

Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja
pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto

Kirjailijasta mieskirjailijaksi, naiskirjailijaksi ja takaisin

*Pirkko Saision Kainin tytär sekä Jukka Larssonin ja Eva Weinin
tuotannot vastauksena 1980-luvun naisnäkökulmaiseen
kirjallisuuskeskusteluun*

Katri Kivilaakso

Väitöskirja filosofian tohtorin tutkintoa varten

Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella julkisesti
tarkastettavaksi päärakennuksen salissa 5 (Fabianinkatu 33, 3. krs.)
perjantaina 8. toukokuuta 2015 klo 12.

© Katri Kivilaakso 2015

ISBN 978-951-51-1105-0 (nid.)

ISBN 978-951-51-1106-7 (PDF)

Helsingin yliopiston kirjapaino

Helsinki 2015

Sisällysluettelo

1.	Johdanto	5
1.1	Prologi: naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi	5
1.2	Virginia Woolfin ja Simone de Beauvoirin ajatuksista pseudonyymien syntyyn	11
1.3	Naisnäkökulmasta feministiseen kirjallisuudentutkimukseen: lähtökohdat Saision teosten poetiikkaan	17
1.4	Ahdistava tekijyys ja lesbokirjailijan synty	20
1.5	Intertekstuaalisuus, sukupuoli ja kirjallisuuden traditio	26
1.6	Murtuvat kertomuksen konventiot	31
2.	Kirjailija – naiskirjailija – lesbokirjailija: <i>Kainin tytär</i>	36
2.1	<i>Kainin tytär</i> lesboromaanina	36
2.2	Heiluriliike vastavoimien välillä	40
2.3	Risku, Anna ja miesten maailma: <i>Kainin tyttären</i> kolmiorakenteet	44
2.4	Naisten väliset suhteet <i>Kainin tyttäressä</i>	48
2.5	Rajankäynti näkymättömän ja näkyvän välillä	51
2.6	<i>Kainin tytär</i> ja vaikeasti kerrottava tarina	59
3.	Maskuliinisen subjektin uho ja tuho <i>Kiusaajassa</i>	65
3.1	Mieskirjailijan nimi ja tarina kehyksenä	65
3.2	Romaanin alku ja loppu – kertomuksen sisemmät kehykset	69
3.3	Pojasta mieheksi: initiaatio sukupuoli(ttuneeseen vihaan	71
3.4	<i>Kiusaajan</i> intertekstit ja eristyssellirangaistus mies-myytin tutkielmana	79
4.	Kaksi yhdeksi – <i>Viettelijän</i> evankeliumi sukupuolieron ylittämisestä	90
4.1	Pojan tarina	90
4.2	Poika, peilikuva ja initiaatio sukupuolittuneeseen maailmaan	93
4.3	Dostojevski, Nietzsche, Weil: Kristuksen ja kristinuskon väärin ymmärtäminen	96

4.4	Poika, Juudas ja valtapelin maailma	101
4.5	Salaisuus	105
5.	Isän ja pojan maailmanjärjestys huojuu	113
5.1	Jukka Larsson solmii trilogiansa langat yhteen	113
5.2	Käänteinen syntiinlankeemuskertomus: tuhlaajapojan kotiinpaluu	115
5.3	Isä, poika ja <i>ruah</i>	118
5.4	Kaksoveljet ja ymmärtämisen mahdollisuus	123
5.5	Tarinanylitys eli paluu kotiin, jossa isää ei enää ole	127
5.6	Loppunäytös, jossa mieskirjailija Jukka Larsson iskee silmää	130
6.	Naiskirjallisuus murtaa maailmaa: <i>Puolimaailman nainen</i> ja <i>Kulkue</i>	134
6.1	Eva Wein – nuoren naiskirjailijan lähtökohdat	134
6.2	Naiskirjailija Eva Wein: potentiaalikko, somnambulisti, fabuloija, tutkija, valehtelija ja esteetikko	140
6.3	Alkukertomus: ”Berliini n:o 1”	148
6.4	Alkukertomus ja lyhyt oppimäärä freudilaista seksuaaliteoriaa: luvut ”Kirsikkapuu” ja ”Kaksi”	155
6.5	Tuhlaajatyttökertomukset: äidin ja tyttären ero	160
6.6	Nadia, tuhlaajatyttö idästä	163
6.7	Tuhlaajatyttö Eva Weinin romaanien lopetukset	167
6.8	Larssonista Weiniin ja kohti yhteistä loppuratkaisua	172
7.	Johtopäätökset	182
	Tutkimusaineisto ja lähteet	188
	Summary	199
	Tiivistelmä	201
	Kiitokset	203

1. Johdanto

1.1 Prologi: naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi

Pirkko Saisio aloitti kirjailijanuransa vuonna 1975 ilmestyneellä teoksella *Elämänmeno*. Esikoisteos ja sitä seuranneet romaanit *Sisarukset* (1976) ja *Kadonnut aurinko* (1979) liitettiin työväenkirjallisuuden ja realismin perinteeseen. Seuraavissa romaaneissa *Betoniyö* (1981) ja *Kainin tytär* (1984) Saision tyyli uudistui. Lopullinen irtiotto työläiskirjallisuuden perinteestä tapahtui *Kainin tyttären* ja sitä seuranneiden teosten myötä: vuosina 1985–1992 Saisio julkaisi yhteensä viisi romaania pseudonyymeillä Jukka Larsson ja Eva Wein. *Kainin tytär* ja salanimillä julkaistut romaanit muodostavat kiinnostavan vaiheen kirjailijanurassa.

Saisio palasi omalla nimellään julkaisevaksi kirjailijaksi omaelämäkerrallisella trilogiallaan. *Pienin yhteinen jaettava* (1998), *Vastavalo* (2000) ja *Punainen erokirja* (2003) olivat jokainen vuorollaan Finlandia-ehdokkaana, ja viimeinen osa myös voitti palkinnon. Sen jälkeen kirjailija on julkaissut vielä romaanit *Voimattomuus* (2005) ja *Kohtuuttomuus* (2008), joiden lisäksi hänen proosatuotantoonsa kuuluvat matkakertomus *Exit* (1987, yhdessä Pirjo Honkasalon kanssa) sekä *Signaali* (2014). Saisio tunnetaan myös näyttelijänä ja ohjaajana. Näytelmäkirjailijana hän debytoi vuonna 1979, minkä jälkeen näytelmiä on syntynyt samaa tahtia romaanien kanssa. Saision näytelmä- ja romaanituotannoilla on temaattisia yhteyksiä ja rinnakkaisuuksia: esimerkiksi näytelmä *Tunnottomuus* (2003) muodostaa trilogian *Voimattomuus* ja *Kohtuuttomuus* -romaanien kanssa.

Tutkimukseni käsittelee kuutta Pirkko Saision perättäistä, mutta kolmella eri nimellä julkaistua proosateosta. Ensimmäinen niistä on Saision *Kainin tytär* (1984), jota seurasivat pseudonyymi Jukka Larssonin romaanit *Kiusaaja* (1986), *Viettelijä* (1987) ja *Kantaja* (1991) (julkaistu myös *Kärsimystrilogia*-nimisenä yhteispainoksena 1993) sekä Eva Weinin kaksi romaania *Puolimaailman nainen* (1990) ja *Kulkue* (1992) (julkaistu myös yhteispainoksena vuonna 2010). Saision pseudonyymien tuotannot asettuvat ajallisesti lomittain, sillä Eva Weinin esikoisromaanin ilmestyi Jukka Larssonin kahden viimeisen teoksen välissä. Nämä teokset muodostavat oman kiinnostavan kokonaisuutensa Saision

proosatuotannossa – ei kolmen eri kirjailijanimen käytöstä huolimatta, vaan niiden vuoksi. Romaaneilla on temaattisia, intertekstuaalisia ja rakenteellisia yhteyksiä, jotka merkityksellisellä tavalla kytkeytyvät pseudonyymien hahmoihin ja romaanien ilmestymisajankohdan naisnäkökulmaiseen kirjallisuuskeskusteluun, jota vasten niitä tutkimuksessani tarkastelen.

Pseudonyymien käytön taustana on 1980-luvun mittaan Suomessakin kiihtynyt ”naiskirjallisuutta” koskenut keskustelu, johon Saisio osallistui muutenkin kuin romaaniensa kautta. Keväällä 1985 Turun yliopistossa järjestettiin *Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi* -seminaari, jossa Saisio piti puheenvuoron ”Minä – kirjailija – naiskirjailija”. Seminaarissa pohdittiin naiskirjailijoiden ja naisten kirjoittaman kirjallisuuden asemaa ja merkitystä kotimaisen kirjallisuuden kentällä ja kaanonissa. Esillä oli ajankohdan kirjallisuuskeskustelussa ja naistutkimuksessa keskeisiä aiheita, kuten miesten ja naisten erilaiset mahdollisuudet toimia kirjailijoina, teosten vastaanotto ja naiskirjailijoiden mahdollinen kyky kuvata naisten kokemuksia ja elämää mieskirjailijaa autenttisemmin. Seminaarissa kysyttiin myös, onko kirjoittajan sukupuoli ylipäätään luettavissa tekstistä. Turussa pidetyt esitelmät ja niitä seuranneet kommenttipuheenvuorot on tallennettu Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkiston äänitekokoelmaan¹, ja Saisio (1993/2006) on myöhemmin kirjoittanut seminaarin herättämistä ajatuksista.

Seminaarin avauspuheenvuorossa Liisi Huhtala totesi, ettei naisten ja miesten asema kirjallisuuden kentällä ollut vielä tasa-arvoinen.² Naiskirjailijan kohtalona on miestä useammin olla yhden sukupuolen kirjailija: naiskirjailija kirjoittaa naisille ja häntä lukevat naiset. Erityisen varmasti näkymättömyyteen johtava yhdistelmä oli Huhtalan mukaan naiseus ja johonkin vähemmistöön kuuluminen. Myös aiheet olivat vaikuttaneet naiskirjailijoiden näkyvyyteen: sopivaksi katsottu kirjallisuus sai näkyvyyttä, kun taas

¹ *Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi. Nainen kirjallisuuden tekijänä ja tulkkina* -seminaari, Turun yliopistossa 15.–16.2.1985, kotimainen kirjallisuus, KIAÄ1985:9–15. Seminaari on tallennettu lähes kokonaan: vain Pirjo Ahokkaan puheenvuoro ”Naistutkimus kirjallisuustieteessä. Metodisia kysymyksenasetteluja” on jäänyt äänittämättä.

² Seminaarissa esitettiin arvioihin vaikuttivat esimerkiksi Pekka Tarkan *Suomalaisia nykykirjailijoita* -teos (1980), jossa esitellystä 100 kirjailijasta 23 oli naisia, sekä Valtion kirjallisuuspalkinnon saajista ja taiteilija-apurahoista tehdyt tilastot, jotka osoittavat, että miehet saivat enemmän palkintoja ja apurahoja kuin naiset. Seminaarissa puhuttiin paljon naiskirjailijaksi leimautumisen pelosta, jonka arveltiin vaikuttaneen kirjailijoiden omiin arvostuksiin ja asenteisiin. Asiasta oli keskusteltu 1970-luvulla, jolloin Eeva Kilpi julkaisi päiväkirjojaan, päiväkirjamuotoisia tekstejä ja *Ihmisen ääni* -teoksensa. Arvosteluissa Kilven teokset oli teiltaita aihepiirinsä perusteella pelkästään naisten asioiden vatkuttamiseksi. KIAÄ1985:9–15.

epäsopiva, naisasiaa sisältävä tai epäsovinnasta elämää eläneiden naisten kirjoittama jäi helposti piiloon. (KIAÄ1985:9–15; Huhtala.)

Saisio liittyi jo ensimmäisillä romaaneillaan miehiseen ja toisaalta kirjallisuushistorioitsijoiden vielä 1970-luvulla väheksymään perinteeseen eli työläiskirjallisuuteen. Turun seminaarissa Huhtala muistutti, että 1970-luvulla Lassi Sinkkonen erottui työläiskirjailijoiden joukosta sikäli, että hän kuvasi naisia (KIAÄ1985:9–15; Huhtala). Myös Saision *Elämänmenon* ja *Sisarusten* vahvat naishahmot olivat lisä työläiskirjallisuuden naiskuvaukseen. Työläiskirjailijaksi Saisio ei kuitenkaan halunnut jäädä: romaanit *Betoniö* ja *Kainin tytär* merkitsivät hänen omien sanojensa mukaan ”pyrkimystä pois työläiskirjailijan ja myös realistin roolista” (Saisio 2000, 355).³ Irtiottoa työläiskirjailijuudesta merkitsevät osaltaan myös kirjailijahahmot Jukka Larsson ja Eva Wein myöhemmin (Koivisto 2011, 18).

Vuotta ennen Turun seminaaria Saisio oli julkaissut viidennen romaaninsa, jonka aihe, kahden naisen välinen eroottinen rakkaus, oli ilmestymisajankohtana poikkeuksellinen. *Kainin tytär* oli ensimmäisiä suomenkielisiä, Suomessa ilmestyneitä, avoimesti naisten välistä homoseksuaalista rakkautta kuvaavia teoksia,⁴ ja aiheenvalinnasta seurasi hankaluuksia kustannustoimittajan kanssa (KIAÄ2006: 230–233, 29.4.). Jo Saision esikoisromaanista oli karsittu teema homoseksuaalisen identiteetin löytämisestä ja siihen kasvamisesta, koska nuoren lupaavan esikoiskirjailijan ei kustantajan mielestä kannattanut pilata debyyttiään liialla provokatiivisuudella (Saisio 2000, 352). Homoseksuaalinen päähenkilö ei olisi myöskään sopinut työläiskirjallisuuden konventioihin (ks. Hyttinen 2002, 16–19, 28, 31; Koivisto 2006, 283–284).

Saisio otti *Kainin tyttären* esiin myös Turun *Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi* -seminaarissa. Hän aloitti puheenvuoronsa toteamalla, että oli puhujaksi suostuessaan

³ Saisio on kuvannut esikoisteoksensa vastaanottoa esimerkiksi *Miten kirjani ovat syntyneet* -antologiassa julkaistussa esseessään (Saisio 2000, 352–353). Kirjailijan mukaan uutta työläisromaanina oli odotettu: ”Suuren työläiskirjailijan manttelia sovitettiin harteilleni, kiskaistiin rajusti pois ja kokeiltiin taas. Debattia asiasta käytiin ylitseni ja ohitseni, kuten J. H. Erkon esikoiskirjapalkinnon jakotilaisuudessa, missä kiista työläiskirjailijuudestani kävi niin kuumana, että kun en ymmärtänyt argumenteista ja aggressiosta mitään, pakenin hermostuksissani vessaan.” (Saisio 2000, 353.)

⁴ Kritiikeistä ks. Ahola, HS 7.1.0.1984: ”ensimmäinen vakava kertomus” lesbolaisesta rakkaudesta. Ks. myös Pakkanen 1996b, 38–40 ja 47. 1990-luvulla alkaneen lesbo- ja queer-tutkimuksen myötä on huomattu, että naisten välistä rakkautta on käsitelty myös suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa 1900-luvun ensimmäiseltä vuosikymmeneltä lähtien (vrt. Rojola 2004, 31). Johanna Pakkasen ja Kati Mustosen artikkelit vuonna 1996 ilmestyneessä *Uusin Silmin. Lesbinen katse kulttuuriin* -teoksessa olivat ensimmäisiä tärkeitä katsauksia suomalaiseseen lesbokirjallisuuteen.

ajatellut osaavansa sanoa aiheesta jotain, koska oli toiminut kirjailijana lähes kymmenen vuotta:

[---] kun huomasin että vaikka kuinka pyörittelin tätä asiaa mielessäni, niin tätä naiskirjailijana olemista, niin se on jotenkin kysymys, joka on ollu mulle kauhean triviaali aina. Ja vaikka mä siis kuinka yritän sitä lähestyä ni mä en tahdo saada jotenkin mitään mielenkiintoista sanottua siitä. Että mä tota...mua on nyt itse asiassa aina vaivannut se että jos mua niinku on pidetty naiskirjailijana ku mä oisin mieluummin vaan kirjailija.

(KIAÄ1985:9–15; Saisio.)

Hankaluuksien kuvailun jälkeen Saisio pääsi kuitenkin vauhtiin. Hän jatkoi puheenvuoroaan väittämällä, että nainen voi mahdollisesti päästä helpommin alkuun kirjailijanuralla kuin mies, koska naiselta odotetaan vähemmän, ja toisaalta joka vuosi julkisuus tarvitsee yhden uuden esikoiskirjailijan, mieluummin naisen.⁵ Saisio kertoi itsekkin saaneensa hyvän lähdön näyttelijän ammattinsa takia: naistenlehtiin oli kirjoitettu hänestä juttuja jo ennen esikoiskirjan ilmestymistä. Lisäksi Saisio muisteli, ettei 1970-luvulla juuri keskusteltu siitä, mitä merkitsi olla naiskirjailija. Kolmen ensimmäisen romaaninsa kohdalla hän ei uskonut tulleensa sukupuolensa takia sen paremmin väärin kohdelluksi kuin saaneensa siitä etuakaan. Nuoria miehiä kuvaavan *Betoniön* kohdalla Saisio kertoi odottaneensa kritiikkiä, jonka mukaan nainen ei voisi kuvata miestä. Sitä ei ”kumma kyllä” tullut.⁶ *Kainin tyttärestä* puhuessaan Saisio pohti sitä mahdollisuutta, että sukupuoli mahdollisesti oli vaikuttanut kirjoittamiseen:

Kainin tytär poikkeaa mun muustakin tuotannosta sillä tavalla että se on aika...paitsi että se on tyyliteltympi niin se on jotenkin selvästi lyysisempi. Ja ja tietysti oon sitte miettinyt jälkikäteen, että onko kestänyt oikeastaan kymmenen vuotta aikaa ennen kun naisena uskaltaa olla lyyrinen, koska siis kyllä tota kyllähän siis niinkun kirjailijana ja naisena on hirveän monia ennakkoluuloja voitettavana. Että naiskirjailija tulee tietenkin helpommin aina leimatuksi milloin miksikin kuin mieskirjailija [---].

(KIAÄ1985:9–15; Saisio.)

⁵ ”Mitä on merkinnyt olla kirjailija ja nainen Suomessa niin musta tuntuu että ihan tässä lähtölaskennassa... Naiskirjailijalla on paremmat mahdollisuudet päästä lähtöön. Naiselta odotetaan vähemmän ja koko julkisuus ja kulttuurimylly kestää yhden esikoiskirjailijan vuodessa. Jos on mahdollista valita nainen, niin se tehdään. Jos on mahdollista valita vuoden esikoiskirjailijaksi nuori, kaunis nainen niin se auttaa paljon asiaa.” (KIAÄ1985:9–15; Saisio.)

⁶ Saisio on tosin *Betoniön* kritiikkeihin viitaten vuonna 1981 esittänyt päinvastaisenkin havainnon: kun ”nainen kuvaa miestä, ihmetellään. Jos mies kuvaa naista, kiitetään”. (Anja Harvilahti, *Uusi Suomi* 18.11.1981.)

Saisio huomasi tulleen luokitelluksi naiskirjailijaksi vasta *Kainin tyttären* myötä, luultavasti siksi, että romaanissa kuvattiin kahden naisen suhdetta. *Kainin tytär* oli ensimmäinen Saision romaani, jonka *Helsingin Sanomissa* arvosteli nainen. Saision mukaan tämä kertoi kritiikin sukupuolittuneisuudesta maan suurimmassa sanomalehdessä: naispuolinen kriitikko sai arvostella vain naisten kirjoittamia kirjoja lukuun ottamatta niitä kunnianarvoisten tai lupaavien naispuolisten kirjailijoiden – joita ei naiskirjailijoiksi lasketa – romaaneja, joiden arvioiminen annettiin mieskriitikoille.⁷ Lopulta Saisio arveli, että häneltä oli mennyt monta vuotta ennen kuin hän oli huomannut, miten maskuliininen ja machomainen kirjallinen ilmapiiri oli.⁸ (KIAÄ1985:9–15; Saisio.)

Vuonna 2010 ilmestyneen Weinin teosten yhteisniteen takakansitekstissä Saision asenne sukupuolen merkitykseen on yksinkertaistettu: kannen mukaan ”Pirkko Saisiota nyppi *Elämänmenon* ilmestymisestä lähtien se, että naisen esikoisteokseen ja naisen kirjoittamiseen yleisemminkin suhtauduttiin toisin kuin miehen.” *Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi* -seminaarin äänitteestä käy kuitenkin ilmi, että Saision suhtautuminen naiskirjailijuuteen oli ristiriitaista. Kirjailija esitti puheenvuorossaan monenlaisia näkemyksiä ja asettui useaan otteeseen myös kyseenalaistamaan ja provosoimaan keskustelua: toisaalta kirjailija väitti, että naiseudesta voi olla nuorelle kirjailijalle etuakin, ja toisaalta se oli taakka, jolta Saisio itse koki ainakin aluksi välttyneensä.

Kainin tytär teki Saisiosta hänen omien sanojensa mukaan naiskirjailijan, mutta lesbokirjailijaa hänestä ei suomalaisen kirjallisuuden kentällä vielä tullut. Tämä selittyy jo sillä, ettei lesbokirjallisuutta juuri ollut julkaistu suomalaisessa kirjallisuudessa vielä 1980-luvulla. Turun seminaarissa puhunut psykoanalyttikko Pirkko Siltala mainitsi omassa puheenvuorossaan, ettei kaikkea henkilökohtaisesti koettua ylipäättään ollut mahdollista kirjallisuudessakaan kuvata esimerkiksi kustannuspolitiikan vuoksi, ja yleisöstä joku – mahdollisesti Saisio – kysyi, minkälaista naista ei saa 1980-luvulla

⁷ ”Tää on ensimmäinen kerta kun HS:ssa nainen arvostelee mun kirjani, ja HS:ssahan on tämmönen käytäntö, että [---] siellä on semmonen Suvi Ahola -niminen kirjallisuuskriitikko, joka on oikein hyvä kriitikko, mutta tota se saa arvostella vain naisten kirjoittamia kirjoja ja sitten siitä seulasta menee läpi niinku mieskriitikoille muutammat niinku erittäin kunnianarvoiset tai lupaavat kirjailijat, joita ei niinku lasketa naiskirjailijoiksi [---]” (KIAÄ1985:9–15; Saisio).

⁸ ”Toi kirjallinen ilmapiiri sinänsä... kyllä multakin on monta vuotta mennyt aikaa huomata että se on hirveen maskuliininen ja semmonen niinku machomainen [---] yks esimerkki siitä on tää Finlandia-palkinto.” Vuonna 1984 kahdeksan ehdokkaan joukossa oli yksi nainen, mikä ei Saision mielestä vastannut määrällisesti eikä laadullisesti tilannetta. Mirka Rekola puuttui joukosta ja ehdolle päässyt Veronica Pimenoffin kirja oli Saision mielestä ”hyvin maskuliininen kirja, se on selvästi niinkun syksyn naisten kirjoittamista kirjoista maskuliinis” (KIAÄ1985:9–15; Saisio).

kuvata. (KIAÄ1985:9–15.) Kysymykseen ei seminaarissa saatu vastausta, eikä *Naiskirjailijuus tutkimuskohteeksi* -seminaarissa käydyssä keskustelussa homoseksuaalisuutta tai lesbokirjallisuutta Saision puheenvuoroa lukuun ottamatta sivuttu lainkaan. Saisio on kertonut myöhemmin, ettei lesboteemaan uskallettu kajota romaanin julkaisemisen aikaan tehdyissä haastatteluissa. Homoseksuaalisuus oli vuoteen 1971 saakka kielletty lailla ja luokiteltu sairaudeksi vuoteen 1981 asti, minkä jälkeen homoseksuaalisten tekojen dekriminisoinnin myötä säädetty, vuoteen 1999 jatkunut niin sanottu kehotuskielto vaikutti edelleen median julkaisumahdollisuuksiin (ks. Nissinen & Ståhlström 2001)⁹. Lesbokirjailijana Saisio tuli tunnetuksi vasta 1990-luvun tv-esiintymisten ja laajan lukijakunnan saavuttaneen omaelämäkerrallisen trilogiansa myötä (ks. myös Koivisto 2006, 283–284).

Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi -seminaarin tallenteen perusteella suomalainen kirjallisuuskeskustelu¹⁰ koski 1980-luvun puolivälissä naisten kirjoittaman kirjallisuuden asemaa yleensä, ei ”naiskirjallisuuden” määrittelyn vaikeutta tai naisten kirjoittaman kirjallisuuden sisäisiä eroja. Nämäkin kysymykset olisivat kyllä olleet kiinnostavia Saision seminaarin jälkeisinä vuosina pseudonyymeillä julkaisemien romaanien kannalta.

⁹ Kehotuskielto kielsi julkisen kehottamisen samaa sukupuolta olevien väliseen suhteeseen.

¹⁰ 1980-luvun naisnäkökulmaisen ja vuosikymmenen loppua kohden feministisen kirjallisuudentutkimuksen asemaa ja nykytilaa sekä naiskirjallisuuden historiaa ja tutkimusta kartoitettiin Suomessa useassa seminaarissa, artikkelissa ja artikkelikokoelmassa. *Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi* -seminaarin kanssa samana vuonna ilmestyi Maria-Liisa Nevalan artikkeli ”Naisnäkökulmasta kirjallisuudentutkimuksessa” (1985, *KTSV*) ja seuraavana Päivi Lappalaisen artikkeli ”Nainen naisesta – naiselleko? Katsaus eräiden unohtettujen 1930-luvun teosten kuvaan naisen elämästä” (*Kirjoja kätköistä: näkökulmia 1920- ja 1930-luvun unohtuneeseen kirjallisuuteen*). Niitä seurasivat Liisi Huhtalan ”Kalpeita kukkasia? Naisnäkökulmainen kirjallisuudentutkimus ja Suomen 1800-luvun kirjallisuus” (*Tulen kesyttäjät. Suomalaista naistutkimusta*, 1987), Katarina Eskolan artikkeli ”Kaanon ja karyadit. Miehet ja naiset kirjallisuuden instituutiosta” (*Sosiologia* 1/1988) ja vuonna 1988 ilmestyneet Sinikka Tuohimaan *Nainen, kieli ja kirjallisuus* (1988), Päivi Setälän ja Hannele Kurjen toimittama *Akanvirtaan. Johdatus naistutkimukseen* sekä Irmeli Niemen toimittama *Pöydänkulma ja maailma. Naiskirjallisuus tutkimuskohteena*. Jälkimmäisessä teoksessa ilmestyneessä artikkelissaan Irmeli Niemi ja Reetta Nieminen kartoittivat naiskirjallisuuden asemaa suomalaisessa kirjallisuudenhistorian kirjoituksessa varhaisvuosista, 1800-luvun lopulta, teoksen ilmestymisajankohtaan asti. Seuraavina vuosina ilmestyivät Lea Rojolan artikkeli ”Uusi näkemys menneisyydestä. Feminismin haaste kirjallisuushistorian kirjoitukselle” (1989, *KTSV* 43) sekä Maria-Liisan Nevalan toimittama antologia *Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Turussa järjestettyä ”*Marginaali on minun ja muuttuvainen.*” *Feminismi kirjallisuudentutkimuksessa* -seminaria (5.–6.5.1989) seurasi Pirjo Ahokkaan ja Lea Rojolan toimittama artikkelikokoelma *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus* (1990, Turun yliopisto). Ks. myös Liisa Enwaldin artikkeli ”Naiskirjallisuus” teoksessa Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin (199–211, 1999).

1.2 Virginia Woolfin ja Simone de Beauvoirin ajatuksista pseudonyymien syntyyn

Seminaaripuheenvuoronsa lopuksi Saisio esitti provosoivan väitteen, jota hän on myöhemmin muistellut kyseistä seminaaria käsittelevässä esseessään: naisten kirjoittama kirjallisuus niin kansainvälisesti kuin Suomessakin pärjäsi miesten kirjoittamalle vain lyriikassa, ei proosassa tai draamassa (Saisio 1993/2006). Virginia Woolfiin ja Simone de Beauvoiriin viitaten Saisio arveli asiointilan johtuvan tradition puutteesta tai lyhydestä sekä siitä, että naiskirjailijan oli selvittävä monenlaisista sosiaalisista ja henkilökohtaisista paineista voidakseen kirjoittaa. Vastustusta herättäneellä väitteellään Saisio toisti Woolfin ja de Beauvoirin näkemyksiä. Woolf haaveili *Omassa huoneessa* (*A Room of One's Own*, 1928; suom. 1980) tulevaisuuden naiskirjailijasta, jolla olisi edellytykset yltää kirjallisissa ansioissa parhaiden miesten rinnalle. Woolfin mukaan naisilla ei kirjailijoina vielä ollut tällaista mahdollisuutta ollut, koska heiltä puuttuivat kirjoittamiseen keskittymisen taloudelliset ja sosiaaliset edellytykset – rahaa, oma huone ja traditio, johon he olisivat voineet liittyä.¹¹ Saision romaanin nimi *Kainin tytär* muistuttaa ”Shakespearen sisarta”, nimitystä jolla Virginia Woolf *Omassa huoneessa* (1928/1980, 65) kuvaa tulevaisuuden naiskirjailijaa, johon toistaiseksi oli mahdollista viitata vain kuuluisan veljen kautta.

Teoksessaan *Toinen sukupuoli* (*Le deuxième sexe*, 1949) Simone de Beauvoir puolestaan esitti, että Woolfia ja Colettea lukuun ottamatta edeltävien sukupolvien naisissa ei juuri ollut mestarillisimpien miesten tasolle yltäneitä kirjailijoita (1949/1980, 387–392). Woolfin ja de Beauvoirin klassikkoteokset suomennettiin vuonna 1980¹², ja niillä oli muiden feminististen tekstien ohessa suuri vaikutus 1980-luvun suomalaiseen

¹¹ ”Ja proosassa niin kuin tiedetään niin, proosassa ja draamassa niin Suomessa naiset kirjoittavat paljon ja pitävät niinku kauhean suurta palaa niinku tästä kirjallisuudesta ja hyvästäkin kirjallisuudesta hallussaan mutta oikeen sellaista niinku loistokasta proosaa ja draamaa mun mielestä Suomessa sitten kuitenkaan ei naiset oo kirjoittaneet siis et verrattuna lyriikkaan.” Violette Leduc ja Virginia Woolf kirjoittivat Saision mielestä ”upeat kirjallisuutta mutta jonkun siis pienen askeleen se jää puuttumaan musta niinku todella suuresta kirjallisuudesta. Että niinku sellaista...naispuolista Dostojevskia ei ole vielä syntynyt.” (KIAÄ1985: 9–15; Saisio.) Myös myöhemmin kirjoitetuissa esseissään Saisio muistelee esittäneensä *Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi* -seminaarissa puheenvuoron, jossa hän ihmetteli, ”miksei kukaan nainen, ei edes Virginia Woolf, ole yltänyt naiskuvauksessa lähellekään niitä syvyyksiä, joilla esimerkiksi Dostojevski ja Tolstoi ovat naista kuvanneet” (1993/2006, 423). Seminaarissa Saisio arveli, että kirjallisuudenhistoria on varmaan enimmäkseen täynnä yksipuolista ja vääristynyttä naiskuvaa. Silti Saision mukaan *Anna Karenina* on kuvaus, ”jota kukaan nainen ei ole ylittänyt. Ei ole mahdotonta miehelle kuvata naista oikein hyvinkin, jos on muuten hyvä kirjailija” (KIAÄ1985: 9–15; Saisio). Suomalaisista kirjailijoista Saisio nosti esiin Matti Pulkisen romaanin *Elämän herrat* (1980) esimerkkinä hyvästä naisen näkökulmasta kirjoitetusta arkipäivän raadollisesta kuvauksesta.

¹² Simone de Beauvoirin *Toinen sukupuoli* tosin käännettiin vuonna 1980 vain osittain, lyhennettynä.

naisnäkökulmaiseen kirjallisuuskeskusteluun. Simone de Beauvoiriin Saisio on viitannut myöhemminkin monessa yhteydessä muistuttaessaan tämän sanoneen, että kirjallisessa kilvassa nainen saapuu hengästyneenä jo lähtöviivalle (esim. Saisio 2000, 360: Saisio 2006; vrt. de Beauvoir 1949/1980, 390–391).

Turun seminaarissa pohdittiin myös, oliko tekijän sukupuoli tunnistettavissa teksteissä: seminaarissa keskusteltiin kokeellisesta tutkimuksesta, jossa naisia oli valittu sinfoniaorkesteriin enemmän silloin, kun kokelaat olivat soittaneet verhon takana eikä sukupuoli voinut vaikuttaa suorituksen arvosteluun. Sama ilmiö oli todettu esitelmien valintaan tieteellisissä kongresseissa: naisia pääsi mukaan enemmän kun sukupuoli ei ollut tiedossa. Käyty keskustelu saattoi innoittaa kokeiluihin myös kirjallisuuden kentällä, sillä vain vuosi Turun seminaarin jälkeen Saisio julkaisi ensimmäisen romaanin Jukka Larssonina, joka ei Saision mukaan kokenut uransa alussa naiskirjailijan vaikeuksia:

Jukka Larssonilla ei tällaisia ongelmia ollut. Hän oli teologian toisinajattelija, hän oli kieltäytynyt pappisvihkimyksestä. Hänellä oli kokemusta monista ammateista, pääosin vankilasta vartijana ja vankilapsykologina. Hän oli kirjoittanut paljon, hänellä oli kirjailijalle sopiva mielenlaatu. Hän oli eettisten kysymysten riivaama skeptikko, älyllinen erakko, seksuaalisesti poikkeava, tottakai. Hänellä ei ollut mitään syytä hengästyä kirjailijanuraa aloittaessaan.

(Saisio 2000, 360–361.)

Jukka Larssonin kohdalla tekijänimi paljastui pseudonyymiksi varhaisessa vaiheessa, mutta sen takaa etsittiin pääsääntöisesti miestä (ks. Saisio 2010, 7). Myös Larssonin esikoisteoksesta kiittäviä arvioita kirjoittaneet kriitikot olivat kirjailijan oman tuntuman mukaan pääosin miehiä (Saisio 2000, 360). Teostensa myötä pseudonyymi Jukka Larsson esittäytyi ja hyväksyttiin kirjallisella kentällä mieskirjailijaksi, joka kirjoitti miehistä ja miesten keskinäisistä suhteista.

Pseudonyymien käyttöä käsittelevissä kolmessa esseessään Saisio (1993/2006, 2000 ja 2010) on kommentoinut kirjallisuuden vastaanoton sukupuolittuneisuutta koskenutta keskustelua lähinnä skeptisesti ja ironisesti: hän kertoo, kuinka Eeva Joenpelto soitti 1970-luvun loppupuolella iltayöllä ja halusi ”keskustella siitä ylimielisestä ja halventavasta tavasta, jolla suomalaiset mieskriitikot kohtelevat suomalaisia naiskirjailijoita” (Saisio 1993/2006, 421). Pari kuukautta myöhemmin Eino Leino -seuran järjestämässä keskustelussa sama kirjailija nousi ensimmäisenä todistamaan, että hän ei muista ainuttakaan tapausta, jossa mieskriitikko olisi kohdellut hänen tekstiään epäasiallisesti.

Saisio muisteli myös Turun seminaarissa toivoneensa, että olisi kirjailija eikä naiskirjailija ja ”pääsisi näistä tilanteista kokonaan”. (Saisio 1993/2006, 421–422.) Vuonna 2000 Saisio pohti edelleen pseudonyymejä ja kirjallisuuskritiikkiä *Miten kirjani ovat syntyneet* -kokoelman artikkelissa:

Sosiaalisia syitä ratkaisuun [pseudonyymien käyttöön] on helppo löytää: kirjallinen keskustelu oli, ja on, maassamme ahdasta ja mekaanista. Keskustelu kirjallisuuskritiikistä on emotionaalisesti niin latautunutta, että se jähmettyy vihollisasemiin jo ennen alkamistaan. Kritiikin lähtökohtien, perusteiden ja metodien arvioiminen näyttää olevan tänä päivänä Suomessa yhtä mahdotonta kuin viitisentoista vuotta sitten [---].

(Saisio 2000, 359.)

Samassa artikkelissa Saisio kertoo halunneensa selvittää Jukka Larssonin avulla ensinnäkin sitä, minkä mieskriitikot olivat kiistäneet yksimielisesti: otettiinko aloitteleva mieskirjailija vakavammin kuin naiskirjailija, koska naiskirjailijat ”kokevat tulleen vähätellyiksi, suurin osa heistä, tai siis meistä, ainakin jossain uransa vaiheessa, sukupuolensa takia”. Toiseksi Saisio sanoi halunneensa tutkia, miten paljon kriitikot antavat teoksen ulkopuolisen informaation, kuten takakansitekstien, vaikuttaa tulkintaansa. (Saisio 2000, 360; ks. myös Saisio 2010, 12.) Saision mukaan oli helppo huomata, miten tarkasti kriitikot olivat takakansitekstit lukeneet ja niihin uskoneet: niin Jukka Larssonin kuin Eva Weininkin esikoisteoksia luettiin monessa tapauksessa tekijöistä annettuja henkilötietoja vasten. Sen sijaan kirjailijan sukupuolesta seuraavaa arvostusta tai sen puutetta oli vaikeampaa todistaa. Saision mukaan Larssonin kriitikot olivat lähes kaikki miehiä, Weinin ja Saision kriitikot enimmäkseen naisia. Arviot poikkesivat toisistaan: ”Vähätteleviä, pilkallisia ja mitätöiviä kritiikkejä ei Larssonin tuotannosta ole sattunut käsiini ainoatakaan, Saision ja Weinin tuotannosta useita.” (Saisio 2000, 360; ks. myös Saisio 2010, 13.) Molempien pseudonyymien teokset myivät vähemmän kuin jo nimeä hankkineen Pirkko Saision, mutta siinä missä Larssonin esikoisteos huomattiin ja sai hyvät arvostelut, Weinin esikoinen *Puolimaailman nainen* ohitettiin Saision mukaan täysin (Saisio 2000, 364; vrt. Saisio 2010, 8–9).

Kriitikit, joihin palataan myöhemmin, nostavat esiin kiinnostavia kysymyksiä kirjailijan sukupuolen merkityksestä, vaikka vastaanoton sukupuolittuneisuus ei näytä olleen niin täydellistä kuin kirjailijan muistikuvissa. Laajalevikkisistä päivälehdistä esimerkiksi Weinin *Puolimaailman naisen* arvostelivat *Helsingin Sanomissa* Tero

Liukkonen (16.11.1990), *Aamulehdessä* Juha Lehtinen, *Turun Sanomissa* Veijo Hietala (28.10.1990), *Uudessa Suomessa* Erkki Kivinen (10.11.1990) ja *Kalevassa* Olavi Jama (23.10.1990).¹³

Esseissään Pirkko Saisio (1993/2006, 2000 ja 2010) on kirjoittanut luomiensa kirjailijahahmojen erillisyydestä suhteessa itseensä eikä palauta pseudonyymien käytön motiiveja vain kriitikoiden reaktioiden testaamiseen. *Kärsimystrilogian* yhteisniteeseen (1993/2006) kirjoittamassaan esseessä Saisio pohti Jukka Larssonin ja Eva Weinin syntyä kuvaamalla hämmennystä, jota edelleen tunsii pseudonyymeistä kysyttäessä: ”Miksi. Putoan kylmään veteen. Haron syitä ja muistoja kuin katkeilevia korsia käsiini, mutta mikään niistä ei nosta minua pinnalle” (Saisio 1993/2006, 419). Eva Wein syntyi Saision mukaan monessa suhteessa sattumalta, ja Jukka Larssonin hahmo oli luotu jo kauan ennen Larssonin esikoisromaanin (Saisio 1993/2006, 423 ja 434; Saisio 2000, 362). Eva Weinin hahmon ensimmäinen siemen oli lähtöisin Markku Envallin *Viettelijän* ilmestymisen jälkeen esittämästä ajatuksesta, jonka mukaan pseudonyymilla kirjoittava etsii toista sukupuolta itsestään. Saisio kertoo innostuneensa ajatuksesta ja halunneensa Weinin avulla etsiä naista itsestään. (Saisio 1993/2006, 433; Saisio 2010, 7.)

1970-luvun lopulla ja 1980-luvulla suomalaisen naisnäkökulmaiseen ja feministiseen kirjallisuuskeskusteluun vaikuttivat muun muassa sellaiset angloamerikkalaisen naistutkimuksen keskeiset tekstit kuin Elaine Showalterin artikkeli ”Towards a Feminist Poetics” (1979) ja tutkimus *A Literature of Their Own* (1977), joiden lähtökohtana oli herännyt tietoisuus naisten osattomuudesta ja näkymättömyydestä kirjallisessa kaanonissa tai sen tutkimuksessa. Showalter pohtii kirjoituksissaan naisten oman tradition mahdollisuutta ja tekee eron naisten kirjoittaman ja naiskirjallisuuden välille (Showalter 1977/1978, 4; Eagleton 2007, 109). Naisten omaa traditiota rakentavalta kirjallisuudelta piti edellyttää tietoisuutta sukupuolen ongelmista. Showalterin mukaan naisten kirjallinen traditio syntyy toisaalta naiskirjailijoiden ja toisaalta tutkimuksen tietoisesta toiminnan yhteistuloksena: naiskirjallisuus ei seuraa kirjoittajan sukupuolesta vaan kirjoittajan sukupuolittuneisuutta ja sukupuolten eriarvoisuutta koskevasta tietoisuudesta. Kun

¹³ Vielä haastattelussa 2006 Saisio muisteli Larssonin ja Weinin vastaanoton sukupuolittuneisuutta ”se on ihan siis absurdia, miten se voi olla niin jakautunutta”. Saisio muisteli myös, ettei Weinin romaaneja arvostellut yksikään mieskriitikko. Saision oman näkemyksen mukaan kirjallisuuden vastaanoton sukupuolittuneisuus oli selvää 1980-luvulla ja 1990-luvun alussa, mutta ei nykytilanteessa, jossa molempia sukupuolia edustavat kriitikot arvioivat sekä miesten että naisten kirjoittamaa kirjallisuutta. (KIÄÄ2006: 230–233, 29.4.2006.) Ks. myös Koivisto 2006, 289 ja 299; Rojola 1998, 251.

tutkimus kontekstoi tutkimuskohteensa aikakauteensa ja sen kulttuurisiin ehtoihin, kirjoittaja ja tutkija luovat yhdessä ”naiskirjailijan” hahmon. (Showalter 1977/1978, 4–11, Eagleton 2007, 109.) Toisaalta 1980-luvulla keskustelu naiskirjallisuudesta ja naiskirjailijoista moniäänistyi nopeasti, eikä yksimielisyyttä naiskirjallisuuden tai naiskirjailijan määritelmästä syntynyt (ks. esim. Moi 1985/1990). Kaikki kirjailijat eivät myöskään välttämättä halunneet ryhtyä ”naiskirjailijoiksi”: Saisio ei ollut ainoa, joka halusi mieluummin olla kirjailija kuin naiskirjailija.¹⁴

Sekä Saision puheenvuoro *Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi* -seminaarissa että hänen esseensä osoittavat, että kirjailija oli tietoinen 1980-luvun kirjallisuuskeskustelusta ja aktiivisesti pohti siinä esitettyjä väitteitä. Saisio käsitteli teoksissaan, erityisesti Jukka Larssonina ja Eva Weinina, tietoisesti ja monella tasolla sukupuolen problematiikkaa. Keskusteluun kirjallisuuden ihmiskuvauksen, kirjailijuuden sekä kirjallisuuden vastaanoton sukupuolittuneisuudesta eivät Jukka Larsson ja myöhemmin Eva Wein kuitenkaan vastaa millään yksiselitteisellä tavalla. Saision lehtihaastatteluisa, Turun seminaarissa ja myöhemmin esseissään esittämät ajatukset ovat keskenään osin ristiriitaisia, ja kirjailijan poleemista suhdetta naiskirjailijoista ja naiskirjallisuudesta käytyyn keskusteluun osoittaa sekin, että Saisio ryhtyi ensin julkaisemaan Jukka Larssonina, joka kirjoittaa miehistä. Kahdella Eva Weinin omaelämäkerrallisella romaanilla Saisio vastasi varsin ironisesti ja leikkisästi, mutta ehkä myös vakavasti, 1980-luvun naisnäkökulmaisen kirjallisuudentutkimuksen vaateisiin esimerkiksi sukupuoleen liittyvien ongelmien tiedostamisesta sekä naisten oman kirjallisen tradition rakentamisesta.

Pirkko Saision – ja Jukka Larssonin ja Eva Weinin – tuotantoa on tutkittu jo jonkin verran, ja erityisesti pro graduja Saision teoksiin liittyvistä aiheista on kirjoitettu useita.¹⁵

¹⁴ Naiskirjailijan käsite on ollut ongelmallinen monelle naiskirjailijana tai feministisenä kirjailijana pidetylle kirjailijalle. Päivi Koivisto (2013) on tarkastellut artikkelissaan, miten naiskirjailijuuden ehtojen pohtiminen kulkee läpi Saision aikalaisen, Anja Snellmanin tuotannon. Myös Snellman on niin kaunokirjallisessa tuotannossaan kuin muissa teksteissään kapinoinut naiskirjailijuuteen kohdistuneita odotuksia ja käsityksiä vastaan (Koivisto 2013, 354–364 ja 368). Anja Snellman on sanonut haluavansa tulla kutsutuksi kirjailijaksi, ei naiskirjailijaksi (Snellman 2000, 403; Koivisto 2013, 368). Myös Marguerite Yourcenar vastasi feminististen tutkijoiden syytöksiin siitä, ettei hän kirjoittanut naisten kokemuksista, sanomalla että halusi kirjoittaa kirjailijana eikä naiskirjailijana (ks. Hekanaho 2006, 19–20).

¹⁵ Saision pseudonyymejä ja kirjailijuuden rakentumista käsittelevät pro graduissaan esimerkiksi Minna Halonen (*Kirjallinen kameleontti. Pirkko Saision ja hänen pseudonyymiensä vastaanoton ja julkisuuskuvienv tarkastelua*, 1994), Virve Pohjanpalo (*Kirjailija(pala)pele*, 1999), Pauliina Haasjoki (*Se epätavallinen tarina. Seksuaalinen identiteetti kerrontana ja performatiivina Pirkko Saision Kainin tyttäressä ja Eva Weinin Puolimaailman naisessa ja Kulkueessa*, 2002) sekä Elsi Hyttinen (*Kuinka Pirkko Saisio tehdään? Naiskirjailijuus performatiivina ja identiteettinä*, 2002). Samaan joukkoon lukeutuu oma pro graduni (*”Muuta kotia ei minulla enää ollut”. Eettinen rakkaus mahdollisuutena ja ristiriitana Pirkko Saision Kainin*

Laajin Saision tuotantoa koskeva tutkimus on Päivi Koiviston monografia *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja* (2011), jonka lisäksi Saision teoksia on käsitelty laajasti kahdessa muussa väitöskirjassa, Sanna Karkulehdon tutkimuksessa *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja* (2007) sekä Pauliina Haasjoen tutkimuksessa *Häilyvyyden liittolaiset. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit* (2012)¹⁶. Saision omaelämäkerralliseen trilogiaan liittyviä artikkeleita ovat Päivi Koiviston ”Tekijän ylösnousemus. Saisio–Larsson–Wein–Saisio” (2006) ja ”Minähän se olen! Miten elämästä tulee autofiktiota Pirkko Saision romaanissa *Pienin yhteinen jaettava*” (2005) sekä Sanna Karkulehdon ”Hän on tullut outoon kotiin. Metafiktivisyys, queer-teatraalisuus ja kotiinpaluu Pirkko Saision *Punaisessa erokirjassa*” (2008). Lisäksi Saision teoksista, erityisesti *Kainin tyttärestä*, ovat kirjoittaneet Liisa Enwald teoksessa *Sain roolin, johon en mahdu* (1989, 720–726) sekä Markku Soikkeli väitöskirjassaan *Lemmen leikkikihässä. Rakkausdiskurssin sovellukset 1900-luvun suomalaisissa rakkausromaaneissa* (1998, 193–204). Jukka Larssonin tuotannosta on julkaistu vain yksi artikkeli, Markku Envallin (1990) ”Aseksuaalisesta biseksuaaliseksi. Jukka Larssonin Viettelijä Jeesus-tradition valossa”. Eva Weinin romaaneista on tutkimusta tehty enemmän. Weinin romaaneja käsittelevät Lea Rojolan artikkeli ”Mitä Eva söi eli nimen voima” (2008) ja Pauliina Haasjoen väitöskirjaan sisältyvät artikkelit keskittyvät kuitenkin lähinnä Weinin teoksiin erillään esimerkiksi Jukka Larssonin romaaneista, joiden tarkastelu rinnakkain ja yhdessä Weinin romaanien kanssa on oman tutkimukseni keskeinen lähtökohta.

tyttäressä ja Jukka Larssonin ja Eva Weinin tuotannoissa, 2005), jossa jo tulkiten Larssonin ja Weinin teosten sisältöjä rinnakkain ja suhteessa toisiinsa sekä Saision *Kainin tyttäreeseen*.

¹⁶ Haasjoen väitöskirja sisältää hänen aikaisemmin julkaisemansa, Eva Weinin romaaneja käsittelevät artikkelit ”Ei kahta ilman kolmatta. Biseksuaalisuus, ambivalenssi ja lukeminen” (2005), ”Mitä tiedät kertomuksestani. Biseksuaalinen ambivalenssi ja queer-lukeminen” (2005) ja ”Varmuuden vuoksi ei. Ruoka, halu ja ambivalenssi Eva Weinin teoksissa” (2007). Väitöskirjan kaksi muuta artikkelia käsittelevät Hagar Olssonin *Silkkimaalausta* sekä Monika Fagerholmin *Diivaa*. Myös Haasjoen lisensiaatintyö *Väljinputoava lukija. Seksuaalisuus, ambivalenssi ja lukeminen* (2004) kytkeytyy Weinin romaaneihin.

1.3 Naisnäkökulmasta feministiseen kirjallisuudentutkimukseen: lähtökohdat Saision teosten poetiikkaan

Termi ”naiskirjallisuus”, joka esiintyi Turussa järjestetyn seminaarin nimessäkin, viittaa erityisesti 1980-luvun alkupuolen kirjallisuudentutkimukseen. Yksinkertaistaen voisi tiivistää, että naisnäkökulmainen tutkimus pyrki joko häivyttämään miesten ja naisten välisen eron todistamalla, että naiset pystyvät samaan kuin miehet, tai korostamaan eroa lähtemällä siitä, että naiset kirjoittavat eri tavalla kuin miehet. Erotukseksi naisnäkökulmaisesta kirjallisuudentutkimuksesta feministinen kirjallisuudentutkimus korostaa binäärioppositioita sijaan erojen moneutta. Kansainvälisesti erityisesti lesbokirjallisuudentutkimus ja musta feminismi monimutkaistivat 1980-luvun mittaan kysymystä sukupuolierosta kritisoiden naisnäkökulmaista tutkimusta naisten välisten erojen unohtamisesta. Seksuaaliseen suuntautumiseen, etniseen taustaan ja luokkaan liittyvien naisten keskinäisten erojen huomioiminen monimutkaisti sukupuolieron käsitettä, mikä merkitsi siirtymää naisnäkökulmasta kohti feminististä kirjallisuudentutkimusta 1980-luvun puolivälin jälkeen. (Esim. de Lauretis 1986, 15; Moi 1985/1990, 11–13; Rojola 1989, 106–107 ja 111–114.)

Luen Saision *Kainin tytärtä* sekä Jukka Larssonin ja Eva Weinin romaaneja suhteessa 1980-luvulla naiskirjallisuudesta käytyyn keskusteluun ja naiskirjailijalle osoitettuihin vaatimuksiin. Teosten ilmestymisajankohdan naisnäkökulmainen keskustelu kirjallisuuden tuottamisen, vastaanoton ja sisältöjen sukupuolittuneisuudesta on luonteva konteksti tulkinnoille. 1980-luvun kirjallisuuskeskustelua ja naistutkimusta kritisoi 1990-luvun alun ja sitä myöhempi feministinen teoria on ollut kiinnostunut aineistona olevien teosten kannalta keskeisistä kysymyksistä kuten tekijyydestä sekä sukupuolen ja kerrontarakenteiden välisistä yhteyksistä, ja tarjoaa näin aineksia teosten tulkintaan ja niiden keskinäisten suhteiden analyysiin.

Sukupuoliero on ollut keskeinen käsite feministisessä ajattelussa erityisesti Simone de Beauvoirin *Toisen sukupuolen* ilmestymisestä lähtien, sillä teoksessaan de Beauvoir osoitti eron merkityksen ja siihen sisältyvän monimutkaisen hierarkian (Rojola 1996, 161). Sen jälkeen ero on säilynyt feminismien keskeisenä käsitteenä, mutta se on ymmärretty hyvin vaihtelevin tavoin, ja erilaiset määritelmät ovat myöhemmässä feministisessä tutkimuksessa eläneet rinnakkain. Määritelmissä keskeisimpiä ovat olleet esimerkiksi

kysymykset siitä, onko ero essentialistisesti olemassa vai kielellisesti ja kulttuurisesti tuotettu, pitäisikö se poliittisessa tarkoituksessa pyrkiä hävittämään tai ylittämään vai pitäisikö sitä sen sijaan korostaa. Lisäksi on keskusteltu siitä, mikä on sukupuolieron merkitys suhteessa muihin eroihin. (Rojola 1996, 159–163.) Kaikki nämä aspektit ovat kiinnostavia tarkasteltaessa sitä, millaisena sukupuoliero näyttäytyy Pirkko Saision, Jukka Larssonin tai Eva Weinin romaaneissa. En kuitenkaan kysy, miten ero pitäisi määritellä tai ymmärtää, vaan tarkastelen sitä, minkälaista sukupuolieroa teokset eri tasoilla kuvaavat ja miten ne sitä merkityksellistävät. Selvitän, miten romaanit ”poetisoivat” sukupuolieron ja millä tavalla sukupuoli kytkeytyy romaaneissa osaksi muiden vastakohtaisuuksien tai vastavoimien, intertekstien ja rakenteellisten ratkaisujen logiikkaa. Tutkin, miten dikotomista systeemiä kuvataan romaaneissa myös ulkopuolisuuden, rajalla olemisen sekä moninkertaisen toiseuden perspektiiveistä.

Aristoteleen *Runousopin* mukaan poetiikka merkitsee kirjallisuuden yleisiä ominaisuuksia analysoivaa tieteenalaa. Aristoteleelle poetiikan tehtävä oli havaita kirjallisuuden essentiaaliset ominaisuudet eli hahmottaa sen universaalit rakennepiirteet. Klassisessa mielessä poetiikka on rinnakkainen traditio kirjallisuuskritiikin kanssa: edellisen tavoite on analysoida, jälkimmäisen arvottaa. (Doležel 1990, vii ja 16–17.) Siinä missä Aristoteleen poetiikassa ei ole sijaa yksittäisen tai sattumanvaraisen havainnoinnille, voidaan poetiikka-termillä nykytutkimuksessa kuitenkin tarkoittaa monenlaisia asioita. Esimerkiksi Leena Mäkelä-Marttisen tutkimuksessa *Olen maa johon tahdot. Timo K. Mukan maailmankuvan poetiikkaa* (2008) poetiikka merkitsee tietyn kirjailijan ilmaisun systeemiä. Poetiikka voi merkitä myös tiettyjen kirjallisten keinojen kokonaisuutta jossain teosjoukossa kuten Saija Isomaan tutkimuksessa *Heräämisten poetiikkaa: lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh’ojalaiset* (2009). Perinteisesti poetiikka on tarkoittanut erityisesti rakenteen tai muodon tutkimusta, mutta kun muotoa ja sisältöä ei nykytutkimuksessa pyritä kategorisesti erottamaan toisistaan, voi poetiikka tarkoittaa merkitysten tuottamisen tapoja: muodon ja sisällön yhteyttä.

Poetiikka systeeminä on avoin yksittäisten teosten vaikutukselle (Hatavara 2008, 17), ja toisaalta jonkun tietyn kirjailijan tai kaunokirjallisen teoksen poetiikkaa voi kuvailla vain suhteessa yleiseen kirjallisuudellisuuteen tai tiettyyn lajiin tai periodiin, jonka kanssa teos (tai teokset) käy vuoropuhelua. Tässä tutkimuksessa poetiikkaa rajaavat

kirjailijanimet ja teokset sekä sukupuolieron näkökulma: tutkin millainen sukupuolieron poetiikka Saision *Kainin tyttäressä* ja sitä seuranneissa Larssonin ja Weinin romaaneissa rakentuu.

Sukupuolieron tarkastelu on erityisesti feministisen tutkimuksen keskeinen lähtökohta, ja myös oma tutkimusotteeni on feministinen. Lea Rojolan mukaan kirjallisuudentutkimuksen feministinen metodi syntyy siitä, miten tutkija määrittää kirjallisuuskäsitöksensä ja omat lähtökohtansa, millaista tietoa tavoitellaan ja miten tutkimuksen kohteena olevat tekstit kontekstualisoidaan. Feministisestä näkökulmasta tavoiteltava tieto ja kriittinen tarkastelu eivät koske vain tekstien sisältöjä, vaan myös kaunokirjallisten tekstien tulkintaan vaikuttavia valtarakenteita. (Rojola 2004, 27–29.)

Elizabeth Grosz (1995, 22–23) on pohtinut ehtoja, jotka määrittävät tekstin feminististä potentiaalia. Ensinnäkin tekstin pitää tehdä näkyväksi sen ympärillä vallitsevia normeja ja ideaaleja sekä kyseenalaistaa niiden valtaa. Lisäksi on tutkittava niitä tapoja, joilla teksti problematisoi perinteistä maskuliinista tekijäkäsitystä. Kolmanneksi feministisen tekstin on vastustamisen ja kyseenalaistamisen lisäksi luotava jotain uutta, odottamatonta diskursiivisia tiloja, tyyliä tai argumentaatiota, uusia lajeja tai muotoja, jotka haastavat olemassa olevia tekstien tuottamisen ja vastaanottamisen tapoja – siis uutta, odotustenvastaista poetiikkaa. Tavoitteeni on tekijyyttä, tekstien välisiä suhteita sekä tiettyjä, toistuvia rakenteellisia piirteitä tarkastellen selvittää, millä tavalla Pirkko Saision ja hänen pseudonyymiensä sukupuolieron poetiikka täyttää esimerkiksi Groszin feministiselle potentiaalisuudelle asettamat kriteerit.

Koska Saision tekijyys, pseudonyymit teosten kehyksinä ja niiden sisältöön erottamattomasti kytkeytyvinä, osoittaa ”poetiikan” jatkuvan sisällöstä teosten rajalle tai ulkopuolelle, on tarpeellista löytää jatkumo, jolla tällaista poetiikkaa voi tarkastella. Klassikkoteoksessaan *Puhtaus ja vaara* (*Purity and Danger* 1966, suom. 2000) antropologi Mary Douglas määrittelee lian joksikin, joka on siirtynyt pois paikaltaan ja uhkaa siten totuttuja kategoriarajoja. Douglasin ajatukseen viitaten Laura Werner (2005, 18) määrittelee feministisen filosofian lähestymistavan ”likaiseksi”, koska feministinen ajattelu pyrkii paitsi hyödyntämään myös murtamaan ja sekoittamaan tieteenperinteisiä käsitteitä ja vastakkainasetteluja. Vastaavasti Saision romaaneja voi tarkastella feministisenä ”likaisena” kaunokirjallisuutena: ”likaisuus” luonnehtii ensinnäkin tuotantoa ja tekijyyksiä, jotka eivät vastanneet kritiikin odotuksia, sekä Saision romaanien

kyseenalaistavaa ja vastahankaista suhdetta kirjallisuuden traditioon ja kirjallisuuskeskusteluun – myös naisnäkökulmaiseen. *Kainin tyttären* sekä Larssonin ja Weinin teosten poetiikasta ”likaista” tekee erityisesti rajojen epämääräisyys: onko kyseessä yksi kirjailija vai kolme kirjailijaa vai jotain siltä väliltä? Ovatko teokset toisistaan niin erillisiä kuin miltä näyttää vai voiko niitä lukea jossain mielessä yhtenä teoksena, toistensa yhteydessä? Osoitan, että Saision romaaneissa sukupuolieron poetiikka on myös sisällön tasolla ”likaisuuden poetiikka”, sillä kysymys sukupuolierosta kytkeytyy temaattisella tasolla järjestyksen ja kaaoksen, tai ”puhtauden ja vaaran”, logiikkaan. Tarkastelen romaaneja ja hahmotan niiden poetiikkaa erityisesti kolmesta toisiinsa kytkeytyvästä näkökulmasta käsin. Nämä näkökulmat ovat tekijyys, intertekstit ja kerronnalliset rakenteet.

1.4 Ahdistava tekijyys ja lesbokirjailijan synty

Naiskirjailijan tekijyys, jota jo Virginia Woolf ja myöhemmin de Beauvoir olivat pohtineet *Omassa huoneessa* ja *Toisessa sukupuoleessa*, oli 1980-luvulla naisnäkökulmaisen tai feministisen kirjallisuudentutkimuksen perusongelmia: naisilta puuttui tai oli pitkään puuttunut oma kirjallinen traditio, kirjallisia esikuvia ja kerronnallisia malleja. Siinä missä Harold Bloom määritteli teoksissaan *Anxiety of Influence* (1973) ja *Map of Misreading* (1975) (mies)kirjailijan ongelmaksi hänen oidipaalisien suhteensa kirjalliseen isäänsä tai isiinsä ja näiden ahdistavaan kirjalliseen perintöön (”anxiety of influence”), oli tekijyys ylipäättään naiskirjailijalle ahdistava ja ongelmallinen aihe (”anxiety of authorship”, ks. Gilbert & Gubar 1979, 50–51; Eagleton 2005, 2) vielä 1900-luvun lopullakin. Vaikka kirjallisuudentutkimus on viime vuosikymmenet keskittynyt tekstiin ja lukijaan, ovat tekijyyteen liittyvät kysymykset olleet tavalla tai toisella edelleen esillä 1980-luvun jälkeenkin (ks. Kurikka ja Pynttari 2006, 7).¹⁷ Tekijyyden merkitystä ovat pitäneet esillä erityisesti feministinen

¹⁷ Kuten Kaisa Kurikka (2006, 15) toteaa, Suomessa uskrittiin vaikutuksesta vähentynyt kiinnostus tekijää kohtaa tai tekijän sivuuttaminen tutkimuksessa tapahtui myöhemmin kuin muualla eikä ole ollut täydellistä, vaikka Roland Barthesin ja Michel Foucault’n ”Tekijän kuolema” ja ”Mikä tekijä on?” (”La mort de l’auteur” 1968 ja ”Qu’est-ce qu’un auteur?” 1969) ja ovat Suomessakin olleet kirjallisuudentutkijoiden keskeisiä opinkappaleita. Näitäkin tekstejä on tulkittu monella tavalla: Barthes julistaa lähinnä ”tekstin merkityksen omistavan tekijän” kuolemaa ja Foucault osoittaa, miten teokset määrittävät tekijää – ja tekijä teoksia. (Ks. Kurikka 2006, 16.) Tekijyyteen liittyvät kysymykset ovat tehneet paluuta vastapainoksi

kirjallisuudentutkimus ja sen vanavedessä erilaiset kontekstuaaliset kirjallisuudentutkimuksen suuntaukset (Kurikka 2006, 15).

Vuonna 2006 ilmestyneen *Tekijyyden tekstit* -teoksen lähtökohta on Seán Burken väite, että tutkijan pitäisi ratkaista tekijyyden merkitys ja relevantti näkökulma siihen ”teksti tekstiltä ja tekijä tekijältä” (Kurikka & Pynntäri 2006, 8). Antologiassa ilmestyneessä artikkelissaan Päivi Koivisto käsittelee juuri Pirkko Saision pseudonyymejä ja tekijyyttä. Koivisto ei pohdi niinkään sukupuolen merkitystä Saision tekijyydessä vaan tarkastelee autofiktion lajia tasapainotteluna omaelämäkerran ja fiktion rajoilla. (Koivisto 2006, 277–278.) Omassa tutkimuksessani jäljitän Saision tekijyyden merkitystä nimenomaan naisnäkökulmaisen kirjallisuudentutkimuksen, myöhemmin feministisen kirjallisuudentutkimuksen kontekstissa.

Tekijyys on erottamaton osa tutkimieni teosten muotoa ja sisältöä. Lähden siitä, että pseudonyymit ovat teosten osia ja että niiden tarkoitus on ohjata romaaneista tehtyjä tulkintoja, ja tarkastelen Jukka Larssonin ja Eva Weinin Pirkko Saision kirjallisia strategioina. Näkökulmani täydentää luontevasti aikaisempaa tutkimusta. Artikkelissaan ”Mitä Eva söi eli nimen voima” Lea Rojola tarkastelee salanimeä Eva Wein performatiivina, joka on riippuvainen ilmestymisajankohdan kirjallisuuden instituutiosta ja kontekstista (Rojola 1998, 256–257). Samaan tapaan performatiivina tai queer-teatraalisena performanssina, Pirkko Saisiosta erillisenä konstruoituna identiteettinä, voidaan analysoida Jukka Larssonin hahmoa (ks. Karkulehto 2007, 135–137; Karkulehto 2008, 86–87). Viitaten Michel Foucault’n artikkelissaan ”Mikä tekijä on?” esittämään muotoiluun kirjailijanimen yhtenäistävistä vaikutuksista Rojola (1998, 253–254) esittää, että tekijyyden yhdeksi tehtäväksi on mielletty ristiriitojen häivyttäminen esimerkiksi kirjallisuudenhistoriassa: ”Kirjailijanimen alle kuuluvat tekstit saatetaan kokonaisuudeksi, tuotannoksi ja yhtenäiseksi kehityslinjaksi nimen voimalla, vaikka tosiasiaa saman kirjailijanimen alla olevien teosten välillä olisi hyvinkin huomattavia eroja.” (Rojola 1998, 253.) Rojolan mukaan kirjailijanimi asettuu hyvin konkreettisesti teosten ja niiden ulkopuolisen maailman rajalle ja merkitsee tuon rajan. Weinin romaanien omaelämäkerrallisuuden vuoksi teokset ”ovat nimen laajentumia tai nimi teosten tiivistymä” (Rojola 1998, 263). Toisaalta juuri erillään Saision muusta tuotannosta

tekstipainotteiselle tutkimusorientaatiolle 1990-luvulta lähtien: ensimmäinen tekijän paluu -seminaari järjestettiin jo vuonna 1996 ja tekijyys oli teemana myös Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosiseminaarissa vuonna 2005.

tarkasteltuna Eva Weinin romaanit näyttävät keskenään yhtenäiseltä kokonaisuudelta sen sijaan, että ero Larssonin tuotantoon, ja sen myötä Saision tuotannossaan käsittelemät ristiriidat, tulisivat esiin.

Saision teosten aikaisemmissa tulkinnoissa on tuotu esiin, ettei tekijyys ole kadottanut merkitystään kokonaan. Feministinen tutkimus kritisoi subjektin purkamisen projektia sen vuoksi, ettei naiskirjailijalla koskaan nähty olleen sellaista teosten tulkintoja ja merkitystä hallitsevaa subjektiutta, jota dekonstruktio asettui purkamaan (esim. Friedman 1991, 157; Kolodny 1980, 464). Maskuliinisen tekijäkäsityksen purkamisen projekti, tekijän kuoleman julistaminen Barthesin jalanjäljissä, oli tarpeellinen myös feministiselle projektille, kun haluttiin eroon patriarkalisesta ideologiasta ja käytännöstä, jossa (mies)tekijä on tekstin lähde, alkuperä ja merkitys. (Bennett 2005, 86; Moi 1985, 62–63; Rojola 1989, 111.) Toisaalta nähtiin, että ajatus tekijän kuolemasta sopi huonosti naisnäkökulmaisen ja feministisen kirjallisuudentutkimuksen omaan projektiin: naiskirjailijoilla ei ollut ollut samanlaista mahdollisuutta tekijyyteen, instituutioon ja tuotantoon. Brittiläisen tekijyystutkijan Seán Burken (1995, 145; myös Bennett 2005, 83–84; Eagleton 2005, 1) mukaan feministisen tutkimuksen kamppailu on ollut pääasiassa kamppailua tekijyydestä. Bennettin mukaan näin oli erityisesti 1970- ja 1980-luvuilla, jolloin keskeisiä kysymyksiä olivat naiskirjallisuuden oman tradition luominen ja naiskirjailijoiden nostaminen kirjallisuuden kaanoniin. (Bennett 2005, 84.) 1980-luvulla feministisen tutkimuksen vastaus ajatukseen kirjailijan kuolemasta oli, että kirjailijan ja tekijyyden merkitystä piti pohtia kontekstuaalisesti ja tapauskohtaisesti. (Eagleton 2005, 18 ja 155; Miller 1988).¹⁸

Se, millainen merkitys tekijyydelle milloinkin pitäisi antaa, on visainen kysymys. Rojola sivuaa Saision omaa analyysiä syistä käyttää pseudonyymeja, mutta painottaa tekijyyksikäsitteellä leikkittelyä yleensä, ei ”naiskirjailijan” yritystä tutkia sukupuolen merkitystä tekijyydessä. ”Nimimerkin käyttö erityisesti naiskirjailijoiden kohdalla ei enää palvele samoja päämääriä kuin esim. viime vuosisadalla, jolloin naiskirjailijat saattoivat turvautua miesten nimiin saadakseen arvostusta (ks. esim. Gilbert ja Gubar 1979, 65).

¹⁸ Mary Eagletonin mukaan Barthesin teesi kirjailijan kuolemasta lähinnä innoitti kirjailijoita ja 1980-luvun kirjallisuudessa on paljon kirjailija-päähenkilöitä sen myötä, että ajatus kirjailijan kuolemasta tuli tunnetuksi: kirjailijat ottivat aktiivisen, elävän eikä kuolleen roolin. (Eagleton 2005, 4.) Eagletonin havainto sopii niin 1990-luvun autofiktioihin, joihin Päivi Koivisto (2011) on myös Saision omalla nimellään julkaiseman omaelämäkerrallisen trilogian liittänyt, kuin jo Jukka Larssonin ja Eva Weinin romaaneihin, joissa kirjailijahahmot itse ovat päähenkilöinä.

Naiskirjailijan asema kirjallisuuden instituutiossa on nykyään kokonaan toinen kuin viime vuosisadalla.” (Rojola 1998, 254–256.) Rojolan mukaan Eva Wein osoittaa, miten on mahdollista murtaa kirjallisuusinstituutiossa vallitsevia käsityksiä kirjailijuudesta ja osoittaa niiden perustuvan vain tiettyyn konventioon, jonka avulla kirjailijanimi saa merkityksensä julkisuudessa (Rojola 1998, 256). Rojola liittää tulkinnassaan kirjailijanimen performatiivisuuden romaanien sisällön teatteriin, esityksiin pysymättömästä ja labiilista identiteetistä ja päätyy analyysissään painottamaan identiteettien representatiivisuutta ja leikittelyä (Rojola 1998, 257–262).

Päivi Koivisto pohtii Saision kirjailijanimien problematiikkaa artikkelissaan ”Tekijän ylönousemus. Saisio–Larsson–Wein–Saisio” (2006). Koivisto tulkitsee pseudonyymien teokset ja Saision omaelämäkerrallisen trilogian yritykseksi ”pelastaa tekijä” lukijan määrittelyvallalta (2006, 298). Koiviston keskeinen huomio koskee kirjailijanimien asettumista hierarkkiseen suhteeseen toistensa kanssa ja kirjailijan aktiivista roolia: Koiviston mukaan Saision romaaneissa tai pseudonyymejä selittävässä esseissä ”ei mitätöidä tekijää tekstin merkityksen takeena, vaan sellainen tekijä, jonka lukijat ovat luoneet ja omineet itselleen” (Koivisto 2006, 298; ks. myös Koivisto 2011, 18). Tekijän aktiivinen rooli ja tekijyyksien asettaminen hierarkkiseen suhteeseen on myös omassa tutkimuksessani keskeinen lähtökohta. Tutkimukseni perustuu samansuuntaiselle kontekstuaaliselle tekijyyksikäsitteelle kuin aikaisemmat Saisio-tutkimukset, mutta sukupuolen merkitys korostuu välttämättä, kun Saision molempia pseudonyymejä tarkastellaan ja luetaan rinnakkain ja suhteessa toisiinsa.

Miten lähestyä ”naiskirjailija” Pirkko Saisiota ja hänen pseudonyymejään, kun Saisio on itsekkin ilmaissut halunneensa olla kirjailija eikä naiskirjailija? Naiskirjailijaksi määrittelyksi tulemisesta tai määrittäytymisestä keskusteltiin paljon, ja naiskirjailija saattoi joutua myös syytetyksi androgyyniin taiteilijuuteen pakenemisesta tai sukupuolensa kieltämisestä, kuten kävi esimerkiksi Virginia Woolfille (ks. Showalter 1977; Moi 1985/1990, 18–27; Eagleton 1991, 24, 37–39). Jo Woolf puolestaan kirjoitti, että kirjailijan on ”kohtalokasta olla puhtaasti ja yksinkertaisesti mies tai nainen; on oltava nais-miehinen tai mies-naisellinen” (Woolf 1928/1980, 135).

Marilyn Farwellin (1996, 82) mukaan Woolf konstruoi *Omassa huoneessa* taiteellista positiota, joka ei merkitse sukupuolieron huomiotta jättämistä, vaan naiskirjailijuuutta, joka sisällyttää itseensä myös miesposition. Näin syntyy ”lesbokirjailija”, joka ei pysty

asettumaan vain miehen tai vain naisen paikalle ja joka pyrkii purkamaan ja muuttamaan kertomuksen ja kertomisen suhdetta (Farwell, 1996, 12–13, 16). Tästä näkökulmasta Saisiota voi tutkia ”lesbokirjailijana” ja hänen teoksiaan ”lesbokirjallisuutena” ja feministisenä kirjallisuutena ”naiskirjallisuuden” sijaan.

Sara Ahmed peräänkuuluttaa esitelmässään ”Living a Lesbian Life” (julkaistu verkossa 26.2.2015) paluuta lesbofeminismiin ja lesbofeministin hahmoon sen poliittisen potentiaalin vuoksi. Ahmed ymmärtää lesbofeminismin käytännön tekoina, vastahankaisuutena ja omapäisyytenä asioissa ja tilanteissa, jotka eivät kaikille edes näyttäydy ongelmallisina. Sukupuoleen ja seksuaalisuuteen perustuva syrjintä ja arvottaminen näyttäytyvät erilaisina eri positioista: ihmisjoukon mukana kulkiessaan joukosta saa tukea, mutta toiseen suuntaan pyrkivälle sama joukko muuttuu esteeksi. Siksi positiot ja positionaalisuus ovat edelleen tärkeitä vaikka identiteetit ajateltaisiin alati muuttuviksi. (Ahmed 2015.)

Ahmed kirjoittaa muureista, jotka ovat näkymättömiä, kunnes niihin törmää (Ahmed 2015). Ajatusta voisi jatkaa siten, että muurin kokonaisuus on näkymättömissä silloinkin, kun yhteen kohtaa törmää, ja siksi kokonaisuus hahmottuu ja sitä voi tutkia vain uusien törmäysten, käytännön koettelemisen ja kokeilemisen kautta. Saision pseudonyymeillä julkaisemisen voi tulkita tällaisen näkymättömän muurin koettelemiseksi: lähtökohtana on epämääräinen kokemus ja tunne siitä, että sukupuoli vaikuttaa siihen, miten ja mistä voi kirjoittaa ja miten tulee vastaanotetuksi kirjailijana tai miten teoksia luetaan. Ympäriällä tapahtuu samaa, kuten Saision viittaus Eeva Joenpeltoon (Saisio 1993/2006, 421) osoittaa, mutta edelleen on mahdotonta hahmottaa tai osoittaa täsmällisesti, miten kokonaisuus toimii: kenelle ja miltä kannalta sukupuolen vaikutus tulee näkyväksi tai on ongelma. Sukupuolen merkitystä pohdittiin myös Turun *Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi* -seminaarissa, mutta yksimielisyyttä tai selvää kuvaa ongelmasta ei sielläkään ollut mahdollista saavuttaa.

Ajatus näkymättömän muurin koettelemisesta vähän umpimähkään sopii siihen, miten Pirkko Saisio on kuvannut pseudonyymiensä syntyä ja kirjoittamistaan Jukka Larssonina ja Eva Weinina. Hahmot syntyvät osin kirjallisuuden kentän lainalaisuuksien tutkimisen ja haastamisen halusta, toisaalta hahmot alkavat elää myös omaa elämäänsä: Jukka Larssonin hahmo vahvistuu ja hänen esikoisromaaninsa saa suunnan jonain muuna kuin Pirkko Saision romaanina, Eva Weinina Saisio houkuttelee itsensä yhä huuruisemmille retkille

(Saisio 1993/2006, 422–423; Saisio 2000, 363–364). Kokeilun päämäärä ei ole jokin tietty ennalta määritelty eikä mitään, minkä voisi eritellä ja aukottomasti osoittaa myöhemminkään. Mutta vastustamisen ja kokeilemisen strategiasta on kyse: näkymättömän muurin tutkimisen ja koettelemisen välineinä Jukka Larsson ja Eva Wein ovat myös uuden seksuaalisuutta ja sukupuolta koskevan tiedon tuottamisen välineitä (vrt. Karkulehto 2007, 137; Karkulehto 2008, 88).

Saision pseudonyymit sekä nojasivat perinteiseen maskuliiniseen, kiinteään tekijyyssäilykseen, johon niiden hetkellinen uskottavuus perustui, että samalla purkivat ja kyseenalaistivat sitä (vrt. Lanser 1992, 8). Susan S. Lanserin mukaan länsimaisen kaunokirjallisuus rakentuu tekijyydelle (tekijäfunktio), joka määrittyy valkoiohiseksi, maskuliiniseksi ja etuoikeutuksi luokaksi. Tämän vuoksi feminiininen tekijän ääni on ideologisesti jännitteinen tavalla, joka heijastuu tekstuaalisiin piirteisiin. (Lanser 1992, 6.) Lanser kytkee yhteen tekijän sosiaalisen identiteetin ja tekstin kerronnallisen muodon. Lanserin mukaan tekstin auktoriteetti syntyy sosiaalisten ja retoristen ominaisuuksien sekoituksesta: diskursiivinen auktoriteetti on intellektuaalista uskottavuutta, ideologista vakuuttavuutta ja esteettistä arvoa, jota joku tietty teos, tekijä, kertoja, henkilöahmo tai tekstuaalinen käytäntö vaatii tai sille annetaan. Auktoriteetti syntyy eri tekijöiden vuorovaikutuksessa ja on helpoimmin liitettävissä valkoiohiseen, koulutettuun, hegemonista ideologiaa edustavaan maskuliiniseen hahmoon. Uskottavuus syntyy siitä, missä määrin kertoja pystyy asettumaan tällaiseen asemaan. (Lanser 1992, 6.)¹⁹ Vakuuttavuus rakentuu siis historiallisesti muuttuville tekstuaalisille strategioille, joita myös sosiaalisesti vähemmän auktoriteettia omaavat tekijät voivat ottaa käyttöönsä (Lanser 1992, 6–7).

Tulkitsen pseudonyymit Jukka Larssonin ja Eva Weinin ennen kaikkea kirjallisiksi, diskursiivisiksi strategioiksi, joiden avulla Saisio osallistui kirjailijan sukupuolen merkitystä sekä kirjallisuuden vastaanottoa koskeneeseen keskusteluun ja koetteli siinä esitettyjä argumentteja. Larssonin hahmon avulla Pirkko Saisio pääsi puhumaan uskottavalla äänellä sellaisesta asemasta, joka ei olisi ollut mahdollinen, jos hän olisi kirjoittanut omalla nimellään. (Ks. myös Karkulehto 2007, 135–137; Karkulehto 2008, 86–87.) Valkoihoinen, teoreettista filosofiaa, teologiaa ja sosiologiaa yliopistossa

¹⁹ Lanserin käyttämässä termissä *authority* yhdistyvät tekijään, auktoriteettiin ja vakuuttavuuteen viittaavat merkitykset.

opiskellut mieskirjailija Jukka Larsson asettui oppineisuutensa ja sukupuolensa vuoksi hegemoniseen asemaan kirjallisella kentällä, vaikka olikin esikoiskirjailija. Larsson oli asiantuntija myös suhteessa esikoisteoksessaan kuvaamaansa maailmaan, koska hänen väitettiin toimineen sekä vanginvartijana että vankilapsykologina. Syvällisen näkökulman kuvattujen henkilöiden sielunelämään takasivat opinnot, ja miesten keskinäisten suhteiden kuvaamisen pätevöittivät vankilamaailman tuntemus ja mieheys. Eva Weinin uskottavuus kirjailijana oli Saision omaa vähäisempi, sillä Wein on nuori esikoiskirjailija verrattuna palkittuun, useita romaaneja julkaisseeseen Saisioon. Tutkin molempien romaaneja feministisenä lesbokirjallisuutena lähtien siitä ajatuksesta, että juuri kamppailu (mies- tai) naiskirjailijuuden ylittävän kirjailijajosition luomiseksi tekee Saisiosta lesbokirjailijan. Lesbokirjailijuudella, jonka käsitteeseen palataan luvussa kaksi, en siis viittaa identiteettiin, vaan ennen kaikkea positioon, jonka Saisio kirjallisuuden kentällä ottaa.

1.5 Intertekstuaalisuus, sukupuoli ja kirjallisuuden traditio

Sillä kirjat ovat toistensa jatkoa, siitä huolimatta, että tapamme on arvostella niitä erikseen.

(Woolf 1928/1980, 107.)

