

Reina Ruuska

JAPANIN AAVEKIRJALLISUUS

Aaveet yhteiskunnan peilaajina

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta
Pro gradu -tutkielma
Huhtikuu 2019

TIIVISTELMÄ

Reina Ruuska : Japanin aavekirjallisuus: aaveet yhteiskunnan peilaajina
Pro gradu -tutkielma, 117 sivua
Tampereen yliopisto
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot
Huhtikuu 2019

Tutkimuksessa tarkastellaan japanilaista aavekirjallisuutta, erityisesti klassisia aavekertomuksia, joilla on Japanissa oma kirjallisuuden lajityyppinsä nimeltä ”kaidan”. Tämä Japanin perinteinen aavekirjallisuus ei vertaudu suoraan länsimaiseen kauhukirjallisuuteen, vaan aavekirjallisuus on oma kirjallinen tyylinsä, joka keskittyy yliluonnollisiin tapahtumiin ja kuolemaa käsitteleviin hahmoihin, mutta joka ei välttämättä käytä mitään kauhua luovia elementtejä tarinoissaan. Tarkastelen aaveiden luonnetta myös vertailemalla aavekuvauksen malleja länsimaisen kirjallisuuden vastaaviin teoksiin. Japanissa aaveiden olemassaololla on kuitenkin hyvin erilaisia merkityksiä kuin länsimaissa, koska Edo-kauden (1603-1868) ja Meiji-kauden (1868-1912) aikana aavekirjallisuus sai paljon vaikutteita pääasiassa uskonnoista ja paikallisista kuolemakäsityksistä.

Tutkimuksen lähtökohtana on ajatus siitä, että Japanin aavekirjallisuudessa on usein kuvattu yksilön ja yhteiskunnan välistä suhdetta. Japanin aavekirjallisuudessa pääpaino ei ole itse aaveen fiktiivisessä kuvauksessa, vaan tarinat valaisevat aaveiden kautta inhimillisiä heikkouksia sekä yhteiskunnan normeja. Tämän lisäksi aaveille on usein annettu rooli historian korjaajana, syntipukkina tai mahdollisen maailman edustajana, kuten luvussa kolme käsittelemäni teema ”kamikakushi” (joka tarkoittaa hengen erottamista ruumiista jumaluuden voimalla) osoittaa. Tarinat ovat oikeastaan allegorioita historian synkistä tapahtumista.

Oman tutkimukseni tarkoituksena on tarkastella, miten aavekirjallisuus peilaa omaa aikaansa ja ympäristöään, eli kuinka yhteiskunnalliset ongelmat ovat synnyttäneet aavekertomuksia, ja kuinka samat aaveen olemassaoloon liittyvät teemat ilmentyvät kulttuurisesti ja uskonnollisesti hyvin erilaisissa ympäristöissä, sekä länsimaissa että Japanissa. Tarkastelen tiettyjä aavekirjallisuuden teemoja, jotka näkyvät voimakkaasti niin japanilaisessa kuin länsimaisessa kirjallisuudessa: naisaaveiden ja kulttuurimisogynian suhdetta, tästä seuraavaa katarsista sekä aaveiden ruumiillisuuden merkityksiä ja toisen maailman kosmologiaa. Tutkin aavekirjallisuuden suhdetta maagiseen realismiin, johon kuuluu usein todellisten tapahtumien ja mielikuvituksen harmonista rinnakkaiselo.

Tutkimuksen keskeisin tutkimustulos on se, että Japanin aavekirjallisuudessa näkyvät selkeästi feodaalisen patriarkaalisen yhteiskunnan ylivalta, avioliiton ristiriitaisuus, sekä buddhalaisuuden vaikutukset. Aavehahmot edustavat yhteiskunnan vähäosaisempia henkilöitä eli naisia ja lapsia, ja näiden aseman käsittely on osa aavekirjallisuuden yhteiskunnallista roolia.

Avainsanat: Japani, feodaalinen yhteiskunta, misogynia, aaveet, historiallinen allegoria, ruumiillisuus, aavekirjallisuus

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Sisällys

| | |
|--|------------|
| 1 Johdanto | 1 |
| 1.1 Tutkimuskohde ja hypoteesit | 5 |
| 1.2 Japanin aavekirjallisuuden asema ja piirteet | 10 |
| 1.3 Aaveen määritelmät | 16 |
| 2 Yhteiskunta ja katarsis | 26 |
| 2.1 Naisaaveet ja misogynia | 28 |
| 2.2 Naisaaveet ja naisellisuus | 37 |
| 2.3 Pyhä ja väkivalta | 46 |
| 3 Aaveen ruumiillisuus | 58 |
| 3.1 Ruumiista erkaantuminen | 59 |
| 3.2 Aaveen metamorfoosi | 73 |
| 3.3 Toisen maailman kosmologia ja <i>kamikakushi</i> | 81 |
| 4 Johtopäätökset | 98 |
| Lähteet | 104 |
| Luettelo kuvioista ja taulukoista | 117 |

1 Johdanto

Tutkimukseni käsittelee japanilaista aavekirjallisuutta, erityisesti klassisia aavekertomuksia, joilla on Japanissa oma kirjallisuuden lajityyppinsä nimeltä ”kaidan (怪談)”. Tämä Japanin perinteinen aavekirjallisuus ei suinkaan automaattisesti tarkoita kauhukirjallisuutta, vaan aavekirjallisuus on oma kirjallisuudenlajinsa, joka keskittyy yliluonnollisiin tapahtumiin ja kuolemaa käsitteleviin hahmoihin, mutta ei välttämättä sisällä mitään kauhua luovia elementtejä tarinoissaan. Tarkastelen Japanin aavekirjallisuutta vertailemalla näiden tarinoiden luonteenomaisia ominaisuuksia länsimaisen kirjallisuuden aavekuvauksiin. Tarkoitukseni on tarkastella niissä ilmentyvien aavekuvauksien ominaisuuksia, sekä sitä, miten aikalaisuus ja yhteiskunnalliset kysymykset ilmenevät niissä. Pohdin syvällisemmin aaveen funktioita yhteiskunnallisessa kontekstissa, aavetarinoiden syntymisen merkityksiä ja syitä eri aikakausilla, sekä kuinka aaveiden funktio on muuttunut muiden kulttuurillisten virtauksien mukana tai vaikuttanut niihin.

Perinteinen aavetarinoiden kertomisen kulttuuri oli voimakkaimmillaan Japanissa erityisesti Edo-kaudella (1603-1868). Tällöin Japanin ulkopolitiikka oli eristäytynyttä ja siellä oli vaikutuksia aavekirjallisuuden kehittymiseen, jonka takia aavekertomukset kehittyivät maassa omalla tyylillään (Aramata 1999, 222), ja aaveiden tutkimuskenttä oli olemassa jopa akateemisena aiheena. Tämän aikakauden jälkeisellä Meiji-kaudella (1868-1912) Japani vapautui kansallisesta eristyneisyydestään, ja yhteiskunta teollistui ja nykyaikaistui ripeästi. Vasta tämän Meiji-kauden jälkeen kirjakauppoihin alkoi tulla ulkomaista kirjallisuutta, josta Japanin kirjallisuus alkoi itsekin vähitellen saada vaikutteita (mt. 222-223). Nykyaikaisen kirjallisuudentutkimuksen alalla keskityttiin kaunokirjallisuuden tutkimukseen ja aavekirjallisuutta pidettiin pelkkänä viihteenä ja aaveiden uskominen samastettiin taikauskoon. (Higashi 2010, 179). Näin Meiji-kauden ja sen jälkeisen ajan välillä on suuri aukko sekä populaarikulttuurin että kirjallisuuden näkökulmista katsottuna. Tästä Japanin aavekirjallisuus eteni seuraavaan vaiheeseensa, jossa se alkoi mukautua länsimaisten aavekertomuksien tyyliin, ja aaveiden olemassaoloa alettiin tarkastelemaan samankaltaisista näkökulmista.

Tässä tutkimuksessani keskityn Meiji-kauden ja sitä edeltävän vaiheen Japanin aavekirjallisuuden ominaisuuksiin, jotka eivät olleet vielä saaneet vaikutteita länsimaisesta ajattelusta, ja

vertailen näitä samanaikaiseen länsimaiseen kirjallisuuteen, kuten William Shakespearen, viktoriaaniseen kirjallisuuteen, sekä goottilaisen romaanin aavekuvauksiin.



Kuva 1 Tyypillinen naisaaveen visualisointi Japanissa. Yoshitoshi Tsukioka (1890)

Japanin klassisissa aavekertomuksissa on selvästi nähtävissä, kuinka niissä on usein kuvattu yksilön ja yhteiskunnan välistä suhdetta. Japanin aavekirjallisuudessa pääpaino ei ole itse aaveen fiktiivisessä kuvauksessa, vaan tarinat valaisevat aaveiden kautta inhimillisiä heikkouksia sekä yhteiskunnan normeja. Tämän lisäksi aaveille on usein annettu rooli historian korjaajana, syntipukkina tai mahdollisen maailman edustajana, kuten luvussa kolme käsittelemäni teema ”kamikakushi” osoittaa. *Kamikakushi* tarkoittaa hengen erottamista ruumiista jumaluuden voimalla. Historiantutkimuksen mukaan aavekertomuksia on käytetty Korean siirtomaahistorian aikana¹, jolloin japanilaisten alitajunnassa oli syyllisyyttä ja velkaantumisen tunnetta, ja tätä syyllisyyden

tunnetta kätkeettiin fiktiivisiin aavekertomuksiin (Ryu 2016, 150-151). Aavekertomuksille on siis annettu rooli joko kätkeä tai vaihtoehtoisesti paljastaa oikeaa historiaa, ja ne ovat yrityksiä hyvittää reaali maailman tekoja aaveiden kautta². Japanin aavekirjallisuus on siis eksistentiaalista kirjallisuutta, jossa aavekuvaukset ovat peilikuvia sen ajan kulttuurillisista asenteista kuolemaa ja kuolleita kohtaan.

Aavekirjallisuuden tutkimuksista suurin osa on keskittynyt vain tiettyyn teokseen tai kirjailijaan, ja aaveiden merkitykseen niissä. Aavekirjallisuuden kattavampi tutkimus, joka keskittyy jokaiseen historian eri jaksoon, käsittelee aaveita yleensä folkloristiikan näkökulmasta (esim. Konno 1957; Ichiyanagi 2014). Näistä esimerkiksi Yasaburo Ikedan teos *Nihon no yūrei* (1974,

¹ Vuodesta 1908 alkaen Korea oli Japanin siirtomaavallan alla 35 vuoden ajan, ja sitä käytettiin Japanin kapitalismin kasvun tukemiseksi.

² Katso esimerkiksi Onen Takayaman teos *Kaidan-hyaku-monogatari: Funa-yūrei* (1917, *Laivan aave*), jossa Japanista Koreaan kulkevalla aavelaivalla on myrkykkaasua tuottava tuomionpäivän kone mukanaan.

Japanin aaveet; tästä eteenpäin teoksien nimien käännös omani.) käsittelee aaveita japanilaisen mentaliteetin näkökulmasta: sitä, kuinka esimerkiksi japanilaisille tyypillinen joukkopsykologia, vuodenaikojen vaikutukset, yleiset elämäntavat, sekä jopa talon rakenteet vaikuttavat aaveiden kuvaukseen. Tästä ovat esimerkkeinä ääni, joka syntyy kimonon laahautumisesta tatamilattiaa vasten, paperista tehdyn liukuvan oven ääni, ja ovesta läpikuultava aaveen varjokuva.

Hyödynnän teosta Motoi Taniguchin *Kaidan-itan: Onnen no kindai* (2009, *Kaidan-kertomuksia: Kaunan nykyaikaistuminen*), joka on keskeinen teos, kun tarkastellaan Japanin aaveiden perinteisiä piirteitä. Teos käsittelee sitä, kuinka Japanin aavekertomuksia on käytetty propagandan välineenä sekä tekosyinä kyseenalaisille teoille kansallisvaltion muodostamisen aikakaudella. Meiji-kauden jälkeen aaveiden olemassaolo kiistettiin, mutta valtiolle oli tärkeää estää henkisten hahmojen katoaminen kulttuurista, jotta keisari voisi säilyttää asemansa jumalan kaltaisena yli-ihmisenä. Henkisten olentojen poistuminen ihmisten uskomuksista olisi samalla asettanut keisarin yli-ihmisyyden aseman kyseenalaiseen valoon. Myöhemmin sodan aikana tehtiin paljon aavekertomuksia, mutta tällöin oli implisiittinen tabu kuvailla aaveita, jotka kiroavat ja vihaavat kansakuntaansa, joka lähetti heidät kuolemaan taisteluun³. Tappiollisen sodan jälkeen, imperiumin ideologian kunnioittamista ei pidetty enää tarpeellisena, ja aavekertomukset ottivat rauhan viestittämisen tehtäväkseen⁴ (Taniguchi 2009, 253-60). Taniguchi myös osoittaa, että ensisilmäyksellä aavekertomukset näyttävät noudattavan kansakunnan politiikkaa ja kunnioittavan tabuja, mutta hän huomauttaa niistä löytyvän joskus myös piilottuja elementtejä ja kriittisyyttä hallintoa ja kansakuntaa vastaan (mt. 260). Venäjän-Japanin sodan (1904-1905) jälkeen valtion perustamisen prosessissa Meiji-hallitus erotteli kuolleet kahteen luokkaan; valtion puolesta kuolleet sotilaat olivat palvottuja, mutta viholliset unohdettuja aaveita. Aavekertomuksissa esiintyy aaveita, jotka pyrkivät takaisin kotiin Venäjälle, ja esimerkiksi japanilaisen seksityöntekijän aave, joka kaipaa takaisin kotimaahansa (Ryu 2016, 133-138).

³ Esimerkiksi Souseki Natsumen teos *Koto no sorane* (1905, *Väärin kuullun harpun ääni*), jossa Venäjän-Japanin sodassa nainen ryhtyy aaveeksi tavatakseen taistelukentällä olevan miehensä.

⁴ Katso esimerkiksi Akiyuki Nosakan teos *Hotaru no haka* (1967, *Tulikärpästen hauta*), joka on osittain kirjoitettu kirjailijan omien sotakokemusten perusteella. Teoksessa tarinan tapahtumat nähdään aaveiden kertomina sodan muistoina. Aaveet toistavat samoja sodan kokemuksia, vaikka aika etenee eteenpäin nykypäivää kohti. Sodan uhriaaveet ovat yhä edelleen maailmassa ikään kuin he olisivat vangittuina limbossa.

Aiemmista tutkimuksista kuitenkin hyvin harva käsittelee aaveiden yhteyksiä historiallisiin tapahtumiin. Oman tutkimukseni tarkoituksena on tarkastella aatehistoriallisen kirjallisuuden tutkimuksen näkökulmasta, kuinka yhteiskunnallisista ongelmista syntyi aavekertomuksia, ja kuinka samat aaveen olemassaoloon liittyvät teemat ilmentyvät kulttuurisesti ja uskonnollisesti hyvin erilaisissa ympäristöissä, eli länsimaissa ja Japanissa.

Tarkastelen kahta aavekuvauksen aspektia, jotka ovat olennaisia niin japanilaisessa kuin länsimaaisessakin kirjallisuudessa: naisaaveet ja misogynia, sekä aaveiden ruumiillisuuden merkitykset. Misogynia eli naisviha on sekoitus vihaa, vastenmielisyyttä ja fobiaa. Misogynia ei ole pelkästään globaali ilmiö uusliberaalilla aikakaudella, se on ollut myös tunne, jota vahvistaa jaettu ideologia ja vihamielisyyden muisti, jolla on voimistettu patriarkaalista yhteiskuntaa (Cho 2018, 37). Huomattava on myös, että tutkimuksessani käsittelemäni japanilaiset *kaidan*-teokset ovat kaikki mieskirjailijoiden kirjoittamia. Kirjojen perspektiivi on siis lähtökohtaisesti miesten näkökulmasta kirjoitettu, vaikka genreen kuuluukin, että tarinoissa ei käytetä selvää fokalisointia.

Ennen varsinaisen tutkimukseni aloittamista, esittelen tässä tutkimuksessa käytetyn aaveen ja aavekirjallisuuden keskeiset käsitteet. Populaarikulttuurin tutkija Kazuhiko Komatsu (2007, 8-9) osoittaa aavekertomusten jakautuvan kolmeen luokkaan, jotka perustuvat aaveiden aiheuttamiin henkisiin tapahtumiin. Ensimmäinen luokka on se, että henkiset kokemukset ymmärretään luonnosta syntyvän aaveen/hirviön tekona, ja ilmiö on aiheutunut yliluonnollisen voiman seurauksena. Toinen luokka selittää henkisen ilmiön syyt ihmisyyden aiheuttamaksi, eli ihmissuhteista tai yksilön ja yhteiskunnan törmäyksistä syntyvä henkilökohtainen tapahtuma synnyttää aaveita. Tähän luokkaan kuuluu Japanin aavekertomuksista suurin osa, joten voidaan sanoa, että se on Japanin aavekirjallisuuden historiassa keskeinen ja valtavirran käyttämä malli. Viimeinen luokka on se, että henkisten tapahtumien syy on ihmisen teoista lähtöisin, mutta itse henkiset ilmiöt syntyvät luonnosta. Tämä luokka vertautuu nykyaikaiseen ajatteluun ilmaston lämpenemisen syy-seuraussuhteista ja ihmisen vastuusta teoilleen, joihin luonto vastaa. Tähän kuuluu aaveen kantama kauna, joka aiheuttaa katastrofeja ja vitsauksia.

Koska keskityn tutkielmassani siihen, miten yhteiskunta, yhteiskunnan ja yksilön välinen suhde, kulttuuri, sekä historia synnyttävät aavetarinoita, tutkimukseni syventyy edeltävistä luokituksista toiseen sekä kolmanteen luokkaan. Kolmannen luokan tai ryhmän kohdalla näkyy ajatus

siitä, että luonto ja ihmiset ovat keskenään henkisessä yhteydessä. Tämä on myös Shakespearen maailmassakin ilmenevä ajattelutapa, vaikkakin hänen draamoissaan aaveen määritelmä on silti erilainen kuin Japanin aavekuvauksissa. Mikäli aave on yhteiskunnasta syntyvä historiaa symboloiva allegoria, sen kuvaukseen vaikuttavat populaarikulttuurin lisäksi myös uskonnolliset ajatukset, jotka olivat Japanissa erilaiset kuin länsimaissa, joissa oli vakiintunut kristinusko. Japanin aavekirjallisuus sisältää esimerkiksi usein vanhan shintolaisuuden uhrikulttuurin ilmiötä, joita ei esiinny länsimaaisessa kirjallisuudessa. Tähän perehdyn seuraavassa luvussa.

1.1 Tutkimuskohde ja hypoteesit

Yuka Kudo (2016, 1-23) raportoi itä-Japanin maanjäristyksessä⁵ syntyneistä aave-kaupunkitaruista. Kudo haastatteli tsunamin vahingoittamalla alueella ihmisiä kerätäkseen heidän tarinoitaan, ja tutki miten ihmiset kokevat niitä todellisina tapahtumina⁶. Kudon mukaan taksikuskit kertoivat eniten uskottavan kuuloisia omakohtaisia tarinoita kaikista eniten, sillä takseissa olevat mittarit ja reitin tallentava GPS autoivat todentamaan heidän kulkemat reittinsä, joilla he kokivat kuljettavansa aaveasiakkaitaan:

57-vuotiaan taksikuskin kokemus kuului: ”Eräänä päivänä kesäkuussa, kun kello löi kaksitoista keskiyöllä, löysin miehen, joka nosti kätensä ylös taksilleni merkiksi. Tämä mies, jolla oli maski naamallaan, nousi minun taksiini. Hänen äänestään ja vaatteistaan arvasin hänen olevan nuori. Mutta ihmettelin, miksi hänellä on paksu talvitakki päällään. Kysyin, minne hän on menossa, mutta hän ei vastannut. Vähän ajan kuluessa hän kysyi minulta ”Onkohan hän kunnossa...?”. Ajattelin hänen olevan joku tuttu, joten kysyin ”Olemmeko tavanneet jossakin?”, mutta silloin mies ei ollut enää takapenkillä. Siellä oli vain rusetilla koristeltu pieni laatikko. Olen pitänyt tämän laatikon

⁵ 11.3.2011 tapahtuneessa itä-Japanin maanjäristyksessä kuoli 15 890 ihmistä ja 2 553 ihmistä on kadonnut. Niistä suurin kuolinsyy on tsunami (Japanin kansallinen poliisi virasto www.sivusto. 2017).

⁶ Yuka Kudo on katastrofieteen opiskelija, jonka kirjoittama kandidaatintutkielma sai huomiota koko maassa. Kudo keräsi yli 100 ihmiseltä paikallisia aave- ja kaupunkitaruja. Kudon mukaan suurin osa ihmisistä ei halunnut kertoa aaveista, koska he pelkäsivät kriittisiä epäilyjä ulkopuolisilta ihmisiltä aaveiden olemassaolon uskottavuudesta, eli ihmiset tunsivat sympatiaa ja kunnioitusta aaveita kohtaan, eivätkä halunneet kyseenalaistamista. (Kudo 2016, 17, 22-23)

avaamattomana taksissani, ja uskoakseni tämä oli kuolleen miehen tyttöystävälleen tarkoittama lahja.” (Kudo 2016, 7-8, suomennos omani.)

Aaveet on ymmärretty yleensä pelon kollektiivisena muotona, mutta tässä tapauksessa ihmiset kokivat aaveiden olemassaolot kallisarvoisina, toivoa luovina mahdollisuuksina kadonneista ihmisistä, sekä pyyntöinä sille, että osa tsunamissa kadonneista on edelleen olemassa joko elävänä tai edes henkisenä olentona. Tässä näkyy se ristiriitainen funktio, että aave aiheuttaa surua, mutta toisaalta myös suru synnyttää aaveita.

En voi arvostella näiden aavetarinoiden uskottavuutta, mutta tästä ilmiöstä pystyy näkemään, kuinka voimakkaasti aavekulttuuri on edelleenkin voimassa Japanissa. Hautausmaan hoitajana toimiva kirjailija Shinya Ichijyo huomauttaa, että aavetarina on myös yksi surunhoidon muoto sureville ihmisille (Ichijyo 2015, 205-215), vertautuen traumakirjallisuuden keinoihin. Aavekirjallisuudessa esiintyy tämänkaltaisista katastrofeista ja sodista syntyneitä teemoja, mutta siinä ilmentyy myös vastakkainen ajatus siitä, että aaveet itsessään aiheuttavat katastrofeja ja sotia⁷. Tässä huomattavaa on, kuinka Japanin aavekirjallisuuden historiassa on fiktioiden lisäksi myös tarinoita, jotka kerrottiin tositarinoina, ja molemmat on hyväksytty omana kirjallisuudentyylinään.

Japanin aavekirjallisuuden ja sen tutkimuksen perustavanlaatuisen vaikeus on siinä, että aaveusko on aina ollut voimakkaasti Japaniin kulttuuriin vakiintunut kansallinen uskomus, ja lähtökohtaisesti henkisiä tapahtumia ei kyseenalaisteta. Kertomukset ovat vaikuttaneet vahvasti sekä kirjallisuuteen että populaarikulttuuriin, ja nämä edelleen takaisin ihmisten uskomuksiin aaveista. Aaveen nähneen henkilön kertomusten perusteella kirjoitettuja tarinoita ei voi kriittikittävästi tarkastella tositarinoina, vaikka niiden kertoja on ne sellaisiksi tarkoittanut. Aave-tutkimuksen kentällä ei ole varteenotettavia todisteita eikä uusia löydöksiä aaveiden olemassaolosta, mutta silti edellä mainitusta maanjäristyksestä syntyi puhtaasti fiktiivisiä, mutta myös ei-fiktiivisiä kirjoja. Eli nykyaikainen aavekirjallisuuskin ammentaa elementtejä todellisuudesta ja yhteiskunnasta, mutta luo vastavaikutuksia myös takaisin yhteiskuntaan. Aavekirjallisuus heijastaa ihmisten kokemuksia ja kuvastaa heidän toiveitaan ikävien tapahtumien

⁷ Esimerkiksi Akinari Uedan teoksessa *Ugetsu-monogatari* (1776, *Kalpean kuun tarina*) novelli *Shiramine* käyttää historiallisen romaanin muotoa, jossa sodat nähdään olevan aiemman sodan hävinneen, entisen keisarin aaveen aiheuttamia.

keskellä. Tutkimuksessani hyödynnän humanististen tieteiden tutkijan Takaoka Hiroyukin tutkimusteosta *Yūrei: Kindaitoshi ga umidashita bakemono* (2016, *Nykyajan synnyttämät hirviöt*; lyh. TK). Tämän mukaan, Japanin aavekirjallisuudessa on mahdotonta erottaa tarkasti toisistaan kirjallisuuden luomat aavefiktiot sekä kansanperinteet, sillä ne ovat niin läheisesti yhteydessä toisiinsa. Lisäksi, kansanperinteet ja kirjallisuus vuorovaikuttavat toisiinsa voimakkaasti, jonka seurauksena toisen kehittymisen myötä, toiseenkin syntyy vastavuoroisesti uusia kertomuksia (TK 113).

Samuel Coleridgen (1817, XIV.1-2) käsite ”suspension of disbelief (epäuskon pidättely)” osoittaa, kuinka jopa yliluonnollisia elementtejä ja epärealistista romantiikkaa sisältävä tarina voidaan kokea todenmukaiseksi sekä liikuttavaksi, mikäli teoksen lukija antautuu teokselle avoimin mielin, eikä kyseenalaista tapahtumia rationaalisen ajattelun keinoin. Japanilaisen aavekirjallisuuden ja aavemyyttien ydinkysymys onkin halu uskoa aaveisiin ja antaa niiden vaikuttaa omiin tunteisiin, riippumatta näiden fantasiaan perustuvasta lähtökohdasta.

Pitäen mielessä, että Japanissa on tällä tapaa edelleen halua uskoa aaveiden olemassaoloon sekä uudelleensyntymiseen uskonnon sekä kulttuurin kautta, aavekertomuksen kertoja sekoittaa ja ohittaa kahden maailman rajan oman tarinansa maailmassa. Ichijyon mukaan aave voidaan määritellä kuolleen henkilön hengeksi (Ichijyo 2015, 209), jossa ruumiillisuus erottaa toisistaan todellisuuden ja henkisen maailman. Mutta aavekirjallisuudessa tätä yksinkertaista perusmääritelmää ei ole seurattu aina tarkasti. Kirjallisuudessa ilmenee niin fyysisen ruumiin omaavia kuin omaamattomia aaveita. Tutkin näiden kahden eroavuuksien merkityksiä, syntyhistorian syitä, sekä sitä, että onko näiden kuvauksissa kulttuurista syntyviä käsitteitä.

Eimi Ozawan (2010, 107) teorian mukaan sekä fiktiossa että kaupunkitaruissa aavehahmon syntymisen prosessiin vaikuttavat ulkoiset tekijät kuten historia ja yhteiskunta, ja niiden lisäksi sisäinen tekijä, eli ihmisen moraalit. Aaveen kuvaus on kuin symboli asioille, joita ihmiset pelkäävät sosiaalisessa elämässä ja populaarikulttuurissa, ja tällöin aaveen kuvaus kirjallisuudessa perustuu kolmeen asiaan: pelkoon ihmisrotua, sosiaalista hierarkiaa ja sukupuolta kohtaan. Japanin aavekertomuksissa esiintyy pääasiassa naisaaveita, ja ne korostavat naisen passiivista roolia maskuliinisessa yhteiskunnassa. Goottilaisessa romaanissakin esiintyy usein naisaaveita, mutta niiden merkitykset ovat erilaisia kuin Japanin aavekertomuksissa.

Tutkielmani toisessa luvussa käsittelen yhteiskuntaa ja naisaaveita. Kiinnitän huomion siihen, kuinka Japanin aavekertomuksissa henkiset ilmiöt ja aaveet liitetään usein naisiin (Ryu 2016, 9). Tällainen näkökulma ei ole johtunut naisten sisäisistä pahoista luonteista eikä se ole varsinaisesti epätasa-arvoisen yhteiskunnan perua, vaan misogynian alkuperä on buddhalaisen kastilaitoksen ajatuksessa, jossa naisella on perisyntejä, joiden takia nainen ei voi pelastua jatkuvalta kärsimykseltä, eli elämältään (Aramata 2017, 128-130). Elämänsä aikana rangaistuksenaan nainen tottelee lapsena vanhempiaan, nuorena miehiä, ja vanhempana lapsia, ja tämä toistuu uudelleen, kunnes nainen saa uudelleensyntyä mieheksi (TK 116). Toisin sanoen pelastusta ei ole saavutettavissa naisena olemisen aikana. Goottilaisessa romaanissa yleensä aaveella on keskeneräisiä tehtäviä, ja niiden saavuttamisen jälkeen aave vapautuu. Tiina Käkelä-Puumala käsitteli postmodernin aaveen kuvauksia tutkimuksessaan, jossa hän myös esitteli D. Feltonin määritelmiä folkloristisista aaveista. Feltonin mukaan folkloristisen aaveen keskeinen tehtävä on varoitus ja korjaus. Aave näyttäytyy keskeneräisen toiminnan ja vääryyden korjauksia varten, jonka jälkeen aave katoaa fyysisestä maailmasta saavutettuaan tavoitteensa (ks. Käkelä-Puumala 2014, 91). Japanin aavekirjallisuudessa on kuvattu naisaaveiden tehtäviä, mutta aaveiden tavoitteet eivät aina liity aaveen syntyperään eikä eivätkä anna vapautusta, eikä aaveiden syntyperään liittyvä epifania johda automaattisesti ratkaisuun, vaikka epifanian laukaisijana toimivia momenteja ilmeneekin. Tämä saattaa johtua siitä, että Japanin uskonnollisessa ajattelussa ei ole kuolemanjälkeistä taivasta, joten taivaaseen pääsemistä ei tarvitse myöskään esittää päämääränä. Sorretut naisaaveet ovat Japanin aavekirjallisuudessa yhteiskunnasta syrjäytyneitä olentoja, mutta vastakkaisesti voi ajatella yhteiskunnasta erottamisen olevan näille myös jonkinlainen puhdistus ja vapautus. Rakkaus aaveiden välilläkin voi olla tämän puhdistuksen prosessi.

Yksi yleinen aavekirjallisuudessa toistuva aaveiden syntymän malli on sellainen, jossa yhteiskunnan tai miesten toimesta sorrettuja naisia on asetettu jonkin suuremman voiman uhreiksi. Tätä aihetta sivuaa myös malli, jossa aaveiksi muuttuneet naiset esiintyvät elävien miesten rakastajina, ja jossa naisaaveet edustavat rakkautta elämän ulkopuolelta. Esimerkiksi Kyoka Izumin *Tenshu-monogatari*-teoksessa (1917, *Linnan suojelijattaren tarina*) yhteiskunnasta eronneen, viattoman naisen aave ja elävä mies rakastuvat toisiinsa. Molemmat elävät omilla tuhoutuneissa yhteiskunnissaan, ja lopulta pakenevat ihmiskunnasta voidakseen olla yhdessä

henkimaailmassa. Tässä teoksessa ihmiskunta on piirretty aaveiden näkökulmasta irrationaalisen maailmana ja ahneuden rumana läsnäolona, ja aavemaailmalle on luotu eräänlaista koskematonta pyhyttä. Tarkastelen näiden aaveiden kuvauksia sen hypoteesin perusteella, että aaveet liittyvät maagiseen realismiin, jossa on usein todellisten tapahtumien ja mielikuvituksen harmonista rinnakkaiseloja. Aaveet ovat traumatisoidun historiansa kertojia, ja teoksissa on usein fokalisoimaton todistaja kertojana.

Tutkielmani kolmannessa luvussa perehdyn aaveen ruumiillisuuden merkityksiin, ja ajatukseen kahden maailman tilasta, jossa aaveet elävät. Kahden maailman seikkailutarina on hyvin yleinen aihe länsimaissakin, kuten Lewis Carrollin *Alice's adventures in Wonderland* (1865), jossa henkilöhahmo kokee muodonmuutoksen. Tässä luvussa tarkastelen tätä teemaa siitä näkökulmasta, että Japanin nälänhätien aikana oli tapana tappaa perheiden nuoria lapsia, ja asettaa aaveusko syntipukiksi teoille. Näissä kertomuksissa lapset erkaantuivat ruumiillisuudesta, ja päätyivät seikkailemaan toiseen maailmaan, vaikka tapahtumien todellisuus olikin synkeämpi. Hypoteesinani on, että ihmisten luoma ajatus "toisesta maailmasta" voisikin olla historiallinen allegoria, joko traumaperäiselle historialliselle tapahtumalle, tai yksilön henkilökohtaiselle muistolle.

Aiheeni lähtökohtana hyödynnän Samuel Fineganin aavefiktion ja traumatisoidun kuoleman teoriaa, jossa aavefiktio edustaa kollektiivista historiallista kärsimystä ja sosiaalista traumaa. Aavetarina, joka suuntautuu kohti kuolemaa ja sen seurauksia, voi olla historiallisen allegorian ja sosiaalisen omatunnon välinen kulkuväylä (Finegan 2016, 4-5). Tämän teorian mukaan aaveet voivat esiintyä tarinassa traumojen ruumiillistumina ja toimia symboleina tapahtuneille asioille. Jo aaveen ilmaantuminen tarinassa vihjaa jotakin poikkeuksellista tapahtuneen, sillä aaveella on aina syynsä, jonka seurauksena aave on syntynyt, ja se olemassaolollaan muistuttaa tästä tapahtumasta. Finegan jatkaa, että kertominen toimii tarinassa vihjailujen varassa ja metaforien keinoin, eikä anna näkijälle suoria vastauksia (mt. 5-6). Ajan saatossa historiallisten tapahtumien elävät todistajat kuolevat, mutta meidän täytyy estää näiden tapahtumien katoaminen kollektiivisesta muistista. Samuel Fineganin tutkimuksessa on esitetty, että yksi tapa, jolla voidaan säilyttää sodan uhrien muistoja, onkin aavekertomus, joka on kuin selvittämättä jäänyt historian trauma (mt. 5). Traumatisoitujen uhrien muistot eivät aina ole täysin selviä tai suoraan selitettävissä. Abstrakteina olentoina aaveet voivat tarinankerronnassa täten olla ku-

vaavia symboleita tapahtuneille asioille. Historiallisista traumaista syntyneiden aaveiden kohtaaminen on paluuta menneisyyteen ja katkerien muistojen uudelleenkohtaamista. Tutkimukseni tarkoitus ei ole vertailla kaikkea japanilaista aavekirjallisuutta Fineganin tutkimuksiin, vaan tarkastella kuinka tämän hypoteesin mallit ilmenevät näissä eri kulttuurin ja aikakauden teoksissa.

1.2 Japanin aavekirjallisuuden asema ja piirteet

Pelko aaveita kohtaan edustaa hyvin yleistä japanilaista kansallisen taikauskon luonnetta ja sitä, että olemme huolissamme omasta syntyperästämme ja uskomme aaveiden olemassaoloon. Japanissa aavekirjallisuus on kirjallisuuden laji nimellä ”kaidan⁸”, jonka aiheet on rajoitettu Japanin klassisiin aave/hirviötarinoihin. Kansainvälisesti kirjallisuuden kokonaisuutena aavekertomus on kauhugenren alalaji, joten vertailemalla kauhugenren luokittelutapoja, aavekertomusten piirteet ja erityisasema Japanissa tulee esiin.

Vuonna 1949 Japanin suurista kirjailijoista Ranpo Edogawa⁹(1979, 158-185) teki *kaidan*-tutkimuksen, jossa hän luokitteli kauhugenren laajat lajityypit. Edogawa esitteli kauhugenreä kahdella luokittelutavalla: yksi oli tunnetun englantilaisen kirjailijan Dorothy Sayersin (1893-1957) kauhugenren luokitukset, toinen taas Edogawan omat luokitukset, jotka hän loi Sayersin luokitusten pohjalta Japanin markkinoille:

Dorothy Sayersin kauhugenren luokitukset:

A. Makrokosmos (yliluonnollinen kauhu)

1. Aaveet, hirviöt (esim. Robert Hichens, *How Love Came to Professor Guildea*, 1900)
2. Taikauskoihin perustuva kauhu
 - a. Menninkäiset (esim. W.W. Jacobs, *The Monkey’s Paw*, 1902)
 - b. Vampyyrit (esim. E.F. Benson, *Mrs. Amworth*, 1922)
 - c. Frankenstein (esim. Ambrose Bierce, *Moxon’s Master*, 1899)

⁸ *Kaidan* ei ole pelkästään kirjallisuuden käsite, vaan se on myös Rakugo-näytelmän aihe. Rakugo on Edo-kaudella syntynyt taiteen muoto, jossa lavalla on vain kertoja, joka kertoo komediaa, satuja ja aavetarinoita. Eli *Kaidan* oli silloin osa viihdettä (Aramata 2017, 278-279).

⁹ Japanin jälkmodernismin kirjallisuuden mysteerigenren kuuluisa edustaja. Edogawa sai suuresti vaikutteita Edgar Allan Poelta, jonka takia hän käytti taiteilijanimenään parodialisesti japanin ääntämisen versiota tämän nimestä, ”Edogawa Ranpo”.

d. demoniset, pahaenteiset henget (esim. Louis Stevenson, *Thrawn Janet*, 1881)

e. Kohtalon kauhu (esim. Sheridan Le Fanu, *Green tea*, 1872)

B. Mikrokosmos (Ihmisten olemassaolon kauhut)

1. Vitsaukset ja hulluus (esim. Michael Arlen, *The Gentleman from America*, 1924)

2. Väkivalta, raakuus (esim. Bram Stoker, *The Squaw*, 1893)

Ranpo Edogawan kauhugenren luokitukset:

1. Läpinäkyvyyden kauhu (esim. H.G. Wells, *The Invisible Man*, 1897)

2. Eläinten tuoma kauhu (esim. Algernon Blackwood, *Ancient Sorceries*, 1927)

3. Kasvien aiheuttama kauhu (esim. Nathaniel Hawthorne, *Rappaccini's Daughter*, 1844)

4. Taiteen ja patsaiden kauhu (esim. Ben Hecht, *The Rival Dummy*, 1946)

5. Äänen ja musiikin kauhu (esim. H.P Lovecraft, *The Music of Erich Zann*, 1922)

6. Peilikuvan ja varjon kauhu (esim. Hanns Ewers, *Der Student von Pragi*, 1913)

7. Toisen maailman kauhu (esim. H.P Lovecraft, *The Outsider*, 1926)

8. Vitsaukset, kuolema ja ruumiin kauhu (esim. William Faulkner, *A Rose for Emily*, 1930)

9. Kaksoisolentojen ja kaksinkertaisen personaalisuuden kauhu (esim. Edgar Allan Poe, *William Wilson*, 1839)

Tästä näkyy se, että Sayers jakoi kauhugenren ensiksi kahteen pääluokkaan: yliluonnollinen kauhu ja ihmisten olemassaolon kauhu/kauhut. Mikä tässä luokituksessa on kyseenalaista, on se, että Frankenstein lasketaan omaksi luokakseen, vaikka tämä on pelkästään yksi Mary Shelley'n luoma hahmo, eikä varsinaisesti folkloristiikkaan tai tämän jälkeisissä kirjallisuustrendeissä toistuva teema. Toisaalta se on luotu tieteen ja teknologian vaikutuksia käsitteleväksi tarinaksi, mutta silti tässä luokituksessa Frankenstein lasketaan yliluonnollisen kauhun tyyppijakoon, eikä oman aikalaisuutensa scifitarinaksi, joksi sen itse mieltäisin. Toisaalta Edogawan luokituksesta näkyy, kuinka aavekertomukset on jätetty kokonaan hänen omien luokituksiensa ulkopuolelle, ollen tyystin eri kirjallisuusluokkaa kuin koko kauhugenre. Edogawa itse kirjoitti fiktiivisiä tarinoita käyttäen teemoinaan vampyyreitä ja kaksoisolentoja¹⁰, mutta Japanin aavekirjallisuus *kaidan* oli siis vakiintunut muusta kauhugenrestä erotettuna erilliseksi lajikseen.

¹⁰ Katso *Kyuketsuki* (1930, *Vampyyri*) ja *Souseiji* (1924, *Kaksoset*).

Nämä luokitukset ovat myös esimerkkejä siitä, kuinka länsimainen kauhukirjallisuus vaikutti Meiji-kauden jälkeisellä länsimaistuvalla ja modernisoituvalla aikakaudella.

Lastenkirjallisuudessakin aaveet toimivat paraabelina moraalille ja yleissäännöille, ja tämän hyödyntäminen perustuu nimenomaan Japanin aavekulttuuriin. Tämän motiivina on tuoda aikuisten sääntöjä lasten ymmärrykseen, käyttäen opetusvälineenä pelkoa aaveiden kautta¹¹. Tämän lisäksi Japanissa on olemassa paljon aaveisiin liittyviä käytäntöjä, jotka ovat Koji Chiban mukaan malleja siitä, mitä ihmiset pelkäsivät ja miten he pääsivät jonkin yliluonnolliselta voimalta tuntuvan pelon yli. Chiba analysoi aavetarinoita hyödynnettävän sen takia, että aavetarinoissa kulkee pelkoa, jolla on voima rikkoa arkipäiväistä todellisuutta, ja tätä pelkoa myös voimistetaan ihmisten etiikantajulla (Chiba 2016, 209-210). Japanin aavekirjallisuudella on ihmisten moraaliin vaikuttavia ominaisuuksia ja funktiota, ja tätä aaveiden funktionallisuutta näkyy myös lastenkirjoissa. Mutta milloin tällainen kulttuuri alkoi esiintyä Japanissa, ja onko aavekirjallisuudessa tapahtunut muutoksia ajan kuluessa?

Anonyymien tekijän Japanin historiakirjassa *Koji-ki* (712, *Vanhojen asioiden muistikirja*) on mainittu toinen maailma ja sen aaveet. Tällöin aaveet olivat osa jumaluuden tarinaa. Myös maailman ensimmäiseksi pitkäksi romaaniksi arvioidussa Murasaki-shikibun teoksessa *Genji-monogatari* (n.1008, *Genjin tarina*) esiintyy aaveita. Japanin kirjallisuuden historia siis alkaa aaveiden ja hirviöiden esiintymisellä, ja aaveteemalliset tarinat ovat olleet suosiossa yli tuhat vuoden ajan. Takaokan mukaan erityisesti vuosien 1897-1926 aikana *kaidan* genren lisäksi aaveet olivat suosittuja teemoja myös taiteessa, näytelmissä, sekä populaarikulttuurin tutkimuksissa, jolloin aaveita rakastavat loivat uusia aaveen ulkomuotoja ja merkityksiä, ja tällöin olikin aaveiden kultakausi Japanissa (TK 219-220).

