

Eläinrepresentaatioista Ernest Hemingwayn ja Franz Kafkan lyhyissä kertomuksissa

Pajtim Statovci

Pro gradu -tutkielma

Yleinen kirjallisuustiede

Filosofian, historian, kulttuurin

ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Syksy 2017



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author Pajtim Statovci		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Eläinrepresentaatioista Ernest Hemingwayn ja Franz Kafkan lyhyissä kertomuksissa		
Oppiaine – Läroämne – Subject Yleinen kirjallisuustiede		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Lokakuu 2017	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 71
Tiivistelmä – Referat – Abstract		
<p>Pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan Ernest Hemingwayn (1899–1961) lyhytkertomusten <i>Cat in the Rain</i> (1925) ja <i>The Snows of Kilimanjaro</i> (1936) sekä Franz Kafkan (1883–1924) lyhytkertomusten <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> (1917) ja <i>Die Verwandlung</i> (1912) eläinrepresentaatioita antropomorfismin ja antroposentrismen uhreina. Aineisto koostuu kertomuksista, joiden eläinhahmot ovat keskenään hyvin erilaisia: Ernest Hemingwayn <i>Cat in the Rainin</i> ja <i>The Snows of Kilimanjaron</i> eläinhahmot ovat representaatioita tunnistettavista eläimistä, kun taas Franz Kafkan kertomusten <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> ja <i>Die Verwandlung</i> eläinhahmot ovat fantastisia ihmiseläinhybridejä.</p> <p>Aineiston eläinhahmoja lähestytään eläintutkimuksen näkökulmasta. <i>Animal Studies</i> eli eläintutkimus on monitieteinen tutkimussuuntaus, jonka mukaan eläinten ihmiskeskeinen kuvaaminen kulttuurissa, tieteessä ja taiteessa on ongelmallista siksi, ettei eläimiä usein oteta huomioon subjekteina, yksilöllisinä ja kokevina toimijoina. Kirjallisuudentutkimuksessa eläintutkimuksen avulla on pyritty selvittämään, miten kirjallisuuden eläinhahmoja ihmisenkaltaistetaan jopa siinä määrin, että fiktiivisen eläimen fabulistinen lukeminen eli tulkitseminen kuvaksi ihmisestä on muodostunut tavaksi. Tutkielma tuo kahden merkittävän modernistin eläinhahmot osaksi eläintutkimusta, jonka kohteena on monesti tuoreemman kirjallisuuden eläinesityksiä. Aineistoa uudelleen tulkitsevassa analyysissä hyödynnetään sekä olemassa olevaa Kafka- ja Hemingway-tutkimusta että eläintutkimuksen käsitteitä ja lähestymistapoja. Niiden ohella analyysissä käytetään lähteitä eläintieteen alalta, sillä osa tutkielman aineiston eläinrepresentaatioista on esityksiä todellisista toislajisista eläimistä.</p> <p>Aineiston eläintoimijoiden esiintuloja tarkastellaan yleisemmin myös Theodor Lippsin, Jacques Derridan sekä Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin esittämien näkemysten pohjalta. Theodor Lippsin määritelmät empatiasta, Jacques Derridan käsitykset kielen ja tekstien monimerkityksisyydestä sekä Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ajatukset identiteettien liukuvuudesta ja olemisen monimielisyydestä palvelevat sitä pohdintaa, jota tutkielmassa käydään niistä kielellisistä, kulttuurisista ja kontekstuaalisista syistä, jotka johtavat eläinhahmojen ihmiskeskeisiin tulkintoihin. Lisäksi tutkielmassa tarkastellaan kaunokirjallisia eläinhahmoja kulttuurisen omimisen kohteina ja pohditaan, millaisia eettisiä ja moraalifilosofisia ongelmia toislajisesta eläimestä kirjoittaminen mahdollisesti aiheuttaa.</p> <p>Tutkielmassa osoitetaan, että Ernest Hemingwayn ja Franz Kafkan eläinhahmoja on luettu jokseenkin osoittelevasti. <i>Cat in the Rainin</i> kissahahmoja sekä <i>The Snows of Kilimanjaron</i> hyeenaa ja leopardia koskeva analyysi on jäänyt jossain määrin puutteelliseksi: aiemmassa tutkimuksessa ei ole otettu riittävän kattavasti huomioon sitä, mitä kertomusten esittämien eläinten laji- ja reviirikäyttäytymisestä tiedetään. Franz Kafkan <i>Ein Bericht für eine Akademie</i> ja <i>Die Verwandlungin</i> ihmiseläinhybridejä tarkasteleva aiempi tutkimuskirjallisuus on puolestaan verrattain ongelmallista siksi, että se on suosinut lukutapaa, jossa eläinhahmoja tulkitaan kohtuuttoman painokkaasti suhteessa kirjailijan omaan elämään.</p> <p>Kaiken kaikkiaan tutkielmassa ehdotetaan, että antroposentrinen lukeminen vie Ernest Hemingwayn ja Franz Kafkan eläinhahmoilta poeettista voimaa. Tutkielmassa havainnollistetaan, että eläinhahmot ovat kirjallisia toimijoina moniulotteisia ja että niiden allegorinen lukeminen ei tee oikeutta Ernest Hemingwayn ja Franz Kafkan ei-inhimillisten kirjallisten hahmojen kyvykkyydelle ja syvällisyydelle.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Ernest Hemingway, Franz Kafka, eläinrepresentaatiot kirjallisuudessa, Animal Studies, antropomorfismi, antroposentrismi		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopisto, Keskustakampanin kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

Sisällys

1 Johdanto	1
1.1 Tutkielman aihe, tausta ja rakenne	1
1.2 Kirjailijat ja aineisto	5
1.3 Eläintutkimuksen teoriaa ja käsitteitä	12
2 Hemingway, kissa ja hyeena	17
2.1 ”Eläimenkaltainen” ihminen	18
2.1.1 <i>Cat in the Rainin</i> kissa	18
2.1.2 Nainen, joka uudestisyntyy	23
2.2 ”Eläimellinen” ihminen	26
2.2.1 <i>The Snows of Kilimanjaron</i> hyeena	27
2.2.2 Mies, joka syntyy kahdesti	31
3 Kafka, ihmisapina ja ”Ungeziefer”	35
3.1 Eläin, joka on ihminen	36
3.1.1 <i>Ein Bericht für eine Akademien</i> apina performanssitaiteilijana	36
3.1.2 Punapekan keskimääräistä korkeampi sivistystaso	39
3.2 Ihminen, joka on eläin	42
3.2.1 Ihmisen tietoisuudesta eläimen tietoisuuteen	42
3.2.2 ”Ungeziefer” symbolisuuden karikatyyrina	47
4 Eläinhahmot mielikuvayhteiskunnassa	50
4.1 Empatia, imago ja stereotypia	50
4.2 Eläinhahmo kielellisenä ja kulttuurisena konstruktiona	53
4.3 Eläinhahmojen kirjoittamisen ja lukemisen etiikasta	57
5 Lopuksi	61
Lähteet	64

1 Johdanto

1.1 Tutkielman aihe, tausta ja rakenne

In his thoughts, Herman spoke a eulogy for the mouse who had shared a portion of her life with him and who, because of him, had left this earth. ‘What do they know – all these scholars, all these philosophers, all the leaders of the world – about such as you? They have convinced themselves that man, the worst transgressor of all the species, is the crown of creation. All other creatures were created merely to provide him with food, pelts, to be tormented, exterminated. In relation to them, all people are Nazis; for the animals it is an eternal Treblinka.’

(Isaac Bashevis Singer: *The Letter Writer, The Collected Stories*, 271).

Vuonna 1945 julkaistussa aikalaissatiirissaan *Animal Farm* George Orwell hyödyntää neuvokkaasti eläinrepresentaatioita kuvatessaan tasa-arvon toteutumattomuutta. Romaanin animalismiksi kutsumastaan ideologiasta motivoituneet eläinhahmot alkavat hallita juopolta maanviljelijältä kaappaamaansa maatilaa. Pian vallankumouksen operoineet karjut kuitenkin riitaantuvat keskenään, ja ideologisten kysymysten puristukseen jäävällä maatilalla alkavat kovat ajat. Kun vastavallankumoukselliset tapetaan tai häädetään tilalta ja eläinten muodostama pienoisyhteiskunta turvautuu totalitarismiin, kansallisen aatteen, animalismin, seitsemästä käskystä on jäljellä enää yksi, joka sekin saa tarkennuksen: ”All animals are equal [but some animals are more equal than others]” (*Animal Farm* 1945/2003, 112).

Eläimet ovat taiteissa vakiintunutta metaforista polttoainetta. Ihminen luo maailmaansa mielivaltaisesti representaation eläimestä, jolle ihminen mielivaltaisesti antaa merkityksen ja jonka ihminen mielivaltaisuudessaan myös tulkitsee – kukin oman maailmankuvansa sisällä. Näin Orwellin kuuluisalla lausahduksella voidaan kuvata niin ihmiskeskeistä suhtautumistamme eläimiin kuin antroposentristä tapaamme tulkita taidetta, jossa eläimiä esiintyy; kaikki eläimet eivät ole meille tasa-arvoisia, ja jotkut eläimet ovat meille tasa-arvoisempia kuin toiset.

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen yhdysvaltalaisen kirjailijan Ernest Hemingwayn (1899–1961) novellien *Cat in the Rain* (1925) ja *The Snows of Kilimanjaro* (1936) sekä saksankielisen kirjailijan Franz Kafkan (1883–1924) kertomusten *Ein Bericht für eine Akademie* (1917) ja *Die Verwandlung* (1912) eläinhahmoja ihmisenkaltaistamisen uhreina. Lähestyn eläinrepresentaatioita *Animal Studies* -tutkimusnäkökulmasta.

Animal Studies (suom. ”eläintutkimus”) on erityisesti yhteiskunta-, käyttäytymis- ja humanistisissa tieteissä viime vuosina päätään nostanut poikkitieteellinen tutkimussuuntaus, joka kritisoi länsimaisen kulttuuriperinteen minäkeskeisyyttä ja ihmisen ylivertaiseksi käsittämäänsä ja ottamaansa asemaa suhteessa luontoon. Tutkimuksessa pyritään kiinnittämään huomiota eläimiin ihmisen ja ihmisen toiminnan alistamina toisina, ja sen premississä on komento, jonka mukaan jokainen eläin on omanlaisensa, tietoinen subjekti, jolla on yksityinen ja ainutlaatuinen tapansa olla maailmassa. Samalla *Animal Studies* tulee nostaneeksi esille kysymyksen taiteen eläinrepresentaatioista. Eläinkuvausten suodattuminen ihmisen tietoisuuden lävitse aiheuttaa monia eettisiä ongelmia, joihin tässä tutkielmassa pureudun.

Ihminen on vuosituhansia pitänyt itseään luonnon yläpuolella ja erillisenä muista toislaisista eläimistä ja oman käden oikeudella käyttänyt eläimiä silmittömän laajamittaisesti hyväksi: murhannut, nylkenyt, häätänyt, tarhannut ja paistanut, mikä on johtanut oikeutettuun ja tarpeelliseen maailmanlaajuiseen keskusteluun eläinten asemasta ja oikeuksista. Taiteentutkimuksen sisällä katse on käännetty siihen, miten eläimiä on jäljennetty ja jäljennetään eläinten eli itsensä representaatioiksi. Esimerkiksi faabeleiden eläinhahmoja on ihmisenkaltaistettu siinä määrin, että niiden lukeminen antropomorfismin ja antroposentrismien laput silmillä on ennemminkin sääntö kuin poikkeus, jolloin eläinhahmot typistyvät kuviksi, symboleiksi tai allegorioiksi inhimillisestä maailmasta eivätkä näin pääse esiintymään kaunokirjallisissa teksteissä omina itsenään, kuten myös Orwellin *Animal Farm*in tapaus osoittaa. *Animal Studies* kyseenalaistaa eläinhahmoja sisältävän kirjallisuuden fabulistisen lukutavan ja rohkaisee pyrkimään ulos eläinhahmojen antroposentrisestä merkityksenannosta sekä spesismistä eli lajisorrosta. *Animal Studies* myös korostaa sitä, että koska ihmisellä ole pääsyä toislaisen eläimen tietoisuuteen, eläinhahmosta ja sen representaatiosta tulee hänelle väline itsensä ilmaisemiseen, ja näin toislaisista eläintä tullaan kohdelleeksi taiteen sisällä luvattomasti.

Ernest Hemingwayn *Cat in the Rain* ja *The Snows of Kilimanjaro* sekä Franz Kafkan *Ein Bericht für eine Akademie* ja *Die Verwandlung* valikoituivat tutkimukseeni monesta syystä. Päällimmäiseksi valitsin edellä mainitut lyhyt kertomukset siksi, että niiden eläinhahmot ovat keskenään niin erilaisia; Hemingwayn representaatioissa eläimet ovat ei-inhimillisiä, kun taas Kafkan kertomusten representaatioissa eläinhahmot ovat zoomorfisia hybridejä, ihmisen kaltaisia ja inhimillisiä olentoja, jotka toimivat tarinamaailmojensa sisällä monia oman maailmamme sääntöjä ja normeja mukailevalla tavalla ja hallitsevat ihmiselle ominaisia taitoja, kuten kykyä tuottaa inhimillistä puhetta.

Lukiessani Hemingway- ja Kafka-tutkimusta panin myös merkille, että aineistoni eläinhahmoja koskeva analyysi on sangen pinnallista. Lisäksi aineistoni edustaa modernistista kirjallisuutta, joka on kirjoitettu aikana, jolloin luonnon ja eläinten hyvinvoinnista ei lähimainkaan käyty yhtä kiivasta keskustelua kuin nykypäivänä. Vaikka ensimmäiset kannanotot ilmansaasteiden luontoa ja ympäristöä vahingoittavasta vaikutuksesta esitettiin heti teollistumisen jälkeen, kriittinen keskustelu ympäristö-ongelmista jäi pitkäksi ajaksi hyvin marginaaliseksi (ks. esim. Bowler 1992, 278–280 & Rohman 2009, 7). Moderni ekologia tieteenä syntyi 1900-luvun alussa, mutta käsitys ihmisen asemasta luonnon hallitsijana on kyseenalaistettu täysimittaisemmin vasta viime vuosikymmeninä. Samaten eläinten oikeuksista alettiin puhua kuuluvammin vasta Peter Singerin näkemyksellisen *Animal Liberationin* (1975) julkaisemisen jälkeen. Koska *Animal Studies* -tutkimuksen kohteena on usein nykykirjallisuutta vuosituhannen-vaihteen molemmin puolin, jolloin myös keskustelu eläinten oikeuksista on ollut julkisen keskustelun ja kirjoituksen puheenaiheena ja näin ollen myös epäilemättä vaikuttanut kirjallisiin eläinesityksiin, on aiheellista ja tärkeää, että fiktiivisiä eläinhahmoja koskevan tutkimuksen kohteeksi tuodaan myös varhaisempia eläinrepresentaatioita.

Tutkimuskysymykseni on kaksiosainen. Ensimmäiseksi täydennän Hemingwayn ja Kafkan novelleista tehtyjä tulkintoja lukemalla niiden eläinhahmoja uudelleen eläintutkimusteoriaa vasten. Hyödynnän askelmerkeissäni erityisesti empatian, stereotypian, symboliikan ja semantiikan käsitteitä, joilla lähestyn valitsemieni lyhyt-kertomusten eläin- ja ihmishahmojen välisiä suhteita ja esitän uusia tulkintoja aineistoni eläinhahmoista. Pyrin olemaan tulkinnoissani mahdollisimman objektiivinen ja ottamaan parhaani mukaan ja soveltuvien osin huomioon sellaista laji- ja reviirikäyttäytymistä koskevaa tietoa, joka pätee niihin ei-inhimillisiin toislajisiin eläimiin, joiden representaatioista kirjoitan. Täten hyödynnän tutkimuksessani lähteitä myös eläintieteen alalta.

Feministisen filosofian ja postkolonialistisen kirjallisuudentutkimuksen pyrkimykset paitsi lukea esiin kulttuurisesti ei-dominoivaa osapuolta myös suhtautua kriittisesti valtahierarkioihin pohjustavat niin eläintutkimuksen kuin analyysini keskeistä käsitteistöä. Eläinhahmojen kuvaaminen ja tulkitseminen ulkopuolelta ja ulkopuolisena, usein säädyttömän ihmisen tai inhimillisen toiminnan kuvana, on eettisesti kyseenalaisen ja mustavalkoisen ajatuksenkulun malli, sillä ihminen on yhtä lailla eläin, ja eläin käsitteenä ja sanana varsin monimerkityksinen, sopimuksenvarainen ja liukuva – aivan samalla tavalla kuin ihminen tai ihmisyys. Siksi toisekseen pohdin kielen- ja kulttuurin-

tutkimuksen sekä moraalifilosofian käsittein Hemingwayn ja Kafkan lyhytkertomusten eläinhahmoista tehtyjen tulkintojen stereotyyppisyyttä ja egosentrisyyttä: toisin sanoen sitä kontekstuaalista ja kulttuurisidonnaista tapahtumaa, jossa tulkinta aineellistuu. Lähestyn eläinhahmon tulkinnan prosessia hyödyntämällä Theodor Lippsin näkemyksiä empatiasta, Jacques Derridan dekonstruktioita sekä Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin määritelmiä ihmisyyden ja eläimellisyyden monimielisyydestä.

Tutkielmani on jaettu kolmeen analyysilukuun. Johdanto-osuuden jälkeen keskityn Ernest Hemingwayn novellien *Cat in the Rain* sekä *The Snows of Kilimanjaro* eläinrepresentaatioihin. Kolmannessa luvussa käsittelen Franz Kafkan lyhyiden kertomusten *Ein Bericht für eine Akademie* sekä *Die Verwandlung* eläinkuvauksia edellisiin vertaillen.

Tutkielmani neljännessä luvussa syvennyn merkityksenannon politiikkaan: siihen monisyiseen ja -maailmaiseen järjestelmään, jossa eläinhahmo tulee luetuksi ja merkityksi inhimillisen todellisuuden systeemin sisällä ja lakien mukaan. Lähestyn ilmiötä tarkastelemalla muun muassa niitä novellien kielellisiä piirteitä, joita eläimistä puhuttaessa ja eläimiin viitattaessa käytetään ja jotka siten vaikuttavat mielikuvien ja tulkinnan syntymiseen. Kysymykset, kuten voiko eläimellä olla imagoa tai kansalaisuutta, voiko fiktion kirjoittaja ylittää kirjoittajan toislaajisista eläimistä ja voiko lukija pahoittaa mielensä fiktion kirjoittajan luomasta eläinrepresentaatiosta, paitsi kommentoivat filosofiatieteissä alkanutta keskustelua eläinten oikeuksista ja asemasta myös soveltavat *Animal Studiesin* moraalifilosofisen luonteen käsitteitä kirjallisuuden tutkimukseen. Samalla niiden esittäminen syventää tämän tutkielman aineiston eläinhahmojen kirjallisia ulottuvuuksia.

Kuljetankin sovelluksessani sekä Hemingwayn ja Kafkan kertomuksissa esiintyvistä eläinhahmoista tehtyjä tulkintoja että niiden esittämien eläinten laji-tutkimuksellista tietoa todentaessani, että eläinrepresentaatioista tehdyt ja tehtävät tulkinnat ovat lukijan konstruoimia ja jäljentyvät taiteilijan luomasta representaatiosta merkitykseksi, jonka muodostumiseen vaikuttavat ne odotukset ja asenteet, joita lukijalla on jo ennen kaunokirjalliseen tekstiin ja sen eläinhahmoihin tarttumista. Eläinhahmon tulkinta on alisteinen kunkin kulttuurin sisällä piirtyneelle, ympäröivälle yhteisölle alttiille ja yksilön historialliseen maailmankatsomukseen perustuvalla maailmantiedolle. Tutkielmani osoittaa, että lukijan eläinhahmoihin kohdistamat asenteet, mielikuvat ja ennako-oletukset paitsi näivettävät fiktiivisen eläinrepresentaation tulkintaa myös

ohjaavat lukemaan Hemingwayn ja Kafkan lyhytkertomusten eläinhahmoja epä-tarkoituksenmukaisen tyyppitelevältä maaperältä. Koska antroposentrismi yksipuolistaa eläinhahmojen lukemista ja tulkitsemista ja näin ollen myös loukkaa eläinten oikeuksia, on eturivin klassikkokirjailijoiden tuotantoa tästäkin syystä mielekästä nostaa uusia tulkintoja herättelevään valoon.

Ennen varsinaisiin analyysilukuihin etenemistä esittelen johdannossani erikseen omassa alaluvussaan tarkastelemiani kirjailijoita ja aineistoja. Esittelen omassa alaluvussaan keskeisemmin myös tässä tutkielmassa käyttämäni teoriaa sekä käsitteitä.

1.2 Kirjailijat ja aineisto

Ernest Hemingway (1899–1961) on tunnetuimpia länsimaalaisen kirjallisuuden modernisteja. Hän eli vivahteikkaan ja tapahtumarikkaan elämän, joka johdatteli hänet aina Yhdysvaltojen Kalliovuorilta rikostoimittajaksi Kansas Cityyn – sekä pian myös Punaisen Ristin palvelukseen, ensimmäiseen maailmansotaan sekä kirjeenvaihtajaksi ympäri maailmaa. Ernest Hemingwayn veli, kirjailija Leicester Hemingway kertoo teoksessaan *My Brother, Ernest Hemingway* (1961) kunnioittavan avoimesti kirjailijan traagisesta elämästä: lapsuudesta, jota varjosti hänen äitinsä, muusikko Grace Hemingwayn pakkomielle pukea poikansa tyttöjen vaatteisiin (ks. myös Winer 2008, WWW-lähde), nuoruudesta, jolloin hänen lääkäri-isänsä Clarence Edmonds Hemingway opetti poikaansa metsästämään, kalastamaan ja elämään luonnon armoilla (Hemingway 1961; 28, 37), sekä aikuisuudesta, jota leimasivat pitkät, vuosia kestävät masennusjaksot, raskas alkoholismi sekä lukuisat naissuhteet (ks. esim. Hemingway 1961, 278–283).

Vuonna 1918 – ollessaan vasta 18-vuotias – Ernest Hemingway päätti hetken mielijohteesta lähteä ensimmäiseen maailmansotaan, ja hän haavoittui rintamalla vakavasti useita kertoja. Sodan jälkeen hän palasi Yhdysvaltoihin muutamaksi vuodeksi, mutta palasi rakastamansa Hadley Richardsonin kanssa Pariisiin, jossa kirjailija asui viiden vuoden ajan ja jossa Hemingway kirjoitti merkittävän osan tuotannostaan tutustuttuaan aikalaiskirjailijoihin, kuten James Joyceen, Ezra Poundiin ja Gertrude Steiniin (Hemingway 1961, 78). Pariisin-vuosien jälkeen Hemingway asui Key Westillä sekä Karibianmeren saarilla, tällä kertaa uuden vaimonsa Pauline Hemingwayn (os.

Pfeiffer) kanssa, ja vuonna 1937 hän palasi ensimmäisen maailmansodan runnomaan Eurooppaan uuden rakastettunsa Martha Gellhornin kanssa ja toimi kirjeenvaihtajana keskellä Espanjan sisällissotaa (Hemingway 1961, 194–201).

Teoksessaan Leicester Hemingway paljastaa, että Ernest Hemingway oli ”loputtoman kiinnostunut asioista ja ilmiöistä ympärillään”, minkä motivoimana kirjailija vieraili lukuisissa Euroopan kaupungeissa, niin Wienin historiallisissa museoissa kuin Pamplonan härkätaisteluissakin, joista hän kirjoitti lukuisia matkakuvauksia (Hemingway 1961, 276). Esimerkiksi vuonna 1926 julkaistun esikoisromaaninsa *The Sun Also Rises* Hemingway kirjoitti osin viehtymyksestään härkätaisteluihin, joiden tapahtumat ja ympäristö toimivat allegorisena kehyksenä rakkauden, antisemitismin sekä maskuliinisuuden ja sukupuolisuuden teemoille (ks. esim. Elliot 1995 & Oliver 1999, 270).

Viimeiset vuosikymmenensä Ernest Hemingway vietti Mary Welsh Hemingwayn kanssa milloin Kuubassa, milloin Afrikassa ja Lontoossa, ja lopulta asettui synnyinseudulle Idahoon, jossa hän teki itsemurhan ampumalla itseään haulikolla kasvoihin. Ennen itsemurhaansa Ernest Hemingway kärsi vaikeasti diagnosoitavasta raudan puutoshäiriöstä, hemokromatoosista, jonka lannistamana myös Ernest Hemingwayn isä oli tehnyt itsemurhan Ernest Hemingwayn ollessa 26-vuotias (ks. esim. Burwell 1996, 234). Myös Ernest Hemingwayn sisar Ursula Hemingway sekä *My Brother, Ernest Hemingway* -teoksen kirjoittanut veli Leicester Hemingway tekivät itsemurhan. Suvussa tehtyjen itsemurhien määrä viimeisessä kolmessa sukupolvessa on niin runsaslukuinen, että aihe on kiehtonut monia tekemään laajempaa spekulatiota. Esimerkiksi Lauren Coleman luonnehtii Hemingwayn sukua kirotuksi julkaisussaan, joka kantaa otsikkoa ”Hemingway Curse” (Coleman 2004, WWW-lähde).

Paitsi kiinnostavaa myös tutkielmani aiheen kannalta relevanttia on se, että Hemingway oli koko elämänsä ajan erityisen mieltynyt luontoon ja eläimiin. Koko kirjailijan tuotantoa läpäisevät erilaiset eläinrepresentaatiot ovat seurausta suhteesta, jota kirjailija ei koskaan osannut määritellä (ks. esim. Brennen 2005, xi–xii). Carlene Fredericka Brennenin kirjoittaman teoksen *Hemingway's Cats* (2006) esipuheen on kirjoittanut kirjailija Hilary Hemingway (s. 1961), Ernest Hemingwayn veljentytär ja Leicester Hemingwayn tytär. Esipuheessaan Hilary Hemingway kirjoittaa setänsä mieltymyksestä eläimiin. Hänen mukaansa Ernest Hemingway opiskeli alituisesti eläintiedettä, ja päätyi lopulta aina tappamaan ne eläimet, joista kulloinkin opiskeli (Brennen 2006, xi–xii). Vuonna 1935 julkaistussa tutkimusmatkakuvauksessaan *Green*

Hills of Africa Hemingway kuljettaa lukijaansa läpi Afrikan savanniin ja aavikoiden, kuvaa alkuperäiskansojen ja valkoisen miehen välistä suhdetta sekä ihmisen ja eläimen välisiä hierarkioita. Teoksessa Hemingway kertoo tappaneensa leijonan sekä myskihärän – vaikka myöntääkin kunnioittaneensa tappamiensa eläinten olemusta ja itsenäisyyttä (*Green Hills of Africa*, 129). Asetelma on hyvin samantyyppinen kuin Hemingwayn tunnetuimpiin teoksiin lukeutuvassa romaanissa *The Old Man and the Sea* (1951), jossa vanha kuubalainen kalastaja Santiago yhtäaikaaisesti kunnioittaa ja kiduttaa pyydystämäänsä marliinikalaa sen kuolemaansa saakka.

Aivan erityisen kiinnostavaa on se, että Hemingway oli poikkeuksellisen mieltynyt liikavarpaisiin kissoihin, joiden seurassa hän kirjoitti kirjojaan ja joita kohtaan hän tunsi suurta myötätuntoa (Hemingway 2006, xi–xii). Hemingwayn mieltymys liikavarpaisiin kissoihin muodostui ajan mittaan niin leimalliseksi, että liikavarpaisiin kissoihin viitataan nykyisin myös nimityksellä ”Hemingwaykissa”. Hemingwayllä olikin lukuisia lemmikkikissoja – Hilary Hemingwayn esipuheen mukaan peräti 23 –, jotka kirjailija otti huostaansa kaduilta ja kaupungeista, joissa hän vieraili (Hemingway 2006, xii). Lisäksi Hemingway kirjoitti läheisilleen lukuisia kirjeitä, joissa hän kuvaili erityislaatuista suhdettaan kissoihin (ks. esim. *Selected Letters 1917–1961* 2003, 537, 542, 552 & 555). Leicester Hemingway kertoo Ernest Hemingwayn kuvailleen hänelle kissoja seuraavasti:

‘A cat has absolute honesty.’ – ‘Male or female, a cat will show you how it feels about you. People hide their feelings for various reasons, but cats never do.’
(Hemingway 2001, 278).