Saision pseudonyymit tarjoavat lähtökohtia teoreettiseen pohdiskeluun tekijänimen sopimuksenvaraisuudesta ja toiminnasta, mutta pelkästään tekijyyteen keskittyminen merkitsisi romaanien tulkinnan unohtumista, varsinkin jos tekijänimien keskinäiset yhteydet ja teosten yhteiset intertekstuaaliset ominaisuudet sivuutetaan. Sekä Markku Envall (1990, 52–53) että Lea Rojola (1998, 251) ovat artikkeleissaan kiinnittäneet huomiota siihen, että kiinnostus salanimien käytön syitä kohtaan vei niiden paljastuttua huomiota romaaneilta, ja sama havainto pitää edelleen paikkansa tutkimuksen suhteen: salanimien käyttöä ei ole tutkittu perusteellisesti suhteessa teosten sisältöön, niiden intertekstuaalisiin ominaisuuksiin ja edelleen suhteessa toisiinsa, tuotantojen keskinäiset yhteydet huomioiden. Yhtenä perusteena Pirkko Saision, Jukka Larssonin ja Eva Weinin romaanien tarkasteluun saman tuotannon osana ovat romaanien lukuisat yhteiset intertekstit, jotka nostavat esiin muun muassa kysymyksen mies- ja naiskirjailijan erilaisesta suhteesta kirjallisuuden traditioon.

Intertekstuaalisuuden käsitteellä voidaan kuvata ilmiöitä, jotka ovat olleet tuttuja kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa vuosisatoja ennen termin keksimistä 1960-luvulla. Laajimmillaan intertekstuaalisuus määrittelee kirjallisen teoksen suhdetta toisiin teksteihin sekä tekstien suhdetta niiden kulttuurisiin konteksteihin – toisiin taiteisiin sekä sosiaalisiin, poliittisiin tai tieteellisiin diskursseihin, sosiolekteihin, ideologioihin, historiallisiin tapahtumiin, elämäntapoihin ja mediaan. Etymologisesti Julia Kristevan vuonna 1967 lanseeraama termi *intertextualité* juontaa juurensa verbimuotoihin, jotka merkitsevät yhteen kutomista tai liittämistä ja liittymistä. (Juvan 2008, 7 ja 12.) Marko Juvanin mukaan jo Kristevan (1969) määritelmässä kyse on erityisesti tekstien yleisestä, mutta niissä eri tavoin ilmenevästä ominaisuudesta, joka liittää tekstit toisiinsa ja paikantaa ne historialliseen kontekstiin: ”Intertextuality means for us textual interaction produced within the text itself. The apprehending subject understands the concept of intertextuality as an indicator of how the text reads history and locates itself in it.” (Kristeva 1969, 443, käänös Juvan 2008, 12.)

Intertekstuaalisuudessa on siis kyse kaikenlaisia tekstejä koskevasta, tekstien tekstuaalisuuteen kuuluvasta ilmiöstä, jonka ilmeneminen ja merkitys on toisaalta tutkittava ja tulkittava yksittäisten tekstien kohdalla erikseen. Toisaalta termin käyttöönoton jälkeen intertekstuaalisuuden määritelmillä ja erilaisilla ymmärryksillä ilmiökentästä on ollut toisistaan poikkeavia lähtökohtia ja päämääriä. Termin lanseeraaminen kytkeytyi poststrukturalistisen ajattelun ja tekstikäsitteiden esiinnoisuun. Myöhemmät pyrkimykset kaventaa määritelmää liittyvät muihin tutkimuksen kannalta keskeisiin kysymyksiin, kuten ymmärryksen esimerkiksi tekijyydestä ja lukijuudesta sekä siihen, millaisia ilmiöitä on haluttu tutkia ja kuvata. (Juvan 2008, 42–47.) Useat teoreetikot ovat pyrkineet jakamaan intertekstuaalisuuden tarkastelun kahdelle tasolle, toisaalta yleiseksi ilmiöksi, toisaalta tekstikohtaisten ominaisuuksien erittelyksi. Juvanin jaottelee intertekstuaalisuuden kentän yleiseksi intertekstuaalisuudeksi (*intertextuality*) ja sitaationaalisuudeksi (*citacionality*) (Juvan 2008, 43–48), mutta toteaa, ettei laajan ja kapean määritelmän välillä ole selvää rajaa:

Dealing with citationality, authors, readers, critics, and other actors in the literary system are connected with a more or less common literary and cultural canon and sociohistorical experience, as well as acquainted with fixed manners and functions of linking texts – for instance, with a citation, allusion, title citation, epigraph, or polemic. On account of this, all texts are actually intertextual, though this quality is more observable and pertinent in

some of them; this depends largely on the established practices of a given literary culture, period, or space. There is no clear boundary between wider and narrower intertextuality, but a transitional scale.

(Juvan 2008, 48.)

Kristevan ja Roland Barthesin määrittelemänä intertekstuaalisuus kytkeytyi kiinteästi ajatukseen kirjailijan tai tekijän kuolemasta (Friedman 1991, 150), minkä myötä tutkimuksen piti vapautua pohtimasta kirjailijan tarkoituksia ja vaikutussuhteita, kirjallisuuden tradition isä ja heidän poikiaan: tutkimuskohteeksi määrittyivät teksti tai lukijuus tekijän sijaan. Kuten edellä on todettu, tekijän kuolema koski kuitenkin nimenomaan maskuliinista tekijäsubjektia, ja feministiselle kirjallisuudentutkimukselle tekijäyys pysyi edelleen keskeisenä kysymyksenä (Bennett 2005, 84–89; Eagleton 2005, 3–4, 17; Miller 1986, 106; Rojola 1989, 111–112). 1990-luvulta lähtien tekijän merkitykseen onkin toistuvasti palattu. Kirjailijaa ei pidetä autonomisena tekstin luoja ja alkuperänä, muttei myöskään puhtaasti diskursiivisena oliona: kirjailija on alettu uudelleen ymmärtää ”sosiaalisesti ja kulttuurisesti määräytyneenä, mutta samalla sosiaalista ja kulttuurista todellisuutta määräävänä subjektina” (Saariluoma 1998, 10). Tällaiseen ajatukseen tekijyydestä sopii myös kontekstoiva intertekstuaalisuustutkimus, joka on kiinnostunut paitsi tutkimuskohteena olevien romaanien suhteesta ilmestymisajankohtansa kirjallisuuskeskusteluun myös teoksia yhdistävistä interteksteistä, jotka muodostavat oman linkkinsä eri kirjailijanimien välille.

Ymmärrys intertekstuaalisuuden luonteesta ja tarkasteltavien intertekstuaalisten ilmiöiden valinta on suhteutettava tutkimuksen tavoitteisiin. Lähden ajatuksesta, että tutkimissani teoksissa on tiettyjä kapean määritelmän piiriin sopivia ominaisuuksia, joiden tarkastelu on tulkinnan kannalta kiinnostavaa. Toisaalta teksteillä on runsaasti yhteyksiä erilaisiin sosiohistoriallisiin konteksteihin eli niillä on intertekstuaalinen, ilmestymisajankohtansa tapahtumiin liittyvä muistinsa (vrt. Juvan 2008, 53–54). Teksteillä on erityisesti laajassa mielessä paljon sellaisia intertekstuaalisia ominaisuuksia, joita ei ole mahdollista tyhjentävästi tarkastella. Esiin nostamieni yksittäisten, yksinkertaisesti *interteksteiksi* nimettyjen teosten yhteys ja intertekstin relevanssi tulkinnalle avautuu jokaisen tekstin kohdalla erikseen. Osa intertekstuaalisista viittauksista on luontevaa

mieltää jossain määrin intentionaalisiksi²⁰ ja olettaa, että niillä yhdessä kirjailijanimileikin kanssa on ollut joitain tietoisia, tarkoitettuja tavoitteita. Kirjailijan intentioita ei kuitenkaan ole tarkoitus jäljittää tai todistella. Eva Weinin romaanin välityksellä Saisio itsekin osallistuu keskusteluun intertekstuaalisuuden merkityksestä. *Kulkueen* päähenkilön kertoja Evan seitsemäs käsky kuuluu:

Älä varasta.

Kun varastat itseäsi viisaampien ajatuksia, aiheita tai kirjallisia nyansseja, pidä se tarkasti omana tietonasi.

Vaikutteitasi ei kukaan ole huomaava.

(Ku, 114.)

Eva Weinin romaanin intertekstuaalisuus on avointa ja osoittelevaa, ja sitaatti vihjaa niin kertojan kuin kirjailijankin olevan tietoinen intertekstien olemassaolosta, josta sitaatti edelleen on omiaan muistuttamaan. Saision suhde interteksteistä puhumiseen on ollut ambivalentti, eikä jossain määrin tietoisestakaan viittausten muistelu jälkepäin ole järkevä lähtökohta analysoida niitä merkityksiä, joita tekstienväliset yhteydet voivat lukijoiden mielessä synnyttää. (Kivilaakso & Ratinen 2010, 168–169.) Kaikki jäljempänä esiin nostetut intertekstit ja niistä tehdyt tulkinnat ovat ennen kaikkea tutkimuksen näkökulmasta valikoituja, motivoituja ja perusteltuja: yhdistävänä tekijänä on tutkijan havaitsema kytkös sukupuolen problematiikkaan.²¹ Joissakin tapauksissa intertekstin yhdistää tutkittavaan teokseen esimerkiksi alluusio, toisinaan tekstien suhde on väljempi, mutta tulkinnan kannalta hedelmällinen.

Intertekstuaalisten ilmiöiden tarkastelulla on tutkimuksessani tiettyjä, toisiinsa liittyviä tavoitteita. Ensinnäkin intertekstuaaliset suhteet kontekstoivat teoksia ilmestymisajankohtansa kirjallisuuskeskusteluun ja ovat siksi kiinnostavia: intertekstuaaliset yhteydet määrittelevät niin Pirkko Saision kuin hänen pseudonyymiensa, mies- ja naiskirjailijan, suhdetta kirjallisuuden traditioon, mikä oli yksi 1980-luvun

²⁰ Vaikka Saision romaanit ovat täynnä viittauksia toisiin kirjailijoihin ja teoksiin, hän ei juuri ole suostunut keskustelemaan niiden merkityksestä. Etäisyyden pitämisessä kirjalliseen traditioon tai oppineisuuteen Saisio muistuttaa niitä naiskirjailijoita, jotka Woolfista lähtien ovat tavalla tai toisella ilmaisseet tunteen traditioon kuulumattomuudesta, sen ulkopuolelle jäämisestä. (Vrt. Kolodny 1980, 453–454.)

²¹ Intertekstit, joihin viitataan, ovat ilmestyneet ennen teoksia, joten on mahdollista, että kirjailija on ne tuntenut. Viittausten tarkoituksellisuutta en kuitenkaan pohdiskele tai todistele. Vuonna 2006 tehdyssä haastattelussa Saisio sekä myönsi että kielsi ajatelleensa tai huomanneensa intertekstuaalisia yhteyksiä tuotantonsa ja lukemansa kirjallisuuden välillä. Vaikka kirjailija on puhunut suhteestaan yksittäisiin teoksiin, olisi vaikutteiden luonnetta edelleen hyvin hankala määrittellä. Ks. Kivilaakso & Ratinen 2010, 168–169.

naisnäkökulmaisen kirjallisuuskeskustelun tärkeistä kysymyksistä. Toiseksi teosten intertekstuaaliset piirteet, kuten kirjailijanimetkin, sekä erottavat teoksia toisistaan että yhdistävät niitä. Lähdän yhtäältä siitä, että jokaisella tutkimallani romaanilla on omat intertekstinsä. Toisaalta osoitan, että eri kirjailijanimillä julkaistuilla romaaneilla on joukko yhteisiä, kaikkien tulkinnan kannalta kiinnostaviksi osoittautuvia intertekstejä, jotka liittävät tutkimuskohteenani olevat teokset kokonaisuudeksi. Sekä yksittäisten teosten kohdalla että yhteisten intertekstien osalta tekstien väliset suhteet ovat kiinnostavia erityisesti siitä näkökulmasta, millä tavalla ne ohjaavat ja avaavat sukupuolen problematiikan tematisoitumista romaaneissa. Useimmat keskeiset intertekstit sisältävät voimakkaita eksplisiittisiä tai implisiittisiä kannanottoja sukupuolieroon tai sukupuolen merkitykseen. Esimerkiksi viittaukset kansansatuihin, Lumikkiin *Kainin tyttöressä* ja Tuhkimoon *Kiusaajassa*, liittyvät romaaneissa sukupuolittuneeseen todellisuuteen havahtumiseen, joka on yksi kaikkien tutkimieni romaanien yhteisistä teemoista.

Haastattelussa vuonna 2006 Saisio kertoi olleensa kiinnostunut C. G. Jungin, Sigmund Freudin ja Bruno Bettelheimin tuotannosta. En väitä, että Saisio olisi välttämättä tuntenut juuri esiin nostetut tekstit tai kirjoittanut tietoisesti niitä vasten tai vastaan. Niin Jungin ja Freudin psykoanalyttiset teoriat kuin Bettelheimin satujen analyysit ovat kuitenkin olleet teosten ilmestymisajankohtana laajasti tunnettuja ja myös naisnäkökulmaisen ja feministisen kirjallisuudentutkimuksen kritisoimia: Saision teoksia on houkuttelevaa keskusteluttaa niiden kanssa, varsinkin kun samat tekstit on mahdollista liittää useampien romaanien tarkasteluun. Kuten erityisesti viimeisessä luvussa tulee esiin, sekä Jung että Freud (kuten myös de Beauvoir) ovat avoimesti ironian kohteita Eva Weinin teoksissa.²²

Erityisen keskeisiä intertekstuaalisen analyysin ja tulkinnan kannalta ovat seuraavat tekstit tai tekstijoukot: *Raamattu*, Virginia Woolfin *Oma huone (A Room of One's Own 1928/1980)*, Simone de Beauvoirin *Toinen sukupuoli (Le Deuxième Sexe 1949/1980)*²³ ja Simone Weilin aforismikokoelma *Painovoima ja armo (La pesanteur et la grâce, 1947/1957)*. Sukupuolieron poetiikan analyysin tärkeä lähtökohta on de Beauvoirin

²² *Kulkueessa* viitataan myös Bettelheimiin, hänen itsemurhaansa (Ku, 101). Freud ja Jung mainitaan moneen kertaan myös Saision omaelämäkerrallisen trilogian sivuilla, ja Koivisto viittaa tutkimuksessaan heihin ”subjektin kriisiyttämisestä vastaavien teoriarakennelmien pääarkkitehteina”. Koiviston mukaan psykoanalyttinen tulkintakehikko sopii Saision omaelämäkerrallisiin teoksiin, joskin psykoanalyysia teksteissä paremminkin ironisoidaan kuin ihannoidaan. (Koivisto 2011, 23.)

²³ Viitataan tarpeen mukaan molempiin *Toisen sukupuolen* suomennoksiin. Jälkimmäinen on täydellisempi, mutta vuonna 1980 ilmestynyt lyhennetty käännös on se, joka teosten ilmestymisajankohtana oli luettavissa.

(1949/1980, 14–15; 1949/2009, 45–47) väite sukupuolierosta perimmäisenä ja muita eroja, kuten luokkaan tai etniseen taustaan liittyviä, perustavampana erona. Lisäksi de Beauvoir (1963/1990, 126) on kuvannut, miten *Toinen sukupuoli* syntyi alun perin hänen yrityksestään kirjoittaa omaelämäkertaa: hän joutui kysymään itseltään, mitä hänelle itselleen on merkinnyt olla nainen. Eva Weinin *Kulkue* matkii tätä omaelämäkerrallisen kirjoittamisen ja hahmottamisen yritystä. Erityisen kiinnostava *Toisen sukupuolen* osa on luku ”Myytit”, jossa de Beauvoir kuvailee sekä feminiinisuuden että maskuliinisuuden myyttejä. Luku tarjoaa aineksia niin Eva Weinin kuin Jukka Larssoninkin teosten analyysiin yhdessä *Raamattu*-viittausten kanssa.

1.6 Murtuvat kertomuksen konventiot

Ensin hän rikkoi lauseen; nyt hän on rikkonut esitysjärjestyksen.

(Woolf 1928/1980, 109.)

Break the narrative.

(Winterson 2000, 53.)

Kirjailijanimien käyttö sekä teosten intertekstuaaliset piirteet kytkeytyvät *Kainin tyttäressä* ja pseudonyymien tuotannoissa yhteen. Niiden tapaan teoksia yhdistävät toisiinsa jotkin kerronnalliset rakenteet ja motiivit.

1970- ja 1980-lukujen feministisessä teoriassa ja kirjallisuuskeskustelussa käsiteltiin muun muassa naisten ja miesten kirjoittamien tekstien mahdollisia eroja. Esimerkiksi Susan Stanford Friedmanin (1989, 164) mukaan ”lyyrinen diskurssi” on yksi mahdollinen (naiskirjailijoiden) keino purkaa miesten hallitsemaan sosiaalisen järjestyksen sidottuja kerronnallisia kaavoja. Kertova diskurssi etualaistaa tapahtumien järjestyksen, ajalliset ja tilalliset suhteet sekä syiden ja seurausten logiikan, kun taas lyyrinen diskurssi korostaa samanaikaisuutta kuvailtaessa mielentiloja, tunteita tai ideoita. Lyyrinen diskurssi operoi tapahtumien järjestyksen sijaan kielellisesti esimerkiksi rytmin, metaforan, metonymian, symbolien, sopusointuisuuden tai riitasointuisuuden keinoin. (Stanford Friedman 1989, 164.) Tämänkaltaiset ajatukset ovat kiinnostavia Jukka Larssonin ja Eva Weinin romaanien kannalta, mutta samalla liian yksinkertaistavia.

Feministisen narratologian kehittäminen alkoi 1980-luvun puolivälissä, kun narratologian taustalla oleva strukturalistinen perinne kyseenalaistettiin monesta näkökulmasta: postmodernin käsityksen mukaan sen paremmin teksti kuin analyysikaan eivät voineet olla neutraaleja, universaaleja, vaan ne oli ymmärrettävä kontekstuaalisina. (Page 2006, 3–4; Lanser 1992, 5–6.) Feministinen narratologia korostaa kontekstualisaation merkitystä siinä, miten romaanin muodon ja sukupuolen (esimerkiksi kertojan, henkilöhahmojen) välinen dynamiikka toimii ja selitetään. Kirjailijanimet ja kuvitteelliset henkilöydet ovat Jukka Larssonin ja Eva Weinin kohdalla osa kertomusta, ja heidän sukupuolensa on tärkeä kertomusten muotoa ja sisältöä merkityksellistävä tekijä.

2000-luvulla feministisen narratologian tavoite on ollut tutkia sukupuolen ja kerrontamuotojen välistä suhdetta ja tarjota yhä täsmällisempiä välineitä kertomusten sisällön ja rakenteiden kuvaamiseen sukupuolen näkökulmasta. Ruth E. Page (2006, 22–25) kritisoi jakoa lineaariseen mies- ja sykliseen naisnarratiiviin (”male / female plot”) sekä muunlaisiin yksinkertaisiin sukupuolittaviin erotteluihin perustuvaa tutkimusta. Epämääräisen muodon tematisoinnin sijaan olisi Pagen (2006, 24) mukaan tutkittava sitä, miksi tietynlaiset kertomukset ovat helpommin kerrottavia kuin toiset. Page (2006, 26–27) ehdottaa mies- ja naiskertomuksen sijaan jatkumoa vahvan ja heikon kerrottavuuden välille.

Lähtökohtani on, että kertomuksen muoto sinänsä ei ole feminiininen tai feministinen (ks. Page 2006, 43), mutta kertomusrakenteiden analyysia hyödyntävä tulkinta voi olla. Kertomusrakenteiden analyysin ohella feministinen narratologia painottaa niiden kontekstualisoinnin merkitystä ja tulkintaa (ks. Lanser 1996, 250–251; Page 2006). Myös Saision romaanien kohdalla on tärkeää tarkastella tekijyyttä ja intertekstejä yhdessä kerrontarakenteiden analyysin kanssa. Tekstin ulkopuolisten kontekstien, teoksen tuottamiseen ja vastaanottoon vaikuttaneiden ideologisten ja poliittisten aspektien huomioon ottaminen on feministisen narratologian näkökulmasta välttämätöntä, sillä sukupuolittunut todellisuus on sosiaalinen ja kulttuurinen rakennelma (ks. Page 2006, 52). Kirjailijan asema ja sukupuoli sekä kirjoittamisen ajankohta ja ympäristö vaikuttavat siihen, miten on mahdollista käsitellä ”vaikeasti kerrottavia” aiheita, jollainen erityisesti homoseksuaalisuus vielä 1980-luvulla Suomessa oli. Selvitän tutkimuksessani, miten Jukka Larsson ja Eva Wein kirjailijahahmoina sekä kiertävät että nostavat esiin aiheidensa ”vaikeasti kerrottavuutta”, jota Eva Wein myös ironisoi.

Tarkastelen romaanien kertomusrakenteita sekä suhteessa kunkin romaanin sisältöön että suhteessa toisiinsa. Saision romaanien kerronnassa on paljon ”feminiinisiä” piirteitä, mikäli sellaisiksi luetaan syklistyys ja fragmentaarisuus. Esimerkiksi *Kainin tyttäressä* ja *Kiusaajassa* romaani alkaa ja päättyy samaan hetkeen, ja kummassakin romaanissa kuvattujen tapahtumien ajallinen järjestys jää epäselväksi tai hankalasti tulkittavaksi. Aikarakenteen rikkonaisuudesta seuraa eri näkökulmista kuvattujen kertomusten limittyminen ja rinnastuminen toisiinsa, mikä korostaa lukujen dialogista suhdetta. Eva Weinin romaaneissa juuri fragmentaarinen rakenne ja kerronnan ironinen, eksplisiittinen reflektointi nostaa ”naiskirjailijan kertomisen vaikeudet” yhdeksi teosten teemoista.

Pohdin muodon merkitystä myös suhteessa kirjailijan nimiin. Jäljitteleekö Jukka Larssonin *Kiusaaja* ”konventionaalista maskuliinista” kertomusta, ja jos, niin millä tavalla juonirakenne on yhteydessä kirjailijahahmoon? Miten ja millä tasolla naiskirjailija Eva Weinin romaanien fragmentaarisuus alleviivaa tai ironisoi ilmestymisajankohdan kontekstissa esitettyjä käsityksiä ”naiskirjoituksen” tai naisten kirjoittaman naisten kokemuksia kuvaavan kirjallisuuden tyypillisistä piirteistä? Varhaisen feministisen narratologisen teorian keskeinen väite on ollut, että konventionaalinen kerronta tuottaa erikseen maskuliinisen ja feminiinisen position, etualaistaa maskuliinisen ja tuottaa tarinan, jonka lopetus ratkaisee tavalla tai toisella sukupuolten erottamisen aiheuttaman jännityksen maskuliinisen subjektin kannalta (Farwell 1996, 15; ks. myös esim. de Lauretis 1984, 143; DuPlessis 1985, 3–5). Feministitutkijoiden mukaan traditionaalinen juonirakenne on paitsi patriarkaalinen myös heteroseksuaalinen:

Traditional narrative structure, then, posits an oppositional and hierarchical relationship of male and female as the foundation of both heterosexual and male homosexual plots, and as a condition of those structural alignments, disrupts or prevents female bonding. In other word, narrative is everything but lesbian.

(Farwell 1996, 15.)

Traditionaalille juonelle vastakkaiseksi abstraktiksi voidaan asettaa *lesbonarratiivi*. Koska sukupuolieron poetiikka Saision *Kainin tyttären* ja Larssonin ja Weinin tuotantojen muodostamassa kokonaisuudessa hahmottuu selvästi vasta tuotantoja yhdessä tarkasteltaessa, luen Larssonin ja Weinin romaaneja ”lesbokirjallisuutena”, joka tarkoituksellisesti haastaa traditionaaliset juoni- tai kerrontakonventiot. Marilyn Farwellin (1996, 16) mukaan juuri lesbosubjekti haastaa narratiivisen systeemin, sillä toisin kuin

heteroseksuaalinen naissubjekti, lesbosubjekti on konventionaalisten kerrontarakenteiden ulkopuolinen, jonka mukaan tunkeutuminen haastaa aggressiivisesti tutun juonirakennelman ja tekee sen rajoitukset ja preferenssit näkyviksi.²⁴

Tutkimuksessani keskityn selvittämään Saision, Larssonin ja Weinin teosten suhdetta 1980-luvulla ”naiskirjallisuudesta” käytyyn keskusteluun ja sen keskeisiin väitteisiin. Tämän vuoksi teoreettinen lähestymistapani nojaa ennen kaikkea feministiseen kirjallisuudentutkimukseen, ei jälkimmäiseen monin tavoin kytkeytyvään queer-teoriaan. Suomalaisessa kontekstissa homo- ja lesbokirjallisuudentutkimusta ja queer-tutkimusta on tehty rinnakkain, vaikka kyse on erilaisista lähtökohdista (Kekki 2004, 14). Pirkko Saision ja Eva Weinin tuotantoa on tutkittu ja tulkittu queer-teorian ja performatiivisuuden lähtökohdista (Karkulehto 2007; Haasjoki 2012; Rojola 1998). Käsillä oleva tutkimus täydentää aiempia tulkintoja kontekstoimalle teokset naisnäkökulmaiseen ja feministiseen kirjallisuudentutkimuksen keskusteluun ja lähestymällä niitä lesbonarratiivina.

Seuraavissa luvuissa käsitelen kuutta romaania jokaista omasta näkökulmastaan kuitenkin niin, että teosten keskinäiset yhteydet tulevat esiin ja rakentavat lukujen välille jatkumon. *Kainin tytärtä* pohdin lesboromaanina, jonka problematiikka taustoittaa myös sitä seuranneiden romaanien teemoja. Jukka Larssonin esikoisromaanina *Kiusaajaa* tulkitsen maskuliinisen juonirakenteen mukaelmana, joka osoittaa maskuliinisen projektin tuhoisat seuraukset mies-subjektille. *Viettelijää* luen suhteessa erityisesti niihin interteksteihin, jotka ovat sille ja *Kiusaajalle* yhteisiä ja jotka vaikuttavat siihen, miten juuri sukupuolieron ylittämisen mahdollisuudesta tulee romaanin päähenkilön sanoma. Larssonin trilogian päättävää *Kantajaa* tutkin niin ikään suhteessa kahteen aikaisempaan romaaniin: *Kantaja* päättää trilogian, jossa homososiaalisten suhteiden taustalla vaanii homoeroottisen kohtaamisen mahdollisuus jo *Kiusaajasta* lähtien. Eva Weinin romaaneja *Puolimaailman naista* ja *Kulkuetta* käsitelen niiden yhteen kietoutuvien teemojen vuoksi yhteisessä luvussa, jossa tarkastelen myös molempien yhteyksiä *Kantajaan*: *Kantajassa*

²⁴ Farwell (1996, 17) on esittänyt, että viimeisen neljännesvuosisadan aikana naiskirjailijoiden kirjoittamat lesbosubjektit ovat osoittautuneet voimakkaaksi diskursiiviseksi ja poliittiseksi työkaluksi epäsymmetristen sukupuoliroolien ja miesten välisten homososiaalisten/homoseksuaalisten kytkösten haastamiseen kertomuksissa. Farwellin mukaan lesbosubjekti on niin postmodernissa kuin lesbofeministisessä kontekstissa poikkeava, haastava hahmo: ”Although far from identical, the postmodern lesbian subject, like the lesbian-feminist lesbian figure, is a disruptive hero in the cultural wars. Put in a historical context, then, the difference between lesbian-feminism and lesbian postmodernism is less than absolute. These lesbian subjects have become, in this last quarter century, the most interesting and powerful contemporary strategy for women writers who intend to challenge the traditional narrative system.” (Farwell 1996, 17.)

toistuva tuhlaajapojan kertomus rinnastuu Weinin romaanien tuhlaajatyttökertomuksiin, joissa varioituvat jo Larssonin romaanista tutut motiivit. *Kantajassa* ja *Kulkuessa* myös kuljetaan samassa maisemassa, *Raamatun* autiomaassa ja vuorella, jolla Abraham oli uhrata poikansa Isakin.

Salanimien paljastuttua Pekka Tarkka (HS 20.11.1992), joka Saision (2006, 441; ks. myös Saisio 2010, 13) mukaan oli aikaisemmin hienotunteisesti eritellyt Paavo Haavikon motiiveja salanimen käyttöön, kuittasi Jukka Larssonin ja Eva Weinin sanomalla, että ”eivät hänen [Saision] romaaninsa näistä tempuista parane”. Tutkimuksessani väitän, että kyllä ne paranevat – tai ainakin avautuvat juuri sukupuolieron problematiikan kannalta aivan uudella tavalla ja tasolle, joka osoittaa juuri Saision salanimien ja salanimillä julkaistujen teosten ainutlaatuisuuden suomalaisessa kirjallisuudessa.

2. Kirjailija – naiskirjailija – lesbokirjailija: *Kainin tytär*

2.1 *Kainin tytär* lesboromaanina

Seuraavassa tarkastelen *Kainin tytärtä* ennen kaikkea lesboromaanina. Teoksessa alkaa rakentua poetiikka, joka yhdistää tämän Pirkko Saision teoksen Jukka Larssonin ja Eva Weinin nimillä kirjoitettuihin romaaneihin. *Kainin tytär* on luonteva lähtökohta selvittää sitä kriittistä asennetta, jolla myös Saision eri sukupuolia edustavat pseudonyymit kirjoittivat sukupuolesta, samoin kuin tapaa, jolla heidän hahmonsä ja teoksensa yhdessä heijastavat Saision suhdetta kirjallisuuden traditioon ja sen sukupuolittuneisuutta koskevaan keskusteluun. Lesbokirjallisuudentutkijat ovat korostaneet juuri lesbonäkökulman, heteroseksuaalisen kulttuurin ulkopuolisen position, etuja patriarkaalisen ja kulttuurin kritiikin lähtökohtana (ks. esim. Farwell 1996, 16; Lehtinen 1996, 26; Zimmerman 1981, 451–455 ja 1985, 201, 209).

Kainin tyttären ilmestyessä lesbokirjallisuuden traditio suomalaisessa suomenkielisessä kirjallisuudessa oli lähes olematon, ja lesboaiheinen kirjallisuus sijoittui kirjallisuuden kentällä ”naiskirjallisuuden” marginaaliin. Myös lesbisen kerronnan määrittely on ollut tutkimukselle hankalaa: onko kertomus lesbinen silloin, kun romaanissa on tunnistettavia lesbohahmoja, pitääkö kirjailijan olla avoimesti lesbo tai sellaiseksi tiedetty, pitääkö romaanissa olla lesboteema, ja jos, niin millainen? Tutkimus on todennut, että monet lesbokirjailijat ovat syystä tai toisesta olleet kaapissa ja lesboudesta on ollut vaikea kirjoittaa suoraan, ja sen vuoksi lesbinen kerronta on voitava määrittellä jotenkin muuten kuin selkeiden tunnusmerkkien avulla. (Ks. Farwell 1996, 6–7, 23–24.)

Jo lesbokirjallisuudentutkimuksen alkuvaiheessa oli olemassa kaksi koulukuntaa, joista toinen korosti kirjailijan seksuaalista suuntautumista. Tekijään nojaavat lesbokirjallisuuden määritelmät perustuivat useimmiten siihen ajatukseen, että kirjailija, joka itse on lesbo, osaa kuvata kokemusta lesbona elämisestä vapaana valtakulttuurin alistavasta tavasta kuvata vähemmistöä (Pakkanen 1996a, 67). Zimmerman (1992, 15) on esittänyt, että lesboromaanin tulee olla itsestään tietoinen. Lesboromaanissa on oltava keskeinen henkilöahmo, joka tiedostaa olevansa lesbo, ja romaanin keskiössä naisten välinen, seksuaalinen rakkaussuhde. Tästä lähtökohdasta lesbonarratiivi ymmärrettiin

tekstiksi, jota määrittää yhteinen kokemus lesboiksi identifioituvien/identifioitavien kirjailijoiden, lukijoiden ja henkilöhahmojen kesken. (Gonda 2007, 171; Farwell 1996, 5.)²⁵ Kertomus – mikä tahansa laji – ymmärrettiin neutraaliksi muodoksi, johon lesbous voitiin kirjoittaa. (Farwell 1996, 5.) Tutkimistani romaaneista *Kainin tytär* on luokiteltavissa lesboromaaniksi yksinkertaisimmin kriteerein kuin muut: teos kuvaa kahden naisen välistä eroottista rakkautta, ja kirjailija on romaanin julkaisemisen aikoihin elänyt avoimesti homoseksuaalina.²⁶

Toisaalta lesbotutkimuksen piirissä on kysytty, onko ylipäättään mahdollista kirjoittaa lesboudesta kerronnallisessa systeemissä, joka on lähtökohtaisesti rakentunut maskuliiniseksi ja heteroseksuaaliseksi (Farwell 1996, 9; Meese 1992; Roof 1996). Tällöin lesboteksti on määritelty patriarkaalista järjestystä uhkaavaksi tekstiksi (Zimmerman 1981/1985, 183–185; Pakkanen 1996a, 67), siis jollain tavalla konventionaalisesta muodosta poikkeavaksi. Lesbokirjailijuus ja -kirjallisuus määrittyvät näin vakiintuneiden konventioiden vastustamiseksi: lesbonarratiivi purkaa tai muuttaa kirjallisia konventioita tai kertomisen ja kertomuksen suhdetta (Farwell 1996). Tällä tavoin määriteltynä lesboromaani ei ole genre, vaan mikä tahansa romaani, jossa on lesbonarratiivi. Se voi puolestaan määrittyä suhteessa monenlaisiin tulkintastrategioihin (Farwell 1996, 4).

Pauliina Haasjoki (2003 ja 2004) on analysoinut *Kainin tytärtä* ja Eva Weinin romaaneja erityisesti siitä näkökulmasta, miten ne kertovat biseksuaalisuudesta, joka ei suostu asettumaan kumpaankaan helposti tunnistettavaan vaihtoehtoon, hetero- tai homoseksuaalisuuteen (Haasjoki 2004, 7–9 ja 16). Haasjoen lähestymistavassa juonivaihtoehtoina näyttäytyvät vastinparit heteroseksuaalinen ja lesbinen kerronta, jolloin yritys lukea esiin biseksuaalista kertomusta haastaa molemmat. Kuten Haasjoki (2004, 17) kuitenkin toteaa, ei ”lesboutta, lesboidentiteettiä tai lesbokirjallisuutta ole käsitteellistetty ainoastaan heteroseksuaalisuuden tai valtavirtaisen (nais)kirjallisuuden vastinparina”, vaan se on ajateltu ”paikkana tai kategoriana, joka on dikotomisuuden, sukupuolieron ja patriarkaatin ulkopuolella” tai kerrontana, joka on epälineaarista ja epäjatkovaa. (Ks. myös

²⁵ Homo- ja lesbotutkimuksen eri vaiheista ja painotuksista, jotka ovat näkyneet myös yrityksissä määritellä homo- ja lesbokirjallisuutta, katso Kekki 2003, 34–44. Homokirjallisuuden määrittelemisen ongelmat ovat suurelta osin samoja kuin lesbokirjallisuudenkin kohdalla, Kekki 2003, 59–64.

²⁶ Saisio toi asian itse esiin *Kainin tytärtä* koskevassa haastattelussa (L286, 4.11.1986 haastattelijana Päivi Ahtola) haastattelijan ihmetellessä aiheenvalintaa. Saisio on kirjoittanut, että saattoi vasta äitinsä kuoleman jälkeen kirjoittaa aiheesta, jota oli ”joutunut niin kauan väistelemään: kahden naisen välisestä rakkaudesta.” (Saisio 2000, 357.)

Zimmerman 1985, Farwell 1990, Roof 1996.) Haasjoki (2004, 15–18) pyrkii lukemaan esiin sukupuoleen ja seksuaalisuuteen kytkeytyvät dikotomiat (mies/nainen, heteroseksuaalinen/homoseksuaalinen) ylittävän kertomuksen, kun taas omassa työssäni kyse on nimenomaan näiden dikotomioiden ja niihin edelleen kytkeytyvien muiden binaaristen voimien poetiikasta Saision, Larssonin ja Weinin romaaneissa.²⁷

Koska tarkastelen *Kainin tytärtä* yhdessä Larssonin ja Weinin romaanien kanssa, yksinkertainen lesbokirjallisuuden tai -narratiivin määritelmä ei riitä. Pirkko Saisio on kertonut aiheenvalinnan vaikuttaneen teoksen muotoon monella tasolla (Saisio 2000, 357). Kuten edellä on mainittu, Saisio kertoo vaihtaneensa *Kainin tyttären* jälkeen kustantajaa siksi, että romaanin toimitusvaiheessa siitä tuli ”liikaa palautetta”. Kirjailijan mukaan kahden naisen välinen rakkaus oli aiheena ”niin outo ja erikoinen siihen aikaan Suomessa”, että kustannustoimittajat vierastivat sitä (haastattelu 29.4.2006).²⁸ Kirjailijan kertomus sekä omista lähtökohdistaan että kustannustoimittajien reaktioista vahvistaa, että romaanin ilmestymisajankohtana *Kainin tyttären* aihe oli hankala.

Aikaisempi tutkimus on kiinnittänyt huomiota *Kainin tyttären* kerronnan fragmentaarisuuteen ja rikkonaisuuteen, mutta tulkinnut teoksen romanssin genreen kuuluvana (Haasjoki 2004, 80, ks. myös Soikkeli 1998). Romanssi juonellistaa rakkauden ensikohtaamisesta esteiden ja vaikeuksien kautta kohti suhteen täyttymistä, sen säilyttämistä tai menettämistä, ja romanssin kerrontaa kantaa kysymys ”saavatko he toisensa” tai ”miten he saavat toisensa” (ks. Haasjoki 2004, 80; Pearce & Stacey 1995, 18). Myös *Kainin tyttären* kritiikeissä pyrittiin tulkitsemaan romaanin juonta ja selvittämään, miten tarina päättyi eli saivatko Risku ja Anna toisensa. Tähän kysymykseen teksti ei kuitenkaan anna yksiselitteistä vastausta: *Kainin tytär* ei asetu helposti konventionaaliseen genreen, joka rakkauden kuvaukselle olisi tarjolla. Romanssin sijaan

²⁷ Tällainen eronteko onkin riittävä ja sopivan yksinkertainen lähtökohta Saision, Larssonin ja Weinin romaanien tarkasteluun ”lesbokirjallisuutena”, joka näin väljästi määriteltynä sulkee sisäänsä heteroseksuaalisesta konventionaalisesta kerronnasta – joka sekin on käsitteellinen abstraktio – poikkeamisen. Haasjoki myös keskittyy erityisesti lukemisen strategioihin eikä teosten tulkintaan: ”Koska tutkimukseni tarkoitus on ennen kaikkea pohtia seksuaalisen ambivalenssin lukemista, lukemisen mahdollisuuksia ja suhdetta kerronnan ambivalentteihin mahdollisuuksiin, nämä teokset ovat työssäni enemmänkin mahdollistajia kuin kohteita. Niin kiinnostava kuin Pirkko Saision/Eva Weinin/Jukka Larssonin tuotanto onkin, sen tarkastelu ja merkityksellistäminen tuotantona jää niin ikään työssäni sivumpaan.” (Haasjoki 2004, 5.)

²⁸ ”Kaksi naispuolista toimittajaa sen kimpussa, mutta ne oliko kyllä siis tosi niinku rajuja, koska siinä oli siis selvästi, aihe oli niin outo ja erikoinen siihen aikaan Suomessa että tota ne vierasti sitä ja siihen sitten haettiin kustannustoimittaja kolmanneksi, joka sanoi että että muistakaa nyt tytöt että tää on kuitenkin Pirkon kirja ja se itse vastaa tästä” (KIAÄ2006:230–233, haastattelu 29.4.2006). Ks. myös Päivi Ahtolan tekemä haastattelu, jossa Saisio kertoo *Kainin tyttären* kustannusprosessista 1986.

teoksessa alkaa hahmottua se poetiikka, joka myöhemmin täydentyy Jukka Larssonin ja Eva Weinin romaaneissa: niissä on lukuisia piirteitä, joiden kautta *Kainin tytärtä* voi lukea lesbokirjallisuutena ja jotka yhdistävät sen Larssonin ja Weinin teoksiin. Lesbonarratiivia eivät *Kainin tyttären* kohdalla määritä pelkästään lesbokirjailija tai lesbohahmot, vaan tekstuaaliset rakenteet (vrt. Farwell 1996, 12–13).

Kainin tytär aloittaa Pirkko Saision tuotannossa jakson, jossa *Raamattu* on sukupuolieron poetiikan kannalta toistuva interteksti. Romaanin keskeinen interteksti on *Raamatun* kertomus Kainista. *Kainin tytär* kuvaa naista tai naisia isien ja veljien hallitsemassa maailmassa, miehen nimen ja siihen liittyvän kertomuksen kautta. Lesbokirjallisuutta tuntevalle lukijalle nimi viittaa myös homoseksuaalisuuteen: Kainin merkki on liitetty lesbosuhteeseen jo lesbokirjallisuuden klassikosta Radclyffe Hallin *The Well of Lonelinessista* (1928, suom. 2010) lähtien²⁹, ja Haasjoen mukaan *Kainin tyttären* kohdalla romaanin nimi on avain ”lesbofiktivisyyden purkamiseen” (Haasjoki 2004, 91)³⁰. *Kainin tyttäressä* Kain-aihe antaa muodon näkymisen ja näkymättömyyden yhteen kietoutuneelle logiikalle. Hiljaisuus ja näkymättömyys ovat lesbokirjallisuudelle tyypillisiä teemoja (esim. Bergdahl 2010, Zimmerman 1981, Vicinus 1994). Ruotsalaista lesbokirjallisuutta tutkinut Liv Saga Bergdahl (2010, 12, 55) toteaa myös, etteivät näkymättömyys ja näkyminen ole toisensa poissulkevia vaan toisiinsa kietoutuneita vastakohtaisuuksia. *Kainin tyttäressä* nämä teemat tulevat näkyviksi juuri *Raamatun* Kain-kertomuksen avulla.

Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa Kain tappaa kateudesta veljensä Aabelin, ja Jumala rankaisee Kainia veljesmurhasta tekemällä tästä pakolaisen maan päällä. Tarinassa on kyse veljesten keskinäisestä välienselvittelystä ja heidän suhteestaan Jumalaan. Molemmat veljet ovat uhranneet Herralle, joka on Aabelin uhrille suosiollisempi. Syy Aabelin suosimiseen ei Mooseksen kirjasta selviä. Toiset *Raamatun* kohdat selittävät, että Aabel oli veljeksistä hurskaampi ja siksi Herran suosiossa: heprealaiskirjeen mukaan ”uskon kautta uhrasi Aabel Jumalalle paremman uhrin kuin Kain”. (Hepr. 11:4, ks. myös

²⁹ Kainin merkistä ks. Pakkanen 1996a, 70.

³⁰ Haasjoki ja Koivisto ovat lukeneet *Kainin tytärtä* ja Radclyffe Hallin romaania rinnakkain. Ks. Haasjoki 2004, 91–95 ja Koivisto 2011, 203–206.

1. Joh. 3:12). Kainista tulee syntisyyden esimerkki, johon palataan *Raamatussa* toistuvasti (1. Moos. 4–25; Hepr. 11:4; Matt. 23:35; Juud. 1:11; 1. Joh. 3:12).³¹

Kainin tarinaan liittyy vastakohtaisuuksia, kuten kapinallinen ja kuuliainen veli, joihin Saision romaani tarttuu. Myös Kainin rangaistus *Raamatussa* on kaksijakoinen: vaikka Jumala karkottaa Kainin, hän lupaa myös suojella tätä. Kainin ja Aabelin tarina, kuten suurin osa *Raamatun* kertomuksista, kertoo miehistä. *Kainin tyttären* kytkee *Raamatun* Kainiin ikuinen ulkopuolisuus, tuomio, joka on yhtä aikaa sekä siunaus että kirous, mutta samalla Kainin tyttären ulkopuolisuus on kaksinkertaista Kainiin nähden: *Kainin tytär* kuvaa naisten ulkopuolisuutta ja osattomuutta sekä naisten keskinäisiä suhteita miesten hallitsemassa maailmassa.

2.2 Heiluriliike vastavoimien välillä

Kainin tyttären päähenkilöt ovat Risku ja Anna, kaksi naista, joiden keskinäistä suhdetta ja perheitä romaani kuvaa. Risku on soitonopettaja Akatemiassa ja Anna oppilas. Romaani alkaa typografisesti erotetulla katkelmalla, jonka myöhemmät täydennykset jakavat naisten vuorottelevista puheenvuoroista rakentuvan kertomuksen kolmeen osaan. Teoksen alussa on motto, yksi lyhyt lause, jolla myös Johanneksen evankeliumi *Raamatussa* alkaa: ”Alussa oli sana.” Myöhemmin tämä kursiivilla erotettu teksti täydentyy kahdessa osassa arvoitukseksi tunnelista, jossa on kaksi suuaukkoa:

Alussa oli sana.

(I)

Sana oli kasvanut tunnelin suulle
tiheäksi verkoksi, valonpitäväksi.

(II: KT, 51)

Tunnelin toista suuta peitti
hiljaisuus
kuin kalvo.
Kalvon läpi kuului vihertävä sarastus.

(III: KT, 91)

³¹ Käytän viittauksissa ja lainauksissa vuosien 1933 (VT) ja 1938 (UT) *Raamatun* käännöksiä, jotka ovat olleet käytössä tutkimieni teosten ilmestymisajankohtana.

Tunneli tai luola muistuttaa Virginia Woolfin *Omasta huoneesta*, jossa Woolf kuvaa fiktiivistä kirjailijaa Mary Carmichaelia. Mary kirjoittaa ennen kuulumattomasta aiheesta, naisten välisestä rakkaudesta:

Sillä jos Chloe pitää Oliiviasta ja Mary Carmichael osaa ilmaista sen, hän sytyttää lyhdyn siinä suunnattoman suuressa huoneessa missä kukaan ei ole vielä käynyt. Siellä on vain hämärää valoa ja syviä varjoja niin kuin mutkitteluissa luolissa, jonne kuljetaan etsien tietä kynttilän häilyvässä valossa, tietämättä minne astuu [---] mitä tapahtuu, kun Olivia – tämä organismi joka on piilotellut kallion varjossa miljoonia vuosia – tuntee valon säteen osuvan itseensä [---]

(Woolf 1928/1980, 112–113.)

Naisten välisen rakkauden kuvaamisessa on Woolfin (1928/1980, 109–112) mukaan radikaalia naisten kuvaaminen suhteessa toisiinsa, ei suhteessa miehiin. Naiseus ja naisten väliset suhteet ovat *Kainin tyttären* keskeinen teema tai ongelma. Romaani kysyy, missä on naisten välisten suhteiden tila miesten hallitsemassa maailmassa. Sen lisäksi, että romaanin motto paitsi sisältää viittauksen Woolfin tekstiin, se asettaa vastakkain kaksi voimaa: sanan ja hiljaisuuden, jotka sijoittuvat tunnelin alkuun ja loppuun. Puhe ja hiljaisuus ovat ensimmäinen *Kainin tyttären* monista vastavoimien pareista, joiden kautta tarina jäsentyy rakenteellisesti ja temaatteisesti.

Romaanissa asettuu vastakkain myös kaksi minäkertojaa. Annan ja Riskun monologeista muodostuu dialoginen tarina, joka lukijan on rakennettava rinnakkain ja vastakkain asettuvista kertomuksista. Myös Annan ja Riskun luonteenpiirteet, toiveet ja asuinpaikat kuvataan vastakohtien kautta. Anna asuu ullakolla ja Risku kellarissa, Annan asunto on tyhjä tarpeettomasta tavarasta ja Riskun asunto on sitä täynnä. Anna rakastaa tyhjiä tiloja, Risku viihtyy ihmisten parissa. (Ks. myös Enwald 1989, 722; Haavikko 2000, 338.) Vastavoimat eivät kuitenkaan liity vain Riskuun ja Annaan. Molemmat päähenkilöt pohtivat esimerkiksi hetkellisuuden ja pysyvyyden vastakohtaisuutta, ja heidän kokemuksensa asettuvat myös rinnakkain tai täydentämään toisiaan. Yhdessä ne muodostavat tarinan, joka sulkeutuu alussa ja lopussa vastakkaisista näkökulmista kuvatun hetken, tarinan ajassa yhden yön sisään.

Romaani alkaa Riskun kuvauksella matkalta paluusta. Risku seisoo kadulla matkalaukku vierellään, katsoo kulman taakse katoavan taksin perään ja kuvaa paikkaan liittyvän muiston. ”Sen saman kulman taakse loikki toissa talvena jänis. Jäisellä kadulla sen kypälien ääni muistutti kavioiden kopsetta” (KT, 7; Risku). Samana yönä Anna on

vasta matkalla kotiin, jossa Risku toivoo hänen odottavan. Romaani päättyy Annan havaintoon taksista, jonka hän näkee kääntyvän saman kadunkulman toiselta puolelta, sekä Riskun kanssa jaettuun muistoon:

Kulman takaa kääntyy taksi, sen saman kulman,
josta toissatalvena loikki jänis.

Jänis laukkasi ohitsemme kuin hevonen, raskaasti ja hätääntyneesti huohottaen:
kiviseen labyrinttiin eksynyt muukalainen.

(KT, 124; Anna.)

Alussa ja lopussa Risku ja Anna ovat saman kadunkulman eri puolilla, Risku illalla ja Anna seuraavana aamuna. Väliin jäävän yön aikana molemmat muistelevat osin toistensa kanssa samoja tapahtumia yli seitsemän vuoden yhteiseltä ajalta. Romaanin alussa Anna on merellä matkalla vanhempiensa kotiin, vaikka samana yönä ”pitäisi vielä ehtiä kaupunkiin”, Riskun luo. Myöhemmin Anna tekee matkaa junassa, jolle taksi hänet vie: ”Mies ajaa huolettomasti, ja takapenkillä minä painan olemattomia polkimia: kiire, kiire. Onkohan Risku jo kotona.” (KT, 73; Anna.) Annan matka kotiin on edestakaista kiireen ja viivyttelyn vuorottelua. Junassa istuessa metsät ”juoksevat vastaan ja ohitse” (KT, 111; Anna). Asemalla Anna menee vielä kahvilaan ostamaan ”kupillisen aikaa, odotusta”, sillä kotiinmeno pelottaa.

Sekä Annan että Riskun kertomusten kuvaama liike on edestakaista, ja romaanin lopussa ollaan samassa paikassa kuin alussakin. Aamun sarastaessa Risku on vielä kotona. Kun Anna ei tule, Riskun on lähdettävä ulos: ”Tänne en voi jäädä. Täällä asuu Anna, palaa hän tai ei.” (KT, 112; Risku.) Lopussa, aamulla Annan saapuessa Riskukin on taas kadunkulmassa ja näkee Annan:

Taksi kääntyy kulmasta, herään.

Tyhjällä kadulla, porraskäytävän edessä seisoo valkotukkainen tyttö.

(KT, 123; Risku.)

Ennen kuin Risku näkee valkotukkaisen tytön kadulla, myös Anna on ehtinyt käydä asunnossa ja lähteä uudelleen ulos. Edestakaisen liikkeen keskipisteessä on toinen ihminen, ei koti, jossa Anna huomaa Riskun jo käyneen: ”Risku on jo käynyt täällä; missä Risku on? En voi jäädä sisälle.” (KT, 122; Anna.) Alun ja lopun väliin jäävän yön aikana kerrotut muistot kuvaavat kohtaamisia ja eroja samalla, kun naiset kulkevat kohti toisiaan

ja jälleen ohi, kunnes loppu jää avoimeksi. Tunnistaako Risku kadulla seisovan valkotukkaisen tytön Annaksi? Naisten vuorottelevat kertomukset ja niiden kuvaamat tapahtumat rakentavat läpi romaanin jatkuvan heiluriliikkeen.

Kainin tyttäressä on lukuisia yksittäisiä motiiveja, jotka viittaavat lesboromaanille tyypillisiin teemoihin, näkymisen tai näkymättömyyden problematiikkaan ja ”toisen maailman” läsnäoloon. Alun ja lopun yhdistää myös Riskun ja Annan kuvaamassa muistossa laukkaava jänis. Se esiintyy romaanissa kolme kertaa – alussa, lopussa ja Annan unessa:

Kelloja sataa. Kerään ne suureen lakanaan ja pakenen paikalta: ne ovat kaikki minun, kaikki aika on minun.

Pysähdyn sillalle, ja kaupungista laukkaa ihmisenkokoinen jänis. Avaamme lakanan, jänis ja minä.

Lakana on tyhjä.

(KT, 111; Anna.)

Jänis vertautuu hevoseen sekä kummankin muistossa että Annan unessa. Jänis muistuttaa hevosta liikkeensä ja siitä syntyvän äänen vuoksi. Se laukkaa, sen kápälien ääni muistuttaa kavioiden kopsetta, ja laukatessaan se huohottaa kuin hevonen. Jäniksessä keskeistä on ristiriitainen liikkeen kuvaus, sen kiihkeä laukka lähes pysähtyneen hetken sisässä. Motiivi kiteyttää itseensä alun ja lopun välisen jännitteen, heilurimaisen liikkeen. Tila on alussa ja lopussa sama, ja vaikka välissä on yö, alun ja lopun yhdistää havainto kulmassa kääntyvästä taksista ja sen herättämä muisto kulman taakse loikkineesta jäniksestä: muistossa myös ajanhetki on sama illalla ja aamulla.

Jäniksen ja hevosen motiivit avaavat romaanin temaattisia merkityksiä. Molemmilla eläimillä on monenlaisia myyttisiä merkityksiä: muinaisissa uskomuksissa hevosen ajateltiin olevan perillä tuonpuoleisen (engl. underworld; Tresidder 2008, 94) maailman salaisuuksista. Monissa mytologioissa jänis on liitetty kuuhun tai kuunsirppiin (ibid.) kuten *Kainin tyttäressäkin*.³² Kuu ja yö ovat feminiinisiä symboleja (Tresidder 2008, 126 ja 134), ja ne liittävät feminiinisen ja ”tuonpuoleisen”, toisen todellisuuden yhteen. *Kainin*

³² Jo romaanin ensimmäisessä kappaleessa esiintyy monta toisiinsa kytkeytyvää motiivia, joilla on symbolinen merkityksensä: matkalaukku seisoo Riskun vierellä kuin uskollinen koira, talojen välissä roikkuu kuunsirppi ja päämäärätön tuuli ajaa roskia pitkin katuja. Koiran ja jäniksen yhteisiä merkityksiä ovat tarkkaavaisuus ja uhrautuvaisuus, ja myös koiraan kuten hevoseenkin on liitetty salainen tieto, josta syystä ne sopivat suojelijoiksi ja oppaiksi (tuonpuoleiseen). (Tresidder 2008, 54–55 ja 95.) Jänis puolestaan on maaginen eläin, joka symbolisoi hedelmällisyyttä, oveluutta ja nopeutta. Kiinalaisessa mytologiassa se on feminiininen yin-symboli ja voinut viitata myös homoseksuaalisuuteen (Tresidder 2008, 95).

tyttären kertomuksen sulkee sisäänsä yö, joka jää Riskun ja Annan kotiinpaluun väliin. Yö on tuntemattomien feminiinisten voimien aikaa (ks. Tresidder 2008, 134). Romaanin alussa yö rajaa naisista ja naisten välisistä suhteista kertovan vuoropuhelunsa feminiinisen alueelle, ja samalla rajaus implikoi vastakohtan, päiväpuolen maailman. *Kainin tyttäressä* vastakkain eivät ole vain Risku ja Anna, vaan romaanin alussa rakennetaan monimutkainen vastavoimien verkosto. Keskenään kamppailevia voimia ovat maskuliininen ja feminiininen, päivä- ja yöpuoli, sisä- tai ulkopuoli ja lopulta järjestys ja kaaos. Maskuliininen päiväpuoli edustaa sosiaalisen todellisuuden sisäpuolta, järjestystä, jota yö ja siihen kytkeytyvät järjestyksen ulkopuoliset voimat uhkaavat.

2.3 Risku, Anna ja miesten maailma: *Kainin tyttären* kolmiorakenteet

Niin *Kainin tyttären* kuin myöhemmin *Kiusaajan*, *Kantajan*, *Puolimaailman naisen* ja *Kulkueen* tarkastelussa kiinnostava rakenne on ”halun kolmio”. Käsite pohjautuu vuonna 1961 ilmestyneeseen René Girard’in tutkimukseen *Mensonge romantique et vérité romanesque* (engl. *Deceit, Desire, and the Novel*, 1984).³³ Feministisen tutkimuksen kontekstissa halun kolmion teki tunnetuksi Eve Kosofsky Sedgwick teoksessaan *Between Men – English Literature and Male Homosocial Desire* (1985). Sedgwickin mukaan heteroseksuaalisten juonirakenteinen ydin on miesten välinen yhteys. Se kytkeytyy narratiiviseen rakenteeseen, kolmiodraamaan, joka muodostuu kahden maskuliinisen ja yhden feminiinisen subjektiposition välille. (Sedgwick 1985, 21; Farwell 1996, 15.)

Sedgwick muistuttaa, että niin Girard’in malli kuin Freudin oidipaallinen kolmiodraama, jossa (poika)lapsi kokee ristiriidan ylivoimaisen isän ja äitiä kohtaan tuntemansa halun välillä, esittäytyvät sukupuolineutraaleina, mutta että sukupuolieron huomioiminen muuttaa kolmiorakennetta (Sedgwick 1985, 22–24). Sedgwickin havainto on kiinnostavaa siksi, että tutkimissani teoksissa kuvataan niin perhedraamoja kuin rakkaussuhteitakin, joita molempia voi tulkita halun kolmioina. Sukupuoli on keskeinen tekijä näissä perhesuhde- ja rakkausdraamoissa, joiden avulla Saision, Larssonin ja Weinin

³³ Girardin ajatukseen pohjautuvaa käsitettä ja Terry Castlen sovellutusta siitä ovat *Kainin tyttären* yhteydessä pohtineet aikaisemmin Markku Soikkeli (1998, 194–195) ja Pauliina Haasjoki (2004, 82–83, 111–115), joka pohtii mallin soveltuvuutta biseksuaalisen halun kuvaamiseen myös Weinin teoksiin ulottuvassa analyysissään.

romaanit tutkivat perhettä, sukupuolen merkitystä ja seksuaalisuutta erikseen molempien sukupuolten näkökulmasta, ja kuitenkin toisiaan täydentäen.

Kainin tyttäressä kaikki mieshahmot edustavat sosiaalista järjestystä, jotakin uskonnollista ja yhteiskunnallista instituutiota. Annan isä ja veli ovat pappeja, Riskun isä on tuomari ja Aaro-setä liikemies. Järjestystä, sääntöjä ja asioiden merkityksiä koskevat keskustelut käydään romaanissa miesten kesken. Kun Kainin merkin tarkoituksesta kiistellään Annan kotona pääsiäisaterialla, paikalla on koko Annan perhe: Annan äiti, isä ja veli. Risku kuvaa isän ja veljen välisen keskustelun:

Isä ja veli tuijottavat toisiaan.

– Näinä päivinä ahdistusta on paljon.

– Mutta sen juuresta ei puhuta, veli keskeyttää isänsä. – Siitä synnistä, jonka jokainen ihminen tunnistaa ahdistuksena. On tunnistanut siitä saakka, kun Jumala painoi merkkinsä Kainin otsaan.

– Minkä merkin? Anna kysyy, mutta veli ei taaskaan vastaa.

– Mikä merkki se sinusta on? isäkin kysyy.

– Syyn merkki, veli vastaa lampaaseen koskematta. – Rikoksen, synnin merkki.

Annan isä laskostelee huolellisesti lautasliinan pöydälle, nousee ja menee hakemaan perheraamatun, joka avonaisena lepää piirongilla kynttilöiden välissä, tulee takaisin, selaa ja löytää oikean kohdan, ojentaa Raamatun veljelle, osoittaa mustia rivejä:

– Lue.

Veli lukee:

– Ja Kain sanoi Herralle: ”Syyllisyyteni on suurempi, kuin että sen kantaa voisin. Katso, sinä karkoitat minut nyt pois vainioilta, ja minun täytyy lymytä sinun kasvojesi edestä ja olla pakolainen maan päällä; ja kuka ikinä minut kohtaa, se tappaa minut.” Mutta herra sanoi hänelle: ”Sentähden, kuka ikinä tappaa Kainin, hänelle se pitää seitsenkertaisesti kostettaman.” Ja Herra pani Kainiin merkin, ettei kukaan, joka hänet kohtaisi, tappaisi häntä.

Veli istuu vaiti, minä olen vahingoniloinen.

– Älytöntä, Anna sanoo. – Ensin Jumala syrjii järjestelmällisesti Kainia ja sitten säästää kostonkin itselleen.

– Ole hiljaa kun et mitään ymmärrä, veli sanoo ja nousee pöydästä.

Ja Annan isä katsoo tytärtään, nyt vasta sen huomaan, ensimmäisen kerran näinä päivinä.

Katse on ilmeeton, Annasta tuttu, ja sen voimasta Anna nousee ja menee veljen perään.

Sovituksen, vapahduksen ja unohduksen päivä:

Syömme vaiti, rovasti, ruustinna ja minä.

Kun kiitän, ruustinna hymyilee:

– Miesten maailma. Kaiken kostamisen keskellä Eeva menetti molemmat lapsensa.

(KT, 48–49; Risku.)

Keskustelussa tulee esiin, kuinka Kainin merkki näyttäytyy *Raamatussa* kaksitahoisena: toisaalta se on synnin ja siitä seuranneen rangaistuksen merkki, toisaalta se

merkitsee Jumalan erityistä suojelusta. Jumala karkottaa Kainin silmiensä edestä, mutta maanpakolaiseksi ja ulkopuoliseksi tuomitsemiseen sisältyy myös erityinen siunaus Jumalan merkittäessä Kainin omakseen. Annan tilanne muistuttaa Kainin rangaistusta. Anna ei saa osallistua keskusteluun Kainin merkistä, ja vasta säännön rikkominen ja veljeä vastaan nouseminen saa isän katsomaan tytärtään, kuten Kain saa Jumalan huomion rikoksen tehtyään. Annan sivullisuus tekee hänestä perheessä näkymättömän, minkä myötä myös suhde Riskuun jää tai jätetään toistuvasti huomaamatta: se unohtuu isän ja veljen opillisten kiistojen alle.

Romaanin Kain-hahmo on erityisesti Riskun isä, joka yrittää puukottaa veljensä. *Kainin tyttäressä* veljesten välinen kamppailu käydään Riskun äidistä, ei Jumalan suosiesta. Kolmiodraama muistuttaa sedgwickiläistä halun kolmiota, jossa Riskun äiti on veljesten välisessä kilvassa kolmantena osapuolena. Riskun kotona päivällisellä Aaro-setä kiusaa äitiä, jonka äidinkieli on venäjä ja joka ei siksi pysty pitämään puoliaan. Risku seuraa vierestä, kuinka Aaro ja isä kilpailevat keskenään ja molemmat nauttivat äidin hämmennyksestä.

Aaro-setä ja äiti kinastelivat taas. Aaro-setä kiusasi äitiä kuin lasta, ylimielisenä ja huvittuneena. Äiti puolusti kiihkeänä maailmaansa, joka Aaro-setän mielestä oli naiivi ja epärealistinen. Mitä enemmän äiti kiihtyi, sitä huonommaksi hänen suomenkielensä muuttui.

Isä tuijotti äitiä liikuttuneena, ja liikutusta peittääkseen yski ja haukotteli.

Isä oli taas juonut.

Aaro-setä tuijotti veljeään mustana ja kyynisenä.

(KT, 13; Risku.)

Äidin kiihtymys ja kyvyttömyys verbaalisesti ja rationaalisesti puolustaa näkemyksiään huvittavat, liikuttavat ja kiihottavat molempia miehiä, joiden välinen kilpailuasetelma muistuttaa *Raamatun* kertomuksesta. Veljesten keskinäisen kilpailun kohde ei ole Jumalan suosio, vaan nainen: *Kainin tyttären* Kain-kertomus sijoittaa Jumala-suhteen paikalle sukupuolten välisen suhteen ja kääntää huomion siihen.

Riskuun isoäidin Baaban kuoltua äiti jättää isän ja muuttaa Aaron luokse Tukholmaan, jonne isä matkustaa tappaakseen veljensä. Epäonnistuneen murhayrityksen jälkeen Risku menee tapaamaan Aaroa sairaalaan ja kysyy, aikooko tämä nostaa syytteen isää vastaan. Aaro sanoo, ettei asia ole hänen vaan viranomaisten päätettävissä. Viranomaisiin

viittaamalla Aaro ilmaisee, että veljesten välinen riita on osa järjestystä, joka ei ole hänen ratkaistavissaan. Aaro selostaa Riskulle tilanteen ja myös äidin ja tyttären aseman siinä:

– Se oli murhayritys, ymmärrätkö?

Minä panin heikosti vastaan, vetosin isän tolkuttomaan humalaan, mutta Aaro-setä pudisti päätänsä:

– Älä aliarvioi minua. Elämässä ei mikään tule ilmaiseksi, ei edes pianonpimputus. Isäsi on auttanut poikaa viemään leskiäidiltä viimeiset rovat, miestä viemään vaimolta lapset, rattijuoppoa viemään uhrin omaisilta korvaukset. Ja kaiken sen päällä sinä istut Bacheinesi ja Beethoveneinesi. Ja odotat nokka auki kuin linnunpoika, että kaikki pudotetaan valmiina suuhun. Omia käsiäsi et tahdo liata. Ilman sen paskan tonkimista, jolla isäsi on teidät kaikki elättänyt sinä ja äitisi käyttäisitte sankoa ja luuttua, tarkoitan lattialuuttua enkä sitä toista.

Ja Aaro-setä puristi tiukasti rannettani:

– Te ette kunnioita isäsi elämäntyötä, Natalia ja sinä, koska ette siitä mitään ymmärrä. Lihaa te syötte, mutta teurastusta ette tahdo nähdä.

(KT, 109–110; Risku.)

Veljesten välienselvittely käydään myöhemmin oikeudessa, jossa Riskun tuomarisällä on Aaron mielestä kotikenttäetu. Puhuessaan Riskulle Aaro asettuu veljensä rinnalle Riskua ja tämän äitiä vastaan, jotka eivät ymmärrä heitä elättäneen miehen elämäntyötä tai sen todellisuutta, ja joiden ei siksi pidä sekaantua miesten välisiin asioihin. Äiti ja Risku ovat molemmat kolmiossa feminiinisen, epäolennaisen paikalla, kun kilpailu ja välienselvittely käydään isän ja Aaron välillä. Romaanin monista vastakkaisuuksista Riskun ja Annan vastakkain ja rinnakkain asettuvat kertomukset ovat vain yksi, ja erilaisinakin Risku ja Anna asettuvat sosiaalisessa todellisuudessa samalle paikalle. Äidit ja tyttäret jäävät yhdessä tai erikseen ”kolmannen” osapuolen asemaan.

Miesten välisten suhteiden, joissa naiset ovat kolmansina osapuolina, ohella *Kainin tyttäressä* kuvataan myös naisten välinen suhde kolmiona, kun Annan ja Riskun suhteeseen tulee mukaan kolmas, maskuliininen osapuoli. Pääsiäisestä Annan kotona ei tule ”sovituksen, vapahduksen ja unohduksen” päivää, vaan riippuvaisuuden ja tukahduttavan järjestyksenpidon päivä. Annan ollessa pyytämässä anteeksi isältä ja veljeltä Risku makaa sängyllä Annan huoneessa ja katsoo seinällä riippuvaa krusifiksia ja Kristuksen kirkkaita hikipisaroituja: ”Tämänkin Kristuksen kärsimys on ollut lammasmaista” (KT, 29; Risku), hän ajattelee. Seinällä riippuvan Kristuksen kärsimyksestä puuttuvat uhma ja kapina, ja ylösnousemuksen sijaan näyttää tapahtuvan jonkinlainen järjestykseen asettaminen:

Vaikka kuuntelen tarkasti, talosta ei kuulu risahdustakaan; tänä ylösousemuksen päivänä talo on kuollut.

Kun Anna tulee, itkettyneenä ja murjottavana, lukitsemme oven.

Siihen missä meitä viime yönä oli kaksi, on nyt kolmanneksi tullut maailma.

(KT, 49–50; Risku.)

Uudessa kolmiossa osapuolina ovat Anna, Risku ja miesten maailma. Annan kotona miesten maailmaa edustaa luterilainen oppi ja Riskun perheessä isän ja tämän veljen edustama taloudellinen ja lainopillinen järjestys. *Kainin tyttäressä* kaksi naista ja kolmantena osapuolena maailma muodostavat kolmion, jossa kolmas, abstrakti maskuliininen osapuoli hallitsee: naisten keskinäiset suhteet jäävät *Kainin tyttäressä* miesten maailmassa näkymättömiksi.

2.4 Naisten väliset suhteet *Kainin tyttäressä*

Terry Castle (1993, 71) on kritisoinut Sedgwickia siitä, ettei hän erota lesbosuhteita muista naisten välisistä suhteista. Sedgwickin mukaan maskuliininen dominanssi perustuu intensiivisille miesten välisille suhteille ja nainen tarvitaan erottamaan miesten väliset homososiaaliset suhteet homoseksuaalisista. Liian läheinen suhde, homososiaalisen suhteen muuttuminen homoeroottiseksi, uhkaa dominanssia, sillä homoseksuaalinen suhde asettaisi maskuliinisesta subjektin feminiinisen asemaan ja purkaisi patriarkaatin perustana olevan sukupuolieron. (Sedgwick 1985, 26, 86; Castle 1993, 68–69.) Castlen (ibid.) mukaan myös lesbosuhde on erityinen ja radikaali suhde, joka eroaa ja on erotettava naisten välisistä homososiaalisista suhteista. *Kainin tyttäressä* Annan ja Riskun suhde rinnastuu kuitenkin monella tavalla äitien ja tytärten välisiin suhteisiin. Kaikkia naishahmoja tai naisten välisiä suhteita yhdistävät romaanissa hiljaisuus tai vaikeneminen sekä naishahmojen erillisuus ja etäisyys toisistaan.

Riskun kotona päivällisellä, jolla isä ja Aaro kiusaavat äitiä, isä ei anna Baaban polttaa kynttilöitään. Jotain jää puuttumaan: ”Baaba tarjoili ruokaa mustassa taftileningissään, rampa hopeinen hämähäkki rinnallaan.” (KT, 13.) Hämähäkki on feminiininen symboli, joka viittaa ihmisen kohtalon kutomiseen tai mytologisiin sankaritariin, naispuolisiin jumaliin tai noitiin (Tresidder 2008, 179; Walker 1983, 957–958; Ferber 2007, 198–199), ja hopea osoittaa niin ikään feminiiniseen (Tresidder 2008, 172). Baaban hämähäkki on

rampa, mikä vihjaa feminiinisten voimien voimattomuuteen. Riskun saattaessa baabaa kotiin tämä kuiskaa mielipahansa vain itselleen:

- Jumala armahta...
- Meri mustui, kaukana huusi laiva.
- Mitä? minä kysyin.
- On se niin ikävä kaikki, baaba sanoi eikä suostunut selittämään mitään.

(KT, 14; Risku.)

Naisten keskustellessa mereltä kuuluu laivan ääni. C. G. Jungin (1964/1992, 35–36) mukaan tiedostamatta jäävät aistihavainnot vaikuttavat huomaamattamme siihen, mitä mielen tietoisessa osassa liikkuu.³⁴ Esimerkkinä aistihavainnosta, johon ihminen ei kiinnitä tietoista huomiota, mutta joka voi muistuttaa jostain menneisyyden tilanteesta, Jung (1964/1992, 36) käyttää juuri etäisen laivan sumusireenin ääntä. *Kainin tyttäressä* mereltä kantautuva yksinäinen huuto toistuu (KT, 14, 39, 65) ja liittää naisten väliset kohtaamiset toisiinsa. Toistuva motiivi muistuttaa jostain pinnanalaisesta, hetkiä yhdistävästä merkityksestä, joka jää lukijan tulkittavaksi.

Baaban tavoin myös Riskun ja Annan äidit vaikenevat, puhuvat ja katsovat ohitse omaan maailmaansa, ja naisten keskinäiset kohtaamiset jäävät etäisiksi. Annan äiti esittää Riskulle oman näkökulmansa keskusteluun Kainin merkistä vasta aterian päätyttyä: Eeva menetti molemmat lapsensa ”miesten maailmassa” (KT, 49; Risku). Annan isän saarnatessa pääsiäisenä ja veljen kuunnellessa kiihkeästi kuin ”haluten lause lauseelta väittää vastaan”, Annan äiti istuu vieressä tyynenä ja poissaolevana, sillä miesten väliset opilliset ristiriidat eivät kosketa häntä. Myös Annan suhde äitiinsä on etäinen. Kun Anna romaanin alussa ollessaan matkalla vanhempiensa luo kuulee, että äiti on kuistilla odottamassa, hän ohjaa veneen takaisin pimeään. Myös suhteessa äitiin toistuu

³⁴ Jungilaisen näkemyksen mukaan ihmisen tietoisuus on kuin valonheitin, joka valaisee kerrallaan vain muutamia asioita ja havaintoja ja jättää toiset pimentoon. Asiat, joihin tietoisuuden huomio ei kiinnity, jotka eivät ole tietoisessa mielessä tai ovat tilapäisesti sen tavoittamattomissa, ovat kuitenkin koko ajan olemassa. (Jung 1964/1992, 32.) Havainnot, joita teemme, ovat aistillisia, mutta vaikka reagoimme ”todellisiin ilmiöihin, näkymiin ja ääniin” (Jung 1964/1992, 23), havainnoistamme tulee psyykkisiä tapahtumia, jotka ovat tiedon ulottumattomissa. Toisaalta nekin asiat, jotka ovat tietoisuudessa, eivät kuulu vain rationaalisen tietoisuuden piiriin, vaan kantavat Jungin mukaan myös piilotajuisia merkityksiä, jotka vaikuttavat meihin. Näemme, kuulemme, haistamme ja maistamme myös monia asioita, jotka jäävät meiltä sillä hetkellä huomaamatta joko sen vuoksi, että huomiomme on keskittynyt toisaalle tai siksi, että aisteihimme kohdistuva ärsytys on liian heikko tietoisien vaikutelman aikaansaamiseen. Piilotajuntamme on kuitenkin pannut nuo asiat merkille, ja tällaiset tietoisuuden kynnyksen alittavat aistihavainnot näyttelevät huomattavaa osaa jokapäiväisessä elämässämme. Huomaamattamme ne vaikuttavat siihen, millä tavalla me reagoimme sekä tapahtumiin että ihmisiin. (Jung 1964/1992, 34.)

edestakainen liike, joka sekin rinnastaa naisten väliset suhteet toisiinsa. Kun Anna pian on taas lähdössä, on äitiä vaikea kohdata:

– Nyt jo?

Ei muuta.

Kuitenkin äidin täytyy kääntää selkensä, ettei pettymys näkyisi.

Jos osaisin, taputtaisin äitiä olkapäälle ja sanoisin jotain lohduttavaa.

Ulkona huutaa pöllö.

Kun pääsisi tästä nopeasti.

En ole koskettanut äitiä varmasti sen jälkeen kun lakkasin saamasta rintaa.

(KT, 39; Anna.)

Kun Anna eroaa äidistään saarella ja lähtee veneellä matkaan, kuuluu ulkoa pimeydestä pöllön huuto. Kaupunkia ja Annan vanhempien kotia ympäröivä meri merkitsee romaanissa sosiaalisen järjestyksen ja tietoisuuden ulkopuolista tilaa, jonka olemassaolosta pimeydestä kuuluva laivan tai pöllön huuto muistuttaa. Laiva on feminiininen symboli matkalle tilasta toiseen (Tresidder 2008, 172). Pöllö kytkeytyy paitsi feminiiniseen myös noituuteen ja okkultistisiin voimiin (ks. Tresidder 2008, 140–141; Walker 1983, 754–755; Ferber 2007, 147), ja Minervan pöllö viisauden ja filosofian vertauskuvana viittaa mahdollisuuteen ymmärtää tapahtumia jälkikäteen (Von Wright 1992, 7). Juuri meren rannalla Risku saattaa isoäitiään, ja Anna ja Risku kohtaavat omat äitinsä. Mereltä kuuluvan huudon motiivi viittaa jonkin toistaiseksi ainakin osin tiedostamattoman kokemuksen tai mahdollisuuden olemassaoloon juuri naisten välisissä kohtaamisissa ja vaatii jonkin asian tulemistä tietoisuuteen ja ymmärretyksi.

Vaikka naisten väliset kohtaukset toistuvat ja rinnastuvat romaanissa toisiinsa, syntyy Riskun ja äidin välille ero, kun Risku tunnustaa rakkautensa toiseen naiseen. Kun Risku isänsä ja setänsä välienselvittelyn jälkeen lähtee kotimatkalle Tukholmasta, hän hyvästelee äitinsä satamassa. Naiset seisovat vierityksin katsomassa merta, ja molemmat tekevät tunnustuksen:

- Aaro on semmoinen mies, joka tietä mitä tahto, äiti vastasi kysymykseen, jota en ääneen tehnyt. – Tahtominen on vaikeata.
Minä tartuin häntä kädestä, ja itsellenikin yllätykseksi sanoin sen, painavan ja ahdistavan salaisuuden, keyvenä lauseena, joka lähti tuulen mukana: minä tahdon rakastaa naista.
Äiti katsoi merta, ja hitaasti se nousi hänen silmiinsä: vesihän on sama kaikkialla.
Seisoimme hiljaa, ja sitten äiti kääntyi minuun päin:
– Va sa du?

(KT, 110; Risku.)

Riskun äiti myöntää satamassa tyttärelleen osattomuutensa miesten maailmassa: Aaro on mies, joka tietää mitä tahtoo, mutta äidille tahtominen miesten hallitsemassa maailmassa on vaikeata. Risku vastaa toisenlaisella tunnustuksella sanoessaan: ”minä tahdon rakastaa naista.” Äiti vastaa ensin hiljaisuudella ja sitten tunnustuksen jo unohtavalla kysymyksellä, jonka hän esittää jälleen itselleen vieraalla kielellä, ruotsiksi. Veljesten välinen kilpailu, jossa äiti on miesten halun ja kiusan kohteena sekä tahtomisen vaikeus muodostavat taustan Riskun tunnustukselle. Kainin tytär tahtoo ja ainakin yrittää sanoutua irti Kainin ja Aabelin välienselvittelyistä, maailmasta, johon ei ole osallinen.

2.5 Rajankäynti näkymättömän ja näkyvän välillä

Riskun ja äidin välinen keskustelu satamassa on esimerkki siitä, miten naisten välinen rakkaussuhde *Kainin tyttäressä* liikkuu näkymisen ja näkymättömyyden tai tietoisuuden ja tiedostamattoman rajalla. Risku tunnustaa rakkautensa toiseen naiseen, mutta teksti ei paljasta, kuuleeko ja ymmärtääkö äiti tyttärensä sanoja. Suhteen äänen lausuminen ja yritykset tehdä se näkyväksi aiheuttavat vaikeuksia myös Annan ja Riskun välillä ja johtavat konfliktiin kolmanneksi osapuoleksi tulleen maailman kanssa.

Sosiaalista todellisuutta ja järjestystä edustavat romaanin maailmassa konkreettiset tilat kuten kaupunki, Akademia ja muut ihmisten täyttämät paikat. Järjestyksen raja-alueita ovat yksityiset ja toisista ihmisistä tyhjät tilat kuten satama, jossa Risku yrittää äidilleen tunnustaa rakkautensa toiseen naiseen. Kun Risku ja Anna yhdessä tai erikseen kiertävät kaupungin rantoja, he liikkuvat symbolisesti sosiaalisen todellisuuden rajalla. Järjestyksen ulkopuolinen ja rajalla oleva symboloi sekä sosiaalista rakennetta uhkaavaa vaaraa että voimaa, koska se sisältää potentiaalia yhteisön todellisuuden muuttamiseen (Douglas 1966/2000, 156), ja rajalla oleminen merkitsee vaarallista tasapainottelua järjestyksen ja

epäjärjestyksen välillä. Rannalla Risku löytää Annan hyppimästä jäälautalta toiselle ja sanoo, että Anna olisi voinut tappaa itsensä. Anna vastaa, että kyse on vain siitä, miten painonsa jakaa. (KT, 34; Risku.)

Kainin tyttäressä rantojen kulkeminen merkitsee yhteyden etsimistä toiseen raja-alueella, jolla sekä uhmataan järjestystä että pyritään järjestystä uhkaavien voimien hallintaan. Romaanin alussa sekä Anna että Risku hakeutuvat sosiaalisen todellisuuden reuna-alueille tavoitellessaan omaa sisäistä minuuden kokemusta. Anna hakeutuu luodolle, joka nousee horisontista yksinään kaukana merellä. Luodolla hän kuvaa, kuinka oli samassa paikassa vähällä hukuttautua vuosia aikaisemmin:

Niin minä reisiä myöten vedessä seisoen näin oman hautani. Ja se oli tyhjä. Minä en ollut siellä. Kuolemaa ei ole, koska minua ei ole.

Ajoin takaisin kotiin, itkin koko matkan. Nousin rantaan ja näin: puita ei ole. Siihen ne ovat kasvaneet ja siitä ne lahoavat pois. Tulee uusia puita, uusia juuria. Tulee uusia pappiloita, taloja, siltoja, ihmisiä, teitä. Ja ihmisten läpi voi katsoa niihin jotka ovat olleet ja jotka tulevat olemaan.

Nauroin koko matkan sisälle asti, kunnes astuin saliin ja näin Riskun.

(KT, 16; Anna.)

