

*”Ei kaiken irtain tanssi ollut suotta, ei kaipuun tyhjä kyltymättömyys
- ne oli täytetty, hän tiesi sen.”*

Naiseuden määrittäminen Aila Meriluodon runokokoelmassa

Sairas tyttö tanssii

Pro gradu -tutkielma

Sari Taipale
Jyväskylän yliopisto
Kirjallisuuden laitos
Kevät 2000

Jyväskylän yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Kirjallisuuden laitos
Taipale, Sari

”Ei kaiken irtain tanssi ollut suotta, ei kaipuun tyhjä kyltymättömyys - ne oli täytetty, hän tiesi sen.”

Naiseuden määrittäminen Aila Meriluodon runokokoelmassa *Sairas tyttö tanssii*

Pro gradu -tutkielma
Kevät 2000
s. 89

TIIVISTELMÄ

Tutkielmassani käsittelen naiseutta Aila Meriluodon runokokoelmassa *Sairas tyttö tanssii*. Tarkastelen kokoelman naista ja naiseutta suhteessa binaarisiin oppositioihin, joiden avulla naista ja miestä on länsimaisessa ajattelussa perinteisesti määritetty. Lähestymistapani aiheeseen on feministis-dekonstruktiiivinen, mikä tarkoittaa sitä, että käsittelen naiseutta sellaisten feministiteoreetikkojen ajattelun kautta, joilla on yhteyksiä dekonstruktioon. Olen naisella sijalla tutkimuksessani on myös kokoelmassa esiintyvien henkilöiden suhteiden analysointi ja tulkinta, jossa sovellan lyriikan tutkimuksen ja narratologian käsitteitä. Läh- tökohtanani kokoelman tarkastelussa on se, että teosta voidaan lukea kertomuksena naisesta. Tällöin työssäni on keskeistä tarkastella kokoelmasta rakentuvan naisen suhdetta runois- sa ilmeneviin persooniin.

Osoitan tutkimuksessani, että *Sairas tyttö tanssii* -kokoelmaa voidaan lukea naisen kehitys- kertomuksena. Teoksen implisiittinen tekijä kokoaa minä- ja hänmuotoisten runojen yh- teistyön kautta tarinan naisesta, sairaasta työstä. Implisiittinen tekijä rakentaa kokoelmassa myös tarinaa yleisestä naiseudesta valitsemalla roolirunoihin naishahmoja eri aikakausilta. Samalla hän myös yleistää kokoelman naisen kokemukset koskemaan kaikkia naisia. Ko- koelman alkupuolella nainen määrittyy vielä suhteessa toiseen, mieheen, mutta kokoelman loppupuolella hän tulee enemmän tietoiseksi itsestään, ja lopulta hän tanssii itsestään pois vanhan minänsä.

Kokoelmassa hajotetaan binaarisia oppositioita sekä toteamalla nainen päteväksi miehiseksi määrittäneillä alueilla että vahvistamalla feminiinisinä pidettyjä ominaisuuksia. Varsinai- sesti oppositiot kuitenkin puretaan kokoelman loppupuolella, jossa nainen määrittyy rajat- tomana tyhjyytenä. Tämä tyhjiys nousee kokoelmassa myös symboliksi. Tyhjyytenä itsen- sä kokevan naisen kautta kokoelmassa lähestytään derridalaista tapaa ymmärtää merkitys, joka ei ole koskaan läsnä muttei poissakaan.

Pääkäsitteet: nainen, naiseus, binaariset oppositiot, feminismi, dekonstruktio

SISÄLLYS

	SIVU
1. JOHDANTO	1
1.1 Kirjailija Aila Meriluoto ja hänen tuotantonsa	1
1.2 Aikaisemmista Meriluoto-tutkimuksista	4
1.3 <i>Sairas tyttö tanssii</i> tutkimuskohteenani	5
1.4 Lähestymistapa	7
1.5 Tulkinnallisia työvälineitä	9
2. FEMINISTINEN TEORIA LUENNAN TUKENA	11
2.1 Lähtökohtia Cixousin, Irigarayn ja Kristevan ajatteluun	11
2.2 Cixous ja ruumiinsa kirjoittava nainen	15
2.3 Irigaray ja moninainen nainen	16
2.4 Kristeva ja olematon ”nainen”	18
3. ”MIIKAL”-RUNON ANALYSOINTI JA TULKINTA	21
4. DYNAAMISUUS/STAATTISUUS	27
4.1 Liikkeen ajatuksesta liikkeeseen	27
4.2 Oivaltava pysähtyminen	33
4.3 Liike yltyy tanssiksi	38
5. AKTIIVISUUS/PASSIIVISUUS	43
5.1 Naiseksi puhkeamisen odotus ja pelko	43
5.2 Naisen ruumis - miehen käytettävissä	47
5.3 Mielihyvän kokeminen	52
6. PUHE/HILJAISUUS	57
6.1 Vaikeneva nainen	57
6.2 Naisen kieli - ruumiin kieli	61
7. KORKEA/MATALA	65
7.1 Halu korkeuteen	65
7.2 Puun ja maan kohtaaminen	68
8. HENKI/RUUMIS	71
8.1 Näkevä nainen	71
8.2 Silmänsä sulkeva nainen	72
8.2 Ruumiillaan kokeva nainen	74
9. TYHJYYS	78
10. PÄÄTÄNTÖ	80
LÄHTEET	

1. JOHDANTO

1.1 Kirjailija Aila Meriluoto ja hänen tuotantonsa

Suomalaista lyriikan historiaa kohahdutti vuonna 1946 Aila Meriluodon (1924) esikoiskokoelma *Lasimaalaus*. Kokoelma ilmestyi sodan jälkeen aikana, jolloin julkaistiin paljon runoutta ja jolloin useat lyyrikoista olivat naisia. Naisten lyriikka toi esiin uuden linjan: patrioottiset aiheet olivat vähäisiä, ja yksityinen naisen kokemus korostui. Sota oli muuttanut myös perinteisiä sukupuolirooleja: miesten ollessa rintamalla heidän miehinen roolinsa vahvistui, mutta samaan aikaan naiset joutuivat hoitamaan miesten töitä ja tehtäviä. Naiset valtasivat itselleen tilaa myös kulttuurin alueella. Sodan jälkeiselle ajalle olikin ominaista uuden ideologian etsimisen ohella myös sukupuoliroolien tasapainon etsintä. (Nevala 1989, 485.)

Hökkä toteaa 1940-luvun sodanjälkeisestä naislyyrikoista, että heidän tuotannossaan ilmenee naisnäkökulma ja naisellisuuden teemat sekä varhaisemman modernismin ekspressionistinen perinne (Hökkä 1992, 80). Meriluodon esikoiskokoelmastakin nostettiin välittömästi esille naisteema. Viljo Tarkiainen kuvailee Meriluodosta pitämässään esitelmässä *Lasimaalaus*-kokoelmasta hahmottuvia naistyyppejä ja heidän suhdettaan rakkauteen. Kokoelmassa esiintyy Tarkiaisen mukaan myös paljon taideteemaisia runoja, joissa tulee esiin taiteilijan suhde työhönsä ja taiteellinen luomistoiminta. (Tarkiainen 1947, 282, 284; ks. myös Viljanen 1950, 211, 212.)

Lasimaalausta myytiin ennätysajassa 25 000 kappaletta, mikä oli tuohon aikaan ainutlaatuinen saavutus. Laitisen luonnehdinnan mukaan *Lasimaalaus*-kokoelma on vielä muodoltaan perinteinen, mutta siinä on näkyvissä uutta henkeä. Siinä tuli myös ensi kertaa kuuluviin sodan varjoon jääneen ja sen raunioista nousevan sukupolven ääni. (Laitinen 1991, 467, 470.) Meriluoto itse arvelee kokoelman menestymiseen syyksi sen positiivisuuden (Meriluoto 1980, 193). Myös Hökkä mainitsee teoksen positiivisen sävyn: “*Lasimaalaus*-kokoelma koettiin sodan jälkeisessä uusien katsomusten hapuilussa selkeänä, illuusiottomana, silti lujan optimistisena kannanottona elämään.” Hökkä esittää myös joidenkin ajan naiskriitikoiden näkemyksiä siitä, että kokoelman suosioon saattoi vaikuttaa siinä ilmenevän ideologisen päätöksen suuntautuminen uuteen, hyväksyttävään kohteeseen, naisen ja miehen suhteeseen. (Hökkä 1989, 503.) Pirjo-Maija Toivonen esittää väitöskirjassaan yhdeksi syyksi kokoelman menestykseen siinä esiintyvän modernistis-

eksistentiaalisen maailmanmallin, joka oli lukijoille välähdyksenomaisesti tuttu, mutta ei kuitenkaan tunnistettavissa. Toivosen mukaan kokoelmassa vahvistetaan tätä maailmanmallia taitavasti ja ilmaisullisesti maltillisesti. (Toivonen 1986, 220.)

Pirkko Alhoniemen mukaan Meriluodon läpimurtoa vauhditti maan johtavien kirjallisuuskriitikkojen V. A. Koskenniemen ja V. Tarkiaisen tuki (Alhoniemi 1967, 479). Myös Meriluoto itse näkee *Lasimaalauksen* menestymisen yhtenä taustatekijänä näiden “vastakohtaisten kirjallisuusmiesten ylistyksen”. Toisaalta Meriluoto tunsii jääneensä Koskenniemen ja tämän vastustajien väliin, “palloteltavaksi”. Meriluodon mukaan tämä väliasema korostui erityisesti myöhemmin, jolloin Koskenniemi ei enää ymmärtänyt Meriluodon runoutta, mutta yritti arvostaa sitä kaikesta huolimatta, “vääristä lähtökohdista käsin”. (Meriluoto 1976, 593.) *Lasimaalauksen* myönteinen vastaanotto ja sen huikea menestys vaikuttivat Meriluodon myöhempään kirjalliseen uraan paljon eikä ainoastaan myönteisesti. Vuoden 1976 haastattelussa Meriluoto pitää itseään parempana kirjoittajana kuin ennen, mutta toteaa perään sarkastisesti, että “lukijat eivät ehkä ole sitä mieltä. . . eivätkä kritikit”. Samassa haastattelussa Meriluoto sanookin tullessa jossain vaiheessa kritiikille allergiseksi, niin että hän lopetti arvostelujensa aktiivisen lukemisen. Taustalla oli itsensä riittämättömäksi tunteminen. (Meriluoto 1976, 596.)

Meriluodon toisessa runokokoelmassa *Sairas tyttö tanssii* (1952) toistuvat esikoiskokoelman rakkaus- ja taideteemat, mutta voimakkaammin itseyyttä ja taidetta korostaen. (Hökkä 1989, 505, 506.) Alhoniemen mukaan kokoelma ilmestyi kuuden vuoden vaikenemisen jälkeen ja sitä edelsivät ensimmäiset avioliittovuodet Lauri Viidan kanssa ja kahden ensimmäisen lapsen syntymät. Alhoniemen mukaan kokoelma on “kypsän naisen ja täyteen mittaan kasvaneen runoilijan tekstiä”. (Alhoniemi 1967, 481.) Alhoniemen oletukset Meriluodon ja Viidan suhteen heijastumisesta tähän kokoelmaan osoittautuvat kuitenkin osittain vääriksi: Aila Meriluoto ja Lauri Viita tapasivat 1947 (Valkonen & Koivunen 1997, 314), mutta suuri osa *Sairas tyttö tanssii* -kokoelman runoista on kirjoitettu yhtä aikaa esikoiskokoelman runojen kanssa (Meriluoto 1976, 594; 1980, 195). Siten tämä Alhoniemen mainitsema “kypsä nainen” paljastuu samaksi nuoreksi naiseksi, joka kirjoitti esikoiskokoelmankin. Alhoniemen puolustukseksi täytyy kuitenkin sanoa, että vaikka runot ovat nuoren Meriluodon kirjoittamia, on niissä kuitenkin enemmän syvien, kypsien kokemusten ruotimista kuin esikoiskokoelmassa. Rafael Koskimies toteaaakin kokoelmasta osuvasti, että “runoilijatar purjehtiikin nyt sekä syvempiä vesiä että karikkoisempia väyliä kuin kuusi vuotta takaperin” (Koskimies 1953, 43).

Meriluodon kolmas runokokoelma *Pahat unet* ilmestyi vuonna 1958, kuuden vuoden vai-
kenemisen jälkeen. *Pahat unet* -kokoelmassa Meriluoto on siirtynyt vapaaseen mittaan ja
yleissävy on varsin ahdistava (Alhoniemi 1967, 482; Hökkä 1989, 507). Vapaaseen mit-
taan siirtyminen merkitsi Meriluodolle suurta kriisiä: runoja tehtiin nyt uudella tavalla ja
siihen mennessä hankittu ammattitaito, riimittelykyky ja lyyrinen pelkistämistekniikka,
saivat jäädä. "Vaihtoehtoja ei enää ollut, oli pakko kirjoittaa toisin kuin ennen", toteaa Me-
riluoto tilanteesta. Meriluodon mukaan *Pahat unet* -kokoelmaan heijastui myös avioero
Lauri Viidasta. (Meriluoto 1976, 593, 594.) Vuonna 1961 ilmestyi neljäs kokoelma *Por-
taat*, jonka sävy on huomattavasti edellistä kokoelmaa onnellisempi (Alhoniemi 1967,
482). 1960-luvulla Meriluodolta ilmestyivät vielä Lapin aiheita suosivat kokoelmat *Asu-
mattomiin* (1963) ja *Touddaris* (1965) sekä *Silmämitta* (1969), jossa on mukana ruotsin-
kielisiä runoja. Myöhemmin Meriluodolta on julkaistu runokokoelmat *Elämästä* (1972),
Varokaa putoilevia enkeleitä (1977), *Talvikaupunki* (1980) ja *Ruusujen sota* (1988). Meri-
luodon *Kootut runot* ilmestyi 1976.

Meriluoto toteaa lyyrikkonkehityksestään, että hän "joutui runoilijaksi onnettomasta sattu-
masta". Tuo sattuma oli Saima Harmajan päiväkirja. (Mt, 190; ks. myös Meriluoto 1947,
648 - 649.) Harmaja-innoituksessaan Meriluoto sanoo kirjoittaneensa ensimmäiset "oikeat"
runonsa (Meriluoto 1947, 649). Tuula Hökkä (Hökkä 1989, 503) mainitsee, että Meri-
luodon nuoruuden lyriikan tärkeimmät kirjalliset vaikuttajat ovat samat kuin monella
muulla saman ikäluokan naislyyrikolla: Rainer Maria Rilke ja Saima Harmaja. Hökän tul-
kinnan mukaan Meriluodon runouskäsitys perustuu rilkeläiseen "esineitten" metafysiik-
kaan ja Harmajan klassiseen kauneuden palvontaan ja sanonnan luonnollisuuteen pyrki-
vään tyyliin (Hökkä 1989, 503). Meriluoto itse toteaa Rilken vaikutuksesta seuraavasti: "-
- päätin ruveta Todelliseksi Lyyrikoksi. Päätökseeni vaikutti ratkaisevasti hahmo, johon
olin jo aiemmin tutustunut saksaa opiskelevan sisareni välityksellä: Rainer Maria Rilke.
Hänestä tuli kotijumalani." (Meriluoto 1980, 191). Rilkeläisyys näkyikin Meriluodon ly-
riikassa selvästi, etenkin hänen varhaislyriikassaan, jonka rilkeläisyyttä ovat käsitel-
leet muun muassa Lauri Viljanen (1950), Aatos Ojala (1953), Rafael Koskimies (1953).

Vaikka Meriluoto tunnetaankin ennen kaikkea lyyrikkona, ei kuitenkaan pidä unohtaa hä-
nen muuta kirjallista tuotantoaan. Suvi Ahola kirjoittaa, että monen muun 1940-luvulla
aloittaneen naiskirjailijan tavoin myös Meriluoto alkoi kirjoittaa lapsille, ja hänen ensim-
mäinen proosakirjansa olikin lapsille suunnattu *Pommorommo* (1956). Tässä satukirjassa

Meriluoto kokeilee proosan ja lyriikan yhteensovittamista. Saturomaanin viitataan myös kertovan osittain kirjailija Lauri Viidasta, josta Meriluoto oli tuolloin eroamassa. (Ahola 1989, 508, 509.) Meriluoto on itse todennut *Pommorommon* olevan hänen paras kirjansa (Meriluoto 1976, 603.) Meriluoto kirjoitti myöhemminkin lapsille ja nuorille: vuonna 1965 ilmestyi nuortenromaani *Ateljee Katariina*, ja kolme vuotta myöhemmin niin ikään nuortenromaani *Meidän linna*. Toinen saturomaani *Vihreä tukka* julkaistiin vuonna 1982. Meriluodon proosatuotanto ei rajoittunut ainoastaan lasten- ja nuortenkirjoihin. 1970-luvulla ilmestyivät romaanit *Peter-Peter* (1971), *Kotimaa kuin mies* (1977), *Sisar vesi, veli tuli* (1979) sekä elämäkerrallinen teos *Lauri Viita* (1974), joka on Pekka Tarkan mukaan "rehellinen raportti aviomiehestä: aggressiivisesta, itseään tehostavasta ja mieleltään sairastuvasta runoilijasta." (Tarkka 1989, 114). Myöhemmin Meriluodolta on ilmestynyt kaksi päiväkirjaa *Lasimaalauksen läpi* (1986) ja *Vaarallista kokea* (1996).

Oman kirjallisen tuotantonsa ohella Meriluoto on tehnyt myös käännöksiä. Vuonna 1963 hän suomensi Harry Martinsonin *Aniaran*, ja vuonna 1974 oli Rainer Maria Rilken *Duinion Elegiat* -teoksen vuoro. Suomentaminen oli Meriluodolle työtä siinä, missä omien runokirjojen kirjoittaminenkin, ja välillä myös keino ansaita elanto (Meriluoto 1976, 601).

1.2 Aikaisemmista Meriluoto-tutkimuksista

Aila Meriluodon teoksia runokokoelmista romaaneihin ja päiväkirjamerkintöihin on tutkittu jonkin verran ja eri näkökulmista, mutta mistään tutkimustulvasta ei Meriluodon tuotannon kohdalla voi puhua. Pro gradu -tutkielmissa Meriluodon lyriikasta on tarkasteltu muun muassa siinä ilmeneviä minän metamorfooseja (Koivisto 1988, *Minän metamorfoosit Aila Meriluodon lyriikassa*) ja vaihtuvien paikallisuuksien merkitystä (Leppä 1998, *Sitoumuksia ja irtautumisia: vaihtuvien paikallisuuksien merkitys Aila Meriluodon lyriikassa*). Myös Meriluodon lyyriikonkehityksestä on valmistunut tutkimus (Raatikainen 1978, *Aila Meriluodon lyyriikonkehitys*). Oman tutkimukseni kannalta olennaisin tutkimus on Pirjo-Maija Toivosen väitöskirja *Aila Meriluodon varhaislyriikan modernismi ja sen tausta* (1986), joka käsittelee Meriluodon kahta ensimmäistä runokokoelmaa.

Toivosen lähestyy väitöskirjassaan Meriluodon varhaislyriikkaa strukturaalis-semioottisen metodin avulla. Hän keskittyy pohtimaan Meriluodon kahdessa ensimmäisessä kokoelmassa ilmenevää modernistisuutta ja sen suhdetta eksistentialismiin. Toivosen nostaa tutkimuksessaan esille Meriluodon varhaislyriikassa toistuvia teemoja. Näitä teemoja ovat sil-

mä, liike, tuli ja kivisyys. Omassa tutkimuksessani käsittelen *Sairas tyttö tanssii* -kokoelmassa ilmenevää naiseutta ja naiseksi kehittymistä muun muassa näiden teemojen kautta.

Kiinnostus naiseen ja naisen ja miehen väliseen suhteeseen ja sen ongelmallisuuteen näkyy Meriluodon muussakin tuotannossa, esimerkiksi kirjeromaanissa *Peter-Peter* ja kolmannessa runokokoelmassa *Pahat unet*. Tätä Meriluodon teoksissa ilmenevää naiseutta ei kuitenkaan ole tutkittu aiemmin. Meriluotoa ei myöskään ole lähestytty aiemmin käyttämästäni feministis-dekonstruktiiivisesta näkökulmasta.

1.3 *Sairas tyttö tanssii* tutkimuskohteenani

Pro gradu -tutkielmassani käsittelen naiseutta Aila Meriluodon runoteoksessa *Sairas tyttö tanssii*. Tämä runokokoelma edustaa *Lasimaalauksen* ohella Meriluodon varhaislyriikkaa. Naiseuden teema esiintyy vahvasti jo Meriluodon esikoiskokoelmassa, mutta se ei tule siinä niin yhtenäisesti esiin kuin *Sairas tyttö tanssii* -teoksessa, jossa aiheen keskeisyyteen viittaa jo kokoelman nimi. Meriluodon toisessa kokoelmassa naisen ja miehen suhde on esillä lähes joka runossa, mikä on tärkein syy siihen, että tarkastelen naiseutta nimenomaan tässä kokoelmassa. Teoksen nimi osoittaa myös sen, että kokoelmasta voi etsiä kertomusta sairaasta työstä, joka tanssii. Lähtökohtanani *Sairas tyttö tanssii* -teoksen analysointiin ja tulkintaan on se, että kokoelmaa voidaan lukea tarinana naisesta. Lisäksi pyrin etsimään vastausta kysymykseen, millaista on se sairaus, joka tyttöä vaivaa, koska hän kuitenkin pystyy tanssimaan. Miksi tyttö tanssii?

Sairas tyttö tanssii -kokoelmassa on kahdenlaisia runoja: keskeislyyrisiä ja kertovia. Kertovissa runoissa hahmottuu tarina (esimerkiksi "Hovineito") toisin kuin keskeislyyrisissä runoissa (esimerkiksi "Kaksi"), joissa puolestaan keskeistä on runon minän subjektiivinen tunteen ilmaisu. Kertovia runoja on myös *Lasimaalaus*-kokoelmassa. Kertova muoto on mielestäni kuitenkin voimakkaampi *Sairas tyttö tanssii* -kokoelmassa, ja se luo muodon yhtenäisyyttä tiiviimmin kuin *Lasimaalauksessa*.

Koska luen kokoelmaa tarinana naisesta, kiinnitän huomiota runojen keskinäisiin suhteisiin ja esiintymisjärjestykseen. Runoista tekemieni tulkintojen taustalla on oletus siitä, että runot tulkitsevat toinen toistaan: se, mitä yhdessä runossa ei sanota, voi tulla esille toisessa. Kokoelman ensimmäisellä runolla on oma tehtävänsä. *Sairas tyttö tanssii* -kokoelmassa

“Miikal” on aloitusruno, jonka kautta avautuvat muut runot. Käytän “Miikal”-runoa avaimena sekä kokoelman muihin runoihin että teokseen kokonaisuutena. Runojen analysoinnin ja tulkinnan yhteydessä lainaan lähes kaikki käsiteltävät runot kokonaisina. Näin lukija voi seurata tulkintaani.

Muodoltaan *Sairas tyttö tanssii* on perinteinen: useissa runoissa on käytetty runomittaa, nousevaa jambia, joka usein korostaa runojen kiihkeätä ja innostunutta sävyä. Myös loppusoinnut toistuvat runosta toiseen. Kaikilla runoilla on otsikot, ja runot jakautuvat myös selkeästi säkeistöihin. Kokoelman modernisuus ilmeneekin pikemmin runojen aiheissa kuin muodoissa. Lisäksi kokoelman kielessä on puhekielisiä ilmauksia, jotka Laitisen (1991, 470) mukaan ovat ominaisia modernismille. *Sairas tyttö tanssii* -kokoelmassa on myös intertekstuaalisuutta, jonka Auli Viikari (1992, 71) mainitsee 1950-luvun poeettiselle kielelle tyypilliseksi. Meriluodon kokoelmassa intertekstuaalisuus näkyy sellaisissa runoissa joiden henkilöhahmot ovat peräisin muista kaunokirjallisista teksteistä (“Miikal” ja “Mignon”).

Sairas tyttö tanssii jakautuu viiteen osastoon, joista viimeisessä on Meriluodon suomentamia Rainer Maria Rilken runoja. Rilken merkitys Meriluodon runoudelle on ilmeinen. Tässä työssä ei kuitenkaan ole tarkoitus tutkia Meriluodon käännöksiä, vaan hänen omaa tuotantoaan. Näin ollen en tässä työssäni tutki kokoelman viidettä osastoa lainkaan.

Kokoelman ensimmäisen osaston runot ovat keskeislyriikkaa, jossa puhuja on minämuotoinen. Aloitusrunon “Miikal” henkilöt ovat Raamatusta. Runossa Miikalin hahmon ottava puhuja peilailee elämäänsä suhteessa mieheen, Daavidiin. Myös osaston muissa runoissa korostuu puhujan ja toisen suhde. Tämä toinen, jota edustaa usein sinä, vertautuu mieheen. Miehen ja naisen välinen suhde nousee jo kokoelman ensimmäisessä osastossa yhdeksi sen pääteemoista. Näissä kaikissa ensimmäisen osaston runoissa huomattavaa on myös liikkeen teeman toistuminen. Tutkimukseni kannalta kokoelman ensimmäinen osasto ja aloitusruno ovat keskeisiä. Ensimmäinen osasto käynnistää kertomuksen sairaasta tytöstä ja luo lähtöasetelman koko tarinalle.

Kokoelman toisen osaston runoissa tulee esille naiseuden pohdinnan ohella myös taide-teema. Metalyysisissä runoissa “Puuseppä”, ja “Ruukku” lähestytään taiteilijan ja hänen teoksensa suhdetta esineitten kautta. Nämä esineet saavat inhimillisiä piirteitä, joten kyse ei ole ainoastaan taiteilijan ja hänen teoksensa suhteesta, vaan niiden kautta käsitellään

myös ihmistä. Toisen osaston keskeisiä teemoja ovat myös esineellisyys ja puukuvasto. Toisessa osastossa ei niinkään korostu naiseus vaan taideteema, joten se ei ole tutkimukseni kannalta keskeinen. Tarkemmin käsittelen toisesta osastosta ne runot, joissa naiseus ja kasvaminen tulevat selvästi esille. Tällaisia runoja ovat "Puuseppä", "Lippu" ja "Puhkeavat oksat".

Kokoelman kolmatta osastoa luonnehtivat puolestaan runot, joiden hahmot ovat peräisin joko kirjallisuudesta tai historiasta ("Mignon") tai ne edustavat yleisemmällä tasolla jonkin ihmistyyppin tai -ryhmän jäsentä ("Vaeltaja"). Tässä tutkimuksessa kolmas osasto on merkittävä, sillä siinä kerrotaan naisesta ja hänen kokemuksistaan eri roolien kautta.

Neljännän osaston runot ovat tunnelmaltaan kaoottisempia kuin aikaisempien osastojen runot, ja niissä haetaan ratkaisua sairaan tytön tilanteeseen. Koska neljäs osasto päättää kokoelmaan sisältyvän tarinan naiseudesta, se ja sen päätösruno "Kuolema" korostuvat myös omassa tutkimuksessani.

1.4 Lähestymistapa

Työssäni tutkin *Sairas tyttö tanssii* -runokokoelmaa feministis-dekonstruktiivisesta näkökulmasta. Tarkastelen tutkimuskohdetta dekonstruktioon yhteydessä olevien feministiteoreetikkojen ajattelun ja käsitysten avulla. Ensisijaisesti aion tutkia sitä, miten naiseus määrittyy tässä kokoelmassa ja mikä on naiseuden suhde binaarisiin oppositioihin. Länsimaisessa ajattelussa miestä ja naista on perinteisesti luonnehdittu binaaristen oppositioiden avulla. Oppositiot koostuvat vastakkaisista ominaisuuksista: esimerkiksi oppositiossa aktiivisuus/passiivisuus ensimmäinen termi viittaa mieheen ja jälkimmäinen naiseen. Jonathan Cullerin mukaan binaarisissa oppositioissa ensimmäistä termiä pidetään ensisijaisena, paljoutena, josta toinen termi on negaatio, koska se määrittyy ensimmäisen termin poikkeamana (Culler 1983, 160). Nämä parit ovat hierarkkisia: feminiiniä ilmentävä on aina negatiivinen ja voimaton (Moi 1990, 122).

Culler toteaa, että mies/nainen-oppositiolla on tärkeä asema suhteessa muihin oppositioihin. Hänen mukaansa oppositioparia mies/nainen vahvistetaan useilla tahoilla: jo Raamatussa kerrotaan naisen syntyneen miehen kylkiluusta tämän lisäksi ja apulaiseksi. Culler

lisää, että monet teoreetikot pitävät juuri tätä oppositioparia perimmäisenä, eli muut oppositiot rakentuvat tämän parin varaan.¹ (Culler 1983, 165.)

Cullerin mukaan seksuaalinen erottelu on feministeille tärkeä kysymys. Feministien tulisi pohtia, onko seksuaalinen erottelu aiheellista minimoida, vai pitäisikö sitä ylistää. Feministien on siis mietittävä, kannattaako heidän keskittyä haastamaan, neutralisoimaan ja siirtämään miehen ja naisen välistä oppositiota osoittamalla nainen päteväksi miehissä toiminnoissa. Feministien toisena mahdollisuutena Culler näkee mieheyden ja naiseuden välisen opposition hyväksymisen, jolloin feminiiniä ylistetään osoittamalla sen voimaa, itsenäisyyttä ja paremmuutta suhteessa miehen ajattelu- ja käyttäytymismalleihin. (Mt, 172.) Tavoitteenani on pohtia, toteutetaanko Meriluodon kokoelmassa jompaakumpaa vai kenties kumpaakin näistä tavoista määrittää naiseus.

Sinikka Tuohimaan mukaan jälkistrukturalistista feminististä ajattelua ja dekonstruktioita yhdistää se, että molemmat haluavat hajottaa binaarista ajattelua. Feministisen kritiikin päämääränä on purkaa mies/nainen-oppositio, joka dekonstruktioille puolestaan on vain yksi purettavista pareista. (Tuohimaa 1988, 33.) Dekonstruktio on vaikuttanut useisiin feministeihin, kuten Hélène Cixousiin, Luce Irigarayhin ja Julia Kristevaan, jotka ovat ranskalaisen feminismin keskeisiä teoreetikkoja.² Ranskalainen teoria on vaikuttanut sellaiseen feministiseen keskusteluun, joka koskee naisen alistamisen luonnetta ja sukupuolieron rakentumista (Moi 1990, 115 - 116).

Cixous, Irigaray ja Kristeva ovat myös kyseenalaistaneet vallitsevan patriarkaalisen kielisysteemin. Kosonen tiivistää, että näille ajattelijoille kieli on paikka, jossa "naiselle" ei ole tilaa. (Kosonen 1990, 130, 131.) Kristeva ja Irigaray peräävät myös mahdollisuutta analysoida ja tutkia maailmaa naisen näkökulmasta tilanteessa, jossa maailma jäsenyy miehisen mallin mukaan, mallin, joka käsitetään myös totuudeksi (Sivenius 1984, 61). Cixous, Irigaray ja Kristeva ovat pohtineet kysymyksiä, jotka nousevat esille myös tutkimuskohteessani, ja siksi käytän työni teoreettisena viitekehystenä heidän käsityksiään.

¹ Myös primitiivisissä mytologioissa vastakohtaisuudet ovat olennaisia selitysmalleja, ja nimenomaan naismies-polarisaatio on hyvin tärkeä. Näissä mytologioissa nainen luodaan miehen kylkiluusta, joskus jopa koiran hännästä. Joissain tarinoissa Jumala antaa paholaiselle tehtäväksi naisen luomisen. Nämä naisten syntytavat kertovat siitä, että naisen ajatellaan olevan eri rotua ja lajia kuin miehen. (Simonsuuri 1994, 214.)

² Näiden teoreetikkojen suhde feminismiin on ristiriitainen. Esimerkiksi Hélène Cixous on kieltäytynyt käyttämästä itsestään nimitystä feministi tai liittämään itseään lainkaan termiin feminismi (Moi 1990, 121). Julia Kristevakaan ei ole suoranaisesti julistautunut feministiksi, ja häntä on jopa moitittu tietynlaisesta antifeminismistä (Sivenius 1984, 9). Käytän näiden ajattelijoiden yhteydessään kuitenkin termejä feminismi ja femi-

Termit naiseus ja feminiinisyys eivät ole yksiselitteisiä, ja niitä saatetaan käyttää myös varsin ristiriitaisella tavalla. Usein näiden käsitteiden ajatellaan olevan toistensa synonyymeja, jolloin kaikki feminiinisyys liitetään naiseen. Työssäni käytän termejä naiseus ja feminiinisyys Toril Moin määritelmien mukaan. Hänen mielestään "Naiseus on biologialla ja feminiinisyys joukko kulttuurisesti määriteltyjä luonteenpiirteitä". (Moi 1990, 12, 13). Moi toteaa, että patriarkaatin (miesten ylivalta suhteessa naisiin) etujen mukaista on olla erottamatta näitä termejä, koska silloin kaikkia naisia voidaan pitää feminiinisinä. Tällöin naiset, jotka jostain syystä eivät sopeudu tähän muotiin, ovat epäluonnollisia. (Mt, 82.)³

1.5 Tulkinnallisia työvälaineitä

Tutkimuksessani puhuja tarkoittaa sitä ääntä, jonka voi ajatella lausuvan runon. Runon minä tarkoittaa työssäni puolestaan sitä persoonaa, joka tuodaan esille persoonapronominilla minä. *Sairas tyttö tanssii* -kokoelmassa on sekä minämuotoisia runoja, joissa puhuja ja minä ovat sama (esimerkiksi "Kaksi") että runoja, joissa puhutaan jostain ulkopuolisesta henkilöstä (esimerkiksi "Hovineito"). Tähän ulkopuoliseen henkilöön runoissa viitataan persoonapronominilla hän.

Sairas tyttö tanssii -kokoelmasta hahmottuvan tarinan kannalta keskeistä on tarkastella runojen puhujien suhdetta niissä persoonapronominilla ilmeneviin henkilöihin. Näiden henkilöiden välisiä suhteita lähestyn Emile Benvenisten käsitteiden ilmaisutapahtuman subjekti ja lausuman subjekti kautta.⁴ Laitisen mukaan Benveniste tarkoittaa ilmaisutapahtuman subjektilla puhujaa tai kirjoittajaa ja lausuman subjektilla, sitä josta puhutaan (Laitinen 1995, 43 - 44). Tutkimuksessani ilmaisutapahtuman subjekti vastaa siis runon puhujaa, eli runon lausujaa ja ilmaisijaa.

