

Ihmisyiden rajat
Groteski hybridiruumiillisuus kaunokirjallisuudessa

Sirja Pohjonen
Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2018

Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

POHJONEN, SIRJA: Ihmisyyden rajat – groteski hybridiruumiillisuus kaunokirjallisuudessa

Pro gradu -tutkielma, 67 sivua
toukokuu 2018

Tutkielmani käsittelee kaunokirjallisia hybridiruumiillisuuksia ja niiden suhdetta henkilöhahmojen ihmisyyteen. Tutkielma asettuu posthumanistiseen suuntaukseen käsitellessään ihmisyyttä ja postihmisyyttä. Analysoin henkilöhahmojen ruumiillisuutta groteskin käsitteen ja ruumiinfenomenologisen teoriakehyksen kautta sekä pohdin henkilöhahmojen ihmisyyttä niin ruumiillisten kuin ei-ruumiillisten ominaisuuksien pohjalta.

Kohdeteokseni ovat H.C. Andersenin satu *Den lille havfrue* (1837, suom. *Pieni merenneito*), Kari Hotakaisen romaani *Bronks* (1993) ja Joe Hillin novelli ”Pop Art” (2008). Jokaisen teoksen päähenkilö on inhimillinen toimija, jonka ruumiillisuus on hybridistä ja siten ei-inhimillistä.

Tutkimuskysymyksiäni ovat: 1) Millaiset ruumiilliset, psyykkiset ja sosiaaliset seikat tekevät kaunokirjallisesta toimijasta inhimillisen tai ei-inhimillisen; mikä postihmisen tai postinhimillisen? 2) Mikä hybridiruumiillisuudesta tekee groteskia? 3) Asettaako hybridiruumiillisuus toimijan ihmisyyden kyseenalaiseksi?

Tutkielma osoittaa, että ihmisyyttä edellyttää jossain määrin tietynlaista ruumiillisuutta, mutta ulkoista ruumista jopa merkittävämmäksi tekijäksi nousevat ruumiilliset tuntemukset. Myös ajattelu, tunne-elämä ja performatiiviset toiminnat vaikuttavat käsitykseen toimijan ihmisyydestä. Tarkastelemanani henkilöhahmot eivät täytä postihmisen määritelmää, vaikka postinhimillisiä ominaisuuksia on nähtävissä.

Hybridiruumiillisuus on groteskia, koska siinä rikotaan luonnonlakeja yhdistelemällä eri kategorioihin kuuluvia olentoja ja elementtejä mahdottomalla tavalla. Groteski hybridiruumiillisuus asettaa henkilöhahmon ihmisyyden kyseenalaiseksi, mutta ei estä sitä. Subjekttiivinen groteski psyykkisen kärsimyksen kuvauksessa voi jopa inhimillistää hahmoa. Hybridiruumiillisuus itsessään ei välttämättä ole postinhimillistä, vaikka se hyvin voi olla sitä.

Avainsanat: ruumiillisuus, groteski, ruumiinfenomenologia, posthumanismi, ihmisyyttä

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Posthumanistinen tutkimussuuntaus	3
1.2	Ruumiifenomenologinen lähestymistapa ihmisyyden kysymykseen	6
1.3	Groteski hybridiruumiillisuus ja subjektiivinen groteski	7
2	Den lille havfrue – Pienen merenneidon kriisi	9
2.1	Ihminen vai kala?	11
2.2	Merenneitohahmo, seksuaalisuus ja kristillisen sielun kysymys	18
2.3	Pienen merenneidon mahdollinen ihmisuus	22
3	Bronks – koneistettua ihmisyyttä	30
3.1	Kone vai ihminen?	31
3.2	Antropomorfismi ja personifikaatio	34
3.3	Ihmisyys on muutakin kuin ruumis	38
4	Pop Art – elämää muoviruumiissa	50
4.1	Muoviesine vai tavallinen koulupoika?	50
4.2	Ruumiillisten tuntemusten poissaolo	55
4.3	Alituinen kuoleman läsnäolo ja groteski	57
5	Johtopäätökset	60
	Lähteet	64

1 Johdanto

Ihmisyden määritelmä on ollut suosittu pohdinnan kohde jo kauan erityisesti filosofian piirissä. Ihminen on aina ollut kiinnostunut itsestään ja siitä, mikä erottaa hänet muista olennoista. Tätä erityisyyttä voidaan etsiä monesta paikasta: ihmiselle tyypillisestä ajattelun tavasta ja muusta psyykkisestä toiminnasta, ruumiillisuudesta tai sosiaalisesta käytöksestä. Todellisuudessa nämä kaikki tekijät kuitenkin kietoutuvat yhteen kokonaisuudeksi, jossa kaikki vaikuttaa kaikkeen.

Tarkastelen tutkielmassani kaunokirjallisuudessa representoitujen inhimillisten toimijoiden epäinhimillisiä ruumiillisuuksia ja niiden suhdetta näiden toimijoiden ihmisyyteen. Analysoimissani teoksissa on jokaisessa päähenkilönä inhimillinen toimija, jonka ruumiillisuus on kuitenkin hybridistä ja siten epäinhimillistä. Hybridiruumiissa yhdistyy elementtejä eri olentojen tai esineiden fyysisestä olemuksesta.

Ruumiillisuutta on tutkittu melko paljon erityisesti sosiologisen ja feministisen tutkimuksen piirissä (ks. esim. Butler 1993 ; Julkunen 2004 ; Braidotti 1991). Kaunokirjallisia ruumiita on usein tällaisissa tutkimuksissa kuitenkin lähestytty sellaisen oletuksen kanssa, että kaunokirjallisuus ja siinä representoidut ruumiillisuudet peilaavat todellista maailmaa ja todellisia yhteiskunnallisia ilmiöitä. Tällainen ajattelu kuitenkin surkastuttaa kaunokirjalliset ruumiillisuudet vain eräänlaiseksi metaforaksi, vertauskuvalliseksi heijastumaksi. Tällöin oletetaan kaunokirjallisella teoksella olevan jonkinlainen sanoma ja tarkoitus vaikuttaa lukijoihin. Itse koen mielekkäämpänä tarkastella näiden ruumiillisuuksien materiaalista luonnetta.

Raija Julkunen (2004, 20) esittelee artikkelissaan kolme erilaista ruumiskäsitystä: materialistis–naturalistinen, konstruktionistinen ja fenomenologinen. Materialistis–naturalistisessa ruumiskäsityksessä on kyse biologisista tosiasioista sekä kivusta, nälästä, ikääntymisestä ja muista yleisinhimillisistä ruumiillisista ilmiöistä. Konstruktionistisessa käsityksessä huomio suuntautuu sosiaaliin suhteisiin ja merkityksiin, joihin sisältyy esimerkiksi erilaiset valtasuhteet. Fenomenologinen ruumiskäsitys tarkastelee ruumista elävänä, merkityksiä kantavana ja muodostavana, maailmaan suuntautuvana subjektina. (Julkunen 2004, 20.) Pyrin ottamaan

nämä kaikki ruumiillisuuskäsitykset huomioon analyysissäni ja siten muodostamaan kattavan kuvan tarkastelemieni henkilöahmojen ruumiillisuuksista.

Analysoimani kaunokirjalliset teokset ovat H.C. Andersenin satu *Den lille havfrue* (1837, suom. *Pieni merenneito*, jatkossa viitteissä suomennoksen kohdalla PM), Kari Hotakaisen romaani *Bronks* (1993) ja Joe Hillin novelli ”Pop Art” (2008, jatkossa viitteissä PA). Analyysin kohteena oleva kirjallisuus on valikoitunut sillä perusteella, että niissä jokaisessa on päähenkilönä inhimillinen toimija, jonka ruumiillisuus kuitenkin poikkeaa oleellisesti tavanomaisesta ihmisruumiista. Tarkemmin ottaen kaikkien näiden toimijoiden ruumiillisuus on hybridiruumiillisuutta, jossa yhdistyy ihmisen ruumiillisuus eläimeen, koneeseen tai esineeseen. Kaikkien näiden toimijoiden ruumiillisuudet sisältävät fantastisia elementtejä eivätkä voisi olla olemassa reaali maailmassa. Tarkastelen näitä hybridiruumiillisuuksia subjektiivisen groteskin käsitteen kautta ja pohdin niiden suhdetta ihmisyyteen. Keskityn analyysissäni pohtimaan fiktiivisten toimijoiden poikkeavan ruumiillisuuden merkityksiä fiktiivisen todellisuuden sisällä ja sen merkitystä toimijoiden ihmisyyteen. Poikkeavan ruumiillisuuden yhteydessä tarkastelen toimijoiden psyykkisiä, emotionaalisia ja sosiaalisia ominaisuuksia siinä määrin kuin teksteistä on tulkittavissa ja yhdistän myös nämä seikat toimijoiden ihmisyyden analysointiin. Lähestyn ihmisyyden kysymystä ruumiinfilosofisella tutkimusotteella, jolloin ihmisyyden keskiöön nousevat toimijan aistiperustainen tapa olla olemassa kontaktissa ympäröivän todellisuuden kanssa.

Tutkimuskysymyksiäni ovat: 1) Millaiset ruumiilliset, psyykkiset ja sosiaaliset seikat tekevät kaunokirjallisesta toimijasta inhimillisen tai ei-inhimillisen; mikä postihmisen tai postinhimillisen? 2) Mikä hybridiruumiillisuudesta tekee groteskia? 3) Asettaako hybridiruumiillisuus toimijan ihmisyyden kyseenalaiseksi? Hypoteesini on, että ei-inhimillisessä hybridiruumiillisuudessa on löydettävissä groteskeja piirteitä ja se voi olla tai olla olematta postinhimillistä; lisäksi oletan, että ei-inhimillinen ruumiillisuus asettaa toimijan ihmisyyden kyseenalaiseksi, mutta ei estä sitä, jos toimija on muuten riittävän inhimillinen.

Seuraavaksi valotan posthumanistista tutkimussuuntausta, johon luen myös oman tutkielmani, ja esittelen omia tutkimusmenetelmiäni ja keskeisiä käyttämiäni käsitteitä. Esittelen

ruumiinfenomenologisen tutkimustradition sekä subjektiivisen groteskin käsitteen, joita hyödynnän ruumiillisuuden ja ihmisyyden analyysissäni. Subjektiivisen groteskin käsite on hyödyllinen tarkasteltaessa hybridiruumiillisuuksia, sillä hybridisyys on jo itsessään groteskia (Perttula 2010). Tarkastelemieni henkilöhahmojen poikkeavan ruumiillisuuden vuoksi on hedelmällistä tarkastella näiden toimijuutta ruumiinfenomenologisesta näkökulmasta ja tehdä sen myötä tulkintoja kyseisten hahmojen mahdollisesta ihmisyydestä.

Teoreettisen pohjan esittelyn jälkeen siirryn analysoimaan ensimmäistä kohdeteosta, *Pieni merenneito* -satua, jonka päähenkilön ruumiillisuudessa yhdistyy ihmisen ja eläimen ominaisuuksia. Tämän analyysin kohdalla sivuan myös kahta muuta merenneitokertomusta, Helen Dunmoren *Ingoa* (2005) sekä Disneyn *Pieni merenneito* -animaatiota (1989). Tämän jälkeen analysoin toista kohdeteostani, *Bronksia*, ja siinä ilmenevää ruumiillisuutta keskittyen erityisesti romaanin päähenkilön ruumiillisuuteen ja koneistettuun ihmisyyteen. Kolmantena kohdeteoksena on novelli ”Pop Art”, jonka yhteydessä tarkastelen ihmisen ja esineen hybridiruumiillisuutta. Valitsemani teokset kattavat hybridiruumiillisuuksista ihmisen ja eläimen, ihmisen ja koneen sekä ihmisen ja esineen yhdistelmät. Lopuksi esitän johtopäätelmäni näiden teosten ilmentämästä ruumiillisuudesta, niissä ilmenevän groteskin merkityksistä ja ruumiinfenomenologisen analyysin tuloksista sekä näiden kaikkien suhteesta henkilöhahmojen ihmisyyteen. Kohdeteoksiani koskevan aiemman tutkimuksen esittelyn jätän kyseisten teosten käsittelylukuihin.