Anna näkee oman hautansa, joka on tyhjä. Tyhjän haudan todistaminen rinnastaa hetken uskonnolliseen kokemukseen tai oivallukseen, jossa oma olemassaolo jatkuvan, pysähtymättömän liikkeen mitättömänä osana valkenee Annalle.

Risku hakeutuu lapsuutensa ortodoksisen kirkkoon. Sekä Annan että Riskun kokemuksia yhdistää tunne ajan kulumisen murtumisesta. Annan kertomuksessa korostuu pysymättömyys: puut, pappilat, talot, sillat ja ihmiset vaihtuvat toisiin. Risku pohtii kirkossa pysyvyyttä, mutta myös hetkellisyyttä:

Ei aika kulje kronologisesti, eikä ihminen kasva ulos itsestään.

Pylväs oli sama, kiiltävä ja vankka, ja niin kuin ennenkin, se piti pystyssä koko taivaanvahvuuden.

Ja sama olin minäkin. Ihminen on vain tehty toisesta aineesta, siitä, joka väsy nopeammin.

(KT, 19; Risku.)

Annan kuvauksessa pysymättömyydestä on aavistus samana pysymisestä, sillä vaikka maisema uusiutuu, se korvautuu uudelleen samoilla elementeillä. Risku kuvaa muuttumattomuutta, jonka osana on kuitenkin muutos: niin aineen kuin ihmisenkin

väsyminen. Anna nauraa tyhjyyden tunnettaan ja olemattomuuttaan aina kotiin asti, kunnes näkee Riskun, joka istuu häntä odottamassa. Anna yllättää Riskun kirkosta, ”salaisimmasta kohtauksesta” itsensä kanssa (KT, 20; Risku), ja kertomukset asettuvat rinnakkain: kahdenvälinen suhde syntyy vastavuoroisesta näkemisestä ja nähdyksi tulemisesta.

Naisten kahdenvälinen suhde syntyy ja on mahdollinen vain lähes näkymättömissä, sosiaalisen todellisuuden raja-alueella, ja siksi suhteen laadun tietoiseksi tuleminen edes yksin tai kahden kesken on vaikea prosessi. Intiimin suhteen alkaminen merkitsee uuteen tietoisuuteen havahtumista, tietoiseksi tulemistä, ja initiaatiota sukupuolittuneeseen todellisuuteen. *Kainin tyttäressä*, kuten *Kiusaajassa*, *Kantajassa* ja *Kulkueessa* myöhemmin, sukupuolittuneeseen todellisuuteen heräämiseen liittyy viittaus kansansatuun: *Kiusaajaan* on upotettu Punahilkka-sadun mukaelma, ja myöhemmissä Larssonin ja Weinin romaaneissa viitataan muihin tyttö-/naispäähenkilön sisältäviin satuihin kuten Tuhkimoon ja Ruususeen.³⁵

Bruno Bettelheimin (1975/1998, 20, 211–214, 243) mukaan monet kansansadut kuvaavat seksuaalisen heräämisen kasvukriisiä. Bettelheimin käsityksiä saduista kasvamisen malleina on kritisoitu niin kansainvälisesti kuin Suomessakin (ks. Apo 1990, 29–30; Hirsch 1983), ja juuri siksi hänen tunnetut tulkintansa auttavat avaamaan niitä merkityksiä, jotka sukupuolieroon ja todellisuuden sukupuolittuneisuuteen Saision, Larssonin ja Weinin romaaneissa liitetään. Kansansatujen merkitys oli funktionalistisen tulkinnan mukaan siinä, että ne heijastivat ja ylläpitivät yhteistä kulttuuria, arvoja ja normeja sukupolvelta toiselle, sosiaalistivat ja sitoivat yksilöä yhteisön normeihin (Nenola 1990, 12–13). Funktionaalista näkökulmasta sadut kasvu- ja aikuistumiskriisien työstämiseen (Nenola 1990, 13; Apo 1990, 24), kuten myös Bruno Bettelheim (1975/1984) esittää klassikkoteoksessaan *Satujen lumous*. Niin kansanperinteessä kuin -saduissakin on kuitenkin ajateltu olevan myös kiistävää, konsensuksen vastaista potentiaalia, kunhan traditiota opitaan myös tulkitsemaan uudella tavalla (Enwald 1999, 202; Nenola 1990, 16–22). 1980-luvun mittaan kerrotuista ja kirjallisista kansansaduista kiinnostuttiin sukupuolen näkökulmasta ja niistä tuli myös naisten kirjoittaman kirjallisuuden materiaalia. Kirjallisuudessa kansansatujen käyttökelpoisuus sukupuolieron

³⁵ Satuihin, erityisesti Tuhkimoon ja Prinsessa Ruususeen viitataan myös Saision omaelämäkerrallisen trilogian päähenkilön Pirkon kasvun yhteydessä, ks. Koivisto 2011, 128 ja 211.

käsittelyyn, kyseenalaistamiseen ja uudelleen kirjoittamiseen perustuvat osin perinteisiin sukupuolieroa vahvistaviin tulkintoihin, joiden avulla sukupuoliero on voitu nostaa teemana esiin ja joita vasten satuja on voitu tietoisesti uudelleen kirjoittaa.

Pappilassa ennen rakastelua Risku kuvaa Annan olevan rajatilassa, kuin ”satukirjan Lumikki, joka lasikuvun sisällä matkaa omaa untansa, ei enää tyttö eikä vielä nainen, ei enää kuollut eikä vielä elävä” (KT, 44; Risku). Anna on etäinen ja koskematon ennen kuin panee kirjansa pois ja tulee patjalle Riskun viereen ja vasta ”kuun valossa”, yöllä järjestyksen ulkopuolisessa tilassa, katsoo Riskuun (KT, 44; Risku). Lumikki lasiarkussa viittaa seksuaalista heräämistä edeltävään tilaan, josta havahtuminen merkitsee peruuttamatonta tietoiseksi tulemista. Bettelheimin (1975/1998, 243) mukaan Lumikki-satu kuvaa kehitystä, jonka myötä nuori tyttö ratkaisee suhteensa vanhempiinsa, erityisesti äitiinsä, ja saavuttaa seksuaalisen kypsyyden. Lumikin kuoleman kaltainen uni arkussa on inkubaatiovaihe, joka lopullisesti tekee työstä aikuisen ja valmiin kohtaamaan vastakkaista sukupuolta olevan kumppanin (Bettelheim 1975/1998, 256–257). Gilbertin ja Gubarin tulkinnassa arkussa makaava Lumikki on nainen sellaisena kuin patriarkaalinen kulttuuri hänet haluaa: nukenkaltainen objekti ilman omaa tahtoa tai historiaa (Gilbert & Gubar 1988, 39–41; ks. myös Hirsch 1983, 26). *Kainin tyttäressä* Anna panee kirjan pois, kuin merkiksi aikaisemmista kertomuksista luopumisesta, ja valitsee toisin kuin sadussa, kun hän ottaa kumppanikseen Riskun. Yötä edeltää isän ja veljen kanssa käyty riita, jossa äiti käskee Annan pyytää anteeksi. Anna, kuten Riskukin, irtautuu perheestään haluamalla toista naista.

Se, mitä yöllä tapahtuu, ei kuitenkaan päde päivämaailmaan. Kahdenkeskinen suhde ei tule näkyväksi, tunnistetuksi ja tunnustetuksi ympäröivässä sosiaalisessa todellisuudessa. Jo rakkauden tunnustaminen ääneen tekee suhteesta liian todellisen: Anna jättää Riskun sen jälkeen, kun tämä on ääneen sanonut rakastavansa Annaa. Äänen lausuttu tunnustus on sosiaaliseen todellisuuteen kuuluva ilmaus, jonka myötä konfliktia ympäröivän maailman kanssa ei voi enää välttää. Riskun tunnustuksesta alkaa heilurimainen liike, joka toistuu suhteen eri vaiheiden kuvauksissa, sekä kolmeen osaan jakautuvat kieltämiset, jotka kuvataan ennen kaikkea Riskun näkökulmasta. Anna kieltää suhteensa Riskuun, ja Stenbacka, Riskun kollega Akatemiasta, esittää yhteisön tuomion naisten väliselle suhteelle.

Jätettyään Riskun Anna tekee yksin pitkän matkan. Kun hän palaa ja Risku löytää hänet nukkumasta rappukäytävästä, Risku kuvaa Annaa ironisesti: ”siinä lepäsi Orleansin Pyhä Neitsyt raskaiden näkyjen ja veristen taistelujen uuvuttamana” (KT, 77; Risku). Anna vertautuu Jeanne d’Arciin, jota Douglas (1966/2000, 162, 167) käyttää esimerkkinä marginaalisessa tilassa olevasta, kategoriarajat ylittävästä ja siksi salaista voimaa omaavasta yksilöstä. Anna onkin saanut karkumatkaltaan uutta energiaa etsiä ratkaisua suhteen jatkamiseksi. Palattuaan Anna valvoo ja tupakoi, mutta lopulta yön ja raskaan, syömättömän päivän jälkeen ajatus on valmis: ” – Meidän täytyy ruveta soittamaan yhdessä. – – Se on ainoa ratkaisu. – – Ei nainen voi rakastaa naista.” (KT, 79; Risku.)

Yhdessä soittamisesta alkaa epäonninen, kolmen konsertin mittainen yritys antaa jonkinlainen sosiaalinen ilmaus suhteelle (ks. myös Soikkeli 1998, 198–199). Pappilan satavuotisjuhlaa varten harjoitellaan koko kevät ja pitkälle syksyyn. Myöhään syksyllä ennen konserttia Akatemian opettaja Stenbacka kuuntelee Riskun ja Annan esityksen ja sanoo Riskun pianon olevan hiukan hätäinen, kuin vihjaten tulevaan, Riskunkin jo aavistamaan epäonnistumiseen. Konsertin onnistumisesta juhlassa romaani ei tosin kerro, mutta esityksen jälkeen Annan veli pitää puheen, jota puidaan myöhemmin kotona. Riskun ja Annan soitosta kukaan ei sano sanaakaan; se hukkuu Annan isän ja veljen kiistan alle. (KT, 85; Risku.)

Toinen konsertti pidetään Akatemiassa. Risku ei voi keskittyä, koska yleisön joukossa istuu hänen isänsä kuin varpusparveen eksynyt fasaani. Ensimmäinen ja toinen konsertti epäonnistuvat Riskun ja Annan perheiden edessä ja osin niiden vuoksikin. Toisen ja kolmannen konsertin välissä Risku jättää Akatemian. Akatemiassa ihmiset ovat tulleet tietoisiksi suhteesta, minkä seurauksena Stenbacka pitää Riskulle puhuttelun kolmessa näytöksessä (KT, 97–100). Stenbacka sanoo, että Anna on lahjakas, mutta hieman tasapainoton. Yhteisön kannalta juuri rajalla oleminen on vaarallisinta: ”Miten paljon vakavammalla tavalla tasapainoton ihminen onkaan ollessaan hieman tasapainoton kuin ollessaan tasapainoton tai hyvin tasapainoton.” (KT, 99; Risku.) Suhde rikkoo yhteisön sääntöjä monella tavalla, homoseksuaalisuuden vuoksi ja koska se on opettajan ja oppilaan välinen, vaikka kumpaankaan syyhyn ei keskustelussa viitata suoraan.

Stenbacka:

– Ihmisten henkilökohtainen elämä ei tietenkään kenellekään kuulu.

Näytelmä on vakavampi kuin olen luullut: jokainen repliikki pitää kuulla päinvastoin kuin se sanotaan.

- Stenbacka:
 – Lahjakasta ihmistä pitää varjella.
 Minä:
 – Miltä?
 Tarjoan kurkkuaani, ja Stenbacka hämmentyy. (--)
 Stenbacka:
 – En minä kenenkään käskystä...tai kehotuksesta puhu.
 Puolitotuus on enemmän kuin valhe; se on kiven heittämistä kiven takaa.
 Stenbacka:
 – Noh...sinä tunnet tämän tytön paremmin kuin kukaan meistä...
 Puukkoa ei isketäkään kurkkuuni. Se ojennetaan minulle käteen.

(KT, 99–100; Risku.)

Vaikka Stenbacka ei tuomitse avoimesti, raja-alue, jolla Risku on elänyt, kaventuu tasapainotteluksi ”köydellä kahden tyhjän välissä” (KT, 100; Risku). Naisten välistä suhdetta ei tunnusteta edes avoimesti kieltämällä, vaan Stenbacka edellyttää, että Riskun on ymmärrettävä tilanne itse. Stenbackan esittämä tuomio toimii samalla tavalla kuin mitä Annan veli esittää kirkon tehtäväksi Kainin merkistä käydyssä keskustelussa: kirkon tulee ”herättää ihmisissä synnintuntoa” (KT, 48; Risku) niin, että nämä itse palaavat järjestyksen piiriin.

Stenbackan ja Riskun keskustelu kuvastaa, miten kavalasti ja vähittäin, jossain toisaalla ja yksilön tavoittamattomissa, yhteisöllinen sallitun ja kielletyn välinen rajanveto tapahtuu. Stenbacka esittää yhteisön tuomion kierrellen, ja kuitenkin hänen puhuessaan Risku lopulta katsoo kuluneisiin hetkiin kuin kaivoon: siellä on Akatemiassa käytyjen ”keskustelujen ja arviointien loputon syvyys” (KT, 99; Risku). Stenbacka ei sitä paitsi ole syytön itsekkään, sillä teksti vihjaa hänen kiinnostukseensa Magnukseen, oppilaaseensa. Stenbacka ei tuomitse omasta puolestaan vaan yhteisön puolesta, ja samalla myös itsensä.

Stenbackan ja Riskun keskustelua seuraa Annan ja Riskun kolmas konsertti, ja jälleen Risku soittaa huonosti. Kotimatalla istutaan hiljaa, ja vaikka Risku yrittää viivyttää kotiinpaluuta, on totuuden hetki lopulta käsillä. Kun Anna ei sano mitään, saattaa Risku loppuun sen, mitä myös Stenbacka on halunnut:

- Ja kun Anna yhä pysyy vaiti, minun on se tehtävä.
 – Olisikohan...pitäisiköhän...
 Lause on erämaa; en jaksa sen läpi.
 Anna ei sano mitään.
 – Lopettaa.
 Aika puristuu huoneesta pois; Anna on kivettynyt.

– Soittaminen...yhdessä...

Ja kun sen sanottuani tunnen uppoavani, tartun korteen, siihen viimeiseen, jonka molemmat tiedämme valheeksi:

– Toistaiseksi...

Ja jostakin virtaa aika takaisin huoneeseen, viileänä ja puuskittaisena kuin raitis ilma:

Nyt on Anna minun sylissäni, itkee rajua ja helpottunutta itkua.

(KT, 101–102; Risku.)

Koska sosiaalisen vahvistuksen saaminen on osoittautunut mahdottomaksi, on epäsuorastakin tunnustuksen tavoittelusta, yhdessä soittamisesta luopuminen lopulta helpotus. *Kainin tyttäressä* Annan ja Riskun kertomusta jäsentää paitsi edestakainen liike, myös kolmessa osassa tapahtuva kieltäminen. Anna vaikenee kaikkien kolmen konsertin jälkeen ja jättää vastuun epäonnistumisista Riskulle: kolmesta kieltämisestä muistuttaa taksikuski yönä, jolloin Anna on palaamassa kotiin (ks. KT, 73–75; Anna). Myöhemmin, matkallaan Pariisissa Risku makaa kolmen miehen kanssa (KT, 59–60). Kolme epäonnistunutta konserttia, Stenbackan kolmenäytöksinen puhuttelu ja Riskun kolme miestä Pariisissa toistavat kolmesti kieltämisen motiivia, ja lopulta suhteen kieltäminen uhkaa myös minuutta. Viimeisen miehen jälkeen Risku lähtee Pariisista ja kuiskii koko junamatkan omaa nimeään: ”Mies oli pakottanut minut katsomaan ihmistä kuin kuilua, enkä enää tiennyt kuka olin.” (KT, 60; Risku.)

Sedgwickin hahmottelema narratiivinen rakenne on kolmiodraama, joka muodostuu kahden maskuliinisen ja yhden feminiinisen subjektiposition välille (Sedgwick 1985, 21; Farwell 1996, 15). Terry Castle (1993, 88) on puolestaan esittänyt, että lesbonarratiivi olisi vastakkainen rakenne (counterplot) miesten välisen yhteyden vahvistavalle halun kolmiolle. Castlen mukaan lesbonarratiivissa kolmion muodostavat kaksi feminiinistä subjektiä, joiden keskinäinen suhde jättää kolmannen, maskuliinisen subjektin ulkopuoliseksi ja epäolennaiseksi. (Castle 1993, 72–73, 90–91.) *Kainin tyttäressä* naisten välisen suhteen kolmanneksi osapuoleksi tulee Magnus, Riskun entinen rakastettu. Anna alkaa Riskun ehdotuksesta soittaa Magnuksen kanssa. Muiden miesten tavoin myös Magnus edustaa ehdotonta auktoriteettia ja asiantuntemusta. Soittoharjoituksissa välineenä on Riskun rakastama vanha flyygeli, hauras ja oikullinen soitin, jonka Risku on tuonut Annan luo muuttaessaan. Flyygeli antautuu Magnukselle toisella tavalla kuin Riskulle, mutta mies ei ole tyytyväinen: ”Miten se on niin epämääräinen...” (KT, 114; Risku.) Magnus edustaa harmoniaa ja onnistumista, mutta myös valtaa, ylimielisyyttä ja

ankaruutta. Magnukselle musiikki on kuin *Raamattu* Annan veljelle, ankara ja valmis maailma, jota on mahdollista lukea oikein. Annalle Magnus selittää, että ”[k]aikki sävelet ovat valmiina olemassa...niitä ei tarvitse tehdä, ymmärrätkö? Avaruus on täynnä säveliä. Ja sävellyksiä. Poimi ne sieltä.” (KT, 114; Risku.)

Annan ja Magnuksen yhteinen esiintyminen on menestys, jota Stenbacka ylistää: ”–...niin kuin lasagnea parhaimmillaan: jokainen maku on erotettavissa toisesta eikä kuitenkaan ole mahdollinen ilman toista. Mestarillista yhteissoittoa...kertakaikkiaan...” (KT, 115; Risku.) Juuri täydellisyys on *Kainin tyttären* maailmassa kuitenkin epäilyttävää ja epätodellista, sillä täydellisestä puuttuu epämääräinen ja määrittelemätön, erottelematon ”likainen” aines, joka tavoittelee ilmaisua sellaiselle, mitä ei vielä ole ja mikä pitää tehdä itse. Vielä suhteen alussa musiikki on ollut ilmaisun etsimisen väylä: pappilassa vietetyn yön jälkeen Risku herää varhain aamulla ja seuraa Annaa alakertaan. Kun Anna virittää sellonsa, sen ääni on käheä: ”Vastentahtoisesti se lämpenee, yrittää soida sitä iloa ja pelkoa, joka Annasta pyrkii ulos.” (KT, 45; Risku.)

Uuden vuoden juhlissa ympyrä sulkeutuu tai heiluri heilahtaa jälleen. Suhteen alussa Risku on karannut juhlista innostuttuaan ensin improvisoimaan Magnuksen kanssa, ja tällä kertaa saman tekee Anna. (KT, 117; Anna, vrt. KT 36; Risku.) Löydettyään Annan ja Magnuksen yhdessä, Risku rikkoo soittimen. Kun Anna myöhään illalla herää, Risku istuu takki päällään ikkunalaudalla hämärässä huoneessa, jossa ruhjottu flyygeli näyttää katkenneita kieliään:

Yö sotki meidät sanojen loputtomaan, alentavaan verkkoon.

Risku halusi tietää miksi olin maannut Magnuksen kanssa. Minusta kysymys oli mieleton: minun ruumiinihan on minun.

Risku ratkoi yötä kuin sanaristikkoa, jossa kaikki kelpaa materiaaliksi: äidit, isät, naisen identiteetit ja murrosiät, raiskatuksi tulemisen tarve.

Ja vasta kun aamu valkeni, keskitalven myöhäinen, harmaa aamu, kun olimme loppuunnähtyneitä ja väsymyksestä suojattomia, uskalsimme koskettaa syvintä kysymystä: mitä meille on jäänyt?

Minä istuin ikkunalaudalla ja Risku patjalla, ja hiljaisuus välillämme oli pitkä ja tiheä, täynnä henkeäsalpaavaa kipua; sinä olet meri, minä hukun.

(KT, 118–119; Anna.)

Sinä yönä on Riskun vuoro lähteä pois: ”Pariisiin ainakin, ehkä Krakovaan ja Prahaan. Luultavasti Amsterdamiin.” (KT, 115; Risku.) Matkalta, joka on rinnakkainen Annan seitsemän vuotta aikaisemmin tekemän matkan kanssa, Risku palaa romaanin alussa.

Kainin tyttäressä kehittyä myöhemmin myös Larssonin ja Weinin romaaneissa ilmenevä omintakeinen erityispiirre, teeman ja rakenteen tasoilla toistuva heiluriliike. Juuri heiluriliike, henkilöhahmojen edestakainen liike toisiaan kohti ja taas pois päin, osoittaa *Kainin tyttäressä* kahden naisen välisen suhteen keskeiseksi.

2.6 Kainin tytär ja vaikeasti kerrottava tarina

Kainin tytär osoittautuu lesboromaaniksi Castlen määrittelemässä mielessä, kun Magnus torjutaan suhteen kolmantena osapuolena. Sen sijaan suhteen kolmanneksi osapuoleksi tullut ”maailma”, jota mieshahmot eri näkökulmista edustavat, on este naisten väliselle rakkaussuhteelle. Asetelman myötä *Kainin tyttäressä* keskeiseksi vastinpariksi osoittautuvat myös yksilö(t) ja yhteisö, mikä Saision myöhemmässäkin tuotannossa toistuva teema³⁶. Kahdenvälinen suhde on mahdollinen vain yhteisön ulkopuolella, salassa, näkymättömissä ja ääneen lausumattomana. Mary Douglasin (1966/2000, 163) mukaan yksilön psyykkiset voimat, tiedostamattomat halut ja ajatukset kuuluvat sosiaalista järjestystä uhkaaviin voimiin: ”sisäiset, muodottomat psyykkiset voimat uhkaavat yhteisön rakennetta, koska ne kuuluvat alueelle, jossa rakennetta ei ole.” Yksilöiden sisäisen maailman myötä vaara ja epäjärjestys uhkaavat sosiaalista järjestystä sisältäpäin, ja yksilön sisäinen kokemus ja yhteisön järjestys asettuvat toisiaan vastaan.

Sosiaalista todellisuutta edustavat yleisöt kuvataan *Kainin tyttäressä* elottomiksi heijastuspinoiksi, joiden kanssa ei pysty kommunikoimaan. Annan soittaessa pappilassa Risku kuvaa yleisön olevan kuuromykkä ja liikkumaton, ja Stenbackan luona Risku tekee ”salto mortalen mykän katsomon edessä” (KT, 97; Risku). Riskun lähtö Akatemiasta päätetään ”samettiverhojen takana kultakehyksisten peilien seistessä todistajina” (KT, 97; Risku). Tuomitsevan yhteisön läsnäolon kuvaavat pelkät peilit.

Pappilan konsertin ”mustiin puetulla, elottomalla yleisöllä” ei Riskun mukaan ole ”aavistustakaan siitä hinnasta, jolla Joutsenen lyhyt lento salissa oli lunastettu” (KT, 84–89; Risku.) Vain Risku näkee Annan kamppailun oman äänen löytämiseksi. Hän ymmärtää, että pappilan kuuroille ja liikkumattomalle yleisölle soittaminen on ollut Annalle käänne, oman äänen etsimistä todistajien kuullen: ”Kuin Adalmiina oli Anna

³⁶ Koiviston mukaan jännite yksilön ja yhteisön välillä on keskeinen osa myös Saision omaelämäkerrallisen trilogian tematiikkaa. (Koivisto 2011, 122.)

hämmästyneenä kumartunut sen lähteen ylle, jonka syvyys heijasti kasvot, jo lujat ja selkeät.” (KT, 89; Risku.)³⁷ Yleisön edessä soittaminen on minuuden testi, josta Anna selviytyy. Hän pettää kuitenkin Riskun: Anna ei katso Riskuun, joka ainoana näkee hänet. Akatemian ilmapiiriin muututtua Riskulle epämääräisesti ahdistavaksi, Anna istuu kotona harjoittelemassa omaan maailmaansa uppoutuneena eikä näe Riskua. (KT, 89; Risku.) Narsismi on välivaihe Annan heiluriliikkeessä yksin olemisen ja yleisölle esiintymisen välillä. Sekä Anna että Risku ovat romaanissa vuorotellen yksin ja ihmisten ympäröiminä, vaikka lähestyvät toisiaan eri suunnista. Anna palvoo hiljaisuutta, kun taas Risku hallitsee vuoropuhelujen sinfonioita, ”keskustelee vaivattomasti ja samalla näkee kaiken pinnanalaisen: ihmisten väliset suhteet, halut, ajatukset, merkitykset” (KT, 117; Anna).

Riskun ja Annan suhteen keskeiset näytökset käydään sumuisella merellä, sosiaalisen todellisuuden ulommaisella rajalla: ”maailman laidalla, tyhjän veden ja ilman keskellä” (KT, 43; Risku). Ongelmaksi muodostuu aina uudelleen kieli, tunteiden ääneen lausuminen, joka lopullisesti pakottaa ne tiedostamattoman piiristä tietoisuuteen. ”Kaikki puhe on väkivaltaa”, sanoo Anna (KT, 119; Anna), vaikka kyseessä olisi rakkaudentunnustus, jolla Risku ajaa Annan pakoon. Molemmat kuvaavat kertomuksissaan saman hetken venematalla. Merellä Anna avautuu Riskulle, ja kokemus on ristiriitainen molemmille:

[---] Sumu ja hiljaisuus pettivät minut puhumaan ohi suuni: puhuttuina elämykset latistuiivat ja mätkähtivät maahan kuin siipeensä saaneet sorsat.

Minua hävetti.

Risku istui veneessä pelastusliiveissään kuin turisti ja tuijotti suoraan sieluuni.

Minua hävetti meidän molempien puolesta.

(KT, 16; Anna.)

Annasta tuntuu, että Risku tuijottaa suoraan hänen sieluunsa, vaikka istuu veneessä kuin turisti, joka ei tunne näkemäänsä maisemaa. Tilanteen hävettävyydestä ja ristiriitaisuudesta huolimatta Risku ymmärtää Annan puhuessa jotain oleellista:

³⁷ Topeliuksen sadussa prinsessa Adalmina saa syntymälahjaksi kahdelta haltijattarelta lahjan kummaltakin. Toinen antaa helmen, joka Adalminan sitä kantaessa tekee hänestä kauniin, rikkaan ja älykkään. Toinen haltijattaren lahja on lupaus, että jos Adalmina kadottaa helmensä, saa hän sen myötä menettämiensä kauneuden, rikkauden ja älykkyyden sijaan nöyrän sydämen. Adalmina kadottaa helmensä kumartuessaan katsomaan omaa kuvaansa kirkaasta lähteestä. Helmen kadottaminen koituu kuitenkin onneksi, sillä nöyrä sydän tekee Adalminasta onnellisen. [Http://www.gutenberg.org/files/16314/16314-h/16314-h.htm#10](http://www.gutenberg.org/files/16314/16314-h/16314-h.htm#10). Luettu 18.11.2011. Soikkelin (1998, 200) mukaan viittaus Topeliuksen satuun *Adalminan helmi* merkitsee Annan itsekkyyttä.

Ja tässä sattumanvaraisessa pisteessä, maailman laidalla, tyhjän veden ja ilman keskellä Anna vihdoin näyttää itsensä.

Vene keinuu, ja Anna puhuu.

Minä paisun ja aukenen: olen saavuttamassa saavuttamattoman, koskettamassa koskettamatonta.

Ja kun Anna lopettaa, tyhjiys aukeaa kuin kaivo, johon on heitetty kivi: se putoaa eikä saavuta pohjaa.

Ensimmäisen kerran minä olen nähnyt Annan.

Eikä minulla ole Annan elämässä mitään sijaa.

(KT, 43; Risku.)

Kahdenkeskinen keskustelu, itsensä näyttäminen ja toisen näkeminen merkitsee ristiriitaista oivallusta toisen saavuttamattomuudesta. Sosiaalisen ilmaisun antaminen suhteelle ei onnistu yhteisön edessä, ja vielä kahden keskenkin kieli on vihollinen. Simone de Beauvoirin mukaan aistilliseen rakkauteen sisältyy aina sosiaaliselle todellisuudelle, instituutioille ja säännöille vihamielinen elementti (de Beauvoir 1949/1972, esim. 84 ja 202; 1949/2009, 130). Edes kahden kesken merellä yhteys ei synny puheesta, vaan kielellisen vuorovaikutuksen ylittävistä oivalluksista. *Kainin tyttäressä* palataan yhä uudelleen ajatukseen siitä, että rakkauden kokemus on sosiaalisen todellisuuden ulkopuolella. Yöllä pappilassa Anna tarttuu Riskun käteen ja naiset makaavat vierekkään, Riskun sanoin kuin ”kaksi liikkumatonta muumiota samassa sarkofagissa, joka on singottu pois ajasta, tyhjiään avaruuteen, joka nauraa meille” (KT, 44; Risku). Tyhjä avaruus kuvaa tutuista kertomuksista, kaavoista ulos astumista tuntemattomalle alueelle. Tyhjä avaruus ei tarjoa rakenteita rakkauden kuvaamiselle tai kertomukselle. Rakkaus ei voi saada sosiaalista tunnustusta, koska se toteutuu vain aistillisena ja hetkellisenä yhteytenä naisten välillä.

Vaistonvaraisuus ja järjestyksenvastaisuus kytkeytyvät myös *Raamatun* Kainiin. Juudaan kirje varoittaa ”Kainin tietä” kulkevien vaistonvaraisuudesta. Nämä hajaannusta aikaan saavat ihmiset ovat Juudaan mukaan ”sielullisia, henkeä heillä ei ole”. He ”herjaavat sitä, mitä eivät tunne; mutta minkä he järjettömäin eläinten tavoin luonnostaan ymmärtävät, sillä he turmelevat itsensä” (Juud. 1:10)³⁸. Vaistonvaraisuus, ruumiillisuus ja järjestystä vastaan asettuminen ovat Kainin ja Kainin tyttären ominaisuuksia myös Saision

³⁸ ”Voi heitä, sillä he kulkevat Kainin tietä ja heittäytyvät palkan tähden Bileamin eksytykseen ja hukuvat niskoitteluunsa niinkuin Kooraa! He likapilkkuna teidän rakkausaterioillanne julkeasti kemuilevät ja itseään kestitsevät. He ovat vedettömiä, tuulten ajeltavia pilviä, paljaita, syksyisiä puita, hedelmättömiä, kahdesti kuolleita, juurineen maasta reväistyjä, rajuja meren aaltoja, jotka vaahtoavat omia häpeitään, harhailevia tähtiä, joille pimeyden synkeys ikuisiksi ajoiksi on varattu.” (Juud. 1:11–13.)

romaanissa. *Raamatun* avulla tulkittuina myös *Kainin tyttären* keskeiset motiivit kaupunki ja vuori viittaavat ruumiillisuuteen. Romaanin alussa kuvattu, Riskun unessaan kuulema madrigaali, päättyy sanoihin: ”kaupunki, joka on vuorelle rakennettu, ei jää salaan...” (KT, 11; Risku; myös KT, 58; Risku.) Madrigaalin sanat viittaavat Matteuksen evankeliumiin (5:14), jossa Jeesus sanoo seuraajilleen: ”Te olette maailman valkeus. Ei voi ylhäällä vuorella oleva kaupunki olla kätöksässä.” Lopussa Risku toistaa vielä kerran madrigaalin sanat, ja korjaa niitä: ”Kaupunki, joka on vuorelle rakennettu, ei jää salaan... Ei kaupunkia vuorelle rakennettu. Se rakennettiin vuoren sisään.” (KT, 123.) Sekä Haasjoki (2000, 22–24 ja 2004, 80–85) että Soikkeli (1998, 197) ovat tulkinneet Riskun uniin ilmestyvän kaupungin rakkauden kuvana diskursiiviseksi tilaksi, jossa tapahtuu muutos tarinan edetessä. Kaupunki ei ole vain konkreettinen paikka vaan mielentila.³⁹ Riskun ajatuksessa vuori viittaa myös ihmisruumiiseen, jonka sisään ”kaupunki” rakennetaan. Kun Risku romaanin lopussa uneksii maan alla risteilevistä salaisista käytävistä, jotka ovat ”katakombeja ja verisuonten seinämiä”, ne kuvaavat ruumiillista, aistillista kokemusta kielellisen ja sosiaalisen ulkopuolen ulottumattomissa: ”Näin syvällä ei ole enää vartijoita.” (KT, 123.)

Mary Douglasin (1966/2000) mukaan maailmassa kamppailevat toisaalta pysyvään, selkeään ja muuttumattomaan kulttuuriseen järjestykseen tähtäävät sosiaaliset rakenteet ja toisaalta muutokset ja moniselitteisyys. *Kainin tytär* tutkii sosiaalisen järjestyksen ylläpitämiseen tähtäävien systeemien monimutkaisuutta ja ristiriitaisuutta kaunokirjallisuuden keinoin. Romaani kuvaa Annan ja Riskun suhteen näkymättömyyttä ja ongelmallista luonnetta, sosiaaliseen järjestykseen sopimatonta ”likaisuutta”. Douglasin (1966/2000, 214–216) mukaan sukupuolten keskinäinen yhteistyö, siis sukupuolieroon perustuva jako, on sosiaalisen elämän perusta, ja sukupuolten erottaminen toisistaan siten tärkeimpiä sisäisiä rajalinjoja⁴⁰, jolle kulttuurinen järjestys perustuu. Yhteisöllä on tarve pitää sosiaalisen järjestelmän sisäiset rajalinjat selkeinä, ja siksi sukupuolten välisiä

³⁹ Kaupunki on myös mentaalinen tila: juhannuksen kaupunki, jossa Riskun isä harhailee, on kiinnekohtansa maailmaan menettäneen Kainin fyysisen ja psyykkisen alennustilan ”Sodoma ja Gomorra”. Isän ja tyttären kohtalot osoittautuvat samankaltaisiksi, sillä kaupunki hajoaa hallitsemattomaksi myös Riskulta: kun Anna karkaa matkalle, Risku etsii Annaa kaikkialta, kaduilta ja baareista, takertuu pöydissä vieraisiin ihmisiin ja pysäyttelee vastaantulijoita ja kysyy ”kelloa, rautatieasemaa, lähintä sairaalaa” (KT, 62–63; Risku).

⁴⁰ Yhteisöön ulkopuolelta kohdistuva uhka saattaa vahvistaa yhteisöä vahvistaessaan sen sisäistä solidaarisuutta, mutta kaikki sosiaaliset järjestelmät joutuvat kohtaamaan myös sisäisiä uhkia ja kamppailuja (Douglas 1966/2000, 214–216).

suhteita ja järjestystä määrittävien käsitysten ympärille syntyy modernissakin kulttuurissa saastumisuskomuksia. ”Saastumiskäsitykset” täydentävät Douglasin (1966/2000, 200–205) mukaan moraalikoodeja harmailla alueilla: jos jotain asiaa ei voida osoittaa moraalisesti vääräksi, saastumista koskevat uskomukset määrittävät, miten asiaan pitäisi suhtautua. Saastumissäännöt täydentävät moraalisia ohjeita: koska moraaliset tilanteet ovat hämääviä ja ristiriitaisia, yksiselitteisempien saastumissääntöjen tarkoitus on järjestystä tuottamalla tukea tai täydentää moraalikoodistoa. Mary Douglasin mukaan ”likaa” tai epäjärjestystä on kahdenlaista: tavallinen lika on ainetta väärässä paikassa, niin kuin hiekka ruoassa, vaikka rannalla oleva hiekka ei likaa olekaan. Erityisen huolestuttava lika sen sijaan hämää itse kategoriarajat: ”likaisessa liassa” pois paikaltaan ja uhattuina on asioiden puhtauden lisäksi kategoriarajojen selkeys (Douglas 2003, 85–86; ks. myös Werner 2005, 15–16), ja tällaista likaa yhteisön sääntöjä noudattamaton suhde edustaa. Homoseksuaalisuutta ei voida osoittaa moraalisesti vääräksi, mutta se on järjestyksen vastainen, eikä sitä sen vuoksi voida nähdä tai tunnustaa. Juuri tätä näkymättömyyden logiikkaa ja pakkoa *Kainin tytär* kuvaa: Anna sanoo, että ”ei nainen voi rakastaa naista”, mutta mihinkään syyhyn ei romaanissa lopultakaan viitata. Lesbonarratiivin vaikea kerrottavuus (vrt. Page 2006, 24–27) seuraa juuri siitä, ettei ole olemassa selvää syytä siihen, miksi Riskun ja Annan rakkaussuhde on kielletty. *Kainin tytär* kuvaa erityisesti lesbisen rakkauden näkymättömyyttä ja epämääräisyyttä miesten hallitsemassa maailmassa, eikä romaanin loppu paljasta, saavatko Anna ja Risku toisensa. Riskun ja Annan tarina ei voi noudattaa romanssin kaavaa, jolla ei olisi voinut tehdä näkyväksi naisten välisen homoseksuaalisen suhteen erityisongelmia, jotka tekevät siitä vaikeasti kerrottavan.

Romaanin lopussa Kainin ja Kainin tyttären kokemukset yhtyvät kuitenkin yhteiseksi ymmärrykseksi. Vaikka romaanissa miehet edustavat järjestystä, sen säännöt ovat ongelma heillekin: Aaro sanoo veljesten välisen riidan olevan viranomaisten käsissä, Stenbackan esittämä yhteisön tuomio koskee myös häntä itseään, ja äidin lähdettyä Riskun isä kiertää kaupunkia onnettomana ja kaiken arvokkuutensa menettäneenä. Hän joutuu myymään asuntonsa, korvaukseksi Aarolle tai eron vuoksi, ja Aaron ja äidin lähdettyä isä ja tytär istuvat tyhjäksi riisutussa asunnossa:

- Nataliaa ei saanut Aarokaan...en minä tätä ahneutta muuten käsitä...
- Ei kukaan ketään saa, loppujen lopuksi, minä sanon.
Isä nyökkää, istumme vaiti.
Hiljaisuudessa kuuluu keveitä risahduksia kuin kuivunut, tarpeeton kipsi murtuisi veistoksen ympäriltä.

(KT, 121; Risku.)

Vaikka ääneen lausuttu rakkaudentunnustus johtaa romaanissa vaikeuksiin, etsitään rakkaudelle ilmaisua läpi romaanin. Risku on lähettänyt pakomatkaltaan Annalle kortin, jossa ilmaisee rakkautensa: ”Sinun ruumistasi vasten piirryn, olen kipsivalos.” (KT, 74.) Romaanin lopussa tähän rakkaudentunnukseen palataan, kun isä ja tytär yhdessä kuuntelevat hiljaista risahtelua, jonka Risku yhdistää kipsin murtumiseen veistoksen ympäriltä. Kohtaus yhdistää isän ja tyttären samalla puolelle, sukupuolieroon katsomatta, kun Risku osoittaa sanansa isälleen ja isä nyökkää.

Kainin tytär ennakoi monella tavalla tulevaa, niin Jukka Larssonin kuin Eva Weininkin teoksia, joissa jo *Kainin tyttärestä* tutut motiivit, kuten yksinäinen huuto, kolmiorakenteet ja heiluriliike toistuvat. Hiljainen risahtelu merkitsee myös Saision myöhemmissä teoksissa aikojen muuttumista tai uuden ymmärryksen syntymistä (vrt. Ki, 21; PN, 52). *Kainin tyttären* myötä *Raamattu* nousee Saision tuotannossa keskeiseksi intertekstiksi, johon Jukka Larsson ja Eva Wein muodostavat omat, osin jo kirjailijajahmoihin kirjoitetut suhteensa.

3. Maskuliinisen subjektin uho ja tuho *Kiusaajassa*

Sukupuolten välinen kiista on väärinkäsitysten summa, joka hyvin tarkoituksenmukaisesti palvelee vallankäyttöä maailmassa. Tähän väärinkäsityksen syntymiseen ja syvenemiseen on taide mitä suurimmassa määrin myöskin syyllinen. Tämän suunnattoman väärinkäsityksen oikaisemisessa haluan olla mukana kirjailijana, joka on nainen. Aikamme on historiallinen, tulevaisuudessa kaikki on mahdollista, jos naiset osaavat ja haluavat käyttää leiviskänsä oikein.

(KIAÄ1985:9–15; Eriksson.)

Kokonainen kirjallisuus käsittelee tätä epäonnistumista. [---] Eeva annettiin Aatamille, jotta tämä hänen kauttansa toteuttaisi transkendessinsa, mutta nainen vetääkin miehen mukanaan immanenssin yöhön.

(De Beauvoir 1949/1980, 127; vrt. de Beauvoir 1949/2009, 306.)

3.1 Mieskirjailijan nimi ja tarina kehyyksensä

Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi -seminaarissa ennen Saision puheenvuoroa esiintyi kirjailija Anja Eriksson. Hänen otsikkonsa, kuten Saisionkin, oli ”Minä, kirjailija, naiskirjailija”. Puheenvuoronsa päätteeksi Anja Eriksson kiteytti, mikä häntä sillä hetkellä askarrutti: ”miestä ei voi kiertää”. Eriksson sanoi olevansa huolissaan miehistä, ja arveli, että naiskirjailija voisi osata kuvata miehen kriisiä paremmin kuin mies itse. Vuosisadat miehet ovat kirjoittaneet miehistä kuvauksia, joita ovat sitten alkaneet pitää todellisina, eivätkä naiset eivät ole halunneet riistää miehiltä heidän myyttejään, esitti Eriksson. Lisäksi miesten luomat väärät naiskuvat pitäisi oitis todistaa vääriksi. (KIAÄ1985: 9–15; Eriksson.)

Valheellisten kulttuuristen ajatusmallien purkaminen ja uudelleen kirjoittaminen nähtiin 1980-luvulla naiskirjailijoiden keskeiseksi tehtäväksi: kritiikki kohdistui erityisesti myytteihin, jotka perustuivat sisäistetyille ideoille sukupuolesta ja uusintivat niitä (ks. Enwald 1999, 199 ja 208; DuPlessis 1985, 105–107; Rich 1979, 35–36). Simone de Beauvoir (1949/1980, 112–114; vrt. de Beauvoir 1949/2009, 277–284) muistutti *Toisessa sukupuolella*, etteivät patriarkaalisien kulttuurien myytit mystifioi vain naista, vaan myös miehen.

Pirkko Saision Jukka Larssonina julkaisemat romaanit pohtivat ja purkavat mieheyden, maskuliinisuuden ja isän ja pojan välisen suhteen myyttejä. Jo Larssonin esikoisteos

Kiusaaja kuvaa sukupuolittunutta maailmaa ja erityisesti miehiä. Romaanilla on kahdet kehukset, jotka osoittavat sukupuolen merkityksen tulkinnan kannalta keskeisenä tekijänä: Jukka Larssonin kirjailijahahmo sekä romaanin aloittava ja lopettava lammelta lentoon pyrkivän sorsaparin kuvaus.

Jos Jukka Larsson olisi tiedetty Pirkko Saisioksi, joka oli samoihin aikoihin kirjoittanut omalla nimellään naisvankilaan sijoittuvan näytelmän *Hissi* (1985), *Kiusaajan* vankilamaailman sukupuolittuneisuuteen olisi ehkä kiinnitetty kritiikeissä enemmän huomiota.⁴¹ Vielä *Kiusaajan* ilmestyessä Jukka Larssonia ei kuitenkaan tiedetty pseudonyymiksi, vaan kirjailijasta annetut tiedot otettiin vakavasti. Vankilan kuvaaminen tulkittiin suljetun maailman tutkimukseksi (esim. Virtanen, *Suomen Sosialidemokraatti* 3.12.1986; Paajanen, *Etelä-Karjala* 7.3.1987), ja kriitikkojen mukaan Jukka Larssonin romaani kuvasi ihmisyyttä yleensä:

[---] näkymä vankilaan ja sen ihmisiin saattaa kauhistuttaa, mutta kokonaisuutena Kiusaajassa on upeaa jylhyyttä.

(Paajanen, *Etelä-Karjala* 27.3.1987.)

Ja se puhuu ihmisestä yleensä, niistä jokaihmissen pienistä vankiloista, jotka määräytyvät hänen eksistentiaalisen avuttomuutensa kautta.

(Virtanen, *Suomen Sosialidemokraatti* 3.12.1986.)

Jukka Larsson paljastui pian salanimeksi sen vuoksi, että romaani jätettiin kilpailun ulkopuolelle J.H. Erkon palkintoa jaettaessa: oli epäselvää, oliko Larsson todella esikoiskirjailija. Tämän jälkeen monet kriitikot mielsivät salanimellä kirjoittamisen yritykseksi kiinnittää huomio kirjailijaan, ja kirjailijahahmon merkitystä ratkottiin kritiikeissä pohtimalla kirjailijoiden ja julkisuuden suhdetta. Kirjailijanimen käyttö palautettiin useissa kritiikeissä siihen, että Larssonin uskottiin joko haluavan vältellä julkisuutta tai sitten päinvastoin hakeneen salaperäisyydellään huomiota:

⁴¹ Saisio on itsekin ihmeteltyt, ettei *Kiusaajan* ja *Hissin* ilmiselvää rinnaisuutta huomattu. Syyksi hän arvelee muun muassa sitä, ettei draamakirjallisuutta 1980-luvulla pidetty kirjallisuutena, sitä ei painettu eikä luettu. (Saisio 2010, 6.)

Kirjoittaja on paennut nimimerkin turviin varmistaakseen julkisuuden näin väärän koivun kautta. Haastatteluissa, jotka annetaan tietysti yksinoikeudella, haukutaan 'julkiset' kirjailijat tiedotusvälineiden sylikoiriksi. Kirjoittaja on uskotellut itselleen, että anonymiteetti pelastaisi sylikoiran asemasta, mutta tämän silmäkääntötempu on varmin tapa kiinnittää huomio ihmiseen teoksen sijasta.

(Laitinen, *Uusimaa* 20.2.1987.)

Myös kriitikko Arto Virtanen kirjoitti, että nykypäivän kirjailijat ymmärtävät ”julkisuuden pelinä, jolla manipuloida ja viritellä teoksen vastaanottoilmapiiriä” ja arveli Larssonin hahmon sekoittavan fiktiota ja todellisuutta uudella tavalla:

Viime syksynä arvoituksellinen ”Jukka Larsson” julkaisi esikoisromaaninsa *Kiusaaja* (WSOY). Sen kansilieve-esittely oli niin läpinäkyvästi tekaistun ja keksityn tuntuinen, että lukijan oli suorastaan pakko ruveta pohtimaan, minkälaisia raadollisuuksia näin häikäilemättömästi silmäänkusevan peitetarinan alle kätkeytyi. Esittelytekstissä pantiin todellisuus ja fiktio menemään sekaisin. Kun lukija ei esittelystä löytänyt luotettavaa kirjailijapersoonaa, hän rupesi etsimään sellaista fiktiosta. Tuli semmoinen tunne, että itse romaani oli todellisuutta, kokemusta välittävänä sen täytyi olla jonkun kokemaa, ja esittelyteksti täyttää fiktiota, sepustelua.

(Virtanen, *Suomen Sosialidemokraatti* 12.2.1987.)

Larssonin uskottavuutta vankilamaailman kuvaajana ei salanimen paljastumisenkaan jälkeen kriitikeissä kyseenalaistettu. Kirjailijasta annettuihin tietoihin sinänsä ei kiinnitetty huomiota muuten kuin niissä arvosteluissa, joissa Larssonin asiantuntemus vankilamaailmasta tuotiin esiin kuvauksen tarkkuuden perusteluna. Virtanen kiinnitti kuitenkin huomiota kirjailijahahmon teoksia kehystävään funktioon, siihen miten ”teoksen vastaanotossa ja tulkinnassa paljastuu, kuinka paljon kriitikot ’lainaavat’ julkisuudelta arvioidessaan teosta ja yrittäessään asettaa sitä oikeisiin puitteisiin” (Virtanen 12.2.1987, ks. myös Rojola 1998). Samassa kirjoituksessa Virtanen tulkitse myös, että Larssonin kirjan kansiliepeessä esitellään romaanin kertoja, ei kirjailijaa.

Jukka Larssonin romaani-trilogian täydennyttä ”omaelämäkerrallisella” päätösosalla *Kantaja* (1991) ja Larssonin paljastuttua Pirkko Saisioksi muutamaa vuotta myöhemmin Arto Virtanen jatkoi romaanin kehysten pohtimista. Hän analysoi kirjailijahahmon asettumista tarinansa ja sitä ympäröivän todellisuuden rajalle sekä tuon rajan horjuttamista. Virtanen otti kantaa myös tekijän sukupuoleen:

Kun Jukka Larssonin esikoisromaanin *Kiusaaja* ilmestyi vuonna 1986, kansiliepeiden kirjailijaesittelystä muodostui tavallaan täysfiktiivinen kehys, joka asetti lukijan

tietylnaiseen rooliin: kirjaa tuli lukea tällaiseksi esitellyn kirjailijan kirjoittamana. [...] Lukija joutui sekä vastaanottamaan fiktion että luomaan sen 'tekijän': sijoittamaan tämän kontrapunktisen tai paralleellisen tapahtuman omaan odotushorisonttiinsa. Profaanilukijana omaa reseptokokemustani ei häirinnyt niinkään Jeesuksen [*Viettelijän* päähenkilö] kuin Jukka Larssonin biseksuaalisuus. Tämä lienee jäänteitä anakronistisesta taipumuksestani yhä tukeutua kaikkietävän, isällisen ja kaikin puolin turvallisen kertojahahmon puoleen: Jeesus on Jeesus, mutta kertoja on Jumala.

(Virtanen, *Kaleva* 3.3.1992.)

Virtasen kommentti Jukka Larssonin häiritsevistä ”biseksuaalisuudesta”⁴² on kiinnostava. Larssonin vähäiseksi paljastunut vankilamaailman tuntemus tai hänen toisen romaaninsa päähenkilön biseksuaalisuus eivät häirinneet kriitikkoa toisin kuin se, ettei hän lukijana voinut olla varma siitä, lukeeko hän miehen vai naisen kirjoittamaa tekstiä. Virtaselle kaikkietävä, isällinen ja ”kaikin puolin turvallinen” kertojahahmo tai kirjailija on mies. Kun käsitys tekijän sukupuolesta muuttui, myös kertojan ääni kyseenalaistui häiritsevällä tavalla. Virtasen tarkoitus lienee ironisoida myös omaa lukijuuttaan, mutta artikkelinsa lopuksi hän yhtäkaikki syyttää Saisiota kypsymättömyydestä: ”Saisio haluaa nähdä fiktionsa jonkinlaisena verbaalisena ansalankana, joka on lauennut kriitikkoketun nilkkaan” (Virtanen, *Kaleva* 3.3.1992).

Aikalaiskriitikot olivat Jukka Larssonin *Kiusaajan* lukijoina epäkiitollisessa asemassa, ja juuri siksi heidän tulkintansa ovat kiinnostavia. Ne osoittavat, millä tavalla Jukka Larssonin kirjailijahahmo kehysti romaania ja ohjasi sen tulkintoja. Olennaista on myös ärsyyntyminen, jonka huijauksen paljastuminen herätti. Toisaalta sukupuolen merkitystä huijauksessa ei edelleenkään analysoitu vaan pseudonyymit sivuutettiin tekijän tempuiluna. (Vrt. Virtanen, *Kaleva* 3.3.1992; Tarkka, *Helsingin Sanomat* 20.11.1992.) Saision/Larssonin/Weinin teosten feministisessä tutkimuksessa on osoitettu, millä tavoin pseudonyymit purkavat kirjailijan ja teoksen suhdetta koskevia oletuksia, mutta siinäkin Larssonin ja myöhemmin Weinin yhteys 1980-luvun kirjallisuuskeskusteluun ja väittelyyn sukupuolesta on toistaiseksi sivuutettu. Saision kirjailijanimillään virittämä ”ansalanka” toimi muillakin tavoin kuin osoittamalla, miten kritiikki perusteettomasti luotti kirjailijasta annettuihin tietoihin (vrt. Rojola 1998) ja perusti niille tulkintansa: epävarmuus ”kertojahahmon” sukupuolesta häiritsi, mutta aiheesta ei alettu salanimien paljastumisen

⁴² Tulkitsen Virtasen tarkoittavan tässä Jukka Larssonin ”biseksuaalisuudella” sitä, että kertojalla on molemmat sukupuolet, ’mieskirjailijan’ osoittautumista Pirkko Saisioksi. 1980-luvun yleiskielessä sukupuoleen ja seksuaalisuuteen viittaava sanasto ei ollut samalla tavalla eriytynyt kuin nykykielessä. Sukupuolisuudella tarkoitettiin myös seksuaalisuutta (vrt. sukupuolinen kanssakäyminen).

jälkeenään kirjoittaa, eikä teoksia luettu uudelleen suhteessa niitä kehystäneisiin kirjailijajahmoihin. Kriitikoiden ärsyntyminen saattoikin syntyä siitä, että arvostelijat olivat vasten tahtoaan joutuneet vedetyksi mukaan naistutkimuksen aloittamaan keskusteluun kirjailijan sukupuolen merkityksestä.

3.2 Romaanin alku ja loppu – kertomuksen sisemmät kehukset

Larssonin esikoisromaanin *Kiusaaja* kertoo Jukka Lauste -nimisestä miehestä ja tapahtumista, jotka johtavat tämän yksin öiselle lammelle, jota teoksen alussa ja lopussa kuvataan. Romaanin aloittaa typografisesti erottuva katkelma⁴³, jonka fokalisoii lammelta lentoon nousemassa oleva naarassorsa:

*Siipeen koskee.
Vedessä on musta pyörre.
Pyörre liikuttaa vihreitä ruohoja kuin ihmisen hiuksia.
Mene pois; lennä!
Koira haukkuu mutta kaukana. Kaislikon takana loiskahtaa.
Joku lähestyy.
Miksi viivyt; lennä!
Siipi laskostuu viuhkana veteen, minun siipeni.
Koskee, koskee.
On kirkasta, kuu on särkynyt pyörteeseen.
Nyt joku lähestyy, tarttuu. Sinunko äänesi kaukaa, korkealta.
Se on käheä, surkea ääni, lennä!
Enää ei mitään, olen velto jo.
Hyvästi, rakas, hyvästi.*

Margaret Doodyn mukaan romaanin alkuun sisältyvä murtuminen tai särkyminen on paitsi merkki tarinan alkamisesta myös kokemus tai katkos, jonka ympärille tarinan tapahtumat kietoutuvat (rikkoutumisen troopista Doody 1996, 309–311). *Kiusaajan* aloitusta täydentää romaanin päättävä, samalla tavoin muusta tekstistä erotettu, yksin lentoon nousseen urossorsan vastaus:

*Miksi putosit?
Siipi laskostui viuhkana veteen, sinun siipesi.
Ilma on tyhjää ja mustaa. Miksi et vastaa?*

⁴³ *Kiusaajan* erillispainoksessa (1986) sekä *Kärsimystrilogian* ensimmäisessä yhteispainoksessa (1993) alun ja lopun katkelmat on erotettu typografisesti muusta tekstistä poikkeavalla kirjasintyyppillä. *Kärsimystrilogian* uudessa painoksessa (2006) fontti on samaa kuin muussa tekstissä ja teoksen päättävä kuvaus sorsaparista on jäänyt pois.

*Koira haukkuu mutta kaukana.
Pääsi on velttona vedessä, miksi et vastaa?
Joku tulee ja tarttuu sinuun. Surulliset, toimettomat siivet
sulkien märkä epätoivo.
Hyvästi, rakas, hyvästi.*

Yhdessä romaanin alku ja loppu kuvaavat murtuman, jonka sisään kertomuksen muut äänet kehystetään. *Kiusaajassa* murtuma on sukupuolten erottaminen toisistaan: feminiininen subjekti tuhotaan, minkä seurauksena maskuliininen subjekti jää yksin. *Kiusaajan* tapahtumia jäsentää kolmesti kieltämiseen vertautuva, kolmesti toistuva feminiinisen toisen torjumisen motiivi, jonka myötä kerronnassa siirrytään eri vaiheisiin. Tarina alkaa, kun Jukka ampuu naarassorsan. Jukka joutuu vankilaan, kun hän tappaa ”lutkaksi” osoittautuvan tytön. Jukka pääsee pakenemaan vankilasta yhdessä feminiiniseksi kuvatun toisen vangin Markon kanssa, mutta hylkää Markon paon jälkeen, minkä myötä ympyrä sulkeutuu: Markon hylkääminen johtaa Jukan yksinäisyyteen, jossa hän romaanin alussa ja lopussa on.

Kiusaajaa jäsentää kertomuksen jakautuminen lukuihin kertojien mukaan: romaani jakautuu kaikkiaan 12 osaan ja edelleen 33 lukuun, joista useimmat on otsikoitu sen henkilöhahmon mukaan, jonka puhetta ne ovat. Naaras- ja urossorsan typografisesti erotetun dialogin sisällä alun ja lopun yhdistää toisiinsa autiotalon pihalle ja lammelle sijoittuvat yhdeksän lukua, joissa kertojana on Jukka. Jukan monologioiden välissä vuoron saavat muut äänet, kuten nuoremman vangin Markon, vanginvartija Napin ja ekstradiegeettisen kertojan. Vankilaan sijoittuvissa luvuissa kertojina vuorottelevat Jukka ja Nappi ja vankilan ulkopuolella Jukka ja Marko. Romaanin keskeiset luvut jäsentyvät Jukan ja Napin sekä Jukan ja Markon välisiksi vuoropuheluiksi, jotka hallitsevat romaanin rakennetta puhujien osoittaessa sanansa toisilleen tai kuvatessa samoja tapahtumia. Ekstradiegeettinen kertoja on kahdessa luvussa, jotka molemmat kuvaavat feminiinisen toisen kohtalon: luvussa ”Yö josta on aikaa” kuvataan, kuinka poika tappaa tytön. Luvussa ”Juhla” paikalle sattunut poliisi ampuu Markon.

Vaikka alusta lähtien romaanissa ovat vastakkain feminiininen ja maskuliininen – naaras- ja urossorsa, Anja ja Jukka, tyttö ja poika, Marko ja Jukka – kertojanäänet kuuluvat enimmäkseen miehille. *Kiusaajassa* kerronta etualaistaa maskuliiniset äänet ja naishahmojen ääni kuuluu vain yksittäisissä repliikeissä ja kirjeissä, joita he lähettävät vankilaan. *Kiusaajan* tarina vastaa feministisen narratologian muotoilemaa, perinteisen

maskuliinisen kertomuksen kaavaa kuvaavaa yleistystä: kerronta erottaa maskuliinisen ja feminiinisen position toisistaan ja etualaistaa edellisen, kunnes loppuratkaisu – esimerkiksi naimisiinmeno tai henkilökohtainen suoriutuminen – selvittää tai ylittää alussa syntyneen jännitteen maskuliinisen subjektin kannalta. (Farwell 1996, 15.)⁴⁴ Teresa de Lauretis mukailleen Marilyn Farwell (1996, 31) esittää, että feminiinisen hahmon rooli maskuliinisessa konventionaalisessa kerronnassa on olla rajahahmo (boundary figure), vyöhyke (frontier) tai objekti, josta kertomuksen maskuliinisen subjektin pitää erottaa itsensä. Näin maskuliininen subjekti määrittyy tietoisuutena, joka on erillinen tietonsa kohteesta ja jonka tavoitteena on päästä sellaisen feminiiniseksi määrittyvän hahmon tai tilan ohi tai lävitse, joka vakiinnuttaa hänen identiteettinsä. Farwellin mukaan maskuliininen kertomusrakenne implikoi alistamista ja väkivaltaa, vaikka se olisi eksplisiittistä vain joissain lajityypeissä. Sankarin väkivaltainen irtileikkaaminen tuottaa eristetyn ja eristäytyneen yksilön, joka nousee yhteiskunnan yläpuolelle. (Farwell 1996, 31–32.) *Kiusaaja* kuvaa miespuolisen päähenkilön pyrkimystä erottautua feminiinisestä toisesta ja feminiiniseksi määrittyvistä piirteistä, kuten ruumiillisuudesta ja riippuvaisuudesta ylipäättään.

3.3 Pojasta mieheksi: initiaatio sukupuoli(ttunee)seen vihaan

Kiusaaja alkaa ja päättyy sorsia koskevaan kuvaukseen, naarassorsan tuhoon. Luku ”Yö josta on aikaa”, jossa poika tappaa tytön, kuvaa feminiinisen toisen tuhoamisen. Luku kuvaa Jukan menneisyydettä, mutta ilman erisnimiä. Romaanin alusta ja lopusta katsoen kaikki kerrottu on tapahtunut menneisyydessä, jossa kerronta liikkuu ajassa edestakaisin. Jotkin tapahtumat kuvataan monta kertaa, kun useampi henkilöahmo kuvaa ne omasta näkökulmastaan. David Danowin mukaan lineaarinen aikarakenne on itsessään tulevaisuuteen suuntautuva, kun taas edestakaisin ajassa liikkuva rakenne implikoi menneen uudelleen arviointia (Danow 1997, 35). Kiusaajassa uudelleen arvioitavaa menneisyyttä ovat Jukan, Napin ja Markon henkilökohtaisten muistot ja kertomukset sekä ekstraprojektin kertojan kertomukset, joista keskeisin on tapahtumia taustoittava luku ”Yö, josta on aikaa”. Intertekstiensä myötä luku osoittautuu kuvaukseksi pojan

⁴⁴ Ks. myös esim. de Lauretis 1984, 143; DuPlessis 1985, 2.

initiaatiosta sukupuolittuneeseen todellisuuteen: tytön ja pojan erottavat ja tytön tuhoon johtavat tapahtumat tekevät pojasta miehen.

Luvussa ”Yö josta on aikaa” poika tapaa tytön. Poika ehtii tuntea tytön kolme viikkoa ja rakastua tähän. Poika ei kuitenkaan saa työtä ja sen vuoksi hän yrittää ryöstää rahaa. Epäonnistuneen ryöstöyrityksen jälkeen poika palaa tytön luo hakemaan tätä mukaansa. Luku alkaa kappaleella, joka toistuu myöhemmin. Poika aistii eteisessä epämääräisesti petoksen, johon luvun alun syklinen rakenne, juuri tämän hetken toistuminen, kiinnittää lukijan huomion:

Tyttö tuli avaamaan oven.

Poika tunsu heti oudon hajun. Se ei johtunut suitsukkeista, joita huoneessa paloi, ei tytön käyttämästä vahvasta hajurvedestä.

Ehkä se ei ollut haju ollenkaan vaan tunnelma.

Pojan sieraimet värähtivät, ja mieli liikahti vauhkosti.

Eteisessä haisi petos.

(Ki, 12 ja 23.)

Tytön luona on mies, jota poika joutuu väistämään ovensuussa. Miehen lähdettyä tyttö heittäytyy sängylle selälleen ja vastaa kysymykseen, jota poika ei ole ääneen esittänyt. Lopulta poika syyttää tyttöä prostituoiduksi.

Nyt poika seisoi ovensuussa. Hänellä ei ollut rahaa. Tyttö makasi sängyssä jalat harallaan.

[---]

– Lutka, poika sanoi.

Tyttö hymyili.

– Samanlaisia kaikki, tyttö sanoi.

– Niin olette, poika sanoi.

– Te olette, sanoi tyttö. – Mulkut.

Poika otti puukon saappaasta.

(Ki, 26–27.)

Monikon toisen persoonan käyttö sananvaihdossa tekee näkyväksi pojan aavistaman ”petoksen” yliyksilöllisen, sukupuolisen luonteen. Pojan nimitetty tyttöä ”lutkaksi” seuraa sananvaihto, jossa tyttöön kohdistunut syytös yleistyy osoittamaan kokonaista sukupuolta, ja tyttö vastaa samalla mitalla. Tapahtumat näyttävät kuvaavan yleisiä, sukupuolet toisiaan vastaan asettavia lainalaisuuksia. Niitä selittävät edelleen intertekstit, Punahilkka-satu ja

Raamatun Valitusvirret, joiden avulla luku avautuu initiaatiokertomuksena sukupuolittuneeseen maailmaan niin tytön kuin pojankin osalta.

Tyttö on pian pojan tavattuaan kertonut hänelle sadun tytöstä, ”joka oli kaunis ja viaton, mutta käytti mielellään punaista pukua” (Ki, 18–19). Tässä *Kiusaajaan* upotetussa Punahilkka-sadun⁴⁵ versiossa tyttö kohtaa metsässä suden, joka pitää tytön punaista pukua riettauden merkinä. Susi raahaa tytön metsän läpi mökkiin, heittää mummon metsään ja hyppää vuoteeseen punapukuisen tytön kanssa. Susi raatelee pienen tytön lakanoiden välissä ja loikkaa aamulla kylläisenä metsään, kun taas tyttö jää vuoteeseen iltaan asti puremaan peukaloaan, ”jotta kipu sormessa ylittäisi sen kivun, mitä hän tunsu viattomassa, punaisessa sydämessään” (Ki, 20). Illalla tytön on noustava vuoteesta ja siihen tarina päättyy:

Hän lähti metsään eikä enää häikäistynyt sineraarioista eikä paljon muustakaan, sillä metsä oli synkkä ja puut kuivuneita ja ikävän näköisiä. Tyttö päätti jättää metsän, koska hän huomasi, että jokaisen puun takana vaani uusi, karvainen ja nälkäinen susi. Mutta vaikka tyttö kuinka etsi tietä ulos metsästä, ei hän löytänyt. Polut yhtyivät toisiinsa, ja pieni viaton tyttö huomasi, että mikään niistä ei enää vienyt pois metsästä...

Sen pitemmälle ei poika satua muistanut, ehkä se ei enää pitemmälle jatkunutkaan.

(Ki, 20.)

Psykoanalyttisen tulkintatradition mukaan Punahilkka-satu kuvaa pinnanalaista, vasta osittain tiedostettua, vaarallista seksuaalisuutta, jota tyttölapsi ei vielä ymmärrä tai pysty hallitsemaan (vrt. Bettelheim 1975/1998, 211 ja 214). Bettelheimin (1975/1998, 217–219) mukaan sadussa on kyse pienen tytön initiaatiokokemuksesta naiseuteen, ja initiaatiokertomuksena sitä voi *Kiusaajassakin* tulkita.

Bettelheim aloittaa Punahilkka-tulkintansa *Kiusaajan* kannalta kiinnostavalla tavalla, paheksuvalla kritiikillä Charles Perrault’n satuversiota kohtaan: Perrault’n versiossa susi syö heti paikalla isoäidin suuhunsa, asettuu vuoteeseen, ja kun tyttö saapuu, susi pyytää häntä viereensä. Punahilkkaa tottelee, riisuutuu ja menee vuoteeseen. Bettelheimin mukaan Perrault tekee sadusta vain kertomuksen, joka menettää suuren osan viehätystyksestään siksi, ettei susi Perrault’n versiossa ole enää vertauskuva, ja moraalinen varoitus on liian suora. Bettelheimin mukaan Perrault’n Punahilkka, joka riisuutuu ja

⁴⁵ Punahilkka-satu esiintyy pohjatekstinä useissa Saision romaaneissa, *Kiusaajan* ohella erityisesti Eva Weinin *Puolimaailman naisessa*. Punahilkka on keskeinen interteksti myös *Kiusaajan* kanssa samana vuonna ilmestyneessä Märta Tikkasen romaanissa *Rödluvan* (suom. *Punahilkka*, 1986).

menee suden viereen eikä tee minkäänlaista vastarintaa on joko typerä tai haluaa tulla vietelleyksi. Perrault pilaa sadun tekemällä Punahilkasta ”langenneen naisen” viattoman tytön sijaan. (Bettelheim 1975/1998, 205–206.) *Kiusaajan* kertomus kääntää ympäri ja ironisoi Bettelheimin tulkintaa joka korostaa, että Punahilkkan pitää olla viaton. *Kiusaajan* Punahilkka-sadussa tyttö ei tee vastarintaa, ”koska se oli turhaa ja koska hän oli hyvin utelias pieni viaton tyttö” (Ki, 19). Tytön kohtalo on päätetty hänen puolestaan ja viatonkin tyttö tietää sen. *Kiusaajan* kertomuksessa tytön viattomuutta korostetaan moneen kertaan, mutta syyksi vastarinnan puutteeseen sängyssä suden kanssa lisätään vastarinnan turhuuden ja tytön viattomuuden lisäksi myös tytön uteliaisuus.

Suoraviivaisuudessaan *Kiusaajan* Punahilkka-versio tuntuu alleviivaavan ”opettavaisuutta” Bettelheimin monitulkintaisuuden sijaan. *Kiusaajaan* sisältyvää Punahilkka-sadun versiota on houkuttelevaa tarkastella suhteessa Bruno Bettelheimin tekstiin, jota sen voi tulkita tölvivän: Bettelheim korostaa metsästäjän hahmon merkitystä Punahilkka-sadussa ja huomauttaa, että on tämäntyyppiselle sadulle poikkeuksellista, ettei isästä puhutaan mitään. (Bettelheim 1975/1998, 216.) *Kiusaajan* Punahilkka-kertomuksesta juuri metsästäjä puuttuu kokonaan, mutta alussa kertomukset keskeiset motiivit liitetään epämääräisin tulkinnoin isään: tarinan tyttö piti sineraarioista (sinisiä kukkia), jotka ”ehkä” toivat hänen mieleensä Sanervan (Sanerva-koti Helsingin Myllypurossa), jossa tytön isä oli hoidettavana ennen kuolemaansa; punainen väri ”ehkä” toi tytön mieleen veren, joka suihkusi isän ohimosta tämän ammuttua itsensä jouluaattona kylpyhuoneeseen. Lisäksi todetaan, että sineraariat ovat ruukkukasveja, eivätkä kasva metsässä, mutta ”tämähän onkin satu”. Tahallisen karrikoidut viittaukset arkitodellisuuteen, ”ehkä”-tulkinnat ja sadun maailman särkemisen ruukkukasveilla voi tulkita ilveilyksi Bettelheimin tulkintoja ja hänen Perrault-kriitikissään peräänkuuluttamaa aitoa sadunomaisuutta kohtaan. Kertomuksessa on myös kyse nimenomaan tytön ja suden suhteesta: mummo on sadun tarpeeton sivuhenkilö, jonka susi heittää metsään.

Satua ei *Kiusaajassa* esitetä tytön itsensä kertomana vaan sellaisena kuin poika sen jälkeenpäin muistaa, ja se on pojan versio tytön tarinasta. Detaljina mummon rooli on kiinnostava, koska se asettaa Larssonin esikoisromaanin Punahilkka-version vastakkain niiden Eva Weinin romaaneihin upotettujen kertomusten kanssa, joissa isoäiti on työlle tärkeä hahmo. Bettelheimin mukaan Punahilkka-sadussa ”ratkaisevan tärkeä” hahmo onkin mies, joka on projisoitu kahteen hahmoon, vaaralliseksi ja vietteleväksi sudeksi ja

vastuulliseksi ja voimakkaaksi ”pelastavaksi isähahmoksi”. *Kiusaaajan* Punahilkka-sadusta metsästäjä puuttuu kokonaan, sen sijaan mieshahmo on yksi ja sama ja tulee vastaan kaikkialla. *Kiusaaajaan* sisältyvässä kertomuksessa initiaatio sukupuolittuneeseen maailmaan ja seksuaalisuuteen jättää tytön ikävännäköiseen metsään: hän huomaa, että polut yhtyvät toisiinsa ja joka puun takana on uusi, nälkäinen susi. Tyttö ei löydä ulos metsästä, ja hänen tarinansa päättyy sulkeutuvaan metsään pojan kertomuksen sisässä: poika ei myöhemmin muista sadusta enempää ja arvelee, että ”ehkä se ei enää pitemmälle jatkunutkaan” (Ki, 20).

Sadun päätös ennakoii tytön kohtaloa romaanissa: tytön elämä päättyy pojan kertomuksen sisällä epäselvissä olosuhteissa, kun poika tappaa hänet. Kun eteisestä kuuluu ääniä, poika pelästyy, heittäytyy tytön päälle hiljentääkseen tämän ja lyö häntä puukolla, lopulta kaksikymmentäkahdeksan kertaa. Myöhemmin pojalle kehittyy tarve toistaa asioita kaksikymmentäkahdeksan kertaa, ja luvusta tulee ”tuomion ja samalla toivon symboli” (Ki, 29). Lukusymboliikassa 28 viittaa ristiin; se on myös epäonnen ja vihan luku (Lempiäinen 1995, 312–313). *Kiusaaajassa* luku 28 kiinnittyy tapahtumaan, jossa maskuliininen subjekti torjuu ja tuhoaa feminiinisen, joka on merkinnyt ristiriitaisia tunteita: kertomuksen alussa epämääräistä toivoa vaikeista olosuhteista huolimatta, sitten edelleen epämääräisin perustein syyppäätkä kaikkeen.

Luvussa ”Yö josta on aikaa” tyttö näyttäytyy pojalle tämän omien toiveiden ja pelkojen projektiona. *Kiusaaaja* tutkii sukupuolten välistä suhdetta lähtökohdasta, jonka on feministisessä tutkimuksessa kuvannut de Beauvoir. Hän liittää naista koskevien myyttien ja legendojen synnyn myyttisen maskuliinisen subjektin syntyyn: siitä hetkestä lähtien, jolloin ihminen (mies) asettaa itsensä subjektiksi ja riippumattomaksi olennoiksi, tarvitaan Toinen, johon suhteessa subjektipositio syntyy. (De Beauvoir 1949/1972, 104; de Beauvoir 1949/1980, 110; 142–144; de Beauvoir 1949/2009; 273–275.) Myyttisen feminiinisen toiseus ei ole miehelle vastakkaista, vaan sille alistesta, yhtä aikaa välttämätöntä ja epäolennaista, ja tästä toisen kohtaamisen perusongelmasta syntyy myös sukupuoleen perustuva alistaminen. (De Beauvoir 1949/1972, 159–161; de Beauvoir 1949/1980, 111–115; de Beauvoir 1949/2009, 273–279.) De Beauvoirin mukaan miehen suhde naiseen on väistämättä ristiriitainen: ”nainen ei ole selkeä käsite, vaan jatkuva siirtymä toivosta epätoivoon, vihasta rakkauteen, hyvästä pahaan ja pahasta hyvään” (de Beauvoir 1949/2009, 278). *Kiusaaajassa* tyttö merkitsee pojalle ensin epämääräistä ja

varovaista toivoa siitä, että asiat järjestyisivät, sitten äkkiarvaamatta ja yhtä selittämättömästi toivon menettämistä. Epämääräinen petos, jonka poika aavistaa vasta kohdattuun tytön asunnossa miehen, on tapahtunut jo aiemmin. Tytön kohtalo, jota Punahilkka-satu kuvaa, on tehnyt hänestä prostituoidun. Kun poika ymmärtää tytön ”lutkaksi”, katoaa tunne toisen ihmisen läsnäolosta epämääräisen petoksen tieltä: ”Tyttyö katsoi häntä suoraan kasvoihin. Silmiä ei näkynyt, ei surua, ei tyttöä silmien takana.” (Ki, 27.) ”Petos” asettaa tytön ja pojan vastakkaisten sukupuolten edustajina toisiaan vastaan. Poika tuntee jäävänsä yksin ja kosta tappamalla tytön.

Pojan kohtalon interteksti on *Raamatussa*. Kun poika surmatyön jälkeen kulkee kadulla verisessä paidassaan ja ihmiset väistävät häntä, romaanin kertoja puhuttelee yllättäen kadulla kulkevia ihmisiä. Jakso erottuu myös preesensin käytön vuoksi. Preesensiin siirtymällä kertoja kutsuu lukijat todistamaan kuvailemiaan tapahtumia, eläytymään niihin ja kiinnittää huomion tärkeään kohtaan (vrt. Laitinen 1998, 82–84):

Miksi kukaan ei pysäytä häntä?

Hän kulkee keskellä katuja verisessä paidassa. Eikä hän palele, sillä hänen suonissaan ei virtaa tänä yönä veri vaan viha. [---]

Hän kulkee suoraan eteenpäin, ja te väistätte häntä.

Kun hän pyytää tupakkaa, te annatte.

Kun hän pyytää rahaa, te annatte sitäkin.

Te siis näette hänet, vaikka ette ole näkevinänne.

Te siis ymmärrätte, että hän on tämän yön valtiias. Tämä on vihan ja koston ja hävityksen yö.

Mutta enkeliä te ette näe. Enkeli kulkee hänen edellään miekka paljaana ja hiukset hulmuten.

Se on koston enkeli, joka on tullut hävittämään kaupungin.

Itse hän siinä itsensä edellä kulkee.

Itseltään hän tänä yönä kaupungin hävittää.

Hän on kahteen kertaan murtunut mies: ensin rinnasta ja sitten ohimoista.

Siksi te ette uskalla häneen tänä yönä kajota.

(Ki, 30.)

Epämääräisesti ymmärretystä, sukupuoleen kytkeytyvästä petoksesta ja sitä seuraavasta surmasta alkaa vanhatestamentillinen ”vihan ja koston ja hävityksen yö” (Ki, 30). Vanhaan testamenttiin kuuluvassa Sefanjan kirjassa kuvataan Herran vihaa: ”Vihan päivä on se päivä, tuskan ja ahdistuksen päivä, häviön ja hävityksen päivä, pimeyden ja synkeyden päivä, pilven ja sankan sumun päivä, pasuunan ja sotahuudon päivä varustettuja kaupungeja ja korkeita muurinkulmia vastaan”, jona Herra saattaa ”ihmiset

ahdistukseen, niin että he kulkevat kuin sokeat”. (Sef. 15–17.) Myös kohtalokkaana yönä pojan edellä vaeltava koston enkeli viittaa *Raamattuun*, profeettakirjoissa toistuviin kuvauksiin syntisten kaupunkien hävittämisestä. Syntiset kaupungit, kuten Babylon, vertautuvat *Raamatussa* naisiin, ”porttoihin”⁴⁶. Pojan veriset vaatteet osoittavat myös täsmällisempään *Raamattu*-viittaukseen. Valitusvirsissä kuvataan Jumalan vihan lankeamista niiden päälle, jotka ovat ”vuodattaneet vanhurskaiden verta”: ”[h]e harhailivat sokeina kaduilla, verellä tahrattuina, niin ettei voinut koskea heidän vaatteisiinsa.” Heistä huudetaan ”väistykää, väistykää, älkää koskeko”. (Valit. 4:14–15). *Kiusaajassa* kertoja kysyy vastaantulijoilta, eikö ”teitä ihmetytä, että hän kulkee keskellä katua ilman päällystakkia paljas, ruosteenpunainen puukko kädessään?” (Ki, 30.) Myös Valitusvirsién puhuja osoittaa sanansa ohikulkijoille: ”Eikö tämä koske teihin, kaikki ohikulkijat?” (Valit. 1:12.)

Kiusaajassa sekoittuu kaksi kerronnallista moodia, jotka voidaan erottaa kertojan äänen perusteella: auktoritatiivinen (authorial), jossa ekstradiegeettinen kertoja kommentoi kuvaamaansa maailmaa ja/tai puhuttelee lukijoitaan, ja figuraalinen (figural), jossa kertojina toimivat henkilöahmot (vrt. Lanser 1992). Lanserin (1992, 16) mukaan auktoritatiivinen moodi kutsuu lukijat samastamaan kertojan kirjailijaan sekä asettamaan itsensä puhuteltavan paikalle, mikä korostaa kertojan roolin merkitystä muihin kerronnallisiin ratkaisuihin verrattuna. Auktoritatiivinen kerronta vaatii enemmän diskursiivista auktoriteettia kuin figuraalinen, varsinkin jos siihen liittyy kommentoinnin, arvostelun, suoran puhuttelun ja kerronnan kommentoinnin ohella alluusioita toisiin kirjoittajiin tai teksteihin, jotka mahdollistavat fiktiivisen kertojan osallistumisen kulttuuriin, sosiaalisiin tai intellektuaalisiin keskusteluihin. (Lanser 1992, 16–17.) ”Yö, josta on aikaa” erottuu figuraalisesta kerronnasta, sillä juuri siinä ekstradiegeettinen kertoja kuvaa tapahtumia ulkopuolelta ja yleistäen: luku ei kerro Anjasta ja Jukasta vaan tytöstä ja pojasta, sukupuolittuneen vihan yliyksilöllisistä seurauksista.

Luvun lopussa kertoja puhuu pojasta ensimmäistä kertaa miehenä: ”Hän on kahteen kertaan murtunut mies: ensin rinnasta ja sitten ohimoista.” (Ki, 30.) Pojan sydän on murtunut aikaisemmin, kun hän on rakastunut tyttöön (Ki, 21), ja hänen mielensä murtuu

⁴⁶ Jes. 13:19 ja Jer. 50:40. Vertaus toistuu läpi *Raamatun*, mutta on erityisen tyypillinen profeettakirjoille: Jumalan vihaama syntiä tehnyt kansa esitetään myös porttona esimerkiksi Hoosean kirjan 2. luvussa. Ks. myös esim. Ilm. 17:1–19:2 Babylonista, suuresta porttosta, jota (Baabel) verrataan Sodomaan ja Gomorraan.

kun hän tajuaa petoksen, johon hän pitää tyttöä syypäänä. Kuten *Kainin tyttäressä*, *Kiusaajassa* kaupungin voi tulkita rakkauden kuvaksi, jolloin kaupungin tuhoaminen merkitsee rakkauden hävittämistä. *Kiusaajassa* kaupunkia ei tuhoa Jumala, vaan poika, ja hän hävittää kaupungin vain ”itseltään” (Ki, 30). Samalla pojan kertomuksen yleisyyttä tavoittelevat piirteet vihjaavat, että tapahtumilla on kollektiivinen tausta, jonka vuoksi kertoja puhuttelee ohikulkijoita kiinnittääkseen näiden huomion ”vihän ja koston ja hävityksen yönä” kadulla kulkevaan poikaan ja hänen tragediaansa.