Kirjallisuuskriitikko Masao Higashi (2011, 37-60), joka myös julkaisee aavekirjallisuuden antologioita, esittelee teoriansa, jonka mukaan aavekirjallisuuden aallot saavat suosiota sadan vuoden sykleissä, joissa syklin aloittajana toimii katastrofit tai muut sen hetkiset historialliset ongelmat. Higashin esittämän sadan vuoden syklin teorian perusteella tarkastelen tarkemmin

¹¹ Esimerkkinä teos Narumi Kamonin *Chotsugai kii-kii-* (2012, *Saranat kii kii*), jossa poika huomaa, että aave on juuttunut kiinni oven saranan. Samalla oven saranasta kuuluu ääni ”kii kii”, joka myös tarkoittaa ”sattuu, sattuu”. Tarinan lopussa poika juoksee autotielle ja joutuu onnettomuuteen. Aaveen sanoma ”kii kii” on myös sana, jolla kuvataan auton jarrujen äkillistä kitinää, ja aave yritti varoittaa poikaa tulevasta.

näiden aikojen keskeisiä teoksia sekä niiden erityispiirteitä, pohtien teorian paikkansapitävyyttä.

| Ajanjakso | Merkittäviä teoksia | Keskeiset tyylit | Historiallisia tapahtumia |
|-------------------------------------|---|---|--|
| 300 vuotta sitten 1660-1700- | <p>Ryoan Asai <i>Togi-bouko</i> (1666, <i>Aaveiden perinteet</i>)</p> <p>Anonyymi tekijä <i>Shokoku hyaku-monogatari</i> (100 tarinaa eri kunnista)</p> <p>Saikaku Ihara <i>Saikaku shokoku-hanashi</i> (1685, <i>Saikakun eri paikkojen tarinoita</i>)</p> <p>Zanju <i>Shinryou-gedatsu monogatari-kikigaki</i> (1690, <i>Aveesta vapautumisen tarina</i>)</p> <p>Razan Hayashi <i>Kaidanzensho</i> (1698, <i>Kaidanopas</i>) ym.</p> | <p>Eri maakuntien suulliset kansanperinteet ja kaupunkitarut, sekä kiinasta käännetyt Kiinan kansanperinteet (Aramata 2017, 34, 144-147). Tällöin ihmisten keskuudessa oli suosittu ”hyaku monogatari” -tapahtuma, joka järjestettiin yöllä huoneessa, jossa oli sytytetty sata kynttilää. Kukin kertoi vuorolaan aavetarinan, ja joka kerta kun yksi tarina loppui, sammutettiin yksi kynttilä. Uskottiin, että kun kaikki sata kynttilää on sammutettu, aave ilmestyy (Higashi 2007, 11).</p> <p>Tällä aikakaudella kirjoitettiin kompilaatioita näistä performatiivisissa tapahtumissa syntyvien kaupunkitarujen pohjalta, mutta Higashi huomauttaa, että koska tarinat olivat suullisia, jokaisesta tarinasta on olemassa lukuisia eri versioita (Higashi 2010, 184). On tärkeä muistaa, että näihin tarinoiniin uskottiin tällöin tositarinoina.</p> | Kaksi maata ravitsuttanutta maanjäristystä |
| 200 vuotta sitten 1770-1830 | <p>Akinari Ueda <i>Ugetsu-monogatari</i> (1776, <i>Kalpean kuun tarinoita</i>)</p> <p>Bakin Takizawa <i>Nanso Satomi hakkenden</i> (1814-1842, <i>Nanso Satomin kahden samurain legenda</i>)</p> <p>Atsutane Hirata <i>Senkyo-ibun</i> (1822, <i>Toisen maailman kokemusten pöytäkirja</i>) ja <i>Katsugoro saisei kibun</i> (1823, <i>Katsugoron uudelleensyntyminen</i>)</p> <p>Nanboku Tsuruya <i>Takaido Yotsuya kaidan</i> (1825, <i>Kaidan Takaidossa Yotsuyassa</i>) ym.</p> | <p>Kansanperinteet, sekä oikean historian perusteella kirjoitetut kokoelmat. Haruo Suwan mukaan aavekertomuksissa aaveita ja hirviötä ei erotettu toisistaan, sillä tällöin Kiinasta levisi buddhalaisen reinkarnaation ajatus, jossa kuolleiden maailmassa on kymmenen eri kerrosta, joissa sielut toistavat uudelleensyntymää esimerkiksi ihmiseksi, hyönteiseksi, hirviöksi ja karjaksi (Suwa 2010, 132). Tämän ajatuksen mukaan ihmiset, aaveet ja hirviöt ovat tavallaan saman olennon eri muotoja. Tällöin Rakugo-näytelmät olivat suosiossa, ja näytelmän aikana koostettujen pikakirjoituksen pohjalta syntyi lukuisia uusia kirjoituksia (Higashi 2010, 182), jonka takia teoksissa usein näkyy metafiktiivisyyden tunnusomaisia keinoja sekä metatekstuaalisuutta¹².</p> | Suuri nählänhätä, kansainvälinen sorto sekä valtion suuri romahdus |

¹² Esimerkiksi Enchou Sanyutein teoksessa *Shinkei-Kasane-gabuchi* (1888, *Kasanen pohjattoman kuilun oikea maisema*) kertoja ottaa kommentaattorin roolin, antaakseen ekspositiot sekä näennäisen objektiiviset kuvat entisistä teoksista, omista teoksistaan, *kaidan*-kirjallisuudesta, sekä länsimaisten aaveiden termeistä, ja käyttää näitä kritisoidakseen tapahtunutta muutosta aavekirjallisuudessa (Sanyutei 1963, 1-3).

| | | | |
|---|--|--|---|
| <p>100 vuotta sitten</p> <p>1900-1930</p> | <p>Yakumo Koizumi <i>Kaidan</i> (1904)</p> <p>Kyoka Izumi <i>Koya hijiri</i> (1908, <i>Pyhän vuoren mies</i>)</p> <p>Souseki Natsume <i>Yumejyuya</i> (1908, <i>Kymmenen yön unet</i>)</p> <p>Kunio Yanagida <i>Touno-monogatari</i> (1910, <i>Tounon tarina</i>)</p> <p>Ougai Mori <i>Hyaku-monogatari</i> (1911, <i>100 aave-tarinaa</i>)</p> <p>Enryou Inoue <i>Yokai hyakudan</i> (1900, <i>100 hirviön tarinaa</i>)</p> <p>Hyakken Uchida <i>Meido</i> (1922, <i>Maanalainen maailma</i>) ym.</p> | <p>Kansanperinteiden lisäksi aavekertomuksiin pohjautuva tutkimuskirjallisuus. Aavekertomusten tarinat siirtyivät myös tällöin kirjailijan itsensä luomiin fiktioihin, pelkästään muilta kuultujen kansantarujen sijaan. Huomattavaa on myös se, että tämän aikakauden kirjat olivat ensimmäisiä englanniksi käännettyjä ja ulkomailla julkaistuja teoksia.</p> <p>Sanomalehteen syntyi lukijoiden lähettämiin tarinoin pohjautuva, sarjana julkaittava ”hyaku-monogatari”, jossa hyödynnettiin tiedotusvälineiden ja yleisön välistä kanssakäymistä, ja sanomalehti uutena mediana loi näyttämön tarinoille, joihin lukijat pääsivät vuorollaan osallistumaan, ja näistä tarinoista syntyi uutta materiaalia myös kirjailijoille (Higashi 2010, 184).</p> | <p>Kanto -alueen suuri maanjäristys</p> |
|---|--|--|---|

Näitä kolmea sadan vuoden välein esiintynyttä ajanjaksoa tarkastellessani tulin johtopäätökseen, että niissä ilmentyvät vuosikymmenien pituiset kirjallisuustrendit ovat mielestäni liian pitkiä, jotta niitä voisi varsinaisesti kutsua Higashin esittämiksi sadan vuoden syklin välein toistuviksi buumeiksi, vaikka periodisoinnissa tiettyjä säännönmukaisuuksiakin pystyykin näkemään. Lisäksi, pelkästään kolme ajanjaksoa on myös aivan liian suppea määrä materiaalia tukeamaan sadan vuoden syklin teoriaa. Tästä kriittisyydestäni itse sykliteoriaa kohtaan huolimatta, on mielestäni nähtävissä ja uskottavissa, että katastrofit ja lama kasvattivat ihmisten kiinnostusta aavekertomuksia kohtaan. Tätä tukee myös nykyaikaisessa kirjallisuudesta se, kuinka edellisessä luvussa mainitussa vuoden 2011 maanjäristyksestä syntyneet aavekaupunkitarut olivat selkeästi sidottu ihmisten traumatisoituun muistoon. Aavekertomusten luonteita vertailemalla näin näkyy myös selvästi, kuinka aavekertomukset heijastavat eri aikojen aikalaisuutta¹³.

¹³ Meiji-kauden lopulla Japaniin tuotiin länsimaisia lääketieteellisiä tutkimuksia, joita Enchou Sanyutei käytti ironisesti länsimaita vastaan teoksessa *Shinkei-kasane-gabuchi* (1888), jossa neuroosit ja naisaaveet olivat toisiinsa sidottuja. Teos pysyi aikansa mukana käyttämällä neurologian lääketieteellisiä termejä, mutta samalla teos oli voimakasta misogyniaa, sillä se korosti uuden ajan näkökohtia ja kuvasi naisia olemukseltaan sairaalloisina.

Kaidan-lajityyppi lähes katosi 1900-luvun alkuvaiheessa kirjallisuudesta, koska aaveen kuvaus muuttui tyyliltään länsimaiseksi, ja imeytyi nyt mukaan varsinaiseksi kauhugenren alalajiksi, mitä se ei ennen ollut (Tajiri 2010, 67). Kirjailijat alkoivat käsitellä kuolemaa eri näkökulmasta, ja kehittivät aaveiden olemassaolon syitä omassa fiktiivisessä maailmassaan. Tähän vaikuttivat myös Sigmund Freudin teokset psykoanalyysistä, jonka takia Japanin aavekertomuksessa ilmestyi enemmän psykologian kuvauksia ja narratiivisuuden tekniikoita. Ichijyo kutsuu näitä Japanin Meiji-kauden lopun uusien aavekertomuksien tuulia ”*kaidan*-renessanssiksi”, kulttuuriliikkeeksi, joka suoritettiin kulttuurin elvyttämisen takia (Ichijyo 2015, 193).

Näyttää siltä, että Japanin oman, koskemattoman aavekirjallisuuden varsinainen kausi loppui jo 1900-luvun alussa, mutta Ichijyo edelleen kehittää sadan vuoden sykliin perustuvaa buumi-teoriaa, jonka mukaan 1990-luvun lopulta aavekirjallisuuden uusi buumi alkoi uudestaan, katalyyttinä vuoden 1995 Hanshin -alueen maanjäristys, sariinikaasuhyökkäys Tokion metrossa, ja Itä-Japanin maanjäristys vuonna 2011. Nykyään Japanissa onkin liikkeellä uutta kauhukirjallisuutta, jota kutsutaan nimellä ”Heisei¹⁴ kauhu Japanese”. Siinä on kuvattu Japanin erityisiä kauhuelementejä ja perinteisiä satumaisia kuvauksia nykyajan kontekstissa (Ichijyo 2015, 189-190). Niistä esimerkiksi Koji Suzukin teos *Ring* (1991) esittää modernin aaveen kuvauksen, jossa videokuva toimii katsojalle kirouksena ja naisaave ilmestyy tappamaan uhrinsa seitsemän päivän kuluttua, ellei videon katsoja kopioi videota ja anna sitä jollekulle toiselle katsottavaksi¹⁵. Eimi Ozawan tulkinnan mukaan tämä on myös metafora pelosta mediaa kohtaan, joka on leviävä ja tarttuva kuin ihmisen silmälle näkymättömät virukset (Ozawa 2010, 119). Tästä teoksesta tehdyssä elokuvassa (Nakata *Ring*, 1998) on merkittävä kohtaus, jossa naisaaveesta tuleekin yhtäkkiä mies, ja pelkästään aaveen silmää kuvaavassa lähikuvassa aavetta näyttelee miesnäyttelijä. Yksi syy on se, että alkuteoksessa aaveen hahmo on esitetty hermafrodiittina. Ozawa analysoi, että tässä kuvauksessa kaksi sukupuolta omistama aave kyseenalaistaa entisten aavekuvausten malleja, ja esittää lukijalle/katsojalle kysymyksen sukupuolien luokittelusta (mt. 117-119). Tämä vieraannuttamisen keino luo myös objektiivisen

¹⁴ Japanissa uusi aikakausi alkaa uuden keisarin kruunaamisesta, ja Heisei on aikakausi, joka alkoi 1989 ja päättyi 30.4.2019.

¹⁵ Tästä on tehty myös Hollywood-versio (Verbinski, *The Ring*, 2002), jossa suurin eroavaisuus japanilaiseen on se, että aave kykenee vahingoittamaan eläviä ihmisiä fyysisesti. Japanilaisessa versiossa aaveen kirous aiheuttaa sydänkohtauksia, eli aave on ruumiiton, koskematon olento, jolla ei ole fyysisiä kykyjä.

korrelaatin tekijöiden ja katsojan välille, kun katsoja ymmärtää elementtien olevan jollakin tapaa väärin, mutta ei osaa tarkalleen sanoa miksi.

Tämä teos ei näytä siltä, että se seuraisi perinteistä Japanin aavekertomuksen tyyliä, koska teoksessa tarina etenee aaveen syntyperän salaisuuden etsiminen keskeisenä päämääränään, joka on Japanin aavekertomuksissa harvinainen muoto. Käkelä-Puumalan tutkimus esittää Jacques Derridan ajatuksen, jossa aaveet eivät ole menneisyyden tunnusmerkkejä, vaan asiat nähdään nykyhetken näkökulmasta, ja aave ennustaa tulevaisuutta osaksi eettisenä tehtävänä. Kun hahmo näkee aaveen, yleensä hän alkaa tutkia aaveen syntyperää (ks. Kätkelä-Puumala, 2014, 83-84). Japanilaisen ja länsimaisen aavekirjallisuuden suuri ero onkin se, kuinka länsimaisessa kirjallisuudessa henkilöahmo ottaa salapoliisin roolin selvittääkseen menneisyyden tapahtumia. Syy sille, että japanin aavetarinoissa ei ole tehty näin on se, että Japanin aavekertomuksessa aaveen olemassaoloa ei alusta alkaenkaan ole kyseenalaistettu, vaikka aavehahmoilla on roolinsa tarinan keskeisenä elementtinä.

Vaikka moderni Japanin aavekirjallisuus on saanut länsimaisen kirjallisuuden vaikutuksia, silti teoksessa *Ring* säilyy pohjana Japanin aavekertomuksien ominaisuus, että aave heijastaa ihmisyyden pahuutta. Tässä teoksessa aaveella on sääntönä, että kirousvideo on pakko kopioida jollekulle toiselle katsottavaksi, jotta jää itse henkiin. Teos siis noudattaa vanhan ajan Japanin syntipukkien mallia, jossa oman selviytymisen takia omat ongelmat siirretään eteenpäin toisen ongelmiksi; tässä tapauksessa aaveiden syyksi. Higashi myös osoittaa, että videon katominen viittaa vanhaan sanomalehdessä olleeseen jatkotarinan kulttuuriin, ”hyaku-monogata-riin”, paitsi että tässä videon kopioiminen tehdään pelkästään yksilön tasolla individuaalisesti, eikä yhteisönä kuten sanomalehden julkaisussa tehtiin (Higashi 2007, 286).

Japanin aavekirjallisuus kehittyy muuttaen muotoaan, mutta siihen on sisällytetty aina moraalisia kysymyksiä, eri aikojen aikalaisuutta ja yhteiskunnan ongelmien taustaa.

1.3 Aaveen määritelmät

Esimerkkejä kirjallisuuden aaveista on paljon, ja niissä on tiettyjä eroja siinä, mitä aaveet edustavat tarinoissa, ja miten nämä aaveet ja elävät ihmiset ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Pääsääntöisesti aaveet ovat kuolleiden ihmisten ruumiittomia, abstrakteja olomuotoja, mutta

ne on kuvattu hyvin erilaisina muotoina ja tarkoituksina kertomuksissa, ja niissä aaveen määritelmä ei kuitenkaan ole yksiselitteinen.

Japanin populaarikulttuurin tutkija Shochiro Kawain mukaan aaveella on ihmisten ominaisuuksia, ja aave omaa vaikutuksia kulttuuristaan ja sijainnistaan (Kawai 2010b, 123). Aaveen olemassaolo itsessään on ihmisten luoma harhakuva, eli se miten ymmärrämme kuolemaa, on aaveen peruspiste. Niiden lisäksi Japanissa on olemassa vahvat aavekulttuurin uskomukset, jonka takia on selvää, että länsimaisten ja japanilaisten ajatukset aaveesta ovat erilaisia, ja aaveen merkityksissä ja kuvauksissakin näkyy vahvoja eroja. Aaveen määritelmän selventämisen takia tarkastelen tässä myös Japanin kuolemakulttuuria.

Aaveen merkitys riippuu sekä uskonnosta että kuolemakulttuurista, kuten esimerkiksi kristinuskossa kuolleen sielu siirtyy joko taivaaseen tai helvettiin. Tämän takia kuolleiden sielu ei pysy fyysisessä maailmassamme, eli kristinusko ei hyväksy aaveiden olemassaoloa, vaan henki ja demonit ovat näiden vastikkeita (Nanjo 2010, 156). Toisaalta japanilaisessa uskomuksessa kuolleen ihmisen henki ei mene pysyvästi taivaaseen tai helvettiin, sukulaistensa ulottumattomuuksiin (ks. Ichijyo 2015, 234). Japanissa on edelleen vahva esivanhempien palvomisen perinne¹⁶.



Kuva 2 Nō-näytelmä.

Myös perinteisissä taiteissa kuten Heiankauden (794-1185) alussa syntyneessä Nō-teatterissa esiintyy aavehahmoja, ja Nō itsessään on niin kutsuttu aavenäytelmä, joka esittää kaksoisrakenteena "valoa" ja "varjoa", "tämän puoleista ja "tuon puoleista" (Suwa 2010, 149), joka on yleinen tarinan asetelma myös Japanin aavekirjallisuudessa.

¹⁶ Esimerkiksi 13.8-15.8 pidettävä tärkeä "Bon-seremonia", jolloin laitetaan nuotio palamaan talon eteen esivanhemmille merkiksi siitä, missä heidän talonsa sijaitsee. Tämä nähdään kuolleiden ihmisten kanssa uudelleen-tapaamisen mahdollisuutena (Ichijyo 2015, 191).

Japanin kielellä aavetta ilmaistaan sanalla ”yūrei (幽霊)”, joka on sanana alun perin Kiinasta kotoisin ja olemassa jo ensimmäisen vuosituhannen alussa. Toisaalta Kiinassa ilmaistaan aavetta ”Guǐ:ksi (鬼)”, mutta tämä tarkoittaa japaninkielellä hirviötä (Nanjyo 2010, 152-153). Kiinan käsitteessä on kaksi eri sielua, joista yksi on kuoleman jälkeen ruumiista irtautuva, toinen ruumiissa pysyvä sielu. Tämän ajatuksen mukaan nämä kaksi sielua yhdistyvät yhdeksi ja muodostuvat aaveeksi, kun ihminen kuolee vastoin tahtoaan (Suwa 2010, 130-131). Syy siihen, miksi Kiinassa syntyvät vauvat lasketaan 1-vuotiaaksi, on se, että sikiöaikana ruumiin ajatellaan jo saavan sielun. Vaikka Japanin merkistö on kotoisin Kiinasta, ajatukset kuolemasta ja aaveista ovat kuitenkin hyvin erilaisia toisistaan.

Japanin toinen pääuskonto, shintolaisuus, on animistinen uskomus, jossa uskotaan kaikissa olennoissa ja myös epäorgaanisissa aineissakin elävän henkiä (Takemitsu 2006, 9-8). Kunnioitus luontoa kohtaan on myös pelkoa, koska Japani on sijaintinsa vuoksi jatkuvasti kokenut luonnonkatastrofeja kuten tsunameja, tulivuorien purkauksia, maanjäristyksiä ja nälänhätää. Tällä pelolla luontoa kohtaan ja uskolla aaveeseen on yhteisenä tekijänä se, että aaveet ja luonnon mahti ovat näkymätön voima, jota ei voi vastustaa. Tuohon aikaan luontoa kunnioitettiin jumalana, ja myöhemmin tämän seurauksena taruihin syntyi satoja eri hirviöitä, jotka tekevät ihmisille pahoja asioita. Toisaalta ne ovat syntyneet myös ylläpitämään ihmisten moraalia sekä elämänopetuksiksi, jotta emme rikkoisi yhteiskunnan tabuja tai luonnon rauhaa (Suwa 2010, 133). Nämä luonnonhirviöt ja aaveet ovat joskus sekoittuneet keskenään, ja on olemassa myös näkökulma, jonka mukaan ne voidaan nähdä yhtenä ryhmänä (mt. 126-128).

Nykypäivän Japanissa akateemisen folkloristiikan suuren vaikuttajan Kunio Yanagidan (1875-1962) mukaan aaveen ja hirviön määritelmälliset erot ovat: 1) Hirviöiden esiintyminen on sidottu tiettyyn paikkaan, mutta aaveet voivat ilmaantua missä tahansa, 2) Hirviöt näkyvät kaikille, mutta aaveet näkyvät vain tietyille henkilöille ja 3) Hirviöiden esiintymisen aika on auringonlaskun jälkeen ja ennen auringon nousemista, mutta aaveen esiintymisen aika on keskiyöllä (ks. Suga 2010, 123-25). Tämä lajittelu on selkeä, ja tukee sitä, että aave on kaunaa kantava olemus, joka esiintyy tietyille henkilöille koston takia tai sen hengen olemassaolon tunnistamisen vuoksi.

Kirjallisuuden ja taidehistorian tutkija Haruo Suwa taas kyseenalaistaa tämän määritelmän, ja antaa esimerkiksi kaksi aavekertomusta, joista yksi on Edo-kaudella monissa paikoissa kerrottu, hyvin kuuluisa suullinen myytti *Sarayashiki (Lautasen kartano)*. Tarinassa kartanossa työskentelevä Kiku-niminen sisäkkönainen rikkoo perheen arvokkaista lautasista yhden, ja rangaistukseksi hänet mestataan kaivoksessa. Myöhemmin kaivoksesta alkaa ilmestyä öisin aave, joka itkien laskee lautasia. Kartanon omistaja vaihtuu monta kertaa, mutta edelleen aave esiintyy paikallisesti, ja myös henkilöille, jotka eivät aiheuttaneet tämän tragediää. Vastaavasti keski-Japanissa sijaitsevassa Wakayamassa temppelellä Dojossa on kerrottu prinsessa



Kuva 3 Kaivosta esiintyvä aave, jonka hiuksissa on kuvattu olevan sekaisin lautasia. Hokusai Katsushika (1831-1832)

Kiyon hirviömyytti, jossa prinsessa seurasi pakenevaa munkkirakastajaa ja muuttui käärmeeksi joen yli. Munkki pakeni temppeleinsä, mutta käärme kietoutui temppelein kellon ja sen sisällä piileskelevän munkkirakastajan ympärille, ja rusensi ne. Tämä on siis ihmistä seuraava hirviö (Suwa, 2010, 125-26). Näiden myyttien peruspiste ovat kaupunkitarut, ja niistä on tehty kirjoja, Nō- ja Jorurin-näytelmiä¹⁷, ja koska alkuperäinen tarina on suullinen, niillä on monta eri versiota. Suwa jatkaa aaveen määritelmänsä sillä, että aave on kuolleen ihmisen muotoinen olemus, jolloin siis aaveen määrittelemiseksi kuolema on välttämätön edellytys. Elävän ja kuoleman välillä on etäisyyttä, jota ei voi helposti ylittää, ja tämän takia aave ja hirviö pitäisi erottaa toisistaan. Toisaalta hirviö kuuluu luontoa edustavaan yliluonnollisuuteen, joka on syntynyt ihmisten peloista hallitsematonta luontoa kohtaa. Eli aaveet ja hirviöt voidaan erottaa toisistaan, mutta näiden yhteiselementtinä on se, että molemmat saavat kykyä kommunikoida ihmisten kanssa paljastaakseen ihmisten heikkouksia ja rumia puolia (mt. 132-134).

Aaveiden ja hirviöiden välillä on suuria eroja samalla tavalla kuin länsimaisilla aaveilla ja demoneilla, mutta tutkimuksissa on myös malli, jossa niitä ei ole erotettu, vaan aaveet kuuluvat

¹⁷ Joruri on näytelmätaiteen muoto, jossa kerrotaan tarinaa samalla kun soitetaan japanilaista Shamisen-kitaraa.

hirviöiden alalajiin (esim. Inoue 1983; Miyata 2002). Näistä esimerkiksi folkloristi Shinobu Origuchi esittää, että kaikki henkiset olennot ovat kuin vieraita, toisesta kaupungista tulleita matkustajia, joten nämä hirviöt ja aaveet ovat saman maailman asukkaita, vaikkakin eri ympäristöistä (Origuchi 1988, 13-30). Mutta näiden vaatimukset ovat kirjallisuudessa heikkoja, sillä aavekertomuksissa kuvatut aaveet ovat tavallaan rationalistisia olemassaoloja, ja ne ottavat haltuunsa niiden entisessä elämässä omistaneita persoonallisuuksia ja jopa muistoja.

Käytän aaveen terminä edellä mainittua Suwan määritelmää, jossa aaveet ja hirviöt ovat erotettu toisistaan. Aaveet ilmaantuvat ihmismuotoisina olentoina. Tämän lisäksi rajoitan aavekertomuksen terminä henkisiin tarinoihin, jotka aiheutuvat ihmisten keskeisistä, tai ihmisten ja yhteiskunnan välisissä suhteissa ilmenevistä ilmiöistä. Pitäen tämän mielessä, vertailen niitä seuraavaksi länsimaisten aavekuvausten vastikkeisiin.

Länsimaisten aaveiden kuvauksista kirjallisuudessa merkittäviä ovat Shakespearen aavehahmot, ja niissä kuvatut aaveiden merkitykset ovat osittain lähellä Japanin aavekuvausta. Englannissakin oli olemassa vahva aavekirjallisuuden kulttuuri, ja lisäksi aika, jolloin Shakespeare eli (1564-1616) sopii yhteen Japanin aavekirjallisuuden huippukauden kanssa Edo-kaudella. Niiden takia vertailen ensin Shakespearen aavemääritelmää, josta etenen tarkastelemaan myös goottilaisen romaanin aavemääritelmiä.

Shakespearen teoksissa on käytetty sanoja ”spirit” ja ”sprite” moniin tarkoituksiin, ja esimerkiksi teoksissa *Hamlet* (1600-02) ja *Macbeth* (1606) henki tarkoittaa aavetta. Toisaalta teoksessa *The Twelfth Night* (1601-02) henki tarkoittaa myös elävän ihmisen ydintä. Teoksessa *A Midsummer Night's Dream* (1594-96) sanaa on käytetty metsän keijuista. Kuten aikaisemmin tarkastelluissa Japanin aaveen ja hirviön välisten termien eroavaisuuksissakin mainittiin, Shakespearen aikakauden Englannissa aaveen määritelmä ei ollut vielä vakiintunut.

Kawai osoittaa, että Shakespearen aikakauden Englannissa ihmiset ja luonto olivat yhteydessä toisiinsa. Katsoessaan kukkia ihminen tuntee hyvää oloa, toisaalta sateella hän tuntee masennusta, ja perimmäinen syy tälle on makrokosmoksen (luonto) ja mikrokosmoksen (ihmiset) välissä oleva ”henkinen” yhteys. Tämä on Platonin *Anima Mundi* ajatus siitä, että maailman kaikkeus on elävä kokonaisuus, jolla on vain yksi sielu, ja maailman kaikki elävät ovat luontai-

nessa yhteydessä samalla tavalla, kun sielu liittyy ihmiskehoon. Shakespearen tuotannossa esimerkiksi *King Lear* -teoksessa (1605) on kohtaus, kun kuningas Lear huutaa raivostuttaessaan "Blow, winds, and crack your cheeks! Rage! Blow!". Tämä on kuvausta siitä, kuinka mielenhäiriö ja säähäiriö ovat sekaisin. Taivaankappaleet ja ihmiset ovat yhteydessä Shakespearen maailmassa (Kawai 2010a, 24-25). Tämä ajatus on tavallaan lähellä Japanin shintolaisuutta, jossa pidetään tärkeänä luonnon yhdistymisestä ihmiseen ja kunnioitusta tätä kohtaan.

Teoksessa *Macbeth* esiintyy noidan kutsumia pahanhenkiä, teoksessa *Henry VI* (1588-90) Joan La Pucella teki sopimuksen pahanhenkien kanssa¹⁸, teoksessa *Tempest* (1610-11) esiintyy ilmanhenki Ariel, ja *Henry VIII* -näytelmässä (1623) esiintyvät tanssivat rauhanhenget¹⁹: nämä ovat kaikki ryhmitelty "henkinä" (mt. 26). Monenlaiset salaperäiset henget ihmisten ympäristössä sekä aaveet ovat osa niitä. Kawai jatkaa Shakespearen hengen merkityksestä antamalla esimerkin teoksesta *Macbeth*: Lady Macbeth antaa pahan hengen tulla ruumiiseensa ja tämä on kuvaus siitä, kuinka ihminen muuttuu aivan eri henkilöksi, jos toinen henki pääsee ihmisen sydämeen. "Henki" voi siis olla myös ihmisen olemuksen ydin (mt. 28-29). Eli vaikka Shakespearen teoksissa ihminen kuolee, hänen henkensä (sielu) on kuolematon. Kun tämä henki erkaantuu ruumiista, se on ruumiillisuuden menettänyt henkinen olento. Jos joku kolmas osapuoli näkee tämän maailmassa näkyvänä muotona, tämä on määritelmään sopiva aave (mt. 29, 32).

On huomioitava se, että teoksissa puheissa mainittu goblin on fyysinen hirviö eikä kuulu Shakespearen aaveen määritelmään²⁰, ja myös demoni on erotettu aaveesta. Demoni on kristinuskoon sidonnainen olento, ja Shakespearen teoksissa usein käytetty puheessa eikä ulkomuodon omaavana hahmona²¹. Kawain mukaan Shakespearen aikakaudella harjoitettiin noitajahtia ja Englannin kuningas James I:n kirjoittamassa teoksessa *Daemonologie* (1597) on mainittu, ettei aave ole kuolleen olemus, vaan demonien näyttämä illuusio, ja demoni voi kopioida kuolleen ulkomuodon sekä liikuttaa kuolleen ruumista (mt. 35). Teoksessa *Hamlet*

¹⁸ Joan La Pucella tarjoaa uhrauksen: "O, hold me not with silence over-long! / Where I was wont to feed you with my blood, / I'll lop a member off and give it to you" (1H6. 5.3.13-15).

¹⁹ Katriina kuolee unissa tanssivien henkien tapaamisen jälkeen neljännen näytöksen toisessa kohtauksessa.

²⁰ Esimerkiksi teoksessa *Hamlet*: "Be thou a spirit of health or goblin damened," (Ham. 1. 4. 39), ja teoksessa *The Winter's tale*: "A sad tale's best for winter. I have one / Of spirites and goblins." (WT. 25-26.)

²¹ Katso esimerkiksi *The Merchant of Venis* (1605), *King John* (1923) ja *Macbeth*.

Hamlet epäilee isänsä aavemaisen olemuksen takia demonin ottaneen hänen muotonsa, koska Hamlet toivoi näkevänsä isänsä.

Shakespearen teoksessa *A Midsummer Night's Dream* kuvataan saman maailman sisällä olevan kahden eri ulottuvuuden maailmaa, jossa henkiset olennot ja ihmiset ovat samassa paikassa, mutta vain henget pystyvät yksisuuntaisesti näkemään toisella puolella olevia ihmisiä. Tämä yksisuuntaisuus ja henkien voima ihmisten ylitse korostaa henkien maailman olevan kallisarvoisempi kuin ihmisten. Henkisen ja fyysisen ulottuvuuden yhtäaikaiseen olemassaoloon perustuva asetelma on Japanin aavekirjallisuudessa yleinen, ja vaikka Shakespearen tuotantoa ei tällöin vielä ollut Japanissa vaikuttamassa kirjallisuuteen, on mielenkiintoista löytää tällaisia samankaltaisuuksia, sekä aikaisemmin mainitsemaani shintolaiseen luonnonharmoniaan perustuvan ajattelutavan yhtäläisyys.

Aaveiden roolien eroista jotkut etenevät rinnakkain 1800-luvun jälkeisen kirjallisuuden kehityksen kanssa, toisaalta jotkut ilmaisutavat liittyvät enemmän kertomisen tyyliin ja käytettyyn tyyliin (Aramata 1999, 222-223). Goottilainen romaani on Englannin kirjallisuudessa muotoutunut keskiaikaisen romanssin tyyliin, joka on kehitetty keskiajan feodaalisen yhteiskunnan ja goottilaisen arkkitehtuurin taustoilta²²(Imamoto 2010, 39), ja jossa on vahvasti läsnä odotushorisontin hyödyntämisen keinot. Goottilaisen romaanin traditiot yhdistävät romantiikkaa ja kauhua, ja teemoissa usein esiintyvät muun muassa hirviöt, aaveet, kiroukset, hautausmaat ja noituus. Wataru Imamoto väittää, että vaikka aave on yksi tärkeä elementti goottilaisessa romaanissa, se ei silti ole aina tarinan etualalla. Kun tarkemmin ajattelee esimerkiksi goottilaisen romaanin isäksi sanotun Horace Walpolen teosta *The Castle of Otranto* (1764), ja Clara Reeven *The Old English Baron* (1777), niissä aaveilla on tärkeitä rooleja, mutta myöhemmissä teoksissa aaveet ovat pelkästään tarinoiden yksi elementti. Ann Radcliffen teoksissa *The Mystery of Udolpho* (1794) ja *The Italian* (1797) esiintyy aavemaisia olentoja, mutta myöhemmin selviää, etteivät ne ole oikeita aaveita (mt. 44).

²² Goottilaisen romaanin määritelmällä on eri tulkintoja, joten tässä tutkimuksessa noudatan Fred Bottingin teoksessa *Gothic: the Critical Idiom* (1996) esiteltyä tapaa, jossa käytetään paikallisesti ja ajallisesti laajennettua goottilaisen romaanin määritelmää: goottilaiseksi romaaniksi on muun muassa laskettu Horace Walpole, Ann Radcliffe, Edgar Allan Poe, Bram Stoker, Franz Kafka ja Mervyn Peake.

Goottilaisen romaanin tärkeä ominaisuus on nimenomaan esiintyvien rakenteiden luoma miljö ja ilmapiiri. Teoksissa esiintyvät rakennukset edustavat henkilöhahmojen näkökohtia itsestään, ja teoksissa nähdään ikään kuin rakenteet personoituisivat²³ (esim. Wiesenfarth 1998, 85; Yoshida 2006, 49-50). Tällainen intertekstuaalinen kuvaus aaverakennusten ulkomuodosta luo assosiaatioita rakennuksissa esiintyvistä aaveista, ja tyyllilajin konventiot kuten tiilet, torni, seinäkellot, kellarihuoneet, murattikasvit, muotokuvat jne. toistuvat kirjasta toiseen. Nämä ovat kuvitteellisia arkkitehtuureja, joita kirjailijat ovat kehittäneet kuvauksissaan (Kato 2010, 93-94, 100). Poe poikkeuksellisesti kirjoitti esseessään *The Philosophy of Furniture* (1840) pelkästään ihannehuoneidensa tyylistä, ja siitä, kuinka hän piti sisustusta taideteoksena. Huonekalut ovatkin tärkeitä elementtejä goottilaisessa romaanissa, sillä pianomusiikki huoneessa ja kasvihuone edustivat viktoriaanisen aikakauden yltäkylläisyyden symboleja (ks. Kato 2010, 100), jotka maininnoillaan korostavat myös talon entisten asukkaiden elämiä ja luonteita. Tässä aaveet ovat kuin perhe-elämän tunkeutujia. Ulkomaailmasta syrjäytyneessä talossa pelkoa aiheuttaa tilanne, jossa huoneesta löytyy tuntemattomien jälkiä. Koichi Katon mukaan goottilaisen romaanin aaveiden luoma erityispiirre on muun muassa sen korostaminen, kuinka joku toinen ennen asui samassa talossa (mt. 102). Tätä voi selittää Sigmund Freudin ”uncanny”-teorialla, joka selittää kuinka *uncanny* ilmenee tuttujen ja tuntemattomien elementtien sekoituksesta. *Uncannyn* vaikutus syntyy, kun tavallisen maailman yliluonnollisesta erottava kalvo näyttää olevan lävistetty. Kirjallisuudessa *uncannyn* vaikutuksia voidaan parhaiten herättää kuvaamalla jotain, joka ei ole täysin tuntematon, vaan tuntemattoman ja tutun hämäryyden rajamailla oleva sekoitus (Freud 1955, 219-252). Kuten johdannossa mainitsin, myös Japanin aavekirjallisuudessa talon rakenteet vaikuttavat aaveen esiintymistapaan, mutta rakennus ei yleensä itsessään korosta aavetta yhtä voimakkaasti kuin goottilaisessa romaanissa.

Walpolen teoksessa *The Castle of Otranto* on käytetty aaveen ilmaiseva sanaksi ”spectre”, ”vision”, ”ghost”, ”apparition”, ”spirit” ja ”phantom”. Kaikilla näistä on yhtenäinen merkitys olla fyysisesti olematon, ja tämä on goottilaisessa romaanissa aaveiden ensimmäinen attribuutti (Imamoto 2010, 44-45). Teoksessa *The Castle of Otranto* ”kuvakehyksestä pääsevä muotokuva”, ”erakon muotoinen luuranko” ja ”jättiläiseksi muuttunut esi-isä” ilmaisevat aaveita,

²³ Katso esimerkiksi Edgar Allan Poen *The Fall of the House of Asher* (1839), Charles Dickensin *Little Dorrit* (1855-57) tai *Great Expectations* (1860-61).

mutta aaveen eri synonyymejä ei ole erillisesti käytetty. Lisäksi nämä aaveet ovat ruumiillistuneet ja liikkuvat kuin elävät ihmiset, vaikka niiden nimitykset ”phantom” ja ”spectre” ovat vain harhakuvia ilmaisevia termejä. Samankaltaisia aavemaisia olentoja on goottilaisessa romaanissa toistuvina motiiveina²⁴, ja esimerkiksi teoksissa esiintyvät kissat ja puhuvat varikset ovat henkilöhahmojen emotionaalisia kertojia.

Goottilaisen romaanin aaveiden läsnäolo merkitsee uhkailua, ikään kuin kuolleet näyttäisivät vahingoittavan eläviä ihmisiä. Aaveiden esiintyminen on kuin merkitys sille, että henkilöhahmon mieli luhistuu. Tähän kuvaukseen vaikutti 1800-luvulta psykoanalyysi, kuten Sigmund Freudin, Carl Jungin, ja Eduard von Hartmannin tutkimukset. Aavetta on käytetty elävien henkilöhahmojen kontrastina heidän olemuksilleen. Esimerkiksi goottilaisessa romaanissa kaksoisolennot on kuvattu kylmän aavemaisina, missä on taas hyödynnetty Freudin *uncanny*-vaikutusta, mutta sisäisten psykologisten konfliktien ilmaisijoina²⁵. Konfliktit voivat olla hahmon sisäistekijän aliraportointia, joka synnyttää kertojan vilpillisyydestä johtuvaa epäluotettavaa kerrontaa²⁶.

Tällaisten psykologisten teorioiden ilmaantuminen johti viktoriaanisten ihmisten oman mielen tutkimiseen, inhimillisen mielen ajatuksien muuttuessa näkyvämmäksi aiheeksi sosiaalisissa piireissä. Spiritualismi ja psykoanalyysin vaikutteet viktoriaanisessa kansakulttuurissa eivät rajoittuneet pelkästään sosiaaliseen keskusteluun, vaan viktoriaaniset kirjoittajat ja taiteilijat alkoivat hyödyntää teoksissaan näitä teemoja, joihin goottilainen genre alkoi myös mukautua (Craig 2012, 1-2). Heistä esimerkiksi Charles Dickens oli kiinnostunut ihmisen mielen toiminnasta, psyykkisestä rakenteesta, ja erityisesti hulluudesta, unelmista ja harhaluuloista, jonka takia hän kuvasi aaveita näiden tuntemuksien materialisointeina (Kazama 2010, 87), kuten teoksessa *Christmas Carol* (1843).

Käkelä-Puumala esittää John Petersin näkökulman, että goottilaisessa romaanissa aaveen tapaminen on usein yksilön oma kokemus eristäytyneessä paikassa tai tilanteessa. Aaveen ta-

²⁴ Katso esimerkiksi Edgar Allan Poen *The Black Cat* (1843), *The Raven* (1845) tai Charles Dickensin *Barnaby Rudge* (1841).

²⁵ Esimerkiksi Heinrich Heinen teoksen *Der Doppelgänger* (1828) pohjalta tehdyt Franz Schubertin laulut, Edgar Allan Poe *William Wilson* (1839), ja Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray* (1890).

²⁶ Esimerkiksi Robert Louis Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886).

paamisen pelko perustuukin osittain siihen, oliko tilanne todellinen. Henkilö joutuu siis luotamaan omaan käsityskykyynsä, koska kolmas perspektiivi ei ole todentamassa tapahtunutta. Henkilöt eivät usein itsekään usko omia aistejaan ja kokemaansa, mutta myöhemmät löydöt paljastavat, että aaveen kohtaaminen oli todellinen tapahtuma henkilölle (ks. Käkelä-Puumala 2014, 92). Tässä näkyy suurin eroavaisuus goottilaisen romaanin ja Japanin aavekertomusten välillä, koska Japanissa on olemassa vahva aavekulttuuri, jossa fiktiivisessä tarinassa aaveen olemassaoloa ei kyseenalaisteta. Goottilaisessa romaanissa aaveen esiintymisestä avautuu tehtävä elävälle henkilölle: henkilö epäilee aaveen olemassaoloa, ja hänen täytyy ottaa etsivän rooli tutkiessaan aaveen syntyperää. Tässä aaveen rooli toimivat auttajan aktanttina. Toisaalta Japanin aavekertomuksissa ei ole tällaista kuvausta. Aaveiden kohtaaminen ei ole myöskään yleensä kammottavaa eikä groteskia, eikä vastakerronnallisia elementtejä käytetä kiistämään aikaisempia tapahtumia.

2 Yhteiskunta ja katarsis

Edo-kaudella japanilaisia uskomuksia jakoi erilleen shintolaisuus ja toiseksi buddhalaisuus, jonka leviämisen taustalla oli Edo-shogunaatin voimakas auktoriteetti. Tällöin kulttuuriin juurtui muun muassa hautauskäytännön uusia etikettejä, ajatuksia helvetistä, sekä reinkarnaation käsite (TK 65-66). Näistä otan aavehahmojen hahmottamista varten käsittelyyn sielun puhdistumisen, joka on toisin sanoen buddhalaisuuden ajatuksen mukaan erottautumista sidoksesta yhteiskuntaan ja yksittäisistä tuntemuksista, kuten mustasukkaisuudesta ja kaunasta (Sogobukkyou-sanakirja 2005, 324-25). Aavehahmojen olemattomuus perustuu niiden hahmojen yksityisiin kokemuksiin, ja tämän ajattelumallin mukaan monet kirjallisuudessa esiintyvät aaveet noudattavat uskollisesti buddhalaisia sopimuksia, joissa sielu (aave) on erotettava edellisestä elämästä ja yhteiskunnasta (TK 67). Aavehahmoissa elää ristiriitaisesti sekä shintolaisuuden spirituaalisia ajatuksia, että buddhalaisen ajattelun elementtejä karmasta ja reinkarnatiosta, sekä kuinka yhteiskunnasta eroamista on pidetty korkeimpana elämäntavoitteena. Kuvatakseen ihmisten kaipuuta vapautteen täytyy korostaa ihmiskunnan ongelmia. Aavetta on buddhalaisuudessa hyödynnetty elementtinä buddhalaisuuden aseman ja tavoitteiden ylemmyyden mainostamista varten, eli sen mainostamiseen, että uskonto auttaa puhdistamaan mielen ja sielun. Takaoka huomautti, kuinka buddhalainen ajatusmalli juurtui ihmisten keskuuteen kirjallisuuden avulla. Näitä munkkien kirjoittamia aaveteemoja buddhalaisten opetusten kautta on kirjallisuudessa kutsuttu nimellä ”kange-bon” omana kirjallisuustyyppinä (TK 102-103), ja nämä olivat omana aikanaan yksi tendenssikirjallisuuden näkyvä muoto.

Otamme ensimmäiseksi esimerkiksemme merenneidon. Tämä on niin Aasian maiden kuin länsimaidenkin kirjallisuudessa yleinen motiivi, mutta merenneidon esitystapa on erilainen kulttuurien kesken. 1400-luvulla syntyi Japanin kansanperinteessä *Yaobikuni* (800-vuotias nunna) jossa merenneidon lihaa tietämättään syönyt nainen saavuttaa ikuisen elämän. Sen seurauksena hän joutuu kuitenkin epätoivon valtaan kokiessaan rakkaidensa kuoleman uudelleen ja uudelleen aikojen saatossa. Epäonnistuttuaan myös itsemurhissa, hänestä tulee lopulta nunna (Chiba 2016, 183,186-188). Tässä tarinassa näkyy, että Japanin tarinoissa on usein sidoksia buddhalaiseen uskontoon, jossa on pidetty tärkeänä osana muusta yhteiskunnasta erkaantumisesta sekä ruokahalun ja seksuaalisen halun kieltoa. Sielunpuhdistumisella on myös erilainen merkitys kuin kristinuskossa.

Filosofia ja uskonto ovat yhteiskunnassa näkyviä asioita, joten tarkastelen ”puhdistautumista” molempien näkökulmista. Sana katarsis on filosofi Platonin mukaan prosessia sielun erottamiseksi ruumiista, joka saavutetaan täydellisesti vain kuolemalla. Toisaalta taas Aristoteles käytti sanaa käsitteenä teatterin tragediateorian yhteydessä, jossa katarsis on moraalinen puhdistuminen, sekä tragediassa esitetyssä kärsimyksen kuvauksessa, jolla on kaksi elementtiä; pelko ja sääli, jotka saattavat puhdistaa lopulta katsojan/lukijan mielen (ks. Golden, 1976, 437-438, 444). Japanin aavekirjallisuudessa esiintyvä aave edustaa sorretun olemassaolon puhdistumista yhteiskunnasta, jonka pohjana on sekä shintolaisuuteen että Japanin buddhalaisuuteen perustuva katarsiksen ideologia. Katarsiksen idea käsitetään Japanissa siten, että kuollut henkilö saavuttaa katarsiksen, kun hän myöntää ja tiedostaa oman kuolemansa. Kun kuollut henkilö taas ei hyväksy omaa kuolemaansa, hän muuttuu aaveeksi. Japanissa hautausseremonian päämerkitys on ylipäättään toimia puhdistuksena kuolleelle, eikä hyvästien jättämisenä kuolleelle kuten länsimaissa (Ichijyo 2015, 211-212, 215). Kirjallisuuden näkökulmasta, toinen katarsiksen funktio on luoda pelkoa ja sääliä herättävä funktionaalinen hahmo lukijalle tämän mielen puhdistusta varten. Ichijyo kiinnittää huomioita tähän toimintaan, ja osoittaa, että Japanin *kaidan* on tarkoitettu tällaiseksi katarttiseksi kirjallisuustyyliseksi (mt. 191-192). Koska Japanin aavekirjallisuus on kirjoitettu tästä näkökulmasta, tutkimuksessani käytän tätä samaa yhteiskuntaan ja kulttuuriin perustuvaa määritelmää katarsiksesta, kun käytän tätä termiä tästä eteenpäin.

Huomattavaa on, kuinka Meiji-kaudella ja tätä ennen *kaidan*-genressä henkisten ilmiöiden syyt olivat yleensä peräisin misogyniaa kokevista naisista, ja näiden kokemukset toimivat usein katalyytteinä *kaidan*-kertomusten synnylle. Nykyaikaan sijoittuvissa aaveteemaisissa kirjoissa esiintyvät naisaaveet ovatkin niiden aikakausien aavemalleista vakiintuneita, symbolisoituja hahmoja (esim. Ozawa 2010; Takaoka 2016). Lisäksi naisaaveiden kuvauksista huomattavaa on myös se, että naisaaveilla on elävien ihmishahmojen rakastajien rooleja. Tässä luvussa selvitän merkittävien teosten kautta naisaaveiden ja yhteiskunnan suhdetta, ja sitä, missä määrin tarinoiden syvärakenteissa saavutetaan puhdistava katarsis.

2.1 Naisaaveet ja misogynia

Goottilaisen romaanin psyykeen tiedostamattomat kerrostumat ovat epäsuorasti yhteydessä poliittisyhteiskunnalliseen todellisuuteen, ja siihen reagoidaan unen ja houreiden logiikan mukaisesti (ks. Savolainen 1992, 24). Toisaalta naisten gotiikan traditioissa painotetaan sen erityisluonnetta naisen psyykeen luotaajana sekä identiteetin tekijänä (mt. 30). Naisten gotiikka on naisen luonteeseen keskittyvän gynokritiikin yhteydessä vakiintunut termi, jota on käytetty siitä alkaen, kun Ellen Moers loi naiskirjailijan goottilaisen romaanin fiktioita hänen teokseen *Literary Woman* (1863) (Kimura 2010, 48). Yleisesti naisten goottilaisessa romaanissa esitetään samankaltaisia kuvauksia, joissa naiset ovat väkivallan uhreja. Naisten gotiikasta puolet esittää naisten haavoittuvuuden tunteita, siis mielen sisäisiä vaaroja, ja puolet kertoo siitä, kuinka goottilaisen romaanin epäjärjestys on sosiaalisen järjestyksen logiikkaa sellaisena, kuin naiset sen näkivät. Lisäksi naisten gotiikan ristiriitaisuus on siinä, että ”sankarittaren pyrkimys kohti jotakin parempaa” on onnellisessa goottilaisessa romaanissa aina käännetty pyrkimykseksi kohti avioliittoa, vaikka avioliitto edustaa sitä, mitä sankaritar pakenee – toiston, alistumisen, seksuaalisen ylivallan, taloudellisen vallan puuttumisen, tietämättömyyden täyttämää elämää (Ovaska 1992, 9-10).

