 17.

⁴²⁸ Kupiainen 2002, 310. Esimerkiksi Homeros on myyttinen sankarihahmo, jonka toiminta ei ole erityisen ”sankarillista”. Hän sitoo itsensä laivan mastoon, että seireenit eivät häntä saisi laulullaan houkutelua.

sankaruus perustuu aktiiviseen, itsenäiseen toimintaan, ja Tarja Kupiaisen suomalaisen kansanrunouden tutkimuksessaan tarkastelemat lyyrinen ja dramaattinen sankari.⁴²⁹

Matkustavat miehet

Sankarimiesten matkat

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.⁴³⁰ 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 sekoittuvat antiikin myytit sekä mystiikan, kansanrunouden, satujen ja romanssin ainekset,⁴³¹ fantasiakirjallisuuden sankarit ovat usein myyttisten soturisankarien kaltaisia, jotka tunkeutuvat vieraisiin valtakuntiin erilaisia tehtäviä suorittamaan.

Fantastisen seikkailun kaavassa toistuu ihmesadulle tyypillinen rakenne, jonka venäläinen strukturalisti Vladimir Propp kansansadun rakenneanalyysissään osoittaa. Proppin analyysissä sadun henkilöahmot ovat erilaisia funktioita, toimintarooleja eli aktantteja. Tällaisia saduissa esiintyviä aktantteja on seitsemän: sankari, etsitty henkilö (prinsessa), roisto, valesankari, liikkeelle lähettäjä, lahjoittaja ja auttaja⁴³². 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.⁴³³

Sankareiden ”soturit” tunkeutuvat suljettuihin valtakuntiin ihmesatujen sankareiden tavoin. Romaanista löytyy *Kalevalasta* tuttuja sanojenhakumatkoja, erilaisia matkoja naisten valtakuntaan (Pohjola, Saari), myyttisiä matkoja veteen, äidin matka hakemaan poikaansa takaisin

⁴²⁹ Kupiainen 2006. Kupiaisen tarkastelemat lyyrinen (Maria) ja dramaattinen (Kati) sankarinaistyyppi eivät ole sellaisenaan siirtyneet *Kalevalaan*, saatiikka *Sankareihin*, joten en palaa enää näihin sankarityyppeihin.

⁴³⁰ Campbell 1990, 44.

⁴³¹ Jackson 1988, 4.

⁴³² Apo 1986, 26; Propp 1995, 79–80. A. J. Greimas abstrahoi Proppin kansansadun aktantit edelleen avustaviin ja vastustajiin. Ks. Greimas 1986.

⁴³³ Apo 1986, 194.

elävien joukkoon ja Sammon ryöstöön liittyvää liikkumista. Matkustavat sankarihahmot ovat toisaalta kovapintaisia ”sotureita”, toisaalta vallankäyttäjiä vastaan nousevia hahmoja.

Sankareista löytyvät matkat voidaan luokitella matkaavien henkilöahmojen mukaan, matkojen tyyppin mukaan tai näiden yhdistelmänä. Kaikki romaanin henkilöahmot 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).

Sinisalo käyttää matkan kuvauksessa vieraannuttamiskeinoja. Matkustaminen muuttuu konkreettisemmaksi: enää matkat eivät ole yliluonnollisia siirtymiä tuonelaan tai muihin mystisiin paikkoihin vaan ne ovat huumaavien 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.

Rex ja etsintä

Myytti- ja kirjallisuudentutkija Northrop Frye käyttää erikoista menetelmää jakaessaan kirjallisuuden lajit, komedian, romanssin, tragedian sekä ironian ja satiirin, vuodenaikojen mukaan. Jako perustuu ajatukseen myyttisestä kehästä: myyttisessä maailmankuvassa vallitsee syklinen liike, jossa yleensä neljä vaihetta seuraa toisiaan (veden elementit, ihmisen elämänkaareen liittyvät vaiheet, vuoden- ja vuorokaudenajat). Frye johtaa tästä myyttisestä nelijakoisuudesta 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.⁴³⁴ 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 yhdistävästä näkökulmasta. Hän vertaa esseessään etsintäromanssin rakennetta klassisiin tragedian ja komedian rakenteisiin. Frye tarkastelee komedian

⁴³⁴ Frye 1970, 160–162.

rakennetta suhteessa kreikkalaiseen komediaan (Greek New Comedy), jonka perusidea hän kuvailee seuraavasti:

At the beginning of the play the obstructing characters are in charge of the play's society, and the audience recognizes that they are usurpers. At the end of the play the device in the plot that brings hero and heroine together causes a new society to crystallize around the hero, and the moment when this crystallization occurs is the point of resolution in the action, the comic discovery, *anagnorisis of cognition*.⁴³⁵

Fryen mukaan siis komedian keskeisin tehtävä on osoittaa, miten komedian edetessä henkilöhahmot siirtyvät vanhasta järjestyksestä ja sosiaalisesta keskuksesta uuteen. Siirtyminen tapahtuu monimutkaisten, koomisesti esitettyjen käännteiden kautta. Koomisuus taas syntyy komedialle tyypillisten henkilöhahmojen⁴³⁶ toiminnassa. Loppukohtaus, yleensä juhlat (esim. häät) esitetään yhteisöllisenä kohtauksena, johon myös vastustaja osallistuu. Päinvastoin kuin tragediassa, komediassa on onnellinen loppu⁴³⁷.

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.⁴³⁸

Etsintäromanssien sankarit ovat usein Fryen luokittelun⁴³⁹ mukaisia ihmisiä, mutta joskus ne voivat saada jumalallisia piirteitä. Sankareiden ympärillä olevat henkilöhahmot joko avustavat tai estävät etsimistä – aivan kuten Proppin kansansatuanalyysin⁴⁴⁰ henkilöhahmot. Etsintäromanssissa avustajat esitetään jaloina henkilöhahmoina, estävät ovat karikatyyrimäisesti pahojia⁴⁴¹.

⁴³⁵ Ibid., 163.

⁴³⁶ Rehvastelija, itsensä alentava, narri ja maalaistomppeli (alazon, eiron, buffoon, agroikos).

⁴³⁷ Frye 1970, 172, 167.

⁴³⁸ Ibid., 198–203.

⁴³⁹ Ks. alaviite 303.

⁴⁴⁰ Propp 1995; ks. myös Apo 1986, 281–284.

⁴⁴¹ Frye 1970, 187.

Henkilöhahmo, joka *Sankareissa* liikkuu eniten, on samalla sekä romaanin että eepoksen keskeisin mieshahmo. Eepoksen Väinämöinen on toisaalta voimakas hallitsija, mutta hän näytetään lukijalle myös vanhana ukkona, joka jahtaa nuoria tyttöjä, ja myös heikkoutensa osoittavana miehenä, jonka parkumista Louhi kiiruhtaa 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 voimasanaan tajuntaa laajentavien aineiden vaikutuksen alaisena toisin kuin manalasta laivantekosanat hakeva Väinämöinen. Rexin valta perustuu markkina-voimiin ja median suosiollisuuteen, joten Rexin kuninkuus on paljon epävarmimmalla pohjalalla kuin Kalevan kansan patriarkaalisen hallitsijan, Väinämöisen. Rexillä on seksuaalista veto-voimaa, 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. Voidaan ajatella, että uusi syntymä on symbolinen syntymä uuteen kehitysvaiheeseen. Näin tulkiten 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 liitty⁴⁴². 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 televisi-

⁴⁴² Ibid., 200.

on edessä mitään ajattelematta, kun hän yhtäkkiä löytää etsimänsä. Hän löytää valon, joka on ”ulkopuolisen maailman valo, jokin mitä suuri tammi ei varjosta”⁴⁴³. 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. Mysteeriiä Oonan ja Rexin väliseen seksuaalisuuteen ei missään vaiheessa liity. Oona tuodaan Rexille kuin tarjottimella ja Rex käyttää tätä ”täysin oikeuksin”. Viimeinen vaihe ja siirtymä toiseen etsintäromanssiin yhdistyvät.

Toinen etsintätarina alkaa siitä, kun Rex syntyy isäksi. Oonan 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 vedestä⁴⁴⁴. Tämän tarinan toisen vaiheen viaton eroottisuus on selkeästi esillä. Rex tapaa hermoparantolasta (Sariolasta) lähdettyään Tytti Pohjolan, joka loistaa kuin ”kuu taivaalla” (esitetään parodisesti: michellepfeiffermäisen kaunis Tytti on valkoisissa halarieissaan 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.⁴⁴⁵ 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 kärpässiemen avulla mielen syvistä sopukoista. Kun Rex vihdoinkin löytää

⁴⁴³ SA, 25.

⁴⁴⁴ ks. Frye 1970, 198.

⁴⁴⁵ Vrt. Ibid., 200.

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 elementti⁴⁴⁶. 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. Sankarit⁴⁴⁷-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 katkelma jännitysromaanista (*Infosissit*) 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 alakynteen⁴⁴⁸ ja jättää musiikkimaailman kuninkuuden uutta tyyliä edustavalle tyttärelleen Aurooralle.

Näyttääkin siltä, että vaikka Rexin tarinan kerroksista löytyy etsintäromanssin aineksia, etsintäromanssille tyypillisiä henkilöitä kerroksista ei löydy. Rex näyttäytyy ennemminkin byronilaisena, yksin taistelevana hahmona, ja keskeiseksi piirteeksi nousee itse etsintä.

⁴⁴⁶ Ibid., 186–187.

⁴⁴⁷ 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 soturiansankareiden aikaan. Zacheus, Aro & Järvinen 2005, 22, 25.

⁴⁴⁸ Kiinnostavaksi ja parodiseksi tämän asetelman tekee se, että etsintäromanssissa konflikti on aina isän ja pojan välillä. Rexin ja Aurooran tarinan asetelma tuo romaaniin läpinäkyvän, mutta kiinnostavan feministisen lähiluvun mahdollisuuden.

Matkat tuonelaan

Rex, rockmusiikin kuningas, tekee ”myyttisiä” matkoja aivan kuten Väinämöinen *Kalevalassa*. Myös hän tarvitsee lauluihinsa sanoja, vaikka ne eivät olekaan samassa mielessä maagisia⁴⁴⁹ kuin Väinämöisen tuonelasta ja Antero Vipusen vatsasta hakemat laivanrakennussanat⁴⁵⁰. Matkoja tuonelaan voidaan tarkastella psykologista kirjallisuudentutkimusta ja myyttitutkimusta yhdistäen matkoina piilotajuntaan (tiedostamattomaan)⁴⁵¹. *Sankareiden* matkoja tulkittaessa on kuitenkin otettava huomioon se, että Sinisalo on siirtänyt kalevalaiset sanojenhakumatkat *Sankareihin* käyttäen vieraannuttamista. Myös Rex tekee matkoja omaan piilotajuntaansa, 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 pohjuikoilta.

Tuonelasta ei haeta ainoastaan sanoja vaan myös kokonainen mies. Matka tuonelaan muuttaa muotoaan Mahdin ja Toinin tarinassa, johon sekoittuu fantastisia elementtejä⁴⁵². Toini, Mahdin äiti toimii yliluonnollisen ja luonnollisen rajamailla. Mahti lähtee äitinsä estelyistä huolimatta Sariolaan kosimaan Tyttöä. 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

⁴⁴⁹ Karelin tarinan välityksellä keskustellaan myös Suomessa uskonnollisia piirejä kuohuttaneista heavyrockin sanoitusten saatanallisuudesta ja pahoista voimista, jotka satanismisyytteiden mukaan heavymusiikkia kuunnellessa vaikuttavat ihmisen mieleen. Rexiä syytetään Karelin tekemästä itsemurhaiskusta Hartwall-areenalle, koska Karelin hotellihuoneesta löytyy cd-soitin, joka toistaa loputtomasti erään Rexin kappaleen säkeistöä: ”*Siis mielenrauha osta!/Kaikille se kosta!/Tuhon tuomiosta/sydän rauhan saa –*” (SA, 308).

⁴⁵⁰ Väinämöinen saa Antero Vipuselta sanoja, joita käyttäen hän rakentaa laivan. Kalevala XVII.

⁴⁵¹ Korte 1988, 88.

⁴⁵² Fantasiakirjallisuuden piirteistä ks. Todorov 2002, 27–38.

iskee henkeäsalpaavan kylmyyden vyöry. Toini astuu jäähdytettyyn huoneeseen ja hänen oman lämpönsä huuru leijailee hänen ympärillään kääri-liinojen kaltaisena ja kylmä puree syvään hänen luitaan.⁴⁵³

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 toivotavalta. 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 tarkoitus on valloittaa performanssitaiteilija ja tanssija Kylie von Insel-Eiland, taiteilijanimeltään Kyllikki Saari. Kyllikki on juuri pitämässä harjoitusleiriä tanssiryhmälleen, Saaren Neidoille, kun Mahti ryntää paikalle, matkaa vastustavan äitinsä kielloista huolimatta. Mahti viettelee neidot toinen toisensa jälkeen saavuttaakseen sitä kautta myös ihastuksensa kohteen Kyllikin. Päättäväsyydellään Mahti lopulta pääsee päämääräänsä ja kirjaimellisesti kaappaa Kyllikin mukaansa.

Toinen matka on pakomatka, jolle äiti Mahdin lähettää. Mahti on käynyt Sariolassa Ilen ja Tytin häissä kuokkimassa, joutunut tappeluun ja pahoinpidelty Pohjolan isännän. Mahti lähtee Pohjolan miesten kosta pakoon: hän matkustaa yksityislentokoneella Santorinin calderasaarelle, yksinäisten naisten paratiisiin, ryhtyy siellä karaokelaulajaksi ja saaren rattopoikien kilpailijaksi. Saarella asuu myös yksinäinen tavoittamaton nainen, jota viettelemään Mahti on lähdössä saadessaan vihiä saaren miesten aikeista tappaa hänet. Mahti lähtee jälleen pakoon ja joutuu henkijieverissä toiselle pienemmälle saarelle, jossa häntä hoivaa kaksi naista. Myös

⁴⁵³ SA, 174–175.

tämä *kolmas* matka suuntautuu naisten valtakuntaan, mutta ei samassa mielessä kuin matka Kyllikkiä 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. *Kalevalan* Pohjola symboloi Irma Korten mukaan piilotajuntaa (tiedostamatonta)⁴⁵⁴, jonne Väinämöinen, Ilmarinen ja Lemminkäinen (Rex, Ile ja Mahti) vuorollaan saapuvat Pohjolan kaunista tytärtä (Tytti Pohjola) kosimaan. Piilotajunnan personifikaation, Pohjolan emännän vastine rouva Alakorkee hallitsee pelottavaa Sariolan hermoparantolaa, joka on itse asiassa erikoisia ihmiskokeita tekevä tutkimuskeskus.

Rex saapuu Sariolaan ensimmäisen kerran veden ja ilman kautta, aivan kuten Väinämöinen Pohjolaan. Eristyksissä oleva Sariolan hermoparantola on myös ikään kuin saari, joka Korten mukaan on myyttisenä metaforana tajunnan taso, ”jota ihminen on ottamassa haltuunsa”⁴⁵⁵. *Kalevalan* sankarit saapuvat Pohjolaan erikoisella tavalla: Väinämöinen pelastetaan vedestä, johon hän joutui Joukahaisen ampumana. Rex ei matkaa Sariolaan kokkolinnun selässä kuten Väinämöinen vaan paljon arkisemmalla tavalla kahden vesitasolla lentelevän herran, Kokkosin ja Lintusen kuljettamana.

Päästyään Pohjolasta/Sariolasta Väinämöinen/Rex toimittaa seppä Ilmarisen Pohjolaan myrskytuulella, Rex Ile Aerosmithin Mc Thunderstormin⁴⁵⁶ kyydissä. Väinämöinen käyttää Ilmarisen ”suostuttelemiseen” taikavoimia, Rex huumaa Ilen Sariolasta tuomallaan vahvalla lääkkeellä (*kukkalatva*). Kun Ile luulee olevansa puun latvassa kuuta tavoittelemassa, hän onkin jo ”Myrskytuulen” kyydissä matkalla Sariolaan. Viistovalaistauna Ilmarisen ylikuonnollinen 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 kolmea miestä. Kaikilla kolmella on omat syynsä olla katkera rouva Alakorkeelle, joka on häikäilemättömästi käyttänyt heitä hyväkseen. Siitä syystä

⁴⁵⁴ Korte 1988, 85.

⁴⁵⁵ Ibid., 86.

⁴⁵⁶ Thunderstorm lienee myös viittaus australialaisen yhtyeen AC/DC:n samannimiseen kappaleeseen.