1.1 Posthumanistinen tutkimussuuntaus

Tutkielmani lukeutuu posthumanistiseen tutkimustraditioon käsitellessään ihmisyyttä ja sen rajoja. Posthumanismi on ihmisen erityisaseman kyseenalaiseksi asettava suuntaus, jonka juuret ovat muun muassa 1800-luvun loppupuolen luonnontieteellisessä, psykoanalyttisessä ja taloudellis-poliittisessa ajattelussa, 1900-luvun mannermaisessa filosofiassa, 1940-luvun kybernetikassa sekä 1970-luvun ympäristöherätyksessä (Lummaa & Rojola 2014, 7). Ihmisen erityisaseman lisäksi posthumanismi kyseenalaistaa ihmisen essentialistisen olemuksen ja uskon ikuisesti jatkuvaan inhimilliseen kehitykseen (emt., 8) ja pohtii vaihtoehtoisia tapoja käsitellä erilaisten olentojen olemuksia ja suhteita (emt., 14). Posthumanismissa katsotaan, että ihminen ei määrity suhteessa ei-inhimilliseen vaan on ennemmin kehittynyt siksi, mitä on, yh-

dessä erilaisten ei-inhimillisten materiaalien ja teknologioiden kanssa (emt., 14). Posthumanismi kysyy, mitä on olla ihminen aikana, jolloin ihmisen subjektiivisuus on kyseenalaistettu. Ruumiillisuus nousee posthumanistisessa tutkimuksessa keskiöön. (MacCormack 2016, 8.)

Posthumanismi-käsitteen on ensimmäisenä ottanut käyttöön egyptiläissyntyinen yhdysvaltalainen kirjallisuudentutkija Ihab Hassan, joka käsittelee vuoden 1977 esseessään ”Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?” muun muassa mielikuvituksen ja tieteen suhdetta, evoluutiota ja tietoisuutta sekä ihmisen ja koneen hybridiyttä. Nykyään posthumanistisen tutkimuksen voidaan nähdä jakautuvan kahdenlaiseen haaraan: 1) ei-organiseen, erityisesti koneista ja teknologiasta kiinnostuneeseen ja 2) orgaaniseen, erityisesti eläimistä ja ei-inhimillisestä luonnosta kiinnostuneeseen. (Lummaa & Rojola 2014, 16–17.) Molemmat tarkastelevat ihmisen ja ihmisyyden suhdetta näihin edellä mainittuihin tahoihin. Muun muassa dystooppiseen ja postapokalyptiseen kirjallisuuteen perehtynyt Juha Raipola (2014, 35) taas näkee posthumanismissa seuraavanlaisen kahtiajaon käyttöperinteen ja -kontekstin mukaan: 1) populaari suuntaus, jossa pääpaino on erilaisissa tulevaisuusvisioissa ja ihmisen teknologisessä parantelussa, muokkauksessa ja täydellistämässä ja 2) kriittinen suuntaus, jossa fokus on ihmisen suhteessa ei-inhimilliseen ja johon sisältyy antiessentialistinen ihmiskäsitys.

Oman tutkielmani sijoittaminen johonkin näistä suuntauksista ei ole täysin ongelmattonta, sillä tarkastelen sekä teknologian avulla muokatun ruumiin että täysin luonnottoman, mutta silti inhimillisen muoviruumiin suhdetta ihmisyyden kysymykseen, mikä viittaa ei-organiseen kiinnostuneeseen haaraan; kuitenkin tulevaisuusvisioiden sijaan tarkastelen ihmisyyden suhdetta ei-inhimilliseen sekä pohdin vaihtoehtoisia ihmisyyden määrittämisen tapoja, mikä osoittaa enemmän Raipolan erittelyssä kriittiseen suuntaukseen, vaikka mukana on myös populaariin suuntaukseen kuuluva ihmisen teknologinen muokaus. Lisäksi yksi tarkastelemistani hybridiruumiillisuuksista on täysin orgaaninen, ihmisen ja eläimen hybridi.

Tutkimusmenetelmänäni on valittujen teosten pohjalta tehty tekstianalyysi, jossa pohdin representoitujen hybridiruumiillisuuksien rakentumista subjektiivisen groteskin käsitteen kautta sekä niiden suhdetta toimijoiden ihmisyyteen hyödyntäen ruumiinfilosofista näkökulmaa. Valitsemiani teoksia olisi mahdollista tulkita metaforisesti: esimerkiksi ”Pop Artissa” ilmenevä inhimillisen toimijan ei-inhimillinen ruumiillisuus olisi selitettävissä sillä, että tarinomaailman todellisuudessa Art olisikin vain kertojapojan mielikuvituksen tuotetta; *Bronksissa*

ilmentyvä ei-inhimillinen ruumiillisuus taas voitaisiin helposti tulkita vain fantasian keinoin esityksi yhteiskuntakritiikiksi; *Pienessä merenneidossa* taas ei-inhimillisen ruumiillisuuden kysymys olisi mahdollista ohittaa vain toteamalla merenneitojen kuuluvan klassisiin taruolentoihin, jolloin tällaisen inhimillisen toimijan ihmisyyttä jo valmiiksi kiellettäisiin. Itse kuitenkin olen valinnut tulkintatavan, jossa analyysini pysyy fiktiivisen maailman sisällä eli representoidut hybridiruumiit tulkitaan sellaisenaan esiintyviksi materiaalisiksi ja koetuiksi fyysisyyksiksi.

Tutkielmani kannalta oleellisia termejä ovat posthumanistisessa tutkimuksessa erittäin yleiset ihminen (*human*), inhimillinen (*humane*), ei-ihminen (*non-human*), ei-inhimillinen (*non-humane*), postihminen (*post-human*) ja postinhimillinen (*post-humane*). Ensimmäiset neljä käsitettä ovat käytössäni varsin yleistajuisessa ja arkikielisessä merkityksessään enkä siksi näe tarpeelliseksi niiden teoreettisen taustan esittelyä. Kyseisten käsitteiden kohdalla tutkimuskirjallisuudessa tosin esiintyy jonkin asteista sekaannusta: esimerkiksi käännöksissä muun muassa usein *non-human* saatetaan kääntää ei-inhimilliseksi, vaikka käsitteet ovat oleellisella tavalla epäidenttiset, sillä nähdäkseni on selvää, että ihminen voi olla aivan hyvin ei-inhimillinen ja ei-ihminen voi olla inhimillinen. Lummaa & Rojola (2014, 20) puhuvat inhimillisistä ja ei-inhimillisistä eläimistä tai lyhemmin ihmisistä (*humans*) ja ei-inhimillisistä (*nonhumans*). Myös tässä nähdäkseni sekoitetaan käsitteet epämielekkäällä tavalla, sillä itse en näe, että ihminen olisi välttämättä inhimillinen tai ei-ihminen ei-inhimillinen. Sen vuoksi korostan, että minun käytössäni ihminen/ei-ihminen viittaa ihmiseen lajina, kun taas inhimillinen/ei-inhimillinen viittaa ihmiselle tyypillisiin ominaisuuksiin eikä siten edellytä ihmisyyttä lajimielessä. Nämä ominaisuudet voivat olla fyysisiä, psyykkisiä tai sosiaalisia. Lisäksi huomautan, että jonkin ominaisuuden inhimillisuus ei tarkoita, että kyseistä ominaisuutta ei voisi esiintyä ei-ihmisillä. Posthumanismi kartoittaa vaihtoehtoisia, ei-essentialistisia ja ei-hierarkkisia tapoja ymmärtää ihmisten ja ei-ihmisten ominaisuuksia ja suhteita toisiinsa (emt., 14). Näin ollen ei ole mielekästä ajatella, että ominaisuuden kuuluminen tietynlaiselle olenolle olisi muilta pois: vaikka jokin olisi inhimillistä eli ihmiselle tyypillistä, voi se olla tyypillistä myös muunlaisille olennoille. Tämä on oleellista siinä, miten luen esimerkiksi tunne-elämän inhimilliseksi ominaisuudeksi. Avaan asiaa tarkemmin ensimmäisessä käsittelyluvussa.

Posthumanismille tyypilliseen tapaan kyseenalaistan ihmisen ylemmyyden suhteessa ei-ihmisiin, mutta katson, että ihmisruumis, tietoisuus, tietynlaiset sosiaaliset performanssit, ratio-

naalinen ajattelu ja kompleksinen tunne-elämä sekä näiden kahden kielellistäminen ovat tyyppillisiä ihmiselle siinä määrin, että niitä voi pitää inhimillisinä ominaisuuksina huolimatta siitä, että osa näistä voi esiintyä myös ei-ihmisillä. Ihmisyyden on lopulta vain biologinen lajikäsitys. Koska kaunokirjallisuuden kohdalla henkilöhahmojen biologiaa on mahdoton tutkia, on huomio kohdistettava representoituihin ominaisuuksiin.

Postihmisellä viitataan posthumanistiselle tutkimustraditiolle tyyppillisesti jonkinlaiseen ihmisen jälkeiseen ihmiseen, useimmiten jollakin tavoin teknologisesti paranneltuun ihmiseen. Postinhimillisellä taas voidaan viitata niin toimijan tai asian ominaisuuteen kuin humanismin jälkeiseen aikakauteen, joka on jollakin tavoin nykyisen inhimillisyyden ylittänyt eli jossa nykyisenkaltaisen inhimillisyyden tai käsitysten ihmisruumiista katsotaan oleellisesti muuttuneen. (Lummaa & Rojola 2014, 17–18.)

Reaalimaailmassa ihmisen ja ei-ihmisen määrittely on vaivatonta, sillä asia voidaan testata biologisin kokein, mutta kaunokirjallisista toimijoista puhuttaessa asia ei ole niin yksinkertainen. Kaunokirjallisuuden fiktiivisten toimijoiden ihmisyyden aste on kiinni lukijan mielikuvasta, joka rakentuu tekstissä olevien kertomusrakenteiden pohjalta. Tässä avainasemaan nousevat toimijoiden ruumiillisuuden sekä psyykkisen ja sosiaalisen toiminnan kuvaukset.

1.2 Ruumiinfenomenologinen lähestymistapa ihmisyyden kysymykseen

Ruumiinfenomenologiselta kannalta oleellista ei ole se, mitä tai millainen ruumis on, vaan se, miten ja mitä tehden se on olemassa (Julkunen 2004, 20). Tarkastelen fiktiivisten toimijoiden hybridiruumiillisuuksia konkreettisina fyysisyyksinä ja pintoina analysoidessani niiden groteskiutta. Vaikka jo ruumiita tällä tavoin ulkopuolelta tarkastellessa niissä ilmenee inhimillisiä ja ei-inhimillisiä ominaisuuksia ja piirteitä, se ei kuitenkaan riitä kertomaan juuri mitään näiden toimijoiden mahdollisesta ihmisyydestä tai ei-ihmisyydestä. Sen vuoksi on huomioitava myös toimijoiden kokemusmaailma eli se millä tavalla he ovat olemassa ja yhteydessä ympäristöönsä. Vaikka käsittelen toimijoiden tunne-elämää ja sosiaalisia käytäntöjä myös yleisemmällä tasolla, ruumiinfenomenologia tarjoaa erinomaisen väylän tarkastella ruumiillisuutta sekä objektiivisena fyysisyytenä että toimijan omana kokemuksena.

Hyödynnän Genie Babbın artikkelissaan ”Where the Bodies are Buried: Cartesian Disposition in Narrative Theories of Character” (2002) esiin tuomaa mallia toimijoiden ruumiillisuuden

analysoimiseksi ruumiinfenomenologisilla periaatteilla. Malli pohjautuu fenomenologian kehittäjän Edmund Husserlin (1859–1938) teoriaan ruumiin kahdesta eri aspektista: 1) *Körper*, joka viittaa fyysiseen objektiiviseen ruumiiseen ja 2) *Leib*, joka viittaa ruumiillisiin tuntemuksiin. Babb on kuitenkin laajentanut teoriaa malliinsa siten, että ruumiillisten tuntemusten kenttä (*Leib*) jakautuu yhä viiteen alakenttään. Nämä ovat: 1) *exteroception*, joka viittaa ulkoisten ärsykkeiden aiheuttamiin ruumiillisiin tuntemuksiin, 2) *interoception*, joka viittaa sisäisten ärsykkeiden aiheuttamiin ruumiillisiin tuntemuksiin, 3) *motility*, joka viittaa intentionaaliseen liikkumiseen, 4) *viscerality*, joka viittaa elimellisiin tuntemuksiin ja 5) *habitus*, joka viittaa automatisoituneihin käytäntöihin.