Tästä huolimatta Hemingwayn tuotannon protagonistit harjoittavat eläimiä, myös kissoja, kohtaan häijyjä, likipitäen barbaarisia väkivallantekoja. Kuvaukset ovat pääosin raadollisia mutta yksityiskohtaisuudessaan yhtäältä vaikuttavia, kuin osoituksia Ernest Hemingwayn eläinkuntamme perusteellisesta tuntemuksesta. Leicester Hemingwayn mukaan Ernest Hemingway osasi 3-vuotiaana nimetä yli 250 eläinlajin latinankieliset nimet (Hemingway 1961, 24).

Tuodakseni käänteisyyttä kirjailijan tavallisesti väkivaltaisiin kuvauksiin olen valikoinut tutkielmaani kaksi Ernest Hemingwayn tunnettua novellia, joissa eläimiin ei kohdistu eksplisiittisesti väkivaltaa. Koska luennassani novelleissa *Cat in the Rain* ja *The Snows of Kilimanjaro* altavastaajiksi jäävät eläinten sijasta ihmiset, niiden eläinhahmot

tarjoavat eläinten oikeuksia ja eläinhahmojen lukemisen ja kirjoittamisen eettisyyttä koskevaan keskusteluun kiinnostavia näkökohtia.

Ensimmäiseksi käsittelemässäni novellissa *Cat in the Rain* seurataan yhdysvaltalaisista pariskuntaa. Pariskunta on lomamatkalla Italiassa ja asuu ylellisessä italialaisessa hotellissa. Kertomuksen alussa kuvattu idylli niin ikään särkyä naisen nähdessä ikkunasta kissan, joka on käpertynyt hotellin sisäpihalla olevan pöydän alle suojaan sadetta. Nainen alkaa tuntea selittämätöntä myötätuntoa kissaa kohtaan ja sanoo aviomiehelleen haluavansa käydä hakemassa sen. Seuraa sarja tapahtumia, joissa naisen viehtymys kissaan saa lähes luokattomat mittasuhteet, ja kissasta tulee hänelle eräänlainen pakkomielle. Tunnetuimpiin Hemingwayn novelleihin lukeutuvan *Cat in the Rainin* kissa on tulkittu kuvaksi novellin naisesta, tämän tukahdutettujen halujen tai naiseuden kuvaksi.

Novellissa *The Snows of Kilimanjaro* seurataan jälleen yhdysvaltalaisista pariskuntaa, Harrya ja hänen naisystävänsä Heleniä. Idyllisen hotellihuoneen sijasta pariskunta on sijoitettu melko karuun ympäristöön: safarille Afrikkaan, Kilimanjaron rinteellä olevalle leirintäalueelle. Harry on saanut jalkaansa orjantappurakukasta haavan, joka on tulehtunut niin pahasti, että hänen jalkansa on mennyt kuolioon. Harry ja Helen odottavat koko novellin ajan apua, pelastushelikopteria tai lääkintäautoa, jota ei koskaan tule, ja lopulta Harry menehtyy vammoihinsa. Kuolemisensa aikana Harry käy läpi elämänsä vaiheita, ja takaumat hänen menneisyydestään kiilaavat nykyhetken tapahtumien väliin katumusharjoitusten omaisina välähdyksinä. Novellissa esiintyy kaksi eläintä, joista toinen, kuolleen leopardin raato, esitellään ainoastaan novellin paragrafissa, ja se on useissa novellin eläinsymboliikkaa erittelevissä tutkimuksissa roolitettu päähenkilön maskuliinisen identiteetin sekä kuoleman esittäjäksi, kun taas tarinassa esiintyvä hyeena on luettu kuvaksi Harryn kuolemasta metaforisemmalla tasolla.

Franz Kafka (1883–1924) on samaten yksi länsimaisen kirjallisuuden arvostetuimpia modernisteja. Hän syntyi juutalaiseen perheeseen Prahassa, joka oli vielä pitkälle 1900-luvulle osa Itävalta-Unkarin kaksoismonarkiaa. Kafka eli tšekinkielisellä alueella, mutta puhui ja kirjoitti saksaksi. Hän valmistui lakimieheksi ja työskenteli pitkään virkamiehenä. Kafkan kustantaja ja läheinen ystävä Max Brod (1884–1968) kertoo teoksessaan *Franz Kafka: A Biography* (1960) Franz Kafkan pyytäneen häntä sekä rakastettuaan Dora Diamantia (1898–1952) tuhoamaan kuolemansa jälkeen kaikki hänen kirjoittamansa päiväkirjat, kirjeet ja käsikirjoitukset (Brod 1960, 201). Vastoin kirjailijan

tahtoa nämäkin kirjoitukset julkaistiin kuitenkin postuumisti – mukaan lukien Kafkan kuuluisimpiin töihin lukeutuva romaani *Amerika* (1927), jossa Kafka käsittelee ulkopuolisuuden, sivullisuuden ja vierauden teemoja maahanmuuton ja absurdiin tapahtumien kautta.

Kafkan teoksia tohtii luonnehtia sarjaksi puheenvuoroja ja kannanottoja reunalla ja marginaalissa elävien puolesta. Kafkan tuotanto on tavattu suhteuttaa hänen kansalliseen, kielelliseen ja uskonnolliseen taustaansa, jota kirjailija itse luonnehti juurettomaksi. Franz Kafkan tiedetään olleen myös luonteeltaan harvinaisen herkkä; hän tunsu itsensä milloin eristäytyneeksi ja ujoksi (ks. esim. Steinhauer 1983, 390–408), milloin masentuneeksi ja itsetuhoiseksi (ks. esim. Fichter 1987, 367–377).

Kafkan tuotannon metamorfooseja ja eläinhybridejä on tyypillisesti tulkittu hänen juutalaiseen taustaansa peilaten, vaikka Kafka ei edes pitänyt itseään juutalaisena (ks. esim. Gilman 2005, 31). Nobel-palkitun kirjailijan John Maxwell Coetzeen (s. 1940) romaani *Elizabeth Costello* (2003) tarttuu samaan huomioon käydessään kiivasta keskustelua eläinten oikeuksista. Luvussa ”The Lives of Animals” Coetzeen teoksen päähenkilö Elizabeth Costello matkustaa Yhdysvaltojen Appleton Collegeen luennoimaan valitsemastaan aiheesta, ja hän päättää puhua eläimistä ja eläinten oikeuksista. Esityksessään hän osoittaa, että juutalaisten kärsimät kohtalot on rinnastettu niihin väkivallantekoihin, joita ihminen harjoittaa eläimiä kohtaan (*Elizabeth Costello*, 84–86). Elizabeth Costellon mukaan maailmassa syntyy joka päivä uusia holokausteja, tuotanto- ja teurastuslaitoksia, trolareita ja tutkimuslaboratorioita (*Elizabeth Costello*, 104). Costellon argumentti on paitsi mielenkiintoinen myös oleellista mainita siksi, että myös John Simons huomioi Coetzeen fiktiivisen hahmon väitteen tarkastelukelpoisuuden teoksessaan *Animal Rights and the Politics of Literary Representation* (2002), joka on yksi *Animal Studies* -tutkimuksen teesejä keskeisesti esitteleviä teoksia. Simonsin mukaan 1900-luvun juutalaista kirjallista traditiota suorastaan leimaa eläinhahmojen käyttö (2002, 130). Esimerkiksi Isaac Bashevis Singer (1902–1991), Clarice Lispector (1920–1977) ja Amos Oz (s. 1939) hyödyntävät kirjallisessa tuotannossaan eläinhahmoja kuvatakseen juutalaisuuden ja juutalaisen kulttuurin alisteista yhteiskunnallista asemaa 1900-luvun Euroopassa, mikä lienee myös kannustanut tulkitsemaan niitä antroposentrisesti.

Kohtalaisen yleisessä katsomuksessa Franz Kafkan tuotannon eläinhahmot, metamorfoosit ja ihmiseläinhybridit ovat ihmisen marginaalisuuden, raakalaisuuden ja yhteiskunnallisen vieraantumisen symboleita. Esimerkiksi Matthew Powellin artikkelissa

”Bestial Representations of Otherness: Kafka’s Animal Stories” (2008) lähestulkoon oletuksellisesti listataan, mitkä Kafkan eläinhahmot ja -hybridit ovat toiseuden kuvia (2002, 129–142). Tällaisia olettamuksia Elizabeth Costello pyrkii taas karttamaan, ja juurikin tähän tutkielmaan valitsemani Franz Kafkan novellin *Ein Bericht für eine Akademie* tapahtumiin hän esityksensä kulussa toistuvasti viittaa. Luentonsa aluksi hän hieman vitsikkäästi vertaa itseään novellin kertojaan, apinaan nimeltä Punapekka; noustessaan puhujanpönttöön Elizabeth Costello kertoo tuntevansa olonsa joksikin ihmisentapaiseksi, muttei kuitenkaan täysin ihmiseksi (*Elizabeth Costello*, 82). Seuraavaksi hän argumentoi, että *Ein Bericht für eine Akademie* apinan lukeminen allegoriana juutalaisesta Kafkasta, joka esiintyy kristityille, on yhtä ironista kuin tapa, jolla Elizabeth Costello hetkeä aiemmin aloitti puheensa. Puheen jälkeen on yleisön kysymysten vuoro – ja useiden vastaväitteiden jälkeen Elizabeth Costello tulee siihen lopputulemaan, että koska hän ei ihmisenä voi ymmärtää eläinten maailmankaikkeutta, koko hänen puheensa asetelma on epäreilu (*Elizabeth Costello*, 116).

Näin Coetzeen fiktiivinen kertomus osoittaa, että paitsi Kafkan fiktiivisten metamorfoosien myös kaikessa kaunokirjallisuudessa esiintyvien eläinhahmojen tulkinnassa on tapahtunut ja tapahtuu yhä väkivaltaa, sillä tulkitessaan eläinhahmoa itsensä kuvaksi ihminen on välinpitämätön eläimellisestä toisesta, jonka mielentilaa ja luonteenlaatua ihminen ei voi koskaan saavuttaa¹. Tällä tavalla Elizabeth Costellon vetämä keskustelu myös kritisoi ihmisen toiminnan omavaltaisuutta; sitä, miten emme edelleenkään suhtaudu eläinten oikeuksiin vakavana ihmisoikeuskysymyksenä, vaan keskustelemme eläinten oikeuksista yhä ideologisella tasolla, jonka kirjosta löytyy läjäpäin perusteluita luonnon hävittämiselle ja eläinten tappamiselle. Osittain tästä syystä tutkielmaani on valikoitunut sellaisia Franz Kafkan kertomuksia, joiden metamorfooseissa eläin ottaa ihmisen ruumiista vallan.

Franz Kafkan tuotannon protagonistit jäävät usein ihmisten muodostaman kastin ulkopuolelle. He tapaavat olla äärimmäisen itsetietoisia, hauraita, herkkiä ja epävarmoja omasta asemastaan. Kafkan metamorfooseissa ihmiset muuttuvat eläimiksi ja eläimet

¹ Ei-inhimillisistä eläinhahmoista puhuttaessa tämä on toki problematisoitavissa. Esimerkiksi Maria Niskavaara esittää pro gradu -työssään ”He tried to see the world the wolf saw – Kognitiivinen narratologia ja ei-inhimillisen eläinmielen esittämisen tavat Cormac McCarthyn teoksessa *The Border Trilogy*” (2017), että ei-inhimillisten eläinhahmojen kognitiota voi joiltakin osin ymmärtää ja selittää tulkitsemalla sitä, miten ei-inhimilliset eläinhahmot kehollisilla toimintoillaan esittävät tietoisuuttaan. Teoksessa *Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy, and Popular Culture* julkaistussa esseessään ”Sensory Experience as Consciousness in Literary Representation of Animal Minds” (2005) myös Julie A. Smith pohtii sitä, miten tietoinen toimijuus ilmenee fiktiivisissä eläinesityksissä.

ihmisiksi, minkä voi halutessaan lukea korostuksena siitä, että he eivät koskaan saavuta sitä ihmistyyppejä tai ihmisyyttä, joka on yhteiskunnan sisällä hioutunut jonkinlaisen tavoiteltavan mallin mukaiseksi. Toisin kuin Hemingwayn novelleissa, Kafkan kertomuksissa on kantaaottava, ironisoiva ja kritisoiiva kärki. Arvostelu kohdistuu valtaapitäviin – niihin, joille sivistys tarkoittaa yliopistoa ja joille länsimainen kulttuuri sekä eurooppalaiset arvot ja yhteiskuntajärjestelmät näyttävät korkearvoisempina ja toimivampina kuin muut. Toisin sanoen niihin, jotka ovat olleet päättämässä myös eläimiä koskevista ympäristöasioista.

Ensimmäisenä käsittelevuorossa olevan *Ein Bericht für eine Akademie* kertojana on ihmisapina, joka on päättänyt kieltäytyä ”apinamenneisyydestään”. Sujuvasanainen simpanssi on käynyt koulunsa: hän on saavuttanut eurooppalaisen sivistystason ja selostaa nyt ällistyttävää transformaatiotaan apinasta ihmiseksi oppineiden ihmisten muodostamalle akatemialle. Akatemian jäsenille apinan kertomukset eläimellisistä tavoista luopumisesta ja ihmisten kielen oppimisen vaikeudesta tuntuvat kuitenkin pelkältä viihteeltä. Apina on ihmiseksi muututtuaankin yhä eräänlainen performanssitaiteilija, epätodellinen ja toisarvoinen olento, joka on vienyt performanssinsa astetta pidemmälle.

Viimeisenä tarkastelemani kertomuksen *Die Verwandlung*in päähenkilö Gregor Samsa herää eräänä aamuna ja huomaa muuttuneensa yön aikana suunnattomaksi hirviömäiseksi otukseksi, ”Ungezieferiksi”. Uuden fyysisen olomuotonsa vuoksi Gregor Samsa on vaikeuksissa. Hän ei voi liikkua, sillä hänelle on yön aikana kasvanut valtava panssarimainen selkä, ja jalkojen ja käsien tilalla hänellä on holtittomasti sätkivät ulokkeet. Muututtuaan tunnistamattomaksi Gregor Samsa eristyy pieneen huoneeseensa ja alkaa lopulta aiheuttaa inhoa niin sisänsä kuin vanhemmissaankin. Muuttuminen ihmisestä ”Ungezieferiksi” niin ikään vie häneltä mahdollisuuden elää ihmisenä sekä oikeuden ihmisarvoiseen kohteluun, ja Gregor Samsa elää pölytyvässä huoneessaan toisarvoista elämää kurjaan kuolemaansa saakka.

Tulkinnat *Ein Bericht für eine Akademie* apinasta alemmasta yhteiskunnallisesta luokasta ponnistaneena selviytyjänä ja taas akatemiasta apinaa ylenkatsovana ja ennakkoluuloisena kristittynä agitaattorina – sekä *Die Verwandlung*in valtava ja irvokas ”Ungeziefer” kuvauksena eristäytyneen, hauraan ja masentuneen ihmisen lopusta – ovat toki perusteltuja ja ymmärrettäviä, mutta osoittamista silti vaativat tässä tutkielmassa esittämäni kysymykset. Miksi juuri eläimet ja eläinten elinympäristöt ovat muodostuneet analogioiden ja metaforien peltomaaksi, joka kynnetään kontekstistaan ja valjastetaan

kasvualustaksi, jolla ihminen selittää, kuvaa ja tarkastelee itseään ja omaa käytöstään? Miksi esimerkiksi Kafkan *Die Verwandlungia* kiitetään siitä, miten luovasti tarina kertoo kulttuurisen altavastaajan asemassa olevasta ihmisestä, eikä siitä, miten komeasti sen fantastinen hybridi marssii maailmaansa ja maailmassaan? Miksi Hemingwayn *The Snows of Kilimanjaro* ei voisi yksiselitteisesti kertoa tarinaa siinä esiintyvistä eläimistä, niiden käyttäytymisestä ja elinolosuhteista? Miksi fiktiivisen kirjoituksen maailmasta eläimistä itsestään saatu tieto olisi toisarvoisempi asia kuin eläinhahmoista johdetuista ihmiskeskeisistä tulkinnoista poikiva tilaisuus katsoa itseämme peiliin?

1.3 Eläintutkimuksen teoriaa ja käsitteitä

Teoksessaan *The Postmodern Animal* (2000) Steve Baker muistuttaa, että ihminen, joka on yhtä lailla eläin, on antiikin ajoista lähtien tarkastellut itseään ja omaa olemistaan suhteessa muihin eläimiin. Faabeleissa ja antiikin kirjallisuudessa eläimet peittelemättä esitettiin inhimillisten ominaisuuksien symboleina ja metaforina, ja tapa lukea eläin ihmisen kuvaksi on jatkunut pitkälle moderniin kirjallisuuteen. Toisessa teoksessaan *Picturing the Beast: Animals, Identity and Representation* (1993) Baker palauttaa mieleen, että viime vuosisatoina suhtautumisemme eläimiin on drastisesti muuttunut: kasvava tietoisuus ympärillämme olevasta maailmasta ja sen eliöstöstä on ollut omiaan muuttamaan käsityksiämme eläimistä ja niiden asemasta. Ihmisen luoma etäisyys ihmisen ja luonnon välille sekä ihmisen ottama asema teollistuneen maailman ravintoketjun huipulla on synnyttänyt yhteiskuntajärjestelmän, jossa eläin on jäänyt ihmiselle alisteiseksi, kulutushyödykkeeksi. Tästä syystä myös tapamme tulkita ja lukea taiteen eläinesityksiä on stereotyyppisesti näivettyä (Baker 1993; 26, 113). Koska eläimet eivät taiteen sisällä lähestulkoon koskaan pääse itse kommentoimaan esiintulojaan, poeettis-esteettisistä eläinesityksistä johdetut tulkinnat myös vahingoittavat itse eläimiä (ks. esim. Waldau 2013, 4).

Picturing the Beastin eetoksessa selvitetään, miten esimerkiksi kansakunnat ovat mielikuvia luodakseen hyödyntäneet eläimiä kansalliskuvansa rakentamisessa, poliittisessa propagandassa sekä mainonnassa. Teoksen mukaan eläimissä on aina nähty jotakin ihmistä ja ihmisen käyttäytymistä muistuttavaa, johon on ollut helppo samaistua, ja siksi eläinrepresentaatioita on hyödynnetty niin poliittisissa konteksteissa kuin

populaarikulttuurissakin (Baker 1993, 33–34). Myös Greg Garrard viittaa teoksensa *Ecocriticism* artikkelissa ”Animals” (Garrard 2004, 141) Bakerin huomioon siitä, miten eläimet on aseteltu modernin maailman sotapropagandan kuvastoon. Kansallisvaltiot ovat kuin vakiintuneen tavan mukaisesti valinneet kansansa symboliksi positiivisia, vahvuuteen ja voittamattomuuteen liittyviä mielikuvia synnyttävän eläimen ravintoketjun huipulta, kuten karjuvan leijonan (Iso-Britannia) tai vahvan ja vapaan valkopäämerikotkan (Yhdysvallat). Vastaavasti muut kansakunnat, erityisesti kansallisten kiistojen aikoina, on rinnastettu pieniksi, ravintoketjun alimmilla palleilla oleviksi eläimiksi tai eläimiksi, joihin liittyy negatiivisia miellelyhtymiä (Baker 1993, 33–34).

Vaikka Bakerin teos keskittyy tarkastelemaan eläinhahmoja populaarikulttuurin kulutetummissa muodoissa, kuten elokuvassa ja mainonnassa, sen näkemyksiä sopii siirtää kirjallisuudentutkimuksen puolelle, sillä fiktiiviset eläinrepresentaatiot yhtä lailla herättävät ihmisissä niin ylpeyttä, katumusta, vihaa, pelkoa, nautintoa kuin kiintymystäkin (Baker 1993, 167). Oli kyse sitten Franz Kafkan tai Marie Darrieussecqin tuotantoa leimaavista metamorfooseista tai Ernest Hemingwayn tuotannon ihmisen käsittämään todellisuuteen helpommin astuvista eläinhahmoista, kirjallisuuden lukijan suhde eläinrepresentaatioihin on ennen kaikkea kompleksinen. Kuten Baker sanoo, tapamme kuvata ja tulkita eläimiä ovat monimutkaisia ja -syisiä, eivätkä eläimet ole pelkkiä maalitauluja, joihin ja joista ihminen projisoi tuntemuksiaan, odotuksiaan ja asenteitaan (Baker 1993, xi).

Eläintutkimus on eräänlaista ekofeminististä toiseustutkimusta, jossa kulttuurisen altavastaajan asemassa on entiteetti, joka ei osaa puolustaa itseään samalla tavalla kuin esimerkiksi etniset, sukupuoliset tai seksuaaliset vähemmistöt. Ekofeminismi on feministisen filosofian haara, jonka sisällä ihmisen luontosuhdetta sekä sukupuolten välistä tasa-arvoa koskevia kysymyksiä tarkastellaan toisiinsa rinnastettavissa olevina (ks. esim. MacGregor 2006, 33–37). Toisin sanoen ekofeminismi silmäilee niitä yhtymäkohtia, joita ihmisellä on luontosuhteeseensa ja muihin ihmisiin. Toiseuden käsitteellä tarkoitetaan filosofi Simone de Beauvoirin ja kirjallisuusteoreetikko Edward Saidin näkemysten paikantamaa ilmiötä, jossa ihminen näkee toisen ihmisen alempi-arvoisempana ja vähäisempänä kuin itsensä. Ominaisuudet, jotka koetaan itselle tai omalle kulttuurille vieraiksi, tavataan nähdä toisessa entiteetissä, toisen sukupuolen, kulttuurin, uskonnon, seksuaalisen suuntautumisen tai muun maailmankatsomuksellisen, normista tai tavasta poikkeavaksi mielletyn ominaisuuden edustajassa. Vastaavasti positiivisiksi koetut ominaisuudet katsotaan omaan kulttuuriseen, yhteiskunnalliseen tai

sosiaaliseen piiriin kuuluviksi (ks. esim. Said 1978, 13–20).

Siitä huolimatta, että *Animal Studies* tukeutuu feministisen filosofian peruskäsitteisiin ja yhtyy sen valtasuhteita purkavaan pyrkimykseen, *Animal Studies* eroaa feministisestä, ekofeministisestä, ekokriittisestä ja postkolonialistisesta kirjallisuuden tutkimuksesta keskeisesti siinä, että sen tutkimuksen kohteena ovat eläimet, joiden tietoisuuteen ihmisellä ei ole pääsyä ja joiden tuntemuksiin ihminen ei voi dialogin avulla samalla tavalla päästä käsiksi. Ajatuksemme ja käsityksemme siitä, millaista on olla eläin, ovat rekonstruktioita, jotka kumpuavat omasta tietoisuudestamme, jota välttämättömästi myös esitämme eri muodoissa ja hahmoissa (ks. esim. Pick 2011, 4). Koska kaikki tietomme ”eläintoisen” luonteesta, maailmasta ja olemisesta on yksipuolista ja rajallista, ihmisen luomat eläinrepresentaatiot rakentuvat kuulopuheen varaan, demonstraatioiksi luullusta muodosta ja olemuksesta. Kuten Philip Armstrong teoksessaan *What Animals Mean in the Fiction of Modernity* (2008) toteaa, eläimet elävät ihmisten ulottumattomissa, omanlaisessa maailmassaan omine odotuksineen, ajatuksineen ja kykyineen (2008, 2). Jakob von Uexküll nimesi tämän maailman ”Umweltiksi” urauurtavassa teoksessaan *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1909), jonka edistyksellisiin näkemyksiin eläinten sisäisestä maailmasta nojaavat myös lukuisat eläintutkimuksen perusteokset.

Väitöskirjassaan *Eläimen tuttuus ja vieraus* (2011) Erika Ruonakoski korostaa sitä, että vasta viime vuosikymmenten filosofiassa on tunnistettu käsitteen ”eläin” moniselitteisyys (2011, 15). Viime vuosikymmenten aikana laajalti käyty keskustelu eläinten hyvinvoinnista ja oikeuksista on kääntänyt kriittisen katseen eläinten alisteiseen asemaan. Väitöskirjassaan Ruonakoski toteaa, että filosofiatieteissä yleinen tapa puhua eläimistä yhtenäisenä, ihmisten ulkopuolisena joukkona ei tee oikeutta sille ilmeiselle moninaisuudelle, joka paljastuu toislaajisia eläimiä tarkasteltaessa, sillä esimerkiksi simpanssin tai pullonokkadelfiinin sosiaalisesti ilmaiseva elämä on perustavanlaatuisella tavalla erilaista kuin järvisienen elo (2011, 20). Tällä huomiolla Ruonakoski myös määrittelee tutkimukseni suhteen posthumanismiin. Posthumanismin ihmiskäsityksessä ihminen ei ole ainutlaatuinen olento, jolla on oikeus hallita ja hyväksikäyttää luontoa, ympäristöä ja teknologiaa, vaan ihminen on kaiken maanpäällisen elämän ja elämänmuotojen, eri ekosysteemien ja elävien organismien osa ja yhtä merkitsevässä roolissa kuin esimerkiksi hedelmät ja bakteerit (ks. esim. Nayar 2014, 8). Näin ollen se saa jäädä nimenomaan kaunokirjallisia eläinhahmoja koskevassa tutkimuksessani määrittelyn tasolle.

Ruonakosken mukaan eläimistä ja eläinten oikeuksista puhuttaessa täytyy muistaa

ottaa huomioon terminologiamme, joka on sekä rajallisuutensa että rajattomuutensa vuoksi ongelmallista (2011, 13–15). Mitä sanat ”eläin” ja ”ihminen” tai esimerkiksi sanonta ”olla ihmisiksi” länsimaisessa kulttuurissa tarkkaan ottaen edes tarkoittavat? Toislajisen eläimen lisäksi eläin voi tarkoittaa ihmistä, joka käyttäytyy johonkin tilanteeseen sopimattomasti. Monissa eteläeurooppalaisissa kulttuureissa sana ”koira” on suurimpia loukkauksia, joita toiselle voi sanoa. Toisaalta koira voi olla hyvin monella tavalla kuin ihminen. Lemmikkikoira tai -kissa voi olla perheenjäsen siinä missä ihminenkin. Koska ihmisiin ja eläimiin viittaavan kielellisen aineksen merkitys ja tulkinta ei ole staattista, vaan kontekstuaalista, ajasta ja paikasta riippuvaista, kirjoitan Hemingwayn ja Kafkan novellien eläinhahmoista pitämällä mielessä sen, että ne tulevat luetuksi yksilöllisen ja kulttuurisen tietoisuutemme lävitse.

Väitöskirjassaan Ruonakoski peräänkuuluttaa sitä, että ihmisen ja eläimen välistä suhdetta on pyritty hahmottelemaan ennen kaikkea empatian käsitteen avulla (2011, 18). Fenomenologisessa diskurssissa empatialla tarkoitetaan samaistuvaa suhtautumista toiseen elävään kehoon (ks. esim. Ruonakoski 2011, 78). Ruonakoski esittelee eri filosofien, kuten Theodor Lippsin, Max Schelerin, Edmund Husserlin, Edith Steinin ja erityisesti Maurice Merleau-Pontyn näkemyksiä empatiasta ja havaitsee heidän ajatuksiaan yhdistäväksi tekijäksi sen, että ihminen tuntee empatiaa paitsi toisia ihmisiä myös toislajisia eläimiä kohtaan (2011, 78–79).

Theodor Lippsin (1851–1914) teoksessaan *Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst* (1903) esittämät näkemykset empatiasta ovat tutkielmassani erityisen tarkastelukelpoisia. Lipps esittää, että empatiamme eläimiä kohtaan johtuu kehollisesta samankaltaisuudesta (1903, 112–144 & 159–160). Lippsin mukaan empatiaa on positiivista ja negatiivista: ensin mainitun kohde on kaunis tai miellyttävä, toiseksi mainitun taas vastenmielinen tai ruma (Lipps 1903, 140). Lipps liittää empatiakokemukseen myös ihmisen vaistomaisen taipumuksen jäljitellä empatiansa kohdetta (1903, 120–121). Lippsin mukaan myöskään yksilöllistä kokemushistoriaamme ei voi jättää empatiakokemuksen ulkopuolelle, sillä elinympäristömme ja maailmankuvamme vaikuttaa merkittävästi empatian tunteen syntymiseen (1903, 159–160). Lippsin määritelmässä empatia ja sen kokeminen ei ole selity ongelmatonta, koska kyse on kehon ja mielen läpikäymästä monimutkaisesta prosessista, jossa ihmisen omilla asenteilla, mielikuvilla, odotuksilla ja stereotyyppioilla on paikkansa ja tehtävänsä.