Valitusvirsiensä puhuja todistaa tuhosta ja menetetyistä toivosta, ja kaaokseen ajautumisen täydellisyyttä kuvastaa symbolisesti jäsenyneestä ajasta irtautuminen: Jumala on saattanut unohduksiin juhlanviettopaikkansa ja sapatit. Puhuja ei kysy syytä hävitykseen, vaan ne sisältyvät hänen esitykseensä: Jerusalemin on tehnyt syntiä, sen profeetat ovat valehdelleet ja viatonta verta on vuodatettu. (Ks. Valit. 2:6, Landy 1987, 330–331.) Puhuja ilmaisee kollektiivista synnintekoa ja kärsimystä, mutta kuvaa hävityksen jäljet myös itseensä henkilökohtaisesti kohdistuvaksi Jumalan vihaksi (Landy 1987, 329). Valitusvirsiensä puhujaa kohtaa onnettomuus kollektiivisesti ansaitun Jumalan vihan vuoksi. Yksilöllisen ja kollektiivisen syyn välinen jännite sisältyy myös *Kiusaajan* kertojan kuvaamaan petokseen, jossa kyse ei ole yksilöistä vaan sukupuolia koskevista kollektiivisista käsityksistä ja sukupuolittuneesta todellisuudesta, johon poika havahtuu.

Juuri feminiinisen toisen menettäminen ja torjuminen tekevät pojasta miehen. Luvun kuvaamat tapahtumat johtavat pojan miesten maailmaan. Sitä kuvaa *Kiusaajassa* vankila, joka merkitsee yhtä aikaa sukupuolittunutta todellisuutta ja maskuliinisen subjektin mielensisäistä tilaa. Luvun ”Yö josta on aikaa” lopussa poika rinnastuu Valitusvirsiensä puhujaan, arkkityyppiseen mieshahmoon: hänkin on ”kurjuutta nähnyt mies”, joka on pantu ”asumaan pimeässä” ja jonka ympärille on tehty muuri. Tätä maskuliinisen subjektin mentaalista tilaa ja erottautumisen pyrkimystä tarkastelevat *Kiusaajan* vankilaan sijoittuvat tapahtumat.

3.4 *Kiusaajan* intertekstit ja eristyssellirangaistus mies-myytin tutkielmana

Simone de Beauvoir kuvaa *Toisessa sukupuoleessa* myyttiseen maskuliiniseen minäkuvaan kuuluvaa riippumattomuuden ihannetta tavalla, joka on kiinnostava *Kiusaajan* kertomuksen kannalta. De Beauvoir esittää, että mies on luonut itsestään myytin, jossa erityisesti ruumiillisuus merkitsee ihmisen riittämättömyyttä, riippuvaisuutta, voimien rajallisuutta ja niistä seuraavaa häpeää:

Mies katsoo olevansa langennut jumala, ja hänen yllään lepää kirous, hänet on syösty valoisasta ja selkeästä taivaasta kohdun kaoottiseen pimeyteen. [...] Hän on tarpeeton, tilaavievä ja absurdi. Tämä ruumiillinen rajoittuneisuus on hänen olemuksessaan, jonka avuttomuuden ja tarkoituksettoman turhuuden hän joutuu kestämään.

(De Beauvoir 1949/1980, 116; vrt. de Beauvoir 1949/2009, 281.)

Maskuliininen subjekti haluaisi de Beauvoirin mukaan vapautua ruumiillisuudesta, joka määrittyy feminiiniseksi, torjuttavaksi ominaisuudeksi. Maskuliininen myyttinen projekti on de Beauvoirin (1949/1980, 127; vrt. de Beauvoir 1949/2009, 305–306) mukaan valheellisuutensa vuoksi itsetuhoinen ja tuomittu epäonnistumaan.⁴⁷ De Beauvoirin mukaan juuri tätä epäonnistumista käsittelee ”kokonainen kirjallisuus” (de Beauvoir 1949/1980, 127; vrt. de Beauvoir 1949/2009, 306).

Maskuliinisen subjektin yritys osoittautua riippumattomaksi on juuri se pyrkimys, jonka ”maskuliininen juoni” kuvaa myös *Kiusaajassa*. Simone de Beauvoirin mukaan sukupuolinen alistaminen, myytti feminiinisestä, tietoisesta, mutta kuitenkin luonnostaan alistuvasta olennosta, seuraa ihmisyyden perusongelmasta, siitä pelosta, jonka ajatus toisen samanlaisen tietoisuuden olemassaolosta synnyttää. (De Beauvoir 1949/1972, 159–161; de Beauvoir 1949/2009, 274–275.) Siksi sukupuolten välisen vastakkainasettelun taustalla on vaikeus tunnustaa toisen tai toisten merkitys ylipäättään, ja tätä ongelmaa *Kiusaajan* vankilassa siirrytään tutkimaan.

⁴⁷ Le Doeuffin (1992, esim. 88–89) mukaan länsimaisen filosofian historia on miehisen subjektin historiaa, joka tarvitsee myyttiä naisesta täydentämään ja sovittamaan subjektin ja sen ulkopuolisen suhdetta, miessubjektin suhdetta Jumalaan, luontoon ja toisiin ihmisiin/miehiin. De Beauvoiria on arvosteltu (mm. Lloyd 2000, 129–135 ja Lundgren-Gothlin 1991, 322–346) miehisen transsendenssin projektin asettamisesta päämääräksi (naisen ”mieheksi” tulemisen). Toisaalta sukupuolisen alistamisen seuraukset miessukupuolelle ovat johdettavissa de Beauvoirin analyysistä: hänen eettisessä filosofiassaan sorto perustuu väistämättä valheelle ja tuhoaa siksi myös harjoittajansa.

Kiusaajassa vankilan sukupuolittuneessa todellisuudessa naiset ovat läsnä vain vankila-aikaa edeltänyttä elämää koskevissa muistoissa tai vankilan ulkopuolelta saapuvissa kirjeissä. Kirjeiden herättämät tunteet ja ajatukset paljastavat miesten inhimilliset, feminiinisyyteen liitetyksi tulevat heikkoudet. Jukan lapsuusmuistossa ja toisia vankeja koskevissa analyyseissa nöyryytykset ja häpeä liittyvät kaikki ruumiillisuuteen, joko syömiseen tai seksuaalisuuteen. Eristyssellissä Jukka luettelee lapsuuden ruokalajeja, ja kaikkiin niihin liittyy muisto elämän arkisuudesta ja naurettavuudesta, yksinäisyydestä, häpeästä tai turhasta toivosta (Ki, 111–112): Jukan kotitaustan ja ympäristön köyhyys ja surkeus näkyvät siinä, että muistoissa on vain naisia, joiden itkemistä poika on oppinut vihaamaan (Ki, 76 ja 106–107). Vankilassa, miesten maailmassa, ruumiillisia ”haluja ei saa olla” tai ne on osattava hallita, nollata (Ki, 37).

Jukan kamppailu aistillisuuden tai ruumiillisuuden poissulkemiseksi tulee vankilassa näkyväksi erityisesti ajan kulumisen kuvauksissa. Lineaarinen ajan mittaaminen ja aistihavaintoihin kytkeytyvä oleminen asetetaan vastakkain jo vankilatuomion pituuden kuvauksessa. Luvussa ”Vangin henkilötiedot” kerrotaan, että Jukka Lausteen taposta saama rangaistus on ”seitsemän vuoden ja kolmen kuukauden ehdoton vapausrangaistus”, jota seuraa sulkeissa kertojan pitkä, kuvaileva tarkennus: ”Ei pitäisi puhua vuosista ja kuukausista vaan päivistä, öistä, valoista ja tuoksuista.” Talvinen aamu verstaalla on eri rangaistus kuin kesäkuun yö valoineen, äänineen ja niiden herättämine kokemuksineen, muistoineen ja unineen. (Ki, 34–35.) Rangaistuksen kuvaus antaa ymmärtää, että aikaa voi mitata vain irrallaan aistikokemuksista. *Kiusaajassa* vankeudesta ei voi selviytyä määrääaikaa istumalla, sillä sen vankila ei ole konkreettinen vaan mentaalinen tila. Vankilan kovin mahdollinen rangaistus on yhdeksänkymmentä päivää eristyssellissä, sillä eristyksissä toisista ihmisistä aistihavainnot sekoittuvat eikä aika tunnu kuluvan lainkaan. Jukan kamppailu kiteytyy *Kiusaajassa* eristyssellirangaistukseen, jossa viime kädessä on kysymys siitä, tarvitseeko ihminen toisia.

Kiusaajassa tematisoituva ruumiillisuuden ja aistillisen toisen kohtaamisen merkitys ovat keskeisiä kysymyksiä myös Simone Weilin *Painovoimassa ja arnessa* sekä Nietzscheen *Antikristuksessa* (1895/1991). Vaikka Nietzscheen ja Weilin esittämät näkemykset asettuvat monella tavalla vastakohtaisiksi, heidän ihmiskuviaan yhdistää merkityksen antaminen aistillisille, ei-tietoisille kokemuksille suhteessa toisiin ihmisiin. Kolmas kiinnostava interteksti *Kiusaajalle* on Sartren näytelmä *Suljetut ovet* (alkuteos

Huis clos 1947, suom. 1966), jossa helvetti kuvataan huoneeksi, johon suljetut kolme ihmistä joutuvat ikuisesti olemaan toistensa seurassa.

Jukan eristyssellissä sekä autiotalon pihalla toisteleva ajatus ihmisestä petoeläimenä ja puhe vallan tylsyttämistä vaistoista muistuttaa Nietzschen *Antikristuksessa* julistamaa ihmiskuvaa. Nietzschele vahva ihminen on petoeläin, joka on turmeltunut ”kun se kadottaa vaistonsa” (Nietzsche 1895/1991, 9–10 ja 28–29).⁴⁸ Autiotalon pihalla *Kiusaajan* lopussa Jukka kiroaa toisia ihmisiä sanoen ”[T]ämän te saatanat olette minulle tehneet: vieneet vaistoni tuntea vaara” (Ki, 145). Jukka sanoo ihmisen olevan eläin: ”Kun se pannaan häkkiin, sen vaistot tylsistyvät.” (Ki, 143–144.) Nietzschele (1895/1991, 78–79) vankiloita ovat ”vakuutukset”, kristinuskon kaltaiset oppijärjestelmät ja hän kuvaa toistuvasti ”miehekästä” yksilöään ja oppiaan erityisesti feminiinistä heikkoutta vasten. Häkki ja vankila edustavat sosiaalista tilaa, joka nietzscheläisessä ajattelussa asetetaan voimakasta, heikompien ihmisten ja näitä varten luotujen sääntöjen yläpuolelle pyrkivää yksilöä vastaan.

Jukan pyrkimys osoittaa riippumattomuutensa toisista kiteytyy 90 päivän eristyssellirangaistukseen. Pyrkimyksen perimmäinen ristiriitaisuus tulee *Kiusaajassa* ilmi jo siinä, että eristykseen toisista voi päästä vain toisten suostumuksella. Vartijat huomaavat, että Jukka pyrkii täydeksi ajaksi eristysselliin, eivätkä halua päästää häntä sinne. Kuten *Kainin tyttäressä* myös *Kiusaajassa* sosiaalinen yhteisö ja kahdenvälinen suhde asetetaan vastakkain. Vanginvartija Nappi ymmärtää Jukan pyrkivän eristysselliin tahallaan ja asettuu katsojaksi tälle: ”Lauste tahtoo tehdä historiaa: hän aikoo ottaa täyden annoksen kulumatonta. Miksi?” (Ki, 95) Nappi järjestää itsensä rangaistusosastolle nähdäkseen, miten Jukan käy, ja saattaa vangin eristyskoppiin: ”Käytävällä hän ei puhunut minulle mitään. Mutta minulle näyttääkseen hän tämän kuitenkin tekee. Vai tekeekö?” (Ki, 95.)

Jukan pyrkimyksestä eristysselliin alkaa kamppailu, jota Jukka ja vanginvartija Nappi pohtivat kumpikin omasta näkökulmastaan. Vartijat vartioivat myös Nappia huomattuaan tämän kiinnostuksen Jukkaa kohtaan ja tekevät valituksen Napin siirrosta rangaistusosastolle. Vartijoiden estelystä huolimatta Jukka onnistuu lopulta saamaan

⁴⁸ Nietzschen mukaan ”korkeampiarvoinen ihmistyyppi” on toistaiseksi ollut olemassa, mutta vain onnekkana sattumana, poikkeuksena: ”juuri enin peljätty, hän on tähän saakka ollut miltei kammotus; – ja tämän kammon pohjalla toivottiin, kasvatettiin, saavutettiin päinvastainen tyyppi: koti-eläin, laumaeläin, sairas eläin ihminen, – kristitty...” (Nietzsche 8–9).

täyden 90 päivän rangaistuksen hakkaamalla Markon tämän suostumuksella ja koska Marko tekee tapauksesta kantelun. Luvussa ”Se minkä täytyi tapahtua jotta myöhemmät tapahtumat olisivat tulleet mahdollisiksi” kertoja kuvaa kohtauksen vankilan käymälässä:

Nyt he seisovat käymälässä vastatusten: Jukka Lauste ja Marko Dimitroff.

He katsovat toisiaan silmiin niin kuin mies ja nainen.

[---]

He seisovat vastatusten: sulhanen ja sulhanen.

Ja käymälä on heidän kappelinsa.

Ei, se ei ole kappeli.

Se on kirkko, kun sulhasista vankempi, hän, joka on kuningas, tarttuu nuorta, säikkyä rakastettuaan ranteesta ja kysyy sen: tahdotko.

(Ki, 152.)

Kertojan käymälälle antamat nimitykset viittaavat liiton solmimiseen. *Kiusaajan* ”häissä” Marko ymmärtää Jukan ääneen lausumattoman ajatuksen ja suostuu sopimukseen: ”katedraaliksi käymälä aukeaa, kun tumma ja säikky nyökkää suostumisen merkiksi.” Kertojan selityksessä ajan kulumisesta asettuvat vastakkain sosiaalinen todellisuus, jossa vankien päämäärä on ”tappaa aikaa, murhata vuosia ja kuukausia, päiviä, öitä ja tunteja”, ja kahdenvälinen, jossa ”toisiaan varten heidän on varastettava sitä takaisin, hetkiä, kosketuksia, tunnelmia ja tuoksuja”. Kahdenvälinen kohtaaminen kestää hetken: ensin vangit suutelevat toisiaan, sitten ”kuningas” lyö. (Ki, 152–153.)

Eristyssellirangaistuksen jälkeen Jukka on lähellä päämääräänsä. Nietzsche esittää elämän olevan ”vallan vaistoa” tai tahtoa valtaan, ja sitä Jukka osoittaa. Kun vangit ja Nappi yhtenä iltana kokoontuvat punttisalille, Jukka saa ärsytettyä kaksi vankia toistensa kimppuun. Jukka hallitsee tilannetta, koska näkee muiden heikkoudet ja pystyy kääntämään heidät toisiaan vastaan: hän on ”tahdonvoimallaan pannut miehet tappelemaan keskenään ja käskenyt ilman käskyjä, sietämätön voima puristaa hänen rintaansa” (Ki, 162). Tappelun jälkeen vanki ja vartija polttavat yöllä kahden kesken käymälässä tupakkaa. Kohtaus rakentaa jälleen eroottisen vireen miesten välille: he polttavat ”kolmatta tupakkaansa, vanki ja vartija, koska he eivät tiedä muuta tapaa seistä yöllä virtsanhajuissa käymälässä” (Ki, 160). Kohtaamisen käymälässä kertoja kuvaa hetken aistikokemukseksi, jossa käymälän hajut muuttuvat ”sakeaksi suitsukkeeksi” ja pönttöön ja lavuaareihin tipahtelewan veden, kaakelin, fajanssin, posliinin, emalin soinnista, vartijoiden verkkaisista askeleista, avainten kilahtelusta ja lokin kaukaisesta

parkaisusta tulee ”häjäjuhlan hätäinen juhlasoitto”. Kritiikeissä *Kiusaaajan* kuvauksessa nähtiin vaikutteita Jean Genet’lta, ja erityisesti käymälään sijoittuvissa kohtauksissa tyyllinen yhteys homokirjallisuuden klassikkoon on tunnistettava. Samalla kaksi käymälään sijoittuvaa häjäjuhlaa, Markon ja Jukan kohtaaminen, joka tarvitaan eristysseleihin pääsemiseksi, ja Napin ja Jukan kohtaaminen eristysseleiden jälkeen rinnastuvat toisiinsa. Molemmissa solmitaan jonkinlainen sopimus. Vasta käymälässä kahden kesken vartijansa kanssa vanki ajattelee ensimmäistä kertaa pakoja:

– Lomalle? kysyy vartija vaikka tietää että ei. (Vartija tuntee nopeaa hätäännyttä, sillä hän aavistaa, että nyt seuraa lasku öistä ja päivistä, jotka hän on eristykseen pantua vankia salaa seurannut. Ei, ei lasku niistä seuraa vaan toivosta, jota kantamaan hän on vangin määrännyt.)

(Ki, 160.)

Luvussa ”Sopimus” kertoja antaa merkityksen kahdelle värille, jotka toistuvat teoksessa valojen, tilojen ja esineiden kuvauksissa. Kun Nappi tulee hakemaan Jukan sellistä, vanki astuu sanaa sanomatta ulos sinisestä sellistä vihreälle käytävälle (Ki, 155). Vihreä on sosiaalisen vallan ja laitosten, ”sairaaloiden, kuulusteluhuoneiden, teollisuushallien, kasarmien ja vankiloiden” valo, joka ”pesee pois armon ja yksilöllisyyden” ja näyttää ihmisen sairaana, rikollisena ja ylimääräisenä. (Ki, 154.) Sininen on armon väri:

Sininen on yön oikea valo.

Se on tähtikirkkaan talvimaiseman valo.

Se on kesäisen niityn valo, kun teurastettu heinä on valuttanut elämänsä sakeaksi pilveksi vähän ennen aamunkoittoa.

Se on salaisten porttikäytävien, pommitettujen kappeleiden, hylättyjen rakennusten, nousevien vesien ja yksinäisten sellien valo.

Se piirtää ihmisen hellästi taustastaan.

Se etsii ihmisestä ohimenevän kauneuden: käden kaaren, hämyiset kasvot, yllättyneen pään liikkeen.

Se salaa ihmisen rumuuden ja arkipäiväisyyden.

Sen ajatus on: armahtaa ihminen, suodattaa, hidastaa, jalostaa yksi ele, yksi hetki ennen lihan kuolemaa.

(Ki, 155–156.)

Värien merkityksiä voi tulkita Weilin *Painovoimassa ja armossa* esittämien vallan ja armon käsitteiden avulla.⁴⁹ Weil selittää, miten sosiaalinen ja aistillinen todellisuus asettuvat vastakkain. Hänen ajattelussaan toistuvat ”kontradiktoriset”, ylöspäin ja alaspäin vetävät voimat, joista edellistä Weil nimittää esimerkiksi valoksi tai armoksi, ja jälkimmäinen on ’painovoimaa’, madaltunutta, passivoivaa energiaa (Weil 1947/1976, esim. 23–27 ja 136–139). Weilille todellisuuskokemuksen ydin on hetkellinen ruumiillinen kokemus, ja oman olemassaolon tunteen välittää aistillinen kokemus toisen läsnäolosta. Tälle kokemukselle vastakkaisia ovat kaikki sosiaaliset valtarakenteet, uskonnolliset ja maalliset oppijärjestelmät sekä myyttiset käsitykset. Weilille kahden välisellä suhteella on erityinen merkitys suhteessa sosiaaliseen todellisuuteen: sosiaalinen valta on harha, joka perustuu sille, että yksilöiden välisen suhteen merkitystä ei tajuta (Hankamäki 1997, 38–39).⁵⁰ Kuten *Kainin tyttäressä*, myös *Kiusaajassa* keskeinen vastakkainasettelu on yksilön sisäisen kokemuksen, toiseen ihmiseen kohdistuvan tunteen tai mielenkiinnon, ja sosiaalisen todellisuuden välinen ristiriita.

Vastavuoroisuuden myötä miesten väliseen suhteeseen kietoutuu *Kiusaajassa* homoeroottinen vire, jota ei kuitenkaan täysin tiedosteta tai tunnusteta. Niin Jukan ja Markon kuin Jukan ja Napinkin suhteet kuvataan romaanissa puolittain tiedostamattomaksi: Marko ja Nappi auttavat Jukkaa, mutta tietämättä, miksi niin tekevät. Samalla vastakkain asettuvat vankilan sosiaalinen todellisuus, jota kahdenväliset sopimukset uhmaavat, ja keskinäinen kiinnostus, jolle ei löydy helppoa selitystä. Nappi tietää toisten vartijoiden vaistonneen jotakin: ”...vaistonneet mitä? Mitä meidän välillämme muka on? Minä en ole homo. (Ei kai hänkään. Hän on vain valmis poimimaan hedelmän siitä puusta, joka on lähinnä.)” (Ki, 97.) Vaikka Jukka ja Nappi eivät ole itsekään varmoja, mitä heidän välillään tapahtuu, he aistivat toistensa tarkkailun, kiinnostuksen ja toiselle osoitetut eleet. Nappi katselee Jukkaa, ja Jukka esiintyy hänelle, koska tietää hänen tekevän niin. Kahdenvälisessä kohtaamisessa vangin ja vartijan roolit murtuvat ja sekoittuvat, ja vartija tulee riippuvaiseksi vangistaan: Napilla on ”koiran katse, nälkäinen ja roikkuva” (Ki, 110).

⁴⁹ Värien merkityksistä myös Saision omaelämäkerrallisessa trilogiassa katso Koivisto 2011, 60.

⁵⁰ Alun perin valta oli Weililla kaksipaikkainen suhde, johon kolmas voi suhtautua edelleen vain alistajana tai alistettuna – ja kun valtasuhdetta ei näin voi rajoittaa, syntyy vaikutelma siitä, ettei väkivalta ole ihmisten hallittavissa. Tästä seuraavat sosiaaliset ja myyttiset harhat jumalista ja kohtalosta, kun pyritään löytämään selitys ihmistä korkeammalta. Yliyksilöllisiin syihin vedottaessa katoavat ne syyt, joiden vuoksi jumalia ja kohtaloa alun perin tarvittiin, ja väkivalta toteuttaa taipumuksensa karata yksilöiden ulkopuolelle (Hankamäki 1997, 38–40).

Sosiaaliin valtarakenteisiin kuuluu myös sukupuoliero, jota vankilaan sijoittuvissa tapahtumissa *Kiusaajassakin* tutkitaan. Jukan, Napin ja Markon välille muodostuvassa kolmiossa on kaksi erilaista suhdetta, joita romaani tutkii: kahden maskuliinisen (Jukka ja Nappi) ja toisaalta maskuliinisen ja feminiinisen (Jukka ja Marko) miessubjektin keskinäinen suhde. Jukan suhde Nappiin liikkuu homososiaalisen ja homoeroottisen suhteen rajalla: homososiaalisen todellisuuden takana vaanii kahdenvälisen yhteyden mahdollisuus, jonka aavistaminen antaa ”vangille” toivoa sosiaalisen todellisuuden vallankäytöstä vapautumisesta. Miesten välinen homososiaalinen suhde käy homoeroottisen rajalla, mutta maskuliininen järjestys (vrt. Sedgwick 1985, 26, 86; Castle 1993, 68–69) ei lopulta murru. *Kiusaajassa* ratkaisu on, että Nappi auttaa Jukan pakoon Markon kanssa. Vankilan ulkopuolella tapahtuu sama, kuin mikä johti Jukan vankilaan: Jukka hylkää feminiinisen toisen.

Luvussa ”Juhla” kuvataan Markon, feminiinisen toisen kohtalo. Ekstradiegeettisen kertojan käytön myötä kuvaus rinnastuu luvun ”Yö josta on aikaa” kanssa, ja siinä esiintyvät samat motiivit, enkeli ja miekka. Yhteisen paon jälkeen kumpikin on päätenyt yksin omaan välitilaansa, Jukka autiotalon pihalle, Marko baariin. Jukan ajatuksia autiotalon pihalla kuvaaviin lukuihin vastaavat luvut, joissa Marko on kertojana. Autiotalon pihalla Jukka puhuttelee ajatuksissaan Markoa, joka puolestaan osoittaa sanansa, muistonsa ja havaintonsa Jukalle ja puhuttelee häntä:

Jukka, missä sinä olet?

Kaikki on liian sekavaa. Kadutkin menevät miten sattuu. Ne pilkkovat toisiaan. Kukaan ei saa mennä rauhassa, tulee toinen ja menee ylitse. Minä puhun siis kaduista. Minä puhun sinulle, Jukka. Jos sinua ei olisi, minä en voisi elää.

Minä ajattelen sinua koko ajan, että katsot minua. Minä en voi elää, ellet sinä katso minua.

Kaikki ajatukseni minä puhun sinulle.

(Ki, 49.)

Yksin jäätyään Marko menee lopulta vanhemman miehen, Benkun, luo. Benkku käyttää Markoa hyväkseen, vie hänet kaupungille myydäkseen häntä, ja paikalle sattunut poliisi ampuu Markon. Luvussa ”Juhla” (Ki, 185–186) kuvataan, kuinka valkoisiin puettu poika tanssii yksin keskellä lattiaa. Luvussa ”Yö josta on aikaa” kuvataan pojan kasvua maskuliiniseksi subjektiksi, mieheksi, mutta Markoon liittyvä kuvaus jättää pojan feminiiniseksi. Kertojan mukaan ihmiset eivät näe enkeliä, joka tanssii pojan kanssa.

Enkeli tarjoaa miekkaa tanssivalle pojalle, mutta poika ei tartu siihen. (Ki, 185–186.) Miekka on myös Weilin *Painovoima ja armo* -teoksessa toistuva motiivi: ”Joka miekkaan tarttuu, se miekkaan hukkuu. Ja joka ei tartu miekkaan (tai heittää sen kädestään), se hukkuu ristillä.” (Weil 1947/1976, 123.)⁵¹ Benkku hylkää Markon kadulle, ja paikalle sattunut vanhempi konstaapeli ampuu Markon hiukan epäselviksi jäävistä, samoin kuin poika tappaa tytön luvussa ”Yö josta on aikaa”.

Kiusaajassa sekä kahden maskuliinisen subjektin välinen ”tasavertainen” suhde että maskuliinisen ja feminiinisen subjektin suhde sulkevat lopulta ulos todellisen, aistillisen toisen kohtaamisen mahdollisuuden. *Kiusaaja* osoittaa, ettei biologinen sukupuoli ole merkityksellinen, sillä kaikki henkilöahmot ovat miehiä. Ongelma on subjektien määrittäminen joko feminiinisiksi tai maskuliinisiksi suhteessa toisiinsa: pelko, joka pakottaa sukupuolittamiseen, ja valta-asetelmat, jotka sukupuolittamisesta seuraavat tekevät aidon yhteyden toiseen mahdottomaksi niin kahden maskuliinisen ja kuin maskuliinisen ja feminiinisenkin subjektin välillä. Jukka torjuu niin Anjan, Napin kuin Markonkin, ja jää toisaalta sekä eristyssellissä että *Kiusaajan* lopussa huutamaan jokaisen perään.

Jukka Larssonin *Kiusaajan* rinnalla myös samoihin aikoihin ilmestyneessä Pirkko Saision *Hississä* (1985) esiintyvät vangin ja vartijan, katsotun ja katsojan parit. Näytelmän alussa (Saisio 1985, 7) vartija sanoo vangilleen: ”Sinussa on aina kaksi ihmistä: toinen sellissä, toinen sellin ulkopuolella.” Vanki ja vartija, katsottu ja katsoja – näiden parien ytimessä on eksistentiaalistien peruskysymys eli minän suhde toisen tietoisuuden läsnäoloon ja sen kokeminen. Samaan teemaan viittaa *Kiusaajan* intertekstuaalinen suhde Sartren näytelmään *Suljetut ovet*.⁵² Viittaus Sartren näytelmään sisältyy uneen, jonka

⁵¹ Weilin mukaan miekan kärki ja kahva ovat yhtä vahingolliset, sillä vallan symbolina miekka vapauttaa niin vallan käyttäjän kuin uhrinkin aidosta valintatilanteesta. Orjuuttakin pahempaa on Weilille uhrivalmius, johon orjuus johtaa turmelemalla sielun, ja siksi miekan uhrin eivät ole puhtaampia kuin käyttäjät. (Weil 1947/1976, 142, 200.) Koska ajatus ehdottomasta pakonalaisuudesta on ihmiselle sietämätön, tietyllä sorrion asteella valtiat saavat orjansa palvomaan itseään eikä näille jää muuta vaihtoehtoa kuin kuvitella tekevänsä vapaasta tahdostaan juuri sitä, mihin heidät pakotetaan. (Weil 1947/1976, 199–200.) – Tämä on myös de Beauvoirin (vrt. 1949/1972, 175) ”myyttisen feminiinisen” kohtalo.

⁵² Jean-Paul Sartren näytelmä esitettiin ensimmäisen kerran jo vuonna 1944. Neljästä henkilöstä yksi esiintyy vain alussa johdattaessaan Garcia-nimisen miehen huoneeseen, jonka tämä ymmärtää olevan helvetti. Garcia saa seurakseen kaksi naista. Kaikki kolme henkilöä ovat syyllystyneet pahoihin tekoihin maan päällä: Garcia on pettänyt vaimoaan, Inès kääntänyt vaimon miestään vastaan ja Estelle on tappanut avioliiton ulkopuolella syntyneen lapsensa, mikä on ajanut hänen rakastajansa itsemurhaan. *Suljetut ovet* on kiinnostava interteksti sikäli, että siinä on kahden muun kertomuksia sekoittava lesbohahmo: Inès häiritsee Garcian ja Estellen yrityksiä lähestyä toisiaan ja on ainoana rehellinen siitä, mitä maan päällä on tapahtunut.

Jukka näkee eristyksellissä. Unessa Jukka tanssii Anjan kanssa pitkin rumia, vihreitä käytäviä syvällä maan alla. He astuvat huoneeseen, jossa on mies ja kaksi naista. Huoneessa otetaan vastaan tunnustuksia. (Ki, 112). Sartren näytelmässä helvetti on huone, jossa kohtaavat toisilleen ennestään vieraat kaksi naista ja mies. Näytelmän henkilöt Inès, Estelle ja Garcia ovat kaikki kuolleet hiljattain. Huoneesta ei pääse pois, joten henkilöillä ei ole muuta vaihtoehtoa kuin viettää aikaansa tunnustamalla tekojaan toisilleen.

Kiusaajassa kuvatussa unessa Anja johdattaa Jukan edelleen saliin, jossa seinät ovat peiliä ja peileissä kuljeksivat ”kaikki kuolleet ja kadonneet, unohtuneet”. Sartren näytelmän helvetistä juuri peilit puuttuvat kokonaan, mikä vihjaa teosten käänteiseen suhteeseen. Teoksia yhdistää ajatus toisesta ihmisestä, toisesta tietoisuudesta, joka on enemmän kuin peili, sekä toisen läsnäolon kokemisen vaikeudesta. *Suljetuissa ovissa* Garcia käskee naisia istumaan ja olemaan hiljaa – ”suljetaan silmämme ja jokainen yrittää unohtaa, että muitakin on läsnä” (*Suljetut ovet*, 158) – mutta yritys olla aistimatta, kuulematta toisten läsnäoloa on mahdoton. Inès sanoo kuulevansa toisten ajatukset: ”ne sanovat tik-tak aivan kuin herätyskello ja minä tiedän, että tekin kuulette minun ajatukseni. Te voitte kyyristyä sohvalle, mutta olette kuitenkin kaikkialla, äänet tulevat likaisina ja saastaisina minun luokseni, koska te kuulitte ne itsekin.” (*Suljetut ovet*, 158–159.)⁵³

Sartren näytelmän henkilöiden pakko aistia toistensa läsnäolo tekee olemisesta sietämätöntä, mutta *Kiusaajassa* näytelmän ajatus käännetään päinvastaiseksi: on mahdotonta olla ilman toisia. Sellissä Jukka puhuu jatkuvasti jollekin toiselle. Hän herää unestaan syyttämään Anjaa ja huutamaan Nappia suljetun sellinoven läpi:

Halaan tyhjää. En tyhjää vaan itseäni.
Miksi sinä teit tämän minulle, Anja? Minä vihaan sinua. Minä tappaisin sinut, ellen olisi jo tappanut. [---]
Päästäkää pois minut! Heti! Nappi saatana, missä sinä olet?

⁵³ Myös *Hissi* sisältää alluusion Sartren *Suljetuihin oviin*, jossa Inés asettuu Estellelle peiliksi ja kysyy sitten, eikö hän olekin enemmän kuin peili: ”Minä olen pikku lintusen peili. Lintuseni, nyt minä sain sinut. [---] Entä jos peili rupeaisi valehtelemaan? Tai entä jos kieltäytyisin katsomasta sinuun, mitä sinä silloin tekisit kaikella tuolla kauneudella? Älä pelkää, minun täytyy katsoa sinuun, silmäni ovat aivan auki” (*Suljetut ovet*, 157–158). *Hissin* vanginvartija sanoo vangilleen: ”Sinä olet kaunis, mutta mitä se sinua itseäsi hyödyttää? Minähän sinun kauneutesi näen. Minä menen kotiin ja ajattelen sinun kauneuttasi, imen sitä kuin hämähäkki verta karpäsestä, joka on jäänyt verkkoon.” (*Hissi*, 15.)

Sinä et ole siellä?
Oletko sinä siellä vai et? Minä en vaistoa enää, minä olen kohta kuolleempi kuin kukaan tapettu.

(Ki, 113.)

”Missä sinä olet”, on *Kiusaajassa* toistuva kysymys. Kun kyky aistia toisen läsnäolo katoaa, ihmisestä tulee ”kuolleempi kuin kukaan tapettu”. *Kiusaajan* loppu kuvaa, kuinka ilman toisen läsnäoloa niin tiedollinen kuin aistillinenkin kokeminen hämärtyy. Romaanin lopussa Jukka kompuroi harhaisena edestakaisin autiotalossa ja sen pihalla. Romaanin lopussa toisten torjuminen on tuonut Jukan välitilaan, jolla hän romaanin alussa ja lopussa on. Välitilaa kuvaa talo, johon Jukka romaanin alussa astuu:

Ovi on lukossa, saatana.

Avain löytyy kivijalasta. Se on paksu, takorautainen avain ja niin ruosteessa ettei mene lukkoon. Kivijalka on homeen ja sammaleen peitossa.

Työnnän ovea. Saranat vikisevät. Puu antaa periksi, ovi rojahtaa porstuaan.

Lattialla on kohmeinen räsymatto. Purkeissa törröttävät mustuneet pelargoniat.

Olen välitilassa.

(Ki, 13.)

Talo on tavallinen minuuden symboli kirjallisuudessa niin kansainvälisesti kuin suomalaisessakin traditiossa, ja talo, jota Jukka romaanin alussa tutkii, on kylmä, kuollut, likainen ja hämärä, mitä sinne jääneet surkeat ja etäiset elämänmerkit, metsähiiren aiheuttama rapina tai pihalta kuuluvat äänet, vain korostavat. Talo ja sen piha ovat matkan päätepiste, jossa Jukka on yksin, mutta edelleen välitilassa: vaikka toisia ihmisiä ei ole, talo ja piha ovat symbolisesti sosiaalista, toisten ihmisten kanssa jaettua maailmaa, josta ei lopulta ole mahdollista paeta.

Yksinäisyydessä aistihavainnot muuttuvat harhaisiksi, autiotalon pihalta kuuluu ääniä, kolahdus ja koiran haukuntaa, ja puut humisevat, vaikka tuulta ei ole lainkaan. Lopussa Jukka makaa kylmässä ja märässä maassa, kuume nousee ja kyky ajatella järkevästi ja rauhallisesti katoaa. (Ki, 173–174.) Romaanin alun ja lopun yhdistävät toisiinsa ja sitä jäsentävät luvut, jotka kuvaavat Jukan edestakaista liikettä autiotalon sisällä ja pihalla, ennen kuin hän lopulta menee lammelle ja ampuu sorsan. *Kiusaajaa* ja *Kainin tytärtä* yhdistää heiluriliike, joka osoittaa niiden toisistaan poikkeaviin teemoihin. Kun *Kainin tyttäressä* feminiiniset subjektit kulkevat toisiaan kohti, *Kiusaajassa* maskuliininen

subjekti torjuu toiset ja romaanin alku ja loppu kuvaavat maskuliinista subjektia kulkemassa yksinäisyydessään edestakaisin.

Farwellin (1996, 16) mukaan lesbosubjekti haastaa aggressiivisesti konventionaalisen juonirakennelman ja tekee sen rajoitukset ja preferenssit näkyviksi. Jukka Larssonina Pirkko Saisio ottaa haltuun feministisen tutkimuksen hahmotteleman ”maskuliinisen juonikuvion”, jonka varassa *Kiusaaja* tutkii sukupuolittamisen seurauksia maskuliiniselle subjektille. Larsson kirjoittaa auki maskuliinisen projektin onnetoman lopputuloksen ja sukupuolierosta ja sen perimmäisestä syystä, toisen ihmisen pelosta, seuraavat esteet myös miesten keskinäiselle kohtaamiselle. *Kiusaaja* on allegorinen kuvaus maskuliinisen subjektin transgressiopyrkimysten päättymisestä umpikujaan, välitilaan, jossa subjekti hajoaa ilman toisia. Romaanin kiusaaja ei ole paholainen vaan ihminen toiselle: toinen ihminen, joka on yhtä aikaa häiritsevä ja välttämätön, jonka läsnäolo herättää toivoa ja joka uhkaa vietellä minän sen yksinäisyydestä, erillisyyden ja koskemattomuuden illuusiosta.

4. Kaksi yhdeksi – *Viettelijän* evankeliumi sukupuolieron ylittämistä

Sinä päivänä kun olitte yksi, tulitte kahdeksi. Mutta kun olette tulleet kahdeksi, mitä olette tekävä?

(Koptilainen Tuomaan evankeliumi, 11.)

4.1 Pojan tarina

Jukka Larssonin toisen romaanin *Viettelijän* (1987) kritiikeissä kysymys salanimestä jäi taustalle, vaikka useissa arvosteluissa muistutettiin, ettei Larssonin todellinen henkilöllisyys ole selvillä. Kirjailijanimen sijaan kritiikeissä kiinnitettiin huomiota Jeesuksen eli Pojan hahmon ja kertomuksen maallistamiseen, Pojan ja Juudaksen suhteeseen sekä romaanin kerronnallisiin ratkaisuihin. Arvosteluissa pohdittiin *Viettelijän* suhdetta muihin Jeesus-aiheisiin romaaneihin, ja sille esitettiin lukuisia intertekstejä kuten Leonid Andrejevin *Juudas Iskariot* (1907, suom. 1959) ja Pier Paolo Pasolinin elokuva *Matteuksen evankeliumi* (1964).⁵⁴ *Viettelijän* intertekstejä on jäljittänyt myös Markku Envall artikkelissaan ”Aseksuaalisesta biseksuaaliseksi. Jukka Larssonin *Viettelijä* Jeesus-tradition valossa” (1990), jossa hän tarkastelee Larssonin romaanin suhdetta Jeesus-romaanin traditioon.⁵⁵

Jeesus-romaanin traditiota Envall on tarkastellut esseekokoelmassaan *Nasaretin miehen pitkä marssi. Esseitä Jeesus-aiheesta kirjallisuudessa* (1985). ”Joka omistaa Jeesuksen, omistaa paljon henkistä valtaa”, kirjoittaa Envall (1985, 12). Jeesus-romaanin tradition miesvaltaisuus tulee ilmi Envallin listatessa esimerkkejä Jeesus-aiheesta suomalaisessa kaunokirjallisuudessa: Jeesus-romaanin ovat kirjoittaneet Tatu Vaaskivi (*Pyhä kevät*, 1943), Paavo Rintala (*Kuolleiden evankeliumi*, 1954), Mika Waltari (*Valtakunnan salaisuus*, 1959), Erkki Ahonen (*Kiviä vuoret*, 1965) ja Iikka Vuotila (*Hra Petteri lähti merille*, 1969) ja genreltään Jeesus-romaania muistuttaa myös Lauri

⁵⁴ Ks. esim. Reino Rasilainen, *Nuori Voima* 3/88; Matti Paavilainen, *Uusi Suomi* 15.11.1987; Ilari Kopsala, *Etelä-Suomi* 7.3.1988; Lasse Koskela, *Suomenmaa* 3.12.1987, Kari Mäkinen *Satakunnan Kansa* 13.1.1988.

⁵⁵ Markku Envallin artikkeli on laajin *Viettelijästä* toistaiseksi julkaistu analyysi. Envall (1990, 52) kertoo artikkelinsa aluksi päässeensä kirjeenvaihtoon salaperäisen Jukka Larssonin kanssa ja perustaa artikkelinsa tämän tiedonantoihin *Viettelijän* virikkeistä. Saisio on kertonut tavanneensa Envallin, joka oli saanut salanimen selville (Saisio 1993/2006, 432–433).

Pohjanpään *Mestari* (1952). (Envall 1985, 51–52.) Myös ulkomaisten vertailukohtien luettelo on luettelo mieskirjailijoiden teoksista: Mihail Bulgakovin *Saatana saapuu Moskovaan* (1940, suom. 1969), Anatole Francen novelli ”Juudean prokuraattori” (1982, suom. *Valittuja kertomuksia*, 1925), Leonid Andrejevin *Juudas Iskariot* (1907, suom. 1959), Hjalmar Söderbergin *Jeesus Barabbas* (1928, suom. 1929), D. H. Lawrencen novelli ”Mies joka kuoli” (1928–1929, suom. 1967), Niko Kazantzakin *Viimeinen kiusaus* (1952, suom. 1957) ja Roger Cailloisin *Pontius Pilatus* (1961, suom. 1964). (Envall 1985, 60; ks. 46–50.) *Viettelijän* kritiikit vahvistavat, että Jukka Larssonin *Viettelijällä* Pirkko Saisio liittyi miehiseen Jeesus-romaanin perinteeseen. Kritiikeissä ainoana toisena naisprosaistina mainitaan Anja Vammelvuo, jonka novelliin ”Aikalainen” Ilari Kopsala (*Etelä-Suomi* 7.3.1988) viittaa.

Viettelijän interteksteihin keskittyvässä artikkelissaan Envall (1990, 64) nimeää Jeesus-romaanin piiriin kuuluvista teoksista tärkeimmiksi interteksteiksi Mihail Bulgakovin *Saatana saapuu Moskovaan*, Niko Kazantzakin *Viimeisen kiusauksen* sekä Leonid Andrejevin *Juudas Iskariotin*, joiden yhteyksiä *Viettelijään* hän käy yksityiskohtaisesti läpi. Envallin artikkeli osoittaa *Viettelijän* intertekstuaalisen rikkauden ja tarjoaa vertailukohtia erilaisille tavoille käsitellä teoksen keskeisiä teemoja kuten Juudaksen ja Pojan suhdetta. *Viettelijällä* on kuitenkin myös intertekstejä, jotka liittävät sen *Kainin tyttäreeseen* ja *Kiusaajaan* eli Saision omien teosten poeettiseen jatkumoon. Näitä tekstejä, Nietzschen *Antikristusta* ja Weilin *Painovoimaa ja armoa*, tai Dostojevskin *Rikosta ja rangaistusta* (1866, suom. 1969) ja *Karamazovin veljeksiä* (1880, suom. 1976) ei arvosteluissa mainita. Kuitenkin juuri ne avaavat mahdollisuuden lukea *Viettelijää* sukupuolieron näkökulmasta.

Niin Nietzsche *Antikristuksessaan* kuin Simone Weil *Painovoimassa ja armossa* pohtivat kristinuskon synty tapahtumiin ja Kristuksen persoonaan liittyviä kysymyksiä. Näiden rinnalla *Viettelijän* keskeinen ei-kaunokirjallinen interteksti on Uuden testamentin apokryfisiin kirjoituksiin kuuluva Tuomaan evankeliumi. Nag Hammadin kirjaston kuuluisimpiin teksteihin lukeutuva, vuonna 1945 löydetty Tuomaan evankeliumi ei kerro Jeesuksen elämästä eikä kuolemasta tai ylösnousemuksesta, vaan se on kokoelma Jeesuksen sanoja. Tuomaan evankeliumia on luonnehdittu gnostilaiseksi tekstiksi, koska sen tiedetään olleen gnostilaisten ryhmien erityisessä suosiossa, joskin kirjoitusta on ilmeisesti luettu laajasti monenlaisissa varhaiskristillisissä yhteisöissä. (Uro 2005, 289,

290–292.)⁵⁶ Gnostilaisuutta on pidetty varhaiskristillisenä suuntauksena tai varhaiskristillisyyden kanssa kilpailleena oppina. Siihen liittyy käsitys maailman jakautumisesta kahteen voimaan ja ajatus uskonnollisesta opista ”pelastavana tietona”, jonka myötä sielu vapautuu vankilasta. Kristilliseen gnostilaisuuteen kuului lisäksi ajatus Jeesuksesta pelastavan tiedon välittäjänä. (Dunderberg & Marjanen 2005, 16–21.)

Viettelijän tapahtumat sekä noudattavat että muuntelevat evankeliumien kertomuksia. Vaikka lukija tunnistaa romaanin kuvaavan Jeesuksen elämää, ei nimeä Jeesus käytetä kertaakaan: päähenkilö on Poika. *Viettelijä* koostuu seitsemän minäkertojan monologista, joissa nämä kuvaavat ajatuksiaan ja tapahtumia omasta näkökulmastaan. Romaani jakautuu viiteen osaan (Yö, Ihmeiden aika, Myrsky, Kruunaus ja Saalis) ja edelleen 28 lukuun. Suurin osa tapahtumista kuvataan joko Pojan tai Kariotin kylmäsilmäisen miehen, Juudaksen, näkökulmasta. Poika on minäkertojana 12 luvussa, kun viimeinen nimeämätön lukukin lasketaan. Kariotin Juudas on kertojana kahdeksassa luvussa. Muita kertojia ovat Pojan äiti (yhdessä luvussa) ja isä (kahdessa luvussa), Jaakobin ja Johanneksen äiti (yhdessä luvussa), maaherra (kolmessa luvussa) ja maaherran vaimo (yhdessä luvussa).

Romaanin kahdessa ensimmäisessä osassa Poika kuvaa erämaavaellustaan sekä ihmetöitään. Kolmannessa osassa hän selostaa sellaisia henkilökohtaisia ajatuksiaan ja tapahtumia, joilla ei ole esikuvia Uudessa testamentissa. Neljännessä osasta lähtien minäkertoja on useimmin Kariotin Juudas, jonka näkökulmasta kuvataan Pojan vangitseminen. Juudas kuvaa myös oman matkansa vuorelle, jolla hän lopussa hirttäytyy. Viides ja viimeinen osa sisältää vain yhden lyhyen, otsikoimattoman luvun.

Viettelijän keskeinen teema on valta. Pojan isä ja äiti sekä Jaakobin ja Johanneksen äiti odottavat Pojasta maallista vallankäyttäjää, kuningasta. Myös Juudas Iskariotia, joka seuraa Poikaa ylipappi Hannaksen käskystä, askarruttaa erityisesti valta. *Viettelijä* myös jatkaa ja laajentaa teemoja, jotka ovat sille yhteisiä *Kainin tyttären* ja *Kiusaajan* kanssa: se tutkii vallan ja sukupuolen välistä kytköstä sekä sosiaalisen tai poliittisen vallan vaikutusta kahden yksilön väliseen kohtaamiseen.⁵⁷ Pojan ja Juudaksen yhteisen kohtalon puitteina ovat poliittinen valtapeli sekä heitä ympäröivien ihmisten vallanhaaveet. Nietzschen

⁵⁶ Tuomaan evankeliumi on suomennettu useaan kertaan, esimerkiksi teoksessa *Apokryfiset evankeliumit* (1979, suom. Johannes Seppälä), teoksessa *Jeesuksen salaiset sanat* (1992, suom. Huuhtanen, Marjanen & Uro) sekä sen pohjalta uudelleen artikkelikokoelmassa *Nag Hammadin kätketty viisaus. Gnostilaisia ja muita varhaiskristillisiä tekstejä* (2001, suom. Marjanen ja Uro). Käytän sitaateissa näistä varhaisinta, *Viettelijän* julkaisujankohdanta saatavilla ollutta käännöstä.

⁵⁷ *Viettelijän* ja myöhemmin *Punaisen erokirjan* yhteyksistä ks. Koivisto 2011, 183–184.

Antikristus ja Simone Weilin *Painovoima ja armo* ovat *Viettelijän* kannalta kiinnostavia tekstejä sen vuoksi, että myös niissä keskeinen, kristinuskoon liittyvä kysymys koskee valtaa. Nietzscheillä valtaan kytkeytyy myös sukupuoliero. Vallantahtoinen ja vallankäyttöön pystyvä subjekti on maskuliininen, ja juuri kristinuskon Nietzsche määrittelee erityisesti feminiiniseksi heikkojen uskonnoksi, jossa tunkevat ”voitettujen ja alistettujen vaistot etualalle” (Nietzsche 1895/1991, 27). Vallan ja sukupuolen kysymyksiin *Viettelijän* teemat kietoutuvat myös sen muiden intertekstien myötä.

4.2 Poika, peilikuva ja initiaatio sukupuolittuneeseen maailmaan

Myytti, jonka mukaan Juudas oli Jeesuksen kaksoisolento, on vanha ja paljon käytetty kirjallisuudessa. *Viettelijän* alku muistuttaa asetelmaa, joka aloittaa toisen Jeesus-kirjallisuuteen kuuluvan romaanin, Leonid Andrejevin *Juudas Iskariotin* (ks. myös Envall 1990). *Juudas Iskariotin* ensimmäisessä luvussa Jeesus ja Juudas ovat valveilla yöllä, tietoisina toistensa läsnäolosta, vaikka eivät puhu keskenään (Andrejev 1907/1959, 14). Myös *Viettelijä* alkaa Pojan ja Juudaksen salaperäisen yhteyden kuvauksella. He valvovat muiden nukkuessa:

Yö on tukahduttava, vaikka on niin kylmä, että he unissaan etsivät toisiaan kuin vastasyntyneet karitsat.

Hän [Juudas] ei nuku. Näen sen hänen liikkumattomista kasvoistaan, jotka ovat tyynet ja salaperäiset kuin vainajalla.

Hän on loukkaantunut minulle, ja jos sanon, että en ymmärrä miksi, valehtelen. Ja silti en ymmärrä. Hän kulkee aina takanani, ja kun käännyin, hän väistää katsettani ja aloittaa pilapuheet, jotka saavat kaikki hyvälle tuulelle. Mutta selkäni takana hän tuijottaa minua rävähtämättä niin kuin tahtoi kysyä minulta jotain.

Tulet täplittävät kaupungin, ja niin paljon paha tapahtuu öisin, että en saa unta [---].

(V, 7–8.)

Kaksoisolennot voivat liittyä toisiinsa samankaltaisuuden tai vastakkaisuuden kautta: ne voivat olla toistensa peilikuvia tai edustaa yhden ja saman olennon vastakohtaisia puolia. Andrejevin *Juudas Iskariotissa* Jeesus ja Juudas täydentävät toisiaan vastakohtina: vierekkäin istuvia Jeesusta ja Juudasta tarkkailevaa Tuomasta vaivaa ”jumalaisen kauneuden ja hirvittävän rumuuden kummastuttava läheisyys” kuin ratkaisematon ongelma (1907/1959, 12). *Viettelijän* Poika ja Juudas ovat yhtä aikaa sekä samankaltaiset

että toistensa vastakohtat. Juudas on Pojalle dostojevskilainen ”polymorfinen kaksoisolento” (ks. Envall 1988, 111), jonka merkitystä ei voi kiteyttää yhdellä vaihtoehdolla.⁵⁸ *Viettelijän* kaksoisolentosuhteessa on kyse samankaltaisesta kokemuksesta seuraavista ristiriidoista kummankin psyyken sisällä ja keskinäisestä kiinnostuksesta: he tarkkailevat toisiaan tietämättä miksi niin tekevät. Kaksoisolentosuhteen kannalta olennaista niin Larssonin kuin Andrejevinkin romaanissa on miesten kohtaloiden kietoutuminen toisiinsa, yhteinen predestinaatio.⁵⁹

Viettelijässä Pojan ja Juudaksen yhdistävä onnettomuus on väkivalta, jonka uhriksi heidän äitinsä joutuvat. Samoin kuin *Kiusaajassa*, *Viettelijässä* tapahtumien alkusyy on sukupuolten erottaminen toisistaan ja siitä seuraava feminiinisen menetys: Pojan ja Juudas Iskariotin tekee toistensa peilikuviksi seksuaalinen väkivalta, jota kumpikin joutuu todistamaan. Pojan kasvatti-isä syyttää vaimoksi ottamaansa naista huoruudesta, josta lapsi on syntynyt, ja ajaa juovuspäissään molemmat ulos talosta keskellä yötä. Kadulla seppä raiskaa äidin:

[---] Äiti piti silmänsä auki, mutta hänen kylmä katseensa oli kuin vainajalla: se ei kohdistunut mihinkään.

Ja tajusin että paha, joka tapahtui, oli jotakin erikoista pahaa, sillä kun seppä nousi äitini päältä ja peitti paljaan häpynsä viitallaan, ei hänen kasvoillaan ollut sitä yhtä aikaa loukkaantunutta ja voitonriemuista ilmettä, jolla mies katsoo eteensä tullessaan voittajana tappelusta, vaan hänen silmänsä olivat yhtä kylmät ja etäiset kuin äitinikin.

(V, 64.)

”Erikoinen paha” on *Viettelijässä* sukupuolten välinen viha ja sen ilmentymänä raiskaus, joka alentaa niin naisen kuin miehenkin kuolleen kaltaiseksi. Juuri yö, jolloin Poika todistaa äitinsä raiskaamisen, tekee hänestä erilaisen kuin muut: ”niihin aikoihin” Pojasta aletaan kertoa tarinoita, joissa tavalliset leikit muuttuvat ihmeteoiksi. *Viettelijässä* rakentuu samankaltainen vastavoimien maailma kuin *Kainin tyttäressä*: päivä on maskuliinisuuden aika, yö feminiinisen. Äitiin kohdistuneen seksuaalisen väkivallan seurauksena Poika jää harhailemaan yöhön: ”Kujan elämä muuttui valoisaksi ja

⁵⁸ Peilikuvan lisäksi kaksoisolento voi olla myös oman psyyken sisällä, kokijansa psyykkinen alue, jota ei koeta tai tunnisteta minän osaksi. Psykiatrisin termein kaksoisolentoaihetta voidaan tarkastella myös esimerkkinä autokopiasta, itsensä näkemisestä (ks. Envall 1988, 17 ja 27).

⁵⁹ Jeesuksen ja Juudaksen yhteinen predestinaatio on aiheena myös Saision tv-näytelmässä *Leonardon ikkunat* (1987, ohj. Pirjo Honkasalo).

merkitykselliseksi, mutta minä haparoin pimeässä vailla tukikeppiä, joka liian varhain oli temmattu kädestäni.” (V, 65.)

Juudas on kasvanut isättömänä poikana kahden kesken äitinsä kanssa. Poikana Juudaksella on ollut kukko, kaupungin vahvin, joka tappoi kaikki, jotka antautuivat tappeluun sen kanssa. Kukosta tarjottiin rahaa, mutta Juudas ei myynyt sitä, sillä kukko oli öisin hänen seuranaan, kun ”isäntä käytti äitiä”:

[---] Äiti ei nukkunut koskaan, sillä emäntä antoi piiskata hänet usein, ja öisin hän odotti aamua, sillä isäntä oli karkea ja haisi sipulilta, ja äidin hän otti kuin lehmän, usein luonnottomassa asennossa, ja aamun valjettua äiti odotti yötä ja lepoa, sillä hän pelkäsi emännän piiskaa.

(V, 13.)

Sukupuolet toisistaan erottavassa ja vastakkain asettavassa maailmassa ei Juudaksen äidillä ole milloinkaan lepoa. Yöllä häntä jahtaa isäntä ja päivällä emäntä, niin että hän odottaa aamulla yötä ja yöllä aamua. Poika tukeutuu kukkoonsa: symbolisesti juuri aamuvarhaisella laulava kukko erottaa alkavan päivän feminiinisen piiriin kuuluvasta yöstä. Kukko on maskuliininen valppauden ja aktiivisuuden symboli (ks. Cirlot 1971, 51–52), ja Juudaksesta kasvaa toiminnan mies, maskuliininen subjekti, joka pyrkii erottautumaan feminiinisestä, äidistä ja tämän kärsimyksestä. Kun äiti pettää Juudaksen antamalla kukon isännän pojalle, Juudas päättää olla säälimättä äitiään (V, 13). Juudaksen kärsimys muuttuu vihaksi: ”Kuka tuntee sydämensä kaikki käytävät? Minun sydämessäni, syvällä ja salassa, asui mielipuoli, joka hallitsi kaikkea, ja se mielipuoli oli hänen [Pojan] hulluutensa peilikuva.” (V, 109.)

Toisin kuin Juudaksen äiti, Pojan äiti ei itke koskaan. Pojasta tulee lohduttaja, joka tahtoo kantaa kaikkien ihmisten murheita. Poika on syntynyt ”äitinsä kuvaksi” (V, 46)⁶⁰ ja äitinsä kärsimyksen myötä Poika ottaa kannettavakseen muidenkin ihmisten taakan. *Kiusaajassa* yksi vangeista sanoo, että ”naisella on jalkojensa välissä semmoinen haava, joka ei mene umpeen koskaan” (Ki, 73), ja myös Pojan äiti kuvaa poikansa jatkuvaa levottomuutta ja kärsimystä arpeutumattoman haavan vertauskuvalla: ”Maailman kanssa on tehtävä sovinto, mutta niin on poikani rakennettu, että hän kantaa kärsimystä kuin

⁶⁰ Pojan syntymään johtavat tapahtumat olivat arvoitus hänen isälleen. Nainen, joka Pojan isälle annettiin, ”oli nuori ja kaunis, ja hänen kulmakarvansa kasvoivat yhteen”. Nainen kumarsi miestänsä, mutta pysyi vaiti ja kanto mykkänä salaisuuttaan: ”Poika, joka syntyi, oli äitinsä kuva. Hänen kulmakarvansa kasvoivat yhteen, ja vaikka hän puhui paljon, on hän minun seurassani vaiti ja kantaa salaisuuttaan kylmänä ja yksinäisenä.” (V, 44–46.)

arpeutumaton haavaa sisässään, ja pelkään, että hän eksyy levottomiin ja väkivaltaisiin tekoihin.” (V, 11.)

Kiusaajassa tytön tappaminen, feminiinisen toisen torjuminen, tekee pojasta miehen. *Viettelijän* Pojasta tekee ambivalentin hahmon juuri epäonnistunut initiaatio maskuliinisuuteen: hänestä ei tule miestä, joka sulkisi feminiinisen pois itsestään. Pojan hahmon sukupuolista ambivalenssia kuvaa, että omaa tietään kulkeakseen hänen on hylättävä sekä isänsä että äitinsä:

Isäni silmissä asui vaatimus, mutta äitini silmissä asui kysymys, ja kumpaankaan en osannut vastata, ja askeleeni oli raskas kuin sydämeni jättäessäni isäni kodin ja kulkiessani tietä, jota en tuntenut, ja tietäessäni, että vasta sitten tuntisin sen, kun olisin tie itsekkin.

(V, 31–32.)

Pojan ja Juudaksen yhteinen predestinaatio johtuu *Viettelijässä* samasta kokemuksesta; heidän keskinäinen eronsa kuvaa sitä ambivalenssia, joka tekee Pojasta erityisen.

4.3 Dostojevski, Nietzsche, Weil: Kristuksen ja kristinuskon väärin ymmärtäminen

Jeesuksen maailmanhistoriallinen merkitys on tyypillinen Jeesus-aiheisen ”probleemaroamaanin” teema (Envall 1985, 59), jota myös *Viettelijä* käsittelee. Jeesuksen hahmon transsendentaalisuus ja vaikutus historiaan kiinnostivat myös Nietzscheä ja Weilia. *Viettelijän* yhdistää interteksteihinsä ajatus Jeesuksen tekojen ja opetuksen väärinymmärtämisestä sekä kristinuskon lähtökohtana että sen myöhemmissä vaiheissa: Nietzschen *Antikristuksessa*, Simone Weilin *Painovoimassa ja armossa* ja Dostojevskin *Karamazovin veljesten* ”Suurinkivisiittori”-luvussa esiintyy ajatus Kristuksen opetuksen vääristelystä ja väärin ymmärtämisestä.

Viettelijän alkupuolella Poika erämaassa paastotessaan näkee harhoja kulkueista, joissa kannetaan kuvia ja patsaita ristinpuuhun tapetusta miehestä ja tulenpunaisiin viittoihin pukeutuneista miehistä, jotka toistelevat Pojan nimeä (V, 15–16). Poikaa kiusaamaan ja pilkkaamaan ilmestyy seppä, joka viittaa puheisiin Pojan tulevasta kuninkuudesta ja käskää tätä muuttamaan kivet leiviksi (V, 17). Seppä varoittaa Poikaa osoittaen harhanäkyihin, joissa rikkaat ja yltäkylläiset miehet ristinpuulla masentavat alleen kokonaisia kansoja: ”Tähän sinä viettelet maailman, ellet luovu tiestäsi.” (V, 19.)

Viimeiseksi seppä *Viettelijässä* kysyy, kuvitteleeko Poika pystyvänsä ”nostamaan myrskyn, joka ei laantuisi, niin että meri ei hetken kuluttua jo lainehtisi samoja aaltoja kuin se aina on lainehtinut” (V, 19). Pojan vastattua, ettei ole koskaan nähnyt merta eikä tiedä millainen se on, seppä repeää kahtia ja hajoaa (V, 20). Sepän viimeinen kysymys sivuaa ”probleemaromaanin” keskeistä teemaa, sitä, voiko Poika muuttaa historiankulun ja millä tavalla.

Friedrich Nietzsche esittää *Antikristuksessa*, että Kristuksen hahmo on säilynyt jälkipolville ”hyvin väärennelyssä muodossa” (Nietzsche 1895/1991, 39–40). Nietzschen mukaan jo sana ”kristinuskko” on väärinkäsitys, sillä oikeastaan on ollut vain yksi ainoa kristitty, joka kuoli ristillä, ja tämän myötä kuoli myös evankeliumi samoin kuin kaikki mitä sen jälkeen on evankeliumiksi sanottu. (Nietzsche 1895/1991, 52–53.) Nietzsche omistaa monta lukua lunastajan tyyppin analyysille sekä väärinymmärrykselle, joka Jeesuskuolemaa seurasi. Hän myös valittelee evankeliumien vaikealukuisuutta ja sanoo pyhimyshistorioiden olevan arveluttavinta kirjallisuutta, mitä ylipäätään on olemassa: evankeliumien antama kuva ”lunastajan psykologisesta tyyplistä” on tyypistetty ja siihen on lisätty vieraita piirteitä opin levittämisen tarkoituksessa. (Nietzsche 1895/1991, 39–40.) Nietzschen mielestä evankeliumien kummallinen ja sairas maailma on kuin venäläisestä romaanista, jossa ”yhteiskunnan hylyt, hermosaira, lapset ja mielipuolet näyttävät kokoontuvan”. Nietzschen mukaan on valitettavaa, ettei ”mikään Dostojevski ole elänyt tämän mieltäkiinnittävimmän dekadentin läheisyydessä – tarkoitan joku, joka olisi käsittänyt valtavan viehätyksen tällaisessa ylevyyden, sairauden ja lapsellisuuden sekoituksessa.” (Nietzsche 1895/1991, 42.) *Antikristuksessa* Nietzsche kuin antaa tehtävän, johon *Viettelijä* tarttuu kuvatessaan Pojan persoonaa ja oppia sekä kysyessään, missä mielessä Poika on transsendentti hahmo.

Viettelijälle tärkeä interteksti on myös Fjodor Dostojevskin *Karamazovin veljesten* kuuluisa luku ”Suurinkvisiittori”, jossa Ivan esittää veljelleen Alešalle samannimisen runoelmansa. Ivanin sepittämässä jonkinlaisessa pyhimysnäytelmässä Kristus palaa maan päälle 1600-luvun Sevillan, koska haluaa vielä kerran kulkea ihmisten keskuudessa ihmisen hahmossa. (*Karamazovin veljekset*, 354–355.) Kristus ilmestyy torille, jolla kerettiläisiä on poltettu, ja ihmiset tunnistavat hänet. Kristus tekee ihmeteen ja herättää henkiin kuolleen pikkutyön. Silloin paikalle ilmestyy suurinkvisiittori, joka käskää

soilaitaan ottamaan Kristuksen kiinni. Kristus heitetään tyrmään, jonne suurinkvisiittori itse saapuu yöllä häntä kuulustelemaan.

Karamazovin veljeksissä suurinkvisiittori on Kristuksen kiusaaja, kuten paholainen on Jeesuksen kiusaaja evankeliumeissa (Matt. 4:1–11, Mark. 1:12–13, Luuk. 4:1–13) ja seppä Pojan *Viettelijässä*. Suurinkvisiittori haluaa tietää, miksi Kristus on tullut häiritsemään, vaikka on kerran jo antanut oppinsa paaveille ja jättänyt maailman heidän hoidettavakseen. Suurinkvisiittori kertoo tehneensä lopun vapaudesta, joka on ollut ongelma kaikki ne viisitoista vuosisataa, jotka Kristus on ollut poissa. Suurinkvisiittori syyttää Kristusta siitä, että tämä hylkäsi sen, mitä paholainen oli kolmen päivän aikana erämaassa sanonut: juuri noihin kolmeen päivään sisältyivät suurinkvisiittorin mukaan Kristuksen kolme virhettä, kun tämä kieltäytyi uskomasta, että maallinen leipä on vapautta ja taivaallista leipää tärkeämpää, kieltäytyi hyppäämästä jyrkän teeltä tai tulemasta alaristiltä – eli tekemästä ihmettä – eikä ottanut keisarin miekkaa jo aikanaan. (*Karamazovin veljekset*, 360.) Virheet ovat samat, jotka Poika tekee *Viettelijässä*. Vastaukset syytöksiin poikkeavat hiukan. *Karamazovin veljeksissä* Kristus ei vastaa syyttäjälleen mitään vaan vaikenee. *Viettelijässä* Poika sanoo sepälle, ettei itsekään tunne ”tietään”.

Viettelijässä käy ilmi monella tavalla, että Pojasta tulee opettaja sattumalta ja että hän on itsekin epävarma opetuksestaan. Pojan vaellusta kuvaavat Saision tuotannossa toistuvat motiivit, meri ja vuori. Matka alkaa meren rannalta ja päättyy vuorelle, jonne ihmiset asettavat Pojan. *Viettelijässä*, kuten jo *Kainin tyttäressä*, meri merkitsee kaaosta, toiseutta ja rajalla olemista: vaaraa, mutta myös mahdollisuutta uudelleen syntymiseen (ks. myös Tresidder 2008, 168; Ferber 2007, 180). Meren rannalta Pojan mukaan lähtevät ensimmäiset opetuslapset, kalastajat Simon Pietari ja hänen veljensä Andreas. He lähtevät seuraamaan Poikaa, jolla itsellään ei ole päämäärää: ”Enkä minä tiennyt minne olimme menossa, mutta tie vei ja me kuljimme.” (V, 34.) *Raamatussa* vuori merkitsee taivaallisen ja maallisen kohtauspaikkaa, jossa maallinen ottaa vastaa jumalallisen ilmoituksen, mutta *Viettelijässä* Poika joutuu yleisönsä eteen ilman Jumalalta ihmisille osoitettua ilmoitusta. Poika on epävarma asiastaan ja tietää jo etukäteen tulevaisuutensa väärin ymmärretyksi: ”[---] ja minun oli pakko puhua, vaikka ääneni oli heikko eikä minulla ollut sanoja. Ja heitä oli paljon, tuhatmäärin, niin että tiesin, että vain etummaisat kuulisivat sanani ja selittäisivät takimmaisille ne, niin että takimmaisten totuus olisi se, jonka etummaisat olisivat puheestani ymmärtäneet.” (V, 34.)

Pojan vuorella pitämä saarna sekoittaa gnostilaisia ja weililaisia ajatuksia. Gnostilaisuus, kuten Weilinkin opetus, perustuu ajatukselle vastakkaisista voimista, joista Poika vuorella puhuu: ”kaikki on ihmisen sisällä, hyvä ja paha. Ja sitä on ihmisen vaikea sietää, sillä hän tahtoo nähdä asiat ulkopuolellaan – ” (V, 35). Simone Weilin (1947/1976, 168) mukaan ihmisessä riehuvat vastakkaiset voimat ovat seurausta valinnanvapaudesta: ”Ihminen on vapaa valitsemaan, se tekee hänestä hyvän ja pahan kilpailevien voimien näyttämön.” Pojan opetus muistuttaa Simone Weilin ajattelua, jota ei ole rakennettu taisteluvälineeksi (väki)valta- ja alistussuhteita vastaan, vaan avaamaan mahdollisuuden niistä vapautumiseen oman sisäisen oivalluksen myötä (vrt. Hankamäki 1997, 170). Puhe, jonka Poika vuorella pitää, ei hänen omien sanojen mukaan ole ”oppi eikä lupaus vaan kuvastin sille hyvälle, mikä kuulijoissani oli” (V, 34).

[---] sillä ihmisen olemus on taistelu niin kuin valon olemus on värähdys.

Ihmisessä taistelevat voimat ovat: valkea ja musta, ja jos jompikumpi puuttuu jostakin ihmisestä, on se ihminen kuollut, sillä se mitä kutsumme sieluksi on liikettä, ja liike on taistelua mustan ja valkean välillä.

Ja ihmisessä taistelevat voimat ovat ne, jotka vetävät ylöspäin ja ne jotka vetävät alaspäin, niin että kun ihminen nousee ylöspäin, on hän mieleltään valkea mutta levoton, sillä hän tietää, että noustuaan ylöspäin hän vajoaa alas ja hänen mielensä muuttuu mustaksi.

Ja ihmisessä taistelevat voimat ovat voima itse ja voimattomuus.

(V, 35.)

Weilille myös teologia, kirkon institutionalisoitu oppi, peittää alleen moraalien perustattomuuden, vaikkakin eri tavoin kuin Nietzschen kuvauksessa. ”Kun henki [eettinen kokemus tai pyrkimys, joka on välttämättä yksilöllinen] lakkaa olemasta syy, se lakkaa myös olemasta päämäärä. Sen vuoksi kollektiivinen ‘ajatus’ kaikissa muodoissaan ehdottomasti merkitsee ihmissielun tajun, sielua kohtaan tunnetun kunnioituksen häviämistä.” (Weil 1947/1976, 98.) Weilin mukaan mikään muu asia ei ole niin selvästi välikappale kuin valta, ja sen suhteen ihmiset useimmin erehtyvät, pitäen valtaa korkeimpana päämääränä. Myös todellinen kristinusko merkitsee ennen kaikkea opeista, niin kristillisestä kirkosta kuin muista maallisen vallan järjestelmistä, vapautumista. (Weil 1947/1976, 98 ja 187.)

Juuri vallan ja vapauden kysymyksiä ihmisen on kuitenkin vaikea *Viettelijässä* ymmärtää, ja saman asian toteaa *Karamazovien veljesten* suurinkvisiittori. Suurinkvisiittori selittää Kristukselle, että oli virhe kuvitella, että ihmiset tarvitsisivat vapautta.

Suurinkvisiittori kertoo vangitulle Kristukselle, että kirkko on vääristellyt hänen opetustaan tahallaan, rakkaudesta ihmiskuntaan, koska sillä tavalla ihmisten taakkaa on ollut mahdollista keventää. Inkvisiittori sanoo, ettei kirkko ole vuosisatoihin ollut Kristuksen puolella vaan paholaisen – Rooman valtakunnan hajottua kirkko ryhtyi toteuttamaan maallista vallankäyttöä pitääkseen ihmisistä huolta. Inkvisiittorin mielestä Kristus vaati ihmisiltä jonkinlaista yli-ihmisyyttä, vapaan tahdon kestämistä, jonka vain harvat ja valitut voivat kantaa: ”Jos olisit pitänyt häntä [ihmistä] vähemmän arvoisena, olisit vaatinutkin häneltä vähemmän ja tämä olisi ollut lähempänä rakkautta, sillä hänen kuormansa olisi ollut kevyempi.” (*Karamazovin veljekset*, 366.)

Suurinkvisiittori sanoo ihmisten, varsinkin heikkojen, tarvitsevan leipää ja jonkun, jonka eteen kumartua – jonkun, joka ottaa haltuun heidän omantuntonsa ja tarjoaa heille kuvitelman siitä, mitä varten he elävät, sillä juuri se on leipääkin tärkeämpää: ”Ilman lujaa kuvitelmaa siitä, mitä varten on elettävä, ihminen ei halua elää, mieluummin vaikka tuhoaa itsensä kuin jää maan päälle, vaikka kaikkialla hänen ympärillään olisi leipää.” (*Karamazovin veljekset*, 363.) Suurinkvisiittorin mukaan Kristus on yliarvioinut ihmisen, joka ei todellisuudessa kestä omantunnon vapautta, vaan tarvitsee ympärilleen pakottavia valtarakenteita.

Sekä suurinkvisiittori että *Viettelijässä* Pojan isä ja Juudas kuvaavat tarvetta saada tarkoitus, selvä päämäärä elämälleen. Ajatus muistuttaa sitä, mitä Nietzsche kirjoittaa ”Uskon tarpeesta”:

Uskovainen ei kuulu itselleen, hän voi olla vain välikappale, hänen täytyy tulla käytetyksi, hän tarvitsee jotakin, joka käyttää häntä. Hänen vaistonsa antaa itsensäkieltämismoraalille korkeimman kunnian: siihen houkuttelee häntä kaikki, hänen viisautensa, hänen kokemuksensa, hänen turhamaisuutensa. Jokainen usko itse on itsensäkieltämisen, itsestäänvierautumisen ilmaisu... Jos tutkii, kuinka välttämätön useimmille tasapainonpitäjä on, joka ulkoapäin sitoo ne ja tekee lujiksi, kuinka pakko korkeimmassa merkityksessä, o r j u u s, ainoa ja viimeinen ehto, jonka alaisena tahdoltaan heikompi ihminen, etenkin nainen, viihtyy: silloin ymmärtää myöskin vakuutuksen, ’uskon’.

(Nietzsche 1895/1991, 79.)

Nietzschen mukaan uskon tarve vaivaa tahdoltaan heikompia ihmisiä kuten naisia, joille sopivaksi uskonnoksi on kristinusko Kristuksen itsensä jälkeen tullut. *Viettelijä*

tarttuu ajatukseen kristinuskosta feminiinisenä uskontona⁶¹: *Viettelijässä* miesten ja naisten suhde valtaan kuvataan erilaiseksi, mutta ajatus sukupuolittuu päinvastaisella tavalla. Pojan isän mukaan miesten ja naisten osa maailmassa on erilainen. Naisia hän vertaa aaseihin, miehiä hevosiin. Mies tarvitsee vallankäyttöön assosioituvan ”ratsastajan”, kun taas naiset elävät kuin aasit: kyselemättä, ulkopuolisina ja yksin taakkojaan kantaen. (V, 41.) *Viettelijässä* ”ratsastajaa”, valtarakenteita ja ideologioita tahtoo ja tarvitsee nimenomaan mies, kun taas naiset ovat valtapelien ja oppien ulkopuolisia. *Viettelijässä* juuri maskuliinisuutta ihaileva Juudas onkin epäuskoinen Pojan valtasuhteista vapautumiseen tähtäävän opetuksen suhteen. *Viettelijän* vallasta vapautumista saarnaavan Kristus-hahmon törmäys maskuliinisen, maallisen vallankäytön kanssa on väistämätön, ja Poika vetää Juudaksen mukanaan.

4.4 Poika, Juudas ja valtapelin maailma

Viettelijässä toistuu edelleen jo *Kainin tyttäressä* ja *Kiusaajassa* esiintynyt asetelma, jossa kahdenvälinen suhde asettuu sosiaalista todellisuutta vastaan. Evankeliumien petos, Juudaksen kavallus, *Viettelijässä* merkityksensä suhteessa Saision teoksissa toistuvaan kuvioon, jossa kahdenvälisellä suhteella on kolmas osapuoli: Pojan ja Juudaksen tapauksessa ylipappi Hannaksen edustama poliittisen valtapelin maailma. Poika ja Juudas joutuvat molemmat vuorollaan, erillään toisistaan, ylipappi Hannaksen johtaman neuvoston eteen. Kohtausten rinnastumista alleviivaa, että kummankin keskustelun aluksi Hannas ja toiset papit seisovat näkymättömissä pimeässä pylväikössä. Hannas ja neuvosto pettävät sekä Pojan että Juudaksen, ja heidän yhteinen kohtalonsa on tulla sekä toistensa että näkymättömissä lymyävän miehisen valtakoneiston pettämäksi.

Ylipappi Hannas on palkannut Juudaksen seuraamaan Poikaa ja tämän opetustoimintaa sekä välittämään tietonsa Hannakselle. Juudas on pettynyt tehtäväänsä ja kadehtii ystäväänsä, jonka Hannas lähetti vuorille soluttautumaan selooteihin. Juudas ihailee roomalaisten aseelliseen vastustamiseen valmistautuvia maskuliinisia selootteja, joiden tie tuntuu suoralta ja selvältä, kun taas hän itse harhailee Poikaa seuratessaan ”pimeitä käytäviä kuin elukka”. (V, 88.) Poika on Juudaksen käsityksen mukaan kuumeisten

⁶¹ Ajatus kristinuskosta ”naisten uskontona” esiintyy myös Pirkko Saision näytelmässä *Kuume* (2007, 13).

houreidensa vallassa. Pojan toimintaa rahoittaa Juudaksen välityksellä Hannas, joka jakaa temppelein rahoja muillekin profeetoille ”nähdäkseen Valtakunnan syntyvän ja itsensä sitä johtamassa”. Hannaksen vallanhalu kytkeytyy maskuliinisuuteen. Juudaksen mielestä Hannas on turhamainen mies, jolla ”on liikaa poikia” ja joka siksi kärsimättömästi haluaa lisää valtaa. (V, 66–67.) Lopulta Juudas vie Pojan tapaamaan Hannasta, jonka poliittisia päämääriä Pojan epäselvät opetukset ja häntä hajallaan seuraavat kansanjoukot eivät palvele. Hannas syyttää Poikaa siitä, että tämän opetus koskee ihmisiä yksilöinä eikä sen vuoksi palvele poliittista päämäärää. Ylipappi selittää, että ”paimen, joka lähtee eksyneen lampaan perään, pettää laumansa, sillä ilman paimenta lauma hajaantuu, ja paimenelle tulee siitä iso vahinko” (V, 79–80). Poika vastaa olevansa se paimen. Hannaksen puhetta kuunnellessaan Poika ymmärtää loppunsa olevan jo lähellä.

Myöhemmin Juudas seisoo Hannaksen ja neuvoston edessä itse. Vasta silloin hän käsittää, että Hannas ja muut papit ajavat omaa etuaan ja pyrkivät varmistamaan ennen kaikkea oman mukavuutensa eivätkä vastusta roomalaisia. Hannaksen kysyessä mitä Juudas ajattelee Pojasta, Juudas ei osaa vastata mitään (V, 89). Vaikka Juudas *Kiusaaajan* Napin tavoin ajattelee, ettei hänen himonsa syty mieheen ja että ajatuskin sellaisesta inhottaa, on Pojan vaikutus häneen ruumiillinen, seksuaalista halua muistuttava, ja hämärtää ajatukset:

[---] hänellä on valta minuun niin kuin huonolla naisella on valta mieheen. Hänen musta katseensa ja yhteenkasvaneet kulmakarvansa tekevät minut levottomaksi, ja kun hän nukkuu alhaalla kadulla sen litteärintaisen ja surkean huoran viitan alla, en saa unta vaan kierrän kattotasannetta kuin häkkiin suljettu koira, ja veri pakkautuu ohimoihini, niin että ajatukseni sekoavat enkä tunne itse omaa sydäntäni.

(V, 87.)

Neuvottelun päätyttyä Juudas ymmärtää, ettei tulevia tapahtumia hallitse kukaan. Juudas harkitsee jo pakoa vuorille, mutta jokin Pojan ”hulluudessa” pidättelee häntäkin. Juudas ja Poika odottavat erillään, mutta tietoisina toisistaan, jotain tapahtuvaksi (V, 90). *Viettelijän* tarinan huipennus ei ole Pojan naulitseminen ristille, vaan hetkellinen sanaton yhteisymmärrys Pojan ja Juudaksen välillä. Suudelma, jolla Juudas evankeliumeja seuraavan tulkintatradition mukaan kavaltaa Jeesuksen, merkitsee *Viettelijässä* petosten ja poliittisen valtapelin ja kavallusten keskellä hetkellistä aistillista yhteyttä Pojan ja Juudaksen välillä:

Hänen huulensa ovat kuumat ja ne vastaavat suudelmaani vapisten, kiihkeästi.
Ja hänen suustansa minä imen hänen uhmansa ja pelkonsa, niin että hän on kuin soturi,
joka ääneen huutaa käydessään vihollisen kimppuun.
Ja minun suustani hän imee rohkeuden, sillä minä rauhoitan hänet niin kuin paimen
rauhhoittaa lampaan, jota sakaali on ahdistanut.
Ja hänen huulensa kysyvät, onko ketään, joka seuraisi häntä loppuun saakka.
Ja minun huuleni vastaavat, että minä seuraan.
Ja muutakin meidän välillämme tapahtuu siinä seistessämme, mutta sitä en osaa sanoilla
kuvailla; se on toivon ja epäilyksen, valon ja varjon, kysymyksen ja vastakysymyksen
kiihkeä leikki.