Lausuman subjekti ilmenee runoissa persoonapronominilla. Minämuotoisissa runoissa lausuman subjektina on minä ja hänmuotoisissa runoissa puolestaan hän. Laitisen Benveniste-

nisti, koska he kaikki ovat pohtineet naisen asemaa ja paikkaa patriarkaalisesti jäsentyneessä maailmassa ja myös miettineet naisen tulevaisuutta.

³ Jo Simone de Beauvoir on kiinnittänyt huomiota biologisen sukupuolen ja naisten aseman väliseen suhteeseen. Beauvoir kirjoittaa, että biologiset tosiasiat ovat tärkeitä, mutta hän kieltäytyy uskomasta siihen, että ne määräävät naisen kohtalon lopullisesti. Ne eivät myöskään riitä määrittelemään sukupuolten arvojärjestystä tai selittämään naisen toiseutta. (Beauvoir 1981, 34.)

⁴ Ilmaisutapahtuman subjektista käytetään myös nimityksiä enonsiaation ja ilmaisuaktin subjekti. Ks. Esim. Laitinen 1995, 43 ja Rojola 1995, 89. Rojola (1995, 89) rinnastaa omat käsitteensä diskurssin subjekti ja

tulkinnan mukaan minäkerronnassa ilmaisutapahtuman ja lausuman subjektit yhtyvät (mt, 72). Tutkimuksessani pohdin ilmaisutapahtuman subjektin ja lausuman subjektien välistä suhdetta nimenomaan hänmuotoisissa runoissa, ja pyrin selvittämään, puhuuko ilmaisutapahtuman subjekti itsestään lausuman subjektin kautta.

Kokoelmasta ilmenevän tarinan kannalta olennaista on pohtia, kuinka kertomus rakentuu ja kuka sen kertoo. Seymour Chatmanin mukaan implisiittinen tekijä (implied author) ei voi kertoa meille mitään, eikä hänellä ole ääntä eikä mitään suoria kommunikointikeinoja. Implisiittinen tekijä ohjaa meitä hiljaa kokonaisuuden läpi niillä keinoilla, jotka se on valinnut opettaakseen meitä. (Chatman 1980, 148.) Työssäni implisiittinen tekijä tarkoittaa sitä tahtoa, jonka voi ajatella olevan *Sairas tyttö tanssii* -kokoelman kaikkien runojen taustalla. Tämä tekijä rakentaa teoksessa tarinaa naisesta. Tämä implisiittinen tekijä on kuitenkin persoonaton eikä samaistettavissa kirjailija Aila Meriluotoon.

Runojen tulkinnassa sovellan narratologiasta myös fokalisaation käsitettä, joka liittyy kysymykseen siitä, kenen läpi kerronnan tapahtumia katsotaan. Välttääkseen käsitteiden näkökulma (point of view) ja visio (vision) näkemiseen liittyvät merkitykset Genette ottaa käyttöön fokalisaatio-termin. Genetten mukaan fokalisaatio voi olla joko ulkoista tai sisäistä, joista jälkimmäinen jakautuu useisiin alalajeihin. Ulkoisessa fokalisaatiossa kertoja on fokalisoijana, ja sisäisessä fokalisaatiossa fokalisoijana on tarinan henkilö. Genette kuitenkin huomauttaa, että fokalisaation rajat ovat hämäriä: esimerkiksi ulkoinen saattaa joskus olla sisäistä. (Genette 1990, 189 - 192.) Omassa tutkimuksessani pyrin fokalisaation käsitteen avulla selvittämään sitä, kenen havainnoista ja aistimuksissa runoissa on kyse.

Tuomas Anhavan mukaan roolirunossa runoilija ottaa nimenomaan historiasta ja myyteistä hahmoja tai tilannekuvia, joita elävöittäessään oma kokemus suhteutuu aikaisempaan ja yleistyy (Anhava 1976, 136 - 137). Olen Anhavan kanssa samaa mieltä siitä, että näiden roolien kautta kokemukset yleistyvät. Anhava puhuu kuitenkin runoilijan kokemuksesta, mikä taas ei ole oman tutkimukseni kannalta relevanttia, koska tutkimukseni näkökulma ei ole biografinen.

Myös Kai Laitinen on kiinnittänyt huomiota runoudessa käytettävään historialliseen ainekseen. Laitinen on käsitellyt P. Mustapään runoudessa esiintyviä ilmaisun kiertoteitä ja mai-

tarinan subjekti Benvenisten termeihin siten, että Benvenisten ilmaisutapahtuman subjekti on rinnakkainen diskurssin subjektin ja lausuman subjekti puolestaan tarinan subjektin kanssa.

nitsee yhdeksi sellaiseksi historiallisen aihepiirin. Laitisen mukaan historialliset satuhahmot voi panna tekemään mitä tahansa, ja niihin voi sijoittaa myös omia tunteitaan. Tällöin balladi aiheet ovat turvallisen persoonattomia, ne lähenevät epiikkaa ja niiden lyyrillinen 'minä' katoaa hahmojen taakse. (Laitinen 1948, 41.) *Sairas tyttö tanssii* –kokoelman roolirunoissa voidaan havaita taipumus piiloutua roolihahmon taakse. Tutkin näin ollen sitä, miksi kokoelmassa on roolirunoja ja miten ne ilmentävät kokoelman naista ja naiseutta.

Roolirunoissa esiintyvät henkilöt ovat yksi ja aiheeni kannalta olennaisin osoitus *Sairas tyttö tanssii* -kokoelman intertekstuaalisuudesta. Roland Barthesin mukaan teksti on moniulotteinen tila, jossa kirjoitukset sekoittuvat ja törmäävät. Teksti on siten lainausten kudus, jossa on merkkejä lukemattomista kulttuurin pesäkkeistä. (Barthes 1984, 148.) Kristeva kuvaa samaa asiaa käsitteillä intertekstuaalisuus ja siirto (transposition). Kristevan mukaan intertekstuaalisuus tarkoittaa yhden tai useiden merkkijärjestelmien siirtämistä toisiin. Hän ehdottaa käytettäväksi tästä asiasta nimitystä siirto, koska käsite intertekstuaalisuus on usein ymmärretty teoksen alkuperän tutkimiseksi. Kristevan mielestä siirto-termi on parempi, koska se täsmentää sitä, että väylä yhdestä signifioivasta systeemistä toiseen vaatii uudelleen artikulointia sekä lausumisessa että nimittämisessä. Jos suostutaan siihen, että jokainen signifioiva käytäntö on useiden signifioivien järjestelmien kenttä, ymmärretään, että sen lausumisen paikka ja sen nimitetty "objekti" eivät koskaan ole yksinkertaisia, vaan moninaisia ja häilyviä. (Kristeva 1984, 59 - 60.) Omassa tutkimuksessani viittaan näihin tekstien välisiin suhteisiin käsitteillä intertekstuaalisuus ja interteksti, jolloin käsitän intertekstiin sisältyviksi myös Kristevan siirto-termin ominaisuudet.

Runon kuvallisuuteen liittyviä käsitteitä metaforasta elollistamiseen käytän niiden yleismerkityksessä. Poikkeuksen tekee ainoastaan symboli, jonka määrittelen tarkemmin käsitelyn yhteydessä.

2. FEMINISTINEN TEORIA LUENNAN TUKENA

2.1 Lähtökohtia Cixousin, Irigarayn ja Kristevan ajatteluun

Tutkimuksessa käytettävien feministiteoreetikkojen ajattelun ymmärtämisen kannalta näen tarpeelliseksi esittää joitain Jacques Derridan, Sigmund Freudin ja Jacques Lacanin teoreettisia oletuksia ja käsityksiä, joista on jälkiä myös Cixousin, Irigarayn ja Kristevan pohdinnoissa.

Morrisin mukaan derridalainen dekonstruktion strategia pyrkii purkamaan binaaristen oppositioiden hierarkiat paljastamalla, että niiden etuoikeutettu jäsen on riippuvainen sille alisteisesta jäsenestä (Morris 1995, 143). Myös Eagleton on huomionut tämän dekonstruktion mahdollisuuden. Eagletonin mukaan binaaristen vastakohtaisuuksien yksi osa on ensimmäiset periaatteet, koska nämä periaatteet on usein määritelty sen perusteella, mitkä ne sulkevat ulkopuolelleen. Miesten hallitsemassa yhteiskunnassa mies on tällainen perustava periaate ja nainen poissuljettu vastakohta, ja niin kauan kun tästä periaatteesta pidetään kiinni, järjestelmä toimii.⁵ Eagleton toteaa, että näitä perustavia periaatteita voidaan kuitenkin heikentää tai niiden voidaan osoittaa heikentävänsä toinen toistaan dekonstruoidamalla ne. (Eagleton 1983, 132 - 133.)

Derrida kuvaa binaarisiin oppositioihin liittyvää mentaliteettia toteamalla, ettei perinteisissä oppositioissa vastakkaisten termien rauhallinen rinnakkaiselo ole mahdollista, vaan ennemminkin termien suhdetta toisiinsa kuvaa väkivaltainen hierarkkisuus. Derrida kuvaa dekonstruktion yleistä strategiaa, jonka tarkoituksena on välttää metafysiikan binaaristen vastakkainasettelujen yksinkertaista neutralisointia samoin kuin niiden ylläpitämistä jäämällä niiden muodostaman suljetun systeemin sisään. (Derrida 1988, 47 - 48.) Derrida korostaa oppositioiden nurinkääntämisen välttämättömyyttä vaiheena, jonka kautta on kuljettava.⁶ Oppositoiden dekonstruoiminen on ensinakin niiden kääntämistä tietyllä hetkellä. Jollei tätä vaihetta ole, saatetaan edetä liian nopeasti neutralisointiin, mikä tarkoittaa sitä, että vastakkainasettelun alistava rakenne unohdetaan ja siihen ei pystytä puuttumaan kunolla. (Mt, 48.)

Derrida selittää käsitystään tai epäkäsitystään "merkityksestä" ja sen luonteesta "termin" *différance* avulla.⁷ Derridan mukaan *différance* on systemaattista erojen ja erojen jälkien leikkiä, eikä mikään läsnäoleva tai ei-eroava edellä *différancea*. Hänen mukaansa mikään elementti ei ole koskaan itsessään läsnä, vaan kaikki elementit viittaavat jatkuvasti toisiinsa. On vain eroja ja jälkien jälkiä. Tämän Derridan *différanceen* liittyvän ajattelukuvion

⁵ Tällaista miesten hallitsemasta yhteiskunnallisesta järjestyksestä käytetään nimitystä patriarkaatti. Ks. esim. Morris 1997, 236.

⁶ Derridalle sana vaihe ei merkitse mitään kronologista tilaa, jonka kautta päästään kivuttomasti johonkin toiseen tilaan. Nurinkääntämisvaiheen välttämättömyys on hänen mukaansa strukturaalista ja loputtoman analyysin kohde, koska vastakkainasetteluille ominainen hierarkia palautuu aina. (Derrida 1988, 48)

⁷ Derrida on kiistänyt *différanceen* olevan sana tai käsite (Derrida 1988, 46). Tästä syystä käytän lainausmerkkejä tällaisiin käsitteisiin viittaavien ilmaisujen kohdalla osoittaakseni *différanceen* epäkäsitteellisen luonteen. *Différance*ssa yhdistyvät sanat *differer* 'lykätä' ja *différence* 'ero', ja tällä käsitteellä Derrida pyrkii Morrisin mukaan osoittamaan merkityksen kiinteytymättömän ja epävakaa luonteen (Morris 1997, 143).

mukaan suhde läsnäoloon on aina lykättyä, koska eron periaatteen mukaan mikään elementti ei anna eikä ota "merkitystä" muutoin kuin viittaamalla toiseen elementtiin jälkien taloudessa. "Merkitykseksi" kutsuttu on siten aina erojen kudelman rakentama. "Käsite" *différance* hajottaakin metafysiikkaan kuuluvat käsitteelliset vastakkainasettelut epäolennaisina. (Derrida 1988, 34 - 37, 40.) *Différance* liittyy myös Derridan kritiikkiin, joka kohdistuu transsendentaalista signifioitua vastaan, jonka on ajateltu olevan kaikkien merkitysten taustalla (mt, 56).

Dekonstruktion ohella myös psykoanalyysi on vaikuttanut Cixousin, Irigarayn ja Kristevan ajatteluun. Feministien suhtautuminen psykoanalyysiin on ollut kahtalaista. Juliet Mitchell kuvaa tilannetta toteamalla, että osa feministeistä suhtautuu psykoanalyysiin vihamielisesti, koska heidän mielestään se väittää, että naiset ovat miestä alempiarvoisia ja että naiset voivat saavuttaa täydellisen naisellisuutensa vain vaimoina tai äiteinä. Mitchell näkee kuitenkin tämän asenteen kohtalokkaaksi feminismille, ja hän korostaakin sitä, että psykoanalyysi ei suosi patriarkaalista yhteiskuntaa, vaan ennemminkin se analysoi sitä. (Mitchell 1974, xv.) Cullerin mukaan psykoanalyysi on erityisen tärkeää siksi, että siitä on tullut ensisijainen teoria selittää seksuaalisuutta ja seksuaaliseen eroon kuuluvaa päätösvaltaa (Culler 1983, 167). Morris puolestaan painottaa psykoanalyysin merkitystä feministeille todetessaan, että osa feministeistä on nähnyt psykoanalyysin keinona selittää sitä, miten yksilöllinen tunne omasta sukupuoli-identiteetistä syntyy (Morris 1997, 116 - 117).⁸

Mitchellin mukaan kaksi freudilaisen teorian piirrettä on erityisen tärkeitä feminismille: Freudin teoria tiedostamattomasta ja hänen näkemyksensä seksuaalisuudesta yhteiskunnallisena rakenteena eikä biologisesti annettuna (Mitchell 1974, xvii, 17). Culler korostaa Freudin merkitystä juuri siksi, että Freudin tietoista ja tiedostamatonta koskevat tutkimukset osoittavat, että binaarisissa oppositioissa ensisijaisena pidetty termi voidaan nähdä toisena pidetyn termin kautta: marginaalisen ymmärtämisestä tulee ehto ensisijaisena pidetyn termin ymmärtämiseen. Cullerin mukaan tämä Freudin huomio ottaa esille myös kysymyksen miehen ja naisen välisestä oppositiosta ja sen hajottamisesta. (Culler 1983, 160, 165.)

Freudin mukaan me synnymme biologisesti nais- tai miespuolisina, mutta meillä ei ole valmista sukupuoli-identiteettiä. Biseksuaalisuus on luonteenomaista kaikille, joskin tämä näkyy naisessa selvemmin kuin miehessä, koska naisella on kaksi sukupuolielintä, vagina ja klitoris, ja miehellä vain yksi. Freudin mukaan äiti on lapsen ensimmäinen rakkaus, ja

hän kutsuu esioidipaaliseksi äitisisidonnaisuuden leimaavaa kehitysvaihetta (Freud 1971, 128, 155 - 160). Morrisin tulkinnan mukaan tässä Freudin esioidipaalisessa vaiheessa lapsella ei ole lainkaan tunnetta järjestyneestä identiteetistä, vaan lapsi kokee ruumiinsa samanaikaiseksi äidin ruumiin kanssa (Morris 1997, 119).

Freudin mukaan pojat havaitsevat, ettei kaikilla ole penistä. Tämä havainto aiheuttaa kastroatiopelon, joka puolestaan johtaa jonkinlaiseen väheksyntään naista kohtaan. Kastroatiopelon takia poika torjuu kielletyn halun äitiinsä ja samastuu isään lain edustajana. (Freud 1971, 159 - 160, 196.) Tytöt puolestaan havaitsevat olevansa kastroituja. Tästä tytöt syyttävät äitiä, joka on heidän mielestään aiheuttanut kastroation ja joka on myös itse kastroitu. Äitisisidonnaisuuden jälkeen tyttö kääntyy isää kohti. (Mt, 163 - 164, 170, 197.) Morrisin Freud-tulkinnan mukaan isäidentifikaatiossa poika samaistuu isälliseen perintöön, ja tämän perinnön myötä hän saa myös aktiivisen sukupuoli-identiteetin. Kääntyessään kohti isää tyttö puolestaan omaksuu passiivisen feminiinisen seksuaalisuuden. Isään kääntymisen jälkeen äidin ruumiiseen kohdistuvan halun torjuminen avaa tiedostamattoman. (Morris 1997, 119, 120.)

Morris toteaa, että Lacan on tärkeä feministeille siksi, että hän on kääntänyt Freudin ideoita koskemaan kieltä. (Mt, 123.) Moin mukaan imaginaarinen ja symbolinen järjestys muodostavat yhden Lacanin perustavimmista käsitteyhdistelmistä. Moi toteaa, että Lacanin imaginaarinen vastaa Freudin esioidipaalista vaihetta, jolloin lapsi kuvittelee olevansa osa äitiä eikä näe eroa itsensä ja maailman välillä. Imaginaarinen on vaihe, joka edeltää symbolista järjestystä. Oidipaallinen kriisi merkitsee Moin tulkinnan mukaan siirtymistä symboliseen järjestykseen, johon liittyy myös kielen omaksuminen. Lapsen siirtyessä imaginaarisesta symboliseen suhde äitiin katkeaa ja Isän Lakia edustavasta falloksesta tulee eron ja menetyksen ilmaisin. Moin Lacan-tulkinnan mukaan myös halu äitiin ja äidin ruumiiseen on symboliseen astumisen jälkeen torjuttava. Tätä torjuntaa Lacan kutsuu primääritorjunnaksi. Primaaritorjunta avaa tiedostamattoman, jota ei ole imaginaarisessa vaiheessa, koska siellä ei vielä koeta puutetta. (Moi 1990, 117.)

⁸ Ks. psykoanalyysin ja ranskalaisen feminismin suhteesta myös Moi 1990, 114.

2.2 Cixous ja ruumiinsa kirjoittava nainen

Cixousin mukaan inhimillinen ajattelu toimii aina oppositioiden kautta, ja myös hän näkee opposition mies/nainen muiden oppositioiden taustalla. Hänen mukaansa logosentrismissa⁹ ajattelun kaikki käsitteet, koodit ja arvot on alistettu binaariselle systeemille, joka liittyy oppositioon mies/nainen. Tällainen hierarkia tekee kaikista käsitteellisistä organisaatioista alisteisia miehelle. Määräysvaltaa edustaa isä. Cixousin mukaan filosofia on rakennettu naisen alennustilalle: naista ei ajatella, vaan hänestä on jäljellä ajattelematon. Nainen on joko passiivinen tai häntä ei ole. (Cixous 1988, 64, 65.)

Cixous tuo esille myös logosentrismien ja fallosentrismien keskinäisen solidaarisuuden. Hänen mukaansa logosentrismi on aina ollut luomassa perusteita fallosentrismille taatakseen maskuliinisen järjestyksen aseman historiassa. Cixous kysyy, mitä tapahtuisikaan, jos se kivi, jolle logosentrismi on rakentanut kirkkonsa, sortuisi. Tällä hän tarkoittaa sitä, että ajattelun ja järjen taustalla on fallos. Tällöin kaikki tarinat [historia] tulisi kertoa uudelleen. (Mt, 65.) Cixousin mielestä naiset eivät ole voineet elää itselleen, koska he eivät ole nähneet itseään ja koska he eivät ole menneet tutkimaan taloan, jolla Cixous viittaa naisen ruumiiseen. Cixousin käsitysten mukaan naiset ovatkin tuntematonta aluetta itselleen ja siten itse itsensä vihollisia, koska he itse iljettävät ja pelottavat itseään. (Mt, 68.)

Cixous liittää naisen ja miehen tilanteen laajempaa kontekstiin. Hän toteaa, että historiassa täytyy olla kaksi rotua: hallitsijat ja orjat. Tämän dialektiikan mukaan vierautta edustavan ruumiin ei tule kadota, vaan siinä oleva voima tulee palauttaa hallitsijalle. Toinen täytyy siis olla: ei hallitsijaa ilman orjaa. Tähän toiseuteen liittyy kuitenkin Cixousin mukaan ristiriita: hetkeäkään historiassa toiseutta ilmentävä ei ole saanut olla sellaisenaan. (Mt, 70 - 71.) Tämä Cixousin ajatus liittyy valtaan ja hallitsemiseen sekä siihen, kuinka maskuliininen ja feminiininen ekonomia on organisoitu eri tavalla: maskuliiniseen liittyy omistaminen, joka näkyy esimerkiksi naisten kohtelemisena omistettavina tavaroina, kun taas feminiiniseen talouteen liittyy käsitys lahjasta ja sen pyyteettömyydestä (mt, 81 - 87).

Cixous toteaa, että puhuttaessa "naisesta" tai "miehestä" ei voida olla joutumatta teljetyksi ideologiseen teatteriin. Cixousin mukaan naiset ovat vanhojen määritelmien vankeja, ja nämä määritelmät ovat hänen mukaansa kompleksisuudessaan analysoimattomia. (Mt, 83).

⁹ Länsimaisessa ajattelussa järjen (logos) on ajateltu olevan kaikkien toteamuksien ja käsitteiden taustalla. Ks. esim. Culler 1981, 40; 1983, 91.

Cixous ei kuitenkaan vain tyydy esittämään kuvauksia naisen ja miehen tilanteesta ajattelussamme, vaan hän pyrkii myös vapauttamaan omalla tavallaan naiset vanhoista asemistaan ja yhtenäistävästä identiteetistä. Cixous liittyy yhteen ajatuksen feminiinisestä lahjaan perustuvasta taloudesta feminiinisen kirjoituksen (*écriture féminine*) kanssa. Moin tulkinnan mukaan tämä feminiininen kirjoitus ei ole Cixousilla yksinomaan naisten kirjoitusta, vaan myös miehet voivat kirjoittaa feminiinistä tekstiä. Olennaista ei ole kirjoittajan sukupuoli, vaan tekstin luonne. (Moi 1990, 126.)

Feminiininen kirjoitus liittyy Cixousin käsitykseen naisen ja miehen ominaisuuksista ja hänen käsitykseensä toisesta biseksuaalisuudesta. Tämän moninaisen toisen biseksuaalisuuden pohjalta jokainen ei-fallosentrisessä rakenteessa oleva subjekti voi rakentaa oman universuminsa. Tämä biseksuaalisuus on kaikille mahdollista, mutta Cixous liittyy sen kuitenkin erityisesti naiseen. Hänen mielestään miehet pelkäävät olla naisia ja torjuvat feminiinisyden, koska heidät on koulutettu "loistavaan" fallisen monoseksuaalisuuteensa. (Cixous 1988, 81 - 85.) Kirjoittamalla nainen voi saavuttaa ruumiinsa ja siten yhteyden esioidipaaliseen suhteeseen äidin kanssa. (Mt, 84 - 99.)

Moin Cixous-tulkinnan mukaan käsite feminiininen kirjoitus liittyy tiiviisti yhteen Derridan käsitykseen kirjoituksesta *différencena*: Cixousin mukaan feminiiniset tekstit käyttävät hyväkseen juuri eroa ja pyrkivät eroa kohti, yrittävät murtaa vallitsevaa fallogosentrista¹⁰ ajattelua ja repivät auki binaarisia vastakohtaisuuksia (Moi 1990, 125).

2.3 Irigaray ja moninainen nainen

Irigarayn mukaan naisen seksuaalisuus on aina käsitetty maskuliinisen tunnuksen mukaan. Naisen seksuaalisten alueiden paljous tiivistyy vain klitorikseen, joka ei ole vertailukelpoinen ylvään falloksen kanssa. Irigarayn mukaan tämä johtuu siitä, että kehityksessä kohti seksuaalisesti "normaalia" naista on otettu lähtökohdaksi miehinen seksuaalisuus, joka pitää sisällään käsitykset miehisestä klitorisaktiivisuudesta ja naisellisesta vaginapassiivisuudesta. Tämän ajatteluketjun mukaan, jota Freudin ohella kannattavat monet muut, klitoris ymmärretään pieneksi penikseksi, joka toimii mielihyvän lähteenä ennen kastroatiopelkoa ja vagina puolestaan nähdään miehisen peniksen majapaikkana. Tällaisella käsityksellä naisen seksuaalisuudesta ei ole mitään sanottavaa naisen mielihyvästä, koska naisen osana on olla ilman seksuaalista elintä ja kadehtia siitä. (Irigaray 1985b, 23.)

Irigaray kritisoi voimakkaasti katseen etuoikeuttamista länsimaisessa ajattelussa.¹¹ Irigarayn mukaan naisen seksuaalisuudelle ja mielihyvälle katse on vierasta, koska nainen saa mielihyvää kosketuksesta toisin kuin mies, joka objektivoi naisen etsiessään omaa mielihyväänsä. Katseen etuoikeuttaminen merkitsee myös sitä, että naisen seksuaalisuudessa ei ole mitään nähtävää, koska naiselle ei ole yhtä sukupuolielintä kuten miehellä, vaan koska hänen sukupuolielimensä on yksinkertaisesti poissa ja verhottu. Irigaray toteaaakin naisesta, ettei tämä ole yksi muttei kaksikaan. Irigarayn mukaan naista ei perimmillään voida määrittellä yhdeksi persoonaksi eikä yksiselitteisesti, vaan hänen seksuaalisuutensa on moninaista kuten hänen kielensäkin. Nainen on tällöin mysteeri kulttuurissa, joka pyrkii ilmaiseemaan kaiken lukuina. Irigaray toteaaakin, että naisen seksuaalisuudesta ei voida puhua samalla kielellä kuin miehen. (Mt, 25 - 30.)

Irigaray kritisoi myös sitä näkemystä, että nainen on miehen peili. Irigarayn mukaan subjektin on aina ajateltu olevan maskuliininen, ja siten subjektiviteetti on kielletty naiselta. Naisen osana on olla objekti ja heijastaa miestä. (Irigaray 1985a, 133 - 135; 1985b, 30.) Naisen liittäminen heijastavaan pintaan liittyy Irigarayn ajatukseen samuuden laista. Irigarayn mukaan samuuden laki vaatii tyttöä hylkäämään suhteensa syntyperään ja hänen ensisijaiseen fantasiaansa, jotta hänet voidaan vastedes omistaa miehen vastaavien kautta. Tällöin miehen fantasioista tulee myös tytön halujen alkuperä. Naisen ainut suhde syntyperään on siten miesten sanelemaa. (Irigaray 1985a, 33.) Miehisellä ajatuksella naisesta peilinä ei ole kuitenkaan mitään tekemistä naisen oman halun kanssa, joka kumpuaa jostain kätkeytyistä sopukoista (Irigaray 1985b, 30). Naisen mysteerin tutkimiseen mies tarvitsee katseensa ja valon lisäksi myös koveran peilin (Irigaray 1985a, 146).¹²

Irigaray ei kuitenkaan tyydy vain kritisoimaan patriarkaalisesti jäsentynyttä maailmaa, vaan hän pyrkii raivaamaan tilaa naiselle. Irigaray etsiikin paikkaa feminiiniselle imaginaariselle kulkemalla maskuliinisen imaginaarisen kautta ja tulkitsemalla siinä olevat naista alistavat käytännöt. Irigaray korostaa, ettei hän pyri tekemään tätä yksinkertaisesti kääntämällä vallitsevaa järjestystä, joka johtaisi hänen mukaansa samanlaiseen tilanteeseen, eikä

¹⁰ Fallogosentrismissa yhdistyy käsitteet logosentrismi ja fallosentrismi.

¹¹ Esimerkiksi Freudin ja Lacanin seksuaaliteoriat perustuvat voimakkaasti näköaistille puutteen havaittajana (Morris 1997, 148).

¹² Moin mukaan Irigaray käyttää sanaa *spéculum* merkityksissä 'peili' ja 'instrumentti'. Jälkimmäisessä merkityksessä se tarkoittaa instrumenttia, jolla voidaan laajentaa ihmisruumiin onteloita tutkimusta varten. Tällaista instrumenttia käyttävät esimerkiksi gynekologit tutkiessaan naisruumiin 'onteloita'. Tässä sanassa tiivistyy Moin mukaan Irigarayn ajattelun monet pääpiirteet. (Moi 1990, 147.)

antaisi sen enempää tilaa naisen seksuaalisuudelle, imaginaarisuudelle ja kielelle. (Mt, 33, 164.)

Irigaray toteaa, että jos jatkamme¹³ yhä saman kielen puhumista, toistamme samaa historiaa, ja jos jatkamme tätä samuuden puhumista, kuten meille on opetettu, me hukkaamme toisemme ja petämme itsemme. Irigaray kuvaa naisia huulivertauksen avulla ja toteaa, ettemme ole avoinna tai suljettuina ja että meitä ei voi erottaa yksinkertaisesti. Näiden huulien välistä tulee useanlaista puhetta, joka helisee edestakaisin, lakkaamatta, ja niiden kautta olemme myös naisia. Irigarayn mukaan olemme useita samalla kertaa, ja tätä moneutta meitä ei ole koskaan opetettu ilmaisemaan. (Irigaray 1985b, 205, 209, 210.) Irigaray pyrkii löytämään naiselle kieltä, joka siis hänen mukaansa on moninaista kuten nainen ja hänen seksuaalisuutensakin. Pyrkiessään raivaamaan tilaa naisen kielelle Irigaray ei puhu mitään miehistä ja heidän suhteestaan tähän tilaan, vaan hän keskittyy vain naisten omaan kieleen.

Morris toteaa Irigarayn yhtyvän Cixousiin, koska myös Irigaray uskoo, että määrittävä symbolinen järjestys voidaan kyseenalaistaa feminiinisen kirjoituksen avulla ja että vain toisessa merkitysjärjestyksessä voidaan ilmaista feminiinistä identiteettiä positiivisesti (Morris 1997, 154). Morris mainitsee Irigaray-tulkinnassaan kuitenkin sen, että myös Irigarayta on syytetty naisten kieleen liittyvästä utooppisuudesta. Tällöin kritiikin kohteena on se, että Irigaray pitää naisten kieltä ominaisena vain naisille, ja siten se on myös fallosentriselle diskurssille vaihtoehtoinen ja vastakkainen järjestelmä. (mt, 155, 161). Myös Moi on todennut Irigaray-tulkinnassaan, että Irigaray lankeaa naisen kieltä koskevissa kirjoituksissaan patriarkaatin ansaan, koska Irigarayn määrittävä nainen on itse asiassa patriarkaalisen logiikan tuote (Moi 1990, 162 - 163).

2.4 Kristeva ja olematon "nainen"

Kristeva käyttää termejä semioottinen ja symbolinen, jotka vastaavat Lacanin jakoa imaginaariseen ja symboliseen järjestykseen. Kristevan semioottinen on oraalisten ja anaalisten viettien aluetta, viettien, jotka rakentuvat äidin ruumiin ympärille. Äidin ruumis on semioottisen khoran järjestävä periaate. Semioottiseksi khoraksi Kristeva nimittää sitä ei-ilmaisevaa ja rytmistä kokonaisuutta, jossa "energian" panokset ja "psykykkiset" jäljet artikuloituvat. Khora järjestäytyy sekä vieteistä että niiden salpauksista. Kristeva toteaa kho-

¹³ Me-pronominin viittaa tässä kohdassa naiseen, äitiin ja tyttäreeseen.

rasta, että vaikka se voidaan nimetä ja säätää, sitä ei voida esittää selvästi. (Kristeva 1984, 25 - 28, 40.)

Kristevan semioottinen on esiodipaalinen vaihe, jossa lapsi on sidottu äidin ruumiiseen. Oidipaalinen vaihe esittelee symbolisen, joka kieltää autoeroottisuuden ja tunnustaa pater-naalisen toiminnan. Symbolinen on verbaalisen kommunikaation ja paternaalisen syntyperän järjestys, jolle on ominaista myös ajallisuus. (Kristeva 1986a, 148, 152.) Semioottisen autoeroottisesta tilasta siirtyminen symboliseen tuottaa merkityksen signifioijan ja signifioidun halkeamisen kautta. Kristeva kutsuu tätä halkeamisprosessia teettiseksi vaiheeksi, joka asettaa kuilun signifioijan ja signifioidun välille ja mahdollistaa merkitsevyyden. (Kristeva 1984, 47, 48.) Kristevan mukaan teettiseen vaiheeseen kuuluu identifikaatio, mikä tarkoittaa sitä, että subjektin tulee erota kuvastaan ja objekteistaan (mt. 43). Moin Kristeva-tulkinnan teettinen vaihe tarkoittaa sitä, että subjektilla on mahdollisuus liittää eroja ja myös merkitys siihen, mikä oli khoran loputonta epäyhtenäisyyttä (Moi 1990, 178).

Kristevan mukaan semioottinen ja symbolinen muodostavat merkitsevän prosessin (signifying process), ja ne ovat erottamattomia tässä prosessissa, joka muodostaa kielen. Semioottisen ja symbolisen välinen keskustelu määrittääkin diskurssin tyypin. Kristevan mukaan on olemassa myös nonverbaaleja merkitseviä prosesseja, jotka ovat rakentuneet yksinomaan semioottisen pohjalle. Kristeva kuitenkin lisää, että tämä on suhteellista semioottisen ja symbolisen välttämättömästä dialektiikasta johtuen. Semioottisen ja symbolisen välinen keskustelu näkyy myös subjektin koostumuksessa, eli subjekti on aina sekä semioottinen että symbolinen, ja kaikki merkitsevät käytännöt, joita subjekti tuottaa, eivät siten voi olla "ainoastaan" semioottisia tai "ainoastaan" symbolisia. Kristevan mukaan subjekti sekä synnytetään että kielletään nimenomaan semioottisessa khorassa. (Kristeva 1984, 23 - 25, 28.)

Kristeva täsmentää semioottisen käsitettä toteamalla, että ainoastaan teoriassa semioottinen "edeltää" symbolista: käytännössä semioottinen on olemassa ainoastaan symbolisen sisällä. Semioottinen voi palata symboliseen järjestykseen vaistomaisena toimintana ja symbolisen järjestyksen rikkomuksena (Kristeva 1984, 68, 69). Moi tiivistää Kristevan käsityksen toteamalla, että siirryttäessä symboliseen järjestykseen khora voidaan torjua, mutta se voi vielä ilmetä symbolisessa kielessä sykkeenomaisena paineena. (Moi 1990, 178.)