Rex ja Ile päättävät hankkia takaisin satujen taikaesineen, Ilen takoman sammon. Itse ryöstöoperaatio onnistuu suunnitelmien mukaan, mutta myöhemmän takaa-ajon seurauksena ”sam-po” 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 vaiteliasta 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 liittää Ilmarisen muiden eppisten, lähinnä antiikin mytologian seppäsankarien joukkoon.⁴⁵⁷ Hän huomauttaa, että vaikka rautaan ja metallin käsittelyyn yleensä liittyy myyttisiä piirteitä ja esimerkiksi antiikin mytologian seppäheerokset Hefaistos ja Vulcanus ovat tulen valtiaita, Ilmarisen sepän toimet ovat ennen kaikkea ammatillista osaamista osoittavia teknisiä taitoja.⁴⁵⁸

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 keinotekoisien ihmisen, Ile osoittaa taitavuutensa takomalla softaa. Sinisalo on lisännyt omalle sepolleen myös kulttuuriin 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 ihka-

⁴⁵⁷ Hakamies 1999, 84–87.

⁴⁵⁸ Hakamies 2004, 69, 79–81.

uudesta avoimen koodin käyttöjärjestelmän kehittämisestä. Se pääsis töihin mihin vaan suureen tietotekniikkataloon, mutta se ei halua mennä, koska se rakastaa rockelämää. [...]”⁴⁵⁹

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

Samoin kuin *Kalevalan* Ilmarisen, myös Ilen tehtävänä on valmistaa tavaroita muille⁴⁶⁰: 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 jyvästä,
Kesäuuhen untuvasta,
Kun olen taivoa takonut,
Ilman kantta kalkuttanut
Ilman alkusen alutta,
Riporihman tehtyisettä.”⁴⁶¹

Samoilla linjoilla on Ile:

”Mä olen niin hyvä”, hän vastaa, ”että kun normaalisti kaikki ohjelmat koostuu ykkösistä ja nolista, niin mä teen ne vaikka pelkistä nolista.”
Ile nauraa kaksinkerroin vitsilleen niin että kynttilät ovat sammua. ”Tai häätätilassa vaikka vittu pelkistä o-kirjaimista!”⁴⁶²

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 mahdottomista aineksista, lähes tyhjistä, rikkautta jauhan ihmelaitteen.

Seppä Ilmarista kuvaavat ahkeruutta ilmaisevat attribuutit 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”.⁴⁶³ Ilen saavutuksia rakkauden sankarina ei korosteta, kuten ei Ilmarisenkaan. Tytti valitsee Ilen miehekseen, mutta siihen tuskin on syynä Ilen eroottinen

⁴⁵⁹ SA, 94–95.

⁴⁶⁰ Vrt. Hakamies 1999, 84.

⁴⁶¹ Kalevala X: 271–280.

⁴⁶² SA, 112.

⁴⁶³ Hakamies 1999, 84

vetovoima. Tytin kuoleman jälkeen Ile riutuu surussaan, mutta ei edes harkitse kostoa. Hän päätyy mielivaltaiselta vaikuttavaan ratkaisuun päästäkseen yksinäisyydestään: hän rakentaa itselleen virtuaalisen naisen ja yrittää siten herättää Tytin henkiin. Kuten Ilmarisen kulttanainen, myöskään Ilen *Goldenmate* ei pysty antamaan tekijälleen rakkautta ja inhimillistä lämpöä.

Median idolit

Kuten Sinisalo itse kertoo haastattelussaan, päätös käyttää eri tekstilajeja edustavia katkelmia muun kerronnan lomassa syntyi hänen miettiessään tapaa, jolla nykyihminen kerää ja saa tietoa⁴⁶⁴. Tästä syystä tekstikatkelmissa on useita eri sanoma- ja aikakauslehtien (mukaan lukien juoru- ja iltalehdet) tyyliin kirjoitettuja tekstejä. Sen lisäksi, että median kautta saadaan tietoa, ne välittävät myös *epätietoa* ja *tarpeetonta* tietoa. Sinisalo kertookin haluavansa kritikoida median valtaa ihmisten elämänkohtaloihin⁴⁶⁵.

Median vaikutus elämänkohtaloihin liittyy yleiseen kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen muutokseen⁴⁶⁶. Median merkitys informaatiokanavana on kasvanut huimaaviin mittoihin 1950-luvulta lähtien, jolloin ensimmäiset televisiot tuotiin koteihin. Vaikka mediaan kuuluu muitakin välineitä kuin liikkuvia kuvia suoltavat koneiden edustamat, kuvilla ja representaatiolla näyttää olevan pelottavan suuri merkitys identiteetin rakentumisessa⁴⁶⁷.

Esitetyn kuvan vaikutus yleisöön näkyy myös siinä, miten media rakentaa kulttuuristen ikoneiden julkisuuskuvaa. Kuten Tarja Kupiainen norjalaiseen tutkijaan Anne Erikseniin viitaten huomauttaa, sankaruus on yhteisöllistä ja vaatii toteutuakseen julkisuutta⁴⁶⁸. Nykypäivän sankarit ovat siinä mielessä tavallisista ihmisistä poikkeavia, että kuva, joka sankareista median välityksellä muodostuu, ei ole todellinen. Media kykenee rakentamaan sankarillisen julkisuuskuvan, mutta ne pystyvät myös purkamaan sen. Tätä Johanna Sinisalo tarkoittanee, kun hän puhuu julkkisten ylä- ja alamäillä mässäilevästä mediasta⁴⁶⁹.

⁴⁶⁴ Sinisalo 2008.

⁴⁶⁵ Ibid.

⁴⁶⁶ Ks. Fornäs 1998.

⁴⁶⁷ Ks. esim. Linker 1995.

⁴⁶⁸ Kupiainen 2006, 123; Eriksen 1994, 6.

⁴⁶⁹ Sinisalo 2008.

Laulajasankarit

Kaikki *Sankareiden* mediasankarit joutuvat median kynsiin, mutta katkerimmin siitä kärsivät Rex ja Auroora sekä välillisesti myös Oona⁴⁷⁰. Rakentaessaan Aurooran henkilöahmoa Sinisalo sanoo kaivanneensa romaaniin ulkopuolista tarkkailijaa ja on siksikin liittänyt Aurooran henkilöahmoon *Kalevalassa* pitkin matkaa esiintyvän hahmon, *lapsen lattialla*.⁴⁷¹ Auroora seuraakin sivusta mediahökytyistä, johon hänen isänsä joutuu. Erityisen kuvaava on katkelma lehtiartikkelista (ANNA 2/2004) Nyt puhuu Rexin tytär – MILLAINEN ON ROCKTÄHTI YKSINHUOLTAJANA?⁴⁷² Auroora on koko ikänsä tuntenut olevansa ”tammen varjossa” ja ”vaaleanpunaista ilmaa”. Kun Rex yhdistetään musiikkinsa vuoksi Karelin itsemurhaisuuteen⁴⁷³, 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.”⁴⁷⁴

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”⁴⁷⁵. 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 sensaationkäry, 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 lehti uutisista 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 suunnottomasti nauttien.⁴⁷⁶

⁴⁷⁰ Median suuresta merkityksestä ja vallasta kertoo se, että Oona-Onliwan menee veteen nähtyään vanhassa lehdessä Rexin kuvan. Lehtikuva tuo jälleen Onliwanin mieleen vanhat, jo mielen perukoille haudatut muistot.

⁴⁷¹ Sinisalo 2008.

⁴⁷² SA, 389.

⁴⁷³ Rockin sanoitusten ja satanismiin yhdistämisistä koskevasta keskustelusta ks. alaviite 449.

⁴⁷⁴ SA, 314.

⁴⁷⁵ Ibid.

⁴⁷⁶ Ibid., 314–315.

Mediassa nostatetun sensaationkärlyn kohteena olevan Rexin tytär ei olekaan enää vain sivustaseuraaja vaan jo julkisuuden tahraama.

Rexin mediasankaritarina rinnastuu romaanissa muita laulajasankareita (Joakim, 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 stereotyyppioita⁴⁷⁷. 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 kestojärjättää Joakimin ripset, hän on valinnut vaatteet, luonut imagen, päättänyt ketkä mallit, näyttelijättäret tai laulajat kulloinkin soveltuvat esiintymään Joakimin käsipuolella Dean Martin Boozing Societyn bileissä.⁴⁷⁸

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.”⁴⁷⁹

Kuten sankaritarinoissa aina on oltava, myös Joakimilla on vastustajansa ja vastakohtaparinsa⁴⁸⁰, rock-laulaja Rex, *Kalevalan* suuren tietäjän ja hallitsijan vastine. Väinämöisen sana on voimakkaampi kuin yhdenkään toisen tietäjän. Rexin voimasanat ovat toisenlaisia, mutta 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 kerrontaan sopii. Joakimia on nöyryytetty: yleisöäänestyksen sekä parhaan rockmuusikon

⁴⁷⁷ Aho 2002, 19.

⁴⁷⁸ SA, 29.

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ Ks. Frye 1970, 187.

että Kaikkien Aikojen Suurimman Suomalaisen Tähtien tittelistä on voittanut Rex⁴⁸¹, 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 Äänellään:

*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 suutelen⁴⁸²*

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 krapulaa⁴⁸³*

Rexin takana on yleisön äänimassa. ”Kappale täyttää koko maailman ja jokainen ilmamolekyyli väräjä sen voimasta”⁴⁸⁴. Voima ei ole pelkästään sanoissa, se ei ole lauluäänessä vaan se on karismassa⁴⁸⁵, jolla Rex ottaa yleisönsä. Tätä voimaa Joakim kadehtii Rexiltä.

⁴⁸¹ SA, 30.

⁴⁸² Ibid., 36.

⁴⁸³ SA, 38–39.

⁴⁸⁴ Ibid., 38.

⁴⁸⁵ Heli Perkkiö kuvaa hevimuusikkojen tunnusmerkkejä. Ulkonaisista merkeistä tyypillisimpiä ovat pitkät, liehuvat hiukset, mustaan nahkaan tai tiukkoihin farkkuihin pukeutuminen, korut ja tatuoinnit. Ääni, sekä laulajan että instrumenttien on tultava korkealta ja kovaa. Sankareissa ulkoisia tunnusmerkkejä ei kerrota, ainoastaan Rexistä kerrotaan, että hän on leikannut pitkät hiuksensa. Perkkiö 2003.

Kateus käy Joakimille kohtalokkaaksi. Joakimin alamäki kansan sankarina ja mediatahtenä alkaa. Mediayleisön suosion menetyksestä kertoo se, että pian ”Joakim saa, hädin tuskin, samaan kuvaan Miss Yyterin”⁴⁸⁶. Joakim alkaa suunnitella Iskua.

Hän näpertää kaikki illat huoneessaan ovi suljettuna ja lukee outoja 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 povitaskuun taputellen. Hän alkaa itse viettää aikaa tuntikausia jossakin mistä hän palaa kuulosuojainten jäljet poskiin painuneina.⁴⁸⁷

Laittomien asekauppojen jälkeen Joakim valmistautuu ampumaan pahimman vihollisensa Rexin. *Kalevalan* Joukahainen kostaa Väinämöiselle sisarensa Ainon kuoleman, johon pitää vanhaa tietäjää syypanä. *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.”⁴⁸⁸

Joakimin vaiheikas mutta lyhyt tarina on ohi. ”Kahden vuoden kuluttua Joakim on unohdettu, kevyen musiikin historian kokoomateoksissa muutamalla rivillä esitelty tähdenlento.”⁴⁸⁹ Kuten Marko Aho⁴⁹⁰ tutkimuksen suomalaisille iskelmäthdille, myös Joakimille alkoholista tulee ongelma ja hän alkoholisoituu jopa siinä määrin, ”ettei muista enää edes kuka Oona oli”⁴⁹¹, kun Auroora etsiessään tietoa äidistään yrittää hankkia sitä Joakimilta ja Margitilta.

Joakimin lisäksi Rexillä on musiikin saralla myös toinen haastaja, oma tytär Auroora, Ataentisic. Matka haastajuuteen on kuitenkin pitkä: läpi romaanin Auroora kulkee mukana löytäen vasta lopuksi oman paikkansa. Auroora alkaa tehdä omaa musiikkia vasta tehtyään selvän pesäeron isäänsä, joka tulee julkisesti kieltäneensä tyttärensä musiikilliset kyvyt. Julkkislehtien mukaan ”*Rex kieltää tyttärensä!*” ja ”*Rocktähti antaa kuoliniskun jälkeläisensä uralle!*”⁴⁹².

⁴⁸⁶ SA, 73.

⁴⁸⁷ Ibid., 74.

⁴⁸⁸ Ibid., 80.

⁴⁸⁹ Ibid., 81.

⁴⁹⁰ Aho 2002.

⁴⁹¹ SA, 392.

⁴⁹² Ibid., 394.

Myös Mahti tulee yleisön tietoisuuteen laulajana, vaikka alun perin urheilusuorituksistaan tunnettu mediasankari nousee median tietoisuuteen laulajana oikeastaan ihan sattumalta. Varsinaiseksi mediasankariksi hän ei laulajana nouse. Hänen laulajuuteensa liittyy muita merkityksiä. Hän aloittaa uransa karaokelaulajana 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 äänellänsä, käreällä kulkullansa”⁴⁹³. 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 tsurnalismmin skuupin että kohta nähdään närhen munat ja kuullaan mitä eräskin suuryhtiö tuumaa ja eritoten eräs suuryhtiön alihankkija, joka on sananmukaisesti kaikkien epäeettisten tutkimuskeinojen äiti.⁴⁹⁴

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

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 laulaja, kuten edellä mainitsin, mutta hän on ennen kaikkea ylivoimainen urheilija, kolmiottelun olympiavoittaja. ”Mahdin” kalevalaisella vastineella Lemminkäisellä on Homeroksen sankareiden tavoin oma persoonallinen luonteensa; hän on urhoollinen sankari, mutta hän on myös ”hemmoteltu äidin poika ja tuittupää, joka ei kykene hillitsemään tunteitaan ja äkkipikaisuuttaan”⁴⁹⁵. Itsepäinen, kunnianhimoinen ja äärimmäisen itserakas Mahti viittaa samanaikaisesti kahtaalle: ensinnäkin hahmo on kommentti *Kalevalan* homeerisesta urhoollisesta heeroksesta luomaan kuvaan. Toiseksi Mahdin hahmossa yhdistyy

⁴⁹³ Kalevala XLII: 282–284.

⁴⁹⁴ SA, 351.

⁴⁹⁵ Karkama 2008, 138.

melkoisen kriittinen näkemys nykypäivän urheilusankareista, joiden toiluksien tulemisesta kaiken kansan tietoisuuteen media on pitänyt huolen⁴⁹⁶.

Mahdin lupaava ura urheilusankarina päättyi 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. Voittuaan ensin kymmenottelun EM-kultaa hän saa tehtäväkseen hankkia rouva Alakorkeelle näyttöaineesta, joka ”kiihdyttää ja stimuloi solujen aineenvaihduntaa” ja jonka ”isoin funktio on aivojen ja keskushermoston aineenvaihdunnassa ja sitä kautta myös psyydessä”⁴⁹⁷. Tätä joutsenlauluksi nimitettyä uutta doping-ainetta hankkiessaan Mahti joutuu ”Tuonelan virtaan”, paloiksi lasipurkkeihin AiaSportin kellarikerroksessa olevan SET Oy:n, Suomen Elin-tensiirtotutkimuksen 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 hirvuihin.

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.”⁴⁹⁸

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

Toinen romaanissa esiintyvä urheilun ja performanssitaiteen rajalla oleva sankari ”Kylie von Insel-Eiland on näyttelijä, tanssija, koreografi ja performanssitaiteilija. Hän on tunnettu, kiistelty ja arvostettu”⁴⁹⁹. Kylie on ottanut taiteilijanimikseen Kyllikki Saari. Kyllikin rooli *Sankareissa* jää melko pieneksi, mutta se on suurempi kuin *Kalevalan* Kyllikille annettu rooli. Sinisalo on paisuttanut henkilöahmoa lisäämällä Kyllikille piirteitä. *Sankareiden* Kyllikki on menestyvä monilahjakkuus, jonka erityisyyttä kuvataan romaanissa useaan otteeseen.

⁴⁹⁶ Kauko ”Mahti” Saarelaisen hahmon tarinassa on läpinäkyvän paljon viittauksia mäkihyppääjä Matti Nykäsen tarinaan. Ks. elokuva *Matti*, 2006.

⁴⁹⁷ SA, 162.

⁴⁹⁸ Ibid., 257.

⁴⁹⁹ Ibid., 125.

Tarja Kupiainen näkee *Kalevalan* Kyllikin modernina, tasaveroisuutta vaativana naisena⁵⁰⁰ eikä *Sankareiden* Kyllikki jää kalevalaisen sisarensa varjoon. Hän ei aluksi suostu Mahdin kosiskeluihin eikä hänen aatelista päätään käännä se, että Mahti on olympiamitalisti. Kyllikki nauraa⁵⁰¹ Mahdille. Mahti kuitenkin kesyttää Kyllikin: Kyllikki rakastuu Mahtiin, mutta ei moisen naistennaurattajan matkaan halua lähteä. Mahti sieppaa vastaanhangoittelevan Kyllikin mukaansa väkipakolla ja intohimoinen suhde alkaa. Molempien kyvyt uhkaavat jäädä käyttämättä, kun rakastuneet lupaavat toisilleen jättävänsä uransa. Kun yksi Kyllikin valmentaman tanssiryhmän tanssijoista sairastuu, Kyllikki joutuu pahaan tilanteeseen. Toisaalta hän on luvannut Mahdille olla tanssimatta, toisaalta hän ei voi jättää työtovereitaan pulaan. Hän ajattelee voivansa tanssia vain tämän kerran. *Kalevalan* Kyllikin käynti ”veräjillä vierahilla/kylän neitojen kisassa/kassapäien karkelossa”⁵⁰² 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, puuvustajan, lavastajan ja maskeeraajan panoksen – valua hukkaan. Toinen syy Kyllikin toimintaan selitetään lyhyesti:

Välillä Kyllikki Saaresta tuntuu, että hän on sitonut kohtalonsa pullistelevaan moukkaan. Mieheen, joka ei ole hänen mittaisensa.