Goottilaisessa romaanissa nähdään historiallisia ja yhteiskunnallisia taustoja, mutta tämä on siis goottilaisen romaanin tyyli, eikä keskittynyt pelkästään aaveiden rooliin. Kiinnitän huomiota Japanin aavekirjallisuuteen ja siihen, kuinka siinä on sisällytetty aavekuvauksiin historiallisia allegorioita, ja miten historialliset tapahtumat johtavat katarsiksen saavuttamiseen tarinoissa. Tämänkaltaiset tarinat saattavat usein olla todellista maailmaa peilaava fiktiivisiä maailmoja.

Kaidan-kirjoissa on joitakin toistuvia arkkityyppejä, joista yksi on naisten kostotarinat, joissa koston aiheuttava syy on peräisin yhteiskunnan laeissa, sekä naisten mustasukkaisuudessa. Miesaaveet sen sijaan olivat ylipäätään harvinaisia. Takaokan mukaan miesaaveen synnyn syy on taistelun häviämisestä kertova tiedonvälitys, tai munkille esiintyminen pyytämään katarsista. Miesaaveen kauna on kansallisen, alueellisen, tai poliittisen tason ”virallinen” asia ja auktoriteetin tuhoaminen (TK 118). Tässäkin näkyy selkeää yhteiskunta-asemien kuvausta.

Japanissa miehille myönnettiin laillisesti moniavioisuus vuoteen 1898 asti (Murakami 1998, 3-6), joka on yksi merkki pitkään jatkuneesta maskuliinisesta kulttuurista. Takaoka esittelee, että 1300-luvun alusta 1800-luvun lopulle oli olemassa kulttuurisesti hyväksytty tapa nimeltä "uwanariuchi", jossa miehen ensimmäinen vaimo saa käyttää väkivaltaa toista vaimoa kohtaan (tai kolmatta jne.). Kun tällaisia rangaistuksellisia iskuja tehtiin kokoontumalla ryhmäksi, sääntönä kuitenkin oli, että miehet eivät saa siihen osallistua. Eli vaimon mustasukkaisuutta ilmaiseville teoille oli tavallaan myönnetty sosiaalisesti hyväksytty asema (TK 118-121). Tässä yhteiskunta-asemassa valituksia ei voinut osoittaa miehille, jonka takia siitä syntyi tais-telukulttuuri ja valtataistelu naisten keskuudessa.

Heian-kauden aristokraattisen tason naiskirjailijan Murasaki-shikibun teos *Genji-monogatari* (n. 1008, *Genjin tarina*) on historiallinen esimerkki, joka kuvasi suurta ihmiskuntaa, jonka eepisessä tarinassa esiintyy yli 400 hahmoa. Siinä esiintyvä naishahmo Rokujyo-no-miyasundokoro on aavekirjallisuudessa erittäin tärkeä symbolinen hahmo, jonka sielu erkaantuu tämän fyysisestä ruumiista aaveeksi tappaakseen rakastajansa vaimoja elävän puolensa asiasta tietämättä. Chikako Shimizun mukaan tämä vanha asetelma on pohjana monille uudemmille hahmoille kirjallisuudessa ja kulttuuriperimässä (Shimizu 2010, 145, 148). Tämä naishahmo kuvastaa monimutkaisia naisten luonteita, joissa alitajuisesti pelätään, että oman mustasukkaisuuden avulla onkin kykenevä aiheuttamaan vakavia seurauksia, mitä itsestään ei muuten odottaisi. Tarinan lopussa naishahmo huomaa menettävänsä rakastajansa rakkauden täysin ja hän päättää ryhtyä nunnaksi.



Kuva 4 *Kaidan*-genressä symbolinen aavehahmo Rokujyo-no-miyasundokoro. Shoen Uemura *Honou* (1918, *Tuli*).

Buddhalaisessa ajattelussa nainen ei saa elämänsä aikana pelastusta, jolloin siis buddhalaisen pappeuden piiriin astuminen on katarsis naishahmolle.

Yhden *kaidan*-genren luojista, Akinari Uedan teos *Ugetsu-monogatari* (1776, *Kalpean kuun tarinoita*) on arvioitu Japanin *kaidan*-genren merkittävimäksi kokoelmaksi aavekertomuksia (Aramata 2017, 214). Tämä oli myös ensimmäinen *kaidan*-teos, jonka yleisö hyväksyi puhtaana fiktiona. Tätä edeltävät puhtaasti fiktiiviset tarinat nähtiin valheellisina teoksina, joilla ei ole mitään arvoa (Yanagida 2007, 9-10). Teos *Ugetsu-monogatari* kuvastaa kauniisti ja tiivistunnelmaisesti ihmisten sydämissä olevaa pimeyttä, ja ilmaisee elävien ja kuolleiden vuoropuhelujen läpi ihmisten kokemaa rakkautta sekä pakkomielteitä, kuten himoa ja katumusta. Tässä teoksessa on tarkasti kuvailtuna lukuisia alluusioita vanhemmista klassisista *kaidan*-teoksista sekä aaveiden legendoista. Teoksessa on myöskin hyödynnetty monenlaisia tyyppisiä aaveista, hyödyntäen suullisten Japanin waka-runolaulujen tyyliä, sekä tankan, haikun, rengan ja kyoukan tyyliä, antaen teokselle muinaisajan klassisen kirjallisuuden ilmiöitä. Tämän teoksen naisaaveista huomioin kaksi erillistä novellia tarkastellakseni yhteiskuntaa ja misogynian kulttuuria aikalaisuudessaan.

Teoksen yhdessä novellissa *Kivitsu no kama* (1776, *Kivitsun ruukku*) kepeä pelimies pyörittää useita naisia samaan aikaan, ja tämän levottoman elämäntavan takia hänen isänsä etsii shintolaisen papin tyttären hänelle vaimoksi, toivoen että mies rauhoittuu ja muuttaa elämänsä. Kylässä legendaarinen Kivitsun ruukku ennustaa pahan tulemisen häntä vastaan, mutta tästä välittämättä hääseremonia suoritetaan kertomatta puolisolalle miehen naisongelmista. Aluksi mies käyttäytyy kunniallisesti aviomiehenä, mutta myöhemmin rakastuu toiseen naiseen, huijaa vaimoaan saadakseen rahaa tältä, ja lopulta pakenee toisen naisen matkaan. Hylätty vaimo katkerana kuollessaan vannoo kostavansa, ja aaveeksi muututtuaan hän tappaa ensiksi miehensä kanssa pakenevan naisen ja lopuksi miehensä.

Tämä teos on siis tavallaan seurannut aikakautensa todellista vaimoväkivallan kulttuuria toisella tasolla. Tarinassa on huomioitava tarinan juonen lisäksi ekspositiossa osoitettu objektiivinen manifesti, joka antaa selkeän ympäristönkuvauksen kertoen:

Naisten mustasukkaisuus häiritsee miehen työtä, ja naiset purkavat vihansa tavaroihin ja aiheuttavat häveliästä melua, joka aiheuttaa perheille maineen laskua.

[...] Muinaisista ajoista alkaen monet miehet ovat kärsineet naisten mustasukkaisuudesta, eikä tämä ilmene pelkästään elämän aikana, vaan on olemassa paljon tarinoita, joissa kuolleetkin naiset muuttuvat aaveiksi tappaakseen miehensä, tai istuttavat ukkosen siemenen saavuttaen katkeran kaunansa. Vaikka tällaisia naisia kuinka rangaistaisiin, ei se riittäisi koskaan. (*Kivitsu no kama*, 2010/1776, 81-82, suomennos omani.)

Tämän teoksen arviointi on tehty paneutumalla tämän ekspositiossa ajatuksiin, jotka osoittavat miesylivaltaa ja ylenkatsetta naisten ominaisuuksia kohtaan. Tarinan kulun konventiot ovat 1) mustasukkaisuus, 2) muutos ja 3) kosto. Tämä on buddhalaisuuteen perustuvien tarinoiden yleinen motiivi, ja teos on ottanut niistä karman elementin (Inoue 2016, 59). Karma on ajatus syy-seuraussuhteesta teoille. Hyvistä teoista tulee itselle lopulta hyviä vaikutuksia, huonoista teoista huonoja (Sogo-Bukkyou-sanakirja 2005, 363-365). Lisäksi teoksessa näkyy ristiriitaisesti ambivalentti feodalismi ja humanismi (mt. 59). Osa tutkimuksista osoittaa, että teoksen näkökulma on miesten puolella, ja on tarkoitettu miespuolisille lukijoille, ja siten on johdonmukaisesti kuvattu pelkästään miesten näkökulmasta heidän kokemaansa naisten mustasukkaisuutta. Toisaalta on myös antiteesejä, joissa tulkitaan, että teos sisältää kuitenkin sympatiaa naisia kohtaan, ja kuinka sekä itse tarina että sen ekspositio ovat elämän opetuksiksi tarkoitettuja (vrt. Kigoshi 1984; Nagashima 1993 ja Inoue 1999).

Samasta teoksesta mainittakoon toinen novelli, *Jyasei no in* (1776, *Käärmeen ominaisuuden seksuaalinen halu*). Tarina kertoo, kuinka eräänä päivänä opiskelijamies on suojassa sateelta ränsistyneen katon alla, jolloin hän tapaa kauniin naisen. Mies yrittää lähestyä häntä lainaamalla naiselle sateenvarjoaan. Seuravana päivänä hän käy naisen talossa, jolloin nainen pyytää miestä menemään kanssaan naimisiin ja mies suostuu tähän. Sitoutumisen merkinä mies saa naiselta arvokkaan miekan, mutta hän saa myöhemmin selville, että miekka on oikeasti pyhäköltä varastettu aarre. Hän käy valtion virkamiesten kanssa naisen luona, mutta nainen on jo kadonnut ja myöhemmin hyppää vesiputoukseen. Myöhemmin mies menee naimisiin toisen naisen kanssa. Silloin vesiputoukseen kadonnut nainen ilmestyy aaveena tappaakseen miehen vaimon ja seuraa miestä suuren käärmeen muotoisena. Lopuksi temppelein munkin toimesta käärme sinetöidään ruukkuun. Vaimo kuolee, mutta mies jää henkiin.

Tässä teoksessa ja edellä mainitussa teoksessakin narratiivit ottavat tärkeitä rooleja, ja samassa teoksessa kerronta värähtelee subjektiivisuuden ja objektiivisuuden rajamailla ilman selvää fokalisointia. Usein myös kaikkietävä kertoja ottaa siinä roolin itselleen ja tarina etenee puheen muodolla. Ichiro Miura osoittaa, että monikerronnallisuuden ja teoksissa käytettyjen alluusioiden avulla lukija kuvittelee mielessään tekstissä viitattuja legendoja ja kaupunkitaruja, mutta asettaa itselleen kuitenkin etäisyyttä näihin. Tämä fokalisoimattoman kerronan tyyli on *kaidan*-genren erityispiirre (I. Miura 2016, 63-64).

Teoksessa *Jyasei no in* narratiivi alkaa näkökulman suhteellistamisella, ja siirtyy lopullisesti siihen, että sankarin näkökulma yhtenäistyy mieslukijansa kanssa. Aaveeksi ja käärmeeksi muuttunut nainen on rakkauden ja sen monopolisoinnin symboli, ja se kuvastaa myös tapaa, jolla naiset maskuliinisessa yhteiskunnassa vääristelevät ja tukahduttavat omia luonnollisia halujaan (ks. mt. 66). Nainen pyytää hartaasti vain rakkautta ja pettyessään yrittää tuhota naiselle ominaisen kohtalonsa, ja tästä syntyvä mustasukkaisuus on taas korostettu olevan naisille ominainen tapa. Kirjallisuuden tutkija Kimikazu Yano analysoi, että tarinan lopun kuvaus on julma totuus siitä, kuinka kieltämällä fantasiaa muistuttavan rakkauden itseltään sosiaalisiin normeihin kasvanut sankari lopulta selviytyy lopettamalla kaiken aikaisemman, henkilökohtaiseen romantiikkaan perustuvan unelmoimisen, ja hyväksymällä yhteiskunnan naisille asettamat normit (ks. mt. 66).

Naisten mustasukkaisuudesta kuvattuja tarinoita on runsaasti ja ne on kirjallisuudessa jaoteltu yhdeksi tarinan tyyppiä ”tohutaniksi” (naisen mustasukkaisuuden tarina). Takaokan mukaan maskuliinisessa kulttuurissa vaimo langettaa kirouksen ja tappaa toisia naisia, tai miehensä tapaava uusi rakkaus on aavekertomusten teemana ja motiivina myös Kabukissa, Jorurissa ja aavekirjallisuudessa, ja lisäksi yleisen keskustelun aiheena ihmisten keskuudessa. Tällä tarinan tyyppillä on siis kahdenlaisia luonteita; kaupunkitarujen ominaisuuksia ja kirjailijoiden luomien kirjallisuuden ominaisuuksien piirteitä. Vaikka miehissäkin esiintyy mustasukkaisuutta, mustasukkaisuus oli korostettu ja hyväksytty naiseuden erityisenä tunteena. Tästä huolimatta

Edo-kauden ja Meiji-kauden ajan kirjallisuudessa ja esittävisissä taiteissa kirjoittajat ja näyttelijät ovat miehiä²⁷, joten teoksissa kuvattuja naiskuvauksia luottiin pääpiirtein miesten näkökulmasta. Takaoka jatkaa analyysiään sillä, kuinka naisten mustasukkaisuus on käänteinen keino ilmaista kuinka ”naiset ovat miehen ympärillä suosiossa”. Äärimmilleen vietyinä naisten mustasukkaisuus on miesten ihanne, joka korostaa miehen asemaa ja itsetuntoa (TK 199-200). Näillä aikakausilla toisen vaimon pitäminen merkitsi miehille ylemmän tason hierarkian symbolia, vaurauden merkkiä.



Kuva 5 Naisille suunnattu mustasukkaisuudesta johtuva helveti, jossa naiset muuttuvat käärmeiksi ja ryöstävät toisiltaan saman miehen, ja vahingoittavat toisiaan ikuisesti.

Tähän tarinan tyyppiin vaikutti tietysti Japanin buddhalaisuuden helvetin kuvaus, jossa on naisille suunnattu kolme helvettiä: lapsia synnyttämättä kuolleen naisen helveti, mustasukkaisuutta pidättelevän naisen helveti, ja epäpuhdasta verta (kuukautiset) vuotavan naisen helveti. Siis syntyminen naiseksi tarkoittaa, että katarsista ei voi miesten tapaan saavuttaa. Naisille, joilta koulunkäynti oli kielletty, helvetin kuvaus tuli taiteen eri muotojen kautta, joissa pohjana on kirjallisuus (Takada 2001, 2-4, 10). Myös Dante Alighierin (1265-1321) teoksessa *Divine Comedy* on samankaltainen helvetin kuvaus, jossa Kii-

rastulen toisessa piirissä kateellisina kuolleiden silmät on ommeltu kiinni rautalangalla (*Purg.* 13.70-72, 133-135), mutta tämä kohtalo ei Danten teoksessa ole pelkästään naisille suunnattu.

Takaoka (TK 201-208) keskittyy naisaavehahmoin ja luokittelee ne kymmeneen eri ryhmään. Nämä aaveluokitukset puolestaan jakavat naisten kostotarinat neljään ryhmään sen perusteella kuka tappaa kenet, sekä lasten osallistumisella tarinaan:

a) Virallisen vaimon aave tappaa toisen vaimon. Tämä on keskeinen aavekirjallisuuden ryhmä, josta esimerkkeinä ovat edellä mainitut Akinari Uedan teokset *Jyasei no in* ja *Kivitsu no kama*.

²⁷ Viihde on pidetty miesten pyhinä rituaalisina muotoina, joten näyttelijät ovat tiukasti edelleenkin miehiä, kuten Sumopainissa, Kabukissa, Jorurissa, Rakugossa ja Nō-teatterissa.

b) Virallisen vaimon aave tappaa toisen vaimon, sekä tämän ja miehensä lapsia. Tästä on esimerkkinä teoksesta *Shokoku hyaku-monogatari* (1677, *Koko maasta kerätyt 100 tarinaa*) novelli *Uwanariuchi no koto* (*Uwanariuchin tapaus*), jossa mies kyllästyy vaimoonsa ja siksi tuo toisen vaimon kotiinsa. Myöhemmin tämä toinen vaimo tulee raskaaksi ja samanaikaisesti ensimmäinen vaimo kuolee sairauteen, muuttuen aaveeksi tappaakseen toisen vaimon ja tämän vauvan.

c) Toisen vaimon perspektiivistä etenevä tarinan tyyli, jossa kuolleella, virallisella vaimolla on oma lapsi. Esimerkiksi anonyymin tekijän teoksessa *Zen-aku mukui-banashi* (Edo-kaudelta, *Hyvyyden ja pahuuden karma*) toinen vaimo kiusaa virallista vaimoa ja tappaa hänet. Seuraavaksi virallisen vaimon lapsesta tulee este hänelle, joten hän ei anna tälle ruokaa ja antaa lapsen kuolla. Myöhemmin tapetun lapsen aave tappaa julman toisen vaimon.

d) Virallisen vaimon tappama toinen vaimo palaa aaveena ja tappaa virallisen vaimon. Esimerkkeinä Shousan Suzukin teos *Katana-bon: Inga-monogatari* (1661, *Karman tarina*) ja myös Kinosen teos *Kaidan Aobi no rei* (Edo-kaudella, *Sinisen tulen aave*), joka on tapettujen toisen vaimon ja hänen lastensa aaveiden kostotarina, jossa ensimmäinen vaimo häätää heidät talosta ja tappaa heidät.

Naisaaveen kostotarinoita on runsaasti, mutta ne voidaan sijoittaa näihin neljään tyyliin. Näistä malleista näkyy se, että mies ei osallistu naistensa välisiin suhteisiin. Mitä voimme löytää tällaisista malleista? Mustasukkaisuus syntyy miehen ja useiden naisten välisestä ihmissuhteesta kontrolloimattomana tunteena, joten uskonnon ajatusten vaikutusta yhteiskunnalliseen systeemiin ja sosiaalisen rakenteen vaikutusta kirjallisuuteen on tutkittava. Naisaaveen kostotarinoissa huomion arvoista on myös se, että aina ei ole kyse pelkästään naisten keskinäisestä taistelusta, vaan tästä syntyy valtataistelu ja lapsien syökseminen asemastaan, ja näin murhien kierre jatkuu loputtomasti. Tästä näkyy, kuinka kyse ei ole enää pelkästään mustasukkaisuudesta, joka toimii katalyyttinä tapahtumien kululle, vaan kaunan kohde myös siirtyy talon periville lapsille, jolloin koko talon ja nimen tuhoaminen onkin naisaaveen kosto.

Takaoka osoittaa, että ”talo” merkitsee perheen tekemää työtä, omaisuutta ja myös samurai-perheen hierarkian tasoa, jossa lapset perivät sukupolvien ja esi-isien töitä ja ominaisuuksia,

ja kehittävät niitä kollektiivisena ryhmänä. Tämä talojen mallien muodostus perustui keskiaikaisella ajanjaksolla aristokraattiseen tasoon, ja oli rajoitettu samuraiperheisiin, mutta 1700-luvulla se levisi kaupungeista myös maaseudun kommuuneihin ja ihmisiin. Talojen hierarkiajärjestelmä loi erittäin arvokkaana pidetyn perheiden arvoa suojaavan ja kasvattavan lupauksen perheen merkityksestä. Tämän talojärjestelmässä ydin on avioliitto ja erityisesti naisen rooli on nimenomaan tärkeä. Vaimo työskenteli esimerkiksi kotityön ja perheen työntekijöiden komentajana. Perheen hierarkiasta riippumatta naisen mennessä naimisiin, osa hänen perheensä omaisuudesta siirtyi miehen perheelle. Näin vaimo kehittää ja suojelee miehensä kanssa taloa, ja siitä huolimatta, että mies hankkii uusia vaimoja, ensimmäisen vaimon työstä syntyneet saavutukset pysyvät hänen ominaan. Naisten mustasukkaisuuden viha ei johdu pelkästään siitä, että mies rakastuu toiseen, vaan hän tuntee katkeruutta ja vihaa myös siitä, että sen seurauksena sekä talo että hänen omat saavutuksensa jaetaan uusille osapuolille ilman, että naisella on mahdollisuutta vaikuttaa tähän (TK 212-215). Eli naisaaveiden kosto heijastaa myös sitä vihaa ja kateutta, joita he joutuivat kokemaan perhejärjestelmän perustamisen takia Edo-kaudella.

Vaikka naisaave tappaisi toisen vaimon tai hänen lapsensa, on vielä mahdollisuus, että mies hankkii lisää uusia vaimoja, eli aaveeksi muuttuneen naisaaveen kärsimys ja kauna ei vielä lopu, vaan jatkuu, kunnes mies kuolee. Toisin sanoen kärsimyksen ja katkeruuden loppuminen on ainoa katarsis. Kuten edellä mainitussa teoksessa *Jyasei no in*, monissa moniavioliittoteeman teoksissa on malleja, joissa vain mies jää henkiin. Jos katarsis saavutetaan talon tuhoamisella tai naisaaveen koston saavuttamisella, ensiksi tapettavan henkilön tulisi olla mies, jolloin päämäärä olisi saavutettu. Tämän takia voikin miettiä syitä ja merkityksiä sille, miksi tarinoissa kuitenkin usein jätetään mieshahmo henkiin.

Talon tuhoamisesta kertovista tarinoista näkee, kuinka talon sosiaalinen yhteys on tärkeää. Aaveita on käytetty tekosyynä esimerkiksi myös talojen tuhoamisessa. Ensimmäiseksi mainittakoon edellisessä luvussa mainittu kuuluisa suullinen myytti *Sara-yashiki (Lautasen kartano)*, joka on kolmesta sankaritararkkityypistä yksi (TK 118), jolla on monimutkainen syntyprosessi. Takaokan mukaan aluksi se oli alueellinen kaupunkitaru, joka adaptoitiin viihdekulttuuriin luovana teoksena. Siitä se levisi muualle kiertelevien näyttelijöiden ja munkkien mukana, ja tarina

on kiinnittynyt etniseksi legendaksi 48 eri paikassa eri aikoina ja versioina (TK 158). Tästä legendasta tehdyistä teoksista Bunkou Baban teos *Banchou-Sara-yashiki* (1758) on tunnetuin versio (Ito 2010, 87). Tarinan lopun kuvauksessa aaveeksi muuttunut nainen tuhoaa perheen elämää monien sukupolvien ajan, ja lopulta täydellisesti näiden talon, eli tarina on siis kooste yhden suvun historiasta. Takaoka jatkaa, että osa perheen tuhosta kertovista kertojista olivat ulkopuolisia henkilöitä. Ulkopuoliset henkilöt ihmettelivät talon tuhoutumista ja kukoista neen perheen kohtaloa. Tarinan voisi ajatella siten, että aavetta on käytetty perheen tragedian syn- tipukkina, koska todelliset syyt ovat tuntemattomat ulkopuolisille sivustaseuraajille (TK 163-164).

Korkeassa yhteiskunta-asemassa olevalle henkilölle talon ja maineen tuhoutuminen tarkoitti myös oman aseman tuhoutumista, kodittomaksi joutumista, ja peräti karkotusta alueelta elämään omillaan ronin-kiertolaisena. Herrattomaksi jääminen tarkoitti siis yhteiskunnasta häätämistä. Talon perustaminen, sekä myöhemmin talon laajentaminen, ovat samankaltaisesti viittauksia täysi-ikäistymiselle sekä itsenäistymiselle. Kun ”talo” tuhoutuu naisen toimesta, se on siis pahin nöyryytys maskuliinisuudelle, heikentäen talon herran asemaa yhteiskunnassa ja aiheuttaen tälle häpeää elämässä. Tästä mies on pakotettu lähtemään alimpaan luokkaan tai ryhtymään munkiksi, sillä mitään paluukeinoja ei enää ole, kun edellisestä yhteiskunta-ase- masta erotetaan täysin (TK 217). Naisaaveiden mustasukkaisuuden tarina on toisin sanoen ta- lon tuhoamisen teemaa hyödyntävä kansanperinne, joka on kuvattu naisten näkökulmasta. Muistaen, että Edo-kauden ja Meiji-kauden kirjallisuudessa kirjailijat olivat aina miehiä, tämän tyyppisestä tarinasta voi nähdä kansanperinteen, jossa on kuvattu mitä miehet omasta näkö- kulmastaan katsottuna pelkäsivät eniten yhteiskunnassa (TK 217-218). Kolmiodraaman kon- fliktin lopullista ratkaisua varten katarsista ei voitu saavuttaa pelkästään yksilön tasolla, vaan tasapaino täytyi saada myös koko talolle. Miesten valvonnassa olevien naisten oli pakko tu- kahduttaa vihansa ja mustasukkaisuutensa, ja naisaaveiden rooli oli toimia kertojana sille mitä tapahtuu, kun nämä pitkään sisällä haudutetut kielletyt tunteet pääsevät kerralla purkautu- maan ulos. Nämä sisälle muuratut tunteet olivat naisen yhteiskunta-aseman realiteetti, ja ka- tarsis oli naisen elämästä ja yhteiskunnasta vapautumista. Naisten kostotarinat näyttävät en- sisilmäyksellä siltä, että aaveen rooli on olla naisten edustajana ja tasapainottaa yhteiskunnan moraalista sensibiliateettiä, mutta tarinoihin on sisällytetty toisenlaisiakin implisiittisiä tarkoi- tuksia, joita lukija voi lukea rivien välistä.

Yhdysvaltalaisen kirjallisuudentutkija Norman Hollandin mukaan lukijan ja teoksen kohtaamista ilmaistaan transaktioksi, jossa lukija löytää symboleja tunteistaan tekstistä. Lukijat nauttivat salaisista toiveistaan tai peloistaan ulkoistetussa sekä yhteiskunnallisesti hyväksyttävässä muodossa. Tutkija Grujicic-Alatriste listaa neljä lukutapahtuman elementtiä, jotka kuuluvat Hollandin määrittelemään transaktioon: lukijan alkuperäinen lähestymistapa tekstiin (odotukset), lukijan itsensä asettuminen siihen, miten itse toimisi (puolustustapa), lukijan projisointi toiveiden täyttymisestä (fantasia), sekä lukijan fantasioidensa kääntäminen teemoiksi (muunnos). Puolustusperiaate on lainattu psykoanalyysistä, joka tarkoittaa egon tapaa toimia, jossa se kieltäytyy hyväksymästä sitä, mitä se ei siedä (ks. Grujicic-Alatriste 2013, 24). Naisen mustasukkaisuudesta syntyvä, kuoleman jälkeen saavutettava kosto oli puhtaasti fiktiivinen teema, mutta sen ajan lukijoille tarinoiden asetelmat olivat helposti ymmärrettäviä ja samaistuttavia. Tämän ansiosta lukijoiden oli helppo kokea immersiota aavekirjallisuuteen. *Kaidan*-genren fokalisoiaton tarinankerronta mahdollisti sen, että naisaaveen ja lukijan kohtaamisen vaikutukset saattoivat olla erilaisia eri sukupuolille. Naisille naisaave oli kuin katarttinen antisankari, jonka merkitys oli yhteiskuntaa ja miehiä kohti saavutetun koston tuoma mielihyvä, kun taas miehille tämä oli toista sukupuolta kohtaan koetun pelon konkretisoitunut representaatio.

2.2 Naisaaveet ja naisellisuus

Sosiaalisen rakenteen sekä yhteiskuntajärjestelmän takia ihmisten ambivalenteista luonteenpiirteistä mustasukkaisuutta on pidetty naisten ainutlaatuisena ominaisuutena Japanissa, ja tämä on vakiintunut aaveita synnyttäväksi elementiksi, joka luo Japanin aavekirjallisuuteen erityisiä piirteitä. Toisaalta Hiroshi Otsukin mukaan länsimaissakin oli olemassa samankaltaisia kirjallisuuden liikkeitä: esimerkiksi viktoriaanisen Englannin patriarkalisessa yhteiskunnassa naisia pyydettiin toteuttamaan yhteiskunnassa miesten hallussa olevia naiseuden fantasioita, joita kutsuttiin termein ”angel in the house”, sekä myöhemmin Yhdysvalloissa ”true womanhood”. Tällainen naisihanteen malli juurtui sekä yhteiskuntaan että kirjallisuuteen (Otsuki, 2003, 246). Eimi Ozawa (2010, 108) esittää, että länsimaisessa kirjallisuudessa naisaaveiden pelko perustuu jakaumaan kahdesta elementistä; viktoriaaninen normi ”angel in the house” ja Barbara Creedin osoittama ”monstrous feminine”, joka osoittaa, että kaikkien hirvittävyysien prototyyppi on naisen keho, joka on kykenevä lisääntymiseen. Länsimaisessa kirjallisuudessa

nessa naisaaveen kuvaus sisältää miehissä syntyvää pelkoa siitä, että nainen erkaantuu miesten naisellisuuden ihanteista. Ozawa antaa esimerkkejä keskiajan todellisesta yhteiskunnasta, sen noitajahdeista ja pahojen henkien riivaamaksi epäillyistä naisista, joiden tapauksessa uhrin ovat usein teini-ikäisiä tyttöjä tai nuoria naisia. Kirjallisuudessa tällaiset kauneuden ja haurauden symbolina olevat uhrin muuttuvat uhkaaviksi, groteskeiksi läsnäoloiksi, ja kauneuden muuttuminen rumuudeksi toimii pelon lähteenä naisaaveilla (mt. 110). Tämän ajatuksen mukaan Matthew Gregory Lewisin teoksessa *The Monk* (1796) on kuvattu naisen seksuaalinen äärimmäisyys, ja sen tukahdutettu puute. Tarina sisältää viittauksia inestiin ja se käsittelee painajaisten keinoin murrosikäisen tytön seksuaalista muutosta hänen kasvaessaan aikuiseksi naiseksi. Tässä teoksessa naisaave ottaa rakastajansa varpaan ja yrittää vahingoittaa häntä. Mamoru Kadota osoittaa, että goottilaisessa kirjallisuudessa epätavallisesta tarinamaailmasta on palattava jokapäiväiseen maailmaan, jolloin lukijatkin uppoutuvat teokseen tietäen, että goottilainen romaani tuo lopuksi lukijat takaisin rationaaliseen maailmaan (Kadota 1997, 168). Japanin aavekirjallisuudessa, kuten edellä mainitsin, aavehahmo taas on vahvasti sidottu todelliseen kulttuuriin ja yhteiskuntaan, minkä vuoksi tarinoihin uskotaan ja uppoudutaan syvemmin kuin goottilaisessa romaanissa.

Naisaaveiden pelon kuvaaja goottilaisessa kirjallisuudessa on tietysti Edgar Allan Poe, joka kuvastaa naisten kauneuden ja rumuuden eron pelkoa ja myös miesten kokemaa pelkoa, tilanteissa missä nainen muuttuu aaveeksi. Tämä pelko esiintyy erilaisina kuvauksina kuin Japanin aavekirjallisuudessa. Poen maailmassa kauniit naiset sairastuvat ja kuolevat nuorina, ja kuoleman jälkeen jotkut naisaaveet ilmestyvät uuden vaimonsa kanssa asuvalle miehelle²⁸, tai ottavat oman tyttärensä ruumiin haltuunsa²⁹. Teoksessa *Berenice* (1835) ei myöskään tarkasti ottaen ole mainittu aavetta, mutta on kuvattu naisen ennenaikainen hautaaminen, jonka jälkeen nainen palaa haudastaan. Ozawan mukaan kuolemasta elpyvä nainen (aave) on kuin *femme fatale*, ja samankaltaisesti naisaaveet ovat kuin miesten syyllisyydentunteesta syntyviä haluja, jotka ovat Freudin mukaisesti representoitujen muistojen rekursioita. Voidaan ymmär-

²⁸ Katso Edgar Allan Poen *Ligeia* (1838) tai *Eleonora* (1842).

²⁹ Katso *Morella* (1835).

tää, että kauhua tuova motiivi on sidottu melko yksipuolisesti maskuliinisuuteen, jonka taustana näkyy miesten halu hyödyntää naisellisuuden elementtejä kauhutarinoissa, sekä yhteiskunnassa oleva sosiaalinen kysyntä tällaisille kertomuksille (Ozawa 2010, 110).

Ozawan tyyppihahmoissa ”angel in the house” ja ”monstrous feminine” polarisoituva naisellisuus on viktoriaanisen yhteiskunnan ideologian toimintaa aavehahmojen kautta. Mutta goottilaisessa kirjallisuudessa ei voi sanoa, että aaveiden kuvaaminen perustuisi miesten näkökulmaan, sillä goottilaisen romaani on genre, jossa aktiivisia naiskirjailijoita kuten Ann Radcliffe, Mary Shelley ja Jane Austen. Tämän lisäksi oletetut lukijat ovat sekä miehiä että naisia. Ozawa jatkaa esittämällä Charlotte Perkins Gilmanin teoksesta *The Yellow Wall-paper* (1892), että goottilaisessa romaanissa olevat aaverakennukset ja niissä olevat naisaaveet ovat patriarkaalinen yhteiskunnan ja tukahdutetun naisen symboleita (mt. 114-115).

Goottilaisen romaanin fiktion asetelma ”naisen kauneuden menettäminen” näkyy myös Japanin aavekirjallisuudessa. Tässä esitän esimerkkeinä kaksi aavekertomusta, joissa naisten kauneus ja sen menetys on otettu motiiveiksi. Nämä sopivat materiaaliksi sille, miten Edo-kauden ja Meiji-kauden naisten asema oli tunnistettu yhteiskunnassa.

Kasane-niminen nainen edustaa Japanin *kaidan*-genressä esiintyvistä kolmesta sankaritararkityypistä toista tyyppiä (Shimura & Suwa 2000, 206). 1600-luvulta alkaen on kirjoitettu paljon Kasane-legendaan liittyviä teoksia, kuten kirjoista ensimmäiseksi ja täten tärkeimmäksi laskettava anonyymin tekijän teos *Kokon-inu-chomonjyu* (1864, *Keskiaikaisia tarinoita*). Tarinaa on muokattu monin eri tavoin eri aikakausilla (Ryu 2016, 21). Tämä aavemalli valaisee aikakausien yhtä kulttuurin aspektia, jossa puolustamalla sivilisaatiota ja patriarkaalisen yhteiskunnan järjestyttä samalla seurataan ja edistetään *kaidan*-kulttuuria.

Kasane on ennen kaikkea misogyniaa ja vammaisten vastenmielisyyttä ilmaiseva tarina. Kaikkien versioiden yhteisen perusjuonen mukaan mies tappaa vaimonsa, ulkonäöltään ruman ja fyysisesti heikon Kasanen, ja tämän murhan jälkeen Kasane esiintyy aaveena. Tarinan lopullinen kuvaus on, että Kasanen vuoksi pitkän ajan epävakaa tilanteessa ollut mieskeskeinen sosiaalinen yhteisö saavuttaa lopulta takaisin tasapainonsa, eli katarsiksen.

Shimofusa Okada -alueen Hayu-kylässä eli Kasane-niminen nainen. Tämän mies Yoemon oli yhteistä perhettä Kasanen kanssa, mutta koska Kasanen ulkonäkö oli vastenmielinen, mies työnsi hänet Kinu-jokeen ja hukutti hänet.

Issetsu Sakunashi (*Yūrei jyoubutsu no koto*, 2000/1688, 160, suomennos omani.)

Tämä on järkyttävä alku tarinalle, jossa siis tappamisen syy on pelkästään Kasanen rumuudessa. Kasane on kuvattu joskus rumana läsnäolona eikä pelkästään ulkoisesti, vaan tämän seurauksena myös katkeruutta ja kateutta kokevaksi negatiiviseksi hahmoksi (Ryu 2016, 26-27). Buddhalaisuudessa kateellisuus mielletään nimenomaan naisen synniksi, joka edustaa sisäistä rumuutta (Aramata 2017, 128). Kasane on myös joskus kuvattu omistetuksi ja esineellistetyksi naiseksi, joka miehen takia joutuu ryhtymään prostituoiduksi, mutta ei silti ole kykenevä käsittämään laadittujen sääntöjen syitä, eikä siis noudata miespuolisen yhteiskunnan sääntöjä.

Kasane-legendan perusteella kirjoitetuissa teoksissa yhteinen piirre on se, kuinka miehille epämiellyttäviä naisia on kuvattu rumiksi ulkonäkönsä, sisimpänsä, tai molempien puolelta. Lisäksi teoksissa näkyvät miespuoliset arvot siitä, kuinka naisten ulkoisen kauneuden puutteen ajatellaan vastaavan sisäisen hyveen puutetta. Jeonghoon Ryu analysoi, että tarinoiden taustalla ovat maskuliiniset arvot, joihin on sisällytetty epäluottamusta naisia kohtaan tai naisvihaa, joka pitää naisia sellaisina olentoina, jotka ajattelevat ja käyttäytyvät eri tavalla kuin miehet, eivätkä he noudata mieskulttuurin eettisiä normeja kuten lojaaliutta tai siveyttä (mt. 19).

Zanjun teos *Shiryō-gedatsu-monogatari-kiki* (1690, *Aaveesta vapautumisen tarina*) on versioista kuuluisin. Se on tyylitelty Kasane-legendalla ja sitä on pidetty alkuperäisenä tekstinä, vaikka sitä aikaisemminkin on julkaistu Kasane-teemaisia kirjoja. Teoksen kirjoittaja Zanju oli buddhalainen munkki, minkä takia teoksen taustalla oleva ajatus perustuu buddhalaisuuden ”karman” ajatukseen, joka sisälsi voimakkaita misogynia elementtejä (mt. 24). Teoksessa on esimerkiksi selitys helvetistä perustuen buddhalaiseen maailmankuvaukseen, ja syyksi Kasanen rumuudelle ja vammaisuudelle on esitetty se, että Kasanen äiti tappoi oman ensimmäisen poikansa koska poika oli invalidi. Tämän jälkeen syntynyt Kasane on siis karman seurausta äidin rikokselle. Teoksen ero muihin versioihin verrattuna on siinä, kuinka Kasane on kuvattu kateellisena ja mustasukkaisena, täten siis sisäisesti rumana ja ei-pidettynä ihmisenä. Lisäksi

kuvattuna on maaseutuyhteisön yhteinen ajattelutapa, jossa ulkoisesti ja sisäisesti puutteellista ihmistä ei pidetty naisena, eikä siten välitetty, vaikka mies tällaisen päätyisikin tappamaan. Koska kylän ihmiset eivät syyttäneet Kasanen miestä nähdessään tappamisen, yhteisö sulkee silmänsä murhalta. Yhteisö siirtää edellisten sukupolvien pahat teot seuraaville sukupolville, pitäen tapahtunutta kohtuullisena ja karman aiheuttamana. Lisäksi yhteisö kokee Kasanen kauneuden puutteen tarkoittavan Kasanen sisäisen esteettisyyden puutetta, ja tunnistavansa sen olevan karman tulosta. Ryun mukaan Zanjuun kuuluneen buddhalaisen lahkon, Jodo-Shinshun, ominaisuutena on pidetty ”naisten pelastusta”, joka perustuu ajatukseen, että jopa paholaisiakin voi pelastaa buddhalaisen uskon avulla: tosin sanoen naiset ovat kaikki tavallaan paholaisia. Eli jotta Kasane voisi saavuttaa katarsiksen, hänen täytyisi olla ehdottomasti paha sekä ulkonäöltään että sisäisesti. Buddhalaisuus painotti tällä aikakaudella ajatusta, jossa ihmiset ovat moraaliltaan voimattomia olentoja, ja tämä käsittää ihmisyyden negatiivisena asiana (Ryu 2016, 28-29). Tästä voi ymmärtää, että naisten kauneutta pidettiin arvona, jonka mukaan se, mitä tottelevaisempi ja hyveellisempi nainen on miesten tahtoa kohtaan, sitä enemmän se heijastuu tämän fyysiseen olemukseenkin. Ryu analysoi, että tämä ajattelutapa ei toteutunut pelkästään aviomiehelle itselleen, vaan loi yhteisöllekin mielikuvan siitä, millainen naisen kuuluu olla (mt. 21).

Kasanen tarina muuttuu aikalaisuuden mukaisesti esimerkiksi Edo-kaudelta eteenpäin Enchou Sanyutein *Shinkei Kasane-gabuchi* (1888, *Kasanen pohjaton kuilu*) tarinaksi, jossa on korostettu modernisoituja näkökohtia käyttämällä nykyaikaisia lääketieteellisiä termejä kuten neuropatiaa. Ryun mukaan samanaikaisesti teos kuitenkin kuvaa naista sairaalloiseksi olennoksi. Jisuke Sakuradan ja Sensuke Kasanuin *Datekurabe-okuni-Kabuki* (1778, *Datekuraben kansallinen Kabuki*) taas on teos, joka yhdenmukaistaa Kasane-hahmon Kabuki- ja Kyogen-näytelmiin, joissa Kasane ei olekaan alun perin luonteeltaan ruma, vaan hänen kauneutensa tukahdutaan myrkyllä, joka johtaa tragedian syntyyn. Tämä on näyttämötaiteen ominaisuus, jossa korostetaan naisen kauneuden menettämisestä aiheutuvaa tragediaa visuaalisin keinoin (mt. 32-33). Tässä huomattavaa on myös se, miten naishahmo (Kasane) käsittää itsensä elävänsä aikana, jossa Kasane on omistettu nainen. Ryun tulkinnan mukaan kuitenkin Kasane epäonnistuu myymään itseään, vastaten tahdonalaista itsensä uhraamista, jolloin ensisijainen uhraus

itsensä puolesta ei onnistu. Murhaamalla myöhemmin aviomiehensä toisen vaimon hän suoriutuu pakotetusta uhrauksesta, jolloin toissijainen uhraus onnistuu, hänen sisäinen maailmansa on taas vakautettu, ja tarina loppuu (Ryu 2012, 82).

Japanin aavekirjallisuuden yhteiskuntaa peilaavana ominaisuutena nähdään uskontojen leviämisen vaiheet ja vaikutukset kirjallisuuden kautta. Kirjallisuudessa on buddhalaisia näkemyksiä elämästä ja kuolemasta, sekä samalla shintolaisuuden ajatuksia, joissa uskotaan kaikilla asioilla olevan oma elämänsä.

Toiseksi esimerkiksi esittelen Rohan Kodan teoksen *Tai-doukuro* (2002/1890, *Pari pääkallo*³⁰; lyh. T), jossa on kuvattu Edo-kauden misogyniakulttuurin suuntauksia ja kuinka on peritty perinteisen aavekirjallisuuden ominaisuuksia, jotka muuntautuvat Meiji-kaudella toiseen suuntaan. Tarina muodostuu kahdesta osasta, jossa ensimmäisessä kaunis nainen viettelee sankarin, joka on eksynyt yksityiseen taloon vuoren polulla yrittäessään raskasta matkaa vuoriston läpi. Jälkipuoliskossa kuunnellaan yön ajan tämän kauniin naisen, Taen, henkilökohtaista tarinaa aamun sarastukseen saakka, jolloin jäljellä on vain yksi pääkallo jaloilla. Viimeisessä tarinassa Taen tuntevan henkilön puheesta selviää, että Tae oli oikeasti lepraan kuollut nainen. Tarina päättyy jättäen lukijalleen voimakkaasti epämiellyttävän mielikuvan lepraan sairastuneesta, kammottavan näköisestä Taesta.

Suurin osa tämän teoksen aikaisemmista tutkimuksista liittyy pääasiassa Kodanin buddhalaisuuteen ja hänen misogyniaansa. Toisaalta on tutkittu myös, miten Kodanin vaikutuksesta tarinoiden eettinen puoli lopulta kehittyi, ja kuinka tämä oli siirtymäaikaa eettisille muutoksille (ks. Ryu 2016, 57). Tähän asti teoksessa esiintyvän naisaaveen identiteettiä ei ole konkreettisesti mainittu tutkimuksissa lainkaan, vaan tätä on tutkittu usein Kodan-kirjoitusteorian näkökulmasta. Verrattuna edellä mainitun Kasane-tarinan naisaavehahmon ominaisuuksiin sekä goottilaisen romaanin ominaisuuksiin, teoksessa *Tai-dokuro* naisen kauneuden tuhoaminen on keskeinen aihe sukupuolen näkökulmasta, ja Tae on ilmaissut rumuuden ja sairauden sisältävän olemassaoloonsa. Taen suora kuoleman syy on lepra, mutta sen taustana on asetelma

³⁰ Teos on yhteensä kolme kertaa Kodan itsensä toimesta muokattu uusiksi, jopa teoksen nimeä myöten. Tässä hyödynnän vuonna 1890 kirjoitettua versiota.

vanhasta Onokomachi-legendasta³¹, jossa miehen rakkaudesta kieltäytynyt nainen on rangaistavissa (mt. 58). *Tai-dokuro* on teksti, jossa nainen, joka kieltäytyy rakkaussuhteesta, muuttuu rumaksi olenoksi ikään kuin rangaistuksena.