Kristeva suhtautuu feminiiniseen kirjoitukseen myös eri tavalla kuin Cixous ja Irigaray. Kristevan mukaan ei voida puhua erityisestä "feminiinisestä" kirjoituksesta. Siten Kristeva ei myöskään kannata teoriaa vain naisille ominaisesta kielestä, joka rakentuisi hiljaisuudesta, huudosta tai kosketuksesta ja joka ei olisi missään yhteydessä falliseen kommunikaatioon. (Kristeva 1987, 111, 116.) Kristevan mielestä koodin rikkominen, kielen pirstominen sekä ruumista ja tunteita lähellä olevan diskurssin tavoittaminen ovat seurausta ennemminkin sosiaalisesta marginaalisuudesta kuin symbolis-sosiaalisesta erosta, eivätkä ne ole siten "naisen" kielen erityispiirteitä.

Kristeva ei myöskään kannata ajatusta biseksuaalisuudesta, joka hänen mukaansa on vain pyrkimys yhden sukupuolen totalistamiseen ja joka siten pyyhkii pois eron. Kristevan mukaan tulisikin purkaa sitä suurentelua, joka liittyy eron problematiikkaan. Ensinäkin tämä tarkoittaa kilpailevien ryhmien ja siten myös sukupuolien välisen "kuoleman taistelun" dramatisoinnin purkamista. (Kristeva 1986b, 200, 209.) Kristevan mielestä kukaan ei voi olla turvassa totalitarismilta, eivät naiset eivätkä miehet. Kristevan mukaan meidän täytyykin kohdata ne kiistanalaiset arvot, joita on pidetty universaaleina totuuksina kulttuurissamme ja alistaa ne loputtomaan analyysiin. (Kristeva 1987, 116 - 117.)

Kristeva puolustaa käsitystä feminiinisyydestä, joka saa niin monta merkitystä kuin on naisiakin (Kristeva 1987, 114). Moin tulkinnan mukaan Kristevalla ei olekaan varsinaista teoriaa "feminiinisyydestä" eikä varsinkaan "naiseudesta", mutta sen sijaan hänellä on teoria marginaalisuudesta, kumouksellisuudesta ja toisinajattelusta. Moi toteaa myös, että jos "feminiinisyydellä" on Kristevan terminologiassa lainkaan määritelmää, se on yksinkertaisesti "se, minkä patriarkaalin symbolinen järjestys on marginalisoinut". Moin mukaan Kristevan ajatukset marginaalisuudesta antavat kuitenkin mahdollisuuden tarkastella feminiinisyyden sortoa positionaalisuuden eikä olemuksen avulla, koska se, mikä nähdään marginaalisena riippuu katsojan asemasta. (Moi 1990, 180, 182 - 183.) Kristevan käsitys määrittämättömästä naisesta ei lankeakaan patriarkaatin virittämiin ansoihin, vaan ennemminkin omaan abstraktisuuteensa: määrittämällä naisen olemattomaksi, Kristeva ei sano konkreettisesta naisesta ja naiseudesta juuri mitään.

Näiden kaikkien naisteoreetikkojen ajattelu koskettaa naista ja naisen määrittymistä länsimaisessa ajattelussa. Cixous, Irigaray ja Kristeva pyrkivät tahoillaan kumoamaan perinteistä tapaa määritellä nainen miehen vastakohtana. He myös esittävät omat ratkaisunsa tilanteen muuttamiseksi. Kuten olen jo edellä osoittanut, näihin "ratkaisuihin" liittyy omat

ongelmansa ja ristiriitaisuutensa. Ristiriidat eivät kuitenkaan tee teorioista hyödyttömiä ja käyttökelvottomia, vaan ne ennemminkin osoittavat sen, kuinka vaikealla ja haasteellisella maaperällä liikumme, kun yritämme löytää ”todellista” naista tai paikkaa hänelle.

Meriluodon *Sairas tyttö tanssii* ilmestyi 1950-luvulla, vaikka suurin osa sen runoista on kirjoitettu jo edellisen vuosikymmenen aikana. Samoihin aikoihin, vuonna 1949 ilmestyi Simone de Beauvoirin *Toinen sukupuoli* -teos, jossa Beauvoir tuo esille sen, että kautta historian nainen on pelkistetty miehen Toiseksi. Moin tulkinnan mukaan Beauvoir on aikamme suurin feministi, ja hänelle tunnustavat velkansa myös useat myöhemmän ajan feministit (Moi 1990, 109 - 110). *Sairas tyttö tanssii* -kokoelmassa pohditaan sellaisia naiseuteen liittyviä kysymyksiä, joita on tarkasteltu myöhemmän ajan feministisessä teoriassa. 1970-luvulta peräisin olevat Cixousin, Irigarayn ja Kristevan teorioiden avulla pyrin työstämään ja tuomaan esille *Sairas tyttö tanssii* -kokoelmassa ilmenevää naiseutta.

3. ”MIIKAL“-RUNON ANALYSOINTI JA TULKINTA

Sairas tyttö tanssii -kokoelman¹⁴ aloittavan ”Miikal“-runon henkilöt, Miikal ja Daavid, ovat peräisin Raamatusta. Miikal on Saulin tytär, joka rakastuu Daavidiin, isänsä soturiin. Saul päättää antaa tyttärensä Daavidille puolisoiksi, mutta vaatii morsiamenhintana sata filistealaisten esinahkaa. Antaessaan Daavidille tämän mielestään vaikean tehtävän Saul haluaa menestyneen soturinsa kuolevan, koska hän kadehtii Daavidia ja tämän saamaa suosiota. Daavid kuitenkin onnistuu tehtävässä. (1. Sm 18:7, 8, 17, 20, 25, 27, 28.)

Raamatussa kerrotaan edelleen, että Daavid valitaan ensin Juudan ja sitten koko Israelin kuninkaaksi. Daavid ottaa itselleen useita vaimoja ja sivuvaimoja, jotka synnyttävät hänelle poikia ja tyttäriä. Daavid tuo myös Jumalan arkin Siioniin, Daavidin kaupunkiin, ja tätä arkin tuomista riemuitaan ja juhlintaan. Miikal ei juhlintaan osallistu, vaan hän katselee juhlamenoja ikkunasta. Kun Miikal näkee Daavidin hyppivän ja karkeloivan, hän halveksii tätä koko sydämestään. Daavid uhraa Herran edessä, siunaa kansan Herran nimeen ja jakaa sille kakkuja ja lihaa. Myöhemmin Miikal moittii Daavidin kevytmielistä toimintaa ja käyttäytymistä. Daavid puolustaa tekojaan sanoen, että hän on karkeloinut Herran edessä, joka on valinnut hänet Saulin ja tämän suvun sijasta. Daavid myös toteaa olevansa liian vähäpätöinen ja halpa, mutta että palvelijattaret tulevat häntä kunnioittamaan. Miikal saa rangaistuksen sanoistaan: hän ei saa koskaan lasta. (2. Sm 2:4; 5:3, 13; 6:16 - 23.)

“Miikal“-runossa näkyvin merkki tekstienvälisyydestä ovat Raamatun henkilöt. Raamatun tarina vaikuttaa runoon ja sen tulkintaan. Runo on kuitenkin kokonaisuus, joka kertoo oman tarinansa miehestä ja naisesta. Runo on kokonaisuudessaan seuraava:

MIIKAL

Jumala, miten halveksin.
Kapein huulin, hiuksin kiiltävin
minä seison ja halveksin.

Ja Daavid, Daavid tanssii.

Hän tanssii niukoin lannevöin,
levein, paljain rinnoin, hikisin,
ja vahvoin jaloin, kömpelöin
ja hiuksin leiskuvin.
Hän tanssii miehen elämää:
ylen paljasta, ylen leveää
hienraskain päivin, vahvoin öin...
Hän tanssii eikä nää.

Minä näen. Hyvin selvään nään.
Hyvin suoraks, hyvin pitkäks jään,
hyvin korkealle nostan pään.
Kapein varsin, tiukkaan verhotuin
ja tiukkaan puristetuin suin,
käsivarret kylkiin pusertain
minä seison vain
halveksin ja nään,

kun Daavid, Daavid tanssii.

Hän on kuin suuri, hurja maa.
Hän vuorin pystyyn karahtaa,
ylen jyrkin, karkein seinämin -
ja pelloin hedelmällisin,
ylen laajoin, rauhoittuu.
Ja hän on muodostuva maa,
hän huipun esiin pakottaa
yhä uuden, uuden tasangon,
vaan ei hän katselemaan jää,
ei tietämään: tämä on.
Oi ei - hän tahtoo edelleen,
hän tahtoo esiin vahvan maan
ja hallitsee sen tahdollaan,
vaan ei mieli: hallitsen.
Hän tahtoo niinkuin tanssien:

¹⁴ Myöhemmin lyhenteenä Stt.

noin, noin hän jaloin tömistää,
noin käsin piittaamattomin
hän voimaa sinkoo tyhjyyteen,
mut ei hän tunne milloinkaan,
ei ehdi: nyt, nyt tuhlasin.

Vaan minä Miikal - minä puu,
puun varjo, tumma, ylhäinen
ja hyvin selvä - näen sen,
kuin itseäni tarkaten
näen: joka lehti erottuu,
ja näen: näen Daavidin,
ja näen: seison, halveksin
ja halveksin ja halveksin

Ja Daavid, Daavid tanssii. (Stt, 7 - 10)

Tässä runossa puhuja tuo itsensä esille persoonapronominilla minä, ja siten puhuja ja runon minä ovat sama. Benvenisten käsitteiden mukaan kyse on ilmaisutapahtuman subjektista (puhujasta), joka on sama lausuman subjektin (runon minän) kanssa. Runon otsikko osoittaa, että runossa kerrotaan Miikal-nimisestä henkilöstä. Myöhemmin runon minäpuhujasta nimeää itsensä Miikaliksi. "Miikal" onkin rooliruno, jossa minän roolihahmona on Raamatun Miikal. "Miikal"-runossa Daavidia katsotaan koko ajan puhujan silmin. Runon minäpuhujasta määrittyy Raamatun tarinan kautta kuninkaan tyttäreksi, jolla on korkea asema ja joka havainnoi Daavidin elämää ja vertaa sitä omaansa. Daavidin runossa viitataan yksikön kolmannella persoonalla hän. Ylistystä Daavid ei puhujalta saa, päinvastoin puhuja korostaa monessa kohdassa sitä, kuinka hän halveksii tanssivaa Daavidia. Tässä kohdassa runo yhtyy Raamatun tarinaan, jossa Miikal myös halveksii juhlivaa Daavidia.

Runossa ilmaus "Daavid, Daavid tanssii" toistuu kolme kertaa. Toistamalla Daavidin nimen kahdesti peräkkäin samassa lauseessa Miikal painottaa halveksuntaansa: hän korostaa kuulijalle, että nimenomaan Daavid tanssii. Samassa kohdassa Miikalin puheesta on kuultavissa hienoista ärtymystä: aivan kuin Daavidilla olisi parempaakin tekemistä kuin hukata aikaansa tanssimiseen.¹⁵ Miikal ei kuitenkaan paljasta Daavidille ajatuksiaan kuten kaimansa Raamatun tarinassa. Raamatun Miikal menee juhlivaa Daavidia vastaan ja moittii tätä: "Kuinka arvokkaana onkaan Israelin kuningas nyt esiintynyt, kun on tämä paljastanut itsensä palvelijainsa palvelijattarien silmien edessä, niinkuin kevytmielinen ihminen pal-

¹⁵ Toisto viittaa myös Raamatun kieleen, jolle on ominaista ilmaisujen toistaminen. Runossa toisto tuokin esille runon intertekstuaalista suhdetta Raamattuun.

jastautuu!”“ (2. Sm. 6: 20). Runon Miikal vaikenee, mitä osoittaa se, että hän puristaa suunsa tiukasti kiinni.

Miikal katselee tanssivaa Daavidia: “Hän tanssii niukoin lannevöin,/ levein, paljain rinnoin, hikisin,/ ja vahvoin jaloin, kömpelöin/ ja hiuksin leiskuvin.” (Stt, 8). Toistuvat instruktiivi-ilmaukset¹⁶ kuvaavat tanssivan Daavidin ruumista ja sitä, miltä hän näyttää tanssiessaan. Mutta miksi tämä fyysinen liikehdintä aiheuttaa Miikalissa halveksuntaa? Miikal sanoo Daavidin tanssivan miehen elämää, paljasta ja leveää. Pahinta Miikalista on kuitenkin se, että: “Hän tanssii eikä nää.” (mp). Runon mies ei ole sokea, joten nähdä-verbiä ei ole käytetty merkityksessä ’havaita’, vaan se tarkoittaa lähinnä oivaltamista ja ymmärtämistä. Seuraavan säkeistön alussa Miikal toteaa itsestään: “Minä näen. Hyvin selvään nään.” (Stt, 8). Tällä toteamuksella Miikal asettaa itsensä Daavidin yläpuolelle: Miikal osoittaa, että hän osaa tehdä jotain sellaista, mielestään arvokasta, mihin Daavid ei kykene. Tämä Miikalin kyky nähdä viittaa asioiden ja yleensä elämän ajatteluun ja pohdintaan. Miikal ei ota elämää itsestäänselvyytenä kuten Daavid, vaan hän pohtii ilmiöitä myös pintaa syvemmillä. Tämä pohdinta johtaa tulokseen suhteessa Daavidiin: halveksuntaan.

Runon loppupuolella Miikal kuvaa Daavidia metaforan kautta maaksi: “Ja hän on muodostuva maa” (mt, 9). Liittäessään metaforan avulla yhteen Daavidin ja maan puhuja yhdistää kaksi sellaista asiaa, joita ei yleensä rinnasteta toisiinsa. Tämä edellyttää sitä, että Daavidilla ja maalla on joitain samoja tai ainakin varsin samankaltaisia ominaisuuksia. Runossa viitataan Raamatun Daavidin valloitusretkiin: runossa Daavid saa määrittää maan ja sen ominaisuudet, eli häntä kuvataan valloituksiensa kautta. Runossa Miikal kuvaa, kuinka Daavid pakottaa maasta huipun esille ja kuinka tämä tahtoo esiin vahvan maan. Maa-sanaston avulla Miikal kuvailee Daavidin luonnetta: Daavid elää elämää, jossa ei ole tilaa heikkoudelle vaan ainoastaan vahvuudelle, ja se koskee myös häntä itseään, myös hänen tulee olla vahva ja voimakas koko ajan. Daavid ei myöskään jää miettimään tekojaan, vaan hän tahtoo yhä enemmän lisää ja lisää. Valloittaminen ja valloitetujen alueiden hallitseminen on hänelle itsestään selvää: “-- ja hallitsee sen tahdollaan,/ vaan ei mieti: hallitsen.” (Stt, 9). Maan hallitseminen kuvaa myös Daavidin suhdetta häneen itseensä: hän on itse itsensä hallitsija, ja tätä asemaa hän pitää myös itsestään selvänä.

¹⁶ Maria-Liisa Kunnaksen mukaan *Sairas tyttö tanssii* -kokoelmassa käytetään toistuvasti instruktiivi-ilmaisuja, jotka muodostuvat lähes maneeriksi (Kunnas 1981, 115). Myös Toivonen on kiinnittänyt huomiota näihin toistuviin instruktiivi-ilmauksiin, mutta hän näkee ne enemmän kuin maneerina ilmaisuna Meriluodon modernistis-eksistentiaalisen järjestelmän ominaispiirteenä (Toivonen 1986, 199 - 200). Itse yhdyin Toivosen väitteeseen, ja näen nämä ilmaisut merkinä nimenomaan Meriluodon kokoelman kielen modernistisuudesta.

Runon lopussa Miikal kuvaa myös itseään metaforan kautta: “Vaan minä Miikal - minä puu,/ puun varjo, tumma, ylhäinen/ ja hyvin selvä--“ (Stt, 10). Miikal antaa itselleen huomattavasti vähemmän määreitä kuin Daavidille, ja hänen suora itsekuvauksensa on selvästi lyhyempi kuin Daavidin kuvaus. Miikal kuvaa itsensä puuksi, joka on lähempänä taivasta ja korkeutta kuin maa, Daavidin määrite. Puu liittyy toiseen Miikalin itselleen antamista määritteistä, nimittäin ylhäiseen. Puumetaforalla ja sanalla “ylhäinen“ Miikal viittaa omaan jaloon syntyperäänsä. Siten Daavidia kuvaava määrite maa saa lisää ulottuvuuksia: se viittaa Daavidin luonteen lisäksi myös hänen syntyperäänsä. Raamatussa kerrotaan Daavidin olleen Iisain nuorin poika, joka kaitsi lampaista. Daavid myös piti itseään köyhänä ja halpana miehenä. (1. Sm 16:11, 18:24; 2. Sm 6:22.)

Puu kuvaa Miikalia myös siksi, että se pysyy koko ajan paikallaan. Runon alussa, jo ennen kuin mainitsee Daavidin tanssivan, Miikal sanoo: “Minä seison ja halveksin.“ (Stt, 7). Verbi seisoa toistuu myöhemmin kaksi kertaa runossa, ja molemmilla kerroilla se viittaa runon minäpuhujaan. Tämä seisoa-verbin toistaminen korostaa Miikalin liikkumattomuutta. Kaiken halveksunnan keskellä Daavid ei kuitenkaan ole yhdentekevä Miikalille: kuten puu kasvaa maasta, siten myös Miikal kasvaa Daavidista: Miikal on ylempänä kuin Daavid, mutta kuitenkin Daavidista riippuvainen, koska maa on se perusta, josta puu kasvaa. Kuvatussaan Daavidia ja hänen elämäänsä Miikal luonnehtii myös itseään: “-- näen sen/ kuin itseäni tarkaten/ nään: joka lehti erottuu,/ ja näen: näen Daavidin,/“ (mt, 10).

Stt-kokoelman avausrunosta hahmottuu kaksi tapaa elää: Daavidin ja Miikalin. Nämä tavat kertoo meille runon naispuhujaa, jonka kautta tapahtumia aistitaan ja havainnoidaan. Miikal aistii pääasiassa silmillään, ja siten runon puhujalla on myös näkijän rooli. Näkemiseen tässä runossa liittyy myös ajattelu. Miikal onkin runon fokalisoija ja fokalisoituna on Daavid ja hänen elämänsä. Toisaalta fokalisoituna on myös Miikal itse: puhuja hahmottaa itseään Daavidin ja tämän elämäntyylin kautta.

“Miikal“-runon ja Raamatun välinen intertekstuaalinen suhde tuodaan runossa suorasti esille henkilövalinnan kautta: runossa pyydetään lukijaa kiinnittämään huomiota intertekstiin. Runossa kerrotaan myös naisesta ja miehestä ja heidän suhteestaan, mikä puolestaan osoittaa sitä, että lukijan tulisi huomioida Raamatun käsitys naisesta ja miehestä. Naisen ja hänen asemansa kannalta Raamattu on länsimaisessa ajattelussa tärkeä. Raamatun mukaan nainen syntyy miehen kylkiluusta (1. Moos. 2:22). Nainen on siis osa miestä, miehestä

syntynyt, ja tällöin mies on ollut ennen naista. Tämä asettaa naisen alisteiseen asemaan suhteessa mieheen: nainen on toisena syntynyt, toinen. Tämä asetelma tulee esille "Miikal"-runossa puu- ja maakuvien kautta: runon mies edustaa maata, jota hän myös hallitsee; runon nainen puolestaan on puu, joka kasvaa maasta, miehestä. "Miikal"-runossakin nainen on riippuvainen miehestä.

Runon henkilöt ja heidän ominaisuutensa ovat hyvin vastakkaisia: Daavid on dynaaminen ja Miikal staattinen; Daavid on maa ja Miikal puu; Daavid on ruumiillinen ja Miikal henkinen; Daavid on alhainen ja Miikal ylhäinen. Tässä runossa henkilöt määrittävät suhteessa toisiinsa, toistensa vastakohtina, mutta he ovat kuitenkin riippuvaisia toisistaan, mitä osoittaa se, että puuksi määrittyvä Miikal kasvaa maaksi määrittävästä Daavidista. Tällainen vastakohtien kautta saatu merkitys on ollut ja on hyvin tyypillistä länsimaisessa ajattelussa. "Miikal"-runossa nainen ajattelee ja määrittää itsensä miehen ja miehiseksi määrittävän elämän kautta. Cullerin mukaan nainen määritellään - jos hänet yleensä määritellään diskurssissa erillään miehestä - miehen ehdoilla, hänen toisenaan (Culler 1983, 166). Näin tekee myös "Miikal"-runon nainen, joka määrittää itseään tanssivan Daavidin kautta, tämän vastakohtana.

"Miikal"-runossa tulevat esille länsimaiselle ajattelulle tyypilliset oppositioparit: dynaamisuus/staattisuus, korkea/matala ja henki/ruumis. Lisäksi runossa ilmenee puolinaisesti myös oppositio puhe/hiljaisuus. Puolinaisesti siksi, että sen vastapoolia, puhetta, ei runossa mainita. Runon naispuhujia vaikenee eikä ilmaise itseään toisin kuin mies, joka tanssin kautta tuo itseään esille. Länsimaisessa ajattelussa ensisijaisena pidetyt termit eivät "Miikal"-runossa viittaakaan välttämättä mieheen: Daavid saa määritteikseen dynaamisuuden, mutta myös ruumiillisuuden ja maan, matalan. Stt-teoksen alkuasetelma on siis sellainen, että nainen määrittää itseään suhteessa mieheen ja käyttää tässä määrittelyssä hyväkseen hierarkkisia oppositioita. Poikkeuksen perinteiseen ajatteluun tekee se, että "Miikal"-runossa nainen saa joitakin maskuliiniseksi ajateltuja ominaisuuksia: runon nainen on korkea ja henkinen, vaikka perinteisen mies-nainen-ajattelun mukaan hänen tulisi edustaa maata ja ruumista.

Jatkossa keskityn tarkastelemaan näiden "Miikal"-runosta hahmottuvien ja myöhemmin kokoelmassa ilmenevien binaaristen oppositioiden avulla sitä, miten naiseus ja nainen tuodaan runoissa esille ja mikä on naisen suhde vastakkaiseen sukupuoleen.

4. DYNAAMISUUS/STAATTISUUS

4.1 Liikkeen ajatuksesta todelliseen liikkeeseen

“Miikal“-runoa kokoelmassa seuraa runo “Kaksi“, jossa myös puhuja ja runon minä ovat sama, eli ilmaisutapahtuman ja lausuman subjektit yhtyvät. Minäpuhuja kertoo suhteestaan toiseen, johon hän viittaa persoonapronominilla sinä. Runo kuuluu seuraavasti:

KAKSI

Oi voima ja hellyys! - ne henkeni salpaa.
Käsivarsiini polttavan pääsi suljen
heti sysäten pois: kovin turha se on.
Yhä syvemmäs itseyteeni kuljen,
lujin askelin, yksin. Niin halpaa
joka ainoa sanas on, malttamaton.

Olen puu. Olen kasvanut raskaasta maasta
hyvin hitaasti, päivin kuoleman pitkin -
avaruuteeni kasvoin: siks hiljeni suu.
Sinä vieläkin puhut. Ei, juurias raasta
älä noin. Nopeammin, jos tempoisitkin,
et korkene, - jos olet lainkaan puu.

Voi, kuolemastakin sanas on toisin:
rajut, kevyet. Syvä on mieleni syli.
Varo, kenties nyökätä pääni vois,
kenties mereen kanssasi heittyä voisin - :
kiven lailla uppoat, aaltojen yli
minä käyn, lujin askelin, yksin, pois. (Stt, 11 - 12)

Runon minä kohdistaa sanansa runosta hahmottuvalle sinälle, mitä osoittavat runossa esiintyvät imperatiivi-ilmaisut “varo“ ja “älä“. Runon minä suhtautuu tähän toiseen, sinään, varsin ristiriitaisella tavalla: “Käsivarsiini polttavan pääsi suljen/ heti sysäten pois: kovin turha se on.“ (mt, 11). Ensimmäisessä säkeistössä minä toteaa myös “Oi voima ja hellyys!“. Nämä ominaisuudet kuvaavat häntä itseään: minä kokee sekä hellyyttä että voimaa sinää kohtaan. Minä toisaalta haluaa sinän lähelleen, syliinsä, ja toisaalta hän haluaa tästä pikaisesti eroon. Sinässä on jotain merkillistä vetovoimaa, jolle minä on altis. Minäpuhuja joutuu jatkuvasti muistuttamaan itseään tämän toisen vaarallisuudesta tai niistä syistä, jotka pakottavat hänet työntämään toisen pois sylistään.

Toisin kuin "Miikal"-runossa "Kaksi"-runon minä liikkuu, mutta hänen liikkumisensa ei tarkoita fyysistä liikkumista, ainakaan ensimmäisessä säkeistössä, jossa kulkea-verbi muodostaa kirjaimellisella tasolla paradoksisen ilmauksen sanan itseyyteeni kanssa ("itseyyteeni kuljen"). Toisen kerran minä liikkuu viimeisen säkeistön lopussa, jossa liikettä ilmaisee verbi käydä (pois). Runon kaksi viimeistä säettä ovat monitulkintaiset säkeenylityksen takia. Niistä ilmenee ainakin kaksi merkitystä: sinä uppoaa aaltojen yli tai minä käy ('kävelee') aaltojen yli. "Kaksi"-runossa minä on se, jolla on voimaa, ja siksi jälkimmäinen merkitys on runossa todennäköinen. Aaltojen yli käveleminen assosioituu puolestaan uskonnollisiin kehyksiin: se viittaa Jeesukseen, joka käveli vetten päällä. Tällöin runon minä rinnastuu yliluonnolliseen, jumaluuteen, tai ainakin hänellä on valtaa tai voimaa, joka on tällaisen jumalaisen voiman kaltaista. Koska runon minä tuntee suurta vetovoimaa ja hellyyttä sinää kohtaan, hän tarvitseekin lähes yliluonnollisia voimia avukseen päästäkseen irti uppoavasta sinästä, jottei tämä veisi häntä mukanaan pinnanalaisiin syövereihin. Mutta mitä uppoaminen sinän kanssa merkitsisi runon minälle? Uppoaminen viittaa näiden kahden henkilön suhteen jatkumiseen. Runon minän on kuitenkin luovuttava suhteesta itsensä takia: minä tietää, että jos hän jää suhteeseen tai mihinkään tekemisiin sinän kanssa, hän joutuu luopumaan itsestään, niistä puolista, mitä hän aavistelee ja tietää itsestään löytyvän.

"Kaksi"-runossa minä on päättänyt lähteä liikkeelle asemasta, jossa hän on ollut jo kauan mutta joka ei enää tyydytä häntä. Tämä päätös on kypsytynyt minän mielessä jo kauan, ja sitä on edeltänyt minän rankat kokemukset, joihin runossa viitataan toisen säkeistön alussa: "Olen puu. Olen kasvanut raskaasta maasta/ hyvin hitaasti, päivin kuoleman pitkin - /" (Stt, 12). Toisessa säkeistössä minä myös toteaa sinästä, että tämä ei ole lainkaan puu, vaikka sinä pyrkiikin irrottautumaan maasta juuriaan raastamalla. Runossa sinä hahmottuukin lähinnä maaksi, josta minä on kasvanut ja josta minän täytyy irrottautua, jotta hän voisi kulkea itseyteensä, löytää itsensä. Maasta kasvaminen on myös hiljentänyt minän toisin kuin sinän, joka yhä puhuu. Minän mielestä sinän sanat ovat kuitenkin halpoja, ja myös sinän pään minä kokee turhaksi, mikä viittaa siihen, että runon minä kokee sinän ajattelun halvaksi. "Kaksi"-runon minä suhtautuukin sinään yhtä halveksuen kuin "Miikal"-runon nainen.

"Kaksi"-runon minän itsevarmuus kasvaa runon edetessä ja sinä puolestaan tulee merkityksettömämmäksi. Viimeisen säkeistön loppupuolella minä toteaa sinälle, että minä voisi "heitettyä" tämän kanssa mereen, minkä seurauksena sinä uppoaisi minän jäädessä pinnalle. Tässä kohdassa minä käyttää kaksi kertaa voida-verbin konditionaalia ("vois" ja "voisin")

ja sanaa "kenties", jotka viittaavat mahdollisuuteen. Minä antaa toiselle kiusoittelevan kaltaista toivoa suhteen jatkumisesta. Säkeet päättyvät kuitenkin pohdiskelemaan ajatusviivaan ja kaksoispisteeseen, joiden jälkeen minä julistaa sinälle tuomionsa: runon minä selviytyy tilanteesta ehjin nahoin, kun taas sinälle se saattaa johtaa kuolemaan tai johonkin kuoleman kaltaiseen tilaan.

"Kaksi"-runon minäpuhujana on myös fokalisoija. Runossa minäpuhujana kertoo elämästään toisaalta suorasti, ja toisaalta epäsuorasti vertaamalla sitä toisen, sinän, elämään. Näin tekemällä minä etsii itseään toisesta: toinen, sinä, on hänelle tärkeä taho minuuden etsinnässä. Laitinen tulkitsee Benvenisteä, jonka mukaan ensisijainen subjektiksi tulon paikka on minä-pronominini, mutta tämä subjektius syntyy suhteessa toiseen välttämättömään termiin eli pronominiin sinä. Näiden pronominiinien välityksellä ihminen löytää kulttuurisen identiteettinsä, paikkansa symbolisessa järjestyksessä (Laitinen 1995, 44). Kertomalla itsestään ja sinästä runon minä tuo esille heidän eronsa ja vastakkaiset tavat suhtautua elämään: "Voi, kuolemastakin sanas on toisin:/ rajut, kevyet. Syvä on mieleni syli/ - - (Stt, 12). Runon minän mielestä sinä suhtautuu elämään liian kevyesti, jopa huolettomasti, kun hän itse puolestaan pohtii asioita syvällisemmin. Nämä vastakkaisuudet ja niiden tiedostaminen saavat minän liikkumaan pois sinän luota, jonka tapa elää ei tyydytä vaan ennemminkin rajoittaa ja ahdistaa minää. "Kaksi"-runossa sinä-pronominilla ilmenevä toinen muistuttaa aloitusrunon miestä, Daavidia: myös "Kaksi"-runon sinä määrittyy maaksi, ja hänenkin suhteensa elämään on kevytmielinen.

Myös Stt-kokoelman ensimmäisen osaston viimeinen runo "Tulipatsas" käsittelee liikkeen teemaa:

TULIPATSAS

Jo tulen kiihkein jaloin
suin mykin silmin puhuin,
jo tulen vapisevin jaloin
vaan pettämättömin.
Kauan paikallani paloin,
nyt irtosin
nyt hulmahdin
ja katso: tulipatsas
ja katso: mulla mulla
on kyky liikkua, siis tulla

ja mennä pois.
Niin menen sitten, kenties,

niin kuljen jaloin ankarin.
Jo ylpeyteni sen ties
kun kerran suutelin.
Niin portin takanani suljen
ja sitten kuljen, kuljen,
sen osaan ainakin
kun portin...

Voi haltiokkaan suuta:
se aukee pelkkään kerskuntaan.
On vaiettava sen.
Ja katso: naisen ylpeimmän
on vaiettava syvimmin.
Nöyrin olkoon hän,
vain liike, suunta: tulkoon,
ei muuta
milloinkaan.(Stt, 17 - 18)

Ensimmäisessä säkeistössä puhuja tuo itsensä esille persoonapronominilla minä, ja siten myös hän on yhtä runon minän kanssa kuten runoissa "Miikal" ja "Kaksi". Benvenisten käsitteillä ilmaistuna ilmaisutapahtuman ja lausuman subjekti ovat sama. Runon minä kuvaava, kuinka hän on muuttunut liikkuvaksi. Minäpuhujasta kohdistaa sanansa kuulijalle, johon viittaa kolme kertaa toistuva imperatiivilauseke "ja katso".¹⁷ Ensimmäiset kaksi kertaa ilmaus tulee esille ensimmäisen säkeistön lopussa. Kaksoispisteen jälkeiset sanat tarkoittavat niitä kohteita, joihin kuulijan tulisi kiinnittää huomiota. Ensimmäisen kehotuksen yhteydessä objektina on tulipatsas. Toista kehotusta seuraa kokonainen lause, joka jatkuu vielä seuraavassa säkeistössäkin: "mulla mulla/ on kyky liikkua, siis tulla// ja mennä pois." (Mt, 17 - 18). "Ja katso"-ilmauksia seuraa molemmissa kohdissa runon minää kuvaava lauseke. Nämä molemmat luonnehdinnat kertovat siitä, että minä kokee saaneensa enemmän tilaa ympärilleen. Tähän tilansaantiin viittaa myös valinnan vapaus, joka minällä nyt on: hän saa itse päättää tulemisistaan ja menemisistään. Toisaalta tulipatsaskin on vain patsas, joka on sidottu jalustaansa. Tulipatsaana itsensä hahmottava runon minän liike ei siis vielä ole täysin vapaata, vaan hän on edelleen kiinni maaperässään.

Runo kertoo jo ensimmäisessä säkeistössä, että minä on vielä epävarma menemisestään: "jo tulen vapisevin jaloin/ vaan pettämättömin." (mt, 17). Epävarmuutta tässä tapauksessa aiheuttaa määränpää. Ensimmäinen säkeistö loppuu siten, että minän liikkumiskyvyn määrittäjä jää vain tulla-verbi: "on kyky liikkua, siis tulla/" (mp). Ajatus kuitenkin jatkuu seuraavan säkeistön alussa, ja tällöin kyky liikkua saa toisen sitä määrittävän verbilause-

¹⁷ "Ja katso"-ilmaus viittaa myös Raamattuun, jossa ilmaus esiintyy useita kertoja.

keen “mennä pois”. Ilmaus “mennä pois” saa säkeistönylityksestä johtuvan yllätyksellisen asemansa takia enemmän painoarvoa kuin tulla-verbi: aivan kuin minäpuhujalla hieman tarkoituksellisesti ja salaten jättää “mennä pois” -ilmaisun ajatuksen loppuun. Menemisestä tulee siten tärkeämpää kuin tulemisesta, joka tarkoittaa jonnekin tai jonkun luo palaamista.

Minäpuhujalla kuitenkin viittaa tietäneensä lähtemisestä jo aikaisemmin: “Jo ylpeyteni senties/ kun kerran suutelin.” (mt, 18). Sana “suutelin” on outo tämän runon kontekstissa. Minälle on tapahtunut jotain, josta hän ei puhu suoraan mutta johon hän vihjailee. Tämän minän kokema salaperäinen suutelukohtaus, tai kenties vain yksi ainoa suudelma, on ollut ja on edelleen hänelle tärkeä tapahtuma: hän on sen jälkeen tullut tietoiseksi lähtemisestä, ja tämä tietoisuus liittyy kiinteästi hänen luonteensa ylpeyteen. Minällä on selvästi halu mennä eteenpäin, sulkea portit takanaan, mutta jokin vielä epäilyttää: sana “kenties” toisen säkeistön alussa ja kolme pistettä sen lopussa kertovat minän empimisestä. Toisaalta minään metonymisesti viittaavat jalat ovat myös kiihkeät, ja tämä kiihko osoittaa minän halua liikkua johonkin suuntaan, kunhan hänen ei vaan tarvitse olla paikallaan.