(V, 111.)

Vangitsijoiden vietyä Pojan Juudas yrittää vielä seurata tätä, mutta häntä ei päästetä temppeleihin. Juudas tapaa Hannaksen uudelleen ja ymmärrettyään tulleen petetyksi lähtee nälän ja väsymyksen heikentämänä vuorille etsimään apua.⁶² Juudaksen harhailu vuorella *Viettelijän* lopussa vertautuu Pojan vaellukseen erämaassa romaanin alkupuolella.

Kulkiessaan Juudas kohtaa maassa istuvan tytön, kuten Poika kohtaa näyssään erämaassa romaanin alkupuolella. Pojan näyssä tyttö on pukeutunut metalliseen vaatteeseen ja maassa hänen edessään on repaleinen viiri, joiden perusteella tytön voi tunnistaa Jeanne d'Arc -hahmoksi.⁶³ Pojan erämaassa kohtaama tyttö istuu maassa huolettomana ja julkeana, ja valuttaa hiekkaa sormiensa välitse; Juudaksen näyssä tyttö itkee ja läiskyttää kuraa käsillään kuin merkiksi siitä, että jokin on mennyt vikaan. Juudaksen harhassa tyttö viittaa intertekstuaalisesti myös edelleen Dostojevskin romaaniin *Rikos ja rangaistus*, ja Juudas rinnastuu Dostojevskin romaanin roistoon, Svidrigailoviin. Juudas ottaa maassa itkevän ja hänen viittansa liepeeseen takertuvan tytön mukaansa. Tyttö nukahtaa, mutta herää Juudaksen noustessa vuorenrintettä:

⁶² Tapahtumat seuraavat väljästi evankeliumeja. Matteuksen evankeliumissa (Matt. 27:3–5) kerrotaan, että Juudas palasi neuvoston eteen ja lopulta hirttäytyi.

⁶³ Jeanne d'Arcin hahmo toistuu Saision teoksissa *Kainin tyttärestä* lähtien ja yhdistää myös Larssonin ja Weinin romaaneja toisiinsa. Saision näytelmistä myös *Hävinneiden legendassa* hahmo ilmestyy Marialle sen jälkeen, kun Kristus on viety ristiinnaulittavaksi ja Juudas jo hirttäytynyt. Näytelmässä Juudas myy Jeesuksen, koska on rakastunut Mariaan, joka puolestaan haluaa seurata Jeesusta. Sotilaiden vietyä Jeesuksen ja Juudaksen jo hirttäytyttyä Marialle ilmestyy puutarhassa sotilaspukuinen nainen, Jeanne. Jokseenkin ironisesti Jeanne muistuttaa, ettei ”ihmisen osa ole valittaa. Ihmisen ainoa tie on nousta kohtalonsa yläpuolelle”. (*Hävinneiden legenda*, 32.) *Viettelijän* maassa istuvan tytön hahmon tunnistaa Jeanne d'Arciksi myös Koivisto 2011, 223–224.

Ja tyttö on alkanut liikkua vaatteeni sisällä, ja kun katson häntä kasvoihin, on hän maalannut huulensa ja keikistelee minulle silmiensä raosta. Ja minä säikähdän ja yritän ravistaa hänet irti vaatteestani, mutta hän on tarttunut minuun kuin ohdake kankaaseen, ja hän nauraa, nauraa ääneen, tikahtuakseen hän nauraa vanhan ihmisen holtitonta naurua.

(V, 122.)

Kohtaus, jossa Juudaksen sylissä oleva tyttö muuttuu irvokkaaksi viettelijäksi, viittaa Svidrigailovin uneen *Rikoksen ja rangaistuksen* loppupuolella. Romaanin päähenkilö Raskolnikov ja Svidrigailov tuntevat kiinnostusta toisiinsa ja heidän kohtalonsa kytkeytyvät romaanissa yhteen, kuten Pojan ja Juudaksen kohtalot *Viettelijässä*.⁶⁴ Svidrigailovin harhoja edeltää tuskallinen moraalinen itsetutkiskelu (ks. Dostojevski 1866/2002, 482–495), ja myös Svidrigailov tappaa itsensä pian unen nähtyään.⁶⁵

Vasta unen havahduttamana Juudas alkaa nähdä asiat selvästi:

He aikoivat teloittaa hänet [Pojan], ja minä olen tiennyt sen kaiken aikaa, tiesin sen suudellessani häntä suulle.

Ja jättäessäni hänet heidän käsiinsä en tehnyt sitä pelastaakseni hänen henkensä vaan siksi, että olin loukkaantunut häneen, sillä hän ei tehnyt minua osalliseksi elämästään vaan hylkäksi minut, niin että katsoessani häntä silmiin hän käänsi päänsä pois, ja koskettaessani hänen olkapäätänsä hän värähti vastenmielisyydestä.

Ja nyt, sen tietäessäni, olen vapaa kulkemaan omaa tietäni.

(V, 122.)

Lopulta Juudas ymmärtää jättäneensä Pojan Hannaksen käsiin sen vuoksi, että Poika on ensin torjunut hänet. Vielä kerran Juudas kuitenkin muuttaa mieltään ja ajattelee, että hänen on palattava kaupunkiin hakemaan juotavaa ja lepäämään sekä näkemään, miten tarina päättyy: ”sillä se mies, jonka sydän on sidottu, ei ole vapaa, eikä hänellä ole tietä jota pitkin kulkea.” (V, 123.)

⁶⁴ Raskolnikovin ja Svidrigailovin ensi tapaamisella Raskolnikov teeskentelee nukkuvaa (*Rikos ja rangaistus*, III osa 318–319, VI osa 219–220, 222–223), mikä sekin yhdistää *Viettelijän* Pojan ja Juudaksen suhteen Dostojevskin hahmoihin.

⁶⁵ Tavattuaan Raskolnikovin viimeisen kerran Svidrigailov kiristämällä pakottaa tämän sisaren Dunjan asuntoonsa ja melkein raiskaa hänet. Dunja uhkaa Svidrigailovia aseella ja ampuukin, mutta luoti vain hipaisee tätä. Dunja ei lopulta ammu Svidrigailovia, joka puolestaan päästää Dunjan menemään. (*Rikos ja rangaistus*, VI osa, 247–258.) Tämän jälkeen Svidrigailov hoitaa erään kuolleen lesken orvoiksi jääneiden lasten ja Sonjan sekä morsiamensa asiat jättämällä näille kaikille rahaa. Svidrigailov majoittuu hotelliin, jossa viettää yön. Puolihorrossessa Svidrigailov muistaa tytön, joka on tappanut itsensä Svidrigailovin raiskattua hänet. Levoton yö päättyy uneen, jossa Svidrigailovin hotellin aulasta poimima 5-vuotias tyttö ensin nukahtaa Svidrigailovin peittoon käärimänä, mutta herää sitten ja yrittää oudoin irstaan porton elein vietellä Svidrigailovin. Svidrigailov poistuu hotellista ja ampuu itsensä lähistöllä. (*Rikos ja rangaistus*, VI osa, 259–274.)

Viettelijässä toistuu ajatus pimeässä vaeltamisesta ihmisen osana, ja vaikka Pojan ja Juudaksen kuolemat kytkeytyvät toisiinsa, jää tapahtumien tarkoitus tai niihin sisältyvä opetus tuntemattomaksi heille itselleen. Pojan vangitsemisen jälkeen Juudaksen pohdinta vapaudesta ei liity poliittiseen valtajärjestelmään, vaan kokemukseen siitä, että hänen oma kohtalonsa, ”sydämensä”, on sidottu toiseen ihmiseen. *Kainin tyttäressä* Anna ja Risku kulkevat ajatuksissaan ja konkreettisesti joko toisiaan kohti ja pois päin, *Kiusaajassa* Jukka kulkee välitilassaan lammelta talolle ja takaisin, ja *Viettelijän* Juudas kulkee vuorella edestakaisin pohtiessaan suhdettaan Poikaan. Romaanista toiseen toistuva edestakaisen liikkeen motiivi korostaa niissä jokaisessa kahdenvälisen suhteen, toisen ihmisen, merkitystä. *Viettelijässä* edestakainen liike ei johda pois vuorelta, sillä kaupunkiin päin kääntyttyään Juudas ostaa Hannakselta saamallaan rahoilla lampaan. Juudas päästää lampaan irti ja ottaa köyden:

Ja nyt käskee köysi minua enkä minä köyttä.

Ja kun pujotan pääni silmukkaan, nauran ääneen, sillä ajattelen hänen kasvojaan, ilmettä niillä, kun hän näkee, että minä ennätin ennen häntä tien päähän ja odotan häntä siellä.

(V, 124.)

Viettelijässä Juudas seuraa Poikaa kuolemaan hirttäytyessään vuorella. Romaanin lopussa vuori on kuitenkin myös jonkinlaisen transsendenssin kokemuksen tai kohtaamisen paikka: Juudas ei kuolemalla vain seuraa Poikaa vaan kiirehtii tämän edelle, kohdatakseen hänet uudelleen. *Viettelijä* jatkaa toisen ihmisen merkityksen pohtimista sijoittaessaan juuri kristillisen mytologian kuuluisimman petoksen paikalle kahdenvälisen suhteen.

4.5 Salaisuus

Viittaus *Rikokseen ja rangaistukseen* ja sen myötä Pojan hahmon rinnastuminen Raskolnikoviin valaisee *Viettelijän* tarinaa. Dostojevskin romaanin päähenkilö on nuori ylioppilas Raskolnikov, joka on kehittänyt teorian yli-ihmisyydestä. Järkeilyään teon oikeaksi ja tarkoituksen hyväksi Raskolnikov tappaa kirveellä koronkiskurieukon ja hätäpäissään myös paikalle sattuneen eukon siskon. Hän kätkee saalikseen saamansa rahat edes laskematta niitä. Raskolnikov tekee rikoksensa testatakseen yli-ihmisajatustaan ja

kehittämäänsä filosofiaa, mutta ei kestä tekonsa seurauksia. Syyllisyys ja epäily piinaavat Raskolnikovia läpi romaanin. Raskolnikovin vastinparin Svidrigailovin toimintaa eivät ohjaa epäselvät ideaalit, kuten Raskolnikovilla, vaan hän tekee hyvää ja pahaa rationaalisesti, oman etunsa mukaan.⁶⁶ Hahmot rinnastuvat *Viettelijän* Poikaan ja Juudakseen, joista toista ajavat epäselvät ideat, toista rationaaliset pyrkimykset.

Kuten Pojan ja Juudaksen kohtalot *Viettelijässä*, myös Raskolnikovin ja Svidrigailovin kohtalot kietoutuvat toisiinsa. Kun Raskolnikov tunnustaa tekemänsä murhan prostituoidulle Sonjalle, Svidrigailov kuuntelee heitä salaa. Pian Svidrigailov paljastaa Raskolnikoville tietävänsä tämän salaisuuden, ja sen jälkeen, romaanin viimeisessä osassa, ratkeavat molempien kohtalot. *Rikoksessa ja rangaistuksessa* Svidrigailov sanoo Sonjalle, että Raskolnikovin vaihtoehdot ovat rangaistussiirtola tai kuula kalloon. (*Rikos ja rangaistus*, VI osa, 261.) Svidrigailov päätyy itse näistä toiseen vaihtoehtoon, Raskolnikov toiseen. Lopussa Raskolnikov menee poliisilaitokselle, mutta ei saa tunnustettua tekoaan. Siinä istuessaan hän sattumalta kuulee poliiseilta Svidrigailovin tehneen itsemurhan. Raskolnikov nousee ja lähtee, mutta kääntyy pihalta takaisin ja tunnustaa tekonsa.

Raskolnikov ei kuole, vaan tunnustaa tekonsa. *Viettelijässä* Pojan loppua ennustetaan, mutta hänen kuolemastaan ei kerrota. Kuten Juudaksen uni, Pojan uskoutuminen prostituoidulle yhdistää *Viettelijää Rikokseen ja rangaistukseen*, jossa Raskolnikov tunnustaa tekemänsä murhan Sonjalle. *Viettelijässä* Poika paljastaa salaisuutensa prostituoidulle naiselle, Maria Magdaleenalle, joka on Pojan rakkain opetuslapsi:

Mutta minä olen elävä, värisevä liha, ja kompastellessani kattotasanteelle puutarhasta, jossa mies, joka on käynyt olemattomuuden porteilla, ei enää piirrä minulle ruumiini ääriviivoja vaan tuijottaa kaivon pohjattomaan syvyyteen, niin syvään ettei se jaksa heijastaa hänen kasvojaan, minä palelen niin kuin en ole koskaan palellut, ja kun näen, että Maria Magdaleenan nuotio vielä kytee, eikä hän, joka ei ole tottunut nukkumaan öisin, nuku nytkään vaan hätkähtää minut nähdessään mykkään odotukseen, istahdan hänen viereensä ja avaan hänelle sydämeni [---].
[---]

⁶⁶ Vastakohtapari on Dostojevskin tuotannolle tyypillinen, toistuva teema (Chizhevsky 1962, 13, 121–124). Dostojevskin tuotannossa kaksoisolentoaihe elää ja muuntuu läpi tuotannon (Envall 130–144; ks. myös Chizhevsky 1962, 112–129).

Ja hän kätkee salaisuuteni sisäänsä kuin simpukka, jonka meri piilottaa syvyyksiinsä, niin että vasta kun meri on hapertanut simpukan kuoren, tulee salaisuus ilmi, sillä mikään salaisuus ei ole ilmi tulematta.

(V, 61–62.)

Sitä, minkä salaisuuden Poika lopulta Maria Magdaleenalle kertoo, ei teksti paljasta.

Gnostilaisessa Tuomaan evankeliumissa Jeesus sanoo: ”Ei ole nimittäin mitään salattua, mikä ei tule ilmi, eikä mitään kätettyä, mikä jää paljastumatta” (Tuomaan evankeliumi 6, Marjanen & Uro, 295; vrt. Matt. 10:26, Mark. 4:22, Luuk. 8:17, 12:2). *Gnosis* tulee kreikan kielen tietoa merkitsevstä sanasta. Kyse on erityisestä tietämisestä: uskonnollisessa merkityksessä gnostilaisuus tarkoittaa että henkilö on vastaanottavainen *mystiselle* tai kokemukselle jumaluudesta. ”Tiedä, mitä edessäsi on, ja niin se, mikä on sinulta salattua, paljastuu sinulle. Ei ole nimittäin mitään salattua, mikä ei tule ilmi.” (Tuomaan evankeliumi 5; Marjanen & Uro 294–295; vrt. Matt. 10:26, Mark. 4:22; Luuk. 8:17; 12:2.) *Viettelijässä* ”tieto” jää epämääräiseksi aavistukseksi, salaisuudeksi, jota lukijalle ei paljasteta. *Viettelijässä*, toisin kuin Eva Weinin *Kulkueessa* myöhemmin, prostituoidun hahmo ei vielä saa omaa ääntään kuuluviin, vaan tulee kuvatuksi pelkästään Pojan kautta. Salaisuus ja prostituutio, jolle salaisuus uskotaan, ovat motiiveja, joihin palataan myöhemmin Eva Weinin romaaneissa.

Raskolnikovin ja Kristuksen hahmon rinnastaminen ei ole uusi ajatus. *Toisen sukupuolen* Myytit-luku päättyy de Beauvoirin analyysiin, jossa hän rinnastaa Kristuksen kääntymisen Maria Magdaleenan puoleen ja Raskolnikovin tunnustuksen Sonjalle (de Beauvoir 1949/1980, 149–150). *Rikoksessa ja rangaistuksessa* Raskolnikovin tunnustus Sonjalle merkitsee nöyrytmistä ja luopumista yli-ihmisyysajatuksesta, ideologiasta, joka päähenkilöä on ajanut. De Beauvoirin mukaan Maria Magdaleenan ”näennäinen arvottomuus tekee hänestä todellisten pyhimysten kaltaisen” ja Raskolnikovin on helpoin tunnustaa juuri alistuneelle, kaikkien hyljeksimälle vähäpätöiselle ilotytölle, että on antanut periksi”. (De Beauvoir 1949/1980, 149; vrt. myös de Beauvoir 1949/2009, 347–348.) Raskolnikoviin ja Kristukseen viitaten de Beauvoir kirjoittaa, että nainen on miehen peili: ”kaikkea sitä mitä mies kaipaa eikä saavuta” ja ”aihe miehen mietiskelyihin omasta olemassaolostaan ja kaikista hänen sille antamistaan ilmauksista”, hänen ”tuomarinsa ja tutkijansa” (de Beauvoir 1949/1980, 150). Sukupuolten välisten suhteiden ja sukupuolieron seurausten pohdintaan myös *Viettelijä* päättyy.

Romaanin muut kertojat tekevät eroa sukupuolten välille, mutta Pojan opetus sisältää mahdollisuuden sukupuolieron ylittämiseen. Poika on miespuolisten oppilaiden vastustuksesta huolimatta kutsunut Maria Magdaleenan seuraamaan itseään. Kun Pietari töytäisee Maria Magdaleenan maahan ja sanoo, etteivät naiset ole elämän arvoisia, Poika nostaa Maria Magdaleenan ylös ja sanoo tekevänsä hänet mieheksi, ”joka tulee eläväksi hengeksi ja muistuttaa heitä, miehiä, sillä jokainen nainen, joka tekee itsensä mieheksi, pääsee taivasten valtakuntaan” (V, 73).⁶⁷

Simon Pietari sanoi heille: ’Maria saa lähteä pois joukostamme. Ei naisista ole perimään elämää.’ Jeesus sanoi: ’Minä johdatan häntä ja teen hänestä miehen. Siten hänestäkin tulee elävä henki, teidän miesten kaltainen. Jokainen nainen, joka tekee itsensä mieheksi, pääsee sisälle taivasten valtakuntaan.’

(Tuomaan evankeliumi 114, Marjanen & Uro 315, vrt. Matt. 24:23, 26; Mark. 13:21; Luuk. 17:21–23.)

Pojan sanat sisältävät alluusion Tuomaan evankeliumiin. Kahden tekeminen yhdeksi on Tuomaan evankeliumin toistuva aihe (esim. Tuomaan evankeliumi 11, 22, 106), ja myös sukupuolieron ylittämiseen viitataan evankeliumissa eksplisiittisesti: ”Jeesus sanoi heille, että kun teette kaksi yhdeksi ja kun teette sisäpuolen ulkopuolen kaltaiseksi ja ulkopuolen sisäpuolen kaltaiseksi ja yläpuolen alapuolen kaltaiseksi, ja kun teette miehen ja naisen yhdeksi, niin ettei mies ole mies eikä nainen ole nainen [---], silloin olette pääsevä valtakuntaan.” (Tuomaan evankeliumi 22; Vrt. Marjanen & Uro 299; Gal. 3:27–28.)

Intertekstuaalinen suhde Dostojevskin teoksiin, *Karamazovien veljesten* suurinkvisiittorin julistus Kristuksen alkuperäisen opin liiasta vaatavuudesta ja Pojan hahmon vertautuminen yli-ihmisyyssoppiaan kuumeisesti pohtivaan *Rikoksen ja rangaistuksen* Raskolnikoviin, johtaa pohtimaan Pojan opin vaatavuutta. *Viettelijän* Pojan ajatusten todellinen vallankumouksellisuus on kuitenkin niiden yksinkertaisuudessa. Entä jos ihmiset luopuisivat valtaan liittyvistä, vallan tavoitteluun pakottavista harhoistaan? Entä jos nainen olisi samanarvoinen kuin mies? De Beauvoirin mukaan myös sukupuolten välisessä suhteessa on kyse vapaudesta ja sen pelosta: ”Mies vapautuisi jos nainen vapautettaisiin. Mutta sitäpä mies juuri pelkääkin”, kirjoittaa de Beauvoir *Toisen*

⁶⁷ Samaan tapaan Saision *Hävinneiden legendassa* (1985, 20) Jeesus sanoo Maria Magdaleenasta: ”Minä teen hänet mieheksi, että hänkin tulisi eläväksi hengeksi, joka muistuttaa teitä miehiä, sillä jokainen nainen, joka tekee itsensä mieheksi, pääsee taivasten valtakuntaan.”

sukupuolen päätössanoissa. (De Beauvoir 1949/1980, 400; ks. myös de Beauvoir 1949/2011, 667.) *Toinen sukupuoli* loppuu pohdintaan sukupuolieroon liittyvän eriarvoisuuden purkamisen mahdollisuuksista miehen ja naisen välisen suhteen kannalta: ”vasta kun puoli ihmiskuntaa on vapautettu orjuudestaan ja sen edellytyksenä ollut tekopyhä järjestelmä kaatunut, voi ihmiskunnan jako kahteen sukupuoleen saada täyden merkityksensä, ja mies ja nainen voivat tulla pariaksi sanan todellisessa mielessä” (de Beauvoir 1949/1980, 408; ks. myös de Beauvoir 1949/2011, 681). *Viettelijässä* tarve sukupuolieron ylittämiseen viittaa kuitenkin muihin mahdollisuuksiin, nimittäin homoseksuaalisen suhteen mahdollistamiseen kahden miehen välillä.

Viettelijää ja *Rikosta ja rangaistusta* yhdistää myös molemmissa romaaneissa keskeinen evankeliumien kertomus Lasaruksen kuolleista herättämisestä. Dostojevskin romaanissa Raskolnikov menee tapaamaan Sonjaa jo ennen kuin tunnustaa tälle rikoksensa. Hän taivuttaa Sonjan lukemaan hänelle ääneen Uutta testamenttia, jonka Sonja on saanut Raskolnikovin murhaamalta Lizavetalta. Sonja lukee Johanneksen evankeliumia, jossa kerrotaan Lasaruksen kuolleista herättämisestä. Evankeliumin kertomus Lasaruksen herättämisestä kuvaa Sonjalle kaikkein suurinta ja ennenkuulumattominta ihmettä, ja lukiessaan Raskolnikoville Sonja toivoo tämänkin kuulevan ja ymmärtävän kertomuksen sanoman. (*Rikos ja rangaistus*, IV osa, 60–61.)

Johanneksen evankeliumissa Lasaruksen sisaret lähettävät Jeesukselle sanan Lasaruksesta: ”Herra, katso, se, joka on sinulle rakas, sairastaa.” (Joh. 11:3.) *Viettelijässä* Pojalla on rakkaussuhde Lasarukseen, jonka herättäminen kuolleista on Pojan ainoa ihmeteko. Silti Poika saa pettyä:

Mutta tänä yönä ei Lasarus avaa viittaansa minulle eikä rauhoita minua ruumiinsa valkoisella viileydellä niin kuin ennen, jolloin sain tuntea oman ruumiini viivat hänen ruumistaan vasten, niin että hän opetti minut rakastamaan omaa ruumistani, joka on temppeli, ja sen pylväikössä puhaltaa tuuli kuin jumalan henki, ja se henki on näkymätön niin kuin ihmisen sielu on näkymätön, ja se on tuntematon niin kuin jumala on.

Eikä tämä ole se sama Lasarus, jonka käsivarsilla opin, että rakastaessaan ihminen yhtyy jumalaan, niin että himossa, joka ihmisten maailmassa on rumaa ja likaista, ihminen toistaa luomisen hetken ja saavuttaa jumaluuden.

(V, 58–59.)

Lasarus haluaa luopua elämästä ja kaipaa takaisin kuolemaan, josta hänet on Pojan mahtikäskyllä viime hetkellä temmattu pois. Kun Poika kohtaa Lasaruksen pimeässä

puutarhassa, Lasarus itkee ja kysyy syytä tähän, mutta Poika ei osaa vastata. (V, 59.) Lasarus häpeää ja haluaisi olla kuollut, koska rakkaus on kielletty ”ihmisten maailmassa”. Sen pahan vuoksi, jonka ihmiset olivat Lasarukselle tehneet ”pakottaessaan hänet yöhön ja yksinäisyyteen kuin kulkukoiran” (V, 74), Poika säälii niin Lasarusta kuin ihmisiäkin, jotka olivat tehneet Lasaruksen sääliittäväksi. *Viettelijässä* transsendentti rakkaus vaatisi sukupuolieron ylittämistä, sukupuolieroon perustuvien sääntöjen kumoamista, jotta Lasarus saisi rakastaa omaa sukupuoltaan.

Viettelijän kritiikeissä Pojan hahmon biseksuaalisuus tai homoseksuaalinen taipumus huomattiin.⁶⁸ Parissa arvostelussa Pojan ja Lasaruksen homoseksuaalinen suhde kuvattiin ”härnääväksi” (Kari Mäkinen *Satakunnan Kansa* 13.1.1988) tai ”halpahintaiseksi” (Hannu Oittinen, *Hämeen Sanomat* 20.12.1987). Vaikka Hannu Oittinen esittää *Viettelijän* Finlandia-ehdokkuuden ansaitsevaksi romaaniksi, hän kirjoittaa: ”Näinkin lyhyeen kirjaan ei kuitenkaan mahdu yhtään ylilyöntiä, ja siksi Jeesuksen ja Lasaruksen homosuhde jää puhdasta halpahintaisuuttaan häiritsemään teoksessa – huolimatta siitä, että tällaiset aiheet eivät nykyään enää pane ketään hämmästyttämään saati soittamaan yleiselle syyttäjälle. Jeesuksen oman yksinäisyyden kuvana suhde lienee ainoastaan puolustettavissa.” Juuri näiden teemojen esiin nostamiseen ja toiveeseen sukupuolieron ja siihen perustuvan järjestyksen murtumisesta romaani kuitenkin huipentuu.

Maskuliinisen hybriksen murtuminen on myös *Rikoksen ja rangaistuksen teema*. Svidrigailovin iljettävimmät rikokset ovat kaikki kohdistuneet naisiin⁶⁹, ja Raskolnikov puolestaan nöyryty lopulta juuri suhteessa Sonjaan ja alkaa tämän ansiosta ymmärtää oman muuttumisensa olevan mahdollista. *Rikoksen ja rangaistuksen* jälkilauseessa kuvataan Raskolnikovin vaiheet tunnustuksen jälkeen. Romaani päättyy rangaistussiirtolaan: Raskolnikovilla on tyynynsä alla Uusi testamentti, sama, josta Sonja on lukenut Raskolnikoville Lasaruksen ylösnousemuksesta. Raskolnikov pohtii, olisiko mahdollista muuttua. Romanin viimeinen kappale kuuluu: ”Mutta tästä alkaakin jo toinen

⁶⁸ Matti Paavilainen, *Uusi Suomi* 15.11.1987; Matti Peltonen, *Turun Sanomat* 29.11.1987; Lasse Koskela, *Suomenmaa* 3.12.1987; Markku Envall, *Helsingin Sanomat* 15.11.1987; Olavi Jama, *Kaleva* 26.11.1987.

⁶⁹ Svidrigailovin ja Raskolnikovin viimeisessä tapaamisessa Svidrigailov ylpeilee Raskolnikoville kertomuksilla entisestä vaimostaan ja palvelijatyöistä, joita on vaimonkin tietäenkin ahdistellut. Vaimo on kuollut, mahdollisesti Svidrigailovin murhaamana, ja Svidrigailovilla on jo uusi morsian, 16-vuotias tyttö, jonka kauneudella ja viattomuudella Svidrigailov hekumoi. Svidrigailov on rakastunut Raskolnikovin sisareen Dunjaan, ja piinaa sen vuoksi erityisesti Raskolnikovia tarinoillaan. (*Rikos ja rangaistus*, VI osa, 225–241.) Teot ja ajatukset, joilla Svidrigailov piinaa Raskolnikovia, ovat samoja, joiden vuoksi hän lopulta ampuu itsensä.

tarina, tarina ihmisen asteittaisesta uudistumisesta, tarina hänen asteittaisesta muuttumisestaan, asteittaisesta siirtymisestään maailmasta toiseen, tutustumisestaan uuteen, siihen asti täysin tuntemattomaan todellisuuteen. Se voisi olla uuden kertomuksen aiheena – mutta tämä kertomuksemme on lopussa. (*Rikos ja rangaistus*, VI osa, 320.) Samoin *Viettelijän* viimeinen otsikoimaton luku päättyy haaveeseen muutoksesta, maailmasta sellaisena, mitä ei ole vielä nähty.

Sukupuolieron merkitys jäi romaanin aikalaisvastaanotossa näkymättömiin eikä läpi teoksen esiintyvää ja sen *Kiusaajaan* yhdistävää sukupuoleen kytkeytyvää tematiikkaa osattu tai haluttu nostaa esiin. Yhteys Jeesus-romaanin traditioon ja sen piiriin kuuluviin interteksteihin huomattiin, mutta Larssonin oman tuotannon versoava poetiikka jäi näkymättömiin. Romaanin suhde traditioon on kiinnostava myös kirjailijanimileikin, mies- ja naiskirjailijuuden kannalta. Nais- ja mieskirjailijoiden erilaista suhdetta kirjallisuuden traditioon oli pohdittu myös Turun *Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi* -seminaarissa, jossa todettiin, että miehiä käsitellään vaikutusten antajina, naisia vaikutusten saajina, ja siksi naistenkin kirjoittamat kirjat liittyvät ja liitetään miehiseen linjaan ja heidän kirjalliset ”äitinsä” ovat miespuolisia. *Viettelijän* arvostelut liittivät Larssonin toisen teoksen Jeesus-romaanin miehiseen traditioon aiheesta, ja näyttihän kirjailijakin olevan mieskirjailija. *Viettelijän* lopun keskeinen interteksti on kuitenkin Dostojevskin *Rikoksen ja rangaistuksen* ohella *Toinen sukupuoli* ja ”Myytit”-luvun päätös, jossa de Beauvoir pohtii sukupuolieron merkitystä ihmisyydelle.

Viettelijän yhteydet *Kiusaajaan* ja Saision omalla nimellään julkaisemaan tuotantoon (erityisesti *Kainin tytär*, *Hävinneiden legenda*, *Leonardon ikkunat* ja *Kuume*) muistuttavat jo siitä Turun seminaarissa esitetystä ajatuksesta, että miehiseen traditioon liittymiselle on vaihtoehtoja. Turun seminaarikeskustelussa pohdittiin, onko naislinjainen jatkumo vain jäänyt huomaamatta tai voitaisiinko ajatella sellaista naistutkimusta, joka hyppäisi tradition ulkopuolelle ja pitäisikö tradition ulkopuolelle pyrkimiseen ylipäättään tähdätä. Tai voisiko ratkaisu olla traditiotietoisuuden kautta kulkeva irtautumisprosessi, sidonnaisuuden kieltämisen sijaan? (KIAÄ1985:9–15.) Naisten kirjoittaman kirjallisuuden Jeesus-romaanin traditiota ei suomalaisessa kirjallisuudessa ollut tarjolla. Vaihtoehtona miehisen tradition hyödyntäminen ja sen lisäksi oman tekstuaalisen maailman luominen (vrt. Allen 1993, 315; Rojola 1989, 111–112). Oma tekstuaalinen maailmansa, tai poetiikkansa, rakentuu *Kainin tyttärestä* alkaneesta Saision tuotannon sisäisestä

jatkumosta, johon *Viettelijä* kytkeytyy. Sama poetiikka myös täydentyy myöhemmin vielä Eva Weinin romaaneilla, niiden prostituoidun hahmoilla ja salaisuudella, johon Weinin *Kulkueen* lopussa palataan.

5. Isän ja pojan maailmanjärjestys huojuu

5.1 Jukka Larsson solmii trilogiansa langat yhteen

Jukka Larsson paljastui Pirkko Saisioksi joulukuussa 1991 (vrt. Arto Virtanen, *Kaleva* 18.12.1991) vasta sen jälkeen, kun suuri osa Larssonin *Kantajan* arvosteluista oli ilmestynyt. Arvosteluissa ei pohdittu kirjailijan henkilöllisyyttä. Teoksen teemoista nostettiin useimmin esiin isän ja pojan suhde ja sukupolvien ketju, jotka näkyivät jo otsikoissa kuten ”Aina kolmanteen polveen saakka” (Väinö Immonen, *Savon Sanomat* 10.11.1991), ”Isän ja pojan nimeen” (Kimmo Nevalainen, *Karjalainen* 15.11.1991) tai ”Tuhlaajaisät ja tuhlaajapojat” (Jarmo Papinniemi, *Uusi Suomi* 29.11.1991):

Isä- ja poika-Larssoneiden tarinan ohessa romaanissa kulkee kursivilla painettuna Jukka Mikaelin kirjoittamia apogryfisiä [sic], raamatullisia kertomuksia. Ne tukevat taitavasti romaanin juonta ja syventävät ja laajentavat tehokkaasti sen pääteemaa. Tuhlaajapoika, Abraham ja Isak sekä Kristoforos, Jeesus-lapsen kantaja, tuovat romaaniiin näkyvästi myyttisen ulottuvuuden ja osoittavat isän ja pojan kompleksisen suhteen ajattomuuden.

(Hakala, *Pohjolan Sanomat* 21.11.1991.)

Joissakin *Kantajan* arvosteluissa kiinnitettiin huomiota myös sukupuoleen. Aarno Palttala arvosteli *Lapin Kansassa* romaanin Jukka Larssonin kirjana, vaikka salanimi oli jo paljastunut Pirkko Saisioksi. Palttalan (*Lapin Kansa* 24.1.1992) mukaan ”Jukka Larsson kertoo, millainen perinteen ja yhteisön asettama kohtalo miehelle on hänen sukupuolensa”. *Kantajan* arvosteluissa näkyi jälkiä keskustelusta, jota sukupuolesta oli käyty läpi 1980-luvun. Jarmo Papinniemi (*Uusi Suomi* 29.11.1991) tarkasteli arvostelussaan vanhempien roolia: ”Äitiä on sanottu 80-luvun kotimaisen proosan parjatuimmaksi hahmoksi. Larsson parjaa äidin sijasta isää ja jättää äidit ja muut naiset vähäisiksi statisteiksi.”

Pseudonyymillä julkaistun omaelämäkerrallisen romaanin ongelmaa käsitteli vain pari kriitikkoa. Raija Hakalan (*Pohjolan Sanomat* 21.11.1991) mukaan Larsson leikki omalla salaperäisyydellään ottamalla *Kantajan* päähenkilöksi Jukka Mikael Larssonin: ”kirjoittaja ikään kuin kertoo omaa elämäkertansa, salanimi kirjoittaa salaelämäkertaa. Asetelmaa mutkistaa entisestään se, että romaanin sisällä päähenkilö vielä kirjoittaa omaa henkilöhistoriaansa. Peili peilissä.” Raija Hakalan mukaan Larsson panee lukijan aivot kiehumaan:

Kantaja herättää halun osiensa ja tasojensa yhä tarkempaan tutkimiseen. On palattava lopusta takaisin alkuun ymmärtämään uudella tavalla, hakemaan unohtuneita avaimia. On tehtävä juuri se liike, jonka varaan koko Kantaja-romaani rakentuu. ”Tuhlaaja-poika palaa aina kotiinsa, koska hän ei voi ymmärtää matkaansa palaamatta alkuun, se on kotiin, jota ei enää ole.”

(Hakala, *Pohjolan Sanomat* 21.11.1991.)

Kantajassa päähenkilö Jukka Larsson, kuten muutkin teoksen kuvaamat tuhlaajapojat, palaa isänsä kotiin, matkansa alkuun, yrittäessään ymmärtää omaa elämäänsä. Hakala toteaa, että sama liike tarvitaan myös koko *Kärsimys-trilogian* tasolla: trilogian päätösoosan myötä on palattava myös Jukka Larssonin aikaisempiin romaaneihin sekä hänen kirjailijajahmoonsa.

Kantajan teema, isän ja pojan suhde, näkyy romaanin rakenteessa. Teos jakautuu kolmeen osaan, joista ensimmäinen kuvaa kertoja Jukka Mikael Larssonin isän Toivon elämää isänsä kodissa ja toinen Jukka Mikaelin elämää Toivo-isän kodissa. Kolmas osa kertoo aikuisen Jukka Mikaelin elämästä miesystävä Engelbrektin kanssa ja suhteesta ”poikaan”. Romaanin jokaiseen osaan sisältyy apokryfinen, kertojan omaelämäkerrallisen tekstin kanssa vuorotteleva tai siihen upotettu raamatullista aihetta tai kristillistä legenda mukailtava kertomus, joka on erotettu muusta tekstistä kursiiviilla. Ensimmäinen osa alkaa ja päättyy kertomuksella pojasta, joka palaa isänsä kotiin. Toisessa osassa Jukka Larsson upottaa kuvaukseen ”ensimmäisen apokryfisen kertomuksensa”, jonka hän kirjoittaa yöllä palattuaan kotiinsa sen jälkeen, kun on yrittänyt ilmiantaa isänsä. Upotettu kertomus kuvaa Abrahamin ja Isakin matkaa vuorelle, jolla Abraham on vähällä uhrata poikansa. Romaanin kolmatta osaa kehystää Kristoforos-legendan mukaelma, kirjailija Jukka Larssonin kolme unta.

Michel Tournier’n romaaneihin viitattiin *Kantajan* pohjateksteinä romaanin kritiikeissä (Raija Hakala, *Pohjolan Sanomat* 21.11.1991; Jorma Heinonen, *Keskisuomalainen* 23.7.1992). *Kantajan* kaksosveli-motiivi ja Kristoforos-legenda rakentavat intertekstuaalisen kytköksen erityisesti Tournier’n romaaneihin *Meteorit* (*Les Météores* 1975, suom. 1985) ja *Keijujen kuningas* (*Le Roi des aulnes* 1970, suom. 1983). Intertekstuaalinen yhteys eri tekstien välillä on moninkertainen ja monimutkainen, sillä Tournier’n tuotannolla on oma intertekstuaalinen suhteensa niin *Raamattuun*, *Viettelijässä* keskeiseen Tuomaan evankeliumiin kuin Kristoforos-legendaankin (vrt. Fried 1984). Sekä Tournier’n että Larssonin kaksosveli-asetelmien perusta on *Raamatun* 1. Mooseksen

kirjan kertomuksissa, joiden veljesmyyttiä ne käyttävät ja muokkaavat. *Kantajan* keskeisiä intertekstejä ovat isän ja pojan/poikien suhdetta käsittelevät *Raamatun* kertomukset tuhlaajapojasta (Luuk. 15: 11–32) ja Abrahamista ja Isakista (1. Moos. 21–25:11) sekä ensimmäisessä Mooseksen kirjassa esiintyvät veljesparit, joiden tarinoin *Kantajan* miesten kohtalot kietoutuvat: Kain ja Aabel (1. Moos. 4:1–25), Ismael ja Isak (1. Moos. 16:15–21:12), Jaakob ja Eesau (1. Moos. 25–27). *Kantajan* kaksosveli- ja kaksoisolentomotiiveja voi pitää Tournier'n romaaneille rinnakkaisena kehittelmänä yhteisestä motiivi- tai aiheaineksesta.

5.2 Käänteinen syntiinlankeemuskertomus: tuhlaajapojan kotiinpaluu

Kantaja alkaa kursivoidulla kertomuksella kotiin palaavasta pojasta. Pojan kotiinpaluun kuvaus vuorottelee Jukka Larssonin isän Toivon kertomuksen kanssa. *Kantajan* ensimmäisessä osassa vuorottelevissa kertomuksissa on kummassakin kyse isän ja pojan suhteesta ja tuhlaajapoikien kohtalosta. *Raamatussa* tuhlaajapoikavertaus sisältyy Luukkaan evankeliumiin (15: 11–32). Tuhlaajapoika, kahdesta veljeksestä nuorempi, pyytää isältään perintöosansa, tuhlaa sen ja palaa lopulta kotiin pyytämään anteeksi isältään. Isä ottaa hänet vastaan iloiten, jolloin vanhempi ja kuuliaisesti isää kotona palvellut veli vihastuu. *Kantajan* aloittavassa tuhlaajapoikakertomuksessa veljestä ei mainita mitään. Tottelevaisen ja tottelemattoman veljen teema kietoutuu vasta romaanin myöhempisiin tuhlaajapoikakertomuksiin.

Romaanin ensimmäisen osan alussa kotiin palaava poika herää yöllä kuivan viikunapuun alta, työntää oksat tieltään ja katsoo isänsä kotia. Kuvaus kotiin palaavasta pojasta kehystää romaanin ensimmäistä osaa samaan tapaan kuin *Kiusaajaa* alun ja lopun kuvaus sorsista. *Kantajan* kertomus tuhlaajapojan paluusta lainaa yksityiskohtia myös paratiisista karkotuksesta kertovasta syntiinlankeemuskertomuksesta (1. Moos. 3:1–24), vaikka *Kantajan* kertomus kuvaa vain isää ja poikaa. Kuten syntiinlankeemuskertomuksessa, myös *Kantajan* tuhlaajapoikakertomuksessa on kyse tietoisesti tulemisesta. Kuten *Kainin tyttäressä* ja *Viettelijässä* myös *Kantajan* alussa vuorokaudenajalla on merkitys: aamu merkitsee siirtymistä pakomatkan epäjärjestyksestä maskuliiniseen järjestykseen, palaamista isän kotiin. Poika riisuu paitansa ja seisoo

alastomana viikunapuun alla. ”Puu on kuiva ja lehdetön, ja jos isä, joka nyt astuu oviaukosta pihalle ja istahtaa kaislamatolle aamua haistelemaan, osaisi katsoa kuivunutta, tarpeetonta viikunapuuta karja-aitauksen takana, näkisi hän puun alla kadotetun poikansa.” (Ka, 11–12.) Kuiva puu on kuollut toisin kuin *Raamatun* paratiisin puut, jotka olivat ”ihania nähdä ja hyviä syödä” (1. Moos. 2:9).⁷⁰ Puun alta poika katselee isäänsä, joka ei katsele häntä, vaan astelee pihansa yli kohti kukkivaa taatelipuutarhaa. Tuhlaapoika lyö itseään kuivan viikunapuun piikkisellä oksalla ennen kuin huutaa isäänsä nimeltä ja astuu pois puun suojasta:

Isä pysähtyy ja kääntyy hitaasti, ja hänen hitaaseen kääntymiseensä sisältyy koko ymmärtäminen: pojan äänen tunnistaminen, tieto pojan paluusta ja paluun lopullisuudesta.

Ja isän hitaassa kääntymisessä poika tajuaa koko matkansa raskauden ja rumuuden.

Ja vasta nyt poika muistaa olevansa alasti. Ja kiireesti hän poimii maasta paitansa ja kietoo sen lanteilleen, sukuelimensä suojaksi, niin että hänen selkänsä jää paljaaksi.

Sillä niin huonosti tuntee poika isänsä, ettei hän usko isän näkevän hänen kärsimyksiään, ellei hän kärsimystensä todisteeksi tuo tuoretta verta.

(Ka, 16–17.)

Isän kääntyessä poika ymmärtää ”matkansa raskauden ja rumuuden” ja muistaa olevansa alasti, niin kuin Aatami ja Eeva hyvän ja pahan tiedon puusta syötyään. *Kantajassa* tietoisuus koskee kertomuksen implikoimaa myyttistä maailmanjärjestystä: tuhlaajapoika palaa lopulta aina kotiinsa, isänsä valtaan. Pihassaan kohti kukkivaa taatelipuutarhaa (Ka, 15) kävelevä isä vertautuu paratiisissa käyskentelevään Jumalaan, joka kutsuu Aatamia lankeemuksen jälkeen. *Kantajan* kertomus on tässäkin suhteessa käänteinen: tarinassa on aamu, ei ilta, kuten syntiinlankeemuskertomuksen lopussa ja poika kutsuu isäänsä eikä toisin päin. 1. Mooseksen kirjassa Adam ”lymysi Herran kasvojen edestä paratiisin puiden sekaan” (1. Moos. 3:8), kun taas *Kantajassa* poika astuu esiin puun alta, jotta isä näkisi hänet. Poikaa ei karkoteta paratiisista, vaan hän palaa isänsä kotiin ja puutarhaan. Tuhlaajapojan kertomus kuvaa järjestykseen palaamista ja siitä tietoiseksi tulemistä: kotiin palatessaan poika ei vielä tunne isäänsä eikä tiedä, miten hyvin tämä näkee ja tuntee hänet. Kuitenkin kyse on valmiista käsikirjoituksesta: tuhlaajapojan syntiinlankeemuksen, kotoa lähtemisen, on pitänyt tapahtua, ja isä on osannut odottaa poikansa palaavan.

⁷⁰ Kuiva ja lehdetön viikunapuu muistuttaa hedelmättömästä viikunapuusta, jonka Jeesus kiroaa *Raamatussa* (Matt. 21:19; Mark. 11:13–22).

Kantajan aloittavan kertomuksen isä ja poika ovat arkkityyppisiä hahmoja, joiden keskinäinen tarina on aina sama: siinä poika palaa isänsä kotiin ja alistuu tämän tahtoon. Feminiiniset hahmot ovat läsnä vain yleisönä isän taluttaessa poikansa taloon. Isää ja poikaa koskevan kertomuksen käänteitä todistavien vaimojen, lasten ja palvelusväen nimettömyys ja monikollisuus korostavat näiden hahmojen merkityksettömyyttä isän ja pojan tarinassa. *Kantajassa* ja sen sisällä tuhlaajapojankin tarinassa toistuvat jo *Kiusaajasta* tutut värit vihreä ja sininen. Aamulla poika peloissaan oksentaa jaloilleen vihreää lientä. Levätessään yksin huoneessaan poika tuntee itsensä naiseksi kolibrinsinisessä vaatteessaan (Ka, 44). Isän vallan alle palaaminen saa pojan oksentamaan vihreää lientä, kun taas sininen vaate, johon puettuna poika lepää yksin huoneessa, yhdistyy feminiiniseen. Oven takana odottavat maskuliininen ja feminiininen voima, isä ja äiti. Äiti käy katsomassa poikaansa, mutta ei sano tälle mitään. (Ka, 40.) Herättyään unestaan poika repäisee oviverhon tieltään ja löytää sen takaa isänsä, joka istuu vartioimassa häntä. (Ka, 36–37.)

Huoneeseen poika kuulee vasikan ja karitsan kuolinparkaisut, kun hänen kotiinpaluunsa kunniaksi valmistellaan juhlaa. Myös *Raamatussa* kotiin palaavan tuhlaajapojan kunniaksi teurastetaan vasikka (Luuk. 15:27). *Kainin tyttäressä*, *Kiusaajassa* ja *Viettelijässä* feminiinisen menetyksestä muistuttava yksinäinen huuto muuttuu *Kantajassa* eksplisiittisesti feminiiniseksi ääneksi, kun ”lammasemo huutaa karsinassaan turhaan teurastetun poikansa tähden” (Ka, 47). Mooseksen kirjoissa herran viha kohdistuu toistuvasti niin ihmisten kuin eläinten miespuolisiin esikoisiin: surmattuaan israelilaisia vankeinaan pitäneiden egyptiläisten esikoiset, Herra pyhittää itselleen israelilaisten, niin ihmisten kuin karjankin miespuoliset esikoiset.⁷¹ Lammas rinnastuu poikaan itseensä, ja huuto enteilee pahaa.

Illalla, kun pojan kotiinpaluun juhla alkaa, miehet kokoontuvat nuotion ympärille kuin näyttämölle. Taustalla kuu on piiloutunut savuisiin pilvenriekaleisiin, puut ja linnut ovat vaienneet, ja naiset ja tyttäret ovat vetäytyneet oviverhojen taakse. Poika tuijottaa maata ja huomaa, että sininen puku, josta hän tyhmyydessään on iloinnut, vain korostaa hänen lankeemuksensa kevytmielisyyttä.

⁷¹ Ks. esim. 2. Moos. 11:5, 12:2, 12:29, 13:15; 4. Moos. 3:13; myös Neh. 13:36.

*Ja isän anteeksiantava käsi lepää hänen olkapäällään raskaana ja peruuttamattomana.
He seisovat vaiti, katseltavina: katuva poika ja armahtava isä.
Ja jotakin niin syvästi lohdullista on kuvassa, jossa ryhdikäs, äveriäs isä lohduttaa
omapäistä, sortunutta poikaansa, että sitä on pysähtynyt katsomaan koko itsestään
epävarma maailmanjärjestys.*

(Ka, 48.)

Järjestyksen tunnistaminen tai siitä tietoisiksi tuleminen on *Kantajen* tuhlaajapojan kertomuksen keskeinen teema: isän ja pojan kuva on se kuva, jonka ääreen ”koko itsestään epävarma maailmanjärjestys” pysähtyy peilaamaan itseään. Juhlissa pojan palauttaa lopullisesti isänsä valtaan se tieto, että isä on lähettänyt vakoojat poikansa perään ”ollakseen joka hetki selvillä siitä, mitä hänen poikansa teki, puhui ja ajatteli” (Ka, 51). Oksentaessaan tunkiolla isänsä tarjoamaa ”liian vahvaa” lientä poika kuuntelee, kuinka isä toistaa sanoja, jotka poika on vuosia sitten sanonut jollekin maankiertäjälle. Hän ymmärtää, ettei ”maan päällä ole paikkaa minne hän voisi isänsä rakkautta paeta” (Ka, 52). Kotiinpaluu ei merkitse vain järjestykseen palaamista, vaan sen ulkopuolisen tilan illuusiosta luopumista.

Kantajen ensimmäisen osan päättää tuhlaajapojan kertomuksen loppu, jossa poika kohtaa yöllä kaivolla äitinsä, hänelle tuntemattomaksi jääneen naisen. Poika tarkastelee äitiään kuin ketä tahansa naista. Pojalleen tuntematon, kertomuksessa nimetön äiti osallistuu tapahtumiin pesemällä ja kuivaamalla poikansa ennen kuin tämä palaa isänsä rinnalle nuotiolla tanssivien miesten piiriin. Tuhlaajapojan kertomus, kuten sen kanssa romaanissa vuorotteleva Toivon tarina, on kuvaus pojan initiaatiosta isänsä maailmaan ja maailmanjärjestykseen, jota kannatteleva rakenne isän ja pojan välinen suhde on.

5.3 Isä, poika ja ruuh

Kantajassa isänsä kotiin palaavia tuhlaajapoikia ovat myös Toivo Larsson ja hänen poikansa Jukka Mikael Larsson, romaanin minäkertoja. Toivo Larssonin tarina, joka vuorottelee kotiin palaavan pojan kertomuksen kanssa romaanin ensimmäisessä osassa, sijoittuu toisen maailmansodan aikaiseen Saksaan, Hampuriin. Mikaelinkirkon torni näyttää peittyvään savuun; savu ja ilmahälytyksestä varoittava huuto yhdistävät Toivon tarinan tuhlaajapojan kertomukseen. Molemmissa kertomuksissa naisilla, pojan äidillä tai isän rakastajattarella, josta poikakin haaveilee, on vain sivurooli. Pojan etunimi Toivo

jatkaa Larssonin edellisten romaanien teemaa: *Kiusaajassa* Jukka pyrkii eristysellissään ylittämään halut, pelot ja toivon, sillä ”[m]iestä, joka karkasi pelon ja toivon ulottumattomiin, ei voinut tavoittaa enää mikään” (K, 150). *Viettelijässä* Juudaksen mukaan turha toivo on vielä valtaakin suurempi voima (V, 24). Toivon luonne tai sisältö – se, mistä toivo on toivoa – jää auki, ja kysymykseen palataan vasta *Kantajan* lopussa.

Kantajan alussa Toivon tarinassa eletään sota-aikaa. Ilmahälytyksen aikana isä seisoo ikkunassa ja syö makkaraa. Isä ja poika ovat kohtauksessa kahden, sillä äiti on pommitusta paossa kellarissa. Toivo ei ole enää lapsi mutta ei vielä mieskään: Toivo ei voi istua, koska isä seisoo, mutta ei kuitenkaan saa mennä ikkunaan tämän rinnalle. Toivon perhe on Hampurissa, sillä äiti on halunnut suojella poikaansa. Toivon sisaruksista Usko on alkoholisoitunut ja Lempi hukuttautunut, ja talvisodan alkaessa vain melkein kutsuntaikäinen Toivo on ollut jäljellä. Isän mielestä pojan olisi pitänyt olla rintamalla, mutta äiti on saanut perheen lähtemään ensin Tukholmaan ja sitten Hampuriin. Erisnimet vihjaavat Toivon tilanteen symbolisuuteen: Uskon ja Lempin menetettyään vanhemmat piilottelevat jäljelle jäänyttä poikaansa, isä vastentahtoisesti ja äiti epätoivoisesti. Perhe on päätenyt sotaa pakoon toisen maailmansodan Saksaan, sodan keskipisteeseen, jossa Toivosta on kasvamassa mies isänsä rinnalle.

Hampurissa Toivon isä ja äiti käyvät satunnaisesti töissä, ja isä elättää perhettä myös mustan pörssin ruualla, jota saa rakastajattareltaan Iiseltä. Toivo rakastuu isänsä rakastajattareen. Jouduttuaan seuraamaan isänsä ja Ilsen välistä kohtausta Toivo kateudesta, katkeruudesta ja vihasta isäänsä kohtaan lupaa itsensä oikopäätä ”Jumalalle Lutherin työn jatkajaksi ja isänsä Perkeleelle hukutettavaksi ikuisiin liekkiin” (Ka, 35). Martti Luther tuntuu Jeesusta läheisemmältä lohduttajalta, ja Toivo lupaa jatkaa juuri Lutherin työtä. Näin Lutherin oppi irtoaa siitä Kristuksen opista, johon sisältyviä mahdollisuuksia *Viettelijä* käsitteli. *Kainin tyttäressä* maskuliinisen ja feminiinisen todellisuuden eroa heijastavat luterilaisuus ja ortodoksisuus: Riskun äidin ja baaban ortodoksinen usko ja yöllinen pääsiäisen vietto ovat avautumista todellisuuden tuntemattomalle, mystiselle alueelle, kun taas luterilaisuus on isän ja veljen uskonto. Myös Riskun perheessä järjestystä merkitsee isä: ”Rikosta seurasi rangaistus. Sovintoa ei isän kanssa ole koskaan voinut tehdä, koska isä ei ole rankaissut itsensä puolesta vaan yhteiskunnan puolesta.” (KT, 29–30.) Isältä ei voi saada anteeksi, sillä isä ei edusta itseään vaan sosiaalista järjestystä. Myös *Kantajassa* Lutherin seuraaminen merkitsee oppia tai

järjestelmää, joka vahvistaa isän ja pojan välisen yhteyden ja samalla asettaa isän ja pojan toisiaan vastaan. Vihasta isää kohtaan Toivon kylkeen puhkeaa paise, joka seuraa häntä läpi elämän kuin kirous: Toivo tulee kulkemaan ”köyrynä, oikealle taipuneena, niin kuin hän olisi kuulostellut, mitä kuiskittavaa oli maan mitättömillä, paskanhöyryisillä hengillä” (Ka, 35).

Toivo antaa isänsä aviorikoksen ilmi ensin äidille ja sitten poliisille, minkä jälkeen hän päätyy vielä tunnustamaan omat syntinsä herätysliikkeen teltassa. Ilmiantoyritykset kuitenkin epäonnistuvat. Äiti ymmärtää Toivon olevan Ilsestä kateellinen isälleen, sillä kun Toivo kertoo äidilleen isän suhteesta Ilseen, äiti huutaa rautoihin jääneen eläimen huutoa, katsoo sitten poikaansa vihaten ja käskee tämän painua helvettiin (Ka, 39). Poliisiasemalla Toivo ymmärtää, että hänen ilmiantonsa kiinnostaa viranomaisia vain Ilsen ja isän harjoittaman mustan pörssin kaupan vuoksi (Ka, 41–43). Molemmat yritykset ilmiantaa isä ovat pojalle häpeällisiä, sillä ne vain paljastavat hänen oman tietämättömyytensä ja avuttomuutensa. Kolmesti kieltämisen (*Kainin tytär*) tai kolmesti torjumisen (*Kiusaaja*) motiivi muuntuu *Kantajassa* kolmeksi yritykseksi pettää isä. Kahdella ensimmäisellä yrityksellä poika kääntyy isäänsä vastaan ja kolmannella kerralla yrittää turhaan paeta isänsä kodista.

Epäonnistuvia ilmiantoyrityksiä seuraa pojan ”pakollinen erämaavaellus”, jonka kertoja Jukka Larsson ilmoittaa tiivistävänsä kahteen kuvaan (Ka, 45). Ensimmäisessä Toivo Larsson istuu nälkäisenä kadulla ja haukkaa kiveä, jota on erehtynyt luulemaan leiväksi. Toisessa nälkäinen poika myy sielunsa soppalautasesta, sillä ”matka oviaukolta keittolautaselle on vain yhden polvistumisen ja katumuksen mittainen”, eikä katumuksen aitoutta tarkista kukaan. Sekä viittaukset Kullervoon (Kalevala 33. runo), joka rikkoo veitsensä leivän sisään leivottuun kiveen, että Eesauhun (1. Moos. 25: 29–34), joka myy esikoisuutensa keittolautasesta, osoittavat samaan motiiviin, isänperinnön menettämiseen petetyksi tulemisen seurauksena. Kotiinsa Toivo Larsson palaa uudestisyntyneenä ja armohumalassa, sillä teltassa jaettu armo on ”kahahtanut hänen päähänsä kuin kypsytetyn viini” (Ka, 49). Kuvaus toistaa ruoka- tai juomamotiveja, jotka viittaavat pojan heikkouteen isänsä rinnalla ja hänen kykenemättömyyteensä ymmärtää isäsuhdettaan: *Kantajen* aloittavassa tuhlaajapojan tarinassa isän pojalleen tarjoama liemi on tälle liian vahvaa, eikä Toivo Larsson kestä myöskään teltassa jaettua armoa.

Armohumalassa kotiin palaava Toivo näkee itsensä vanhempiensa armahtajana ja erittää ympärilleen anteeksiantoa ja ymmärtämystä niin, että häneltä jää huomaamatta uhka, joka ”savuaa” kotioven raoista. (Ka, 49). Isä on polvillaan keskellä lattiaa ja korjaa tuolia, jolla hän ilmeisesti on tapanut äidin, sillä muuta motiivia tuolin rikkoutumiselle ei kerrota. Äiti makaa sängyllä lakanan alla. Äiti ja Ilse menevät sekaisin isän puheessa ja Toivon käsityksessä siitä. Naiset ovat keskenään vaihdettavissa tehtävässään isän ja pojan välisen suhteen selvittämisessä, isän ja pojan välisen suhteen kolmantena osapuolena.

Se nainen oli elukka. Isä sanoi niin. Ja ensin Toivo luuli, että isä tarkoitti Ilseä. Sitten hän tajusi, että äiti oli kuollut ja että isä puhui hänelle ja että isä puhui äidistä.

Isä pisti tuolin niveleen liimaa ja kiristi, niin että Toivon teki pahaa, ja puhui lisää, ja Toivo käsitti, että isä puhui sittenkin Ilsestä ja jätti rauhaan äidin, joka oli kuollut.

(Ka, 50.)

Kun äiti on kuollut, päättyy kertomus armahdukseen, jonka isä antaa tuhlaajapojalleen. Yritykset ilmiantaa isä osoittautuvat vain asiaan kuuluvaksi osaksi tuhlaajapojan tarinaa ja initiaatiota isän maailmaan. Toivo Larssonin tarinan lopussa isä kaataa pojalleen lisää viinaa ja käskee tämän lakata itkemästä. Isä ottaa taskustaan savukekotelon, jonka poika tunnistaa Ilsele kuuluneeksi. Kun isä kysyy, mistä poika tietää asian, tämä ei osaa vastata. Isä katsoo poikansa vaikenemista:

Ja näky huvittaa suuresti isää, ja kaadettuaan itselleen ylitsevuotavan lasillisen paloviinaa hän asettuu ikkunalle, tähtien keskelle katsomaan, kuinka hänen ensihumalassaan hapuileva poikansa lentää suoraan asetettuun ansaan.

Ja poika kysyy missä nainen nyt on, ja isä vastaa, että nainen oli elukka.

Ja poika kysyy missä nainen nyt on, ja isä vastaa, että siellä missä elukat ovat.

Ja poika näkee reiden ja sinisen leiman reidessä ja teurastamon auton ja oksentaa matolle.

Ja isä nauraa, että niin käy jokaiselle ensimmäisellä kerralla, eikä se ole vakavaa.

Ja koska poika on liian humalassa ja heikkona jaksakseen lähteä, hänen on jätävä lattialle istumaan ja annettava isän laskea kätensä hänen olkapäälleen ja otettava vastaan se perintö, jonka isä hänelle tahtoo puhua.

(Ka, 54.)

Tähtien keskellä istuva isä rinnastuu Jumalaan, jonka tahtoa ei voi vastustaa tai paeta. Jukka Larsson lopettaa kertomuksensa isästään toteamalla, että tämä oli viimeinen yö, jonka Toivo Larsson isänsä kodissa vietti. Armo, jota hän oli tullut vanhemmilleen jakamaan, karkasi sinä yönä häneltä itseltäänkin. Oppi, jonka Toivo seuraavana päivänä

keittiön tuolin eteen polvistuessaan sai sisäistä, oli, että ”armo on leipä, joka on joka päivä syötävä uudelleen” (Ka, 54). Armo jokapäiväisenä leipänä viittaa luterilaisuuteen isän ja pojan uskontona.

Isän perinnön mukainen armo on aivan erilaista armoa kuin se, mistä *Viettelijän* Poika saarnaa tai minkä Toivo humalassa epämääräisesti aavistaa ja haluaisi jakaa vanhemmilleen. *Kantajassakin* armoa on kahdenlaista, ja kaksinaisuus toistuu muissa motiiveissa, kuten romaanin ensimmäisen osan alussa esiintyvässä savuissa. *Kantajan* aloittavassa kertomuksessa, romaanin ensimmäisessä virkkeessä ”[y]ö savuaa kuin jossain olisi toimitettu liian varhainen uhri”. Savu ennakoivat kotiin palaavan pojan kohtaloa. Toivon tarinan alussa Mikaelinkirkon torni näyttää peittyvän savuun ja lopussa kotiinsa palatessa häneltä jää huomaamatta kotioven raoista savuava uhka. Savu-motiivi rinnastuu niin *Viettelijässä* kuin myöhemmin *Kantajassakin* toistuvaan tuuleen, ja yhdessä ne muodostavat samanlaisen parin kuin vihreä ja sininen – värit, jotka *Kantajassakin* toistuvat osoittaen vastavoimiin. Savu merkitsee uhkaa tai vaaraa, kun taas tuuli merkitsee vapauttavaa kohtaamista tai oivallusta jo *Kainin tyttäressä* ja *Viettelijässä*.

Valaisevan selityksen motiiville voi löytää Michel Tournier’n *Meteoreista*, teoksen yhden päähenkilön Thomas Koussekin puheesta ”kaksosveljelleen” ja rakastajalleen Alexandrelle. *Meteorien* Thomasin mukaan Jeesus oli toinen Johannes Kastaja, joka oli Jeesuksen edelläkävijä niin kuin Jeesus oli Pyhän Hengen edelläkävijä, ja vasta Pyhän Hengen laskeutuminen maan päälle aloittaa uuden historiallisen aikakauden, jossa ”Pyhä Henki yksin johtaa tapahtumia.” (*Meteorit*, 115–116.) Tämän hengen ilmentymä on *ruah*, jonka kuiskeen voi Thomasin mukaan kuulla *Raamatusta*. ”*Ruah* on heprean sana, joka perinteisesti on käännetty tuuleksi, henkäykseksi, hengitykseksi, tyhjyydeksi, hengeksi. Muinaisessa seemiläisessä etelässä *ruah* tarkoittaa jotakin laajaa, leveää, avointa, mutta se on myös haju, tuoksu. Ja joskus se on kevyt kosketus, lempeä hyväily, hyvänolon tunne, jossa ihminen kylpee.” (*Meteorit*, 117.) Thomas antaa esimerkkejä Vanhasta testamentista, jossa *ruah* voi olla myös paha, mutta kun ”lukija pääsee pitemmälle pyhissä kirjoituksissa, hän huomaa ruahin käyvän lempeämmäksi, henkistyvän, mutta se ei silti koskaan menetä kokonaan lihallisuuttaan ja rappeudu abstraktiksi käsitteeksi”.

Ruah-motiivi on löydettävissä myös kaikissa edellä käsittelemissäni romaaneissa. *Kainin tyttäressä* Annan ja Riskun päätettyä lopettaa yhdessä soittaminen, sosiaalisen vahvistuksen hakeminen suhteelle, virtaa aika takaisin huoneeseen ”viileänä ja

puuskittaisena kuin raitis ilma” (KT, 101–102; Risku). *Viettelijässä* Poika kuvaa ruumiinsa temppeleksi, jonka ”pylväikössä puhaltaa tuuli kuin jumalan henki, ja se henki on näkymätön niin kuin ihmisen sielu on näkymätön, ja se on tuntematon niin kuin jumala on”. *Kiusaajassa ruuh*-motiivi merkitsee epätäydellisyyden ja rajallisuuden aavistusta, joka on armollinen. Romaanin alussa Jukkaa rauhoittaa syksyn kirpeä ilma: ”tuoksuu mädälle ja kuolemalle. Lohdullinen haju, merkillistä” (Ki, 11). Paha *ruuh* on esimerkiksi *Kantajassa* toistuva savu-motiivi. Se merkitsee vaaraa tai uhkaa, jota poika ei kuitenkaan huomaa tai pysty käsittämään. *Kantajan* alussa savun haju merkitsee pelkoa, joka syntyy ”ihmisen päässä ja pukeutuu milloin savun, milloin poltetun ihon, lasketun veren tai mätänevän lihan löyhkäksi” (Ka, 7–8). Saision/Larssonin romaaneissa esiintyvä ja niitä yhdistävä *ruuh*-motiivi, tuoksu tai haju, joka vihjaa joko oivallukseen ja kohtaamiseen tai uhkaavan petokseen ja tuhoon, toistuu myöhemmin myös Eva Weinin romaaneissa ja yhdistää siten teoksia toisiinsa.

5.4 Kaksosveljet ja ymmärtämisen mahdollisuus

Romaanin toisen osan ja oman tarinansa Jukka Larsson aloittaa palaamalla isänsä ja tämän sisarusten nimiin. Jukan mielestä nimi ei ole enne, vaan kantajalleen määrätty toimeksianto. Hänellä itsellään on kaksi nimeä, joiden merkitykset hän selittää seuraavasti: ”Jukka on tanssisalin seinälle asetettu tuoli: istu siinä, vaiti, ja katsele kun muut tanssivat. Mutta Mikael on enkeli, jolla on kultainen miekka ja vielä kultaisemmat hiukset.” (Ka, 60.) Nimet jakavat pojan kahdeksi: Jukka jatkaa isänsä ankeaa elämää, vaikka kuvitteelliselle Mikaelille kaikki olisi mahdollista. Myös ajatus kadonneesta kaksosveljestä on peräisin isältä:

Mutta koska isä katsoi minua, niin kuin minua olisi ollut kaksi, näkyvä ja näkyvän sisällä oleva, ja kun en tunnistanut itsekseni kumpaakaan, oli minun uskottava, että meitä oli ollut kaksi ja että meistä rakkaampi, holtittomampi ja tärkeämpi oli kadonnut jonnekin.

(Ka, 67.)

Jukan nimet ja tapa, jolla isä näkee poikansa kahtena, kuvaavat kaksinaisuutta, jonka isä-Toivo pakottaa poikaansa.

Romaanin toisen osan keskeiset tapahtumat alkavat helteisestä heinäkuusta, jolloin Jukan kotiin muuttavat Rudi ja Jochum. He muistuttavat Jukkaa kaksosveliajatuksesta. Pojista vanhemman, Rudin tavoin Jukka on ollut tumma ja kumara jo lapsena, ”tarinoiden ja myyttien” varma häviäjä. Nuorempi Jochum on vaalea ja kaunis, ja nähdessään, miten isä ihailee Jochumia, Jukka ajattelee, että Jochum on hänen kadonnut kaksosveljensä. Poikien ilmaantuminen merkitsee Jukalle initiaatiota aikuisuuteen. Perheen istuessa ruokapöydässä poikien kanssa luu tarttuu Jukan kurkkuun, kuin värtingin, jolla ”kana oli yrittänyt pistää minut satavuotiseen uneen, pois kohtaan sitä, joka jo teki tuloaan” (Ka 69–70). Prinsessa ruusun satavuotinen uni merkitsee seksuaalista heräämistä edeltävää kypsymisaikaa (Bettelheim 1975/1998, 272, 277 ja 280–281). Kylpyhuoneesta luuta irrottamasta palatessaan Jukka katsoo, miten hänen isänsä kädet levittäytyvät poikien harteille ja kuinka se käsi, joka lepää Jochumin olkapäällä, kouristelee ”niin kuin olisi antanut salaisia viestejä” (Ka, 70). Jukka seisoo keittiön ovella häikäistyneenä näkemästään, ja silloin oviverho laskeutuu hänen päälleen kuin ”matkamiehen viitta” (Ka, 70) ennakoiden Jukan vuoroa olla kotoaan lähtevä tuhlaajapoika.

Poikien ja vanhempien lähdettyä herätyskokoukseen Jukka löytää isänsä kirjoituspöydän laatikosta kuvan ja lehtileikkeen Ilse D:sta, mikä todistaa siitä, että isän saarnojen langennut nainen on ollut olemassa ja että isä itse on ollut osallinen tapahtumiin. Jukka päättää lähteä kokoukseen ilmiantamaan isänsä, ja viha isää kohtaan kohisee hänen lävitseen uudella, puhdistavalla voimalla niin, ettei hän uskalla nostaa kättään: ”tiesin, että Jumala olisi pannut siihen tulisen miekan, nostanut minut kainaloista ylös ja syössyt yli Göteborgin häpeästä kuumottavien kattojen teltaan” (Ka, 76–77). Viha isää kohtaan tekee Jukasta hetkeksi Mikaelin, raamatullisen kostonenkelin, mutta myös Jukan yritys ilmiantaa isänsä epäonnistuu: ääntä ei tulekaan suusta. Isä, jonka viereen hänet istutetaan, vääntää hänen nyrkkinsä auki ja löytää Ilse D:n kuvan. Toivon ja Jukan, isän ja pojan, nöyryytykset asettuvat sisäkkäin, sillä juuri Ilse D:n vuoksi Toivo yritti ilmiantaa oman isänsä.

Yöllä Jukka istuu kotitalonsa ulkopuolella puussa ja katsoo kotiaan, samoin kuin romaanin aloittavassa kertomuksessa tuhlaajapoika katsoo isänsä taloa. Puussa istuminen yhdistää Jukan Luukaksen evankeliumin kertomukseen Sakkeuksesta (Luuk. 19:1–9), joka kiipeää puuhun nähdäkseen Jeesuksen. Jeesus kutsuu Sakkeuksen alas ja tämä tekee parannuksen. Luukaksen evankeliumissa Jeesus sanoo: ”Tänään on pelastus tullut tämän

perheen osaksi. Onhan hänkin Abrahamin poika.” (Luuk. 19:9.) Jukkaa ei kutsu alas puusta kukaan, ja vasta kun valot sammuvat, hän hiipii kotiin. Luukkaan evankeliumiin kirjatut Jeesuksen sanat kuitenkin toteutuvat, sillä perheeseen palaa järjestys, kun Jukka palaa kotiin ja ymmärtää olevansa ”Abrahamin poika” hänkin: sinä yönä ”saarnaaja Toivo Larssonin tuhlaajapoika” kirjoittaa ensimmäisen apokryfisen kertomuksensa (Ka, 84–87). Kertomus on upotettu toisen osan sisään, ja se toimii Jukan kertomukselle rinnakkaisena tekstinä. Seitsenosainen kursivoitu kertomus mukaillee ensimmäistä Mooseksen kirjaa (1. Moos. 22:1–19), jossa Abraham on vähällä uhrata poikansa Isakin. Myös tämän kertomuksen alussa äiti ja poika erotetaan toisistaan: äiti herättää pojan aamunkoitteessa, ja kun poika herää, äiti huutaa kuin lammas, kun siltä viedään karitsa. Isä sitoo pojan selkään puita ja niin poika kantaa selässään puukuormaa, aasi kantaa selässään poikaa ja isä ”kantaa jotakin, joka on vielä raskaampaa” (Ka, 85). Varoittava *ruah* on läsnä, kun isän hengitys pyyhkäisee pojan kasvojen yli ”kuin tuuli, joka tuo erämaasta raadon hajua”. Jukan apokryfinen kertomus on kuvaus osittaisesta tietoiseksi tulemisesta, aavistamisesta, isän ja pojan välisessä kohtaamisessa. Keskeinen ero Abrahamin ja Isakin tarinaan on näkökulmassa: Jukan kertomuksessa tapahtumat kuvataan pojan näkökulmasta.

Jukan apokryfisessä kertomuksessa isä johdattaa poikansa kivisille vuorille, ja vaikka maisemassa näkee kauas, on kaikkialla samanlaista kuin painajaisessa. Poikaa alkaa pelottaa olla isänsä kanssa kahden kuolleessa, kuivassa maisemassa, josta ”Jumala unohti veden, yön, puut ja eläimet” (Ka, 85). Kun isä alkaa kerätä kiviä röykkiöksi, poika haluaisi auttaa häntä, mutta isä tönäisee hänet pois. Vasta saatuaan puut rakentamalleen kivijalustalle isä katsoo poikaansa ja näkee hänet, ja poika näkee, että isä näkee hänet, vasta nyt: ”Ja vaikka helle kietoo isän läpinäkyvään, värisevään vaippaan, niin että isä näyttää leijuvan tyhjässä kuin heijastuksena veden pinnassa, näkee Poika hänet nyt kokonaan.” (Ka, 86.) Kuten Toivo Larsson näkee ikkunalaudalla tähtien keskellä istuvan isänsä, myös tässä kertomuksessa poika näkee isänsä abstraktina vallankäyttäjänä, tyhjässä leijuvana jumalana. Kauhu salpaa pojan hengityksen:

Jumala valitsee itse karitsansa.

Niin vastaa isä Poikansa kysymykseen nostaessaan hänet puiden päälle.

Poika katsoo isäänsä hämmästyneenä, kunnes isä repäisee helmastaan kangassuikaleen ja peittää Pojan silmät.

Haukka huutaa kimeästi.

Poika tietää, että aikaa on vähän. Siksi hän toistaa kysymyksen, jota isä ei odottanut ja joka siksi jäi häneltä kuulematta: Minne sinä lähetit minun veljeni Ismaelin, ja miksi sinä veit hänet minulta?

(Ka, 86.)

Kysymys, jonka Poika Jukka Larssonin kertomuksessa umpimähkään esittää, pelastaa hänet. *Raamatussa* Abrahamin pysäyttää Jumala, Jukan kertomuksessa kysymys Ismaelistä, kadonneesta veljestä. *Raamatussa* tottelemattomasta Ismaelistä, Abrahamin ensimmäisestä orjattarelle syntyneestä pojasta, jonka Abraham Jumalan käskyä seuraten ajaa pois nuoremman veljen tieltä, tulee ensimmäinen ikuinen ulkopuolinen. Ismael on kapinallinen kuten Kain: hän on ”mies kuin villiaasi: hänen kätensä on kaikkia vastaan, ja kaikkien käsi on häntä vastaan, ja hän on kaikkien veljiensä niskassa” (1. Moos. 16:12).⁷² Pojan toistettua veljeä koskevan kysymyksen isä katsoo poikaansa ”ja laskevan päivän itsepintaisessa helteessä haistaa vanha mies murskaantuvien terälehtien mehun” (Ka, 87). Hyvän *ruahin* aistimus vihjaa siihen, että tarinassa on hetkellisesti toivoa, ja isän ja pojan laskeutuessa alas vuorelta isä katsoo poikaansa kuin vastasyntyntä, ”kahdesti saatua, joka voittajana laskeutuu vuorelta, aasintammalla ratsastaen” (Ka, 87). Poika pelastuu vuorella, mutta toisaalta jo vuorelta alas ratsastaessaan vertautuu myös Jeesukseen, joka ratsastaa aasilla Jerusalemiin täyttämään isänsä tahdon:

Mutta Poika, jonka silmät isä on omalta epäröinniltään peittänyt, ei tunne maisemaa, jonka halki aasi häntä kuljettaa. Ja niin arvaamaton on maailma, johon isä hänet on tänä helteisenä päivänä paiskannut, että katsoessaankin sitä on Pojan oltava näkemättä, kunnes hän vasta vanhuutensa päivinä on uskaltava täysin antautua sokeuden sysimustaan armoon.

(Ka, 87.)

Sekä *Viettelijässä* että *Kantajassa* isät, jotka tekevät pojistaan kaltaisiaan, ovat vanhenevia, kuolemaa lähestyviä miehiä. Jukan apokryfinen kertomus kuvaa pojan initiaatiota isänsä maailmaan, jonka rakenteesta kumpikaan ei kuitenkaan tule kunnolla tietoiseksi. Murskaantuvien terälehtien mehun haistaminen, *ruah*-motiivi, viittaa jonkinlaiseen armolliseen oivallukseen, mutta kertomuksen loppu osoittaa ymmärryksen vajavaisuuden: hetkellisen aavistamisen ja sokeuden edestakainen kamppailu päättyy

⁷² Kainin ja Ismaelin tietä seuraa myös Isakin esikoinen Eesau, joka myy esikoisosuutensa yhdestä lautasellisesta keittoa (ks. 1. Moos. 25:30–34; Hepr. 12:16). 1. Mooseksen kirjassa Eesaun yhteyttä Ismaeliin korostaa, että hän ottaa vaimokseen yhden Ismaelin tyttäristä (1. Moos. 28:9).

jälkimmäisen voittoon. Isä peittää pojaltaan oman epävarmuutensa ja pojankin ”on oltava näkemättä” kunnes ”vanhuuden sysimusta armo” aikanaan merkitsee lopullista, epävarmuudesta vapauttavaa sokeutta.

Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa Abrahamin ja Isakin kohtaaminen päättyy muistutukseen vuoren erityisestä merkityksestä: ”Aabraham pani sen paikan nimeksi ’Herra näkee’. Niinpä vielä tänä päivänä sanotaan: ’Vuorella, missä Herra ilmestyy’” (1. Moos. 22:14). Vuoreen, jolle Jukka Larssonin kertomus isästä ja pojasta sijoittuu, palataan myös Eva Weinin *Kulkueessa*.

5.5 Tarinanylitys eli paluu kotiin, jossa isää ei enää ole

Kantajen toisessa osassa isän ja pojan välinen suhde muuttuu miehen kaksinaisuuden tarkasteluksi: isä näkee poikansa kahtena, ja toisaalta käy ilmi, että isällä itsellään on ollut kaksosveli. Kolmannessa osassa kadonneen kaksosveljen teeman käsittely päättyy Jukan ja Engelbrektin, Jukan ”kadonneen kaksosveljen” (Ka, 66–67), suhteeseen. *Kantajen* lopussa kietoutuvat yhteen myös homososiaalisen ja homoseksuaalisen suhteen merkitykset, kun Jukka vie isänsä perunkirjoitukseen ”Pojan”, johon hänellä on suhde.

Omaelämäkerrallisen romaaninsa loppupuolella Jukka kertoo ajattelevansa paljon kertomusta ikäisestään miehestä, jonka keuhkosta oli löydetty pieni poikasikiö, miehen syntymätön kaksosveli. Kaksosen kuoleminen kohtuun voi ajatella merkitsevän psyykkistä traumaa, jonka alkuperä on niin varhaisessa fyysisessä kokemuksessa, että eloonjääneen on mahdoton tavoittaa sitä kielellisesti. Tarina kohtuun kuolleesta kaksosveljestä palaa perimmäisen menetykseen tai eroon, joka varioituu *Kärsimystrilogian* osasta toiseen. *Kiusaajassa* menetys on feminiinisen ja maskuliinisen erottaminen toisistaan. *Viettelijässä* Pojan ja Juudaksen tekee kaksoisolennoiksi äidille tehty, feminiiniseen toiseen kohdistuva seksuaalinen väkivalta. *Kantajassa* katse kohdistuu maskuliiniseen subjektiin ja jo isälle tapahtuneeseen menetykseen: kaksinaisuuteen ja toisen puolen menettämiseen, josta *Kantajassa* aina uudelleen tulee pojankin kohtalo, hänen isänperintönsä.

Romaanin toisen osan lopussa Jukka Larsson palaa isänsä kotiin ja istuu vanhempiensa ruokapöydässä. Kohtauksessa palataan tuhlaajapojan tarinaan ja kotiinpaluun merkitykseen:

Rikollisen on palattava rikospaikalle, sillä rikos on hänen kotinsa.

Miksi te olette huolissanne lopusta, kun ette tunne alkuakaan. Kysyi Kristus opetuslapsiltaan.

Tuhlaajapoika palaa aina kotiinsa, koska hän ei voi ymmärtää matkaansa palaamatta alkuun, se on kotiin, jota ei enää ole.

Kaikki on tehtävä kahdesti: ensin on eletävä ymmärtämättä, sitten ymmärrettävä, ja ymmärrettävä sekkin, ettei elettyä saa takaisin.

Ei tuhlaajapoika kotiin palannut, sillä kotia hänellä ei voinut olla. Hän palasi hakemaan avainta, jonka oli lähtiessään unohtanut.

(Ka, 95–96.)