Mainitsemisen arvoinen piirre teoksessa *Tai-dokuro* on se, kuinka sen perusasetelmista on muodostunut Kiinan kirjallisuuden oma tyyppilajinsa, joka seuraa samoja vakiintuneita polkuja. Tarinat kertovat vuoristoon eksyneestä sankarista, joka löytää sieltä kätkeyn rakkauden, mutta tämä rakas paljastuukin yhteiskunnasta hädetyn tai sairaan naisen aaveeksi³² (Nanjo 2010, 154, 159). Voidaan myös sanoa, että se on tyylitelty tarina, joka kuvaa miesten halua saada yöpyä yhtäkkiä löytämänsä kaunottaren kanssa, sekä tästä fantasiasta aiheutuvaa ahdistuneisuutta ja sen aiheuttamaa pelkoa. *Tai-dokuro*-tarina onkin oikeastaan teos, joka suhtautuu myönteisesti tähän seksuaaliseen fantasiaan, mutta teoksessa voimakkaimman vaikutuksen jättää loppuhuipentuma, jossa tällaiset seksuaaliset elementit tuhoaan armottomasti ja naisellisuuden kauneuden mielikuvat tuhoaan (Ryu 2016, 59, 60). Teos kuvaa yksityiskohteisesti leprasta johtuvia oireita, jolloin sairaus on saavuttanut äärimmäisen fyysisesti ilmenevän pisteensä, ja tämä pitkään jatkuva kuvaus saa lukijansa tuntemaan olonsa epämukavaksi (mt. 60). Koska Taen ulkonäkö oli ruma, hänet erotettiin terveistä ihmisistä ja vietiin pois yhteisöstä. Koska kyläyhteisö heitti hänet pois ja jätti yksin vuoristoon yksinäiseen kuolemaan, Tae vannoo heille: ”Krodhan³³ sydän palaa maailmaa vastaan” (T 287).

Ajatus siitä, että lepra oli pidetty ”entisen elämän karmana” tai ”tuomitsevana sairautena”, johtui Kodan buddhalaisuuden asenteista. Tämä ajattelutapa säilyi muuttumattomana vuoteen 1890 asti (Tanaka 2016, 94-95). Teoksen *Tai-dokuro* julkaisuvuonna 1890 Japanissa lepranhoidon erikoislääkäri Saku Arai lopulta kielsi virallisesti lepran ja buddhalaisuuden suhteen (Ryu 2016, 62-63). Teos *Tai-dokuro* julkaistiin siis aikana, jolloin saavutettiin käännekohta lääketieteessä ja uskonnollisten ajatusten kumoamisessa tieteen keinoin. Mutta toisaalta teos on kirjoitettu myös aikana, jolloin tietoisuus ”tuomion sairaudeksi” kutsutusta leprasta ylipäättään yleistyi ihmisten keskuudessa kirjallisuuden kautta. Kodan buddhalaisuuden käsite oli

³¹ Legendassa kaunis nainen lupasi häneen innokkaasti rakastuneelle miehelle, että hän hyväksyy miehen rakkauden, jos mies kävisi sata yötä naisen luona, mutta mies kuoli sairauteen 99. yönä (Oda 2011, 24).

³² Katso esimerkiksi Pu Songlingin *Liaozhai-zhiyi* (1766).

³³ Buddhalainen termi: ihmisillä on kolme myrkyllistä tunnetta ja kymmenen pahuutta. Krodha on niistä yksi ja se kuvastaa vihaa sydämen vastaisia asioita kohtaan (Arai 2014, 8).

lähtökohdiltaan misogyniaa harjoittava, eikä hän myöhemminkään myöntynyt lääketieteen saavutusten kumoavan omia uskomuksiaan (Sekiya 2002, 538-539).

Edellä mainitun aavehahmon Kasanen tarinan perusteella tarkastelen, kuinka naisen ulkopintaa yhdistettiin tuolla ajalla sisäiseen rumuuteen. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna huomionarvoista on myös teoksessa *Tai-dokuro* kuoleman syy. Teoksessa on hyödynnetty buddhalaista ajattelua lepran roolista tuomitsevana sairautena (ks. Tanaka 2016, 89, 95), jonka perusteella sankaritar Tae sai rangaistukseksi lepran, koska hän kieltäytyi miehen rakkaudesta. Lukemalla Tae sai oppimansa kautta tietoa ihmiskunnan ja maailman todellisesta luonteesta, ja erityisesti siitä, että miehiin ei voi luottaa. Taen ajattelussa miehet pitävät vain tytöistä, joilla on seksuaalista viehätysvoimaa, kaunis ulkonäkö ja joista voi helposti eroteta: miehet luulevat aina voittavansa, kun he saavat uusia naisia. Myös Tae kokee, että helposti rakastuvat, mustasukkaiset naiset ovat tyhmiä (T 274-275). Ensinnäkin tämä Taen ajatus näyttää syntyvän vastenmielisyydestä miehiä kohtaan, mutta Tae vihaa molempia sukupuolia eri syistä. Ryu analysoi, että Taen kokeman ajattelun muutoksen taustalla on, että Tae on kirjallisuudesta saanut tietoa, jonka pohjalta muuttaa ajatuksiaan, ei pelkästään omien impulssiensa voimin (Ryu 2016, 66, 77). Tae kieltäytyy rakkaudesta ja avioliitosta, sillä aikakauden uusi kulttuuri mahdollisti naisten kouluttautumisen, joka tavallaan alkoi luoda epävarmuutta miesyhteiskunnalle koska naiset alkoivat saada uutta tietämystä.

Meiji-kauden aikana opiskelevat tytöt olivat huomanneet sen vaaran, etteivät he saavuta avioliittoa samalla tavalla kuin ennen oli totuttu. Meiji-kauden tyttöjen keskuudessa kauniilla naisilla oli usein vaikeuksia jatkaa opiskeluaan, koska kursseilla oli vapaa alue, johon miehetkin pääsivät seuraamaan. Kauniit naiset valittiin koulukäynneillä, jonka seurauksena muodostui tuolloin luonnollinen tapa, että kauniit naiset päätyivät naimisiin jo ennen koulusta valmistumista (ks. Ryu 2016, 77). *Tai-dokuro*-teoksessa kerrotaan sankarin näkökulmasta, kuinka hän on miehekäs (T 271-272) siitä huolimatta, että on nainen, ja kuinka hänen epänaiseellinen asenteensa luo pelkoa ja hieman vihamielisyyttäkin, sekä kuinka epänaiseelliset naiset ja epämiehekkäät miehet ovat on inhottavuuden ja moraalittomuuden huippu (mt. 76).

Tarinan keskellä on kohtaaminen, jossa majatalossa on vain yhden vuodevaateet. Tae ehdottaa yhdessä samoissa vuodevaatteissa nukkumista kuin äiti ja pieni lapsi (T 263-264), joka kuvastaa, kuinka nainen (Tae) ei ole sidottu sen yhteiskunnan vakiintuneeseen moraaliin, tapoihin eikä

järjestykseen. Ryun tulkinnan mukaan tavallisesti kutsu sänkyyn on seksuaalista käyttäytymistä, joten Taen käytös on toimenpide, joka ei ole ”naisellinen”, ja joka perustuu ajatukseen siitä, että miesten pitäisi antaa aloite seksuaaliseen käyttäytymiseen (Ryu 2016, 76). Taen tarkoitus on kuitenkin vain nukkua yhdessä kuvastaen äidin ja lapsen välistä suhdetta, joka siis ylittää sukupuolet, ja tässä suhteessa myös ylittää maskuliinisen ajattelun ja naisellisuuden normit (Sekiya 2002, 271-272). Eimi Ozawan osoittamien ”angel in the house” ja ”monstrous feminine” polarisoitu naisellisuus viktoriaanisen yhteiskunnan ideologian toiminnassa sopii myös tähän Taen, ja myös edellä mainitun Kasanen malliin. Kummassakin ilmenee Koda Rohanin ajatusmallin mukainen kaksoisajatus sukupuolesta, joka tarkastelee dikotomian kautta naista ”pyhänä” tai ”pahana”, erotellen onko nainen laskettava neitseelliseksi, viattomaksi naiseksi, vaiko esineistettäväksi prostituoiduksi (ks. Ryu 2016, 80-81).

Kathryn M. Tanaka käsittelee teosta *Tai-dokuro*, ja hänen tutkimuksensa keskittyy lepran käyttämiseen motiivina kirjallisuudessa. Hän vertaa, kuinka länsimaisessa kirjallisuudessaakin lepraa käsiteltiin 1860-luvulta alkaen kauhugenressä, salapoliisitarinoissa, sekä matkustusasiakirjoissa³⁴, joissa on huomioitavaa, kuinka länsimaisessa kirjallisuudessa lepra kuvastaa imperiaalisuutta. Esimerkiksi teokset Rudyard Kiplingin *The Mark of the Beast* (1890), Algernon Blackwoodin *The Listener* (1907) ja Hesketh Prichardin *The story of the Spaniards, Hammersmith* (1917), joissa päähenkilöihin tarttuu lepra heidän koskettaessaan siirtomaan asukkaita (Tanaka 2016, 112). Verrattuna teokseen *Tai-dokuro*, kummassakin on yhteisinä teemoina sosiaalisten rakenteiden muutoksen ahdistuneisuus sekä pelko sairasta kohtaan, mutta selkeä ero näkyy siinä, kuinka länsimaisessa kirjallisuudessa lepra on kuvattu ulkopuolelta tulevana uhkana, kun taas *Tai-dokuro* käsittelee lepran olevan allegoria yhteiskunnassa syntyvälle uhallle (mt. 93-94, 118), jonka lisäksi syrjinnän kohde on toinen ihmisrotu tai vastakkainen sukupuoli.

Kasane ja Tae ovat edustettuna sairaalloisina olemassaoloina, joiden kuvauksissa näkyy vahvana tuon ajan misogyyminen kulttuuri, sekä buddhalaisen uskonnon ajatukset, joissa rinnastetaan esteettisyyden puute henkiseen ja sisäiseen puutteellisuuteen, sekä sankaritar, joka ei helposti seuraa miespuolisten määrittelemää tarkoitusta. Naisten kauneus tai sen puute hyväksytään, kun naiset tukevat ja noudattavat ympäröivän yhteiskunnan valtavirran arvoja,

³⁴ Tanaka (2016, 111) antaa esimerkkinä teokset Arthur Conan Doyleen Sherlock Holmes-sarjasta *The Adventure of the Blanched Soldier* (1926) sekä Robert Louis Steavensonin *The Bottle Imp* (1891).

joita pidetään ”kauneutena”. Muuten naiset luovat rumuuden ja luonnottomuuden olemassaoloja. Niin kutsuttu kauneuden ideologia välittyy aikalaisuutensa monissa naisaaveiden kertomuksissa aavehahmojen roolien kautta. Miesylivoimasta ja yhteiskunnasta vapautumisen keinoksi naisille annettiin katarsis, mutta buddhalaisuuden ajatuksen mukaan katarsista ei voinut saavuttaa ennen kuin lopettaa naisena olemisen. Naiselle tämä katarsis tarkoitti sielun erkaantumista ruumiista, joka oli mahdollista saavuttaa vain kuoleamalla.

2.3 Pyhä ja väkivalta

Yhden yleisen aavekirjallisuudessa toistuvan aaveiden syntymän mallin mukaan, yhteiskunnan tai miesten toimesta sorrettuja naisia on luovutettu jonkin suuremman voiman uhreiksi. Tässä luvussa tarkastelen ihmisuhrien merkityksiä kulttuurissa eli sitä, kuinka naisia on hyödynnetty katarsista tuovina välineinä yhteiskunnassa, sekä avioliiton ristiriitaisuuksia aikakaudella.

Irlantilais-brittiläinen Edmund Burke käsitteli estetiikkaa teoksessaan *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1790/1757; lyh. S). Hän erottaa ”subliimin” ja ”kauneuden” kahteen omaan kategoriaansa, joita voidaan ymmärtää näiden kausaalisten rakenteiden avulla. Kauneuteen kuuluu esimerkiksi elementit kuten asiat, jotka herättävät tunteita, rakkaus, sekä asiat, jotka muistuttavat rakkautta (S 83), kuten ilo, herkkyyys, pienuus, sileyys, söpöys, armo, sekä vaaleat värit. Subliimin muodollinen syy perustuu intohimoon pelkoa kohtaan. Aineellinen syy taas on kauneuden määritelmän tapaan tarkasteltujen objektien kuvauksessa, joilla subliimia edustavat elementit kuten kauhu, kipu, vaara, laajuus, äärettömyys, tummat värit, äkillisyys, pimeys ja epäselvyys, kuten aaveet. Burken mukaan, kun vaarallisuuden tunne tai kipu tulevat liian läheisiksi itseä, ne ovat pelkästään ikäviä asioita, jotka eivät tuo enää mitään nautintoa. Kun näihin pelkoelementteihin on tarpeeksi etäisyyttä, ne voivatkin toimia nautintoa tuovina elementteinä (S 36). Eli voimme nauttia vaaran ilmapiiristä ilman, että olemme itse vaarallisessa tilanteessa. Tämä on siis subliimi, johon kuuluu myös kauhufiktio. Subliimi on luotu visuaalisesti pelottavaksi koetuista asioista (S 124-125).

Monet tutkimukset perustuvat Burken teorian ja goottilaisen romaanin suhteeseen³⁵, mutta Burken omat luokitukset perustuvat selkeästi miehiseen näkökulmaan, jossa subliimi sidotaan

³⁵ Esimerkiksi Mishra Vijay *The Gothic Sublime* (1994).

maskuliinisuuteen, kauneus feminiinisuuteen. Malli, jossa naisellinen kauneus on loukussa "ilon" alueella, on perua klassisiin miehille ja naisille asetettuihin rooleihin, kuten esimerkiksi goottilaisen romaanin kuvaus sankarittarista, joita konnat vainoavat (Ozawa 2010, 109). Jos sovitan tähän estetiikan malliin aavehahmojen kuvauksia, naisaavehahmot ovat klassisen naiskauneuden vastakkainen olemassaolo. Naisaaveet ilmestyvät usein yhtäkkiä pimeydestä tuskallinen ilme kasvoillaan, ja uhkaavat eläviä ihmisiä kuolemalla. Naisaaveiden ilmaistapa ja ulkonäkö tällöin siis vastaa Burken subliimin teoriaa. Edellisessä luvussa esittelin, kuinka naisaaveen kuvaus sisältää miesten kokemaa pelkoa naisen erkaantumisesta naisellisuuden ihanteista. Tämän voi ajatella Burken subliimin ja kauneuden teorian mukaan olevan kauneuden elementtien menettämisen pelkoa, jossa kauneudesta vähitellen tulee subliimia. Voidaan nähdä, että naisaave edustaa siis sekä subliimia että kauneutta, ja mitä pelottavamaksi naisaave kuvataan, sitä enemmän on tämän kauneudesta tullut subliimia, ja tämä vääristymä menetetyistä kauneudesta saa aaveen vaikuttamaan karmivalta.

Japanin aavekirjallisuuden keskeinen edustaja Kyoka Izumi kuvasti elinikänsä aikana aaveita, ja loi kauniisti ja maagisesti muotoiltuja naisaaveita. Izumi käsitteli aaveita epätyypillisestä näkökulmasta: kuinka aave ei olisikaan folkloren hahmo, vaan todellinen olento, joka saattaa ilmestyä milloin ja kenelle tahansa, ollen toiselle puolelle kutsuva ja mielikuvitusta stimuloiva olento. Ryoichi Sato analysoi, että kansanperinteen tutkimus on analyyttistä tiedettä, mutta Izumin tajunnassa ei ollut koko tieteen ajattelutapaa eikä aikalaisuuden suuntauksia vaikutteina, vaan Izumi katsoi asioita pelkästään hänen oman sielunsa linssin läpi. Izumin teoksissa esiintyvä erotiikka ei kuvaa pelkästään miesten ja naisten välistä fyysistä suhdetta, vaan seksuaalisuus on elämän ja kuoleman yhtäaikaista olemista, ja Izumi heittää tämän ajatuksensa lukijalleen äärimmäisen kauniiksi verhoiltuna fantasiana (Sato 1994, 81, 87, 96). Izumin kuvaamaan aavemaailmaan joutuvan henkilön näkökulmasta aavemaailma ei välttämättä ole kaffkamainen maailma tai painajaismainen tilanne.

Izumin teosten erikoisuuden takia, tähänastisissa tutkimuksissa huomion painopiste on ollut teosten fantasiamaaisissa maailmojen kuvauksissa, yliluonnollisen olemassaolon syntyperusteiden tutkimisessa, tai mytologisen rakenteen selvittämisessä, kun taas tarinoiden mahdollisten historiallisten taustojen tutkimusta ei ole koettu tärkeänä. Izumin luomista aaveista suurin osa on naisaaveita, joilla on selkeästi korostettuja naisellisuuden stereotyyppisiä piirteitä.

Izumin teoksissa merkittävää on se, että naishahmo edustaa jonkin suuremman voiman uhria, ja Burken subliimin ja kauneuden teorian mukaisesti katsottuna monet tätä korostavat elementit on käytetty aavekuvauksiin samanaikaisesti. Esitän alla Izumin teoksista kolme mallia, kiinnittäen huomioita siihen, että miten naisia ja naisaaveita sekä niiden yhteiskunnan välistä suhdetta on kuvattu, sekä perehdyn myös siihen, kuinka tarinoihin on sisälletty historiallisia taustoja. Jokaisen teoksen pääteemana on uhriksi joutuminen.

Teoksessa *Kaijin-bessou* (1914, *Merenjumalan toinen talo*) tarina sijoittuu nykyaikaan, 1900-luvun alkuun. Kaunista naista käytettiin uhrina kalastajakylän ihmisten toimesta, jotta kyläläiset voisivat rikastua. Pieneen veneeseen sidottu nainen upotetaan mereen ja hän hukkuu. Meren jumala kutsuu naisen meressä olevaan linnaansa, mutta nainen haluaa palata takaisin ihmiskuntaan ilmoittaakseen siitä, että hän on yhä olemassa toisella puolella. Naisen tahdolla hän pääseekin takaisin vanhempiensa luokse, mutta hänen isänsä ei kuitenkaan tunnista häntä enää omaksi tyttärekseen, vaan nainen näyttää isänsä silmissä valkoiselta käärmeeltä, ja isä yrittää tappaa hänet. Tyttärensä poissaolon aikana isä on jo rikastunut, ja saanut suuren talon sekä tyttärensä äidin lisäksi toisen, nuoremman vaimon. Merestä palannut tytär ymmärtää tilanteen muutokset, käsittää ihmiskunnan todellisen muodon ja häpeää sitä. Hän ymmärtää, ettei kannatta antaa yhteiskunnan päättää hänen itsensä arvoa, eikä sokeasti seurata ihmismailmaa. Nainen palaakin takaisin meren valtakuntaan ja löytää sieltä lopulta rakkauden.

Toisena esimerkkinä on tarina teoksessa *Yasha-ga-ike* (1913, *Hirviön lampi*), joka sijoittuu 1900-luvun alulle. Tulvia aiheuttavan, lampeen sinetöidyn jumalattaren kanssa on sopimus, jossa vannotaan uskollisuutta soittamalla temppelein kelloa kolme kertaa päivässä. Lammen jumalatar ei sinetin takia pääse haluamansa rakastajansa luokse, sillä lammesta poistuminen aiheuttaisi tulvan. Liikkumaan kykenemätön jumalatar vain kaipaa rakastajaansa, jonka takia hän ärtyy aina, kun kellon suojelijoiksi asetettu pariskunta tulee soittamaan kelloa. Tapahtumat eskaloituvat, kun kyläläiset päättävät uhrata kylän kauneimman naisen lammen jumalattarelle syntipukkina, saadakseen vesisadetta pelloilleen. Uhriksi päätyneen kellonsoittajan vaimo tekeekin itsemurhan, kun hänen miehensä ja kyläläisten välille syttyy taistelu asiasta. Kellonsoittaja vihastuu vaimonsa itsemurhasta, eikä anna kenenkään enää soittaa sopimuksen kelloa, ja lopulta mies itsekin tekee itsemurhan. Kellonsoiton lupaus on täten rikottu, jonka

seurauksena jumalatar sitova sinetti särkyä, ja lammen jumalatar pääsee vihdoin rakastajansa luokse. Tämä aiheuttaa lammen veden valumisen voimakkaaksi tulvaksi, upottaen koko kylän. Loppukuvaus ilmenee peripetiana, mutta samalla jumalatar on kuvastettu ikään kuin deus ex machinana, joka korostaa traagisen kliimaksin vaikutusta. Aaveiksi muuttuneet kellonsoittaja ja hänen vaimonsa katsovat lopulta ihmiskuntaa ylhäältä onnellisena. Tämä muistuttaa ajatuksena Burken teoriaa siitä, kuinka ”pelko” ja ”kipu” ovat päinvastaisia elementtejä kuin ”ilo”, mutta kipu voikin muuttua iloksi, kun asiaa katsotaan turvallisesti ulkopuolelta.

Teoksen ydin on buddhalainen ajatus, joka perustuu haluun inkarnoitua tulevaisuudessa. Katastrofi on aiheutunut ihmisyyden toiminnasta, joka taas on buddhalaisuudessa toistuva teema karman laissa. Maailman puhdistaminen veden avulla muistuttaa myös kristinuskoon perustuvasta Nooan arkista, ja katastrofin avulla saatava kosto on myös kuin Shakespearen *The Tempest*-näytelmässä (1610-1611). Suehiro Tanemura huomautti, että teoksessa näkyy myös ristiriitainen shintolainen ajatus, jossa nimenomaan miehiä on kielletty menemästä korkean paikan pyhäkköön, koska se on jumalattaren hallitseman vesilähteen paikka. Jossakin vaiheessa idea on kuitenkin kääntynyt kertomusten kautta toisin päin, ja korkeiden vesilähteen paikkaan pääseminen onkin kielletty naisilta patriarkaalisen ylivallan vuoksi (Tanemura 1995, 518-522). Teoksessa vesilähteen nykyaikaistamiseksi kyläläiset yrittävät tuhota tempelin kellon ja jumalattaren aiheuttama tulva on shinto-kertomuksien allegoria. Nobuo Kasaharan mukaan teoksessa esiintyvä lampi Yasha-gai-ke on olemassa todellisuudessakin, ja saateen takia uhratun naisen legenda on olemassa yhä siellä. Vuonna 817 tähän paikkaan on perustettu pieni pyhäkkö, joten legendan synty voi hyvinkin olla historiallisten tapahtumien perua (Kasahara 1991, 75-76).

Viimeiseksi esimerkiksi esittelen teoksen *Tenshu-monogatari* (1917, *Linnan suojelijattaren tarina*), jonka tarina sijoittuu Edo-kaudelle ja jossa näkyy selkeitä patriarkaalisen yhteiskunnan kuvauksia. Tarina alkaa Himeji-linnan yläkerroksesta, jota asuttavat naisaaveet ja naishirviöt, jotka katsovat alas ylhäisyydestään ja halveksivat ihmiskuntaa. Linnan hallitsijatar kutsuu salaperäisellä voimallaan linnaansa erään samurain haukan, joka on metsässä ihmisten mukana metsästysreissulla. Eräs ryhmän nuori haukankesyttäjämies seuraa tätä haukkaa ylös linnan torniin, jossa tapaa hallitsijattaren aaveen. Tämä aave ja kesyttäjä rakastuvat toisiinsa. Mies kuitenkin palaa lopulta takaisin oman hallitsijansa luokse, mutta hänet pakotetaan tekemään

rituaali-itsemurha *harakiri* rangaistukseksi, koska hän antoi kallisarvoisen, fallosentrisenä symbolina toimivan haukan paeta. Irrationaalisen feodaalisen kuoleman sijaan mies toivoo, että hänet tapetaan aaverakastajansa käsin. Lopuksi mies vapautuu ihmiskunnasta toisen puolen maailmaan. Häntä odottava hallitsijattaren aave on sata vuotta aikaisemmin kuolleen naisen aave, jolloin hänet valittiin hallitsijan toiseksi vaimoksi. Hän teki aikoinaan itsemurhan, koska oli jo tahollaan naimisissa toisen miehen kanssa, eikä halunnut päätyä toiseksi vaimoksi toiselle miehelle. Tämä tarina kuvastaa itseuhrautuvaisuuden mallia kummankin päähenkilönpuolesta. Naisaaveen katkeruuden tunne puhdistuu lopulta uuden rakkauden saavuttamisella, ja subliimista tulee taas kauneutta.

Tässä tarinassa on kuvattu sitä, kuinka naista on rangaistu rakkaudesta kieltäytymisen takia, kuten edellisessä luvussa mainitussa teoksessa *Tai-dokuro*. Tässä nainen uhraisi itsensä pelastaakseen oman siveytensä. Tiedon mukaan Himeji-linnaa on historiallisesti käytetty vankilana ja sotilaallisena tilana (Kasahara 1991, 49), mutta tarinassa sen yläkerroksessa asuvat aaveet ja hirviöt ovat kuitenkin naisia. Feodaalisen yhteiskunnan maskuliinisuutta symboloiva linna on siis täten tarinassa täytetty naisellisuuden merkeillä. Toisen maailman linnassa pukeudutaan kauniisti ja siellä on olemassa ylemmän luokan naiskulttuuri, joka on todellisen esikuvansa esteettisesti vääristynyt kopio (mt. 99). Siellä on myös hirviö, joka nuolee toisen linnan miespuolisen hallitsijan kaulaa, mutta tapahtumalla ei ole samaa merkitystä kuin esimerkiksi Oscar Wilden *Salome*-teoksessa (1891), vaan kaula on ruokahalun kohde eikä seksuaalisuuden herättämisen kohde, eikä myöskään satanistinen estetiikan symboli³⁶. Hirviö nuolee uhrinsa kaulaa sanoessaan ”kuinka niin likainen, kuinka niin hyvä, kuinka niin likainen” (Izumi 1995, 66-67). Kohdassa on nähtävissä Shakespearen *Macbeth* (1606) teoksessa ilmestyvän noidan kauneuden ja rumuuden perversio ”Fair is foul, foul is fair” (Mac. 1.1.12). *Macbethissä* lause on ennustus, kun taas Izumin teoksessa tarkoitus on korostaa ihmiskunnan moraalittomuutta.

Näissä Izumin kolmessa teoksessa yhteinen elementti on kahden maailman kuvauksen käyttö, samalla tavalla kuin esimerkiksi Shakespearen *A Midsummer Night's Dream*-teoksessakin. Ihmiskunta on kuvattu alemman tasoisena ja henkiolentojen asuttama toinen maailma on luotu

³⁶ *Salome* on käännetty ja julkaistu Japanissa vuonna 1909, ja siitä on tutkimuksia, jotka osoittavat yhteydestä Kyokan teokseen (esim. Tanemura 1995, 520-521).

jonkinlaiseksi ylemmän tason maailmaksi. Izumin aavekertomuksissakin on sääntö, jonka mukaan aaveiden/hirviöiden maailmasta voi tarkastella ihmiskunnan inhimillisyyttä, mutta toisesta suunnasta toinen maailma ei ole suoraan näkyvissä ihmisille. Aaveiden moraali on kuitenkin erilainen kuin ihmisyydellä: aaveille esimerkiksi omaisuus on merkityksetöntä, eikä kaupallista tuotannon ja vaihdon periaatetta ole olemassa. Samoin teoksessa esiintyvä haukka on koulutetun feodaalisen yhteiskunnan symboli, mutta aaveiden maailma kieltää samuraikulttuurin rituaalisen kuoleman ja vastaavan symbolismin.

Izumin teoksissa naiset usein uhrattiin patriarkaalisen yhteiskunnan toimesta. Kun tähän sovitaa Burken subliimin ja kauneuden teoriaa, molempia ”subliimin” ja ”kauneuden” puolesta puhuvia elementtejä on löydettävissä ja ne sopivat naisaavekuvauksiin. Esimerkiksi kaikkien kolmen teoksen lopullisen katarsiksen kuvauksen elementti ”rakkaus” on naisille savutettavissa tavallaan vasta kuolleena aaveena. Koska pelko on vahvin vaistonvarainen tunne, tämä on siten subliimin lähde (S 131-136). ”Uhraus” varmasti kuuluu myös tähän ryhmään, sillä myös uhraus on mimeettinen, toistuva kulttuurinen teko, jonka toistuvuudella on myös subliimin ominaisuuksia.

Ranskalaisen kirjallisuudentutkijan Rene Girardin teoksen *Violence and the Sacred* (1984/1972; lyh. V) teorian mukaan ihmisuhri kuvastaa tietämättömyyttä, koska ne, jotka uskovat Jumalaan, eivät ajattele uhraamisessa tapahtuvan väkivallan roolia, vaan he pelkästään yrittävät rauhoittaa Jumalan vihaa uhreilla. Fiktiivinen ominaisuus muodostaa yhden realistisen järjestelmän. Uhri vaimentaa yhteisössä syntyviä pelkoja ja aggressiivisia taipumuksia, ja täten uhri laitetaan syntipukiksi korvaamaan koko yhteiskunnan ongelmat, uskoen teon tarjoavan kokonaisvaltaisesti hyvää koko yhteiskunnalle. Se on tavallaan väkivallan ja sen vaikutuksen syntipukki (V 430, 440-441). Sateen rukoileminen uhreja käyttämällä on yksi yleinen yhteisön sisäisen väkivallan muoto. Uhri takaa yhteisön harmonian, toisin sanoen uhri tiivistää yhtenäisyyttä. Uhri puhdistaa yhteisön sen sisäisen väkivallan epäjohdonmukaiselta leviämiseltä, ja toimii siis pyhän ja väkivallan mimeettisenä mekanismina muiden vuoksi (V 10-13, 48). Kun uhraamisen myötä yhteiskunnan sisäiset konfliktit ja väkivalta tasaantuivat hetkeksi, ihmiset ajattelivat, että jumala hyväksyi väkivallan tarjonnan ja vastaanotti sen. Uskottiin, että jumala tarvitsee näitä säilyttääkseen voimansa. Tätä voidaan kutsua jumalan omaksi väkivallaksi (V

429). Pyhä ja väkivalta olivat jotain, joiden avulla ihmiset kuvittelivat voivansa itse hallita ympäristöään, mutta katastrofit olivat oikeasti kontrolloimattomia luonnonvoimia, eli myrskyjä, metsäpaloja ja tartuntatauteja. Pitämällä naisten kuukautisia tabuna, väkivallan siirtäminen tapahtui uhraamalla naisten seksuaalisuutta, ja tätä uhrausta voi käyttää miespuolisen etuolisuuden luomiseen (V 50, 54-48). Uhrin tappamisen nähtiin olevan pyhä asia, eikä tällöin uhri anna karkottaa itseään yhteiskunnasta (V 436). Eli uhri kuolee elvyttääkseen mimeettisen kulttuurijärjestyksen osan.

Japanissa on erittäin paljon uhrilegendoja, joilla on dokumentoituja historiallisia taustoja. Senzo Fuse raportoi uhraamisen menettelytapoja, historiaa, sekä uhrien ja uskontojen suhdetta. Tämän mukaan linnan rakentamiseen käytettiin uhreja, koska ajateltiin, että ihmisten sieluja käytettäessä rakenteesta tulisi vahva luonnonkatastrofeja kohtaan. On olemassa myös paljon uhreja, joita uhrattiin pyydetessä jonkinlaista välitöntä hyötyä, kuten hyvää satoa, tai suojaa luonnonuhilta (Fuse 1902, 303-307). Kansanperiteiden lisäksi kirjallisuudessa esiintyy uhriteemoja, kuten Kenji Miyazawan teoksessa *Gusko Budori no denki* (1932, *Gusko Budorin elämäkerta*) ja Osamu Dazain teoksessa *Kashoku* (1939, *Lumoava valo*), mutta näissä fiktioissa uhrin asema on kaunisteltu ja romantisoitu, kuvaten uhraamisen moraalisesti yleväksi teoksi. Tähän malliin kuuluvat myös Kyoka Izumin teokset, sillä niissä kuolema on koristeltu buddhalaisen ajattelun mukaisesti kauniiksi, ikään kuin todellinen keino erottautua yhteiskunnasta olisi kuolema, ja tämänkin jälkeen on löydettävissä ikuinen rakkaus ja sielun puhdistava katarsis.

Uhrien historiassa uusimpia malleja edustaa vuonna 1914 valmistunut Jomon-tunneli vuorella pohjois-Japanissa, jossa tapahtui usein äkkijarrutusten takia onnettomuuksia, kun kuljettajat väittivät näkevänsä tunnelissa ihmisten varjoja. Japanin kansallinen rautatieyhtiö otti nämä väitteet vakavasti ja rakensi tunnelin viereen pyhäkön. Myöhemmin tunneli vahingoittui maanjäristyksessä vuonna 1968, jolloin sen seinämistä paljastui noin 50 seisovassa asennossa olevaa ihmisen luurankoa (Yamakita 2006, 207). Kuten ensimmäisessä luvussa mainitsin takisukien aavetarinoista, aaveiden olemassaoloa ei voi tieteellisesti tarkastella, mutta ihmiset pelkäsivät epävarmuutta, jonka takia pyhäkkökin rakennettiin. Kaiken lisäksi tunnelin uhrien olemassaolo on fakta. Tästä tunnelista voi nähdä Girardin pyhän ja väkivallan teorian mukai-

sen ajatuksen, jonka mukaisesti kuolleita on pelon takia asetettu jumalan kaltaisen, yliluonnollisen rukoilun kohteeksi. Tätä vahvistaa se, että historiallisesti on todistettu uhraamisen kulttuuria olleen vielä 1900-luvun alussakin Japanissa, sekä se, että koko maassa olleista uhri-legendoista ainakin osa on totta. Izumin teosten uhrien kuvaukset ”mereen upottu nainen” ja ”kuivuuden takia lammen jumalalle uhrattava nainen” kertovat siitä, kuinka silloinkin uhrikulttuuri oli vielä olemassa Japanissa, koska teoksissa kuvataan tarinoiden sijoittuvan nyky aikaan. Uhria ilmaisevia synonyymeja on japanin kielessä monta, mikä on yksi osoitus tämän kulttuurin yleisyydestä. Yleisimmin käytetyn sanan ”uhri” vastike on ”gisei”, mutta tämän lisäksi on muita synonyymeja: ”hitomi-goku” (ruumiin uhrilahja), ”hito-bashira” (ihmispi-lari), ”jinshin-kugi” (ihmisruumiin tarjoaminen) ja ”ikenie” (elävä ruoka jumalalle). Etnologi Kunio Yanagida myös kertoo, että siltojen rakentamisessa käytettiin usein uhreja. Esimerkiksi ensimmäinen henkilö, joka aamulla kulkee sillan rakennuspaikan ohitse, on otettu kiinni ja asetettu uhriksi sillan hyväksi (Yanagida 2014, 110). Kirjallisuudessa uhrin roolia edusti nais-hahmot, mutta todellisuudessa uhrit oli satunnaisesti valittu. Kirjallisuudessa on siis koros-tettu uhrin roolia käyttämällä naishahmojen ambivalenttisuutta, ”pyhyyttä”, ja toisaalta mi-sogyniakulttuurista syntyneitä ajatusta siitä, että nainen on kertakäyttöinen, toisin kuin mies.

Edellä mainittuun Izumin teokseen *Yasha-ga-ike* kuuluvia legendoja on olemassa ainakin viisi, ja jokainen tarina kertoo pääasiallisesti siitä, kuinka ihmiset taistelivat kuivuutta ja vesikatastrofeja vastaan (Kobayashi 1978, 7). Teoksissa olevat motiivit, kuten temppelin kello ja jumalattaren olemassaolo, perustuvat selkeästi samoihin legendoihin. Legendoissa esiintyy käärmeeen ja lohikäärmeen muotoisia jumalia, ja teoksessa *Yasha-ga-ike* jumalatar on kuvastettu naisen hahmoisena, eli on legendojen jumalien antropomorfoitu muoto. Vastakkaisesti, Girardin teorian mukaisesti käärmeeen/lohikäärmeen muotoiset jumalat ovat uhraamisen kautta jumalaksi päätyviä ihmisiä. Käärmeeen ja lohikäärmeen syvällisempiin metaforiin kirjallisuudessa palaan takaisin seuraavassa luvussa.

Kiinnitän huomiota Izumin teosten kuvauksien elementtiin, että rakkaus on kuvattu katarsiksen tavoitteena, jonka lisäksi kuoleman jälkeinen, ikuisuutta edustava rakkaus on nostettu arvoon. Izumin teoksissakin on toistuvasti tätä peilaavana teemana naisten heikko asema rakkaudessa ja avioliitossa, ja kuinka patriarkaalinen yhteiskunta ei anna naisille vapautta rakkauteen. Izumin kuuluisa tarina onkin hänen oma avioliittonsa: Izumi oli itse aristokraatti, eikä

hänen ei haluttu menevän naimisiin rakastamansa geishan³⁷ kanssa, koska sitä pidettiin epäsovinnaisena hänen asemalleen. Tämän takia Izumi oli pakotettu eroamaan rakastajastaan. Lopulta Izumi kuitenkin pystyi avioitumaan tämän geishan kanssa (Noguchi 1994, 7, 38), mutta hän myöhemmin kritisoi tätä avioliittosysteemiä ja yhteiskunnan suhtautumista avioliittoon teoksissaan³⁸. Tämä korostaa sitä, että vaikka nämä patriarkaalisien feodaaliyhteiskunnan misogynialähtöiset epäkohdat keskittyivätkin suoranaisesti naisiin, seuraamukset vaikuttivat myös miehiin. Izumi oli itsekin mies, mutta koki järjestelmän takia vääryyttä ja katkeruutta.

Pohdin avioliittoon liittyviä kysymyksiä varhaisella Meiji-kaudella, pohtien, miten tuolloinen sosiaalinen tausta voisi olla aaveiden ja niihin liittyvän maailmankatsomuksen perustana. Kolmessa edellä mainitussa Izumin teoksessa naishahmojen yhteismerkitys on se, että he ovat ambivalenttisia olentoja, jotka eivät voi tunkeutua yksilölliseen rakkauteen (rakastajan tai perheen), ja ovat sidottu yhteiskunnan ennalta määrittelemiin suhteisiin. Shauju Lo esittää, että vuonna 1895 julkaistussa aikakauslehdessä on Izumin haastattelu hänen avioliittokannastaan: hän määrittelee, että yhteiskunnassa on säädetty malli, jossa avioliitto on kuin tuote kansakunnalle ja sukulaisille, ja avioliitto sitoo todellisen rakkauden. Yhteiskunnan luoma erittely, jossa määritellään avioliiton lait, on velvollisuus ja vastuu kansakuntaa, vanhempia ja sukulaisia kohtaan (ks. Lo 2014, 195).

Avioliitto ei siis ollut vapaata tämän kirjallisuudenjakson aikakautena. Perheen hierarkiasta riippumatta ei ollut mahdollisuutta tutustua vastakkaiseen sukupuoleen vapaasti, ja tutustumista suorastaan pidettiin likaisena tekona, ikään kuin oman tahdon mukainen avioliitto olisi eläimellistä toimintaa. Vanhempien toivomusten noudattamista pidettiin eettisesti oikeana ratkaisuna (mt. 196). On esimerkiksi aavekertomus, jossa samurai-perheen tytär rakastuu miespalvelijaan, jonka takia isä hukuttaa tyttärensä lampeen. Tämän jälkeen tytär muuttuu aaveeksi (TK 153). Rakkauden elementistä huolimatta samuraihierarkiaan kuuluvia aavekertomuksia on olemassa useita, ja niissä näkyy selkeästi hierarkiajärjestelmän ankaruus. Ei ole

³⁷ Palvelija. 15-vuotiaana tyttö osallistuu koulutukseen oppiakseen soittimia, laulua, tanssia, teeseremoniaa ym. Tytön koulupaikka ennakkolainaa kaikki koulutuksen vaatteet ja asumismaksut hänen valmistuakseen geishaksi, eli geisha samalla sitoo itsensä koulunsa omaisuudeksi. Tämän takia hänen mennessään naimisiin aviomiehen tulee maksaa tämä velka koululle, toisin sanoen ostaa nainen koululta itselleen.

³⁸ Esimerkiksi Kyoka Izumin teoksessa *Fukei-zu* (1907, *Naisten järjestelmä*) on heijastettu omia kokemuksia ja siinä on yksityisen taistelun kohtauksia. Teoksessa on korostettu "rakkauden ja avioliiton" teemaa vastakkainasettelun antisosiaalisen teeman läpi sekä vastustusta luokkajärjestelmää kohtaan, joka ei kunnioita inhimillisyyttä.

tiedossa, kuinka usein ylemmän hierarkian eli samurailuokan jäsenet tappoivat viattomia ihmisiä, joita kutsutaan historiallisen tiedon mukaan ”teuchiksi”, mutta alempiluokkaiset ihmiset uskoivat, että pienikin virhe voi aiheuttaa laskeutumisen *teuchiksi*. Koska pelko oli monille jokapäiväistä ja helposti samaistuttavaa, tästä *teuchi*-kulttuurista syntyvät aavekertomukset olivat suosittuja (TK 154-155). Syy suurempaan suosioon ja leviämiseen on ajanjakson sijoittuminen kirjallisuudenmuutoksen ajalle, jolloin kirjojen painotekniikka kehittyi ja kustannukset laskivat. Sen ansiosta kirjat levisivät pelkän ylemmän luokan piireistä myös suuremman yleisön suosioon (Aramata 2017, 148-149). Hierarkian eroista kertovat aavekertomukset kuvasivat, kuinka ihmiset tunsivat yhteiskuntaa kohtaan kapinanomaisia tunteita, jotka synnyttivät kertomuksia alemman luokan ihmisistä syntyvistä aaveista. Aavehahmot olivat ainoa olemassaolo, joka pystyi tekemään todellisessa maailmassa mahdottomia tekoja ja rankaisemaan ylemmän luokan ihmisiä tai yhteiskuntaa (TK 164). Tämä aaveiden kautta koettu antisankarin asetelma on vakiintunut suosituksi nykyisen kirjallisuus- ja viihdetuotannonkin narratiivin lähteeksi.

Teoksessa *Yasha-ga-ike* on kuvattu kahden eri yhteiskunta-aseman pariskunnan mallia selkeästi, joka siis vertautuu Izumin omaan asetelmaan hänen rakastajattarensa kanssa. Kellonsoittajapariskunta asuu yhteiskunnasta erotetussa temppelissä, ja on kuvaus myös asetelmasta, jossa tarinan mies on aristokraattisesta perheestä mutta vaimo on orpo, eli kuvattu rakkaus on sen ajan yhteiskuntanormien vastainen. Yhteiskunta myöhemmin pakottaa miehen antamaan alempiarvoiseksi luokitellun vaimonsa yhteiskunnan uhriksi. Toisaalta lammen jumalatar on jumalan kaltaiseen asemaan noussut, uhraamisen seurauksena tapetun naisen aave. Aave, joka on sidottu kuoleman jälkeenkin yhteiskuntaa palvelemaan sopimukseen, jonka takia hänellä ei ole mahdollisuutta päästä rakastajansa luokse. Lopulta sekä kellonsoittajapariskunta että jumalatar eroavat täysin yhteiskunnasta, ja toisen maailman puolella saavuttavat katarsiksen rakkautensa avulla.

Yhteiskunnan epäkohtiin kuului ajatus kielletystä rakkaudesta, jonka asetelmaa siis näin tarkasteltiin Izumin tarinoissa aavehahmojen kautta. Atsuko Nagashiman mukaan Edo-kaudelta 1910-luvulle asti oli ilmiö, jossa pariskunnat, jotka eivät voineet kielletyn rakkauden takia olla yhdessä tässä elämässä, tekivät yhdessä itsemurhan, toivonaan buddhalaisen ajattelun luo-

man mallin mukaisesti olla yhdessä seuraavassa elämässä. Etenkin Edo-kaudella tästä muodostui yhteiskunnallinen ongelma, jonka takia shogunaatti kieltäytyi järjestämästä tällä tavalla kuolleille ihmisille hautajaisia ja hautaamista (Nagashima 2017, 194-212), eli se yritti pyyhkiä kuolemalta uskontoon perustuvan merkityksen pois. Ottaen huomioon mitä ihmiset etsivät rakkaudelta näissä tapauksissa, oli varmasti myös tapauksia, joissa uskonnolliset ihmiset toivoivat reinkarnaatiota ja ikuista rakkautta, mutta tosiasiasa rakastavaiset joutuivat oman tahdonsa vastaisesti väistämättömään tragediaan surun ja epätoivon mukana.

Nämä Izumin teokset ovat alun perin Kabuki- ja Nō-näytelmille suunnattuja käsikirjoituksia. Kirjallisuuden ominaisuudet ovat kehittyneet näiden Nō-laulujen perinnöstä, jonka kaunis ja salaperäinen maailma on niin kutsuttu kaksirakenteinen ”unelmien viihde”, jossa näiden yhteisestä rakenteesta kuolleiden sielu viedään takaisin nykyiseen maailmaan ja samalla puhdistetaan. Nō-näytelmä on siis demonstroitu transsitila, jossa katsojat uppoutuvat tämän immerssiiviseen rituaaliseen maailmaan (M. Miura 2016, 198). Kahden maailman välisellä matkalla lukijakin osallistuu ristiriitaisuuden hetkeen ja tämän seurauksena voi lukijakin kokea mielessään katarsiksen toteutuneen (Kasahara, 1991, 16). Izumin teoksissa on sisällytetty idea siitä, että avioliitto on yhteiskunnallinen uhraus sekä henkisesti että fyysisesti, eli hänen osoittaman aaveasetelman mukaan rakkaus on yhteiskunnassa ”pyhä” ja sen synnyttämä vastavoima on ”väkivalta”. Hahmot muuttuvat aaveiksi, mutta saavuttavat silloin rakkauden toisella puolella, mikä puhdistaa sekä aaveiden olemusta että yhteiskuntaa. Aavehahmot kirjoitettiin olennoiksi, jotka tarttuvat tämän maailman voimakkaaseen myrkyllisyyteen. Niiden hahmojen kaksinaisuus oli rajattu kuvaamaan ja haastamaan todellisuuden ehdottomuuksia ja normeja. Tämä näkyi patriarkaalisen yhteiskunnan luomassa misogynian kulttuurissa, jossa naisella ei ollut omaa päätösoikeutta ryhtyä ainoaksi vaimoksi. Naisellisuuden ja kauneuden puute oli kuvattu rumana olemassaolona, josta syntyi symbolisesti naisaaveita. Aaveella oli myös rooli valaista ikivanhaa uhrikulttuuria, sen epäjohdonmukaisia elementtejä pyhydestä ja väkivallasta, sekä uhraamisen suhteesta jumaluuteen. Aaveet myös peilasivat yhteiskunnasta erotettujen pariskuntien kaipausta rakkaudesta sekä avioliiton ja yhteiskunnan sääntöjen monimutkaisuutta.