Viimeisessä säkeistössä tunnelma ei ole enää yhtä innostava: puhujan äänensävy on muuttunut. Minäpuhujalla käyttää samantyylistä kieltä kuin aikaisimmissa säkeistöissä, esimerkiksi ilmaus “ja katso” toistuu. Tällä kertaa puhujalla pyytää kuulijaansa kiinnittämään huomionsa säkeisiin: “naisen ylpeimmän/ on vaiettava syvimmin./” (mp). Säkeisiin sisältyy jokin henkilökohtainen, kokemukseen perustuva oivallus ja siinä korostetaan myös vaikenemisen välttämättömyyttä. Seuraavassa säkeessä minäpuhujalla viittaa tähän naiseen persoonapronominilla hän ja pyytää tai käskää tämän olla nöyryin. Toisessa säkeistössä minä kutsuu itseään ylpeäksi, joten minää ja kolmannen säkeistön naista yhdistää sama luonteenpiirre: ylpeys. Tässä kohdassa minäpuhujalla viittaakin itseensä hän-pronominilla: minäpuhujalla kutsuu itseään ylpeimmäksi naiseksi ja vaatii tältä naiselta vaikenemistä ja pidättäytymistä siitä riemusta, jota tämä on kokenut aikaisemmin.

Minäpuhujalla suhtautuu itseensä runon lopussa eri tavalla kuin alussa: ensimmäisen ja toisen säkeistön vapaudellaan hehkuttava puhujalla on kadonnut, ja hänestä on jäänyt jäljelle vain nöyryyttä ja vaikenemistä korostava ääni. Erving Goffmanin mukaan puhujalla muuttaa tavallisen keskustelutilanteen kuluessa jatkuvasti suhtautumistapaansa, asemaansa. Goffman nimittää näitä muutoksia asennonvaihdoksiksi, jotka ovat hänen mukaansa luonnollisen kielteen pysyvä piirre. Puhujan asennonvaihdokset näkyvät usein hänen koodin vaihdossaan tai äänen ominaisuuksissaan, kuten korkeudessa, voimakkuudessa, rytmisissä, korostuksissa tai

painoissa. (Goffman 1981, 128.) "Tulipatsas"-runon minäpuhujalla asennonvaihto suhteessa häneen itseensä ja käyttäytymiseensä tulee esille juuri äänensävyssä ja sen voimakkaassa muuttumisessa. Tämä asennon vaihtaminen tuo esille puhujan kaksijakoisuuden: toisaalta puhuja haluaa lähteä liikkeelle ja nauttii tästä uudesta kyvystään, mutta toisaalta hän on edelleenkin kiinni niissä siteissä, jotka ovat pitäneet häntä jo kauan paikoillaan. "Tulipatsas"-runossa patsas on vielä osittain jalustassaan kiinni kuten puu maassa "Miikal"- ja "Kaksi"-runoissa. "Tulipatsas"-runon minäpuhujaa myös vaikenee kahden aikaisemmin käsiteltyjen runojen minäpuhujien tavoin.

Runossa itsensä tulipatsaana kokeva minäpuhujaa on myös koko ajan fokalisoijana. Fokalisoinnin kohteena on suorasti hänen oma elämänsä toisin kuin runoissa "Miikal" ja "Kaksi", joissa puhujat havainnoivat itseään myös toisen elämän kautta. Mainitsemalla kolmannessa säkeistössä sanan nainen "Tulipatsas"-runon minäpuhujaa myös laajentaa omaa kokemustaan koskemaan yleensäkin naisten kokemuksia, ja siten runossa fokalisoidaan myös naisten elämää.

Toivonen toteaa väitöskirjassaan, että "Tulipatsas"-runossa esiintyy liikkeen teeman ohella myös tulen ja patsaan teemat. Toivosen mukaan tulella on tässä runossa vanha toisenasteinen perusmerkitys, joka sillä on ollut jo antiikista lähtien: se merkitsee ajattelun tulta eli tietoisuuden toimintaa. Toivonen kuitenkin lisää, että tulella korostuu voimakas ulospäin suuntautunut liike, joka antaa tulelle "välttämättä johonkin suuntautuvan intentionaalisen tietoisuuden merkityksen". Toivosen mukaan tässäkin runossa - kuten Meriluodolla usein - myönteiseen tiedostamiseen pyrkii nimenomaan nainen. (Toivonen 1986, 148, 149.) Sama ajattelun, tiedostamisen, ja liikkeen yhdistäminen esiintyy jo "Kaksi"-runossa, jonka puhujaa liikkuu, mutta tämä liike on myös henkistä tiedostamista.

Stt-kokoelman ensimmäisessä osastossa runojen minäpuhujien suhde dynaamisuuteen on erilainen: ensimmäisen runon Miikal-puhujaa seisoo paikoillaan, mutta jo seuraavassa runossa puhujaa on ajatuksellisesti liikkeessä, ja osaston viimeisessä runossa puhujaa kokee itsensä hulmuavaksi tulipatsaaksi, jota määrittää kulkeminen. Runot vaikuttavat kertovan samasta ihmisestä, joka muuttuu liikkumattomasta puusta hulmahtavaksi tulipatsaaksi, staattisesta dynaamiseksi. Näiden minämuotoisten runojen taustalla voikin ajatella olevan implisiittinen tekijä, joka rakentaa tarinaa naisesta.

Mutta mikä on se paikka, josta ensimmäisessä osaston runoissa ilmenevä nainen haluaa lähteä pois? Kaikissa kolmessa edellä analysoidussa runossa naista ilmentävä minäpuhuja ilmaisee olevansa kiinni toisessa, miehessä: "Miikal"-runossa nainen on puu, joka on maassa kiinni; "Kaksi"-runossa nainen toteaa olevansa puu, joka on kasvanut raskaasta maasta; "Tulipatsas"-runossa nainen kokee itsensä patsaaksi, joka hulmuu mutta joka on kuitenkin kiinni jalustassaan. Paikka, josta nainen haluaa lähteä pois, tarkoittaaakin sitä paikkaa, joka naisella on miesten hallitsemassa maailmassa. Cixousin mukaan tällaisessa järjestyksessä naista ei ole tai hän ei voi olla. Cixousin mielestä naisella ei ole ollut mahdollisuutta elää omassa talossaan, hänen äärimmäisessä ruumissaan. (Cixous 1988, 65, 68.) Tällä Cixous tarkoittaa sitä, että nainen ei ole voinut ottaa itselleen tilaa ja määräysvaltaa omassa ruumiissaan, vaan hän on kaikkialla miehen hallinnan alaisena. Naisen näkeminen dynaamisena horjuttaakin dikotomista asettelua, koska perinteisesti nainen on määritelty staattiseksi: dynaaminen nainen astuu alueelle, jota on pidetty miehen reviirinä. Myöskään Tuohimaan mukaan liikettä ja dynaamisuutta ei ole perinteisesti käsitetty feminiinisiksi ominaisuuksiksi (Tuohimaa 1988, 92). Ensimmäisen osaston runoista hahmottuva nainen on päättänyt hylätä asemansa, mutta tämä päätös ei kuitenkaan tee lähtemisestä helppoa: tästä kertoo "Kaksi" ja "Tulipatsas"-runojen puhujien kaksijakoinen suhtautuminen lähtemiseen.

4.2 Oivaltava pysähtyminen

Kokoelman kolmannen osaston aloittaa "Vaeltaja"-runo, jonka nimi osoittaa myös sen käsittelevän liikkeen teemaa. Runossa kerrotaan henkilöstä, johon viittaa hänpersoonapronomini ja joka hahmottuu vaeltajaksi. Tämä hän on runon lausuman subjekti. Ilmaisuaikteen subjekti on runossa läsnä vain äänenä, joka kertoo runon. Runo kuuluu seuraavasti:

VAELTAJA

Etäisyys viittasi. Ja askelista
vaellus syntyi, kulku loputon.
Ja päivistä ja öistä vaihtuvista
vaellusvuodet kasvoi heleät,
kirjavat kiitävistä maisemista,
juovista metsän, veden, nurmikon.

Vaan mitä syvemmälle vaellukseen
hän vajosi, niin sitä syvempään
myös mennyt, nähty, putos unohdukseen.

Ei ehtinyt hän enää miettimään,
kun uutta tulvi: sitä joka tuli
ja sitä jonka ensi virta tois.
Ja viimein nykyisyyskin putos pois
ja koko kulku ikävöinniks sulii -

ei yhdeksi, vaan monta kaipausta
kuin ruukun hänet täytti tulvilleen:
kaipaus kaupunkiin ja kaivatusta
kaipaus jälleen pois, - ja yhtenäin
kaipaus vihreältä kukkulalta
etäisten kukkuloiden siniseen,
ja vihdoin: täyden kaipauksen alta
kaipaus toiseen, mihin vain.

Niin liukui sata vaelluksen vuotta,
Ja äkkiä hän seiso, vavisten.
Ei kaiken irtain tanssi ollut suotta,
ei kaipuun tyhjä kyltymättömyys -
ne oli täytetty, hän tiesi sen.

Ja näki, miten häntä käsissään
piteli etäisyys niin pohjaton,
hän että tajus sen kuin aavikon
tai tuulen, öisen, mustan, hulmuavan.
Kaikki kaupungit hän läheltään
sen tunsu henkäisyllään karkottavan,
puut häipyi, joet, muurit, joka raja,
ja rajattomuus häipyi.
Taas lähti hän ja kulki, vaeltaja,
vaan hänen kanssaan kulki etäisyys. (Stt, 37 - 39)

Runon kahdesta ensimmäisessä säkeistössä vaeltaja kulkee kulkemistaan, vaikka hän ei edes tiedä määränpäättään. Hänen matkansa on jatkunut jo kauan: runossa puhutaan sadasta vaellusvuodesta. Vaeltajan on saanut liikkeelle etäisyys, jonka kerrotaan viitanneen hänelle. Tämä etäisyyden ja viittaamisen yhdistäminen tarkoittaa sitä, että etäisyydelle annetaan ihmismäisiä piirteitä, eli se elollistetaan, personoidaan. Vaeltajan kulku muuttuu kuitenkin ikävöinniksi: "ei yhdeksi, vaan monta kaipausta/ kuin ruukun hänet täytti tulvilleen:/" (mt, 38). Vaeltaja on joutunut ongelmalliseen tilanteeseen, koska hänellä on liian monta paikkaa, joissa hän haluaisi olla yhtä aikaa: "kaipaus kaupunkiin ja kaivatusta/ kaipaus jälleen pois, -- /" ja "Ja vihdoin: täyden kaipauksen alta/ kaipaus toiseen, mihin vain./" (mp). Saavuttaessaan kaipauksensa kohteen vaeltaja kaipaakin jo uuteen paikkaan, jopa mihin vain. Tarve liikkua määrittääkin vaeltajan kulkemista enemmän kuin varsinainen määränpää. Vaeltaja on myös omaksunut ajattelumallin, jonka mukaan aidan takana ruoho on vihreämpää. Hän ei siis pysty olemaan tyytyväinen nykyhetkessä eikä -tilassa. Vaeltajan

tuntema kaipaus vie kaiken hänen aikansa, ja hän ei enää ehdi ajattelemaan kokemaansa, koska uudet ajatukset ja kokemukset täyttävät hänen mielensä. Vaeltaja keskittyy siihen, mitä on edessä, ja unohtaa siten jo eletyn ja parhaillaan eletävän hetken merkityksen.

Neljännessä säkeistössä vaeltajan liike kuitenkin pysähtyy: “Ja äkkiä hän seiso i vavisten./ Ei kaiken irtain tanssi ollut suotta,/ ei kaipuun tyhjä kyltymättömyys - / ne oli täytetty, hän tiesi sen./” (Stt, 38). Pysähtyminen voi tarkoittaa aivan kirjaimellisesti liikkeen lopettamista, mutta se merkitsee myös oivaltamisen hetkeä: vaeltaja ymmärtää, että kaipaus, joka on ajanut hänet liikkeeseen, on mahdollistanut hänelle myös paljon erilaisia kokemuksia, se on ollut pakko elää. Viimeisessä säkeistössä vaeltaja saa selkeyttä kulkuunsa. Etäisyys, joka sai hänet liikkeelle, pitelee häntä nyt käsissään. Runo päättyy säkeisiin: “Taas lähti hän ja kulki, vaeltaja,/ vaan hänen kanssaan kulki etäisyys./” (mt, 39). Runon henkilö ei enää kiirehdi paikasta toiseen, vaan hän on löytänyt kaipaamansa päämäärän sieltä, missä hän on itsekkin. Vaeltajan liike ei kuitenkaan lopu oivaltamishetkeen, vaan hän jatkaa yhä kulkemistaan.

“Vaeltaja“-runon henkilöä luonnehditaan dynaamiseksi mutta myös staattiseksi. Nämä ominaisuudet eivät kuvaa kuitenkaan pelkästään vaeltajan liikkumista, vaan myös hänen ajattelussaan tapahtuneita muutoksia. Kokoelman ensimmäisen osaston runojen perusteella vaeltaja määrittänyt minuuttaan etsiväksi naiseksi. Runossa hajotetaan perinteinen hierarkkinen oppositio, koska runon naisessa yhdistyvät sekä maskuliininen liike että feminiininen paikallaolo. Samalla osoitetaan, että nainen voi olla liikkuva siinä kuin mieskin. Toisaalta runo myös painottaa sitä, että pysähtyminen on välttämätöntä: jatkuva liikkeelläolo ja nykyisyyden unohtaminen eivät auta minuuden etsinnässä. Ilman pysähtymistä runon henkilöllä saattaisi olla edessään samanlainen kohtalo kuin “Miikal“-runon Daavidilla, joka on tanssin ja liikkeen kautta kahlinnut itsensä itsestään selvään elämäntapaan, jota hän ei ole valmis kyseenalaistamaan. “Vaeltaja“-runo loppuu kuitenkin liikkeeseen, mutta nyt tämä henkilön liike on rauhallisempaa ja harmonisempaa kuin runon alussa, jolloin hänen liikkettään määrittää kiire paikasta toiseen. Tämä osoittaa sitä, että vaeltaja on ymmärtänyt rauhoittaa menoaan.

Runon vaeltaja painiskelee samankaltaisten ongelmien kanssa kuin jo kokoelman ensimmäisestä osastosta abstrahoitava nainen, joka pohdiskelee suhdettaan liikkeeseen ja liikkumattomuuteen, ja tähän liikkeen teemaan yhdistyy myös ajattelu. Laitisen mukaan puhujan [ilmaisuaktin subjektin] asenteiden ja affektien ilmaisijana kolmas persoona voi

osoittaa etäisyyttä tai läheisyyttä, empatiaa tai ironiaa. Laitinen myös toteaa, että puhutussa suomessa hän-pronominilla on kaksi tehtävää: se viittaa lausuman subjettiin, ja se osoittaa myös puhujan, enonsiaation subjektin, asenteita. (Laitinen 1995, 69.) Näin on mielestäni myös tässä runossa: ilmaisutapahtuman subjekti kertoo vaeltaja-hahmon kautta kokemuk-
sistaan, päämäärättömästä vaeltelusta ja tämän vaeltelun keskeyttämisestä, mitkä puoles-
taan liittyvät hänen minuuteensa ja sen etsiskelyyn.

Kolmannen osaston "Notburga"-runossa yhdistyvät myös liike ja liikkumattomuus. Runon otsikkona oleva Notburga on saksalainen etunimi, mutta se viittaa myös palvelusväen ja viljelijöiden suojeluspyhimykseen. Nimensä pyhimys on saanut Notburga-nimisestä tirolilaisesta palvelustyöstä, joka eli vuosina 1265 - 1313. Runon tapahtumat liittyvät yhteen Notburgasta kerrottuun legendaan. Tämän legendan mukaan eräänä lauantaina Notburga oli niittämässä. Kirkonkellojen soittaessa iltamessuun hän lopetti työt mennäkseen kirk-
koon. Notburgan isäntä - maanviljelijä, jonka palveluksessa tyttö oli - käski Notburgaa kuitenkin jatkamaan töitä. Notburga kieltäytyi sanomalla, että kunnan kristityt eivät niitä sunnuntaina, jos sää on hyvä, ja lauantai-illan messu oli merkki sunnuntain alkamisesta. Viljelijän mielestä sää kuitenkin saattaisi vaihtua. Tällöin Notburga poimi maasta sirpin, jonka hän heitti ilmaan, ja sirppi pysähtyi taivaalle muistuttaen elonkorjuuajan kuuta. Tä-
mä oli todiste sään muuttumattomuudesta. (Butler 1956, 553.)

Legenda palvelustyöstä toimii runossa intertekstinä. Se määrittää runon henkilön naiseksi, palvelijattareksi. Tätä naista runossa ilmentää hän-persoonapronomini. Pronomini hän on runon lausuman subjekti, josta ilmaisutapahtuman subjekti puhuu. "Notburga"-runo on kokonaisuudessaan seuraava:

NOTBURGA

Koko päivän hänessä yksi vain
oli käsky ollut: tehdä työtä.
Käsivarsin nöyrin ja voimakkain
sitä totteli hän, siten oksat puun
koko päivän tuulen aaltoiluun
syvin kaartein alistuu.

Vaan päivän myötä
hänet niinkuin tuuli jätti työ,
ja hän ojentautui, nuori puu
liki yötä,
vaiti seisoi noin
syvän-rauhallisin oksistoin

ja kaukaa katsoi vain,
miten isäntä jatkamaan yhä huus -
ja käden vitkaan kohottain
hän sirpin päästi otteestaan,
ja katso: paikallaan
se pysyi ilmassa, eloton,
ja todisti: yksi on,
liikkumattomuus.(Stt, 42 - 43)

Ensimmäisessä säkeistössä Notburga tekee työtä ja tottelee siten käskyä, jonka joku on hänelle antanut. Tässä työssä kädet ovat ensiarvoisen tärkeitä: "Käsivarsin nöyrin ja voimakkain/ sitä totteli hän, -- /" (mt, 42). Tässä kirjaimellisella tasolla ristiriitaisessa ilmauksessa runon naista edustaa metonymisesti hänen kätensä: nainen on tottelevainen ja nöyrä. "Notburga"-runossa esiintyy jo aiemmin käsitellyistä runoista tuttu puumetafora: ensimmäisen säkeistön lopussa naisen käsivarret rinnastetaan puunoksiin, jotka alistuvat tuulen aaltoiluun kuten kädet työntekoon. Samaa kuvaa jatketaan runon toisessa säkeistössä: päivän kuluessa työ jättää naisen kuten tuuli, ja hän vertautuu ojentautuvaan puuhun. Runon naisen tekemää työtä on pitänyt tehdä kumarassa, ja siten ojentautuminen tarkoittaa työn keskeyttämistä. Notburga suoristaa itsensä "liki yötä", aikaa, joka on varattu levolle ja jolloin ei tarvitse tehdä töitä kuten päivällä.

Toisen säkeistön lopussa Notburgaa kuvataan puuna, joka seisoo paikoillaan "syvänrauhallisin oksistoin". Rauhallisuuden luonnetta korostetaan syvä-sanalla, joka on liitetty oikeakielisyyden vastaisesti yhdysmerkillä pääsanaan. Tämä ilmaisu painottaa rauhallisuuden luonnetta: oksat ovat aivan liikkumatta paikoillaan, ne eivät värähdäkään. Runon naisesta tämä kertoo samaa: hän on paikoillaan, eikä hän aio liikahtaakaan tekemään työtä. Kuva jatkuu säkeistönylityksen kautta vielä kolmannessa säkeistössä. Notburga on edelleen paikoillaan ja ainoastaan katsoo, kun isäntä huutaa häntä jatkamaan työtä. Viimeisessä säkeistössä isäntä paljastuu siksi käskyn antajaksi, johon viitataan jo ensimmäisessä säkeistössä.

Runossa Notburgan heittäämä sirppi jähmettyy ilmaan. Jähmettyminen osoittaa, että sirppi merkitsee runossa muutakin kuin konkreettista peltotyövälinettä. Runon naisen kädessä ollessa se voi vielä olla kirjaimellisesti sirppi, mutta sen jääminen paikoilleen ilmaan viittaa johonkin muuhun. Runon naiselle tämä outo ilmiö onkin todistus liikkumattomuuden pysyvyydestä ja varmuudesta: "ja todisti: yksi on/ liikkumattomuus." (mp). Työn tekeminen on ollut henkilölle jatkuvaa liikettä ja liikkeessä pysymistä käskyjen takia. Lopettaes-

saan työt ja sitä myötä liikkumisen runon nainen kapinoi isäntäänsä ja käskijäänsä vastaan ja ottaa samalla itse määräysvallan omiin tekemisiinsä ja itseensä. Runon nainen on orjallisesti totellut isäntäänsä ja tehnyt aina niin kuin hänen on pitänytkin, eli isännän käskyjen mukaan. Runon alussa nainen vielä alistuu, mutta runon edetessä hän käynnistää oman tilansa etsimisen kapinan kautta, lopettamalla työnteon.

"Notburga"-runon nainen on runon alussa liikkeessä, tekemässä töitä, ja siten häntä määrittää ensin maskuliininen määre: dynaamisuus. Myöhemmin hän kuitenkin muuttuu liikkumattomaksi ja ottaa siten määritteekseen perinteisesti feminiiniseksi ajatellun staattisuuden. Kieltäytyessään työn jatkamisesta runon nainen alkaa kapinoida, ja hän yrittää karistaa yltään sitä viittaa, jonka sisään miehinen valta on hänet kääriinnyt. Tässä runossa isäntä, käskijä, edustaa sitä miehistä järjestystä, josta Kristeva käyttää nimitystä symbolinen järjestys. Moin Kristeva-tulkinnan mukaan jokainen subjekti, joka yrittää särkeä tämän Isän Lain hallitseman patriarkaalisen järjestyksen on kapinassa sitä vastaan (Moi 1990, 28). Tällainen kapinallinen on runon nainen, palvelustyttö.

Kuten "Vaeltaja"-runossa myös tässä runossa kolmas persoona on lausuman subjekti, joka tuo esille ilmaisutapahtuman subjektia. "Notburga"-runossa kokoelman naiseutta rakentava implisiittinen tekijä osoittaa roolihahmon valinnalla myös sen, että jo aiemmin naiset ovat kamppailleet samankaltaisten ongelmien kanssa kuin kokoelman nainen, ja siten hän yleistää tämän naisen kokemukset. "Vaeltaja" ja "Notburga"-runoissa esiintyvien henkilö-
hahmojen kautta kokoelmassa puretaan perinteistä oppositioajattelua, koska niissä esiintyvät kokoelman naista ilmentävät hahmot ottavat ominaisuuksikseen sekä liikkeen että liikkumattomuuden ja tunnustavat molempien tärkeyden. Sama liikkeen ja liikkumattomuuden teema tulee esille myös muissa kolmannen osaston runoissa.

4.3 Liike yltyy tanssiksi

Stt-kokoelman neljännen osaston päättää "Kuolema"-runo. Myös tässä runossa puhuja kertoo henkilöstä, joka ilmenee hän-pronominilla. Hän-pronomini on jälleen lausuman subjekti, josta ilmaisutapahtuman subjekti kertoo. Runo on kokonaisuudessaan seuraava:

KUOLEMA

Hän kolme yötä lepäs hiljaisena.
Kuin peite olivat ne hänen yllään
ja painoivat. Vaan yönä kolmantena,

kuin aamu kalpealla hymyilyllään
keventää viimein koetti pimeyttä,
hän nousi, jäykin katsein, valkeana.
Ja veren virtaa raskaan-väsnyttä
kuin venhe vaappui yksinäinen sana,
käsittämätön sana: tanssi! Uneen
jo oudot aironvedot solisivat,
nyt läpi koko ruumiin havahtuneen
ne metallisin jyskein kumahtivat:

Käy! Tanssi! Ja hän alkoi, sairain jaloin
ja tajuttomin vielä. Tarkoitusta
ei ollut millään.

Seutu himmein taloin
selkeni verkalleen. Yö väistyi musta.
Jo valo levis yli taivaanlaen
ja kasvot rauhoitti maan säikähtäneen.
Aurinko nousi. Silloin, hulmahtaen,
äkkiä syttyi täysi tanssi häneen,

kuin aurinko se myös, mut outo: melu
sen kohotessa kuoli. Ääntä millään
ei ollut enää, raju ajattelu
vain. Ja hän ajatteli jäsenillään,
vyötäröin, sormenpäin kuin kiihkein aivoin,
ja ajatteli: länsi, pohja, itä,
ja ajatteli: piha mustin kaivoin,
ja tanssi sen ja oli itse sitä
ja oli maisema, se vieras, aava
ja täynnä hirvittävää hiljaisuutta,
vaan muuttuva ja joka hetki saava
ja joka askeleella uutta, uutta

Aurinko tanssin leimus kaike yllä
ja kaiken valaisi: maan kukittuneen,
nyt talon kukkulalla hyljätyllä,
sen, joka joskus oli noussut uneen,
ja puutarhat, ne suljetut, ne joita
ei koskaan ollut, ennen eikä nytkään.
Ja järkkyy maa ja aukes onkaloita,
ei salaan jääneet syvään-kätketytkään,
ei tympein suokaan, joka pimeänä
pohjalla vaani lahonnein puunjuurin.
Hän tanssi, tanssi, yhä syvempänä
hän tanssi itsensä,

siks kunnes suurin
muut voitti: veri: hengästyneen ruumiin
sykkivä virta, ensin kaita uoma,
liikkeissään hidas, sitten suoniin kuumiin
yhäti kiivaammin, kuin käyvä juoma
syöksyvä, laajeneva, pyörre raju . . .

Se yli tulvi, hurjin ryöpsähdyksin
suot, puistot, talot peitti. Tummui taju
ja tiesi: virta, virta, virta! yksin,

vain sen ties jäsenet ja ainoastaan
sen viimein tanssi hän, jo vaikeasti.
Ja virta täytti hänet, laittaa vastaan
se kuohui, pohjan syövereihin asti.
Ja sitten hiljeni, ja tyhjiys palas
tajuntaan, kiusattuun niin monin kuvin,
kun vaiti saapui mykkää virtaa alas
se

raskain purjein yhä suurentuvin (Stt, 62 - 65)

Ensimmäisessä säkeistössä tulee ilmi, että runon henkilö on maannut hiljaa jo kaksi yötä, mutta kolmantena yönä aamun sarastaessa hän nousee, kun hän saa uneensa käskyn tanssia. Käsky saapuu henkilöön veren virtaa pitkin sanana, joka vertautuu veneeseen. Henkilölle ja hänen olotilalleen tuo käsky on aluksi käsittämätön, mutta lopulta se saa hänet liikkeeseen. Ensimmäisen säkeistön lopussa tämä käsky tuntuu jyskeenä hänen ruumiissaan, aikaisemmin "raskaan väsyneessä" veressään. Toisen säkeistön alussa henkilö alkaa tanssia jaloilla, jotka ovat vielä jäykät ja tajuttomat. Tanssin merkitys ei ole henkilölle vielä selvinyt: hän tanssii ikään kuin pakotettuna, mutta kuitenkin omasta tahdostaan. Hänen tanssiessaan aamu valkenee ja myös ympäristö selkenee. Vasta auringon noustua henkilö syyty tanssimaan täysillä: tanssi on vallannut hänet.

Tanssi alkaa aamuyöllä ja jatkuu päivään saakka, koska henkilön tanssiessa aurinko paistaa ja valaisee kaiken, myös "kukittuneen" maan ja "hyljätyllä" kukkulalla olevan talon. Aurinko tuo esille myös sellaisia asioita, joita ei ole aiemmin ollut ja jotka nytkin vaikuttavat näyiltä: "ja puutarhat, ne suljetut, ne joita/ ei koskaan ollut, ennen eikä nytkään." (mt, 64). Lopulta jo maakin järkkyy ja paljastaa kätkeyimmätkin onkalonsa. Tanssiessaan ympäristönsä ytimiään myöten runon henkilö tanssii myös itsensä ja sisimpänsä, eli runossa liike ja ajattelu yhdistyvät. Tanssi on henkilölle tapa käsitellä itseä pintaa syvemältä. Tämä tanssi on luonteeltaan avointa ja rehellistä: henkilö tanssii myös ja ennen kaikkea omat negatiiviset piirteensä, kaikki sisimpään jääneet liat.

Runon henkilö tanssii hurjaa tanssia niin kauan, että hän on aivan läkähtymäisillään. Hänen verensä kuohuu ja valtaa kaiken yhtä järjettömällä tavalla kuin tanssikin: veri peittää suot, puistot ja talot. Lopulta hänen mielessään ei ole enää muuta kuin virtaava veri: "Tummui taju/ ja tiesi: virta, virta, virta! yksin,/" (mp). Viimein hän tanssii väsyneillä jäsenillään, ja

hänen verensä virta täyttää hänet ääriä myöten. Rajun irtioton jälkeen henkilön mieleen palaa tyhjiys, jota kuvataan veneen kaltaiseksi: se kulkee virtaa pitkin ja sillä on purjeet. Tyhjiys saapuu hänen tajuntaansa samoin kuin käsky tanssiakin: veressä virtaamalla. Tämän tyhjiyden veneen purjeet ovat raskaat ja ne tuntuvat käyvän yhä raskaammiksi. Kuva virrasta ja veneestä viittaa Styks-jokeen, jota myöten kuolleet soudettiin manalaan. Tämä kuva liittyy myös kuolemaan, joka puolestaan viittaa semioottiseen. Kristevan mukaan semioottiselle ja sitä järjestävälle khoralle ominaisia ovat vietit, joihin liittyy tuho, aggressiivisuus ja kuolema. Kristeva viittaa Freudiin, jonka mielestä kuoleman vietti on yksi vaistomaisimpia viettejä. (Kristeva 1984, 29 - 30.) Runossa käsky tanssia tuleekin tiedostamattomasta, ja siksi se on runon henkilölle aluksi outo ja käsittämätön, mutta hän tottelee sitä kuitenkin.

Henkilön tanssissa korostuu ajattelu, eikä se siten ole pelkästään fyysistä liikettä. "Kuolema"-runossa tanssi on sävyiltään varsin rankkaa ja uuvuttavaa: tanssi on jonkinlaista mielen tanssia, joka saa kuitenkin ruumiin yhtä suureen tuskaan kuin rankka fyysinen liikekin. Tämän henkilön tanssi on luonteeltaan aivan erilaista kuin kokoelman ensimmäisen runon Daavidin, jolle tanssiminen on fyysistä liikettä: tanssin avulla Daavid osoittaa hallitsevan itsensä ja kehonsa kuten Raamatun Daavid valtakuntansa. "Kuolema"-runon tanssijalla ei ole samanlaista varmaa otetta tanssimiseen, vaan tanssi määrää häntä enemmän kuin hän tanssia. Jo aiemmin käsitellyissä runoissa ilmenee liikkeen teeman yhdistyminen tiedostamisen teemaan. Sama teemojen limittyminen tulee esille myös tässä runossa, mutta huomattavasti rajummin ja väkevämmin: oman minuuden tiedostaminen on niin voimakasta ja kipeää, että se tuntuu myös fyysisenä kipuna.

Runon henkilö tanssii pihan ja mustan kaivon, mikä osoittaa myös hänen toimintansa mieltömyyttä. "Kuolema"-runossa onkin epärealistinen tunnelma: tanssi on kuin unta, jossa asiat nivoutuvat yhteen luonnottomalla tavalla, ja henkilö tanssii aikaisemmin hänelle vieraan ympäristön ja samaistuu siihen. Hän kokee itsensä hiljaiseksi aavaksi, joka kuitenkin muuttuu ja saa koko ajan jotakin lisää. Runosta hahmottuva henkilö on alussa voimaton ja sairas. Alkaessaan tanssia hän muuttuu aktiiviseksi, ja hän haluaa tehdä jotain tilanteelle, parantua sairaudestaan. Parantumiseen runon henkilö pyrkii tanssin kautta, joka rajuudessaan vie hänet järjen ja järjettömän rajoille. Henkilö on sairastunut kokiessaan vierautta ympäristössään ja joutuessaan elämään sellaisten asioiden kanssa ja keskellä, jotka syövät hänen minuuttaan, eivätkä anna hänelle mahdollisuutta toteuttaa itseään. Henkilön tanssin

mielellön luonne viittaa siihen, että hän etsii nyt vastauksia ongelmilleen kaiken järjellisen ulkopuolelta.

“Kuolema“-runossa ilmenevän henkilö ja hänen tanssinsa muistuttavatkin tarantellan puoremaksi joutuneiden naisten rajua parannusrituaalia. Catherine Clémentin esittää artikkelissaan kertomuksen tarantellan puoremiksi joutuneista naisista. Purema aiheutti näille naisille alakuloisuutta, kouristusta, huimausta, migreeniä, eli se teki heidät sairaiksi. Etelä-Italiassa, alueella, jossa naiset asuivat, ei kuitenkaan esiintynyt tarantelloja, joten ilmiö oli psyykinen: se oli seurausta naisten ahdistuksesta. Näille naisille oli olemassa yksi parannuskeino: heidän tuli tanssia hämähäkki eräänlaisessa juhlavassa rituaalissa. Tanssin tarkoituksena oli vieraan ruumiin, myrkyn, häätäminen kiusallisen ja raivokkaan toiminnan kautta. Tanssin jälkeen, kun armo oli osoitettu, naiset lepäsivät: heidät oli parannettu, juhla oli lopussa ja edessä oli paluu sosiaaliseen elämään. Clémentin mukaan tanssin jälkeen naiset palasivat miesten maailmaan: he asettuivat aloilleen sukulaisten ja perheen keskuuteen ja avioliittoon, ja ihana, eläimellinen ja haluava vapaus oli mennyttä. (Clément 1996, 19 - 22.) “Kuolema“-runon nainen kokee jotain samankaltaista: hän tanssii osittain pakotettuna kuten tarantella-naisetkin, ja myös hän tanssii itsestään pois vieraan ruumiin.