Lippsin hahmotelma empatian kokemisesta käy kiinnostavaa kaksinpuhelua John Simonsin teoksen *Animal Rights and the Politics of Literary Representation* (2002)

kanssa. Teoksessaan Simons kirjoittaa siitä, miten kaunokirjallisen tekstin eläinhahmon ihmiskaltaistaminen tapahtuu sen perusteella, millaisesta toislaajisen eläimen representaatiosta on kysymys ja millaisessa kirjallisessa kontekstissa se esiintyy. John Simons esittelee kolmea eriasteista antropomorfismia, ja vaikka tämän tutkielman aineiston eläinhahmot eivät edusta jokaista Simonsin määrittelemän antropomorfistisen luennon astetta, pidän selvennyksen vuoksi mielekkäänä hieman avata hänen jaotteluaan.

Faabeleissa (1) eläinhahmot esitetään tarkoituksellisesti ihmisen kaltaisina ja ihmisen kuvina moraalisen opetuksen aikaansaamiseksi, jolloin eläin on kuin itsestään selvästi pelkkä muoto, väline tai väylä tämän tavoitteen saavuttamiseksi (2002, 119). Tyypillisesti tällaiset eläinhahmot puhuvat ihmisen ymmärtämää kieltä ja noudattavat ihmisten tunnistamaa sääntöjen ja normien koodistoa. Lisäksi niiden toimintaympäristöt muistuttavat inhimillisen maailman järjestelmiä, mikä yhtäältä herättää lukijassa samaistuttavia tuntemuksia ja täten myös rohkaisee eläinhahmon ihmiskeskeiseen tulkittamiseen. Yhdentekevää antropomorfismia (2), ”trivial anthropomorphism”, edustavien tekstien eläinhahmoilla ei pyritä esittämään samankaltaista saarnaavaa viestiä, eivätkä niiden eläinesitykset yhtä selvästi vaadi lukemaan eläinhahmoja eläiminä tai ihmisen kuvina tai vetämään rajaa inhimillisen maailman ja toislaajisten eläinten maailman välille (2002, 119). Tällaisia tekstejä ovat esimerkiksi lasten- ja nuortenkirjallisuudessa esiintyvät fantastiset olennot, kuten Beatrix Potterin teosten puhuvat eläinhahmot, jotka elävät antropomorfistisina olentoina tarinamaailmassa, jonka he jakavat ihmisten kanssa (2002, 119). Tämän tutkielman aineiston eläinhahmot ovat vahvan antropomorfismin (3), ”strong anthropomorphism”, esimerkkejä ja välikappaleita – vaikka Kafkan esittämillä eläinhahmoilla onkin inhimillisiä ominaisuuksia. Vahvan antropomorfismin alaisissa teksteissä eläinhahmoja käytetään joko ei-inhimillisten ja inhimillisten kokemusten erilaisuuden alleviivaamiseksi tai ei-inhimillisten ja inhimillisten maailmojen perustavanlaatuisen erojen esittämiseksi (2002, 120). Tällaiset eläinhahmot haastavat myös avaamaan ei-inhimilliset ja inhimilliset maailmat ja kokemukset erottavat verhot – niin kuin myöhemmin myös osoitan samojen Kafkan inhimillisten, puhuvien eläinhahmojen tekevän.

Kuten sanottu, tämän tutkielman pyrkimyksenä on lähestyä ja tulkita Hemingwayn ja Kafkan novellien eläinhahmoja eläintutkimuksen hyödyntämien käsitteiden valossa eikä varsinaisesti pohtia, millä tavalla antropomorfistiset tekstit ja kaunokirjalliset eläinkognitiot itsessään rakentuvat ja rikkovat fiktiivisten tarinatodellisuuksien rajoja. Omat päätelmäni eivät niinkään asetu aikaisempia tulkintoja

vastaan, vaan vaihtoehtoisiksi ja täydennyksiksi niiden rinnalle, sillä lähestymistapani on metodisesti toisenlainen. *Animal Studiesin* esittämä vaade tarkastella eläimiä kokonaisvaltaisina, tietoisina subjekteina, ei ekokriittisestä keskustelusta eriytyneenä, epämääräisenä ja -lukuisena joukkiona, tuo kirjallisia eläinhahmoja koskevaan keskusteluun kiehtovia moraalisia asetteluja, joiden tarkastelu on erityisen ajankohtaista niin kirjallisuudentutkimuksen kuin ympäristöetiikan viitekehyksessä. Luen aineistoni eläinhahmot tarkoituksella ulos antroposentristä skeemoistaan, koska eläinhahmojen ihmisenkaltaistaminen ja ahtaminen antroposentrisen lukemisen muottiin vie niiltä kaunokirjallisen arvon ja arvokkuuden.

2 Hemingway, kissa ja hyeena

‘I suppose there are symbols since critics keep finding them. If you do not mind I dislike talking about them and being questioned about them. It is hard enough to write books and stories without being asked to explain them as well. Also it deprives the explainers of work. If five or six or more good explainers can keep going why should I interfere with them? Read anything I write for the pleasure of reading it. Whatever else you find will be the measure of what you brought to the reading.’
(*The Paris Review*, 1954)

Näin Ernest Hemingway vastasi tuotantonsa symboliikkaa koskevaan kysymykseen toimittaja George Plimptonille toukokuussa 1954 antamassaan haastattelussa. Haastattelu ”The Art of Fiction” julkaistiin samana vuonna kuulussa kulttuurilehdessä *The Paris Review* ja lähetti lukijoilleen pidäkkeettömän viestin: hänen tuottamassaan kirjallisuudessa symbolista on ainoastaan sen tulkinta, joka on aina riippuvaista lukijasta, jonka voima ja vastuu on antaa fiktiiviselle kirjoitukselle merkitys. Koska Hemingwayn tuotannon eläinhahmojen symbolisuutta koskevaa diskurssia ja tutkimusta ei voida perustella tekijänsä tietoisella pyrkimyksellä tuottaa ihmisen kaltaisia eläinhahmoja, tässä luvussa esittelen ja hyvällä syyllä myös arvostelen *Cat in the Rainin* ja *The Snows of Kilimanjaron* eläinhahmojen antroposentristä tulkintoja.

2.1. ”Eläimenkaltainen” ihminen

Seuraavassa esittelen, miten *Cat in the Rain* -novellin kissaa on tulkittu tarinan naispäähenkilön feminiinisen identiteetin osaksi. Avaan laajalti Warren Bennettin artikkelia ”The Poor Kitty and the Padrone and the Tortoise-shell Cat in *Cat in the Rain*” (1988), jonka mukaan novellissa esiintyvä kissa, tai siinä esiintyvät kissat, voidaan lukea kuvaksi paitsi naisen suhteesta omaan sukupuoleensa myös mieshenkilöhahmojen maskuliinisuuden symboliksi. Omassa tulkinnassani hyödynnän erityisesti Julia Ittnerin artikkelia ”Who’s Looking? The Animal Gaze in the Fiction of Brigitte Kronauer and Clarice Lispector” (2005), jossa Ittner jäljittää, miten fiktiivisen eläimen katse ja fiktiiviseen eläimeen katsominen synnyttää eläimen katseen kohteessa tai eläimeen katsovassa nostalgisia tuntemuksia (Ittner, 103). Hyödynnän myös Kari Weilin teoksessa *Thinking Animals: Why Animal Studies Now?* (2012) esittelemää käsitettä ”critical empathy”. Kriittisen empatian avulla ihminen pyrkii tietoisesti ymmärtämään toista itsenäisenä subjektina, ja sen kautta myös itseään (2012, 20; ks. myös Bennett 2005, 10). Koska *Cat in the Rainin* kerrontaa ja symboliikkaa (ks. esim. Hagopian 1975 & Lodge 1980) on tutkittu melko tyhjentävästi, keskityn analyysissäni enenevässä määrin siihen, miten novellin kissahahmoja kuvaillaan ja mitä niistä kissaeläiminä sanotaan.

2.1.1 *Cat in the Rainin* kissa

Novellissa *Cat in the Rain* (viitteissä CR) seurataan yhdysvaltalaisista pariskuntaa, joka asuu ylellisen italialaisen hotellin toisessa kerroksessa sijaitsevassa huoneessa. Hotellihuoneen ikkunasta on näkymä merelle sekä julkiseen puutarhaan, jonka keskellä on pronssinen, sateessa kiiltävä ja italialaisten turistien suosima sotamonumentti. Novellin alussa kerronnassa keskitytään kuvailemaan viehättävää ympäristöä, jota isot palmut ja vihreät puutarhan penkit koristavat. Yhtäkkiä idyllinen miljöö särkyy ja alkaa sataa kaatamalla vettä, jonka kerrotaan valuvan palmujen lehdiltä ja seisovan uima-altaissa ja sorateillä, minkä jälkeen novellin nainen, jota ensin puhutellaan amerikkalaiseksi vaimoksi, ”the American wife”, paikannetaan ikkunan eteen:

The American wife stood at the window looking out. Outside right under their window a cat was crouched under one of the dripping green tables. The cat was trying to make herself so compact that she would not be dripped on. (CR, 86)

Välittömästi tämän jälkeen nainen, yhä ”the American wife”, ilmoittaa miehelleen Georgelle lähtevänsä alakertaan hakemaan kyseisen kissan: ”I’m going down and get that kitty” (CR, 86). George ehdottaa voivansa hakea kissan vaimonsa puolesta – kuin ei lainkaan ihmettelisi naisen pähänpistoa. Nainen kieltäytyy Georgen ehdotuksesta ja ilmoittaa toistamiseen hakevansa kissan itse, ja lisää tahdonilmaisunsa perään vielä perustelun, miksi aikoo hakea kissan: ”The poor kitty out trying to keep dry under the table” (CR, 86).

Kuten edellä selitetty, Julia Ittner kirjoittaa artikkelissaan (2005) katseiden-vaihdon merkityksestä eläinten ja ihmisten välisissä suhteissa (ks. myös Weil 2012, 27–50). Ittnerin mukaan nähdessämme ja katsoessamme eläimiä samaistumme jonkinlaiseen viattomuuteen eläimen olemuksessa ja muodostamme niihin kuin itsestään yhteyden, jollaista emme voi muodostaa muihin ihmisiin (2005, 103). Ittner esittää, että katsoessaan eläintä ihminen kiinnittää huomiota siihen, mitä yhteistä hänellä ja katsomallaan eläimellä on (Ittner 2005, 102). Kyse on eräänlaisten primitiivisten tunteiden heräämisestä; eläimen läsnäolon selittämättömästä voimasta aiheuttaa ihmisessä samais-tumisen ja empatian tunteita ja yhteisen kokemusmaailman puuttumisesta johtuvasta yhteydestä, jonka ihminen muodostaa eläimen kanssa siksi, ettei hänellä ja hänen katsomallaan eläimellä ole yhteistä kieltä, ainoastaan yhteinen elintila.

Vaikka kissa ei katso *Cat in the Rainin* naista takaisin, edellä esitetyn kaltainen prosessi hänessä ilman muuta käynnistyy siitä hetkestä alkaen, kun hän näkee kissan ensimmäisen kerran. Tapahtuman ylle on tarpeellista sovitella myös käsitettä ”critical empathy”, jonka mukaan kriittistä empatiaa tunteva ihminen alkaa välittömästi ja luontevasti samaistua ”toiseen” ja tämän tuntemuksiin (Weil 2012, 20). Koska saamme tietää naisen haluavan hakea kissan itselleen siksi, että se on jäänyt yksin sateeseen ja yrittää pysytellä kuivana puutarhassa olevan pöydän alla kääpetyksellä kokoon, voimme tulkita naisen tuntevan kissaa kohtaan poikkeuksellisen syvää myötätuntoa. Huomion-arvoista on, ettei nainen tässä vaiheessa tiedä kissasta muuta kuin miltä se näyttää. Hän ei empatiaa tuntiessaan ja tehdessään päätöksen kissan hakemisesta tiedä, onko kissa jonkun hotellin vieraan tai hotellin työntekijän lemmikki vai asuuko se kadulla, eikä tiedä lukijakaan, sillä pöydän alla olevaa kissaa kuvaillaan vielä tässä vaiheessa ainoastaan

naisen silmin, jolle kissa on ”poor kitty”, raukka tai osaton kissanpentu tai kisumirri.

Seuraavaksi nainen lähtee hakemaan kissaa, ja hänen miehensä jää hotelli-huoneeseen. George makoilee koko kertomuksen ajan sängyllä lukemassa kirjaa ja on vaimoaan kohtaan poikkeuksellisen niukkasanainen, ja hänen kaikissa puheenvuoroissaan on hyvin toteava ja käskevä imperatiivi. Matkalla alas naisen huomio kiinnittyy hotellinpitäjään, mieheen, jota kuvataan lähes ylistävin ilmauksin:

He stood behind his desk in the far end of the dim room. The wife liked him. She liked the deadly serious way he received any complaints. She liked his dignity. She liked the way he wanted to serve her. She liked the way he felt about being a hotel-keeper. She liked his old, heavy and big hands.

Liking him she opened the door and looked out. It was raining harder. A man in a rubber cape was crossing the empty square to the café. The cat would be around to the right. Perhaps she could go along under the eaves. As she stood in the doorway an umbrella opened behind her. It was the maid who looked after their room. ‘You must not get wet,’ she smiled, speaking Italian. Of course, the hotel-keeper had sent her. (CR, 86)

Erityisen kiinnostavaa ja merkillepantavaa hotellinomistajan kohtaamisessa on se, miten hänen ilmestyttyä tarinaan kertomuksen narratiivissa ”the American wife” vaihtuu pelkäksi ”she” -pronominiksi naiseen viitatessa. Warren Bennettin artikkelin mukaan tämä selvästi spesifimpään puhuttelumuotoon siirtyminen viittaa siihen, että nainen kokee itsensä eristetyksi ja ty pistetyksi, osaksi miehensä sosiaalista identiteettiä (Bennett 1988, 32): miehen välinpitämättömyys kahlitsee naisen pelkäksi ”vaimoksi”, kun taas hotellinomistajan päinvastainen, suorastaan kunnioittava, lämmin ja huolehtiva käytös kohottaa naisen selvästi tasa-arvoisempaan asemaan, ”she” -pronominin arvoiseksi niin ikään. Bennettin näkemystä tukee myös se, ettei novellin naisella ole nimeä, vaan hän on joko ”wife”, ”woman” tai ”girl” siinä, missä hänen aviomiehensä esitellään nimellä, Georgeksi. Se, että hotellinomistajan kerrotaan seisovan ryhdikkäästi pöytänsä äärellä, kun taas Georgen todetaan useaan otteeseen makaavan ryhdittömänä sängyllä lukemassa kirjaa, vahvistaa tulkintaa siitä, että nainen kokee merkittävää puutteellisuutta omassa aviosuhteessaan. George suhtautuu vaimonsa toimintaan piittaamattomasti, passiivisesti ja ohittavasti, kun taas aktiivinen hotellinomistaja lähettää hänen peräänsä palvelijattaren, jonka tehtävä on varmistaa, ettei nainen pääse kastumaan, mistä George puolestaan varoittaa naista ennen tämän lähtöä toteamalla tyylysti: ”Don’t get wet” (CR, 86).

Puhuttelumuoto vaihtuu myös silloin, kun nainen tulee takaisin sisälle huomatt-

tuaan, että kissa onkin kadonnut pöydän alta. ”She” -pronomini vaihtuu ilmaisuksi ”the American girl” heti sen jälkeen, kun nainen tiedustelee hotellinomistajan lähettämältä palvelijattarelta, joka on kohottanut sateenvarjon naisen ylle, pöydän alla olleesta kissasta. Palvelijatar naurahtaa, ja vasta tässä vaiheessa tarinaa tullaan kyseenalaistaneeksi se, miksi nainen ylipäättään tuli lähteneeksi kissan perään. Palvelijatar nimittäin kysyy selvästi harmistuneelta naiselta, oliko sateessa todella kissa, aivan kuin ei uskoisi tätä tai pitäisi tämän pähänpistoa huvittavana, mihin nainen vastaa italiaksi myöntävästi: ”*Si, il gatto*” (CR, 87). Sitten nainen muuttaa myös itse kissasta käyttämänsä nimitystä ilmaistessaan kissan katoamista seurannutta murheellisuuttaan; kissa ei ole hänelle enää ”cat”, vaan ”it”, ”se”, ja sen jälkeen nainen tukeutuu samaan ”kitty”-ilmaisuun kuin nähdessään kissan ensimmäisen kerran: ”Oh, I wanted it so much. I wanted a kitty” (CR, 87).

Kävellessään toistamiseen hänelle kumartavan hotellinomistajan ohi naisen, yhä ”the American girlin”, pään sisällä alkaa kuohua:

As the American girl passed the office, the *padrone* bowed from his desk. Something felt very small and tight inside the girl. The *padrone* made her feel small and at the same time really important. She had momentary feeling of being of supreme importance. (CR, 87)

Yhteys naisen ja kissan välillä on ilmeinen, ja monessa novellin tulkintaa valottaneessa tutkimuksessa myös kattavasti perusteltu (ks. esim. Bennett 1988; Hagopian 1975; Lodge 1980), sillä kertomuksen naista ja hänessä tapahtuvia henkisiä ja fyysisiä muutoksia kuvataan hyvin samankaltaisesti kuin sateeseen jäänyttä kissaa. Niin Bennett, Hagopian kuin Lodgekin ovat tulkinnoissaan osoittaneet, että *Cat in the Rainin* nainen havaitsee kissalla sellaisia ominaisuuksia, joita hän haluaisi nähdä itsessään ja joita hän pitää arvossa ja tavoittelemisen arvoisina, kuten pienuutta. Kissan näkeminen sateessa muistuttaa kertomuksen naista jostakin, johon hän on ikään kuin kadottanut yhteyden, tarttumapintansa (vrt. Ittner 2005, 102), mistä esimerkkinä voidaan pitää muun muassa sitä, että myöhemmin nainen kertoo Georgelle haluavan kasvattaa hiuksensa pitkiksi, koska on kyllästynyt näyttämään pojalta. *Cat in the Rainin* kissa on luettu eräänlaiseksi tukahdutetun naiseuden, sukupuolisen tasa-arvon toteutumattomuuden ja seksuaalisen tyytymättömyyden symboliksi: kuvaksi siitä, millaisessa asemassa hän avioliitossaan aviovaimona on ja millaiseksi hän haluaisi naisena tulla, muttei aviomiehestään ja tämän ylivallasta johtuen voi (ks. esim. Bennett 1988). On myös esitetty, että nainen on

tyytymätön avioliittoonsa ja aviomiehensä omapäisyyteen (ks. esim. Hagopian 1975).

Kun nainen palaa takaisin hotellihuoneeseen, George kysyy häneltä, kävikö hän hakemassa kissan – melkein kuin kiusaa tehdäkseen, sillä George pystyy aivan selvästi näkemään, että nainen on palannut yläkertaan ilman kissaa. ”It was gone”, nainen vastaa surullisesti, istahtaa sängylle miehensä viereen ja toistaa aikaisemmin sanomansa:

’I wanted it so much,’ she said. ‘I don’t know why I wanted it so much. I wanted that poor kitty. It isn’t any fun to be a poor kitty out in the rain.’ (CR, 87).

Heti tämän jälkeen Georgen kerrotaan jatkavan lukemista, eli jälleen kerran hän jättää reagoimatta vaimonsa mielipiteenilmaukseen. Seuraavaksi nainen siirtyy meikkauspöydän peilin eteen, tarttuu sitten käsipeiliin ja alkaa tarkastella kasvojensa profiilia molemmilta puolilta, kunnes kysyy aviomieheltään: ”Don’t you think it would be a good idea if I let my hair grow out?” (CR, 87).

Kun George vastaa pitävänsä naisen lyhyeksi, poikamaiseksi kuvatusta kampauksesta sellaisenaan, nainen sanoo olevansa kyllästynyt näyttämään pojalta, mikä saa Georgen ensimmäistä kertaa koko novellin aikana fyysisesti liikahtamaan. Hän vaihtaa asentoa ja katsoo naista intensiivisesti sanoessaan: ”You look pretty darn nice” (CR, 87–88). Tällä kertaa nainen jättää vastaamatta ja siirtyy pöydän ääreltä takaisin ikkunan eteen. Hän katsoo pimenevää iltaa ja toteaa:

’I want to pull my hair back tight and smooth and make a big knot at the back that I can feel, she said, ’I want to have a kitty to sit on my lap and purr when I stroke her.’

’Yeah?’ George said from the table.

’And I want to eat at a table with my own silver and I want candles. And I want it to be spring and I want a kitty and I want some new clothes.’

’Oh, shut up and get something to read,’ George said. He was reading again.

His wife was looking out of the window. It was quite dark now and still raining in the palm trees.

’Anyway, I want a cat,’ she said. “I want a cat. I want a cat now. If I can’t have long hair or any fun, I want a cat.’

George was not listening. He was reading his book. His wife looked out of the window where the light had come on in the square. (*Cat in the Rain*, 88)

Edellä esitetyn valossa on perusteltua tulkita, että edellä kuvattu kissa on novellissa esiintyvän naisen, tämän halujen ja identiteetin kuva, ja että sateessa värjöttelevän kissaeläimen näkeminen paitsi saa naisen tuntemaan syvää myötätuntoa kissaa kohtaan

myös aiheuttaa tässä kehollisen samaistumisen kokemuksia. Novellin edetessä hän ymmärtää olevansa tyytymätön omaan peilikuvaansa, kenties avioliittoonsakin, ja kissan siro ulkomuoto muistuttaa häntä siitä, ettei hän näytä siltä, mitä hän pitää esteettisesti viehättävänä ja naisellisena, vaan pikemminkin päinvastaiselta, poikamaiselta.

Vaikka joissakin tutkimuksissa on argumentoitu sen puolesta, että novellin lopussa naisen esittämät tahdonilmaukset ovat raskaana olevan naisen oirehdintaa, ja että kissan voi täten myös lukea symboliksi syntymättömästä lapsesta (ks. esim. Lodge 1980, 12), en pidä naisen raskautta todennäköisenä enkä kissaa symbolina syntymättömästä lapsesta uskottavana, sillä kertomuksessa ei yksinkertaisesti ole tällaiselle luennalle riittävästi tekstuaalista evidenssiä. Sen sijaan yhdyin ajatukseen siitä, että kertomuksen aikana nainen ymmärtää, mitä hän elämältään ja avioliitoltaan haluaa ja miten hän haluaa toteuttaa ja esittää omaa sukupuoltaan. Georgen kylmä ja välinpitämätön käytös ja kielenkäytön karkeus – hänhän kehottaa vaimoan olemaan hiljaa ja hankkimaan jotakin luettavaa kuin naisen tunnepitoinen julistus itsensä ja vapautensa puolesta ei merkitsisi mitään – saa naisen turvautumaan likipitään tyrannisoivan miehensä edessä puolustusmekanismiin. Tekeytymällä lapsekkaaksi ja antautumalla tuntemuksille, jotka kissan näkeminen ja kohtaaminen laukaisevat tai houkuttelevat esiin, *Cat in the Rainin* nimettömäksi jäävä nainen rohkaistuu kertomaan miehelleen, kenties ensi kertaa ikinä, kuka hän oikeasti on.

2.1.2 Nainen, joka uudestisyntyy

Cat in the Rainissa eläimeen katsominen muistuttaa Ittnerin esityksen mukaisesti katsojaa jostakin, josta katsoja haluaa osalliseksi. *Cat in the Rainin* naisen mieltymys kissan ulkomuotoon ja tästä muodosta jotakuinkin vastakkaisen oman peilikuvan arvostelu ja itsensä suorainen halveksuminen argumentoi tulkintani puolesta, että kissan näkeminen on kertomuksen yhdysvaltalaiselle naiselle katarttinen kokemus. Joutuessaan katsomaan maailmaa sateessa värjöttelevän kissan silmin ja tuntemaan myötätuntoa kissaa kohtaan (vrt. Ittner 2005, 102) *Cat in the Rainin* nainen näkee itsensä suhteessa näkemäänsä kissaan: sivustaseuraajana, osattomana ja yksin, maailmassa jossa huvitusta aiheuttaa paitsi se, että joku haluaisi pelastaa yksin sateeseen jääneen kissan, myös se, että aviovaimo sanoo aviomiehelleen haluavansa sitoa hiuksensa pitkiksi ja toivovansa voida syödä pöytähopeilla.

Sillä se, mitä nainen miehelleen varsinaisesti sanoo, ei ole *Cat in the Rainissa* katsomuksessani merkityksellistä. Sen sijaan se, mistä hän sanoo kissan nähtyään, on täynnä sanottavan painoa, vaikka hänen suustaan tulevat sanat saattavatkin vaikuttaa ensi lukemalta vähäpätöisiltä. Ne ovat merkkejä itsensä löytämisen prosessin käynnistymisestä ja luonteva jatkumo sille, miten eri tavoin naista on kertomuksessa kutsuttu vaimoksi, naiseksi sekä tytöksi. Novellin viimeisessä kohtauksessa, heti sen jälkeen kun George on käskenyt naista olemaan hiljaa ja kehottanut tätä hankkimaan tähdellisempää tekemistä, hotellihuoneen oveen koputetaan:

In the doorway stood the maid. She held a big tortoiseshell cat pressed tight against her and swung down against her body. 'Excuse me,' she said, 'the *padrone* asked me to bring this for the *Signora*.' (CR, 88)

Novellin tekstuaaliset yksityiskohdat, erityisesti eläinten ja ihmisten toiminnan ja ulkonäön kuvailussa toistuvat samat sananvalinnat, puoltavat vahvasti väitettä, että *Cat in the Rainissa* esiintyy kaksi kissaa (ks. myös Bennett 1988, 27), joista ensimmäinen ja novellissa esiintyvän naisen kaltaiseksi kuvattu katoaa. Toinen, kollimaiseksi kuvattu esiintyy vasta teoksen loppukohtauksessa – ikään kuin korvikkeena kadonneen kissan tilalle. Esimerkiksi sana ”big” esiintyy koko novellissa vain kolme kertaa: ensimmäisen kerran kuvailtaessa hotellinomistajan isoja käsiä, ”big hands” (CR, 86), toisen kerran naisen sanoessa haluavansa solmia hiuksensa isoksi nutturaksi, ”a big knot”, jonka voi tuntea (CR, 88), ja kolmannen kerran, kun kilpikonnaväriyksinen kissa esitellään, ”a big tortoiseshell cat” (CR, 88).

Myös Bennett on kiinnittänyt analyysissään huomiota kissan kilpikonnaväriyteen (Bennett 1988, 34). Kuten Bennett toteaa, kilpikonnaväriyksiset kollit ovat äärimmäisen harvinaisia (suhde on 1:200), sillä niiden geeniperimä estää muodostamasta väriyksen aiheuttavan kromosomipoikkeaman (ks. esim. *Suuri kissakirja* 1994, 195; Taylor 2002, 202). Kilpikonnaväriyksisiä kissoja kuvaillaan myös lempeiksi, seurallisiksi, hyvin suurissakin perheissä viihtyviksi ja tunteensa näyttäviksi (ks. esim. *Suuri kissakirja* 1994, 196). Koska Hemingway olisi voinut valita kertomukseensa minkä tahansa kissan, on Bennett kiinnittänyt huomiota juuri kissan kilpikonnaväriyteen ja vetänyt yhteyden novellin kilpikonnaväriyksiseen kissaan ja sen lähettäneeseen hotellinomistajaan. Nainen on mieltynyt hotellinomistajaan siksi, että hän on Georgen vastakohta, huomioi häntä, pitää hänestä huolta ja käyttäytyy häntä kohtaan täysin eri tavoin

kuin hänen oma miehensä. Bennettin tulkinnassa kilpikonnaväriyksinen kissa on kuva hotellinomistajasta, ”padronesta”, jota nainen pitää poikkeuksellisen ja jonka poikkeuksellisuutta kissan harvinainen kilpikonnaväriyksisyys edelleen merkitsee (Bennett 1988, 35).

Olen edellä esittänyt tulkintani *Cat in the Rainissa* ensin esiintyvän kissan ja naisen välisestä suhteesta allegoriana itsensä löytämisestä. Korostan, ettei tämä ole yksinomaan antropomorfinen luenta, koska tapahtuman toinen osapuoli on ihminen ja koska ihmisessä tapahtuva puhdistautumisen prosessi alkaa juuri kissaeläimeen katsomisen seurauksena. Toisen tarinassa esiintyvän kissan luen Bennettin tavoin heijastukseksi tarinan hotellinomistajasta – miehestä, joka on löytänyt itsensä, jolle seurallinen, lempeä ja huolehtiva käytös ei katso sukupuolta ja jollaisen kanssa kertomuksen nainen haluaisi elämänsä ja tunteensa jakaa. Hotellinomistajan herkässä luonteessa on samoja ominaispiirteitä kuin mitä eläintiede kilpikonnaväriyksisten kissojen mielenlaadusta tietää kertoa. Hotellinomistaja myös muistuttaa suurella ulkomuodollaan kilpikonnaväriyksistä kissaa, johon novellissa ei muilla adjektiiveilla viitata lainkaan.