Japanin aavekirjallisuudessa kuvataan aaveen olevan ihmiskunnan moraalikäsitteistä syntynyt, oman egonsa säilyttävä olento. Kun ihminen kokee syyllisyyttä jonkun toisen henkilön

kuolemasta, aave visualisoituu tälle henkilölle vihaa tai surullisuutta viestivänä muotona, tai jumalankaltaisen hirviön muodossa. Lisäksi elävän henkilön kokema kasvava syyllisyys korostaa aaveen sisäistä vihaa ja surua. Vastakkaisesti, kun elävä henkilö tuntee aaveetta kohtaan sympatiaa, aaveen ulkomuoto ja eleet ovat rauhallisia. Aaveen merkityksen muille hahmoille voi siis ymmärtää tämän visualisoidun ulkomuodon perusteella. Aaveen ulkonäkö symbolisoi aaveen ominaisuuksista joko tämän viattomuutta, tai pahuutta. Tarkastelin, kuinka buddhalaisuudessa uskottiin naisen ulkonäön rumuuden heijastavan tämän sisäistä rumuutta. Tästä perusasetelmasta huolimatta, aavekuvauksessa aaveen sisäistä tunnetilaa voi ilmaista ulkonäön muutoksilla, ja aaveen ulkonäkö riippuu myös siitä, että kuka on aaveen näkijä. On *kaidan*-genren perusominaisuus, että kerronnassa ei käytetä fokalisointia, jolloin aaveet itse muuttavat ilmeisyytensä tarvittaessa, eikä siten, että tarinankerronta käyttäisi sisäistä fokalisointia eri henkilöhenkilöiden näkökulmien kuvauksessa. Seuraavassa luvussa tarkastelen aaveen ruumiillisuuden sekä visuaalisen ilmaisun kuvauksia tässä fokalisoimattomassa kirjallisuudenlajissa.

3 Aaveen ruumiillisuus

Edo-ajanjaksolla julkaistuissa *kaidan*-kirjoissa hirviöitä ja aaveita ei eroteltu toisistaan, sillä silloin buddhalaisen uskonnon reinkarnaation ajatus oli jo yleisesti vakiintunut. Reinkarnaation luokittelussa on kymmenen eri elämäntason kerrosta, joissa kuolleiden sielut uudistuvat ihmiksi, hyönteisiksi, hirviöiksi ja karjaksi kuten hevosiksi ja sioiksi (Suwa 2010, 132). Tämän ajatuksen mukaan kuolleen sielu muuttuu eläimeksi ja elämä jatkuu eri muodossa. Japanin *kaidan*-teoksissa esiintyy usein eri muodoiksi muuttuneita aaveiden malleja.

Englantilaisessa kirjallisuudessa ensimmäinen ylikuonnollista pelkoa edustava aavehahmo oli Shakespearen teoksessa esiintyvä Banquo (Kawai 2010a, 45). Kuten ensimmäisessä luvussa mainitsin, Shakespearen teoksissa esiintyy usein aaveita, joiden ruumiillisuuden kuvaukset voidaan tulkita mahdollisesti monenlaisiksi. Shoichiro Kawain (mt. 37) mukaan ruumiillisuudesta esimerkkinä toimii Shakespearen teoksessa *The Winter's Tale* (1610) kun kuningas Leontes kieltäytyy uudelleenavioitumisesta:

Thou speak'st truth.

No more such wives, therefore, no wife: one worse,

And better used, would make her sainted spirit

Again possess her corpse, and on this stage, (WT. 5.1.56-58.)

Jos aave ilmestyisi näin haudasta, se olisi nykykatsomuksen ja populaarikulttuurin mukaan lähempänä voodoouskon zombie-myyttiä. Tai kenties lähellä Bram Stokerin luomaa epäkuolleisuuden ikonia Draculaa, joka ylittää ajan ja kansanperinteen etniset rajat (Milmine 2013, 33). 1100-luvun lopulla kansanperinteen vaikutuksen takia ruumiit haudattiin erilleen maahan, etteivät kuolleet ruumiillistuisi (Kobayashi 2010, 10-11). Kun ajatellaan, että kristinuskossa yleensä ruumis haudataan, loogista on, että kuolemasta voimansa saavalla aaveella on myöskin ruumiillisuutta. Shakespearen teoksissa on joskus kuvattu aaveen kohtaamista ikään kuin se olisi tapahtunut unissa, jolloin aave olisi ruumiiton olento. Toisaalta goottilaisessa kirjallisuudessa esiintyvä kaksoisolento on psykologisin keinoin itsestä syntyvä avatar, siis ruumiiton harhakuva ihmisestä itsestään. Shakespearen teoksessa *Hamlet* (1600-1602) taas Hamlet

epäilee isänsä aavemaisen olemuksen takia demonin ottaneen hänen muotonsa, koska Hamlet toivoi näkevänsä isänsä (Ham. 2.2.597-600). Mitä merkityksiä sekä historiallisia ja uskonnollisia taustoja voi analysoida aaveen ruumiillisuuden kuvauksista?

Kokemus ajasta ja tilasta on subjektiivinen, ja ruumiillinen kokemuksemme ja havainnointikykyemme kiinnittyy aikaan ja tilaan (Kukkonen 2013, 55). Jos kahden maailman kertomuksia ajattelee ruumiin erkaantumisenä maailmasta, niin mitä kerronnallisia funktioita on ruumiillisuuden menettämisellä? Käkelä-Puumalan esittämässä John Petersin määritelmässä kommunikointi ihmisen ja aaveen välillä voidaan nähdä erilaisena tapahtumana kuin kommunikointi ihmisten välillä. Siinä missä ihmisten välillä fyysiset eleet, tunnevaihtelut, sekä ulkoiset ärsykkeet muokkaavat keskustelun kulkua, henkimaailman välinen keskustelu nähdään usein ajattomana ja paikattomana tilana, jossa kommunikointi tapahtuu suoraan kahden maailman välillä. Kyseessä on eräänlainen transsitila, jossa ei ole aikaa eikä paikkaa (ks. Käkelä-Puumala 2014, 90). Tämän ajatuksen kehyksessä voidaan miettiä, miten on kuvattu oleminen kahdessa maailmassa samaan aikaan, ja mitä mahdollisuuksia tuovat kognitiivisen vieraannuttamisen keinot? Miten narratiivissa ymmärretään elävän ja aaveen välistä kommunikointia?

3.1 Ruumiista erkaantuminen

Aave on yleensä ruumiiton olemukseltaan, eikä ole kykenevä suorittamaan fyysisiä tekoja ihmisten tai eläinten tapaan. Goottilaisessa romaanissa aaveet tosin kykenevät joihinkin kirjallisuustyyliin vakiintuneihin yksinkertaisiin tekoihin, kuten kuiskaamaan, äännelemään epäselvästi sekä metelöimään ketjuja kalistelemalla. Jos näiden tekojen kuvaus ei ole uskottavaa, aaveesta tulee vain rautaketjulla melua pitävä humoristinen aave. Tämän takia kirjailijat kiinnittivät huomiota teoksissaan "ilmapiirin" käsitteeseen (Imamoto 2010, 48-49). Ilmapiiri on tyylin ja herkkyyden integrointia, joka herättää mielikuvia, immersiota tapahtumaympäristöön, tai voimakkaita ajatuksia (Sullivan 1986, 15). Tämä siis teoksissa muodostaa implisiittisen suostumuksen kirjailijan ja lukijan välillä sille, että kirjaimellisesti kuvastettu ruumiiton olento on aave. H. P. Lovecraft esittää oman näkemyksensä teoksessaan: "Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation" (Lovecraft 2012/1927, 28). Jos aaveteeman kirjallisuus lisää kauhugenreen, ydin olisi aaveen konkreettisuuden sijasta todennäköisesti ilmapiiri, joka rakentaa lukijan jännitystä kohti huipentumaa.

Wataru Imamoto väittää, että kirjallisuudessa aaveiden ruumiillisuus jakautuu kahteen tyyppiin ”oleva” ja ”olematon”. Olevan ruumiillisuus on siis kirjailijan rakentama ainutlaatuinen maailma, jossa yliluonnollisille tapahtumille ja aaveille annetaan tiettyjen sääntöjen mukaisesti ruumiillisuutta tai substanssia. Tähän kuuluu suurin osa kauhukertomuksista ja myös Japanista löytyvät tositarinoina kerrotut kaupunkilegendojen aavetarinatkin. Toisaalta ”olematon”-tyyppinen aave on asia, jossa itse aave ei ole olennainen, vaan teos pääasiassa vihjailee tai ehdottaa aaveiden olemuksia ruumiillisuuden poissaololla. Tähän luokitteluun kuuluvat kirjailijat ovat Imamoton mukaan esimerkiksi Walter De La Mare (1873-1956), Oliver Onions (1873-1961), L. P. Hartley (1895-1972) ja Robert Aickman (1914-1981) (Imamoto 2010, 49-50). Näistä huomattavaa on se, että 1900-luvun alussa aktiivisilla kirjailijoilla aavehahmojen olemassaolo muuttui täysin fiktiiviseksi, ja teoksissa on kuvattu enemmän hahmojen psykologisia tunteita lukijaan vaikuttavin keinoin.

Shakespearen aaveista osa kuuluu myös tähän tyyppiin. Shakespearen teoksissa epäselviä aaveitakin esiintyy, jolloin Shakespeare esittää aaveolemassaolon unessa tapahtuvana kohtauksena, kuten esimerkiksi teoksessa *Richard III* (1593) viidennen näytöksen kolmannessa kohtauksessa, Richard on vierailut joidenkin murhien uhrien unissa aaveena. Myös *The Tragedy of Julius Caesar* -teoksessa (1623) Caesarin aaveen esiintymiskohtausta ennen on puhe musiikkia kuunnellessa: ”This is a sleepy tune. O murderous slumber,” (JC. 4.3.267.) Tämä osoittaa aaveen olevan pelkästään unissa olemassa oleva harhakuva.

Myös Imamoton esittämistä ”olematon”-teemaan kuuluvista kirjailijoista Robert Aickmanin teoksessa *Your Tiny Hands is Frozen* (1966) sankari sattumalta tutustuu naiseen puhelimesta. Myöhemmin tämän naisen kanssa puhuessaan hän alkaa kuulla melua ja naisen ilmapiiri muuttuu vähitellen salaperäisemmäksi. Lopulta sankari joutuu mielenterveyshoitoon. Huolimatta siitä, että tarina vihjailee naisen olevan aave, yliluonnollisen olemassaoloa ei todenneta varmaksi. Lukija siis epäilee aaveen olevan olemassa kirjaan luodun aukkoisen rakenteen avulla luodun ilmapiirin keinoin. Pirstoutuneessa ja epävarmaksi jääneessä tarinankerronnan strategiassa, Laurent Barthes kutsuu tällaista osa-aluetta sekventiaaliseksi tasoksi (ks. Johnson 1992, 42). Koska elämme modernissa yhteiskunnassa, jossa henkien olomassaolo on täysin hylätty tieteellisin perustein, tämän voisi ajatella olevan yksi tekniikka, joka vaikuttaa psykologisesti lukijaan aaveen olemassaolon tuntemiseksi. Kun ”olevan” ja ”olemattoman” välille ei

aseteta selkeää rajaa, lukijan omalle mielikuvitukselle annetaan päätäntävalta yliluonnollisuuden asteelle. Imamoton mukaan samaan teokseen on joskus myös sisäistetty molemmat kuvaukset (Imamoto 2010, 51), kuten Shakespearen teoksessa *Macbeth*, jossa Banquon aave on näkymätön muille kuin Macbethille. Imamoto osoittaa, että ei voi yksiselitteisesti sanoa, onko olevan aaveen kuvaus lukijalle tehokkaampi keino kuin olemattomuudella vihjailu, mutta mediakulttuurin näkökulmasta katsottuna selvästi olevaiselle voi antaa myös visuaalisen pelon elementtejä (mt. 51).

Japanin kirjallisuudesta munkki Dena Rinsuikenin teoksesta *Nyonin aisyy kääri-roku* (1740, *Naisien rakkauden ja mustasukkaisuuden sarja*) novellin *Matsunosuke onna no shuujin nite kurushimu-koto* (1740, *Matsunosuken kärsimys naisten mustasukkaisuudesta*) aavekuvaus voisi kuulua Imamoton esittämään ”olematon”-tyypin aaveeksi katsottaessa ruumiillisuuden aspektia. Tarinassa sankari kärsii selittämättömästi ja toinen hahmo murskataan näkymättömien olentojen toimesta. Näiden olentojen identiteetit ovat kuollut nainen ja elävästä ruumiista erkaantuneen naisen henki, jotka molemmat ovat rakastuneet samaan mieheen. Tämän henkirungon kidutuksen kohdan voisin katsoa olevan poltergeisttyyliin verrattava tapaus. Tarinassa on naisaaveen puhetta kuunteleva rukoileva munkki, joka kuulee aaveelta sanat ”Uudelleensyntymisen jälkeen voin viimeinkin paeta naiseksi syntymistä.” (ks. Aramata 2017, 113). Tätä aaveiden näkymätöntä asetelmaa voisi tulkita yhteiskunnasta ohitettujen kahden erilaisen yksilön olemassaoloina. Yksi aaveen kuvaus löytyy 1900-luvun alun modernista kirjallisuudesta, mikä osoittaa, kuinka ihmisen ja yhteiskunnan välinen suhde on muuttunut epävakaa ja summittaiseksi yhteiskunnan perusmuutosten myötä (Tajiri 2010, 66). Nämä aaveet edustavat sosiaalista marginaalisuutta, jossa ne näkevät oman tilanteensa ja kuolleina miehittävät saman maailman kuin elävät. Ne vain ovat näkymättömiä, mikä tuo aaveet lähelle kansanperinteen aaveita. Näiden aaveiden tyypillinen piirre on myös se, että ne kohdataan kollektiivisesti, joten ne eivät aiheuta kauhua tai epistemologista epävarmuutta. Käkelä-Puumalan mukaan tämän tyypin aaveiden merkitys on siinä, että ne on avoimesti järjestetty kestämään sosiaalisia marginaaleja. Looginen liminaalinen asema liittyy heidän sosiaaliseen ja poliittiseen asemaansa (Käkelä-Puumala 2014, 10).

Takaoka esittää historialliseen taustaan pohjautuvan ja uskontoon liittyvän harvinaisen aaveiden mallin anonyymin tekijän teoksen *Shokoku-hyaku-monogatari* novellissa *Kirishitan-shumon no monono rei* (1677, *Kristinuskovan aave*). Tässä kristinuskoisia ripustettiin ajan tavan mukaisesti ylösalaisin ja heidän ruumiinsa poltettiin. Tästä parin, kolmen päivän kuluttua samassa paikassa muutama nainen kerää omia luukappaleitaan ja myöhemmin he hälvenevät ilmaan (TK



Kuva 6 Omia luukappaleitaan keräävät kristinuskoisten aaveet.

102-103). Edo-kaudella kristinusko alkoi levitä Edo-shogunaattia vastaan, jolloin shogunaatti tiukasti kielsi uskonnon lailla ja Japanissa tapahtui suuri kristinuskon vaino vuosina 1614-1637. Lähetystyöntekijöitä ja salaa uskovia rangaistiin kuoleamalla, ja tämän ajan kristinuskon säännön vastaisesti ruumiit poltettiin tulessa, etteivät he saa itselleen uskonnollista kuolemaa (Kataoka 1997, 13). Tarinaan on sisällytetty selkeästi historiallisia tapahtumia *kaidan*-muodon tarinana. Tässä ruumiiden kuvaus on uniikki ja kirjoitettu kahden konfliktin kautta: aaveet esiintyvät fyysisenä muotona, esimerkiksi kerätessään puikoilla omia luukappaleitaan, mutta myöhemmin aaveet häviävät luonnollisesti. Luiden kerääminen on myös Japanin kulttuurista lähtöinen kuvauksen yksityiskohta: Japanissa hautausseremoniassa ruumiin polttamisen jälkeen seremoniaan osallistuvat keräävät kukin vuorollaan puikoilla luita tuhkan seasta tietyn järjestyksen mukaisesti, ja lopuksi laittavat ne yhdessä luu-uurna³⁹. Tässä on siis uskontojen eroavuuksia kirjoitettu ristikkäin, yhdistäen japanilaisen uskonnollisen rituaalin tapoja kristillisille aaveille, ja rikottu aaveiden perussääntöjä. Kuten ensimmäisessä luvussa mainitsin, aavekerptomuksia on käytetty pimeän historian tekosyynä Venäjän ja Japanin sodan aikana. Kertomuksissa esiintyy harvinaisesti venäläisten sotilaiden miesaaveita sekä Japanin seksityöntekijöiden naisaaveita, jotka jätettiin vaeltamaan taistelukentälle ilman vapautusta. Tämä kuvastaa sitä, kuinka erotellessa kuolleet palvottaviin ja kunnioitettaviin sekä tarpeettomiin ja etääntyneisiin, kansalaisuus toimi sukupuolen ohella erottelun keinona (Ryu 2016, 10-11). Kristinuskon aaveiden kuvaukseen näyttäisi olevan sisällytetty ylenkatsetta kristinuskoa kohtaa. Huomion arvoista on myös se, että tarinassa esiintyy pelkästään naisaaveita, eikä naisille siis tässäkään

³⁹ Yleiset hautauskäytännöt Japanissa (Yagisawa 1982, 119).

annettu mitään katarsista, ja naisten olemusten kuviteltiin olevan kielteisiä myös kristinuskos-
sakin.

Japanin aavekirjallisuudessa kirouksia on kahta eri tyyppiä: ”*noroi*” ja ”*tatari*”. Aramata selittää niitä vertaamalla, kuinka *noroi* on kuin ohjus, joka seuraa kohteena olevaa ihmistä loppuun asti, ja on langetettu kirouksen langettajan puolesta suoraan kohteeseen. *Tatari* on taas kuin laite, joka räjähtää kuin maamiina jos huolimattomasti astuu sen päälle, mutta se on mahdollista myös väistää ja ennustaa (Aramata 1999, 196). *Tatari* tulkitaan olevan voimakkaan hengellisen voiman ilmaisu, jollaisina pidetään ihmisyhteiskunnan lakien tai logiikan hallitsemattomia tapahtumia, ja se nähdään jumalan tai aaveen langettamana rangaistuksena (Komatsu 2015, 226). Ennalta määrittelemättömille ihmisille tapahtuvat luonnonkatastrofit kuuluvat esimerkiksi tähän. *Tatari* on siis yleinen rangaistus ja *noroi* on kirouksen saavan henkilökohtaiseen karmaan sidoksissa. Japanin aavekirjallisuudessa on olemassa omat mekanismit näiden kahden tuottamiseksi (mt. 198-199). Monilla japanilaisilla on passiivisen luontainen pelko katastrofeja kohtaan, koska kokevat olevansa kykenemättömiä väistämään rangaistuksia. Tämä pelko pohjautuu syyn ja seurauksen suhteeseen karman ajattelussa. *Tatari* ja *noroi* ovat kummatkin kirouksia, jotka vahingoittavat eläviä ihmisiä henkisillä keinoilla, eivätkä luota fyysisiin keinoihin kuten kosketukseen. Täten siis Japanin aavekirjallisuudessa on yleissopimuksena ajatus, että aave kykenee vahingoittamaan ihmistä ilman ruumiillisuuttakin. Toisin sanoen elävät ihmiset eivät voi hyökätä aavetta vastaan tai voittaa tätä, minkä takia Japanin aavekertomukset eivät koskaan pääty aaveen kukistamiseen ihmisten toimesta, vaan päinvastoin, aaveen saavuttamaan katarsikseen tai henkilöahmon ryhtymiseen munkiksi, joka toimii suojana aavetta vastaan.

Takaokan kyselytutkimuksessa jaettiin papereita yleisölle ja hän antoi ihmisille tehtävän piirtää aave. Kokeen kohdeihmiset piirsivät ilman epäröintiä täysin samanlaisia aavekuvauksia, eli nuoren kauniin naisen, jolla on suorat pitkät hiukset, jotka piilottavat puolet tämän kasvoista. Aave on hoikka ja pukeutuu valkoiseen mekkoon. Vaatevalinta johtuu siitä, että Japanissa hautauksissa kuolleen ruumis puetaan valkoiseen kimonoon. Huomion arvoista oli myös se, kuinka aavekuvissa jalat piirrettiin sumeiksi eivätkä ne näy selkeästi. Japanilaiset jakavat tällaisen aaveen mielikuvan ja yhtenäisen ajatuksen sukupolvien yli. Aaveeksi osoittavat ominaisuudet on siis symbolisoitu sovitun merkkisinä, jolloin voidaan ilmaista aavetta yhdistämällä

useita stereotyyppisiä symboleja (TK 3-4), tai sanojen käyttöön perustuvia objektiivisia korrelaatioita.

Tämä on siis naisaaveen epämääräisesti vakiintunut yhteinen etninen käsite. Aavekuvauksen kyselytutkimuksen perusteella voidaan ajatella, että aave ymmärretään sellaisena kuin silmien edessä näkyvä ruumiillinen olemus (TK 3, 49). Vastakkaisesti ajatellen, täysin näkymätöntä aavea ei tunnistettaisi aaveeksi vakiintuneiden ilmaisukeinojen puuttuessa (TK 6). Edellä mainitsin Imamoton esittämät ”olevan” ja ”olemattoman”. Jotta aave olisi todellinen aave, sen pitäisi jotenkin visualisoida itsensä näkyväksi.

Sekä länsimaissa että Japanissa on olemassa kulttuurinen uskonnollinen lähtökohta, jonka mukaan sielu voidaan erottaa ruumiistaan (TK 50). Japanissa on myös olemassa visualisoitu sielun muoto, jota kutsutaan nimellä ”hitodama (ihmisen sielu)”, joka on muodoltaan kuin sininen tulipallo. Jokin, joka säteilee tai syttyy ilmassa, on vain luonnollinen ilmiö, jolle annetaan tieteellinen selitys. *Hitodama* tulee olevaksi vasta silloin, kun tähän ilmiöön liitetään merkitys ihmisen sielulla. Jos ihmisen sielu on näkymätön, sen olemassaoloa ei voi todistaa, jolloin kulttuurinen hypoteesi romahtaisi. Tämän takia japanilaiset antoivat sille selityksiä ja kuvauksia, joiden mukaan sielu loistaa ja palaa sinisenä. Kun *hitodamaa* edelleen inhimillistetään tästä, se lasketaan sitten aaveeksi (TK 52). Tätä esiintyy Japanin kirjallisuudessaakin hyvinkin usein⁴⁰.



Kuva 7 ”Hitodama” Sekien Toriyaman teoksesta *Konjyaku-Gazu-zoku-hyakki* (1779).

Ajatus siitä, että aave on sielun inhimillistynyt muoto, koskee myös länsimaisia aavekuvauksia. Kristinuskon kuolemanajatuksessa ihmisen ruumis on ikään kuin riisuttavat vaatteet. Kuoleman sielu pääsee taivaaseen ja haudattu ruumis jää maahan lepäämään, kunnes se yhdistyy irrotetun sielunsa kanssa uudestaan, ja herää uudelleen maailman lopussa (Kobayashi 2010,

⁴⁰ Esimerkiksi teoksessa *Manyō-shū* 16 runo n:o.3889 (800-luvun kesken ajassa) anonyymien kirjailijain waka-runossa esiintyy *hitodama*. Esimerkkeinä myös Shigure Hasegawan *Hitodama-bi* (1909, *Hitodaman tuli*) tai Torahiko Teradan *Hitodama hitotsu no baai* (1948, *Yhden hitodaman tapaus*).

11). Esimerkiksi Thomas Maloryn teoksessa *The Whole Book of King Arthur and His Noble Knights of the Round Table* (1485) esiintyvä kuningatar Guineveren äidin aave esiintyy sellaisenaan, kuin maahan kaivettuna kuolleen ruumiina (mt. 21). Tämä on siis kuvaus ruumiillistuneen aaveen muodosta. Esimerkkinä käy myös Dante Alighierin (1265-1321) kirjoittamassa pääteoksessa *Divine Comedy* mainitut kuolleiden ruumiillisuuden kuvaukset. Vergilius tarjoutuu Dantelle oppaaksi, ja Kiirastullelle päästessään Dante huomaa, että Vergiliuksen eteen ei lankea tämän varjoa. Vergilius selittää, että yksi säde ei ylitä toista (*Purg.* 3.29), eli auringon valo livahtaa läpi henkisen olemassaolon ja sielun, jolla ei ole fyysistä kehoa. Kiirastulen rannalla Dante myös tapaa vanhan ystävänsä Casellan, jolloin Dante yrittää halata häntä, mutta Danten kädet kulkevatkin suoraan tämän ruumiin läpi (*Purg.* 2.79). Nämä kuvaukset osoittavat sen, että teoksessa kuolleilla ei enää ole fyysisen kosketuksen kykyä. On vakiintunut teoria, että Danten *Divine Comedy* on filosofi Tuomas Akvinolaisen teologisen kirjan *Summa Theologiae* (1265-1274) runollinen vastike (Ogawa 1970, 85). Akvinolaisen osoittama ontologia on Aristoteleen metafyyssyyden perusteella tehty teoria (Inagaki 2012, 1). Tuossa ajatuksessa ihmisten ja eläinten lisäksi kaikki subjektit koostuvat muodosta (*eidos*) sekä aineellisesta koostumuksesta (*hyle*). Jos ei ole molempia samaan aikaan, ei voi olla olemassa todellisessa maailmassa (ks. Kosaka 2015, 3, 17). Muodon representaatio ilman aineellisuutta on siis uskonnollisessa tieteessä henkinen, ruumiiton olemassaolo. Tässä teoksessa Jumala on esitelty sanoin: "three Person in—one Substance" (*Purg.* 3.36), eli kristinuskon mukaisesti kolmiyhteinen persoona, joista yksi on "Pyhä Henki". Charles Dickensin teoksessa *Christmas Carol* esiintyvät kolme aavetta taitavat olla myös alluusio tästä.

Kawai väittää, että Englannin kirjallisuudessa hautauksesta tulevan aaveen kuvaus oli vahva kristinuskon kuvauksen takia, mutta viktoriaanisen ajanjakson jälkeinen aavehahmo menettää ruumiillisuutensa. Shakespearen teoksessa *The Winter's Tale* on puhe: "I have heard, but not believ's,/ the spirits o' the dead/ May walk again:". Kävelevän aaveen ilmaisua käytettiin usein Elisabetin aikakaudella⁴¹, jolloin Shakespeare oli aktiivinen (Kawai 2010a, 36-37). Pitäen tämän mielessä, myös Takaokan teettämässä aavekuvauksen kyselytutkimuksessa kokeen kohdeihmiset piirsivät naisaaveita ilman jalkoja. Japanissa on yleinen mielikuva siitä, että aaveella ei

⁴¹ Myös teoksessa *The Tragedy of Julius Caesar* (1623) on kävelevän aaveen kuvaus: "Thy spirit walks abroad and turns our swords/ In our own proper entrails." (JC. 5.3.95.)

ole jalkoja, mutta vielä Shakespearen aikakauden Japanissa aaveilla vielä oli. Esimerkiksi Japanin *kaidan*-genren yksi edustava tarina on *Botan-tou-ki* (1666, *Pioni-lampun tarina*), jossa yöllä kuuluu puusta tehtyjen *geta*-kenkien kopisevien askelten lähestyvän, mikä tarkoittaa, että kuolleen rakastajan naisaave tulee elämään rakastajansa kotiin.



Kuva 8 Japanin tyypillinen aaveen kuvaus, jolla ei ole jalkoja. Tsukioka Yoshitoshi (1885-1892).

Jalattomien Japanin aaveiden ensimmäinen malli on vuonna 1674 kirjoitetussa käsikirjoituksessa oleva aavekuvaus. Tämän jälkeen jalattoman aaveen kuvaus levisi kuuluisan taiteilijan Okyo Maruyaman aaveiden kuvausten ja lisäksi kabuki-näytelmässä jalattoman aaveen koreografian vaikutuksesta (Kawai 2010a, 36-37). Jalattomia aaveita kuvattiin ensin kirjallisuudessa, jonka jälkeen tämä kuvaus levisi taiteiden ja kabuki-näytelmien eli viihteen avulla, ja tätä myötä visuaalinen mielikuva vakiintui ihmisten keskuudessa.

Elävän ihmisen visuaalisen ulkomuodon saaneen aaveen ominaisuuksien ymmärtämisen vuoksi tarvitsee myös käsitellä aaveille kirjoitettuja kykyjä aaveiden ja ihmisten välistä kommunikointia varten. Kehitän edelleen Imamoton osoittamaa teoriaa, jossa aaveet jakautuvat kahteen tyyppiin eli "oleva" ja "olematon". Ajatellessa kirjallisuuden aavehahmojen ruumiillisuutta, nousee selvästi esiin, miten elävä hahmo hahmottaa visuaalisesti aavetta. Tähän voi soveltaa Takaokan esittämää kahta mallia: 1) näkyvä aave ja 2) aaveen henki, joka ottaa toisen ruumiin, jotta voi pitää yhteyttä eläviin ihmisiin (TK 57).

Ensimmäinen on siis elävän ihmisen silmissä näkyvä aave. Tästä esimerkkejä on paljon, mutta yksi merkittävästi poikkeava teos on jälleen Akinari Uedan teoksesta *Ugetsu-monogatari* novellissa *Kikuka no chigiri* (1776, *Krysanteemin lupaus*). Tarina sijoittuu 1400-luvun lopun ja 1500-luvun alun välille. Tässä kungfutselaisuuden tutkija pelastaa sairastuneen samurain ja huolehtii tästä. Jonkin ajan kuluttua samurai toipuu, hänet pelastaneesta tutkijasta tulee hänen ystävänsä, ja he sitoutuvat veljelliseen sopimukseen. Samurai päättää palata kotikaupunkiinsa ja lupaa tavata pelastajansa uudestaan 9. syyskuuta, krysanteemifestivaalin päivänä.

Samurain ollessa poissa, hänen kotikaupunkinsa hallitsija oli vaihtunut ja samurai joutuu vihollisena vankilaan. Luvattuna uudelleentapaamisen päivänä samurai muistaa vankilassa viruessaan perinteisen tarun, jonka mukaan ”on mahdotonta kävellä 3 900 km päivässä, mutta sielu kykenee siihen”, ja hän tekee itsemurhan pitääkseen veljensä kanssa tehdyn lupauksen. Samurain aave palaa takaisin tutkijan kotiin ja kertoo olevansa kuollut sielu. Seuravana päivänä tutkija lähtee samurain kotikaupunkiin kostaakseen ja haudatakseen samurain ruumiin.

Tarinassa, jossa harvinaisesti esiintyy miesaave, ruumiillisuus on kuvattu ikään kuin vapauden estävänä objektina. Heittämällä oman fyysisen ruumiinsa pois lupauksen suorittamisen vuoksi, mies saavuttaa sielulleen vapauden, ja pystyy tekemään matkoja, joihin fyysinen ruumis ei pystyisi. Jätetty ruumis on kuitenkin haudattava, jotta sielu voi puhdistua. Nopeasti kauas pääsevä sielun muoto on siis sielun visualisoitunut muoto ja ”hitodaman” käsitteeseen perustuva idea. Kokemus ajasta ja tilasta on subjektiivinen, ja ruumiillinen kokemuksemme ja havainnointikykyämme kiinnittyy aikaan ja tilaan (Kukkonen 2013, 55). Tämän ajatuksen mukaan on peräti loogista, kuinka ruumiiton muoto on kykenevä siirtymään paikasta toiseen ilman ajan käsitteen rajoitteita.

Tarinassa käytetty toinen ruumiillisuuden sääntö on se, että aave ei voi syödä. Takaokan teettämässä aavekuvauksien kyselytutkimuksessa kohdeihmiset piirsivät epäröimättä piirteitä, jotka edustavat aaveen symboleita kenelle tahansa. Nämä symbolit ovat siis jotain, joka yhdistetään nimenomaan aaveisiin. *Kikuka no chigiri* -teoksessa samurain aave esiintyy ulkoapäin sellaisena kuin ennenkin, mutta ruumiillisuuden menettämisen merkityksenä on kuvailtu tarkkaan, kuinka aaveena ei pysty enää syömään.

Huomattavaa tässä teoksessa on myös se, että kuinka itsessään erittäin harvoin kuvattu miesaave korostaa miesyhteiskunnan ehdottomuutta, ystävyyttä, luottamusta, sekä lupaus-ten säilyttämistä jopa kuoleman jälkeen. Eli miesaaveen kuvaukseen ei ole yhdistetty mitään negatiiviseksi koettuja piirteitä, mitä naisaaveilla usein oli.

Toinen esimerkki aaveen ruumiillisuuden kuvauksista on Takaokan esittämä käsillään seisova aave Shousan Suzukin teoksesta *Katakana-bon: Inga-monogatari* (1661, *Karma-tarina*). Eräänä iltapäivänä mestarisamurai kuulee kysyvän äänen kadulla, ja kun hän katsoo äänen suuntaan, hän näkee käsillään seisovan naisen. Mies kuuntelee naisen tarinan ja tämä kertoo

olleensa erään valtion virkamiehen toinen vaimo, joka tapettiin toisen vaimon kädestä. Nainen on menossa sinne saadakseen kostonsa. Tämän takia nainen toivoo pääsevänsä veneen avulla joen toiselle puolelle. Mies ajattelee, että hänet kirotaan, jos hän ei suostu auttamaan, joten mies suostuu. Nainen nousee veneeseen yhä käsillään seisten, ja kun vene pääsee toiselle puolelle, nainen jatkaa matkaansa edelleen kävellen käsillään (TK 8-10).

Sisällöllisesti tarina on yleinen naisaaveen kostotarina, mutta tässä tarinassa huomattavaa on, kuinka mestarisamurai täysin epäröimättä hahmottaa aaveen olevan aave. Ensimmäisessä luvussa käsittelee sitä, kuinka Japanin aavekirjallisuudelle tyypillinen piirre on, että aaveen olemassaoloa ei kyseenalaisteta. Samanlaisia käsillä seisovan aaveiden tarinoita on useita⁴². Tästä väittää, että muinaiset japanilaiset kokivat kuolleiden maailman olevan kuin elävien maailman päinvastainen maailma. Japanissa on kuolleita koskevia perinteitä: esimerkiksi kuolleen ruumiin pää asetetaan suuntaamaan pohjoiseen, ja ruumiin kimonovaatetuksen kaulus käännetään nurinpäin. Nämä edustavat asioita, joita on eläville pidetty tabuina (TK 130). Tässä tarinassa on selkeitä symbolisia ruumiillisuuden merkkejä, kuten käsilläseisannon voi nähdä olevan on symbolisoitu päinvastaisen ruumiillisuuden merkki, joka osoittaa käsillään kävelevän henkilön olevan aave. Myös ajatus ”aave ei pysty kävelemään kuten yleisesti kävellään” tukee vakiintunutta jalattoman aaveen kuvausta ja on tästä vastakohtiin perustuvasta ajattelutavasta symbolisoitu ruumiillisuuden muoto (TK 130). Päinvastaisesti ajatellen, jos aave ei pysty kävelemään, silloin se kykenee siirtymään tavoilla, jotka ovat fyysiselle ihmiselle mahdottomia, kuten 3 900 km siirtyminen päivän aikana. Samoin teoksessa *Kikuka no chigiri se*, että ruumiiton aave ei voi syödä, on kuvattu yleisesti tiedossa olevaksi säännöksi, jota ei kyseenalaisteta tarinan hahmojen sisäisessä maailmassa. Kun samurain aave yllättäen ilmestyy ystävälleen pitäen vanhan tutun ulkonäkönsä, ystävä huomaa samurain olevan jo kuollut, koska hän ei enää pysty syömään. Chiban mukaan Japanin vanhassa perinteessä oli tapana, että tänä kikuka-päivänä juotiin krysanteemikukin koristeltua sakea pitkäikäisyyden saavuttamiseksi (Chiba 2016, 119-120), eli teos tavallaan ironisoi pitkän iän riitillä aaveen ruumiittomuutta, koska aika ja ikä eivät muutenkaan vaikuta aaveeseen.

⁴² Esimerkiksi anonyymin tekijän *Hashii Ysaburo Yūrei wo funawataseshi-koto* teoksessa novelli *Sokoku-hyaku-monogatari 4* (1677) tai Dansui Houjoun *Hitoyo-bune* (1712, *Yhden yön vene*).

Takaokan esittämässä aaveiden mallissa toinen tyyppi ovat aaveet, joilla ei ole lainkaan omaa ruumiillisuutta, joten aaveet ottavat haltuunsa toisen henkilön ruumiin, jonka avulla ne kommunikoivat elävien kanssa. Tästä on esimerkkinä shamanistinen ilmiö nimeltä ”kuchiyose”, joka on ollut olemassa muinaisajalta. Siinä uskottiin, että kuolleet ja elävät voivat kommunikoida keskenään jonkin mediumin tai toisen henkilön ruumiin kautta (Tatsumi 2010, 59). Samanlainen, spiritualismiksi kutsuttu kulttuuri oli olemassa myös Englannissa 1850-luvulla ja myöhemmin myös Yhdysvalloissa (Kazama 2010, 85). Tätä aaveen ruumiillistumisen tekoa on käytetty myös kirjallisuudessa, esimerkiksi edellisessä luvussa mainitussa Murasaki-shikibun teoksessa *Genji-monogatari* (n. 1008, *Genjin tarina*) teoksen naisaave hyödyntää sitä. Aristokraattisen naisen rakastaja on muinaisen keisarin poika, jolla on lukuisia vaimoja ja rakastajia. Naishahmon sielu pääsee erkaantumaan ruumiistaan ja ottamaan toisten, elävien naisten ruumiita valtaansa, ja tätä hyödyntäen hän tappaa ja langettaa sairauksia muille naisille (Murasaki-shikibu 2001, 139-141).

Toisena esimerkkinä toimii edellisessä luvussa mainitussa Akinari Uedan *Jyasei-no-in*-teoksessa kuollut nainen, joka ottaa toisen vaimon ruumiin kommunikoidakseen miehen kanssa (Ueda 2010, 188-189). Näistä esimerkeistä näkee, että vaikka aaveille ei ole kirjoitettu ruumiillisuutta, aave kuitenkin suunnittelee tapoja, joilla hänestä tulee näkyvä ja suoraan kommunikointiin kykenevä muoto. Tämän ruumiillistamisen tapa tosin vaatii, että aave saa elävästä henkilöstä oman olemassaolonsa todistajan. Takaokan mukaan Edo-kaudella *kuchiyosen* merkitys väheni ja keskeinen syy tämän ajattelun vähenemiseen on buddhalaisuuden nousu, koska Edo-shogunaatti pakotti kaikki ihmiset kuulumaan johonkin buddhalaisen temppelin luokkaan, jotta se voisi estää kristinuskon leviämisen (TK 65). Kun yksityisen vanhan uskonnon teko *kuchiyose* hävisi, menettivätkö kirjallisuuden aaveet kykynsä ottaa toisen ruumiin? Vastaus on, etteivät menettäneet. Pelkästään buddhalaisuuden leviäminen ei yksin selitä aaveen visualisoinnin muutoksia, koska kuten tarkastelin, tämän ajanjakson jälkeenkin *kaidan*-genre on ollut olemassa ja pikemminkin vain vakiinnuttanut asemaansa. Lisäksi aaveen näkyvyys itsessään ei ole buddhalaisuuteen perustuva ilmiö (TK 67).

Aavehahmojen ruumiillisuudesta ja kommunikoinnin tavoista huomattavaa on se, että ruumiittomasti, henkisesti kommunikoivien aaveiden lisäksi on fyysisesti suoraan kommunikoivia

aaveita, jotka eivät välttämättä noudata sitä aaveen peruskäsitettä, että aave ei omista ruumiillisuutta. Esimerkki tästä on malli, jossa kuvattu aave on elävän ihmisen rakastaja. Esimerkkinä Ryoui Asain teos *Botan-tou-ki* (2006/1666, Pioni-lampun tarina; lyh. B), joka edustaa kolmesta sankaritararkkityypistä kolmatta tyyppiä, ja on Japanin *kaidan*-genren ikoninen teos (Aramata 2017, 146), josta on kirjoitettu monta eri versiota. Pääpiirteittäin tarina kertoo miehestä ja naisesta, jotka eivät voineet sitoutua hierarkiaerojen vuoksi. Eräänä päivänä miehelle tulee ilmoitus, että nainen on erotettu perheestään ja kuollut. Yöllä mies kuulee puista tehtyjen *geta*-kenkien äänen lähestyvän ja hahmo paljastuu rakastajattareksi, jonka ajateltiin kuolleen. Siitä alkaen nainen vierailee miehen luona ja seitsemäntenä päivänä naisaave vie miehensä kuolemaan.

Tässä aaveen ruumiillisuudesta on merkillepantavaa, että mies harrastaa seksiä naisaaveen kanssa. Naapuri näkee tapahtuman aukosta seinän läpi, ja tätä kuvataan naapurin perspektiivistä:

Nainen oli laihtunut ja hän oli enää pelkästään luuta ja nahkaa. Naisen hiukset olivat pudonneet kasvoille, ja kasvot ovat aivan vaaleansiniset. Vyötärön alla se oli jalaton, ja kun se jyrsi luuksi ja nahaksi laihtuneen herra Hagiwaran kaulaa, herra Hagiwaran hymyili onnellisena. [...] Se oli juuri sellainen, jonka olen nähnyt tauluissa piirrettynä aaveena.

(B 70, suomennos omani.)

Naapuri ilmoitti tästä temppelein munkille ja munkki opetti, että ihmisen kuollessa tämä muuttuu synkäksi ja epäpuhtaaksi. Vaikka saisi sadan vuoden pitkäikäisyyden, aaveen kanssa sopimuksen tehneen energia vähenee ja hän kuolee varmasti (B 70). Tämä kuvaus osoittaa, että kirjailija ymmärtää miksi kuolleiden kohtaaminen on kielletty uskonnollisesti, sillä shintolaisuudessa kuolleen palatessa maailmaan, se nähdään luonnottomana asiana, josta maailma likaantuu (Aramata 2017, 186, 316).

Tämä teos sisältää nimenomaan paljon erinomaisia kuvauksia kauhistuttavista kohtauksista. Teos hyödyntää onomatopoeettisia ilmaisuja, jotka ovat aistillisia tehokeinoja (mt. 292). Alussa naisen kenkien askeleen äänten on kuvattu kaikuvan kevyesti askeleen jäljissä, "kara-

kon karakon” (B 66, 72), mutta sen jälkeen, kun naisen tunnistetaan olevan aave, askelet luovat raskaamman ja pahaenteisemmän äänitehosteen “kara—n koro—n” (B 77, 80). Japanin kirjallisuudelle on ominaista, että tämänlaisia onomatopoeettisia kohtia on runsaasti, ja jopa viisi kertaa enemmän käytössä kuin englanninkielessä (Kakei & Tamori 1993, 1-4). Tämän aaveen pahaenteisen, mutta epämääräisen ruumiillisuuden kuvauksen kautta lukija tuntee aaveiden läsnäolon. Aramatan mukaan teos *Botan-tou-ki* on käännetty vieraille kielille, mutta kenkien ääneen kuvausta ei ole käännetty lainkaan. Muualla maailmassa ei käytetä samanlaisia puukenkiä, minkä takia kääntäjillä oli tässä tapauksessa vaikeuksia luoda haluttu tyyli, ja käännöksessä on viitteenä selitetty vain ”hevosen kopinaa muistuttava ääni”. Japanilaisen aavemaailman ajatuksessa kuuloaisti on sidottu toisen puolen kommunikoinnin välineeksi, joten siinä mielessä kirjallisuudentyyli on tärkeää kuvastaa ja luoda tunnelmia hahmojen kokemasta äänimaailmasta (Aramata 2017, 300-302).

Aavekirjallisuus toimii aistillista rakkautta käsittelevänä kirjallisuutena. Aramata osoittaa, että *Botan-tou-ki*-tarinassa on otettu ideaksi pehmeä laskeutuminen, jotta saadaan tyydytystä täyttymättömille asioille, joita tässä maailmassa ei muuten pysty toteuttamaan. Tarinoilla pystyy keräämään aaveen olemuksen siihen läsnäoloon, jolta kaippaa rakkauden toteutumista. Kun tarinoihin luotiin kuollut rakastaja, lukijat saivat tästä mielihyvää ja täyttymystä, joita eivät muuten kokeneet. Sen lisäksi rakastajana saattoi nyt olla absurdin kaunis ja korkeassa asemassa oleva aatelinainen, joka ei enää tässä mielikuvituksellisessa maailmassa ollutkaan saavuttamattomissa (mt. 178-180, 274). Aramatan mukaan japanilaiset voivat kokea aaveen todellisena, eli aave rakastajana voi toimia henkistä tyydytystä luovana muotona (mt. 299). Toisaalta voi sanoa aaverakastajan kuvauksissa olevan sisällytettynä myös alitajunnassa piilevän libidon, jota on vaikea ulkoapäin käsittää.

Tarinassa *Botan-tou-ki* seitsemäntenä päivänä mies löysi hautausmaalta kuolleen naisen ja sen vierestä lampun, joka naisaaveella on ollut aina mukanaan (B 71). Naisen luunkappaleet ovat hautakiven alla. Silti aave ruumiillistuu fyysiseksi ruumiiksi ja loppukuvauksessa asettuu miehen ruumiin vierelle asennossa, jossa hänen käsiensä luut kietoutuvat miehen kaulalle pääkallon hivellessä miehen kasvoja ja jalkojen luiden ollessa erillään ja hajallaan lattialla (B 85). Aave on tässä lopulta täysin fyysinen olento, jonka voi ajatella myös nekrofilian fetissinä.

Erich Frommin mukaan nekrofilia on patologinen ilmiö, jossa menetetään kyky hahmottaa todellisuutta ja johon liittyy halu lähestyä itse kuolemaa kohti. Ilmiötä on kahta eri tyyppiä: yksi on miehen halu seksuaalisesta yhteydestä naisen ruumiin kanssa, toinen on ei-seksuaalinen nekrofilia, johon liittyy halu olla ruumiiden lähellä, käsitellä ja katsella sekä erityisesti silpoa niitä (Fromm 2013, 770). Myös H. von Hentigin mukaan nekrofilian ilmentymiä on nähtävissä haudoilla ja haudoille liitetyissä esineissä, kuten kukissa tai kuvissa (Ks. mt. 771). Tämän ajatuksen mukaan naisaaveen omistamaan lamppuun piirretty kukkien kuva on symboli tälle. Kirjallisuudessa nekrofilia esiintyy motiivina esimerkiksi saduissa *Lumikki* ja *Prinsessa Ruusunen* (Nicks 2006, 6, 11, 25-28). Myös Edgar Allan Poen teoksissa toistuva kuvaus sankarittaren kuolemasta elvyttävistä naisista poikkeaa saduista, jotka edustavat nekrofiiliseen haluun perustuvaa kauhua. Hylkäämällä heidän miespuoliset kollegansa, Poe esittelee aikuisempia ja avoimesti eroottisempia aiheita kuin Grimmin veljesten tai Charles Perraultin tarinat, mutta keskittää tarinat avoimesti nekrofiiliaan (mt. 67-68, 70-71, 73). Koska tässä tutkimuksessa tavoitteeni on tarkastella aaveen ruumiillisuuden kuvauksia, en tämän tarkemmin perehdy nekrofiiliaan. Nähtävissä kuitenkin on, että aaveen ruumiillisuuden voi ymmärtää sellaisenaan, mutta myös aaveen ruumiillisuuden kautta kuvattuna nekrofilian metaforina. Muistaen edellisessä luvussa mainitun teoksen *Tenshu-monogatari* kohtausten, jossa makaaberi naishirviö nuolee kuolleen mieshallitsijan kaulaa (Izumi 1995, 66-67), tämän kuvauksen voi nähdä olevan myös kuin nekrofilian vastakohtainen muoto, joka kuvaa kuolleiden kaipuuta elämään eikä elävän kiihottumista kuolemasta.