Tanssinsa kautta “Kuolema“-runon henkilö kapinoi symbolista järjestystä vastaan, mutta tämä kapina saa rajun liikkeen muodon toisin kuin “Notburga“-runossa, jossa nainen kapinoi liikkumattomuudella. “Kuolema“-runossa onkin kyseessä naisen vapautustanssi, jonka avulla hän pyrkii vapautumaan häntä ja hänen minuuttaan kahlinneista säännöistä. Sandra M. Gilbert ja Susan Gubar tiivistävät eräiden miesten 1800-luvulla kirjoittamien teosten pohjalta feminiinisen ihannenaisen ominaisuuksiksi passiivisuuden, mukautuvaisuuden ja ennen kaikkea epäitsekkyuden (Gilbert & Gubar 1979, 25). Nämä “ihannenaisen“ ominaisuudet eivät sovi “Kuolema“-runon rajusti tanssivan naisen määritteiksi, vaan hän muistuttaa enemmän sitä naista, josta käytetään nimeä hullu nainen. Gilbertin ja Gubarin mukaan hullulle naiselle on ominaista rooli odotusten ja minäkuvan välinen ristiriita. Hullu nainen kapinoikin patriarkaalista valtaa vastaan. (Mt, 78, 79.)¹⁸

¹⁸ Gilbert ja Gubarin mielestä 1800-luvun naiskirjallisuudessa esiintyvä hullu nainen on tavallisesti kirjailijan kaksoisolento, joka ilmentää tämän raivoa ja vihaa (Gilbert & Gubar 1979, 78). Se, mikä on Aila Meriluodon suhde “Kuolema“-runon naiseen, jolla on samoja ominaisuuksia kuin 1800-luvun naiskirjallisuudessa esiintyvällä hullulla naisella, ei ole kuitenkaan relevanttia tämän työn kannalta, koska en käsittele Aila Meriluodon elämää ja sen vaikutusta tähän kokoelmaan.

“Kuolema“-runossa on kyse minuuden etsinnästä, joka tapahtuu liikkeen, tanssin, avulla. Runon naisen raivokas liike loppuu kuten tarantella-naistenkin, ja hänen mieleensä palaa tyhjyys. Kuten muissakin aikaisemmin käsitellyissä runoissa, myös tämä runon henkilö on itseään etsiskelevä nainen. Runon alussa puhuja, ilmaisutapahtuman subjekti, toimii fokaalisoijana, mutta tanssi ja sen kokeminen tuodaan esille henkilön tuntemuksien kautta. "Kuolema"-runon tanssija, hän, on lausuman subjekti, joka jälleen ilmentää ilmaisutapahtuman subjektia kuten runoissa "Vaeltaja" ja "Notburga".

Stt-kokoelmassa on sekä staattisuutta että dynaamisuutta, joiden suhde kokoelman naiseen ja naiseuteen on kahtalainen: "Miikal" runossa ajatellaan samoin kuin yleensä länsimaissa, että nainen on staattinen ja mies dynaaminen; toisaalta "Kaksi", "Tulipatsas", "Kuolema"-runoissa dynaamisuus/staattisuus-oppositio käännetään siten, että nainen on liikkuva ja jopa korostuneen dynaaminen. Runoissa "Vaeltaja" ja "Notburga" puolestaan nainen on sekä liikkuva että staattinen. Kokoelmassa toistuvat liike ja liikkumattomuus eivät tarkoita pelkästään naisen fyysistä kulkemista jostakin todellisesta paikasta toiseen tai pysähtymistä tai jäämistä johonkin paikkaan, vaan tämä liike ja sen keskeyttäminen ja joissain runoissa liikkeen jatkaminen kuvaavat naisen henkistä tilaa ja siinä tapahtuvia muutoksia sekä oman minuuden uudenlaista tiedostamista.

Dynaamisuus/staattisuus-opposition käsittelyn yhteydessä käsittelemieni runojen perusteella kokoelmasta hahmottuu implisiittinen tekijä, joka rakentaa kokoelmassa tarinaa naisesta. Seuraavaksi tarkastelen, mikä on kokoelmasta hahmottuvan naisen suhde oppositiioon aktiivisuus/passiivisuus.

5. AKTIIVISUUS/PASSIIVISUUS

5.1 Naiseksi puhkeamisen odotus ja pelko

Stt-kokoelman toisen osaston runo “Puhkeavat oksat“ kertoo vertauskuvallisesti naisista. Runossa puhuja, ilmaisutapahtuman subjekti, puhuu itsestään ja kaltaisistaan naisista, joihin puhuja viittaa me-persoonapronominilla. Tämä pronomini on runon lausuman subjekti. Runo on kokonaisuudessaan seuraava:

PUHKEAVAT OKSAT

Tätä olemme: paljaita oksia puussa,

kovat, torjuvat käsivarret sen.
Vaan syvällä puhkeamisen kuussa,
kivun kuussa, nyt keinumme vavisten.
Kuori meidät on kahlehtinut
ja se jäykkänä, uhmaten vartioi.
Sen ylpeys loi, "jätä rauhaan minut",
vaan lujimmaksi sen pelko loi.

Ja sentään pian, kun ylitsemme
sade lämmin kohisten lankeaa,
sinä hetkenä kenties vapise emme,
syvään vaikka se meidät taivuttaa.
Kenties sanansaattaja jumalainen
se on, joka korviin odottaviin
näin kuiskaa: Puhkea. Nyt ole nainen.
Ja me painamme päämme: Käyköön niin.

Ja katso: murtuvan kuoren alta
nousee vihreys salaamaton.
Se vartemme verhoo, kaikkivalta,
ja rohkea, tyyni ja nöyrä se on.
Ja hitaasti, hitaasti otteensa heittää
kipu puhkeamisen ja katkeruus.
Valo kyyneleiset lehvät peittää.
Tämä olemme: hymy ja hiljaisuus. (Stt, 27 - 28)

Ensimmäisessä säkeistössä me-pronominin tarkoitteina olevat naiset vertautuvat puun lehdeksi oksiin, jotka kuvataan puun torjuviksi käsivarsiksi. Puhuja kuvaa ensin elollista elottomana, jonka hän sitten taas elollistaa. Puun kuori puolestaan rinnastuu suojakilpeen, ja myös tämä kuori personoidaan: se rinnastetaan vartijaan, joka vartio jäykkänä jotain kuoren sisällä olevaa. Kuoren on luonut ylpeys, mutta ennen kaikkea pelko. Tämä pelko tulee esille ilmauksissa "torjuvat käsivarret" ja "jätä rauhaan minut".

Toisessa säkeistössä puhuja kuvaa, kuinka heidän ylleen lankeaa lämpöinen sade, joka taivuttaa heidät - ilmeisesti oksien tavoin - syvälle, mutta tämä sade ei saa heitä vapisemaan, pelkäämään. Säkeistön loppupuolella puu paljastuu naisen metaforaksi ja myös sade saa inhimillisiä piirteitä. Sade elollistetaan kuvaamalla sitä jumalaisena sanansaattajana, joka kuiskuttaa naisten korviin kehotuksen puhjeta naiseksi. Tähän kehotukseen he vastaavat myönteisesti ja nöyrästi: "käyköön niin". Toisessa säkeistössä toistuu kuitenkin kaksi kertaa sana "kenties", joka ilmentää epävarmuutta. Nämä kenties-sanat voivat myös viitata siihen, että tapahtuma, josta säkeistössä kerrotaan, ei ole vielä tapahtunut, vaan sitä odotetaan. Toisen säkeistön sävy on varovaisen optimistinen, ja sade, voima, joka aiheuttaa

muutoksen, kuvataan myönteisesti. Sateen tuomaa muutosta odotetaan, mutta odottamiseen liittyy kuitenkin vielä häivähdys pelkoa: "--kenties vapise emme/" (mt, 28).

Viimeisen säkeistön kaksi ensimmäistä säettä kertovat, mikä on tämä muutos, jota toisessa säkeistössä niin kovasti odotetaan: puun kuori murtuu, ja sen alta puhkeaa esiin vihreys. Tämä vihreys verhoaa puunrungot kaikkialta, ja se elollistaan määrittelemällä se adjektiiveilla rohkea, tyyni ja nöyrä, jotka yleensä kuvaavat ihmistä. Vihreyden myötä hellittävät myös kipu ja katkeruus, jotka ovat edeltäneet muodonmuutosta: kyyneleiset lehvät peittyvät valolla. Puhkeamisen lopputulos on rauhallisen harmoninen: "Tämä olemme: hymy ja hiljaisuus." (mp). Voima, joka nostattaa vihreyden esiin on nestettä, vettä. Tämä vesi, lämmin sade kuten siihen runossa viitataan, voidaan runon kontekstissa rinnastaa myös kuukautisvereen.¹⁹ Ensimmäisessä säkeistössä puhutaan kivun kuusta ja puhkeamisen kuusta, ja kuukautisiin liittyy hyvin usein kipuja. Kuukautisverta pidetään merkinä naiseksi tulosta: tytön ajatellaan muuttuvan naiseksi, kun hänen kuukautisensa alkavat ja hänen on mahdollista hedelmöityä. Kuukautiset alkavat murrosiässä, jolloin tytön ruumiissa tapahtuu myös muita naiseksi tulemiseen liittyviä muutoksia. Tässä runossa näitä muutoksia kuvaa vihreys, joka purkautuu kuoren läpi ja joka muuttaa koko puun ulkonäön aivan erilaiseksi. "Puhkeavat oksat" -runossa onkin kyse oman ruumiin ja olemuksen muuttumisen hyväksymisestä: työstä on muututtava naiseksi.

Mutta miksi runossa ilmenevät naiset pelkäävät naiseksi muuttumista ja siihen olennaisesti liittyvää seksuaalisuuttaan? Irigarayn mukaan naisen seksuaalisuutta on aina katsottu miehen näkökulmasta. Hänen mukaansa länsimaisessa seksuaalisuudessa kiinnitetään yksinomaan huomiota erektioon, ja tällainen ajattelutapa ei jätä tilaa naiselle tai hänen seksuaalisuudelleen: naiselta puuttuu jotakin, hän on vajaa. Hänen sukupuolielimessään ei ole mitään näkemistä. Irigarayn mielestä naisen sukupuolielin ei ole yksi vaan moninainen, ja siten se koetaan epätäydelliseksi fallosmuotoa arvostavassa kulttuurissamme. (Irigaray 1985b, 23, 24, 26.) Myös Cixous on huomionut katseen merkityksen seksuaalisen eron taustalla, mutta hänen mukaansa seksuaalinen ero ei perustu niinkään anatomialle ja sitä kautta katseelle, vaan mielihyvälle. Cixousin mielestä naiselle ja hänen halulleen on liian vähän tilaa yhteiskunnassa. Tällöin tulee miettiä, mitä naiselle tai hänen halulleen tulee tehdä, mitä on feminiininen mielihyvä ja kuinka se kuvaa ja kirjoittaa itsensä. (Cixous 1988, 82.) Epätäydellisyyden kokeminen aiheuttaa osittain myös "Puhkeavat oksat" -

¹⁹ Pam Morris on todennut, että naiskirjailijoilla toistuvat meren ja vuoroveden kuvat on usein liitetty yhteen niiden kokemusten kanssa, joita heillä on kuukautiskierrosta (Morris 1997, 106).

runossa ilmenevän naiseksi muuttumiseen liittyvän pelon. Runossa esiintyvät naiset viit-
taavat jälleen sekä kokoelman naiseen että naisiin yleensä, mitä osoittaa kollektiivinen per-
soonapronomini me.

Muissakin toisen osaston runoissa tulee esille naiseksi kasvaminen ja siihen liittyvä pelko.
Kolmeen osaan jakautuva "Lippu"-runo on lähellä "Puhkeavat oksat" -runoa: myös sen
toisessa osassa tuodaan esille tytön muuttuminen naiseksi, mutta tyyliiltään ja sävyltään
"Lippu"-runo on rajumpi:

-- Tyttö, viidentoista, vielä ei edes nuori,
vain kuin nestettä, altista, kaikkea muotoa vailla,
vettä, jok' astiaan vasta on pulppuamassa,
voi: teräsmaljaan! Siihen se muotoutuu,
kylmää, tunnottomaan, polo säikkynyt läike.

Tyttö, viidentoista, laps aran kaartuvin rinnoin,
laps johon äkkiä näin, raaoin kämmenin tarttuu
lempijä hirmuinen, tyly, taivuttaen kuin virven
maahan immen, jolla ei mistään ees uni tiennyt.
Katso: nauramatonna hän kulkee kantaen nyt
hennolla rinnallaan korujansa ensimmäisiä, kahta
lempijän lahjaa, kultaa aitoa, pelkkää,
voi, ylen raskasta sille, ken tottunut ennen
ei edes jäljitelmien helppoon taakkaan:
hän elämän ja kuoleman täyttä painoa kantaa. --
(Stt, 24)

Runon puhuja, ilmaisutapahtuman subjekti, kertoo työstä. Tähän tyttöön viitataan hän-
pronominilla, joka on lausuman subjekti. Runon tyttö muotoutuu malliin, jonka häntä var-
ten on muokannut nimenomaan mies: katkelmassa mieheen viittaa kaksi kertaa toistuva
ilmaus "lempijä". Tämä mies on oman halunsa pakottamana tehnyt runon työstä naisen,
halusipa tämä sitä tai ei. Tyttöä verrataan myös nesteeksi, joka on altista ja joka pulppuaa
valmiiseen muottiin, teräsmaljaan. Maljan valmistusmateriaali jo kertoo sen, että työllä ei
ole paljon varaa toteuttaa omia suunnitelmiaan eikä muokata rooliaan: maljan teräsmuodot
eivät joustaa, vaan ne pitävät muotonsa. Tyttö on vasta viidentoista ja siten nuoruusiän kyn-
nyksellä, ja hän onkin miehelle helppo saalis, koska hän ei viattomuudessaan ja tietämät-
tömyydessään osaa vielä kapinoida miehistä tahtoa vastaan. Tytössä on myös alttiutta
muotoutua toisen laatiman mallin mukaan, mallin, jota hän ei vielä käsittä ja jota hänellä ei
ole mahdollisuus myöskään kyseenalaistaa.

Kuten aikaisemmin käsitellyissä hänmuotoisissa runoissa, myös tässä runossa kolmas persoona, lausuman subjekti, viittaa runon puhujaan, ilmaisutapahtuman subjektiiin. Runon tyttö edustaa puhujan aikaisempaa minää, aikuistumassa olevaa tyttöä. Runossa ilmaisutapahtuman subjekti puhuu asioista, jotka ovat tapahtuneet hänelle joskus aiemmin. Käyttämällä kolmatta persoonaa puhuja ottaa tapahtumiin etäisyyttä, koska nämä kokemukset ovat olleet hänelle raskaita ja vaikeita, mikä ilmenee tytön pelkona ja arkuutena. Laitisen mukaan kolmannen persoonan käyttö voi olla merkki etäisyyden ottamisesta, ja se saattaa osoittaa ilmaisutapahtuman subjektin asenteita (ks. s. 35 -36).

Myös runossa "Ruukku" kuvataan malliin tai muottiin mukautumista kielikuvan avulla.²⁰ Muiden toisen osaston runojen kautta tässä mukautumisessa on kyse nimenomaan naisen sopeutumisesta miehen hänelle antamaan malliin: "Kaunis ruukku, mietteliäs, sinut näin/ kuin silmäni ois olleet kämmenet/ sen miehen, joka sinut teki.--/" (mt, 29).²¹

5.2 Naisen ruumis - miehen käytettävissä

Stt-kokoelman kolmannessa osassa on runo nimeltä "Hovineito", joka on tarina neidosta ja kuninkaasta. Runon otsikko osoittaa sen päähenkilöksi hovineidon. Neitoon runossa viitataan hän-pronominilla, joka on lausuman subjekti. Ilmaisutapahtuman subjekti ilmenee runossa vain äänenä. Runo kuuluu seuraavasti:

HOVINEITO

Illoin neito lähti, yksin, syyttä,
säikkyenkin, vaikkei milloinkaan
tiennyt miksi säikkyi. Hämäryyttä
suuri puisto oli tulvillaan,
ja hän niinkuin neitoudessaan

²⁰ Käytän tässä yhteydessä sanasta ruukku yleisnimikettä kielikuva, vaikka se voidaan määritellä tarkemmin. Esimerkiksi Elovaara määrittää Meriluodon "Ruukku"-runon symboliseksi. Hänen mukaansa ruukku sana nousee runossa symboliksi, tiettyjen symbolin toteutumiseksi asetettujen ehtojen mukaan. (Elovaara 1992, 128 - 129.) Ks. Meriluodon kokoelman kuvista myös Kirstinä 1988, 138.

²¹ Stt-kokoelmassa muotti ja siihen muotoutuminen viittaavat myös taiteeseen. Leena Kirstinän mukaan Meriluodon "Ruukku"-runon ruukku on kaunis ja ikuinen esine, joka henkistyy katsomisessa. Kirstinän mukaan runossa kommentoidaan myös idealistista ajatusta kauneuden katoamattomuudesta: katsoja voi antaa oman elämänsä merkityksen taideteokselle, joka täytyy yhä uusista merkityksistä, ja tämä on sen ikuisuuden salaisuus. (Kirstinä 1988, 137.) Toivosen mukaan "Ruukku"-runossa minätietoisuus realisoituu taideteoksena. Samalla tämä ruukku muovaa ihmisen puuttuvaa olemusta: ruukku on kaunis mutta myös vieras. Ruukku on avoin ja keskeneräinen kuten minän olemuskin, mutta samalla se on kuitenkin muotti erityiselle tunteelle, uusille merkityksille. (Toivonen 1986, 152, 153.) Taideteoksena ruukku on siis runon minän itsetietoisuuden, mutta myös keskeneräisyyden ja avoimuuden kuva. Vaikka "Lippu"-runon teräsmalja ei suoranaisesti edustakaan taideteosta, sillä on myös samankaltainen merkitys kuin ruukulla: tiukan muotonsa ohella myös malja on avoin uusille merkityksille. Taide liittyy myös perinteisesti naisellisyyteen. Cixousin mukaan taidetta on perinteisesti pidetty feminiinisenä alueena (Cixous 1988, 64).

kulki siellä: varjostoissa käyden,
tietämättä minne polut johti,
kukkapengermien tuoksun täyden
hiljaa kantain vain, kuin viittanaan, -
sokeasti, kysymättä, kohti.

Ja kun kerran kohtas kuninkaan,
juopuneen ja seuruetta vailla,
yllättäen puiston perimmässä
villiintynyt neito matkallaan -
ja niinkuin virnistävä Pan,
kuvapatsas teillä varjokkailla,
tämä hänen neitoudessaan
seisoi äkkiä ja kohta näin,
tylpin sormin, hänen poveaan
haki harmaat viikset värjyen,
kostein huulin jotain lepertäin, -
neito tuskin tajusikaan sen,
seisoi vain ja hiljaa mielessään
lakkaamatta hoki: olen tässä,
tämä kuningas on, yhtenäin
ja sen tajus kaikkein vähiten.

Joskus sitten, paljon myöhemmin,
ympärillä puisto yöstä musta,
jossa vaalein täplin patsaat kiiksi,
kohotti hän päänsä vitkalleen
täynnä hirvittävää riemastusta,
silmäs ohi vanhan kuninkaan,

ohi Panin, puistoon mustimpaan,
omaan sieluunsa - ja katso: viilsi
niinkuin hurja veitsi pimeyttä
siellä patsas kaikkein valkoisin!

Patsas: nainen, ylväs, alaston,
kiveä vain, iloa vain, voimaa,
iloa kuin liekki syttynyttä,
vihan iloa, ei rakkauden!
Nainen: vailla häpeää tai soimaa
lujasti ja suoraan katsellen,
kaiken, kaiken tyhjyydenkin nähden,
viimein pelkän tyhjyyden: se on.

Ja nyt hän jo tiesi, minkä tähden
oli kokenut hän kaiken sen,
tämän tähden: halveksiakseen. (Stt, 44 - 46)

Ensimmäisessä säkeistössä kuvataan, kuinka hovineito kulkee iltaisin yksinään puistossa. Neidolla ei ole mitään syytä kulkuunsa: hän vain harhailee puiston hämärässä ja seuraa polkuja, vaikkei hän tiedä, minne ne johtavat. Neidon kulkemiselle tuntuu olevan jokin

tarve, vaikkei hän sitä välttämättä itse tiedostakaan: jokin asia saa hänet kuitenkin liikkumaan (vrt. "Vaeltaja"- ja "Kuolema"-runot). Neito kuvataan säikyksi, mutta hänen arkuutetaan ja sen syitä ei kuitenkaan kuvata tai määritetä tarkemmin, vaan sen olemassaolo tuodaan ainoastaan esiin. Ensimmäisessä säkeistössä neidon kulkua puiston hämäryydessä verrataan hänen neitouteensa: "ja hän niinkuin neitoudessaan/ kulki siellä: varjostoissa käyden,/" (mt, 44). Hovineito on nuori, viaton tyttö, jolle oma naiseus on vielä yhtä tuntematon kuin suuri puistokin. Kuitenkin tarve liikkua ja tutkia tuntematonta viittaavat siihen, että neito on aikuistumassa ja että hän on myös kiinnostunut etsimään itseään ja naiseutetaan.

Toisessa säkeistössä neito kohtaa "puiston perimmässä" kuninkaan, joka on yksin ja juopunut. Neitoa kuvataan tapaamishetkellä villiintyneeksi, aivan kuin neito olisi jokin puiston perukassa oleva villi kasvi. Merkittävää on myös se, että neidon ja kuninkaan tapaaminen sijoittuu puiston perälle, syrjäiseen paikkaan. Ensimmäisessä säkeistössä puisto vertautuu hovineidon neitouteen, ja samoin myös puiston syrjäinen kohta viittaa neidon mielen sopukoihin. Neito on sellaisessa henkisessä tilassa, että hän on herkkä antautumaan kuninkaalle.

Runossa kuningasta verrataan virnistävään Paniin, mikä puolestaan aktivoi runon tekstuaalisen suhteen kreikkalaiseen jumaltarustoon ja siellä esiintyvään Pan-nimiseen jumalaan. Kreikkalaisessa mytologiassa Pan oli paimenten jumala, joka keksi paimenhuilun. Panilla oli ihmisen ruumis, mutta vuohen jalat, korvat ja sarvet. Pan oli parrakas, ryppynaamainen ja luonteeltaan leikkisä ja tarmokas. Hän saattoi olla myös äkäinen, etenkin jos hänen untaan häirittiin. Panista kertovat myytit koskevat yleensä hänen lemmenseikkailuitaan. Yhdessä niistä Pan jahtaa Syrinks-nimistä nymfiä, joka pelastuu Panin kourista vasta sitten, kun hänen isänsä joen jumala Ladon, muuttaa nymfin ruo'oksi. (Hallam 1997, 74 - 76.) Myös "Hovineito"-runon kuninkaalla on harmaat viikset, ja hän ahdistelee hovineitoa kuten antiikin mytologian paimenten jumala. Runon neidon kohtalo on kuitenkin toisenlainen kuin Syrinks-nymfin. Hovineito joutuu antautumaan kuninkaalleen. Antautuessaan kuninkaalle neito tekee sen, mitä hänen kuuluu tehdä. Neito on vain yksi lukuisista kuninkaan alamaisista, joita kuninkaalla on valta määrätä. Toisen säkeistön lopussa tulee kuitenkin ilmi, että vaikka neito tietää olevansa kuninkaan palvelija, hän ei ymmärrä, miksi hänen täytyy maata kuninkaan kanssa asemansa takia.

Myöhemmin, kaiken tapahtuneen jälkeen, hovineito silmäilee pimeässä puistossa vaaleina hohtavia patsaita. Hän tuntee outoa riemastusta katsoessaan puiston synkimpään nurkkaan: hän näkee siellä kaikkein valkoisimman patsaan. Patsasta verrataan veitseen, joka halkaisee valkoisuudellaan puiston mustuuden. Tämä voimakas veitsi-vertaus ei kuvaa ainoastaan puistossa olevaa patsasta, vaan veitsen nopea viiltämisliike viittaa myös neidon mielessä tapahtuvaan oivaltamishetkeen: neidon tajunta toimii viiltävän veitsen nopeudella ja terävyydellä, ja tähän oivaltamiseen liittyy myös kipu kuten veitsen aiheuttamiin viiltoihin.

Veistä muistuttava patsas sijaitsee puiston mustimmassa kohdassa, joka puolestaan rinnastuu neidon omaan sieluun: "silmäs ohi vanhan kuninkaan,/ ohi Panin, puistoon mustimpaan,/ omaan sieluunsa - - /" (Stt, 45 - 46). Musta ja valkoinen muodostavat vahvan vastakohtan neidon sielun mustuuden ja siellä olevan valkoisen patsaan välille. Kuninkaalle antautumisen jälkeen neidon mielentila on synkkä, mutta siihen liittyy myös katkeransuloista iloa: vaikka kuningas on voinut ottaa neidon ruumiillisesti, hänellä ei ole kuitenkaan oikeutta neidon mieleen ja ajatteluun. Toisaalta veitsimäinen patsas muistuttaa myös fallostä, ja siten se toimii eräänlaisena vallan merkkinä. Nähdessään tämän miehisen vallan symbolin neito myös tajuaa entistä selvemmin, miksi hänen täytyi antautua kuninkaalle: koska tämä on mies ja tällä on valta. Tämän asian tiedostaminen aiheuttaa neidossa halveksuntaa.

Runon toiseksi viimeisessä säkeistössä patsas elollistetaan kuvaamalla se naiseksi, joka on ylpeä ja alaston mutta jossa on myös iloa ja voimaa. Patsaan ilo ja voima eivät kuitenkaan synny rakkaudesta vaan vihasta. Tämä naispatsas ei tunne häpeää, vaan hän kohtaa asiat sellaisina kuin ne ovat. Patsas näkee kaiken myös tyhjyyden, joka jää kaikesta lopulta päällimmäiseksi: "--tyhjyydenkin nähden,/ viimein pelkän tyhjyyden: se on./ (mt, 46). Tämä patsas kuvaa neitoa sen jälkeen, kun vanha kuningas on hänet vietellyt. Kokemus on ollut neidolle raskas ja se on haavoittanut häntä, mutta se on tuonut myös hänen minuiteensa uusia piirteitä, jotka tulevat esille valkoisessa naispatsaassa.

Kivinen patsas viittaa siihen, kuinka hovineito suhtautuu kuninkaaseen: hän kovettaa itsensä tätä kohtaan ja hänen ruumiinsa on kiveä, joka ei päästä kuningasta hänen sisimpäänsä. Runon viimeisessä säkeistössä neito oivaltaa, miksi hänen täytyi kokea kaikki: jotta hän voisi halveksia, ja halveksunta puolestaan osoittaa neidon kykyä ajatella itse ja kyseenalaistaa hänelle tapahtunut väkivalta. Toivosen mukaan Meriluodon varhaisrunoudessa esiintyvä kivisyyden teemaan liittyy myös kovuuden teema. Modernistis-eksistentiaalisessa

maailmanmallissa sen tehtävänä on ilmaista kielteistä tiedostamattomuutta ja vastustavaa kovuutta sekä eräänlaista viileyden tavoittelua. (Toivonen 1986, 209.) "Hovineito"-runossa kivisyys ilmaisee myös kovuutta ja viileyttä, mutta mielestäni tiedostamista enemmän kuin tiedostamattomuutta. Tämä tiedostaminen ilmenee neidossa oman asenteen, halveksunnan, myöntämisenä.

Runossa mies ottaa naisen väkisin itselleen. Tämä nainen on vielä tyttö, joka on varsin viaton eikä tiedä vielä erityisen paljon omasta seksuaalisuudestaan. Tyttö antautuu miehelle helposti, vastaan hangoittelematta, koska hän luulee sen olevan hänen velvollisuutensa. Runon alussa neito on altis kuninkaalle: vaellellessaan puistossa ilman erikoista syytä, mutta jonkin voiman ajamana, neito asettaa itsensä alttiiksi miehen kohtaamiselle. Myös runon lopussa neito on altis, mutta tämä alttius on muuttanut muotoa: kaiken kokemansa jälkeen neito ei ole enää altis miehelle vaan omalle itsenäistymisprosessilleen. Tämä alttius kulminoituu siinä valkoisessa patsaassa, jonka neito näkee itsessään runon loppupuolella. "Hovineito"-runossa ilmenevä alttius on senkaltaista, jota Elovaara on todennut esiintyvän Stt-kokoelmassa. Elovaaran mukaan alttius esiintyy lähes kaikissa *Sairas tyttö tanssii* -kokoelman runoissa. Elovaara lisää myös, että tämä alttius vaihtelee runosta toiseen ja siinä pesii monenlaisia mahdollisuuksia. Elovaaran mukaan alttiudella on tärkeä tehtävä itsenäisyyskamppailun käynnistäjänä, ainakin kokoelman ensimmäisessä osastossa. (Elovaara 1992, 130 - 132.)

Runossa neito luovuttaa ruumiinsa kuninkaan käyttöön, kuninkaan mielihyväksi. Kuninkaalle neito puolestaan on vain väline, jonka avulla hän saa nautintonsa. Neidon kiihottumisesta runo ei sano mitään, vaan runossa kuvataan sitä, kuinka kuningas koskettelee neitoa tylpillä sormillaan ja värjyvillä viiksillään. Nämä kuninkaan lähentelyt eivät saa neitoa syyttämään, vaan ne ihmetyttävät ja iljettävät neitoa: tätä osoittavat ne sanavalinnat, joilla kuninkaan lähentelyjä kuvataan. Hovineidon ja kuninkaan välisessä seksuaalisessa kohtaamisessa kuningas hoitaa toiminnan ja neito antautuu passiivisesti. Cixousin mukaan logosentrisessä ajattelussa miehen määreenä on aktiivisuus ja naista määrittää passiivisuus. Tähän pariin on myös perinteisesti liitetty seksuaalinen ero. Siten nainen on aina assosioitu passiivisuuteen, ja kaikenlainen halu ja määräämisvalta kuuluvat isälle. Cixousin mielestä länsimaisessa ajattelussa nainen on joko passiivinen tai häntä ei ole. (Cixous 1988, 63 - 64.) Runon neito käyttäytyy niin kuin hänen ajatellaan käyttäytyvän, ja hän toimii kuten naisen on yleisesti ajateltu toimivan: miehen hyväksi, alistumalla passiivisesti tämän tahtoon. Neito antautuu, mutta hän myös samalla kyseenalaistaa tapahtuneen: "-- hiljaa mie-

lessään/ lakkaamatta hoki: olen tässä/ tämä kuningas on, yhtenäin/ ja sen tajus kaikkein vähiten.// (Stt, 45).

Runon alussa puhuja toimii fokalisoijana, jolloin fokalisoinnin kohteena on neidon puistossa vaeltelu. Toisessa säkeistössä puhujan kerrontaan sekoittuu jo neidon havainnointia, esimerkiksi kuninkaan lähentelyjä kuvataan neidon tuntemuksien kautta: “tylpin sormin, hänen poveaan/ haki harmaat viikset värjyen,/ kostein huulin jotain lepertäin, - /” (Stt, 45). Kuten aikaisemminkin käsitellyissä hänmuotoisissa runoissa, tämänkin runon kohdalla ilmaisutapahtuman subjekti viittaa kolmannella persoonalla itseensä. Koska runossa käsitellään varsin tuskallista ja ahdistavaa asiaa, väkisinmakaamista, kolmannen persoonan käyttö osoittaa sitä, että ilmaisutapahtuman subjekti haluaa ottaa etäisyyttä kokemuksiinsa (ks. Laitinen s. 35 – 36).

Tarina hovineidosta ja kuninkaasta sijoittuu aikaan, jolloin vietettiin hovielämää. Tämä tapahtumien kontekstin valitseminen osoittaa sitä, että implisiittinen tekijä yleistää kokoelmasta ilmenevän naisen kokemukset. Runossa viitataan myös antiikin mytologiaan Panhahmon kautta. Tämä intertekstuaalinen suhde vie hovineidon ja sitä kautta myös kokoelman naisen kokemukset vielä kauemmaksi historiassa: jo antiikin aikana naiset joutuvat pakenemaan miespuolisia ahdistelijoitaan ja yleensäkin miehistä valtaa.

5.3 Mielihyvän kokeminen

Stt-kokoelman neljännessä osastossa oleva “Tulva“-runossa kuvataan katedraalia, joka myöhemmin runossa vertautuu naiseen.

TULVA

Ei kukaan tullut katedraaliin.
Ja auki jääneet ovet sen
vain tuuli löysi hulmuten
ja otti sen kuin helpon saaliin -
niin, liian helpon: hetken vain
se kiertäen lens holvistoissa,
sai urut kerran soimaan noissa
kuin unissansa valittain,
sai eloon silkit madonnain,
sai kyllikseen ja oli poissa.

Vaan katedraali, niinkuin nainen
se seisoi, huulet raollaan

ja tuulta tuskin tajuten:
vain voimattoman unen lainen
tuo oli ollut, liikkuen
kalvaana mielen sokkeloissa
ja jaksamatta kuollessaan
sen pintaan muistoansa piirtää
himmeintä edes...

Ei, syvempää
jo unta täynnä rakennus
se seiso, naisen lailla, siirtää
ken jalkaa tohdi ei, ei kättä -
oi, liikkumatta seiso vain
kuin tumman, vieraan kukan vana:
hauraana, hyvin korkeana,
ja oli pelko, odotus
ja oli kaikkein hiljaisin
ja auki oli häpeättä
kuin nainen, yhtä odottain,

vain yhtä: syvää, syvää vettä.

Ja vesi heräs, torjumaton
kuin noussut siitä itsestään
se ois, ja oli hyvin syvää
ja hyvin alhaalla, mut yllään
se aavisti jo jotakin:
ylhäistä, hoikkaa, jännittyvää -
ja tahtoi jo, ja käsillään
se portaikkoja haparoi,
kuin lemmittynsä polven peittää
mies, vielä melkein tietämättä
tuon syytä, vaan jo kuumeten.
Ja katso, seinän jyrkännettä
- voi kovin jyrkkää, ylpeää -
tavoitti vesi syleilyllään
ja vihas korkeutta sen
ja kasvoi itse - eikä heittää
nyt enää voinut otettaan,
vaan tarttui kaikkeen: madonnaan
ja silkkeihin ja enkelitkin
se riisti kouraan valtavaan
ja keinui holvistoja pitkin,
ja simpukoitten lailla soi
sen sisällä jo urkupillit.

Se yhä nousi, holvikaaret
jo peitti, nousi - katon yli
nyt tulvahtivat voimat villit.
Jäi tornit näkyviin kuin saaret,
tai tummat jäykät nuput lumpeen,
kuin viime vastustus.