Bennett ei kuitenkaan kirjoita artikkelissaan mitään kissojen asemasta Italiassa, enkä havainnut tätä huomiota myöskään muussa *Cat in the Rainia* koskevassa tutkimuskirjallisuudessa. Muun muassa European Society of Dog and Animal Welfare, ESDAW:n, julkaiseman raportin mukaan katukissat ja -koirat ovat Italiassa valtava ongelma; pelkästään vuonna 2011 maassa oli yli 2,6 miljoonaa katukissaa ja 600 000 katukoira (WWW-lähde). ”Kesälemmikin” pitäminen on yleistä, ja kissojen ja koirien hylkääminen lomakauden jälkeen on maassa tavallista, kuin myös lemmikkieläinten hoitamatta ja lääkitsemättä jättäminen (ks. esim. Montalbano 1991 & *The Local* -lehden verkkojulkaisu 2014, WWW-lähde). Toisin kuin monissa muissa läntisen maailman maissa, Italiassa lemmikkieläimet harvoin asuvat ihmisten kodeissa, ja niille syötetään usein ruontähteitä lemmikkieläimille valmistetun muonan sijasta.

Novellin loppukohtauksessa esiintyvän kilpikonnaväriyksisen kissan sanotaan ”riippuvan” hotellinomistajan lähettämän palvelijattaren kaulasta. Palvelijatar myös puristaa kissaa itseään vasten, mikä antaa ymmärtää, että hän pitää sylissään varsin vastentahtoista kissaa. Palvelijatarhan on jo kertaalleen ihmetelty naiselle ääneen, miksi tämä on lähtenyt hakemaan sisäpihalta kissaa, mikä puoltaa sitä, että hän suhtautuu kissoihin huomattavasti kielteisemmin kuin novellin yhdysvaltalainen nainen. Novellin loppukohtaus vahvistaakin tulkintaani siitä, että nainen samaistuu paitsi kissan

ulkomuotoon myös sen asemaan Italiassa. Koska hän on juuri ennen palvelijattaren ilmestymistä hotellihuoneen ovelle kertonut Georgelle, millainen nainen hän haluaa olla, tulkitsen, että kilpikonnaväriyksinen kolli, jota pidellään tiukasti kiinni ja joka riippuu siitä piittaamattoman ihmisen otteessa, on myös eräänlainen ilmentymä elämästä, jonka nainen on juuri jättänyt taakseen. Kilpikonnaväriyksinen kissa on ruumiillistuma naisen osasta aviosuhteessaan, suhteesta sukupuoleensa ja roolista maailmassa, jossa hänen miehensä on pidellyt häntä aloillaan ja jossa hän on vastentahtoisesti riippunut, jossa hän on sukupuolensa vuoksi tähän hetkeen saakka ollut heikomman asemassa – niin suhteessa mieheensä kuin yhteiskuntaankin.

Tulkintani *Cat in the Rainissa* esiintyvistä kissoista² havainnollistavat sitä, miten monipuolisesti novellin kissahahmoja on mahdollista lähestyä, lukea ja tulkita *Animal Studies* -tutkimuksen näkökulmasta. Se, miten ihminen kokee itsensä toislaisen eläimen ollessa läsnä, on, kuten *Cat in the Rainin* naispäähenkilö tarinatodellisuudessaan oppii, intiimi, yksilöllinen ja yksityinen tapahtuma.

2.2 ”Eläimellinen” ihminen

And it was snow they trampled along in until they died that winter. (SK, 5)

Tässä luvussa tarkastelen edelliseen novelliin vertaillen Hemingwayn lyhytkertomusta *The Snows of Kilimanjaro* (viitteissä SK). Esittelen novellin hyeenasta ja suppeasti myös sen paragrafissa esiintyvistä leopardista tehtyjä tulkintoja tarinan miespäähenkilön, Harryn, identiteetin jäsentäjänä. Nojaan omissa tulkinnoissani mainittavasti sekä Jerianne Wrightin artikkeliin ”Hemingway’s Use of Animals as Psychological Symbols” (2001), jossa kertomuksen hyeena luetaan Harryn maskuliinisuuden sekä kuoleman symboliksi, että Silvia Ammaryn kirjoitukseen ”The Road Not Taken in Hemingway’s *The Snows of Kilimanjaro*” (2008/2009), jonka mukaan tarinassa esiintyvä hyeena sekä leopardi ovat

² Kissat ovat kautta aikojen olleet kirjallisuudessa hyvin käytettyjä symboleita. Myös nykykirjallisuuden kaanonissa on lukuisia teoksia, joissa esiintyvät kissat usein luetaan naiseuden tai pahuuden kuvajaisiksi (ks. esim. *Suuri Symbolikirja*, 132). Muun muassa suomeksi vuonna 1969 julkaistun Mihail Bulgakovin romaanin *Saatana saapuu Moskovaan* (ven. *Мачехя у Магарапума*, 1963–67) kissa nimeltä Begemot tekee professori Wolandin, paholaisen inkarnaation ja mustan magian asiantuntijan, likaisen työn hankkiutumalla eroon tielleen astuvista ihmisistä.

Harryn henkisen ja fyysisen kuoleman kuvia.

Seuraavassa osoitan, että *The Snows of Kilimanjaron* eläinrepresentaatioiden lukeminen eläintutkimusteoriaa vasten ei ainoastaan mahdollista tekemään kertomuksen eläinhahmoista uusia tulkintoja, vaan myös havainnollistaa, miten niistä tehtyjen tulkintojen ulkopuolelle on jätetty sellaista novellissa esiintyviä eläimiä koskevaa tietoa, jota omassa analyysissäni etualaistan ja joka syventää kertomuksen niin ihmisille kuin eläimille ennestäänkin karua tarinamaailmaa.

2.2.1 *The Snows of Kilimanjaron* hyeena

The Snows of Kilimanjarossa seurataan jälleen yhdysvaltalaisista pariskuntaa. Harry ja Helen ovat Harryn tahdosta lähteneet metsästysretkelle Afrikkaan. Pariskunta on jättänyt yllällisen, rahan ja jatkuvan matkustelun kyllästämän arkensa hetkeksi taakseen, jotta Harry saisi lisämotivaatiota tehdä töitä – kirjoittaa asioista, joita hän on traagisten koettelemusten lävistämisen elämänsä aikana nähnyt ja kokenut. Jossakin vaiheessa metsästysretkeä heidän maasturinsa on hajonnut, ja Harry ja Helen ovat jääneet jumiin Afrikan korkeimman vuoren, Kilimanjaron, rinteiden leirintäalueelle. Sitten, yrittäessään kuvata ympärilleen tähyilevää vesiantilooppilaumaa, Harryn kerrotaan naarmuttaneen jalkansa orjantappurakukan piikkiin. Hän ei ole hoitanut oikeaan jalkaansa saamaansa haavaa asianmukaisesti jodilla, minkä vuoksi haava on tulehtunut, ja kahdessa viikossa tulehdus on levinnyt ja edennyt haisevaksi ja märkiväksi kuolioksi.

The Snows of Kilimanjaron nykyhetkessä kuolinvuoteellaan viruva Harry ja hänen varakas vaimonsa Helen, joka pyrkii tekemään kaikkensa Harryn olon parantamiseksi ja kivun lievittämiseksi, vuoroin riitelevät ja vannovat toisilleen rakkauttaan. Nykyhetkessä tapahtuva keskeytyy viidessä takaumassa, joissa kerrotaan Harryn elämästä ennen pariskunnan Afrikan-matkaa. Ensimmäisessä takaumassa Harry muistelee aikaansa ensimmäisessä maailmansodassa, erityisesti yhden sodan talven karuja talviolosuhteita, jotka koettelevat koko rintamaa. Toisessa takaumassa kerrotaan Harryn elämästä Turkissa. Hän käy huorissa vaimoltaan salaa ja palaa Pariisiin muuttuneena miehenä. Kolmannessa takaumassa eletään sodanjälkeistä köyhyyttä ja pula-aikaa, ja Harry kuvaa yksinäistä eloaan syrjäisen metsän keskellä olevassa mökissä. Neljännessä takaumassa hän muistelee pettämäänsä nuorta palveluspoikaa, jota Harry selittämättömästi syystä manipuloi ja joka lopulta pidätetään. Viimeisessä takaumassa

Harry kertoo lyhyesti sodassa tapaamastaan miehestä, jonka vieressä räjähtää kranaatti. Mies alkaa rukoilla Harrya päästämään hänet tuskistaan, sillä miehen sisuskalut ja suolet sotkeutuvat lähettyvillä olevaan piikkilanka-aitaan räjähdysten voimasta, ja hänet joudutaan leikkaamaan aidan piikeistä irti.

Novellin takaumat ovat näkökulmani kannalta sikäli merkittäviä, että jokaisessa niistä Harry listaa asioita, joista hän haluaisi ja olisi voinut elämänsä aikana kirjoittaa. Harry nimittäin haluaa kirjailijaksi, mutta hän ei ole saamattomuuttaan, kykenemättömyyttään tai laiskuuttaan koskaan ryhtynyt tosissaan kirjoittamaan mistään sellaisesta, jonka takaumissaan katsoo kirjoittamisen arvoiseksi. Novellin alkupuolella Harryn tilannetta kuvataan seuraavasti:

But, in yourself, you said that you would write about these people; about the very rich; that you were really not of them but a spy in their country; that you would leave it and write of it and for once it would be written by someone who knew what he was writing of. But he would never do it, because each day of not writing, of comfort, of being that which he despised, dulled his ability and softened his will to work so that, finally, he did no work at all.” (SK, 8)

She shot very well this good, this rich bitch, this kindly caretaker of and destroyer of his talent. Nonsense. He had destroyed his talent himself. Why should he blame this woman because she kept him well? He had destroyed his talent by not using it, by betrayals of himself and what he believed in, by drinking so much that he blunted the edge of his perceptions, by laziness, by sloth, and by snobbery, by pride and by prejudice, by hook and by crook.” (SK, 9)

Jo novellin alkutilanteesta Harryn hahmon bipolaarisuus käy selvästi ilmi, sillä hän haastaa jatkuvasti riitaa Helenin kanssa, joka ei missään vaiheessa sano Harrylle vastaan, vaikka Harry haukkuu tätä ja tuntuu suorastaan keksivän päästään riidanaiheita, syyttää Heleniä milloin tilanteensa aiheuttamisesta, milloin kirjallisten lahjojensa tuhoamisesta. Tarinan edetessä lukija pääsee kuitenkin tekemään tuttavuutta myös vaimoan rakastavaan, kehuvaan ja ylistävään Harryyn:

Don't pay attention, darling, to what I say. I love you, really. You know I love you. I've never loved anyone else the way I love you.
He slipped into the familiar lie he made his bread and butter by.
'You're sweet to me.'
'You bitch. You rich bitch. That's poetry. I'm full of poetry now. Rot and poetry. Rotten poetry.' (SK, 7)

Tämän jälkeen Harry nukahtaa, ja hän herää vasta auringon laskettua. Samassa välissä taitavaksi ampujaksi kuvailtu Helen on ehtinyt käydä ampumassa urosgasellin ja alkanut valmistaa Harrylle lihakeittoa ja perunamuusia ja vakuuttaa Harrylle pelastuslentokoneen saapuvan seuraavana päivänä, minkä kunniaksi Harry ehdottaa, että he joisivat viskisoodat. Juomia nauttiessaan hyeenan kerrotaan ylittävän leirintäalueen aukean matkalla kukkulan toiselle puolelle. Tässä vaiheessa saamme tietää, että Harry kokee hyeenan läsnäolon lähes uhkaavaksi, sillä hän käyttää tästä nimitystä ”bastard”, paskiainen, sekä ”filthy”, saastainen:

’That bastard crosses there every night,’ the man said. ‘Every night for two weeks.’
‘He’s the one makes the noise at night. I don’t mind it. They’re a filthy animal
though.’ (SK, 12)

Toisin kuin *Cat in the Rainissa*, *The Snows of Kilimanjaron* päähenkilö suhtautuu toislaajisen eläimen kohtaamiseen varauksellisesti ja halveksuvasti; hyeena on hänelle niin vieras eläin, saalistaja, että Harry puhuu siitä samanlaiseen alatyyliseen sävyyn kuin vaimolleen Helenille. Englannin kielessä idiomi ”filthy mouth” viittaa karkeaan ja vulgaariin puheeseen (*Oxford English Dictionary*, WWW-lähde), jota Harry jatkuvasti tuottaa. Kuitenkin, vain hetki hyeenan ilmaantumisen jälkeen, lukija saa tietää, että Harry sisäistää kuolevansa pian, sillä hyeenan nähdessään hänet valtaa yllättäen voimakas, paha enteilevä tunne:

And just then it occurred to him that he was going to die.
It came with a rush; not as a rush of water nor of wind; but of a sudden evil-smelling
emptiness and the odd thing was that the hyena slipped lightly along the edge of it.
(SK, 12)

Hyeenan ja Harryn välille on vedetty selkeitä yhteyksiä useammassa kertomuksessa esiintyviä eläimiä lähestyneessä tutkimuksessa (ks. esim. Ammary 2008/2009; Evans 1961; Barnhisel 2001; MacDonald 1997; Montgomery 1961; Wagner-Martin 1994). Niitä kaikkia yhdistää se, että hyeena symboloi *The Snows of Kilimanjaron* ihmispäähenkilöä Harrya. Esimerkiksi Marion Montgomeryn artikkelin ”The Leopard and the Hyena: Symbol and Meaning in the *Snows of Kilimanjaro*” esittelemässä tulkinnassa hyeena ja leopardi ovat Harryn läpikäymän sisäisen konfliktin kuvia (1961, 277–278), ja Oliver Evansin katsauksessa ”*The Snows of Kilimanjaro: A Reevaluation*” kertomuksen leopardi

on moraalittoman Harryn symboli (1961, WWW-lähde). Artikkelissaan ”Hemingway’s Use of Animals as Psychological Symbols” Jerianne Wright puolestaan varsin osuvasti täsmentää, että novellissa esiintyvä hyeena on kuva siitä, millaisena ihmisenä Harry itseään epäonnistumisensa vuoksi pitää, siitä miten laiska ja saamaton hän on kirjoittamisensa suhteen ollut (2001, WWW-lähde).

Kohtaaminen hyeenan kanssa saa Harryssa aikaan empatiakokemuksen ja samaistumisen sijaan selvästi havaittavia pelon ja ahdistuksen tunteita. Harry ei esimerkiksi puhu Helenille kuolemanpelostaan mitään kuin vasta hyeenan havaittuaan, ja vasta hyeenan nähtyään hän ymmärtää eläneensä elämää, jota ei kuvitellut elävänsä ja jota ei hän ei liioin koskaan halunnutkaan elää. Harry ymmärtää myös, että hänen aikansa on käymässä vähiin. Hyeenan läsnäololla on häneen siis samankaltainen myönteinen vaikutus kuin *Cat in the Rainin* kissalla on *Cat in the Rainin* naispäähenkilöön. Eläimen näkeminen saa myös Harryn havahtumaan nykytilanteensa sietämättömyyteen. Näin hyeenan esiintulon ja läsnäolon voi lukea merkeiksi sietämättömän elämän päättymisestä, samoin kuin jalassa olevan kuolion, joka on hitaasti syönyt häntä elävältä kahden viikon ajan, täsmälleen yhtä kauan kuin hän kertoo Helenille nähneensä hyeenan ylittävän leirintäalueen aukean.

Siten luen, että kertomuksen hyeenalla on ratkaiseva merkitys *The Snows of Kilimanjaron* päähenkilön henkisen kehityksen ja kokeman katarsiksen osoittajana; juuri hyeenan ilmaantumisella on positiivinen, puhdistava ja uudesti synnyttävä vaikutus Harryyn, jonka mielessä hyeena vain näyttäytyy uhkaavana toislajisena olentona³. Siksi se saa kertomuksen narraatiossa osakseen nimityksiä, jotka korostavat uhkaavuutta, epäpuhtautta ja likaisuutta. Ehdotan, että Harryn suhtautuminen hyeenaan on kuitenkin vain silmämääräisesti varauksellista ja että Harryn kielteinen suhtautuminen hyeenaan johtuu heidän samankaltaisuudestaan. Ihmisen ja eläimen samankaltaisuus ei ole *The Snows of Kilimanjarossa* samalla tavalla kehollista kuin *Cat in the Rainissa*, vaan henkistä ja aineetonta sopusointuisuutta, sillä kuten seuraavassa esitän, Harry tunnistaa itsessään monia sellaisia ominaisuuksia ja piirteitä, joilla kertomuksessa kuvataan siinä kujeilevia eläimiä.

³ Toisin kuin usein luullaan, hyeenat ovat koira- eivätkä kissaeläimiä. Hyeenoihin on taiteessa laajemminkin liitetty epäpuhtautta, saastaisuutta ja muodonmuutosta korostavia ominaisuuksia (ks. esim. *Suuri symbolikirja* 1993, 79).

2.2.2 Mies, joka syntyy kahdesti

The Snows of Kilimanjarossa esiintyvää leopardia on tutkittu ja luettu runsaasti, vaikka sitä ei kuvata kuin lyhyesti novellin paragrafissa, jossa leopardin kuivuneen ja jäätyneen raaton kerrotaan löytyneen läheltä Kilimanjaron läntistä huippua:

Kilimanjaro is a snow-covered mountain 19,710 feet high, and is said to be the highest mountain in Africa. Its western summit is called Masai 'Ngàje Ngài', the House of God. Close to the western summit there is the dried and frozen carcass of a leopard. No one has explained what the leopard was seeking at that altitude. (SK, 1)

Kuten edellä sanottu, Harryn tehdessä kuolemaa nykyhetkessä tapahtuva toiminta keskeytyy takaumin. Harryn muistoista ja kokemuksista paljastuu, ettei Harry laiskuutensa, haluttomuutensa ja huonon motivaationsa vuoksi koskaan varsinaisesti yrittänyt tosissaan kirjoittaa mitään. Hänen elinvuotensa kuuluivat joutenoloon, vaikka ne antoivat hänelle kosolti materiaalia ja mahdollisuuksia tehdä unelmistaan totta.

Hyväksyn Silvia Ammaryn artikkelissaan ”The Road Not Taken in Hemingway’s *The Snows of Kilimanjaro*” (2008/2009) esittämän tulkinnan siitä, että kertomuksessa esiintyvä leopardi on kuva Harryn unelmien toteutumattomuudesta, symboli hänen ”henkisestä kuolemastaan” ja epäonnistumisestaan kirjailijana (2008/2009, 129–130). Paragrafissa esiintyvä leopardi kuitenkin jäsentyy myös Harryn itsensä projektioksi siitä, miten hän ei koskaan vaivannut itseään kertoakseen mielessään olevia tarinoita, miten hän ei koskaan edes yrittänyt tosissaan saavuttaa tavoitteitaan. Toisin kuin leopardi, jonka raato löytyy niin ennätyksellisen läheltä huippua, ”jumalan taloa”, ettei ”kukaan osaa selittää, mitä leopardi teki niin korkealla” (SK, 1). Siinä, missä leopardi kuoli yrittäessään päästä huipulle, Harry tarttui pullonkaulaan ja lähti Afrikkaan metsästämään villieläimiä. Harryn mielestä kirjoittamatta oleminen ja kirjallisten lahjojen hyödyntämättä jättäminen on ”halveksuttavaa” (SK, 8), mistä voi johtaa sen tulkinnan, että hänen ajatuksenjuoksussaan jo kirjoittamiseen pyrkiminen on tavoittelemisen arvoista. Katson, että tämän pyrkimyksen laiminlyönnistä turhautunut Harry myös tietää, ettei hän jätä maailmaan perintöä, jollaisen leopardi puolestaan, yrittäessään toteuttaa unelmaansa, on raatonsa muodossa lähelle huippua jättänyt – ja siksi Harry on kertomuksen leopardille mustasukkainen.

Se, ettei Harry voi kuolion vuoksi laskea jalalleen painoaan, on tulkinnassani

merkki mahdottomuudesta jättää maailmaan minkäänlaista jalanjälkeä, mahdottomuudesta kirjoittaa itsensä muistiin. Kertomuksen leopardi – siitä huolimatta, että kaikki mitä siitä kerrotaan jää kahteen virkkeeseen – on novellissa äärimmäisen merkityksellinen, sillä sen esiintymiseen heijastuu yhtä lailla Harryn itsensä alistama minä kuin eräänlainen miehuuden taso, jolle Harry ei lohduttoman, epäonnistumisten sarjoittaman tarinansa aikana yllä eikä koskaan yltänyt, kovasta tahdosta huolimatta. Luennassani leopardin raato antaa muodon inhimillisen ja palavan halun ja kateuden kohteelle, eikä sen hienovarainen, lyhyt esiintyminen tarinamaailmassa anna riittävästi perusteita sille, että se luetaan kuvaksi elämässään epäonnistumisensa vuoksi lannistuneesta, henkisesti kuolleesta ihmisestä. Päinvastoin, kertomuksen leopardi – vaikkakin kuolleena – jättää peräänsä jälkiä, joita kriittistä introspektiota käyvän Harryn ottamat edistysaskeleet seuraavat. Siten leopardi kuvastaa käänteisesti sitä, miten Harry nimenomaan kasvaa ja toteuttaa itseään kertomuksensa sisällä.

The Snows of Kilimanjaron hyeenaa puolestaan kuvaillaan myös tekstin tasolla hyvin samankaltaisesti kuin Harrya, kuten olen edellä osoittanut. Toisekseen, hyeenat ovat melko lailla laiskoja saaliseläimiä ja syövät yleensä muiden jättämiä melkein jo syötyjä raatoja mieluummin kuin saalistavat itse, ja ne odottavatkin tavallisesti taka-alalla, kunnes toinen petoeläin on raadellut saaliinsa ja saalis on täysin puolustuskyvytön. Novellin hyeena on myös selvästi juovahyeena, koska sen kuonoa kuvaillaan leveäksi (SK, 21). Afrikan tasangoilla elävillä termiittihyeenoilla ja täplähyeenoilla kuonot ovat kapeita ja suippoja. Juovahyeena eroaa leukansa leveyden lisäksi muista lajitovereistaan myös siinä, että se saalistaa ja elää yksin (ks. esim. *Maaailman nisäkkäitä*, 33–35).

Harryn takaumista selviää paitsi se, että hän on laiska, arvaamaton ja saamaton hahmo, myös se, ettei hänellä varsinaisesti ole ystäviä. Hän on onnistunut karkottamaan kaikki ihmiset ympäriltään – Heleniä lukuihin laskematta. Tässä suhteessa hän rinnastuu oleellisesti itsenäiseen ja laumattomaan juovahyeenaan. Harry on elämänsä aikana myös syyllistynyt lukuisiin järkyttäviin, vastenmielisiin ja paheksuttaviin rikoksiin, kuten tappoon ja murhaan. Hän on hävittänyt ruumiin ja vierittänyt syyn pahaa-aavistamattoman palveluspojan niskoille, eikä hän ole kyennyt osoittamaan vähääkään myötätuntoa sodassa haavoittuneelle miehelle. Hänen käytöksensä itsekästä ja tunteetonta, ja esityksessäni tämä ehdottomasti korreloi sen kanssa, mitä juuri juovahyeenojen laji- ja reviirikäyttäytymisestä tiedetään.

Novellin dramaattisessa loppukohtauksessa Harry ja Helen keskustelevat nuotion

äärellä juuri ennen nukkumaanmenoa, vain hetkeä ennen Harryn fyysisen kuoleman tapahtumista:

He heard the hyena make a noise just outside the range of the fire.

'I've been writing,' he said. 'But I got tired.'

'Do you think you will be able to sleep?'

'Pretty sure. Why don't you turn in?'

'I like to sit here with you.'

'Do you feel anything strange?' he asked her.

'No. Just a little sleepy.'

'I do,' he said.

He had just felt death come by again.

'You know the only thing I've never lost is curiosity,' he said to her.

'You've never lost anything. You're the most complete man I've never known.'

'Christ,' he said. 'How little a woman knows. What is that? Your intuition?'

Because, just then, death had come and rested its head on the foot of the cot and he could smell its breath.

'Never believe any of that about a scythe and a skull,' he told her. 'It can be two bicycle policemen as easily, or a bird. Or it can have a wide snout like a hyena.'

It had moved up on him now, but it had no shape any more. It simply occupied space.

'Tell it to go away.'

It did not go away but moved a little closer.

'You've got hell of a breath,' he told her. 'You stinking bastard.'

It moved up closer to him still and now he could not speak to it, and when it saw he could not speak it came a little closer, and now he tried to send it away without speaking, but it moved in on him with so its weight was all upon his chest, and while it crouched there and he could not move, or speak, he heard the woman say, 'Bwana is a sleep now. Take the cot up very gently and carry it into the tent.'

He could not speak to tell her to make it go away and it crouched now, heavier, so he could not breathe. And then, while they lifted the cot, suddenly it was all right and the weight went from his chest. (SK, 21–22)

Tulkitsen, ettei novellin viimeisessä kohtauksessa esiintyvä hyeena ole enää todellinen, vaan Harryn mielikuvituksen tuotetta, sillä Harry on ainoa, joka reagoi hyeenan ruumiilliseen olemassaoloon. Helenin kuullessa Harryn puhuvan hyeenasta hän ainoastaan sanoo miehelleen, että tämä pyytäisi hyeenaa poistumaan, ikään kuin Harryn näkemä ja aistima, nuotion ympärillä ja Harryn lähellä kuljeksiva hyeena olisi epätoivottu vieras ja ymmärtäisi ihmisen puhetta. Lisäksi Harry viittaa hyeenaan kutsumalla tätä kolmesti kuolemaksi kuin se olisi kuoleman henkilöitymä, mytologioista tuttu epätodellinen taruolento, joka vie häneltä hengen kuolion sijasta. Hyeenan lähestyessä pukkisänkyä, jolla Harry ottaa viimeisen hengenvetonsa, ja hyeenan noustessa Harryn rintakehän ylle sen sanotaan myös olevan muodoton, ja että hyeena ”yksinkertaisesti vie

tilaa”. Harryn nukahdettua Helen myös pyytää leirintäalueen palveluspoikia kantamaan pukkisängyn telttaan, vaikka hyeenan kerrotaan juuri nousseen Harryn rintakehälle. On täysin epäuskottavaa, että palveluspojat, jotka eivät hekään huomioi hyeenaa millään lailla, kantaisivat pukkisänkyä, jonka päällä makaa kuoleva mies, swahiliksi ”Bwana” (suom. ”pomo”, ”mestari”, ”isä”), jonka päälle on kumartunut hyeena.

Esitän, että koska Harry sanoo katkelmassa Helenille ”kirjoittaneensa, mutta sitten väsyneensä”, Harry on suhtautunut todellisen, olemassa olevan hyeenan läsnäolon aiheuttamaan havahtumiseen vakavasti ja vielä viimeisen kerran yrittänyt muuttaa elämänsä suuntaa ja alkanut kirjoittaa muistelmiaan. Hetkeä myöhemmin, mielikuvitus-hyeenan lähestyessä, hän on kuitenkin ehtinyt jo ymmärtää, ettei hänen taitonsa ja aikansa riitä, koska hän onkin ”menettänyt kaiken paitsi uteliaisuutensa”. Näin Harry on hyeenan avulla jo toistamiseen saavuttanut syvän ymmärryksen itsestään ja kyvyistään, ja kohtausten seuraavat vaiheet ovat Harryn oman rajallisuuden hyväksymistä. Vaikka Helen sanoo pitävänsä Harrya ”kokonaisimpana miehenä, jonka on koskaan nähnyt” (SK, 21), Harry hyväksyy sen, mikä siintää väistämättömänä edessä: sen, että hän kuolee pian eikä voi asialle mitään. Sitten, aivan ”yhtäkkiä”, paino vierähtääkin hänen rintakehältään kuin osoituksena siitä, että Harry on tullut sinuiksi surullisen kohtalonsa kanssa.