1.3 Groteski hybridiruumiillisuus ja subjektiivinen groteski

Groteskia suomalaisessa kirjallisuudessa tutkinut Irma Perttula (2010, 18) kirjoittaa groteskisanan alkuperän olevan keisari Neron palatsista löytyneissä ornamentiikassa, jossa ilmeni mielivaltaista ihmisen, eläimen, kasvikunnan ja esineiden yhdistelyä.

Tyypillistä tälle groteskiksi nimetylle ornamentiikalle oli villi yhdistely, joka ei piitannut ”luonnonjärjestyksestä”, statiikan periaatteista, luonnollisista suhteista, symmetriasta eikä harmoniasta. Ennen kaikkea se esitti jotakin sellaista, mitä sellaisenaan ei ole luonnossa. (emt., 18.)

Groteski-sana on peräisin italiankielestä, jossa se tosiaan viittasi tietynlaistaornamentaalista tyyliä. Tätä tyyliä kritisoitiin erityisesti siitä, miten se esitti todellisia olentoja ja asioita tavalla, joka ei olisi oikeasti ollut mahdollista: kasviköynnökset pylväinä kannattelemassa koko rakennusta, ihmisen ja eläimen hybridit jne. Groteskin häiritsevyys perustuukin juuri siihen, että se rikkoo luonnonlakeja luodessaan mahdottomia yhdistelmiä ja visioita. (Kayser 1981, 19–21.)

Vaikka groteskista tuli kirjallisuudentutkimuksen käsite vasta 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa, merkitys säilyi yhä tarkoittamassa järjenvastaista ja luonnotonta (emt., 24). Groteskille on tyypillistä erikoinen yhdistely, ehjän muodon rikkominen sekä luonnollisena ja normaalina

pidetystä poikkeaminen (emt., 22). Tämä kaikki pätee analyysini kohteina olevien kaunokirjalisten toimijoiden hybridiruumiillisuuksiin ja sen vuoksi on mielestäni perusteltua tarkastella näitä nimenomaan groteskin käsitteen kautta.

Groteskin tutkimus jakautuu kahteen haaraan. Toinen haara keskittyy karnevalistiseen groteskiin, jonka tunnetuimpia tutkijoita on Mihail Bahtin. Bahtin (1995) katsoo groteskin ruumiin olevan klassisen kaanonin makuun ruma ja epämuodostunut tai edustavan jonkinlaista yleiskansallisuutta tai utooppisuutta. Toinen haara tarkastelee subjektiivista groteskia, jota toisinaan kutsutaan myös kauheaksi groteskiksi. Karnevalistisen groteskin ammentaessa muun muassa yleisinhimillisiä ruumiillisuuksia korostavasta kansannaurukulttuurista, subjektiivinen groteski korostaa yksilöllisen psyyken toiminnan synkkiä puolia (Perttula 2010, 27–28). Subjektiivisen groteskin piirissä tunnetuin tutkija on Wolfgang Kayser. Kayser (1981, 16) kuvaa groteskia niin, että ensin huvittava muuttuu yhä kohtuuttomammaksi, kunnes se lopulta muuttuu kauhistuttavaksi. Kayserin (emt., 21) mukaan groteskiin liittyi jo renessanssin aikaan leikkisän ja fantastisen ohella jokin uhkaava ja tuhoisa elementti; groteskissa raja elollisen ja elottoman välillä ei ole millään muotoa selvä ja symmetria ja mittasuhteet ovat muuttuneet täysin merkityksettömiksi. Tämä reaali maailman lainalaisuuksien puute luo myös absurdiutta ja aiheuttaa hämmennystä – lukija ei usein ole varma, miten hänen tulisi lukemaansa reagoida (emt., 31 ; 33). Groteskissa tuttu ja näennäisen harmoninen maailma tehdään vieraaksi rikkomalla koherenssi; myös äkillisyys ja yllätyksellisyys kuuluvat groteskiin (emt., 37 ; 184). Kauhistuttavuus ja jopa hahmojen hirviömäisyys on tyyppillistä groteskille (emt., 24). Klassisimmassa groteskissa pääosassa ovat ihminen, kasvillisuus, eläinkunta ja elottomat asiat, mutta modernissa maailmassa myös teknologia on löytänyt tiensä groteskiin: hybridivalikoimaan on tullut orgaanisen ja mekaanisen hybridit; lisäksi puhutaan teknisestä tai teknologisesta groteskista, jossa erilaiset välineet elollistuvat. Samoin kuin ihminen tehdään vieraaksi ei-elollistamalla, esine vieraannutetaan herättämällä se henkiin. (emt., 183.)

Suomalaisista tutkijoista Irma Perttula on tutkinut subjektiivista groteskia. Perttula (2010) käyttää termiä subjektiivinen groteski viitatessaan yksilöllisen psyyken groteskiin erotuksena karnevalistisesta groteskista. Perttula (2010, 33) huomauttaa groteskin olevan ennen kaikkea relationaalinen käsite eli se rakentuu poikkeavuutena normista:

Siinä on eri tavoin ja eri tasoilla kyse ennen kaikkea normista poikkeavasta sekamuotoisesta yhdistelystä, mutta (usein yhtä aikaa) myös inversiosta (nurinkääntämisestä), degradaatiosta (arvonalennuksesta ja madaltamisesta), deformaatiosta (epämuotoisuudesta), disharmoniasta ja liiallisuudesta.

Analyysini kohteena on toimijoiden tavallisesta ihmisruumiista poikkeava ruumiillisuus ja tätä poikkeavuutta on nähdäkseni mielekästä tarkastella groteskin käsitteen avulla. Perttula (emt., 40) toteaa, että groteskissa ilmiöt eivät yleensä sovi kategorioihin, vaan koostuvat yhteen sopimattomista osista muodostaen erikoisia hybridejä, jotka on mahdollista visualisoida, mutta jotka eivät vastaa mitään olemassa olevaa kategoriaa tai todellisuuden fysikaalista objektia. Perttula (emt., 40) katsoo, että lopputuloksena on ei-olioita ja ei-esineitä. Itse en kuitenkaan suhtaudu tarkastelemini toimijoihin näin pessimistisesti, vaan uskon, että tarkempi määrittely suhteessa ihmisyyteen on mahdollista.

Itse en kiinnity kovin tiukasti mihinkään mainituista groteskin määritelmistä sellaisenaan, vaan sovellan groteskin käsitettä avoimemmin analysoidessani kohdeteoksiani ja niissä ilmenevää ruumiillisuutta. Kuitenkin kohdeteosteni groteski on pääasiassa subjektiivista groteskia. Tutkielmassani groteskin huomionarvoisimmat piirteet ovat luonnottomuus, normaalista poikkeaminen sekä erilaisten elementtien yllättävä ja hämmentävä yhdistely.

2 *Den lille havfrue* – Pienen merenneidon kriisi

Ensimmäisenä tarkastelemanani hybridinä on perinteisesti ihmisen ja eläimen yhdistelmä, merenneito. Merenneito on klassinen myyttinen hahmo, jossa ihmisen ylävartalo yhdistyy kalamaisesti suomujen peittämään pyrstöön. Voisi väittää, että on jokseenkin teennäistä puhua ihmisen ja eläimen välisestä hybridistä ihmisen ollessa vain yksi eläinlaji muiden joukossa. Kuitenkin tällaiset ihmisen ja eläimen piirteitä yhdistelevät hybridihahmot ovat ikiaikaisia ja suosittuja, mikä kertoo niiden vetoavuudesta ihmismieleen. Klassisia hybridihahmoja, joissa yhdistyy ihmisen ja eläimen ruumiillisia piirteitä, löytyy esimerkiksi antiikin Kreikan mytologioista sekä muinaisen Egyptin jumalhahmoista.

Japanilaisia merenneitotarinoita tutkineen Lucy Fraserin (2013) mukaan merenneitoa tarkoittava sana *ningyo* on ollut käytössä jo satoja vuosia ennen ajanlaskun alkua Kiinassa, josta monet merenneitotarinat ovat siirtyneet aikoinaan Japaniin. Vuoden 931–937 kiina–japani -sana-kirjassa merenneito on luokiteltu tiettyntyyppiseksi kalaksi. Merenneidon lihan on uskottu tuovan syöjälleen ihmeellisiä taikavoimia, kuten esimerkiksi ikuisen nuoruuden. (emt., 181.)

Ensimmäinen kohdeteokseni on tanskalaisen Hans Christian Andersenin satu *Den lille havfrue* (1837) eli suomeksi *Pieni merenneito*. Sadussa palavasti ihmisten pariin kaipaava pieni merenneito rakastuu sattumalta näkemäänsä prinssiin ja uhraa äänensä merennoidalle saadakseen ihmisen jalat ja päästäkseen siten prinssin luokse. Prinssi ottaa pienen merenneidon luokseen asumaan, mutta kuitenkin rakastuu toiseen ja menee tämän kanssa naimisiin, minkä vuoksi pieni merenneito tekee itsemurhan ja muuttuu meren vaahdoksi ja sen myötä samalla ilmanhengeksi. Hyödynnän alkukielisen teoksen rinnalla analyysissäni Eeva-Liisa Mannerin suomenosta vuodelta 1973, josta on peräisin käyttämäni suomenkieliset lainaukset. Alkukieliset otteet löytyvät alaviitteinä. Alkukielinen teos, jota käytän, on elektroninen aineisto ja kokonaisuudessaan samalla sivulla, minkä vuoksi alkukielisiin lainauksiin ei ole merkitty sivunumeroita.

Koska *Pieni merenneito* on satuna melko suppea ja kerronnaltaan suoraviivainen, täydennän merenneitoanalyysiäni paikoitellen esittämällä esimerkkejä toisesta teoksesta, Helen Dunmoren *Ingo* -romaanista (2005). Kyseessä on nuorten fantasia-pentalogian ensimmäinen osa. *Ingossa* rannikolla asuvan sisarusparin isä katoaa mystisesti ja pian tämän jälkeen he alkavat tuntea outoa vetoa mereen, jossa he sitten tutustuvat toiseen sisaruspariin, joka kuuluu Meren väkeen. Teoksen päähenkilönä on nuori tyttö Sapphire, joka tutustuu Meren väen poikaan, Faroon. *Ingo* tarjoaa uudistettua merenneitotarinaa ja siten keskustelee *Pienen merenneidon* ja muiden perinteisten merenneitokertomusten kanssa erilaisia konventioita purkaen. Esimerkiksi merenneitojen myyttisyys ja sadunomaisuus tuodaan esille eksplisiittisesti, jolloin tehdään selväksi, että teos ei ole satua, vaan ikään kuin totta, sillä merenneitoja ei teoksen fiktiivisessäkään maailmassa kuuluisi olla olemassa. Lisäksi kun perinteisesti merenneidoilla ja muulla merenväellä kuvataan olevan kalanpyrstö, *Ingossa* sen tilalla on hylkeenpyrstö. *Ingossa* myös suoraan kommentoidaan perinteisiä merenneitokertomuksia ja verrataan niitä koettuun: merenneidon *kuuluisi* päähenkilön mielestä istuskella kalliolla käsissään kampa ja

peili ja hiuksiaan harjaten ja laulaen odotella merimiehiä mereen houkuteltavaksi – mutta hänen kohtaamansa merenväen edustaja ei vain sovi tähän ennako-oletukseen (*Ingo*, 83). *Ingon* lisäksi täydennän analyysiä tuomalla vertailukohtia Disneyn *Pieni merenneito* -elokuvasta (1989), sillä se kertoo Andersenin sadun tarinan modernisoidussa muodossa.

Pienen merenneidon ruumiillisuutta on tutkinut Lori Yamato artikkelissaan ”Surgical Humanization in H. C. Andersen’s ‘The Little Mermaid’” (2017). Yamato kirjoittaa, että aihe on jäänyt vähälle huomiolle, mitä hän pitää oudoksuttavana, kun satu kuitenkin sisältää ruumiin silpomisista – merenneidon on ihmisyyden saavuttaakseen luovuttava sekä pyrstöstään että äänestään. Yamato hyödyntää vammaistutkimusta analysoidessaan normatiivista ja häiritsevää ruumiillisuutta. (emt., 295.) Vammaistutkimuksessa satuja tutkitaan siltä kannalta, mitä niistä on opittavissa ja miten niissä käytetään vammaisia (*disabled*) ruumiita sekä sitä, millaisia laajempia malleja vammaisuuden kuvauksissa on nähtävissä. Tutkimusalan oletuksiin kuuluu se, että lastenkirjallisuus luo ja vahvistaa kulttuurisia normeja koskien sitä, millaista on hyvä tai huono ruumiillisuus. Yamato huomioi ruumiiseen liittyvän symboliarvon ja perinteiset hierarkiat sekä Andersenin käyttämän kielen ja osoittaa ruumiin olevan monimerkityksinen tausta vallan ja sosiaalisesti rakentuneiden moraalistandardien kuvaamiselle. (emt., 296.)