Ja sitten, kuin nyt vasta tajuten
sen itsessään: tuon syvyyden
ja korkeuden, voiman täyden,
levolliseksi käyden
se viipyi , kirkas, raskas vesi,

Ja kaiken yllä meni umpeen. (Stt, 58 - 60)

Ensimmäisessä säkeistössä katedraalin avoimiksi jääneistä ovista kukaan ei käy sisään, ne löytää vain tuuli. Tuulikaan ei kuitenkaan viivy katedraalissa pitkään: vain hetken se malttaa kierrellä holvistoissa. Ensimmäisessä säkeistössä tuuli myös elollistetaan: tuuli soittaa urkuja. Toisessa säkeistössä kirkkorakennus paljastuu naiseksi: katedraalia verrataan naiseen, joka seisoo huulet raollaan. Avoimet huulet ovat kuin katedraalin avonaiset ovet, jotka odottavat jotakin tulevaksi. Näiden elollistamisien kautta katedraalin ja sen sisällä liikkuvan tuulen suhde saa uuden ulottuvuuden: tuuli rinnastuu mieheen, ja tämä miehen liike naisen sisällä tarkoittaa puolestaan yhdyntää.

Tuuli viettelee katedraalinaisen helposti: "ja otti sen kuin helpon saaliin -/" (mt, 58). Vaikka nainen päästääkin tuulen sisäänsä, ei tämä tuuli ei kuitenkaan tee kovin suurta vaikutusta häneen: nainen tuskin tajuaa sitä ja sen liikettä. Tuuli kuvataan voimattoman unen kaltaiseksi, unen, joka on niin laimea, ettei sitä edes muista herätessä. Kun tuuli on kuollut, lähtenyt, siitä ei jää edes himmeätä muistoa, se on tuskin ollut olemassakaan. Nämä tuulen ponnottomat liikkeet merkitsevät sitä, ettei nainen saa yhdynnästä nautintoa: tuuli kiertelee naisen sisällä mielensä mukaan, mutta naista hän ei saa leikkeihinsä mukaan. Mutta miksi nainen sitten antautuu tuulelle ja vielä liian helposti? Nainen tekee sen, koska hän on valmiustilassa ja odottaa jotain: tähän viittaavat jo katedraalin avoimet ovet. Tuuli ei kuitenkaan ole naisen odotuksen kohde.

Kolmannessa säkeistössä kuva jatkuu: nainen seisoo paikoillaan kuin rakennus. Hän ei uskalla liikuttaa itseään, ei käsiään, ei jalkojaan. Naista verrataan katedraalin lisäksi myös kukkaan: "kuin tumman, vieraan kukan vana/ hauraana, hyvin korkeana,/" (mt, 59). Tämä vertaus ja siinä oleva vieras-sana ilmentävät sitä, että naisen olemukseen on tullut myös jotain uutta. Tämä uusi piirre on hauraus, jota jyrkässä kirkkorakennuksessa ei ole aiemmin ollut. Nainen on jähmettynyt paikoilleen siksi, että hän odottaa jotakin "yhtä". Tämä pronomini-ilmaus osoittaa sen, että runon nainen tietää, mitä hän odottaa. Tähän odottamiseen liittyy myös pelko. Pelko aiheutuu osittain siitä hauraudesta, jota nainen tuntee itsessään. Hauraudestaan huolimatta nainen on valmiina, auki kuin kirkon ovet, eikä hän tunne

häpeää. Kolmannen säkeistön perässä oleva irrallinen säe kertoo, mitä tämä nainen niin hartaasti ja pelonsekaisesti odottaa: “syvää, syvää vettä” (mp). Adjektiivi syvä toistuu kahdesti vesi-sana edessä korostaen syvyyttä: pintavesi ei kelpaa.

Lopulta odotus palkitaan: vesi herää. Vesi valloittaa katedraalinaan pikkuhiljaa, kohoten alhaalta ylös, kohti rakennuksen torneja. Matkalla vesi tarttuu kaikkeen, mitä katedraalin sisällä on: madonnaan, silkkeihin ja enkeleihin. Tämä vesi vihaa katedraalin korkeutta, mutta lopulta kasvaa siitä itse. Kasvaa-verbi on tässä kohdassa monimerkityksinen: se tarkoittaa sekä lisääntymistä ja nousemista että henkistä kehittymistä. Jälkimmäinen merkitys tarkoittaa sitä, että vesi saa ihmiselle ominaisen piirteen. Vähitellen vesi saavuttaa katedraalin jyrkät seinät, joita kuvataan myös ylpeiksi. Runon kontekstissa seinät viittaavat metonymisesti naiseen, ja kirjaimellisesti paradoksinen ilmaus ylpeät seinät ratkeaa: nainen on luonteeltaan ylpeä. Ylpeyttä korostaa myös rakennuksen vertaaminen korkeaan kukkaan. Toisaalta kukkaan liitetty ominaisuus hauraus paljastaa, että ylpeys on kuori, jonka alle katedraalinaan verhoaa pelkonsa.

Noustessaan vesi kuumenee koko ajan. Myös kuumeta-verbi saa useita merkityksiä: se tarkoittaa sekä lämpenemistä että kiihottumista. Näistä jälkimmäinen edellyttää veden olevan jälleen elollinen olento. Säkeistössä käytetään vesi-sanana yhteydessä myös sellaisia verbejä, jotka vaativat tekijäkseen ihmisen: ensimmäisessä säkeessä todetaan veden heräävän, ja myöhemmin vesi-sanaan liitetään verbi aavistaa. Vedelle annetaan myös kädet, joilla se haparoi katedraalin portaikkoja. Tätä portaikkoja haparoivaa vettä verrataan lemmitänsä polven peittävään mieheen. Vesi nousee miehen vertauskuvaksi kuten tuuli ensimmäisissä säkeistöissä.

Valloituskohteeseensa, katedraalinaan, vesirakastaja suhtautuu kuitenkin aivan eri tavalla kuin edeltäjänsä tuuli, joka ei ollut valmis antamaan rakastetulleen mitään. Tärkeintä tuulelle oli saaminen: tuulen valloitusretkeä kuvaavassa ensimmäisessä säkeistöissä verbi saada toistuu kolme kertaa. Vesirakastaja ei pidä naista itsestäänselvytenä, vaan haasteena. Katedraaliin vertautuva nainen on korkea ja ylpeä, mutta näistä haasteellisista ominaisuuksista mies itse asiassa vain kiihottuu ja saa intoa kulkuunsa. Myös valloituksen lopputulos on erilainen. Vesi saavuttaa holvikaaret ja nousee katon yli, jolloin häneltä on valloittamatta enää tornit, jotka ovat hänen viimeiset vastustuksensa. Torneja verrataan saariin tai tummiin, jäykkiin lumpeen nappuihin. Nämä kaksi vielä peittymätöntä uloketta viittaavat naisen rintoihin. Lopulta vesi saavuttaa myös huiput ja koko katedraali peittyy veden

alle. Vettä on joka puolella, tulvimalla. Myös kestoaltaan veden kulku on erilaista kuin tuulen: vesi viipyy siinä, missä tuuli vain viivähti katedraalin sisällä, kunnes sai tarpeekseen. Kun tuulirakastajalle riitti oman mielihyvän saaminen vain hieman naista hipaisemalla, vesirakastaja on sen sijaan ehdoton: hän haluaa valloittaa kohteensa tämän viimeistä piirtoa myöten.

Vaikka runon loppupuolella kuvataan ainoastaan miestä ja sitä, kuinka hän valloittaa naisen, on tästä valloittamisesta aistittavissa myös naisen mielihyvä. Runon alkupuolella nainen odottaa syvää vettä, joka koskettaisi häntä syvemmältä kuin tuuli, joka ei jätä edes hänen pintaansa jälkeään itsestään. Runon loppupuolella nainen saa haluamansa. Tämän eroottisävyisen runon otsikko on "Tulva", joka viittaa siihen, että veden muodon saanut mies on valloittanut naisen ytimiä myöten. Se on koskettanut hänessä kaikkea. Toisaalta tulva viittaa myös siihen, että kokemuksena yhdyntä on ollut naiselle kuin tulva: mielihyvä on vallannut myös naisen kokonaan jättämättä mitään ulkopuolelleen.

Neljännessä säkeistössä todetaan kuitenkin arvoituksellisesti, että "Ja vesi heräs, torjumaton/ kuin noussut siitä itsestään/ se ois - - / (Stt, 60). Tämä ilmaus ei kumoa veden vertautumista mieheen. Sen sijaan kohta saattaa viitata siihen, että myös naisen täytyy olla kohtaamiseen valmis ja halukas. Toisaalta tämä salaperäinen säe viittaa siihen, että ajatus naisen itsetyydytyksestä ei ole kokonaan pois suljettu vaihtoehto. Tätä tulkintaa vastaan kapinoi kuitenkin se, että runossa vesi elollistetaan useampaan otteeseen, ja sitä verrataan jopa aivan suoraan mieheen. "Tulva"-runo osoittaa, että nainen tarvitsee tarpeidensa tyydyttämiseen miehen, muttei ketä tahansa miestä, vaan sellaisen, joka antaa hänelle samanlaista nautintoa kuin hän miehelle. Runon nainen kokee nautintoa vesirakastajan kanssa, koska hän ei ole enää yksin se antava osapuoli.

"Tulva"-runossa puhuja kuvaa vertauskuvallisesti naisen ja miehen seksuaalisesta kohtauksesta ja siihen liittyvästä mielihyvää. Muiden kokoelman runojen kautta myös tästä runosta esiin tuleva katedraalinainen on kokoelmasta hahmottuvan naisen kuva, jonka kautta tämä kerrotaan naisen seksuaalisuudesta. Ensimmäisessä säkeistössä runon puhuja fokalisoi katedraalia ulkoapäin. Toisessa säkeistössä puhujan kerrontaa sekoittuu katedraalinaisen tuntemuksia tuuli-rakastajasta. Kolmannessa säkeistössä fokalisoijana on puolestaan vesirakastaja, jonka aistimukset välittyvät edelleen puhujan äänen kautta. Katedraalinaisen ja vesirakastajan kohtaaminen fokalisoituu miehen kautta: mies muun muassa tahtoo, kuumenee, tavoittaa ja vihaa. Vaikka runon katedraalinainen nauttii seksuaalisesta koh-

taamisesta vesirakastajan kanssa, tapahtumassa korostuvat kuitenkin miehen kokemukset. Tämä osoittaa sitä, että runon nainen on vielä miehisestä tuntemuksista riippuvainen ja sitä myötä myös passiivinen oman seksuaalisuutensa suhteen.

Vaikka "Tulva"-runossa kuvataankin naisen mielihyvää ja nautintoa eri tavalla kuin aikaisemmissa runoissa, on nainen siinäkin vielä hyvin passiivisessa roolissa. Nainen ei tee mitään, jotta saisi nautinnon, vaan hän tyytyy odottamaan sitä. "Hovineito"-runon tytössä on sen sijaan havaittavissa aktiivisuutta: tätä osoittaa tytön vaeltelu puistossa, hänen tarpeensa liikkua ja etsiä. Mutta tämä aktiivisuus liittyy neidolla itsensä etsiskelyyn, johon tietenkin yhtenä osana kuuluu myös seksuaalisuus. Suhteessaan mieheen neito on kuitenkin varsin passiivinen: hän alistuu miehelle, eikä hän juuri yritäkään tehdä vastarintaa - osittain siksi, että hän tietää sen olevan toivotonta.

Näistä runoista hahmottuvan kokoelman naisen passiivisuus pitää yllä kuvaa naisen seksuaalisuudesta, jota on aina pidetty luonteeltaan passiivisena vastakohtana aktiiviselle miehelle seksuaalisuudelle. Seuraavassa luvussa käsittelen tämän naisen suhdetta puheeseen ja ilmaisuun.

6. PUHE/HILJAISUUS

6.1 Vaikeneva nainen

Runossa "Puhkeavat oksat" puhuja määrittelee itsensä ja muut naiset hymyileviksi ja hiljaisiksi. Sama yhdistelmä tulee esille myös "Salaisuus"-runossa, jossa puhuja on minämuotoinen, eli ilmaisutapahtuman ja lausuman subjektit yhtyvät. Runo kuuluu seuraavasti:

SALAISUUS

Olen hiljaiseksi käynyt
ja vieläkin hiljenen.
Kesät maani ylitse kiittää
ja talvet peittävät sen.
Ja kun hedelmä on kypsä,
sen vasta antaa puu.
Niin pientä on mitä sanon,
niin suurta tapahtuu.

Olen kimallusta täynnä.
mäet, metsät kimaltaa.

Vaan kerran kun minä sammun,
myös sammuva on tämä maa.
Ei ymmärrä muut ketkään,
mitä minä ymmärsin,
ovat kuuroja he, minä mykkä -
ja se riittää sittenkin.

Oi, hiljaiseks olen käynyt
ja vieläkin hiljenen.
Olen salaisuuttani täynnä.
Olen vaiti ja hymyilen. (Stt, 31 - 32)

Ensimmäisessä säkeistössä runon minäpuhujalla kertoo hiljenemisestään ja viittaa myös siihen, että tulevaisuudessa hän on vieläkin hiljaisempi kuin nykyhetkenä. Samalla hän kuitenkin tuo esille sen, että joskus hän on puhunut, mutta jostain syystä hän on päättänyt vaieta. Runon minä myös kuvaa, kuinka hänen puheensa on ollut pientä, mutta tapahtumat suuria. Minäpuhujalla antaa olettaa, että hän on saavuttanut jotain suurta ilman sanojakin ja että puhe ja nimenomaan sanat eivät ole välttämättömiä, vaan ilman niitäkin voi elää.

Toisessa säkeistössä minä kuvaa itsensä kimaltelevaksi rinnastamalla itsensä kimaltaviin metsiin ja mäkiin. Kimaltelu on hymyn ohella yksi puhujan käyttämä nonverbaalisen viestinnän muoto. Runossa minä kertoo, mikä merkitys kimaltelulla on: kun hän ei enää kimalla, hän lakkaa olemasta. Kimallus myös liittyy yhteen persoonapronominin minä ja sanan maa. Tämä rinnastaminen tarkoittaa sitä, että maassa ja runon minässä on jotain samankaltaista: maa onkin minän metafora.

Toisessa säkeistössä tulee myös ilmi runon minän vieraus, jota hän kokee ympäristössään. Hän kuvaa muita kuuroiksi ja toteaa itse olevansa mykkä. Suullinen kommunikointi mykän ja kuuron välillä on mahdotonta. Samalla tavoin runon minä kokee suhteensa toisiin: hänellä ei ole mitään sanottavaa muille, koska he eivät kuitenkaan kuulisi, ymmärtäisi, häntä. Minäpuhujalla ja ne ihmiset, joihin hän viittaa sanalla muut, puhuvat eri kieliä, ja nämä kielet eivät kohtaa, ja minä onkin valinnut kielekseen hiljaisuuden ja vaikenemisen. Varsin arvoituksellisesti hän kuitenkin lisää tämän tilanteen riittävän hänelle. Tämä tarkoittaa sitä, että minälle sopii se, että hän itse ymmärtää itseään ja että hän ei tarvitse toisten ymmärrystä osakseen. Runon minä on oivaltanut, että häntä ja hänen elämäänsä ei itse asiassa kukaan voi tietää ja tuntea sillä tavalla kuin hän itse.

Viimeisessä säkeistössä minäpuhujasta toistaa, kuinka hän on hiljentynyt ja kuinka hän vielä tulee hiljenemään. Hän kertoo myös olevansa täynnä salaisuutta ja hymyilevänsä. Erityisen onneton runon minä ei ole, vaan ennemminkin hän on salaperäinen ja nauttiva: hän saa mielihyvää siitä tilanteesta, että toiset eivät ymmärrä häntä eikä hän toisia. Runon otsikko "Salaisuus" viittaakin siihen, että runon minä tietää jäävänsä muille arvoitukseksi, jota he eivät saa ratkaistua. Minä nauttii myös siitä tunteesta, että hän on yksin tässä tilanteessa, koska kaikki muut ovat keskenään samankaltaisia: minä on outo lintu toisten keskellä. Hän on valinnut osansa: kukaan ei ole pakottanut häntä olemaan hiljaa, vaan hän on itse kokenut sen puhumista paremmaksi vaihtoehdoksi.

Myös "Kirkkokonsertti"-runossa minäpuhujasta kuvaa itseään hiljaiseksi: "Miten elämä teit minut tällaiseksi?/ Kädeks katseeni teit, ylen avoimeksi:/ pian täyttyy se, uupuu ja hervah-taa./ Ylen hiljaiseks olet tehnyt minut/ ja syvälle kahlehtinut,/ ja näin olen kaikille puille maa./" (Stt, 34). Tässä runossa minäpuhujasta elollistaa elämän viittaamalla siihen sinäpersoonapronominilla ja puhuttelemalla sitä. Tämä elollistaminen osoittaa, että elämä on jonkun ihmisen tai useampien ihmisten vertauskuva. Tämä ihminen tai nämä ihmiset ovat tehneet minästä hiljaisen, eikä tämän runon minä nauti tilastaan kuten edellisen "Salaisuus"-runon minä, vaan hän kokee sen ennemminkin ahdistavana, koska hän on kaikille puille maa, kasvualusta. Toisaalta myös "Salaisuus"-runossa "elämä" on osittain pakottanut minän hiljentymään, koska suullinen kommunikointi muiden kanssa ei ole mahdollista. Jo "Salaisuus"-runossa ilmenevä vieraus ja outous toisten keskellä nähdään tässä runossa uuvuttavana ja raskaana.

Vaikenemisen teema tulee esille jo kokoelman ensimmäisen osaston runoissa. "Kaksi"-runossa (ks. s. 27) puhujasta toteaa: "avaruuteeni kasvoin: siks hiljeni suu./ Sinä vieläkin puhut. --/" (Stt, 12). Runon toista edustava sinä sen sijaan puhuu, lakkaamatta ja liikaa: sitä osoittaa puhua-verbin edessä oleva partikkeli "vieläkin". Runon minä ei arvosta sinän puhetta, vaan toteaa hänen sanansa halvoiksi. "Menevä"-runossa kuvataan mykkää minää, joka lähtee liikkeelle ja toivoo, ettei runon puhuteltu, sinä, estä häntä: "On turhaa rajuutes tää,/ jo mykkyyteni kestää./ Suo minun hiljaa mennä/" (mt, 13). Mennä-verbiä määrittävä sana "hiljaa" on monimerkityksinen: se tarkoittaa sekä runon minän hidasta kulkemisnopeutta että äänetöntä menemistä. Ilmaus "hiljaa" onkin synestinen: se vetoaa sekä tunto- että kuuloaistiin. Hiljaa-sana kuvaa toisaalta minän liikettä, mutta myös hänen vaikenemistaan. "Tulipatsas"-runossa (ks. s. 29 - 30) minäpuhujasta kuvaa itseään: "Jo tulen kiihkein jaloin/ suin mykin silmin puhuin,/" (Stt, 17). Minä on kirjaimellisesti hiljaa. Se ei kuiten-

kaan tarkoita sitä, ettei hänellä ole mitään sanottavaa, vaan että hän käyttää kommunikointiin muita keinoja: hän viestii silmillään. Ilmaus "silmin puhuin" on kirjaimellisesti paradoksinen, koska silmät eivät voi puhua. Ilmaus tarkoittaa kuitenkin ruumiin kieltä, ja tällöin se tulee ymmärrettäväksi: puhuja puhuu ilman sanoja, nonverbaalisesti, ja häntä voi ymmärtää vain tulkitsemalla hänen silmiään, jotka kertovat olennaisen.

Useissa ensimmäisen ja toisen osaston runoissa puhujat korostavat vaikenemista, ja he suhtautuvat halveksivasti tai alentuvasti puheeseen ja sanoihin, jotka usein tulevat runojen toisen suusta. Nämä runojen puhujat ovat ilmaisutapahtuman subjekteja, jotka samankaltaisten kokemuksiensa kautta yhtyvät ilmaisemaan kokoelman naista. Mutta miksi kokoelman nainen lakkaamatta vaikenee, ja miksi hänen suhteensa puheeseen on niin arvottava? Syynä on se, että nainen kokee puheen ja myös kielen itselleen vieraaksi ja oudoksi. Hän joutuu käyttämään sanoja, jotka eivät kuvaa häntä eivätkä hänen todellisuuttaan, ja siksi hän mieluummin valitsee toisen tavan viestiä: hän on hiljaa tai mykkä. Toisaalta joissain runoissa nainen vaatii selvitystä siihen, miksi hänen on vaiettava. Näistä runoista hahmotuvan naisen suhde vaikenemiseen onkin kahtalainen.

Vaikenevan naisen tilanne on samankaltainen kuin marginaalin edustajilla symbolisessa järjestyksessä. Kristevan mukaan kastraation havaitseminen erottaa subjektin äidistä ja tämän puutteen huomaaminen tekee fallisesta funktiosta symbolisen funktion. Kristeva tiivistää, että fallokselle ei anneta ilmaisua vaan että se itse viittaa itsensä ulkopuolelle: fallo on lausumisen edellytys, ilman sitä lausuminen ei ole mahdollista. (Kristeva 1984, 47, 48.) Symbolista järjestystä hallitseva fallo vaikuttaa siis myös kieleen, joka siten on miehisesti määrittynyt. Edellä käsitellyissä runoissa kieli ja puhe ovat kokoelman naista ilmaiseville ilmaisutapahtuman subjekteille vieraita ja he vaikenevat. Kokoelman nainen on jäänyt symboliseen järjestykseen kuuluvan kielen vangiksi, kielen, joka on fallisesti määrittynyt, ja tätä kieltä hän ei tunne omakseen, koska se ei tavoita hänen naiseuttaan, ja siksi hän valitsee hiljaisuuden.

Myös Cixous on kiinnittänyt huomiota puheen ja kirjoittamisen väliseen suhteeseen. Hänen mukaansa oppositiot puhuminen/kirjoittaminen ja puhe/kirjoitus kuuluvat myös hierakkiseen järjestelmään, jossa naiset alistetaan käsitteellisesti miehelle. (Cixous 1988, 63, 64). Stt-kokoelman ensimmäisen ja toisen osaston runoissa kirjoitus tai kirjoittaminen eivät kuitenkaan tule esiin, vaan puheen ja puhumisen vastakohtana on useissa runoissa hiljaisuus tai mykkyys. Irigarayn mukaan naisen määritteiksi perinteisesti on annettu hiljaisuus

tai turhanpäiväinen jaarittelu, kun taas miestä kuvaa logos (Irigaray 1985a, 22). Tämä Irigarayn käsitys naisen järjettömästä puheesta tai puhumattomuudesta länsimaisessa ajattelussa kohtaa opposition puhe/kirjoitus tai puhuminen/kirjoittaminen siinä, että myös se sisältää ajatuksen naisen puheen ja puhumisen mahdottomuudesta. Nainen voi puhua, mutta hänen puhettaan ei välttämättä ymmärretä. Tällainen on tilanne esimerkiksi "Salaisuus"-runossa. "Kirkkokonsertti"-runossa puhuja puolestaan on ahdistunut siitä, että elämä on tehnyt hänestä hiljaisen. Tämä ahdistuneisuus viittaa siihen, että puhuja haluaisi käyttää sanoja ja ilmaista itseään, mutta ympäristöstä johtuen se ei ole mahdollista - ainakaan puhujan haluamalla tavalla.

Naisen mykkyys liittyy Stt-kokoelmassa myös naisen seksuaaliseen passiivisuuteen. Sivenius tulkitsee Kofmania, jonka mukaan kulttuuri edellyttää naisen mykkyyttä ja häveliäisyyttä, ja nainen myös tottelee tätä. Toisinaan nainen puhkeaa puhumaan, mutta myyttisesti, arvoituksellisesti. (Sivenius 1984, 31.) Siveniuksen mukaan naisen mykkyys aiheuttaa sen, että häntä on vaikea tutkia ja että siten hänen seksuaalisuutta tutkittaessa on jouduttu tukeutumaan miehen seksuaalisuudesta saatuun tietoon. Naiset ovat mykkiä, ja tämä mykkyys on kulttuurimme aikaansaannosta. (Sivenius, 1984, 30.) Siten naisten pelko omaa ruumista kohtaan johtuu siitä, että he eivät ole voineet puhua ruumiistaan. Tällöin miehet ovatkin saaneet vallan määrittellä naisen seksuaalisuuden, ja he ovat tehneet sen omien intressiensä mukaisesti. Toisaalta "Salaisuus"-runon nainen nauttii siitä, että hän jää toisille arvoitukseksi: runon nainen vaikenee, kuten häneltä edellytetään, mutta hän kääntää tämän vaikenemisen myös voitokseen valitsemalla sen itse eikä alistumalla siihen.

6.2 Naisen kieli - ruumiin kieli

Kokoelman kolmannessa osastossa puhuminen tai pikemminkin siitä luopuminen ei tule esiin samalla tavoin kuin kahdessa ensimmäisessä osassa: vaikenemista ja sen välttämättömyyttä ei korosteta niin voimakkaasti kuin aikaisemmin. Neljännen osaston toisessa runossa "Myrkytetty" mainitaan jälleen vaikeneminen:

MYRKYTETTY

Puumadonnan hymy kaukainen -
minä muistan sen
kuin veistos muistaa mallin.
Madonsyömä harmaa pieni pää,
mitä hirveä hymysi ymmärtää:
tyhjäkö kapaloitiinkin oljilla tallin.

Tai jos oli lapsi, se lohkaistiin
jo ammoiden puisesta vartalosta.
Ja hymyilet - : mitä voisit, mitä voisin.
Miten alistua saatoit niin,
miten kättäs et edes koston nosta! -
Hymys myrkkyä kasvaa, pojaton:
joka asiassa valhe on,
mitä voisit, mitä voisin.

Madot lahoa puuta piirtävät,
ja ne kypsyvät, ilmeet hirveät.
Mitä, sileä, kerran kiihkoilitkaan.
Suu sanoja täynnä vaikenee,
pahan madonna katsoo ja hymyilee:
joka asiassa tyhjä on,
mutta se kypsyy vitkaan.²² (Stt, 56 - 57)

Tässä runossa vaikeneminen liitetään jälleen yhteen hymyilyn kanssa kuten runoissa "Salaisuus" ja "Puhkeavat oksat". Tässä puumadonnasta kertovassa runossa hymy tai hymyileminen toistuu usein, yhteensä viisi kertaa. Hymy saa kuitenkin runossa määritteikseen sellaisia sanoja, joita ei yleensä liitetä siihen: ensimmäisessä säkeistössä hymyä kuvataan hirveäksi; toisessa kerrotaan, kuinka madonnan hymy kasvaa myrkkyä. Hymyyn suhtaudutaan kielteisesti, koska se edustaa kaksinaisviestintää. Runon minän mukaan madonnan tulisi olla ennemminkin surullinen, koska hänellä ei ole poikaa sylissään kuten puumadonnaveistoksilla yleensä. Myös hänen kätensä ovat kadonneet tai sitten hän ei käytä niitä, koska hän ei nosta niitä koston.²³ Runon veistos on alistunut pojattomuuteensa ja yleensä tilanteeseensa ja vaikenee hymyillen.

"Myrkytetty"-runossa minäpuhujana puhuttelee puumadonnaa ja viittaa tähän persoonapronominilla sinä: "Ja hymyilet [puumadonna] - : mitä voisit, mitä voisin." (Stt, 57). Toteamalla "mitä voisit" ja heti sen perään "mitä voisin" puhujana osoittaa, että hän on kokenut jotain samankaltaista kuin puumadonna. Tämä puhujan ja puhutellun kokemusten rinnastaminen tarkoittaa sitä, että runon puhujana puhuttelee itseään. "Myrkytetty"-runon puhujan ja puhutellun suhdetta kuvaa minä-sinä-positio. Hökkä tulkitsee W. R. Johnsonia ja selittää, että lyriikassa lyyrisen minän yksi keskeinen tapa suhtautua maailmaan on minä-sinä-positio, jossa lyyrinen minä kääntyy toisen tai toisten puoleen. Tällainen minä-sinä-asema,

²² Meriluodon mukaan runon kaksi viimeistä säettä olivat alunperin optimistisemmässä muodossa : "Joka asiassa tyhjä on./ Viisautta kypsyy vitkaan." Lauri Viita muutti ne kuitenkin nykyiseen muotoonsa. (Meriluoto 1976, 595.)

jossa sinä on lyyrisen minän keskuksessa, on ollut tyyppillinen antiikin runoudesta uuden ajan alun runouteen saakka, ja se ilmentää usein pyyntöä, rukousta, ylistystä, moitetta, varoitusta tai toivomusta siitä, että puhuteltu havaitsisi saman kuin puhuja. (Hökkä 1995, 119.)

“Myrkytetty“-runossa toista edustaa sinä, puumadonna, jonka käyttäytymiseen minäpuhujasta suhtautuu moittivasti, arvostellen. Puumadonna on runon minä kuva, jota minä katselee varsin ankarin silmin. Madonna-veistos on runon minälle muistutus siitä naisesta, mikä tämä on joskus ollut: “Puumadonnan hymy kaukainen - / minä muistan sen/ kuin veistos muistaa mallin./“ (Stt, 56). "Myrkytetty"-runon minä on sekä ilmaisutapahtuman että lausuman subjekti, joka hakee minuuttaan toisesta, entisestä minästään. Kokoelman kontekstissa tämän runon minäpuhujasta edustaa jälleen kokoelman naista.

“Kuolema“-runossa (ks. s. 38 - 40) runon naishenkilö on maannut hiljaisena paikoillaan. Lepäämisen jälkeen hän nousee ja alkaa tanssia tanssia, joka kiihtyy lopulta rajuksi. Henkilön tanssiin ei kuulu ääntä: “ääntä millään/ ei ollut enää, raju ajattelu/ vain ja hän ajatteli jäsenillään,/ vyötäröin, sormenpäin kuin kiihkein aivoin./“ (Stt, 63). Säkeet kuvaavat sitä, kuinka ajattelu on mahdollista ilman ääntä ja lausuttuja sanoja. Runossa tanssiva henkilö ajattelee nonverbaalisesti: hän ei käytä sanoja eikä ääntä kokeakseen ympäröivän maailman, vaan hän tekee ajatteluretkensä liikkuvan ruumiinsa kautta, tunnustellen. Tämä ruumiin kieli, tanssin liikkeet, ovat runon tanssijalle kieltä, jonka avulla hän voi käsittää myös itsensä: “Hän tanssi, tanssi, yhä syvempänä/ hän tanssi itsensä./“ (mt, 64). Runon henkilö pystyy tanssinsa avulla myös tavoittamaan ympäristönsä ja vierauden, jota hän kokee sen taholta.

Samalla kun kokoelman nainen on vaiennut, hän on muuttanut suhdettaan liikkeeseen: paikalla olevasta hahmosta on tullut liikkuva. Hän ei ole kuitenkaan jäänyt liikkeensä vangiksi, koska hän on huomannut myös liikkumattomuuden tärkeyden. Tämä liike on myös viestintää: yksilö viestii sillä, kuinka hän suhtautuu ympärillään olevaan tilaan. Tilankäytöllä viestiminen, spatiaalinen viestintä, on nonverbaalisen viestinnän yksi osa. Stt-kokoelman nainen on hiljentynyt ja löytänyt nonverbaalisen viestinnän, joka ilmenee hänessä esimerkiksi liikkeenä, joka huipentuu “Kuolema“-runossa huikaisevaan tanssielämykseen.

²³ Keskiajalla Reininmaalta lähti liikkeelle jalopuusta veistetty istuva Maria-veistostyyppi, jota edustaa myös Korppoon madonna. Muun muassa Korppoon Maria-patsaan sylissä olut Jeesus-lapsi on kadonnut kuten

Mutta miksi kokoelman naisen täytyy viestiä kehollaan, sanattomasti, käsittääkseen itsensä? Edellisessä aluvuossa käsittelin sitä, kuinka nainen on nähty länsimaisessa ajattelussa puheen suhteen toisena. Tämä vaikuttaa myös siihen, että naisen täytyy määrittää itsensä itselleen muuta kuin kielen kautta: kielessä nainen ei voi olla muuta kuin toinen. “Kuolema“-runossa tapahtuvaa itsen hetkellistä saavuttamista tanssin kautta voidaan lähestyä Kristevan subjekti- ja kielikäsitteiden kautta. “Kuolema“-runossa henkilön aivoihin tulee käsittämätön sana, joka käskää hänen tanssia. Sana saapuu henkilön mielen veren kautta, ruumiin nesteestä, ja siten se on peräisin semioottisesta tiedostamattomasta. Sana on vieras ympäristössä, symbolisen järjestyksen määrittäneessä henkilön mielessä ja ajattelussa, jonka järjestyksen se rikkoo. Runossa semioottisen khoran sykkeet näkyvät tanssijan ruumiiseen tulevana jyskeinä, jostain alitajunnasta tulevana kumahtelevana outona sanana. “Kuolema“-runossa tanssija saa hetkeksi otteen itsestään: hän saavuttaa tilan, jossa hän on joskus ollut. Tämä tila ei ole rationaalisesti eikä loogisesti rakentunut, vaan sitä kuvaa ennemminkin mielettömyys ja kaoottisuus: tätä runossa osoittaa se, että tanssija ajattelee kehollaan, ei aivoillaan. Henkilön kokema tila muistuttaa siten semioottista khora. Kristevan mukaanhan khora on ei-ilmaistava totaalisuus, joka järjestyy viettien ja niiden salpauksien kautta eräänlaisena liikkeenä (Kristeva 1984, 25). Tanssi ei kuitenkaan kestä loputtomiin: sykkivä veren virta laantuu.

Kokoelmasta hahmottuva nainen “valitsee“ määritteekseen hiljaisuuden. Vaikenevan naisen kautta kokoelmassa pidetään yllä sitä länsimaisen ajattelun käsitystä, jonka mukaan puhe ei kuulu naisen ominaisuuksiin, vaan se määrittää miestä. Kokoelman nainen kuitenkin etsii omaa tapaa ajatella ja viestiä, ja tähän tapaan eivät liity sanat, vaan kehonkieli. Puhe/hiljaisuus-opposition kohdalla kokoelmassa osoitetaan naiselle annettujen määritteiden tärkeyttä ja paremmuutta suhteessa miehisiin määreisiin.

Stt-kokoelmasta hahmotuva nainen vaikenee, mutta mikä on hänen suhteensa oppositioon korkea/matala? Kokoelmassa olevissa puu- ja maametaforissa tulee esille korkean ja matalan vastakohtaisuus, ja seuraavaksi tarkastelenkin kokoelman naisen suhdetta tähän oppositioon.