[...]

Hänen on odotettava, että joku ratkaisee hänen puolestaan. Odotettava että kohtalo tulee ja kietoo väkevän kätensä hänen uumilleen ja tempaisee väistämättömän, hilpeän väkivaltaisesti hänet uuteen elämään.⁵⁰³

Odotettu käänne tulee, kun Kyllikki tanssii soolotanssijattaren roolin avantgardistisessa tanssiesityksessä. Mahti ei anna Kyllikille mahdollisuutta selityksiin vaan jättää avovaimonsa siltä seisomalta. Vaikuttaakin siltä, että molemmat ovat vain odottaneet sopivaa tilaisuutta päästä eroon tyydyttämättömäksi käyneestä suhteesta, joka kaiken lisäksi on estänyt molempien uran kehittymisen ja kunnianhimoisen etenemisen urheilijoina.

Kyllikin ja Mahdin tiet eroavat ja Kyllikin elinvoimainen olemus katoaa kuvasta (aivan kuten *Kalevalassa*), vaikka *Sankareiden* Kyllikki palaakin kuvaan myöhemmin mainintana Aurooran tarinan yhteydessä. Aurooralle Kyllikki on tärkeä hahmo lapsuudesta, ja etsimällä hänet käsiinsä Auroora yrittää löytää yhteyden omaan lapsuuteensa. Muuta selitystä en löydä sille, miksi Sinisalo tuo Kyllikin takaisin, vaikka pohjatekstin Kyllikki katoaa lopullisesti.

⁵⁰⁰ Kupiainen 1999, 149.

⁵⁰¹ Naisen naurun seksuaalisesta sävystä ks. Kallioinen 2004, 46.

⁵⁰² Kalevala XII: 22–24.

⁵⁰³ SA, 140–141.

Urheilusankarina Kyllikki osoittaa mediauskottavuutta: ”Lehdet suitsuttavat Kyllikki Saaren comebackia poikkeuksellisen rohkeassa roolissa tanssiesityksessä *Vieras Veräjä*.”⁵⁰⁴ Loistavat arvostelut ja tilaukset useisiin Euroopan maihin eivät kuitenkaan riitä nostamaan Kyllikkiä esille siitä katveesta, johon hän on Mahdin rinnalla joutunut. Kyllikin sankaruus jää Kauko ”Mahti” Saarelaisen karismaattisen hahmon varjoon, niin kuin usein lahjakkaiden miesten lahjakkaille puolisoille käy. Kyllikki pääsee kuitenkin itseään täynnä olevan avomiehensä varjosta, kun kohtalo puuttuu peliin. Samalla hän myös ottaa askelen kohti oman identiteetin muodostumista – tai palauttamista ennalleen, aikaan ennen suhdetta Mahtiin. Vaikka Kyllikkiin palataan vielä ohimennen Aurooran tarinan yhteydessä, merkittävänä mediasankarina häntä ei enää myöhemmin tavata.

Kolmas urheilusankaruuteen liittyvä henkilöhahmo on Karel, josta tulee jääkiekkjoukkueen valmentaja. Hän ei kuitenkaan ole valmentajana varsinainen urheilusankari, mutta nousee tarinan edetessä negatiiviseksi mediasankariksi. Tarkastelen Karelin hahmoa myöhemmin, luvussa VIII.

Sankarinaiset

Naissoturit

Fantasisesta 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 raja-
mailla ja [...] edustivat kolminkertaista toiseutta. Ensinnäkin amatsonit olivat naisia, he olivat barbaareja [...] ja kolmanneksi he olivat mies-naisia [...]”⁵⁰⁵ Amatsoonit ovat siis liminaalisia olentoja, miesten vertaisia, hyvin väkivaltaisia satureita⁵⁰⁶. Jotain samankaltaista amatsoonimaista ja sankarillista matriarkaalista voimaa löytyy myös kahdesta *Sankareissa* esiintyvistä naishahmosta. Romanin sivuilla seikkailee kaksi naistaistelijaa, rouva Alakorkee amatsoonina ja Toini superäitinä. Sekä rouva Alakorkeen että Toinin taistelijaluonne viittaa

⁵⁰⁴ Ibid., 142.

⁵⁰⁵ Simonsuuri 1994, 100–101.

⁵⁰⁶ Ibid., 103.

piirteeseen, joka kuuluu maskuliinisen rekisteriin⁵⁰⁷. Valta ja taistelu vallasta ovat erityisesti rouva Alakorkeelle ominainen piirre, mutta myös Toinista löytyy taistelutahtoa hänen kavu- tessaan valtahierarkian huipulle. Näin nämä naishahmot – ja erityisesti rouva Alakorkee – näyttäytyvät maskuliinisina naisina⁵⁰⁸.

Kalevalan Louhen vastine 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 kuolioa,
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.⁵⁰⁹

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 pleksilasisen kattoluukun läpi, pystysuoraan kohti taivasta. Eikä siellä ole taivasta. Aivan pikkubussin yläpuolella on musta varjo, ja se laskeutuu vääjäämättömästi kohti bussia. Se on ultrakevyt lentolaite, joka kulkee samalla nopeudella kuin bussi.⁵¹⁰

⁵⁰⁷ Ks. Jokinen 2003a, 8.

⁵⁰⁸ Viitataan tässä Judith Halberstamin teoksessaan *Female Masculinity* käyttämään termiin. Halberstam tarkastelee teoksessaan maskuliinisuuden eri ilmentymiä seksuaalisiin vähemmistöihin kuuluvissa naisissa. Ks. Halberstam 1998. *Sankareiden* naishahmojen seksuaalista suuntautumista ei tuoda korostetusti esille, mutta vihjeistä päätellen kaikki muut naiset ovat heteroseksuaalisia paitsi ehkä Auroora, jonka seksuaalista suuntautumista kommentoidaan – tai se jätetään auki – huomauttamalla, että hänen ystävänsä sukupuolella ei ole merkitystä. SA, 391.

⁵⁰⁹ Kalevala XLIII: 147–166.

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* naissoturihahmo on Toini, joka on sekä superäiti että sankarinainen. Kun hänen poikansa Mahti katoaa ”Tuonelaan”, urheilijoiden elimiä välittävään tutkimuslaitokseen, apuun rientää 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.

”Tiärrät hyvin ittekin että Kaukoo ei tyrmää kukaan elävä ihminen.” Toini on astahtanut aivan likelle rouva Alakorkeeta ja hänen kätensä on tempaisut takintaskusta ompelusakset, joiden neulanterävät kärjet painuvat yhtäkkiä rouva Alakorkeen kurkunpään ihoon. ”Rouva voi ihan itte valita, jääkö seuraava valhe teirän viimeseksenne.”⁵¹¹

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 hyökkäystään. 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

⁵¹⁰ SA, 358.

⁵¹¹ Ibid., 171.

suonten sortumihin”,⁵¹² kun taas ”[s]yvällä SETin kellarissa Toini ompelee. Asettaa luun luuhun, lihan lihaan, jäsenen jäsenen.”⁵¹³ 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 pumppaa kasaankursitun poikansa suoniin verta ja herättää tämän sydämen defibrillaattorilla ja moninkertaisella annoksella uutta doping-ainetta, *joutsenlaulua*, jonka hän löytää Mahdin taskusta. Tohtori Frankensteinin⁵¹⁴ työn tuloksena on paikkailtu, mutta elävä Kauko ”Mahti” Saarelainen.

Feminiiniset sankarinaiset

Sankareissa tapaamme erilaisia miehen kautta määrittyviä naisrooleja: äitejä, vaimoja, sisaria ja tyttäriä. Luennassa, jossa etsin hegemonisesta maskuliinisuudesta riippumattomia sankarinaisia, nämä 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 kyöksissä poikaansa, joten hän ei täytä ”riippumattoman feminiinisen sankarin mittoja”⁵¹⁵.

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 Mater⁵¹⁶, Pièta⁵¹⁷, luontoäiti ja luoja. Hän on jumalatar. Hän ei ole ainoastaan poikansa biologinen äiti, synnyttävä, vaan hän myös synnyttää

⁵¹² Kalevala XV: 307–310.

⁵¹³ SA, 175.

⁵¹⁴ Samantyyppisen luomistarinan kertoo jo Mary Shelley vuonna 1818 ilmestyneessä, ensimmäiseksi scifi-kirjaksi tituleeratussa romaanissaan *Frankenstein – or, the modern Prometheus*.

⁵¹⁵ Kupiainen 2006, 130–131.

⁵¹⁶ Vrt. Lemminkäisen äidistä Järvinen 1999, 160.

⁵¹⁷ Vrt. Lemminkäisen äidistä Timonen 2004, 83.

tämän *uudelleen*, herättää henkiin palasista kokoamansa ruumiin, puhaltaa hengen hengettö-
mään.

Toinen Piëta-tyyppinen naishahmo on Oona. Aurooran äitinä hänen hahmoonsa liittyy *Kalevalan* Ainon lisäksi myös Marjatan merkityksiä. Oonan hahmo on kuitenkin vielä moniker-
roksisempi. *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 synty-
taustoja. Hannele Koivunen kertoo, että Elias Lönnrot rakensi Marjatasta ja hänen pojastaan kertovan runon yhdistäen Maria-aiheisten runomuotoisten, kalevalamittaisten keskiaikaisten legendojen, Luojan virren, Matalenan virren, Marketta ja Hannus -runon ja Väinämöisen tuomio -runon aineksia⁵¹⁸. 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 väitös-
kirjassaan 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.⁵¹⁹

Näin Oonan ja Aurooran tarina syvenee. Nuorena, omaa identiteettiään etsivässä Oonassa metaforisoituu naiseuden moneus. Hänen tarinassaan yhdistyvät Ainon, Marjatan ja Matalenan monien merkitysten kautta naiseuden koko olemus, seksuaalisuus, voima ja viisaus. Oona

⁵¹⁸ Koivunen 2005, 220.

⁵¹⁹ 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 pakeni 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.

synnyttää tyttären, Aurooran, ja siirtyy itse syklisessä kierrossa uuteen vaiheeseen. Tarina on profetia Suuren Jumalattaren edustaman ajan alkamisesta.

VII TEKNIIKAN TEMMELLYSKENTÄ

Kulttuuri vs. tiede

Sariolan tutkimuskeskus sijaitsee saaren tapaisessa tilassa, joka voidaan tosin tulkita myyttisenä metaforana tajunnan tasoksi, ”jota ihminen on ottamassa haltuunsa”⁵²⁰. Sariola ei ole kuitenkaan näin yksinkertaisesti ohitettavissa. Tutkimuskeskuksessa tehdään kokeita, joiden luonne johtaa minut lukemaan rouva Alakorkeen tarinaa science fictionina, ja siitä syystä tarkastelen tutkimuskeskusta ja sen toimintaa kokonaisuutena tarkemmin tästä näkökulmasta.

Sariola, korkeaa teknologiaa käyttävä laitos toimii hermoparantolan kulisseissa. Rouva Alakorkee tekee tutkimuksiaan käyttäen koekaniineina ihmisiä, ”pöpejä”, jotka työlääntyneet omaiset ovat työntäneet Sariolan moolokinkitaan. Ihmiskokeiden luonteesta ja vaarallisuudesta kertoo se, että Sariolaan on ”paljon tulijoita, mutta vähän lähtijöitä”.⁵²¹ Sariola rinnastuu *Kalevalan* Pohjolaan, pimeään ja kylmään, ”miehen syöjä sijaan”. Myös *Sankareiden* Sariola syö ihmisiä.

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”⁵²². *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 henkilöihahmot jakautuvat omiin ryhmiinsä samoin kuin *Kalevalassa* Pohjan ja Kalevan kansa ovat erillisiä. Ja vaikka

⁵²⁰ Korte 1988, 86.

⁵²¹ SA, 114.

⁵²² Karkama 2008, 143.

voittajaa ei selkeästi voidakaan osoittaa, *Sankareissa* – aivan kuten myös *Kalevalassa* – esittää profetia⁵²³ 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 vastineesta⁵²⁴, jonka rouva Alakorkeelle takoo kulttuurin ja tieteen välimaastossa oleva rumpali ja tietokone- ja hakkerinero Ile. 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 ihmemylyn 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”⁵²⁵. Sampo on muuttunut Sinisalon parodisessa 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 tarkoituksien saavuttamiseksi. Itse sampo on sekä *Kalevalassa* että *Sankareissa* teknologisen kehityksen huippusaavutus⁵²⁶, jota tavoitellaan *Sankareissa* teknologian välinein, kun taas *Kalevalassa* Sampoon 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

⁵²³ Vrt. *Ibid.*, 166.

⁵²⁴ Vakimo listaa eri yhteyksiä, joissa Louhi-nimeä on käytetty ja käytetään. Eräs niistä on tietokoneen ohjelmointikieli. Vakimo 1999, 69.

⁵²⁵ Sinisalo 2003, 363.

⁵²⁶ Vrt. Hakamies 1999, 82.

scifiin, koska ne ovat laadultaan sellaisia sanoja, joita scifissä viljellään⁵²⁷. Rouva Alakorkee kertoo sampoa takomaan tulleele Ielle projektin idean käyttäen teknologian ja tieteen erikoissanastoa:

Hän kertoo, että aivorungon hermosoluverkostoa on osattu manipuloida sähköisesti jo kauan: tiettyjä impulsseja antamalla aivojen viretilaa voi nostaa, refleksijä 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 puhaltessa, suuria mutta verkkaisia maininkejä.

[...]

[R]ouva Alakorkee on [erityisen kiinnostunut] erilaisten ääniefektien ja syötettyjen sähkövirtauksien yhdistelmien vaikutuksesta aivosähkökäyrään ja aivojen magneettisuuteen.⁵²⁸

Rouva Alakorkee kertoo Ielle 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 kaottisen matriisin”. Algoritmin käytännön sovelluksen aikaansäämiseksi tarvitaan ”spesiaalisuoritin, 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.⁵²⁹

Ile muokkaa ja laskee, tuottaa uusia malleja ja kaavioita, etsii ”harmaita vaikuttajia ja outoja attraktoreita datamassasta”⁵³⁰ 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 kuulumatonta⁵³¹. On oleellista, että nämä uutuuudet esitetään luonnollisena osana uutta ympäristöään, ja siitä seuraa, että teksti on eräällä tavalla kaksoiskoodattu ja lukijan on käytettävä tekstiä lukiessaan erityistä lukutapaa ja tar-

⁵²⁷ Shippey 2005, 15. Teknologiaan liittyviä sanoja viljellään myös Toinin tarinassa Mahdin henkiinherättämisen yhteydessä.

⁵²⁸ SA, 113–114.

⁵²⁹ Ibid., 115–116.

⁵³⁰ Ibid., 116.

⁵³¹ Suvini 1979, 63–84.

kasteltava sitä eräänlaisena kaksinkertaisena metaforana⁵³². Tapahtuu asioita, jotka ovat nykytieteen näkökulmasta katsottuna *melkein-totta*, *ei-ihan-totta* tai *ei-ehdottomasti-mahdottomia*⁵³³. Suvinin mukaan on välttämätöntä, että novumit esitetään tekstin mikrokosmoksessa konkreettisin termein, vaikka itse termit olisivat mielikuvituksen tuotetta⁵³⁴. Siten itse kerronta tekee uudesta ideasta tai tapahtumasta uskottavan, vaikka lukija samanaikaisesti olisikin tietoinen sen melkein-mahdottomuudesta. Ilen takoma *Zombie™* on algoritmi, joka aivan hyvin voi(si) olla jo olemassa, jonkun Pohjolan kivimäkeen tai Sariolan kassakaappiin suljettuna.

Jumalattaria ja kyborgeja

Sariolan kyberneettisessä⁵³⁵ tilassa liikkuu kaikenlaisia hahmoja. Siellä on kyborgeihin⁵³⁶ 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. Au-rooran kerrotaan olevan Tytin ja Ilen häissä, jotka vietetään Tytin kotona. Keskeisimmistä henkilöahmoista Margit, Joakim, Oona, Kyllikki ja Karel eivät käy koskaan Sariolassa.

Sariolaa hallitsee rouva Alakorkee, jonka hahmo on kommentti Louhen, Pohjolan emännän hahmoon. Rouva Alakorkee näyttäytyy kovana liikeneisena, joka ei itse luo teknologisia ihmelaitteita – kuten ei myöskään *Kalevalan* Louhi – mutta hänet esitetään laitteiden tilaajana ja käyttäjänä. Rouva Alakorkeella ei ole samanlaisia 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

⁵³² Shippey 2005, 21.