Ensimmäisessä alaluvussa analysoin Pienen merenneidon ruumiillisuutta ja hybridisyyttä sekä sadun groteskeja piirteitä. Toinen alaluku käsittelee merenneitohahmoa yleisemmin sekä sadussa ilmenevää seksuaalisuutta ja kristillistä taustavirettä. Kolmannessa alaluvussa pohdin Pienen merenneidon ihmisyyden kysymystä ruumiinfenomenologisen teoriakehikon avulla.

2.1 Ihminen vai kala?

Mereneitona *Pienen merenneidon* päähenkilö on kiistatta hybridihahmo, sillä hänessä yhdistyy ihmisen yläruumis ja kalan pyrstö. Myös muita jakautuneita piirteitä löytyy: hänellä on ääni sekä laulu- ja puhekyky kuten ihmisellä, mutta kuitenkin vedessä elävän olennon kyky hengittää ja elää veden alla meren pohjassa. Tämän hybridiruumiillisuuden vuoksi pientä merenneittoa voidaan jo lähtökohtaisesti pitää groteskina hahmona, sillä kuten Perttula (2010, 40) kirjoittaa, erityisesti ihmisen ja eläimen fyysisiä ominaisuuksia yhdistävät hybridihahmot kuuluvat klassisen groteskin piiriin. Yamaton (2017, 298) mukaan Pieni merenneito esitetään toisaalta valmiiksi jakautuneena hybridinä, joka yhä jakauttaa ruumiinosansa, pyrstön, kahtia

kärsien suuria tuskia. Tällöin jo epämuodostunut aiheuttaa itselleen epämuodostuman ollakseen vähemmän epämuodostunut eli lähempänä sitä mitä toivoisi olevansa. Toisaalta saavuttuaan uuden ruumiin, ihmismuodon, merenneidon ruumiillisuus näyttäytyy alun perin epätäydellisenä; tällöin epätäydellinen merenneitous on parannettavissa täydelliseksi ihmisyydeksi. Merenneito ei siis ikinä ole itsessään täydellinen ja kokonainen, vaan aina puutteellinen, aina vain puoliksi ihminen. Täydellinen ja kokonaisvaltainen merenneitous ei vaikuta olevan vaihtoehto, ei ainakaan Pienen merenneidon kohdalla, joka kaipaa alati jotain muuta. (emt., 298.)

Sadussa on kuitenkin myös muita groteskeja piirteitä. Kuten monet Andersenin sadut, myös *Pieni merenneito* on satugenrelle tyypillisen kerronnallisesti kevyen muotonsa alla varsin synkkä ja täynnä kärsimystä. Andersen onkin itse sanonut, ettei hänen satunsa ole tarkoitettu ainoastaan lapsille, vaan niiden todellisen merkityksen ymmärtävät vain aikuiset (Yolen 2006, 241; de Mylius 2006, 168). Ruumiillisuutta korostavat fyysisen kärsimyksen kuvaukset tekevät sadusta synkän ja henkisen tuskan voimakas läsnäolo huokuu subjektiivista groteskia.

Pienen merenneidon sielunmaisemaa leimaa kalvava ja epätoivoinen halu päästä elämään maan päälle ihmisten pariin. Vaikuttaa siltä, että ilman tämän toiveen toteutumista pieni merenneito ei koe elämää elämisen arvoiseksi ja hän on valmis tekemään mitä tahansa toiveensa toteuttamiseksi. Tilanne pahenee entisestään, kun hän näkee meren pinnalla käydessään prinssin ja rakastuu tähän. Pieni merenneito vaikuttaa tuntevan lähes itseinhoa tahtoessaan niin vahvasti muuttua ihmiseksi. Ajatuksen pyrstönsä muuttamisesta ihmisen jaloiksi ja siten ihmisruumiin saavuttamisen Pieni merenneito saa isoäidiltään, joka kertoo ihmisten pitävän merenneitojen kalanpyrstöä rumana (PM, 190–191). *Ingossa* päinvastoin Sapphire kokee ihmisjalkansa rumiksi: "My legs look strange beside the strong, dark, glistening curve of Faro's tail. They look thin and feeble and forked. Almost ugly." (*Ingo*, 185.) Sapphiren mielessä Faron pyrstö on muodostunut normiksi, johon peilattuna hän näkee jalkansa outoina, heikkoina ja haarautuneina eli jotenkin viallisina. *Ingo* siis eroaa perinteisestä merenneitotarínasta siinä, että se ei enää tarjoakaan konventionaalisen antroposentristä eli ihmiskeskeistä näkökulmaa, vaan päinvastoin ihmisenkin näkemys on enemmän merenneitokeskeinen: merenneidon – tai meren väen – ruumis on normi, johon ihmisruumista verrataan eikä toisin päin.

On huomionarvoista, että erityisen inhottavina, kammottavina ja verenhimoisina *Pienessä merenneidossa* esitetään kertomuksen ainoat muut hybridit, polyypit, joita pieni merenneito kohtaa matkallaan merennoidan luokse:

Sen takana oli hänen talonsa kammottavassa meren metsässä. Kaikki puut ja pensaat olivat siellä polyyppejä – puoliksi eläimiä, puoliksi kasveja – jotka näyttivät satapäisiltä niljaisilta käärmeiltä. Pieni merenneito pysähtyi kauhuissaan ja olisi mieluummin kääntynyt takaisin - - (PM, 191)¹

Hän kietoi pitkät, aaltoilevat hiuksensa pänsä ympäri, etteivät polyypit olisi takertuneet niihin, risti kätensä rinnalleen ja ui notkeana kuin kala ahnaiden polyyppien loimitse. Hän ehti huomata, että jokainen polyyppi piteli hellittämättä kiinni saaliistaan - - Yhden pienen merenneidonkin ne olivat vanginneet, tukahduttaneet ja kalvaneet; se näky oli kauhein kaikista. (PM, 192.)²

Polyyppeja kuvataan kauhistuttaviksi ja kaikkiaan epämiellyttäväiksi, käärmeeseen rinnastetuna jopa jollakin tavoin ilkeämieliseksi – käärmeen symbolinen merkityshän on jo Raamatusta

¹ Bag ved laae hendes Huus midt inde i en sælsom Skov. Alle Træer og Buske vare Polyper, halv Dyr og halv Plante, de saae ud, som hundredhovede Slinger, der voxte ud af Jorden; alle Grene vare lange slimede Arme, med Fingre som smidige Orme, og Leed for Leed bevægede de sig fra Roden til den yderste Spidse. Alt hvad de i Havet kunde gribe fat paa, snoede de sig fast om og gav aldrig mere Slip paa. Den lille Havfrue blev ganske forskrækket staaende der udenfor; hendes Hjerter bankede af Angest, nær havde hun vendt om – –

² Sit lange flagrende Haar bandt hun fast om Hovedet, for at Polyperne ikke skulde gribe hende deri, begge Hænder lagde hun sammen over sit Bryst, og fløi saa afsted, som Fisken kan flyve gennem Vandet, ind imellem de hæsle Polyper, der strakte deres smidige Arme og Fingre efter hende. Hun saae, hvor hver af dem havde noget, den havde grebet, hundrede smaae Arme holdt det, som stærke Jernbaand. Mennesker, som vare omkomne paa Søen og sjunkne dybt derved, tittede som hvide Beenrade frem i Polypernes Arme. Skibsroer og Kister holdte de fast, Skeletter af Landdyr og en lille Havfrue, som de havde fanget og qvalt, det var hende næsten det forskrækkeligste.

alkaen ollut melkoisen negatiivinen ja jonkinlaista petosta edustava. Polyyppien raakalaismaisuutta korostetaan kertomalla niiden vanginneen ja tuhonneen jopa yhden merenneidon, mikä tietysti merenneidon näkökulmasta lienee pahin mahdollinen petos ja rikos. Polyypeissä yhdistyy eläin ja kasvi, mikä tekee niistä hybridien ohella myös groteskeja (Perttula 2010, 18–19). Antroposentrisestä eli ihmiskeskeisestä näkökulmasta on luontevaa arvottaa ympäristöä siten, että mitä erilaisempi jokin on ihmiseen nähden, sitä arvottomampi se on. Näin ajatellen ihmisestä seuraavaksi arvokkain on eläin, sitten kasvit ja lopulta elottomat asiat kuten kivet ja esineet. Perttula (2010, 35–37) tuo esiin, miten arvokkaan ja arvottoman yhteen tuominen on yleisesti ottaen groteskin klassisia keinoja; tämä voi olla erilaisten kirjallisten tyylilajien yhdistelyä, mutta myös kategoristen luokkien yhdistelyä. Ihmisen yhdistäminen eläimeen on groteskia sillä se saattaa arvokkaan yhteen antroposentrisestä näkökulmasta vähemmän arvokkaan kanssa. Sama tapahtuu, kun yhdistetään eläin ja kasvi – eri arvotason olennot yhdistetään groteskiksi hybridiksi.

Merenneidon psykyen vallan pakkomielteen, itseinhon ja epätoivon lisäksi sadun näkyvimpiä groteskeja piirteitä on ruumiillisen tuskan voimakas läsnäolo. Merennoidan tarjoaman taikajuoman aikaansaama muodonmuutos aiheuttaa suuria tuskia: ”[H]än joi katkeran juoman ja tunsu samalla kun kaksiteräinen miekka olisi lävistänyt hänen ruumiinsa. Voimattomana hän vaipui askelmalle ja makasi pitkän aikaa kuin kuollut.”³ Herätessään hän tuntee yhä ”polttavaa tuskaa”⁴ ja siitä alkaen hänen jokainen askeleensa ”tuotti niin suurta tuskaa, kuin olisi astunut veitsen terälle”⁵. (PM, 194.) Lisäksi merennoita vaatii korvaukseksi taikajuomastaan merenneidon äänen ja leikkaa siksi tältä kielen irti (PM, 193). Fyysisen tuskan voimakas esiintuonti ja siten fyysisyyden jopa liioiteltu korostuminen on groteskille tyypillistä (Perttula 2010, 44). Groteskia on myös liioitellun tuntuinen väkivalta kohdassa, jossa merennoita leikkaa Pienen merenneidon kielen irti, vaikka tapaus ohitetaan ilman suurempaa kuvailua. Disneyn piirretystä tämä kohta on poistettu kokonaan ja Pieni merenneito menettää äänensä noidalle taikavoimin ilman fyysistä väkivaltaa. Mykkyys estää itseilmaisun, myös kivun

³ Den lille Havfrue drak den brændende skarpe Drik, og det var, som gik et tveægget Sværd igjennem hendes fine Legeme, hun besvimedede derved og laae, som død.

⁴ Da Solen skinnede hen over Søen, vaagnede hun op, og hun følte en sviende Smerte – –

⁵ Hvert Skridt hun gjorde, var, som Hexen havde sagt hende forud, som om hun traadte paa spidse Syle og skarpe Knive – –

ilmaisun ja siten eristää kärsivän yksin omaan mieleensä, mikä tekee kärsimyksestä vielä subjektiivisempaa. Siten Pienen merenneidon mykkyys ja äänettämyys (*voicelessness*) ilmentää subjektiivista groteskia.