Kantajan kolmannessa osassa isä on kuollut ja romaanin loppuosa kuvaa Jukan yritystä ymmärtää tapahtumia. Tuhlaajapojan tarina haastetaan, kun Jukka sanoo, ettei tuhlaajapojalla voinut olla kotia, vaan että poika palasi hakemaan avainta. Romaanin viimeiseen osaan sisältyy kaksi tuhlaajapojan kotiinpaluuta, jotka molemmat ovat erilaisia kuin aikaisemmin. Kolmannen osan alussa Jukka matkustaa laivalla isänsä hautajaisten jälkeen Tukholmasta Helsinkiin, eli palaa omaan kotiinsa isänsä kuoltua. Toinen kotiinpaluu tapahtuu pian toiseen suuntaan, kun Jukka palaa Tukholman kautta Göteborgiin isänsä perunkirjoitukseen. Kahdesta eri suuntaan tapahtuvasta kotiinpaluusta muodostuu heiluriliike, joka osoittaa isäsuhdettaan pohtivan pojan teeman merkityksellisyyteen.

Kolmannessa osassa, kahden kotiinpaluun välissä, myös Jukan elämään ilmestyy poika, josta tulee kolmas osapuoli kahden miehen väliseen suhteeseen. Isänsä hautajaisista palatessaan Jukka soittaa laivalta kotiin, josta ei vastaakaan hänen kumppaninsa Engelbrekt, vaan tämän kadulta löytämä Poika. Jukan palatessa kotiin Poika nukkuu sohvalla liian isossa villapaidassaan ja rikkinäisissä villasukissaan, vankikarkurin näköisenä. (Ka, 111.) Jukka houkuttelee Poikaa tapaamiseen lupaamalla apua oikeusjutussa, joka tätä vastaan on nostettu. Pojan hahmo – hän ei ole vielä mies eikä enää lapsi – kiihottaa ja liikuttaa Jukkaa. Jukan ja Pojan tarina on variaatio romaanin aikaisemmista isän ja pojan suhdetta kuvaavista kertomuksista: poika on initiaatiovaiheessa, ja tällä kertaa Jukka on valtaa käyttävän vanhemman miehen, isän, roolissa. Pojan hahmo muistuttaa myös *Kiusaajan* päähenkilöä Jukka Laustetta: Poikaa uhkaavan vankeustuomion ohella hahmoja yhdistää muun muassa tapa koskettamalla merkitä asioita omakseen (Ki, 68; Ka, 126 ja 139). Teosten välisen yhteyden myötä myös

Kärsimystrilogian ensimmäisessä osassa kuvattu isätön poika liitetään *Kantajassa* isien ja poikien ketjuun ja ”isän vallan” alle.

Jukka huijaa Pojan mukaan lähtiessään Göteborgiin isänsä perunkirjoitukseen. Göteborgissa Jukka istuu entisessä pojanhuoneessaan, isänsä paperit edessään sängyllä. Romaanin sisällä ympyrä sulkeutuu, kun Jukka katsoo kuinka Poika istuu lattialla humalassa viinasta, jota Jukka on hänelle ostanut, polttaa taukoamatta ja ”heiluttaa päätään niin kuin olisi häkissä, tai häkki olisi hänen päässään” (Ka, 140). Tällä kertaa näkökulma on isähahmon, jonka oma avuttomuus ja hämmennys tulevat *Kantajassa* näkyviksi. *Kiusaajassa* vankila on mentaalinen tila, ja samankaltaiseen ajatukseen kohtaus *Kantajassa* vihjaa: häkki on pojan päässä. Jukka peittelee pojan nukkumaan, ottaa paperit tämän alta ja menee alakertaan puhumaan äitinsä kanssa isästään.

Kantajan lopussa isän, äidin ja pojan perheestä ovat jäljellä vain äiti ja poika, jotka puhuvat keskenään isän tarinasta. Äiti välttelee menneisyydestä puhumista, kunnes Jukka sanoo ajatelleensa lapsena, että hänellä olisi ollut kaksosveli. Isäkö sen ajatuksen sinulle laittoi, kysyy äiti ja kertoo sitten, että isällä oli ollut kaksosveli:

Isältähän se veli oli kuollut. Niitä juttuja sinä varmaan olet salaa kuunnellut. Äiti sanoo. Isä sanoi, että se kuollut teki hänestä sen, mikä hän nyt on. Tai oli. On vaikea tottua sanomaan oli. Saarnamiehen. Jotenkin isä tunsii itsensä syylliseksi siihen, minä luulen. Vaikka ei siinä mitään järkeä ole, synnytyksessä se meni.

Nyt minun täytyy muuttaa koko Toivon kertomus. Minä ajattelen ensimmäisenä. Sanon: miksi ei minulle ole kerrottu ikinä.

Vanhoja asioita. Äiti sanoo. Mitä ne ketään jaksavat kiinnostaa. Haudassa makaavan miehen veli, hyvä että oli ihminenkään vielä.

Siitä tulee iso työ. Minä ajattelen. Muuttaa kaikki.

(Ka, 145.)

Tieto isän kaksosveljestä on avain, jota poika tulee isänsä kodista hakemaan. Toivon kertomuksesta tulee kertomus toivosta: isän tarinan tunteminen merkitsee mahdollisuutta toisenlaiseen tietoisuuteen tai ymmärtämiseen, joka ei kuitenkaan aukea itsestään. Isän kaksosveljestä kuuleminen merkitsee vasta ison työn alkamista, sillä sen myötä muuttuu myös isän ja pojan kuva ja siihen nojaava maailmanjärjestys. Isän tarinan myötä pitää ”muuttaa kaikki”, kirjoittaa Jukka Larsson, ja sitaatti implikoi, että tämä on se työ, johon Jukka Larsson alkaa.

5.6 Loppunäytös, jossa mieskirjailija Jukka Larsson iskee silmää

Kantajen lopussa, jouluaattona, Jukan miesystävä Engelbrekt peittelee sohvalle sammuneen äitinsä Marjaanan. Engelbrektin äidillä, toisin kuin Larssonin teosten muilla äitihahmoilla, on oma nimi. Alkoholisoitunut Marjaana on myyttisestä mykän äidin roolista irtileikkautunut ”tyttöparka”, joka esittää humalansa lävitse omia ironisia havaintojaan miehistä, myös Engelbrektista ja Jukasta (Ka, 111). Engelbrekt kertoo Jukalle Marjaanan palkanneen jonkun piirtämään Simbergin pojat vaatetettuina pelkkiin nahkatakkeihin. ”Vain nainen voi keksiä jotakin niin rivoa: nahkatakkit ja paljaat pippelit.” (Ka, 152). Tämän jälkeen Jukka esittää Engelbrektille kysymyksen:

Opitaankohan me vielä. Minä sanoin.
Kynttilät savuttivat vedossa. Heijastuimme kuusen palloissa himmeinä ja vääristyneinä,
sinisessä pallossa ylösalaisin.
Rakastamaanko. Kysyi Engelbrekt.

(Ka, 152–153.)

Romaanin lopussa käyty keskustelu on monimielinen. Jukka ei nimeä sitä, mikä pitäisi oppia, ja Engelbrekt vastaa kysymykseen kysymyksellä. Kynttilät savuttavat vedossa muistuttaen vastakkaisista *ruuh*-voimista. Joulukuusen palloista heijastuva kuva on ylösalaisin ja vääristynyt, mutta pallon väri on sininen, läpi Larssonin trilogian toistuva hetkellisen armon ja oivaltamisen väri.

Viittaus Hugo Simbergin freskoon *Köynnöksenkantajat* (1905–1906)⁷³ sisältyy jo Jukan kotiinpaluuseen isänsä hautajaisista: kotona häntä odottaa huone, jossa Järnefeltit, Gallen-Kallela-luonnokset, Heiskaset, Pietilät ja Kaskipurot ja kaksi varhaista Mäkilää on pinottu nurkkaan, ja niiden sijaan seinää kiertää Pojan maalaama ”kuumeinen graffiti”, oikukasta ruusuköynnöstä muistuttava ornamentti, josta ”Simbergin suloiset, alastomat pojat” puuttuvat. Engelbrekt istuu ikkunalaudalla puhumassa Pojan varaan tekemistään suunnitelmista ja näyttää katulampun valossa kaari-ikkunaa vasten Leonardon

⁷³ *Kantajen* kannalta kiinnostava on myös Simbergin maalaus *Haavoittunut enkeli* (1903), jossa kaksi poikaa kantaa haavoittunutta enkeliä. Maalauksen teema on ideaalien haavoittuvuus ja epäily (ks. Lyytikäinen 1997, 42), ja *Kantajassa* kyseenalaistuva ideaali on maskuliinisen subjektin koskemattomuus ja haavoittumattomuus. *Kantajen* viimeisessä osassa inhimillisiksi osoittautuvat niin rakkaudennälkäiset Jukka ja Engelbrekt kuin Poikakin, jota molemmat miehet haluavat ja hyväksikäyttävät. Simberg maalasi myös *Haavoittunut enkeli* -freskon (1905–19) Tampereen tuomiokirkkoon, jossa *Köynnöksenkantajat* on.

Luolamadonnalta. (Ka, 112.) Leonardo da Vincin apokryfinen maalaus *Luolamadonna*⁷⁴ kuvaa hetkeä, jolloin Johannes Kastaja kohtaa Jeesus-lapsen ja tunnistaa hänet Kristukseksi. Kotiinpaluun hetki ja Engelbrektin löytämän ”Pojan” ilmestyminen Jukan ja Engelbrektin elämään ennakoi lankojen solmimista yhteen *Kantajan lopussa*: Pojan merkitystä Jukalle ja Engelbrektille, kantamisen periytymistä ja toistumista sukupolvien ketjuessa kaikkien poikien kohtalona ja viittausta ”Marjaanan” osuuteen tarinan kokonaisuudessa.

Kantamisen motiivi on läsnä myös romaanin kolmatta osaa kehystävissä Jukan kirjoittamissa kolmessa Kristoforos-myytin mukaelmassa, joista viimeistä Jukka romaanin lopussa nousee keskellä yötä lopettelemaan. Pyhän Kristoforoksen legenda on myös Tournier’*n Keijujen kuninkaan* interteksti, ja Tournier muuntelee kantamisen motiivia romaanissaan monin tavoin: *Keijujen kuninkaan* päähenkilö Tiffauges samastuu koko joukkoon kantaja-hahmoja, joista yksi on Kristoforos (Meretoja 2000, 193–194)⁷⁵. Kristoforos on jättiläinen, joka haluaa voimillaan palvella maailman mahtavinta herraa. Hän palvelee ensin kuningasta ja sitten paholaista, kunnes kuulee Kristuksesta ja lähtee etsimään häntä. Kristoforos ryhtyy lautturiksi ja kantaa eräänä päivänä virran yli lapsen, joka painaa kuin olisi lyijyä. Vastarannalla Kristus-lapsi kertoo kuka on (*Keijujen kuningas* 45–47; Meretoja 2000, 201). Kristoforos-legendan Kristoforos kantaa Kristus-lapsen turvallisesti joen yli. *Keijujen kuninkaan* Tiffauges ei romaanin lopussa kannan harteilleen nostamaansa juutalaispoikaa Efraimia turvaan, vaan suolle kuolemaan yhdessä kanssaan. (*Keijujen kuningas* 377–379; Meretoja 2000, 206.) *Keijujen kuninkaassa* kantamismyytti esiintyy hyvinä ja pahoina muunnelmina: toisaalta suojelemisena ja palvelemisena, toisaalta omistamisena ja hallitsemisena (Meretoja 2000, 200, 202, 205–206). Myös *Kantajan* loppuratkaisu on ristiriitainen.

Kristoforos-legendassa Kristoforos kantaa lapsen joen yli, mutta Jukan kertomus päättyy toisin. *Kantajan* kolmesta Kristoforos-teemaisesta Jukan kertomuksesta viimeisen, johon romaani päättyy, Jukka kirjoittaa aamuyöllä kotonaan. *Kantajan* päättävässä Jukan kertomuksessa on aamu, kuten *Kantajan* alussakin: mies on joen rannalla niin varhain aamulla, ettei aurinko ole vielä noussut. Äkkiä hänen vieressään seisoo poikalapsi, joka pyytää, että mies kantaisi hänet joen toiselle puolelle. Mies kuitenkin tunnistaa lapsen

⁷⁴ Da Vincin *Luolamadonnasta* on kaksi eri versiota, toinen Louvressa Pariisissa, toinen National Galleryssa Lontoossa. Varhaisempi maalaus on peräisin 1400-luvun lopusta ja myöhempi 1500-luvun alusta.

⁷⁵ *Keijujen kuninkaalle* keskeinen on myös Goethen *Keijujen kuningas* -balladi, ks. Meretoja 2000, 193.

Kristukseksi ja kieltäytyy kantamasta tätä. Hän sanoo olevansa vain ihminen, jonka jalat palelevat jäisessä vedessä:

[---] *Mutta sinä olet jumala ja sinut on lähetetty maan päälle kantamaan ihmisen murheet, niin että miksi sinä et ota minua harteillesi ja kannan vastarannalle, jota ei näy.*

Sen kuultuaan pahoitti lapsi mielensä ja nosti miehen syliinsä ja kahlasi jääseen veteen.

Ja mies sulki silmänsä ja iloitsi siitä, että hänen uskonsa oli niin suuri, että hän luotti itsensä lapsen kannettavaksi.

Mutta joen keskellä muuttui lapsi vanhukseksi, miehen kaltaiseksi, ja niin vajosivat he pohjaan, molemmat, tarinoiden ulottumattomiin.

*Kantaj*an loppuun sijoittuvassa kertomuksessa jumala, jonka kannettavaksi mies itsensä jättää, paljastuu miehen kaltaiseksi, ja niin molemmat vajoavat pohjaan. *Kantaja* päättyy sykliin, jossa isien ja poikien ketjussa samat asiat tapahtuvat aina uudelleen ilman että niiden merkitys ratkeaisi: lapsi muuttuu vanhukseksi, miehen kaltaiseksi. Meretojan (2000, 195) mukaan myytit eivät Tournier'n romaaneissa tarjoa valmiita identiteettejä tai maailmankuvia, vaan myyttisiä malleja, joita yksilö voi seurata tai olla seuraamatta. *Kantajassa* isän tarina periytyy isältä pojalle, ja on epäselvää, voiko poika valita. Yöllä Göteborgissa Poika pukee Jukan isän kalsarit jalkaansa kuin ennakoiden lapsen muuttumista vanhukseksi, kuten tapahtuu Jukan unessa, jota hän romaanin lopussa kirjoittaa ja johon romaani päättyy. Toivo Larssonin tarinassa isä tekee pojastaan itsensä kaltaisen ja saman tekee Toivo omalle pojalleen Jukalle. Jukalla ei ole omaa lasta, vaan pojan paikalla on Poika, jota Jukka rakastaa kuumeisesti ja nöyryyttävästi ja joka muistuttaa Jukkaa hänestä itsestään.

Jukan isän perunkirjoitukseen tehdyllä matkalla Poika lopulta ryöstää Jukan ja katoaa, ja samalla peruuntuvat Engelbrektin Pojan varaan tekemät suunnitelmat. Jouluaattona kotona Engelbrekt sanoo Pojan kadonneen. Jukka kuitenkin kysyy näyttelystä, ”graffitijutusta”, ja Engelbrekt viittaa sohvalle sammuneeseen Marjaanaan: ”Se oli ihan lapsellinen idea. [---] Marjaana alkaa tulla vanhaksi. Se oli palkannut jonkun idiootin piirtämään sen köynnöksen alle plagiaatit Simbergin pojista mutta niin, että niillä olisi nahkakatit päällä.” (Ka, 152.) Marjaana on omin luvuin hankkinut jonkun – mahdollisesti miehiltä kadonneen Pojan – täydentämään Pojan graffitin köynnöstä kantavilla pojilla. Kuvan merkitystä, kantamista jokaisen pojan kohtalona, ei Jukan ja Engelbrektin keskustelussa tunnisteta tai tunnusteta.

Kantajassa viimeistä sanaa ei sanota, vaan teksti päättyy arvoitukseen, vanhukseksi, miehen kaltaiseksi muuttuvan lapsen ja miehen vajoamiseen virtaan, tarinoiden ulottumattomiin. Samaan aikaan tarina jatkuu, joskin toisella kirjailijanimellä. Engelbrektin lausunto Marjaanan Simberg-versiosta, ”vain nainen voi keksiä jotain niin rivoa”, on kuin silmänisku pseudonyymien arvoitusta pohtivalle lukijalle: miehiä, isiä ja poikia, *Kantajassa* kuvaavan Jukka Larssonin hahmon takana piileskelee sittenkin nainen.

6. Naiskirjallisuus murtaa maailmaa: *Puolimaailman nainen ja Kulkue*

6.1 Eva Wein – nuoren naiskirjailijan lähtökohdat

Turun *Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi* -seminaarissa vuonna 1985 keskusteltiin siitä, millä tavoin kirjallisuus ja kirjallisuudentutkimus välittävät miesvaltaista maailmankuvaa. Puheenvuoroissa pohdittiin myös, mitä velvollisuuksia naiskirjailijalla on naiseuden, naisten kokemusten ja aseman kuvaamiseen. Seminaarikeskustelussa tultiin siihen tulokseen, että muutoksen aikaansaamiseksi haaste oli ennen kaikkea kirjallisen kentän sukupuolittuneisuuden tiedostaminen ja näkyväksi tekeminen. Mieskirjailijan asema oli kirjallisuuden kentällä vahvempi kuin naiskirjailijan, niin kuin miehen asema yhteiskunnassa oli vankempi kuin naisen. Epäselvää sen sijaan oli, millä kaikilla tavoilla erot ilmenivät, kirjallisuudessa tai maailmassa, ja mitä mahdollisuuksia naiskirjailijalla – naiskirjailijana tai kirjailijana – oli muuttaa vallitsevaa tilannetta. (KIAÄ1985:9–15.)

Omassa puheenvuorossaan Pirkko Saisio sanoi odottavansa paljon juuri naisten kirjoittamalta kirjallisuudelta, sillä naisen asema todellisuuden tarkkailijana oli mielenkiintoisempi kuin miehen. Saisio esitti, että sukupuolisen epätasa-arvon historiallinen taakka saattoi tarjota jonkinlaisen käänteisen etulyöntiaseman naistaiteilijalle tai -kirjailijalle, koska naiseus on merkinnyt pakkoa harjaantua maailman tarkkailemisessa. Toisaalta naisen on usein pitänyt vaieta havainnoistaan tai muokata ja peittää sanottavaansa toiseen muotoon. Saision mukaan näistä lähtökohdista juuri naisten kirjoittama kirjallisuus voi olla hyvin mielenkiintoista, kunhan naiset saavat ”itsetuntonsa niin järjestykseen” että voivat alkaa ilmaista itseään. (KIAÄ:9–15.)⁷⁶ Ajatus naisten

⁷⁶ ”...mä odotan hirveesti naisten kirjoittamalta kirjallisuudelta jo yksinomaan siksi että siis naisen asema siis jotenkin niinkun tän maailman tarkkailemisessa niinku oman historiansa kautta ja oman siis sukupuolensa kautta on paljon mielenkiintoisempi kuin miehen. [---] Mä uskon että se tekee naisen suhteen maailmaan dialektiseksi ja mielenkiintoiseksi. Sitten on toinen se koko niinku naisen pitkä historia missä niinkun naisen on aina täytynyt salata perimmäiset ajatuksensa ja sillä tavalla kääntyä sisäänpäin, niin se on jättänyt tota naiselle sellaisen aseman että tota [---] nainen todennäköisesti voisi kuvata miestä paremmin kuin mies itseään. Ja siihen mä uskon koska tota..nainen on koko historiansa ajan joutunut tarkkailemaan miestä ja miehän on jotenkin niinku auki enemmän kuin nainen. Sillä on ollu aina mahdollisuus siihen. Ja jos siis nainen vaan saa jotenkin itsetuntonsa niin järjestykseen et se voi myös niinku aueta mutta pitää sen koko pitkän historiansa kuitenkin niinku kerrostumana itsessään niin sitä vois jotenkin olettaa että siitä tota tulisi taiteenkin kohdalla jotain hyvin mielenkiintoista koska yleensähan on kai niin että paras kirjallisuus esimerkiksi niin sehän kirjoitetaan semmoisissa yhteiskunnissa, missä on jonkinlainen sensuuri olemassa. Koska tota se pakottaa sillon niinku jo taiteilijan tai kirjailijan niin tarkkailemaan niinkun toisesta näkökulmasta ja tarkemmin sitä ympäristöä plus sitten niinkun jotenkin muokkaamaan sen sanottavansa,

jollain tavalla erilaisesta kokemusmaailmasta ja ilmaisusta oli 1980-luvulla eroa korostavan naisnäkökulmaisen tutkimuksen kulmakiviä (ks. Rojola 1989, 106–107; Saariluoma 1989, 26; Eagleton 2005, 94). Kun naiskirjailija Eva Wein muutamaa vuotta myöhemmin syntyi, olivat hänen lähtökohtansa kuitenkin moninkertaisessa epävarmuudessa.

Eva Weinin romaanit ilmestyivät Jukka Larssonin *Kantajan* molemmin puolin: *Puolimaailman nainen* vuonna 1990 ja *Kulkue* vuonna 1992. Romaaneista ensimmäinen ehdittiin arvostella ilman oikeaa tietoa kirjailijasta. *Kulkue* valittiin Finlandia-ehdokkaaksi, ja ehdokastilaisuudessa Saisio antoi ilmi tämänkin salanimensä. Pirkko Saisio tiedettiin tuossa vaiheessa jo Jukka Larssoniksi, ja vuoden 1992 Finlandia-palkintoehdokkuuden jälkeen ilmestyneissä *Kulkueen* kritiikeissä kiinnitettiin huomiota kirjailijanimiin. *Kulkueen* arvosteluihin palataan loppuluvussa.

Puolimaailman naisen kriitikot arvostelivat romaania lupaavaksi, mutta keskeneräiseksi ja teemansa kesken jättäväksi (ks. Olavi Jama, *Kaleva* 23.10.1990, Veijo Hietala, *Turun Sanomat* 28.10.1990, Tero Liukkonen, *Helsingin Sanomat* 7.11.1990, Erkki Kivinen, *Uusi Suomi* 10.11.1990). Kiittävimmän arvostelun lienee kirjoittanut Juha Lehtinen (*Aamulehti* 16.11.1990), joka paikantaa *Puolimaailman naisen* etulievetekstin⁷⁷ ja nimen perusteella potentiaaliseksi naiskirjallisuudeksi, mutta kirjoittaa sen saman tien ulos tästä yhtä aikaa epämääräiseksi kuin kahlitsevaksi toteamastaan kategoriasta:

On sääli, kun kaunokirjallinen teos jo nimensä perusteella edellyttää tiettyä lukukoodia. Seksuaalinen dikotomia, vieläpä toiseen potenssiin korotettuna implikoi identifioimansa tekstin emansipatoriseksi, feministiseksi tms. valmiissa formaatissa tarjotuksi naisnäkökulmasäilykkeeksi.

Eli sivistyssanoitta: koko naiskirjallisuuden käsite kun on niin perin epämääräinen, kahlitseva ja osin harhauttavakin. [---] Kategorinen lokeroituminen uhkaa nimenomaan

kiteyttämään ja niinkun peittämään sen ja sitten siihen tulee siis joku semmoinen taso lisää [---]" (KIAÄ1985:9 – 15; Saisio). Ajatus on samansuuntainen sen kanssa, mitä de Beauvoir esittää *Toisessa sukupuolella* (1949/2009, 648–661) naisen mahdollisuuksista ilmaista itseään taiteellisesti.

⁷⁷ *Puolimaailman naisen* etulieveteksti: "Lautautunutta, eroottista esikoisproosaa. Unia, muistoja, omaelämäkertaa. Aiheet kulkevat Sipoon puolijuutalaisista lapsuusmuistoista pääkaupungin yöhön ja sitä tietä Eurooppaan: Berliiniin, Varsovaan, Wieniin. Liftarin ja interreilaajan päiväkokemusten rinnalla kulkevat yövoittoiset, vahvasti eroottiset päiväunet: kirjoittaja kuvittelee sen, mistä todellisuus näyttää vain orastavan idun: pieni puolalainen tyttö sodanjälkeisessä Berliinissä paljastuu omaksi äidiksi, rakkaudeksi, joka livahtaa käsistä, jää elämään nopeissa sakraaleissa mielikuvissa."

nuoria naiskirjailijoita, joiden otsaan takansitekstien sorvaajat ovat aina olleet innokkaita iskemään todellista kirjailijanlaatua latistavia stigmojaan.

Eva Weinin (s. 1962) esikoisteos ei kuitenkaan pysy sille asetettujen raamien sisällä.

(Lehtinen, *Aamulehti* 16.11.1990.)

Aikalaisarvostelija, joka ei ollut tietoinen salanimestä, luki ”oikein” ja ”väärin” yhtä aikaa. Lehtinen yhdisti Eva Weinin hahmon naiskirjallisuutta koskevaan keskusteluun, mutta yritti pelastaa nuoren naiskirjailijan naiskirjailijuudelta. Etulieveteksti on kuitenkin laadittu juuri synnyttämään nuori naiskirjailija: esittelyteksti ei latista kirjailijanlaatua vaan luo sen. Naiskirjailija Eva Wein toki on, mutta sellaisena niin ristiriitainen hahmo, että myös kriitikon arvio Weinin pyrkimyksestä kirjoittaa itsensä irti ”naiseuden muoteista” ja naiskirjailijuuden raamien koettelemisesta osuvat nekin oikeaan. Kysymyksiin siitä, missä mielessä *Puolimaailman nainen* ja sitä seurannut *Kulkue* sitten olivat tai eivät olleet ”naiskirjallisuutta” tai miten Wein murtautuu ulos naiskirjallisuuden kategoriasta tai laventaa käsitettä, pyrin vastaamaan lukemalla Eva Weinin romaaneja suhteessa Jukka Larssonin romaaneihin.

Pirkko Saisio on kertonut Eva Weinin synnystä Larssonin *Kärsimystrilogian* yhteispainokseen vuonna 1993 kirjoittamassaan esseessä, *Miten kirjani ovat syntyneet* -teoksen artikkelissa vuonna 2000 sekä Weinin teosten yhteispainoksen yhteydessä ilmestyneessä tekstissä 2010. Kirjoittamansa ja ohjaamansa *Yöihminen*-musikaalin (Lilla teatern, 1990) yhteydessä Saisio alkoi kirjoittaa oikukkaita pienoiskuvia musikaalin päähenkilöä, nuorta juutalaisnaista, muistuttavan maailmanmatkaajan elämästä: ”Eva Weinilla huijasin itseänikin. Uskottelin, etten ollut kokoamassa kirjaa vaan harjoittelemassa uuden kirjoituskoneen käyttöä. Viettelin itseni yhä syvemmille ja huuuisemmille matkoille.” (Saisio 2000, 363–364.) Vaikka Saisio kertoo Weinin syntyneen intuitiivisesta kirjoittelusta, romaaneissa on paljon piirteitä, jotka mahdollistavat niiden lukemisen suhteessa naiskirjallisuudesta ja naiskirjailijoista käytyyn keskusteluun. Tästä näkökulmasta Weinin romaanit täydentävät mietityn oloisesti Larssonin *Kärsimystrilogiaa*, ja kirjailijahahmojen lähtökohtien vastakkainasettelu on ilmeinen. Larsson debytoi vakavahenkisenä keski-ikäisenä mieskirjailijana, joka kuvaa teoksissaan miehiä. Larssonilla on kirjallista auktoriteettiä. Hän tuntee *Kiusaajassa* kuvaamansa maailman työkokemuksensa ja koulutuksensa kautta ja hänen teostensa kiinteän suhteen *Raamattuun* selittää kirjailijan teologian tutkinto. Eva Weinin hahmo ei

vakuuttavuutta edes tavoittele. Nuori esikoiskirjailija aloittaa ristiriitaiset ja poukkoilevat kertomuksensa suoraan itsestään ja perheestään. Weinin tarinoiden keskeisiä hahmoja ovat naiset, Eva itse ja hänen äitinsä. Eva on kirjallisuudenopiskelija ja juutalaisen isänsä vuoksi ”puolijuutalainen” itsekin: *Raamattuun* ja kirjallisuuden traditioon romaaniin kytkeytyvät Evan kirjallisuuden opintojen ja juutalaisen sukutaustan kautta. Kirjallisuuden opinnot ovat kuitenkin kesken ja sukutausta vain puolittainen, mikä kyseenalaistaa Evan vakuuttavuuden ja tekee siitä aiheen itsessään alusta lähtien.

Teoksensa *A Literature of Their Own* toisen painoksen esipuheessa Elaine Showalter huomauttaa, että siinä missä Uudesta Naisesta kertovan romaanin päähenkilö 1890-luvulla tavallisesti oli taiteilija tai kirjailija, 1990-luvun uudessa brittiläisessä feministisessä kirjallisuudessa päähenkilö on usein feministinen kirjallisuudentutkija. Mary Eagleton toteaa, ettei ilmiö ole pelkästään brittiläinen ja että esimerkkejä on löydettävissä jo 1970-luvulta lähtien (Eagleton 2005, 95; Showalter 1999, 321). Eva Weinin kirjailijahahmo edustaa samaa tyyppiä, mutta Eva on vasta kirjallisuuden opiskelija ja hänen tutkimuksensa jää kesken, mikä ottaa ironista etäisyyttä myös feministisen kirjallisuuden akateemisen naispäähenkilön tyyppiin.⁷⁸ Pauliina Haasjoki on analysoinut kertoja-Evaa narrina, joka operoi kertomuksissaan ”tahallisella, teeskennellyllä tietämättömyydellään” (Haasjoki 2004, 133). Eva on jo lähtökohdiltaan narrihahmo myös suhteessa naisnäkökulmaisen kirjallisuudentutkimuksen tiedostavalle naispäähenkilölle asettamiin odotuksiin. Molemmat Weinin romaanit joka tapauksessa ovat paitsi omaelämäkerrallisia teoksia myös nuoren naiskirjailijan kertomuksia naiseudesta ja naiskirjailijuudesta.

Tutkimuksessaan *Mother/Daughter Plots* (1989) Marianne Hirsch selvittää kirjallisuuden konventionaalisia juonirakenteita äidin ja tyttären välisen suhteen näkökulmasta. Hirsch johdattelee aiheeseensa kahden kertomustyyppin avulla. Ensimmäinen niistä on Oidipus-myytti, jossa vaiennettu äiti jää isän ja pojan välisen konfliktin taustalle. Toisessa Hirschin mallikertomuksessa keskeinen hahmo on äiti, joka yrittää kertoa tarinaansa, joka kuitenkin on mahdoton kerrottavaksi. (Hirsch 1989, 3.) Jukka Larssonin *Kantajan* tuhlaajapoikakertomukset toistavat ensimmäistä kaavaa: niissä poika palaa kotiinsa, mykäksi ja nimettömäksi jäävän äidin rooli on vain todistaa isän ja pojan välienselvittelyä. Weinin romaanit muistuttavat toista Hirschin kuvaamaa kaavaa:

⁷⁸ Mary Eagleton käsittelee akateemista naista yhtenä naiskirjailijan hahmona englanninkielisessä nykykirjallisuudessa. Eva Wein kävisi esimerkiksi tämän hahmon ilmentymästä.

romaaneissa nimihenkilön suhde äitiin on yksi teoksia yhdistävistä langoista, ja äidin ja tyttären kohtaamiseen molemmat romaanit myös päättyvät. Erityisesti *Kulkueessa* tyttären yritys ymmärtää äidin tarinaa on temaattisesti keskeinen.

Naiskirjailija tai naistaiteilija ovat hahmoja, joiden avulla naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa on 1800-luvulta lähtien käsitelty naiseuteen liitettyjä ominaisuuksia sekä toisaalta itseilmaisun ja vaiennetuksi tulemisen dynamiikkaa (DuPlessis 1985, 84). Rachel DuPlessisin mukaan tyypillisesti monissa 1900-luvun romaaneissa tyttäristä tulee taiteilijoita suhteessa äiti-hahmoon, jonka omat taiteelliset taipumukset ovat valuneet hukkaan: äiti on tyttärensä muusa, joka avaa reitin kokemukseen tai ymmärrykseen, joita ei itse pysty kuvaamaan. (DuPlessis 1985, 93–94.) Tätä asetelmaa myös Eva Wein romaaneillaan toistaa ja kehittää. Eva Weinin äiti on tarinankertoja, mutta ei kirjailija kuten Eva. Äidin kertomukset tai kokemukset ovat yksi aloittelevan naiskirjailija Evan Weinin tärkeistä aiheista.

Teosten ilmestymisajankohdan, 1980- ja 1990-luvun taitteen, naisnäkökulmaisessa ja feministisessä kirjallisuuskeskustelussa naiskirjailijoiden keskeisiksi teemoiksi nähtiin naisen subjektiivisuus, ruumiillisuus, nais erityyppisen kokemuksen pohtiminen suhteessa historiaan, naisten historiallinen vaientaminen ja oman äänen löytäminen, naisten keskinäinen solidaarisuus, seksuaaliset ja etniset erot sukupuolieron rinnalla sekä naista koskevat kulttuuriset myytit. (Ahokas 1988, 108–138; Ahokas & Rojola 1990, 14–15; Belsey & Moore 1989, 1–20; Koivisto 2013, 354–356 ja 365; Miles 1987; Moi 1985/1990, 9–13; Niemi 1988, 1–5.) *Puolimaailman naisen* ja *Kulkueen* kertomukset pohtivat naisen asemaa naiseuden tutkijana, taiteellisia mahdollisuuksia, naisen historiallista osallisuutta ja osattomuutta sekä äidin ja tyttären suhdetta. Eva Weinin *Puolimaailman naisen* alaotsikko *Kirjallinen omakuva* lupaa teoksen keskittyvän erityisesti naiskirjailijan omaan hahmoon. *Kulkueen* alaotsikko *Vaellusfresko* vihjaa romaania vaellusromaaniksi, jossa kuljetaankin niin halki historian, Euroopan kuin Evan unien raamatullisen autiomaankin. Se, että Eva opiskelee kirjallisuutta, vihjaa romaanin ironiseen suhteeseen miesvaltaiseen traditioon. *Kulkueessa* vilahtavat C. G. Jungin ja Sigmund Freudinkin hahmot. Kirjailijoista viitataan joko nimellä tai teoksen kautta Peter Handkeeseen, Franz Kafkaan, Anton Tšehoviin, Fjodor Dostojevskiin, William Shakespearaan, D. H. Lawrenceen, Jean-Paul Sartreen. Tärkeimmät hahmot ovat kuitenkin kaksi naista, Simone Weil, jota Eva läpi romaanin etsii, ja Simone de Beauvoir, johon

Kulkueessa viitataan ironisesti Madame Beauvoirina.⁷⁹ Huomaamattomampi, mutta yhtä tärkeä keskustelukumppani erityisesti *Kulkueelle* on Virginia Woolfin *Oma huone*.

Weinin teoksissa on toistuvia teemoja, jotka kytkevät lyhyet, katkelmalliset luvut toisiinsa ja sitovat myös teoksia kokonaisuuksina yhteen. *Puolimaailman nainen* koostuu kahdestakymmenestä lyhyestä luvusta, joista kolme on irrotettavissa teoksen punaisena lankana kulkevasta omaelämäkerrallisesta kertomuksesta. ”Anteeksianto” kertoo kolmihenkisestä perheestä, jonka tytär yllättää äitinsä vieraan miehen kanssa. ”Tuhkimotarina” yhdistää Tuhkimo- ja Punahilkka-satuja romanialaisen naisvoimistelija Nadia Comănechin kertomukseen. Nämä kaksi lukua kertovat tuhlaajatytön tarinaa, ja yhteisen raamatullisen motiivin myötä ne rinnastuvat *Kärsimysrilogiaan* upotettuihin tarinoihin. Kolmas omaelämäkerrallisista kertomuksista poikkeava luku ”Kaste” kertoo taksikuskista, joka raiskaa naisen. Sen yhdistää Evan muihin kertomuksiin ”elämän vesi”, Evan tarinassa naiseuteen kytkeytyvä toistuva motiivi. Loput seitsemätoista lukua liittyvät Evaan ainakin minä-kertojan kautta. *Kulkue* puolestaan koostuu 32 luvusta, joita yhdistävät toisiinsa polveilevat sukutarinat, Evan suhde äitiinsä ja isoäitiinsä Omaan sekä matka, jolle Eva teoksen alussa lähtee. Myös yksittäiset motiivit, kuten eri olomuodoissa esiintyvä kulta ja Mooseksen sisar Miriam, sitovat lukuja yhteen: Miriam esiintyy niin vanhemman Evan isotädin, wieniläisen Evan harhoissa kuin kertoja-Evan unissakin hänen matkallaan Euroopan halki.

Kummassakin Weinin romaanissa liikutaan laveissa puitteissa, vuosisadan vaihteen Wienissä, toisen maailmansodan jälkeisessä Berliinissä ja nykyajassa, Valko-Venäjältä ja Ukrainasta Ranskan Le Puyhin, johon Simone Weilin jälkien seuraaminen *Kulkueessa* päättyy. Saision oman kuvauksen mukaan romaanit ovat ”oikukas ja anarkistinen kertomus” juutalaisesta suvusta, joka on ”mytologisoinut itsensä, menneisyytensä ja tulevaisuutensa” (Saisio 2000, 364). Mytologisesta, metaforisesta ja intertekstuaalisesta viidakosta Eva Weinin fragmentaarisisissa teksteissä onkin kysymys, ja tärkein avain tekstiin on Evan eli kirjailijan, kertojan ja päähenkilön hahmo.

⁷⁹ Beauvoirin on muuttunut Beauvoiriksi: ’moi’ on ranskan painollinen persoonapronominimuoto sanasta ’minä’.

6.2 Naiskirjailija Eva Wein: potentiaalikko, somnambulisti, fabuloija, tutkija, valehtelija ja esteetikko

Minä olen kaksikymmentäkahdeksanvuotias.
Jos joku kysyisi ammattiani, vastaisin: potentiaalikko.

(PN, 20.)

Naiskirjailija ja päähenkilö Eva Weinin identiteettiin kytkeytyy monenlaisia merkityksiä. Eva on *Raamatun* ensimmäisen naisen nimi ja Evan ikä sama luku, joka *Kiusaajassa* on merkityksellinen. Jukka tappaa Anjan 28 puukoniskulla syytettyään tätä ”lutkaksi”. Myös ”puolimaailman nainen”, ranskaksi *demimonde*, merkitsee prostituotua tai kevytkenkäistä naista. Evan ammatti ”potentiaalikko” viittaa jo de Beauvoirin määrittelemään naisen myyttiin kuuluvaan taipumukseen joutua olemaan tai edustamaan milloin mitään.⁸⁰ De Beauvoirin (1949/1972, 209; 1949/1980, 148–149; de Beauvoir 1949/2009, 346–348) mukaan prostituoitu on kaikkein alistuvim ja taipuisin myyttinen naistyyppi, ja juuri alistuvuus on piirre, jonka Eva molemmissa teoksissaan, usein ironisesti, tuo itsestään esiin. Eva kuvaa alistuvuutensa ja joustavuutensa krooniseksi taipumukseksi ja suhtautuu ”edellytyksiinsä” monimielisesti: ”Edellyttämisen suhteen olen elämässä suojaton. Minulta on edellytetty niin paljon, ja loput olen kuvitellut itse. Minulta ei ole edellytyksiä puuttunut.” (PN, 22.) Evan ”edellytykset” ovat ennen kaikkea niitä, joita häneltä edellytetään, ja ”potentiaalisuus” merkitsee mahdollisuutta taipua odotuksiin.⁸¹

Eva Weinin hahmossa naiseus ja juutalaisuus kytkeytyvät toisiinsa kiinteästi jo raamatullisessa etunimessä, ja juutalaisuuskin korostaa Evan hahmon taipuisuutta. Femininisyden ja juutalaisuuden kytkemisellä on pitkä historia (Rojola 1998, 264). Suomalaisessa kontekstissa yhteyttä on pohtinut muun muassa Esa Saarinen vuonna 1983 ilmestyneessä *Sartre. Pelon, inhon ja valinnan filosofia* -kirjassaan, jossa hän kytkee

⁸⁰ Ensimmäinen piirre, johon naisen myyttiä tutkiessaan törmää, on de Beauvoirin mukaan ristiriitaisuus ja moniselitteisyys, joka tekee vaikeaksi saada otetta siitä: nainen on yhtä aikaa palvottu ja palvelija, elämän lähde, pimeyden voima, totuuden perimmäinen hiljaisuus, juoni, juoru ja valhe, parantava voima ja noitus, miehen saalis ja turmio, sekä epämääräinen ja pysymätön että ikuinen idea, liittolainen ja vihollinen, elämälle vihamielinen kaos ja elämä itse. Nainen on kaikkea mitä mies ei ole, mutta mitä mies pelkää tai haluaa – olemalla miehen negatio, nainen tekee miehen mahdolliseksi. Nainen on kanssaihminen, mutta samalla osa luontoa, jota mies hyödyntää, mutta joka on häntä voimakkaampi; mies syntyy naisesta, mutta kuitenkin nainen on vastakohta sille, mikä tekee miehestä ihmisen. Myyttinen nainen on loputtoman ristiriitainen, ja juuri sellaisena turhauttava ja pelottava olento. (De Beauvoir 1949/1972, 162–163; de Beauvoir 1949/1980, 114; de Beauvoir 1949/2009, 336–337.)

⁸¹ Lea Rojola (1998, 259) on tulkinnut potentiaalisuuden positiivisemmin: Eva Wein ”potentiaalikkona on mahdollisuuksia täynnä”. Ks. myös Haasjoki 2012, 42.

naiseuden ja Sartren kirjoituksen juutalaisuudesta yhteen: naisena oleminen edustaa yhtä inhimillistä perusrakennetta, jonka Sartre paikantaa välilliseksi, olemiseksi toisen kautta: ”Onko olemassa mitään toista olemisluokkaa, joka nykypäivänä olisi yhtä selvästi relationaalista, olemista toisen kautta, kuin juuri naisena oleminen?” (Saarinen 1983, 241.) Sartre ei tarkastellut yksityiskohtaisesti naisen instrumentaalisuutta, mutta Saarisen mukaan samat ajatukset saavat ilmaisunsa Sartren kirjoituksessa juutalaiskysymyksestä (1946): ”[v]oimme korvata ilmauksen ”juutalainen” ilmauksella ”nainen” ja saamme naisen nykyolemisen perusteiden ontologis-sosiaalisen analyysin: ainoa ero on vain millaisena instrumenttina ao. ihmistä käytetään” (Saarinen 1983, 243). Niin naiseus kuin juutalaisuuskin määrittävät ulkopuolisista odotuksista: missä ikinä juutalainen on mukana, hän on mukana juutalaisen ihmisryhmän edustajana, aivan kuten nainen kaikessa edustaa sukupuoltaan. (Saarinen 1983, 243; vrt. myös Rojola 1998, 264.)

Etninen tausta ja sukupuoli ovat teemoja, joita Eva Wein teoksissaan tutkii ja joilla hän leikittelee. *Kulkueen* alkupuolella luvussa ”Laiva” Eva istuu kahvilassa, jossa häntä lähestyy ikävännäköinen intellektuelli, joka roikottaa kainalossaan Peter Handken *Vasenkätistä naista* (1976, suom. 1981). Handken romaani on kokoelma erilleen ja keskinäisiltä suhteiltaan epäselväksi jääviä kohtauksia 30-vuotiaan naisen elämästä, vapauden kaipuusta ja muutoksesta, joka seuraa hänen erottuaan miehestään. *Kulkueessa* Eva eroaa poikaystävästään Rubenista, ja sikäli Handken romaani tarjoutuu vertailukohtaksi. *Vasenkätistä naista* on luettu yrityksenä yhdistää sukupuolen käsittely naiseuden kokemuksen ja naisesta kertominen yksilöllisen eksistenssin kuvaamiseen (Valle 1981, 92), ja saman tavoitteen voisi nähdä myös Eva Weinin romaaneissa. *Kulkueen* Eva kuitenkin torjuu ikävännäköisen intellektuellin ja siten sivuuttaa myös hänen roikottamansa teoksen, mieskirjailijan yrityksen kuvata naisen eksistentiaalista kriisiä.

Handken romaania roikottava intellektuelli istahtaa lupaa kysymättä Evan pöytään ja kysyy tietääkö Eva, että Simone Weil, jota Eva on lukemassa, on antisemitisti. Weilista keskustelu kääntyy nopeasti Evan omaan juutalaisuuteen tai oikeastaan siihen, onko mies kiinnostunut makaamaan Evan kanssa vai ei:

Sanoin, että olin juutalainen ja etten ollut kiinnostunut makaamaan hänen kanssaan. Varmuuden vuoksi hymyilin viereiseen pöytään. (Groucho Marxin näköinen mies nosti kätensä kurkulleen niin kuin olisi hipaissut solmuketta, jota ei ollut. Arabi katsoi minua arvioiden niin kuin kamelia, hyväksyi ja kohotti vaivihkaa mineraalivesilasiaan.)

Ikävän näköinen intellektuelli riehaantui. Hän sanoi, ettei hän ollut kiinnostunut makaamaan juutalaisen naisen kanssa.
Minä sanoin, etten ollut juutalainen.
Hän sanoi, ettei ollut luullutkaan minua oikeasti juutalaiseksi, eikä juuri siitä syystä ollut kiinnostunut makaamaan minun kanssani.
Minä sanoin, että olin oikea juutalainen, ja hän sanoi, että tietenkin olin, senhän näki isosta nenästä ja tekoälyllisestä katseesta, eikä hän ollut kiinnostunut makaamaan teennäisen naisen kanssa.
Minä sanoin, että olin erittäin kiinnostunut hänestä. Mutta niin typerä ei ikävän näköinen intellektuelli ollut. Hän nousi pöydästä ja käveli ulos ravintolasalista.
Hymyilin Groucho Marxin näköiselle miehelle.
Haastoin rumuutta puolelleni Rubenia vastaan.

(Ku, 27–28.)

Evan ja ikävännäköisen intellektuellin kohtausta todistavat mieshahmot ja heidän suhteensa juutalaiseen Evaan heijastavat sukupuolieron erilaisia tulkintoja. Yksi tekstin vihjaama vaihtoehto on, että mies ja nainen edustavat toisilleen potentiaalisesti vihamielisiä eri lajeja kuten juutalainen Eva ja arabi, joka katsoo Evaa ”kuin kamelia”. Toisaalta ikävännäköisen intellektuellin etninen tausta ei nouse esiin millään tavalla edellä lainatussa kohtauksessa, jossa keskustellaan Evan juutalaisuudesta, siis toiseudesta maskuliinisen intellektuellin edustamaan tunnusmerkittömään normiin nähden. Groucho Marxin näköinen mies on mahdollisesti juutalainen, ja tälle koomikkoa muistuttavalle miehelle Eva hymyilee kuin salaliittolaiselle. Rumuus, jota Eva haastaa puolelleen juutalaista poikaystävänsä Rubenia vastaan, merkitsee kohtauksessa epäselvyyttä ja -varmuutta, kinaamista ja asetelmilla leikittelyä.

Evan kaksi määrettä, naiseus ja juutalaisuus, tekevät yhdessä näkyväksi yhtäaikaisen osallisuuden ja osattomuuden rakenteen: juutalaisena Eva kuuluu valittuun kansaan, jonka historiasta ja ikuisesta eksistentiaalisesta pakolaisuudesta länsimaisen kirjallisuuden perusteos *Raamattu* kertoo. Juutalaisena naisena hän kuitenkin edustaa samalla marginaalista, valitun kansan vähempiarvoista ja sen suuressa historiateoksessa *Raamatussa* unohdettua ja sivuutettua puolta, jonka eksistentiaalinen pakolaisuus tai osattomuus on siten kaksinkertaista. Toisaalta Evan juutalaisuus periytyy pelkästään isän puolelta ja kyseenalaistuu siksi jo alussa. Evan puolijuutalaisuus kyseenalaistaa hänen sukuhistoriansa merkityksen, vaikka juuri sitä Eva kirjailijana ja juutalaisten kokemusten tutkijana pyrkii selvittämään: *Kulkueessa* Eva kirjoittaa lopputyötään juutalaisten

leirikokemuksista, ”taiteellisten voimavarojen merkityksestä selviytymisprosessissa” (Ku, 63).

Evan äidin tyttärellään jättämä perintö liittyy siihen, että äiti ei ole juutalainen: ”Siksi äidin ei olisi tarvinnut kärsiä anoreksiasta eikä varsinkaan siirtää sitä minulle. Mutta niin vain oli, että keskitysleiriuhrien takia äiti ei halunnut syödä. Mutta itsensä takia hän halusi. Joten välillä hän söi, paljon ja ahneesti, välillä taas oksensi ja lopetti syömisen päiväkausiksi.” Äidin syömishäiriö viittaa ristiriitaiseen suhtautumiseen historiaan, joka ei ole hänen omaansa. (PN, 17–18.)

Naisten naisia koskevat tutkimukset kertautuvat *Kulkueessa*, jossa nyky-Evan rinnalla kerrotaan tarinaa toisesta Evasta, Evan isotädistä, joka eli Freudin ajan Wienissä. Skitsofreniaa sairastavan vanhemman Evan kohtauksista tekee muistiinpanoja hänen sisarensa Lina, jonka tutkimusintoa hämmästelee tohtori Stingell, ”tohtori Jungin opiskelutoveri”. Tohtori Stingellin lisäksi vanhemman Evan vuoteen äärelle ovat *Kulkueen* loppupuolella luvussa ”Eva” (Ku, 148–161) kokoontuneet tohtori Beauvoir sekä hänen vaimonsa Madame Beauvoir, joka Evan kohtauksen alkaessa pelästyy niin, että laskee alleen. Kohtaus ironisoi niin Jungin, Freudin kuin Sartren ja de Beauvoirinkin hahmoja ja niiden myötä heidän näkemyksiään naiseudesta, siitä mikä ”Evaa” vaivaa. Lina-tädin muistiinpanojen teko kohtauksesta vertautuu parodisesti Freudin ja Jungin tapaustutkimuksiin, ja myös de Beauvoir saa osansa. Madame Beauvoir saa useita määreitä, jotka ovat tulkittavissa kriittisiksi ja ironisiksi suhteessa de Beauvoiriin: hän on naimisissa ja taipuvainen turvautumaan mieheensä, hänestä käytetään ulkopuolisuuteen ja etnisyyteen viittaavia nimityksiä kuten marokkolainen, tummaihoinen, ulkomaalainen ja etiopialainen. Eva viittaa harhoissaan etiopialaiseen naiseen, jonka naimisesta Mirjam ja Aaron veljeään Moosesta parhaavat (4. Moos. 12:1; vrt. Ku 157–159). *Kulkueessa* Madame Beauvoir joutuu ”tässä näytelmässä etiopialaisen naisen kiusalliseen rooliin” (Ku, 158), edustamaan epäolennaista ja äänetöntä sivustakatsojaa, sen sijaan, että hän olisi etuoikeutetusta asemastaan käsin ratkaissut naiseuden ongelman.

Vanhemman Evan neuroottinen hahmo muistuttaa tapauksesta, jota C. G. Jung kuvaa tutkimuksessaan *Yliluonnollisen psykologiaa* (1986) ja Jungin luettelemat oireet sopivat myös nuorempaan Evaan. Jungin esimerkkinä on viisitoista- ja puolivuotias neiti S. W., jonka kohtauksista Jung raportoi samaan tapaan kuin *Kulkueen* luku ”Eva”. Neitiä vaivaavat hysteeriset kohtaukset, joiden aikana hänen kauttaan esiintyvät

hallusinaatiohenkilö Ivenes sekä joukko muita henkilöitä. Ivenes, potilaan oma korkeampi minä, on nainen, joka on pakotettu syntymään maapallolle aina uudelleen (Jung 1986, 54, 90). Hänellä on tämän vuoksi aina Aatamista ja kuningas Daavidin ajoista polveutuva sukupuu, jonka ”äärettömän monimutkaiset yksityiskohdat askarruttivat häntä monissa istunnoissa” (Jung 1986, 55–56).

Vanhemman Evan monia persoonia kuvaava kohtaaminen muistuttaa suuresti näytelmää: se alkaa illalla seitsemältä, ja sivupersoonat ilmoittavat jo etukäteen haluavansa yleisöä (Ku, 152–153, ks. myös Rojola 1998, 262–263). Myös Jung käyttää näyttämötermejä (hän oli ”näytellyt osansa loppuun” tai ”esirippu laskeutui”) kuvatessaan potilaansa oireita (Jung 1986, 63 ja 105). Jung selittää neiti S.W.:n oireita murrosiällä, jossa ihminen tekee ensimmäiset itsenäistymisyriksensä. Kyse on ”erityisestä puberteettihäiriöstä”, ja Ivenesiin liittyvät tarinat julkisista ja salaisista lemmenseikkailuista, avioliiton ulkopuolella syntyneistä lapsista ja muu seksuaalisuuteen liittyvä vihjailu paljastavat Jungille potilaan uien subjektiiviset, naisen seksuaalisuuteen liittyvät alkusyyt. (Jung 1986, 88–89, 94–95, 104–105.) *Kulkueen* vanhemman Evan surkeassa tilassa on myös kyse jonkinlaisesta epäonnistuneesta murrosiästä, naisen itsenäistymisyriksensä. Kertoja-Evan äiti kuvaa suvun vanhempaa Evaa Tšehovin *Kolmen sisaren* Mašaksi, joka näytelmässä haaveilee jännittävämmästä elämästä. Suvun perimätieto kertoo myös Evan yrityksestä karata metsään ”jonkinlaisen teatteriseurueen kanssa harjoittelemaan Kesäyön unelmaa”, mutta tämän rakkauselämän kiemuroihin tutustumisen pysäyttää Evan sisar Lina. (Ku, 128.) Vanhemman Evan näyissä ja nuoremman, kertoja-Evan tarinoinnissa on yhteistä se, että kumpikaan ei tee selvää eroa kuvittelun ja toden välille. Jungin (1986, 92–93) mukaan patologisen valehtelijan ja somnambulistin ero on vain aste-ero: neiti S.W.:n kohtaukset hiipuvat vähitellen ja lopulta hän paljastuu suorastaan petkuttajaksi – hänessä olivat havaittavissa kaikki asteet somnambulismista ja tietoisesta valehtelusta välillä. (Jung 1986, 62–63, 105.) Samaa voisi sanoa *Kulkueen* Evoista, joilla molemmilla tuntuu olevan ”erityinen puberteettihäiriö”, vaikeus käsittää ja käsitellä naiseuttaan.

Kulkueessa Linan tutkimus Eva-sisarestaan jää kesken: hän ehtii lähettää vain osan muistiinpanoistaan Suomeen toiselle sisarelleen ennen kuin joutuu keskitysleirille ja hänen tutkimuksensa katoaa.⁸² Vanhemman Evan kohtalosta kertovat Linan muistiinpanot löytää

⁸² Evan suvun tarinaperinne kertoo, että Oman vanhin sisar Lina oli aikanaan juonut Wienissä mokkakahvia C. G. Jungin kanssa, tai ainakin samassa kahvilassa yhtä aikaa kuin C. G. Jung. Tämä oli

kertoja-Eva. Ensin löytyy avain peltisestä ”Pandoran lippaasta”⁸³, marmeladirasiasta, ja sen avulla pinkka tiheällä ja haalistuneella käsialalla kirjoitettuja paperiarkkeja: ”Ne on kirjoitettu minusta; kuin majakka seisoo nimi Eva saksankielisen kirjainallokon keskellä.” (Ku, 147.) Evan nimen loistaminen majakan tavoin ei ole sattumaa: *Omassa huoneessa* Virginia Woolf ihmettelee miesten kirjoittaman kaunokirjallisuuden naisia, kaunokirjallisuuden loistavien ja tärkeiden naishahmojen suhdetta todellisten naisten historialliseen näkymättömyyteen ja merkityksettömyyteen:

Olematta historioitsija voisi mennä vielä pitemmälle ja väittää, että naiset ovat loistaneet majakoiden tavoin aikojen alusta kaikkien runoilijoiden teoksissa [---]. Ja etemme paljastuu hyvin merkillinen, monitahoinen olento. Mielikuvituksessa nainen on ensiarvoisen tärkeä; käytännössä hän on täydellisen merkityksetön. Hän on läsnä runoudessa kannesta kanteen; hän on melkein poissaoleva historiassa.”

(Woolf 1928/1980, 60–61.)⁸⁴

Kesken jäävät naisten tutkimukset ketjuuntuvat: tutkiessaan leirikokemuksia Eva tutkii Linan kohtaloa, ja Lina puolestaan on tutkinut sisarensa Evan tilaa, jota koskevat muistiinpanot Eva löytää ja jonka tarinaa hän omaelämäkerrallisessa romaanissaan kertoo. Eva saa myös kuulla, että hänen lopputyönsä aihe on ikivanhojen asioiden penkomista: Evan veljen Simeonin mukaan ”tietenkin näitä asioita oli tavallaan tutkittu jo kyllästymisiin saakka, mutta jos niihin pystyi löytämään edes jonkinlaisen uudenlaisen näkökulman, saattoi sellainen puuhastelu, ainakin tutkijalle itselleen, tarjota mielenkiintoista ajanvietettä [---] ” (Ku, 66). Äidin uusi mies on sitä mieltä, että Eva kirjoittaa historiaa ”tavallaan”. Tässä voi nähdä paralleelin *Toisen sukupuolen* johdantoluvun kanssa. Myös de Beauvoir (1949/1972, 13; de Beauvoir 1949/1980, 9; de Beauvoir 1949/2009, 39) toteaa, ettei teoksen aihe ole uusi ja pohtii, onko se tarpeellinen tai kiinnostava lainkaan. Myös *Toinen sukupuoli* käsittelee tavallaan historiaa, sillä teosta

tapahtunut vain muutama kuukausi sen jälkeen, kun hänen nuorempi sisarensa Eva oli jakautunut kahdeksi. Kahta vuotta aikaisemmin Lina-täti oli vilkuttanut takaisin Sigmund Freudille, joka oli vilkuttanut Lina-tädille parvekkeeltaan, jossa hän seisoi isokokaisen koiransa kanssa. Lina-tätiä jäi kuitenkin vaivaamaan epätietoisuus, oliko Sigmund Freud vilkuttanut hänelle vai oliko hän vain heilauttanut kättään selittäessään jotain koiralleen. Näiden tapahtumien jälkeen Lina-täti kirjoitti kadonneen tutkimuksensa: Sireenin äänen merkitys juutalaisten kollektiivisessä piilotajunnassa. (Ku, 10–11.)

⁸³ Ks. myös Rojola 1998, 265–268.

⁸⁴ Myös de Beauvoir (1949/1972, 292–293) esitti, että tyttölapsi on kirjallisuudessa, uskonnollisissa teksteissä ja filosofiassa usein unohdettu ja merkityksetön, ja samat tekstit opettavat hänelle hänen epäolennaisuutensa näyttämällä maailman, jota miehet hallitsevat.

voi lukea historiallis-sosiologisena tutkielmana naisen asemasta ja sen historiallisesta kehityksestä.

Eva Weinin *Kulku* peilaa naiseudesta kertomisen vaikeutta, joka on yhteinen naiskirjailija Weinin romaanille ja de Beauvoirin tutkimukselle. Niin naiskirjailijana kuin tutkijanakin Evan hahmo problematisoi saman asetelman, jonka de Beauvoir esittelee jo teoksensa johdantoluvussa: kun hän hahmottelee tutkimuskysymystään ja omaa asemaansa sen käsittelijänä, käyvät naiseuden luonne ja naissubjektin horjuva positio ilmeisiksi. Samalla kun de Beauvoirin aiheena on, miten nainen oikeastaan olisi määriteltävä ja onko naista olemassa, kirjoittajan sukupuoli jo osoittautuu olennaiseksi – koska *jonkinlainen* nainen ilmeisesti on, nainen kirjoittaa aiheesta eri tavoin kuin mies. Kenellekään ei tulisi edes mieleen kirjoittaa kirjaa miehen erikoislaadusta ihmisenä, mikä osoittaa sukupuolten välisen epäsuhdan ja aiheen eriskummallisuuden. (De Beauvoir 1949/1972, 7–29; de Beauvoir 1949/1980, 11; de Beauvoir 1949/2009, 41–42.) De Beauvoir kirjoittaa naisesta *naisena*, mutta koska nainen on hänen mukaansa aina aikaisemmin joko käsitetty miehen näkökulmasta mahdottoman ristiriitaisella tavalla tai vasta odottaa määrittelyään, tulee kirjoittajapositiosta ongelmallinen: mitä merkitsee kirjoittaa naisesta naisena?

Myös Weinin romaaneissa tulee selväksi, että Evan tutkijapositio on yhtä epämääräinen kuin tutkimuksen kohteena oleva naisten ”leirikokemus”, ja Eva itsekin asettuu ja ajautuu omassa tekstissään roolista toiseen. Se, mitä Eva yrittää romaanin tarinansisäisessä tutkimuksessaan juutalaisten naisten leirikokemuksista tavoittaa, on jotain äärimmäisen vaikeasti kerrottavaa. Haastateltavat ”eivät puhu siitä” kuten Eva toteaa professori Schumannille, työnsä ohjaajalle, kohtauksessa, joka suuntaa huomion tutkimuksesta Evan omaan hahmoon.

Ne eivät puhu siitä, minä sanoin.
Mistä, kysyi professori Schumann.
Hän seisoి taas selin minuun ja puhutteli minua aralla selällään.
Siitä, minä sanoin. Asiasta.
Professori Schumannin korvat värähtivät kuin kissalla.
Teidän ei pitäisi ajatella itseänne esteetikkona, hän sanoi.
Minä en ajattele itseäni esteetikkona, minä sanoin.
Ikkunan takaa kuului etäinen, haikea posetiivi. Sen ääni oli hiljainen ja itsepintainen.
Pidän itseäni tutkijana, minä valehtelin.

(Ku, 75–76.)

Haastateltavien vaikenemista koskeva keskustelu kääntyy Evaan itseensä, hänen omaan positioonsa, johon viitataan monitahoisesti ja negaatioiden kautta. Professori neuvoo, ettei Evan pitäisi ajatella itseään esteetikkona, eikä tämä omien sanojensa mukaan niin teekään. Heti kun päähenkilö Eva on kieltänyt olevansa esteetikko, seuraa kirjailija Evan Weinin romaanissa esteettinen yksityiskohta, jolla on monitahoinen symbolinen merkitys. Posetiivin soitto muistuttaa aiemmin käsitellyn huudon motiivin tavoin jonkin toisen tason läsnäolosta: haikea, hiljainen ja itsepintainen ääni kuuluu ikkunan takana, toisesta tilasta. Seuraavaksi Eva ilmoittaa Schumannille pitävänsä itseään tutkijana ja ilmaisee lukijalle saman tien valehtelevansa. Kirjailijan, kertojan ja päähenkilön positioilla leikkivä teksti kuvaa Evaa valehtelemassa omassa fiktiivisessä, ”omaelämäkerrallisessa” kertomuksessaan. Lopulta se, minä Eva pitää itseään suhteessa työhönsä, ei selviä hänen kertomuksestaan. Sen sijaan Eva kokeilee kaikkia rooleja: kertojan, tutkijan, kuvittelijan ja valehtelijan, minkä lisäksi hän on osa omaa kertomustaan, sen kohde.

Lopuksi Schumann ehdottaa, että Eva haastattelisi vielä hänen äitiään, joka on ollut kolme vuotta Dachauin keskitysleirissä. Myöhemmin professorin ja ohjattavan kuunnellessa Evan ja Schumannin äidin absurdia keskustelua sanoo Eva jättävänsä työnsä kesken, koska ”ei osaa kysellä”. Professori arvelee tietynlaisen fabuloinnin olevan Evalle ehkä ominaisempaa kuin faktoissa pitäytyvän tutkimuksen:

Te uneksitte, sanoi professori Schumann. Te taidatte olla patologinen uneksija.
En tiedä, minä sanoin. Tahdotteko te, että lopetan tutkimuksen tähän.
En tiedä, professori Schumann sanoi. Antaisitteko te tämän kasetin minulle:

Liza [professorin äiti]: Mitä.

Minä: onko Leea siellä vielä.

Liza: on. Mutta jos te vaihdatte, niin Leeasta tulee Eva ja Leea pääsee pois.

Minä: ja Eva joutuu sinne.

Liza: Niin.

Minä: Ja Eva jää sinne.

(Ku, 81.)

Ongelma haastattelussa on, että haastateltava fabuloi järjettömästi ja että Eva lähtee fabulointiin mukaan. Schumann toteaa Evan uneksivan, mutta ei kuitenkaan tiedä, tahtoisiko Evan lopettavan tutkimustaan, joka äidin tarinan osalta koskee myös miehen omaa historiaa, ja pyytää saada kasetin itselleen. Avoimeksi jää, jatkaako Eva tutkimustaan vai päättyykö se juuri tähän. Kun Eva kysyy professorin äidin kadonneen

minän perään, tämän ottama uusi minä, Liza, ehdottaa osien vaihtamista: ”Leeasta tulee Eva ja Leea pääsee pois.” Evan omien täydentävien repliikkien mukaan Eva ”joutuu sinne” ja ”jää sinne”. Fabulointiin tarttuva Eva jää aiheensa sisään.

Naiskirjallisuuden tehtäväksi miellettiin 1980- ja 1990-luvun naisnäkökulmaisessa ja feministisessä tutkimuksessa ”kuvaamattoman kuvaaminen”, minkä tehtävän edessä naiskirjailija oli välttämättä kahdella puolella: kuvattavana ja kuvaajana, osallisena merkkien ja merkitysten järjestelmässä ja samaan aikaan niiden ulkopuolella (esim. Robinson 1983). Eva Weinin romaaneissa leikkely kiteytyy kysymykseen naiskirjailija Eva Weinin identiteetistä tutkijana, esteetikkona ja patologisena uneksijana.⁸⁵ Tutkimus- ja kuvausyritysten vaikeuksia koskeva kuvaus muuttuu kertomisen mahdollisuutta näkyväksi tekeväksi, monimieliseksi reflektioksi kertomisesta ja kertojasta itsestään. Päähenkilön tieteellisestä tutkimusyrityksestä tulee taidetta, kirjailija Eva Weinin kertomusta, jonka omaperäinen estetiikka ilmentää juuri naisen naista koskevan kuvausyrityksen loputtomia vaikeuksia tai mahdollisuutta.

Tilanteet, joista Eva aloittaa kertomuksensa *Puolimaailman naisessa*, muistuttavat Larssonin teoksista ja jatkavat niistä. *Kantajassa* isän ja pojan kuvaa on pysähtynyt katsomaan ”koko itsestään epävarma maailman järjestys”. Jukka Larssonin omaelämäkerrallinen teos päättyy tilanteeseen, jossa isä on kuollut ja ”kaikki” on kerrottava uudelleen. Eva Wein puolestaan aloittaa kertomalla, että isä on kuollut, ja kaikki on siksi epävarmaa, sillä perheen oleminen on aiemmin määrittynyt juuri isän kautta: ”Meillä kaikki tapahtui siksi tai siitä huolimatta, että isä oli juutalainen.” (PN, 19.) Evan kuvaus itsestään ja perheestään implikoi epävarmuutta, puolittaisuutta ja epäselvyyttä jo kertomusten lähtökohtana. Tapahtumien taustaksi piirtyy toinen maailmansota. Siitä Evan tarina, kuten Jukka Larssonin kertomus *Kantajassa*, alkaa.

6.3 Alkukertomus: ”Berliini n:o 1”

Pirkko Saision mukaan naisen pitkä historia, jossa naisen on täytynyt salata perimmäiset ajatuksensa ja kääntyä sisäänpäin, on synnyttänyt tilanteen, jossa ”nainen todennäköisesti voisi kuvata miestä paremmin kuin mies itseään”. (KIAÄ1985: 9–15; Saisio.)

⁸⁵ ”Eva on narri, joka tahallisella, teeskennellyllä tietämättömyydellään paljastaa totut lait ja rakenteet joksikin, joka voidaan tietää tai olla tietämättä – siis joksikin konventionaaliseksi.” (Haasjoki 2004, 133.)

Puolimaailman naisen toinen luku ”Berliini n:o 1” kuvaa sodassa raunioituneen Berliinin sorakasoja ja miehen ja naisen suhdetta naisen näkökulmasta. Luvun alussa ulvoo sireeni, aiempien teosten yksinäistä huutoa vastaava motiivi, joka muistuttaa kerrotun pinnanalaisesta merkityksestä. Tarkkailijaksi asettuvat luvussa niin kertomuksen naispuolinen päähenkilö kuin kertomustaan kommentoiva ja ihmettelevä kertojakin, ja molempien tarkkaileva katse kohdistuu mieheen.

Puolimaailman naisen toinen luku ”Berliini n:o 1”, jossa mies ja nainen kohtaavat maailmasodan jälkeensä jättämän tuhon keskellä, muodostuu jonkinlaiseksi alkukertomukseksi sukupuolten välisestä suhteesta. Kertomuksen sankaripari ovat tuntematon mies, ”suuri ulkopuolinen”, ja säikähtänyt, epäröivä tuttu nainen, oma äiti. Kertomus alkaa kapakasta, jossa tuntematon mies istuu:

Hän istuu nurkkapöydässä harmaassa, kuluneessa ulsterissa, kaulukset pystyssä, kuin kuka tahansa eurooppalaisen kirjallisuuden tai elokuvan Suuri Ulkopuolinen. (Mutta muunlaisena en osaa häntä nähdä.)

(PN, 11.)

Kuvaus kiinnittää lukijan huomion mieshahmon stereotyyppisyyteen: näitä miehiä on paljon ja he ovat vaihdettavissa keskenään. Mies on romaaneissa ja elokuvissa loputtomien toistojen myötä myyttiseksi kehittynyt hahmo. Sankarin lisäksi kapakassa on viulua soittava yksijalkainen mies ja toisia, jotka laulavat, mutta Eva Weinin sanoin itse sankaria on mahdotonta nähdä muunlaisena: ulkopuolisuus on hänen ainoa ominaisuutensa. Kertoja muistuttaa läsnäolostaan kommentoimalla kertomustaan sulkeissa. Nainen, josta kerrotaan, on kertojan oma äiti, minkä kertoja säikähtäen ymmärtää kesken tarinansa: ”[--] vasta nyt ymmärrän kirjoittavani tätä äidistäni. Tämä vauho asento ja kyvyttömyys, haluttomuus väistää vaaraa. Niin kuin onnettomuudessa piilisi vastaus jäytävään elämänhaluttomuuteen.” (PN, 12.)

Mies, Suuri Ulkopuolinen, tilaa kirsikkaviinaa, ja suluissa kertoja ilmoittaa, että ”Sipoon tuulenraiskaamat puut eivät anna marjan marjaa nykyisin” (PN, 12). Lause implikoi muutosta, eroa joka on toisen maailmansodan raunioihin sijoittuvan ”alkukertomuksen” ja kerronnan nykyhetken välillä. Kirsikkaviina, jota mies tilaa ja jota nainen hänelle kantaa, kuuluu menneisyyden maailmaan, kun taas kertojan todellisuudessa puut eivät enää tee edes marjoja. Kirsikkaviinaa juova mies alkaa erittää sieraimistaan ”vihreää myrkkyä”, niin että viulun ääni, laulu ja surkea ilonpito kuolevat pois, ”ja kaikki

suuntaavat katseensa harmaatakkiseen mieheen, ulkopuolisuuden ja välinpitämättömyyden kasvottomaan kliseeseen” (PN, 12–13). Lukemattomien muiden kirjojen ja elokuvien kliseinen sankari on tässä kertomuksessa ongelma, jonka kertomuksen nainen, äiti, joutuu kohtaamaan:

[---] Ja nainen räpiköi läpi myrkyinvihreän huoneen ja sanoo, että hänen [miehen] olisi paras lähteä nyt heti. Ja hän nyökkää ja tarttuu naista ranteesta ja sanoo, että siinä tapauksessa naisen olisi paras lähteä hänen mukaansa, nyt heti. Ja kieli, jota he puhuvat, on saksa, ja nainen puhuu sitä vieraasti korostaen, koska hän on äitini. Ja kaikki mikä hänessä on paisuvaa, paisuu nyt, miesten silmien edessä, hänen omasta tahdostaan riippumatta: huulet, pupillit, kieli, nännit, häpy.

Ja viulu parahtaa, ja nainen kavahtaa taaksepäin: hänen miehensä nojaa tiskiinkin ja tuijottaa häntä. (Eikä se mies ole isä eikä äidin uusi mies.)

Ja harmaatakkinen hymyilee, nyt, ensimmäisen kerran.

Ja niin hän nousee, panee rahat viinasta tahmealle pöydälle ja taakseen katsomatta astuu ovesta ulos helteen uuvuttamalle, tyhjälle kadulle.

Ja näkemättä sorakasojen keskellä taistelevia rottia, myötätuntoa kerjääviä karvattomia kulkukoiria, raunioista irvistäviä äänilevyjä, vauvantossuja, vispilöitä, kouluvihkoja, aamutakkeja hän kulkee eteenpäin kunnes tuntee ujon käden pujottautuvan kainaloonsa. Ja niin he kulkevat toisiinsa katsomatta, harmaatakkinen, kylmäilmäinen mies (kuka hän on?) ja hämmentynyt ja hämmennystään huonosti peittelevä nainen, minun äitini.

Ja he kulkevat pitkin kuumuudesta ja pitkästä sairastamisesta toipuvia katuja, eteenpäin, eteenpäin, sillä heillä ei ole paikkaa minne pysähtyä.

Kunnes nousee kuu, öisen taivaan hullu, väljähtynyt silmä.

(PN, 13–14.)

Mies, välinpitämättömyyden ja kasvottomuuden klisee, ei näe arkisen elämän ja inhimillisen kärsimyksen jälkiä ympärillään, vaan raahaa naista mukanaan halki helteen uuvuttaman, sorakasoiksi hajotetun kaupungin. Mies ja nainen istuvat sorakasalle, josta pistävät esiin vääntyneet betoniraudat, ja haistavat selvittämättömän menneisyyden uhkaavan, pahan *ruahin*: menneet tulipalot, hautaamatta jääneet ruumiit ja sotilaiden raunioihin heittelemät puoleksi syödyt säilykkeet. (PN, 14.) Raunioiden keskellä mies ottaa naisen tunteita, ”mutkattomasti, kiimaa ja hellyyttä tuntematta”, ja sireenit ulvahtavat taas, ”vahingossa”, kuin se, mitä sorakasalla tapahtuu, olisi yhtä aikaa tärkeää ja triviaalia (PN, 14). Kertoja kuvaa yhdyntään rituaaliksi, jonka elämän kouristuksenomainen laki pakottaa miehen ja naisen suorittamaan, ja jatkaa selostustaan:

Ja rituaalin suoritettuaan he istuvat taas kivikasalla. Mies tupakoi, tottakai, ja nainen hyräilee melodiaa, joka on vielä arempi ja paljaampi kuin hänen häpynsä. Ja jälleen mies hymyilee. Nyt hän katsoo naista suoraan silmiin ja hymyilee. Ja nainen siristää silmiään, sillä hän ei usko näkemäänsä: kirkasta, puhdasta vihaa. (Mistä on kysymys. En ymmärrä.)

(PN, 15.)

Mies pakottaa naisen mukaansa käskemällä tätä, vaikka tekstissä ei kerrota, mihin pakko seurata perustuu. Miehen käskyvalta ulottuu kummallisella tavalla myös naisen ruumiiseen, joka reagoi hänen omasta tahdostaan riippumatta, toisten miesten silmien edessä. Toinen arvoitus, jonka eteen kertoja asettaa myös lukijansa, koskee vihaa. Evan kuvaama nainen ilmaisee itseään vain repaleisella sävelmällään: hän viheltää itsekseen, kunnes miehen katseessa näkyvä viha keskeyttää hänet. Kertojan esittämä tarina on arvoitus hänelle itselleenkin, mitä tähdentävät suluissa esitetyt kysymykset ”kuka hän on” [miehestä] ja ”mistä tässä on kysymys. En ymmärrä” (PN, 15). Luvun ”Berliini n:o 1” lopussa nainen katsoo miestä, ja kertoja kuvailee ja tarkkailee heitä molempia sekä naisen reaktioita siihen, mitä tämä näkee. Nainen ei ole uskoa silmiään kohdatessaan vihan miehen katseessa.

Ihmetyksen aihe, jonka äärelle luvussa pysähdytään, ei ole naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa uusi. *Omassa huoneessa* Virginia Woolf tutkii aihettaan ”naiset ja kirjallisuus” lukemalla miesten naisista kirjoittamia kirjoja ja pysähtyy pohtimaan samaa asiaa, joka Weinin romaanissa pysäyttää sekä kertomuksen naisen että kertojan: miehen vihaa naista kohtaan. Luettuaan miesten naisista – tai Naisesta – kirjoittamia kirjoja ja todettuaan niissä esitetyt käsitykset toivottaman ristiriitaisiksi, Woolf pysähtyy pohtimaan professori von X:aa, joka on kirjoittanut teoksen ”Naissukupuolen henkinen, moraalinen ja fyysinen alemmuus” (Woolf 1928/1980, 47). Woolf pohtii vihaa, joka sisältyy hänen ajatuksissaan piirtämäänsä kuvaan professori von X:sta:

Oliko viha, musta käärme, vaaninut niiden [professorin kirjoituksen herättämien tunteiden] joukossa? Oli kyllä, piirrokseni kertoi, viha oli mukana. Se johti minut ilmiselvästi yhteen ainoaan ilmaisuun, joka oli kutsunut paholaisen esiin: professorin väitteeseen naisen henkisestä, moraalisesta ja fyysisestä alemmuudesta. [---] Pian oma vihani sai selityksensä ja haihtui. Mutta uteliaisuus jäi. Miten selittää professorien viha. Miksi he olivat vihaisia? Sillä kun joutui erittelemään näiden [miesten naisista kirjoittamien] kirjojen jättämiä vaikutelmia, joutui löytämään aina kuumuuden elementin. Tämä kuumuus sai monia muotoja: se näyttäytyi satiirina, tunteellisuutena, uteliaisuutena, nuhteena. Mutta oli myös toinen läsnä oleva aines, jota ei voinut välittömästi tunnistaa. Kutsuin sitä vihaksi. Mutta

viha oli painunut pinnan alle ja sekoittunut kaikenlaisiin muihin tunteisiin. Päättellen sen oudoista monimutkaisista vaikutuksista, se oli valepukuun pukeutunutta, monimutkaista vihaa, ei yksinkertaista ja avointa vihaa.

Syystä tai toisesta kaikki nämä kirjat, ajattelin katsoessani pöydällä olevaa pinoaa, ovat arvottomia omiin tarkoituksiini. [---] Kaikki aamun työskentelystä noutamani tieto oli yksi vihaa koskeva tosiseikka. Professorit – kimputin heidät tällä tavoin – olivat vihaisia. Mutta miksi, kysyin, palautettuani kirjat, miksi kysyin uudelleen seisoessani pylväskäytävässä kyyhkysten ja esihistoriallisten kanoottien keskellä, miksi he ovat vihaisia?

(Woolf 1928/1980, 46–47.)

Woolf kysyy, miksi mies, joka omistaa ”kaiken vallan” (Woolf 1928/1980, 47), on vihainen. Woolfin havaitseman pinnan alle painuneen sotkeutuneen vihan sijaan Eva Weinin kuvaaman miehen katseessa on ”kirkasta, puhdasta vihaa” niin, että nainen siristää epäuskoisena silmiään ja kertojakin ihmettelee omaa tarinaansa (PN, 15). Woolfin selitys on, että mies suojeleekin omaa ylemmyyttään ”henkeen ja vereen ja liian korostuneesti, koska se oli hänelle kallisarvoisin jalokivi” (Woolf 1928/1980, 49). Woolf pohtii itse tuntemaansa vihaa, pelon ja katkeruuden myrkkyä, joka oli seurannut taloudellisesta epävarmuudesta ja joka vähä vähältä kului pois riippumattomuuden myötä: ”minun ei tarvitse vihata ketään miestä, hän ei voi haavoittaa minua. Minun ei tarvitse imarrella ketään miestä, hänellä ei ole mitään minulle annettavaa.” Vihan hälvettyä Woolfin on mahdollista ymmärtää valtaa pitävien miesten tragedia: ”Heillä tosin oli valtaa ja rahaa, mutta ainoastaan sillä hinnalla, että he antoivat pysyvän sijan rinnassaan heidän maksaansa repivälle ja heidän keuhkojaan nokkivalle kotkalle, korppikotkalle – omistamisvietille, hankkimisen himolle, joka saa heidät jatkuvasti tavoittelemaan toisten peltoja ja tavaroita; muodostamaan rajoja ja pystyttämään lippuja; sotalaivoja ja myrkkyaasua; uhraamaan oman ja lastensa hengen. (Woolf 1928/1980, 54.)

Puolimaailman naisessa mies ja nainen kulkevat toisen maailmansodan tuhoaman Berliinin raunioissa, miehisen tuhoamisvimman jälkeensä jättämässä rojukasassa, ja niin kertomuksen naisen kuin kertojankin katse kohdistuu mieheen. Mies kulkee edellä kaulukset pystyssä ja kädet syvällä taskuissa: ”ja jos nainen uskaltaisi nähdä taskujen läpi, näkisi hän syvälle kämmeniin painuneet kynnet” (PN, 15). Kirjallisuuden voimaa tutkia ja tehdä asioita näkyväksi ilmentää, että kertoja Eva Wein näkee miehen nyrkit, vaikka kertomuksen nainen, äiti, ei uskaltaisikaan. Luvun lopussa mies johdattaa naisen taloon,

jonka oven avaa veitsellään: ”jos aika olisi toinen, nostaisi mies naisen syliinsä ja kantaisi hänet kynnyksen yli” (PN, 15).

Mutta koska aika ei ole toinen, niin kuin se ei koskaan ole, astuu mies edellä ja nainen hänen perässään sisälle keittiöön.

Ja koska aika on tämä, on ovesta sisälle sama kuin ovesta ulos, sillä keittiössä on liesi, lasimurskan peittävä pöytä, nenälleen kaatunut tuoli, mutta seinä ei ole, on vain tämä, jota ovi pitää pystyssä.