⁵³³ Ks. *Ibid.*, 15.

⁵³⁴ Suvin 1979, 80.

⁵³⁵ Sana kybernetiikka tulee kreikan sanasta 'kybernētikē', jonka merkitys on 'johtaa'.

⁵³⁶ 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 Klineen 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.

peräisin loitsurunoista.⁵³⁷ 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 naiset⁵³⁸), vaikka hän edustaakin korostetusti pahuutta.

Sinisalo kommentoi karikatyyrimäisessä rouva Alakorkeen hahmossa Lönnrotin ja sittemmin *Kalevalan* kuvittaneen Akseli Gallen-Kallelan luomaa kuvaa tästä hallitsijahahmosta⁵³⁹. 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”⁵⁴⁰. Kalevalainen Louhi on siirtynyt *Sankareihin* hirviömäisenä, kali-jumalattareen⁵⁴¹ verrattavissa olevana hahmona. Rouva Alakorkee on valmis minkälaisiin tekoihin tahansa valtansa säilyttämiseksi ja päämääriensä saavuttamiseksi, ja käyttää tähän nimenomaan teknologiaa⁵⁴². Sinisalon käsittelyssä kalevalaisen Pohjolan emännän inhimillisistä piirteistä ei ole *Sankareiden* Sariolan hallitsijan hahmoon jäänyt merkkiäkään.

Sankarit haastaa pohtimaan populaarikulttuurin välityksellä muotoutunutta kuvaa kyborgista hirviönä (aina Mary Shelley'n 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 olla⁵⁴³. Näin rouva Alakorkeesta tulee hirviö, luojajumalatar, jonka aikeena on käyttää Sariolan potilaita omiin tarkoituksiinsa. Vaikka hänen päämääriään ei suoraan kerrota, lukijalle ei jää epä-

⁵³⁷ Apo 1995, 95; Vakimo 1999, 60.

⁵³⁸ Anu Koivunen on tarkastellut väitöskirjassaan Niskavuori-elokuvien kautta välittyvää naiskuvaa. Ks. Koivunen 2003.

⁵³⁹ Myös *Sankareiden* kansikuvaa koristaa Akseli Gallen-Kallelan näkemys Louhesta rumana, vanhana, koukkunokkaisena naisena.

⁵⁴⁰ Siikala 1999, 52.

⁵⁴¹ Vrt. Campbell 1990, 107.

⁵⁴² Timo Siivonen tiivistää teoksessaan *Kyborgi* Michel Foucault'n vaikuttamana muodostuneen käsityksensä teknologian ja rationaalisuuden välisestä kytköksestä seuraavasti: ”teknologia on tiedon tuottamisen tapa ja tieto puolestaan kytkeytyy aina valtaan”. Siivonen 1996, 23–24.

⁵⁴³ Matti Savolainen lukee artikkelissaan Samuel R. Delanyn teosta *Longer Views, Extended Essays* (1996). Ks. Savolainen 2001, 85.

selväksi se, että hän haluaa hallita⁵⁴⁴. *Sankarit* osallistuu Harawayn kyborgimanifestiä kriti-koiviin 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 ase-
en 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, mutta 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.⁵⁴⁵

Rouva Alakorkeen ennustama pommi putoaakin tuota pikaa. Zombie-skandaalin kourissa olevan maan yli pyyhkäisee ”outo ja hirvittävä keuhkoinfluenssa-aalto”⁵⁴⁶. *Kalevalan* Louhi lähettää Kalevan kansan kimppuun tauteja, jotka muuntuvat *Sankareissa* vihjeeksi biologisesta aseesta. Sariolan ja SETin⁵⁴⁷ hämäräperäisistä, vaarallisista ja oudoista kokeista liikkuu huhuja: tuntemattoman viruksen aiheuttama epidemia lienee ”kosto Zombie-aivonsyöjien rakentajien maalle”⁵⁴⁸.

Sankareissa pohditaan eettisiä kysymyksiä erilaisten kyborgien välityksellä. Tämä on tyypillistä nykykirjallisuudessa, jossa *populaarikybernetiikka*⁵⁴⁹ 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 kysymyksiä⁵⁵⁰. Kyborgeja tuottava Sariola on dys-

⁵⁴⁴ Vrt. kybernetiikka kr. ’kybernētikē’, ’johtaa’.

⁵⁴⁵ SA, 366.

⁵⁴⁶ Ibid., 371.

⁵⁴⁷ Suoraa yhteyttä Sariolan ja SET:in välillä ei kerrota olevan, mutta rouva Alakorkee on se, joka lähettää Mahdin AiaSportiin, jonka alakerroksissa SET sijaitsee. Myös Rexin kärpässieni-tripillä näkemä hallusinaatio yhdistää Sariolan ja SET:in toisiinsa: Rex tapaa SET:issä Tytin. (*Kalevalassa* Väinämöinen tapaa tuonelan matkallaan Tuonen tytön.)

⁵⁴⁸ SA, 372.

⁵⁴⁹ Susanna Paasonen käyttää termiä *populaarikybernetiikka* puhuessaan kaunokirjallisista, elokuvallisista ja televisuaalisista fiktioista, joissa spekuloidaan ihmisen ja koneen välisiä rajoja ja ihmisen kategoriaa. Paasonen 2003, 19.

⁵⁵⁰ Soikkeli 2002c, 242–243.

tooppinen kuva siitä, mitä tapahtuu, kun teknologia otetaan pahan käyttöön. Ile on tässä välikappaleena: hän luo välineen, jolla kyborgeja tehdään. Luodessaan Ile on itsekin kyborgi, teknoaikamme tohtori Frankenstein: tietokone on hänen ruumiinsa jatke. Hän takoo itselleen myös virtuaalisen naisen, virtuaalitytin, joka on eräänlainen tekoäly⁵⁵¹. Se osoittautuu kuitenkin pelkkänä ”informaatiokasautumana”⁵⁵² epäinhimilliseksi, sieluttomaksi olennoiksi. Ile ei kykene elämän uusintamiseen⁵⁵³, 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 kyborgeja.

Donna Haraway julistaa kyborgimanifestissaan: “Olisin mieluummin kyborgi kuin jumalatar”⁵⁵⁴. Hän viittaa julistuksellaan teknologioiden maskuliinisuuteen ja siihen, että naisten olisi otettava osaa teknologian kehitykseen⁵⁵⁵. *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 jauhaava ihmemyily oikein on mahtanut olla. *Sankareissa* ongelmaa ei aiheuta sampo vaan Suuri Tammi.

Jo romaanin alkusivuilla Rex jää suuren tammen varjoon. ”Suojaava lehvästökätve, haavoittumattomaksi tekevä varjo on muuttunut tukahduttavaksi tuulettomaksi kammioksi, auringonvalon syöjäksi, joka estää kaiken muun kasvillisuuden versomisen”⁵⁵⁶. Tämän jälkeen puu seuraa kertomusta milloin missäkin muodossa. Tytti Pohjola loistaa kuin kuu puun latvassa

⁵⁵¹ Vrt. Amy Thomsonin romaani *Virtual Girl* (1983).

⁵⁵² Vrt. Siivonen 1996, 119.

⁵⁵³ Teknologinen uusintaminen viittaa miehiseen kateuteen naisen kykyä kohtaan synnyttää uutta elämää tai kuten Siivonen asian Mark Seltzeriin viitaten ilmaisee, teknologinen tuottaminen voidaan nähdä ”maskuliinisenä kompensationsa naisen suvunjatkamiskyvylle”. Siivonen 1996, 119.

⁵⁵⁴ Haraway 1991, 181.

⁵⁵⁵ Ks. Rojola 2000, 138.

⁵⁵⁶ SA, 23.

valkoisissa haalareissaan ja moottorisaha kädessään. Ile taas näkee harhaisena 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.⁵⁵⁷

Syntyy ”algoritmi, joka kesyyttää kaoottisen matriisin”⁵⁵⁸.

Rexin elämää varjostanut suuri tammi kaatuu vasta romaanin loppupuolella. Rex päättää etsiä vastauksia vielä kerran kärpässienitripillä. Hän etsii vastausta kysymykseen ”minne päivä päättyi ja kuu katosi”⁵⁵⁹.

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 kaikenpeittävän hahmon. Se on suuri tammi, ja se kasvaa rouva Alakorkeen sisällä. Hän on sen varjon ansainnut. Hän on sen varjon vetänyt ylleen.⁵⁶⁰

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 poissa. ”Rexin kasvot ja Sinivermon taivas ovat niin valoa täynnä että se sattuu”⁵⁶¹.

Rexin elämää varjostanut tammi ei kuitenkaan kaadu samalla Aurooran yltä. Hänen on itse irrottauduttava sen varjosta. Kirjeessä isälleen 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 voittoa Sariolassa, mutta Rex ja Ile lähtevät korjaamaan sitä, mikä vielä on korjattavissa. ”Pirstomalla” tiedon, lähettämällä lähdekoodin kehen tahansa hakkeroitavaksi, sen merkitys häviää.

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.

⁵⁵⁷ Ibid., 115.

⁵⁵⁸ Ibid.

⁵⁵⁹ Ibid., 383.

⁵⁶⁰ Ibid., 387.

⁵⁶¹ Ibid., 388.

VIII TRAAGINEN SANKARI

Kalevala, Sankarit ja tragedia

Karel Kuldnen tarinaa rakentaessaan Sinisalo on täyttänyt aukkoja, joita Lönnrot jätti *Kalevalaan*, alun perin erillisistä runoista muokkaamaansa eepokseen. Näin Karel Kuldnen liittyy *Kalevalan* Kullervoa tiiviimmin ja loogisemmin muiden *Kalevalasta* siirtyneiden henkilöhahmojen tarinoihin. Karelin tarinassa säilyy irrallisuuden tuntu siitä huolimatta, että se ei olekaan yhtä selvä kuin Kullervon tarinassa.

Karel näyttää käyneen läpi eräänlaisen metamorfoosin siirtyessään eepoksesta romaaniin. Ensinnäkin herooinen hahmo on menettänyt osan puoli-jumalallista luonnettaan⁵⁶². Toiseksi nuoresta, sortoa vastustavasta kapinallisesta on tullut sortaja. Karel on edelleen ylikuonnollisen voimakas niin kuin Kullervo, mutta Karel käyttää voimaansa kostamiseen, jolle ei nyky-päivän näkökulmasta löydy mitään oikeutusta. Toisaalta *Kalevala*-tutkijat ovat tarkastelleet *Kalevalan* Kullervoa traagisena hahmona analysoiden Kullervo-osuutta esimerkiksi kohtalodraamana⁵⁶³. 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. Kokonaisuutena kumpikaan tarkasteltavista teoksista – *Sankarit* tai *Kalevala* – ei täytä 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.⁵⁶⁴ Tämä synnyttää tragedian tai komedian lajin yhdessä sen kanssa, miten ja millä välineillä tapahtumat kerrotaan. Karelin tarinan traagisesta luonteesta johtuen keskityn vain tragedian roolihahmoihin.

⁵⁶² Northrop Frye tarjoaa mallin sankareiden kategorisoimiseen. Frye 1970, 33–34.

⁵⁶³ Ks. Kaukonen 1956, 491; ks. myös Kupiainen 1999, 109.

⁵⁶⁴ Aristoteles, luku IV.

Kreikkalaisen tragedian 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. Tragedia siis syntyy toiminnan jäljittelyssä, ei siten, että tapahtumista kerrotaan.⁵⁶⁵ En siis analysoi Karelia ensisijaisesti psykologisena henkilöhahmona vaan seuraan Karelin toimintaa ja sen traagisuuden loogisuutta. Tätä kautta asetun lukijana samankaltaiseen asemaan kuin kreikkalaisen tragedian katsoja. Pohdintani kohteena on, voiko tragedianomaisen postmodernistisen tekstin lukija kokea lukiessaan katharsiksen samalla tavalla kuin – Aristoteleen mukaan – antiikin tragedian katsoja saattoi tuntea sielunsa ja tunteidensa puhdistuvan pelottavaa tai sääliä herättävää näytelmää seuratessaan.⁵⁶⁶

Karel toimii

Karelin tarinassa on useita reaali maailmassa mahdottomalta tuntuvia tapahtumia. Kun Untamo, Karelin setä yrittää päästä Karelista eroon, hän lähettää tämän ensin myrskyssä souturetkelle, sitten harjoittelemaan kalliokiipeilyä Hirsipuupahdalle⁵⁶⁷ ja lopulta saunomaan. Jokaisella retkellä Karel viipyy kolme päivää. Lukijalle herää välittömästi kysymys siitä, miksi kukaan ei kaipaa keskenkasvuista poikaa. Samanlaisia vieraannuttamiskeinoja Sinisalo on käyttänyt muuallakin romaanissaan osoittaakseen tarinoiden yhteyden myyttiseen maailmaan ja toisaalta fantasiakirjallisuuden lajiin.

Kalevalan tutkijat ovat pitäneet Kullervo *Kalevalan* traagisimpana hahmona⁵⁶⁸. Äiti–poikasuhdetta tärkeänä pitävässä *Kalevalassa* äidittömänä kasvava Kullervo on edelleen erikoisen herkullinen tutkittava psykiatrisena tapauksena. *Sankareihin* siirtyneenä Kullervon tarina saa uuden muodon: se 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

⁵⁶⁵ Ibid., luku VI, Saariluoma 2000a, 16.

⁵⁶⁶ Sääli ja pelko sisältyivät tragediaan rakenteellisesti ja yleisö saattoi kokea katharsiksen samastumalla henkilöhahmoin. Ks. Aristoteles, luku VI, Saariluoma 2000a, 18.

⁵⁶⁷ Viittaus Kalevalan Kullervon hirttämisyritykseen, ks. Kalevala XXXI: 171–192.

⁵⁶⁸ Tarja Kupiainen mainitsee Kullervon traagisuutta korostaneista tutkijoista Elias Lönnrotin itsensä lisäksi Fredrik Cygnaeuksen, Johan J. F. Peranderin, Julius Krohnnin, August Ahlqvistin, Kaarle Krohnnin, E. N. Setälän ja V. Tarkiaisen. Ks. Kupiainen 1999, 109.

*kärsimys*⁵⁶⁹. Aristoteleen mukaan tragedian sankarin on oltava jalo, sovelias, totuudenmukainen ja johdonmukainen. Hyvyys ja pahuus eivät ole tragediassa moraalikysymys: henkilöhahmo on hyvä, mikäli hän toimii hyvässä tarkoituksessa.⁵⁷⁰ Karel sopii oivallisesti traagiseksi sankariksi, jonka tietämättömyydestä johtuva *rikkomus (hamartia)*⁵⁷¹ johtaa loppuratkaisuun.

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 yhdessä koko kelomökkikylän kanssa. 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”⁵⁷². Tytti haluaa osoittaa valtansa Kareliin ja kieltää ilkeämielisyyttä Karelin valmentamalta jääkiekkjoukkueelta kauden viimeisen ottelun voiton. Tällä teolla Tytti ottaa Karelilta pois sen, mikä miehelle on tärkeintä: kunnian hyvin tehdystä työstä. Hänen itsekunnioituksensa symboli on ollut isältä perinnöksi jäänyt leuku, jonka terän katkaiseminen on symbolinen ele: Karel ei enää kunnioita itseään eikä muita. Tytti nauraa hänelle: tämä demoninen nauru⁵⁷³ 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. Sisarensa turmelemista (tragedian hamartia)⁵⁷⁴ ja siitä seuraavaa sisaren itsemurhaa Karel ei enää kestä. Hän ei anna itselleen anteeksi tekoaan vaan ajautuu traagiseen loppuratkaisuun: 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

⁵⁶⁹ Aristoteles, luku XI

⁵⁷⁰ Ibid., luku XV. Aristoteleen mukaan (luku XIII) tragedian päähenkilö ei ole jumala tai puolijumala vaan hänen on oltava kunnioitettu ja onnekas tai ainakin kuuluisasta suvusta. Karelin isä on tunnettu ennen taistelua veljensä Untamon kanssa.

⁵⁷¹ Ibid., luku XIII

⁵⁷² Kalevala XXXIII: 81–86, SA, 288.

⁵⁷³ Monet feministit pitävät naisen naurua seksuaalisena ja syvänä (esim. Daly 1978/1991, 17). Kallioisen mukaan feministinen nauru päästää naisen patriarkalisesta 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.

⁵⁷⁴ Tunnistaessaan sisarensa Karel käy läpi Aristoteleen mainitsevat tragedian kolme päävaihetta, jotka ovat peripetia, tunnistaminen ja kärsimys (Aristoteles, luku XI). Kohtaus, jossa Karel tunnistaa sisarensa, herättää vääjäämättä sääliä lukijassa.

kreikkalaisessa tragediassa *Oresteias* Athene päästää Oresteksen syyllisyydestä – vaan Karelin sisäiset, syyllisyyttä hokevat Erinyit⁵⁷⁵ ajavat hänet omaehtoiseen kuolemaan.