Ruumiillisen tuskan lisäksi sadussa on jatkuvasti läsnä Pienen merenneidon psyykkinen tuska. Ensin hän kärsii siitä, ettei pääse prinssin luokse maan päälle ja sen lopulta onnistuttua, vanhan kärsimyksen tilalle tulee nopeasti henkinen tuska siitä, ettei prinssi rakastukaan häneen vaan toiseen naiseen. Lopulta hän tekeekin itsemurhan, koska ei pysty tappamaan prinssiä ja saamaan siten jatkettua elämäänsä merenneitona. Tai ehkä onkin niin, että pieni merenneito tosiaan ei pidä merenneidon elämää elämisen arvoisena ja siksi päätyy ratkaisuunsa. Andersenin saduille on yleisemminkin hyvin tyypillistä isojen teemojen – elämän, kuoleman ja ikuisuuden – käsittely (de Mylius 2006, 176). Tällainen alleviivattu psyykkisen tilan esiintuonti erityisesti henkisen kärsimyksen muodossa on tyypillistä subjektiivista groteskia (Perttula 2010, 30). Sadussa on myös groteskia liioittelua, kun emootiot muuttuvat ruumiillisiksi: esimerkiksi Pienen merenneidon sydämen sanotaan murtuvan ja muuttuvan meren vaahdoksi, jos prinssi rakastuukin johonkuhun toiseen. Myös *Ingo* Sapphire kokee itseinhoa, mutta nimenomaisesti ihmisyyttään, ei merenneitouttaan kohtaan. Hän kadehtii Faron pyrstöä ja toivoo, että olisi vähemmän inhimillinen ja enemmän ingolainen (*Ingo*, 199).

Pienessä merenneidossa on nähtävissä runsaasti groteskeja piirteitä: ensinnäkin groteskin ruumiillisuuden muodossa, joka ilmenee hybridiruumiillisuutena ja ruumiillisen tuskan kuvauksessa; toiseksi yksilöpsykyen synkkiä puolia korostavana pakkomielteen, epätoivon, itseinhon ja muun henkisen kärsimyksen kuvauksessa. Nähdäkseni juurikin ”Pienen merenneidon” groteskit piirteet tekevät H. C. Andersenin sadusta sykkähdyttävän ja ikimuistoisena tavalla, joka ei toteudu esimerkiksi Disneyn versiossa Pieni merenneito -sadussa, josta valtaosa groteskiudesta on siivottu pois. Myös Disneyn *Pieni merenneito* -elokuvassa riittää draamaa ja kärsimystä, mutta se on laimennettu koko perheen elokuvalla sopivalle tasolle: fyysistä kärsimystä ei esitetä ilmenevän juuri lainkaan edes ihmiseksi muuttumisen yhteydessä ja psyykkisen kärsimyksen alkuperäisessä sadussa aiheuttavan epätoivon tilalla on ennemminkin nähtävissä Pienen merenneidon jatkuva toiveikkuus. Elokuvassa tarina myös päättyy onnellisesti ja merenneito saa prinssinsä lopulta eikä toteuta itsemurhaa. Lisäksi tarinaa rytmittävät iloiset laulut ja esimerkiksi alkuperäisen sadun moralisoiva isoäitihahmo puuttuu elokuvasta – mo-

raalisaarvoja tarjoaa lähinnä Pienen merenneidon isän palkollinen, Sebastian-rapu, joka kuitenkin on niin hauska ja sympaattinen hahmo, ettei siitä välity samaa ankaraa vaikutelmaa kuin sadun isoäidistä. (*Pieni merenneito*, 1989.)

Pienessä merenneidossa ihmisyyden/ei-ihmisyyden ja inhimillisyyden/ei-inhimillisyyden käsittely eksplisiittisesti kerronnassa jää niukaksi, kun taas *Ingossa* näitä teemoja käsitellään avoimesti erityisesti Faron kautta, joka Meren väen edustajana on puoliksi mies, puoliksi hylje. Faro pysyy hengissä niin meressä kuin maalla, mutta maalla olo ei ole hänelle luontaista. Sukeltaessa hänen ruumiillinen inhimillisyytensä vähenee: hänen sieraimensa sulkeutuvat kuin hylkeellä ja aiemmin inhimillisen tuntuinen ranne ei tunnu enää ihmisen ranteelta vaan on viileä ja sileä kuin taarilevän paksu varsi (*Ingo*, 90).

People. Humans. I glance down at Faro's curved, powerful tail. I can hardly see the place where human flesh ends and Mer flesh begins. One part of Faro seems to melt into another. Faro catches my glance.

"It must be strange to be divided, the way you are", he says, with a tinge of pity in his voice.

"Divided?"

"You know", goes on Faro, looking embarrassed, the way you do when you have to point out that someone's got a splodge of ketchup on their chin. "You know, the way you are. *Cleft.*" He points at my legs. "Must feel strange, having two of those."

"But it's *you* that's divided, not *me*. You're half-human and half –"

"Half?" snaps Faro. "There you go again, with your Air thinking. I am not *half* of anything. I am wholly Mer." (*Ingo*, 94, kursiivit alkuperäiset.)

Lainauksessa ilmenee selvästi se, miten kumpikin vierastaa toisen erilaista ruumiillisuutta ja näkee sen poikkeuksena normista. Itselle vieras ruumiillisuus myös näyttäytyy jotenkin vajavaisena: ihminen ”halkaistuna” ja Merenväen mies kahden yhteen kuulumattoman puolikkaan yhdistelmänä. On kuitenkin kiinnostavaa, että Sapphiren analysoidessa Faron hybridistä ruumiillisuutta, hän ei käytä dikotomiaa inhimillinen – eläimellinen, vaan ihmismäinen – merimäinen. Lainauksesta käy myös ilmi sama kysymys ruumiillisuuden kokonaisuudesta ja vaillinaisuudesta, jota Yamato (2017, 298) kommentoi artikkelissaan: Sapphire näkee Faron nimenomaan puoliksi ihmisenä, kun taas Faro itse ei koe olevansa puoliksi mitään, vaan kokonaisvaltaisesti ja täydellisesti merenväen edustaja.

Kiinnostava sivuhenkilö *Pienessä merenneidossa*, niin Andersenin sadussa kuin Disneyn elokuvassa, on merinoita, joka taiallaan muuttaa Pienen merenneidon pyrstön ihmisen jaloiksi. Disneyn animaatiossa merinoita on itsekin hybridihahmo, ihmisen ja mustekalan sekoitus. Animaatiossa hahmon pahuus tuodaan ilmi ilkeämielisellä äänellä ja naurulla sekä synkistä ja kylmistä värisävyistä rakentuvalla sekä klassisen kauneuden käsitettä pakenevalla ulkomuodolla. Andersenin sadussa merinoidan ulkomuotoa ei kuvata, ja hahmon hybridisyys ei käy ilmi, mutta myös sadussa hahmon pahuus on selkeää: merinoita pitää lemmikkeinään sammakoita ja merikäärmeitä, joita yleisesti ottaen pidetään enemmän tai vähemmän inhottavina otuksina; hänen nauruaan kuvataan katkeraksi, kiivaaksi ja käheäksi; kuten Disneyn animaatiossa visuaalisesti ilmaistaan, myös sadun merinoidasta syntyy kuva lihavana ja pursuilevana, kun kerrotaan, että hänen kiivaasti nauraessaan putoilevat sammakot ja käärmeet hänen ryntäiltään; lisäksi mainitaan hänen verensä olevan mustaa, mikä on hyvin epäinhimillistä ja intuitiivisesti pahuuteen viittaavaa. Alkukielisessä sadussa ei ole minkäänlaista viittausta merinoidan kokoon tai mahdolliseen lihavuuteen⁶, joten on kiinnostavaa, että se on sadun käänöksessä ja animaatioversiossa lisätty. Saattaa olla, että lihavuuden negatiivinen konnotaatio on syntynyt tai vahvistunut vasta alkuperäisen sadun julkaisemisen jälkeen ja siksi on tullut lisätyksi satuun ilmentämään merinoidan pahuutta. Yamaton (2017) hyödyntämän vammaistutkimuksen mukaisesti voidaan ajatella, että sadun uudemmissa versioissa merinoidan ruumiillisuu-

⁶ Du vil gjerne af med din Fiskehale og istedetfor den have to Stumper at gaa paa ligesom Menneskene, for at den unge Prinds kan blive forliebt i dig og du kan faae ham og en udødelig Sjæl!" idetsamme loe Hexen saa høit og fælt, at Skruptudsen og Snogene faldt ned paa Jorden og væltede sig der.

teen lisätty ominaisuus, lihavuus, yhdistyy hahmon pahuuteen ja sitä kautta lihavuus näyttäytyy huonon ruumiillisuuden piirteenä. Asia korostuu yhä sikäli, että merinoidan ruumiillisuuden kuvaus on muutoin erittäin niukkaa. Lihavuus assosioituu sadun myötä pahuuteen.

2.2 Merenneitohahmo, seksuaalisuus ja kristillisen sielun kysymys

Myyttisiä taruolentoja tutkineen Antto Leikolan (2002) mukaan käsitys merenneitojen olemuksesta on muuttunut monesti historian saatossa. Taruja merenväestä löytyy maailmanlaajuisesti saari- ja rannikkokansojen parista, ja erilaisiin vetehisiin ja vellamonneitoihin on uskottu erityisesti jokien ja järvien äärellä asustavien kansojen piirissä. Jo Antiikin mytologioissa esiintyy merta hallitseva Poseidon (roomalaisille Neptunus), jonka seurueeseen kuului muuta merenväkeä, tritoneja ja nereidejä. (Leikola 2002, 12.)

Mereneidon varhaisempi muoto oli lintumainen seireeni, mutta merenneitojen kuvatus olemuksen muuttuessa ajan saatossa ja erityisesti kristinuskon vahvistamana voimakkaammin eroottiseksi, näitä seireenejä alettiin kuvata meressä elävinä kalanpyrstöisinä olentoina, jotka viettelevät kuolemaan merimiehiä kauniilla nuoren naisen ylävartalollaan ja lumoavalla äänellään. Erityisesti kaunis ääni on tyyppillisesti ollut mereneidon lumovoiman avaintekijä. Merenneitojen lumon takana nähtiin kuitenkin olevan vain petosta, kärsimystä ja kuolemaa. (Leikola 2002, 8–12.)

Nykyaikaisen mereneidon alku yhdistyy keskiajalla 600-luvulla englantilaisen munkin, Aldhelm Malmesburylaisen kirjoitukseen erilaisista hirviöistä: hän kuvaa seireenejä, jotka merestä käsin houkuttelevat merimiehiä fyysisillä avuillaan ja kauniilla äänellään. Ylävartalo näillä seireeneillä on nuoren naisen, alavartalo kalanpyrstö. Aldhelmin kuvaus sai suosiota ja tämän tyyppinen käsitys merenneidoista yleistyi. (Leikola 2002, 12–14.) Vaikka merenneidoilla oli huono maine paheellisina viettelijöinä ja surman tuottajina, toisinaan ne kuitenkin kuvattiin myös imettämässä pienokaisiaan, mikä toi kuvastoon mukaan hieman ristiriitaisesti myös äitiisidyllin (emt., 15–16).

1800-luvulla romantiikan aikakausi toi mukanaan jälleen uuden muutoksen mereneidon olemukseen. Saksalaisen Friedrich de La Motte-Fouquéen vuonna 1811 julkaistussa teoksessa Un-

dine (Aallotar) päähenkilö-merenneito on vanhan kalastajapariskunnan kasvattina elävä, aivan tavallisen oloinen tyttö, joka rakastuu vierailevaan prinssiin ja siten saa kuolemattoman sielun, jota vailla on merenneitona siihen saakka ollut. Ritarin rakastuessa toiseen merenneito tappaa ritarin. Undine on varsin inhimillinen hahmo eli merenneito esitetään jo huomattavasti sympaattisempänä ja inhimillisempänä hahmona kuin aiemmin. H. C. Andersenin satu noudattelee pitkälti samaa juonikuviota kuin Undine, mutta siinä ei ole enää jälkeäkään viettelemisestä tai tappamisesta – lopussa merenneito prinssin surmaamisen sijaan tappaa itsensä. Andersenin merenneito on yksinomaan traaginen ja jokseenkin sääliittävä hahmo. (Leikola 2002, 17–18.)