(PN, 15.)

Miestä on aiemmin luonnehdittu eurooppalaisen kirjallisuuden ja elokuvan ”Suureksi Ulkopuoliseksi”, ja nyt kertojan kuvaus lavastaa romaanin sisälle teatterin näyttämön: sota on muuttanut talon kulisseiksi, joissa luvun loppukohtaus näytellään. Kertojan läsnäolo, päähenkilöiden eriparaisuus, miehen nimeäminen kirjallisuuden ja elokuvan hahmoksi ja lopulta henkilöihahmojen pysähtyminen lavasteita muistuttavaan rakennelmaan alleviivaavat loppunäytöksen alkamista. Lopussa myös sireenit ulvovat korostaen kohtauksen merkityksellisyyttä:

Ja mies tuijottaa ulos, ei ikkunasta vaan seinästä, jota ei ole, ja hymyilee.

Ja nainen seisoo pöydän ääressä, ja naisen hermostoon painetun lain voimasta alkaa siivota lasimurskaa.

Ja nainen siivoaa, ja mies hymyilee, ja sireenit ulvovat nauruun tukehtumaisillaan.

Judith.

Judith.

Judith.

Se on loitsu, jolla mies lyö naista. Ja lasimurskan, koirien ulosteiden ja kauraryynien alta mies löytää lippunsa: murrosikäisen kuukautisveren tahrinat pikkuhousut, rottien jyrsimät.

(PN, 16.)

Judith, joksi mies naista pilkkaa, viittaa myyttiseen naishahmoon, joka pelastaa kansansa käyttämällä aseenaan sukupuoltaan. Vanhan testamentin apokryfisten kirjojen Judith oli viettelijä, ”sukupuolinen soturi”, joka tuhosi israelilaisten kaupunkia uhanneen assyrialaisen sotapäällikön. Apokryfikirjojen Judith osoittaa päättäväisyyttä ja älyä suorittaessaan väkivaltaisen murhan ja auttaessaan israelilaiset voittoon. (Stocker 1998, 2–3.) Freud viittaa *Seksuaaliteoriassaan* saksalaisen näytelmäkirjailija Friedrich Hebbelin (1813–1863) versioon samaisesta Judithin kertomuksesta. Freudin mukaan Judith-hahmon problematiikan ydin on vihamielisyys ja riippuvuus, jota nainen tuntee miestä kohtaan – yleensä sitä ensimmäistä (avio)miestä kohtaan, jonka kanssa on ollut yhdynnässä.

Ensimmäinen yhdyntä aktivoi Freudin mukaan naisessa ”ikivanhoja virikkeitä, jotka sotivat hänen naisellisia toimintojaan ja ylimalkaan hänen naisen osaansa vastaan”. Näitä ovat tyttölapsen peniskateus ja ”naisen katkeroitunut vihamielisyys miestä kohtaan”, joka ”sukupuolten välisistä suhteista koskaan ei häviä kokonaan” (Freud 1917–1920/1971, 272–274). Freudin mielestä Hebbel oivalsi ”runoilijan herkkävaistoisuudella”, mikä ikivanha aihe maahan kertomukseen sisältyy, kun hän ”tiedostaen ja harkiten” seksualisoi apokryfisten kirjojen kertomuksen. Hebbelin näytelmässä Judith sanoo ensimmäiselle miehelleen kauneutensa olevan ”kuin villikirsikka”, jonka nauttiminen riistää ”järjen ja hengen”, eikä mies uskalla koskea vaimoonsa. Tästä sukupuolisesta vihasta Freudin mukaan ”naisasianaisten’ toiminnassa ja kirjallisessa tuotannossa on näkynyt mitä selvimpiä merkkejä” (Freud 1917–1920/1971, 274–275). Juuri kirsikan eri olomuodoissaan Eva Wein lainaa tuotantoonsa naiseuteen viittavaksi motiiviksi.

Eva Weinin ”Berliini n:o 1” -luvun nainen ei reagoi miehen pilkkaan mitenkään: hän ei näytä edes tietävän, mistä Judithiksi kutumisessa on kysymys. Siten kertomus tuntuu sanovan, että Judith-myytin eri versioissa on kysymys miehen naista koskevasta mielikuvituksesta, jonka kertomuksia nainen ei edes tunne. Nainen katsoo miestä edelleen hämmentyneenä, kun tämä näytelmän loppukohtauksessa löytää lippunsa, kuukautisveren tahrimat pikkuhousut. Kuukautiset tekevät työstä naisen ja kuukautisveri on naisen epäpuhtauden symboli: de Beauvoirin mukaan (1949/1972, 167–169; 1949/1980, 118–120; 1949/2009, 284–296) ensimmäiset kuukautiset tekevät viattomasta työstä miehessä kauhua ja inhoa herättävän myyttisen naisen. Mies ei katso naista, vaan nainen miestä ja hänen rituaaliaan:

Ja nainen, joka katsoo syrjästä miehen rituaalia, antaa kuvan syöpyä sieluunsa ja myrkyttää sen, niin että läpi kaikkien kerrosten, jotka tuleva elämä kivittää tämän kuvan päälle, on hän etsivä ja kaivava tätä kuvaa kuin kultasuonta sielustaan.

(PN, 16.)

Luvussa katsoja ja havaintojen tekijä, miestä havainnoiva nainen kertomuksen sisällä ja kertoja, ovat naisia. ”Berliini n:o 1”-ssä kertoja kysyy toistuvasti omasta kertomuksestaan: ”[M]istä on kysymys?” Kuin tähän kysymykseen vastataksaan Pirkko Saision Eva Weinina julkaisemat romaanit asettuvat tutkimaan sukupuolieroja ja sukupuolten välisiä suhteita miehen hallitsemassa toisen maailmansodan jälkeisessä Euroopassa.

6.4 Alkukertomus ja lyhyt oppimäärä freudilaista seksuaaliteoriaa: luvut ”Kirsikkapuu” ja ”Kaksi”

1980-luvun naisnäkökulmaista tutkimusta askarrutti myös Sigmund Freudin teoria oidipuskompleksista, sukupuoli- ja seksuaali-identiteetin kehityksestä, ja suhteessa siihen erityisesti feminiinisen identiteetin rakentuminen (esim. DuPlessis 1985, 35–37). Selvimmin oidipaalista kehityskertomusta mukailevat Larssonin trilogian päätösosa sekä Weinin romaanit. *Kantajen* poikien (Toivo Larssonin ja hänen poikansa Jukka Larssonin) perheeseen kuuluvat isä, äiti sekä poika, jonka suhde vanhempiinsa määrää pojan maskuliinisen identiteetin. Isäänsä poika oppii vihaamaan ja suhde äitiin katkaistaan väkivaltaisesti: isä erottaa äidin ja pojan toisistaan, ja tämä on se kohtalonomainen laki, joka vainooa jokaista sukupolvea. Isän, äidin ja pojan perhemallin voi kuitenkin nähdä jo *Kainin tyttären* taustalla. Risku sanoo Annan olevan perheessään ”epäolennainen lapsi” (KT, 56; Anna) kuin vihjaten, että merkitykselliset perheenjäsenet ovat isä, äiti ja poika, siis Annan vanhempi veli. Myös Eva Weinin perheasetelma on samanlainen kuin Annan: äiti, isä, veli ja pikkusisko.

Eva Weinin romaaneissa keskitytään tyttölapseen, freudilaisen perheen ”epäolennaiseen lapseen”. Freudin perhesuhteiden teoria on Weinin romaanien perhekuvausten merkityksellinen vertailukohta, mutta patriarkaalisen kulttuurin peruskertomus huojuu ja hajoaa naiskirjailijan käsittelyssä jo alusta lähtien.

Puolimaailman naisen ensimmäinen luku ”Kirsikkapuu” on lyhyt. Sen keskiössä ovat myös kuvittelu ja tietoiseksi tuleminen, kuten *Kantajen* aloittavassa tuhlaajapoikakertomuksessa. ”Kirsikkapuu” kuuluu kokonaisuudessaan seuraavalla tavalla:

Minä olin pieni, ja isoksi en halunnut tulla kasvaa.

Minä istuin kirsikkapuun alla, ja vaikka olin pieni, osasin kuvitella sen toiseksi.

Oma kutsui minua kuistin portailta, ja kun en mennyt, ontui hän sisälle, keitti kahvia ja unohti minut.

Pissasin nurmikolle. Haistelin pelkoa ja ruohoa, enkä toipunut niistä. Ei muuta.

(PN, 9–10.)

Romaani alkaa puun alta, kuten *Kantaja*, jonka alussa kotiin palaava poika herää kuivan viikunapuun alta. *Puolimaailman naisen* alussa Eva istuu kirsikkapuun alla ja, vaikka onkin vielä pieni, hän osaa jo ”kuvitella sen toiseksi” (PN, 9). Ensimmäistä lukua

voi tulkita alkumyyttinä, jonka paratiisissa kirsikkapuu seisoo hyvän ja pahan tiedon puun paikalla. Hyvän ja pahan tiedon puun korvaavan kirsikkapuun alla puutarhassa kysymys tietoisuuden heräämisestä kietoutuu kertomisen ja kuvittelun mahdollisuuteen: vaikka tyttö on pieni, hän osaa jo kuvitella itse tiedon puun toiseksi. Pelon ja ruohon haistelu muistuttaa *Kantajen* kaksinaisesta *ruuh*-motiivista, kahdesta todellisuudessa vaikuttavasta voimasta. *Kantajen* alussa isän puutarhassa kohtaavat isä ja poika, *Puolimaailman naisessa* pikkutyttö istuu isoäidin puutarhassa. Jumala kutsuu Aatamia (1. Moos. 2:9) ja *Kantajassa* isä poikaansa, tyttöä kutsuu isoäiti Oma.

Kantajen alussa isä ei kutsu poikaansa karkottaakseen tämän paratiisista, kuten *Raamatun* alkukertomuksessa, vaan ottaakseen maailmalta palaavan tuhlaajapoikansa vastaan ja tehdäkseen tästä kaltaisensa. *Puolimaailman naisen* alku sen sijaan korostaa naisten välistä katkosta: läsnä on isoäiti, isän äiti, eikä oma äiti. Tytön tottelemattomuus ja isoäidin sallivuus tekevät eron pohjateksteihin: tyttö ei vastaa kutsuun eikä isoäiti siitä rankaise. Jumalan paikalle asetettuna isoäiti edustaa toisenlaista auktoriteettia tai historiaa kuin isä – sellaista, jonka kutsusta vapautuu yksinkertaisesti olemalla tottelematta. *Kantajen* aloittavassa tuhlaajapojan kertomuksessa keskeistä on järjestykseen palaaminen ja järjestyksestä tietoiseksi tuleminen. Evan kertomus sen sijaan kuvaa tottelemattomuutta ja uudelleen kertomisen ja kuvittelun voimaa.

Isoäidin puutarhaan sijoittuu myös toisenlainen tietoisuuden muutosta kuvaava kohta *Puolimaailman naisen* luvussa ”Kaksi”, joka kuvaa Evan kokemusta sukupuolierosta. Eva leikkii veljensä Simeonin kanssa Batmania ja Robinia:

Viinimarjapensas ja postinkantaja ja uimahousut, jotka ovat Simpan päässä.

– Natsi.

Palaneelle ruoholle haisevat käsivarret, ampiaisen lyhyt ääni ja vesipyssy, jossa lukee: made in Macao.

– Batman. Sä oot Robin.

Mustaleninkisen ontuva askel, koivusta taitettu vitsa, hajamielinen katse ja hopeisen tukan välähdys. Nopea unohdus.

– Vittu. Jumalauta. Mitä vaan.

Silloin se tapahtuu ensimmäisen kerran.

– Mikä sulla on.

Simppa pitelee paljasta kikkeliään, ja minä menen pois, putoan ajan äänettömään ellipsiin, olen tässä ja siellä, nyt ja huomenna, sinä ja minä.

– Tsingiskaani tulee.

Simppa pissaa mustuuttaan uhkuville marjoille. Pilvet viiltävät taivasta, ja minä palaan mutta en tänne. En yhdeksi. En koskaan.

(PN, 33–34.)

Luvun ”Kaksi” kohta viittaa Freudin seksuaaliteoriaan, jonka mukaan isoveljen tai leikkiverin peniksen näkemisellä on tytölle kohtalokkaat seuraukset. Simppa pitelee paljasta sukupuolielintään, ja juuri peniksen koskettaminen ja virtsaaminen ovat Freudin mukaan merkkejä pojan fallisesta kiihottumisesta, uhmasta naisten edustaman kastraatiouhkan edessä (ks. Freud 1920–1924/1971, 194). Uhkaa edustaa isoäiti vitsoineen.

Freudin (esim. 1920–1924/1971, 107, 163, 183–184, 194) teorian mukaan tyttö joutuu poikalapsen sukupuolielimen nähdessään ja eron ymmärtäessään peniskateuden valtaan, mistä seuraa puutteellisuuden ja alemmuudentunne suhteessa poikiin.⁸⁶ Weinin romaanin kohtauksessa sukupuoliero on olemassa jo ennen siitä tietoiseksi tulemistä: leikissä toinen sisaruksista on sankari Batman, toinen avustaja Robin. Eva ei koe alemmuutta vaan jotain epämääräisempää. Eva kuvaa kokonaisvaltaisen tunteen katoamisesta tämän ensimmäistä kertaa aavistamansa sukupuolieron seurauksena: ”minä” palaa, mutta ei tänne, ei yhdeksi enää koskaan. Sukupuolieron aavistamisesta ei seuraa vain oivallus erosta Simpan ja Evan välillä, vaan ennen kaikkea Evan sisäinen jakautuminen. De Beauvoirin mukaan molemmat sukupuolet elävät lihallisuuden kaksinaisuudessa, mutta eri tavoin, koska kulttuuriset käsitykset tuottavat sukupuolisuuden kokemisen erilaiseksi naiselle ja miehelle. Miehen ristiriitainen asenne omaan sukupuolisuuteensa ja ruumiillisuuteensa näkyy suhtautumisessa sukupuolielimeen, joka on miehisen ylivertauisuuden mytologinen symboli, mutta joka toisaalta edustaa hallitsemattomaksi koettua ja uhkaavaa seksuaalisuutta (de Beauvoir 1949/1972, 179; 1949/2009, 116–117 ja 303–305).⁸⁷ Nainen vieraantuu koko ruumiistaan, jonka patriarkaalinen kulttuuri mytologisoi puutteelliseksi ja epämääräiseksi (de Beauvoir 1949/1972, 72; 1949/2009, 116–117). *Puolimaailman naisen* alussa sukupuolten välinen epäsymmetria käy selväksi Evan ja hänen veljensä suhteessa:

⁸⁶ Freudin (1920–1924/1971, 152 ja 1925–1931/1971, 188) mukaan tyttölapsen sukupuolisesta kehityksestä seuraa yliminän kehittymättömyys, mikä selittää naiselliset luonteenpiirteet, objektiin aseman ja passiivisuuden.

⁸⁷ Juuri tästä suhteesta psykoanalyysi on kehittänyt kokonaisen tieteellisen mytologian, jota de Beauvoir kritisoi. Toisaalta penis on miehisen ylpeyden ja uhman symboli, toisaalta siihen suhtaudutaan häpeillen ja naureskellen: se paljastaa miehen lihallisuuden ja riippuvaisuuden (de Beauvoir 1949/1972, 180).

Simppa huutaa ”Eva, Eva...voi mikä reva”, ja Eva yrittää vastata samalla mitalla, tuloksena on: ”Simppa, Simppa...voi mikä pimppa!” Haukkumasana viittaa kummassakin tapauksessa vain naiseen, takaisin Evaan, vaikka toiset Evat (Simeonin ja Evan serkut) nauravatkin katketakseen, ”sillä he eivät tienneet mikä on pimppa. Niin kuin en minäkään tiennyt”. (PN, 18–19.)

Sukupuolieron myötä myös Evan ja hänen veljensä juutalaisuus on sukupuolittunut maskuliiniseen ja feminiiniseen etnisyyteen, joista edellisellä näyttää olevan kiinteä ja pysyvä merkitys, kun taas jälkimmäinen on välineellistä ja muuntuvaa,⁸⁸ ja joista maskuliininen torjuu feminiinisen. Simeon torjuu Evan, ja samoin tekee poikaystävä Ruben myöhemmin. Rubenin ja Simeonin raamatulliset nimet viittaavat Leean, Jaakobin ensimmäisen vaimon poikiin, joiden tähden Leea toivoo miehensä Jaakobin rakastavan häntä.⁸⁹ Nimi Ruben muistuttaa *Raamatun* mukaan sanoja: ”hän on nähnyt minun kurjuuteni” (1. Moos. 29:32 viite 1). Simeon merkitsee *Raamatun* mukaan ”hän on kuullut” (1. Moos. 29:33), ja siten molemmat nimet viittaavat naisen rakkauttomuudesta aiheutuvaan hätään. Kuuntelemisen ja katsomisen motiivit kytkeytyvät Evan ja Simeonin ja Evan ja Rubenin suhteeseen. Evasta tulee kuin tuleekin ”Leea” (ks. luku 6.2. edellä), kun sekä Simeon että Ruben hylkäävät hänet. Simeon katsoo pikkusisartaan Evaa ja näkee ”janon” ja ”kurjan alastomuuden”, ja nähtyään tämän kaipuun kääntyy pois. Evan suhde Rubenin päättyy puhelinkeskusteluun *Kulkueen* lopussa.

⁸⁸ *Puolimaailman naisen* luku ”Natsi” ironisoi heteroromanssia transgressiivisena tarinana, joka toistaa tavallista kulttuurista kuvastoa sovittavasta, yhteiskunnalliset tai sosiaaliset rajat ylittävästä rakkaudesta. Perheen isä on jo kuollut kun Eva, Simppa ja äiti juhlivat Simpan ylioppilaaksituloa Tallinnassa. Ravintolassa viereiseen pöytään istuu ”natsi” – tai ainakin ”natsin poika”, kuten Eva ja Simeonkin ovat juutalaisen isän lapsia. Eva tutustuu poikaan – suureksi osaksi siksi, että vieraiden kielten tunnilla on opetettu vain myöntäviä ilmaisuja esitettyihin kysymyksiin. Tässä Evan kertomuksessa miehet, veli ja tuntematon poika, edustavat etnisyyksiä, joiden väliset erimielisyydet nainen aviokaupan välineenä sovittaa ja imee omaan myyttiseen, surulliseen ja salaperäiseen hahmoonsa: ”Minä palelin, ja natsin poika kietoi käteensä harteitteni ympäri ja puheli kaikenlaista, ja minä kuvittelin, että hän pysäyttää minut ja kysyy saako minua suudella ja minä rakastun hänen pehmeään profiiliinsa ja Horst Wesselin poskiinsa ja meidän välillemme syntyy pitkä ja mutkikas juttu ja vasta meidän häissämme Simppa leppy ja meidän rakkautemme on synty ja sovitus yhtä aikaa ja minusta tulee vakava ja surullinen ja salaperäinen nainen.” (PN, 76.) Vastakkainasettelu syntyy pelkästään kuvitelluista ja tekstin kyseenalaistamista etnisistä eroista. Parodisessa tarinassa Eva särkee asetelman kömpelöillä, suoraviivaisilla kysymyksillään isistä, ajatuksista ja juutalaisista, ja natsin poika häipyä. (PN, 76–77.)

⁸⁹ 1. Mooseksen kirjan luvussa 29 kerrotaan, miten Jaakob ihastuu serkuunsa Raakeliin. Jaakob pyytää Raakelia puolisoikseen ja palvelee enoan Laabania seitsemän vuotta hänet saadakseen. Seitsemän vuoden jälkeen Laaban kuitenkin huijaa Jaakobin yhtymään Raakelin vanhempaan sisareen Leeaan. Lopulta Jaakob saa vaimoikseen molemmat siskokset, joista Raakel on kuitenkin rakkaampi. Kun Herra näkee, että Leeaa syrjitään, hän antaa tämän synnyttää miehelleen poikia. (1. Moos. 29: 10–35.)

Nancy Chodorow on tulkinnut uudelleen freudilaista psykoanalyysia erityisesti äidin ja tyttären suhteen osalta teoksessaan *The Reproduction of Mothering* (1979). Chodorow esittää, että koska äidit kantavat vastuun lasten hoitamisesta, kulkee tyttö- ja poikalapsen kehitys eri tavalla varhaisen symbioottisen suhteen jälkeen. Näin käy Weinin romaanissakin. *Kulkueen* luvussa ”Kolmas huone” äiti on laittanut Simeonin ja Evan vuoteeseen:

Kirsikka koputtaa varovasti ikkunaan. Se kukkii. Yö on hämärä.

Simeon lojuu poikittain sängylläni ja tuijottaa hämääseen. Minä olen jo peiton alla. Äiti on suihkuttanut Carvénin Magriffea kaulavaltimolleni. Näet kauniimpia unia, äiti sanoi.

Simeonin rintakehä on alkanut kasvaa mustaa, kihartuvaa karvaa. Sitä on käsivarsissakin, ja säärissä.

Simeonin huulet ovat tummanpunaiset, jotenkin turvonneet.

Simeon tuoksuu Azarron partavedeltä. Äiti on sipaissut sitä hänen poskiinsa. Näet parempia unia, on äiti sanonut, luultavasti.

(Ku, 59.)

Varovasti ikkunaan koputtava, kukkiva kirsikka ennakoi naiseutta, johon Eva on kasvamassa. Isoveljen puberteetti on jo pidemmällä. Äiti on sipaissut molempien poskiin hajustetta, tyttärelleen hajuvettä, joka saa näkemään kauniimpia unia, ja Simeonin poskeen partavettä, joka saa näkemään parempia unia. ”Luultavasti”-sanalla äiti ottaa etäisyyttä Simeonin uniin. (Ku, 59.) Äiti alkaa kohdella poikaansa maskuliinisena toisena ja tukee tämän pyrkimyksiä irrottautua itsestään, kun taas tyttärensä äiti mieltää oman itsensä jatkeeksi ja erottautuminen on hidasta tai jää vajaaksi (ks. Chodorow 1989, 32, 41–42, 68–69; de Beauvoir 1949/2011, 19–23, 36–38; Wyatt 1986, 117–118; Yu 2005, 35–36). *Puolimaailman naisen* ja *Kulkueen* keskeisin perhesuhde onkin äidin ja tyttären suhde, johon Evan kertomuksissa palataan yhä uudelleen.

6.5 Tuhlaajatyttökertomukset: äidin ja tyttären ero

As culture has constructed her, 'woman' is the 'dark continent' to which woman must return. But returning, a sorceress and a hysteric – that is a displaced person – everywoman must inevitably find that she has no home, no Where.

(Gilbert, 1986: xvi.)

Weinin romaanien kolme tuhlaajatyttökertomuksen variaatiota ovat kiinnostavia kahdesta näkökulmasta: ne kuvaavat tyttären ja äidin suhdetta ja toisaalta pohtivat kysymystä naisen paikasta tai paikattomuudesta, osattomuudesta. Millainen koti maailmalta palaavaa tuhlaajatyttöä odottaa? (Vrt. Rojola 1998, 277.) Psykoanalyttisesti orientoitunut feministinen kirjallisuudentutkimus oletti, että äitien ja tyttärien omissa kertomuksissa oidipaaliset kerronnan rakenteet voivat murtua ja tehdä tilaa toisenlaisille psykologisille ja kerronnallisille järjestyksille (Hirsch 1989, 8). *Puolimaailman naisen* ja *Kulkueen* kertomuksia voi tarkastella tyttären, äidin ja isän kolmiodraamoina, joissa on maskuliininen ja kaksi feminiinistä osapuolta ja joissa juuri jälkimmäisten suhde osoittautuu olennaiseksi. *Puolimaailman naisen* tuhlaajatyttökertomuksissa isä jää tai jätetään ulkopuoliseksi, ja toisinaan hän korvautuu isoäidillä, isän äidillä. (Vrt. Yu 2005, 6, 73–75, 116–117.)

Luku "Anteeksianto" on yksi *Puolimaailman naisen* kertomuksista, jotka eivät liity Evan omaan tarinaan. Evan hahmo on läsnä vain kirjailijana, jonka omaelämäkerrallisessa teoksessa tarina on. "Anteeksianto" alkaa kotiinpaluusta:

Hän tuli kotiin päivää aikaisemmin, eikä hän soittanut tulostaan, sillä hän halusi yllättää naisen. Ja loppu sujui klassisen kaavan mukaan seuraavin poikkeuksin:

Ensiksi: hän ja nainen olivat molemmat ensimmäistä kertaa tällaisessa tilanteessa, joten heidän kannaltaan asiassa ei ollut mitään klassista.

Toiseksi: hän ei ollut naisen aviomies eikä rakastaja, ei edes poika. Hän oli tytär.

(PN, 23–24.)

Kertomuksen alun viittaus klassiseen kaavaan alleviivaa tutun asetelman rikkomista: hän, josta kerrotaan, ei ole mies vaan nainen, eikä kertomus kerro naisen ja miehen suhteesta. (Vrt. Haasjoki 2004, 114–115.) Totutusta kaavasta poikkeamiseen riittää, että kyse on naisesta ja hänen tyttärestään (esim. Hirsch 1989, 3), joiden välinen suhde ei ole ollut miesten kirjoittamassa kirjallisuudessa olennainen.

Evan kertomuksessa kotiin palaava tytär yllättää äitinsä harrastamasta seksiä vieraan miehen kanssa. Tapaus jää äidin ja tyttären väliseksi salaisuudeksi vielä isän palattua kotiin. Seitsemän viikon kuluttua, perheen kotona pidettyjen juhlien jälkeen, tytär sanoo äitiään huoraksi, saa tältä selkäänsä, pakkaa tavaransa ja lähtee kotoa. Isä ei ymmärrä äidin ja tyttären riitaa eikä tyttären lähdettyäkään kysy, mitä tapahtui. Tytär kiertelee yön kaupungilla, syö ja nukkuu hotellissa isänsä luottokortilla, kulkeutuu seuraavan illan suussa ortodoksikirkkoon ja katsoo siellä kuvaa, jossa äiti pitää sylissään lasta:

[---] Ja kuvan äidissä näkee tytär oman äitinsä, ja nyt suuri käsi tarttuu hänen sydämeensä, ja hänen sydämensä murtuu, niin että hänen on pakko haukkoa henkeään. Ja sirpaleiden keskellä hän antaa anteeksi, menneet ja tulevat, ja vaikka hän sielussaan vannookin, että tätä hetkeä hän ei ole koskaan unohtava, unohtaa hän sen kuitenkin. Mutta samaksi hän ei enää muutu.

Ja kun hän astuu kadulle, ei katukaan ole enää sama, niin kuin ei ole sama porraskäytävä, johon hän astuu, ei lukon rapsahdus, ei eteisen matto, eikä äiti, joka istuu kyyryssä paimentolaismatolla ja katsoo tytärtä paljaasti ja kysyvästi.

(PN, 31.)

Tuhlaajapoikakertomuksissa kotiin palaava poika hakee isänsä anteeksiantoa, kun taas tuhlaajatytön kertomuksessa tytär antaa ensin itse anteeksi menneet ja tulevat, ja palaa vasta sitten kotiin pyytämään anteeksi äidiltään. *Kantajassa* kotiin palaava poika astuu isänsä rinnalle ja tulee tämän kaltaiseksi. Evan kertomuksen lopuksi äiti ja tytär nukahtavat samaan vuoteeseen: ”Ja he nukkuvat rauhallisesti ja sikeästi, sillä seitsentoistavuotinen odotus on päättynyt: ei tullut heistä kahta marjaa samalle mättäälle” (PN, 31–32).

Puolimaailman naisen luvussa ”Anteeksianto” tytär ei tule samanlaiseksi kuin äiti, ja äidin ja tyttären sovintoon sisältyy eron hyväksyminen.⁹⁰ Äidin ja tyttären kohtauksen myötä armahdetaan myös jälleen liikematalla oleva isä, joka katsoo ”ajatuksettomasti kuvia miehistä, jotka rumat ja epäemukavat nauhakengät jalassaan kulkivat omia teitään” ja lopussa baaritiskillä ”tuntee itsensä mieheksi, joka kulkee omia teitään” (PN, 29 ja 32).

⁹⁰ *Puolimaailman naisen* luvun ”Anteeksianto” kuvaama äidin ja tyttären suhde toistaa myös Riskun ja hänen äitinsä kuvausta: äiti itkee paljon, milloin surusta, milloin ilosta tai liikutuksesta, ja on kiihkeä, vilpiton, muistamaton ja helposti säikähtävä tai suuttuva. Tytär on vakavampi ja totisempi hahmo, osaton äidin ”naisellisiin” piirteisiin. (PN, 26.) *Puolimaailman naisessa* rakkaus äitiin löytyy uudelleen ortodoksisesta kirkosta, joka *Kainin tyttäressäkin* on äitien uskonto. (PN, 30–31.)

Viittaus Camel Boots -mainokseen⁹¹ ironisoi isän hahmon tekemällä tästä arkisen ”suuren ulkopuolisen”.

Tietoiseksi tuleminen tai tiedostamatta jääminen ovat myös ”Anteeksiannon” tuhlaja-tyttö-kertomuksen teemoja, sillä tapahtumien merkitys jää kaikille perheenjäsenille avoimeksi. Rauhallinen ja tasapainoinen elämä on tylsistyttänyt isän vaistot, niin ettei hän ymmärrä olevansa mustasukkainen vaimostaan tyttärelleen tai että häntä itse asiassa kauhistuttaa ”äidin ja tyttären liitto”. Tytär katsoo kirkossa ikonია ja näkee siinä oman äitinsä, mutta sitä, mitä hän kuvaa katsoessaan oivaltaa, ei pueta sanoiksi. Tytär vannoo, ettei unohtaisi hetkeä, mutta unohtaa kuitenkin, vaikka hetki muuttaa hänet ja maailman hänen ympärillään. Lopussa äiti painautuu tyttärtään vasten ja ”hengittää hänen hengityksestään sitä mitä ei osaa käsittää” (PN, 32) ja järkyttyy. Kertomus jättää arvoitukseksi, mitä äidin ja tyttären välillä tapahtuu, ja kuvaa niin isän, tyttären kuin äidinkin kokemukset yhtä aikaa merkityksellisiksi mutta tiedostamattoman piiriin kuuluviksi tai sinne painuviksi, unohtuviksi.

Äidin ja tyttären välistä eroa pohditaan myös *Kulkueen* luvussa ”Neljäs huone”, jossa kuukautisten alkaminen tekee Evasta aikuisen naisen. Äidin kohtaaminen on ambivalentti kokemus:

Älä mene vielä.

Äiti katsoo minua. Hän kääntää minut kohti peiliä.

Miksi me seisomme niin ahtaasti; miksi hän tuoksuu niin naiselta, ahneelta.

Hän katsoo minua ja itseään, itseään ja minua.

Hän haluaa minut; peilikuvat menevät sekaisin, vähän, vähäksi aikaa

(Ku, 83.).

Peilikuvat sekoittuvat vain hetkeksi äidin halatessa tyttärtään. Sitten äiti ottaa ohuenohuen kultaketjun kaulaltaan ja antaa sen tyttärelleen kuin vihkiäkseen tämän omaan salaisuuteensa ja historiaansa, johon kultasuoni jo *Puolimaailman naisen* alussa Berliini n:o 1:ssä viittaa:

⁹¹ 1980-luvulla televisiossa esitetyn Camel Boots -mainoksen lause ”Miehille jotka kulkevat omia polkujaan” on jäänyt elämään.

Nyt minä annan tämän sinulle, hän sanoo, niin yksinkertaisesti kuin hänen tapansa on.

Ja hän kiinnittää ketjun kaulalleni.

Ja minä sanon: Kiitos.

Mutta ajattelen: tätä sinä et minulle tee.

(Ku, 84.)

De Beauvoir (1949/1972, 285) huomauttaa, että juuri äidin tehtävä on kasvattaa tyttärestään myyttinen nainen, samanlainen kuin hän itse on. Eva ei vastusta ääneen, mutta ei kuitenkaan anna äitinsä vihkiä itseään kultaketjun kantamaan historiaan. Myös romaanien muut tuhlaajatyttökertomukset kuvaavat äidin ja tyttären välistä eroa tai toisistaan erotetuksi tulemistä.

6.6 Nadia, tuhlaajatyttö idästä

Puolimaailman naisen toinen tuhlaajatyttökertomus ”Tuhkimotarina” yhdistää Punahilkka-sadun elementtejä tuhkimotarinan perusmerkitykseen, ryysystä rikkauksiin nousemiseen. Kertomuksen päähenkilöllä on myös todellinen esikuva: tapahtumat mukailevat vuosina 1976 ja 1980 olympialaisissa menestyneen romanialaisen voimistelijan Nadia Comănechin elämänvaiheita. Valtiolle tärkeän tähtiurheilijan elämä oli monin tavoin säädeltyä, ja Comăneci loikkasi Romaniasta Yhdysvaltoihin 1989. Samana vuonna Romanian vallankumouksessa teloitettiin maata hallinnut Nicolae Ceaușescu ja hänen puolisonsa, joiden pojan kanssa Comănecilla oli suhde.

Puolimaailman naisen ”Tuhkimotarinessa” Kemenesin perheeseen syntyy tytär, jonka äiti eräänä päivänä lähettää viemään pullaa ja kahvia isoäidille. Kertoja korjaa ja kommentoi kertomaansa läpi luvun kiinnittäen lukijan huomion kertomisen aktiin ja tarinan yksityiskohtiin:

Ei sentään.

Otetaan uudelleen: eräänä päivänä lähetti äiti tyttären viemään saippuaa ja tulitikkuja isoäidille, joka asui kylän toisella laidalla. Pullaa ja kahviakin olisi isoäidin tehnyt mieli, mutta niitä ei ollut. Ei ollut.

(PN, 47.)

Yksityiskohdiltaan enemmän Punahilkka- kuin Tuhkimo-satua muistuttavassa kertomuksessa tyttöä vastaan tulee kylänraitilla susi, joka kampittaa tytön pitkällä,

karvaisella hännällään. Tyttö alistuu saman tien: ”Kemenesien tytär ei vastustellut vaan heitti kadulla kaksoisvoltin ja taipui sitten kaarisillaksi.” (PN, 47.) Tyttö muuttaa ”Susien laaksoon”, saa maassa vallitsevasta köyhyydestä ja puutteesta huolimatta syödäkseen lihaa ja hedelmiä ja kehittää syömishäiriön, joka alistuvaisuuden tavoin yhdistää häntä kertoja-Evaan ja tämän äitiin:

[---] Vuosia myöhemmin hän alkoi ahmia ja oksennella kaikenlaista mistä katsoi jääneensä osattomaksi: leipää, spagettia, vanukkaita ja suklaata tietysti. Näin hän tuli itse aiheuttaneeksi ne ikävät huhut, jotka hänen syömisistään julkisuudessa liikkuvat. Niin juoksivat vuodet, kuin henkensä hädässä, ja Kemenesien tytär sai nimen Nadia, koska oli liian hankalaa kutsua häntä vain Kemenesien tyttäreksi, ja hänen oikeasta nimestään ei ollut eikä tullut tietoa, sillä hän väitti unohtaneensa kaiken.

(PN, 48.)

Kertomus korostaa Kemenesien tyttären välineellistä ja objektivoitua asemaa susien valtakunnassa. Tyttö alistuu hämmästyttävällä fyysisellä notkeudella eikä hänellä ole pysyviä omia ominaisuuksia. Hänen oikeasta etunimestään ei ole tietoa ja sukunimikin⁹² vaihdetaan sudenkieliseksi myöhemmin. Kertoja kuvailee tytön seisovan useammin käsillään kuin jaloillaan ja välttävän itkemistä, jotta sudet eivät tulisi häntä pitkin karvaisine häntineen lohduttamaan, ja lopettaneen nauramisen, mikäli oli sitä koskaan osannutkaan. (PN, 48.) Kilpailuissa Nadia on pienin ja paras eikä ajattele mitään. Hänen nimensä – josta ei ole tietoa ja joka on vaihdettu – jää historiaan, mikä on Nadialle ”täysin samantekevää”, sillä Nadialla ei kertojan mukaan ollut koskaan aikaa ottaa selville, mitä historia oli. Juuri historiallisista olosuhteista Nadian kuten Eva Weinin äidinkin syömishäiriöt kuitenkin jollakin tavalla johtuvat, ja historialliset puitteet ovat molemmilla samat: toinen maailmansota ja sen jälkeen kahtia jakautunut Eurooppa, jossa Nadia on jäänyt itään.

Bettelheimin mukaan Tuhkimo-satu kertoo tarinan, jossa päähenkilö nousee alennustilastaan omien ponnistelujensa avulla ja ”onnistuu ylikäymättömiltä näyttävistä esteistä huolimatta niin suurenmoisesti sen vuoksi, että on juuri se ihminen mikä on” (Bettelheim 1975/1998, 292). *Puolimaailmannaisen* ”Tuhkimotarinan” päähenkilö menestyy omilla avuillaan, joita ovat notkeus ja taipuisuus sekä se, ettei hänellä ole mitään

⁹² Sukunimi Kemenes painottaa moninkertaista toiseutta liittämällä Nadian hahmon Romanian unkarinkieliseen vähemmistöön, johon todellinen esikuva ei kuulunut. Kaikki *Puolimaailman naisen* ja *Kulkueen* naishahmot kuuluvat johonkin etniseen tai kielelliseen vähemmistöön: Rubenin uusi tyttöystävä on suomenruotsalainen.

omaa, sen paremmin nimeä, historiaa kuin ajatuksiakaan. Nadian, kuten kertoja-Evankin edellytykset ovat niitä, joita häneltä edellytetään. Nadian menestyminen tarkoittaa, että hän muuttuu sudeksi susien joukossa ja ahmii ruokaa, kunnes valtakuntaan tulee sellainen aika, että herkut loppuvat. Silloin Nadian elämään saapuu prinssi:

Niinpä saapui Nadia Kemenesin elämään prinssi. Ei hän aivan itse tullut mutta lähetti mustan auton hakemaan Nadiaa, tarjosi hänelle lihaa ja juotavia ja piirakoita jo tunnelmankin vuoksi, lahjoitti hänelle pullollisen hajuvettä eikä puhunut puolesta valtakunnasta mitään, sillä hän oli nykyaikainen prinssi ja tiesi, että valtakuntien omistamisesta koitui pelkkää riasaa.

Ja Nadia Kemenes istui sohvalla ja söi ja joi, ja prinssi katseli häntä ja ajatteli omiaan, ja syötyään Nadia Kemenes laskeutui kuuliaisesti selälleen eikä ajatellut mitään, ei edes omiaan, sillä mitään omaa hänellä ei ollut. Sitten musta auto vei hänet kotiin.

(PN, 51.)

Ja vuodet juoksivat, taas, ja musta auto kiiti öisin Kemenesien surusilmäinen tytär takaistuimellaan. Ja nyt se olisi jo varmasti ollut sen pituinen, ellemme eläisi tätä kiihtyvien turbiinien aikaa, jolloin ihmiskohtalot lentelevät kuumina kipinäinä historian keskipakovoiman hirvittävässä puristuksessa.

Tuli toinen prinssi, ja tämä tapahtui aikaan, jolloin valtakunta risahteli liitoksissaan.

Risahtelu oli niin vaimeaa, että vain ne, joilta jo moneen kertaan oli kaikki viety, saattoivat sen kuulla.

(PN, 51–52.)

Ensimmäinen prinssi viittaa Ceaușescujen poikaan Nicuun, valta-asemaan, joka yltäkyläisyydessä elävällä hallitsijan pojalla nälkää näkevien valtakunnassa on. Toinen prinssi lupaa Nadialle koko ”merentakaisen valtakunnan”.⁹³ Nadia välittää vain ruoasta ja rauhasta, mutta koska molemmat alkavat Susien laaksossa olla vähissä, hän karkaa. Valtakunnasta ei kuitenkaan lähdetä noin vain. Ennen lähtöään Nadia Kemenes lymyää metsässä entisen kotikylänsä laitamilla: ”Mitään ajattelematta, mitään muistamatta hän kulki kulttuuritalon ohitse, ohitti kaksi kumaraista mummoa, joista toinen, se, joka ei ollut hänen äitinsä, kuiskasi: olipa siinä sen Comanecin tyttären näköinen tyttö. Ja toinen, joka ajatteli tulitikkuja ja saippuaa, joita ei ollut, sanoi hajamielisesti: ei kai.” (PN, 52.) Tässä tuhlaajatyön tarinassa äidin ja tyttären kohtaaminen ei onnistu, ja kytköksen katkeamista kuvaa, ettei äitiin ja tyttäreeseen enää edes viitata näillä nimityksillä.

⁹³ Nadia Comăneci meni Yhdysvaltoihin loikattuaan naimisiin yhdysvaltalaisen voimistelun olympiavoittajan Bart Connerin kanssa.

Pitkässä ja polveilevassa analyysissään Bettelheim pitää yhtenä keskeisenä Tuhkimosadun elementtinä tyttären suhdetta omaan äitiinsä, josta erotetuksi tulemista tytär suree, ja minkä menetyksen käsittelynä sadun myöhemmät vaiheet voi Bettelheimin mukaan tulkita (Bettelheim 1975/1998, 298, 305–309, 326). Äidin menettäminen on myös *Puolimaailman naisen* ”Tuhkimotarinnassa” tärkeä aihe, mutta järjestys on toinen. Tytär menettää äitinsä olosuhteiden ja muiden vaiheiden seurauksena, ja menetystä käsitellään tarinan loppupuolella sen sijaan, että tapahtumat alkaisivat siitä. ”Tuhkimotarinnan” lopussa Punahilkka-kertomuksen äiti ja mummo ovat sulautuneet yhdeksi kumaraksi hahmoksi, joka ei tunnista tyttärtään. Tyttären toinen mummo viittaa väärällä nimellä ja kiertoilmaisuin ”Comanecin tyttären näköisenä tyttönä”, samalla kun kertoja puolestaan viittaa äitiin vain ”toisena, jonka ajatteli tulitikkuja ja saippuaa, joita ei ollut”. Lopussa tytär näyttää kadonneen myös oman äitinsä ajatuksista. Kotiinpaluuta ei ole; sen sijaan *Puolimaailman naisen* Punahilkka karkaa Susien laaksosta, astuu prinssin BMW:hen, ajaa lentokentälle ja ylittää meren.

Sen pituinen se, viimeinkin.

Mutta epilogiksi en maltaisi olla kirjaamatta seuraavaa:

Uudessa kotimaassaan puettiin Nadia Kemenes itse vapaudeksi, patsaaksi, ja sellaisena hänet kuvattiin ja lähetettiin ympäri maailmaa. Ja kaikkialla ihmiset katsoivat hänen kuviaan ja sanoivat: onpa siitä tullut lihava.

(PN, 53.)

Nadia jättää jakautuneen Euroopan ja vapautuu historiasta meren yli loikattuaan. Tarinassa ei kerrota, miten hän elää loppuelämänsä uudessa kotimaassaan, vaan Nadia katoaa tarinasta sen myötä, että hänet puetaan itse vapaudeksi, kuvataan ja lähetetään ympäri maailmaa. Hänen lihavuutensa asettuu vastakkain Evan ja äidin laihuuteen nähden.

Nadian kertomuksen epilogi jatkuu selvityksellä vanhan kotimaan kuningasperheen, siis isän, äidin ja pojan, kohtalosta: kuningas otetaan kiinni, todetaan terveeksi ja teloitetaan, kuningatar kuolee paria päivää ennen kuin hänen häpeällisen vähäinen koulutuksensa paljastuu, ja prinssi pääsee työleirille, jossa hän haistaa ensimmäistä kertaa elämässään ruohon. (PN, 52–53.) Weinin punahilkka- ja tuhkimotarina päättyy ironisesti traditionaalista sadunlopetusta muistuttavaan päätökseen, joka koskee freudilaisen teorian malliperhettä ja toisaalta klassiseen sadunlopetukseen kuuluvan prinssin ja prinsessan parista vain prinssiä. Kun ”Berliini n:o1”:n raunioissa haisee menneisyyden tulipalojen ja

hautaamatta jääneiden ruumiiden uhkaava *ruah*, Euroopan kahtiajaon purkautumisen aikoihin prinssi saa haistaa ruohon, hyvän *ruahin*, ensimmäistä kertaa.

Nadian tarina on tuhlaajatyön kertomus, josta puuttuu juuri tärkein elementti eli kotiinpaluu, mikä erottaa tuhlaajatyön tarinan tuhlaajapojan tarinasta. Nadia Comanecille kotiinpaluu ei ole mahdollinen, ja siksi tarina ei voi toistua samanlaisena sukupolvesta toiseen, kuten *Kantajan* poikien kohtalot.

6.7 Tuhlaajatyttö Eva Weinin romaanien lopetukset

Nadiaa koskevaa kertomus päättyy prinssiin, mutta Evan tarina päättyy Evaan.

Puolimaailman naisessa ja *Kulkueessa* myös Eva on tuhlaajatyttöhahmo, ja molemmissa romaaneissa kuvataan Evan kotiinpaluuta useampaan kertaan, kuin etsien sopivaa lopetusta. *Puolimaailman naisessa* on kaksi loppulukua, ”Sovitus” ja ”Yö”. Ensimmäisessä minä-kertoja kohtaa isoäidin ja jälkimmäisessä äidin.

Siinä missä *Kantajan* tuhlaajapoiakertomusten keskeiset hahmot ovat isä, poika ja tapahtumia sivusta katsova äiti, tuhlaajatyttöjen tarinoissa henkilöhahmot vaihtuvat: luvussa ”Anteeksianto” tärkeät henkilöt ovat äiti, tytär ja sivulliseksi jäävä isä. Kemenesin tyttärestä kertovassa tarinassa isää ei kuitenkaan mainita, vaan vain äiti ja mummo, joiden hahmot sekoittuvat lopussa toisiinsa. Evan oman kertomuksen lopussa tärkeitä ovat nimenomaan äiti ja isoäiti. Yi-Lin Yun mukaan tämä on tyyppillistä uusissa, 1990-luvulla ilmestyneissä feministisissä freudilaisten perhemallien uudelleen kirjoituksissa: 1970-luvulla feministit korvasivat isän, äidin ja pojan perheessä poikalapsen työllä, sitten isän hahmo muuttuu abstraktiksi ja häivytetään, ja isoäiti ottaa rooliin äidin ja tyttären välisen suhteen kuvauksissa. (Yu 2005, 64–65 ja 116–117.)

Toiseksi viimeisessä luvussa ”Sovitus” kertoja-Eva kulkee harmaassa porraskäytävässä. Portaita ylös kiipeäminen, plyysimaton ”tulenkielekkeinä kiemurtelevien kuvioiden” poltettavana seisominen, on kuin jonkinlainen viimeiselle tuomiolle saapuminen. Luvussa ”Kaksi” vilahtaa mustaleninkinen ontuva, hopeahiuksinen hahmo, joka antaa vitsaa puutarhassa leikkiville lapsille ja ottaa Jumalan paikan: hahmolla on musta leninki ja hopeiset hiukset (PN, 34), joihin ”Sovituksen” ”musta, viinimarjahillolle ja kamferille tuoksuva leninki” yhdistyy. Lukijalle ei selviä, mitä ”Sovituksen” kertojan odottama vuoropuhelu (tai kuulustelu, kuten kertoja tarkentaa)

koskee, mutta remmillä lyömisen jälkeen seuraavat jälleen anteeksi pyytäminen ja anteeksi saaminen, kuten romaanin ensimmäisessä tuhlaajatyttökertomuksessakin. Kertomus jakautuu kahteen osaan, joista jälkimmäinen on lyhyempi versio edellisestä. Siinä kertoja nousee portaat asuntoon, joka on tyhjä. Luku päättyy:

On etsittävä komeroista mustaa, viinimarjahillolle ja kamferille tuoksuva leninkiä. On oltava löytämättä sitä.

On seistävä keittiön pöydän ääressä ja tuijotettava tyhjää pöytää.

(PN, 94.)

Keittiön pöytä on paikka, johon myös tuhlaajapoika Jukka Larsson palaa *Kantajassa* yritettyään ilmiantaa isänsä sekä uudelleen isän kuoltua. *Puolimaailman naisen* lopussa keittiön pöytä on tyhjä. Hahmo, joka pöydän äärestä puuttuu tai joka kohdataan sen liepeillä, on sama etäinen isoäidin hahmo kuin teoksen alussa.

Puolimaailman naisen viimeisen luvun nimi on ”Yö”. Sen myötä romaani palaa äitiin ja feminiinisen piiriin. Loppu sisältää viittauksen Tšehovin *Kirsikkapuistoon*: viimeinen kirsikkapuu on kaadettu ja äidin uusi mies, ”meidän oma Lopahinimme”, hiihtelee isän vanhoissa tohveleissa pitkin lattialautoja. Äiti nojaa päätään kuistin lasiruutuun, katselee pilkottua puuta ja sanoo, että klapit olisi säästettävä juhannukseen, koska kirsikkapuusta lähtee hyväntuoksuinen savu. Eva on syönyt ja juonut liikaa; hän käy oksentamassa kuin muistutukseksi äidinperinnöstään. Veljen lähdettyä Eva jää kolmisin äidin ja tämän uuden miehen kanssa, kuuntelee tyhjää puhetta ja vielä tyhjempää hiljaisuutta ennen kuin pyytää anteeksi ja menee nukkumaan entiseen huoneeseensa. *Kantajassa* Jukka Larsson kirjoittaa entisessä pojanhuoneessaan apokryfisen kertomuksen, joka selittää menneisyyttä, isän ja pojan ikiaikaista tarinaa, mutta Eva Wein näkee huoneessaan unen tulevaisuudesta.

Eva uneksi veden peittämästä kaupungista, josta kaikki tulee häntä vastaan: ”ihmiset, vesi, aurinko, ajelehtivat puunrungot ja merkilliset sarkofagit” (PN, 96). Eva kurottautuu keräämään veneeseensä merkillisiä sarkofageja, ja jokaisesta sarkofagista löytyy kauniita krusifikseja, kunnes vene on niin täynnä toinen toistaan kauniimpia sarkofageja, että on upota. Eva hätääntyy ”tulvaveden anteliaisuutta” ja kehottaa uppoavan talon porraskaiteeseen takertunutta miestä ottamaan aarteen itselleen. ”Mutta mies huusi hätääntyneenä, ettei tarvinnut sellaisia, että tulva vei mennessään koko kaupungin ja me kaikki olimme hukumassa.” (PN, 97.) Muutoksen merkit, Evan unen vedenpaisumus ja ”Tuhkimotarinnassa” valtakunnan risahtelu (PN, 52) ovat hyviä asioita Evan ja Kemenesien

tyttären kannalta, mutta nimetön mies on kauhuissaan ja kyvytön keräämään aarretta itselleen. Weinin *Puolimaailman naisen* lopussa ”Suuri Ulkopuolinen” mieshahmo on arkistunut hätääntyneeksi mieheksi, joka on valtakunnan upotessa takertunut porraskaiteseen.

Puolimaailman naisen lopussa uni on moninkertaista suhteessa äitiin, jonka Eva uneksii haaveilevan kirsikankukista: ”[---] kaipasin äitiä, sellaisena, jollaisena hän ei ole koskaan ollut, ei edes valokuvissa: valkopuseroinen, ylpeä nainen, jolla on viileä profiili ja joka uneksien katsoo kukkiinsa tukehtuvia kirsikkapuita.” (PN, 97.) Evan haavekuva uneksivasta äidistä muistuttaa Anton Tšehovin näytelmän *Kirsikkapuiston* (alkuteos 1904, suom. 1965) Ljubov Andrejevna Ranjevskajaa, epäkäytännöllistä haaveissaan elävää äitiä, jonka on mahdotonta säilyttää taloan ja sitä ympäröivää kirsikkapuiden puutarhaa. Näytelmän alussa Ljubov Andrejevna palaa pitkältä ulkomaanmatkalta kotiinsa vain joutuakseen lähtemään sieltä taas. Kirsikkapuiden pelastaminen on alusta alkaen mahdotonta, sillä kaikki konkreettiset ehdotukset tilanteen ratkaisemiseksi tuhoaisivat puutarhan joka tapauksessa, ja tilanomistajatar itse vain pahentaa asiaa epäkäytännöllisellä anteliaisuudellaan sen sijaan että yrittäisi ratkaista tilanteen. Evan unissa täydellisen haaveellinen äiti suree ja uneksii irrallaan kaikista miehisen maailman ”realiteeteista”, niiden koskettamatta.

Läpi *Kulkueen* äiti ja isoäiti kertovat sukutarinoita, jotka ovat luettavissa eräänlaisena matrilineaarisen vaihtoehdon perinteisille sukupuille. Evan sukupuoli näissä kertomuksissa polveutuu kuitenkin kuningas Daavidista (Ku, 121), ja kun kuviteltu sukuhistoria on isän, se katkeaa miehiin molemmista päistä. Historia, jota äiti yrittää kuvata ja jonka yksityiskohdista Oma ja äiti kiistelevät, on jo edesmenneen isän suvun historiaa. (Vrt. Rojola 1998, 276; Haasjoki 2003, 40–41.) Äidin oma historia sen sijaan kytkeytyy kultasuonen, elämänveden ja kirsikoiden sekä syömishäiriön arvoitukseen. Sukutarinat äiti esittää ennen kuin vastaa Evan kysymykseen, jota tämä ei suoraan esitä: miksi äiti on sairastunut anoreksiaan, miksi hän syö ja oksentaa, ja tahtoo olla juutalainen, vaikka ei ole. Miksi äiti on itse valinnut itsensä kantamaan juutalaisen suvun perisyntiä? *Puolimaailman naisen* luvussa ”Anteeksianto” äiti ja tytär nukahtavat samaan vuoteeseen, ja vuoteessa maataan vierekkäin myös *Kulkueessa*, sukutarinoiden kertaamisen päätteeksi, tällä kertaa valveilla:

Äiti minä sanon niin hiljaa, että ehkä vain kuvittelen sanovani: Äiti.
No mitä, sanoo äiti. Tai sitten hän ei sano mitään. Ehkä vain ihot puhuvat.
Minulla ei ole ketään, äiti sanoo, kun ensimmäinen auringonsäde pistää kirvelevän
neulansa ikkunanverhojen välistä.
Minulla ei ole mitään, hän sanoo. Danielilla oli kaikki. [---] Minä halusin mukaan.
Kärsimys on kevyempi kantaa kuin ei mitään.

(Ku, 141.)

Evan äidin yritys tulla juutalaiseksi, hänen taipumuksensa anoreksiaan ja siirtää
anoreksiansa tyttärelleen saavat selityksensä osattomuuden tunteesta, jonka vuoksi äiti on
tarttunut miehensä historiaan ja antautunut täydellisesti sille. Äidin kokemus, jonka tytär
oivaltaa ja josta tulee hänen kokemuksensa, on ratkaisematon, selvittämätön osattomuus:

Mutta vaikka aamu on jo korkealla, pääskynkin tavoittamattomissa, eivät luomieni takaa
ole vielääkään vapautuneet vedet, jotka pyyhkisivät pois osattomuuden, johon putosin, kun
äitini sanoi: Minulla ei ole ketään.

(Ku, 141.)

Puolimaailman naisen lopussa tulvavedet virtaavat unessa vapaasti, mutta *Kulkueessa*
edes surun tunne ei puhkea kyyneliksi. *Kulkue* sekä ironisoi ”depression, anoreksian ja
eksistentiaalisen tyhjyyden huminan”, jotka sukupolvien ketjussa kehittyvät
”perinnöllisiksi vaivoiksi” (Ku, 19) että lopussa poetisoi pakenevan ja muotoaan
muuttavan feminiinisen osattomuuden tunteen.

Kulkueen lopussa palataan keittiön pöytään, jossa isänäiti Oma ja äiti odottavat. Koko
viimeinen luku ”Heiluri” kuuluu kokonaisuudessaan seuraavasti:

Äiti tuli takaisin pöytään.
Oma kaatoi kahvia. Kevään ensimmäiset kirsikankukat tuoksuivat maljakossa.
Äiti haistoi kirsikankukkaa. Hän katsoi kukkanuppujen yli minua, suoraan minua.
Hän kutsui minua.
Ja minä menin: sisälle salaisuuteen, äitini kotiin.

(Ku, 177.)

Puolimaailman naisessa ja *Kulkueessa* eri olomuodoissa toistuva kirsikkamotiivi
korostaa syklistä liikettä. *Kulkueen* viimeisen luvun nimi ”Heiluri” palaa edestakaiseen
liikkeeseen ja salaisuuteen, joka sekin tavalla tai toisella on keskeinen motiivi *Kainin*
tyttärestä lähtien. *Kainin tyttäressä* äidin matkanteko on vain edestakaista pakoa, ja Anna
ja Risku kulkevat toistensa ohi yhä uudestaan, toistensa liikkeen keskipisteinä. *Kulkueen*

lopussa äiti tulee takaisin pöytään ja hetkeksi liike pysähtyy: Oma kaataa kahvia, äiti haistaa maljakossa tuoksuja kirsikankukkia ja katsoo suoraan tyttärtään, eikä ohi tai pois päin niin kuin vielä *Kainin tyttäressä*. Tällä kertaa tytär ei torju äitiään, vaan vastaa kutsuun.

Feministinen kirjallisuudentutkimus on määritellyt naisiset juonet (female plots) juonikuvioiksi, jotka syntyvät tarpeesta muuttaa konventionaalisia, maskuliiniseksi miellettyjä kerrontarakenteita ja murtaa niiden rajoituksia. (Hirsch 1989, 8.) 1980- ja 1990-lukujen taitteessa psykoanalyttisesti orientoitunut naisnäkökulmainen kirjallisuudentutkimus näki avaimeksi patriarkaalisen kulttuurin muuttamiseen erityisesti oidipaalisen subjektifikaation korvaamisen tai revision. Psykoanalyysi vaikutti narratologian teorioihin ja myös feministiseen narratologiaan, joka kritisoi sitä siitä, että sen subjektin muodostumisen teoria otti lähtökohdakseen pojan/miehen, ja tyttöä/naista koskeva osuus oli vain lisäys. Kirjallisuudessa ja sen tutkimuksessa äidin ja tyttären välinen suhde oli tärkeä feministinen teema, sillä myös kirjallisuuden keskeisten juonirakenteiden ja konseptien nähtiin olevan mieskeskeisiä, niin että äidin ja tyttären välinen suhde jäi epäolennaiseksi (esim. Davidson & Broner 1980, Hirsch 1989, Page 2006). Pirkko Saision *Kainin tyttäressä* ja erityisesti Eva Weinin romaaneissa äidin ja tyttären suhde on keskiössä, ja isän hahmon korvaa isän äiti, Oma.

Tuhlaajatyttökertomukset synnyttävät vertailukohtaan myös Larssonin *Kärsimystrilogiassa* kuvattuihin isien ja poikien välisiin suhteisiin. Poikien ja tyttöjen kohtaloita yhdistävä kertomus löytyy *Kulkueesta*, jossa Eva kohtaa Altonan vangiksi nimitetyn naisen, matkakumppaninsa Khalebin vaimon. ”Altonan vangit” -nimisessä luvussa vaimo odottaa Khalebia näiden yhteisessä kodissa Hampurissa, ja on niin alistettu ja alistunut osaansa, ettei Evalla ja hänellä ole mitään yhteistä. Vaimo on ”kalpea ja turvonnut, vihertävä”, eikä Khalebin matkatoverin Nikitan mukaan puhu mitään kieltä (Ku, 89). Khalebin vaimoa ihmettelevän Evan kurkkua kuristaa ”lapsellinen, käsittämätön raivo” (Ku, 90), jolle Evan on vaikea löytää ilmaisua.

Luvun otsikko on suora viittaus Sartren näytelmään *Altonan vangit* (*Les Séquestrés d'Altona* 1960, suom. 1965), joka intertekstinä heijastaa niin Larssonin kuin Weininkin romaanien kertomuksia isän vallasta. Sartren näytelmä kertoo varakkaan saksalaisen laivanvarustajaperheen isästä, hänen kahdesta pojastaan, näiden sisaresta sekä nuoremman pojan vaimosta. Tarinassa on kyse kaikkien elämää vuosikausia ohjanneesta isän ja

vanhemman pojan välienselvittelystä. Vaikeudet ovat alkaneet pojan kapinasta isäänsä vastaan ja yrityksestä pohtia omaa ihmisyyttään ja eettistä vastuutaan toisen maailmansodan aikaisessa Saksassa. Pojan tekemät rikokset kietoutuvat isän ja pojan väliseen suhteeseen, sillä isä on sekaantunut kaikkeen. Tapahtumat käynnistyvät isän parantumatonta sairautta ja odotettavissa olevaa kuolemaa koskevasta tiedosta ja päättävät, kun vuosikausiksi huoneeseensa eristäytynyt poika ja isä kohtaavat ja lähtevät talosta tehdäkseen yhdessä itsemurhan. Loppu antaa kuitenkin ymmärtää, että muut perheenjäsenet jatkavat elämäänsä samoilla, isän ja pojan välisen taistelun asettamilla ehdoilla kuin aikaisemminkin. Sisar sulkeutuu veljensä tyhjäksi jättämään huoneeseen ja nuoremman pojan – joka on katkeroitunut tultuaan sivuutetuksi suhteessa veljeensä – vaimo jää (edelleen) odottamaan, mitä hänen miehensä aikoo tehdä.

Tällaisen staattisen kuvan Eva itse *Kulkueen* loppupuolella ohittaa, joskin Altonan vanki jää Evan kertomuksessa Hampuriin. Alistettu vaimo ei kiinnosta Khalebia itseäänkään, sillä Khaleb on rakastunut ikkunassa näkemäänsä prostituoituun. Tämän prostituoidun, pussihousuisen naisen, kanssa Eva matkaa kertomuksensa viimeiset, kotiinpaluuta edeltävät vaiheet.

6.8 Larssonista Weiniin ja kohti yhteistä loppuratkaisua

Pirkko Saisio paljasti Jukka Larssonin pseudonyymikseen joulukuussa 1991 ja Eva Weinin *Kulkueen* Finlandia-ehdokasasettelutilaisuudessa marraskuussa 1992. *Kulkueen* kritiikeissä kirjoitettiin, että kyse oli ”huijauksesta”: ”Saisio teki taas temput”, ”[K]riitikoiden pasmat ovat menneet sekaisin, koska hän [Pirkko Saisio] on esiintynyt Aatamin puvussa ja vähän Evankin” ja että Eva Weinin nimen takaa paljastui ”kriitikoiden harmiksi” Pirkko Saisio (Raija Paananen, *Kaleva* 21.11.1992; Jukka Koskelainen, *Helsingin Sanomat* 20.11.1992). Arvosteluissa viitattiin myös keskusteluun sukupuolen merkityksestä (esim. Antero Raevuori, *Seura* 24.1.1992; Arto Virtanen, *Kaleva* 3.3.1992; Raija Paananen, *Kaleva* 21.11.1992), mutta tätä puolta ei juuri analysoitu. Raija Paananen (ibid.) huomautti, että ”Wein ja Larsson muuttuvat myös kirjoittamiensa teosten henkilöhahmoiksi”, mutta että ”tekstin ja kirjailijan sukupuolen välinen suhde olisi jo syvemmän tutkimuksen aihe.”

Jukka Larssonin ja Eva Weinin kirjailijahahmojen ja heidän tekstiensä välinen suhde valottuu parhaiten, kun molempia hahmoja ja kummankin teoksia tarkastellaan myös rinnakkain suhteessa toisiinsa. Teoksia yhdistävät lukuisat yhteiset motiivit, mutta ennen kaikkea yhteiset intertekstit. Weinin romaaneissa intertekstuaalisuus on avointa ja viittaukset erityisesti *Raamattuun* yhdistävät sen Jukka Larssonin teoksiin. Tuotantojen yhteys tulee näkyväksi myös, kun Jukka Larsson ja Eva Wein erilaisista lähtökohdistaan huolimatta päätyvät teoksissaan samojen kuvien äärelle.

Kantajassa Jukka Larssonin apokryfinen kertomus kuvaa maisemaa, johon myös *Kulkueen* Eva palaa: autiomaata ja vuorta, jolla Abraham oli uhrata poikansa. *Kulkueessa* autiomaassa eivät kuitenkaan vaella isä ja poika, vaan Eva yksinään ottaen näin symbolisesti haltuunsa raamatullisen maiseman. Kirjailija ja päähenkilö Eva Wein palaa kolmessa unessaan (Ku, 48–51; Ku, 55–56; Ku, 85–87) vuorelle, jonka tunnistaa samaksi, jolta Abraham laskeutui alas neljä tuhatta vuotta aikaisemmin, ja jolta ”Isak, kahdesti syntynyt, laskeutui hänen perässään” (Ka, 49). Eva Wein ikään kuin vastaa Jukka Larssonin kertomukseen tai jatkaa si(i)tä. Wieniläisen vanhemman Evan harhoissa Mirjam saarnaa kullasta, ja sama ääni johdattaa Evan hänen unissaan kullan alkulähteelle: Eva kiipeää vuorelle ja vuoren sisään, toiselle tasolle jo Larssonin romaanissa esiintyvään kuvaan. Intertekstuaalinen suhde ei ole vain *Kantajan* ja *Kulkueen* välinen vaan vuoren sisään laskeutumisen voi tulkita myös viittaukseksi *Raamatun* Jobin kirjan 28. lukuun, jossa ”[i]hminen tutkii maan uumenia, mutta viisaus pysyy häneltä salattuna”. Jobin kirjassa ”[k]allioihin murretaan käytäviä ja silmä näkee kaikkinaiset kalleudet” (Job 28:10). *Kulkueessa* vuoren sisästä pulppuava sula kulta viittaa sekin ”salaisuuden” alkulähteelle:

Se juoksee vuoren sisästä.

Se on ohut, häikäisevä puro.

Se syöksyy alas vuorta niin kuin veri kipeästä sydäimestä.

Nousen sitä vastaan, yksin. Haukka kiertää sinisessä tyhjyydessä särkevänä pisteenä. Se huutaa.

Sula kulta purskahtaa jalalleni. Mistä lähteestä se sykkii.

[---]

Kulta suihkuu lahonneesta uhrialttarista.

Ei se suihkuu alttarista vaan portista, joka alttarin keskelle on neljän tuhannen vuoden aikana syöpynyt.

[---]

Verhojen välistä vuotaa kultainen puro. Täällä se on vielä hento ja vakava.
Ja verhojen takana on lähteen alku. Mutta sitä minun ei ole lupa nähdä, ei vielä.

(Ku, 48–51.)

Vuori on *Raamatussa* keskeinen motiivi ja sille nouseminen transgressiivinen teko: toisessa Mooseksen kirjassa (2. Moos. 19) vuorelle ei saa nousta kuka tahansa, vaan vain Mooses, joka vastaanottaa vuorella kymmenen käskyä sekä joukon muita ohjeita ja lakeja (2. Moos. 20–31). *Kulkueessa* Evan unissa Mooseksen sisaren Mirjamin ääni johdattaa Evan vuoren juurelle. Larssonin ja Weinin kertomuksia yhdistää vuoren päällä taivaan sinessä huutava haukka (Ka, 86; Ku, 48–49; ks. myös Job 28:7), jonka merkitys selittyy Evan kirjoittaessa uusiksi *Raamatun* kymmenen käskyä. Eva aloittaa käskyjen uudelleen kirjoittamisen yhdeksänneistä, jonka sanoo olevan ”kymmenennen porraspuu” (Ku, 111). Sitten Eva palaa alkuun ja käy käskyt järjestyksessä läpi. Hän liittää jokaiseen selityksen kuten Katekismuksessa. Ensimmäiset kuusi käskyä ovat ironisia elämänohjeita, seitsemäs ja kahdeksas kirjailijalle osoitettuja neuvoja (Ku, 114)⁹⁴. Yhdeksäs käsky, joka kieltää himoitsemasta lähimmäisen vaimoa, sillä ”sitä pidettäisiin monestakin syystä omituisena”, tekee näkyväksi, että käskyt on osoitettu miehelle ihmissuvun edustajana. Se on myös kirjailijan silmänisku lukijalle, joka ymmärtää, että Eva saattaa kuin saattaakin himoita lähimmäisensä vaimoa (ks. myös Haasjoki 2012, 43). Tästä Eva jatkaa tärkeimpään:

Älä himoitse lähimmäisesi palvelijoita, palvelijattaria, härkiä tai aaseja.

Tämä on ainoa käsky, jonka konkreettinen noudattaminen on sinulle mahdollista, sillä yhdelläkään lähimmäisellä ei ole härkää, palvelijaa, aasia tai palvelijatarta.

(Ku, 114–115.)

Kymmenennen käskyn Eva sanoo ymmärtäneensä vasta, kun on kulkenut takaisin omat jälkensä ja tunnistanut ne (Ku, 111). Käskyjen uudelleen kirjoituksessa toistuu edestakainen liike, joka viittaa edellisen päätelmän merkityksellisyyteen. Kymmenennen käskyn ydin on Evan selitys, jonka mukaan juuri tämän käskyn noudattaminen on mahdollista, sillä yhdelläkään lähimmäisellä ei ole luettelossa mainittuja asioita: kymmenes käsky, josta ”Eva lopulta tehdään”, on omistamisen kieltö. Juuri omistushalun ongelmallisuuteen viittaa myös Virginia Woolf *Omassa huoneessa* pohtiessaan valtaa pitävien miesten tragediaa, heidän vihaansa. Woolfin mukaan miehiä riipoo

⁹⁴ Rojola 1998, 260; ks. myös Haasjoki 2012, 43.

omistamisvietti, joka on kuin korppikotka, ”saa heidät jatkuvasti tavoittelemaan toisten peltoja ja tavaroita; muodostamaan rajoja ja pystyttämään lippuja; sotalaivoja ja myrkkykaasua; uhraamaan oman ja lastensa hengen.” (Woolf 1928/1980, 54.) *Kantajassa* ja *Kulkueessa* vuoren yllä taivaan sinessä huutava haukka muistuttaa myös Woolfin korppikotkasta. Jobin kirjassa tie vuoren uumeniin kätketyn salaisuuden luo on piilossa juuri kotkalta tai haukalta: ”Polkua sinne ei tiedä kotka, eikä haukan silmä sitä havaitse.” (Job 28:7.)

Kulkueessa, kuten Jobin kirjassakin, salaisuus tai viisaus jää edelleen paljastumatta, vaikka sen äärellä Evan unissa ollaan. Jukka Larssonin ja Eva Weinin romaaneja yhdistää myös *Puolimaailman naisessa*, *Kantajassa* ja *Kulkueessa* eksplikoituva pyrkimys tietoisien, rationaalisen tilan ulkopuolelle, tiedostamattomaan maailmaan, joka on läsnä jo aikaisemmissa romaaneissa.

Kirjailijahahmojen keskinäistä yhteyttä ja eroa voi analysoida vasten Jungin kaksijakoista sukupuolittunutta ihmiskäsitystä, jonka mukaan sukupuolet kantavat itsessään myös vastakkaisen sukupuolen ominaisuuksia. Jungin mukaan *anima*⁹⁵ eli ’feminiininen’ puoli miehessä ”on olennaisesti jonkinlaista alemman tasoista yhteyttä ympäristöön ja erityisesti naisiin, ja sen mies huolellisesti salaa toisilta yhtä hyvin kuin itseltään”. (Jung 1964/1992, 31). Jungin teoriassa taide toimii välittäjänä paitsi yksittäisen ihmisyksikön tietoisuuden ja piilotajunnan myös kollektiivisen tietoisuuden ja piilotajunnan välillä: taidetta tarvitaan rakentamaan yhteys piilotajunnan ja tietoisuuden välille. Jungin mukaan juuri tietoisuuden ja piilotajunnan välinen yhteys on elintärkeä ihmisen psyykelle. Unessa psyykkiset assosiaatiot muodostavat sillan ajatusten tietoisien ilmaisutapojen ja primitiivisemmän, havainnollisemman ilmaisumuodon välille ja ovat siten yhdistävä rengas tietoisien rationaalisen maailman ja vaistojen maailman välillä. Jungille modernin ihmisen ”särö” on tämän yhteyden katkeaminen.⁹⁶

⁹⁵ Naisellista ainesta miehessä Jung (1964/1992, 31) kutsuu ”animaksi” ja miehistä ainesta naisessa nimellä ”animus”.

⁹⁶ Jungin mukaan sivistyneen yhteiskunnan kehittymisellä on paljon etuja, mutta ne on saavutettu ”valtavien menetysten hinnalla” (1964/1992, 52). ”Primitiivinen ihminen oli paljon enemmän vaistojensa ohjaama kuin hänen ’rationaaliset’ modernit jälkeläisensä, jotka ovat oppineet ’hallitsemaan’ itseään. Tässä prosessissa me olemme yhä enemmän erottaneet tietoisuutemme inhimillisen psyyken syvemmästä vaistomaisesta kerroksesta ja perimmältään myös psyykkisten ilmiöiden somaattisesta perustasta.” (1964/1992, 52.) Perusvaistot eivät kuitenkaan ole kadonneet – ne ovat vain ”menettäneet kosketuksen meidän tietoisuuteemme, ja sen vuoksi niiden on tuotava itsensä esille epäsuorasti” (Jung 1964/1992, 83).

Kantajassa Jukka Larsson kirjoittaa humalasta ainoana ajan ja paikan ulkopuolisena tilana, joka on aikuiselle miehelle mahdollinen. ”Alemman tasoinen” Eva Wein sen sijaan heittäytyy unikuvien, kuvitelmiin ja fragmentaaristen kertomusten maailmaan alusta lähtien. Naiskirjailija Eva Weinilla on sukupuolensa vuoksi erityistä taipumusta unien näkemiseen ja kuvittelemiseen, ja paremmat mahdollisuudet uneksimiseen kuin Jukka Larssonilla. *Puolimaailman naisen* motto ”[A]jattelen maailmaa. Se on siis olemassa” on versio filosofi Descartes’in kuuluisasta lausahduksesta ”cogito ergo sum”, eli ”ajattelen, siis olen”. Motto on itsetietoinen ja käy samalla taiteellisen lähtökohdan ilmaukseksi: Eva on kirjailija, joka luo maailman ajattelemalla ja kuvittelemalla. Unien näkeminen yhdistyy taiteelliseen luomiseen, ja kirjailija Eva Wein osoittautuikin ”patologiseksi uneksijaksi”. Eva Weinin tutkimus, hänen kesken jäävä lopputyönsä taiteellisten voimavarojen merkityksestä selviytymisprosessissa, heijastaa sitä, mistä pseudonyymien teoksissa yhdessä on kysymys: sukupuolittamisen, ihmisyyden kahtia jakautumisen seurauksista, jotka Saision teoksissa yhä uudelleen osoittautuvat ihmisyyden perustavimmaksi ”säröksi”.

Mikä sitten on naiskirjailija Eva Weinin visio? *Kulkueen* lopussa palataan ”alkuun”, kun päähenkilö Eva Weinin matka päättyy Le Puyhin, Simone Weilin kotikaupunkiin. Perille saapuminen on pelottavaa: ”Sisilisko vetäytyi takaisin munaansa. Perhonen vetäytyi takaisin koteloonsa. [...] Kun kaupungin viirit tulivat näkyviin, minun teki mieli pysäyttää auto, lähteä takaisin.” (Ku, 162–163.) *Kulkueen* lopun apokalyptisessa visiossa palataan jälleen myös toisen maailmansodan aikaan, vuoteen 1943, jolloin Weil kuoli. *Kulkueen* luvussa ”Simone” Weinin romaanien ajalliset ja tilalliset kehykset sulkeutuvat, kun Evan matka idästä länteen päättyy Le Puyihin. Kaupungin suihkulähteellä jo *Kainin tyttäressä* ja *Viettelijässä* vilahtanut hahmo, haarniskapukuinen Jeanne d’Arc, myy muovipusseihin pakattuja hattaroita. Hahmo ei tunnu lupaavan syvällisiä vastauksia Evan matkalla heränneisiin tai hänen kertomuksensa herättämiin kysymyksiin.

Kulkueen lopun kohtauksessa olennaista on naiskirjallisuudessa toistuvaksi ajateltu kertomus, jossa kirjailija/päähenkilö vaeltaa toisen naisen johdattamana patriarkaalista tilasta vapauteen, peilin läpi toiseen maailmaan, kuin Liisa Ihmemaassa. (Showalter 1981, 201; ks. myös McCarty 1981, 368.)⁹⁷ *Kulkueen* lopussa Evaa johdattaa prostituoitu

⁹⁷ “Trough voluntary entry into the wild zone, other feminist critics tell us, a woman can write her way out of the “cramped confines of patriarchal space.” The images of this journey are now familiar in feminist

nainen, jonka Eva on tavannut Altonassa. Nämä kaksi naista kohtaavat toisensa sattumalta kummankin päädyttyä erikseen samojen miesten mukaan: Eva on liftannut halki Euroopan kahden sattumalta kohtaamansa miehen, Nikitan ja Khalebin, kyydissä, ja prostituoitu nainen otetaan mukaan kadulta Khalebin vaatimuksesta. Eräänä aamuna nainen on seissyt Grosse Freiheitilla:

Hän istui Nikitan ja Khalebin väliin, ylpeänä ja puhumattomana, tarinansa vankina, niin kuin minäkin.
Mutta tarina ei ollut hänen omansa, niin kuin ei minunkaan.

(Ku, 109.)

Kadunnimi Grosse Freiheit, suuri vapaus, on myös ironinen suhteessa Khalebin pakkomielteiseen rakkauteen, jolla tämä palvoo ikkunassa näkemäänsä naista, ja myös naisen omaan tarinaan. Naisen kohtaloa avaa *Raamatun* kertomus, ei kuitenkaan tuhlaajapojan vaan Joosefin tarina. Pussihousuisen naisen isällä oli kaksitoista lasta, joista toiseksi nuorin oli ainoa tyttö.⁹⁸ Isä on ”erikoinen mies”, sillä tytär on hänelle tärkeämpi kuin yksitoista poikaa (Ku, 96), ja siksi veljet ovat heittäneet sisarensa kuivaan kaivoon ja myyneet ohikulkijalle (Ku, 97). Naisesta on tullut prostituoitu.

Raamatun kertomuksessa veljet vihaavat Joosefia, joka näkee unia, ja myyvät hänet orjaksi Egyptiin. Joosef selittää faaraon unia ja tämän kykynsä vuoksi hänet asetetaan koko Egyptin maan hallitusmieheksi (1. Moos. 40:38–43). Kuten Joosefista, myös ”pussihousuisesta naisesta” tulee näkijä, vaikkakin toisella tavalla. Nainen on ironisoitu kuva myyttisestä naistyypistä, prostituoidusta, joka muuntuu loputtoman moneksi miehen haaveiden mukaan:

[--] Minä olen paritellut kaikissa asennoissa; olen piiskannut ja antanut piiskata, vähän ja kalliilla hinnalla. Olen virtsannut niiden päälle. Olen ollut äiti ja huora ja opettaja ja kotiapulainen ja uskottu ja katolisen kirkon nunna ja alkuausukasheimon villi. Olen ollut äidin paras ystäväväär ja parhaan kaverin vaimo ja tytär. Ja ruumis, kolme eri kertaa. Kolme kertaa olen maannut arkussa niin etten ole saanut liikahtaa enkä kokea mitään. Joskus olen ollut kotiopettaja, huora ja äiti samana iltana, samalle miehelle, peräkkäin. Olen ollut noita

quest fictions and in essays about them. The writer/heroine, often guided by another woman, travels to the “mother country” of liberated desire and female authenticity; crossing to the other side of the mirror, like Alice in Wonderland, is often a symbol of this passage. “ (Showalter 1981, 201; ks. myös McCarty 1981, 368.)

⁹⁸ Ainoa tyttö, Diina, mainitaan Jaakobin lapsista yhdenentoista, ks. 1. Moos. 29:32–35 ja 30:1–25. Poikia oli ilmeisesti kaksitoista, mutta yhden nimi jää käyttämäni *Raamatun* käännöksen kohdassa mainitsematta (1. Moos. 30:23–25).

ja olen jakanut ehtoollista. Olen ollut lääkäri ja sairaanhoitaja. Olen antanut peräruiskeen ja punninnut kirjevaa'alla kivespussit. Olen antanut onkivavalla piiskaa ja kuivannut kyöneleet käytetyillä pikkuhousuilla.

(Ku, 165–166.)

Viettelijässä Poika uskoo salaisuutensa Maria Magdaleenalle, jonka omaa ääntä ei romaanissa kuitenkaan kuulla. *Kulkueen* lopussa puhuu prostituoidun hahmo: pussihousuinen nainen kertoo istuneensa ikkunassa neljä vuotta ja kestäneensä kaikkea paitsi ”palvovaa, kärsivää rakkautta” (Ku, 166). Hän on antanut ”miesten uskoa, että he ovat katsoneet häntä eikä päinvastoin” (PN, 165). Todellisuudessa katseen kohde on kuitenkin ollut näkijä: nainen on katsonut koko ajan, nähnyt miehet ja heidän kummalliset halunsa ja kuvitelmansa, Eva Wein kertomuksellaan muistuttaa.