Kuoron uusi rooli

Kreikkalaisessa tragediassa oleellisessa roolissa on kuoro, joka toimii kaikkietävänä 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 selvittämään Karel kuuntelee Rexin kappaletta

*kun ei lennä on pakko mennä
kun kaikki mättää on pakko jättää
maa
ja juoda ulappaa*⁵⁷⁶

ja kun näkee liftaritytön tienvarressa, kappale on sopivasti sanoissa

*hän heitti vieheen
sen joka osui mieheen*⁵⁷⁷

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!*⁵⁷⁸

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.”⁵⁷⁹ Tyttö oli Karel Kuldnen, Kalervo Tuurikan pojan sisar.

⁵⁷⁵ 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 Erinyiden syytöksistä Atene julistaa Oresteksen syyttömäksi rikokseen. Ks. Morford & Lenardon 1985, 320–321.

⁵⁷⁶ SA, 297.

⁵⁷⁷ Ibid., 298.

⁵⁷⁸ Ibid., 298–299.

⁵⁷⁹ Ibid., 304.

Kuoron kaikkitietävän kertojan ja kommentoijan rooli jatkuu, kun Karel lähtee kostomatkalalle. 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 janottaa⁵⁸⁰*

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.

Loppuhuipeuksena kuulemme Hartwall-areenan itsemurhaiskun jälkeen Karelin hotellihuoneesta löytyvästä CD-soittimesta loputtomasti toistuvan säkeistön

*Siis mielenrauha osta!
Kaikille se kosta!
Tuhon tuomiosta
sydän rauhan saa –⁵⁸¹*

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 kullisseissa näytelty myytti tuhoavasta voimasta, joka kaatuu omaan mahdotto-muuteensa. 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.

⁵⁸⁰ Ibid., 307–308

⁵⁸¹ Ibid., 308

Etiikka, katharsis ja postmoderni

Postmodernin ja katharsiksen yhdistäminen saman otsikon alle saattaa herättää lukijassa epäilyksiä, koska katharsiksen kokeminen liittyy antiikin tragediaan, joka on luonteeltaan vakava ja syvä, kun taas postmodernille tyypillistä on nimenomaan pinnallisuus ja keveys⁵⁸². Toisaalta tragedia voi liittyä postmodernismiin parodian välityksellä, koska postmodernistisessa kirjallisuudessa parodian kohteeksi joutuvat usein muut kirjalliset lajit. Samoin tyypillistä on kierrättäminen, jolloin esimerkiksi arvokkaana pidetyt mytologiset hahmot joutuvat uuteen valoon. Katharsiksen taas voidaan nähdä olevan yhteydessä lukemiskokemukseen⁵⁸³. Tragedian tehtävä oli Aristoteleen mukaan herättää draaman seuraajissa voimakkaita tunteita, jotka edesauttoivat sielun ja tunteiden puhdistumista, katharsista. Katsoja saattoi kokea katharsiksen tuntemalla voimakkaita tunteita seuratessaan tragediaa, joka päättyi joko sovitukseen tai tuhoon.⁵⁸⁴ Nykypäivänä lukemiskokemuksella saattaa olla samankaltainen merkitys lukijalle⁵⁸⁵. Kulttuurintutkimuksessa on käyty keskustelua kokemisen merkityksestä, puhuttiinpa sitten kuvataiteesta, näyttämötaiteesta, performanssista, kirjallisuudesta, elokuvasta tai mistä tahansa muusta taiteen alasta. Tämä rinnakkaisuus osoittaa, että aristoteelinen katharsiksen käsite ja postmodernistinen taide – mukaan lukien kirjallisuus – eivät välttämättä ole kovinkaan kaukana toisistaan.

Karelin traagisuuteen viittaava tarina tuo *Sankareihin* uuden tason, jonka välityksellä romaani liittyy keskusteluun ajankohtaisista kysymyksistä. Karelin tarina ei ole muinaisista ajoista kertova myyttinen kertomus kuten Kullervon tarina vaan Sinisalo yhdistää Karelin tarinan välityksellä Kullervon hahmoon liittyvät myyttiset merkitykset useisiin ajankohtaisiin aiheisiin (valta, väkivalta, terrorismi). Mytologiasta siirretyillä myyteillä ja mytologisilla hahmoilla maailmojen välisinä identiteetteinä⁵⁸⁶ on *Sankareissa* ja tässä tapauksessa Karelin tarinassa erityinen tehtävä: henkilöahmot tosin saavat uusia merkityksiä kun ne siirretään uuteen kontekstiin, mutta sen lisäksi tekstistä voidaan lukea merkityksiä myös abstraktilla tasolla. Kare-

⁵⁸² Vrt. Eagleton 2003, ix

⁵⁸³ Vrt. esim. Hans Robert Jaussin (1997a, 1997b) käsitys esteettisestä kokemuksesta.

⁵⁸⁴ Aristoteles, luku XIII.

⁵⁸⁵ Reseptioestetiikassa on tutkittu, millä tavoin lukemiskokemus on merkityksellinen. Kirjallinen teksti saa merkityksensä kirjoitetun tekstin ja lukijan välisessä dialogissa. Ks. Jauss 1997a ja 1997b; ks. myös Vainikkala 1993, 44–53. Feministitutkijat ovat keskustelleet lukijan/katsojan merkityksestä erityisesti omaelämäkerta- ja elokuvatutkimuksen aloilla.

⁵⁸⁶ MacHale käyttää intertekstuaalisissa tiloissa, vyöhykkeissä olevista, toisista teksteistä lainatuista henkilöahmoista termiä *transworld identity*, McHale 1987, 57.

lin tarinan esittäminen eräänlaisena tragediana johtaa lukijan pohtimaan katharsiksen mahdollisuutta lukukokemuksessa.

Sankareita lukiessa rakentuu myös taso, jolla tarkastelun kohteeksi tulevat eettiset kysymykset. Kuten aiemmin mainitsin, Kullervon rooli sortoa vastaan kapinoivana nuorena miehenä liukuu Kareliassa sorretusta sortajaksi. Tämä muutos johtaa miettimään, kohdistuuko kritiikki itse katharsiksen käsitteeseen. Mikäli Karel toimii julmasti ”jumalien” virhearvion (kohtalon) vuoksi⁵⁸⁷, lukija voi sääliä Kareliasta. Mutta mikäli hän tekee tuhotyönsä tavallisena romaanin henkilöihahmona ilman mitään sen kummempia motiiveja tai olematta edes kohtalon kuljetta-
mana, nykylukijan on täysin mahdotonta kokea puhdistavaa katharsista Karelin tarinaa lukies-
saan.

Tässä törmäämme kysymykseen katharsiksista, eettisyydestä ja siitä, miten antiikin tragedian rooli-
hahmot ja nykykirjallisuuden henkilöihahmot eroavat toisistaan. Antiikin draama perustui
mimesikseen, toiminnan jäljittelyyn, ja katsoja saattoi samastua rooli-
hahmojen esittämiin ta-
pahtumiin. Draaman kohtalomaisia tapahtumia seurattaessa katsoja saattoi kokea puhdistava-
van katharsiksen voimakkaita tunteita, pelkoa tai sääliä kokiessaan. Epäeettisistä teoista ker-
tovan nykyproosaa lukeva törmää toisenlaisiin kysymyksiin. Missä määrin esimerkiksi
Karelin tekemä itsemurhaisku Hartwall-areenalle voidaan katsoa tragedian muotoon sopiva-
ksi? Muussa Karelin toiminnassa kyllä näkyy tragedialle tyypillistä kohtalomaisuutta, mutta
koko maailmalle kostaminen ei tunnu sopivan tragedian loppuratkaisuksi. Katharsista on vai-
kea kokea, jos henkilöihahmo toimii epäeettisesti. Jos lukija loppuratkaisusta huolimatta kui-
tenkin päättää lähestyä Karelin tarinaa tragediana, hänellä saattaa olla mahdollisuus tuntea
voimakasta sääliä ja pelkoa ja siten kokea puhdistavaa katharsista, mikäli Aristoteleeseen on
uskomista.

Karelin tarinan lähempi tarkastelu osoittaa, että toisaalta – lukutavasta riippuen – voimme
nähdä Kareliassa kreikkalaisen tragedian rooli-
hahmon, jonka tekojen syynä ”ei ole hänen tai-
pumuksensa tai luonteensa vaan hänen joutumisensa tiettyyn objektiiviseen asiintilaan”⁵⁸⁸,
toisaalta nykykirjallisuuden henkilöihahmona, joka valitsee lopulta oman tiensä ilman jumali-
en apua. Karel on mytologiasta siirretty hahmo, jossa yhdistyvät traagisen, yliluonnollisen
voimakkaan sankarin ja demonisen, tuonpuoleisen hahmon piirteet. Hänen yliluonnolliset

⁵⁸⁷ Tarkemmin *hamartiasta* ks. Aristoteles, luku XIII.

⁵⁸⁸ Saariluoma 2000a, 28

voimansa esitetään tavalla, joka viittaa siihen, että hän on arvaamattomien luonnonvoimien symboli. 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 Karelin 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 allegorian, 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 kohtalokkaiseen tapahtumiin. Hänellä on myös seksuaalista (veto)voimaa, joka koituu lopulta Tytin kohtaloksi. Sinisalonen 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 Sinisalonen istuttamat uudet teemat: kysymykset muukalaisuudesta ja terrorismista.

IX LAJI

Eepoksesta romaaniksi

Aiemmissä luvuissa olen tarkastellut *Sankareiden* keskeisiä henkilöitä analysoiden hahmojen tarinoita kokonaisuudesta irrotettuina. Tarinat asettuvat toisistaan poikkeaviin lajikehyksiin sekä annettujen piirteidensä perusteella että lukutavasta riippuen. Tässä luvussa vedän henkilöitä tarinat takaisin romaanin kehykseen ja tarkastelen teosta kokonaisuutena.

Ensimmäiseksi kyseenalaistan teoksen päälaajan: missä mielessä *Sankarit* on romaani? *Sankarit* seuraa *Kalevalan* rakennetta, mutta se ei silti ole eepos siinä mielessä kuten klassiset lajiteoriat eepoksen käsittävät. Mikä sitten on romaanin ja eepoksen olennainen ero? Mihail Bahtinin mukaan eepoksen ja romaanin 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 jatkuvassa liikkeessä.⁵⁸⁹

Pirjo Lyytikäinen seuraa Hegelin käsitystä, jonka mukaan eepoksen oli ”kuvattava aiheensa kaikissa suhteissa ja kaikilta ulottuvuuksiltaan (totaalisesti), ja toisaalta sen oli heijastettava kuvattun kansan ja aikakauden koko maailmaa”⁵⁹⁰. 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”⁵⁹¹.

Bahtinin käsityksiä seuraten romaani tuo kiinnostavalla tavalla 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”⁵⁹². Romaani on siis eräänlainen lajihybridi: se sisällyttää

⁵⁸⁹ Bahtin 2001, 445.

⁵⁹⁰ Lyytikäinen 2005b, 50.

⁵⁹¹ Ibid., 50.

⁵⁹² Bahtin 2001, 448.

itseensä muut lajit ja parodioi niitä omassa rakenteessaan. Siten romaani tulkitsee ja arvottaa muut lajit uudelleen.⁵⁹³

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. Romantiikassa 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 Herderiä:

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, taide 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.⁵⁹⁴

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 tavalla⁵⁹⁵.

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 asetelmia esimerkiksi matalan ja korkean välillä: siksi viihdekirjallisuuden ja korkeakirjalli-

⁵⁹³ Ibid., 448.

⁵⁹⁴ Lyytikäinen lainaa Herderin kirjoitusta *Briefe zu Beförderung der Humanität* vuodelta 1796. Lyytikäinen 2005b, 48.

⁵⁹⁵ Bachtin 2001, 448.

suuden lajipiirteiden sekoittaminen on olennainen osa tällaisen nykyromaanin lajimallia.⁵⁹⁶

Kun *Kalevalaa* ja siitä kirjoitettua uutta versiota *Sankareita* vertaa toisiinsa tässä mielessä, eli pitäen mielessä romaanin ja eepoksen olennaisen eron, *Sankareiden* asettuminen romaanigereen vahvistuu, mutta toisaalta *Sankareiden* ja *Kalevalan* yhteys näyttää Karkaman *Kalevalasta* esittämän tulkinnan pohjalta kasvavan. Karkaman mukaan

[...] *Kalevala* on laaja dialoginen rakennelma, joka eepiseltä laajuudeltaan muistuttaa romaania. Se on elämän ja toiminnan ristiriitainen ja jännittävä kokonaisuus, varsinaisen eepoksen rajoja rikkova proosaan avautuva epeopea, eepos kerrottuna nykyaikaistuvassa maailmassa.⁵⁹⁷

Mikäli *Kalevala* on lajissaan romaania lähestyvä, *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 eepos onkin Bahtinin mukaan sisällöltään kansallinen, se ei voi koskaan sisältää individualistisia piirteitä. Eepos ei voi myöskään koskaan kertoa nykyajasta vaan se kertoo aina kansan herooisesta menneisyydestä, maailman alkuajasta ja sankariajan huippuhetkistä.⁵⁹⁸ Bahtinin mukaan tarkasteltuna *Sankarit* ei siis voi olla eepos, vaikka se kertoikin kansallisista aiheista. Eeposmaisuuteen viittaa kuitenkin se, että *Sankareiden* rakenne seuraa *Kalevalan* rakennetta, ja on siitä syystä ajoittain episodimainen, joka on eepokselle ominaista⁵⁹⁹. Eepos voi olla episodimainen, koska sen taustalla oleva maailmankuva on yhtenäinen. Eepoksen ei siis tarvitse luoda rakenteen välityksellä yhtenäisyyttä, kuten realistisen romaanin.

Muuttuvana ja avoimena *Sankarit* erottuu muodoltaan suljetusta ja muuttumattomasta eepoksesta⁶⁰⁰. *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 ”romaani tuo [muihin kirjallisiin

⁵⁹⁶ Lyytikäinen 2005a, 20.

⁵⁹⁷ Karkama 2008, 169.

⁵⁹⁸ Bahtin 2001, 454–455.

⁵⁹⁹ Lyytikäinen 2005b, 33.

⁶⁰⁰ Bahtin 2001, passim.

lajeihin] problemaattisuuden, lajille erityisen semanttisen keskeneräisyyden, ja on elävä yhteys keskeneräiseen ja muuttuvaan nykyaikaan”⁶⁰¹.

Bahtin 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 Bahtinin mukaan selvä ero. Romaanin päähenkilö ei ole samalla tavalla yksilotteinen 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.⁶⁰² Tässä Bahtin tarkastelee kehitysromaanin päähenkilöitä, eikä henkilöhahmojen analyysi siitä johtuen sovi sellaisenaan 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 Bahtinin Rabelais-tutkimuksessaan tarkastelemiin karnevalistisiin hahmoihin⁶⁰³.

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. Postmodernismissä taas romaanin rakenne rikotaan; uusi ideologia halutaan tuoda myös kirjallisuudessa esiin leikkillisyyden ja muodon pirstaleisuuden kautta. Taustalla lienee länsimaisessa kulttuurissa yleinen tila- ja aikakäsityksen 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 ympäristös-

⁶⁰¹ “[...] 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.

⁶⁰² Bachtin 2001, 451–452.

⁶⁰³ Ks. Bahtin 2002.

sään 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* sankaritarinoiniin ja takaisin, mutta kun eepoksen sankarit esittäytyvät melkoisen yksilutteisina – vaikka Lönnrotin muokkaustyön tuloksena kansanrunouden henkilöhahmot ovatkin muuttaneet muotoaan – *Sankareiden* henkilöhahmot asettuvat realistisen ja postmodernistisen romaanin hahmojen välimaastoon. Hahmot ovat kerroksellisia ja eri kerroksissaan karikatyyrimäisiä, 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 tarkastelemisensa teoksissa pyritään pois postmodernista ”kutsumalla esiin hyvyys yksinkertaistamalla rakenteita, suurentamalla pientä ja pienentämällä suurta”⁶⁰⁴. Kuten aiemmin olen huomauttanut, 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 kostofantasiat⁶⁰⁵. 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

⁶⁰⁴ Kirstinä 1997, 95.

⁶⁰⁵ 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).

”arvottomaan moniarvoisuuteen”⁶⁰⁶; hänen tarkastelemansa kirjailijat ”kaivavat esiin sellaista, mikä ei ole ollut pitkään aikaan ilmaistavissa aikuisten kirjallisuudessa käytössä ollen keinoin, nimittäin hyvyden, myötämielen ja suvaitsevaisuuden”⁶⁰⁷. 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 nimitetäänkin parodiaa Alastair Fowleria (1982) seuraten *kvasigeneeriseksi tyypiksi*.⁶⁰⁸ *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 van-

⁶⁰⁶ Kirstinä 1997, 97.

⁶⁰⁷ Ibid., 95.

⁶⁰⁸ Vrt. Nummi 1985, 61.

hoja muotoja, lisää niiden käyttömahdollisuuksia siten, että samalla etäisyys niihin säilyy⁶⁰⁹. Tästä hyvänä esimerkkinä on Karelin tarinan traagisuuden paisuttaminen tragedian rakenteita lisäämällä.