Samaa linjaa jatkavat monet uudemmat versiot merenneito-sadusta, esimerkiksi Disneyn versiossa pientä merenneitoa leimaa huomattava lapsenomaisuus ja yleinen naiivius. Myös Andersenin merenneito on jo hyvin kaino: muututtuaan ihmiseksi taikajuoman avulla, merenneito on samalla päätynyt täysin alastomaan tilaan, ja prinssin löytäessä hänet hänen kerrotaan heti yrittäneen peitellä itseään häveliäisyyssyistä. Merenneitojen murhanhimoisen viettelijämäisyys on siis karissut kauas. Satuun on jätetty tosin maininta siitä, miten merimiesten ollessa myrskyn aiheuttaman haaksirikon uhan alaisina merenneidoilla on tapana uida laivojen luokse laulamaan merimiehille siitä, miten näiden ei tule pelätä meren pohjalle joutumista. Merenneitojen ei kuitenkaan kerrota millään tavoin houkuttelevan merimiehiä turmioon, vaan jäävän täysin niiltä huomaamatta. Hukkuneiden merimiesten kylläkin kerrotaan päätyvän ”meren kuninkaan saleihin”, mutta tämä viitanee yksinkertaisesti mereen joutumista eikä mitään konkreettista meren kuninkaan ylläpitämää ihmisruumisnäyttelyä. (PM, 185.) Kun Pieni merenneito on menettänyt prinssin sydämen toiselle naiselle ja on jo varma kuolemassaan, hänelle tarjoutuu sukulaistensa tekemän uhrauksen kautta tilaisuus pelastaa oma henkensä surmaamalla prinssi, mutta hän ei tee tätä vaan sen sijaan itsemurhan. *Pieni merenneito* sisältää kiistämättä moraalista sanomaa. Satu on käännetty japaniksi ensimmäisen kerran vuonna 1904 ja Andersen on Japanissa yhä nykyäänkin tunnettu ja ihailtu satujensa moraalista ja kasvatuksellisuudesta (Fraser 2013, 182).

On kiinnostavaa, miten Pienen merenneidon ruumiillisuudessa korostuvat eri asiat hänen ollessa merenneidon tai toisaalta ihmisen ruumiissa. Merenneitona hänen kaunista ääntään korostetaan, vaikka puhe- ja laulutaitoa tyypillisesti pidetään pitkälti vain ihmiselle tyypillisenä

ominaisuutena. Hänen muututtuaan ihmiseksi korostetaan taas hänen sulavaa liikehdintäänsä, joka muistuttaa hänen aiemmasta elämästään merenneitona – pyrstölliset merieläimethän tavallisesti ovat varsin sulavia liikkeissään toisin kuin moni maaeläin. Ihmiseksi muututtuaan yhä Pienen merenneidon on saatava prinssi vieteltyä, mutta asia esitetään enemmän romanttisessa kuin eroottisessa valossa. Pienen merenneidon tulee saada prinssi *rakastumaan* itseensä, ei vain himoamaan itseään. Merenneidolle tyypillinen viettelyn työkalu, kaunis ääni, on Pieneltä merenneidolta viety, joten hän joutuu hyödyntämään muita avujaan: kauneuttaan, sulavaa liikehdintäänsä ja upeita silmiään. Siitä huolimatta hän prinssin löytäessä tämän häveliäästi peittelee alastonta ruumistaan ja sen sijaan pyrkii viettelemään prinssin tanssitaivonsa ja viehkeän liikkeensä avulla.

Samoin Disneyn elokuvasta merenneidon seksuaalisuus on pyyhitty pois ja suhteellisen platonisena näyttäytyvä suuri rakkaus on asetettu keskiöön. Elokuvassa alastomuuttakaan ei enää ole edes ennen Pienen merenneidon muodonmuutosta, sillä jo merenneitona Pienen merenneidon rintoja peittää simpukankuorista tehty bikini-yläosa. Myös *Ingosta* puuttuu seksuaalisuus täysin. Esimerkiksi Sapphiren uima-asusta ei mainita mitään, vaikka hänen kuvataan toistuvasti menevän mereen – jää auki, uiko hän kenties uimapuvussa, tavallisissa vaatteissaan vai alasti. Faron ylävartalo kuvataan siten, että tulee mielikuva ihmispojan alastomasta yläruumiista, mutta Faron siskon Elviran ruumiista ei hiuksia lukuun ottamalla puhuta mitään – jää siis jälleen täysin auki, onko Elviralla rintojensa peitteenä jotain vai ei, asia vain ohitetaan. Lisäksi teoksen loppupuolella Sapphire pelastaa veljensä kanssa kaksi aikuista miestä hukkamasta ja näiden kerrotaan riisuneen miehiltä märkäpuvut pois, mutta ohitetaan täysin kysymys siitä, herättääkö varhaisteini-ikäisessä tytössä jotain ajatuksia nähdä lähietäisyydeltä vieraita aikuisia miehiä alasti vai ei. Faron ja Sapphiren välinen suhde voisi olla tulkittavissa romanttiseksi, mikä olisi tyypillistä nuortenromaanille, mutta lopulta näin ei kuitenkaan ole – suhde pysyy platonisena ystävytenä ja Faro kutsuukin Sapphirea toistuvasti pikkusiskokseen, mikä viittaa mahdolliseen sukulaisuuteen. Lopulta sekä *Pieni merenneito*-satu että *Ingo* jäävät kovin epäseksuaalisiksi merenneitotarinoiksi ja siinä mielessä vastustavat klassista kuvaa merenneidoista seksuaalisina viettelijöinä.

Pieni merenneito on vahvasti kristinuskon värittävä. Tämä kristillisuus ilmenee lähinnä Pienen merenneidon isoäidin puheissa sekä Pienen merenneidon pakkomielleestä ansaita itselleen kuolematon sielu. Jumalakin tosin mainitaan eksplisiittisesti useamman kerran. Kristilliseen

ajatusmaailmaan kuuluu ajatus siitä, että kaikilla ihmisillä on syntyjään kuolematon sielu, mutta eläimillä ei. Pienen merenneidon isoäiti kuitenkin sanoo, että merenneidonkin on sellainen mahdollista ansaita itselleen, jos saa ihmisen rakastumaan itseensä ja menemään kanssaan naimisiin (PM, 190). On lopulta melko epäuskottavaa, että Pienen merenneidon isoäiti voisi olla niin hyvin tietoinen siitä, miten ihmisten uskonnolliset periaatteet toimivat, minkä vuoksi tämän kristillisyyden tuntuu päälle liimatulta sanomalta. Isoäidin oma asenne merenneitojen ja ihmisten erilaisen kohtalon suhteen jää jokseenkin ristiriitaiseksi. Toisaalta hän puhuu merenneitojen sieluttomasta olemuksesta varsin surkeaan sävyyn samalla ylistäen ihmisten kuolemattoman sielun hienouksia, mutta kuitenkin heti perään sanoo Pientä merenneitoa tyhmäksi, kun tämä tahtoo vaihtaa huolettoman ja onnellisen merenneidonelemänsä ”ihmisraukkojen” elämään (PM, 190).

On oudoksuttavaa, miten Pieni merenneito heti isoäitinsä kerrottua kuolemattomasta sielusta sisäistää sen itseisarvon tavalla, johon luulisi kykenevän lähinnä kristillisen kasvatuksen saanut tai voimakkaan käännyttämisen kohteeksi joutunut. Lopultahan koko kuolemattoman sielun ajatus on varsin abstrakti eikä mielestäni ole todennäköistä, että sitä osaisi palavasti kaivata välittömästi siitä vasta kuultuaan. Se kuitenkin toimii koko sadun juonen motiivina, sillä vaikka Pieni merenneito on jo ennenkin ihannoinut ihmisiä ja ihmiselämää, vasta keskusteltuaan isoäitinsä kanssa ihmisille kuuluvasta kuolemattomasta sielusta hän todella ryhtyy toimeen muuttuakseen ihmiseksi. Kristillisyydestä kielii sekin, että osoittaakseen rakkautensa Pientä merenneitoa kohtaan ja siten pelastavansa tämän prinssin on mentävä tämän kanssa naimisiin eli vain laillinen avioliitto kelpaa todisteeksi rakkaudesta. Vaikka Pieni merenneito menettää mahdollisuuden saada kuolematon sielu prinssin rakkauden kautta, hänelle tarjoutuu uusi mahdollisuus hänen muututtuaan ilmanhengeksi. Kuolemattoman sielun saa tehtyään hyviä tekoja ilmanhenkenä kolmesataa vuotta. Tässä jälleen astuu kuvaan kristillinen moraali, jonka mukaisesti hyvää tekemällä ansaitsee itselleenkin hyvää.

Nykyään merenneitokertomuksia on hyvin monenlaisia, sekä perinteisiä että modernisoituja tarinoita, jotka pyrkivät uudistamaan merenneitoihin liittyviä stereotyyppioita. *Pieni merenneito* on kaiken kaikkiaan melko perinteinen kertomus, kun taas *Ingo* pyrkii selvästi rikkomaan perinteisiä malleja ja merenneitoihin liitettyjä uskomuksia. Myös Fraser (2013) kuvaa japanilaisessa viihteessä, erityisesti mangassa, olevan laaja kirjo erilaisia merenneitohahmoja ja kertomuksia. Ehkä yleisimpiä merenneitoihin liitettyjä piirteitä on viaton tyttömäisyys tai groteski

petomaisuus, mutta kolmas yleinen piirre on seksuaalinen viettelijämäisyys, jota ei kuitenkaan minun tarkastelemissani teoksissa ilmene.

Yamaton (2017, 298) mukaan *Pienen merenneidon* on usein nähty ilmentävän ajatusta sielullisen ihmisen ylemmyydestä pakanalliseen luontohenkeen nähden. Hänen mukaansa sekä *Undine* että *Pieni merenneito* käsittelevät molemmat kysymystä ruumiillistuneesta pakanallisesta luontohengestä. Kun merenneidolla on kyky rakastaa ja suuri viehtymys inhimilliseen tai kristilliseen sieluun ja hyvyyteen, mutta ei juurikaan mahdollisuutta saavuttaa tätä, olennot rinnastuvat idyllisen maaseudun viattomuuteen, jonka piilevä hallitsematon villeys tuodaan kuitenkin myös esille. Merenneidon ruumis, joka ei ole ihmisen eikä eläimen ja henki, joka ei ole sielullinen, mutta kuitenkin janoaa sielua itselleen, on risteys, jossa on pakko kysyä, mitkä ovat ihmisyyden rajat ja mikä tekee ihmisestä ihmisen. (emt., 298.)

Yamato (2017, 304) kirjoittaa, että *Pienen merenneidon* sympaattinen ja samastuttava hahmo, erityisesti kyky ja kaipuu rakkauteen, tekevät tämän sieluttomuudesta sekä sielun saavuttamisen vaikeudesta lukijan mielessä epäkohdan, joka pitäisi tulla oikaistuksi. Vaikka satu keskittyy ruumiillisuuden ympärille, sielun saavuttaminen sidotaan ihmisruumiin saavuttamiseen, mutta lopulta todellisen tavoitteen ollessa sielu eikä ruumis, ihmisruumis kutistuukin vain sielun manifestiksi (emt., 304). On totta, että *Pieni merenneito* voittaa sympaattisuudellaan lukijan puolelleen, mutta nykylukijasta oman ruumiin ja identiteetin uhraaminen oletetun sielun saavuttamisen vuoksi saattaa vaikuttaa radikaalilta ja sadun yksipuolinen salamarakaus ontolta. Sadussa ruumiillisuudella tosiaan on enemmän symbolinen kuin konkreettinen merkitys sanoman kannalta, vaikka fyysinen ruumiillisuus onkin kiistatta läsnä kerronnassa esimerkiksi ruumiillisen tuskan kuvauksissa.

2.3 Pienen merenneidon mahdollinen ihmisyy

Tässä alaluvussa sovellan *Pieni merenneito* -satuun Babbín (2002) ruumiifenomenologista jaottelua *Körperiin* ja *Leibiin* sekä jälkimmäisen viiteen alaluokkaan; lisäksi pohdin *Pienen merenneidon* mahdollista ihmisyyttä. Koska Babbín teoreettisen kehyksen avulla päästään käsiksi henkilöahmon ruumiillisuuteen ja ruumiilliseen kokemusmaailmaan, päästään samalla käsiksi myös tämän ruumiillisuuden tai ruumiillisten kokemusten mahdolliseen inhimillisyyteen.

Tarkastelen nimenomaisesti sadun päähenkilön, Pienen merenneidon, ruumiillisuutta ja ruumiillisia tuntemuksia.

Pienen merenneidon fyysinen objektiivinen ruumis (*Körper*) kuvataan kauniiksi, herkkäihoiseksi, silmiltään syvän siniseksi ja kalanpyrstöiseksi (PM, 182). Lisäksi hänellä kerrotaan olevan pitkät aaltoilevat hiukset (PM, 192). Merenneidon solmiessa sopimusta merennoidan kanssa, tämä kuvataan järkytyksessään kalmankalpeaksi (PM, 193). Ihmismuodon saaneen Pienen merenneidon ihmisjalat kuvataan siroiksi. Menetettyään puhekykynsä hänen silmänsä kuvataan lempeiksi ja surullisiksi. (PM, 194.) Sadun lopussa Pienen merenneidon tehtyä itsemurhan ja siten muututtua ilmanhengeksi, hänen ruumiinsa kerrotaan olevan läpikuultava (PM, 199).