Länsimaisessa kirjallisuudessaakin on samankaltaisia rakkaustarinoita kuin edellä tutkituissa japanilaisissa teoksissa. Saksalaisen Gottfried Burgerin kirjoittama runo *Lenore* (1774) on vanhan ajan balladityylillä kirjoitettu aavemainen tarina Euroopan seitsenvuotisen sodan kehyksessä, jossa nainen ei hyväksy rakastajansa kuolevan taistelussa, vaan odottaa yhä hänen paluutaan taistelukentältä. Yöllä nainen tapaa hevosella saapuvan miehen ja he menevät hautausmaalle yhdessä (Aramata 2017, 260-265). Balladi on Englannissa 1600-luvulta alkaen käytetty tyyli, jossa on korostettu hahmojen käyttäytymistä ja keskusteluja enemmän kuin hahmojen persoonallisuuksia tai monologeja. Runossa on myös luonteisesti käytetty toistuvia lauserakenteita (Takamatsu 1991, 239). Näiden balladien tyyli tuleeikin lähelle Japanin kielen rytmiä ja rakennetta. Teoksessa esiintyvä miesaave on hautausta elvyttävä kuolematon olento. Aave rakastajana -tyylin tarinoita löytyy mistä tahansa maasta (Aramata 2017, 266), mutta

teoksessa *Lenore* näkyy eroavaisuuksia Japanin aavekirjallisuuteen. Siinä on kuvattu selkeästi vanhanaikaisen länsimaisen naisen passiivinen olemus kodinhoitajana ja kuinka naisen asema on olla kotona odottamassa.

Japanin kirjailija ja hirviön tutkija Natsuhiko Kyogokun mukaan aaveilla on muistoja ja ne omistavat henkilökohtaista informaatiota. Kirjallisuudessa aaveet määritellään sen periaatteen mukaan, että tietoisuus ja ego säilyvät jopa kuoleman jälkeenkin. Tilanteessa, jossa yksilön identiteetti menetetään, menetetään myös todiste elävän ihmisen olemuksesta. Oikea kuolleiden identiteetti katoaa, mutta on myös tapauksia, joissa kuolleiden attributit säilyvät. Kun kuolleen nimi unohdetaan, tai kuollutta ei pystytä tunnistamaan, siitä syntyvän epäkuolleen hahmon voi luokitella hirviön luokkiin (Kyogoku 1999, 7-8). Toisessa luvussa mainitussa teoksessa *Yasha-ga-ike* yhteiskunnan toimesta uhratun naisen aave on asetettu jumalan kaltaiseen asemaan, toisin sanoen hän on ihmisenä jo unohdettu olemassaolo, jonka oikeaa identiteettiä ei enää tunnistettu tai tunnustettu kenenkään toimesta, jolloin ihmisperustaiselle hahmolle on annettu hirviömäinen olemus.

Tässä yhteenvetona aaveiden ruumiillisuuden muodoista kirjallisuudessa: 1) ruumiiton, ”olematon”, josta on vain vihjauksia, kuten ääntä tai tapaamisia unissa, 2) ruumiillinen aave, joka on kykenevä fyysisiin toimiin ja kosketukseen, 3) olevainen aave, joka ei kuitenkaan voi yhtyä elävään hahmoon fyysisesti, 4) elävästä ruumiista väliaikaisesti erkaantunut, henkinen aave sekä 5) toiseksi muodoksi, kuten käärmeeksi muuttunut aave, tai toisen ruumiin haltuunsa ottava aave.

Aaveen ruumiillisuus on kulttuuripohjaisesta ajattelusta syntynyt sielun antropomorfoitu muoto, jolla ilmaistaan seksuaalista halua, tai jopa ylenkatsetta vastakkaista uskontoa, kuten kristinuskoa, kohtaan.

3.2 Aaveen metamorfoosi

Edellisissä luvuissa mainittiin teoksia, joissa on monissa yhteisenä motiivina käärme, joka toistuu Japanin kirjallisuudessa useinkin. Tarkastelin myös, kuinka aave on elämän muistoa ylläpitävä olento. Toisaalta olento, jonka identiteettiä kukaan elävä ei tunnusta, kuuluu hirviön luo-

kitukseen. Tämän ajatuksen mukaan Japanin aaveet tekevät inkarnaatioidensa myötä muodonmuutoksia. Tämän luvun tavoitteena on tutkia, mitä mahdollisia merkityksiä aaveen omilla muodonmuutoksilla on.

Muodonmuutoksia tekeviä hirviöitä on paljon Japanin *kaidan*-teoksissa ja hirviöiden esimerkkejä käsittelemällä voimme ymmärtää eron muodonmuutoksien tekevien aaveiden ja hirviöiden välillä.

Esimerkkinä anonyymin tekijän kansanperinteistä koostetussa teoksesta *Sorori-monogatari* (1663, *Sororin tarina*) *Ashidaka-gumo no henge no koto* (*jättiläinen rapu hämähäkin muutos*):

Kun vuoristokylässä asuva mies nautti kävelystä kuun noustessa keskiyöllä, noin 60-vuotias nainen, jolla oli mustat hampaat⁴³ ja hiukset hajallaan kaikkiin suuntiin kasvoilla, alkoi nauraa miehelle. Mies palasi peloissaan kotiin ja yritti mennä nukkumaan, mutta hänelle jäi epämiellyttävä tunne siitä, että nainen ilmestyisi vielä. Mies ei saanut unta, ja silloin hän näki naisen varjon kuun valoa vasten. Pelosta suunniltaan mies veti miekkansa ajatellen, että jos nainen tulisi taloon sisään, hän leikkaisi tämän kuolleeksi. Nainen avasi shoji-oven ja tuli sisään huoneeseen, joten mies otti miekkansa ja leikkasi naisen vartalon palasiksi. Hirviö näytti heikentyvän ja mies parkaisi pyörtyessään. Tämän kuullessaan yllättyneet ihmiset tulivat paikalle. Hiljaisen hetken kuluttua mies heräsi. Huoneessa ei ollut mitään mikä olisi näyttänyt olevan hirviö tai nainen, vaan leikattuja, ison hämähäkin jalvoja hajallaan. Tällainen on henkilö, joka on muuttunut hirviöksi, ja joka tulee aina elämään pitkään.

(*Ashidaka-gumo no henge no koto* 1989/1663, 36-38, suomennos omani.)

Tässä on kuvattu, että miehelle esiintynyt nainen on hämähäkiksi muuttunut olento, eli ihmisestä syntynyt hirviö. Toinen esimerkki on ”tsukumo-gami”. Japanissa uskotaan, että kun samat tavarat ovat yhtäjaksoisesti käytössä 99 vuoden ajan, ne muuttuvat jumalankaltaisiksi hirviöiksi. Tämä pohjautuu buddhalaiseen ajatukseen tavaroiden puhdistumisesta (Tokuda 2018, 8). Keller Kimbrough osoittaa, että Japanin tsukumo-gami on lähellä italialaisen kirjailijan Carlo

⁴³ Japanissa Meiji-kauden puoliväliin asti naisten mennessä naimisiin heidän hampaansa maalattiin raudasta tehdyllä aineella mustaksi merkiksi siitä, että he olivat varattuja (Sugiyama 2007, 42).



Kuva 9 Pitkäikäisyyden takia muuttuva kissa-hirviö. Suusi Sawai (1737).

Collodin teosta *The Adventures of Pinocchio* (1880), jossa puunukke saa elämän (Kimbrough 2018, 190-193). Tällaisia elämänmuodon saaneita olentoja löytyy runsaasti Japanin hirviöistä: esimerkiksi Japanin hirviö ”nekomata” on pitkään elänyt kissa, jonka häntä jakautuu kahteen osaan, ja kissasta tulee hirviö (Komatsu 1994, 81-82). Takaoka myös esittää, että anonyymien kirjoittajan teoksessa *Konjyaku-monogatari* (1100-luvun lopussa, *Menneisyyden tarinoita*) ikääntynyt äiti muuttuu hirviöksi ja yrittää syödä oman lapsensa. Eli japanilaisessa kulttuurissa on pitkään ollut uskomuksia, joissa keskimääräisen iän tai vanhentumispäivän ylittämällä ihmiset ja tavarat

muuttuvat hirviöiksi (TK 84-85). Kiwako Ogata osoittaa, että Japanissa on runsaasti hirviöitä⁴⁴, joiden synty pohjautuu japanissa oleviin onomatopoeettisiin sanoihin. Japanissa on runsaasti luonnonilmiöitä ilmaisevia onomatopoeettisia sanoja, ja hirviöt määritellään kulttuurissa luonnonmukaisiksi olennoiksi. Onomatopoeia syntyy, kun erotetaan erilleen eläinten ja hyönteisten äänet, sekä luonnonilmiöiden äänet, ja näille äänille annetaan omat nimityksensä ja kirjoitusmerkilliset visualisointinsa. Tavaroiden luomista äänistä ja luonnosta löydetään merkityksiä, joita sitten kirjoitusmerkein visualisoidaan esteettisesti: tämä on japanille hyvin ominainen kielenilmiö. Nämä ovat siis osa hirviöiden synnyn prosessia (Ogata 2018, 98-99).

Entä aaveiden muodonmuutoksen prosessin eroavuus hirviöihin? Aaveen muodonmuutos vaikuttaa epäloogiselta, mutta kun selviää, että aaveiden merkityksellä ja ruumiillisuuden kuvauksella on tiettyjä malleja, aaveiden muodonmuutoksesta näkee eri aaveiden ruumiillisuuden merkityksiä. Näistä esimerkkinä anonyymien tekijän kokoelmateoksesta *Shokoku-hyaku-monogatari* (1677, *Koko maasta kerätyt 100 tarinaa*) novelli *Abe Soubyoue ga tsuma no onryou no koto* (*Abe Soubyouen vaimon aave*), jossa vaimo ei saa tarpeeksi ruokaa mieheltään ja sairastuu, muttei senkään jälkeen saa lääkkeitä vaivoihinsa. Tämän takia vaimo kuolee ja

⁴⁴ Japanin hirviöiden tutkija ja sarjakuvataiteilija Shigeru Mizuki (1922-2015) keräsi koko maan laajuudelta hirviöiden tarinoita, joista hän teki hirviöiden tutkija Kenji Murakamin kanssa yhteisen kokoelman *Nihon yokai daijiten* (2005, *Japanin hirviöiden tietokirja*), jossa esitellään 1 592 eri hirviötä.

hänen ruumiinsa heitetään pois vuorelle. Seitsemän päivän kuluttua vaimo ilmestyy miehelleen muutoin normaalina, mutta hänen vartalonsa on värjäätynyt verellä punaiseksi, ja hän repii miehen uuden rakastajattaren kahteen osaan. Seuraavana päivänä hän tulee hirviömäisessä muodossa tappaamaan tällä kertaa miehensä. Tarinassa on teemana naisen voimakas mustasukkaisuus ja vaimon aave on seitsemän päivän ajan fyysinen aave, jonka jälkeen hän saavuttaa hirviön muodon. Takaoka analysoi, että ensimmäisessä naisen muodossa ”verellä värjätty alavartalo” on synnytyksestä tulevan veren merkki. Vaikka vaimo kuolee sairauteen, aave symboloi miehelle hänen lapsensa synnyttäneitä äitiä, jonka aseman toinen, nuorempi rakastaja on ottanut (TK 86-89). Aave siis edustaa laajaa kirjoa naisellisuuden pelkoja, ja monien samassa tilanteessa elävien ja kärsivien nuorten naisten kaunaa. Japanin kirjallisuudessa näkymätön henki muuttuu visualisoiduksi aaveeksi, jonka lisäksi aave on kuvattu muodonmuutokseen kykeneväksi olennoiksi. Takaoka osoittaa, että aaveiden kuvaukset jakautuvat selkeästi pahanomaisiin ja vaarattomaan aaveisiin, ja aaveen ruumiillisuus ja ulkonäön kuvaus on erotettu sen perusteella, edustaako aave hyvydestä vai pahudesta lähtöisin olevaa identiteettiä (TK 104-105).



Kuva 10 Aavetaiteen kentällä myös alavartalossa näkyvää verta pidettiin nuorten naisten symbolina.

Muinaisessa länsimaisessa animistisessä ajattelussa käärmettä on pidetty yliluonnollisen voiman omistajana. Kristinusko antoi eri merkityksiä Aatamin ja Eevan asuttaman paratiisin kuvauksen kautta houkutukselle ja synnille (Kadoike 2014, 67). Myös englantilaisen kirjailijan John Miltonin kristillistä kirjallisuutta edustava eepinen runoteos *Kadotettu paratiisi* (1667) kuvastaa Aatamin ja Eevan karkottamista paratiisista ja kuinka käärmeeksi muuttuneen Saatanan takia Aatami ja Eeva putoavat hierarkiassa tavallisiksi, kärsiviksi ihmisiksi. Toisaalta käärmeen nahan luomista on pidetty myös positiivisena symbolina ikuisuudelle, hedelmällisyydelle, sekä elämän jatkuvuudelle (mt. 67-70, 80). Länsimaisessa kirjallisuudessa käärme on kuvastettu paholaiseksi esimerkiksi englantilaisen kirjailijan Samuel

Coleridgen balladissa *Christabel* (1816), jossa esiintyvän viettelevän ja salamyhkäisen naishahmon todellinen muoto onkin käärme, joka korostaa tämän pahuutta (Kimura 2018, 207). Toisen englantilaisen kirjailijan John Keatsin teoksessa *Lamia* (1820) käärmenainen Lamia ei ole saatanallinen paholainen, mutta nimi Lamia sitoo tämän Kreikan mytologian tarinaan, jossa Lamia-niminen nainen muuttuu rumaksi hirviöksi, jonka alavartalo on käärme. Lisäksi Lamiasta tulee demoni, joka on mustasukkainen lapsia saaville äideille ja siksi sieppaa lapset, juo niiden verta, ja tappaa ne (mt. 209). Kreikan mytologiassa myös Medusa ja Ekhidna ovat naispuolisia hirviöitä, joiden vartalossa on käärmeitä. Myös Shakespearen *Hamlet*-teoksessa on kohta, jossa Hamletin kuollut isä ilmestyy aaveena ja kertoo Hamletille totuuden salamurhasta, kuinka hänet tappanutta Claudiusta verrataan käärmeeseen: "A serpent stung me. So the whole ear of Denmark" (Ham. 1.5.35). Länsimaisessa kirjallisuudessa käärmettä on käytetty symbolisesti ja nämä kuvaukset ovat hirviömäisiä olentoja, eivät ihmishahmojen kuolemasta johtuvia aavemaisia olentoja. Japanin aavekirjallisuudessa käärmeellä on tästä poikkeavasti eri merkityksiä.

Kuolleiden aaveista, jotka joskus muuttuvat käärmeiksi, on Edo-kaudelle asti *kaidan*-genreen vakiintunut yksi tietty malli (TK 91). Kuten aiemmin mainitsin, shintolaisuuden lisäksi Edo-kaudella Japanissa alkoi levitä buddhalaisuus, ja näillä uskonnoilla oli vastakkaisia merkityksiä käärmeelle. Kouji Chiban mukaan shintolaisuus pyhitää käärmeen lohikäärmeen jumalan inkarnaatioksi, jonka lisäksi lohikäärme itsessään on veden metafora. Tämän vuoksi shintolaisissa pyhäköissä on lohikäärmeen muotoiset vesihanat ja vesihanaa kutsutaan japanin kielellä nimellä "jyaguchi", joka tarkoittaa käärmeen suuta (Chiba 2016, 78). Päinvastaisesti buddhalaisuudessa kuoleman jälkeisessä maailmassa on kymmenen eri kerrosta, joissa yksin maailmassa kuolleet kärsivät käärmeen muodossa (Kadoike 2014, 74). Japanin kielellä sana käärme kirjoitetaan kanji-merkitön mukaisesti "蛇" (hebi). Jokaisella kanji-merkillä on tyypillisesti monta merkitystä ja perusäänneasua. Käärme on toisen perusäänneasun kanssa "虺" (jya).



Kuva 11 Dojo-ji no kane (Dojo temppelin kello) teoksesta *Konjyaku hyakki shui* (1780).

Tämä ääni ”jya” johtaa toiseen sanaan ”邪” (jya), joka tarkoittaa pahuutta, ja jonka takia käärmeellä on myös pahuuden merkitys kielenmuodostumisen kautta (TK 122).

Edellisissä luvuissa mainituissa teoksissa käärmeet on kuvattu naisenpuolisina olentoina. Esimerkiksi *Jyasei no in* tarinassa naimisiin luvattu nainen on petetty, jonka seurauksena nainen esiintyy suurena käärmeenä. Kyōka Izumin teoksessa *Yasha-ga-ike* uhrina tapetun naisen on kerrottu olevan kaunis nainen, mutta kyläläiset ihailevat häntä lohikäärmeenä, joka toimii lammen jumalattarena. Izumin teoksessa *Kaijin-bessou* taas uhrina mereen upotettu nainen vierailee isänsä talossa, mutta hänet tunnistetaan enää käärmeenä.

Takaoka esittää aaveen muodonmuutoksien jakautuvan kahteen lajityyppiin, joissa käärmeen lisäksi toinen on Japanin perinteinen hirviön muoto ”oni”. Japanissa kutsuttiin pimeässä kamottavia asioita tekeviä henkiolentoja *oniksi* (TK 106). Vuonna 720 kirjoitetussa, Japanin ensimmäisessä virallisessa kirjassa *Nihon-shoki* (720, *Japanin kirja*) *onin* kuvattiin esiintyvän jo fyysisesti olemassa olevana olentona. Myöhemmin tämä epämääräinen hirviö tuli kuvitettua ulkonäöltään konkreettisena ja vakiintui lopulta päällekkäiseksi buddhalaisen helvetin demonien kuvauksen kanssa (Tokuda 2018, 2). Takaoka avaa aaveen ja *onin* suhdetta antamalla esimerkin teoksesta *Konjyaku-monogatari*, jossa mies tapaa kadulla virallisesti pukeutuneen aristokraattisen miehen, joka kertoo hänelle olevansa viaton ja syyttömänä kuolemaan tuomittu henki. Aave kertoo muuttuneensa oni-hirviöksi ja aiheuttaneen kotikaupungilleen kostonsa takia suuren vitsauksen. Tässä nähdään, kuinka hänet kadulla tapaaville tuntemattomille ihmisille aave ilmestyi vaarattomana ihmishahmona, mutta hänet kuolemaan tuominneille henkilöille *oni*-hirviön muodossa. *Oni* ja käärme edustavat kuolleiden tuntemaa kaunaa, jonka asetelma esiintyi kirjallisuudessa Heian-kaudelta (794-1185) Edo-kaudelle asti. Kuolleiden kokema sisäinen, voimakas viha muuttaa aaveen olemuksen edelleen hirviöksi, käärmeeksi tai oniksi (TK 95-96, 108-109).

Elävästä ihmisestä suoraan *oniksi* muuttuneiden tarinoitakin on myös olemassa, esimerkiksi kuuluisa *Hashi-hime* (*Sillan prinsessa*) -legenda on vaikuttanut moniin *kaidan*-teoksiin sekä populaarikulttuuriin. Tarinassa kuvataan vuosien 809-825 aikaan, kuinka eräs aristokraattinen nainen eristäytyi viikoksi pyhäkköönsä ja toivoi paikalliselta jumalalta, että voisi muuttua oniksi tappaakseen vihaamansa naisen. Jumala vastasi naiselle, että hänen tulee kylpeä joessa 21 päivän ajan *oniksi* muuntuakseen. Nainen teki niin kuin hänelle kerrottiin ja hän muuttui

oniksi suoraan elävästä muodostaan, tämän jälkeen tappaen yksi toisensa jälkeen ihmisiä, joita kohtaan hän tunsu katkeruutta (Noguchi 1986, 709-710)⁴⁵. Eli folkloristiikassa ihmisillä oli ajatus, että ihminen voi muuttua *oniksi*.

Kuten edellä mainitsin, kirjallisuus on kehittynyt näiden Nō-laulujen kulttuurissa (Kasahara 1991, 16). Nō-näyttelyssä aave, käärme ja *oni* edustavat tärkeitä rooleja. Nō on visuaalinen performanssitaiteen muoto, eikä mustasukkaisuutta tai aaveen tilaa voi Nō-näytelmän kerrottavoin suoraan ilmaista, joten nämä täytyy visualisoida. Tästä syntyi Nō-näytelmälle uusi ilmaisukeino ja ominaisuus, naamio. Etenkin käärme on Nō-näytelmässä kaunaa ilmaiseva korkean tason muoto. Käärmenaamio on korvaton, koska se viestii ihmisten välisen viestinnän hylkäämistä. Se kuvastaa siis, että ihmisyydestä on jo erottu (TK 134-135). Tällä tavalla näytelmäkäsikirjoitusten keinojen kautta kirjallisuuden aave ruumiillistuu täysin fyysiseksi. Kirjallisuudessaakin tosin on naamioita motiivina hyödyntävä *kaidan*-teos. Edo-kaudella kirjoitetun



Kuva 12 *Oni*-naamio *Kanawa-onna* (*Koston himoinen nainen*). Edo-kauden 1700-luvulta.

anonyymien kirjoittajan kokoelmassa *Otogi-soushi* (*Satu-kirja*) novellissa *Isozaki*, *Isozaki*-niminen samurai tuo uuden naisen kotiinsa. Siitä kuultuaan ensimmäisestä vaimosta tulee mustasukkainen ja hän lainaa Nō-näytelmän näyttelijältä *oni*-naamion. Tämä naamio kasvoillaan nainen tappaa uuden ja kauniimman vaimon mustasukkaisuudessaan. Tämän tehtyään vaimo yrittää ottaa naamion pois päältä, mutta se on kuin liimaantunut kiinni hänen ihoonsa. Kun vaimon sisäinen mielentila muuttui *oniksi*, muuttui hänen ulkonäkönsäkin pysyvästi. Tämä tarina edustaa mallia, jossa ruumiillisuus muuttuu jonkin laitteen kautta.

Jos aaveita ilmaistaan kokoamalla symboleita, käärme ja *oni* ovat kuolleiden pyhyttä ja pahuutta symboloivia muotoja. Heian-kauden *oni* tyypillisesti puhaltaa suustaan tulta, joka on *onia* ilmaiseva symboli. Varhaismodernit aaveet ovat ihmis-

⁴⁵ Tekstissä esiintyvä pyhäkkö on todellisuudessa olemassa Kyotossa. Kun ruohosta tehdyn nukun naulaa puuhun joka päivä tiettyyn aikaan, kirous toteutuu seitsemäntenä päivänä (Komukai 1992, 208). Japanissa uskotaan edelleen tähän pyhäkössä syntyneeseen legendaan.

muotoisia, mutta niissä näkyy myös hirviöitä symboloivia elementtejä, kuten joidenkin aaveiden kyky puhaltaa tulta (TK 132). Tämä on siis samanlainen symbolisoitu ja vakiintunut elementti, kuin aave ilman jalkoja.

Yhdysvaltalainen Japanin kirjallisuuden tutkija Adam Kabat luokitteli Japanin aaveet kahteen luokkaan, joissa toiset ovat muodonmuutokseen kykeneviä ja toiset kykenemättömiä aaveita (ks. TK 95, 128). Tästä Takaoka edelleen kehittää teoriaansa kiinnittämällä huomiota aaveen muotojen kuvauksiin eri aikoina. Tämän tutkimuksen mukaan historian etenemisen myötä aave menetti muodonmuutoksen kykynsä. Kun sellaisten hirviöiden kuten *onin* usko ja ajatukset ovat haalistuneet ja hiljalleen kadonneet 1700-luvun alussa, samalla muut aavehahmot alkoivat ilmaisemaan kauhua ja kaunaansa. Nämä uudempien aaveiden ulkomuodot määrittyivät sen mukaan, miltä ne näyttivät alun perin elävinä ollessaankin, ollen siis aaveinakin edelleen tunnistettavissa. Tästä muodostui aaveille vakiintuva käytäntö, joka on käytössä nykyäänkin (TK 128-129, 136).

Japanin hirviötä vastaava tarinantyyli länsimaaisessa kirjallisuudessa on Ranskasta ja Englannista peräisin oleva faabeli, jossa tulkitaan eläimiä abstrakteina ja symbolisina olentoina ja hyödynnetään niitä moraaliin opetukseen (Hayek 2018, 163). Länsimaissa keskiössä ovat ihmiset, ja ajatus antroposentrismistä syntyi ympäristöstä, jossa ihmiset voivat hallita luontoa. Lisäksi on olemassa kristinuskon ajatus, että ihmiset luotiin Jumalan itsensä näköiseksi. Uskonnollisessa tutkimuksessa antropomorfismi tarkoittaa tätä (ks. Ogata 2018, 91). Asioita, jotka ravistavat lajien rajoja pidettiin vaarallisina, ja erityisesti pelättiin asiaa, joka ylittää ihmisten ja muiden lajien väliset rajat. Kulttuurissa muutos ihmisestä toiseen muotoon oli suuri pelko. Mytologisissa tarinoissa jumalat muuntautuvat eläimiksi, mutta toisaalta ihmisten muodonmuutos on heidän tahtonsa vastaisesti väkipakolla tehtyä jumalien puuttumista (mt. 88). Tämän takia voidaan sanoa, että hirviön olemuksen historiallinen käsitysero vaikuttaa myös aavekuvauksiin kirjallisuudessa.

Japanin aaveet muuttuivat vanhemmassa kirjallisuudessa jopa muodoiksi, joita ei näy enää nykyajan Japanin kirjallisuudessa. Aave on kulttuurin luoma olento ja kulttuuri muuttuu ajan mukaisesti, joten ei ole luonnotonta, että aavehahmon esiintymistavat ja muoto muuttuvat populaarikulttuurin myötä. Mutta vaikka kuviteltaisiin, että aaveita olisi oikeasti olemassa, nykyajan Japanin kulttuuripiirissäkin on vaikea kuvitella muodonmuutoksiin kykeneviä aaveita.

Vaikka aaveisiin liittyviä uskomuksia on edelleen olemassa, tämä hirviöiden usko on kadonnut kulttuurista ja kirjallisuudesta jo 1950-luvulla ja hirviöt ovat nykyajan ajattelusta jo liian kaukana olevia olentoja (TK 11). Aaveen ruumiillisuus ja ruumiiden kuvaukset osoittavat aaveen kulttuurillista kontekstia ja kuinka aina aikalaisuuden kulttuuri luo ja muokkaa näiden esitystapoja.

3.3 Toisen maailman kosmologia ja *kamikakushi*

Edellisissä luvuissa käsittelin aaveiden ruumiillisuuden merkityksiä ja aaveiden tekoja ruumiillisuuden kautta. Joskus aaveella on fyysinen muoto, mutta joskus se pysyy vain henkisenä, summittaisena harhakuvana. Myös kaksinkertaisen maailman rakenteet rajoittavat eläviä ja kuolleita, mutta miten näiden maailmojen rajaa on kuvattu kirjallisuudessa? Viittaako kaksijakoisen maailman kuvaus todellisiin historiallisiin tapahtumiin? Tässä luvussa keskityn aluksi kaksirakenteisten maailmojen käsitteisiin ja kuvauksiin teoksissa. Toiseksi nostan esille erään Japanin kansanperinteen tyylin nimeltä ”kamikakushi”, joka tarkoittaa henkien kätkemää jumalan voimalla, ja johon on mahdollisesti sisällytetty historiallista allegoriaa.

Kazuhiko Komatsu osoittaa, että maailmojen tunnustamista voi kutsua kosmologiaksi, ja myös fiktion ja nonfiktion rajan tutkiminen kuuluu tähän (Komatsu 2015, 12, 15). Kosmologia on tarkemmin ottaen ihmisiä ympäröivän tilan, kuten avaruuden tai maailman näkemystä, johon liittyy myös mytologia, uskonto, filosofia, teologia ja tiede. Nämä komponentit sovittautuvat aavekuvauksiin ja maailmojen kuvauksiin. Komatsun mukaan aaveen käsite koostuu yhteiskunnasta, aikalaisuudesta, sekä myös tilallisuuden ajatuksesta. Ihmistä ympäröivä ympäristö voi muuttua pelkoa aiheuttavaksi paikaksi riippumatta siitä, onko kyseessä luonto vai ihmisten rakentama ympäristö (mt. 37). Tämä taas on läheinen ajatus Freudin *uncannylle* ja sille, kuinka syntyy pelkoa, kun luonnollisen ja luonnottoman yhtäläisyyksistä löytyy jotain pieniä eroja. Komatsu jatkaa, että tapahtumaympäristö vaikuttaa pelon kokemiseen ja ihmiset voivat itse luoda pelkoa tilasta. Komatsu antaa tilasta koetuille peloille viisi luokitusta: 1) itselle läheinen ja tuttu tila, jonka ulkopuolinen tila koetaan ahdistavana, 2) tilan luokittelu eteen ja taakse, eli kuinka edessä olevia asioita voidaan tarkastella visuaalisesti, mutta takana oleva on tuntematonta, visualisoimatonta ja epävarmuutta aiheuttavaa, 3) alhaalla olevaan ja ylhäällä olevaan tilaan luokittelu, joka pohjautuu siihen, että ylhäällä on valoisaa ja alhaalla pimeää, ja alasmeno voidaan nähdä siirtymisenä kohti helvettiä ja ylös siirtyminen kohti taivasta, 4) erottelu

itään ja länteen, jossa itä viittaa nousevaan aurinkoon ja elämän toistoon, kun taas länsi on auringon laskun ja pimeyden tulon suunta sekä 5) oman kehon suunnalta lajittelu oikealle ja vasemmalle, jossa oikeakätiset kokevat oikean puolensa turvallisempina (Komatsu 2015, 38-39).

Ihmiset järjestelivät ja yhdistelivät tällaisia tilaan perustuvia kokemuksiaan, ja näiden kokonaisuudesta määrittelevät, kuinka turvallisiksi kokevat tilan. Määritelty turvallinen tila on siis itseä ympäröivä ympäristö, johon sisältyy myös koti ja yhteiskunta, jotka ovat yksinkertaisesti tunnistettavia ja koettavia tiloja. Toisaalta fyysisesti, psykologisesti tai sosiaalisesti kaukainen tila näyttää häilyvältä, epämääräiseltä, sekä tyhjältä tilalta. Tämä tila on se tila, johon voidaan assosoida pelkoa ja jopa kuvitella aavehahmon esiintyvän (mt. 36-39).

Tilan kaksijakoisuutta voi soveltaa myös lajitteluun kaupungin ja maaseudun välille. Kun kiinnitän huomiota aaveiden, hirviöiden ja yhteiskunnan suhteeseen, Takaokan mukaan hirviö on visionaarinen antropomorfoitu hahmo, joka on syntynyt luonnon elinympäristön mukaisesti. Toisaalta kaupunki ja yhteiskunta on paikka, jossa kulutetaan tavaroita ja haalitaan informaatioita, minkä vuoksi on myös lyhyitä ihmissuhteita raha keskipisteenään. Kaikki asukkaat tuntevat toisensa maaseudulla, mutta päinvastaisesti kaupungissa elämän keskeinen osa ovat ihmissuhteet, joissa ihmisyyden hyvät puolet kuten rakkaus, ystävyys ja luottamus ovat etualalla, mutta on kuitenkin myös pimeä puoli kuten kauna, mustasukkaisuus ja kärsimys (TK 14-17). Luontoa lähellä oleva maaseutu on siis sopivampi miljöö hirviön syntymiselle, kun taas aaveet ovat ihmiskeskeisyydestä syntyviä olemassaoloja, jolloin niiden syntyvyyttä ilmenee enemmän kaupungeissa.

Länsimaissa keskiajalla kaupungit oli ympäröity korkeilla muureilla, jonka ansiosta ulkomaailman raja oli selkeä. Tämä rajaa sotilaallisen puolustuksen alueen lisäksi myös hengellisen ja uskonnollisen suojelun alueen (Ogata 2018, 87). Toisaalta Japanissa kaupunkien ja kylien rajat olivat muurittomia, jolloin tämän rajojen epäselvyyden takia japanilaiset voivat kokea pelkoa, että aave voi esiintyä missä tahansa. Tämän takia japanilaiset itse loivat tilallisia rajoja, joka on toisen maailman käsite (Komatsu 2015, 58).

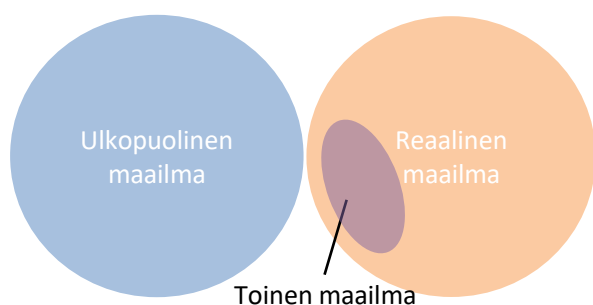
Kaksijakoisen maailman kuvaus esiintyy myös Japanin ulkopuolella esimerkiksi antiikin Kreikan Homeroksen *Odysseiassa* (750–650 eaa.), jossa Odysseus tapaa kuolleen äitinsä maanalaisessa maailmassa. Samankaltaisia asetelmia on myös Japanin kosmologisissa myyteissä sekä kirjallisuudessa. On olemassa shintolaisuuteen perustuva tarina siitä, miten jumalat ovat luo- neet Japanin maan. Aramatan mukaan tarina on Japanissa kaksijakoisen maailman alkuperä (Aramata 2017, 311). Japani on tämän uskon mukaan luotu jumalpariskunnan toimesta. Ju- malatar Izanami kuoli tulen jumalan synnytyksen jälkeen, mutta hänen miehensä Izanagi yritti mennä maanalaiseen maailmaan tuodakseen kuolleen vaimonsa takaisin maahan. Maanalai- sessa maailmassa vaimo kertoo, että hän on muuttunut epäpuhtaaksi syötyään maanalaisen maailman tulella valmistettua ruokaa, mutta koska hänkin toivoo paluuta takaisin maahan, vaimo menee puhumaan maanalaisen jumalan kanssa. Tällöin vaimo varoittaa miestänsä kat- somasta häneen päin. Izanagi kuitenkin lupauksen vastaisesti katsoo vaimoan ja näkee vai- monsa kehon olevan jo mädäntynyt vuosisatojen tuloksena. Vaimo suuttuu ja seuraa miestänsä, mutta maan ja maanalaisen maailman rajalla Izanagi tukkii sisäänkäynnin suurella kivellä. Vaimo vannoo päivittäin tappavansa Izanagin luomaan Japaniin syntyvät tuhat lasta, ja siihen Izanagi vastaa ”teen sitten päivittäin 1 500 turvapaikkaa lapsia odottaville äideille” (Ichijyo 2015, 87-89). Kreikan Orfeus-myytti on lähellä tätä.

Japanilainen kirjailija Saisei Murou (1889-1962) usein kuvailee, kuinka osa kaksijakoisista maa- ilmoista on kirjoitettu hänen omien tuntemustensa mukaisesti, pohjautuen siihen, kun hän vuonna 1922 menetti oman lapsensa (Higashi 2008, 365). Asetelma kommunikoinnista kuol- leen lapsen kanssa esiintyy monissa Muroun teoksissa, esimerkiksi *Douji* (1922, *Lapsi*), *Nochi no hi no Douji* (2008/1923, *Seuraavan päivän lapsi*; lyh ND) ja *Douwa* (2008/1924, *Satu*; lyh.D), jotka eivät ole teossarja, mutta teoksissa tarinan asetelma ja tarinan kulku ovat hyvin saman- laisia. Pojan aave tulee kahden maailman rajan yli takaisin kotiin ja kuvauksissa kaikki hahmot itse ymmärtävät pojan kuolleen, mutta heidän on vaikea hyväksyä sitä. Näissä teoksissa mer- kittävää on se, kuinka jokainen teoksen perspektiivi on perheenjäsenen eli isän, äidin, ja kuol- leen pojan siskon. Teoksissa aave on yhtenäisesti kuvattu ruumiillisena olentona, esimerkkinä kuvaus teoksesta *Douwa*: ”Laitoin poikani polvelleni ja halasin häntä tiukasti. Pojan ruumis oli niin lämmin.” (D 26.) Fyysisen kommunikaation lisäksi aave antaa myös merkkejä kuoleman kohtalosta: esimerkiksi teoksessa *Nochi no hi no douji* on ruumiillinen merkitys sillä, että aa- vepojan jalanjäljet ovat märkiä ja haisevat tuhatjalkaiset kokoontuvat niitä kohti (ND 109).

Näissä kolmessa teoksessa pojan aave lähtee aina jonnekin pois vierailtuaan kotonaan. Kun isä seuraa poikaansa, poika hyppää vesipeltoon ja häviää (ND 120-121). *Douwa*-teoksessakin on samanlainen kuvaus, jossa poika huomaamattomasti seisoo aina joen vieressä, eikä entisellä pojalla ole muistoja siitä, mistä hän on tullut (D 21-23), eli kirjailija Muroun käsitteessä aave tulee ja menee aina takaisin toiseen maailmaansa. Edellä mainituissa Kyoka Izumin kak-sijakoisen maailman malleissa on sääntö, jonka mukaan vain kuolleiden maailmasta näkee yhteiskuntaan päin yksinsuuntaisesti. Toisaalta Muroun teoksissa toinen aaveen asuttama maailma on olemassa, mutta kummastakaan ei näy toiseen maailmaan. Muroun teoksessa aave ja ihmisperheet alkavat näkemään toisiaan vähitellen epäselvemmin ja epäselvemmin, ja lopulta muuttuvat näkymättömiksi toisilleen, ja tuntevat vain henkisiä viittauksia toistensa läsnäolosta. ”Poikakin ehkä nyt etsii meitä, mutta tunnen että olemme kuin sokeita toisillemme.” (ND 129.) Tässä lapsen aave mainitsee, että hän toivoisi jäävänsä maailmaan aaveena, koska perheenjäsenten unohtaessa kuolleen lapsensa hänen olemassaolonsa katoaa lopullisesti (D 25). Huomasin, että elämän muistoa ylläpitävä olento on aave, ja olento, jonka identiteettiä kukaan elävä ei tunnusta, kuuluu hirviön luokitukseen. Tässä teoksessa aaveen olemassaolo ja ruumiillisuus on täysin sidottu siihen, kuinka aave on tunnustettu elävän ihmisten muistoissa.

Aikakaudella, jolloin aaveidentutkimus oli ensimmäistä kertaa hyväksyttävissä oleva akateeminen aine Japanissa, ensimmäisen erottelun aaveiden ja hirviöiden välillä teki Edo-kauden lopulla Atsutane Hirata. Hirata julkaisi vuonna 1813 teoksen *Mitama no hashira (Sielujen ydin)*, jossa on pohdittu, että toinen maailma on olemassa, mutta sitä ei vain voi nähdä ihmisten silmillä (Suwa, 2010, 124). Atsutane Hiratan selityksen mukaan aaveiden maailma ja reaalin maailma ovat kuin pimeä huone ja valoisa huone. Pimeästä näkee valoisaan huoneeseen, siis toisesta maailmasta näkee ihmisten maailmaan hyvin, mutta toisaalta valoisaan huoneesta näkee pimeään huoneeseen täysin mustana (Aramata 2017, 316-317). Asetelmaa, jossa vain aaveiden maailmasta näkee yksisuuntaisesti yhteiskuntaan, on käytetty monissa aavekertomuksissa. Tästä käsitteestä edelleen Haruo Suwa kehittää toisen maailman ominaisuuden, jossa maailmat jakautuvatkin kolmeen maailmaan. ”Toinen maailma” on tilallinen käsite, jossa se on päällekkäinen sen reaali maailman kanssa, jossa ihminen elää jokapäiväistä elämää. Toinen maailma on ihmiselämää ympäröivä epätodellinen tila, joka mahdollisesti leviää ja muuttuu ihmiskunnan mukana. Tämän lisäksi ”ulkopuolisella maailmalla” on tilallisen käsitteen lisäksi

ajallinen käsite. Tämä onkin epätodellinen maailma, mutta tässä ihmiset viettävät aikaa ennen syntymistä ja kuoleman jälkeen. Tämä ulkopuolinen maailma ei muutu kuten toinen maailma, vaan ulkopuolinen maailma on ehdottomasti kiinteä (Suwa 2010, 135-136). Aave ei kuulu kumpaankaan, ei reaalimaailmaan eikä ulkopuoliseen maailmaan. Se on kuin lepakko, jonka ei aikoinaan katsottu kuuluvan lintuihin eikä nisäkkäisiin, vaan jonka kuviteltiin olevan merkillinen rajamuoto. Aave on rajamuotoinen olento, joka on syrjäytynyt kuolemastakin (Ichijyo 2015, 212-213). Näiden perusteella maailmat voi demonstroida ympyröillä. Reaalinen maailma ja ulkopuolinen maailma ovat vierekkäin, ja toinen maailma on päällekkäin reaalisen maailman kanssa, mutta tällä maailmalla ei ole ajallista ulottuvuutta ja käsitteitä. Tämä on siis aaveiden maailma, jossa aave voi sivuuttaa ajan kulun käsitteen, ja täten matkustaa jopa 3 900 km päivässä. Suwan kolmen maailman käsite sopiikin kuolleiden kuvauksiin kirjallisuudessa.



Kirjallisuudessa on yleinen käsitys, jonka mukaan kuolleet ovat täysin poissa tarinan reaalista maailmasta, mutta toisaalta aaveeksi muuttuneita kuolleita on olemassa samassa tasossa reaalimaailman kanssa. Aavehahmot on kiinnitetty johonkin paikkaan tai tilaan,

mutta ne ovat vapaita ajan kulusta, eli aaveen maailma ei ole täysin erillinen maailma.

Komatsun mukaan toinen maailma on myös olemassa ihmisten sisällä. Ihmisellä on järjestyksestä huolehtiva sosiaalinen tietoisuus ja halu sosiaalisuuteen, mutta toisaalta myös antisosiaalinen puoli, jonka esilletuonti on rajoitettua. Mikäli sisäistä pelkoa, kaaosta ja häiriöitä pyritään kohdistamaan, niistä syntyvä symboli on aave. Ihmisillä oli eri aikakausilla ”pimeyttä = toinen maailma” ryhmänsä sisällä ja sen ulkopuolella, niin yksilötasolla kuin yhteiskunnan tasolla. Ennen 1900-lukua tämä maailmojen kuvaus toimi sellaisenaan myös asetelmana ”japanilaiset” ja ”ulkomaalaiset”. Koska Japani on saaristo, japanilaisilla on tämän eristäytyneisyyden takia muodostunut luonnollinen kahden maailman käsitys täällä olevasta ja ulkopuolisesta (Komatsu 2003, 11, 13).

Japanissa on olemassa eräs toisen maailman usko, jota on folkloristisena ilmiönä kutsuttu nimellä ”kamikakushi”. *Kamikakushi* oli uskontoon perustuva käsite, joka nähtiin jumalien suo-

raan aiheuttamana tekona. Tässä ajateltiin, että yhtäkkiä katoava lapsi on aaveiden ja jumalien toiminnalla piilotettu toiseen maailmaan (Komatsu 2002, 29). Jos joku äkillisesti katoaa, nykyajan yhteiskunnassa katoamisen syytä etsitään, mutta tähän uskoon perustuvalla ajanjaksolla ihmiset ajattelivat, että henkilö nyt vain on johdatettu yliluonnollisella voimalla toiseen maailmaan. *Kamikakushi* on enää kirjallisuuden jäännös, tai epätieteellinen taikausko, mutta viime vuosina sanaa *kamikakushi* on elvyttänyt Hayao Miyazakin animaatioelokuva *Sen to Chihiro no kamikakushi* (2001, *Henkien kätkemä*). *Kamikakushi* on oikeastaan historiallisia traumoja sinetöivä verho, joka piilottaa todellisen maailman tapahtumia. Tässä on hyödynnetty taas taikauskon voimaa ja luotu syntipukki tapahtumille. Komatsu osoittaa, että ajateltiin myös, että *kamikakushi* ei ole tavanomainen kohtalo, vaan katoava ihminen vapautuu ihmisyden kärsimyksestä (mt. 16).

Kamikakushi-kirjallisuuden voi luokitella kolmeen eri tyyliin: 1) käytetään *kamikakushia* ihmisen katoamisen syynä samalla tarkastellen todellisuudelta piilotettuja asioita rationaalisella ajattelulla, ja tarinoiden perustana on paljastaa totuuksia ihmisyyhteiskunnasta. Tätä näkyy usein salapoliisiromaaneissa⁴⁶, eli sanaa *kamikakushi* on käytetty vain sanana tai metaforana, joten tässä en tarkastele tätä mallia, 2) kuvataan salaperäistä ja epänormaalia mielentilaa *kamikakushi*-kokemuksen kokeneen henkilön perspektiivistä, eli tarina on totuutena kerrottuja suorita havaintoja sekä 3) vahvistetaan *kamikakushin* olevan toinen maailma ja kuvataan sattumalta tällaiseen maailmaan astuneen henkilön kokemuksia siellä. Se on erilaisen maailman fantasia eikä näissä tarinoissa yleensä mainita suoraan sanaa *kamikakushi*, mutta jos lukija tietää termin, *kamikakushia* voi soveltaa motiivina sankarin toisen maailman vierailuun (mt. 15-19). *Kamikakushin* käsitteellä on kirjallisuudessa kaksinaisia elementtejä ja niistä voi löytää ominaisuuksia aikuistumisen siirtymäriittiin tai halun palata takaisin kohtuun (mt. 21).