Eräs 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?⁶¹⁰ Mielestäni vastaus on kyllä, ainakin jossain määrin ja siinä tapauksessa, että venytämme hieman parodian määritelmää. Kritiikki voi kohdistua parodian keinoin hyvin moneen, yllättäväänkin suuntaan.

Parodia sekoitetaan usein ironiaan ja satiiriin. Parodisen ja ironisen ero on sen viittaussuhteessa: parodia kohdistuu tekstin ulkopuoliseen (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, satiiriin kohteena ovat asenteet, uskomukset ja sosiaaliset, uskonnolliset tai moraaliset arvot.⁶¹¹

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 kaksikäänisyydestä, 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 lipo-

⁶⁰⁹ Ibid., 64.

⁶¹⁰ Ibid.

⁶¹¹ Ibid., 53; Hutcheon 1985, 43, 61–64.

grammi, jota esimerkiksi pakinoitsijat käyttävät jättäessään vaikkapa nimestä pois kirjaimia, jolloin lukijan on itse pääteltävä, mihin kirjoittaja viittaa.⁶¹²

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 eepiselle tyylille tyypillisen liioittelun käyttö korostaa sen parodisuutta. *Sankareissa* käytetään myös silloin tällöin metakieltä, joka on kontekstuaalinen signaali. Metakielisiä ilmauksia ovat esimerkiksi ”tai niin hän itse luulee”⁶¹³ ja ”siksi mekin unohdamme nyt hänet”⁶¹⁴.

Karnevaali on muodoltaan parodista. Keskiajan karnevaalisen naurukulttuurin kautta tarkasteltuina *Kalevalan* ja *Sankareiden* henkilöahmojen välille muodostuu erityinen yhteys. Samoin kuin keskiajan karnevaalissa tärkeille henkilöahmoille luotiin karnevalistiset kaksoisolennot,⁶¹⁵ 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: yhtaikaa säilyttäen ja ivaten, kunnioittaen ja kritikoiden⁶¹⁶. 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* henkilöahmot edustavat sellaista henkilögalleriaa, johon voidaan edelleen viitata nyky-suomalaisten kulttuuristen ikonien joukkoa tarkasteltaessa. Toisaalta sinisalolaiset sankarit osallistuvat uusien myyttien luomiseen, jolloin

⁶¹² Nummi 1985, 53–56.

⁶¹³ SA, 263.

⁶¹⁴ Ibid., 81.

⁶¹⁵ Parodian ja karnevaalin yhteyksistä ks. Hutcheon 1985, 103–104.

⁶¹⁶ Vrt. *ibid.*, 20, 57.

taas ne tulevat parodian kohteiksi. Nykysankarien 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.⁶¹⁷

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”⁶¹⁸. 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.⁶¹⁹ *Sankareista* löytyy kohtauksia, joista osa on vauhdikkaita tilannekuvauksia, onpa joukossa myös tekstikatkkelma, joka noudattelee elokuvakäsikirjoituksen muotoa. Nämä tekstikatkkelmat lähenevät draamaa erityisesti siinä mielessä, että niissä kerrotaan tarinan kannalta jotain olennaista⁶²⁰. Niissä on myös kiihkeä rytmi, mikä viittaa draaman rytmin aaltoliikkeen nousevaan vaiheeseen⁶²¹, 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”⁶²². 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 ai-

⁶¹⁷ Vrt. Bahtin 2002, 13, 16.

⁶¹⁸ Reitala & Heinonen 2001a, 18.

⁶¹⁹ Ibid., 21.

⁶²⁰ Vrt. *ibid.*, 25.

⁶²¹ Ibid., 27.

⁶²² SA, 176.

voihin 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.⁶²³

Lukijana näen silmiäni 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 Rexin joukkojen kilpajo. Jamesbondimainen kohtaaminen on kuvattu niin, että vauhti tuntuu:

[B]ussi loikkaa, huojauttaa melkein kyljelleen ja sen jälkeen tärskähtää tiehen niin että Mrs Layfey horjauttaa, 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 enempiä kuin kinttupolku, hän painaltaa kuin MM-rallin erikoiskokeessa, ja jo ensimmäisellä kunnolla tärskähdyksellä katon kommandot ovat horjautaneet 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 pensaikkoon.⁶²⁴

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, elokuvakäsikirjoitus⁶²⁵ on draamaa myös muodoltaan. Se rakentuu numeroituista kohtauksista, joista kuhunkin on merkitty kohtauksen interiööri ja henkilöt sekä ohjeet kohtauksen esittämiseksi.

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

⁶²³ Ibid., 176–177.

⁶²⁴ Ibid., 359–360.

⁶²⁵ Ibid., 224–229.

Mahti seisoo Alkon kassajonossa. Ostoskärry on täynnä Koskenkorvapulloja.

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.⁶²⁶

Kaiken kaikkiaan kuuden sivun pituinen tekstikatkkelma vie juonta eteenpäin harppauksin. Tiivis ja pelkistetty katkelma on erinomainen esimerkki draaman perusominaisuudesta ekonomisena konstruktiona⁶²⁷. Kohtausjaon rakenne, useat paikanvaihdokset ja ajalliset katkokset viittaavat episodimaisuuteen, joka taas on elokuvallinen piirre⁶²⁸

Tragedia vai komedia – traaginen vai koominen

Alastair Fowlerin lajiteorian mukaan⁶²⁹ eriteltynä *Sankarit* siis vaikuttaa olevan (historialliselta) lajiltaan romaani. On syytä tarkastella tätä kysymystä lähemmin, ensinnäkin, kuten edellisissä luvuissa olen osoittanut, henkilöahmojen tarinoista löytyy myös muille lajeille tyypillisiä piirteitä, mikä taas vaatii *Sankareiden* lajin ja moodien tarkempaa tarkastelua.

⁶²⁶ Ibid., 225–226.

⁶²⁷ Vrt. Reitala & Heinonen 2001a, 25.

⁶²⁸ Ibid., 28.

⁶²⁹ Fowler 1982.

Henkilöhahmoista Karelin tarinassa näkyy selvimmin klassiseen epiikka–lyriikka–draamakolmijakoon liittyvä draamallisuus, ja nimenomaan tragediamaisuus. Tämä johtuu varmasti myös ennako-odotuksesta, siitä, että Kullervon hahmoa on perinteisesti pidetty traagisena, mutta myös siitä, että Karelin tarinaan on liitetty antiikin tragediaan erottamattomasti kuuluva kuoro.

Karelin tarinaa tarkastelevassa luvussa tulii siihen tulokseen, että se ei ole tragedia aristoteelissä mielessä, mutta se on ehdottomasti 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 henkilöhahmo, vaikka toisista tarinoista tragedian piirteitä on – todennäköisesti ennako-odotusten puutteessa – hankalampi löytää.

Esimerkiksi Rexin tarinan Oonaan liittyvässä kerrostumassa tragedian juonen ainekset⁶³⁰ *peripetia* eli käännekohta, *hamartia* eli tietämättömyydestä johtuva rikkomus, *anagnorisis* eli tunnistaminen ja *kärsimys* seuraavat toisiaan. Rexin elämässä tapahtuvat käännekohdat (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 puolisoiksi, 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 valata Ilen mielen.

[R]ouva Alakorkee kaivautuu selvästi päivänvaloa kestävämpiin aiheisiin. Niillä on tekemistä neurotransmittereiden, aivosähkökäyrien ja säteilytauti-
sairauksien kanssa. Mutta kun Ile Aerosmith sulkee silmänsä ja korvansa ja antaa sormiansa tanssia näppäimillä, luomien sisäpinnalla siintävät michellepfeiffer-kasvot.⁶³¹

⁶³⁰ Aristoteles, luku XI.

⁶³¹ SA, 205.

Tytti on (mieli)kuvana Ilen verkkokalvoilla, ja Ile unohtaa mietteensä projektin eettisyydestä. Myöhemmin, Tytin kuoleman jälkeen hän huomaa olleensa ”munasta vedettävä”⁶³², eli aristoteelisin termein hän tunnistaa rikkomuksensa. Tästä seuraa eräänlainen sovituksen tähtäävä teko, tuhoa tuottavan *Zombie™*:n hankkiminen takaisin.

Yksittäisistä henkilöihahmoista ja heidän tarinoistaan siis löytyy tragedian piirteitä. Muodoltaan ne eivät kuitenkaan täytä tragedian vaatimuksia, vaikka Karelin tarinaan onkin lisätty rakenteellinen kuoro. Kokonaisuutena *Sankarit* ei ole tragedia jo siitä syystä, että 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 osa⁶³³, 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 kantapäällään pienen kuopan, peräännytty ja ottaa vauhtia. MAHTI ylittää aidan kevyesti ja tulee kierähtämällä maahan, niin että smokin selkämys tomuuntuu.⁶³⁴

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 tulkittuna on osoittaa, miten henkilöihahmot siirtyvät vanhasta järjestyksestä uuteen. Ainoa varsinaisessa merkityksessä koominen hahmo Mahti näyttäytyy sekä koomisena että traagisena. Hänet näytetään usein koomisessa, jopa ironisessa valossa, mutta toisaalta hän täyttää traagisen hahmon vaatimukset kahdella tavalla: hänen kohtalonaan on tuhoutua ja hä-

⁶³² Ibid., 328.

⁶³³ Frye 1970, 167.

⁶³⁴ SA, 228.

nellä on kreikkalaisten tragedioiden sankarille tyypillinen heikkous, hybris: hän on ylimielinen⁶³⁵.

Sankareissa siis toteutuu draamalle tyypillinen niin kutsuttu *comic relief*, joka tarkoittaa sitä, että jännitteitä luodaan rytmittämällä traagisten väliin koomisia kohtauksia⁶³⁶. Näin ollen voidaan todeta, että *Sankareissa* on draaman aineksia, vaikka *Sankarit* ei olekaan muodoltaan draamaa.

Alalajina quest, kehityskertomus ja allegoria

Henkilöhahmojen tarinoista tekemiäni tulkintojen perusteella kysymyksiä herättää myös romaanin *alalaji*, joka Alastair Fowlerin mukaan syntyy, kun lajin repertoaariin lisätään sisällöllisiä piirteitä⁶³⁷. *Sankarit* näyttää rakenteeltaan rikkonaisena, eri lajeja ja moodeja sekoittavana romaanina rakenteeltaan postmodernistiselta, mutta onko romaanissa johonkin tiettyyn alalajiin viittaavia piirteitä? Sinisalo antaa vihjeitä mahdollisiin tulkintoihin *Sankareiden* alalajista:

“Olen tietoisesti yhdistänyt ja limittänyt Sankarien kerronnan tasoon useita eri mahdollisuuksia tulkita sen lajityyppi: kirjan voi periaatteessa lukea muiden muassa vauhdikkaana seikkailutarinana, nuoren henkilön kehityskertomuksena, sosiaalisena satiirina tai Kalevala-myytin uudelleen tulkitsemisena. Tämä multikoodaus tuottaa parhaassa tapauksessa useita eri tekstejä saman teoksen yhdestä identtisestä kerronnasta. Multikoodauksen onnistumisen tärkein työkalu oli realismin perinteestä ja rajoitteista irrotettu estoton fabulointi.”⁶³⁸

Rexin, *Sankareiden* keskeisimmän ja alusta loppuun saakka juonessa pysyvän henkilöhahmon tarinan analyysi ohjaa myös koko romaanin lukutapaa. Toinen ohjaava seikka on tieto *Kalevalan* keskeisimpänä pidetystä tematiikasta, joka liittyy Sampoon. Tarkastelin aiemmin Rexin matkustamista Northrop Fryen lajiteorian mukaan etsintäromanssin kaltaisena questinä. Rex matkaa tarinansa eri kerroksissa etsimään itseään, sanoja ja valoa elämäänsä. Yksi Rexin tarinan kerrostumista huipentuu *Zombie™*:n ryöstöön, joka ei olekaan pelkästään vaurautta tuot-

⁶³⁵ Yrjö Hosiaisuoma määrittelee hybriksen seuraavasti: ”Uhmakas ylimielisyys, suuruudenhulluus, rikollinen uhmamieli, menestyksen aiheuttama ylpeys. Antiikin kreikkalaisille hybris merkitsi ihmisen pyrkimystä jumalten veroiseksi tai jopa heidän yläpuolelleen, mistä vääjäämättä seurasi jumalten kosto. Kreikkalaisissa tragedioissa sankari jättää usein huomiotta jumalten varoitukset ja rikkoo heidän käskyjään; näin hybris johtaa sankarin romahdukseen.” Hosiaisuoma 2003, 323.

⁶³⁶ Reitala & Heinonen 2001a, 27.

⁶³⁷ Fowler 1982, 55.

⁶³⁸ Sinisalo 2004, 31.

tava kalevalainen ihmemyllä eikä etsintäromanssien graalin malja vaan pandoran lipas, joka toki tuottaa rikkautta sille, joka sen omistaa, mutta myös tuhoa kaikille, jotka ovat sen vaikutuspiirissä.

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 motivointia.

Tämä taas johtaa pohtimaan *Sankareiden* allegorisuutta monesta näkökulmasta. Häilyväenä, rajatilassa olevana eri lajien välimuotona *Sankarit* antaa aihetta 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”⁶³⁹. Hän seuraa tässä Lönnrotin käsitystä myyttisestä, jonka mukaan mytologiassa heijastuvat yhteiskunnalliset valtasuhteet ja yhteiskunnallinen tilanne yleensä⁶⁴⁰. Lönnrot ei kuitenkaan ymmärtänyt allegorisuutta samalla tavalla kuin monet muut tutkijat: esimerkiksi Kalevan ja Pohjan kansojen välistä sotaa on pidetty hyvän ja pahan taistelun allegoriana, mutta 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.⁶⁴¹ *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 monimuotoistuessaan 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.

⁶³⁹ Karkama 2008, 165–166.

⁶⁴⁰ Ibid., 165.

⁶⁴¹ Ibid., 166.

Kohti uusia maailmoja

Satua, fantasiaa ja scifiä

Sinisalo tiivistää sadun, fantasian ja scifin yhteyden:

Jos fantasia on eksaktiksi kirjoitettua satua, voidaan science fictionin määrittellä olevan eksaktiksi kirjoitettua fantasiaa. Kummassakin lajissa voidaan liikusella täysin eksoottisissa lokaatioissa ja tavata arkitodellisuudesta irrallaan olevia olentoja, mutta science fictionin perinteessä kaikki tapahtumat ja hahmot ovat perusteltavissa tieteellisesti.⁶⁴²

Myös *Sankareissa* matkustetaan erikoisiin paikkoihin ja henkilöhahmojen tarinoista löytyy samantyyppisiä henkilöhahmoja kuin ihmesaduista sankareineen, avustajineen ja estävine hahmoineen⁶⁴³.

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 häitä⁶⁴⁴, kun taas scifissä päähenkilöt matkaavat sadun taikametsän sijaan esimerkiksi avaruuden läpi⁶⁴⁵.

Sankareissa ihmesaduista tutut taikavälineet muuttuvat *novumeiksi*⁶⁴⁶, jotka voidaan romaanin mikrokosmoksessa selittää teknologian kehityksen tuloksiksi. Muut yliluonnolliset tapahtumat saavat konkreettiset puitteet tai ne tapahtuvat unissa tai hallusinaatioillassa, jonka huume, lääke tai verenhukka on aiheuttanut. Esimerkiksi kertomus Ilmarisen matkasta Pohjolaan myrskytuulesta siirtyy *Sankareihin* konkreettisia elementtejä ja hallusinaatioita yhdisteleväksi tarinaksi. Rex lähettää vastaanhangoittelevan Ilen Sariolaan samppoa takomaan antamalla hänelle rauhoittavaa lääkettä, jota parantolan sairaalasangissa kutsuttiin nimellä *kukkalatva*. *Kalevalassa* Väinämöinen suostuttelee Ilmarista matkalle sanomalla:

”Viel’ on kumma toinen kumma:
Onp’ on kuusi kukkalatva,
Kukkalatva, kultalehvä

⁶⁴² Sinisalo 2004, 15.

⁶⁴³ Ks. alaviite 432.

⁶⁴⁴ Ihmesatujen juonityypeistä Apo 1986, 72–89.

⁶⁴⁵ Wienker-Piepho 2004, 47.

⁶⁴⁶ Suvin 1979, 63–94.

Osmon pellon pientarella;
Kuuhat latvassa kumotti,
Oksilla otava seisoi.⁶⁴⁷

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 harhailla”⁶⁴⁸. Ile näkee hallusinaation.