Novellin loppukohtauksessa Harry joko näkee unta tai jonkinlaisia aistiharhoja lentokoneesta, joka saapuu – niin kuin Helen on ennustanut – seuraavan päivän aamuna. Hänet kannetaan koneeseen, joka nousee hiljalleen ilmaan ja josta Harry katsoo Heleniä, palveluspoikaansa ja leirintäaluetta, jonka ympärillä hyeenat vaanivat, kunnes hetken kuluttua kone syöksyy pakkolaskuun:

Then they began to climb and they were going to the East it seemed, and then it darkened and they were in a storm, the rain so thick it seemed like flying through a waterfall, and then they were out ahead, all he could see, as wide as all the world, great, high, and unbelievably white in the sun, was the top of Kilimanjaro. And then he knew that there was where he was going. (SK, 23)

Vasta elämänsä päättymisen jälkeen Harry pääsee lähemmäksi vuoren huippua, aukealle jolla muuan leopardi, hänen haaveensa, tavoittamatta jääneen miehuutensa muotokuva, on tiettävästi nähty. Lentokoneen ikkunasta avautuvassa näkymässä vilahtelevat hyeenojen lisäksi myös seeprat ja gnuut, jotka alkavat juosta lentokoneen rinnalla kuin fyysisesti saattaakseen Harryn viimeiselle, lohduttavalle matkalleen, jonka hän on

henkisesti jo taivaltanut kertomuksen hyeenan ja leopardin avustuksella. Siksi myös varsinainen kuoleminen käy hänelle kivuttomasti ja helposti (SK, 22–23).

Edellä käsiteltyjen lyhytkertomusten *Cat in the Rain* ja *The Snows of Kilimanjaro* eläinhahmoista tekemäni tulkinnat osoittavat, että Hemingwayn fiktiivisten kertomusten kissoille, hyeenalle ja leopardille on annettu inhimillisessä maailmassa katteettomia merkityksiä sen mukaan, miten tuttua tai vierasta toislaajista eläintä tarinamaailman eläinhahmo esittää.

3 Kafka, ihmisapina ja ”Ungeziefer”

Es war ein Geier, der hackte in meine Füße. Stiefel un Strümpfe hatte er schon aufgerissen, nun hackte er schon in die Füße selbst. Immer schlug er zu, flog er dann unruhig mehrmals um mich und setzte dann die Arbeit fort. Es kam ein Herr vorüber, sah ein Weilchen zu und fragte dann, warum ich den Geier dulde. ”Ich bin ja wehrlos”, sagte ich, ”er kam und fing zu hacken an, da wollte ich ihn natürlich wegreiben, versuchte ihn sogar zu würgen, aber ein solches Tier hat große Kräfte, auch wollte er mir schon ins Gesicht springen, da opferte ich lieber die Füße. (Franz Kafka, *Der Geier*, 1)

Korppikotka raateli minun jalkojani. Se oli jo repinyt rikki saappaani ja sukkan, nyt se nokki jo jalkojani. Se iskeytyi kimppuuni yhä uudelleen, lenteli sitten levottomana ympärilläni ja jatkoi sitten työtään. Muuan herra osui paikalle, katseli hetkisen ja kysyi sitten, miksi minä siedän tuota korppikotkaa. ”Minähän olen puolustuskyvytön”, sanoin minä, ”se tuli ja alkoi nokkia, minä halusin tietysti hätistää sen pois, yritin jopa kuristaa sen, mutta tuommoinen eläin on hyvin voimakas, ja se yritti jo hyökätä kasvoihini, siksi minä uhrasin mieluummin jalkani.” (Franz Kafka: *Korppikotka*, 1)

Seuraavaksi siirryn Ernest Hemingwayn ei-inhimillisistä eläinhahmoista Franz Kafkan inhimillisiin ihmiseläinolentoihin⁴, minkä vuoksi säädän lukutapaani siten, että lähestyn kertomusten eläinhybridejä tarinamaailman sisältä käsin. Kohdistan huomioni siihen, mikä niille on esitetty mahdolliseksi tai mahdottomaksi niiden fiktiivisissä ympäristöissä.

⁴ Vaikka Franz Kafkan kertomusten *Ein Bericht für eine Akademie* ja *Die Verwandlung* protagonistit ovat omanlaisiaan olentoja, jotka eivät edusta mitään biologista eläinlajia, pidän niitä tarkastelukelpoisina eläinhahmoina siksi, että heillä on näkyvästi paitsi ihmisen myös tunnistettavien toislaajisten eläinten ominaisuuksia.

3.1 Eläin, joka on ihminen

Tässä luvussa käsittelem Franz Kafkan novellia *Ein Bericht für eine Akademie* (suomenkielisissä viitteissä SA ja saksankielisissä BA. Esittelen kertomuksen puhuvasta ihmisapinasta tehtyjä tulkintoja. Niiden lomassa kirjoitan Walter Sokelin teoksesta *The Myth of Power and the Self: Essays on Franz Kafka* (2002), jossa Sokel lukee Kafkan tuotantoa melko lailla kaavamaisesti tämän henkilöhistoriallista taustaa vasten ja esittää tulkintoja *Ein Bericht für eine Akademien* apinakertojasta representaationa vastoinkäymisiä selittäneestä ihmisestä. Omassa tulkinnassani kiinnitän huomiota ennen kaikkea niihin etuuksiin, joita ”apinuus”, kuten tarinan protagonistin itse menneestä olemustaan ja olomuotoaan kuvaa, on tälle antanut. Kuljetan tekstiesimerkeissani rinnakkain saksankielisiä alkuperäistekstejä sekä Aarno Peromiehen suomennoksia.

3.1.1 *Ein Bericht für eine Akademien* apina performanssitaiteilijana

Ein Bericht für eine Akademie on Kafkan tunnetuimpia lyhytkertomuksia. Monologin varaan rakentuvan novellin kertojana on ihmisten kieltä ja kirjoitusta tuottava ihmisapina, simpanssi, joka heti puheenvuoronsa aluksi ilmoittaa, miten mahdollottoman suuri kunnia hänelle on päästä tekemään selkoa aiemmasta elämästään, ”apinamennestyksestään”, korkea-arvoisten herrojen muodostaman akatemian jäsenille. Kertojan mukaan simpanssista ihmiseksi muuttuminen on kestänyt kaiken kaikkiaan viisi vuotta ja edellyttänyt nuoruusmuistoista ja itsepäisyydestä luopumista, eikä sitä olisi tapahtunut ilman erinomaisiksi kuvaamiltaan ihmisiltä saatua apua. Helpotukseksi kertoja tuntee olonsa aina vain mukavammaksi ihmisenä, ja nykyisin menneisyys on hänelle enää ”ilmavirta, joka viilentää kantapäitä”, ”pienen pieni aukko, josta ei enää mahdu”, ellei hän sitten ”hankaisi karvoja ruumiistaan” (SA, 151). Koko kertomuksen ajan kertojaa painaa vaade vakuuttaa akatemian jäsenille, että hän on ihminen, että heidän apinuuksensa on yhtä kaukana heistä kuin hänen oma apinuuksensa hänestä ja että ”apinuus kutittaa jokaisen ihmisen kantapäitä”, ”niin pientä simpanssia kuin suurta Akillesta” (SA, 151–152).

Muun muassa Lorna Martens on teoksessaan *Shadow Lines: Austrian Literature From Freud to Kafka* (1991) on lukenut nämä kertojan ”apinuuksensa” tekemät huomiot viittaukseksi evoluutioteoriaan (Martens 1991, 263), mitä pidän melko lailla vuotavana

tulkintana, sillä Martens ei huomioi riittävästi sitä, että apina on koko tarinan ajan simpanssin ruumiissa, eikä hänen fyysisessä olemuksessaan tapahdu minkäänlaisia muutoksia – toisin kuin esimerkiksi tuonnempana tarkasteleman *Die Verwandlungin* päähenkilölle Gregor Samsalle. Apina myös puhuu yksinomaan henkisestä muutoksesta ihmiseksi tulosta kertoessaan; hän jättää taakseen muistonsa ja mielensä, mutta ei ruumistaan.

Alkuesittelyn ja lukuisten vakuuttelujen jälkeen apina alkaa selostaa akatemian jäsenille, kuinka elämä on kuljettanut hänet tähän pisteeseen, esittämään selostusta itsestään vanhojen herrojen koolle kutsumaan kuulustelutilaisuuteen. Hänen tarinansa alkaa Kultarannikolta, Ghanasta, jossa hän syntyi apinaksi ja jonka puskipuutarissa Hagenbeckin metsästysretkikunta vuosia myöhemmin väijyi häntä. Eräänä iltana, erotessaan laumasta ja mennessään juomaan, miehet ampuivat häntä kahdesti. Ensimmäinen luoti aiheutti pinnallisen haavan poskeen, johon on jäänyt arpi ja jossa ei kasva enää karvoja, minkä vuoksi apina on saanut lempinimekseen ”Rotpeter”, ”Punapekka”. Lisänimestään apina on vahvaa mieltä:

”- - die mir den widerlichen, ganz und gar unzutreffenden, förmlich von einem Affen erfundenen Namen Rotpeter eingetragen hat, so als unterschiede ich mich von dem unlängst krepierenden, hier und da bekannten, dressierten Affentier Peter nur durch den roten Fleck auf der Wange.” (BA, 323–324)

”- - jonka vuoksi minulle on annettu tuo inhottava, kokonaan harhaan osuva, suorastaan apinan keksimä nimi Punapekka, ikään kuin eroaisin vain poskessani olevan punaisen läiskän osalta hiljattain kuolleesta, siellä täällä tunnetusta, kesytetystä apinaeläin Pekasta.” (SA, 152)

Walter Sokel esittää teoksessaan *The Myth of Power and the Self*, että *Ein Bericht für eine Akademie* apina on kuva ihmisestä, jonka sisäinen maailma ja ulkoinen olemus ovat ristiriidassa keskenään (2002, 268–271). Tämän vuoksi kertomuksen apina ei Sokelin mukaan voi elää täysarvoista ja kokonaista elämää, vaan sen olemassaolo jatkuu esitystä, performanssia (2002, 283). Kuitenkin, kun apina myöhemmin herää höyrylaivan välillä neliseinäisestä häkistä, joka on ”liian matala suorana seisomiseen ja liian kapea istumiseen” ja jossa hän joutuu kyyristelemään ”taivutetuin, alati vapisevin polvin”, hän ei halua kenenkään näkevän itseään, koska ”tällaista säilyttämistä pidetään tarkoituksenmukaisena vastapyydytetyille villieläimille” (SA, 153). Hän pysyttelee pimeässä ja alkaa etsiä pakotietä – ei päästäkseen pakoon, ja tätä hän korostaa useaan

otteeseen – vaan löytääkseen tien pois häkkielämästä, jonka olosuhteita apina kuvaa tylsiksi: ”- - kirppujen etsintää, kookospähkinän uupunutta nuolemista, seinän koputtelua päällä, kielen paljastamista kun joku tulee lähelle” (SA, 153).

Pidän Sokelin esitystä apinasta kuvana sivustakatsojan asemasta helppona ja tyypillisenä, eikä se mielestäni tee kunniaa novellin apinalle ja tämän kyvykkyydelle. *Ein Bericht für eine Akademien* apinakertoja on päinvastoin hämmästyttävän tietoinen itsestään eikä pidä höyrylaivalla saamaansa kohtelua, kuten yllä esitetty, arvolleen sopivaksi. Hän on yhtä hämmästyttävän lahjakas myös verbaalisesti, kuten hänen taidokkaasta monologistaan on luontevaa päätellä. Hän on ihmisiä matkimalla opetellut ihmisten tapoja, kuten kättelemään, sylkemään, polttamaan piippua ja juomaan viinaa niin kuin juopot, ja hän on niin itsevarma, että hän väliin jopa haukkuu ympärillään näkemiään ihmisiä, jotka ovat hänen mukaansa hitaita ja sumeakatseisia sekä liikkuvat samalla tavalla ja näyttävät kaikki niin samanlaisilta, että ”on kuin heitä olisi yksi” (SA, 155–156). Lisäksi hän sanoo, ettei ihmisissä ole mitään sellaista, joka olisi häntä houkutellut. Yhtäältä ihmiset ovat yksinomaan naureskelleet hänelle ja hänen ulkomuodolleen, kuin myös osoittaneet häntä kohtaan varsin julmaa väkivaltaa; häntä on paitsi ammuttu poskeen ja lantioon, minkä vuoksi hän ontuu, myös kidutettu. Muuan höyrylaivan miehistöön kuuluva jäsen pitelee hehkuvaa piippua Punapekan turkkia vasten hankkiutuakseen eroon tämän ”apinuudesta”.

Ein Bericht für Akademien Punapekka ei tulkinnassani ole ihmisen kuva vaan ihmisen kritiikki. Nimittäin juuri ”apinamenneisyytensä” vuoksi Punapekalla on kokemusta kahdesta toisilajisen eläimen tietoisuudesta, ihmisen ja apinan, joiden vertailua koko kertomus on. Eräänä iltana suuren katselijajoukon – apinaa pilkanneen, piesseen ja juottaneen miehistön – edessä Punapekka yksinkertaisesti siirtyy, kuin kaikkivoivasti, eläimen tietoisuudesta ihmisyhteisöön ja ihmisen tietoisuuteen:

Was für ein Sieg dann allerdings für ihn wie für mich, als ich eines Abends vor großem Zuschauerkreis – vielleicht war ein Fest, ein Grammophon spielte, ein Offizier erging sich zwischen den Leuten – als ich an diesem Abend, gerade unbeachtet, eine vor meinem Käfig versehentlich stehen gelassene Schnapsflasche ergriff, unter steigender Aufmerksamkeit der Gesellschaft sie schulgerecht entkorkte, an den Mund setzte und ohne Zögern, ohne Mundverziehen, als Trinker von Fach, mit rund gewälzten Augen, schwappender Kehle, wirklich und wahrhaftig leer trank; nicht mehr als Verzweifelter, sondern als Künstler die Flasche hinwarf; zwar vergaß den Bauch zu streichen; dafür aber, weil ich nicht anders konnte, weil es mich drängte, weil mir die Sinne rauschten, kurz und gut ”Hallo!” ausrief, in Menschenlaut ausbrach, mit diesem Ruf in die Menschengemeinschaft sprang und ihr Echo: ”Hört

nur, er spricht!“ wie einen Kuß auf meinem ganzen schweißtriefenden Körper fühlte. (BA, 330–331)

Kylläpä hänelle sitten – samoin kuin minulle – merkitsi tavatonta voittoa, kun eräänä iltana suuren katselijajoukon edessä – oli ehkä jokin juhla, gramofoni soi, upseeri käveli miesten välissä – kun sinä iltana, kenenkään kiinnittämättä minuun sillä hetkellä huomiota, tartuin vahingossa häkkiini eteen jätettyyn viinapulloon, vedin sen suusta korkin seurueen kasvavan kiinnostuksen kohteena, panin pullon suulleni ja todellakin join sen tyhjäksi epäröimättä, irvistelemättä, kuin ammattimainen juoppo, silmiäni pullistellen, kurkku nytkähdellen; sitten viskasin pullon pois, en enää epätoivoisesti vaan taiteilijana; unohdin tosin sivellä vatsaani; mutta sen sijaan, koska en voinut muuta, koska minua ahdisti, koska aistini humisivat, no niin, lyhyesti sanottuna huusin ihmisen äänellä: – Heipä hei! – Tällä huudolla loikkasin ihmisyyhteisöön ja kuulin heidän huutonsa: – Kuulkaa, hän puhuu! kuin suudelman hikeä vuotavalla ruumiillani. (SA, 157–158)

3.1.2 Punapekan keskimääräistä korkeampi sivistystaso

Franz Kafkan tuotantoa käsittelevissä julkaisuissa on tunnusomaisesti tuotu esiin kirjailijan uskonnollinen tausta. Muun muassa Nicholas Murray kirjoittaa elämäkerta-teoksessaan *Kafka* (2004), että *Ein Bericht für eine Akademie* on satiiri juutalaisuuden assimilaatiosta länsieurooppalaiseen kulttuuriin (2004, 285). John Hoyles puolestaan ehdottaa teoksessaan *The Literary Underground: Writers and the Totalitarian Experience, 1900–1950* (1991), että Kafkan lyhytproosaan ruumiillistuu se, millaista on elää totalitaarisessa yhteiskunnassa (1991, 191). Hänen mukaansa Kafka kuvaa eläinhahmoillaan, myös *Ein Bericht für eine Akademiessa*, yhteiskunnan väliinpuotoajia – heitä, jotka eivät voi paeta eivätkä palvella sitä (1991, 210). Dan Mironin teoksen *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking* kymmenennessä esseessä ”Contiguity: Franz Kafka’s Standing Within the Modern Jewish Literary Complex” (2010) nimensä mukaisesti pohditaan Kafkan tuotantoa paitsi osana juutalaisen kirjallisuuden monimuotoista traditiota myös tavalla, jossa keskeistä on selvittää, miten Kafkan luova proosa kommentoi juutalaisuutta.

Ein Bericht für eine Akademie, joka myös alun perin ilmestyi juutalais-nationalistisessa *Der Jude* -lehdessä vuonna 1917, antaa kyllä periksi näille tulkinnoille. Kuitenkin tarinan apinan lukeminen kuvauksena juutalaisen kivisestä tiestä yhteiskunnan täysiarvoiseksi jäseneksi, ja vastaavasti akatemian tulkitseminen kiviä tielle heittäneeksi

vallanpitäjäksi, ei ota huomioon *Ein Bericht für eine Akademien* poetiikkaa, sen kaikkia ulottuvuuksia, koska edellä esitetyt tulkintoja on perusteltu sillä, mitä tiedetään Kafkasta – eikä välttämättä sillä, mitä tapahtuu hänen kirjoittamassaan tarinassa ja sen päähenkilölle, joka ei ole ihminen eikä eläin, vaan molempia.

Sillä Punapekka myös saavuttaa haluamansa, ja nimenomaan ihmiseläinhybridinä. Siitä huolimatta, että hänen tarinassaan on traagisia käännteitä, hän saavuttaa sen minkä tahtoikin saavuttaa, ja hän kertoo sen myös olleen ”kaiken vaivan arvoista” (SA, 159). Hänestä tulee enemmän kuin eläin ja enemmän kuin ihminen, sillä hän on kumpaakin samanaikaisesti – yksilö, joka kyvykkyydellään oikeastaan hakee vertaistaan. Satunnaiset takaiskut unohtuvat, kun matkanteko Afrikan Kultarannikolta Saksan Hampuriin päättyy ja hänet luovutetaan saksalaiselle kesyttäjälle, joka kouluttaa hänet varieteenäyttelijäksi. Toinen toistaan hilpeämmässä esityksissä apina kasvattaa suosiotaan niin, ettei hänen menestyksensä ”voine enää kohota”, ja lisäksi hän paljastaa käyvänsä esitystensä jälkeen juhlapäivällisillä ja tieteellisten seurojen kokouksissa – ja myöhään yöllä hän palaa kotiin, jossa häntä odottaa simpanssinaaras, joka viihdyttää häntä ”apinatapojen mukaisesti” (SA, 159). Hän on myös ”ponnistuksilla, joiden kaltaisia ei tähän saakka ole maan päällä nähty”, saavuttanut eurooppalaisen ihmisen keskimääräisen sivistystason sekä opiskellut itsensä ”autuaaksi” (SA, 158).

Väitän, että elämällä ensin apinana ja sitten ihmisenä ja opettelemalla toislaajisen eläimen kielen, mihin ihminen ei puolestaan – ainakaan *Ein Bericht für eine Akademien* tarinamaailmassa – kykene, hän on saavuttanut huomattavasti tätä korkeamman sivistystason sekä poikkeuksellisen syvän itseymmärryksen. Ihmisyydellä itsessään ei varsinaisesti ole hänelle merkitysarvoa. Tätä puoltaa yhtä lailla apinan tietoisuus ympärillään olevasta maailmasta kuin se, että Punapekka on tarinan ainoa hahmo, jossa tapahtuu minkäänlaista henkistä kehitystä – hän on ainoa, joka oppii jotakin ja josta tulee jotakin. Hänen hahmonsä on syvä jopa siinä määrin, että hän tuntee myötätuntoa kiduttajaansa kohtaan sanomalla tämän yrittävän vain auttaa (SA, 157). Hän on valmis astumaan epämukavuusalueelle ja opettelemaan juomaan määrättömästi viinaa, vaikka alkoholin haju on aluksi ”niin kuvottava, että vastenmielisyyden yli pääseminen vie viikkoja” (SA, 156). Hän myös kiirehtii vähän väliä vähättelemään itseään ja saavutuksiaan.

Mutta autuas hän ei ole, siihen en usko, vaan apea. Esitin edellä muun analyysini lomassa ohimennen huomion, että *Ein Bericht für eine Akademien* on ihmisen kritiikki, ei kuva. Sitä se ehdottomasti on; kritiikki, jonka syyttävä sormi osoittaa kertojaa itseään,

jonka humoristisena virtaava kirjoitus on todistus Punapekan onnettomuudesta. Ihmiseksi tuleminen on apinalle pelkkä väline, keino päästä eteenpäin, niin kuin hän itse toistuvasti sanoo vankeudessa ollessaan, väylä päästä vapaaksi häkistä, joka on hänen synkän mielenmaisemansa kuva. Hänen apinuutensa ei ole hahmotelma hänen maailmastaan, menneisyydestään tai asemastaan altavastaajana, vaan näyttö hänen nykyisen horisonttinsa harmaudesta, ja sumeakatseiset, Punapekkaa parhaavat ihmiset ovat puheenvuoroja hänen mielensisäisestä dialogistaan, merkkejä hänen oirehdintansa syvyydestä.

Punapekka ei myöskään missään vaiheessa tarinaa muutu ihmiseksi, koska hän ei ole koskaan sitä halunnutkaan. Ihmisyys, kuten apinuuskin, on hänen itseironisen kertojanäänensä kritiikin ja turhautumisen kohde. Hänhän myös useaan kertaan korostaa sitä, ettei missään vaiheessa etsinyt pakotietä puhuessaan apinamenneisyydestään luopumisesta, koska hän tietää, että ”pakotietä ei saavuteta pakenemisen avulla” (SA, 155). Höyrylaivalta minne tahansa pakeneminen johtaisi joka tapauksessa aina yhtä lannistavaan lopputulokseen; hän hukkuisi mereen tai hänet vain teljettäisiin toiseen häkkiin, tällä kertaa ehkä jättiläiskäärmeiden sekaan, joiden syleilyssä hän pääsisi varmasti hengestään. Siitä huolimatta, että Punapekka on ”ihmispakotien” valitsemalla tullut osaksi ihmisten joukkoa, että hän on ahkerasti opiskelemalla niittänyt mainetta ja saanut maistaa menestyksen hedelmää, hän ei ole löytänyt tietä eteenpäin, sillä hänen tarinansa lopun surkea nuotti kuuluu:

Überblicke ich meine Entwicklung und ihr bisheriges Ziel, so klage ich weder, noch bin ich zufrieden. Die Hände in den Hosentaschen, die Weinflasche auf dem Tisch, liege ich halb, halb sitzte ich im Schaukelstuhl und schaue aus dem Fenster. Kommt Besuch, empfangen ich ihn, wie es sich gebührt. (BA, 332)

Kun luon yleissilmäyksen kehitykseeni ja sen tähänastiseen päämäärään, en valita enkä ole tyytyväinenkään. Kädet housuntaskuissa, viinipullo pöydällä minä puolittain makaan, puolittain istun keinutuolissa ja katson ulos ikkunasta. Kun tulee vieraita, otan heidät vastaan niin kuin tapoihin kuuluu. (SA, 158–159)

Täten luen Punapekan monologin sairauskertomuksena. Elämä – apinana ja myöhemmin ihmiseläinhybridinä – on hänelle tyhjänpäiväistä ja päämäärätöntä, vaikka se ei ulkopuolisen silmään siltä näyttäisikään.

3.2 Ihminen, joka on eläin

Franz Kafkan merkittävimpiin teoksiin lukeutuva *Die Verwandlung* (suomenkielisissä viitteissä MM ja saksankielisissä VW) on suurisuuntainen lyhytkertomus, jonka poikkeuksellinen runsas kuvasto antaa myöten ristivetoiselle luvulle. Muun muassa tämän osoittamiseksi käyn tässä alaluvussa kriittistä vuoropuhelua kertomuksen ”Ungezieferistä” esitettyjen tulkintojen kanssa, joiden perään omat tulkintani lisäävät kysymysmerkkejä. Käsiini saamissani suomennoksissa ”Ungeziefer”, joka on johdannainen adjektiivista ”ungeheuer” (suom. ”hirviömäinen”) eikä saksaksi tarkoita mitään tunnistettua eläinkunnan eläinlajia, on käännetty syöpäläiseksi, joka *Kielitoimiston sanakirjan* mukaan viittaa ihmisen, eläimen tai asuntojen loishyönteisiin, kuten täihin, kirppuihin, luteisiin, syyhypunkkeihin ja satiaisiin (*Kielitoimiston sanakirja*, WWW-lähde). Koska pidän termiä ”syöpäläinen” harhaanjohtavana, käytän *Die Verwandlungin* hybridistä sen alkuperäistä saksankielistä nimitystä.

3.2.1 Ihmisen tietoisuudesta eläimen tietoisuuteen

Die Verwandlungin päähenkilö, Gregor Samsa, herää eräänä aamuna perheensä – isänsä, äitinsä sekä sisarensa Greten – kanssa jakamastaan asunnosta ja huomaa vuoteessa maatessaan muuttuneensa yön aikana suunnattomaksi ”Ungezieferiksi”, hirviömäiseksi otukseksi, joka ulkonäöltään muistuttaa jonkinlaista kovakuoriaista. Hänelle on kasvanut panssarimainen selkä sekä kaarimaisiin kovettumiin jakaantunut vatsa, ja hänen raajojensa tilalla on ohuet, sinne tänne sätkivät ulokkeet. Pitkään kolmeen lukuun jaetun kertomuksen ensimmäisessä luvussa Gregor Samsa pohtii, vaivautuisiko edes nousemaan sängystään, sillä hän on kyllästynyt kauppatkustajan ammattiinsa, koska on alati tien päällä, saa kehnosti syödäkseen ja joutuu alituisesti huolehtimaan junanvaihdosta sekä seurustelemaan tuntemattomien ihmisten kanssa. Gregor haluaisi ottaa lopputilin, mutta hänen on kuitenkin pakko käydä työssä, sillä hänen isänsä on viisi vuotta aiemmin tehnyt vararikon ja perhe on jäänyt velkaa, jota Gregor maksaa takaisin yhden isänsä velkojan palveluksessa. Saamallaan palkalla hän elättää myös perhettään: alakuloista isänsä, vaikeaa astmaa sairastavaa äitiään sekä 17-vuotiasta viulunsoittajasisartaan Greteä.

”Ungezieferinä” herännyt Gregor Samsa katsoo parhaaksi lukittautua huoneeseensa. Vastatessaan perheenjäsenilleen, jotka tulevat vuorotellen oven taakse kyselemään hänen peräänsä, Gregor huomaa, ettei hän kykene samalla tavalla tuottamaan puhetta, ja Gregor yrittää ”saada äänensä luontevaksi ääntämällä sanat huolellisesti ja pitämällä niiden välissä pitkiä taukoja” (MM, 48–49). Kun hänen esimiehensä prokuristi saapuu Gregorin suureksi järkytykseksi Samsojen kotiin ihmettelemään, miksi Gregor ei saapunut aamulla töihin, Gregor päättää vihdoin nousta ylös, mutta huomaa sen olevan valtava haaste ruumiin leveyden vuoksi sekä jalkojen oikomisen vaikeuden takia. Gregor alkaa tehdä tuttavuutta uuden ruumiinsa kanssa liikuttelemalla jalkojaan, mutta yrittäessään nousta hän menettää kehonsa hallinnan ja heittäytyy keskelle huoneensa lattiaa. Äänekästä iskeytymistä seuraa paljastuminen, ja pian Gregor nähdään koko irvokkaalta olemukseltaan; äiti ”lyyhistyy toivottamana lattialle”, isä varjostaa silmiään käsillään ja itkee ”niin, että hänen mahtava rintansa nytkähtelee” (MM, 56). Myös Gregorin näkemisestä syvästi järkyttynyt prokuristi liukenee salamana paikalta unohtaen kävelykeppinsä, ulkotakkinsa ja hattunsa Samsojen kotiin.