7. KORKEA JA MATALA

7.1 Halu korkeuteen

Kokoelman aloitusrunossa miestä kuvataan maaksi ja naista puolestaan puuksi ja sen varjoksi. Myös ensimmäisen osaston toisessa runossa "Kaksi" runon minä luonnehtii itseään puuksi: "Olen puu. Olen kasvanut raskaasta maasta/" (Stt, 12). Säkeessä maata luonnehditaan raskaaksi. Maa viittaa johonkin rankkaan kokemukseen, joka minällä on takanaan ja jonka hän on kääntänyt voitoksi, koska hän on kasvanut siitä kuten puu kasvaa maasta. Runon minä kuitenkin epäilee, ettei runon toista edustava sinä ole lainkaan puu, ainakaan sinä ei "korkene" vaan jää lähemmäksi maata kuin minä. Runon minä lähenee taivasta kasvaessaan. Miestä edustava sinä jää puolestaan maan läheisyyteen, ei kasva. Näissä kahdessa ensimmäisen osaston runoissa nainen on lähempänä korkeutta kuin mies.

Kokoelman toisessa osastossa puukuvat toistuvat jälleen. Toisen osaston ensimmäisessä runossa "Puuseppä" puhuja, ilmaisutapahtuman subjekti, kertoo puuseppästä. Puuseppään runossa viitataan hän-persoonapronominilla, joka on lausuman subjekti. Runo kuuluu seuraavasti:

PUUSEPPÄ

Jo poikana käteensä otti hän puun,
ja se taipui ja pienehi höylän alla
ja puhkesi muotoon haluttuun.
Ja puu oli hyvä, ja kovimmalla
puulajilla hartiat lujimmat,
kuin veljellä on tai Jumalalla,
ja ne vankat hartiat jaksoivat
erään samean nuoruuden painoa kantaa
joka raskaana niihin nojautui.

Ja hän kärsi ja höyläs ja uneksui,
ja päivästä päivään hän jaksoi antaa
yhä uusia muotoja puulle ja sen
näki hupenevan, näki nöyrytyvän, näki
miten pieneksi viimein se kävi, kuin mäki
käy alla nousijan askelten.
Ja niinkuin huipulle päässyt saa
yht'äkkiä silmiinsä kaukaisuuden,
tajus itsensä mies: maan raikkaan ja uuden,
ja seiso i höyläänsä suihkivaa
kuin Jumalan ääntä kuunnellen:

- Puuseppä, lastuista riisuutuu
puu höyläsi alla pieneksi käyden.
Puuseppä, itse myös olet puu
minun höyläni alla, ja määrän täyden
sait sinäkin lastuja luovuttaa,
vaan puhtaana, suurena niitten alta
nyt suora runkosi kohoaa
ja se oksan saa, sata oksaa saa.
Täys puu olet: syvintä juures joi,
tuli laulu latvaasi korkeimmalta.
Mene, Joosefin poika, ja huminoidi. (Stt, 21 - 22)

Runon henkilö, puuseppä, määrittyy mieheksi: runossa puuseppään viitataan sanoilla poika ja mies. Puuseppä höylää puuta ja muotoilee sitä haluamallaan tavallaan. Runon puu voidaan ymmärtää konkreettiseksi puuksi, mutta se viittaa myös kirjaimellisen tason ulkopuolelle. Tätä osoittaa se, että puu elollistetaan: puulla on hartiat, ja se nöyrtyy. Puu viittaa puuseppän omaan minuuteen tai johonkin toiseen ihmiseen. Stt-kokoelman muista runoista käsin (“Ruukku“ ja “Lippu“) puu kuvaa naista, jota mies muokkaa haluamansa kaltaiseksi: runossa puu hupenee, pienenee ja nöyrtyy höylän alla.

Kolmas säkeistö on kokonaan Jumalan puhetta puuseppälle, jota tässä säkeistössä verrataan tämän omaan höyläyskohteeseen, puuhun. Jumala toteaa, että kasvaakseen puuseppän täytyy luovuttaa lastuja samalla tavalla kuin puu, joka höylätessä pienenee ja muotoutuu. Tämä lastujen luovuttaminen tarkoittaa sitä, että myös puuseppän tulee nöyrtyä, jotta hän voisi kasvaa henkisesti, ihmisenä. Sekä puu että puuseppä nöyrtyvät osittain pakosta: ne molemmat joutuvat taipumaan voimakkaamman tahon käsissä: puu puuseppän ja puuseppä Jumalan, ja heidän kohtalonsa ovatkin samankaltaiset. Toisaalta he eivät saavuttaisi kasvua ilman toisen tahdon alle vaipumista. Runon lopussa puuseppää kuvataan puuna, joka ei ole enää puuseppän työmateriaali, vaan luonnossa kasvava puu, jolla on runko, oksat, latva ja juuri. Tämä puu voi myös huminoida toisin kuin höylän alla oleva puu. Viimeisessä säkeistössä puu alkaa merkitä ennemminkin kasvua kuin ihmistä. Tätä käsitystä tukee myös toisen osaston runo “Kirkkokonsertti“, jossa puu rinnastetaan selkeästi nousuun: “Vaan valtava nousu, se ei ole poissa./ Voin kuulla sen jatkuvan holvistoissa,/ urut raastavat sen ja oi, se on puu./“ (mt, 34).

Runon intertekstinä on jälleen Raamattu, johon viittaa runon viimeisessä säkeessä oleva ilmaus “Joosefin poika“. Tämä ilmaus viittaa Jeesukseen, jonka isä Joosef oli kirvesmies. Merkitykseltään kirvesmies ja puuseppä tulevat lähelle toisiaan: molemmat työstävät puuta. Viimeisessä säkeistössä Jumala käskee puuseppää: “Mene, Joosefin poika, ja huminoidi.“

(mt, 22). Säkeessä puuseppä kuvataan puuna ja myös Jeesuksena. Jeesuksen kohtalo oli nöyrtyä Jumalan tahdon alla, ja kuolla toisten puolesta. Runossa painottuva nöyrtyminen tarkoittaa niin ikään sitä, että kasvaakseen ihmisenä ja saavuttaakseen sitä kautta jonkinlaista viisautta myös ihmisen täytyy nöyrtyä, ja vain käymällä pohjalla voi saavuttaa jotain todella arvokasta.

“Puuseppä“-runossa puhuja ilmenee vain äänenä, joka kertoo mieshenkilöstä. Runon alkupuolella puhuja fokalisoi ulkoa käsin puuseppän elämää, mutta runon loppupuolella fokalisointi tapahtuu puuseppän kautta. "Puuseppä"-runossa kolmas persoona ei kuitenkaan viittaa kokoelman naiseen kuten aikaisemmin käsitellyissä runoissa. Mutta miksi implisiittinen tekijä sitten haluaa kertoa miehestä? Ilmeisesti hän haluaa osoittaa, että loppujen lopuksi suhteessa itseensä ja minuutensa naiset ja miehet ovat samassa asemassa: myös mies joutuu nöyrytykseen kasvaakseen ja kehittyäkseen ihmisenä. Tässä runossa naiset ja miehet nähdään tasa-arvoisina ihmisinä, joiden sukupuoli ei ole olennainen.

Kokoelman alkupuolella toistuva puu muodostuu symboliksi. George Dickien mukaan taiteilijat käyttävät useita keinoja, joilla he luovat uusia (ei-konventionaalisia) symboleita. Näitä keinoja Dickien mukaan ovat seuraavat: jonkin epätavallisen asian liittäminen johonkin tavanomaisen tai historiallisen tapahtuman yhteyteen; jonkin asian esittäminen hyvin keskeisessä paikassa; asian toistaminen tai sen rinnastaminen johonkin. Dickie täsmentää tätä määrittystään sanomalla, että nämä keinot eivät yksistään riitä tekemään jostain asiasta symbolia, vaan symboliksi tulemisen ehtona on se, että asialla on joitain symbolin tehtävään liittyviä erikoispiirteitä. Esimerkiksi Dickie ottaa lampaan, joka symboloi usein Kristusta. Lampaan erikoispiirteenä on sen lempeys, joka kuuluu myös Kristuksen ominaisuuksiin. (Dickie 1971, 126 - 127).

Stt-kokoelmassa puu määrittyy symboliksi Dickien määrittelemien keinojen kautta, joista toisto tulee selvästi esille: puu toistuu useissa kokoelman runoissa ja vielä useita kertoja. Puu on myös sangen usein varsin merkittävässä paikassa: “Puuseppä“-runossa se mainitaan otsikossa; “Puhkeavat oksat“ -runossa puu tulee esille metonymisesti oksa-sanan kautta. Jälkimmäisessä tulee esille myös rinnakkainasettelu, koska kukoistukseen puhkeava puu rinnastetaan naiseksi puhkeamiseen, kasvamiseen. Stt-kokoelman toisessa osastossa - osittain jo ensimmäisessäkin - puu alkaa symboloida kasvua. Puu kasvaa, ja tämä kasvu kuuluu myös ihmisen ominaisuuksiin.

“Kirkkokonsertti“-runossa puu kasvaa maasta: “se työntymässä jo on läpi katon,/ alapuolelle sen syvään jäin, kuin maa./ Se on väkevä puu, se on armahtamaton,/ rajuin juurin se minusta ammentaa/” (Stt, 34). Runon minäpuhujia tiedostaa kasvun ja nousun, joita puu edustaa, mutta hän ei itse pysy tässä kasvussa mukana: “Ylen hiljaiseks olet tehnyt minut/ ja syvälle kahlehtinut,/ ja näin olen kaikille puille maa.” (mp). Runon minä vertautuu itse maahan ja myöntää olevansa kaikille puille maa. Myös maa toistuu kokoelmassa ja runoissa, ja siten sillä on edellytyksiä olla symboli. Maa esiintyy myös keskeisissä paikoissa, kuten “Kirkkokonsertti“-runossa säikeiden lopussa. Runossa maa rinnastuu johonkin sellaiseen, josta kasvu saa alkunsa (vrt. “Puhkeavat oksat“-runo”). Tässä runossa minäpuhujia ei vertaudukaan puuhun, vaan sen vastakohtaan maahan. Runon minä, nainen, ottaa määritteekseen maan ja pitäytyy siten siinä asemassa, joka hänelle on perinteisesti annettukin. Toisaalta runon nainen myös kyseenalaistaa asemansa vaatiessaan elämältä selitystä tilanteeseensa. Runon minä on huomannut, ettei hän itse ole syypää tilanteeseen, vaan hänestä on tehty kaikille puille maa.

Stt-kokoelman alkupuolella nainen haluaa olla korkealla, olla puu. Hän ei halua samaistua maahan, joka usein länsimaisessa ajattelussa liitetään feminiinisyyteen. Esimerkiksi Cixousin mukaan korkea/matala on yksi niistä oppositiopareista, joilla naista ja miestä on luonnehdittu perinteisesti (Cixous 1988, 63). Tuohimaa esittelee Pil Dahlerupin näkemyksiä naiseudesta ja mieheydestä: Dahlerupin mukaan miehisisyyteen on liitetty taivas ja naisellisuuteen maa. (Tuohimaa 1988, 89.) Tuohimaan esittämä Dahlerupin oppositio taivas/maa on rinnasteinen Cixousin korkea/matala-paria, koska myös siinä kyse on korkeuserosta. Stt-kokoelman kahdessa ensimmäisessä runossa perinteinen määritelmä naisesta, joka rinnastuu matalaan tai maahan, hajotetaan, koska naista verrataan puuhun, joka ainakin lähenee korkeutta tai taivasta. “Kirkkokonsertti“-runossa minä kuitenkin toteaa olevansa maa ja tuo esille myös sen, ettei hän ole asemaansa tyytyväinen. Runo loppuu paradoksaaliseen huomautukseen, jossa minä toteaa kokevansa korkeuden matalalla, “kaikkien puitten alla” (Stt, 34). Toisaalta jo “Puuseppä“-runossa esiin tullut nöyryminen ja pieneneminen osoittaa sitä, että korkealle on mahdollista päästä vain maan kautta.

7.2 Puun ja maan kohtaaminen

Kokoelman neljännen osaston aloittaa runo “Valkopukuinen nainen“, jossa ilmaisutapah-tuman ja lausuman subjektit yhtyvät, koska runon puhuja ja minä ovat sama. Tämän runon tunnelmaa kuvaa sana kaoottinen:

VALKOPUKUINEN NAINEN

Parahdus, hurja, aivan liki. Jäykistyin,
kavahdin pystyyn, helmastani luisui pois
työ, kukkakimppu, lapsi, tai pää lemmityn,
en muista mikä. Huohottaen juoksin vain,
maa vietti jyrkästi, se suistui lammikkoon,
avaraan, siniseen ja tyyneen. Kahlasin
sen poikki, taivaaksi se silloin muuttuikin;
pitkin liepein kuljin, kostein, valkoisin,
tarkemmin itseäni katsoin, mutta näin
vain oman kuvaimeni: pilvi oli tuo,

se, majesteetillinen, liukui verkalleen
syvyyden sineen selkeästi piirtyen,
ja samassa jo rantaan saavuin. Ryteikköön
nyt mustaan eksyin, jonka täytti vanhat puut.
Ne istui kyyryssä kuin jätit, itkien,
kyhmyiset kourat kasvoillaan, ne tajusin,
ne ympärillä istui, loppumattomiin,
ja kaikki jäykenneinä samaan asentoon,
ja niiden itku harteilleni laskeutui
kuin ies. Vaikeasti kuljin edelleen.
Punervan valon silloin kajastavan näin,
lähemmäs astuin. Loimu villin nuotion
sai levottomaks pukuni, kuin kosketus.
Sävähdin, katsoin. Juoksen taas.
Ja silloin: ilta-auringossa seisonkin,
smaragdina puunlehti loistaa jokainen,
ja kultavihmaa sataa kaiken yli.
Iloitsen kuin lapsi, silmin ammennan
yltäkylläisyyttä seudun lumotun,
kuin lapsi tartun lehtikoruun hohtavaan.
Mut käteen, käteen vieraaseen ma koskinkin.
Ja lehto häipyi. Aukee outo maa,
se lumiaavikkona yhtyy taivaaseen.

Ja käsi koholla ma yhä seison näin
ja joku kädestäni pitää, puristaa,
ja tiedän: se on maa,
se itse olen, lumiaava sanaton.
Niin seisoin, tunsin: nyt, nyt itkuun purskahdan!
Mut ei, se onkin nauru, nauruni on tuo,
niin vesikirkas, vapaa. Yhä kasvaa se
ja leviää kuin tyhjiys yli aavikon
ja itse autiutta se jo avartaa. (Stt, 53, 54)

Ensimmäisessä säkeistössä parahdus saa runon minän liikkeelle jostain asemasta. Tätä asemaa voi luonnehtia perinteiseksi naiselle: minäpuhuja on paikoillaan sylissä jokin

naisen askar, lapsi tai rakastetun pää, tosin runon minä on sellaisessa tilassa, ettei hän edes muista, mikä se edellä mainituista asioista oli. Hän ei muista, koska hänen kannaltaan sillä ei ole mitään merkitystä: ne kaikki edustavat hänelle jotain samaa. Irigarayn mukaan naisten on perinteisesti ajateltu omaavan vain taitoja, jotka ovat toisarvoisia suhteessa miehen vastaaviin. Näitä naiselle tyypillisiä taitoja ovat keittäminen, kutominen, ompeleminen, kirjonta ja joissain tapauksissa runous, maalaus ja musiikki. (Irigaray 1987, 119.) Hylättyään askareensa runon minä syöksyy rajuun liikkeeseen ja kulkee paikoissa, jotka ovat ensin maata sitten taivasta. Säkeistön loppu viittaa siihen, että kyseessä on jälleen minuuden ja oman paikan etsintä: minä yrittää katsoa itseään muttei näe kuin kuvansa, pilven. Sen kautta minä määrittyy valkopukuseksi naiseksi, josta runo kertoo.

Myös tässä runossa esiintyy puu. Toisessa säkeistössä runon minä kertoo, kuinka hän ek-syy mustaan ryteikköön, jossa on vanhoja puita. Nämä puut elollistetaan: ne istuvat kyy-ryssä, niillä on kädet ja kasvot ja ne itkevät. Puut muistuttavat vanhoja ihmisiä. Tähän viittaavat kyhmyiset kädet ja paikoilleen jäykistynyt, kyyry asento. Lisäksi puille annetaan runossa määritteeksi adjektiivi vanha. Nämä vanhat puuhmiset eivät ole iloisia, koska ne itkevät. Heidän itkunsa laskeutuu runon minän harteille taakan tavoin. Puu ei tämän runon yhteydessä enää symboloikaan kasvua ylöspäin, kuten joissain aikaisemmissa runoissa, vaan se merkitsee vanhuutta, olotilaa, johon kasvu lopulta päättyy. Tätä olotilaa ja sen pysyvyyttä kuvataan runossa paikoilleen jähmettymisen, jäykistymisen, avulla. Näillä vanhoilla puilla ei ole enää kasvuvaihetta edessään, vaan ne kasvavat ikään kuin alas- ja sisäänpäin: puut istuvat kyyryssä, ja niiden kädetkin ovat käpristyneet suojaamaan itkeviä kasvoja.

Runon lopussa puu ja maa yhdistetään uudella tavalla. Maan yhtyessä lumiaavikkona tai-vaaseen on vaikeaa erottaa maan ja taivaan rajaa. Tässä kohdassa binaarinen oppositio tai-vas/maa (korkea/matala) rikkoutuu, koska sen vastapuoleja ei voi enää erottaa toisistaan. Runon lopussa minä luonnehtii itseään: “Ja käsi koholla ma yhä seison näin/ ja joku kä-destäni pitää, puristaa,/ ja tiedän se on maa,/ se itse olen, lumiaava sanaton./” (Stt, 55). Ko-kiessaan itsensä lumiaavaksi runon minä pakenee perinteisiä määrittelyjä, joiden mukaan hänen, naisen, kuuluisi määrittyä matalaksi ja maaksi. Tämä nainen haluaa olla ja on jotain muuta kuin häneltä perinteisesti odotetaan.

Korkea/matala-opposition kohdalla kokoelman nainen määrittyy molemmiksi opposition vastapuoliksi: kokoelman ensimmäisessä osastossa korostuu naisen halu olla lähellä tai-

vasta, olla puun kaltainen. Tämä halu lähtee siitä, että nainen on kokenut olevansa maa, josta muut ammentavat voimansa ("Kirkkokonsertti"-runo). Kokoelman loppupuolella, esimerkiksi runossa "Valkopukuinen nainen", puun ja maan, korkean ja matalan, vastakohtaisuus kuitenkin muuttuu merkityksettömäksi ja tilalle tulee rajattoman tilan korostaminen. Rajojen katoamista runossa ilmentää myös valkoinen väri, joka kuvaa minän pukua ja runon lopussa myös hänen ympäristöään, lumiaavikkoa. Runossa valkoiseen väriin sisältyvät ja oppoavat kaikki muut värit.

Useat edellä käsittelemäni oppositiot liittyvät henki/ruumis-pariin. Seuraavassa luvussa käsittelen tätä oppositiota omana kokonaisuutena, jolloin tarkastelen ensisijaisesti kokoelman naisen suhtautumista yleensä ajattelun ja ruumiillisuuden väliseen suhteeseen, mikä kokoelmassa tulee esille näkemisen tai sen puutteen kautta. Tämän opposition yhteydessä en painota enää naisen seksuaalista mielihyvää ja sen kautta oman ruumiin hahmottamista, joita käsitelin aktiivisuus/passiivisuus-luvussa.

8. HENKI/RUUMIS

8.1 Näkevä nainen

Stt-kokoelman aloitusrunossa nainen suhtautuu halveksivasti tanssivaan Daavidiin, joka keskittyy vain liikkeeseen eikä vaivaudu ajattelemaan. Runossahan näkeminen viittaa ajattelemiseen, asioiden ymmärtämiseen (ks. s. 22 - 23), ja siinä nainen korostaa näkemisen, ajattelemisen tärkeyttä ja suhtautuu penseästi ruumiillisuuteen, jota on perinteisesti pidetty hänen määritteenään. Henki/ruumis on Cixousin mukaan yksi niistä pareista, joilla naista ja miestä on länsimaisessa ajattelussa luonnehdittu: tällaisen ajattelutavan mukaan mies ja henki sekä nainen ja ruumis on liitetty toisiinsa. (Cixous 1988, 63). "Miikal"-runossa nimenomaan nainen on se, joka näkee ruumiillisuutta edustavan tanssin halveksittavana. Tämä nainen rinnastuu niihin ajattelijoihin, joiden mukaan ruumiillinen toiminta on väheksyttävää ja henkinen puolestaan arvostettua.

"Hovineito"-runon (ks. s. 47 - 48) loppupuolella näkeminen yhdistyy niin ikään oivaltamiseen. Neito näkee puistossa olevan valkoisen naispatsaan, jossa kiteytyy hänen ajatuksensa hänen ja kuninkaan välisestä väkivaltaisesta seksuaalisesta kohtaamisesta. Patsaassa neito näkee naisen, joka puolestaan näkee vihan ilosta kasvaneena tyhjyyden. Runon neidon näkeminen voidaan vielä ymmärtää kirjaimellisesti, koska puistossa voi todellakin olla

mainitun kaltainen naispatsas. Sen sijaan patsas ja hänen näkemänsä asiat liittyvät oivalta-
miseen ja sitä kautta ajatteluun. Patsas on neidon kuva, jossa ilmenee hänen kyseenalaista-
va asenne tapahtuneeseen. Tämä kyseenalaistaminen ja sitä kautta tapahtumien kääntämi-
nen henkiseksi voitoksi osoittaa neidon kapinaa, joka kohdistuu patriarkaalista valtaa vas-
taan: neito ajattelee omilla aivoillaan, eikä suostu hyväksymään tapahtunutta luonnollisena
ja oikeutettuna. Hovineidon kapina ei vielä näy hänen toiminnassaan, kuten runossa “Not-
burga“, jossa nainen tuo ajatuksensa esille myös toiminnan kautta: hän keskeyttää pelto-
työnsä eikä suostu jatkamaan käskyistä huolimatta.

Näistä runoista hahmottuva nainen halveksii ruumiillisuutta osittain siksi, että hän näkee
sen patriarkaalisen järjestelmään kasvaneen naisen silmin. Culler ottaa esille monia ajatte-
lijoita kiinnostaneen kysymyksen naisten tavasta kokea ja lukea: naiset on vieraannutettu
heille ominaisesta tavasta lukea, ja siksi he eivät ole lukeneet naisina. Sama koskee myös
naisten kokemista: myös sitä on värittänyt miehinen malli. (Culler 1983, 49 - 50.) Myös
Cixousin mukaan naiset ovat aina toimineet miehen diskurssissa: sen kanssa ja sen sisällä.
Naisten on myös pitänyt kunnioittaa lakeja ja totella heille annettuja käskyjä, jos he ovat
mielineet muistuttaa ideaalinaista. (Cixous 1988, 95, 113.) Näistä runoista esiin tulevan
naisen ruumiillisuuden halveksunta on kuitenkin myös perinteistä ajattelua kumoavaa.
Halveksimalla ruumiillisuutta nainen samalla osoittaa henkisyytään, koska hän ajattelee,
ja tämä puolestaan rikkoo perinteistä naiskuvaa, koska sen mukaan ajattelu ei ole naisen
ominaisuus. Runoissa “Miikal“ ja “Hovineito“ halutaankin osoittaa nainen päteväksi sellai-
sella alueella, jota on perinteisesti pidetty miehisenä.

8.2 Silmänsä sulkeva nainen

Näkeminen ilmenee myös runossa “Mignon“, joka kuuluu kokoelman kolmanteen osas-
toon. Otsikko paljastaa runon roolirunoksi, jolloin minäpuhujan roolihahmona on Mignon-
niminen henkilö, joka esiintyy useissa kaunokirjallisissa teoksissa.²⁴ Kirstinä osoittaa
“Mignon“-runon yhdeksi tärkeäksi intertekstiksi Goethen *Wilhelm Meisterin oppivuodet*.
Goethen Mignon on 12-vuotias tyttö, joka on taitava nuorallatanssija. Goethen teoksessa
Mignon laulaa maasta, johon hän haluaisi matkustaa isänsä, suojelijansa ja rakastettunsa
Wilhelm Meisterin kanssa. Mignon on kuitenkin sairas, ja hän aavistaa kuolevansa. (Kirs-
tinä 1988, 126 - 129.) "Mignon"-runossa kokoelman naisen asenne näkemistä kohtaan saa
uusia ulottuvuuksia. Runo kuuluu seuraavasti:

MIGNON

Maan aavistan, maan huipuin ylhäisin
kuin otsin, ajatuksen seestämin,
maan vesin kirkkain, tummin - silmät sen -
noin, äkin, uneen saakka syveten.
Oi maa, oi maa -
oi, kuinka tohdinkin näin aavistaa.

Maan aavistan. Ei, katso, näkemään
jo pystyn sen. Jo suuren valon nään,
maan yli liukuu tuo kuin kasvojen:
oi kypsyys, viisaus, oi hymy sen.
Oi maa, oi maa -
oi silmät häikäistyen katsokaa.

Maan näen. Vaiti. Voimat keskitän.
Maan näen, kasvot näen - elämän.
Maan vieraan. Säikähtäen peräänny:n:
näen isän, suojelijan, lemmityn...
Oi maa, oi maa -
ei, silmät suljen. Ei, en nähdä saa. (Stt, 40 - 41)

“Mignon“-runon puhuja on minämuotoinen, joten runossa ilmaisutapahtuman subjekti yhtyy lausuman subjektiin. Runon ensimmäisessä säkeistössä minä korostaa sitä, kuinka hän aavistaa maan. Runon minä on myös hyvin tiedostava: hänen otsansa on ajatuksien seestämä. Toisessa säkeistössä aavistaminen muuttuu näkemiseksi, ja minä pyytää silmiään katsomaan häikäistyen. Kolmannessa säkeistössä runon minä keskittyy näkemiseen, ja hän näkeekin nyt selvästi maan, joka tarkoittaa elämää. Mutta minälle tämä maa onkin vieras, ja hän peräänny säikähtäen ja silmänsä sulkien. Näkemisen kannalta “Mignon“-runo on merkittävä siksi, että minäpuhujalla sulkee silmänsä, koska hän on nähnyt silmillään vain vierautta, joka näkyy myös hänelle läheisissä miespuolisissa henkilöissä: “Maan näen, kasvot näen - elämän/ Maan vieraan. Säikähtäen peräänny:n:/ nään isän, suojelijan, lemmityn...” (Stt, 41). Sulkemalla silmänsä runon minä osoittaa sitä, että näkeminen ei enää olekaan hänelle niin tärkeitä kuin aikaisemmin, koska näkemällä hän huomaa entistä selvemmin ympäristön ja läheisten ihmisten vierauden.

Toivonen on tulkinnut “Mignon“-runoa ja toteaa, että sen alkupuolella esiintyy myönteistä tiedostamista: Mignon tavoittelee näkemistään maisemistaan ja kasvoistaan omaa minätietoisuuttaan. Toivosen mukaan runossa maan vieraus ilmentää kodittomuutta: Mignonille

²⁴ Ks. Kirstinä 1988, 126, 191.

selviää, että maa-kasvoissa kyse on hänen omasta minätietoisuudestaan ja samalla myös hänen kodittomasta suhteestaan maailmaan ja ihmisiin. Toivonen tulkitsee runon Mignonin silmien sulkemisen merkkinä siitä, että runon minä pakenee myönteiseen ei-mihinkään. (Toivonen 1986, 105 - 106, 114.)

Kuten runoissa ”Vaeltaja”, ”Hovineito” ja ”Notburga” myös tässä runossa ilmaisutapahtuman subjekti tarkastelee omia kokemuksiaan roolihahmon kautta. Nyt hänen roolihahmonaan on romantiikkaa edustava naishahmo. Runon Mignonia ei suoranaisesti kuvata sairaaksi, mutta tähän viitataan intertekstinä olevan Goethen teoksen sairaan Mignonin kautta. Goethen Mignon sairastaa kuolettavaa tautia, kun taas runon Mignonin sairaus on luonteeltaan henkistä, ja se johtuu paljolti Mignon-puhujan kokemasta kodittomuudesta ja vieraudesta. Vierautta runon Mignon tuntee miehisesti määrittäneessä todellisuudessa, jota runossa ilmaisevat isä, lemmitty ja suojelija. Kirstinän mukaan Goethen ja Meriluodon Mignonit eroavat toisistaan siinä, että edellinen on houkuttelija, joka vetoaa jopa miehen sääliin, jotta saisi tämän mukaansa matkalle; jälkimmäinen puolestaan ikävöi paikkaan, jota ei ole olemassa ja johon hän ei pyydä ketään mukaansa. (Kirstinä 1988, 129). Mielestäni Kirstinän havainto ”Mignon“-runon työstä, joka haluaa johonkin nimeämättömään paikkaan, kuvaa myös koko kokoelmasta esiin nousevaa naista joka tekee matkaa itsyteensä yksin, ilman häntä kauan paikoilleen sitonutta toista, miestä.

8.3 Ruumiillaan kokeva nainen

Aktiivisuus/passiivisuus-luvussa käsitellyssä ”Tulva“-runossa kokoelman naisen suhtautuminen ruumiillisuuteen muuttuu: nainen kokee seksuaalisessa kohtaamisessa mielihyvää, ja tämä mielihyvän kokeminen auttaa häntä myös suhtautumaan eri tavalla omaan ruumiiseensa kuin aikaisemmin. Myös muissa neljännen osaston runoissa ruumiillisuus tulee varsin vahvasti esiin.

”Valkopukuinen nainen” -runossa nainen kokee ja ymmärtää ympäristön ruumiinsa ja aistiensa kautta: hän juoksee huohottaen, kahlaa lammikon poikki ja tarttuu hohtavaan lehtikoruun. Tämä ruumiillisuus pitää yllä binaarista oppositiota sielu/ruumis, jossa naisen määritteeksi on annettu ruumis. Toisaalta runossa ilmenevä ruumiillisuus ja sen kautta kokeminen on lataukseltaan varsin positiivista, ja se myös korostaa myönteisessä sävyssä alhaisena pidettyä ruumista ja sitä kautta myös feminiinistä. Tässä runossa näkeminen ei ole enää niin olennaista kuin kokoelman aikaisemmissa runoissa. Ensimmäisessä säkeis-

tössä nainen yrittää löytää itseään katseen avulla, mutta näkee veden pinnassa/taivaassa vain kuvansa, pilven, joka piirtyy selkeärajaisena sinistä taustaa vasten. Pilvi kuvaa naisen ulkokuorta, mutta katseen kautta hän ei löydä mitään todellisesta itsestään.

Runon naisen tilanne on samankaltainen kuin naisten yleensä patriarkalisesti järjestäytyneessä maailmassa: peilikuva tai muu heijastuva kuva ei kerro heistä kaikkea. Irigaray kritisoi Freudia ja ajatusta katseen ja silmän etuoikeuttamisesta ajattelussamme. Irigarayn mielestä katse on liitetty seksuaaliseen eroon: naisen kastratio määrittellään siten, että hänellä ei ole mitään näytettävää, hänellä ei ole mitään. (Irigaray 1985a, 47, 48.) Siveniuksen mukaan Irigaray käyttää peilimetaforaä kuvataksien naisen asemaa miehen diskurssissa: nainen voi toimia miehen peilikuvana ja heijastaa hänet kokonaan, mutta itseään nainen ei pysty heijastamaan kokonaan, hän on vain miehen kääntöpuoli (Sivenius 1984, 54 - 55). Irigarayn mukaan nainen voi tulla kokonaiseksi vain astumalla peilin läpi (Irigaray 1985a, 288). Valkopukuinen nainen kahlaakin kuvansa hajalle, rikkoo veden pintaan heijastuvan kuvan ja astuu rannalle. Teollaan hän osoittaa, ettei hän jää "silman ansaan", siihen, että hän ajattelisi olevansa vain kuvansa kaltainen, valkoinen, mutta kuitenkin selvästi rajattu kokonaisuus, pilvi. Rikkomalla kuvansa hän tiedostaa itsessään olevien muiden ominaisuuksien olemassaolon, ja näitä ominaisuuksia ei voi kahlita mihinkään selkeästi rajattuun kuvaan. Valkopukuinen nainen ei kuitenkaan hylkää katsetta ja näkemistä, koska hän yhä aistii maailmaa myös silmiensä avulla. Olennaista onkin se, että hänen muut aistinsa pääsevät myös mukaan tähän ympäristön ja itsen havainnointiin.

Rannalle päästyään valkopukuinen nainen eksyy ryteikköön, jossa on ihmisiä muistuttavia, itkeviä puita. Ryteikössä on pimeää, ja nainen kulkee siellä, kunnes näkee nuotion punertavan kajon, jota kohti hän astelee. Nuotion hehku saa naisen puvun levottomaksi: valkoiseen väriin tule muita vivahteita. Nainen ei pysähdy, vaan jatkaa matkaansa, kunnes hän kokee jotain lumoavaa ilta-auringossa: luonto ja ympäristö hohtavat ja loistavat. Runon lopussa valkopukuinen nainen määrittää itsensä jälleen valkeaksi luonnehtimalla itseään sanattomaksi lumiaavaksi. Lumiaava on valkoinen, mutta aavaan liittyy myös autius, tyhjiys.

Myös "Kuolema"-runossa (ks. s. 38 - 40) nainen on korostuneen ruumiillinen ja hänen suhteensa omaan ruumiiseensa on muuttunut. Luvussa Puhe/hiljaisuus totesin "Kuolema"-runon naisen käsittävän itsensä nonverbaalisti ruumiinsa kautta, jolloin hän ei käytä ajatteluun eikä itsensä määrittämiseen ääntä vaan olennaista on sen sijaan tunteva ja kokeva

ruumis. Kuten "Valkopukuinen nainen"-runossa myös tässä neljännen osaston päätösrunossa korostuu tyhjiys. "Kuolema"-runon tanssiva nainen kokee jotain uskomatonta tanssiessaan: hän näkee auringon valossa asiat uudella tavalla. Hän näkee myös jotain sellaista, mitä hän ei ole ennen nähnyt: onkaloihin ja suon pohjalle. Tanssi mahdollistaa hänelle tällaisen näkemisen, joka tarkoittaa jotain muuta kuin kirjaimellista näkemistä. Tanssi auttaa häntä aistimaan ympäristöään ja itseään uudella tavalla. Näkeminen on siis läsnä tässäkin runossa, mutta nyt tämä "näkeminen" edellyttää myös muiden aistien käyttöä: tanssivan naisen koko ruumis saa sen tehtävän, joka usein annetaan pelkästään silmälle, aistimisen.