”Mä kiipeän nyt tonne puuhun”, Ile ilmoittaa asiallisesti, katsoen jonnekin treenikämpänsä hämähäkinverkkojen harmaannuttamaan katonrajaan. ”Se kuu pitäis nimittäin kerätä.” Rex tajuaa, että hänen kertomansa anekdootti Tytti Pohjolasta ja tämän Husqvarna-harrastuksista elää nyt juuri Ile Aero-smithin päässä technicolor-laajakangasversiona.⁶⁴⁹

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

Teksti saa varsin hupaisia piirteitä, kun *Kalevalan* myyttisyys muuttuu scifiksi⁶⁵⁰: 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 henkilöhahmot ovat karikatyyrimäisiä lainahahmoja *Kalevalan* myyttisestä maailmasta. Myyttien ja mytologisten aineiden käyttö postmodernistisessä – ja erityisesti fantastisessa – kirjallisuudessa taas luo uusia merkityksiä ja intertekstuaalisia maailmoja, mikä sinänsä saattaa lukijan epäroimään todellisen (romaanin todellisuuden) ja epätodellisen, luonnollisen ja yliluonnollisen välillä. Mutta huolimatta siitä, että romaanissa on kohtauksia, jotka viittaavat myyttisen ja ”todellisen” maailman välillä liikkumiseen⁶⁵¹, romaani ei kuitenkaan näyttäisi olevan geneeristä fantastista kirjallisuutta, ei ainakaan todorovilaisittain ymmärrettynä. Scifin lajipiirteet kumuloituvat muutamien henkilöhahmojen tarinassa, vaikka

⁶⁴⁷ Kalevala X: 115–120.

⁶⁴⁸ SA, 109.

⁶⁴⁹ Ibid., 109–110.

⁶⁵⁰ Vrt. Scholes & Rabkin 1977, 93–94.

⁶⁵¹ Ks. McHale 1987, 45–48, 73–83.

vihjeitä romaanin kuulumisesta fantastiseen kirjallisuuteen on ripoteltu kaikkiin tarinoihin ”scifi-sensitiivisen” lukijan löydettäväksi. *Sankareista* löytyy paikoitellen liioittelua, epärointiä ja viittauksia yliluonnolliseen tasoon, jotka ovat Todorovin mukaan fantastiselle kirjallisuudelle ominaisia⁶⁵². Kun esimerkiksi Väinämöinen matkaa *Kalevalassa* Tuonelaan hakemaan puuttuvia sanoja, Rex käyttää huumaavia aineita päästäkseen ”säveltäjän blokista”⁶⁵³. Myyttisesti tulkittuna molemmat tekevät matkan omaan tiedostamattomaansa⁶⁵⁴, 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”⁶⁵⁵.

Yhteys myyttisen ja fantastisen välille rakentuu toisin sanoen konkretisoimalla: intertekstuaalisessa siirtymässä *Sankareihin* kalevalainen myyttinen matka muuttuu karpässien aiheuttamaksi hallusinaatioksi. Tällainen vieraannuttaminen on Darko Suvinin karkean 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 yläotsikon alle⁶⁵⁶. Kognitio erottaa scifin fantasiasta ja sadusta empiirisen todellisuuden lakeihin kohdistuvan suhtautumisen perusteella. Esimerkkinä hän mainitsee sadun lentävän maton.⁶⁵⁷ Scifissä matto ei voi lentää taikuuden perusteella vaan taito on pystyttävä selittämään teknisesti.

Sankareissa useiden henkilöihahmojen tarinoista löytyy fantastiseen kirjallisuuteen yhdistäviä piirteitä, mutta kantaaottavana romaani linkittyy kokonaisuutena scifiin Suvinin erittelyn mukaisen kognition perusteella. Sarah Lefanu tiivistää scifin tehtävän sen poleemisuuteen ja kriittiseen kantaaottavuuteen painottaen⁶⁵⁸. Scifin keskeisimmäksi tehtäväksi onkin muodostunut kriittisyys, vaikka lajia on syytetty ennemminkin teknologian ylioptimistisesta mystifioinnista, jopa eskapismista⁶⁵⁹. Muut kirjalliset muodot, joiden lajirepertoaariin kuuluvia piirteitä scifi sisältää, kuten esimerkiksi satiiri, parodia jne., ovat usein luonteeltaan

⁶⁵² Ks. Todorov 2002, 27–38.

⁶⁵³ Olen kääntänyt Sinisalon käyttämän termin ”composer’s block” suomeksi, koska se tuntuu sujuvammalta tässä yhteydessä. Vrt. SA, 329.

⁶⁵⁴ Ks. Korte 1988, 86.

⁶⁵⁵ Soikkeli 2002c, 232.

⁶⁵⁶ Fiktion ja kognition erittelystä tarkemmin ks. Suvin 1979, 3–15.

⁶⁵⁷ Suvin 1979, 8.

⁶⁵⁸ Lefanu 1989, 179.

⁶⁵⁹ Hirsjärvi 2009, 26; Suvin 1979, ix.

(yhteiskunta)kriittisiä⁶⁶⁰. 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 ajankohtaisiin kysymyksiin on tyypillistä fantasia- ja scifi-kirjallisuudelle, vaikka pintapuolisesti katsottuna näyttää siltä, että niissä kerrotaan taikasormuksista ja muista yliluonnollisista asioista. Tuttuja, ajankohtaisia ongelmia on Sinisalon mukaan helpompi lähestyä objektiivisemmin, jos ne ovat täysin uudessa kontekstissa.⁶⁶¹

Utopiasta dystopiaan ja takaisin

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".⁶⁶² 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* (kaiveruksen efekti). Samoin kuin samasta aiheesta valmistetut kohokuva ja kaiverus rinnakkain asetettuna näyttävät samassa valossa varjoihin ja korostuksiin "aavemaisen käänteisiltä", myös samasta aiheesta kirjoitetut dystopia ja utopia rinnakkain tarkasteltuina ovat saman aiheen kääntöpuolia.⁶⁶³ Johanna Sinisalo puhuu periaatteessa samasta efektistä käyttäessään omaa termiään *viistovalistus*⁶⁶⁴.

⁶⁶⁰ Ks. Lefanu 1989, 179.

⁶⁶¹ Sinisalo 2004, 23–24.

⁶⁶² Attebery 2002, 115.

⁶⁶³ Ibid., 116.

⁶⁶⁴ Ks. Sinisalo 2004, 24. Ks. myös alaviite 41.

Utopistiset ja dystopiset tulevaisuuskuvat voivat olla hyvinkin erilaisia luonteeltaan⁶⁶⁵, mutta niitä kuvaava kirjallisuus (tai elokuva) liittyy aina yhteiskunnalliseen keskusteluun olipa sen taustalla sitten minkälainen poliittinen suuntaus tai ideologia tahansa. Tästä hyvänä esimerkkinä ovat feministinen utopistinen ja dystopinen kirjallisuus, jonka kulta-aikana 1970-luvulla Yhdysvalloissa nousi useita naiskirjailijoita, jotka kuvasivat yhden sukupuolen edustamia utopistisia ja dystopisia yhteiskuntia⁶⁶⁶. 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.⁶⁶⁷

Myös Sinisalo liittyy tulevaisuusfiktiota kirjoittavien (nais)kirjailijoiden joukkoon, vaikka *Sankareita* ei voikaan kokonaisuutena luonnehtia utopiaksi tai dystopiaksi. *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 satiirissa käsitellyssä dystooppinen kuva, joka kärjistyy ”sammon” ryöstön jännityskertomuksen keinoin kuvatussa seikkailussa, jossa hegemoniseen 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.⁶⁶⁸

⁶⁶⁵ 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 tarkoituksellisesti muodostettuja maailmoja tai maailmoja, joiden muodostumisen teknologinen kehitys on tehnyt mahdolliseksi. Williams 1979, 52.

⁶⁶⁶ Esimerkiksi Joanna Russ, Ursula Le Guin, Mary Staton ja Marge Piercy.

⁶⁶⁷ Attebury 2002, 121; ks. Barr & Smith (toim.) 1983.

⁶⁶⁸ 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”⁶⁶⁹. Aurooran – Ainon, 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.⁶⁷⁰

Sankareissa ilmenevä siirtymä utopiasta dystopiaan ja takaisin on kaksijakoisuudessaan scifille tyypillistä. Hirsjärvi huomauttaa, että scifi on luonteeltaan dystooppista, mutta ”pohjautuu myös vahvan kehitysoptimistiseen ja utopistiseen näkemykseen tieteen kyvystä ratkaista ihmiskunnan ongelmia”⁶⁷¹. 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 henkilöhahmojen tarinoiden välityksellä teemoja, jotka ovat aiheuttaneet pelkoa erityisesti parina viime vuosikymmenenä. Väkivalta näyttää lisääntyneen esimerkiksi terroriiskujen muodossa ja teknologisesta kehityksestä 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.

⁶⁶⁹ Ibid., 395.

⁶⁷⁰ Lefanu 1989, 178.

⁶⁷¹ Hirsjärvi 2009, 22.

X LANGAN SÄIKEET YHTEEN

Edellisissä luvuissa olen paloitellut tarkastelemani romaanin osasiin ja analysoinut henkilö-
hahmoja ja niiden abstrahoituja tarinoita sekä temaattisesti että rakenteellisesti lajikysymyk-
sen 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 ker-
tomuksia, maailmantilaa selittäviä yleispäteviä malleja. Sinisalo on toteuttanut tämän upotta-
malla suomalaisuuden suurta kertomusta edustavaan eepoksen malliin sisältöjä, jotka edusta-
vat 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, sci-fiä, romanssia ja muita lajeja, saa lukijan katso-
maan näitä lajeja aivan uudesta näkökulmasta. Jo *Kalevalasta* voidaan löytää eri lajeihin viit-
taavia rakenteita ja sisällöllistä tematiikkaa. Kullervon traagisuuden lisäksi *Kalevalasta* löytyy
piirteitä, joita paisuttamalla Sinisalo on rakentanut oman lajihybridinsä. Nykypäivän saippua-
opperasarjoista ja rakkausromaaneista tuttuja asetelmia löytyy jo *Kalevalasta*, kun vanha
Väinämöinen vokottelee nuorta Ainoa, Joukahainen ampuu Väinämöistä kostoksi sisarensa
kuolemantuottamuksesta, Kullervo makaa sisarensa ja ystävykset Väinämöinen ja Ilmarinen
kosiskelevat samaa naista, Pohjolan neitoa. *Kalevalan* keskeinen tapahtuma, Sammon ympä-
rille 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 synty-
nyt romaani, joka kertoo *Kalevalan* ”julkkisten” 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. Kalevalainen taistelu sammosta 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 kätkeytyksen ja vasta tulkinassa avautuvien merkitysten sijasta. *Sankareissa* käsitellään aiheita, jotka luotaavat syvälle vakaviin, eettistä keskustelua herättäviin kysymyksiin. Myös Sinisalon luomissa henkilöhahmoissa 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, ylinhimillisen 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 kulttuuririkehystä teknologian kehityksen kuvauksen ja kulttuuristen ikonien – muusikoiden ja urheilijoiden – menestyksekkään edustuksen ansiosta. *Sankarit* samanaikaisesti sekä korostaa että kritikoit 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, sammontakojasta rumpali ja it-alan asiantuntija, soturista urheilija ja paimenesta valmentaja. Saman käsittelyn saavat myös yliluonnolliset, myyttiset siirtymät tuonelaan ja naisten valtakuntiin (saareen ja Sariolaan), joiden kuvaukseen liioittelu ja inversio tuovat parodisen sävyn. Henkilöhahmojen matkat etääntyvät viistovalauksessa 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 huumaavan lääkkeen (*kukkalatva*) tainnuttamana ja Mahdin pelastavat maanalaisesta elinpankista (Tuonelan joesta) paradoksaalisesti Toinin häneen pumppaama 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 henkilöahmoista 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 henkilöahmojen kalevalaiset piirteet korostuvat, toiset saavat uusia intertekstuaalisia siirtymässä pohjatekstistä. Riippuen näiden piirteiden laadusta henkilöahmojen 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. Karelin 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 assosoida 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 hevimumsiikin satanismisyytöksistä 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. Vuosituhaten vaihteessa ja vielä aivan viime aikoina kiivasta keskustelua on herättänyt kännyköiden ja muiden sähköisten laitteiden säteilyn vaikutus elimistöön. *Sankareissa* tämä kärjistyy kuvaan sähköaaltoin tainnutetusta väkijoukosta. Vuosituhaten 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 joesta ja Ilmarisen takomaan kultaneitton. 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 naisahmojen henkilökuvaan maskuliinisina ominaisuuksina pidetyt vallanhalu ja väkivalta. Ilen toiminnassa nousee esiin synnyttäminen feminiinisenä piirteenä, ja samalla se herättää keskustelua myös teknologisesta uusintamisesta synnyttämisen maskuliinisena kompensationsa. Toini taas toimii kuin luoja jumalatar ja synnyttää poikansa uudestaan. Palojen yhteen ompelemisesta jäävät jäljet ovat metafora, ja Frankenstein-motiivi toimii allegoriana postmodernistisen tekstin fragmentaarisuudesta ja uusintavasta luonteesta.

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

Kysymys vallasta ja vallankäytöstä antavat henkilöahmojen 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 po-

liittisiä merkityksiä ja myös eettisiä sävyjä, kun Oona esitetään omasta ruumiillisuudestaan epävarmaksi nuoreksi tytöksi, jonka vanha, seksuaalisesti kokenut rock-laulaja viettelee. Oonan henkilökuva täydentyy Ainon hahmon kuvauksessakin käytetyin myyttisin veteen liittyvin symbolein ja tarjoaa uudessa kulttuurikontekstissaan luetaan feministisen näkökulman. Sekä Väinämöinen että Rex esitetään nuoruutta havittelevana vanhempana miehenä, joka myöhemmin tyytyy osaansa yksinäisenä, naisettomana miehenä. Rexin henkilökuvasa tapahtuu erityinen muutos, kun hän kasvaa isyyteen. Oonan ja Rexin tyttärellä Aurooralla taas on koko romaanin yhtenäisyyden kannalta erityinen, kantava rooli. Rexin ja Aurooran toisiinsa punoutuvaa tarinaa voidaan pitää hyvänä esimerkkinä tulkinnan monimuotoisuudesta ja säikeiden yhteenpunoutumisesta. Jos tarkastellaan vain isän ja tyttären, Rexin ja Aurooran välistä suhdetta, henkilöhahmot saavat joko feministisiä tai myyttisiä piirteitä riippuen siitä, kumpaan henkilöhahmoon 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 kehityopsykologisenä 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 eettisyydestä, 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. Median merkitys vaikuttajana korostuu romaanin 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 doping-käryn vuoksi ja Oona menee veteen nähtyään Rexin kuvan lehdessä. *Sankareissa* mediakritiikki kohdistuukin niihin kuviin, joita median kautta iskostetaan katsojien tietoisuuteen ja joilla pyritään vaikuttamaan. 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 ”urottöiden” suorittaminen ja virtuaalilaisen rakentaminen, rouva Alakorkeeseen fokuoituva tarinassa ”sampo” liittyvä toiminta ja Kauko ”Mahti” Saarelaisen doping-käryyn 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 maailmastamme 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- ja vahvistavia ne joissain tarinoissa lähes lajiksi saakka. Nämä lajipiirteet taas heijastuvat takaisin *Kalevalaan* eräänlaisen kaksoispeilauksen kautta. Erityisiä, nykykulttuurin muutoksia peilaavia merkityksiä syntyy sekä nais- että mieshahmojen siirtymissä. Esimerkiksi *Sankareiden* naishahmoja tarkastelemalla myös *Kalevalan* naiset näyttäytyvät erilaisina: vahvoina ja itsenäisinä, superäiteinä, jumalattarina ja taistelijoina. Kun kalevalaiset sankarit asetetaan nykypäivän kulttuuriheerosten ”nahkoihin”, henkilö- hahmot (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 henkilö- hahmot ovat yllättävän tuttuja ja todentuntuisia. Romaanissa käytetyt vieraannuttamiskeinot eivät vaikuta henkilö- hahmojen uskottavuuteen.

Mytologiasta siirretyillä hahmoilla maailmojen välisinä identiteetteinä on Brian McHalen mukaan erityinen tehtävä postmodernistisessä ja tässä tapauksessa fantastisessa kirjallisuudessa. Siirtämällä kalevalaiset henkilö- hahmot uuteen, sci-fi- 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 pönkittäjinä 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, suomalais-kansallisen 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.

LÄHTEET

Tutkimuskohteet

Sinisalo, Johanna 2003, *Sankarit*. Helsinki: Tammi. (viittauksissa SA)

Kalevala (19. painos vuodelta 1996). Helsinki: WSOY.

Lähteet

Aho, Kalevi 2008, Kalevala ja suomalainen taidemusiikki. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS. 82–121.

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 U. Piela, S. Knuutila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS. 498–499.

Alanko, Outi & Käkälä-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. M-L. Nevala (toim.), *Sain roolin, johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava. 21–28.

Apo, Satu 1989b, Valitus ja viha. Lyyrinen laulurunous. Teoksessa M-L. Nevala (toim.), *Sain roolin, johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava. 154–181.

Apo, Satu 1995, *Naisen väki. Tutkimuksia suomalaisten kansanomaisesta kulttuurista ja ajattelusta*. Hanki ja jää: Helsinki.

Aristoteles 2007, *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski 1967. Helsinki: Otava.