Die Verwandlungia, kuten edellistä Kafkan lyhytkertomusta, on luettu toiseuden kuvauksena: ”Ungeziefer” on tavallisesti katsottu eräänlaiseksi heijastukseksi tai kuvaksi vähemmistöön kuuluvan yksilön yhteiskunnallisesta asemasta. Gregorin kompleksinen suhde perheeseensä on myös kirvoittanut psykoanalyttiseen tulkintaan, ja ”Ungeziefer” on luettu perheensä, erityisesti isänsä, orjuuttaman pojan muotokuvaksi (ks. esim. Sokel 1956, 213), kuin myös allegoriana eristäytyneestä, herkästä ja hauraasta myyntimiehen mielestä (ks. esim. Richter 1962, 112–19). Teoksessaan *Franz Kafka: A Poet of Shame and Guilt* (2013) Saul Friedländer puolestaan ehdottaa Gregorin ja Greten poikkeuksellisen läheisen suhteen perusteella, että *Die Verwandlungin* ”Ungeziefer” on kuva insestistä – epäonnistuneesta miehestä, joka häpeää sisartaan kohtaan tuntemaansa seksuaalista vetovoimaa (2013, 33–34).

Teoksessa *Lectures on Literature* (1980) Vladimir Nabokov sen sijaan esittää varsin kiinnostavan tulkinnan. Nabokovin mukaan *Die Verwandlung* on kertomus taiteilijan eksistentiaalisesta kriisistä; muuttuessaan ”Ungezieferiksi” Gregor Samsa siirtyy todellisuudesta eräänlaiseen fantasiamaailmaan, joka noudattaa omanlaisiaan lakeja, ja näin Gregor Samsan tarina ja muodonmuutos on luovan mielen luomus, sen kaoottisuuden kuvajainen (1980, 251–284). Onpahan myös esitetty, että *Die Verwandlungin* muodonmuutos on metafora tuberkuloosia sairastaneen kirjailijan tilasta (Castañón 1952, 385–88) – joskin huomautan, että Kafka sai tuberkuloosi-

diagnoosin vasta *Die Verwandlungin* ilmestymisen jälkeen, vuonna 1917 (ks. esim. Brod 1960, 154).

Yllä esiteltyjen tulkintojen, jotka käyvät suureksi osaksi myös järkeen, monenkirjavuus on osoitus *Die Verwandlungin* kirjallisesta notkeudesta. Niiden kaikkien johtopäätöksiä tosin yhdistää se, että ne nojaavat tietoon, joka tunnetaan kertomuksen kirjoittajasta, joka on ihminen, ja tämän inhimillisistä elinolosuhteista, joita olen tämän tutkielman johdannossa valottanut. Siten yhtä vedenpitävää olisi minun esittää, että *Die Verwandlung* on kuvaus syömishäiriöstä, jota Münchenin yliopistollisen keskussairaalan psykiatrian tohtori Manfred M. Fichter julkaisussaan ”The Anorexia Nervosa of Franz Kafka” (1987, 367–377) väittää Kafkan sairastaneen koko aikuiselämänsä ajan. Onhan Gregor Samsan suhde syömiseen, sekä ennen muodonmuutosta että sen jälkeen, kauttaaltaan ongelmallinen; hän muun muassa kertoo saaneensa kehnosti syödäkseen kauppatarkkoillaan, ja kun Grete ensimmäisen kerran tarjoilee muodonmuutoksen jo läpikäyneelle Gregorille ruokaa – kulhollisen maitoa, jossa ui vehnäleivän palasia –, Gregor ei koskekaan annokseensa. Vasta seuraavalla kerralla, kun Greta on jo ehtinyt oppia, ettei Gregor syö hänen ollessa läsnä, hän tuo veljelleen valikoiman mädäntyneitä vihanneksia, illallisesta jääneitä luita, muutamia rusinoita ja manteleita, pilaantuneen juuston, kuivan leivän ja suolatun leivän ja vesikulhon. Näistä Gregor suorastaan hurmioituu:

Rasch hintereinander und mit vor Befriedigung tränenden Augen verzehrte er den Käse, das Gemüse und die Sauce; die frischen Speisen dagegen schmeckten ihm nicht, er konnte nicht einmal ihren Geruch vertragen und schleppte sogar die Sachen, die er essen wollte, ein Stückchen weiter weg. Er war schon längst mit allem fertig und lag nur noch faul auf der gleichen Stelle, als die Schwester zum Zeichen, daß er sich zurückziehen sollte, langsam den Schlüssel umdrehte. Das schreckte ihn sofort auf, trotzdem er schon fast schlummerte, und er eilte wieder unter das Kanapee. Aber es kostete ihn große Selbstüberwindung, auch nur die kurze Zeit, während welcher die Schwester im Zimmer war, unter dem Kanapee zu bleiben, denn von dem reichlichen Essen hatte sich sein Leib ein wenig gerundet und er konnte dort in der Enge kaum atmen. (VW, 121)

Nopeasti ja silmät kyynelehtien hän söi juuston, vihannekset ja kastikkeen; tuoreet ruoat eivät sen sijaan maistuneet, hän ei voinut sietää edes niiden hajua ja raahasi ne palaset, jotka tahtoi syödä, kappaleen matkaa kauemmaksi. Gregor oli jo aikoja sitten lopettanut aterioimisensa ja makasi laiskasti lattialla, kun sisar kiersi hitaasti avainta lukossa merkiksi siitä, että Gregorin pitäisi vetäytyä takaisin piilopaikkaansa. Gregor säikähti heti hereille, vaikka oli jo melkein unessa, ja kiiruhti jälleen leposohvan alle. Se vaati häneltä kuitenkin suurta tahdonponnistusta, sillä hänen oli vaikea pysytellä leposohvan alla edes sitä lyhyttä aikaa kun sisar oli huoneessa, sillä runsas ruoka oli

hieman pyöristänyt hänen vartaloaan ja hän pystyi hädin tuskin hengittämään ahtaassa kätöksään. (MM, 64)

Ennen pitkää Gregor myös menettää ruokahalunsa, ja kun hän vihdoinkin pääsee hengestään, hänen ruumistaan kuvataan laihaksi, litteäksi ja kuivaksi, joka on seurausta siitä, ettei hän ”lopulta edes syönyt mitään” (MM, 90) – ei siksi, ettei hän olisi voinut, vaan siksi, ettei hän oikeastaan edes kaivannut ravintoa.

En siis pureskelematta niele *Die Verwandlungia* kertomuksena toiseudesta, sillä minun nähdäkseni se ei sitä ole. Ensinnäkin, toisin kuin *Ein Bericht für eine Akademiessa*, *Die Verwandlungin* protagonistin muuttuu ainoastaan fyysisiltä ominaisuuksiltaan joksikin muuksi kuin alkujaan oli. Gregor Samsan erottaa Punapekasta se, että hän on joskus ollut työssä käyvä ihmisolento, joka on nyt muuttunut joksikin, jonka ei ole mahdollista suorittaa inhimillisen maailman velvollisuuksiaan. On epäselvää, miksi hän tarkalleen ottaen muuttuu, sillä, kuten aiemmin osoitin, saksankieliselle ”Ungeziefer” -sanalle ei ole tarkkaa merkitystä. Myöskään sana ”verwandlung” ei tarkoita ainoastaan muodonmuutosta, vaan yhtä lailla muuttamista, muuntamista, muuttumista, muuntumista, muunnosta ja vaihtumista.

Toiseksi, *Die Verwandlungin* päähenkilö on ainoa, joka pitää muutostaan täysin luonnollisena; Gregor Samsa ei ainoastaan tyydy kohtaloonsa, vaan alkaa tehdä uuden ruumiinsa kanssa heti herättyään tuttavuutta ja sopeutuu nopeasti ympäristönsä muutoksiin, kuten siihen, että hänen huoneensa ensin tyhjenetään Gregorin pitämistä huonekaluista ja myöhemmin täytetään tarpeettomilla huonekaluilla, jotka asuntoon muuttavat alivuokralaiset tuovat mukanaan. Hän oppii arvostamaan tuntosarviaan, opettelee nauttimaan seinistä ja katosta roikkumisesta ja tekee päätöksen ”tehdä siedettäväksi ne epämiellyttävät olosuhteet, joilla hän nykyisessä olomuodossaan rasittaa omaisiaan” (MM, 63). Gregor itse kuitenkin suhtautuu läpi kertomuksen rauhallisesti ja tyyneesti omaan ulkomuotoonsa ja muodonmuutokseensa, eikä missään vaiheessa tarinaa tule kironneeksi tai edes harmitelleeksi sitä, että hänestä tuli tämä ”hirviömäinen” otus tai sitä että hän alkaa hiljalleen menettää näkönsä ja kykynsä liikkua. Gregor ei harmittele sitä, että hänen isänsä pahoinpitelee häntä ja lopulta heittää häntä pienillä punaisilla omenoilla, joista yksi uppoaa syvälle hänen panssarihaarniskaansa ja jonka aiheuttamaan tulehdukseen hän lopulta menehtyy. Gregor ei myöskään kanna kaunaa isäänsä kohtaan, kun hänelle selviää, että tämä on pojaltaan salassa laittanut rahaa sivuun ja että perheellä on kuin onkin vanhoilta ajoilta omaisuutta, joka on korkojen kasvaessa suurentunut ja

jolla voisi kuolettaa isän velkoja. Hän haluaa kuunnella siskonsa viulunsoittoa, vaikka selviää, että tämän viulunsoittotaidot ovat korkeintaan keskinkertaiset.

Kolmanneksi, kukaan ei tule kyseenalaistaneeksi sitä, onko Gregor kenties tullut jonkin hirviömäisen otuksen syömäksi. ”Ungezieferin” ei sanota muistuttavan likimainkaan Gregor Samsaa, mutta ”Ungeziefer” on hänen perheenjäsenilleen epäilyksettä Gregor. Neljänneksi, kuten Punapekka, Gregor on koko kertomuksen ajan harvinaisen tietoinen yksilö, joka pystyy ”Ungezieferinäkin” asettumaan muiden ihmisten asemaan, näkemään itsensä muiden ihmisten silmin. Itse asiassa, hänen mielensä pikemminkin kirkastuu hänen ymmärtäessä vasta ”Ungezieferinä” vihanneensa työtään ja pitävänsä ihmisiä pitkävetaisinä, ja vasta ”Ungezieferinä” hän ymmärtää, että hänellä on runsaasti aikaa ”miettiä häiritsemättä, kuinka järjestäisi elämänsä” (MM, 62). Koska näiden asioiden ymmärtäminen ei ilmeisesti ole ollut hänelle mahdollista ihmisenä, vaan vasta ”Ungezieferinä”, en osaa lukea häntä osattomana olentona. ”Ungezieferinä” Gregor saa myös uusia fyysisiä ominaisuuksia, joihin ei tule suhtautua lainkaan vähäpätöisesti; hänen on muun muassa mahdollista roikkua katosta ja seinistä sekä elää ravinnotta ja pysyä yöt ja päivät valveilla, mikä tukee tulkintaani siitä, ettei ”Ungezieferiksi” muuttuminen ole Gregorille lainkaan epämiellyttävä asia ja ettei Gregor Samsa – huolimatta siitä, että hän menehtyy tarinan lopussa – ole lainkaan traaginen hahmo, kuten *Die Verwandlungin* kohtausta hänen kivuttomasta kuolemastaan ja seesteisestä kuolintilastaan ilmentää:

Er machte bald die Entdeckung, daß er sich nun überhaupt nicht mehr rühren konnte. Er wunderte sich darüber nicht, eher kam es ihm unnatürlich vor, daß er sich bis jetzt tatsächlich mit diesen dünnen Beinchen hatte fortbewegen können. Im übrigen fühlte er sich verhältnismäßig behaglich. Er hatte zwar Schmerzen im ganzen Leib, aber ihm war, als würden sie allmählich schwächer und schwächer und würden schließlich ganz vergehen. Den verfaulten Apfel in seinem Rücken und die entzündete Umgebung, die ganz von weichem Staub bedeckt waren, spürte er schon kaum. An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück. Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener, als die seiner Schwester. In diesem Zustand leeren und friedlichen Nachdenkens blieb er, bis die Turmuhr die dritte Morgenstunde schlug. Den Anfang des allgemeinen Hellerwerdens draußen vor dem Fenster erlebte er noch. Dann sank sein Kopf ohne seinen Willen gänzlich nieder, und aus seinen Nüstern strömte sein letzter Atem schwach hervor. (VW, 155–156)

Hän teki sen huomion, ettei kyennyt enää lainkaan liikkumaan. Hän ei ihmetellyt sitä, pikemminkin tuntui luonnottomalta, että hän tähän saakka oli tosiaankin kyennyt liikkumaan näin ohuiden jalkojen varassa. Muuten hän tunsikin olonsa suhteellisen viihtyisäksi. Tosin hänen koko ruumistaan särki, mutta kivut tuntuivat vähitellen heikkenevän ja heikkenevän ja lopulta ne katosivat kokonaan. Hän tuskin tunsikin

selässään olevaa mädäntynyttä omenaa ja haavan tulehtunutta ympärystä, joka oli kokonaan pehmeän tomun peitossa. Hän muisteli liikuttuneena ja rakkaudella perhettään. Gregorin käsitys siitä, että hänen oli kadottava, oli mikäli mahdollista vieläkin ehdottomampi kuin sisaren. Tähän tyhjyyden ja rauhallisen miettimisen sävyttämään tilaan hän jäi, kunnes tornikello löi kolmannen aamutunnin. Hän koki vielä ikkunan kautta näkyvän aamun valkenemisen. Sitten hänen päänsä painui tahdottomasti kokonaan alas, ja viimeinen hengenveto virtasi heikkona hänen sieraimistaan. (MM, 88–89)

3.2.2 ”Ungeziefer” symbolisuuden karikatyyrina

Palaan hetkeksi Nabokovin viestiin *Die Verwandlungin* todellisuuden rajoja-ylittävydestä; se muistuttaa, että koska Gregor Samsan tarinan maailma on sekä maagis-realistinen että laeiltaan erilainen kuin oma maailmallemme, *Die Verwandlungia* tulee tarkastella kertomuksen siitä maailmanjärjestyksestä käsin, jonka luova kirjoittaja on jäljittelemättömäksi konstruoinut. *The Paris Review* -lehteen kirjoittamassaan artikkelissa ”The Beetle and the Fly” David Cronenberg kutsuu Gregor Samsaa parhailta ihmisen ja eläimen ominaisuuksilla varustetuksi superolennoksi (2014, WWW-lähde). Koska ”Ungeziefer” ei edes ole eläin, sitä ei voida eläimenä lukea, ja koska se ei ole ihminenkään, siihen ei tule myöskään suhtautua ihmisenä, vaan fantastisena olentona. Tämän myös Jürg Schubiger panee esityslistalle teoksessaan *Franz Kafka: ”Die Verwandlung: Eine Interpretation”* (1969). Schubigerin mukaan *Die Verwandlung* antaa ”Ungezieferistä” niin hahmottoman ja muodottoman kuvan, ettei ”Ungezieferistä” esitettyihin tietoihin tule suhtautua faktuaalisesti (1969, 27–40). Samaan päätelmään tulee myös Melissa De Bruyker *Kafka’s Creatures: Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings* (2010) -kokoelmaan kirjoittamassaan artikkelissa ”Who Identified the Animal? Hybridity and Body Politics in Kafka’s *The Metamorphosis* and *Amerika*”. Joskin Bruykerin mukaan *Die Verwandlungin* metamorfoosi on yhtäältä poliittinen ja psykologinen diskurssi, sillä siinä luodaan jatkuvasti kuvia ja identiteettejä ja tehdään huomioita olemisesta, ei olennosta (2010, 193).

Gregor Samsasta ennen muodonmuutosta kerrotaan *Die Verwandlungissa* verrattain niukasti. Tiedämme, että Gregor Samsa on naimaton ja täsmällinen, aikatauluja orjallisesti noudattava mies, joka työskenteli viisi vuotta saman yrityksen palveluksessa kertaakaan sairastamatta. Käsitämme, että hän on pitkään asunut perheensä kanssa,

omassa makuuhuoneessa, joka Gregorin mukaan on ”liian pieni ihmisen huone” (MM, 46). Huoneesta ulos johtaa kolme puista ovea, jotka Gregor tapaa matkoillaan omaksumansa tavan mukaisesti lukita yön ajaksi (MM, 49). Kun Gregor Samsan työpaikalta tullaan kyselemään Gregorin perään, opimme hänen äidiltään, että ”poika ajattelee aina vain liikettä” (MM, 52), mikä jatkaa kiinnostavasti Bruykerin tulkintaa *Die Verwandlungista* keskusteluna.

Tässä vaiheessa on kuitenkin syytä kohdistaa huomiota siihen, että herättyään ”Ungezieferinä” Gregor Samsan maailmasta katoaa kaikki järjestys ja koherentti liike. Siinä, missä hän henkisesti vaikuttaa harvinaisen selväjärkiseltä ja terävältä, kuten olen edellä tähdentänyt, fyysisesti hänestä tulee kerta kaikkiaan mahdottoman ristiriitainen, lähestulkoon piinaavan paradoksaalinen olento. Välillä hän näyttäytyy seinästä roikkuvana ruskeana läiskänä ja välillä lattialla ryömivänä ötökkänä, jota samassa tilassa olevat ihmisetkään eivät huomaa. Väliin hän kätkeytyy piiloon mitä mahdottomimpiin asentoihin ja kulmauksiin, kiipeilee sulavasti seiiniä ja kattoja pitkin ja vipeltää ketterästi lepotuolinsa suojiin, ja esimerkiksi mennessään huoneeseensa kuolemaan Gregor hämmästelee sitä ja häntä erottavaa ”pitkää etäisyyttä” (MM, 88). Toisinaan taas hän ei mahdu mistään huoneensa ovesta sisään ja kaatuilee kehoaan hallitsemattomana ympäri asuntoa.

Myös hänen äitinsä, isänsä kuin sisarensakin ovat suhteellisen epäloogisia ja irrationaalisia hahmoja. Gregorin äiti muun muassa pyytää Gregorin isää säästämään Gregorin hengen, kun tämä on aikeissa tappaa poikansa, vaikka vain hetkeä aiemmin hän on itse mennyt suunniltaan nähtyään vilauksen Gregorin ulkomuodosta ja käyttäytynyt torjuvasti poikaansa kohtaan. Gregorin maanis-depressiiviseltä vaikuttava isä puolestaan onnistuu surmaamaan poikansa – uskomatonta kyllä – heittämällä tätä omenalla selkään. Grete taas alkaa tuntemattomasta syystä laiminlyödä veljensä hoitamista, vaikka hän on itse ottanut asian hoitamisen velvollisuudekseen ja syöttää aluksi veljeään vanhemmiltaan salaa, ja kun Gregorin äiti yhden ainoan kerran siivoaa poikansa siivottomaan kuntoon menneen huoneen, Grete alkaakin nyhkyttää lohduttomasti.

Hypoteesissani *Die Verwandlung* ei ole kertomus hirviöstä, eikä liioin kertomus ihmisestäkään, josta tulee hirviömäinen. Se ei ole tarina toisesta eikä totalitarismin niskaotteesta ihmiseen, eikä sen nimi, *Die Verwandlung*, viittaa ainoastaan kertomuksen päähenkilöön Gregor Samsaan, vaan yhtä lailla sen muotoaan muuttavaan todellisuuteen ja sen epäluotettaviin, keskenään ristiriitaisiin maailmanlakeihin ja hahmoihin. Kenties selvimmin tämä näkyy *Die Verwandlungin* kolmannessa osassa, jossa Gregor paljastuu

ensi kertaa ihmisille, jotka eivät ole tunteneet tai nähneet häntä silloin, kun hän oli vielä ihminen.

Taloudellinen ahdinko on ajanut perheen ottamaan alivuokralaisia. Gregorin isä, äiti ja sisko syövät illallista näiden kolmen ”vakavan herran” kanssa (MM, 82), joille perhe tarjoilee aamiaista ja toisinaan illallistakin, kun taas Gregor on jätetty ”kuolemaan nälkään” (MM, 83). Grete alkaa soittaa viulua viihdyttääkseen vuokralaisia, ja Greten soitosta lumoutuneena Gregor ryömii huoneestaan olohuoneen lattialle kaikkien näkyville. Tässä vaiheessa kukaan ei kuitenkaan kiinnitä häneen vielä minkäänlaista huomiota, sillä häntä ei voi nähdä selvästi. Greten soiton kerrotan ottavan perheen ”kokonaan valtoihinsa”, mutta vuokralaisiin Greten soitto ei kuitenkaan tee vaikutusta, vaan he ”sallivat enää kohteliaisuudesta rauhaansa häiritävän” (MM, 84). Kun Gregor työntyy lähemmäksi sisartaan, vuokralaiset paikantavat päätään melkein kiinni lattiassa pitävän Gregorin, jonka sanotaan ”huvittavan heitä enemmän kuin viulunsoitto” (MM, 85). Isä alkaa välittömästi rauhoitella vuokralaisia, vaikka nämä ”eivät lainkaan näyttäneet kiihtyneiltä” (MM, 85). Vuokralaiset alkavat vaatia selityksiä perheenpäältä, joka yrittää kätkeä Gregoria, joka nyt yllättäen kuvataankin paljon suuremmaksi kuin vain hetkeä aiemmin, selkensä taakse. Lopulta, ”ottaen huomioon asunnossa vallitsevat elinolosuhteet”, vuokralaiset ilmoittavat irtisanovansa huoneensa, jättävänsä maksamatta siihenastisesta asumisestaan sekä harkitsevansa varsin perusteltavien korvausvaatimusten esittämistä (MM, 86).

Kun lasit vaihtuvat, myös näkökulma ja tulkinta ”Ungezieferistä”, tämän olemuksesta ja sisäisestä maailmasta muuttua karikatyyrimäisesti muotoaan. *Die Verwandlungin* abstrakti universumi allekirjoittaakin todistuksen kirjallisen kosmoksensa ambivalenttiudesta ja absurdiudesta, ja nimenomaan sen jatkuvan muutoksenalaisuuden säännönmukaisuudesta. Sen itsensä sanelemilla ehdoilla *Die Verwandlung* etenee, joka muodon ja tilan läpipäästävänä, ja sen alati asentoaan vaihtava päähenkilö, ”Ungeziefer”, astuu itsensä jättämiin jalanjälkiin ja aina uudelle maailmannäyttämölle – ikuisen, äärettömän ja itseään ruokkivan, rakentavan ja herjaavan muutoksen päättömässä virtauksessa.

4 Eläinhahmot mielikuvayhteiskunnassa

Kahden nykykirjallisuutemme merkittävän modernistin lyhytproosaa uudelleenlukemalla olen irtautunut niistä istuvista käsityksistä, joiden mukaan olen edellä lausunut Ernest Hemingwayn *Cat in the Rainin* ja *The Snows of Kilimanjaron* sekä Franz Kafkan *Ein Bericht für eine Akademie* ja *Die Verwandlungin* eläinhahmojen tulleen ainakin osittain luetuksi. Tässä luvussa pohdin laajemmin sitä, miten eläinhahmot tulevat tulkituiksi; esimerkiksi empatian, stereotypian ja imagon käsitteiden avulla esitän niin moraalisia kuin eläinfilosofia kysymyksiä, jotka paitsi asettavat vastavaloon ihmiskeskeisen tapamme lukea esiin kaunokirjallisuudessa esiintyviä eläinhahmoja myös kyseenalaistavat tottumuksemme antaa niille inhimilliseen todellisuuteen solahtava merkitys. Lopuksi kytken työni keskusteluun kirjallisuuden luomisen etiikasta ja oikeutuksesta. Saammeko me, kykenemmekö edes, ja mitä hyötyä on kirjoittaa auki toislaisen eläimen maailmankokemusta?

4.1 Empatia, imago ja stereotypia

Teoksessaan *Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst* (1903) Theodor Lipps jakaa empatian negatiiviseen ja positiiviseen. Negatiivisen empatian kohde on vastenmielinen tai ruma, kun taas positiivisen empatian kohde on kaunis tai miellyttävä (Lipps 1903, 140). Lippsin mukaan empatiamme eläimiä kohtaan versoo kehollisesta samankaltaisuudestamme; ihminen samaistuu eläimen ruumiiseen (1903, 159–160), jota ihminen tapaa vaistomaisesti myös jäljitellä eläimen kohdatessaan – esimerkiksi matkimalla tämän ääntelyä ja ilmeitä (1903, 120–121). Lipps myös muistuttaa, ettei yksilöllistä henkilöhistoriaamme voi jättää empatiakokemuksen ulkopuolelle, sillä eläimet näyttäytyvät ja selittyvät meille oppimamme ja rakentamamme maailmanjärjestyksen ja kokemusmaailman kautta (1903, 159–160).

Theodor Lippsin näkemyksiä empatiasta ilkeää mainiosti sovitella aineistoni eläinhahmojen ylle. Kuin Lippsin filosofian oppikirjaesimerkkinä *Cat in the Rainin* naispäähenkilö tuntee ulkona näkemäänsä kissaa kohtaan ilmeistä positiivista empatiaa; hän paitsi kutsuu kissaa hellittelynimillä myös pitää sitä esteettisesti viehättävänä olentona, sillä hän alkaa nähdä itsessään merkkejä, jotka on ensin paikantanut empatiansa

kohteessa. Kiinnostava yksityiskohta tästä kehollisen samankaltaisuuden kokemuksesta on se, että palatessaan hotellihuoneeseensa ilman haluamaansa kissaa nainen alkaa peilin edessä kosketella juuri hiuksiaan – ei esimerkiksi raajojaan tai kasvojaan – kuin jäljitelläkseen näkemäänsä kissaa. Helena Telkänranta kertoo teoksessaan *Millaista on olla eläin?* (2015), että kissoilla on tuntokarvoja harvakseltaan koko vartalon alueella, ja että niiden avulla kissat pystyvät muun muassa aistimaan tuulen suunnan (Telkänranta 2015, 32–33). Hiuksiaan koskettaessaan myös tarinan nainen löytää itsensä ja alkaa määritellä uudelleen suhdetta omaan kehoonsa ja avioliittoonsa. Samankaltainen aistihavaintojen terävöityminen tapahtuu myös *The Snows of Kilimanjaron* päähenkilölle Harrylle, joka toivoisi edustavansa sitä merkitystä, jonka hän on itse lähelle Kilimanjaron huippua kuolleelle leopardille antanut. Kuten kohdissa 2.2.1 ja 2.2.2 esitän, itsestään ja kyvystään tietoisena Harryn hahmossa on näkyvästi monia sellaisia attribuutteja, joita kertomuksessa annetaan sen eläinhahmoille. Vaikka Harry sanallisilla haukkumanimillä hyeenaa kuvailemalla yrittääkin antaa ymmärtää halveksuvansa tätä, hän kuitenkin tuntee hyeenaa kohtaan silmiinpistävää negatiivista empatiaa.

Vaikka Lippsin ajatukset empatiasta koskevat ensisijaisesti käytöstämme ja aistihavaintojamme eläinten kohtaamisesta kaunokirjallisen maailman ulkopuolella, hänen huomioitaan voi vaivattomasti sopeuttaa myös siihen, miten kaunokirjallisten eläinhahmojen merkitykset ankkuroituvat ihmisyksilön kokemusmaailmaan. Se edellyttää sitä, että arvioimme uudelleen niitä kulttuurisia, kielellisiä ja henkilöhistoriallisia positioita, joista eläinhahmoja luetaan ja joista niitä kohtaan tunnetaan empatiaa. Lippsin näkemykset käyvät erityisen kiinnostaviksi tarkasteltaessa sellaisia kaunokirjallisuuden inhimillisiä eläimiä, jotka on lähtökohtaisesti konstruoitu verrattomiksi, jotka eivät muistuta todellisen maailman eläimiä ja ovat siten aina vieraita, inhimillisten aistiemme ulottumattomissa. *Ein Bericht für eine Akademie* Punapekka esimerkiksi on tällainen hahmo, sympaattiseksi kirjoitettu hybridi, jolle jopa kaltoin kohtelevat ihmiset ovat ”mainioita” ja ”erinomaisia” ja jonka kokema kärsimys ja kova kohtalo ovat omiaan herättelemään tulkitsijassaan myönteistä empatiaa. Franz Kafka on toisin sanoen kirjoittanut kertomuksensa sisään paitsi ainutlaatuisen hybridin myös kuvan siitä, millainen tämä nimenomainen, myötätuntoa kosolti osakseen saava hybridi on. Hän on rakentanut Punapekan imagoksi verrattomasta Punapekasta, ja lukijan onni, vapaus ja velvollisuus on tulkita Punapekan hahmoa ottamalla huomioon tiedon, jonka Kafka on tästä imagosta tarinassaan antanut. Kiinnostavaa kyllä, Punapekka on myös huolestunut julkisuuskuvastaan, vaikka hänen maailmansa ei tunne ketään hänenkaltaistaan, niin kuin

ei todellinenkaan maailmamme. Hän todellakin pelkää menettävänsä kasvonsa, ellei juurta jaksaa selittää akatemian jäsenille uskomattoman elämäntarinansa vaihteita. Hän ei halua tulla tyypistetyksi pelkäksi simpanssiksi, koska hän ei ole sitä. Näin Kafkan kertomus myös leikittelee lukijansa kyvyllä tuntea eläinhahmoaan kohtaan myötätuntoa. Vastaavanlaisen struktuurin Kafka on luonut myös *Die Verwandlungissa*, jossa Gregor Samsan sentimentaalisuudelle altis hahmo samaten on oma universuminsa, jossa on tilaa tulkinnan kukoistukselle. Vaikka Gregor Samsaa kuvataan kauhistuttavaksi otukseksi, minun on vaikea kuvitella lukijaa, joka suhtautuisi *Die Verwandlungiin* kauhukertomuksena ja Gregor Samsaan olentona, joka ei ansaitse lukijan sympatiaa.