Näissä runoissa ilmenevän ruumiillisuutta ja naista voidaan lähestyä luola-myytin kautta, joka esiintyy jo Platonin *Valtio*-teoksessa ja jota on myöhemmin käsitelty myös Irigaray.²⁵ Irigaray viittaa luolaan myös sanoilla sisäinen paikka, pesä, ja kohtu²⁶ tai maa. Irigaray seuraa vanhaa luola-myyttiä, jonka mukaan miehet asuvat maanalaisessa luolassa. Irigarayn mukaan näiden miesten sukupuoli ei kuitenkaan ole vielä täsmentynyt. Miesten takaa luolaan tulee heikko valo. Valoa kohti johtaa jokin poluntapainen, joka Irigarayn mukaan on samuus, penis²⁷. Miehet, jotka lähtevät kohti valoa, eivät voi enää representoida luolaa, kohtua. Irigarayn mukaan kohtu on kasvoton eikä sitä pysty näkemään; se ei ole esitettävissä. Kuitenkin tämä luonnostelma kohdusta ympäröi kaikkea esittämistä ja läsnäoloa. (Irigaray 1985a, 243 - 248.) Luola ja luolan ulkopuolinen muistuttavat Kristevan käsityksiä semioottisesta ja symbolisesta järjestyksestä. Irigarayn käsitys luolasta liittyy myös äitiin kuten Kristevan semioottinen, joka määrittyy maternaaliseksi. Semioottisen tavoin myöskään tämä määrittelemätön luola ei lakkaa olemasta, vaan se vaikuttaa ja ympäröi luolan ulkopuolista maailmaa.

Runoissa "Valkopukuinen nainen" ja "Kuolema" tällaista luolamaista tilaa edustavat edellisessä ryteikkö ja jälkimmäisessä maan onkalot ja suon pohja. Valkopukuinen nainen palaa takaisin ryteiköstä nuotion valon opastamana: tämä ryteiköstä poistuminen muistuttaa luolasta poistumista, koska myös siihen liittyy valo. Mutta ryteikön pimeydessä vael-

²⁵ Platonin teoksessa *Valtio* esitetään Sokrateen luolavertaus. Sokrates käyttää vertausta maan alla olevasta luolasta ja siellä olevista ihmisistä kuvatakseen ihmisen muuttumista ja todellisen tiedon saavuttamista. Sokrateen - ja Platoninkin - mukaan todellisen tiedon voi saavuttaa vain lähtemällä luolasta pois. (Platon 1981, 247 - 251)

²⁶ Irigaray käyttää kohdusta myös sen kreikkalaista ilmaisua hystera (Irigaray 1985a, 243). Hysteria sanaa tulee tältä kreikankieliseltä sanasta, koska hysteeristen tilojen ajateltiin saavan alkunsa kohdusta (US, 274).

taminen on tuonut tähän naiseen jotain uutta: hän näkee ympäristön uudella tavalla. Jotain samankaltaista nainen kokee myös "Kuolema"-runossa: tanssi loppuu, mutta se on jättänyt jälkensä häneen. Nainen saa jostain käskyn palata takaisin luolamaiseen tai sitä edustavaan tilaan, jotta hän pystyy löytämään jotain itsestään. Tämä luolan kaltainen tila on hänessä itsessään, ei hänen ulkopuolellaan. "Valkopukuinen nainen" -runossa palaamiskäskyä edustaa parahdus, joka saa naisen hylkäämään jonkin toisarvoisen kotiaskareen; "Kuolema"-runossa käskyä ilmentää veren virtaa venemäisesti purjehtiva, käsittämätön sana. Käsky toimia tulee tästä naisesta itsestään, hänen sisästään, toisin kuin esimerkiksi runoissa "Puhkeavat oksat" ja "Notburga", joissa joku ulkopuolinen káskee naista toimimaan.

Näissä runoissa ilmenevästä luolamaisesta tilasta on tultava kuitenkin pois, sinne ei voi jäädä loputtomiin. Valkopukuinen nainen kohtaa luolassa itkeviä puita ja palaa takaisin valoon. Nämä onnettomat ja sisäänpäin kääntyneet puuvanhukset osoittavat, mitä tapahtuu, jos ryteikköön jää loputtomaksi ajoiksi: ne edustavat sellaisia naisia, jotka ovat jääneet luolaan tai jotka ovat palanneet sinne, mutteivät koskaan ole päässeet sieltä pois. Myös "Kuolema"-runossa naisen tanssi päättyy, ja se merkitsee eräänlaisen luolavierailun loppua. Luolassa käyminen ei ole kuitenkaan ole vailla merkitystä: se on tuonut naiselle jotain, jonka kautta hän pystyy käsittämään eri tavalla ympäristöään ja itseään. Tämä hänen löytönsä kiteytyy sanaan tyhjiys.²⁸

"Valkopukuinen nainen" ja "Kuolema" -runojen kautta kokoelman nainen hahmottaa suhdetta ruumiiseensa ja itseensä palaamalla äidin ruumista edustavaan luolamaiseen tilaan. Näissä runoissa naisen kuvauksessa pidetäänkin yllä hierarkkista oppositiota henki/ruumis, koska nainen määrittänyt ja määrittää itseään ruumiinsa kautta. Asia ei kuitenkaan ole näin yksiselitteinen, koska nainen myös ajattelee ruumiillaan. Lähinnä näissä runoissa kyseenalaistetaan koko henki/ruumis-oppositio yhdistämällä opposition molemmat poolit toisiinsa: ilman ruumista ja sen suomia kokemuksia ei ole ajattelua, ja ajattelu ilman aistivaa vartaloa jää mitänsanomattomaksi toiminnaksi, jolla ei saavuteta tietoa ja tietämystä. Stt-kokoelman nainen tekee koko ruumistaan - ei vain aivoistaan - ajattelevan elimen.

²⁷ Irigarayn tulkinnan mukaan polku kulkee kohti valoa. Platonin versiossa puolestaan todetaan valon ja miehen välissä olevan jonkinlainen poikkitie (Platon 1981, 247). Platonin Sokrateen vertauksesta ei kuitenkaan käy ilmi, johtaako tämä tie suoranaisesti valoa kohti.

²⁸ Rojola on tulkinnut Eeva-Liisa Mannerin runossa "Kromaattiset tasot" ilmenevää tyhjiyttä luolavertauksen kautta. Rojola toteaa, että Mannerille tämä tyhjä edustaa naiseuden paikkaa. Luola täytyy myös tyhjentää niistä merkityksistä, joita sinne on laitettu. Rojolan tulkinnan mukaan Mannerin runossa korostuu luolaan palaaminen, jonka kautta voidaan löytää totuus ja päästä pois objektiivisen maailman harhoista. (Rojola 1990, 111, 115, 117.) Luolavertausta ovat käyttäneet aineksenaan myös muut (nais)kirjailijat (Gilbert & Gubar 1984, 93 - 99).

Stt-kokoelman nainen on sekä henkinen (näkevä) että ruumiillinen, koska hän ajattelee ruumiinsa ja sen liikkeitten kautta. Työni viimeisessä käsittelyluvussa hahmotan naisen suhdetta kokoelman loppupuolella ilmenevään tyhjyyteen ja sen merkitystä suhteessa naisen minuuden kokemiseen.

9. TYHJYYS

Kokoelman viimeisessä Meriluodon omassa runossa "Kuolema" naisen mieleen palaa tyhjiys. Mutta mitä tämä tyhjyyden palaaminen tarkoittaa? Tarkoittaako se sitä, että tanssin jälkeen nainen joutuu takaisin olotilaan ennen tanssia? Tällöin tyhjiys merkitsisi sitä, että yrityksistään huolimatta nainen ei pysty pakenemaan patriarkaalisen naisen roolia. Tyhjiys määrittyy kuitenkin positiiviseksi: naisen täytyy tyhjentää itsensä kaikesta siitä, mikä on määrittänyt häntä ennen, jotta hän pystyisi rakentamaan ja ajattelemaan itsensä uudelleen. Tällainen tyhjentäminen vie voimia ja on uuvuttavaa luonteeltaan: se on kuoleman kaltaista, mitä osoittaa jo runon otsikko.

"Kuolema"-runossa kuolema tuodaan esille myös intertekstin kautta, joka runossa aktivoidaan ilmauksen "maan kukittuneen" kautta. Ilmaus viittaa Katri Valan runoon "Kukkiva maa" (*Kaukainen puutarha*, 1924). Valan eksoottis-ekspressionistisessa runossa puhutaan elämästä, ja siinä korostetaan yhden, lyhyen hetken raivokasta elämistä: "-- Elää, elää, elää!/ Elää raivokkaasti elämän korkea hetki,/ terälehdet äärimmilleen auenneina, /elää ihanasti kukkien,/ tuoksustansa, auringosta hourien - /huumaavasti, täyteläisesti elää!// Mitä siitä, että kuolema tulee!--" (Vala 1958, 14). Tähän hetken täydelliseen kokemiseen liittyy kuitenkin jo tieto sen päättymisestä, koska runossa tiedostetaan kuoleman tuleminen. Tämä Valan runon elämän hetkellisyyden kokeminen ja sitä seuraavan kuoleman tiedostaminen liittyvät "Kuolema"-runon henkilöön ja hänen toimintaansa: hänen tanssissaan korostuu hetken täytenä kokeminen, ja hänenkin tanssiaan seuraa kuolema, koska tanssi päättyy tyhjyyden saapumiseen. Kuolemaan ja sen lähestymiseen viitataan intertekstin kautta myös runossa "Valkopukuinen nainen". Toivonen näkee "Valkopukuinen nainen" -runon "salakirjoitettuna subtekstinä" Goethen Mignon-tekstin. Goethen Mignon hylkää pojanvaatteensa ja pukeutuu valkoisiin vaatteisiin, kun hänen kuolettava sairautensa alkaa paheta. (Toivonen 1986, 114.)

Stt-kokoelmassa kuolema viittaa vanhan, sairaan minän kuolemaan, joka voi toteutua vain tyhjentyemisprosessin kautta. Vanhan minän kuolettamisen kautta kuolema määrittyy kokoelmassa myönteisesti. "Kuolema"-runossa nainen saavuttaa tanssillaan uudenlaisen tilan toisin kuin Clémentin kertoman tarinan tarantella-naiset, jotka palautettiin tanssin avulla takaisin ennen ahdistusta ja hulluutta olleeseen olotilaan. Tyhjyyden määrittymistä myönteiseksi tukee myös Toivosen tulkinta runosta "Valkopukuinen nainen" ilmenevästä autiudesta ja tyhjiydestä. Vaikka sanat autius, tyhjiys ja aavikko Toivosen mukaan viittaavatkin kielteiseen tiedostamattomaan, runossa esiin tuleva avartava nauru kuitenkin on merkki myönteisestä tiedostamisesta. (Toivonen 1986, 115).

Tyhjiys viittaa siihen, että nainen kokee olevansa tilassa, jossa ei ole rajoja: hän kokee ympäristönsä määrittelemättömäksi ja rajattomaksi. Tämä ympäristön autius tulee osuvasti esille valkopukuisen naisen naurussa, joka purkautuessaan "itse autiutta se jo avartaa" (Stt, 55). Tyhjiys ei kuitenkaan rajoitu merkitsemään vain naisen ympäristöä, vaan se symboloi myös sitä, millaiseksi nainen kokee itsensä suhteessa muihin, ennen kaikkea mieheen ja toiseen: nainen määrittää itsensä tyhjäksi myös niistä henkisistä rajoista, jotka ovat kahlinneet hänet ja hänen naiseutensa alistaiseksi ja riippuvaiseksi miehisestä vallasta ja sen tavoista käsittää nainen ja naisuus. Tämän tyhjyyden nainen voi saavuttaa vain palaamalla tanssin tai vaeltelun kautta johonkin aikaisempaan, mielettömään ja epärationaaliseen olotilaan ja paluulla tästä tilasta takaisin. Naisen on koettava tietynasteinen hulluus parantuakseen.

Tyhjä ja tyhjiys esiintyvät jo ennen neljättä osastoa esimerkiksi runoissa "Hovineito" ja "Ompelijatar". Neljännessä osastossa tyhjiys kuitenkin tulee yhä selvemmin esille, ja vielä varsin painokkaissa kohdissa, runojen loppuissa. Tyhjiys nouseekin symboliksi Stt-kokoelmassa²⁹. Dickien mukaan symboleiden ei tarvitse olla konkreettisia, ja ne voivat symboloida varsin erilaisia asioita, kuten henkilöä, tapahtumaa tai asiantilaa, ominaisuutta, tekoa tai instituutiota (Dickie 1971, 124). Elovaaran toteaa, että symboli saattaa myös laajentua, mikä tarkoittaa sitä, että kerronnan kuluessa symbolia täsmennetään ja sille annetaan lisämerkityksiä teoksen eri yksityiskohdista käsin (Elovaara 1992, 138). Tämä Elovaaran kuvaama symbolin laajeneminen kuvaa sitä, mitä Stt-kokoelmassa tapahtuu tyhjiyydelle: neljännessä osastossa se on täydellisempi ja vivahteikkaampi kuin aikaisemmin.

²⁹ Ks. kohta Korkea/matala, jossa esittelen joitain Dickien esittämiä keinoja, joilla taiteilijat voivat muodostaa omia, ei-konventionaalisia symboleita.

Stt-teoksen loppupuolella esiin tuleva tyhjä nainen ei määriy enää suhteessa toiseen kuten vielä kokoelman alkupuolella. Hänellä ei ole myöskään tarvetta korostaa pätevyyttään perinteisesti miehisillä aloilla eikä myöskään ylistää tavallisesti feminiinisiä pidettyjä ominaisuuksia. Tätä naista ja hänen naiseuttaan ja sitä myötä minuutta kuvaa vain tyhjiys. Hänessä ei ole mitään läsnä eikä siten tietenkään mitään poissakaan, koska hänessä merkitys ei enää muodostukaan vastakkaisten oppositioiden kautta. Tämä naisen tyhjä olotila muistuttaakin sitä käsitystä "merkityksestä", joka on esimerkiksi Derridalla. Derridan mukaan mikään ei ole koskaan läsnä tai poissa. Hänen mukaansa "merkitys" on erojen kudelman konstituioima, ja siihen on jo vaikuttanut sen ulkopuoli. (Derrida 1988, 34, 40.) *Sairas tyttö tanssii* -kokoelmassa ei kuitenkaan kerrota, kuinka pysyvä tämä naisen olotila on.

10. PÄÄTÄNTÖ

Olen tutkinut Aila Meriluodon *Sairas tyttö tanssii* -teosta ja siinä ilmenevää naiseutta näkökulmasta, jota nimitän feministis-dekonstruktiiviseksi. Naiseutta olen käsitellyt suhteessa binaarisiin oppositioihin. Työssäni olen keskittynyt viiteen kokoelmasta olennaisesti ilmenevään vastakohtapariin: dynaamisuus/staattisuus, aktiivisuus/passiivisuus, puhe/hiljaisuus, korkea/matala ja henki/ruumis.

Olen runojen analysoinnin ja käsittelyn yhteydessä pyrkinyt todistamaan, että *Sairas tyttö tanssii* -kokoelmaa voidaan lukea kehityskertomuksena naisesta. Tämä kertomus rakentuu kokoelmassa implisiittisen tekijän kautta, joka kokoaa kertomusta naisesta minä- ja hänmuotoisten runojen yhteistyön kautta. Minämuotoisissa runoissa ilmaisutapahtuman subjekti yhtyy lausuman subjektiin, runojen minäpersooniin. Hänmuotoisissa runoissa ilmaisutapahtuman subjekti puolestaan hahmottaa itseään kolmannen persoonan kautta, jolloin hän ottaa etäisyyttä omiin kokemuksiinsa. Poikkeuksen tekee "Puuseppä"-runo, jossa lausuman subjekti määrittyy mieheksi. "Puuseppä"-runossa pohditaan kuitenkin minuutta, ja siten se liittyy teemaltaan muihin kokoelman runoihin. Kertomalla miehestä runossa osoitetaan, että suhteessa itseensä ja minuuteensa miehet ja naiset ovat tasavertaisia.

Kokoelmassa puretaan perinteistä länsimaista naiskuvaa hajottamalla naista ja miestä määrittäneitä binaarisia vastakohtaisuuksia. Dynaamisuus/staattisuus-opposition purkaminen tapahtuu osoittamalla nainen päteväksi perinteisesti miehisesti nähdyllä alueella: nainen määrittyy liikkuvaksi jo kokoelman ensimmäisessä osastossa. Tähän naisen liikkeeseen yhdistyy kuitenkin myös liikkumattomuus, mikä ilmenee kokoelman kolmannen osaston

runoissa. Naisen suhde liikkeeseen ja liikkumattomuuteen, pysähtymiseen, liittyy kokoelmassa ajatteluun: liike tai sen lakkaaminen osoittavat myös naisen ajattelun kehittymistä. Kokoelman nainen kapinoi patriarkalisesti määrittynyttä valtaa vastaan sekä liikkumattomuudella ("Notburga") että liikkeellä ("Kuolema").

Kokoelmassa esiin tuleva nainen saa määritteikseen myös perinteisesti feminiinisinä pidettyjä ominaisuuksia: kokoelmassa pidetään yllä oppositiota puhe/hiljaisuus, koska kokoelman nainen vaikenee ja on hiljainen. Myös oppositio aktiivisuus/passiivisuus kohdalla kokoelman naista määrittää perinteisesti feminiiniseksi ajateltu ominaisuus, passiivisuus. Näidenkin oppositioiden kohdalla nainen valitsee kuitenkin itse määritteensä: nainen pitää puhetta halveksuttavana ja etsii itselleen toisenlaisen, nonverbaalisen tavan viestiä. Kokoelman loppupuolella nainen pystyy myös saamaan mielihyvää seksuaalisessa kohtaamisessa ja voittamaan naiseksi kasvamista ja siihen liittyvää seksuaalisuuttaan kohtaan tuntemat pelkonsa, vaikka hän on seksuaalisessa suhteessaan mieheen yhä passiivinen.

Myös oppositiot korkea/matala ja henki/ruumis purkautuvat kokoelmassa. Kokoelman alkupuolella nainen määrittyy puuksi ja tavoittelee siten korkeutta, mutta loppupuolella puun ja maan vastakohtaisuus hajoaa niiden yhtyessä toisiinsa. Kokoelmassa esiintyvät puu- ja maakuvat ovat myös symboleita. Puu symboloi henkistä kasvua, ja sen kautta se liittyy yhteen liikkeen teeman kanssa. Maa puolestaan alkaa symboloida sitä alustaa ja maaperää, josta puu kasvaa. Henki/ruumis -oppositio purkautuu, kun nainen alkaa ajatella ruumiillaan ja hylkää henkisyttä osoittavan näkemisen korostamisen todellisuuden havainnoinnissa. Neljännessä osastossa näköaistin rinnalle maailman hahmottamisessa ja ymmärtämisessä nousevatkin muut aistit.

Lopullisesti oppositiot hajoavat kokoelman neljännessä osastossa. Runoissa "Valkopukui-
nen nainen" ja "Kuolema" korostuu voimakkaasti tyhjyys, jossa ei ole sijaa vastakkaisuuk-
sille. Tyhjyyden kautta kokoelman nainen määrittyy rajattomaksi, ja kuolemantanssillaan
hän tappaa itsestään vanhan, miehen ja miehisen ajattelutavan kautta määrittäneen minän-
sä. Kuolema tarkoittaakin kokoelmassa vanhan minän henkistä kuolemaa, josta saa alkunsa
uusi minuus. Tähän tilaan kokoelman nainen pääsee hylkäämällä häntä määrittäneen to-
dellisuuden palaamalla takaisin maternaalisesti määrittäneeseen tilaan tanssin kautta ja
paluulla takaisin tästä tilasta. Kokoelmassa ilmenevä tyhjyys nousee myös sen merkittä-
vimmäksi symboliksi, joka neljännessä osastossa saa varsinaisen merkityksensä määrittä-

mällä kokoelmasta esiin tulevaa naista, hänen olemustaan ja minuuttaan. Kokoelmassa jätetään kuitenkin kertomatta, kuinka pysyvää naisen tyhjyytenä ilmenevä olotila on.

Kokoelmassa olevien roolirunojen kautta implisiittinen tekijä rakentaa myös yleistä tarinaa naiseudesta valitsemalla roolihahmoiksi naisia eri historiallisilta aikakausilta. Näissä kokoelmassa esiintyvissä roolirunoissa huomattavaa on myös se, että useiden niiden roolihahmot ovat naisia, jotka ovat alisteisessa asemassa suhteessa mieheen: esimerkiksi "Hovineito"-runossa hovineito on kuninkaan alamainen ja "Notburga"-runossa esiintyvä palvelustyttö on isäntänsä alainen. Nämä hahmot kuitenkin kapinoivat tai kyseenalaistavat paikkansa toisena, ja sitä kautta ne kuvaavat kokoelman naista.

Tutkimuksessani olen tarkastellut *Sairas tyttö tanssii* -kokoelman naiseutta ranskalaisten feministien ajattelua vasten. Kokoelman naisen ja hänen naiseutensa kannalta hyödyllisimmiksi kolmikosta Cixous, Irigaray, ja Kristeva osoittautuivat erityisesti kahden viimeksi mainitun käsitykset. Irigarayn käsitys moninaisesta naisesta ja etenkin naisen moninaisesta seksuaalisuudesta sopivat tämän kokoelman naiseen. Suhteessa seksuaalisuuteensa *Sairas tyttö tanssii* -kokoelman nainen on kuitenkin riippuvainen miehestä toisin kuin Irigarayn nainen, jota kuvaa autoeroottiisuus.

Meriluodon kokoelmassa näkemisen ja henkisyyden yhteen liittäminen puretaan. Myöhemmässä feministisessä teoriassa Irigaray on myös kyseenalaistanut silmän ja näkemisen etuoikeuttamisen, ja myös tältä osin hänen ajattelunsa naisesta sopii Meriluodon kokoelmasta esiin tulevaan naiseen. Myös Kristevan lacanilaisperäiset ajatukset semioottisesta ja symbolisesta järjestyksestä kuvaavat kokoelman naisen suhdetta ympäristöönsä ja itseensä: kokoelman nainen alkaa kapinoida miehisesti jäsentynyttä maailmaa, symbolista järjestystä, vastaan. Tämä kapina nousee maternaalisesta semioottisesta. Vaikka Irigarayn ja Kristevan teoreettinen ajattelu sopiikin kuvailemaan kokoelman naista, määrittäyty hän kuitenkin kokoelmassa omaksi, ainutlaatuiseksi naiseksi, joka kokemustensa ja niiden tarkastelun kautta löytää tyhjyydessä itseään.

Cixousin naiseutta ja sen asemaa koskevat pohdinnat jäävät tarkastelussani vähemmälle osalle siksi, että hän lähestyy naiseutta voimakkaasti feminiinisen kirjoittamisen ja biseksuaalisuuden kautta. Kirjoittaminen ja kirjoitus eivät tässä kokoelmassa ja siinä ilmenevässä naisessa kuitenkaan tule esille, vaan hänen kielellisyyteensä ja ilmaisuunsa liittyy voimakkaammin puhe ja suhde siihen. Cixous on ajattelussaan kuitenkin kyseenalaistanut

voimakkaasti naisen aseman miehissä ajattelussa ja sitä ilmentävissä hierarkkisissa oppositioissa, ja siten hänen ajattelunsa sopii kokoelman tarkastelun taustaksi.

Binaaristen oppositioiden tarkastelussa vaikeutena oli se, että parit limittyvät paikoitellen varsin tiiviisti yhteen: erityisesti ongelmia aiheutti oppositio henki/ruumis, joka on läsnä tavalla tai toisella lähes kaikissa käsittelemissäni vastakohtapareissa. Dynaamisuus/staattisuus-pari liittyy henki/ruumis-opposition, koska kokoelmassa liike ja liikkumattomuus kuvaa myös puhujan henkistä tilaa. Oppositioissa henki/ruumis ja aktiivisuus/passiivisuus naista perinteisesti määrittävät ominaisuudet ruumis ja passiivisuus tulevat lähelle toisiaan nimenomaan naisen seksuaalisuuden kokemisessa. Samankaltaista vaikeutta käsittelyssä tuotti myös opposition korkea/matala suhde henki/ruumis-pariin, koska pyrkimys korkeuteen ilmentää kokoelmassa myös henkisyiden tavoittelua. Tämän oppositioiden limittyminen liittyvän "ongelmallisuuden" koen ennen kaikkea rikkautena: se osoittaa, että joitakin asioita ei ole tarkoituskaan erottaa totaalisesti toisistaan ja että niiden yhteistyö on osa kokoelman luonnetta.

Tutkimuksen rajauksen takia en omassa työssäni käsitellyt taideteemaisia runoja ja niiden suhdetta kokoelmassa ilmenevään naiseuteen. Toisessa osastossa olevat taideteemaiset runot ja niiden merkitys kokoelman naiseuteen vaatisivat näin ollen tarkempaa tutkimusta. Kiinnostavaa olisi myös verrata *Sairas tyttö tanssii* -kokoelman naiseutta Meriluodon esikoiskokoelmassa ilmenevään naiseuteen, koska myös *Lasimaalaus*-teoksessa on runoja, joissa pohditaan naisena olemista ja suhdetta mieheen ja ympäristöön. Erityisesti Meriluodon esikoiskokoelman "Nainen"-osastoon sisältyvässä "Noitanainen"-runossa ilmenee samankaltaista "hulluutta" kuin *Sairas tyttö tanssii* -kokoelman päätösrunossa. Meriluodon muissakin teoksissa tulevat esille naiseuteen liittyvät kysymykset, ja siten naiseus Meriluodon koko tuotannossa olisi tutkimuskohteena otollinen.

LÄHTEET

Primaarilähde:

Stt = Meriluoto, Aila 1952, *Sairas tyttö tanssii*. Helsinki: WSOY.

Sekundäärilähteet:

Alhoniemi, Pirkko 1967, "Aila Meriluoto". Teoksessa *Suomen kirjallisuus VI*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 479 - 483.

Ahola, Suvi 1989, "Lyyrikon valinta - Meriluoto lastenkirjailijana". Teoksessa "*Sain roolin, johon en mahdu*". *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava, 508 - 510.

Anhava, Tuomas 1976, "Jälkilause". Ezra Puondin teoksen *Personae. Valikoimia runoja vuosilta 1908 - 1919* lopussa. Suom. Tuomas Anhava. Helsinki: Otava, 131 - 142.

Barthes, Roland 1984, *Image, Music, Text*. Ransk. alkuteos 1977. Käänt. Stephen Heath. New York: Hill and Wang.

Beauvoir, Simone de 1981, *Toinen sukupuoli*. Ransk. alkuteos *Le deuxième sexe* 1949. Suom. Annikki Suni. Helsinki: Kirjayhtymä.

Butler, Alban 1956, *Butler's Lives of The Saints*. Kolmas nide. Toim. ja täyd. Herbert Thurston, S. J ja Donald Attwater. London and New York: P. J. Kennedy & Sons.

Chatman, Seymour 1980, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Cixous, Hélène 1988 (1986), "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays". Teoksessa *The Newly Born Woman*. Cixous, Hélène & Clément, Catherine. Ransk. alkuteos *La Jeune Née* 1975. Käänt. Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Clément, Catherine 1996 (1986), "The Guilty One". Teoksessa *The Newly Born Woman*. Cixous, Hélène & Clément, Catherine. Ransk. alkuteos *La Jeune Née* 1975. London: I. B. Tauris Publishers.
- Culler, Jonathan 1983, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Derrida, Jacques 1988, *Positioita*. Keskusteluja Henri Ronsen, Julia Kristevan, Jean-Louis Houdebinnen ja Guy Scarpettan kanssa. Ransk. alkuteos 1972. Suom. Outi Pasanen. Helsinki: Gaudeamus.
- Dickie, George 1971, *Aesthetics. An Introduction*. New York: Pegasus.
- Freud, Sigmund 1971, *Seksuaaliteoria*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Elovaara, Raili 1992, "Olen tyhjä huone". *Tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Genette, Gérard 1990, *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ransk. alkuteos *Figures III* 1972. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca & New York: Cornell University Press.
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan 1979, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press.
- Goffman, Erving 1981, *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hallam, Elisabeth 1997, *Mytologian jumalat*. Engl. alkuteos *Gods and Goddesses* 1996. Suom. Kimmo Kankaanpää. Hämeenlinna: Karisto Oy.
- Hökkä, Tuula 1989, "Runoa katsein ja tanssien - Aila Meriluoto". Teoksessa "Sain roolin, johon en mahdu". *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava, 502 - 508.

Hökkä, Tuula 1992, "Mopeda meillekin. Naisrunoilijoita modernismissä". Teoksessa *Avoim ja Suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 78 - 92.

Hökkä, Tuula 1995, "Lyyrinen minä - onko häntä, onko sitä, onko sinua?" Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 106 - 130.

Irigaray, Luce 1985a, *Speculum of the Other Woman*. Ransk. alkuteos *Spéculum de l'autre femme* 1974. Käänt. Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press.

Irigaray, Luce 1985b, *This Sex Which Is Not One*. Ransk. alkuteos *Ce sexe qui n'est pas un* 1977. Käänt. Catharine Porter. Ithaca: Cornell University Press.

Irigaray, Luce 1987, "Sexual Difference". Käänt. Seán Hand. Teoksessa *French Feminist Thought*. Toim. Toril Moi. Oxford, New York: Basil Blackwell, 118 - 130.

Kirstinä, Leena 1988, *Halkeamia. Tutkielmia lukijasta tekstin rakenteissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Koskimies, Rafael 1953, *Sairas tyttö tanssii* -kokoelman arvio. *Valvoja* 1/1953, 43 - 44.

Kosonen, Päivi 1990, "Minän ja toisen taistelu. Nathalie Sarraute ja naisomaelämäkertojan ristiriita." Teoksessa *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*. Toim. Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. Turku: Turun yliopisto, 123 - 150.

Kristeva, Julia 1984, *Revolution in Poetic Language*. Ransk. alkuteos *La révolution du langage poétique* 1974. Käänt. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia 1986a, "About Chinese Woman". Käänt. Seán Hand. Teoksessa *The Kristeva Reader*. Toim. Toril Moi. Oxford: Blackwell, 138 - 159.

Kristeva, Julia 1986b, "Women's Time". Käänt. Alice Jardine ja Harry Blake. Teoksessa *The Kristeva Reader*. Toim. Toril Moi. Oxford: Blackwell, 187 - 213.

Kristeva, Julia 1987, "Talking about *Polylogue*". Käänt. Seán Hand. Teoksessa *French Feminist Thought*. Toim. Toril Moi. Oxford, New York: Basil Blackwell, 110 - 117.

Kunnas, Maria-Liisa 1981, *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945 - 1959*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laitinen, Kai 1948, "P. Mustapään lyriikasta". Teoksessa *Suomalaisen kirjallisuuden vuosikirja 1948*, 23 - 44.

Laitinen, Kai 1991, *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.

Laitinen, Lea 1995, "Persoonat ja subjektit". Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 35 - 79.

Meriluoto, Aila 1976, "Aila Meriluoto tänään". Juha Tanttua haastattelee. Teoksessa *Kootut runot*. Helsinki: WSOY.

Meriluoto, Aila 1980, "Aila Meriluoto". Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet 2*. Toim. Ritva Haavikko. Helsinki: WSOY, 188 - 205.

Mitchell, Juliet 1974, *Psychoanalysis and Feminism*. London.

Moi, Toril 1990, *Sukupuoli/teksti/valta. Feministinen kirjallisuusteoria*. Engl. alkuteos *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* 1985. Suom. Raija Koli. Tampere: Vastapaino.

Morris, Pam 1997, *Kirjallisuus ja feminismi: Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimiseen*. Engl. alkuteos *Literature and Feminism. Introduction*. 1993. Suom. Päivi Lappalainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

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

Ojala, Aatos 1953, "Aila Meriluodon runous ja eksistentialismi". *Valvoja* 1/1953, 19 - 25.

Platon 1981, *Valtio. Teokset IV*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.

Pyhä Raamattu. Yhdennentoista yleisen Kirkolliskokouksen vuonna 1933 käytäntöön ot-
tama suomennos. Helsinki: Suomen Piipiseura.

Riska, Tove 1987, "Keskiajan puunveisto ja maalatut alttarikaapit". Teoksessa *Ars. Suomen taide 1*. Espoo: Weilin + Göös, 182 - 197.

Rojola, Lea 1990, "Salainen, tyhjä kirjoitus. Eeva-Liisa Manner Platonin luolassa". Teok-
sessa *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*. Toim. Pirjo Ahokas
ja Lea Rojola. Turku: Turun yliopisto, 97 - 122.

Rojola, Lea 1995, "Teksti nimeltä R. B. Roland Barthes ja minä." Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen.
Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 80 - 105.

Simonsuuri, Kirsti 1994, *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Sivenius, Pia 1984, *Avautua solmuun. Naisnäkökulma ja miehinen diskurssi*. Helsinki:
Gaudeamus.

Tarkiainen, Viljo 1947, "Aila Meriluoto". Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokouksessa
vuonna 1947 pidetty esitelmä korjattuna. Teoksessa *Suomen kirjallisuuden vuosikirja
1947*. Toim. Aaro Hellaakoski ja Y. A. Jäntti. Helsinki: WSOY, 279 - 290.

Tarkka, Pekka 1989, *Suomalaisia Nykykirjailijoita*. Helsinki: Tammi.

Toivonen, Pirjo-Maija 1986, *Aila Meriluodon varhaislyriikan modernismi ja sen tausta. Tekstianalyttinen tutkimus modernismin estetiikasta ja historiasta*. Jyväskylä: Jyväskylän
yliopisto.

Tuohimaa, Sinikka 1988, *Nainen, kieli ja kirjallisuus*. Helsinki: Gaudeamus.

Vala, Katri 1958, *Kootut runot*. Porvoo & Helsinki: WSOY.

Valkonen, Kaija ja Koivunen, Elina 1997, *Suurin on rakkaus*. Helsinki: WSOY.

Viikari, Auli 1990, "Lyriikan runousoppia". Teoksessa *Runousopin perusteet*. Kantokorpi, Mervi, Lyytikäinen, Pirjo & Viikari, Auli. Helsinki: Helsingin yliopisto, 39 - 102.

Viikari, Auli 1992, "Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa". Teoksessa *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 30 - 77.

Viljanen, Lauri 1950, "Naisellinen genius". Teoksessa *Kirjallisuuden tutkijain vuosikirja 10/1950*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 207 - 212.