Pienen merenneidon ruumiillisen kokemuksen kuvauksia (*Leib*) löytyy hieman enemmän. Ulkoisen ärsykkeen aiheuttamia ruumiillisia tuntemuksia (*exteroception*) ovat kipu, jota Pieni merenneito tuntee isoäitinsä kiinnittäessä koristeostereita hänen pyrstöönsä; koristeseppeleen kokeminen raskaaksi ja tuska, jota Pieni merenneito ihmisen jalat saatuaan tuntee kävellessään ja tanssiessaan. Vaikka kipua ei aiheuta mikään varsinainen ulkoinen tekijä, sen voi kuitenkin laskea kuuluvaksi tähän ryhmään, sillä kipu aiheutunee ihon ja ulkoisen pinnan kohdatessa. Jos kyseessä onkin kipu, joka on jatkuvaa ja puhtaasti Pienen merenneidon omista kudoksista johtuvaa, tunnekokemus kuuluu sisäisistä ärsykkeistä aiheutuviin ruumiillisiin tuntemuksiin (*interoception*) tai elimellisiin ruumiillisiin tuntemuksiin (*viscerality*). Toisaalta muodonmuutoksesta johtuvan kivun voisi ajatella kuuluvan myös automatisoituneihin käytäntöihin liittyviin ruumiillisiin tuntemuksiin, sillä kipu johtuu totutun ruumiillisuuden, pyrstön, yhtäkkisestä vaihtumisesta uuteen korvaavaan ruumiillisuuteen, ihmisjalkoihin. Kielellisellä tasolla ulkoisen ärsykkeen aiheuttamiin ruumiillisiin tuntemuksiin kuuluu myös se, miten Pienestä merenneidosta ilotulitusta katsellessaan tuntuu kuin tähdet putoaisivat taivaalta, mutta kyseessä on mielikuva eikä varsinainen ruumiillinen tuntemus, minkä vuoksi tapaus jää ulos luokittelusta eksplisiittisestä tuntua-sanasta huolimatta.

Sisäisen ärsykkeen aiheuttamia ruumiillisia tuntemuksia ovat oikeastaan lähinnä Pienen merenneidon ruumiillistuneet emootiot eli kun hänen henkinen kärsimyksensä tuntuu hänen ruumiissaan. Esimerkiksi kaipaus vihloo hänen sydäntään ja hänen sydämensä sattuu kateudesta. Nämä voi toki lukea myös elimellisiin tuntemuksiin kuuluvaksi tai supistaa kielikuviksi,

jotka eivät ole konkreettisen ruumiillisia tuntemuksia. Psykkisen tuskan aiheuttamat ruumiilliset oireet ovat kuitenkin yleisiä ja lääketieteessäkin tunnustettu ilmiö, joten näiden tulkitseminen konkreettisina ruumiillisina tuntemuksina on perusteltua. Lisäksi taikajuoman aiheuttama tuska ja tajunnanmenetyks voidaan lukea elimellisiin tuntemuksiin.

Pienen merenneidon intentionaalinen liike tilassa (*motility*) on pitkälti hänen prinssiin ja muuhun maanpäälliseen maailmaan kohdistuvan rakkautensa motivoimaa. Niin kauan kuin Pieni merenneito ei saa lupaa nousta pintaan ja vain haaveilee maanpäällisestä elämästä merenpohjassa, hänen liikkeensä on melko passiivista ja paikallaan pysyvää. Saavutettuaan täysi-ikäisyyden ja siten luvan käydä meren pinnalla Pienen merenneidon kerrotaan nousevan pintaan kevyenä kuin kupla. Hänen suhteensa pinnalla kohtaamansa prinssin kanssa määrittää Pienen merenneidon edestakaista liikettä kohti prinssiä ja taas kohti merenalaista maailmaa. Pieni merenneito kulkee yhä uudestaan edestakaisin merenpohjaisen kotinsa ja sen paikan välillä, jonne jätti pelastamansa prinssin ja myöhemmin merenpohjan ja prinssin asuinpaikan läheisen rannan välillä. Pienen merenneidon suhde prinssiin aktivoi tätä ja saa tämän uimaan kohti hylkyä ja vaeltamaan merinoidan luokse sekä ihmisenä tanssimaan, kiipeilemään ja ratsastamaan. Pelästyessään ja tullessaan prinssin torjutuksi Pieni merenneito suuntaa toistuvasti kohti merta, mutta seuraavassa hetkessä taas pakkomielle prinssiin ja maanpäälliseen elämään ajaa hänen suuntaansa kohti maata. Pienen merenneidon liikkumisen tapaan kuvataan toistuvasti kevyeksi ja keinuvaksi, mutta kuten myös kohdissa, joissa kerrotaan Pienen merenneidon ratsastavan ja kiipeilevän prinssin kanssa, liike ei varsinaisesti ole merkityksellistä tarinan etenemisen kannalta, vaan enemmän kuvailevaa.

Automatisoituneihin käytäntöihin liittyviin ruumiillisiin tuntemuksiin (*habitus*) voidaan lukea Pienen merenneidon tuskat, joita aiheuttaa totutun ruumiillisuuden eli pyrstön vaihtumisesta uudenlaiseen korvaavaan ruumiillisuuteen eli ihmisjalkoihin. Uuden alaruumiin kanssa ei vielä ole automatisoituneita käytänteitä, sillä aiemman ruumiillisuuden käytänteet eivät sovi siihen. Näin ollen uudet käytänteet on opeteltava. Erityistä kävelemään opettelua tai vastaavaa ei sadun puitteissa esitetä, mutta uuden alaruumiin käyttö aiheuttaa joka tapauksessa kipua. Myös kielen menetyksen aiheuttama mykkyys sopii tähän kategoriaan, sillä Pieni merenneito joutuu opettelemaan uudenlaista itseilmaisua puhekyvyn puuttuessa. Erityisesti liike ja silmät

korostuvat hänen uudessa itseilmaisussaan. Kaiken kaikkiaan Pienen merenneidon ruumiillinen kokemusmaailma on hyvinkin inhimillinen. Sadun kerronta etenee suurelta osin kuvaamalla, mitä Pieni merenneito näkee ja kuulee.

Pienen merenneidon matkatessa merennoidan luokse hän kohtaa polyyppien otteessa olevia ruumiita. Hän näkee sekä ihmisen että merenneidon ruumiin, mutta nimenomaan merenneidon ruumiin näkeminen tuntuu hänestä erityisen kauhistuttavalta. Hän siis kuitenkin suuresta ihmisrakkaudestaan huolimatta samastuu enemmän merenneitoihin. On luontaista, että jokainen laji kokee suurinta sympatiaa juurikin kaltaisiaan kohtaan ja tämä toteutuu myös Pienen merenneidon kohdalla. Samaa teemaa käsitellään *Ingossa*, kun Sapphiren veli kertoo, miten Faron merenneitosisko Elvira on puhunut hänelle jostakusta hukkuneesta ihmisestä:

The way Elvira described it made me feel strange. It was a bit the way we'd talk about a horse dying. We'd be sorry, we wouldn't like it, but we wouldn't care in the way we care about – about people. (*Ingo*, 132–133.)

Merenväellekin siis samoin kuin ihmisille oman lajin edustajat ovat etusijalla, ja muut lajit, mukaan lukien ihmiset, ovat väistämättä toissijaisempia. Myös ekokriittistä kirjallisuudentutkimusta harjoittanut Bryan L. Mooren (2008, 15) mukaan on todennäköistä, että useimmat, elleivät jopa kaikki organismit kokevat ja tulkitsevat maailmaa ja muita organismeja omasta lajityypillisestä näkökulmastaan.

Ruumiinsa puolesta Pienellä merenneidolla on hybridinä sekä inhimillisiä että ei-inhimillisiä ominaisuuksia: tyyppillisen ihmisnaisen yläruumis, mutta alaruumiina kalanpyrstö. *Ingon* Farolla on samoin tyyppillisen ihmispojan yläruumis, mutta hylkeen pyrstö. Molemmat noudattavat merenneito-konventiota – tai meren väen konventiota – siinä, että ihmismäistä ruumiillisuutta on nimenomaisesti yläruumis sekä siinä, että alaruumis on merieläimen. Pieni merenneito kuitenkin noudattaa alaruumiinsa puolesta tiukemmin klassista merenneitoutta, sillä hä-

nen alaruumiinsa on kalanpyrstömäinen. Farolla taas on hylkeenpyrstö, mikä on huomattavasti harvinaisempaa merenneitotarinoissa ja siten selkeä pyrkimys uudistaa klassista kertomusta.

Puhekyky on usein ihmiselle lajityypilliseksi katsottu ominaisuus, mutta merenneidot tuntuvat hälventävän tätäkin rajaa. Pienellä merenneidolla on nimenomaan merenneitona puhekyky, mikä kuitenkin katoaa tämän saadessa täyden ihmisruumiin. Yamaton (2017, 306–307) mielestä Pienen merenneidon äänenmenetys on kiinnostava, koska ääni on sekä ihmisen anatominen fakta sekä ihmisyyden ominaispiirre ja itseilmaisun ehkä vahvin väline – se erottaa ihmisen alemmista elämänmuodoista. Saadessaan ihmisruumiin Pieni merenneito siis oikeastaan muuttuu vähemmän inhimilliseksi ja jopa arvottomammaksi.

Faro samoin puhuu, sekä ihmisten kieltä että meren kieltä. Kielen ja ihmisyyden kysymys tuodaan avoimesti esiin *Ingossa*, kun Sapphire haastaa Faron:

”How come you’re speaking English?” I blurt out. ”I mean, you’re not –”

”Not English?”

”Not – um – human.”

”Human? I should think not”, says Faro, as if there aren’t many worse things to be. (*Ingo*, 82, kursiivi alkuperäinen.)

Lainauksesta käy ilmi kielikysymyksen lisäksi myös Meren väkeen kuuluvan hybridipojan halveksunta ihmisiä kohtaan. Tämä saa pojan vaikuttamaan ei-inhimillisemmältä Pieneen merenneitoon nähden, joka päinvastoin ihanoi ihmisiä ja haluaa ihmiseksi. Kielen merkitys ihmisen tai ihmisenkaltaisen olennon ja ei-ihmisen välillä käy ilmi myös kohdassa, jossa Sapphire ymmärtää Faron olevan ruumiillisuudeltaan jotain muuta kuin tavallinen ihminen:

Human fingers, just like mine. Human arms, head, neck, chest... but then... -- I still can't get the word out. It's not a word I've ever heard outside a story. It doesn't belong to real life. I stare at the dark curve of what I thought was a wetsuit, and the smooth place where flesh like mine joins on to – what? -- It's not like the scaly fish tail you see in a kid's book. It's like the tail of another creature altogether. (*Ingo*, 81.)

Tämän pohdinnan jälkeen Sapphire päätyy siihen, että kyseessä on hylkeenpyrstö. Faro kuitenkin torjuu tämän itseään koskevan lajimääritelmän toteamalla, että hylkeet eivät osaa puhua (*Ingo*, 82). Toki Faro tarkoittanee ihmisten kielen puhekykyä, sillä meressä kaikki olennot vaikuttavat puhuvan meren kieltä.

Osittain inhimillisen ruumiillisuuden ja hyvinkin inhimillisen ruumiillisen kokemusmaailman omaava Pieni merenneito on inhimillinen myös tunnemaailmaltaan: hän kaipaa ja toivoo, rakastaa ja pelkää. Tunne-elämän leimaaminen inhimilliseksi on ongelmallista. Perinteisesti nimenomaan tunteet rationaalisen ajattelun ohella on nähty erottavana tekijänä ihmisen ja ei-ihmisten välillä, mutta tämä näkemys on monesti myös kiistetty (Koistinen 2016, 111). Nähdäkseni tunne-elämän inhimillisuus on kuitenkin selvää. On huomioitava, ettei ominaisuuden inhimillisuus tarkoita, ettei sitä voisi esiintyä myös ei-ihmisillä, kuten muilla eläimillä. Post-humanismi pyrkii kyseenalaistamaan ja purkamaan raja-aitoja ihmisen ja ei-ihmisten välillä ja tätä tavoitetta mielestäni tukee sen myöntäminen, että tunne-elämän inhimillisyyden myöntäminen ei kiellä sitä ei-ihmisiltä. Sen lisäksi, että ei-ihmisellä voi olla inhimilliseksi katsottuja ominaisuuksia, myös inhimillinen ominaisuus voi olla samaan aikaan myös muunlainen ominaisuus, esimerkiksi koiramainen.