Toisin kuin Kafkan kirjoituksessa, Hemingwayn kynästä syntyneet eläinhahmot ja niiden kuvaukset ovat kiinteästi kytköksissä käsitettävissä ja käsitteellistettävissä olevaan todellisuuteemme, jonka sisäpuolelle tai osaksi ne on luonnosteltu ja josta olevaa tietoa Hemingway on käyttänyt hyväkseen luodessaan hybridin sijasta vain representaation kertomuksiinsa sisällyttämistä eläimistä. *Cat in the Rainissa* ja *The Snows of Kilimanjarossa* esiintyvät eläimet eivät puhu, eikä niillä ole inhimillisiä ominaisuuksia. Ne eivät osaa selittää käytöstään eivätkä ota ihmisen ruumista omakseen tai toisinpäin. Sen sijaan tapa, jolla Hemingway kertomuksissaan kuvaa eläimiä, ei aina kannusta lukijaa tuntemaan myötätuntoa niitä kohtaan, kuten *The Snows of Kilimanjaron* tapauksessa. Hän ei päästä tulkitsijaansa helpolla, koska hänen eläinesityksensä eivät suoranaisesti vaadi lukijaa lukemaan eläinhahmoja ulos eläintarhoistaan. Vastoin Kafkan hybridejä, Hemingwayn fiktiiviset eläinhahmot eivät myöskään ole ihmisten ”veroisia” – ja näin on myös hänen muussa kaunokirjallisessa tuotannossaan – vaan korkeintaan ihmisten kaltaisia, ja lähinnä vain muistuttavat jonkin ominaisuutensa vuoksi ihmisiä, jolloin vaarana on se, että hänen tuotantonsa eläinhahmot tulevat entistä herkemmin redusoiduksi pelkiksi stereotyyppioiksi, kuten olen edellä todistanut. Päinvastoin kuin Kafka, Hemingway ei ole luonut eläinhahmojaan yhtä jäljittelemättömiksi kuin Kafka, vaan sanallisen jäljennöksen tuntemastaan toislaajisen eläimen muodosta, eli kuvan kuvien ja yhä uusien kuvien luomakuntaan, jossa lukijan tekemä eläinhahmon tulkinta on taas jäljennös hänen jäljennöksestään.

Joka tapauksessa niin Hemingwayn kuin Kafkan lyhytkertomusten eläinesitykset ja niiden lukuisat, toinen toistaan anomalistisemmat tulkinnat puoltavat vahvasti sitä, että kaunokirjalliset eläinhahmot lähetetään ja vastaanotetaan aina rekonstruktioina, jotka ovat tilanteisuudelle sensitiivisiä ja muutosherkkiä sekä lähettäjän että vastaanottajan taidoille ja tiedoille, mihin seuraavassa syvennyn.

4.2 Eläinhahmo kielellisenä ja kulttuurisena konstruktiona

Mikäli eläimet eivät herättäisi meissä minkäänlaisia tunteita, positiivisia tai negatiivisia, ja mikäli emme näkisi niissä mitään inhimillistä, ja eritoten mikäli niiden erilaiset ilmentymät eivät resonoi kulttuuristen spektriemme sisällä, emme taatusti lukisi niitä osana meitä, kuvina omasta maailmastamme ja kokemuksistamme, eivätkä tämän tutkielman aineistossa konstailevat eläimet olisi saaneet niitä tulkintoja ja merkityksiä, joita heille esittämässäni lähde-esimerkeissä on annettu. Esimerkiksi Mary Midgley kirjoittaa teoksessaan *Animals and Why They Matter* (1983), että kohtelemme eläimiä tunteidemme ohjaamina, ja suhtautumisemme niihin riippuu niistä henkilökohtaisista suhteista, joita meillä on eläimiin (Midgley 1983, 33–44). Jos esimerkiksi Gregor Samsa olisi yön aikana muuttunut joksikin elottomaksi ja tunteettomaksi mieltämöksemme, kuten vaikkapa omenaksi, ja jos häntä olisi vastaavasti kuolettavasti heitetty omenan sijasta ”Ungezieferillä”, ”syöpäläisellä”, *Die Verwandlung* jäsentyisi tyystin toisenlaiseksi kertomukseksi kuin katsaukseni raportoi. Ehkä Samsan perhe tuntisi Gregorin menettämisestä surua, ehkä he näkisivät Gregorissa muutakin kuin hänen julkiasunsa, mikäli hän heräisi aamulla vaikkapa yksisarvisena. Samoin jos *Cat in the Rainin* kissat kuvattaisiinkin raivotautisiksi, ja kesken kertomuksen raivon valtaamat kissat tunkeutuisivat yhdysvaltalaisen pariskunnan hotellihuoneeseen tekemään näistä selvää, tulkintani tarinasta tapahtuisi toisenlaisessa horisontissa. Ja edelleen, mikäli lukisin Franz Kafkan *Ein Bericht für eine Akademien* ja *Die Verwandlungin* eläinhahmoja omalla äidinkielelläni, mitä suurimmalla todennäköisyydellä myös tapani kirjoittaa niistä sävytyisi toisen kielijärjestelmän ilmaisumekanismeilla, ja yhtä oletettavasti törmäisin samankaltaisiin ongelmiin kuin *Die Verwandlungin* ”Ungezieferin” käännöstä ja merkitystä pohtiessani. Niin kuin ”Ungeziefer”, kieli elää käyttäjässään omaehtoisesti, muuttuu, luo uutta ja rikkoo rajoja.

Animal Studies on saanut paljon vaikutteita rakenteita ja kiinteitä merkityksiä purkavasta poststrukturalismista, kuten myös vasta viime vuosina eläintutkimuksesta julkaistut suomenkieliset perusteteokset, kuten Elisa Aaltolan toimittama ja Johanna Koskisen kääntämä artikkelikokoelma *Johdatus eläinfilosofiaan* sekä Elisa Aaltolan ja Sami Kedon toimittama *Eläimet yhteiskunnassa* (2015), valottavat. Jacques Derridan (1930–2004) teoksen *De la Grammatologie* (1967), joka ilmestyi englanniksi nimellä *Of Grammatology* vuonna 1976, viestissä kaikki tekstit ovat keskenään ristiriitaisia, koska sanoja ja merkkejä on mahdollista lähestyä ja tulkita lukuisin tavoin – niin määrättömistä

kulttuurisista asiayhteyksistä ja asemista, että erilaisten merkkien ja sanojen muodostamissa sisällöissä on aina monimerkityksisyyttä; niille ole esitettävissäkään mitään virallisia tulkintoja. Derridan filosofia tekee eläinten asemaa koskevasta keskustelusta myös lingvistisen kysymyksen, sillä eläimistä käyttämällämme kielellä – esimerkiksi sanoilla, joilla viittaamme viittaustemme ulkopuolella ja ulottumattomissa oleviin ja eläviin toislajisiin eläimiin – kohtaamme tuhattomasti semioottisia ja pragmaattisia ongelmia, kuten tilannekohtaisuuden ja kontekstin vetoomukset merkityksen mielivaltaisuuden puolesta. Inhimillisen kielen ilmaisun ongelma tulee vastaan heti tutkielmani ensimmäisessä novellissa *Cat in the Rain*, jonka kerronnassa kissoista käytettävät nimitykset vaihtelevat geneerisestä ”catista” selvästi affektiivisempaan ”kittyyn”, joka paitsi viittaa kissanpentuun myös toimii yleisenä hellittelynimenä domestikoituneille kissoille. Tämä asettaa *Cat in the Rainin* kissat omassa tarinatodellisuudessaan eläiminä huomattavasti suosiollisempaan asemaan kuin jossa eläimet taasen ovat *The Snows of Kilimanjaron* maailmassa, jossa hyeenan ja leopardin eläimellisyyttä osoitetaan vain yhdellä ainoalla sanalla.

Kirjailija ei voi myöskään tietää, millaiseen lukijan maailmaan hän eläinhahmonsa kirjoittaa, millaisessa suhteessa hänen sanallisen eläinrepresentaationsa tulkitsija on omaan olemiseensa ja ympäristöönsä, kieleen, kirjallisuuteen ja sen lukemiseen, ja millaisten uskomusten, sosiaalisten rakenteiden, maailmankatsomusten, asenteiden, ajan ja paikan asettamien vaateiden ja painotusten kehyksiin hänen rekonstruktionsa tarinamaailman eläinhahmosta tai muotokuvansa kaunokirjallisesta ihmiseläinhybridistä pannaan, sillä kuullessamme esimerkiksi sanan ”lehmä” reagoimme kukin omalla tavallamme. Yhdelle tulee mieleen televisiomainos, jossa puhuva lehmä markkinoi ihmisille omaa maitoaan ja näin ollen onnistuu myös sulkemaan katsojansa silmät todellisessa maailmassa kokemastaan kärsimyksestä mekaanisen sarjatuotanto-prosessin osana. Toiselle sana voi tuoda mieleen laitumen, jolle onnellinen, inhimillisen maailman ongelmista autuaan tietämätön lehmä laskee päänsä aterioidakseen. Kolmannelle sana voi aiheuttaa kuvotusta, ja neljännelle syvää kunnioitusta.

Jacques Derrida piti Cerisy-la-Sallen kymmenpäiväisessä konferenssissa vuonna 1997 puheen ”L’Animal que donc je suis”, joka julkaistiin englanniksi vuonna 2002 *Critical Inquiry* -lehdessä nimellä ”The Animal That Therefore I Am”. Vuonna 2008 myös painettuna kirjana julkaistussa tekstissä Derrida tunnustaa sanan ”L’Animal”, ”eläin”, ongelmallisuuden; muistuttamalla, että ”L’Animal” ei tee oikeutta eri eläinten keskinäiselle moninaisuudelle ja että sanan käyttäminen on merkki ihmisen itselleen

antamasta oikeudesta ja vallasta antaa eläimille ääni ja nimi (2002, 400) hän tulee palanneeksi varhaistuotantonsa ajatuksiin. Niiden maailmankuvaa ja sen rakentumista käsittelevät teesit koskevat yhtä lailla eläimiä, sillä hän on uransa alkuajoista lähtien kritisoinut länsimaista ontologiaa, jossa ihminen hallitsee ympäröivää todellisuutta ja on siitä myös irrallinen (2002, 398). Sen Derrida tekee kirjoittamalla auki varsin hupaisaa kohtausta, jossa hänen lemmikkikissansa yhtenä aamuna seuraa häntä kylpyhuoneeseen ja näkee Derridan ilkosillaan, minkä seurauksena Derrida alkaa hävetä alastomuuttaan ja käydä läpi varsin herättelevää introspektiota. Hän myöntää tunteneensa olonsa syntymäpuvussaan niin epämukavaksi, että hän joutui esittämään itselleen väistämättömän kysymyksen: ”Kuka minä olen?” Derrida jatkaa tarkentaen:

I must make it clear from the start, the cat I am talking about is a real cat, truly, believe me, *a little cat*. It isn't *the figure* of a cat. It doesn't silently enter the room as an allegory for all the cats on the earth, the felines that traverse myths and religions, literature and fables. There are so many of them. The cat I am talking about does not belong to Kafka's vast zoopoetics, something that nevertheless solicits attention, endlessly and from a novel perspective. (*The Animal That Therefore I Am* 2002, 374)

Derridan kuvaamassa kohtauksessa kissa on itsellinen olento, joka edustaa yksin itseään, joka ei ole metafora eikä allegoria, joka ei ole antropomorfismin tuote eikä antroposentrismin uhri, vaan aivan oikea, todellinen kissa. Ja nimenomaan hänen kissansa, jonka sijaa, kyvykkyyttä ja maailmanmuodostusta ei mikään eikä kukaan voi imitoida tai jäljitellä, minkä ymmärtäessään Derrida alkaa hävetä sitä, että hän tunsii häpeää. Hän tulee siihen päätelmään, että hänen lemmikkikissansa on hänelle itselleen autobiografinen olento, sillä Derrida tulkitsee kissaansa itsensä ja oman maailmankuvansa kautta – tuntematta kissansa todellisuutta. Tällä huomiolla Derrida ottaa kantaa myös fiktiivisten eläinhahmojen reseptioon, joka tapahtuu aina autobiografistissa kehyksissä lukeminen kun on pääsääntöisesti intiimisti ja yksityisesti jäsentyvää tulkintaa.

Derridan tunteellisesta kokemuksesta motivoituneena haluan esittää kysymyksen, miten se, mitä Derrida ajattelee lemmikkiinsä alasti törmätessään, edistää kissan asiaa, edesauttaa tätä ulos roolistaan Derridan kotieläimenä. Sillä eikö hän tulekin käyttäneeksi kissaansa puheensa panssarina ja kohtaamistaan kissansa kanssa lausuntonsa inspiraation liekkinä esittääkseen nimenomaan inhimillisiä ajatuksiaan toislaajisen eläimen todellisuuden suhteesta omaansa? Derridahan ei lainkaan peittele sitä, että tarkastelee itseään ja omaa kokemustaan etualaistaen sitä, millaista edistymistä hänen omassa ajatuksen-

juoksussaan tapahtui sen jälkeen, kun kiusallinen kohtaaminen loppui. Tuleeko hänen kissansa koskaan ymmärtämään näitä hänen ottamiaan edistysaskeleita? Toisin sanoen, eikö hänkin tule toisintaneeksi mallia, jonka muuttia paitsi eläintutkimuksen koko perusasetelma myös hänen puheensa sisältö arvostelee?

Edellä esitettyyn on syytä kohdistaa viisto katse pitäen mielessä Gilles Deleuzen (1925–1995) ja Félix Guattarin (1930–1992) identiteetistä esittämät näkemykset, joista keskustelu eläinten asemasta ja koko eläinfilosofia on myöskin saanut vaikutteita. Kaksiosaisen teoksensa *Capitalisme et schizophrénie* (engl. *Capitalism and Schizophrenia*) ensimmäisessä osassa *L'anti-Œdipe* (engl. *Anti-Oedipus*), joka julkaistiin ranskaksi 1972 ja ensimmäisen kerran englanniksi vuonna 1977, Deleuze ja Guattari moittivat ihmiskeskeistä todellisuuskäsitystä ja sen tarjoamaa piirrosta pysyvästä identiteetistä. Ihmisestä tai eläimistä ei ole olemassa minkäänlaisia prototyyppisiä, vaan maailmassa oleminen on skitsofreenistä, monimielistä (Deleuze & Guattari 1977/1983, 4–5). Koska identiteetti muuttuu jatkuvasti, sillä ei ole ääriä, eikä sitä voi määrittellä kukaan muu kuin itsensä tiedostava olio, jonka vapaus on vetää identiteettinsä rajat parhaaksi katsomallaan tavalla. Näin syntyy todellisuus, joka liukuu lukemattomien näkökulmien mäkeä ja jonka laskemattomat olemisen muodot läpäisevät.

Kaunokirjallisia eläinhahmoja ei suinkaan tule sulkea tämän määritelmän vaikutuspiiriin ulkopuolelle, sillä juurikin tätä huomiota kommentoi *Ein Bericht für eine Akademie* Punapekka, joka keskeytymättömällä puheellaan ja liikehännällään lukuisten maailmojen ja inhimillisten ja ei-inhimillisten tietoisuuksien ja identiteettien maastossa ei ainoastaan kerro omasta ainutkertaisuudestaan, vaan käy myös taloksi Deleuzen ja Guattarin yhtenäisiä identiteettejä purkamaan todellisuuskäsitykseen. *Die Verwandlung* Gregor Samsan tricksterimäinen, tarinamaailmansa rajoja jatkuvasti rikkova ja muotoaan vaihtava hahmo on sekin kuin prototyyppi Deleuzen ja Guattarin visiosta; Gregor Samsan esimerkiksi sanotaan ensin heräävän lähes eepin kokoisena kappaleena, mutta matto vedetäänkin lukijan alta heti seuraavassa käänteessä, jossa edellä annettu tieto sysätään syrjään uuden tiedon tieltä ja Gregor kuvataan melko lailla päinvastaiseksi olennoiksi. Hemingwayn *The Snows of Kilimanjaron* epigrafiassa puolestaan ihmetellään, mitä leopardi on mahtanut etsiä Kilimanjaron huipun tienoilta, vaikka juuri tälle nimenomaiselle leopardiysilölle vuorelle nouseminen on kertomuksen tarinamaailmassa ollut mahdollista, mikä pitäisi lukea sen ihailtavaksi eduksi eikä oudoksuttavaksi poikkeamaksi siksi, ettei leopardien tiedetä viihtyvän ikijäällä. Erityisen herkullinen yksityiskohta on, että todellisen leopardin raato on myös

löydetty Kilimanjaron ikijäältä noin 5600 metrin korkeudesta vuonna 1926 (ks. esim. Heikkilä & Räsänen 1977, 313). Arvoitukseksi jää, oliko aikanaan ihmetystä aiheuttanut tieto tästä merkillisestä löydöksestä kantautunut Hemingwayn korviin hänen julkaistessa kertomuksensa kymmenen vuotta myöhemmin.

Ei pidä sivuuttaa, että arvostellessaan pysyvän identiteetin ideaalia Deleuze ja Guattari arvostelevat yhtä lailla ihmistä, joka kirjoittaa kaunokirjallisuutta, lukee ja tulkitsee fiktiivisiä eläinhahmoja. Heidän doktriininsa identiteetin monimuotoisuudesta herättävät väistämättömiä eettisiä kysymyksiä ja vaativat pohtimaan sitä, minkälaisesta identiteetistä luomme, luemme ja koemme eläinhahmoja sisältäviä tekstejä, ja siten kaulailevat läheisesti tutkimuskysymykseni kanssa. Koska Deleuzen ja Guattarin opissa ei ole ihannetta olennosta, ainoastaan ainutlaatuisia olentoja, eläinhahmoja tuottavan ja lukevan olennon tulkinta eläimistä ja eläinhahmoista on ainutlaatuista ja kytköksissä hänen merkitystä muuttavaan ja luovaan ainutlaatuisuuteensa. Tänäpä minä, Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen oppiaineeseen lopputyötään tekevä opiskelija, kirjoitan tulkintoja eläinrepresentaatioista ja esitän kysymyksiä eläinhahmojen kirjoittamisesta oman ainutlaatuisuuteni sisältä, mutta huomenna, toisessa ajassa tai paikassa kenties, tiedon karttuessa ja maailman muuttuessa ainutlaatuisuuteni piiri muuttuu toisella tavalla ainutlaatuiseksi ja voi hyvin alkaa seurata toista tulkinnan tietä ja noudattaa minulle vielä tällä hetkellä tuntematonta laskukaavaa. Kuten Aaron Gross ja Anne Valley teoksessaan *Animals and the Human Imagination. A Companion to Animal Studies* (2012) osuvasti tähdentävät, että koska käytämme eläimiä kulttuurisidonnaisina symboleina, niiden esitykset refleктоivat jatkuvasti ihmismaailmassa tapahtuvaa muutosta (2012, 26).

Kun identiteetin rajoja ei voi löytää, koska niitä ei ole, lukeminen ja tulkinta monistuu, yhä uusiksi ja uusiksi kokemuksiksi, kielellisiksi ja kulttuurisiksi rakenteiksi, uusiksi teksteiksi, uudeksi kirjallisuudeksi, jossa eläinhahmolla on yhtä elimellinen sija kuin millä tahansa muullakin hahmolla.

4.3 Eläinhahmojen kirjoittamisen ja lukemisen etiikasta

Haluan päättää tutkielmani pohtimalla niitä eettisiä kysymyksiä, joihin niin Lippsin, Derridan, Deleuzen ja Guattarin kuin koko *Animal Studies* -tutkimussuuntauksen induktiivista päättelyä vastustavat dogmit väistämättä johtavat. Eläintutkimus lähtee

liikkeelle siitä tosiasiasta, että elämme epätasa-arvoisessa, omanapaisuuden, syrjinnän ja rasmin keihästämässä maailmassa, jonka traaginen historia sulkee sisäänsä toinen toistaan häpeällisimpiä kausia, joina olemme oman käden oikeudella tehneet toisille väkivaltaa; kotimaan lippu hartioillamme olemme orjuuttaneet ja kolonisoineet kokonaisia kansakuntia, olemme polttaneet roviolla toisen maailmankatsomuksen ja sukupuolen edustajia omissa kirkoissamme, haudanee elävältä, riistäneet, rosvonneet, hävittäneet ja saalistaneet niin pitkään kuin menneisyyteemme muistamme. Sanonkin seuraavan sanojani säästelemättä ja tuohtumustani peittelemättä: Eläinten asemaan ja oikeuksiin julkinen puhe on alkanut puuttua siksi, ettei diskriminaatio, hyväksikäyttö ja vihanpito ole kadonnut narsistisesta maailmastamme mihinkään, ainoastaan niiden kohteet ovat muuttuneet. Ja koska emme voi yksiselitteisesti tutkia ja lähestyä kohteidemme maailmoja omiimme peilaten ja itseemme verraten, käymme jatkuvasti yksipuolista keskustelua, mikä on itsessään niin valtava ja ylittämätön eettinen ongelma, ettei se kestä päivänvaloa.

Mutta mitä tekemistä tällä sitten on kirjallisuudentutkimuksen kanssa? Paljonkin, kuten kirjailija Elif Shafak (s. 1971) osoittaa heinäkuussa 2010 maineikkassa TED-konferenssissa pitämässään puheessa ”The Politics of Fiction” (2010, WWW-lähde), jonka kirjailijan mielikuvituksen vapautta puolustava sanoma tekee lähtemättömän vaikutuksen. Omakohtaisia kokemuksia sisältävässä luennossaan Elif Shafak paljastaa, että on koko kirjailijanuransa ajan tullut luetuksi etnisen taustansa lävitse; sen vuoksi hänen kirjoittamiaan maailmoja ei suinkaan aina oteta vastaan fiktiivisinä, vaan todistuksina ”toisesta” maailmasta – onhan Shafak alkujaan paitsi Lähi-idästä, ”Orientista”, myös sukupuolivähemmistöön kuuluva kaunokirjailija. Shafakin mukaan tämä ei ole läntisen maailman kirjailijoiden huoli, vaan sen ulkopuolelta tulevien kirjailijoiden taakka; jälkimmäiseksi mainitut nimittäin harvoin nähdään luovina yksilöinä, vaan kulttuuriperimänsä edustajina, jotka kirjoittaessaan antavat äänen ”toiselle”. Shafak jatkaa täsmentäen, että tällainen kirjallisuuden maailmojen monipuolisuutta tyypistävä ja mustavalkoistava hengenlaatu on vaaraksi fiktiolle itselleen, koska se vahingoittaa sen tekijää, niin ikään riisuu kirjailijan vallastaan ja oikeudestaan kuvitella, luoda yksilöllisiä maailmoja ja niiden sisään yksilöllisiä hahmoja, jotka eivät ole kuvia muista tai omista maailmoistaan.

Näin Shafak tulee ihailtavasti osoittaneeksi, että kirjallisissa hengentuotteissa lajisorto elää edelleen. Tämän tutkielman eläinrepresentaatioita lähestyneiden tutkimusten tulkinnoista voi vetää sen johtopäätöksen, että aineistoni eläinhahmoja on

luettu ihmisen maailmasta ja kuviksi ihmisen maailmaan sen sijaan, että samoja eläin-esityksiä olisi lähestytty kertomuksiin kirjoitettujen toislaajisten eläinten ehdoilla ja niiden tarinatodellisuuksien sisältä. Shafakin varoitus käy tässä suhteessa toteen, sillä ihmisvetoiset tulkinnat eivät tee oikeutta fiktiivisten eläinhahmojen monipuolisuudelle ja syvyydelle, vaan pienentävät niiden kirjallista vaikutusala ja siten myös rajoittavat fiktion mahdollisuuksia. Samalla Shafakin uljas manifesti esimerkillisesti paljastaa eläinten asemaa ja oikeuksia koskevan keskustelun moraalifilosofiset ongelmakohdat. Kysymys ei ole ainoastaan eläinten asemasta inhimillisessä todellisuudessa, vaan niiden asemasta fiktiivisissä todellisuuksissa, joissa eläimille usein annetaan kyky muodostaa ihmisen ymmärtämää puhetta, jotta meille selviäisi, millainen heidän maailmansa todistus on. Toisin kuin Shafakin esimerkissä, jossa ”toisen” kertomus luetaan ”toisen” kertomuksena ikään kuin ”toisella” olisi ”toisena” esteetön pääsy ”toisen” mieleen ja tietoisuuteen ja siten mahdollisuus kuvata ja jäljitellä se todenmukaiseksi, eläintutkimuksen moraalifilosofinen asetelma käynnistää kirjallisuustieteellisessä diskurssissa keskustelun siitä, miksi ja millä oikeudella fiktiivisen maailman sisällä oleva ”eläin-toinen” – keinolla tai toisella, vaikka sitten fiktion rajoja venyttelemällä ja ”eläintoisen” ihmisenkaltaistamisella – pakotetaan kertomaan tarinaansa ”toisena”.

Kirjallisuustieteen sisällä voimme yhtä lailla pohtia, pitäisikö kirjailijan olla eläinhahmoa luodessaan tietoinen siitä, että lukijat sijaitsevat omien asenteidensa, ennakkoluulojensa ja mieltymystensä kalastusaluksella antaessaan tuolle samalle hahmolle merkityksen. Pitäisikö heidän tietää, että kirjoittaessaan toislaajisista eläimistä he myös luopuvat niiden merkitysten hallinnasta? Että he tuottavat eläinrepresentaatioita, joiden maailmat eivät elä ainoastaan heidän kielellisten ja kulttuuristen kupujensa sisällä? Olisiko Hemingwayn pitänyt tietää, että viitatessaan kertomustensa sisään kirjoittamiinsa eläimiin sanoilla ”kitty” ja ”bastard” hän myös antaa itselleen vallan tavoitella toislaajisen eläimen luonteenlaatua sekä lukijalleen ohjeen eläinrepresentaationsa tulkinnasta, että hän houkuttelee eläinhahmojaan tulemaan esiin tietynlaisina estetisoimalla niitä, kuvaamalla niitä kielellä, jonka vain toinen hänen lajiinsa kuuluva tunnistaa kieleksi? Tai olisiko Kafka osannut arvata, että kuvatessaan Gregor Samsan hahmoa hirviömäiseksi hän koettelee lukijansa kykyä tuntea hahmoaan kohtaan empatiaa? Osasiko hän ennustaa, että hänen ”Ungezieferinsä” luetaan jonkin ihmiselle epäedullisen ominaisuuden tai ihmisen aseman kuvaksi, vaikka sen epämääräinen ulkomuoto ei vähimmässäkään määrin muistuta ihmisen kehoa?

Kirjallisuusfilosofia voi puolestaan kysyä, miksi tähän tutkielmaan valikoimani

lyhytkertomukset eivät voisi yhtä lailla kertoa niissä esiintyvistä eläimistä tai eläinhybrideistä nimenomaan eläiminä ja eläinhybrideinä. Esimerkiksi siitä, miten uskottavasti tai mielikuvituksellisesti niiden ulkonäköä ja olemusta on kuvailtu. Tai siitä, miten paljon kehitystä ja kasvua niissä tapahtuu, kuten olen osoittanut Franz Kafkan *Ein Bericht für eine Akademie* ja *Die Verwandlung* eläinhybrideistä kirjoittaessani. Miksi tämä tieto olisi vähäpätöisempää kuin se tieto, joka eläinhahmoja inhimillistämällä ja jopa uudelleenlukemalla saadaan? Miksi tällaisen tiedon saaminen olisi yhtään sen toisarvoisempi tavoite kuin itsekäs pyrkimyksemme määrittellä suhdettamme eläimiin ja egoistinen ponnistuksemme selvittää, millaista on olla toislaajinen eläin?