Toinen kirjallisuuden malli on siis *kamikakushin* kokeneen henkilön kokemusten perusteella kirjoitettu teos. Tästä esimerkkinä Atsutane Hiratan teos *Senkyou-ibun* (1822, *Toisen maailman kokemusten pöytäkirja*), joka on kirjoitettu kertojan puheen perusteella hänen *kamikakushi*-kokemuksistaan. Tarina kertoo pojasta nimeltä Torakichi. Vuonna 1819 kun Torakichi oli

⁴⁶ Esimerkiksi Yumie Hiraiwan teos *Kamikakushi* (1990).

7-vuotias, hän tapasi iltapäivällä temppelin vieressä lääkkeitä myyvän, ulkonäöltään eriskummallisen näköisen vanhan ukon. Ukko laittoi lääkettä pieneen, noin 12 cm korkuiseen ruukkuun ja seuraavaksi katosi itse ruukun sisälle:

Ihmettelin, miten ukko itse mahtuu pieneen ruukkuun, mutta kun ukko laittoi jalan sen sisälle, pian koko vartalo katosi ruukkuun. Ruukku sinkosi taivaaseen ja lensi johonkin pois. [...] Yllätyin, ja kun myöhemmin menin samalle paikalle uudestaan, ukko oli jälleen paikalla ja kertoi minulle ”Mene sinäkin tänne sisään, voin näyttää jotain hauskaa.” Minua karmaisi, joten kieltäydyin tarjouksesta, jolloin ukko antoi minulle lähikaupasta ostettuja karkkeja ja sanoi ”Haluatko saada rituaalillista harjoitusta? Jos haluat tietää mitä tulee tehdä, astu vain ruukkuun sisään.”

(*Senkyou-ibun* 2018/1822, 14, suomennos omani.)

Tämän tarinan mukaan Torakichi vietiin toiseen maailmaan, jossa hän sai rituaalisia harjoituksia, ja tästä kahdeksan vuoden kuluttua Torakichi palasi takaisin reaali maailmaan. Tämä on helppo nähdä selvänä lapsen kaappauksena, mutta teoksessa Torakichin kokemukset on muuttettu salaperäisiksi. Tässä teoksessa tapahtumien uskottavuus ei ole tärkeää, vaan on kirjallisuuden malleja, joissa perehdytään *kamikakushiin* henkisenä ilmiönä. Tarinoiden uskottavuus vaatii lukijan ja tätä ympäröivän yhteisön yhtenäistä voimaa kokea taikausko todeksi, sekä olla kyseenalaistamatta taikauskoon perustuvia tapahtumia.

Kamikakushi-tarinoissa esiintyvänä asetelmana on reaali maailmasta siirryttäessä toiselle puolelle aikaviive ja ajan tyhjiö. Tämän poissaolon ajalta kertyneistä sirpaloituneista muistoista tai kokemuksista koostetun tarinan uskottavuus on *kamikakushi*-tarinoiden ydin (Okabe 2011, 15). Mainitussa teoksessa esiintyy myös kerronnan poikkeamista tarinan kronologiasta, käyttäen takauman muotoja kertojan diskurssissa. Tätä on useinkin hyödynnetty *kamikakushin* ominaisuutena, jolloin tapahtumien järjestystä ja ajallisuutta ei voi tarkkaan määrittää eikä tarkastella. Rajatilassa koetun mentaliteetin ja tapahtumien todellisuuden vaikutelma on *kamikakushi*-tyylille tärkeä tarinankerronnan elementti. Tämä vaikuttaa siis vähän scifi-tarinan asetelmalta, jossa ajan ja käytännön säännöt ja normit ovat erilaisia todellisen maailman kanssa. Tähän sopii myös Aramatan ajatus, jossa epävarmuudella voidaan luoda pelkoa eri ulottuvuuksien maailmoja kohtaan (Aramata 1999, 144). Jos katsoo *kamikakushi*-tarinoita länsimaiseen kirjallisuuteen vertailevasta näkökulmasta, pelko eri maailmasta (avaruudesta) ja

ajasta on H. P. Lovecraftin teosten tyypillinen ominaisuus. Lovecraftin luoma kauhu on kosmista kauhua, jossa ihmisen pahimmat pelot liittyvät siirtymiin ajan ja tilan välillä (ks. Männikkö 2002, 4). Lovecraft välittää ajatuksen, että ihminen menettää identiteetin tunteensa kohdatessaan kauhistuttavan tuntemattoman (mt. 26). Ihmiset pelkäävät sellaista, minkä olemassaolon fyysisessä reaali maailmassa he tietävät mahdottomaksi. Tämä on pelkotilana hyvin lähellä pelkoa aaveita kohtaan. Esimerkiksi Lovecraftin teos *The Shadow Out of Time* (1936) kertoo epäsuorasti maapallon ulkopuolisista lajeista, joilla on kyky matkustaa läpi tilan ja ajan. Henkilöhahmo kokee dystopiamaisessa unessa oman persoonallisuutensa muutoksia ja muuttuu itsestään hirviöksi. Katsuhiko Takahashi osoittaa, että nykyajassakin on olemassa samoja hirviön malleja, vaikka niiden nimet on vaihdettu ulkopuolisiksi avaruusolennoiksi, kuten Alieniksi (Takahashi 1991, 232). Myös painovoimasta vapautuminen ja maan tarkasteleminen avaruudesta käsin on tavallaan verrattavissa ruumiillisuudesta erkaantumiseen. Painovoimasta vapautuminen käytännössä tarkoittaa pystysuunnan ja vaakasuunnan tilallisten käsitteiden menettämistä (Ichijyo 2015, 20-21). Tämän ajatuksen kanssa voi katsoa Lovecraftin kosmisen kauhun maailman olevan nykyaikaisempi länsimainen malli *kamikakushista*. Myös Lovecraftin tarinoissa kauhu syntyy menneisyyden voimasta tunkeutua nykyhetkeen ja ahmaista nykyisyys sisäänsä. Esi-isien synnit seuraavat raamatullisen kirouksen lailla sukupolvelta toiselle, eikä henkilöhahmoilla ole mahdollisuutta paeta menneisyyden kauhujä nykyyhetken nautintoihin (Männikkö 2002, 1). Tämä kuvaus on merkillepantavan lähellä Japanin aavekirjallisuuden kirouksen asetelmaa, jossa kirous ei aina pääty koston saavuttamiseen vaan siirtyy sukupolvelta toiselle.

Toisessa *kamikakushi*-kirjallisuuden mallissa perehdytään *kamikakushin* maailman tapahtumiin tässä fiktiivisessä tarinassa. Esimerkiksi teoksessa *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) Liisa on eksyksissä kuningattaren hallitsemassa maailmassa. Liisan unenomainen maailma on kuitenkin loppujen lopuksi pelkästään unta. Tämän tarinan jatko-osassa *Through the Looking-Glass* (1871) loppukuvauksessa kaiken on jälleen kerrottu olleen unta. Näitä Liisa-teoksia on helppo sovittaa Japanin kirjallisuuden *kamikakushi*-malliin. Martin Gardnerin tulkinnan mukaan Liisan maailmassa esiintyvä Irvikissa on metafora kuun vaiheille, joka on naisellisuuden ja äidillisyyden symboli (Gardner 1990, 230). Lisäksi naispuolisen hallitsijan maail-

massa Liisa koki metamorfoosin ruumiissaan ja hoiti vauvaa. Nämä sopisivat Komatsun esittämään *kamikakushi*-fiktio luonteeseen, jossa *kamikakushin* yksi motiivi on lasten siirtymäriitti aikuisuuteen.

Kamikakushin tarkoitus oli henkinen merkitys, mutta lapsilla oli mielikuvia muista paikoista ja täten halu lähteä pois kotoa. Tämän taustana on lasten itsenäistyminen ja yksilölle asetetut vaatimukset (ks. Komatsu 2002, 102). Reaalimaailmasta siirtyminen toiseen maailmaan pohjautuu ajatukseen, että siirtymällä pois tutusta yhteisöstä ja ympäristöstä voi itsenäistyä yksilöksi muualla. Lasten kotoa lähteminen on *kamikakushin* kanssa päällekkäinen motiivi halulle päästä johonkin maailmaan (mt. 103). Seikkailutarinoissa, kuten Mark Twainin teoksessa *Huckleberry Finnin seikkailut* (1884), esiintyvä sankari on henkilö, jonka kaipuu lähteä jonnekin kokemaan maailmaa toteutuu, mutta tällaiset koettiin ympäröivien ihmisen kuvitelmissa *kamikakushiin* joutuneiksi henkilöiksi. Lasten tapa aikuistua ja lasten mielikuvitus, jossa hän on irrotettu normaalista yhteisöstään, olisikin *kamikakushi*-ilmiön identiteetti.

Kenji Kazama osoittaa semiotiikan näkökulmasta aaveen ruumiillisuutta. Sanat tai merkit eivät ole pelkästään äänikuvia, vaan ne sisältävät myös käsitteen. Sana on jaettu kahteen osaan; *signifier* (äänikuva) ja *signified* (konsepti, käsite). Tämän ajatuksen mukaan teoksessa *Alice's Adventures in Wonderland*, aave on ihmisten viihteeksi luotu harhakuva. Tarinassa jänistä seuratesaan Liisa eksyy toiseen maailmaan. Irvikissan kohdatessaan sitä kuvaillaan: "Well! I've often seen a cat without a grin, I thought Alice; but a grin without a cat! It's the most curious thing I ever saw in my life!". Tämä kuvastaa, kuinka Irvikissa on representaatio ilman ruumiillisuutta tai sisältöä (Kazama 2010, 78). Semiotiikan näkökulmasta kuvattuna aaveessa on hyödynnetty kirjallisuuden piirteitä. *Signifier* on sanojen aistillinen osa, jossa esimerkiksi "kissa" representoi kirjallisen sekä suullisen ilmaisun sanaa "kissa". *Signified* taas on tämän kirjallisen tai äänen kautta luodun kissan mielikuva, käsite tai merkitys. Se on olemassa vain keskinäisenä lähtökohtana mielikuvan luomiseen. Eli aave ei ole objektiivinen asia, vaan pikemminkin se on kiinteä näkymä, jonka segmentti on kielen mukainen. Kazaman mukaan tämän kuvauksen taustana on siihen aikaan suositut illuusionäytelmät. Carroll itse piti paljon pantomiimista ja illuusiosta, ja hän kiinnitti huomiota näytelmissä käytettyyn aaveiden luomisen mekaniikkaan (mt. 78-80, 90). Näkymättömien asioiden näkyviksi tekeminen, eli aaveiden toteutuminen oli Carrolin aaveiden ominaisuus. Länsimaisten aaveiden syntyvät ovat tällä tavoin usein paljon

loogisempia ja teknologiaankin perustuvia kuin Japanin henkisyteen ja uskonnollisuuteen pohjautuva aaveusko.

Japanissakin on samankaltaisia lasten henkimaailmaan eksymisestä kertovia teoksia, esimerkiksi toisessa luvussa esitelty kirjailija Kyoka Izumi käytti paljon *kamikakushi*-teemoja, esimerkiksi teoksissa *Ryu-tan-dan* (1896, *Lohikäärmeen syvä allas*), *Yakusou-tori* (1903, *Lääkekasvien kerääminen*) ja *Kusa-meikyu* (1908, *Ruohon labyrintti*). Näiden teoksien yhteisajatus on se, että toisin kuin *Liisa ihmemaassa*, teoksissa esiintyy kuolleiden ihmisten aaveita. Tämä ero johtuu japanilaisen toisen maailman käsitteestä, jossa aave on olemassa toisessa näkymättömässä maassa, joka taas on olemassa päällekkäin ihmisten reaali maailman kanssa.

Kyoka Izumin *kamikakushi*-teoksista teos *Kusa-meikyu* on lähellä Liisan maailman kuvausta. Tarinassa sankari Akiran korviin jää hänen lapsuudessaan kuulema, sittemmin kuolleen äitinsä hyräilemä laulu. Halutessaan kuulla uudestaan nostalgisen laulun, Akira lähtee matkalle ja saapuu suureen taloon, jossa *kamikakushin* seurauksena taloon tuotu tyttö asuu yhdessä hirviöiden kanssa. Täällä Akira kuulee lapsuuden muistonsa leikkilauluja ja hän eksyy toiseen maailmaan. *Kamikakushiin* törmännyt tyttö on oikeasti kuollut aave, joka yrittää Akiran muistojen laulua hyödyntämällä kutsua Akiran mukaansa toiseen maailmaan. Tällöin kuuluu kuitenkin muualta toinen laulu, joka varoittaa Akiraa tulemasta. Lopulta Akira tapaa kuolleen äitinsä aaveen, joka johdattaa hänet takaisin reaali maailmaan, ja silloin Akira herää unesta. Chiba kertoo Japanin perinteistä, kuinka Japanissa pidetään edelleenkin tabuna vastata unissaan puhuvan ihmisen sanoihin, sillä aikoinaan uskottiin, että nukkuessa ihmisen sielu erkaantuu ruumiista, jonka takia unissaan puhujan sanoihin vastaamalla tämän ruumiista erotettu sielu eksyy, eikä voi enää palata takaisin ruumiiseensa. Tämän ajatuksen mukaan ruumiista erkaantunut sielu menee toiseen maailmaan, tai tapaa jumalia tai kuolleita ihmisiä (Chiba 2016, 40). Teoksien *Liisa ihmemaassa* ja *Kusa-meikyu* lopun kuvaus, että kaikki olikin lopulta pelkästään unta, on mahdollisesti vaihtoehtohistoriallinen kuvaus maailmasta, joka kuvastaa hypoteettista tai fiktiivistä ajanjaksoa meidän maailmastamme pelkän puhtaasti fiktiivisen maailman sijaan. Näiden tarinoiden motiivit ovat kuin labyrintinomaisen uni, jossa on vieraan ulottuvuuden paradoksaalinen välitila, sekä eriskummallinen sisätila. Nämä ovat tämän *kamikakushi*-maailman perusominaisuuksia. Freudin mukaan etäiseltä tuntuva fantasia-asetelma ei toden-

näköisesti luo tehokasta *uncanny*-tunnetta, vaan yliluonnollisten elementtien pitäisi mieluummin säilyttää salaperäisyytensä, eikä esittää varmaksi koettavia yliluonnollisuuksia (Freud 1955, 236). Tässä fyysisessä tasossa *kamikakushi* on fantasiomainen fiktio, mutta mikä merkitys heimoyhteiskunnilla oli *kamikakushille*? Missä määrin *kamikakushi*-ilmiöt olivat oikeastaan päällekkäin Kyoka Izumin *kamikakushi*-fantasiamaisen mielikuvituksen kanssa?

Japanissa on olemassa lauluja, jotka ovat syntyneet lasten perspektiivistä, ihmiskaupan ja lasten tappamisen kuvaajina (Chiba 2016, 168-169). Esimerkiksi Edo-kaudella sävelletty ja kirjoitettu lasten leikkilaulu "Tourneyse" esiintyy myös edellä mainitussa teoksessa *Kusa-meikyu*, ja se estää sankarin päätyksen toiseen maailmaan. Laulun sanat alla:

Läpäisen, läpi kuljen

Mihin tämä kapea polku johtaa?

Se on tie Tenjin-pyhäkköön

Anna meidän kulkea läpi

Ihmiset, joilla ei ole liiketoimintaa, eivät yleensä ole sallittuja

Tämä lapseni on nyt seitsemän vuotta vanha

Olemme tulleet tekemään tarjouksemme

Menomatka on mukava, mutta paluu on pelottava

Jos olette valmiina, menkää läpi, menkää läpi

(Chiba 2016, 152-153. suomennos omani.)

Tässä mainittu Tenjin-pyhäkkö on oikeasti olemassa ja sillä on historiallisia aaveisiin liittyviä tarinoita. Heian-kauden oikeusministeri Michizane Sugawara (845-903) petettiin ja tapettiin väärin syytösten takia. Hänen kuolemansa jälkeen tapahtui jatkuvasti katastrofeja. Niiden takia tästä seuraava keisari rakensi alueelle pyhäkön ja asetti kuolleen Sugawaran jumalankaltaiseen asemaan. "Tenjinin" uskottiin olevan kirottu ja katastrofeja aiheuttava jumala (Chiba 2016, 152-153, 156-157). Tämän *Tourneyse*-laulun on ymmärretty syntyneen Edo-kauden katastrofien vuoksi tapahtuneiden lapsen tappamisten lauluna. Tämän laulun syntyperän alkuperäistä paikkaa ei tiedetä, mutta monet paikat ilmoittavat olevansa tämän laulun syntypaikkoja, josta voi nähdä, että Edo-kaudella monet lapset lauloivat koko maassa tätä laulua samaan aikaan (mt. 153). Laulu on julma totuus, jota aikuiset eivät voi perustella moraalisesti

eivätkä rationaalisesti, mutta koska lapset eivät ymmärrä sen merkitystä oikein, lapset muuttivat pimeään kulttuurin leikiksi (mt. 168-169). Tätä laulua on käytetty Kyoka Izumin teoksissa, joissa aavelapset laulavat sitä kaltoin kohdeltujen kohtalon merkityksenä⁴⁷. Laululla on myös japanilaisessa nyky-yhteiskunnassa edelleen sama varoituksellinen merkitys olemassa⁴⁸.

Jos lapsi yhtäkkiä katoaa, on mahdollista, että hänelle on oikeasti tapahtunut jotakin, kenties ulkopuolisten toimesta. *Kamikakushi* kertoo siis todellisista tapauksista eikä se ole vain taikauskoa. Yanagida kertoo oman lapsuudenaikaisen yhteisönsä todellisia tapahtumia sekä lasten elinoikeuden historiaa. Tällöin uskottiin, että 7-vuotiaaksi asti lapsi kuuluu jumalalle, joten tämän voi myös milloin tahansa palauttaa jumalalle. Kun Yanagida oli 13-vuotias (eli vuonna 1888) hän löysi tapettujen lasten luukappaleita lattiansa alta. Silloin alle 7-vuotiaita lapsia ei laskettu ihmisiksi ja oli yleisesti tapana vauvan syntymisen jälkeen heti luopua vauvasta. Yleensä lasten tappaminen tapahtui maaseudulla, ja näillä näkemyksillä paettiin vastuuta ja ajateltiin, että ei oikeastaan itse tapa lastaan, vaan pelkästään jättää hänet kasvattamatta eikä ota häntä omaksi lapsekseen. Oli sääntö, että lapsestaan voi luopua vain talonsa sisällä, eikä tätä voi ottaa pois talostaan osaksi yhteisöä (Yanagida 2014, 149-150).

Nämä karmivat teot johtuvat historiallisesta nälänhädästä ja lapsille elinoikeuden antaminen oli tärkeä mutta vaikea sosiaalinen rituaali. Maaseudulla tapettiin vauvoja niiden syntymän jälkeen resurssien säästämiseksi, ja tästä tuli yksi sosiaalisesti hyväksytty tapa (mt. 150, 152). Japani on jatkuvasti kokenut historiansa aikana suuria nälänhätii katastrofien vuoksi ja etenkin Edo-kaudella oli neljä suurta nälänhätää vuosina 1640-1643, vuonna 1732, ja etenkin vuosina 1782-1787, jolloin koko maata vahingoittaneessa Tenmei-nälänhädässä kuoli noin miljoona ihmistä (Ishii 2007, 77). Tämä oli varhaismodernin aikakauden suurin nälänhätä. Tuolivuoren purkaus ja sen aiheuttama tuhka tuhosi paljon peltoja, El-Niño aiheutti kylmää säätä, ja lisäksi suuri vitsaus levisi ympäri maata (Fujisawa 1994, 198-199). Tuolloin japanilainen lääkäri Genpaku Sugita ilmoitti vuonna 1787, että kannibalismia tapahtuu kylissä ja toisaalla kaupungeissa kauppiaat huijasivat ja myivät ihmisten lihaa muille. Kaduilla oli ruumiskasvoja (Ishii 2012, 109-110). Tämän jälkeen jatkuva rankkasade, tulva ja kylmä kesä aiheuttivat Tenpo-nälänhädän (1833-1839), jossa taas kuoli 1 250 000 ihmistä (Takahashi 1987, 88).

⁴⁷ Esimerkiksi teoksessa *Tenshu-monogatari*.

⁴⁸ Jotkut jalankulkijoille tarkoitetut liikennevalot soittavat laulua merkiksi, että nyt tien voi ylittää.

Uskomus, joka osoitti lapsen kuuluvan jumalalle 7-vuotiaaksi asti, on kuitenkin kyseenalais-tettava. Jun Shibata tarkasti historiallisia lakeja ja näiden uskonnollisia taustoja. Ensinnäkin näyttää siltä, että 7-vuotiaaksi asti lapsi on pyhä olento, mutta totuus on, että Edo-kaudella ajateltiin, ettei lapsi ole vastuullinen sosiaalisista teoistaan 7-vuotiaaksi saakka. Jos lapsi esi-merkiksi tekisi jotain töykeää jumalalle, häntä ei lasketa syntiseksi. 7-vuotiaaksi asti ei myös-kään tarvinnut osallistua rituaalisiin tapahtumiin. Tämän ajatuksen lähtökodista yhteisöt tai yksilöt kehittivät omiin tarkoituksiinsa sopivan ajatuksen, jonka mukaan lapsia voisi ikään kuin korvata uusilla jumalan toimesta, eikä siitä saisi syytettä (Shibata 2008, 122, 124, 132). Tällöin siis *kamikakushia* hyödynnettiin lasten tappamisen syntipukkina (Komatsu 2002, 115). Tässä-kin ilmenee ihmiskunnan ”pyhän” ja ”vakivallan” ambivalenssia toimintaa. Tämä oli keino jät-tää taakseen historiallisia traumoja toisen maailman uskon kautta.

Kamikakushi ideologiana siis piilottaa ihmisiä henkisesti, ilmaisee jumaluuden väliintuloa ja kertoo toisesta maailmasta. Mutta poistamalla *kamikakushin* päälle peitetyn tosiasioita piilot-tavan verhon, löydämme suljetun yhteisön sosiaalisen järjestelmän, ihmiskaupan rikosverkos-ton, ja jopa lapsimurhien kätkemistä (mt. 115). *Kamikakushi* ei ole henkilökohtainen vaan oman yhteiskuntansa luoma sosiaalinen ilmiö, jolla on Komatsun mukaan rooli antaa ”sosiaa-linen kuolema” ja ”sosiaalinen uudistuminen”. Siten se asettaa ihmisen statuksen elämän ja kuoleman välitilaan (mt. 229).

Kamikakushi-tapahtumia tukeva seikka löytyy ”yhtenäisestä illuusiosta” (mt. 98). Yhtenäinen illuusio on japanilaisen teoreetikko Takaaki Yoshimoton osoittama marxismin ideologiasta ke-hitetty ajatus (Ichijyo 2015, 45). Yhtenäinen illuusio on käsite, jossa tuetaan yhteisöllisiä ryh-miä (sosiaalirakenne, kansakunta, politiikka) ja ymmärretään, että näihin on kuuluttava. Myös hengelliset saavutukset, jotka luodaan yhteisesti, kuten uskonnot, ideologia ja kansanperin-teet kuuluvat yhtenäisen illuusion ajatukseen (Yoshimoto 1982, 7, 25). Yhteisellä illuusiolla on myös kääntöpuoli, joka murskaa henkilön yksilöllisyyttä (Yoshimoto 1968, 465). Toisaalta tä-män illuusion vastainen käsite on individuaalinen illuusio, johon kuuluu taideteoria ja myös kirjallisuus (mt. 69). Aaveet ovat olemassa yksinään vain käsitteenä ja mielikuvana ilman konk-reettista esitystä, ja kuolema ja toinen maailma ovatkin vain itse kokemattomia mielikuvia, eli aavehahmo ja toisen maailman kuvaukset ovat yhteiskunnan luomia yhteisiä mielikuvia. Ko-matsu osoittaa, että pienessä yhteisössä ihmiset jakoivat yhteisiä perussääntöjä, perinteitä,

arvoja, etiikkaa ja kosmologiaa. Itsenäistyneessä yhteisössä yhtenäisen illuusion voima on voimakkaampi kuin suuremmissa yhteiskunnassa (Komatsu 2015, 61-62).

Syntipukkina lasten tappamiselle syntyi jumalan kaltainen aaveusko nimeltä ”zashiki-warashi” (talon lapsi), jonka tarinoita on kerätty eniten pohjois-Japanista. *Zashiki-warashit* ovat pääasiallisesti 0-6-vuotiaiden lasten aaveita ja silloin uskottiin, että tämän aaveen asuttama talo rikastuu sen aaveen voimalla, mutta jos aave lähtee talosta pois, talo tuhoutuu (Kadota 2007, 17-19). Tämä aave on kansanperinteiden lisäksi suosiossa myös fiktiivisessä kirjallisuudessa⁴⁹. Tästä huolimatta monet folkloristit näkevät *zashiki-warashien* olevan yhteisön pimeän historian symbolisia olentoja, joiden funktio on toimia nälänhädässä tapettujen ja haudattujen lasten aaveina (esim. Miura 1992; Sasaki 2007). Näistä tarinoissa esiintyvistä *zashiki-warashi*-aaveista suurin osa on tyttöjä, mikä johtuu todennäköisesti siitä, että nälänhädässä tapettiin yleensä tyttöjä eikä poikia (Kadota 2007, 15). Folkloristi Kizen Sasaki myös huomautti tällaisen aaveen esiintyvän enimmäkseen talon eteiskäytävällä tai varastossa, jossa valmistetaan myllykivellä vehnää tai riisiä. Tämä kuvaus johtuu siitä, että lapset tapettiin ja haudattiin paikkoihin, joissa tuntemattomat ihmiset astelevat jatkuvasti, kuten talon eteisen rapun tai myllykivivaraston lattian alle. Näissä paikoissa tapetut lapset päätyvät talon suojelusaaveiksi (Sasaki 2007, 53-54). Tässäkin siis ”pyhän” ja ”vakivallan” voima toimii ambivalenttisesti yhteisön yhtenäisessä illuusiassa, ja aaveen ruumiillisuus on sidottu symbolisesti paikkaan, jossa lapset on tapettu. Tapettu lapsi on tällöin sijoitettu objektiiviseen toiseen maailmaan, jossa se ei ole sidottu ruumiillisuuteen eikä aikaan. *Zashiki-warashi*-aaveena esiintyvä pikkulapsi on usein vanhennut jopa 6-vuotiaaksi lapseksi. Tässä on hyödynnetty *kamikakushi*-ilmiön ominaisuutta, jonka mukaan aaveen siirtyessä toiseen maailmaan on aikaviive ja ajan tyhjiö, jolloin on mahdollista, että aaveen kuvauskin vanhenee.

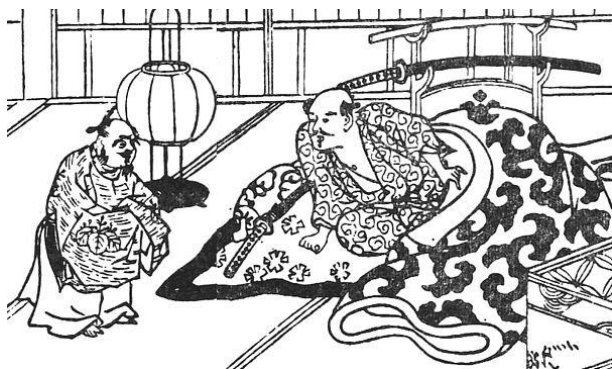
Zashiki-warashin pitäisi olla inhottava olemassaolo sen syntymäolosuhteiden perusteella, mutta muutos on ollut päinvastainen ja näistä on tullut jopa rakastettavia olentoja. Traumatisoidusta historiasta siirtyminen fiktion on katarttista toimintaa, jossa toimii sen ajanjakson ihmisten mielikuvituksen voimia. Ryou Saton mukaan mielikuvitus ei aina toimi negatiiviseen

⁴⁹ Esimerkkinä Kunio Yanagidan *Touno-monogatari* (1910, *Tounon tarina*) ja Kenji Miyazawan *Zashiki-bokko no hanashi* (1926, *Talon lapsen tarina*).

suuntaan, vaikka koko asetelman syntyperä olisikin täysin negatiivinen (Sato 2014, 47). Yhteisö muodostuu perustamalla yhtenäisen tabutilan, joka siis on toinen maailma tai toiseen maailmaan liittyvä tila (Nakamura 1996, 1). Pohjois-Japanin Iwate -alueella, jossa menneisyydessä tapahtui usein lasten tappamista, jäi eloon kulttuuri, jossa nälänhädässä kuolleille lapsille annetaan käyttöön tyhjä huone, johon laitetaan leluja ja karkkeja (Sugiyama 2008, 100-103). Tämä kulttuuri onkin ihmisten teoilla rakennettu simuloitu tabutila.

Zashiki-warashia on käytetty merkityksellisenä hahmona esimerkiksi aikaisemmin mainitussa Kyoka Izumin teoksessa *Kusa-meikyu*, jossa aaveet vihjaavat olevansa *kamikakushi*-ilmiön nimellä tapettuja *zashiki-warashi*-aaveita. Aaveet laulavat *Touryanse*-laulua varoittaessaan päähenkilöä tulemasta toiselle puolelle (Izumi 2014, 47-48). Äänen luominen kahden kiven avulla on Japanin perinteinen rituaalisen puhdistuksen teko, joka suoritetaan talon sisäänkäynneillä (Fujiki 2013, 42), eli tässä tarinassa aaveet varoittavat tämän paikan olevan toisen maailman raja.

Zashiki-warashi-aaveilla on myös toinen puoli: ihmiset käyttivät tämän aaveen olemassaoloa ymmärtääkseen yhteisön köyhien ja rikkaiden välistä eroa. Kun yhteisöstä erillinen talo rikastui, kaikkein vakuuttavin ajatus kyläläisille oli *zashiki-warashi*-aaveen läsnäolo tai sen puuttuminen, joka jakoi heikot ja voimakkaat, köyhät ja rikkaat (Nakamura 1996, 2-3). Tämä ajatus on taas ihmisten pimeästä puolesta syntynyt yhtenäinen illuusio, jossa näkyy ihmisten kateus ja toive itseään varakkaamman talon kaatumisesta. Yhteisössä liikkuva lapsenaave oli selvinnyt nälänhädän ajanjaksosta, ja sen takia siitä syntyi rahatalouden symboli (mt. 3). On myös olemassa tutkimuksia, jotka ovat perehtyneet siihen, tulisiko *zashiki-warashi* buddhalaisuudesta, jossa uskovien suojelijat ovat lasten näköisiä. Nämä suojelijat sitovat uskovan ja Buddhan välisen suhteen (esim. Mano 1980, 134-145; Iwai 2000, 30) mutta buddhalaisuuden materialisminvastaisen luonteen takia ei ole mahdollista, että raha sitoisi ihmisen onnellisuuteen.



Kuva 13 *Zashiki-warashin* alkuperä kirjallisuudessa. Teoksessa *Ugetsu-monogatari*.

Akinari Uedan kokoelman *Ugetsu-monogatari* novellissa *Hinpuku-ron* (1776, *Köyhyyden teoria*) esiintyy pienikokoinen ihminen, joka ohjaa samuraita kertoen, että kohta taistelevien samuraiden kausi päättyy ja rahasta tulee talouden pääasia. Masamichi Aben mukaan tässä teoksessa ei ole suoraan viitattu *zashiki-warashiin*, mutta tämän on arvioitu

olevan myöhempään kirjallisuuteen ilmestyvän *zashiki-warashin* perustaja (Abe 1981, 117-120). Edo-kaudella rahatalous alkoi vakiintumaan niin kaupunkiin kuin kyläänkin, jolloin onnellisuuden toteutuminen määritettiin rahalla. Raha synnyttää halua ja kuolleiden aikaisempi funktio "haluna" muuttui taas "kiintymykseksi", ja tämän myötä aavehahmojen kuvaus siirtyi seuraavaan vaiheeseensa, jossa hyödynnettiin rahaa motiivina aavetarinoille (TK 165-166). Tästä on esimerkkinä jo Showa-kaudella Kunio Yanagidan vuonna 1935 julkaistu kansanperinteistä kerättyjen tarinoiden kokoelma *Touno-monogatari-shuui* (1910, *Tounon tarinoiden mukaelma*), jonka novellissa *Yūrei-gane (aaveraha)* esiintyy naapureille rahaa antava aave. Takakan tulkinnan mukaan tämä symbolisesti ja ironisesti korostaa aaveen olemassaoloa, sitä, kuinka tämä antaa omaa ominaisuuttaan, jonka avulla kykenee hallitsemaan nykyisen ihmisen elämäntapaa (TK 171). Näin tämän aaveen ominaisuus on lähellä *zashiki-warashi* aaveen toista kuvausta, jossa aave tuo rahaa nyt yksilölle.

Edellä mainitsin ajatuksen, että maaseudulla syntyy enemmän hirviöitä, ja kaupungissa syntyy aaveita, ja tätä ajatusta voi tarkastella *zashiki-warashin* kautta. Maaseudulla lapsen tappamista tapahtui usein ja kuolleet lapset luokiteltiin kollektiivisesti nimellä *zashiki-warashi*. Lisäksi kuolleiden oikeaa, yksilöllistä identiteettiä ei enää ole näissä tunnistettavissa, mutta kuolleiden attribuutti, "lapsi" jää, ja tämä attribuuttien yhteneväisyys ja yksilön persoonattomuus kuuluu hirviön luokitukseen. Ogatan mukaan ihmisten kohdatessa uusia ilmiötä he antavat ilmiölle nimen ja määrittelevät sen muodon, jonka avulla voivat hallita sen ilmiön syntyä ja siitä aiheutuvaa pelkoa (Ogata 2018, 82). *Zashiki-warashi* on siis oikeastaan kuolleen aave, mutta pitää identiteettinsä anonyyminä, ja täten luokittelemalla se yhden nimen alle voi hallita sitä harmittomana olentona, konkretisoituna hahmona. *Zashiki-warashilla* on sekä aaveen että hirviön piirteitä.

Lasten tappamisen kulttuuria on pyhitetty japanilaisen toisen maailman kosmologiaa hyödyntämällä. Totuus on piilotettu *kamikakushi*-ilmiön taakse, jossa lasten kuolema laitettiin ensin "elämän" ja "kuoleman" välitilaan, joka on oikeastaan yhteisön yhtenäisellä illuusiolla luotu tabutila. Tämän jälkeen lapsi otettiin uudestaan sisään yhteisöön, tällä kertaa aaveen muodossa. Jumalan voimalla, eli *kamikakushilla*, piilotettu lasten henki on vain ruumiillisuudesta vapautettu henki, ja julmien tai ikävien tapahtumien seuraamukset muuttuivat lopulta positiiviseksi ilmiöksi, joka tuo taloon onnellisuutta. Ironista on kuitenkin se, että lapset itse eivät välitä rahasta, mutta niitä silti hyödynnettiin talon ja vaurauden suojelijoina. Aikaisemmissa luvuissa käsiteltyjen aavekuvauksien perusteella olisi myös loogista, että aaveeksi muuttunut lapsi tulisi kostamaan vanhemmilleen, mutta tässä näkyy, kuinka fiktion siirrettäessä fiktio luo yhtenäisessä illuusiassa teoille mieluummin positiivisen voiman. Kuolleet lapset ovat viattomia omaan kohtaloonsa, mutta heille annettu rooli on lähtöisin aikuisista, minkä seurauksena lapsille ei tehty oikeutta kuoleman jälkeenkään, vaan he saivat toimia aikuisten syyllisyydentunnetta poistavana motiivina.

4 Johtopäätökset

”Ihmiset ovat hirviöitä. Ei ole mitään, jota maailmassa ei olisi.”

Saikau Ihara (*Saikaku Shokoku-hanashi*, 1940/1685, 4, suomennos omani.)

Olen tarkastellut Japanin varhaismodernin aikakauden aavekuvauksia kirjallisuudessa, joka on oma *kaidan*-nimellä kutsuttu lajityyppinsä ja erotettu muusta kauhugenrestä. Lähtökohtanani oli Samuel Fineganin hypoteesi aavefiktion ja traumatisoidun kuoleman teoriasta, jossa aavefiktio edustaa sosiaalisia traumoja sekä kollektiivisia historiallisia kärsimyksiä. Tutkin näiden ilmenemistä Japanin aavekirjallisuudessa. Eri aikakausien kirjoissa näkyikin selvästi, kuinka *kaidan*-genren ominaisuutena oli leimata aikalaisuutensa sosiaalisia rakenteita. Varhaismodernin aikakauden ihmiset syyttivät silloin yhteiskunnassa olevaa ”pahuutta”, jota on vaikea ilmentää ulospäin sellaisenaan, ja käyttivät aaveita kertomuksissaan kritisoidakseen yhteiskunnallisia epäkohtia. ”Pahuus” oli tällöin feodaalinen miesyhteiskunta, sekä avioliiton ristiriitainen merkitys.

Aavekirjallisuutta hyödynnettiin Japanissa buddhalaisuuden leviämisen välineenä ja opetuksena sille, että maallisesta yhteiskunnasta sekä kontrolloimattomista tunteista vapautuminen on elämän keskeinen tavoite, ja tämän käsitettiin olevan katarsis, johon tulee pyrkiä. Mutta feodaalisyhteiskunta ei kuitenkaan antanut naiselle tätä mahdollisuutta sielua puhdistavaan katarsikseen, jossa nainen voisi saavuttaa vapauden, vaan naisen asema oli kantaa naisiksi syntymisen taakkansa. Muinaisajasta jatkuneen patriarkaalisen kulttuurin luonteen lisäksi buddhalaisuus kannusti voimakkaasti tähän misogyniaan. Avioliittokäytännön epäreiluuden vuoksi naiset pakotettiin kärsimään aviomiehen ja tämän toisen vaimon suhteen myöntämisestä. Tästä syntyvä mustasukkaisuus on kuvattu aaveen motiivina, joka pohjautuu myöskin buddhalaiseen ajatusmalliin, jossa mustasukkaisuutta pidettiin pelkästään naisten ominaisuutena, ja tätä kantavat naiset joutuvat helvettiin. Tämä mustasukkaisuudesta syntyvän naisaaveen kosto on metafora sille, että naisten keskeisen väkivallan ja taistelun kulttuuri oli sosiaalisesti hyväksytty. Kosto siirtyi myös lapsien kantamaksi taakaksi, joka näkyy kuolleen naisen tavoitteessa tuhota miehen talon ja täten tämän asema yhteiskunnassa kokonaan, eikä pelkästään miestä yksilönä. Joskus kuvattu malli, jossa mies jääkin henkiin, merkitsee naisaaveen tuomaa sosiaalista kuolemaa ja kärsimystä miehelle. Naisten kauneuden puute nähtiin olevan merkki sisäisestä puutteellisuudesta, jonka ajatus perustui myös sen ajan buddhalaisuuteen.

Miesylivallan säilyttämistä häiritsevän naisten kouluttautumisen taas korostettiin olevan haitaksi naisellisuuden ylläpitämiselle. Naisia myös rangaistiin näiden kieltäytyessä miehen heille antamasta rakkaudesta, ja tämä synnytti tukahdutettuun asemaan joutuneita aaveita. Naisaaveet edustavat myös vanhaa shintolaisuuden uhrikulttuuria, jossa ilmenevät ambivalenttiset luonteet ”pyhä” ja ”väkivalta”. Yhteisön määritellessä tapahtumia nämä kuitenkin korostavat pelkästään pyhää osaa, ja symbolisiksi nostettiin uhrien paluu yhteisöön aaveiden pyhinä olemuksina. Uhratut naiset saivat vihdoinkin katarsiksen rakkauden avulla toisessa henkimaailmassaan, jonka kuvaus implisiittisesti kritisoi avioliiton ristiriitaisuutta.

Tapa, jolla teokset implikoivat aaveiden symbolismia sekä allegorioita aaveiden ulkonäön keinoin oli tärkeä osa aavehahmojen roolia. Naisaaveiden kuvakset valaisevat selkeästi misogyniakulttuurin vaikutuksia. Tästä miesylivoimasta ja yhteiskunnasta vapautumisena naisille oli annettu keinoksi katarsis, mutta tässä implikaationa näkyy buddhalaisuuden ajatus siitä, kuinka katarsista ei voi saavuttaa, ennen kuin lopettaa naisena olemisen. Naiselle katarsis tarkoitti sielun eroamista ruumiista, jonka voi saavuttaa lopullisesti vain kuolemalla. Naisaaveilla oli voimakas vetovoima kaikille lukijoille, sillä vaikka Japanin *kaidan*-teokset kirjoitettiin miesten näkökulmasta, aaveiden kuvauksissa oli voimakkaita antisankarin elementtejä, jotka toivat tyydytystä ja puhdistivat lukijankin mieltä. *Kaidan*-genren fokalisoimaton tarinankerron tyyli mahdollisti myös sen, että naislukijat pystyivät näkemään tarinan eri perspektiivistä.

Aave on pääasiallisesti ruumiiton olento, mutta sielu on antropomorfoitu, aave on visualisoitu, ja se saa tarvittaessa ruumiillisuutta elävien kanssa kommunikointia varten. Ruumiillisuuden fyysisesti saavuttanut aave edustaa kuoleman jälkeistä rakkautta ja jopa seksiä elävän kanssa. Ruumiillisuuden näkökulmasta Japanissa on yhtenäiset mielikuvat aaveista. Symboleiden avulla voidaan kuvastaa sama kuvaus aaveesta henkilöstä riippumatta: aave on nainen, jolla ei ole jalkoja. Aaveen ruumiillisuuden kuvaus, kuten tämä jalattoman aaveen mielikuva, muuttuu ajan mukaisesti. Aikaisemmin aaveet saivat jopa kykyjä muuttaakseen muotoaan, sekä fyysisiä ilmiäsuja käärmeenä ja *oni*-hirviönä sisäisen vihansa ilmentämisen korostamiseksi.

Maailma, jossa aaveet ilmestyvät, on kuvattu olevan ruumiillisuudesta erkaantunut maailma, joka on päällekkäin ihmisten reaali maailman kanssa. Tämä on erityinen japanilaisesta kosmologiasta syntynyt ajatus tilallisuuteen sitoutuvasta pelosta, joka on kuvitteellisen ja tabujen

tila, jossa sivutetaan ajan käsite. Tätä toisen maailman käsitettä on hyödynnetty jopa nälänhädissä tapahtuneiden lasten tappamisten allegoriana: tapettu lapsi on ensin piilotettu jumalan nimellä toiseen maailmaan, jonka jälkeen toisesta maailmasta on otettu aaveeksi muuttuneet lapset yhteisesti *zashiki-warashin* nimellä. Tässäkin toimii ambivalenttisuuden ”pyhä” ja ”väkivalta”, mutta yhteisön yhtenäisen illuusion voimalla traumatisoitua historiaa on muutettu positiiviseen suuntaan, jonka seurauksena tapettujen lasten aaveiden on nähty tuovan taloudelle vaurautta. *Zashiki-warashi* aaveen kuvaus vahvistaa, että aave syntyy yhteiskunnasta sen päättävien normien voimin.

Aaveiden ominaisuudet muuttuivat kaupunkikulttuurin kehittymisen ja syventymisen myötä. Kaupunkikulttuurissa kauhusta tuli ihmislähtöistä ja ihmiset olivat hirviöitä luomassaan yhteiskunnassa. Japanin aaveissa näkyvät historiallisten traumojen lisäksi menetetyt arvot sekä teoreettiset käytännöt. Tämä ilmenee siitä, kuinka ihmisten katoamistapaukset eivät vähenneet, mutta niitä ei enää kutsuttu *kamikakushiksi*, eli ihmiset poistivat ajatusmaailmastaan henkiset verhonsa sekä toisen maailman olemassaolon.

Miten sitten lopullisesti ymmärretään stereotypisoitu aaveen muoto, jota nykyajan ihmiset vaistomaisesti kuvittelevat mielessään? Tässä on mietittävä nykyajan elämänmuutosta. Meiji-kauden jälkeen kaunaa ilmaisevan symbolisen aaveen rooli päättyi, koska ihmisten keskuudessa levisi ja juurtui tieteellisiä ja rationaalisia ajattelutapoja koulutuksen lisääntymisen kautta, jolloin naistenkin koulunkäynti alkoi yleistyä vähitellen. Siviililain muutoksen voimasta miehille suunnattu moniavioliiton kulttuuri päättyi ja talon vastuu siirtyi kokonaan vanhimmalle miespuoliselle lapselle (Iwata 1926, 59-61). Yhteiskunnalliset ja taloudelliset olosuhteet ovat muuttuneet voimakkaasti. Tästä muutoksesta huolimatta naisten asema ei aluksi siltikään muuttunut paremmaksi, mutta tästä syntyi naisten keskuudessa uusi estetiikan malli, jossa oli perusfilosofiana tyttöjen koulutus ja kuinka naisesta on tultava ”fiksi äiti” (TK 224). Edo-kaudella, naisten aliarvostusarvojen mukaisesti, naisten kuului olla myöntyväisiä kaikessa miehelleen, anopilleen ja apilleen (Koyama 1991, 24), mutta aavekertomuksissa tuskin on edes mainittu äidin roolia. Takaokan tulkinnan mukaan siviililain muutoksen seurauksena naisten ei tarvinnut enää taistella toisen vaimon kanssa, eivätkä talo ja perhehallinto enää siirtyneet toiselle vaimolle tai tämän lapsille. Tästä ei enää syntynyt aavekuvauksia talon tuhoamisesta, vaan ”talo” nimenomaan tuli tavoitteeksi uuden kauden naisille. Meiji-kauden lopulla

järjestetyt ”talon” ideologian kehitykset tulivat joustavasti naisten haltuun. Feodaalinen yhteiskunta ja samuraita vastaava aavekin katosivat, jolloin valtion virkamiehet sekä toimistotyöntekijät saivat korkeatasoisen aseman (TK 225). Näin naiset pystyivät kasvattamaan ja antamaan koulutusta omille lapsilleen, koska perheen asema ei enää ollut täysin syntyperäinen ja sidottu samuraihierarkiaan. Takaoka jatkaa, että modernin kauden järjestelmä muunsi yhteiskunnallisen elämän aiheuttaman tyytymättömyyden pikemminkin elinvoimaiseksi kritiikin sijaan, ja kansakunta imi tämän aatteen (TK 225). Kun tätä tarkastellaan paradoksaalisesti, on selkeästi havaittavissa, kuinka aavehahmot ovat syntyneet yhteiskuntaa peilaavina kuvina.