Arppe, Tiina 1996, Jean Baurdrillard. Esittely. Teoksessa J. Kotkavirta ja E. Sironen (toim.), *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Tutkijaliitto. 181–186.

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*. Torino: Einaudi. 445–482.
- Bahtin, Mihail 2002, *François Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. T. Laine, P. Nieminen. (Alkup. *Tvorštvo 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 O. Alanko & T. Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Tietoli-pas 174. Helsinki: SKS. 117–140.
- 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*. London: Macmillan. 101–106.
- 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.
- Cygnæus, 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: *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*. Helsinki: Otava. 733–738.

- Enwald, Liisa 1999, Naiskirjallisuus. Teoksessa P. Lassila, (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 724:3. Helsinki: SKS. 199–211.
- 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 itsesestä*. (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*. Tampere: Tampere University Press. 223–236.
- Hakamies, Pekka 1999, Ilmarinen ja kansanomaiset teknoutopiat. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS. 79–92.
- Hakamies, Pekka 2004, Ilmarinen ja sepän sankaruus. Teoksessa A-L. Siikala, L. Harvilahti & S. Timonen (toim.), *Kalevala ja laulettu runo*. Helsinki: SKS. 69–82.
- 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/ENGL2012Klages/Irigaray.html (11.5.2009)
- Harva, Uno 1949, Kalevalan tärkeimmät alkuaineet. Teoksessa F. A. Heporauta & M. Haavio (toim.), *Kalevala. Kansallinen aarre. Kirjoitelmia kansalliseepoksen vaiheilta*. Porvoo – Helsinki: WSOY. 17–23.
- Harvilahti, Lauri 2002, Eepostutkimus 2000. Teoksessa P. Laaksonen & S.-L. Mettomäki (toim.), *Pyhän perintö. Kirjoituksia suomalaisesta pyhästä Kalevalassa, kansanperinteessä, luonnossa ja taiteessa*. Kalevalaseuran vuosikirja 79–80. Helsinki: SKS. 278–283.
- 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.), *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 128–158.
- Hirsjärvi, Irma 2006, Fantastisten lajityyppien ongelmia. Teoksessa A. Leinonen & I. Loivamaa (toim.), *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 169–185.

- Hirsjärvi, Irma 2009, *Faniuden siirtymiä. Suomalaisen science fiction -fandomin verkostot*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 98. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Honkanen, Katriina 2004, Nainen. Teoksessa A. Koivunen & M. Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. (Alkup. 1996.) Tampere: Vastapaino. 139–157.
- Honko, Lauri 1972a, Myytti uskontotieteissä. Teoksessa L. Honko (toim.), *Uskontotieteen näkökulmia*. Porvoo ja Helsinki: WSOY. 106–138.
- Honko, Lauri 1972b, *Uskontotieteen näkökulmia*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.
- Honko, Lauri 1984, Lönnrot: Homeros vai Vergilius? Teoksessa P. Laaksonen (toim.), *Lönnrotin aika*. Helsinki: SKS. 31–36.
- 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*. Tampere: Tampere University Press. 169–193.
- Ikonen, Teemu 2003, Tarina ja juoni. Teoksessa O. Alanko & T. Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Tietolipas 174. Helsinki: SKS. 184–206.
- Immonen, Kari, Kallioniemi, Kari, Kärki, Kimi, Laine, Kimmo ja Salmi, Hannu 2008, Kalevalasta populaarikulttuuriin. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS. 448–500.
- 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. Siironen (toim.), *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Tutkijaliitto. 227–279.

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, aisztheszisz 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. Jauf: *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*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu. 228–237.

Jokinen, Arto (toim.) 1999a, *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere: Tampere University Press.

Jokinen, Arto 1999b, Naisia tohtori Lönnrotin leikkauspöydällä. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS. 163–172.

Jokinen, Arto 1999c, Suomalainen miestutkimus ja -liike: muutoksen mahdollisuus? Teoksessa A. Jokinen (toim.) *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere: Tampere University Press. 15–51.

Jokinen, Arto 1999d, Tuntuu mieheltä. Teoksessa A. Jokinen (toim.) *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Tampere: Tampere University Press. 7–12.

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*. Tampere University Press. 7–31.

Jokinen, Arto (toim.) 2003b, *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere: Tampere University Press.

Järvinen, Irma-Riitta 1999. Lemminkäisen äiti mielikuvissa ja kansanrunoissa. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS. 157–162.

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, pitää 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 aatteet*. Helsinki: SKS.
- Karkama, Pertti 2008, Kalevala ja kansallisuusaate. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS. 124–169.
- 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*. Helsinki: Like. 256–286.
- Kaukonen, Väinö 1956, *Elias Lönnrotin Kalevalan toinen painos*. Helsinki: SKS.
- Kaukonen, Väinö 1984, Suuri elämäntyö. Teoksessa P. Laaksonen (toim.), *Lönnrotin aika*. Helsinki: SKS. 12–30.
- Kekki, Lasse & Ilmonen, Kaisa (toim.) 2004, *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like.
- Kempainen, Ilona 2007, Kirkastettu sankaruus. Naisen sankarikuva sota-ajan Suomessa. *Naistutkimus* 2007/1. 17–32.
- Keskinen, Mikko 1996, Kriittisiä transpositioita. Intertekstuaalisuuden teorian kirjaimen ja metaforan välissä. Teoksessa P. Lyytikäinen (toim.), *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 49 Osa I. Helsinki: SKS. 30–50.
- 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*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY. 74–97.
- 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)

Knuutila, Seppo 1999, Sankarien varjot. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS. 10–24.

Koivunen, Anu 2000, Teresa de Lauretis: Sosiaalisen ja subjektiivisen rajankäyntiä. Teoksessa A. Anttonen, K. Lempiäinen & M. Liljeström (toim.), *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino. 85–114.

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*. (Alkup. 1996.) Tampere: Vastapaino. 179–205.

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*. Helsinki: Gaudeamus: 21–50.

Kupiainen, Tarja 1999, Kohtalon kolhima Kullervo. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS. 106–116.

Kupiainen, Tarja 2002, Kalevalan Kullervo sankarina. Teoksessa P. Laaksonen ja U. Piela (toim.), *Lönnrotin hengessä 2002*. Kalevalaseuran vuosikirja 81. Helsinki: SKS. 304–316.

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*. Kultaneito VII. Helsinki: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura. 122–140.

- Kupiainen, Tarja & Vakimo, Sinikka (toim.) 2006, *Välimatekoilla. 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*. Helsinki: SKS. 54–66.
- Kuusi, Matti ja Anttonen, Pertti 1985, *Kalevala-lipas*. Helsinki: SKS.
- Kuusi, Matti, Laaksonen, Pekka & Sihvo, Hannes (toim.) 1986, *Kirjokannesta kipinä. Kalevalan juhlavuoden satoa*. Kalevalaseuran vuosikirja 66. Helsinki: SKS.
- Käkelä-Puumala, Tiina 2003, Persoona, funktio, teksti – henkilöhahmojen 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 2002*. Kalevalaseuran vuosikirja 81. Helsinki: SKS.
- Laitinen, Kai 1991, *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- Lane, Ann J 1979, Introduction. Teoksessa Ch. P. Gilman, *Herland*. London: The Women's Press. v–xxiii.
- 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. Heponranta & M. Haavio (toim.), *Kalevala. Kansallinen aarre. Kirjoitelmia kansalliseepoksen vaiheilta*. Porvoo – Helsinki: WSOY. 138–163.
- Lefanu, Sarah 1989, Popular writing and feminist intervention in science fiction. Teoksessa D. Longhurst (toim.), *Gender, Genre and Narrative Pleasure*. London: Unwin Hyman. 177–191.

- 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*. Tampere: Tampere University Press. 74–88.
- Leinonen, Anne & Loivamaa, Ismo (toim.) 2006, *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Lempiäinen, Kirsti 2000, Rosi Braidotti – Nomadisen naissubjektin visioija. Teoksessa A. Anttonen, K. Lempiäinen & M. Liljeström (toim.), *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino. 19–41.
- Lempiäinen, Pentti 2004, *Suuri etunimikirja*. Helsinki: WSOY.
- Liljeström, Marianne 2004. Sukupuolijärjestelmä. Teoksessa A. Koivunen & M. Liljeström (toim.), *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. (Alkup. 1996.) Tampere: Vastapaino. 111–138.
- Lindström, Aune 1949, Kalevala kuvataiteiden tulkitsemana. Teoksessa F. A. Heporauta & M. Haavio (toim.), *Kalevala. Kansallinen aarre. Kirjoitelmia kansalliseepoksen vaiheilta*. Porvoo – Helsinki: WSOY. 175–192.
- Linker, Kate 1995. Representaatio ja seksuaalisuus. Teoksessa L.-M. Rossi (toim.), *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus. 208–244.
- 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.
- Lyotard, 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*. Tietolipas 121. Helsinki: SKS. 145–179.
- 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*. Helsinki: SKS. 7–23.

Lyytikäinen, Pirjo 2005b, Lajit ja kansallinen kirjoittaminen. Teoksessa P. Lyytikäinen, J. Nummi & P. Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: SKS. 24–65.

Lyytikäinen, Pirjo 2006, Rajat ja rajojen ylitykset. Laji kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa A. Mäntynen, S. Shore & A. Solin (toim.), *Genre – tekstilaji*. SKS: Helsinki. 165–183.

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 (1759–1797). Teoksessa I. Csapó & M. Török (toim.), *Feminista Almanach 2005*. Budapest: MINök – NÖTárs. 76–77.

McHale, Brian 1987, *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.

Moi, Toril 1990, Feministinen, naispuolinen, naisellinen. Suom. P. Lappalainen. Teoksessa P. Ahokas & L. Rojola (toim.), *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*. (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. 17–38.

Molarius, Päivi 1999, Tavoiteltu ja vierottu Pohjolan tytär. Teoksessa U. Piela, S. Knuuttila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS. 135–145.

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*. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 22. Helsinki. 47–61.

Mäntynen, Anne, Shore, Susanna & Solin, Anna (toim.) 2006, *Genre – tekstilaji*. SKS: Helsinki.

Nenola, Aili & Timonen, Senni (toim.) 1990, *Louhen sanat*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 520. Helsinki: SKS. 45–65.

Nevala, Marja-Liisa (toim.) 1989, *Sain roolin, johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava.

Nieminen, Jiri 2006, Maskuliinisuus ja hegemoninen politiikka – kysymyksiä kriittisen mies-tutkimuksen 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*. Kalevalaseuran vuosikirja 66. Helsinki: SKS. 224–230.

Nummi, Jyrki 1985, Parodian poetiikkaa. Teoksessa A. Makkonen (toim.), *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 38*. Helsinki: SKS. 51–66.

Nyman, Jopi 1996, *Men Alone. Masculinity, Individualism and Hard-Boiled Fiction*. Doctoral Dissertation. Department of English. University of Joensuu.

Oksanen, Atte 2008, Veren viemää: lyyrinen maskuliinisuus ja psyykkinen vampyrismi Verenpisara-yhtyeen sanoituksissa. Teoksessa K. Åberg & L. Skaffari (toim.), *Moniääninen mies. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 95. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 17. Jyväskylän yliopisto. 128–160.

Paasonen, Susanna 2003, Avaruusmatkoja, uutta teknologiaa ja parempia ruumiita. *Kulttuurintutkimus* 20(2003):1.

Paasonen, Susanna 2004, Ironian aallonharjalla: 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*. (Alkup. 1996.) Tampere: Vastapaino. 225–244.

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, Kukkomunarockia ja virtuooseja. Hevi ja maskuliinisuus. Teoksessa A. Jokinen (toim.), *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere University Press. 164–189.

Pesonen, Pekka 1991, Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. Teoksessa A. Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Helsinki: SKS. 31–58.

Piela, Ulla 1999, Aino-myytti. Teoksessa U. Piela, S. Knuuttila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS. 118–130.

- 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, Karelialismi. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS. 36–37.
- Piela, Ulla 2008b, 1900-luvun Kalevala-taiteilijoita. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS. 80–81.
- 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.)* Savariae. 181–193.
- Pitkäsalo, Eliisa 2008, Farkaséhes Piroska Nagymama-ruhában avagy nők és témák a finn irodalomban. Teoksessa M. Balaskó & G. Balázs (toim.), *Konvergenciák 2003–2006*. Szombathely: NYME SEK. 181–186.
- 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*. Helsinki: Palmenia-kustannus. 9–74.
- 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.), *Subjekt, minä, itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: SKS. 13–34.
- 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*. Tampere: Vastapaino. 137–160.
- 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*. Helsinki: SKS. 8–57.

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. Knuuttila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS. 28–65.

Sargent, Pamela 1974, Introduction: Women in Science Fiction. Teoksessa P. Sargent (toim.), *Women of Wonder. Science Fiction Stories by Women about Women*. New York: Random House. xiii–lxiv.

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*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International. 121–128.

Savolainen, Matti 2001, *Palapeli. Arvosteluja, haastateluja, keskusteluja 1985–2000*. Oulun yliopiston taideaineiden ja antropologian laitoksen julkaisu A. kirjallisuus 10.

Sawin, Patricia E. 1990, Kalevalan naishahmot Lönnrotin hengentuotteina. Teoksessa A. Nenola & S. Timonen (toim.), *Louhen sanat*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 520. Helsinki: SKS. 45–65.

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*. Malden, MA – Oxford – Carlton, Victoria: Blackwell Publishing. 11–26.

Siikala, Anna-Liisa 1994, Itää vai länttä, myyttiä vai historiaa. Teoksessa V. Jääskeläinen & I. Savijärvi (toim.), *Tieten tahtoen*. Studia Carelica Humanistica 3. Joensuun yliopiston humanistinen tiedekunta. 9–21.

Siikala, Anna-Liisa 1996, Kalevalaisen mytologian nainen. Teoksessa P. Hakamies (toim.), *Näkökulmia karjalaiseen perinteeseen*. Helsinki: SKS. 161–186.

Siikala Anna-Leena 1999, Väinämöinen – poliittinen johtajuus ja myyttinen ajattelu. Teoksessa U. Piela, S. Knuuttila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS. 42–55.

- 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*. Kalevalaseuran vuosikirja 79-80. Helsinki: SKS. 263–277.
- 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*. Helsinki: SKS. 17–49.
- Siivonen, Timo 1996, *Kyborgi. Koneen ja ruumiin niveltyymiä 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*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy. 142–158.
- Sinisalo, Johanna 2004, Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä. Teoksessa K. Blomberg, I. Hirsjärvi & U. Kovala (toim.), *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 11–31.
- 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*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 9–18.
- Sivenius, Pia 1993, Esipuhe. Teoksessa J. Kristeva, *Puhuva subjekti – tekstejä 1967–1993*. Tampere: Gaudeamus. 7–20.
- 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 rakkausromaaneissa*. Helsinki: SKS.
- Soikkeli, Markku 2002a, Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen. Teoksessa M. Soikkeli (toim.), *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Turku: Turun yliopisto. 9–25.
- Soikkeli, Markku (toim.) 2002b, *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Turku: Turun yliopisto.

Soikkeli, Markku 2002c, Monikulttuurisuus 1990-luvun suomalaisessa tieteisfiktiossa. Teoksessa M. Soikkeli (toim.), *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Turku: Turun yliopisto. 227–249.

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*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 95. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 17. Jyväskylän yliopisto. 15–53.

Stallybrass, Peter & White, Allon 1986, *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Steenroos, Johanna 2001, Kaksi minuutta, yksi ruumis. Ihmissusimytytti 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*. Tietolipas 121. Helsinki: SKS. 128–144.

Stewen, Riikka 2008, Unohdetut kuvitelmat Kalevalasta kuvataiteessa. Teoksessa U. Piela, S. Knuutila & P. Laaksonen (toim.), *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179, Tiede. Helsinki: SKS. 66–77.

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*. Helsinki: SKS. 83–113.

Todorov, Tzvetan 2002, *Bevezetés a fantaszitkus 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*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 41. Jyväskylän yliopisto. 249–265.

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. Knuuttila & T. Kupiainen (toim.), *Kalevalan hyvät ja hävyttömät*. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 746. Helsinki: SKS. 56–74.

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*. Porvoo – Helsinki: WSOY. 193–203.

Wienker-Piepho, Sabine 2004, Kansantarinat ja folkore fantasian maaperänä. Teoksessa K. Blomberg, I. Hirsjärvi & U. Kovala (toim.), *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. 32–55.

Williams, Raymond 1979, Utopia and Science Fiction. Teoksessa P. Parrinder (toim.), *Science Fiction. A Critical Guide*. London: Longman. 52–66.

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

Sinisalo, Johanna 2008. Haastattelu. Haastattelija Eliisa Pitkäsalo.

Sisättö, Vesa 2008. Sähköposti Eliisa Pitkäsälölle 9.12.2008.

Elokuva

Matti. 2006. Ohjaus Aleksis Mäkelä. Tuotanto Markus Selin. Solar Films Inc.

Johanna Sinisalon 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.

Pienoisromaani *Kätkeyt*. Radiant Words, 2006.

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).