Ilmiötä on pakosti lähestyttävä myös lukijan näkökulmasta. Viime vuosina luovaa kirjoittamista koskevan keskustelun saralla on pohdittu sitä, mistä kirjailija saa kirjoittaa, koska kirjoittaessaan mistä tahansa kirjailija myös heijastelee todellisuutta. Monet pitävät keskustelua perusteettomana fiktion luonteen vuoksi; sen sisällä oleva maailma taipuu siihen, mihin oma maailmamme ei, ja koska fiktiivinen maailma siksi tottelee vain omia käskyjään, sen ei ole mahdollista selittää sen enempää itseään kuin fiktion ulkopuolista maailmaakaan, jonka sisään se on keinotekoisesti maailmaksi kirjoitettu. Jotkut ovat kuitenkin toista mieltä, sillä kuten olen edellä tähdentänyt, kirjailija ei voi tietää, miten hänen luomansa kaikkeus eläinhahmoineen käärityn auki. Koko Hubara aiheutti helmikuussa 2016 Suomen sosiaalisessa mediassa kiihaan keskustelun julkaisemalla *Ruskeat Tytöt* -verkkopäiväkirjasivustollaan tekstin ”Othe(i)ron”, jossa hän syytti edellisenä vuonna kaunokirjallisuuden Finlandia-palkinnon saanutta kirjailijaa Laura Lindstedtiä kulttuurisesta omimisesta eli appropriatiosta. Kulttuurisella appropriatiolla tarkoitetaan kulttuurin adoptoimista toiseen kulttuuriin tai sen elementtien hyödyntämistä toisessa kulttuurissa (ks. esim. Young 2010, 5). Hubaran mukaan Lindstedtin olisi pitänyt ottaa asemansa kantasuomalaisena, valkoisena kirjailijana huomioon kirjoittaessaan romaaniinsa *Oneiron* (2015) tummaihoisen naisen sekä aškenasijuutalaistaustaisen naisen tarinat (Hubara 2016, WWW-lähde). Vasta Hubaran kirjoituksen jälkeen ”kulttuurisen lainaamisen” ilmiöstä alettiin puhua Suomessa laajemmin, ja useat suomalaiset päivä- ja aikakauslehdet julkaisivatkin Hubaran yllyttämänä aiheeseen liittyviä kirjoituksia.

Kulttuurisen omimisen käsite liittyy sikäli kiinteästi tutkielmaani, että se kysyy sitä, kenellä oikeus kirjoittaa, mistä ja kenestä. Siinä, missä Elif Shafakin murhe koskee kirjallisuuden vastaanoton olettamuksia siitä, että ”vähemmistökirjailija” kirjoittaa vähemmistöstään ja vähemmistöään sekä vähemmistöstään vähemmistöään, kulttuurinen

appropriatio haluaa tietää kirjailijan entiset kotiosoitteet ja nykyisen yhteiskunnallisen ja sosiaalisen statuksen. Syyllistyykö kirjailija kirjoittaessaan toisesta kulttuurista, oman kokemuksensa ja kulttuurinsa ulkopuolelta, toisen kulttuurin anastamiseen? Kulttuurisen appropriatian käsite voi ja täytyy laajentaa eläinfilosofiseksi kysymykseksi ja koskemaan myös fiktiivisiä eläinhahmoja. Tekeekö toislajisen eläimen mallintaminen kaunokirjalliseen todellisuuteen kirjailijasta varkaan? Voiko eläimellä ylipäätään olla kulttuuria, jota kähveltää fiktion mieleen? Entä kansalaisuutta? Mikäli kotimaisten elintarviketeollisuuden yritysten tekemää markkinointia ja mainontaa on uskominen, niin vastaus viimeisimpään on ehdottomasti kyllä, sillä ne kutsuvat Suomen rajojen sisäpuolella sarjatuotettuja eläinperäisiä elintarvikkeitaan ”suomalaisiksi”, monesti jopa päästävät alistamansa eläimen kahdennoksen televisioon myymään omaa lihaansa.

Tieteellinen fakta on, että ihmiseläinten lailla toislajiset eläimet tuntevat pelkoa, iloa, surua, kipua, ja että toislajisilla eläimillä on tietoisuus. Siihen tunkeutuminen ja toislajisen eläinten tunne-elämästä kirjoittaminen on kysymys, jota sietää pohtia, vaikkakaan emme saa kenties koskaan tietää, mitä me tarkalleen ottaen olemme viemässä.

5 Lopuksi

Joku voisi tietysti kysyä, mitä fyysistä tai henkistä haittaa kirjallisuudessa esiintyvien eläinhahmojen tulkitsemisella ihmiskeskeisesti on. Loppuuko juomavesi ihmisten aivoissa tapahtuvasta kirjallisesta tulkinnasta tai keskustelusta, jonka päämääränä on vaihtaa ajatuksia ja näkemyksiä? Käyvätkö eläinten biologiset elinolosuhteet ahtaiksi siitä, että niitä käytetään välineinä antroposentrisen maailmankuvamme katalogissa? Lämpeneekö ilmasto, jos luemme osoittelevasti Hemingwayn eläinhahmoja tai Kafkan lyhyt kertomusten ihmiseläinhybridejä? Mitä järkeä on puhua fiktiivisten eläinhahmojen oikeudesta yksilölliseen fiktiiviseen presenssiin, jos ne eivät voi lukea ihmisen ihmiselle kirjoittamia fiktiivisiä kertomuksia? Vaikka emme inhimillisen mieleemme mukaan kirjallisuutta lukemalla tee eksplisiittistä väkivaltaa eläimille, telje niitä eläintarhoihin, kyni niitä nahoistaan tai kokeile niillä meille tarkoitettuja lääkkeitä, eläintutkimuksella ja -filosofialla on kasapäin annettavaa kirjallisuudentutkimukselle. Sen eläinten ainut-

laatuisuutta korostava ja oikeuksia ajava eetos kertakaikkisesti avaa silmämme ja muuttaa suhtautumistamme kirjallisuuden eläinrepresentaatioihin. Eläinhahmoja on syytä lukea uudelleen, sillä kuten tässä tutkielmassa saavutetut tulkinnat osoittavat, ne ovat kirjallisina hahmoina monipuolisia, syvällisiä ja tulkinnassa juoksettuvia siinä, missä fiktiiviset ihmishahmotkin.

En ole voinut enkä voi näin lyhyen tutkielman puitteissa antaa täysin tyhjentävää esitystä siitä, miten monin tavoin aineistoni eläinhahmoja on lähestytty. Niistä tehtyjä tulkintoja lienee yhtä monia kuin niiden tulkitsijoita, joiden keskenään erilaiset ja sisäisesti monilukuiset maailmat ovat myös alttiita jatkuvalla muutokselle. Tavoitteeni onkin ollut lukea aineistossani esiintyviä eläinhahmoja maaperältä, joka mahdollistaa aiempien, usein ihmiskeskeisistä lähtökohdista tehtyjen tulkintojen osoittamisen ja kriittisen arvioinnin. Lukutapani on myös innostanut minua miettimään niitä kielellisiä ja kulttuurisia syitä, jotka johtavat eläinhahmon fabulistisen ja antroposentrisen lukemisen vaaraan. Johtopäätökseni ja analyysini osoittavat, että *Animal Studies* -tutkimuksen käsitteiden soveltaminen kahden maailmankirjallisuuden eturivin modernistin eläinhahmoihin on paitsi mahdollista myös hyvin suotavaa. Tämä tulee käsittää näyttönä siitä, miten paljon eläintutkimuksella on kirjallisuudentutkimukselle antaa ja miten sitä tulisi ilman muuta hyödyntää yhä varhaisemman kaunokirjallisuuden analyysissä.

Olen tutkimuskysymykseni filosofisen luonteen vuoksi sovittanut aineistoni kertomuksista tekemiini tulkintoihin sekä myöhempisiin pohdintoihini eläinrepresentaatioiden aineellistumisesta ihmistodellisuudessa käsitteitä erilaisista tieteenhaaroista, filosofioista ja tutkimustraditioista, koska lähestymistapani on sitä vaatinut. Laajan tutkimuskysymykseni purkaminen on ollut satoisaa paitsi monipuolisen aineistoni vuoksi myös siksi, että *Animal Studies* -tutkimus hakee vielä muotoaan ja metodologiaansa. Toisaalta juuri se, ettei eläintutkimuksen esittämien menetelmien ja käsitteiden soveltaminen kirjallisuudentutkimukseen käy kovin suoraviivaisesti, on johtanut kiehtoviin ja innovatiivisiin kysymyksenasetteluihin ja tulkintoihin.

Tutkimukseni edetessä minun on ollut myös välttämätöntä kyseenalaistaa asemani kirjallisuudentutkijana, sillä niin tämän tutkielman aineiston kirjailijat, tutkimuskirjallisuuden alle listaamani tieteentekijät kuin kirjoittajakin elävät inhimillisessä maailmassa, ja tässä tutkielmassa esittämäni tulkinnat, pohdinnat ja johtopäätökset on kirjoitettu ihmiselle käsitettävällä kielellä muille oman eläinlajini edustajille. Koska tiedän tällä tavalla itsekkin syyllistyväni siihen, mistä syyllistin edellä Derridaa, minun ei sovi osoitella ketään sormella tai langettaa kenellekään tuomiota

spesismistä. Siksi myös kaikkea antamaani tietoa voi ja täytyy punnita tarkoin ja perusteellisesti, ja aivan mielihyvin soisinkin niin tehtävän, sillä nähdäkseni kriittinen keskustelu eläinrepresentaatioista kirjallisuudentutkimuksessa on vasta astunut valokeilaan. Samasta syystä en pidä tarkoituksenmukaisena toistaa Hemingwayn ja Kafkan lyhytkertomusten eläinhahmojen esiintuloista tekemiäni tulkintoja. Katson, että kaikki niistä käymäni pohdinta ja kiistely osallistuu laadultaan puolueelliseen debattiin, joka tapahtuu meidän maallamme, jolla lupamme mukaisesti nimitämme väittelyn osapuolet ja sanelemme sen ehdot. Poikkeuksellisen houkuttelevaa olisikin jatkossa tarkastella *Animal Studies* -tutkimusta hyödyntäen sellaisia kirjallisia figuureja, jotka ovat ei-inhimillisiä sekä ei-eläimellisiä, mutta kuitenkin itsensä tiedostavia, eläviä olentoja, kuten esimerkiksi scifikirjallisuuden hahmoja, joiden toimijuus on keinotekoisien tekoälyn tahdittamaa.

Ein Bericht für eine Akademie Punapekan ilmaisua jäljitellen voin ilokseni raportoida, että olen tässä tutkimuksessa saavuttanut sen, minkä tahdoinkin saavuttaa. Lukemalla aineistoni eläinhahmoja teoreettisen viitekehyksen tarjoaman käden rohkaisemana olen esitellyt niille uusia, vaihtoehtoisia tulkintoja. Tätä tehdessäni havaitsin, että eläintutkimuksen työkaluilla voi erinomaisesti operoida Ernest Hemingwayn ja Franz Kafkan lyhytkertomusten tarinamaailmoissa. *Animal Studies* palveleekin antoisasti koko Hemingway- ja Kafka-tutkimusta; nostamalla eläinhahmot huomion keskipisteeseen se avaa aineistoni kirjallisissa maailmoissa ovia, jotka johtavat tarinatodellisuuksiin, joissa eläinhahmot saavat ansaitsemansa arvon ja tunnustuksen.

Lähteet

Aineisto

HEMINGWAY, ERNEST 2004. *The Snows of Kilimanjaro and Other Stories*. Lontoo: Vintage Books.

Sisältää seuraavat kaksi novellia ilman itsenäisiä sivunumeroita:

CR = *Cat in the Rain*, s. 85–88.

SK = *The Snows of Kilimanjaro*, s. 1–24.

KAFKA, FRANZ 1996. *Die Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Sisältää seuraavat kaksi novellia ilman itsenäisiä sivunumeroita:

BA = *Ein Bericht für eine Akademie*, s. 322–337.

VW = *Die Verwandlung*, s. 96–161.

KAFKA, FRANZ 1997. *Kootut kertomukset* (saks. alkuteos *Die Erzählungen*). Suom. Aarno Peromies. Helsinki: Otava.

Sisältää seuraavat kaksi novellia ilman itsenäisiä sivunumeroita:

SA = *Selonteko akatemialle*, s. 151–159.

MM = *Muodonmuutos*, s. 46–92.

Kaunokirjallisuus

COETZEE, J.M. 2003/2005. *Elizabeth Costello* (engl. alkuteos *Elizabeth Costello*). Suom. Seppo Lojonen. Helsinki: Otava.

DARRIEUSSECQ, MARIE 1996/1997. *Sikatotta* (ransk. alkuteos *Truismes*). Käänt. Annikki Suni. Helsinki: WSOY.

HEMINGWAY, ERNEST 1925/1994. *Cat in the Rain*. Lontoo: Vintage Books.

HEMINGWAY, ERNEST 1926/2009. *Ja aurinko nousee* (engl. alkuteos *The Sun Also Rises*). Suom. Jouko Linturi. Helsinki: Tammi.

HEMINGWAY, ERNEST 1952/2007. *Vanhus ja meri* (engl. alkuteos *The Old Man and the Sea*). Suom. Tauno Tainio. Helsinki: Tammi.

HEMINGWAY, ERNEST 1981/2003 (toim. Carlos Baker): *Selected Letters 1917–1961*. New York: Scribner.

HEMINGWAY, ERNEST 1935/2012. *Afrikan vihreät kunnaat* (engl. alkuteos *Green Hills of Africa*). Suom. Tauno Tainio. Helsinki: Tammi.

HUBARA, KOKO 2017. *Ruskeat Tytöt – Tunne-esseitä*. Helsinki: Like.

KAFKA, FRANZ 1927/1966. *Amerika*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

KAFKA, FRANZ 1959/1990. *Letters to Family, Friends, and Editors* (saks. alkuteos *Briefe 1902–1924*). Käänt. Richard & Clara Winston. Schocken Books: United States.

ORWELL, GEORGE 1945/2003. *Animal Farm*. United States of America: Plume.

SINGER, ISAAC BASHEVIS 1982. *The Collected Stories*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Tutkimuskirjallisuus

AALTOLA, ELISA (toim.) 2013. *Johdatus eläinfilosofiaan*. Helsinki: Gaudeamus.

AALTOLA, ELISA & KETO, SAMI (toim.) 2015. *Eläimet yhteiskunnassa*. Helsinki: Into Kustannus.

AMMARY, SILVIA 2008/2009. ”The Road Not Taken in Hemingway’s *The Snows of Kilimanjaro*”. Julkaisussa *Connotations*, 2008/2009, s. 123–138.

ARMSTRONG, PHILIP 2008. *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. New York: Routledge.

BAKER, STEVE 1993. *Picturing the Beast: Animals, Identity and Representation*. Manchester: Manchester University Press.

BAKER, STEVE 2000. *The Postmodern Animal*. Lontoo: Reaktion.

BEAUVOIR, SIMONE DE: 1949/2009. *Toinen sukupuoli I: Tosiasiat ja myytit*. (ransk. alkuteos *Le deuxième sexe I: Les faits et les mythes*). Helsinki: Tammi.

BEAUVOIR, SIMONE DE: 1949/2011. *Toinen sukupuoli II: Eletty kokemus*. (ransk. alkuteos *Le deuxième sexe II: L’Expérience vécue*). Helsinki: Tammi.

BEER, AMY-JANE & MORRIS, PAT 2007. *Maailman nisäkkäitä* (engl. alkuteos *Mammals*). Suom. Iiris Kalliola. Helsinki: Otava.

- BENNETT, WARREN 1988. "The Poor Kitty and the Padrone and the Tortoise-Shell Cat in *Cat in the Rain*". Julkaisussa *Hemingway Review*, 1988:4, s. 26–36.
- BENNETT, JILL 2005. *Empathic Vision: Affect, Trauma, And Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
- BJÄRVALL, ANDERS & ULLSTRÖM, STAFFAN 2011. *Suomen nisäkkäät* (ruots. alkuteos *Däggdjur i Sverige*). Suom. Iris Kalliola & Heidi Kinnunen. Helsinki: Otava.
- BOWLER, PETER 1992. *The Fontana History of the Environmental Sciences*.
- BRENNEN, CARLENE 2006. *Hemingway's Cats: An Illustrated Biography*. Florida: Pineapple Press.
- BROD, MAX 1960/1995. *Franz Kafka: A Biography*. New York: Schocken Books.
- BURWELL, ROSE MARIE 1996. *Hemingway: the Postwar Years and the Posthumous Novels*. New York: Cambridge.
- DALMAU CASTAÑÓN, WILHEM 1952. "El caso clinic de Kafka en 'La Metamorfosis.'" Julkaisussa *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1952: 27, s. 383–88.
- DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FELIX 1972/1982. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (ransk. alkuteos *Capitalisme et Schizophrénie. L'anti-Cédipe*). Käänt. Robert Hurley, Mark Seem & Helen R. Lane. New York: The Viking Press.
- DERRIDA, JACQUES 1967/2002. *Of Grammatology* (ransk. alkuteos *De la Grammatologie*). Käänt. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- DUSSINGER, GLORIA R. 1967. "The Snows of Kilimanjaro: Harry's Second Chance." Julkaisussa *Studies in Short Fiction* 5.1, 1967:4, s. 54–59.
- ELLIOT, IRA 1995. "Performance Art: Jake Barnes and Masculine Signification in *The Sun Also Rises*". *American Literature*, 63. 1995:1, s. 77–94.
- FICHTER, MANFRED M. 1987. "The Anorexia Nervosa of Franz Kafka". Julkaisussa *International Journal of Eating Disorders*, 1987:3, 367–377.
- FOGLE, BRUCE 2003. *Kissanomistajan käsikirja* (engl. alkuteos *Cat Owner's Manual*). Suom. Ulla Kokko. Helsinki: Otava.
- FRIEDLÄNDER, SAUL 2014. *Franz Kafka: A Poet of Shame and Guilt*. New Haven: Yale University Press.
- GARRARD, GREG 2004. *Ecocriticism*. Oxfordshire: Routledge.
- GILMAN, SANDER 2005. *Franz Kafka*. Lontoo: Reaktion Books.
- GROSS, AARON & VALLELY, ANNE (toim.) 2012. *Animals and the Human Imagination. A Companion to Animal Studies*. New York: Columbia University Press.

- HAGOPIAN, JOHN V. 1975. "Symmetry in *Cat in the Rain*". Teoksessa *Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays*, s. 220–222. Duke: Durham.
- HEIKKILÄ, MERJA & RÄSÄNEN, SEPPO 1977. *Zoo Suuri Eläinkirja – Osa 1: Nisäkkäät*. Porvoo: WSOY.
- HEMINGWAY, LEICESTER 1962/1996. *My Brother, Ernest Hemingway*. New York: World Publishing Company.
- HOYLES, JOHN 1991. *The Literary Underground: Writers and the Totalitarian Experience, 1900–1950*. New York: St. Martin's Press.
- KETE, KATHLEEN (toim.) 2011. *In the Age of Empire: A Cultural History of Animals*. Lontoo: Berg Publications.
- LODGE, DAVID 1980. "Analysis and Interpretation of the Realist Text: A Pluralistic Approach to Ernest Hemingway's *Cat in the Rain*". Julkaisussa *Poetics Today*, 1980:2, s. 5–22.
- LUCHT, MARC & YARRI, DONNA (toim.) 2010. *Kafka's Creatures: Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- MACDONALD, SCOTT 1997. "*The Snows of Kilimanjaro*: Three Critical Problems". Julkaisussa *Studies in Short Fiction* 2.1, 1974:4, s. 67–74.
- MACGREGOR, SHERILYN 2006. *Beyond Mothering Earth: Ecological Citizenship and the Politics of Care*. Vancouver: UBC Press.
- MCCANCE, DAWNE 2013. *Critical Animal Studies: An Introduction*. Albany: State University of New York Press.
- MIDGLEY, MARY 1983. *Animals and Why They Matter*. Athens: University of Georgia Press.
- MIRON, DAN 2010. *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking*. Stanford: Stanford University Press.
- MONTGOMERY, MARION 1961: "The Leopard and the Hyena: Symbol and Meaning in *The Snows of Kilimanjaro*". Julkaisussa *The University of Kansas City Review*, 1961:6, s. 277–282.
- MURRAY, NICHOLAS 2004. *Kafka*. New Haven: Yale University Press.
- NABOKOV, VLADIMIR 1980/2002. *Lectures on Literature*. USA: Mariner Books.
- NASH, RICHARD 2011. "Animal Studies". Teoksessa *The Routledge Companion to Literature and Science*, s. 253–263. Lontoo: Routledge.
- NAYAR, PRAMOD K. 2014. *Posthumanism*. Cambridge: Polity Press.
- NISKAVAARA, MARIIA 2017. "He tried to see the world the wolf saw –

Kognitiivinen narratologia ja ei-inhimillisen eläinmielen esittämisen tavat Cormac McCarthyn teoksessa *The Border Trilogy*”. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos..

OLIVER, CHARLES 1999. *Ernest Hemingway A to Z: The Essential Reference to the Life and Work*. New York: Checkmark Publishing.

PICK, ANAT 2011. *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press.

POWELL, MATTHEW T. 2008. “Bestial Representations of Otherness: Kafka’s Animal Stories”. Julkaisussa *Journal of Modern Literature (JML)*, 2008:3, s. 129–142.

ROHMAN, CARRIE 2009. *Stalking the Subject: Modernism and the Animal*. New York: Columbia University Press.

RICHTER, HELMUT 1962. *Franz Kafka: Werk und Entwurf*. Berlin: Ruetten & Loening.

RUONAKOSKI, ERIKA 2011. *Eläimen tuttuus ja vieraus*. Helsinki: Tutkijaliitto.

SAID, EDWARD 1978/2011. *Orientalismi* (engl. alkuteos *Orientalism* 1978). Suom. Kati Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus.

SCHUBIGER, JÜRIG 1969. Franz Kafka: ”Die Verwandlung”: Eine Interpretation. Frankfurt: Atlantis Verlag).

SIMONS, JOHN 2002. *Animal Rights and the Politics of Literary Representation*. New York: Palgrave Macmillan.

SMITH, JULIE A. 2005. “Sensory Experience as Consciousness in Literary Representation of Animal Minds”. Teoksessa *Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy, and Popular Culture*, 253–263. New York: Palgrave Macmillan.

SOKEL, WALTER 1956. ”Kafka’s ’Metamorphosis’: Rebellion and Punishment. Julkaisussa *Monatshefte*, 1956:4, s. 203–214.

SOKEL, WALTER 2002. *The Myth of Power and the Self: Essays on Franz Kafka*. Detroit: Wayne State University Press.

STEINHAUER, HARRY 1983. “Franz Kafka: A World Built on a Lie”. Julkaisussa *The Antioch Review*, 1983:4, s. 390–408.

SUURI KISSAKIRJA 3 1994. *Rotukissa* (ransk. alkuteos *Le Monde du Chat*). Suom. Ilkka Koivisto & Annikki Suni. Helsinki: WSOY.

TAYLOR, DAVID 2002. *Kissakäsikirja* (engl. alkuteos *You and Your Cat*). Suom. Tuula Syvänperä. Helsinki: Otava.

- TELKÄNRANTA, HELENA 2015. *Millaista on olla elain?* Helsinki: SKS.
- WALDAU, PAUL 2013. *Animal Studies: An Introduction*. New York: Oxford University Press.
- WEIL, KARI 2012. *Thinking Animals: Why Animal Studies Now?* New York: Columbia University Press.
- YOUNG, JAMES O. 2010. *Cultural Appropriation and the Arts*. Singapore: Wiley-Blackwell.

Elektroniset lähteet

- BARNHISEL, GREG 2001. "Critical Essay on *The Snows of Kilimanjaro*". Ei sivunro. Luettu 10.12.2016.
 [http://go.galegroup.com/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&sort=RELEVANCE&inPS=true&prodId=LitRC&userGroupName=uhsink&tabID=T001&searchId=R2&resultListType=RESULT_LIST&contentSegment=&searchType=BasicSearchForm¤tPosition=6&contentSet=GALE%7CH1420003900&&docId=GALE|H1420003900&docType=GALE&role=LitRC]
- CRONENBERG, DAVID 2014. "The Beetle and the Fly". Ei sivunro. Luettu 08.06.2017.
 [https://www.theparisreview.org/blog/2014/01/17/the-beetle-and-the-fly/]
- COLEMAN, LAUREN 2004/2007/2012. "Hemingway Curse". Ei sivunro. Luettu 08.10.2016.
 [http://copycateffect.blogspot.fi/2007/06/hemingway-curse.html]
- ESDAW – European Society of Dog and Animal Welfare*. "Society and Animal Welfare – Italy". Ei julkaisuvuotta. Ei sivunro. Luettu 19.06.2017
 [http://www.esdaw.eu/society--animal-welfare---italy.html]
- EVANS, OLIVER 1961. "The Snows of Kilimanjaro: A Revaluation." Ei sivunro. Luettu 16.10.2016.

[http://go.galegroup.com/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&sort=RELEVANCE&inPS=true&prodId=LitRC&userGroupName=uhelsink&tabID=T001&searchId=R2&resultListType=RESULT_LIST&contentSegment=&searchType=BasicSearchForm¤tPosition=1&contentSet=GALE%7CH1420014538&&docId=GALE|H1420014538&docType=GALE&role=LitRC]

HEMINGWAY, ERNEST 1935. *The Green Hills of Africa* [PDF]. Luettu 14.06.2015.
[http://cdn.preterhuman.net/texts/literature/books_by_author/H/Hemingway,%20Ernest/Green%20Hills%20of%20Africa.pdf]

HUBARA, KOKO 2016. ”Othe(i)ron”. Ei sivunro. Luettu 31.07.2017
[<http://www.lily.fi/blogit/ruskeat-tytot/otheiron>]

Kielitoimiston sanakirja. Haettu hakusanalla ”syöpäläinen”. Luettu 08.08.2017.
[<http://www.kielitoimistonsanakirja.fi/syöpäläinen>]

LIPPS, THEODOR 1903/1906. *Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst* [PDF]. Luettu 25.06.2016.
[<http://archive.org/stream/sthetikpsycholo02lippgoog#page/n11/mode/2up>]

MONTALBANO, WILLIAM D. 1991. “In August, Italy Goes to the Dogs : Animal Abuse : As the entire nation vacations, pets are abandoned in droves. Now, Parliament is saying, ‘Enough!’”. Julkaisussa *Los Angeles Times*. Ei sivunro. Luettu 19.06.2017.
[http://articles.latimes.com/1991-08-07/news/mn-139_1_dog-abuse]

Oxford Online Dictionary. Haettu hakusanalla: “filthy”. Luettu 31.08.2017.
[<https://en.oxforddictionaries.com/definition/filthy>]

PLIMPTON, GEORGE 1958. ”Ernest Hemingway, The Art of Fiction”. Julkaisussa *The Paris Review* 1958: 18. Ei sivunro. Luettu 12.06.2016
[<http://www.theparisreview.org/interviews/4825/the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway>]

UEXKÜLL, JAKOB VON 1909. *Umwelt und Innenwelt der Tiere* [PDF]. Luettu

04.07.2016.

[<http://ia600302.us.archive.org/27/items/umweltundinnenwe00uexk/umweltundinnenwe00uexk.pdf>]

WAGNER-MARTIN, LINDA 1994. ”*The Snows of Kilimanjaro: Overview.*” Ei sivunro. Luettu 10.10.2016.

[http://go.galegroup.com/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&sort=RELEVANCE&inPS=true&prodId=LitRC&userGroupName=uhelsink&tabID=T001&searchId=R2&resultListType=RESULT_LIST&contentSegment=&searchType=BasicSearchForm¤tPosition=6&contentSet=GALE%7CH1420003900&&docId=GALE|H1420003900&docType=GALE&role=LitRC]

WINER, ADAM 2008. ”Why Hemingway Used to Wear Women’s Clothing.” Ei sivunro. Luettu 13.10.2016

[<http://mentalfloss.com/article/20396/why-hemingway-used-wear-womens-clothing>]

WRIGHT, JERIANNE 2001. ”Hemingway’s Use of Animals as Psychological Symbols”. Ei

sivunro. Luettu 15.10.2016.

[<http://www.davidgagne.net/2001/11/12/hemingways-use-of-animals-as-psychologicalsymbols/>]