Evan ja prostituoidun naisen kohtaaminen *Kulkueen* lopussa palaa naisten väliseen yhteyteen. Suihkulähteellä Eva kysyy Nikitalta takaisin rahoja, jotka kotoa lähtiessään sai äidin uudelta mieheltä ”Nissanin etuistuimella”. Rahat vihjaavat Evan ja pussihousuisen aseman samankaltaisuuteen: molemmat ovat saaneet rahansa miehiltä. Prostituoitu nousee, käskee Khalebini pysyä aloillaan, sanoo ”minä maksan” ja vie Evan kapealle kadulle, jossa naiset ovat kahdestaan:

Katu on kapea. Sen akustiikka on katedraalin akustiikka.
Minne sinä olet menossa, nainen kuiskaa.
Ja tässä katedraalissa hänen äänensä on ripittäjän ääni.
[---]
Miksi, minä kysyn.
Nainen hätkähtää.
Miksi. En minä tiedä. Minä tahdon olla rauhassa. Ne, jotka juoksevat oman halunsa perässä, antavat kuitenkin olla rauhassa.
Koska eivät ehdi katsoa muuta kuin omaa haluaan, minä sanon.
Nainen katsoo minua katukuilun katedraalissa.
Minä olen päässyt ripittäjän ripittäjäksi.
Mutta yhtään niin hullua minä en ole nähnyt kuin mitä sinä olet, nainen sanoo. Panna elämänsä kuolleen naisen etsimiseen. Anna minä autan sinua.
Auta, minä sanon, ja nainen kaivaa rintaliiveistään pienen, muovisen pussin, jonka pulveri on valkoista, niin kuin lunta.

(Ku, 165–166.)

Merkityksellinen hetki tekee katukuilusta katedraalin (vrt. käymälä *Kiusaajassa*), kun naiset kohtaavat toisensa kahden kesken, tasavertaisina ja samankaltaisina. Katseiden kohteeksi asetetusta naisesta tulee katsoja, näkijä ja kuuntelija, ja naiskirjailija Evasta

tämän ”ripittäjän ripittäjä”. Prostituoitun naisen kertomuksen loppu poikkeaa Joosefin tarinasta, jonka lopuksi Joosef kutsuu lopulta myös veljensä asumaan Egyptiin. *Kulkueessa* ei palata kotiin. Eva kysyy mihin pussihousuinen nainen on *Kulkueen* lopussa lähdössä: ”En tiedä, nainen sanoo. Jonnekin pois. Jonnekin, missä voi olla rauhassa.” (Ku, 166.)

Viettelijän lopussa Poika paljastaa salaisuutensa prostituoidulle, naiselle, joka de Beauvoirin sanoin on miehen peili, ”kaikkea sitä mitä mies kaipaa eikä saavuta” ja hänen ”tuomarinsa ja tutkijansa” (de Beauvoir 1949/1980, 150). *Kulkueen* lopussa avautuu tutkijan ja tuomarin näkökulma. De Beauvoir päättää ”Myytit”-lukunsa kuvaamalla, miten nainen edustaa ihmisyyteen kuuluvaa pettymystä ja riittämättömyyttä: nainen on ”jatkuva pettymys, pettymys, joka kuuluu meidän olemassaolomme, joka ei koskaan onnistu saavuttamaan itseään eikä löytämään rauhaa kaiken olemassa olevan kanssa” (de Beauvoir 1949/1980, 150; ks. myös de Beauvoir 1949/2009, 347–352). *Kulkueen* lopussa pettynyt ja rauhaton on kohteen kuvaus, nainen, ripittäjän ripittäjä, joka on kyllästynyt osaansa miehen peilinä ja välineenä.

Eva nauttii porttikongissa pussihousuiselta naiselta saamaansa jauhetta, ja siitä *Kulkueen* toiseksi viimeinen luku, ”Seitsemäs huone” alkaa:

Porttikäytävän kita hehkuu; ohut, kultainen virta juoksee jalkojeni välistä kaupunkiin.

[--]

Sula kulta polttaa jalkojani; se polttaa jalkani rakoille.

Se tulee porraskäytävän hämärästä.

Se tulee porraskäytävän viileydestä.

Se juoksee alas portaita kevyenä kuin puhe.

(Ku, 167–168.)

Virtaava ”kulta” johdattaa Evan näkyyn, kuuntelemaan puhetta, joka alkaa, kun Eva kuulee häntä puhuteltavan jaloistaan. Kenkien välissä on torakka, jolta Eva kysyy, onko tämä Franz Kafka. Torakka johdattaa tai pitää seuraa Eva Weinille hänen taiteellisissa harhanäyissään⁹⁹, joissa päädytään lopulta Simone Weilin kuolinvuoteen luo. Ennen kuin torakka ja Eva ehtivät Weilin luo, tulee vuoteen ympärille kerääntyneen ihmismuurin läpi heitä vastaan sairaanhoitaja, joka kysyy Evalta, onko tämä Eva Wein. ”Hän on! huudahtaa

⁹⁹ Eva näkee äitinsä, joka polvistuneena oksentaa sulaa, puhdasta kultaa. Torakka kuitenkin paljastaa näyn harhaksi: ”Anteeksi, kuiskaa torakka jalkojeni juuresta. Mutta tämä on pelkkä harha, älkää kiinnittäkö siihen mitään huomiota. Älkääkään tunteko syyllisyyttä sen johdosta, vaikka teidän omat, selkiytymättömät toiveenne hänet siihen polkaisivatkin. Ja torakka astuu äitini yli, ja niin minäkin.” (Ku, 169.)

torakka traagisesti. Mutta mitä te hänestä välitätte! Hän on aloitteleva kirjailija, mutta minä olen klassikko! Minä...” (Ku, 173.)

Kulkueen päättävässä Evan visionäärisessä harhassa viitataan naiskirjailijan osaa koskeneeseen keskusteluun. Simone de Beauvoir esitti *Toisessa sukupuoleessa*, että naisesta ei koskaan olisi voinut tulla Kafkaa, koska nainen ei omassa epävarmuudessaan ja ahdistuksessaan olisi osannut tunnistaa Paratiisista, järjestyksestä sekasortoon karkotetun ihmisen tuskaa (de Beauvoir 1949/1980, 394). Eva Wein ei koe ahdistusta maailman epäjärjestyksen ja puutteellisuuden edessä, vaan hänen kirjalliset lähtökohtansa perustuvat epävarmuuteen ja järjestyksen horjumiseen alusta lähtien. Evan häilyvä luonne niin kirjailijana kuin teostensa päähenkilönä käyvät yhä uudelleen selväksi, ja hänen kertomuksensa ajautuvat odottamattomille sivuraiteille tai triviaaleihin yksityiskohtiin. Esteettisten koodien murtaminen ja haastaminen näyttää olevan yksi Weinin romaanien tavoitteista: subjektiivinen, fragmentaarinen, syklinen ja intertekstuaalisesti leikittelevä teksti saa myös ”naiskirjoituksen”¹⁰⁰ piirteitä.

Eva Weinina Saisio toisaalta asettuu (nuoren, aloittelevan) naiskirjailijan rooliin ja toisaalta tarttuu naiskirjailijalle asetettuun tehtävään, naiseuden olemuksen, naisen aseman, miehen ja naisen tai äidin ja tyttären välisen suhteen ja naisesta/naiseudesta kirjoittamisen vaikeuden tutkimiseen ja kuvaamiseen. Teokset leikittelevät niin kysymyksenasetteluilla kuin aiheellaankin, mutta toisaalta niissä on vakaviakin sävyjä, kun ne kuvaavat naiseuteen liittämäänsä historiattomuuden ja osattomuuden kokemusta sekä lopussa korostavat naisten keskinäisten suhteiden merkitystä. Weinin romaanien yhteys Jukka Larssonin trilogiaan näkyy teosten yhteisissä interteksteissä, kuvastossa ja motiiveissa.

Intertekstit ovat avaimia teosten sukupuolieron poetiikkaan erityisesti, kun niitä tarkastellaan suhteessa kirjailijanimiin. Eva Weinilla ja Jukka Larssonilla on runsaasti yhteisiä intertekstejä, mutta heidän hahmonsä implikoivat erilaista suhdetta intertekstuaaliseen viittaamiseen ja kirjallisuuden traditioon. Eva Wein ja Jukka Larsson yhdessä heijastavat ”kahdella puolella”, tradition ulko- ja sisäpuolella olemista.

¹⁰⁰ *Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi* -seminaarissa naiskirjoituksesta keskusteltiin, mutta sen määrittely tarkemmin kuin ”hyvin avantgardistiseksi kirjoittamiseksi” oli vaikeaa. (KIAÄ1985:9–15.) Naiskirjoitus (l'Écriture féminine) viittaa erityisesti ranskalaiseen feministiseen tutkimukseen ja esseistiikkaan, jossa kehiteltiin ajatusta nais erityiseen fysiologiseen ja ruumiilliseen kokemukseen pohjautuvasta kielestä ja kirjoituksesta, joka muodoltaan poikkei maskuliinisesta tekstistä. (Ks. Carr 2007, 130–131; Jones 1981; Marks & de Courtivron 1981.)

Sisäpuolisen ja ulkopuolisen positioista sanat, muodot, kertomukset ja myytit ovat hyödynnettävissä eri tavoilla (vrt. Robinson 1983, 29), ja *Kainin tyttären* jälkeen Saisio ryhtyi hyödyntämään *Raamattua* kahtena eri kirjailijana, miehenä ja naisena. Larssonin ja Weinin toisiinsa liittyvät romaanit ovat tästä näkökulmasta erityisen kiinnostavia siksi, että *Raamattuun* viittaaminen ylipäätään näyttäytyy suomalaisessa kirjallisuudessa ja sen tutkimuksessa miehisenä perinteenä,¹⁰¹ ja liian vähän on toistaiseksi selvitetty, miten naiskirjailijat ovat käyttäneet *Raamattua* kaunokirjallisuuden materiaalina tai miten kaunokirjallisuus tekijän sukupuoleen katsomatta käsittelee sukupuolten välisiä suhteita *Raamattu*-viittausten avulla.

Itsetietoisien kirjallisuuden tradition luomisessa aikaisempiin naiskirjailijoihin viittaaminen on ollut yksi keskeinen tapa rakentaa historiallista jatkuvuutta (Zimmerman 1981, 461). Erityisesti *Kainin tytärtä* seuraavien teosten keskeiset intertekstit, Virginia Woolfin ja Simone de Beauvoirin teokset, osoittavat 1900-luvun keskeisiin feministisiin klassikoihin, joihin toisaalta muodostuu myös ironinen ja leikillinen suhde. Eva Weinin, ”aloittelevan kirjailijan”, ote on osoittelevan ironinen ja leikillinen ja samalla naisen asemaa ja traditiosuhdetta eksplisiittisesti pohtiva. Satiiri ja pilailu ovat olleet naisten kirjoittaman kirjallisuuden esteettisiä moodeja 1900-luvulla Virginia Woolfista lähtien (ks. esim. Eagleton 2005, 73), ja erityisesti Weinin romaaneja aikaisempi tutkimus (Rojola 1998, Haasjoki 2004) on tulkinnut ironisina ja parodisina. Huomaamatta on jäänyt, missä määrin ironia suuntautuu myös naiskirjallisuudelle asetettuihin odotuksiin ja vaatimuksiin. Saision teosten oma poetiikka rakentuu molempien kirjailijanimien tuotantojen erojen ja yhteyksien varaan.

¹⁰¹ Esimerkiksi vuonna 2001 ilmestyneessä artikkelikokoelmassa *Raamattu suomalaisessa kirjallisuudessa* (toim. Jyrki Nummi & Hannes Sihvo) kaikki käsitellyt kirjailijat ovat miehiä. *Raamattu* on ollut ja on paitsi uskonnollisen tai poliittisen myös sukupuolisen vallankäytön historiallinen auktoriteetti määrittäessään ja ylläpitäessään käsitystä sukupuolten välisestä erosta, työnjaosta ja arvojärjestyksestä (ks. Nissinen 2003, 124–133), eikä se kirjallisuudenkaan käytössä ole neutraali kertomusvarasto.

7. Johtopäätökset

We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us.

(Rich 1979, 35.)

We may never reach the promised land at all; for when feminist critics see our task as the study of women's writing, we realize that the land promised to us is not the serenely undifferentiated universality of texts but the tumultuous and intriguing wilderness of difference itself.

(Showalter 1981, 205.)

Palataan lopuksi vielä tutkimukseni alkuun, *Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi* -seminaariin, jossa Saisiolta kysyttiin, miksi tämä ei halunnut olla naiskirjailija. Saisio vastasi, että eihän ole olemassa mieskirjailijoita ja naiskirjailijoita, vaan kirjailijoita ja naiskirjailijoita. Mieskirjailija on automaattisesti kirjailija, mutta naiskirjailijoita kritiikki jakoi naiskirjailijoihin ja kirjailijoihin, joista ”naiskirjailija on se joka kuvaa naisten asioita naisille ja sitten kirjailija on se joka kuvaa yleisiä asioita ihmisille.” (KIAÄ1985:9–15; Saisio.) ”Naiskirjailijaksi” saattoi myös joutua puhumalla naisnäkökulmasta tai sukupuolten välisestä epätasa-arvosta. Naisnäkökulman valitseminen tai pohtiminen oli siis kaksiteräinen miekka: aiheen esiin nostaminen johti naispuolisen kirjailijan ojasta allikkoon, naiskirjailijaksi, jolla ei ollut uskottavuutta kuvata ”yleisiä asioita”. (Vrt. KIAÄ1985:9–15; Saisio.)

Naiskirjailijan asema tai sukupuolen merkitys kirjallisuuden kentällä on 1980-luvulta kolmessa vuosikymmenessä varmasti muuttunut paljonkin. Silti keskustelu nais- ja mieskirjailijoiden erilaisesta kohtelusta silloin tällöin edelleen leimahtaa, kuten *Parnasson* päätoimittajan Karo Hämäläisen *Suomen Kuvalehteen* (8.10.2014) kirjoittamasta kolumnista alkanut sananvaihto osoittaa. Hämäläinen ihmetteli kirjailija Sofi Oksasen ja presidentti Sauli Niinistön Frankfurtin kirjamessuilla avajaispuheenvuoroissaan käyttämää naiskirjallisuus-käsitettä, jota hän piti 2010-luvulla tarpeettomana jäänteenä aikaisempien vuosikymmenten kirjallisuuskeskusteluista. Vastauksena Hämäläisen kolumniin kääntäjä Aura Sevón laski sosiaalisessa mediassa julkaistussa tekstissään viimeksi ilmestyneen *Parnasson* (5/2014) jutuista mies- ja naiskirjoittajat, jutuissa mainittujen teosten

kirjoittajat tai muuten nimetyt kirjailijat, ja päätyi murskalukemiin miesten eduksi.¹⁰² Huhtikuussa 2015 laski *Helsingin Sanomat* lehdessä arvosteltujen kirjojen tekijöiden ja kritiikoiden sukupuolijakaumat, ja kirjallisuusarvioista vuodesta 2000 vastannut Antti Majander joutui pohtimaan selityksiä sille, miksi miehet edelleen hallitsevat kirjallisuuskritiikkiä (Majander, *Helsingin Sanomat* 10.4.2015)¹⁰³. Kuten Sevón kirjoittaa, arvostettu kirjallisuuslehti vaikuttaa kirjallisuuskäsitysten ja kirjallisuuskäsitteiden muovaantumiseen vielä 2010-luvullakin, ja sama pätee maan suurimpaan päivälehteen. 1980-luvun naisnäkökulmaisen kirjallisuudentutkimuksen monet kysymykset ovat relevantteja vielä 2010-luvullakin.

Naiskirjailijuus tutkimuskohteeksi -seminaarin tallenteesta käy ilmi, että tiedostamisen ja sen myötä tavoitteellisen feministisen kirjoittamisen vaatimus oli 1980-luvulla vahva. (KIAÄ1985:9–15.) Toisaalta Elaine Showalter painotti jo vuonna 1981, että feministisen tutkimuksen pitää selvittää, mitä naiskirjailijat todellisuudessa kirjoittavat, eikä arvioida, mitä heidän teoreettisten, poliittisten, metaforisten tai visionääristen ideaalien mukaan pitäisi kirjoittaa. (Showalter 1981, 205.) Turussakin päädyttiin esittämään, että kirjailijan pitäisi pyrkiä unohtamaan kategorisointi ja jättää naisnäkökulma tutkimukselle. Tätä näkemystä myös Saisio kannatti.¹⁰⁴

Taiteilijan tehtävä ei voinut olla minkään tietyn naisnäkökulman tutkiminen tai esiin tuominen, eikä sellaisen rekonstruoiminen jälkeinpäin ole mielekäs tehtävä tutkimuksellekaan, mutta Saisio tunsikin 1980-luvun kirjallisuuskeskustelun: hän tutki ja

¹⁰² Sevón laski, että viimeisimmässä *Parnassossa* (5/2014) oli peräkkäin neljä miehen kirjoittamaa, miehistä kertovaa juttua. Ensimmäisessä tekstissä mieskirjoittaja mainitsi yhdeksän mieskirjailijaa ja toisessa mieskirjoittaja 13 miestaiteilijaa. Kummassakaan tekstissä ei mainittu yhtään naista. Lehden kolmas juttu oli kahden suomalaisen nykykulttuurin ”suurmiehen” käymä keskustelu, jossa mainittiin kirjoittajien lisäksi 25 miestä ja 7 naista. Neljännessä jutussa mainittiin kuusi miestä sekä yhden naista vaimo. Seuraavat kolme tekstiä olivat naisten kirjoittamia. Näistä ensimmäisessä kirjoittaja mainitsee nimeltä yhden mieskirjailijan sekä yhden naiskirjailijan. Toisessa jutussa naiskirjailija viittaa neljään mieheen ja yhteen naiseen. Kolmas juttu on naiskirjailijan suomennos naiskirjailijan runoista. Lehden loppuun sijoitetuissa kritiikeissä arvioitiin 13 mieskirjailijan ja kuuden naisen teokset. Sevón kysyy tekstissään, ”millä tavoin sukupuoli muka ei ole relevantti asia suomalaisella kirjallisuuskentällä yhä nykyään, jos miehiä etualaistamalla ja korostamalla naistekijät jätetään räikeästi toisarvoiseen asemaan” ja pohtii, ”halutaanko tilanne säilyttää tällaisena ja jos ei, niin mitä sille voisi tehdä?” (Sevón 9.10.2014).

¹⁰³ *Helsingin Sanomien* omien laskujen mukaan lehdessä vuoden 2014 aikana arvostelluista kirjoista 64% oli miesten, 36% naisten kirjoittamia. Kritiikkien kirjoittajista miehiä oli 72%. (Majander, *Helsingin Sanomat* 10.4.2015.)

¹⁰⁴ ”Mä muistan sillon kun tää naisnäkökulma jotenkin tuli niinku uutena asiana tässä ylipäättänsä tossa joskus viis kuus vuotta sitten ilmi niin silloin jotenkin mäkin olin jos jonkinlaisissa seminaareissa, ja tää asia niinkun on kauheen hitaasti justiin hahmottunut, että se ei oo kirjailijan asia se naisnäkökulma. Se ei oo niinku se ei ole olennainen kysymys mun mielestä sille tekijälle, eikä se voi olla, vaan se on tutkijoille.” (KIAÄ1985:9–15; Saisio.)

polemisoï naisnäkökulmaisen kirjallisuudentutkimuksen esittämiä kysymyksiä pseudonyymiensä avulla. Turun seminaarikeskustelussa muistutettiin naisten pitkästä perinteestä ja velvoitteesta miellyttää myös taiteentekijöinä. Uusia uria aukova työ edellytti välillä vähän ”rumaakin repäisemistä”, jota sitäkin pidettiin helpompina miehille, joiden oli naisia sallitumpaa esiintyä loukkaavana ja epäilyttävänä. (KIAÄ1985:9–15.) ”Rumaan” tai likaiseen temppuun Saisio joka tapauksessa ryhtyi pseudonyymiensä avulla: ”naiskirjailijan” position murtamiseen tarvittiin Jukka Larssonia, ja Eva Weinina Saisio tutki sukupuoleen ja naiseuteen liittyviä aiheita.

Pirkko Saision pseudonyymeja ja heidän teoksiaan voi tarkastella 1980-luvun lopun feministisen tutkimuksen ideaa vasten feministisenä tekona, joka luo feminististä poetiikkaa (vrt. Hirsch 1989, 8, ks. myös Miller 1988, 8). Naiskirjallisuutena Saision *Kainin tyttärellä* ja sitä seuranneilla pseudonyymien teoksilla oli, ja on edelleenkin, feminististä poliittista potentiaalia: ne harhauttavat ja ärsyttivät aikalaisvastaanottoa tekijyyksillään ja salanimien paljastuttua Pirkko Saisioksi kirjoittajaa koskevat oletukset kyseenalaistuivat monella tasolla.

Olen tarkastellut teosten sukupuolieron poetiikkaa erityisesti kolmesta näkökulmasta: tekijyyden, intertekstuaalisuuden ja kerronnallisten rakenteiden kautta. Kaikista näistä näkökulmista tuotannon kokonaisuus ja keskinäiset yhteydet osoittautuvat kiinnostaviksi. Fiktiivisinä kehyksinä Jukka Larsson ja Eva Wein toivat esiin kirjailijahahmon kirjojen vastaanottoa ohjaavan merkityksen, mutta tultuaan ilmi ne myös purkivat kirjailijan merkitystä, kuten jo Lea Rojola (1998) on osoittanut. Teologi Jukka Larssonin romaaneissa on kyse isien ja poikien raamatullisia kertomuksia varmaotteisesti hyödyntävästä kuvauksesta, kun taas Eva Weinin tarinat isänpuoleisen juutalaisen suvun vaiheista toistuvasti pysähtyvät ironiseen arvuutteluun kertomuksiin liittyvien raamatullisten metaforien todellisista merkityksistä, joiden tuntemiseen tai määrittelyyn Evalla ei ole osaamista eikä auktoriteettia. Aikalaiskriitikeissä arvioitiin tuntemattoman nuoren naiskirjailijan romaanien omaelämäkerrallisuutta huomaamatta kirjailijan ja päähenkilön raamatullisen etunimen, omaelämäkerrallisen lajin sekä *Raamattu*-viittausten ironisen sävyn yhteyttä. Kirjallista auktoriteettia yhtä aikaa rakentavia ja kyseenalaistavia tekstejä Susan S. Lanser (1992, 8) nimittää kirjallisen auktoriteetin/tekijyyden fiktioiksi¹⁰⁵. Nimitys sopii erityisen hyvin kuvaamaan sekä Jukka Larssonin että Eva Weinin romaaneja

¹⁰⁵ “[F]ictions of authority: ‘fictions of – that is, *about* – authority, as well’” (Lanser 1992, 8).

salanimileikin myöhemmissä vaiheissa, koska Larssonin *Kantaja* ja Weinin molemmat romaanit ovat ”omaelämäkerrallisia” esityksiä kuvitteellisista tekijöistään ja reflektivat näin kirjailijuutta.

Mies- ja naiskirjailijan erilainen suhde kirjallisuuden traditioon oli yksi 1980-luvun naisnäkökulmaisen kirjallisuuskeskustelun tärkeistä kysymyksistä. Intertekstuaaliset suhteet kontekstoivat teokset ilmestymisajankohtansa kirjallisuuskeskusteluun ja määrittelevät niin Pirkko Saision *Kainin tyttären* kuin hänen pseudonyymiensa tuotantojen suhdetta kirjallisuuden perinteeseen. Eri kirjailijanimillä julkaistuilla romaaneilla on joukko yhteisiä, kaikkien tulkinnan kannalta kiinnostaviksi osoittautuvia intertekstejä, jotka järjestävät teokset kokonaisuudeksi. Tutkimuksessani käsitellyt keskeiset intertekstit sisältävät eksplisiittisiä tai implisiittisiä kannanottoja sukupuolieroon tai sukupuolen merkitykseen, ja siten avaavat sukupuolen problematiikan tematisoitumista tutkimissani romaaneissa. Saision, Larssonin ja Weinin romaaneja yhdistävät myös tietyt, teoksesta toiseen toistuvat, temaattisesti keskeiset rakenteelliset elementit kuten heiluriliike, upotetut kertomukset ja läpi tuotannon toistuvat motiivit. Romaanit koettelevat lajirajoja, ja teokset saavat oman ainutkertaisen muotonsa erityisesti toistensa yhteydessä, kun mies- ja naispseudonyymien tuotantoja voi lukea yhtenä kokonaisuutena, joka luo uutta, omaa poetikkaansa. (Vrt. Grosz 1995, 22–23.)

Päivi Koivisto argumentoi sen näkemyksen puolesta, että ns. miesteoriat, eli (lesbo)feministisen tutkimuksen kritisoimat kirjallisuudentutkimuksen teoriat sopivat Saision teosten tarkasteluun (Koivisto 2011, 13 ja 255). Vastakkainasettelu feministisen kritiikin kanssa lienee kuitenkin suurelta osin näennäinen. Koiviston havainnot siitä, miten Saision teksteissä esiin nousevat kirjalliset esikuvat ovat kaikki miehiä (Koivisto 2011, 111), sopivat siihen, miltä intertekstuaalisuus ja suhde traditioon näyttävät omaelämäkerrallista trilogiaa edeltävissä romaaneissa. Myös ”naiskirjailija” tai ”lesbokirjailija” kirjoittaa jonkinlaisessa suhteessa maskuliinisen kirjallisuuden traditioon sekä sen myötä miesvaltaiseen tutkimukseen ja teorioihin, ja havainto esikuvien miesvoittoisuudesta on eksplisiittinen Saision teoksissakin (*Punainen erokirja*, 255–256). Olennaista on, että miesvoittoiseen traditioon muodostuu Saision tuotannossa tietoisesti pohdiskeleva, kyseenalaistava ja ironisoiva suhde: malleja lainataan ja hyödynnetään, mutta myös puretaan, muutetaan ja ylitetään.

Pirkko Saision, Jukka Larsson ja Eva Weinin romaanit eivät vastanneet 1980-luvulla naiskirjallisuudesta käytyyn keskusteluun millään yksiselitteisellä tavalla. Saision romaaneja voi tarkastella ”likaisena” kaunokirjallisuutena. ”Likaisuus” luonnehtii erityisesti tekijyyksiä, jotka eivät vastanneet kritiikin odotuksia, vaan tekivät salakavalasti näkyväksi kyseenalaistavaa ja vastahankaista suhdetta kirjallisuuden traditioon ja kirjallisuuskeskusteluun – myös naisnäkökulmaiseen. *Kainin tyttären* sekä Larssonin ja Weinin teosten poetiikasta ”likaista” tekee erityisesti rajojen epämääräisyys, sillä tuotantoa voi lukea erillisinä teoksina tai suhteessa toisiinsa tai Pirkko Saision kolmella eri kirjailijanimellä julkaisemana tuotannon kokonaisuutena. Weinina ja Larssonina Saisio loi ainutlaatuisen kirjallisen tuotannon, joka vastasi poleemisesti ilmestymisajankohtansa kirjallisuuskeskusteluun sekä koetteli tekijyyden ja teosten vastaanoton lisäksi myös tuotannon ja teoksen rajoja ja määritelmiä.

Kainin tyttären ilmestymisen aikaan lesbokirjallisuuden asema naiskirjallisuuden kaanonissa näyttää Turun seminaarikeskustelunkin perusteella vastanneen naiskirjallisuuden asemaa miesvaltaisessa kirjallisuuden kaanonissa: sikäli kun sellaista oli, se pysyi huomaamattomana marginaalissa (vrt. myös Lehtinen 1996, 25; Zimmerman 1985, 179–180). Pirkko Saision *Kainin tyttärellä* on merkittävä asema suomalaisen lesbokirjallisuuden historiassa yhtenä ensimmäisistä suomeksi julkaistuista naisten välisen rakkauden kuvauksista, ja kaikki tutkimuskohteena olevat teokset ovat osa suomalaista homo- ja lesbo- tai queer-historiaa (vrt. Karkulehto 2007, 214). Ne ovat ilmestyneet pian sen jälkeen, kun homoseksuaalisuus lakkasi olemasta rikollista ja poistettiin sairausluokituksesta, mutta kehotuskiellon vielä ollessa voimassa. Sanna Karkulehto kirjoittaa, että siinä missä sukupuolta voidaan pitää yhtenä moderniteetin rakentumisen jäsentäjänä, seksuaalisuudesta on muodostunut yksi sen jälkeisen ajan sekä leimallisesti 1990–2000-lukujen vaihteen jäsentäjä (Karkulehto 2007, 213; ks. myös Melkas 2006, 14). Saision *Kainin tytär* ja pseudonyymien romaanit asettuvat tästä näkökulmasta jonkinlaiseen taitekohtaan. *Kainin tyttären*, Larssonin ja Weinin romaanien ilmestymisen aikaan valtakunta jo risahteli liitoksissaan niin, että homoseksuaalisuudesta oli mahdollista kirjoittaa. Toisaalta varsinkaan *Kainin tyttäreltä* seuranneet romaanit eivät käsittele homoseksuaalista identiteettiä, vaan nimenomaan sukupuolten välisiä suhteita, stereotyyppioita ja valta-asetelmaa. Näillä on seurauksia myös homoseksuaalisten suhteiden

olemassaololle: *Kainin tyttäressä* naisten välinen suhde jää näkymättömäksi ja *Viettelijässä* Lasaruksen on mahdotonta rakastaa omaa sukupuoltaan.

Kainin tytär ja sitä seuranneet pseudonyymien tuotannot ovat lesbokirjallisuutta erityisesti toisessa mielessä. Tarkastelemani kirjalliset teokset ovat monella tavalla kategoriarajoja koettelevaa kirjallisuutta, ja kirjailijanimestä toiseen vaihtamisen voi tulkita tasapainoiluksi erilaisten positioiden välillä. Siinä missä heiluriliike teoksissa osoittaa niiden keskeisiin teemoihin, merkitsee pseudonyymien käytöstä syntyvä heiluriliike kirjailijasta naiskirjailijaksi, mieskirjailijaksi ja takaisin näiden positioiden tutkimista ja koettelua. Saisio kommentoi teoksillaan kirjailijan sukupuolen merkityksestä käytyä keskustelua ja siinä esitettyjä väitteitä binaarilogiikan ulkopuolelta tai rajalta: ei naiskirjailijana tai mieskirjailijana, vaan vähän molempina tai ei kumpanakaan. Juuri kamppailu (mies- tai) naiskirjailijuuden ylittävän kirjailijaposition luomiseksi tekee Saisiosta lesbokirjailijan.

Saision *Kainin tytär* sekä Jukka Larssonin ja Eva Weinin romaanit ovat sidoksissa 1980-luvun naisnäkökulmaiseen kirjallisuuskeskusteluun, mutta suhtautuvat kriittisesti sen väitteisiin ja toisaalta enteilevät jo uusia tuulia, siirtymää ”naisnäkökulmasta” feministisen tutkimuksen moniulotteisimpiin kysymyksenasetteluihin.

Tutkimusaineisto ja lähteet

Tutkimusaineisto

- Larsson, Jukka 1986: *Kiusaaja* (Ki). WSOY, Helsinki.
Larsson, Jukka 1988: *Viettelijä* (V). WSOY, Helsinki.
Larsson, Jukka 1991: *Kantaja* (Ka). WSOY, Helsinki.
Saisio, Pirkko 1984: *Kainin tytär* (KT). Kirjayhtymä, Helsinki.
Wein, Eva 1990: *Puolimaailman nainen* (PN). Kirjayhtymä, Helsinki.
Wein, Eva 1992: *Kulkue* (Ku). Kirjayhtymä, Helsinki.

Teoksiin viitataan suluissa olevien lyhenteiden mukaan.

Muu kaunokirjallisuus

- Andrejev, Leonid 1907/1959: *Juudas Iskariot*. Suomentanut Juhani Konkka. Karisto, Hämeenlinna.
Dostojevski, Fjodor 1866/2002: *Rikos ja rangaistus. Kuusiosainen romaani jälkilauseineen*. Suomentanut J. A. Hollo. WSOY, Helsinki.
Dostojevski, Fjodor 1880/1976: *Karamazovin veljekset*. Suomentanut Lea Pyykkö. Karisto, Hämeenlinna.
Handke, Peter 1976/1981: *Vasenkätinen nainen*. Alkuteos *Die linkshändige Frau* 1976. Suomentanut Outi Nytytäjä. Weilin + Göös, Helsinki.
Hall, Radclyffe 1928/1982: *The Well of Loneliness*. Virago Press, London.
Saisio, Pirkko 1979: *Kadonnut aurinko*. Kirjayhtymä, Helsinki.
Saisio, Pirkko 1985: *Hävinneiden legenda*. Kirjayhtymä, Helsinki.
Saisio, Pirkko 1998: *Pienin yhteinen jaettava*. WSOY, Helsinki.
Saisio, Pirkko 2003: *Punainen erokirja*. WSOY, Helsinki.
Saisio, Pirkko 2003: *Tunnottomuus. Sielunmessu viidelle*. Kirja kerrallaan, Helsinki.
Saisio, Pirkko 2005: *Voimattomuus*. WSOY, Helsinki.
Saisio, Pirkko 2007: *Kuume*. Kirja kerrallaan, Helsinki.
Saisio, Pirkko 2008: *Kohtuuttomuus*. Siltala, Helsinki.
Sartre, Jean-Paul 1947/1966: *Suljetut ovet*. Alkuteos *Huis clos*. Suomentanut Toini Kankonen & Marja Rankkala. Otava, Helsinki.
Sartre, Jean-Paul 1960/1965: *Altonan vangit*. Alkuteos *Les Séquestrés d'Altona*. Suomentanut Helvi Nurminen. Otava, Helsinki.
Tikkanen, Märta 1986: *Punahilkka*. Alkuteos *Rödluvan*. Suomentanut Eila Pennanen. Tammi, Helsinki.
Tournier, Michel 1970/1983: *Keijujen kuningas*. Alkuteos *Le Roi des aulnes*. Suomentanut Annikki Suni. Tammi, Helsinki.
Tournier, Michel 1975/1985: *Meteorit*. Alkuteos *Les Météores*. Suomentanut Annikki Suni. Tammi, Helsinki.
Tšehov, Anton 1904/1965: *Kirsikkapuisto*. Nelinäytöksinen komedia. Suomentanut Eino Kalima & Juhani Konkka. WSOY, Helsinki.
Winterson, Jeanette 2000: *The Powerbook*. Jonathan Cape, London.

Arkistoaineisto

- Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi. Nainen kirjallisuuden tekijänä ja tulkkina* -seminaari. Turun yliopistossa 15.–16.2.1985, kotimainen kirjallisuus. KIAÄ1985:9–15, SKS/KIA.
- Pirkko Saision kirjailijahaastattelu 2006. Haastattelija Katri Kivilaakso, haastattelukerrat 29.4., 12.5., 27.5. ja 3.6.2006. KIAÄ2006:230–233, SKS/KIA.
- Pirkko Saision kirjailijahaastattelu 1986. Haastattelija Päivi Ahtola. Haastattelupäivä 4.11.1986. L286, SKS/KIA.

Painamattomat

- Ahmed, Sara
<http://feministkilljoys.com/2015/02/26/living-a-lesbian-life/>
- Haasjoki, Pauliina 2002: *Se epätavallinen tarina. Seksuaalinen identiteetti kerrontana ja performatiivina Pirkko Saision Kainin tyttäressä ja Eva Weinin Puolimaailman naisessa ja Kulkueessa*. Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Turun yliopisto.
- Haasjoki, Pauliina 2004: *Väliinputoava lukija. Seksuaalisuus, ambivalenssi ja lukeminen*. Lisensiaatintutkimus. Kotimainen kirjallisuus. Turun yliopisto.
- Haasjoki, Pauliina 2012: *Häilyvyyden liittolaiset. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit*. Väitöskirja. Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos; Kotimainen kirjallisuus. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-5109-3>.
- Halonen, Minna 1994: *Kirjallinen kameleontti. Pirkko Saision ja hänen pseudonyymiensä vastaanoton ja julkisuuskuvien tarkastelua*. Pro gradu -tutkielma. Kulttuurintutkimus. Joensuun yliopisto.
- Hytinen, Elsi 2002: *Kuinka Pirkko Saisio tehdään? Naiskirjailijuus performatiivisena identiteettinä*. Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Helsingin yliopisto.
- Kivilaakso, Katri 2005: *"Muuta kotia ei minulla enää ollut". Eettinen rakkaus mahdollisuutena ja ristiriitana Pirkko Saision Kainin tyttäressä ja Jukka Larssonin ja Eva Weinin tuotannoissa*. Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Helsingin yliopisto.
- Pohjanpalo, Virve 1999: *Kirjailija(pala)pelii*. Pro gradu -tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Helsingin yliopisto.
- Sevón, Aura.
<https://www.facebook.com/aura.sevon/posts/10152423494787749?fref=nf&pnref=story>. Luettu 8.3.2015.
- Topelius, Zacharias: *Lukemisia lapsille 2, Adalminan helmi*.
<http://www.gutenberg.org/files/16314/16314-h/16314-h.htm#10>.

Lehtiartikkelit

- Ahola, Suvi: *Helsingin Sanomat* 7.1.0.1984
- Envall, Markku: *Helsingin Sanomat* 15.11.1987
- Hakala, Raija: *Pohjolan Sanomat* 21.11.1991
- Harvilahti, Anja: *Uusi Suomi* 18.11.1981
- Heinonen, Jorma: *Keskisuomalainen* 23.7.1992
- Hietala, Veijo: *Turun Sanomat* 28.10.1990
- Hämäläinen, Karo: *Suomen Kuvalehti* 8.10.2014

Immonen, Väinö: *Savon Sanomat* 10.11.1991
 Jama, Olavi: *Kaleva* 26.11.1987
 Jama, Olavi: *Kaleva* 23.10.1990
 Kivinen, Erkki: *Uusi Suomi* 10.11.1990
 Kopsala, Ilari: *Etelä-Suomi* 7.3.1988
 Koskela, Lasse: *Suomenmaa* 3.12.1987
 Koskelainen, Jukka: *Helsingin Sanomat* 20.11.1992
 Laitinen, Markku: *Uusimaa* 20.2.1987
 Lehtinen, Juha: *Aamulehti* 16.11.1990
 Liukkonen, Tero: *Helsingin Sanomat* 7.11.1990
 Majander, Antti: *Helsingin Sanomat* 10.4.2015
 Mäkinen, Kari: *Satakunnan kansa* 13.1.1988
 Nevalainen, Kimmo: *Karjalainen* 15.11.1991
 Oittinen, Hannu: *Hämeen Sanomat* 20.12.1987
 Paajanen, Seppo: *Etelä-Karjala* 27.3.1987
 Paananen, Raija: *Kaleva* 21.11.1992
 Paavilainen, Matti: *Uusi Suomi* 15.11.1987
 Palttala, Aarno: *Lapin kansa* 24.1.1992
 Papinniemi, Jarmo: *Uusi Suomi* 29.11.1991
 Peltonen, Matti: *Turun Sanomat* 29.11.1987
 Raevuori, Antero: *Seura* 24.1.1992
 Rasilainen, Reino: *Nuori Voima* 3/88
 Tarkka, Pekka: *Helsingin Sanomat* 20.11.1992
 Virtanen, Arto: *Suomen sosiaalidemokraatti* 3.12.1986
 Virtanen, Arto: *Suomen sosiaalidemokraatti* 12.2.1987
 Virtanen, Arto: *Kaleva* 18.12.1991
 Virtanen, Arto: *Kaleva* 3.3.1992

Tutkimuskirjallisuus

Ahokas, Pirjo 1988: ”Naisnäkökulma kirjallisuudentutkimukseen.” Teoksessa *Akanvirtaan. Johdatus naistutkimukseen*, s. 108–138. Toim. Päivi Setälä ja Hannele Kurki. Yliopistopaino, Helsinki.

Ahokas, Pirjo 1988: ”Enkeli, hirviö, ennennäkemätön. Naistutkimus kirjallisuustieteessä.” Teoksessa *Pöydänkulma ja maailma. Naiskirjallisuus tutkimuskohteena. Teoriaa, käytäntöjä, lähteitä*, s. 6–46. Toim. Irmeli Niemi. Turun yliopiston julkaisusarja C, osa 69. Turun yliopisto, Turku.

Ahokas, Pirjo & Rojola, Lea 1990: ”Johdannoksi.” Teoksessa *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*, s. 9–16. Toim. Pirjo Ahokas & Lea Rojola. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, N:o 20. Turku.

Akanvirtaan. Johdatus naistutkimukseen 1988. Toim. Päivi Setälä ja Hannele Kurki. Yliopistopaino, Helsinki.

Apokryfiset evankeliumit 1979. Suomentanut Johannes Seppälä Ortokirja, Joensuu.

de Beauvoir, Simone 1949/1980: *Toinen sukupuoli*. Alkuteos *Le deuxième sexe I et II*. Lyhentäen suomentanut Annikki Suni. 3. painos, 1999. Tammi, Helsinki.

- de Beauvoir, Simone 1949/2009: *Toinen sukupuoli I. Tosiasiat ja myytit*. Alkuteos *Le deuxième sexe I et II*, 1949. Suomentaneet Iina Koskinen, Hanna Lukkari ja Erika Ruonakoski. Tammi, Helsinki.
- de Beauvoir, Simone 1949/2011: *Toinen sukupuoli II. Eletty kokemus*. Alkuteos *Le deuxième sexe I et II*, 1949. Suomentaneet Iina Koskinen, Hanna Lukkari ja Erika Ruonakoski. Tammi, Helsinki.
- de Beauvoir, Simone 1949/1972: *The Second Sex*. Translated and edited by H. M. Parsley. Alkuteos *Le Deuxième Sexe* 1949. Jonathan Cape Ltd., London
- de Beauvoir, Simone 1963/1990: *Ajan haasteet*. Alkuteos *La force des choses I*. Suomentanut Anna-Maija Viitanen. Kirjayhtymä, Helsinki.
- Bennett, Andrew 2005: *The Author*. Routledge, London and New York.
- Bergdahl, Liv Saga 2010: *Kärleken utan namn. Identitet och (o)synlighet i svenska lesbiska romaner*. Doktorsavhandling vid Umeå universitet, Umeå.
- Bettelheim, Bruno 1975/1998: *Satujen lumous*. Suomentanut Mirja Rutanen. Alkuteos *The Uses of Enchantment*. WSOY, Helsinki.
- Bloom, Harold 1975: *A Map of Misreading*. Oxford University Press, Oxford.
- Burke, Seán (toim.) 1995: *Authorship: From Plato to Postmodernism: A Reader*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Carr, Helen 2007: "A History of Women's Writing." Teoksessa *A History of Feminist Literary Criticism*, s. 120–137. Toim. Gill Plain & Susan Sellers. Cambridge University Press, Cambridge.
- Castle, Terry 1993: *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*. Columbia University Press, New York Chichester, West Sussex.
- Chizhevsky, Dmitri 1962: "The Theme of the Double in Dostoevsky." *Dostoevsky. A Collection of Critical Essays*. Toim. René Wellek. Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, N.J.
- Chodorow, Nancy J. 1979: *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. University of California Press, Berkeley.
- Chodorow, Nancy J. 1989: *Feminism and Psychoanalytic Theory*. Polity Press, Oxford.
- Cirlot, J.E. 1971: *A Dictionary of Literary Symbols*. Routledge, London & New York.
- Danow, David 1997: *Models of Narrative. Theory and Practice*. Macmillan, Basingstoke.
- Davidson, Cathy N. & Broner, E.M. 1980: "Foreword." Teoksessa *The Lost Tradition. Mothers and Daughters in Literature*, s. xi–xiii. Frederick Ungar Publishing Co., New York.
- Davidson, Cathy N. & Broner, E.M. 1980: "Introduction." Teoksessa *The Lost Tradition. Mothers and Daughters in Literature*, s. 2–4. Frederick Ungar Publishing Co., New York.
- Doležel, Lubomir 1990: *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. University of Nebraska Press, Lincoln.
- Doody, Margaret 1996: *The True Story of the Novel*. Fontana Press, London.
- Douglas, Mary 1966/2000: *Puhtaus ja vaara. Ritualistisen rajanvedon analyysi*. Alkuteos *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Suomentaneet Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Vastapaino, Tampere.
- DuPlessis, Rachel Blau 1985: *Writing Beyond Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Indiana University Press, Bloomington.
- Eagleton, Mary 2007: "Literary representation of women." Teoksessa *A History of Feminist Literary Criticism*, s. 105–119. Toim. Gill Plain & Susan Sellers. Cambridge University Press, Cambridge.
- Eagleton, Mary 2005: *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. Palgrave Macmillan, New York.

- Enwald, Liisa 1989: ”Pakolaisena maan päällä – Pirkko Saisio.” Teoksessa *Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*, s. 720–726. Toim. Maria-Liisa Nevala. Otava, Helsinki.
- Enwald, Liisa 1999: ”Naiskirjallisuus”. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, sivut 199–211. SKS, Helsinki.
- Envall, Markku 1985: *Nasaretin miehen pitkä marssi. Esseitä Jeesus-aiheesta kirjallisuudessa*. WSOY, Helsinki.
- Envall, Markku 1988: *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa*. WSOY, Helsinki.
- Envall, Markku 1990: ”Aseksuaalisesta biseksuaaliseksi. Jukka Larssonin Viettelijä Jeesus-tradition valossa”. Teoksessa *Onni. Tieto. Tuska. Tutkielmia kirjallisuudesta*, s. 52–72. SKS, Helsinki.
- Eskola, Katarina 1988: ”Kaanon ja karyadit. Miehet ja naiset kirjallisuuden instituutiossa.” *Sosiologia* 1/1988, 8–15.
- Farwell, Marilyn R. 1993: ”Toward a Definition of the Lesbian Literary Imagination.” Teoksessa *Sexual Practice, Textual Theory. Lesbian Cultural Criticism*, s. 66–84. Toim. Susan J. Wolfe & Julia Penelope. Blackwell, Cambridge MA & Oxford UK.
- Farwell, Marilyn R. 1995: ”The Lesbian Narrative: ‘The Pursuit of the Inedible by the Unspeakable.’” Teoksessa *Professions of Desire. Lesbian and Gay Studies in Literature*, s. 156–168. Toim. George E. Haggerty & Bonnie Zimmerman. The Modern Language Association of America, New York.
- Farwell, Marilyn R. 1996: *Heterosexual Plots & Lesbian Narratives*. New York University Press, New York.
- Ferber, Michael 2007: *A Dictionary of Literary Symbols*. 2nd edition. Cambridge University Press, Cambridge.
- Freud, Sigmund 1971: *Seksuaaliteoria*. Gummerus, Jyväskylä.
- Fried, Anne 1984: *Myytti ja usko Michel Tournierin tuotannossa*. Suomentanut Annikki Suni. Otava, Helsinki.
- Friedman, Susan Stanford 1991: ”Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author.” *Influence and Intertextuality in Literary History*, s. 146–180. Toim. Jay Clayton & Eric Rothstein. The University Wisconsin Press, Madison.
- Gilber, Sandra M. & Gubar, Susan 1979: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, New Haven and London.
- Gilbert, Sandra M. 1986: ”Introduction. A Tarantella of Theory”. Teoksessa *The Newly Born Woman*. Hélène Cixous & Catherine Clement. Alkuteos *La Jeune Née*, 1975. I.B.Tauris & Co Ltd, London.
- Girard, René 1961/1984 : *Deceit, Desire, and the Novel. Self and Other in Literary Structure*. Alkuteos *Mensonge romantique et vérité romanesque*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Gonda, Caroline 2007: ”Lesbian feminist criticism.” Teoksessa *A History of Feminist Literary Criticism*, s. 169–186. Toim. Gill Plain & Susan Sellers. Cambridge University Press, Cambridge.
- Grosz, Elizabeth 1995: *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. Routledge, New York & London.
- Haasjoki, Pauliina 2000: ”Sumuisella merellä. Identiteetin tarina ja biseksuaalisuus lukemattomana identiteettinä Pirkko Saision romaanissa Kainin tytär.” *Sanelma* 2000, s. 7–26.
- Haasjoki, Pauliina 2005: ”Ei kahta ilman kolmatta. Biseksuaalisuus, ambivalenssi ja lukeminen” Teoksessa *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*, s. 181–202. Toim. Olli Löytty. Gaudeamus, Helsinki.

- Haasjoki, Pauliina 2005: ”Mitä tiedät kertomuksestani. Biseksuaalinen ambivalenssi ja queer-lukeminen”. *Naistutkimus* 2/2005, s. 29–39.
- Haasjoki, Pauliina 2007: ”Varmuuden vuoksi ei. Ruoka, halu ja ambivalenssi Eva Weinin teoksissa.” Teoksessa *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*, s. 159–190. Toim. Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková. Turun yliopisto, Turku.
- Hankamäki, Jukka 1997: *Rakkauten välittäjä. Kulttuurikritiikki ja eettisen ihmisen ideaali Simone Weilin ajattelussa*. Like, Helsinki.
- Hatavara, Mari 2008: *Historia ja poetiikka Fredrika Runebergin ja Zacharias Topeliuksen romaaneissa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1128. SKS, Helsinki.
- Hekanaho, Pia Livia 2006: *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Hirsch, Marianne 1983: ”Spiritual Bildung.” Teoksessa *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Toim. Abel, Hirsch & Langland, s. 23–48. University Press of New England, Hanover & London.
- Hirsch, Marianne 1989: *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- Huhtala, Liisi 1987: ”Kalpeita kukkasia? Naisnäkökulmainen kirjallisuudentutkimus ja Suomen 1800-luvun kirjallisuus.” Teoksessa *Tulen kesyttäjät. Suomalaista naistutkimusta*. Helsingin akateemiset naiset. WSOY, Helsinki.
- Isomaa, Saija 2009: *Heräämisten poetiikkaa: lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh’ojalaiset*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1226. SKS, Helsinki.
- Jacobus, Mary 1989: ”The Difference of View.” Teoksessa *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, s. 49–62. Toim. Catherine Belsey & Jane Moore. Basil Blackwell, New York.
- Jeesuksen salaiset sanat: Tuomaan evankeliumi* 1992. Suomentaneet Pauli Huuhtanen, Antti Marjanen & Risto Uro. Yliopistopaino, Helsinki.
- Jones, Ann Rosalind 1981: ”Writing the Body: Toward an Understanding of l’Écriture feminine.” *Feminist Studies* 7, no. 2 (1981).
- Jung, C. G. 1986: *Yliulonnollisen psykologiaa. Alkuteos Zur Psychologie und Pathologie sogenannter okkulter Phänomene*. Suomentanut Jukka Pajukangas. Kirjayhtymä, Helsinki.
- Jung, C. G. 1964/1992: *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Englanninkielisestä teoksesta *Man and His Symbols* suomentanut Mirja Rutanen. Otava, Helsinki.
- Juvan, Marko 2008: *History and Poetics of Intertextuality*. Purdue University, West Lafayette.
- Kalevala*. Uuden Kalevalan satavuotismuistopainos, 1949. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Karkulehto, Sanna 2007: *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Acta Universitatis Ouluensis. Series B, Humaniora. Oulun yliopisto, Oulu.
- Karkulehto, Sanna 2008: ”Hän on tullut outoon kotiin. Metafiktiivisuus, queer-teatraalisuus ja kotiinpaluu Pirkko Saision Punaisessa erokirjassa.” Teoksessa *Taajuuksilla värähdellen. Sukupuolten tiloja ja tunteja kirjallisuudessa ja elokuvassa*, s. 79–98. Toim. Sanna Karkulehto. *Studia humaniora ouluensia* 7. Oulun yliopisto, Oulu.
- Kekki, Lasse 2003: *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Levitt and in Toni Kushner’s Play Angels in America I-II*. Peter Lang, Bern.
- Kekki, Lasse 2004: ”Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen.” Teoksessa *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-*

- näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*, s. 13–45. Toim. Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen. Like, Jyväskylä.
- Kivilaakso, Katri & Ratinen, Suvi 2010: ”Tekijän ääni.” Teoksessa *Lukemattomat sivut. Kirjallisuuden arkistot käytössä*. SKS, Helsinki.
- Koivisto, Päivi 2005: ”Minähän se olen!” Teoksessa *Lajit yli rajojen*. Toim. Lyytikäinen, Pirjo, Nummi, Jyrki ja Koivisto, Päivi. SKS, Helsinki.
- Koivisto, Päivi 2006: ”Tekijän ylösnousemus. Saisio–Larsson–Wein–Saisio.” Teoksessa *Tekijyyden tekstit*, s. 275–302. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttäre. SKS, Helsinki.
- Koivisto, Päivi 2011: *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja*. Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Koivisto, Päivi 2013: ”Naiskirjailija muutoksessa. Anja Kauranen-Snellmanin tuotannon kirjailijanaiset.” Teoksessa *Kirjallisuuden naiset. Naisten esityksiä 1840-luvulta 2000-luvulle*. Toim. Riikka Rossi ja Saija Isomaa. SKS, Helsinki.
- Kolodny, Annette 1980: ”A Map for Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Texts”. *New Literary History*, vol. 11, no. 3. On Narrative and Narratives: II (Spring, 1980, s. 451–467).
- Kolodny, Annette 1980: ”Dancing Trough the Minefield. Some Observations on the Theory, Practice, and the Politics of a Feminist Literary Criticism.” *Feminist Studies* 6, no. 1 (Spring 1980).
- Koptilainen Tuomaan evankeliumi*. Suomentanut Johannes Seppälä. Suomen ortodoksisen pappisseminaarin oppilassyhdistys, Joensuu, 1978.
- Kristeva, Julia 1967: ”Word, dialogue and novel.” Alkuteos ”Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman.” *Critique* 23, s. 438–465.
- Kristeva, Julia 1969: ”Narration et transformation”. *Semiotica* 1 (1969), s. 422–448.
- Kurikka, Kaisa ja Pynttäre Veli-Matti 2006: ”Siinä tekijä missä tutkija.” Teoksessa *Tekijyyden tekstit*, s. 7–14. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttäre. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1072. SKS, Helsinki.
- Kurikka, Kaisa 2006: ”Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia? Johdatusta tekijyyden teksteihin.” Teoksessa *Tekijyyden tekstit*, s. 7–14. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttäre. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1072. SKS, Helsinki.
- Laitinen, Lea 1998: ”Dramaattinen preesens poeettisena tekona.” Teoksessa *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*, s. 81–135. Toim. Lea Rojola ja Lea Laitinen. SKS, Helsinki.
- Landy, Francis 1987: *The Literary Guide to the Bible*. Toim. Robert Alter & Frank Kermode. Belknap Press, Cambridge, MA.
- Lanser, Susan S. 1992: *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press, Ithaca, NY.
- Lappalainen, Päivi: ”Nainen naisesta – naiselleko? Katsaus eräiden unohdettujen 1930-luvun teosten kuvaan naisen elämästä.” Teoksessa *Kirjoja kätköistä: näkökulmia 1920- ja 1930-luvun unohtuneeseen kirjallisuuteen*, s. 127–151. Toim. Ulla-Maija Juutila ja Kerttu Saarenheimo. Kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos. Sarja A. Turun yliopisto, Turku.
- de Lauretis, Teresa 1984: *Alice doesn't*. Indiana University Press, Bloomington.
- de Lauretis, Teresa 1986: ”Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts.” Teoksessa *Feminist Studies/Critical Studies*. Toim. Teresa de Lauretis. MacMillian Press, London.

- Le Doeuff, Michèle 1992: *Hipparchia's Choice. An Essay Concerning Women, Philosophy, Etc.* Alkuteos *L'Etude et le rouet* (1989). Blackwell, Oxford UK & Cambridge, MA.
- Lehtinen, Virpi 1996: ”Rajoja ja repeämiä. Lesbonäkökulma kirjallisuudentutkimuksessa.” Teoksessa *Uusin Silmin. Lesbien katse kulttuuriin*, s. 25–36. Toim. Pia Livia Hekanaho et al. Yliopistopaino, Helsinki.
- Lempiäinen, Pentti 1995: *Lukujen symboliikka nollasta miljoonaan*. WSOY, Helsinki.
- Lloyd, Genevieve 2000: *Miehen järki. ”Mies” ja ”nainen” länsimaisessa filosofiassa*. Alkuteos *The Man of Reason. 'Male' and 'Female' in Western Philosophy* (1984). Suomentanut Marjo Kylmänen. Vastapaino, Tampere.
- Lundgren-Gothlin, Eva 1991: *Kön och existens. Studier i Simone de Beauvoirs Le Deuxième Sexe*. Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg.
- Lyytikäinen, Pirjo 1997: *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 678. SKS, Helsinki.
- Marks, Elaine & de Courtivron, Isabelle 1981: ”Introduction.” Teoksessa *New French feminisms*. Toim. Elaine Marks & Isabelle de Courtivron. Harvester-Wheatsheaf, New York.
- McCarty, Mari 1981: ”Possessing Female Space. ‘The Tender Shoot.’” *Women's Studies*. Vol. 8, Issue 3, 1981.
- Meese, Elizabeth A. 1985: ”Sexual Politics and Critical Judgement.” Teoksessa *After Strange Texts. The Role of the Theory in the Study of Literature*. Toim. Gregory S. Jay and David L. Miller. University of Alabama Press, Alabama.
- Meese, Elizabeth A. 1986: *Crossing the Double-Cross. The Practice of Feminist Criticism*. University of Alabama Press, Alabama.
- Meese, Elizabeth A. 1992: *(Sem)erotics. Theorizing Lesbian: Writing*. New York University Press, New York & London.
- Melkas, Kukku 2006: *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa*. SKS, Helsinki.
- Meretoja, Hanna 2000: ”Tarujen hirviön harteilla: myytit todellisuuden hahmottamisen välineinä Michel Tournier'n Keijujen kuninkaassa.” Teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Toim. Liisa Saariluoma. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia. SKS, Helsinki.
- Miles, Rosalind 1987: *The Female Form. Women Writers and the Conquest of the Novel*. Routledge & Kegan Paul, London & New York.
- Miller, Nancy K. 1986: ”Changing the Subject: Authorship, Writing and the Reader.” Teoksessa *Feminist Studies/Critical Studies*. Toim. Teresa de Lauretis. MacMillian Press, London.
- Miller, Nancy K. 1988: *Subject to Change. Reading Feminist Writing*. Columbia University Press, New York.
- Moi, Toril 1985/1990: *Sukupuoli/Teksti/Valta. Feministinen kirjallisuusteoria*. Alkuteos *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Suomentanut Raija Koli. Vastapaino, Tampere.
- Moi, Toril 1990: ”Erään naisintellektuellin synty.” Teoksessa *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*, s. 39–69. Suomentaneet Päivi Lappalainen ja Eila Rantonen. Toim. Pirjo Ahokas & Lea Rojola. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, N:o 20. Turku.
- Munt, Sally 1992: ”Introduction.” Teoksessa *New Lesbian Criticism. Literary and Cultural Readings*, s. xi-xxii. Toim. Sally Munt. Harvester Wheatsheaf, London.
- Mäkelä-Marttinen, Leena 2008: *Olen maa johon tahdot. Timo K. Mukan maailmankuvan poetiikkaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1198. SKS, Helsinki.

- Nevala, Maria-Liisa 1985: ”Naisnäkökulmasta kirjallisuudentutkimuksessa.” *KTSV* 38, 67–85. SKS, Helsinki.
- Niemi, Irmeli 1988: ”Saatteeksi.” Teoksessa *Pöydänkulma ja maailma. Naiskirjallisuus tutkimuskohteena. Teoriaa, käytäntöjä ja lähteitä*, s. 1–5. Toim. Irmeli Niemi. Turun yliopiston julkaisusarja C, osa 69, Turku.
- Niemi, Irmeli & Nieminen, Reetta 1988: ”Suomen naiskirjailijat kirjallisuushistorian silmin.” Teoksessa *Pöydänkulma ja maailma. Naiskirjallisuus tutkimuskohteena. Teoriaa, käytäntöjä ja lähteitä*, s. 73–134. Toim. Irmeli Niemi. Turun yliopiston julkaisusarja C, osa 69, Turku.
- Nietzsche, Friedrich 1895/1991: *Antikristus*. Suomentanut Aarni Kouta. Esoterica Publishing, Helsinki.
- Nissinen, Martti 2003: ”Raamatun maailma ja sukupuoli toiseus.” Teoksessa *Synti vai siunaus. Homoseksuaalit, kirkko ja yhteiskunta*. Toim. Martti Nissinen ja Liisa Tuovinen. Kirjapaja, Helsinki.
- Nummi, Jyrki & Sihvo, Hannes 2001 (toim.): *Raamattu suomalaisessa kirjallisuudessa. Kaunis tarina ja Jumalan keksintö*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Page, Ruth E. 2006: *Literary and linguistic approaches to feminist narratology*. Palgrave Macmillan, Houndmills.
- Pakkanen, Johanna 1996a: ”Kuinka lähestyä lesbokirjallisuuden historiaa?” Teoksessa *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*, s. 66–80. Toim. Tero Norkola ja Eila Rikkinen. Tietolipas 148. SKS, Helsinki.
- Pakkanen, Johanna 1996b: ”Hänen ruusuiset käsivartensa : missä kulkevat Suomen lesbokirjallisuuden rajat?” Teoksessa *Uusin Silmin. Lesbinen katse kulttuuriin*, s. 38–65. Toim. Pia Livia Hekanaho et al. Yliopistopaino, Helsinki.
- Pearce, Lynne & Stacey, Jackie (toim.) 1995: *Romance Revisited*. Lawrence & Wishart, London.
- Podnieks, Elizabeth & O'Reilly, Andrea 2010: *Textual Mothers / Maternal Texts. Motherhood in Contemporary Women's Literatures*. Wilfried Laurier University Press, Waterloo.
- Raamattu*. Vanha testamentti. XI yleisen kirkolliskokouksen vuonna 1933 käyttöön ottama suomennos. Uusi testamentti. XII yleisen kirkolliskokouksen vuonna 1938 käyttöön ottama suomennos. Suomen kirkon sisälähetysseura, Pieksämäki.
- Rich, Adrienne 1979: *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose 1966–1978*. Virago Press, London.
- Robinson, Lillian S. 1983: ”Treason Our Text: Feminist Challenge to the Literary Canon.” *Tulsa Studies in Women's Literature* 2:1, s. 83–98.
- Robinson, Lillian S. 1987: ”Canon Fathers and Myth Universe.” *New Literary History*, Vol. 19, No. 1, Feminist Directions (Autumn, 1987), s. 23–35.
- Rojola, Lea 1989: ”Uusi näkemys menneisyydestä. Feminismin haaste kirjallisuushistorian kirjoitukselle.” *KTSV* 43, s. 103–117. SKS, Helsinki.
- Rojola, Lea 1996: ”Ero.” Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, s. 159–178. Toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström. Vastapaino, Jyväskylä.
- Rojola, Lea 1998: ”Mitä Eva söi eli nimen voima.” Teoksessa *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*, s. 251–279. Toim. Lea Rojola ja Lea Laitinen. SKS, Helsinki.
- Rojola, Lea 2004: ”Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus.” Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*, s. 25–43. Toim. Marianne Liljeström. Vastapaino, Tampere.
- Roof, Judith 1996: *Come as You Are. Sexuality and Narrative*. Columbia University Press, New York.

- Saariluoma, Liisa 1998: ”Saatteeksi.” Teoksessa *Interteksti ja konteksti*, s. 7–29. Toim. Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 701. SKS, Helsinki.
- Saariluoma, Liisa 1989: ”Johdanto: Kirjallisuushistoria eilen ja tänään.” *KTSV* 43, s. 11–36. SKS, Helsinki.
- Saariluoma, Liisa 2000: ”Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa.” Teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Toim. Liisa Saariluoma. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia. SKS, Helsinki.
- Saarin, Esa 1983: *Sartre. Pelon, inhon ja valinnan filosofia*. Fanzine, Tampere.
- Saisio, Pirkko 2000: ”Pirkko Saisio”. Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet 4. – virikkeet, ainekset, rakenteet*. Toim. Ritva Haavikko. WSOY, Helsinki.
- Saisio, Pirkko (Larsson, Jukka) 2006: ”Jälkisanat”. Teoksessa *Kärsimystrilogia*, s. 421–442. WSOY, Helsinki.
- Saisio, Pirkko (Wein, Eva) 2010: ”Muutama sana sivupersonista.” Teoksessa *Puolimaailman nainen. Kulkue*. Tammi, Helsinki.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 1985: *Between Men – English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press, New York.
- Showalter, Elaine 1977: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press, New Jersey.
- Showalter, Elaine 1979: ”Toward a Feminist Poetics.” Teoksessa *Women Writing and Writing about Women*, s. 25–36. Toim. Mary Jacobus. Croom Helm, London.
- Showalter, Elaine 1985: ”Introduction. The Feminist Critical Revolution.” Teoksessa *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*, s. 3–18. Toim. Elaine Showalter. Virago Press, London.
- Showalter, Elaine 1981: ”Feminist Criticism in the Wilderness.” *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 2, Writing and Sexual Difference (Winter, 1981), s. 179–205.
- Snellman, Anja 2000: ”Anja Snellman.” Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet*, s. 374–408. Toim. Ritva Haavikko. WSOY, Helsinki.
- Soikkeli, Markku 1998: *Lemmen leikkikehässä. Rakkauskurssin sovellukset 1900-luvun suomalaisissa rakkausromaaneissa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 716. SKS, Helsinki.
- Stocker, Margarita 1998: *Judith, Sexual Warrior: Women and Power in Western Culture*. Yale University Press, New Haven.
- Tarkka, Pekka 1980: *Suomalaisia nykykirjailijoita*. Tammi, Helsinki.
- Tresidder, Jack 2008: *The Watkins Dictionary of Symbols*. Watkins Publishing, London.
- Tuohimaa, Sinikka 1988: *Nainen, kieli ja kirjallisuus*. Gaudeamus, Helsinki.
- Uro, Risto 2001: ”Keskustelu Vapahtajan kanssa.” Teoksessa *Nag Hammadin kätetty viisaus. Gnostilaisia ja muita varhaiskristillisiä tekstejä*, s. 353–371. Suomentaneet Antti Marjanen ja Risto Uro. Toim. Ismo Dunderberg & Antti Marjanen. WSOY, Helsinki.
- Walker, Barbara 1983: *Woman’s Encyclopedia of Myths and Secrets*. Harper & Row Publishers, San Francisco.
- Valle, Outi 1976/1981: ”Jälkipuhe.” Teoksessa Peter Handke: *Vasenkätinen nainen*. Alkuteos *Die linkshändige Frau*. Suomentanut Outi Nyytjä. Weilin + Göös, Helsinki.
- Vanhelleputte, Michel 1993: ”The Concept of Motif in Literature: A Terminological Study.” Teoksessa *The Return of Thematic Criticism*. Toim. Werner Sollors. Harvard English Studies 18. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, London.
- Weil, Simone 1947/1957: *Painovoima ja armo*. Alkuteos *La pesanteur et la grâce*. Suomentanut Maija Lehtonen. Otava, Helsinki.

- Werner, Laura 2005: "Johdanto: Feministinen filosofia likaisena ajatteluna." Teoksessa *Feministinen filosofia*, s. 11–24. Toim. Johanna Oksala & Laura Werner. Gaudeamus, Helsinki.
- Vicinus, Martha 1994: "Lesbian History: All Theory and No Facts or All Facts and No Theory?" *Radical History Review* no. 60 (Oct 1994), s. 57–75.
- Woolf 1928/1980: *Oma huone*. Alkuteos *A Room of One's Own*. Suomentanut Kirsti Simonsuuri. Tammi, Helsinki.
- von Wright, Georg Henrik 1992: *Minervan pöllö*. Otava, Helsinki.
- Yu, Yi-Lin 2005: *Mother, She Wrote. Matrilinear Narratives in Contemporary Women's Writing*. Peter Lang Publishing, Inc., New York.
- Zimmerman, Bonnie 1981: "What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism." *Feminist Studies*, Vol. 7, No. 3 (Autumn, 1981), s. 451–475.
- Zimmerman, Bonnie 1992: *The Safe Sea of Women. Lesbian fiction 1969–1989*. Radical Feminist Lesbian Publishers, London.

Summary

From an Author to a Male Author, Female Author and Back. *Kainin tytär* (Cain's Daughter) by Pirkko Saisio and the Works of Jukka Larsson and Eva Wein as a Response to Feminist Literary Discourse of the 1980s.

This study explores Pirkko Saisio's novel, *Kainin tytär* (Cain's Daughter, 1984) published under her own name, and her later novels that were published under different pseudonyms. *Kiusaaja* (Tormenter, 1986), *Viettelijä* (Seducer, 1987) and *Kantaja* (Bearer, 1991) were published under the male pseudonym Jukka Larsson, and *Puolimaailman nainen* (A Demimonde, 1990) and *Kulkue* (Procession, 1992) were published under the female pseudonym, Eva Wein. My research investigates the poetics of gender difference constructed by these works, when considered in particular from the three perspectives of authorship, intertextuality and narrative structure.

The novels are contextualized within Finnish feminist-oriented research and discourse on women's literature of the 1980s. During the spring of 1985, author Pirkko Saisio took part in a seminar on research in women's literature held at the University of Turku. This seminar addressed issues of research from feminist perspectives that were typical of the period, such as the different receptions of work by male and female writers, and the possible differences between literature written by men and women respectively. Pirkko Saisio was aware of feminist literary discourse of the 1980s and, as demonstrated in the present study, she also contributed to the discourse by writing under both male and female pseudonyms.

The theoretical underpinning of the present study is feminist literary research. I interpret Saisio's switching from one pseudonym to another as the author commenting on the gender debates from outside the binary logic of male and female. From her borderline position, she worked not as a female or male author, but as a bit of both, or neither. The author's struggle to create a perspective beyond women's literature is precisely what makes Pirkko Saisio a lesbian feminist writer.

The novels' intertextual references need to be contextualized within the literary discourse at the time of publication, defining the relationship of Saisio's *Kainin tytär* and her pseudonym novels with the literary tradition. The different relationships of male and female writers to this tradition were among the key issues of feminist literary discussion in the 1980s. Saisio's novels under different pseudonyms share a number of intertexts that are important for interpreting all of them and assemble the six novels into a whole. The main intertexts addressed in this study contain explicit or implicit statements on gender difference or the meaning of gender. Therefore analyzing the intertextual references open up the thematization of the problematic of gender in the novels. The novels of Saisio, Larsson and Wein also shared certain thematically central structural elements repeated from one work to another, such as a cyclical chronological structure, embedded narratives and recurring motifs.

Pirkko Saisio's, Jukka Larsson's and Eva Wein's novels did not respond to the discussion on women's literature of the 1980s in any unequivocal way. Writing as Wein and Larsson, Saisio created a unique literary output that responded polemically to the literary debate of its time of publication, testing the boundaries and definitions of not only authorship and reception but also of "literary production" and the "literary work".

Keywords: author, authorship, gender, poetics, intertextuality, feminist narratology, feminist literary research, lesbian author, lesbian

Tiivistelmä

Tutkimuksen kohteena ovat Saision omalla nimellään julkaisema romaani *Kainin tytär* (1984) sekä sitä seuranneet nimellä Jukka Larsson julkaistut romaanit *Kiusaaja* (1986), *Viettelijä* (1987) ja *Kantaja* (1991) ja nimellä Eva Wein julkaistut romaanit *Puolimaailman nainen* (1990) ja *Kulkue* (1992). Tutkimuksessa selvitetään millaista sukupuolieron poetiikkaa teokset rakentavat, kun niitä tarkastellaan erityisesti kolmesta näkökulmasta: tekijyyden, intertekstuaalisuuden ja kerronnallisten rakenteiden kautta.

Tutkimuskohteena olevat teokset kontekstoidaan 1980-luvun suomalaiseen naisnäkökulmaiseen tutkimukseen ja kirjallisuuskeskusteluun. Keväällä 1985 Pirkko Saisio osallistui Turun yliopistossa järjestettyyn *Naiskirjallisuus tutkimuskohteeksi* -seminaariin, jossa pohdittiin ajankohdan naisnäkökulmaiselle tutkimukselle tyypillisiä kysymyksiä kuten nais- ja mieskirjailijoiden erilaista vastaanottoa sekä miesten ja naisten kirjoittaman kirjallisuuden mahdollisia eroja. Pirkko Saisio oli tietoinen 1980-luvun naisnäkökulmaisesta kirjallisuuskeskustelusta ja, kuten tässä tutkimuksessa osoitetaan, osallistui siihen myöhemmin myös kirjailijanimillään.

Tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat ovat 1980- ja 1990-lukujen taitteen ja sitä myöhemmässä feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa. Kirjailijanimestä toiseen vaihtaminen tulkitaan tässä tutkimuksessa tasapainoiluksi erilaisten positioiden välillä, Saision yritykseksi tutkia ja kommentoida sukupuolesta käytyä keskustelua binaarilogiikan ulkopuolelta tai rajalta: ei naiskirjailijana tai mieskirjailijana, vaan vähän molempina tai ei kumpanakaan. Romaaneja tarkastellaan feministisenä lesbokirjallisuutena lähtien siitä ajatuksesta, että juuri kamppailu (mies- tai) naiskirjailijuuden ylittävän kirjailijaposition luomiseksi tekee Saisiosta lesbokirjailijan.

Intertekstuaaliset suhteet kontekstoivat teokset ilmestymisajankohtansa kirjallisuuskeskusteluun ja määrittelevät niin Pirkko Saision *Kainin tyttären* kuin hänen pseudonyymeillä julkaisemiensa romaanien suhdetta kirjallisuuden traditioon. Nais- ja mieskirjailijan erilainen suhde kirjallisuuden perinteeseen oli yksi 1980-luvun naisnäkökulmaisen kirjallisuuskeskustelun tärkeistä kysymyksistä. Eri kirjailijanimillä julkaistuilla romaaneilla on joukko yhteisiä, kaikkien tulkinnan kannalta olennaisia intertekstejä, jotka järjestävät tutkimuskohteenani olevat teokset kokonaisuudeksi. Tutkimuksessa käsitellyt keskeiset intertekstit sisältävät eksplisiittisiä tai implisiittisiä kannanottoja sukupuolieroon tai sukupuolen merkitykseen, ja siten ohjaavat tai avaavat sukupuolen problematiikan tematisoitumista romaaneissa. Saision, Larssonin ja Weinin romaaneja yhdistävät myös tietyt, teoksesta toiseen toistuvat, temaattisesti keskeiset rakenteelliset elementit kuten syklinen aikarakenne, upotetut kertomukset ja läpi tuotannon toistuvat motiivit.

Pirkko Saision, Jukka Larsson ja Eva Weinin romaanit eivät vastanneet 1980-luvulla naiskirjallisuudesta käytyyn keskusteluun millään yksiselitteisellä tavalla. Weinina ja Larssonina Saisio loi ainutlaatuisen kirjallisen tuotannon, joka vastasi poleemisesti

ilmestymisajankohtansa kirjallisuuskeskusteluun sekä koetteli tekijyyden ja teosten vastaanoton lisäksi myös "tuotannon" ja "teoksen" rajoja ja määritelmiä.

Avainsanat: tekijä, tekijyys, sukupuoli, poetiikka, intertekstuaalisuus, feministinen narratologia, feministinen kirjallisuudentutkimus, lesbokirjailija, lesbokirjallisuus.

Kiitokset

Väitöskirjan aloittaminen on helppoa, vaikka urakasta olisi varoiteltukin. Syyksi riittää jokin vaikuttava lukukokemus, vielä puolittainen oivallus tai epämääräinen viehtymys juuri niihin kirjoihin, joista on aikeissa kirjoittaa. Väitöskirjan tekemisessä ratkaisevaa ei ole, mistä alkuinnostus syntyy, vaan miten säilyttää motivaationsa niin, että työ joskus myös valmistuu. Tässä olen tarvinnut ja saanut paljon apua.

Kiitos ohjaajilleni Anna Hollstenille ja Anna Kuisminille niin vuosien ystävyyydestä kuin pitkämielisestä ja viisasta neuvomisesta ja ohjaamisesta. Anna Hollstenin sain ohjaajakseni vuonna 2009. Jo sitä ennen tunsin Annan lukijana, jolla on kyky ja halu ymmärtää, mitä toinen haluaa työllään sanoa. Oman monipuolisen osaamisensa vuoksi Anna pystyy auttamaan muita työssään näiden omista lähtökohdista. Annalle kiitos myös lukuisista tärkeistä keskusteluista, tuesta ja läsnäolosta matkan varrella. Anna Kuisminiin tutustuin jo opintojeni loppuvaiheessa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistossa, jota Anna tuolloin johti ja jossa hän opetti. Tieni oli kulkenut eri oppiaineiden ja tiedekuntien kautta ensin Turun yliopiston kotimaiseen kirjallisuuteen, josta sitten graduvaiheessa siirryin Helsingin yliopiston vastaavaan oppiaineeseen. Siirtyminen Turusta toiseen yliopistoon ja eri tavoin painottuneeseen oppiaineeseen merkitsi melkoista murrosta ja hämmennystäkin. Toisen yhtä suuren loikan tein melkein saman tien, kun hakeuduin Arkistot ja kirjallisuudentutkimus -kursseille kirjallisuusarkistoon. Arkistoaineistoista tuli pitkäaikainen rakkaus, joka oli sysätä väitöskirjan tieltään, ja sittemmin niistä on tullut myös ammatti. Kiitos Annalle kaiken muuttaneen näkökulman avaamisesta kirjallisuuteen ja lisäksi lukuisista neuvoista ja näkemyksistä niin opinnoissa kuin elämässäkin. Kiitos kuuluu myös Pirjo Lyytikäiselle ja Jyrki Nummelle, jotka ottivat minut jatko-opiskelijaksi Helsingin yliopistoon ja auttoivat väitöstutkimuksen alkuun. Väitöskirjani esitarkastajia Sanna Karkulehtoa ja Päivi Lappalaista kiitän rakentavista ja kannustavista kommentteista, ja Sannaa lisäksi siitä, että hän ystävällisesti lupautui vastaväittäjäkseni.

Olen saanut työskennellä monta vuotta väitöskirjatyöhön keskittyen. Jos kaikki aika ei mennytkään juuri siihen, olen jatko-opintojen aikana tehtyjen harharetkien myötä tutustunut sellaisiin ihmisiin, ilmiöihin ja aineistoihin, joiden pariin voin väitöskirjan jälkeen alkavassa elämässä palata. Kiitos Suomen Kulttuurirahastolle, Emil Aaltosen säätiölle, Jenny ja Antti Wihurin rahastolle sekä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Elias Lönnrotin rahastolle, jotka ovat tukeneet työtäni. Fulbright Centerille ja CIMO:lle kiitos lukuvuodesta Yhdysvaltojen Minneapolisissa, University of Minnesotassa.

Harharetkistä kiitän erityisesti Elsi Hyttistä ja Rita Paqvalénia. Kummankin kanssa on ollut ilo keksiä muuta tekemistä kuin väitöskirjan kirjoittaminen. Kiitos kirjallisuutta, yliopistoa ja muita asioita koskevista oivalluksista sekä tarpeellisista seminaareista ja kirjahankkeista – kiitos liian pitkistä lounaista ja liian lyhyistä illoista niiden ympärillä. Vähän kaikkea kestänyt ystävyysenne on ollut arvokasta. Tärkeitä ovat olleet myös muut kollegat, kotimaisen kirjallisuuden tutkijat niin Helsingissä kuin Turussakin. Kiitos Lieven

Ameel, Paula Arvas, Heidi Grönstrand, Tuomas Juntunen, Hanna Karhu, Päivi Koivisto, Minna Maijala, Kukku Melkas, Elise Nykänen, Riikka Rossi, Silja Vuorikuru ja monet muut, joiden kanssa on ollut ilo keskustella kirjoista, niiden tutkimisesta ja vaikka mistä seminaareissa, kapakoissa ja lenkkipoluilla. Kiitos muille tutuille, jotka olette tehneet yliopiston päärakennuksen käytävistä kotoisia paikkoja kulkea edestakaisin.

Vuodet yliopistolla ovat tuoneet ystäviä, joiden kanssa jakaa muutakin kuin työasioita. Ashley Olstadille ja Erica Lehnhoffille kiitos Minneapoliksen öistä, retkistä Duluthissa ja Helsingissä, unenomaisesta, Las Vegasista alkaneesta road tripistä sekä edelleen jatkuvasta mannerten välisestä yhteydenpidosta. Lähempänä kotia kiitos Alexandra Stangille ja Suvi Honkaselle, joista kumppaneineen on matkan varrella tullut myös ystäviäni ja naapureitani. Kiitos Anna Moringille vuosia jatkuneesta kahdenkeskisestä shakkiturnauksesta, pitkistä lenkeistä ja loputtomista keskusteluista.

Väitöskirja on vain yksi osa elämää, ja jos ei vähäisin, niin ei myöskään tärkein. Työn viimein valmistuessa on ilo kiittää niitä ihmisiä, jotka ovat olleet ja ovat sitä tärkeintä elämää. Kiitos Suvi Ratiselle ystävydestä, joka on kantanut läpi kaikkien ilojen ja vaikeuksien. Suvin vino huumori on tehnyt iloisista hetkistä riemukkaita ja raskaissa vaiheissa oivaltavat, suorat sanat ovat antaneet raittiin ilman virrata huoneeseen. Suurin kiitos kuuluu Elina Kekkoselle ystävydestä, rakkaudesta ja lapsesta, jonka myötä saan aina jakaa elämäni kanssasi. Ilman sinua olisin joku muu kuin minä.

Lopuksi kiitos niille, jotka ovat joka päivä läsnä niin yksityiselämässä kuin työyhteisössäni Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa. Kiitos kannustuksesta työtovereille SKS:ssa, kaikilla osastoilla. Kiitos väitöskirjan viimeistelyssä auttaneille Outi Tammisselle ja erityisesti Silja Hakuliselle, joka luki läpi ja korjasi kaiken ja on ollut viime metreillä läsnä. Haluan kiittää myös joukkoa ihmisiä, joita hädin tuskin tai en ollenkaan tunne nimeltä, sillä toisten ihmisten merkitystä olen miettinyt paljon: kirjastontädit ja -sedät, yliopistoliikunnan ohjaajat, opiskelijat, auttavaiset kavereiden kaverit, huumorintajuiset kaupan kassat, hyväntuuliset bussipysäkeillä seisoskelijat ja muut päivittäiset ohikulkijat. Hyvä elämä tarkoittaa hyvää arkea, ja se on toisten ihmisten varassa päivästä toiseen, myös tulevaisuudessa.

Kiitos Pirkko Saisiolle lukuelämyksistä, erityisesti niistä, joiden syvyyksiä en koskaan tutkimalla tavoittanut. Mutta jotka olivat.