Tämän seurauksena aaveen voisi ajatella katoavan Meiji-kauden jälkeen mutta näin ei kuitenkaan tapahtunut, vaikka yhteiskunta modernisoitui ja länsimaalaistui, vaan aavehahmo säilytti asemansa eri muodoissa. Aavekuvauksen kostonhimon paha puoli katosi hiljalleen, hyvän puolen jäädessä aaveen ominaisuudeksi. Esimerkiksi vuonna 2011 tapahtuneen suuren maanjäristyksen seurauksesta syntyi kaupunkitarujen aaveita sekä niistä tehtyjä fiktioita, joissa ei kuitenkaan enää peilattu aavetta itse katastrofia aiheuttavana olemassaolona. Tutkimuksissani käsittelemieni teosten aaveet eivät lopulta todellakaan ole kauhua herättäviä olentoja. Tyypillisin on epäkammottava aave, ja käärmeen ja *oni*-hirviön ominaisuuksia perineet aaveet ovat kuin aaveuskon sivuhaara. Aave toimii funktionaalisesti yhteiskuntaa vastustavana voimana, jonka avulla tavalliset ihmiset voivat arvostella silmä tarkkana yhteiskunnan valtarakenteita. Tämän tutkimuksen tavoitteenani oli tutkia Japanin aavekirjallisuuden kulttuurillisia merkityksiä ottaen huomioon aikakautensa yhteiskunnan sekä historian. Näihin perehdyin selvittämällä Japanin klassisen aavekirjallisuuden ominaisuudet, jotka poikkeavat sekä nykyaikaisesta että länsimaisesta kirjallisuudesta.

Nykyaikanakin aaveilla on japanilaisessa yhteiskunnassa edelleen asemansa. Vuodelta 2016 Asahi-sanomalehdessä oli kiinnostava kyselytutkimus *Rei no sonzai wo shinji masuka? (Uskoteko aaveen olemassaoloon?)*, jossa on haastateltu 2 015 ihmistä. Tästä kohdeyleisöstä epäuskoja oli 51%, ja uskoja oli 49%, eli yllättävästi nykyaikanakin melkein puolet ihmisistä usko aaveiden olemassaoloon. Näissä vastauksissa haastateltavat kommentoivat: ”ei ole syytä kieltää”, ”tiede ei voi täydellisesti todistaa aaveen olevan mielikuvitusta” tai ”olen itse koke-

nut/tuntenut aaveen olemassaolon” (Kojiro 2016, 10). Myös Takaoka keräsi raportoituja henkilökohtaisista aavekokemuksia, joista yksi tarina kuvastaa hyvin ihmisten elämänmuutoksia nyky-yhteiskunnassa:

”Keskiyöllä jäin toimistolle tekemään yksin ylitöitä. Välillä menin vessaan ja tulin takaisin omalle työpöydälleni, jolloin huomasin toisen huoneen valon olevan myös päällä. Vain minun piti jäädä tähän kerrokseen, joten ihmetyksissäni avasin tämän oven. Siellä oli kuollut työkaverini hiljaa keskittymässä työhönsä.”

Samanlaisia tarinoita kerrottiin usein myös Japanin korkean talouskasvun aikana (TK 229-230). Tällainen aave näyttäisi olevan pelkästään väsymyksen aiheuttama harha, jonka ilmentyminen voitaisiin täten helposti sivuuttaa rationaalisella ajattelulla. Toisaalta, koska työntekijä jäi töihin, hän näki aaveen, jolla oli samanlainen vastuu ja kohtalo jäädä yöllä töihin kuin hänellä itsellään. Työhön jäävän aaveen voi siis nähdä kuin tämän toimistotyöntekijän itsensä peilikuvana, tai tämän mahdollisena tulevaisuutena. On erittäin mielenkiintoinen aaveen ruumiillisuuden kuvaus, kuinka työn tekemistä varten on visualisoitunut ja ruumiillistunut väsyneen hahmon aave. Nykyaikainen työkuulttuuri ja tämän ympärillä pyörivä elämä on kuvattu ironisesti ikään kuin limbona, ja tähän päätyneet yhteiskunnasta syntyneet uuden tyyppin uhriaave ei koe itselleen olevan saavutettavaa katarsista. Japanilaisessa työkuulttuurissa on yleisenä ajatuksena, että yhtiön menestymisen eteen on pakko työskennellä ahkerasti, jopa oman hyvinvoinnin kustannuksella, ja ylityön suorittaminen on arvioitu jonkinlaiseksi estetiikaksi, joka on täten yhteiskunnan normien avulla luotu yhtenäinen illuusio. Tästä kuvauksesta on syntynyt erilaisia fiktioita, joista nykyaikaisen muodon esimerkkinä Neruko Hibin sarjakuvassa *Shachiku to yūrei* (2016-2018, *Firman orja ja aave*) on kuvattu, kuinka työntekijänä toimiva päähenkilö menettää stressissä mielensä mukana käsityksen siitä, onko itsekään enää elossa vai onko itsekään aave. Tällaista aavekuvausta ei taida löytyä mistään muualta paitsi Japanista. Hiljaa ja valittamatta työskentelevä aave on sivistyksestä syntynyt modernin aaveen tyyppi. Tämä aave tyyppi voi mahdollisesti tästä eteenpäinkin lisääntyä ja kehittyä.

Aavehahmo on kuin peili, joka heijastaa yhteiskunnan ristiriitoja, ja joka muuttuu eri aikakausien myötä aina sille hetkelle sopivaan muotoonsa. Tämän ajatuksen mukaan, muistaen kyselytutkimuksen aaveen mielikuvasta, nykyaikaisten ihmisten yhteinen mielikuva aaveesta on vääryydestä johtuvaa kaunaa kantava, surullisen näköinen nuori nainen. Vaikka tämä onkin

hyvin klassinen aavemalli, ihmisten mielikuvat tämän suhteen ovat säilyneet hyvin samanlaisena, ja naisaave kantaa samoja symboleita kuin ennenkin. Osa aavesymboleista on saanut moderneja muotoja maailman digitalisoitumisen myötä, mutta perusajatus heikosta naisesta, joka on kokenut vääryyttä ja siten päätyntä aaveeksi, on säilynyt samana. Tämä voi tavallaan osoittaa ihmisten sisäistä ymmärrystä sille, että japanilaisessa yhteiskunnassa naisten sosiaalinen asema uhrina ei ole vielääkään täysin muuttunut, vaan naisiin kohdistuvat ulkonäköpaineet sekä miehen kodinhengettäenä toimiminen ovat maassa edelleen yleisiä normeja. Aaveita voi silti syntyä myös iästä ja sukupuolesta riippumattakin, kuten työntekijän aavekuvaus osoitti. Aaveen asema japanilaisessa kulttuurissa on kuitenkin säilynyt uhrina, ja tämä ajattelutapa tulee tuskin koskaan muuttumaan. Japanilaiset ovat ilmaisseet aavehahmojen kautta yhteiskuntaa, historiallisia traumoja, sekä tunteita kuten surua, vihaa ja rakkautta. Aavehahmot ovat osoitus siitä, kuinka ihmiset kohtaavat yhteiskuntansa, minkä takia onkin mielenkiintoista pohtia sitä, miksi nykyiset työntekijän aavekuvaukset ovat menettäneet äänensä ja kykynsä kommunikointiin. Aaveet ovat heijastaneet japanilaista sielunmaisemaa aikalaisuudessaan vuosisatojen ajan ja niin ne tekevät edelleenkin.

Lähteet

Kaunokirjallisuus:

- B= Asai, Ryōi 2006: *Botan-touki*. Teoksessa *Meisaku Nihon no kaidan*. Toim. Shimura Kunihiro. Kadokawa-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. 1666.
- D= Murō, Saisei 2008: *Douwa*, Teoksessa *Murō Saisei-shu*. Toim. Higashi Masao. Chikuma-shobo. Tokio. Alkuteos ilm. 1924.
- ND= Murō, Saisei 2008: *Nochi no hi no douji*. Teoksessa *Murō Saisei-shu*. Toim. Higashi Masao. Chikuma-shobo. Tokio. Alkuteos ilm. 1923.
- T= Koda, Rohan 2002: *Tai-dokouro*. Teoksessa *Koda Rohan-shu: Shin Nihon koten bungaku taikai Meiji-hen 22*. Toim. Noborio Yutaka, Nakano Matsutoshi, Hida Koji, Seiya Hiroshi. Iwaba-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. 1890.
- Aickman, Robert 2016: *Your Tiny Hand is Frozen*. Teoksessa *Power of Darkness: Macabre Stories*. Käänt. Imai Wataru. Chikuma-shobo. Tokio. Alkuteos ilm. 1966.
- Atsutane, Hirata 2018: *Senkyou-ibun*. Teoksessa *Senkyou-ibun:Katsugorou saisei-ki*. Iwaba-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. 1822.
- Baba, Bunkō 2006: *Banchou Sara-yashiki*. Teoksessa *Meisaku Nihon no kaidan*. Toim. Shimura Kunihiro. Kadokawa-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. 1758.
- Carroll, Lewis 2003: *Alice's Adventures in Wonderland*. Teoksessa *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Toim. Hugh Haughton. Penguin books Ltd. Lontoo. Alkuteos ilm. 1865.
- Carroll, Lewis 2003: *Through the Looking-Glass*. Teoksessa *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Toim. Hugh Haughton. Penguin books Ltd. Lontoo. Alkuteos ilm. 1871.
- Coleridge, Samuel 1817: *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions. vol. II*. London, R. Fenner. Lontoo.
- Dante, Alighieri 2011: *Dante's Purgatorio: A Poetic Translation In Iambic Pentameter And Terza Rima*. Käänt. Stephen Wentworth Arndt. Amazon Services International, Inc. Washington. Alkuteos ilm. 1265-1321.
- Dazai, Osamu 1989: *Kashoku*. Teoksessa *Dazai Osamu zenhu 2*. Chikuma-shobo. Tokio. Alkuteos ilm. 1939.

- Dickens, Charles 1963: *Christmas Carol*. Washington Square Press. New York. Alkuteos ilm. 1843.
- Hibi, Neruko 2016-2018: *Shachiku to Yūrei*. Shueisha. Tokio.
- Ihara, Saikaku 1940: *Saikaku Shokou-hanashi*. Nihon-koten-zenshu kankou-kai. Tokio. Alkuteos ilm. 1685.
- Izumi, Kyoka 1996: *Ryu-tan-dan*. Teoksessa *Izumi Kyoka shusei 3*. Toim. Tanemura Suehiro. Chiuma-shobo. Tokio. Alkuteos ilm. 1896.
- Izumi, Kyoka 1997: *Fukei-zu*. Teoksessa *Izumi Kyoka shusei 12*. Toim. Tanemura Suehiro. Chiuma-shobo. Tokio. Alkuteos ilm. 1907.
- Izumi, Kyoka 2014: *Kusa-meikyu*. Editions Treville. Tokio. Alkuteos ilm. 1908.
- Izumi, Kyoka 1995: *Yasha-ga-ike*. Teoksessa *Izumi Kyoka shusei 7*. Toim. Tanemura Suehiro. Chikuma-shobo. Tokio. Alkuteos ilm. 1913.
- Izumi, Kyoka 1995: *Kaijin-bessou*. Teoksessa *Izumi Kyoka shusei 7*. Toim. Tanemura Suehiro. Chikuma-shobo. Tokio. Alkuteos ilm. 1914.
- Izumi, Kyoka 2016: *Tenshu-monogatari*. Editions Treville. Tokio. Alkuteos ilm. 1917.
- Kamon, Narumi 2012: *Chotsugai kii kii*. Toim. Higashi Masao. Kuva. Karube Takehiro. Iwasaki-shoten. Tokio.
- Kasanui, Sensuke 1987: *Datekurabe-okuni-Kabuki*. Teoksessa *Meiboku-sendaihagi: Datekurabe-okuni-Kabuki*. Toim. Suwa Haruo. Hakusui-sha. Tokio. Alkuteos ilm. 1778.
- Suzuki, Shousan 1989: *Hiragana-bon: Inga-monogatari*. Teoksessa *Edo kaidan-shu*. Toim. Takada Mamoru. Iwaba-shoten. Tokio.
- Kinosuke 2012: *Aobi no rei*. Teoksessa *Edo ayakashi-soushi*. Toim. Shimura Kunihiro. Kadowaka-gakugei. Tokio. Alkuteos ilm. Edo-kaudessa.
- Lewis, Matthew Gregory 2012: *The Monk*. Dover Publications. New York. Alkuteos ilm. 1796.
- Miyazawa, Kenji 1997: *Gusko Budori no denki*. Teoksessa *Douwa-shu Kaze no Matasaburou*. Iwaba-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. 1932.
- Murasaki-shikibu 2004: *Genji-monogatari 2*. Toim. Setouchi Jyakucho. Kodansha. Tokio. Alkuteos ilm. n.1008.
- Murou, Saisei 2008: *Douji*. Teoksessa *Murou Saisei-shu*. Toim. Higashi Masao. Chikuma-shobo. Tokio. Alkuteos ilm. 1922.
- Natsume, Souseki 1987: *Koto no sorane*. Chikuma-shobo. Tokio. Alkuteos ilm. 1905.

- Nosaka, Akiyuki 1991: *Hotaru no Haka*. Teoksessa *Amerika-Hijiki: Hotaru no haka*. Shinchosha. Tokio. Alkuteos ilm. 1967.
- Poe, Edgar Allan 2014: *The Philosophy of Furniture*. CreateSpace. Carifornia. Alkuteos ilm. 1840.
- Poe, Edgar Allan 2015: *Berenice*. Teoksessa *The Best Short Stories of Edgar Allan Poe*. Toim. Stedman Edmund Clarence. Digireads.com Publishing. Boston. Alkuteos ilm. 1835.
- Radcliffe, Ann 1891: *The Itarian*. Oxford University Press. Alkuteos ilm. 1797.
- Radcliffe, Ann 1980: *The Mystery of Udolpho*. Oxford University Press. Alkuteos ilm. 1794.
- Rinsuiken, Dena 1998: *Matsunosuke onnna no shuujin nite kurushimu koto: Nyonin aisyu kaiiroku*. Teoksessa *Bukkyou setsuwa shusei 2*. Toim. Nishida Kazuo. Kokusho kankou-kai. Tokio. Alkuteos ilm. 1740.
- Sakunashi, Issetsu 2000: *Kokon-inu-chomonjyu 12, Yūrei jyoubutsu no koto*. Teoksessa *Kanasoushi shusei no.28*. Toim. Asakura Haruhiko, Okubo Junko. Tokyodo-shuppan. Tokio. Alkuteos ilm. 1688.
- Sanyutei, Enchou 1963: *Shinkei-Kasane-gabuchi*. Sekai-bunko. Kyoto. Alkuteos ilm. 1888.
- Shakespeare, William 2005: *Henry VI, Part I*. Toim. Norman Sanders. Penguin Books Ltd. Lontoo. Alkuteos ilm. 1591.
- Shakespeare, William 2005: *Richard III*. Toim. E.A.J. Honigmann. Penguin Books Ltd. Lontoo. Alkuteos ilm. 1593.
- Shakespeare, William 2005: *A Midsummer Night's Dream*. Toim. Stanley Wells. Penguin Books Ltd. Lontoo. Alkuteos ilm. 1594-1596.
- Shakespeare, William 2005: *Hamlet*. Toim. T.J.B. Spencer. Penguin Books Ltd. Lontoo. Alkuteos ilm. 1600-1602.
- Shakespeare, William 2012: *Twelfth Night (Loppiaisatto)*. Suom. Pentti Saaritsa. WSOY. Helsinki. Alkuteos ilm. 1601-1602.
- Shakespeare, William 2005: *King Lear*. Toim. George Huter. Penguin Books Ltd. Lontoo. Alkuteos ilm. 1605-1606.
- Shakespeare, William 2015: *Macbeth*. Toim. Carol Rutter. Penguin Books Ltd. Lontoo. Alkuteos ilm. 1606.
- Shakespeare, William 2005: *The Winter's Tale*. Toim. Ernest Schanzer. Penguin Books Ltd. Lontoo. Alkuteos ilm. 1610.

- Shakespeare, William 1999: *The Tempest (Myrsky)*. Suom. Eeva-Liisa Manner. Tammi. Helsinki. Alkuteos ilm. 1610-1611.
- Shakespeare, William 1998: *Julius Caesar, The Arden Shakespeare*. Toim. Davjd Daniell. Alkuteos ilm. 1623.
- Shakespeare, William 2006: *Henry VIII*. Toim. A.R. Humphreys. Penguin Books Ltd. Lontoo. Alkuteos ilm. 1623.
- Suzuki, Koji 1991: *Ring*. Kadokawa-shoten. Tokio.
- Suzuki, Shousan 1989: *Hiragana-bon, Inga-monogatari*. Teoksessa *Edo kaidan-shu*. Toim. Takada Mamoru. Iwaba-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. 1661.
- Takayama, Onen 1917: *Funa-yūrei, Kaidan hyaku-monogatari*. Okawayā. Tokio.
- Ueda, Akinari 2010: *Hinpuku-ron*. Teoksessa *Ugetsu-monogatari*. Toim. Satoru Sato. Kodansha. Tokio. Alkuteos ilm. 1776.
- Ueda, Akinari 2010: *Jyasei no in*. Teoksessa *Ugetsu-monogatari*. Toim. Satoru Sato. Kodansha. Tokio. Alkuteos ilm. 1776.
- Ueda, Akinari 2010: *Kikuka no chigiri*. Teoksessa *Ugetsu-monogatari*. Toim. Satoru Sato. Kodansha. Tokio. Alkuteos ilm. 1776.
- Ueda, Akinari 2010: *Kivitsu no kama*. Teoksessa *Ugetsu-monogatari*. Toim. Satoru Sato. Kodansha. Tokio. Alkuteos ilm. 1776.
- Walpole, Horace 1998: *The Castle of Otranto*. Oxford University Press. Alkuteos ilm. 1764.
- Zanju 2010: *Shiryō-gedatsu-monogatari-kiki*. Teoksessa *Edo ayakashi-soushi*. Toim. Shimura Kunihiko. Kadokawa-gakugei. Tokio. Alkuteos ilm. 1690.
- Anonyymi tekijä 2005: *Nihon-shoki*. Toim. Fujinaga Takehiko. Kawade-shobo. Tokio. Alkuteos ilm. 720.
- Anonyymi tekijä 2002: *Konjyaku-monogatari*. Kadokawa-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. 1100-luvun lopussa.
- Anonyymi tekijä 1989: *Ashidaka-gumo no henge no koto, Sorori-monogatari*. Teoksessa *Edo Kaidan-shu: Chu*. Toim. Takada Mamoru. Iwaba-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. 1663.
- Anonyymi tekijä 1989: *Zen-aku mukui-banashi*. Teoksessa *Edo kaidan-shu: jyou*. Toim. Takada Mamoru. Iwaba-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. Edokaudessa.
- Anonyymi tekijä 2006: *Uwanariuchi no koto, Shokoku hyaku-monogatari*. Teoksessa *Shinyaku Shokoku-hyaku-monogatari*, Toim. Shinozuka Tatsutoku. Gentou-sha Renaissance. Tokio. Alkuteos ilm. 1677.

Anonyymi tekijä 2006: *Kirishitan-shumon no monono rei, Shokoku hyaku-monogatari*. Teoksessa *Shinyaku Shokoku-hyaku-monogatari* Toim. Shinozuka Tatsutoku. Gentou-sha Runaissance. Tokio. Alkuteos ilm. 1677.

Tutkimuskirjallisuus:

S= Burke, Edmund 1990: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Toim. Phillips Adam. Oxford University Press. Alkuteos ilm. 1757.

TK= Takaoka, Hiroyuki 2016. *Yūrei: Kindaitoshi ga umidashita bakemono*. Yoshikawa Hirofumin-kan. Tokio.

V= Girard, Rene 1984: *Violence and the Sacred (Bouryoku to seinaru mono)*. Käänt. Furuta Yukio. Hosei-daigaku-shuppan-kyoku. Tokio. Alkuteos ilm. 1972.

Abe, Masamichi 1981: *Nihon no Youkai-tachi*. Tokyo-shoseki. Tokio.

Aramata, Hiroshi 1999: *Horror syousetsu kougi*. Kadokawa-shoten. Tokio.

Aramata, Hiroshi 2017: *Obake no aishikata*. Poplar-sha. Tokio.

Arai, Shuichi 2004: *Bukkyou shiten kara mita sensou to heiwa*. Japan Association of Religion and Ethics. Shukyou to rinri. vol.4. 3-16.

Botting, Fred 2001: *Gothic: the New Critical Idiom*. Boydell & Brewer. Suffolk. Alkuteos ilm. 1996.

Chiba, Kouji 2016: *Shireba osoroshii Nihonjin no hushu*. Kawade-bunko. Tokio.

Cho, Kynghee 2018: *Misogyny and the Politics Affect in South Korea*. Songkonghoe University. The Society of Socio-informatics. vol.6. 35-47.

Craig, Stephanie 2012: *Ghost of the Mind: The Supernatural and Madness in Victorian Gothic Psychology*. The University of Southern Mississippi.

Edogawa, Ranpo 1979: *Kaidan nyumon*. Teoksessa *Edogawa Ranpo zenshu 18*. Kodansha. Tokio. Alkuteos ilm. 1949.

Finegan, Samuel 2016: *Deaths that wound: the traumatic potential of ghost stories*. Queensland University of Technology.

Freud, Sigmund 1955: *The Uncanny, in The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*. Käänt. Strachey. J. London: Hogarth Press. Lontoo. Alkuteos ilm. 1919.

- Fromm, Erich 2013: *The anatomy of human destructiveness*. Open Road Media. New York. Alkuteos ilm. 1973.
- Fujiki, Satoshi 2013: *Hakkutsu sareta hiokoshi no rekishi to bunka*. Miyazaki Prefectural Library. Miyazaki-ken bunka-kouza-kenkyu-kiyou. vol.40. 23-45.
- Fujisawa, Shuhei 1994: *Fujisawa Shuhei zenhu vol.23*. Bungei-shunjyu. Tokio.
- Fuse, Senzo 1902: *Hitobashira ni kansuru kenkyu*. The journal of the Anthropological Society of Tokyo. vol. 17. no. 194. 303-307.
- Gardner, Martin 1990: *The Annotated Alice*. W. W. Norton & Comp. New York. Alkuteos ilm. 1960.
- Girujicic-Alatriste, Lubie 2013: *Psychoanalytic Literary Criticism: Using Holland's DEFT Model as a Reader Response Tool in the Language Classroom*. City University of New York, College of Technology. Language and Psychoanalysis. 2013. vol.2 no.1. 20-49.
- Golden, Leon 1976: *The Clarification Theory of Katharsis*. Hermes vol. 104. no. 4. 1976. Franz Steiner Verlag. Stuttgart. 437-452.
- Hayek, Matthias 2018: *Youkai gainen no global-ka no kokoromi -Minami-France no yokai wo chushin ni shite*. Teoksessa *Higashi no Youkai nishi no monster*. Toim. Tokuda Kazuo. Bensei-shuppan. Tokio. 160-189.
- Higashi, Masao 2007: *Hyaku-monogatari no kaidan-shi*. Kadowaka-shoten. Tokio.
- Higashi, Masao 2008: *Kaisetsu, Bukimi sato kanashimi to*. Teoksessa *Bungou Kaidan kessaku-shu: Murou Saisen-shu -Douji-*. Chikuma-shobo. Tokio.
- Higashi, Masao 2010: *Kindai-Nihon no yūrei -bungakushi wo tadoru*. Teoksessa. *Yūrei -gaku nyumon*. Toim. Shoichiro Kawai. Shinshokan. Tokio. 179-195.
- Higashi, Masao 2011: *Naze kaidan wa hyakunengotoni hayarunoka*. Gakkenshinsho. Tokio.
- Ichijyo, Shinya 2015: *Yuisoron, Naze Ningen wa shisha wo omounoka*. Sangokan. Tokio.
- Ichianagi, Hiroataka 2014: *Rei wo shiru*. Toim. Kaizu Shingo, Okuyama Fumiyuiki. Sokyū-shorin. Tokio.
- Ikeda, Yosaburo 1974: *Nihon no yūrei*. Chuoukouron-shinsha. Tokio.
- Inagaki, Yoshinori 2012: *Tomas Aquinas no sonzai-ron*. Chisen-shokan. Tokio.
- Imamoto, Wataru 2010: *Gothic bungaku no yūrei*. Teoksessa *Yūrei -gaku nyumon*. Toim. Kawai Shoichiro. Shinshokan. Tokio. 39-51.
- Inoue, Enryo 1983: *Youkai-gaku-kougi*. Toim. Hirano Imao. Libro-port. Tokio.

- Inoue, Yasushi 1999: *"Kivitsu no kama" jyosetsu, Uwanariuchi karano kairi, Ugetsu-monogatari-ron, Gensen to shudai*. Chikuma-shoin. Tokio. Alkuteos ilm. 1987.
- Inoue, Yasushi 2016: *Kibitsu no kama*. Teoksessa *Ueda Akinari kenkyu-jiten*. Toim. Akinari-kenkyu-kai. Kasama-shoin. Tokio. 56-61.
- Ishii, Hiroyuki 2012: *Rekishi wo kaeta kazanhunka -Shizen-saigai no kankyou-shi-*. Tousui-shobo. Tokio.
- Ishii, Kanji 2007: *Nihon Keizai-shi*. University of Tokyo Press. Alkuteos ilm. 1991.
- Ito, Atsushi 2010: *Nihon no Sara-yashiki densetsu*. Kaicho-sha. Fukuoka. Alkuteos ilm. 2002.
- Iwata, Arata 1926: *Shinzoku-souzoku-hou gaiyou*. Dobunkan. Tokio.
- Jean, Gray Nicks Robin 2006: *Fairy Tales and Necrophilia: A New Cultural Context for Antebellum American Sensationalism*. University of Florida.
- Jeonghoon, Ryu 2012: *Datekurabe-okuni-kabuki ni okeru Kasane densetsu no henyō-Kasane no jinbutzu-zou wo chushin ni*. Bungaku-kenkyu-ronshu. vol.30. 81-96.
- Jeonghoon, Ryu 2016: *Kindai Ninon no Kaidan kenkyu, Meijiiki yūreitan wo gender, sensou, shokuminchi-shugi no shiza kara yominaosu*. University of Tsukuba.
- Johnson, Anthony 1992: Aukot ja goottilainen sensibiliateetti, Horace Walpole, M.G. Lewis, Mary Shelley, Charles Maturin. Toim. Matti Savolainen, Päivi Mehtonen. Kirjastopalvelu oy. Helsinki. 41-66.
- Kadoike, Mana 2014: *Bungaku-sakuhin kara miru hebi ni taisuru image no henka, Tashukyou kara no eikyou*. Kansai University. Eibei-bungaku eigogaku ronshu. vol.3. 65-100.
- Kadota, Mamoru 1997: *The Monk ni okeru chitsujo to han-chitsujo: Unmei no onna to England romanticism ni okeru kengen*. Nara University of Education. Cultural and social science. no 1. vol.46. 161-178.
- Kadota, Yoshimasa 2007: *Nihon to seiyō no Yokai kurabe-Yokai densetsu hyaku-wa-shu*. Miki-shobo. Saitama.
- Takei, Toshio & Tamori, Keisuke 1993: *Onomatopoeia -Gion Gitaigo no rakuen-*. Keiso-shobo. Tokio.
- Kasahara, Nobuo 1991: *Hyousyaku "Tenshu-monogatari": Yokai no cosmology*. Kokubunsha. Tokio.
- Kataoka, Yashichi 1997: *Kakure Kirishitan -Rekishi to minzoku 13*. NHK Publishing, Inc. Tokio. Alkuteos ilm. 1967.

- Kato, Koichi 2010: *Yūrei-yashiki-kou*. Teoksesta *Yūrei-gaku nyumon*. Toim. Kawai Shoichiro. Shinshokan. Tokio. 92-105
- Kätkelä-Puumala, Tiina 2014: *Postmodern Ghosts and the Politics*. Teoksessa *Death in Literature*. Toim. Kivistö Sari, Hakola Outi. Cambridge Scholars Publishing. 83-102.
- Kawai, Shoichiro 2010a: Shakespearer no *Yūrei*. Teoksesta *Yūrei-gaku nyumon*. Toim. Kawai Shoichiro. Shinshokan. Tokio. 24-38.
- Kawai, Shoichiro 2010b: *Toyo-hen*. Teoksesta *Yūrei-gaku nyumon*. Toim. Kawai Shoichiro. Shinshokan. Tokio. 123.
- Kazama, Kenji 2010: *Victoria-chou no yūrei tankyu*. Teoksessa *Yūrei-gaku nyumon*. Toim. Kawai Shoichiro. Shinshokan. Tokio. 77-91.
- Kigoshi, Osamu 1984: *Ugetsu-monogatari, Kenkyu-shiryō Nihon-koten bungaku 4, Kinse-shosetsu*. Meiji-shoin. Tokio.
- Kimbrough, Keller 2018: *Hon no yokai, Yokai no hon: Touzai no Tsukumogami-kou*. Teoksessa *Higashi no Youkai nishi no monster*. Toim. Tokuda Kazuo. Bensei-shuppan. Tokio. 190-205.
- Kimura, Akio 2010: *Gothic-bungaku to Gaskell to Mary Shelley tono hikaku kara*. Nihon Gaskell Kyokai. Gaskell-ronshu. no 20. 47-61.
- Kimura, Keiko 2018: *Hebi-onna no henyō, Laimia to Jyasei no in no baai*. Teoksessa. *Higashi no yokai nishi no monster*. Toim. Tokuda Kazuo. Bensei-shuppan. Tokio. 206-224.
- Kobayashi, Teruji 1978: *Yasha-ga-ike-kou*. Bulletin of Hokuriku university 2. Hokuriku university. Ishikawa. 1-14.
- Kobayashi, Yoshiko 2010: *Europe chusei no yūrei*. Teoksessa *Yūrei-gaku*. Toim. Kawai Shoichiro. Shinshokan. Tokio.
- Komatsu, Kazuhiko 2002: *Kamikakushi to Nihonjin*. Kadokawa-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. 1991.
- Komatsu, Kazuhiko 2003: *Ikai to Nihonjin -Emakinono no souzou-ryoku-*. Kadokawa-shoten. Tokio.
- Komatsu, Kazuhiko 2007: *Nihon-kaidanshi no tameni*. Kokubungaku kaisyaku to kyouzai no kenkyu. vol.52. no. 11. Sep. 2007. Gakutosha. Tokio.
- Komatsu, Kazuhiko 2015: *Youkai-gaku shinkou: Youkai kara miru Nihonjin no kokoro*. Kodansha. Tokio. Alkuteos ilm. 1994.
- Komatsu, Kazuhiko 2018: *Youkai-gaku shinkou*. Shougakukan. Tokio. Alkuteos ilm. 1994

- Konno, Ensuke 2005: *Kaidan minzokugaku no tachiba kara*. Chuo-kouronsha. Tokio. Alkuteos ilm. 1957.
- Kosaka, Kunitsugu 2015: *Aristoteles no keijijyou-gaku*. Nihon University College of Economics. Kenkyu-kiyou. 2015. Vol.79. 1-21.
- Koyama, Shizuko 1991: *Ryousaikenbo toiu kihan*. Keisou-shobo. Tokio.
- Kudo, Yuka 2016: *Shishatachi ga kayou machi, Taxi driver no yūrei gensho*. Teoksessa *Yobisamasareru reisei no shinsaigaku:3.11 Sei to shi no hazamade*. Toim. Kanabishi Kiyoshi. Shinchosha. Tokio. 1-23.
- Kukkonen, Karin 2013: *Space, Time and Casuality in Graphic narratives: An Embodied Approach*. Teoksessa *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and history Graphic Narrative*. Toim. Stein Daniel, Thon Jan Nöel. Deutsche Nationalbibliothek. Berlin/Boston. 49-66.
- Kyogoku, Natsuhiko 1999: *Edo bakemono-soushi*. Toim. Adam Kabat. Kadokawa-gakugei. Tokio.
- Lovecraft, H. P 2012: *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. Toim. Joshi S. T. Hippocampus Press. New York. Alkuteos ilm. 1927.
- Lo, Shauju 2014: *Izumi Kyoka "Yasha-ga-ike" wo yomu: ie no hyoushou wo shiza toshite*. Ochanomizu university, Hikaku Nihongaku-kyouiku centre Kenkyu-nenpou. no 10. 2014. Mar. Tokio. 194-200.
- Männikkö, Saijamari 2002: *H.P. Lovecraft and the Creation of Horror*. Englantilainen filologia. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Milmine, M. Alexis 2013: *Retracing the Shambling Steps of the Undead: The Blended Folkloristic Elements of Vampirism in Bram Stoker's Dracula*. Teoksessa *The Universal Vampire Origins and Evolution of a Legend*. Toim. Brodman Barbara, Doan E. James. Fairleigh Dickinson University Press. 30-43.
- Miura, Masashi 2016: *Gendai yurei-shosetus best 10 - Ningen toiu kyosuu-*. Teoksessa *Yūreigaku nyumon*. Toim. Kawai Shoichiro. Shinshokan. Tokio. 196-213.
- Miura, Ichiro 2016: *Jyasei no in. Ueda Akinari kenkyu*. Toim. Akinari kenkyu-kai. Kasama-shoin. Tokio. 62-68.
- Miura, Sukeyuki 1992: *Zashiki-warashi densetsu*. Teoksesta *Nohon "Shinwa • densetsu" souran*. Toim. Mouri Mai, Izutsu Kiyotsugu, Yoshinari Isami. Shinjinbutsuorai-sha. Tokio.
- Miyata, Noboru 2002: *Yokai no minzokugaku*. Chikuma-shobo. Tokio. Alkuteos ilm. 1985.
- Mizuki, Shigeru & Murakami, Kenji 2005: *Nihon yokai daijiten*. Kadokawa-shoten. Tokio.

- Murakami, Kazuhiko 1998: *Meiji-ki niokeru Mekake to saiban*. Meiji University Institute of Law. Horitsu-ronsou. vol.71. 3-6.
- Nagashima, Atsuko 2017: *Edo no isesousha-tachi: Sexual minority no rikai no tameni*. Bensei-shuppan. Tokio.
- Nagashima, Hiroaki 1993: *Dansei-bungaku toshiteno Ugetsu-monogatari Tokushu kinsei ni okeru bunshougo to katari*. Japanese Literature Association. Japanese Literature. vol.42. no. 10. 10-18.
- Nakamura, Kazumoto 1996: *Zashiki-warashi-kou*. Iwate University, Iwate daigaku gobun-gakkai. 1996. Jan. 1-9.
- Nanjo, Takenori 2010: *Yurei seitou: Chugoku to Eikoku to*. Teoksessa *Yūrei-gaku nyumon*. Toim. Kawai Shoichiro. Shinshokan. Tokio. 152-165.
- Noguchi, Hirohisa 1986: *Nihon denki densetsu daijiten*. Toim. Inui Katsumi. Kadokawa-shoten. Tokio.
- Noguchi, Takehiko 1994: *Shincho Nihon-bungaku album, Izumi Kyoka*. Shinchosha. Tokio. Alkuteos ilm. 1985.
- Ogata, Kiwako 2018: *Kyoui kara keikoku made Seiyou no kaibutsu hyoushou*. Teoksessa *Higshi no Yokai to nishi no monster*. Toim. Tokuda Kazuo. Bensei-shuppan. Tokio. 73-104.
- Ogawa, Masami 1970. *Dante ni okeru itan*. Kobe city University of Foreign Studies. Kobedai-ronsou. vol. 21. 85-100.
- Okabe, Takashi 2011: *Touno-monogatari no monogatarisei toha nanika, Kamikakushi-tan wo tegakari ni*. Journal of Kyoritsu Women's Junior College vol.54. 1-15.
- Origuchi, Shinobu 1988: *Sakaguchi Nobuo jiten*. Taishukan. Tokio. Alkuteos ilm. 1929.
- Otsuki, Hiroshi 2003: *Eikoku chusei-kouki no shakai*. Nensho-sha. Osaka.
- Ovaska, Tuulevi 1992: *Udolphon mysteeristä, Lady Oracleen Naisten gotiikkaa Ann Radcliffesta Margaret Artwoodiin*. Teoksessa *Haamulinnan perillisiä*. Toim. Savolainen Matti, Mehtonen Päivi. Kirjastopalvelu oy. Helsinki. 125-150.
- Ozawa, Eimi 2010: *Onna to yūrei: Remake sareru sei*. Teoksessa *Yūrei-gaku nyumon*. Toim. Kawai Shoichiro. Shinshokan. Tokio. 106-119.
- Sasaki, Kizen 2007: *Okushu no Zashiki-warashi no hanashi*. Teoksessa *Touno no Zashiki-warashi to Oshira-sama*. Chuou-kouron-shinsha. Tokio. Alkuteos ilm. 1920.
- Sato, Ryoichi 1994: *Shincho Nihon-bungaku album: Izumi Kyoka*. Shincho-sha. Tokio. Alkuteos ilm. 1985.

- Sato, Ryou 2014: *Sarawarekko no souzouryoku, Ireland to Touhoku*. Aoyama keiei ronshu vol.49. 2014. Dec. 34-50.
- Savolainen, Matti 1992: *Gotiikka eilen ja tänään: Johdannoksi*. Teoksessa *Haamulinnan perillisiä*. Toim. Savolainen Matti, Mehtonen Päivi. Kirjastopalvelu oy. Helsinki. 9-39.
- Sekiya, Hiroshi 2002: *Syoki Rohan no bungaku-kadai: Koda Rohan-shu shin-Nihon-koten-bungaku-taikei, Meiji-hen 22*. Iwaba-shoten. Tokio.
- Shibata, Jun 2008: *"Nanatsu mae wa Kami no uchi" wa hontouka*. National Musium of Japanese History journal. vol. 14. 2008. Mar. 109-139.
- Shimizu, Chikako 2010: *Genji-monogatari no houhou: Rokujo-no-miyasundokoro no monogatari-jou no kinou*. Ritsumeikan University. The Ritsumeikan literature review. vol.618. 145-155.
- Sugiyama, Shigeru 2007: *Ohaguro no rekishi. Yakushigaku zasshi*. 2007. vol.42. Jan. 28-33. Toim. Hayakawa Kazuki. Million-shuppan. Tokio.
- Sugiyama Shigenori 2008: *Kowai hanashi -Anata no shiranai Nippon no "kyouhu"*. Toim. Nackles henshu-bu. Million-shuppan. Tokio.
- Sullivan, Jack 1986: *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*. Toim. Barzum Jacques. Viking Press. New York.
- Suwa, Haruo 1988: *Nihon no yūrei*. Iwaba-shoten. Tokio.
- Suwa, Haruo & Shimura, Kunihiro 2000: *Nihon Setsuwa-densetsu-daijiten*. Bensei-shuppan. Tokio.
- Suwa, Haruo 2010: *Nihon yūrei-gaku-jishi*. Teoksessa *Yūrei-gaku nyumon*. Toim. Kawai Shoichiro. Shinshokan. Tokio. 124-136.
- Tajiri, Yoshiki 2010: *Beckett to modernism-bungaku no yūrei*. Teoksessa *Yūrei-gaku nyumon*. Toim. Kawai Shoichiro. Shinshokan. Tokio. 66-76.
- Takada, Mamoru 2001: *Kumano toiu shinsei: Ikai kara "han" ikai e*. Japan literature association 2001. vol.50. no.10. 1-11.
- Takahashi, Shinichi 1987: *Edo-kouki kara Meiji-zenki made no nenreibetsu jinkou oyobi shuseiritsu sibouritsu no suikei*. Niigata Sangyo University.
- Takahashi, Katsuhiko 2002: *Kaisetsu, Kyougaku subeki kaitou*. Teoksessa *Kamikakushi to Nihonjin*. Kadokawa-bunko. Tokio. 231-234. Alkuteos ilm. 1991.
- Takamatsu, Akiko 1991: *Jiku no tabibito: Kankyo to ongaku*. Tokyo-shoseki. Tokio.
- Takemitsu, Makoto 2006: *Nihonjin nara shitteokitai Shinto to jinjya*. Kawade-shobo. Tokio.

- Tanaka, M. Kathryn 2016: *Kaiki shousetsu niokeru Hansen-byou no shouzou -Kouda Rohan Taidokuro wo chushin ni-*. Otemachi University. Otemachi daigaku ronshu. vol.16. 89-124.
- Tanemura, Suehiro 1995: *Kaisetsu Suigen no megami*. Teoksessa *Izumi Kyoka-shu* 7. Toim. Tanemura Suehiro. Chikuma-shobo. Tokio.
- Taniguchi, Motoi 2009: *Kaidan-itan: Onnen no kindai*. Suisei-sha. Tokio.
- Tatsumi, Takayuki 2010: *American narative no yūrei*. Teoksessa *Yūrei-gaku-nyumon*. Toim. Kawai Shoichiro. Shinshokan. Tokio. 52-65.
- Tokuda, Kazuo 2018: *Uncanny to marvelous no touzai -Yokai to monster-*. Teoksessa *Higshi no Yokai to nishi no monster*. Toim. Tokuda Kazuo. Bensei-shuppan. Tokio. 1-43.
- Yagisawa, Souichi 1982: *Kasoujyou-nai niokeru sousou-koui no bunseki -Kasoujyou no ken-chiku-keikaku ni kansuru knkyu III*. Architectural Institute of Japan. Nihon kenchiku gakkai houkokusho. vol.315. 1982. Jun. 112-121.
- Yamakita, Naoshi 2006: *Hokkaido no rekishi-sanpo*. Toim. Hokkaido koutougakkou Nihonshi kyoikukai. Yamakawa-shuppansha. Tokio.
- Yanagida, Kunio 2007: *Touno-monogatari*. Teoksessa *Yanagida Kunio-shu:Yumeidan*. Toim. Higashi Masao. Chikuma-shobo. Tokio. Alkuteos ilm. 1910.
- Yanagida, Kunio 2014: *Kokyō shichijū-nen*. Teoksessa *Kamikakushi • Kakurezato*. Kadokawa-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. 1958.
- Yanagida, Kunio 2014: *Shouni-seizon-ken no rekishi*. Teoksessa *Kamikakushi • Kakure-zato. Yanagida Kunio kessaku-sen*. Toim. Otsuka Eiji. Kadokawa-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. 1935.
- Yanagida, Kunio 1926: *Yama no jinsei*. Kyoudo kenkyu-sha. Tokio.
- Yanagida, Kunio 2014: *Sasayaki no hashi*. Teoksessa *Kamikakushi • Kakurezato*. Kadokawa-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. 1962.
- Yoshida, Kazuho 2006: *Little Dorrit: Gothic shousetsu no ichiyouso toshiteno yashiki no jinkakuka*. Eibungakushu no. 46. Kansai University Institutional Repository. 49-67.
- Yoshimoto, Takaaki 1982: *Kyoudou-gensou-ron, Kaitei-shin-ban*. Kadokawa-shoten. Tokio. Alkuteos ilm. 1968.
- Yoshimoto, Takaaki 1968: *Kojin • Kazoku • Shakai*. Teoksessa *Yoshimoto Takaaki zen-chosaku-shu* 4. Keiso-shobo. Tokio.
- Wiesenfarth, Joseph 1998: *Gothic Manners and the Classic Novel*. The University of Wisconsin Press.

Sanomalehti:

Kojiro, Eiko 2016: *Rei no sonzai wo shinji masuka*. Be between Dokusha to tsukuru. Asahi shinbun be. Aamulehti 5.3.2016. sivu 10.

Sanakirjat:

1988: *Jodo-shinshu seiten 2.edition*. Toim. Jodo-shinshu kyougaku dendou kenkyu centre. Honganji-shuppan. Kyoto.

2005: *Sogo-Bukkyou daijiten 1*. Toim. Sogo Bukkyou daijiten henshu-iinkai. Hozo-kan. Kyoto. Alkuteos ilm. 1988.

Elokuvat:

Miyazaki, Hayao 2001: *Sen to Chihiro no kamikakushi*. Studio Ghibli. Tokio.

Nakata, Hideo 1998: *Ring*. Toho. Tokio.

Verbinski, Gore 2002: *The Ring*. Dream Works SKG. California.

Verkkomateriaalit:

Higashi-nihon-daishinsai ni tsuite: Higai-jyoukyou to keisatsu shochi. 8.12.2017. Japanin kansallinen poliisi virasto www-sivusto. Haettu 17.11. 2018.

<https://www.npa.go.jp/news/other/earthquake2011/index.html>

<https://www.npa.go.jp/news/other/earthquake2011/pdf/higaijokyo.pdf>

Luettelo kuvioista ja taulukoista

Kuva 1: Tsukioka Yoshitosi 1890: *Sarayashiki oite Kiku norei, Shinkei sanjyuro-kkaisen*.

Kuva 2: Nō-näyttely Itsukushima pyhäkössä.

Kuva 3: Katsushika, Hokusai 1831-1832: *Hyakumonogatari, Sarayashi-ki*. Sumida Hokusai Museum. Tokio.

Kuva 4: Uemura, Shoen 1918: *Honou*. Tokyo National Museum. Tokio.

Kuva 5: Kirjoittajan oma kuva 2019

Kuva 6: Anonyymi tekijä, 1677: *Kirishitan-shumon no monono rei*. Teoksesta *Shokoku-hyakumonogatari*.

Kuva 7: Toriyama, Sekien 1779: *Hitodama, Konjyaku-gazu-zoku-hyakki*.

Kuva 8: Tsukioka Yoshitoshi 1885-1892: *Tsuki-hyakusi, Genji Yugao maki*.

Kuva 9: Sawaki, Suusi 1737: *Nekomata* Teoksesta *Hyakkai-zukan*.

Kuva 10: Tsukioka, Yoshitoshi 1839-1892: *Yūrei no zu, Ubume*.

Kuva 11: Toriyama, Sekien 1780: *Dojo-ji no kane*. Teoksesta *Konjyaku hyakki shui*.

Kuva 12: Hayashi, Kihei Edo-kaudella 1700-luvulla: *Nō-men, Kanawa-onna*. Tokyo National Museum. Konparu-za omistuksessa. (Haettu 28.4.2019)

Kuvan omistaja: <https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Kakidai>

This file is licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Kuva 13: Ueda, Akinari 1776: *Hinpukuron*. Teoksesta *Ugetsu-monogatari*.