Kiinnostava ei-inhimillinen piirre Pienessä merenneidossa on se, ettei hän pysty itkemään, kuten ei muutkaan merenneidot. Tämän kyvyttömyyden vuoksi merenneitojen sanotaan kärsivän ihmisiä enemmän, kun tunteet eivät saa ruumiillista purkautumistietä. (PM, 185.) Vaikka nykyaikainen eläintutkimus on sen tehokkaasti kyseenalaistanut ja jopa todistanut virheelliseksi, pitkään eli näkemys, jonka mukaan vain ihmiset kykenevät itkemään. Satu siis kiistää merenneidolta ei-ihmisenä sekä sielun että kyvyn itkeä. Jää pimentoon, saako Pieni merenneito itkemiskykynsä ihmisruumiin myötä, vai edellyttääkö se sielua, jonka Pieni merenneito saisi vasta prinssin rakkauden myötä. Inhimillistä Pienessä merenneidossa on myös se, että

hän sydänsuruksena laiminlyö puutarhansa hoidon ja se, että hän ylipäättään pitää ihmismiestä viehättävänä ja ihmisten musiikkia kauniina. Pienellä merenneidolla on myös oma yksilöllinen persoonallisuutensa, jolla hän eroaa kaltaisistaan, esim. sisaruksistaan. Häntä kuvaillaan omittuiseksi lapseksi, miettiväksi ja hiljaiseksi (PM, 182).

Inhimillisyyttä pohtiessa on huomioitava myös sosiaalinen käytös ja yhteiskunnallinen asema. Pieni merenneito on osa perhettä ja sukua ja asuu yhteisössä kuuluen sekä merenväkeen että isänsä hoviin. Kyseisessä yhteiskunnassa on siis jonkinlainen säätyjärjestelmä, jonka hallitsijana on hänen isänsä ja Pieni merenneito siskoineen ovat prinsessoja. Säätyasemaa myös ilmaistaan tietyinlaisin ulkoisin merkein, kuten tietyin koristein. Ihmislapsen tavoin merenneidot myös leikkivät lapsena ja pidellessään tajutonta prinssiä Pieni merenneito suutelee tämän kasvoja toivoessaan kiihkeästi tämän toipuvan. Tämä kaikki on erittäin inhimillistä.

Postinhimisisyyden ja oikeastaan myös postinhimisisyyden kysymys ei Pienen merenneidon kohdalla ole kovin hedelmällinen, sillä merenneitous näyttäytyy dikotomisesti ihmisyyteen nähden, eikä minkäänlaisella kehitysjanalla. Merenneito ei tunnu olevan kehityksellisesti ihmistä edellä eikä jäljessä, vaan yksinkertaisesti vain erilainen. Kumpikaan laji ei vaikuta toista dominoivalta, vaan kyse on täysin erillisistä maailmoista, joiden toimijat toisinaan saattavat kohdata maailmojen rajapinnoilla. Merenneito ei myöskään ole millään tavalla teknologisesti muokattu. Pieni merenneito ei ole nähtävissä postihimiseksi tai edes postinhimilliseksi.

Yamato (2017, 304) pohtii, onko merenneitous pohjimmiltaan esteettinen vai kategorinen tila. Jos ongelma olisi esteettinen, kyse olisi ulkomuodosta, joka olisi muokattavissa. Kategorisena tilana ruumis olisi vain sielullisen olemuksen symboli ja siten koko olemassaolon tavan tulisi muuttua, kun halutaan toisen kategorian olennolle kuuluva ominaisuus. Ongelma olisi siis paljon perustavanlaatuisempi. Vaikka merenneitous on oma elämänmuotonsa, se nähdään kuitenkin eräänlaisena korjattavana tilana, vajautena, esteenä täyteen ihmisyyteen, jotta voidaan ajatella, että merenneidolla olisi mahdollisuus saavuttaa vain ihmiselle varattu sielu. Pieni merenneito korjaa ruumistaan, jolloin esteettinen tila muuttuu ja merenneito saa ihmisruumiin. Kuitenkin merenneito on yhä kategorisesti merenneito, sillä hänen kuolemansa on merenneidon kuolema, merenvaahdoksi hajoaminen, ei ihmisen kuolema. Pelkkä ihmisruumis ei siis tee ihmiseksi. Prinssin rakkauden myötä Pieni merenneito olisi kuitenkin saavuttanut sielun, joten voidaan olettaa, että sen myötä hän olisi muuttunut täysin ihmiseksi. (emt., 304.)

Pieni merenneito merenneidon ruumiissaan eroaa niin paljon tyypillisestä ihmisestä erityisesti pyrstönsä ja meressä elämisensä vuoksi, että tämän voidaan hyvin katsoa olevan ei-ihminen. Kuitenkin Pienen merenneidon ajattelu, tunne-elämä, sosiaaliset suhteet sekä elintavat tekevät tästä erittäin inhimillisen hahmon. Lisäksi hän saa lopulta ihmisen ruumiin, vaikkakin samalla menettää tärkeän inhimillisen ominaisuuden: puhekyvyn. Olisi kuitenkin epämielekäästä kiistää Pienen merenneidon ihmisyyttä mykkyyden perusteella, sillä reaalityodellisuuden syystä tai toisesta mykkien ihmisten ihmisyyttä tuskin kyseenalaistetaan missään määrin. Mykkyys saattaa tehdä ihmisestä muiden silmissä erikoisen, erilaisen tai vaikeasti lähestyttävän, mutta yhdistettynä ihmisruumiiseen se ei anna syytä kieltää toimijan ihmisyyttä.

Pieni merenneito edustaa hybridiruumiillisuutta, jossa yhdistyy ihminen ja eläin. Seuraavassa luvussa tarkastelen *Bronksia*, jonka päähenkilön hybridiruumiillisuus rakentuu ihmisestä ja koneesta.

3 Bronks – koneistettua ihmisyyttä

Kari Hotakaisen toimintatragediaksi kutsuttu *Bronks* (1993) on fantastisilla elementeillä pelaa-
vaa dystopistisen sävyistä yhteiskuntakritiikkiä. Romaani kuvaa yhteiskuntaa rankan rakenne-
muutosprosessin keskellä: ihmisiä ajetaan lahjonnan, kiristyksen ja pakottamisen kautta
muuttamaan kodeistaan Joutomaalta, ruumiillisen työn, työttömyyden ja toistaitoisuuden ää-
reltä äärikapitalistiseen Keskustaan, uuteen urbaanin sykkivään elinympäristöön, jossa valtaa
pitävät Mielensivelijät ja muut ajatustyöläiset.

Postmodernia proosaa edustavaa *Bronksia* leimaa voimakas ruumiillisuus. Sen sijaan, että
siinä pureuduttaisiin henkilöhahmojen mielenmaisemiin kovinkaan syvällisesti, keskitytään
kuvaamaan näiden ulkoisia ominaisuuksia siinä määrin, että toimijat määrittyvät pitkälti ruu-
miillisuutensa tai toimintansa kautta. Teoksen kieli ja kerronta tarjoavat mahdollisuuden tul-
kita monet seikat yhtä hyvin henkilöhahmojen psyykkisiä tiloja kuvaavina kielikuvina kuin ta-
rinamaailman aktuaalisina tosiasioina. Itse tulkitsen kuvauksen konkreettisenä tarinamaail-
man kuvauksena enkä esimerkiksi psyykkisiä tiloja kuvaavina kielikuvina, sillä konkreettinen
tulkinta tuo kiinnostavan lisän teoksen vahvaan ruumiillisuuteen ja groteskin tulkintaan.
Vaikka ruumiillisuus on vahvasti läsnä läpi romaanin, keskityn analysoimaan erityisesti teoksen
päähenkilöä, Raimo Kalliota. Koska sivuan myös muita teoksen avainhenkilöitä, esittelen hei-
dät lyhyesti. Raimon isä Reijo Kallio on vähäpuheinen, mutta tunteikas maansiirtokoneenkul-
jettaja. Raimon äiti Raija Kallio on päättäväinen ja vahvaluonteinen parturi. Roi Orpinen on
Raimon perhetuttu, joka on jäänyt työttömäksi ja nykyään toimii laulajana. Niilo Kemppeeseen
Raimo tutustuu lapsena ja tästä tulee hänen ystävänsä. Marja-Liisa Haverisen Raimo kaivaa
maasta ja tästä tulee hänen tyttöystävänsä ja Roi Orpisen kasvattilapsi.

Bronksin groteskiutta on tarkastellut aiemmin esimerkiksi Irma Perttula (2010) suomalaisen
kirjallisuuden groteskia käsittelevässä väitöskirjassaan. Tuon Perttulan näkemyksiä esille seu-
raavissa alaluvuissa.

Ensimmäisessä alaluvussa analysoin Raimon ruumiillisuutta ja sovellan siihen Babbín (2002)
ruumiinfenomenologista teoriaa. Lisäksi pohdin Raimon ruumiin groteskiutta. Toisessa alalu-

vussa pohdin teoksen antropomorfisia piirteitä ja personifikoituja ilmaisuja. Kolmannessa alaluvussa tuon esille Raimon ei-ruumiillisia ominaisuuksia ja niiden yhteyksiä ihmisyyskysymykseen.

3.1 Kone vai ihminen?

Raimo Kallio on Joutomaalla asuva mies, jonka olemusta ja kokemusta kuvataan voimakkaasti ruumiillisuuden kautta. Hän on yksinkertaisesta elämästä ja ruumiillisesta työstä nauttiva henkilö, jonka erityisenä intohimona on maanmuokkaus ja -siirto. Hän jopa syö maata ja kiviä, mikä jo itsessään asettaa henkilöhahmon ihmisyyden ja inhimillisyyden kyseenalaiseksi. (*Bronks*, 11 ; 15.) Raimon ruumista on kuitenkin muokattu eri tavoin kestävämmäksi ja siitä syystä Raimon ihmisyyks asettuu kyseenalaiseksi. Esittelen näitä muokkauksia tarkemmin myöhemmin tässä alaluvussa.

Ihmisen ja eläimen sekä ihmisen ja kasvin väliset hybridit ovat klassista groteskia, mutta modernissa maailmassa myös ihmisen ja koneen väliset hybridit nousevat keskeiseen asemaan groteskin piirissä. Samoin groteskiin kuuluu elottoman elollistaminen tai elollisen koneellistaminen – ylipäättään rajan hämärtäminen elollisen ja elottoman välillä. (Perttula 2010, 71.) *Bronksin* groteski rakentuu lähinnä tästä hybridiyden läsnäolosta sekä voimakkaasta ruumiillisuuden läsnäolosta, jota korostetaan kielen avulla.

Babbin (2002) ruumiinfenomenologisen teorian objektiivinen ruumiinkuvaus (*Körper*) Raimo Kalliosta on melko kattavaa. Ulkomuodoltaan Raimo kuvataan vantteraksi ja lyhyeksi. Lisäksi mainitaan, että hänellä on lyhyt piikkinen tukka, pieni nenä, suuret kosteat silmät ja lehtevät käppyräiset korvat. Raimolla kerrotaan olevan vierasta materiaalia kehossaan. Hänellä on teräksistä valmistetut nivelet polvissa, nilkoissa ja hartioissa, mutta muuten hänen ruumiinsa on tavallista lihaa ja luuta. (*Bronks*, 10–13 ; 35.) Muita erikoisuuksia Raimon ruumiillisuudessa on kamerana toimivat silmät ja nauhurina toimiva muisti (emt., 15). Lisäksi hän kuulee korvillan kymmenien metrien päähän ja korvia voi ulospäin käännettynä käyttää ilmanvastuksina (emt., 12). Hänen jalkojensa sanotaan muistuttavan ratapölkkyjä (emt., 11). Iho hänellä on parkkiintunutta ja mustaa. Hänen vaateustaan myös kuvaillaan teoksen alussa varsin seikka-peräisesti: hänellä on farmarikankainen sininen haalari, jossa on polvi- ja kyynärtaipeissa pel-tiset paikat; punainen lippalakki; sekä koripallotossuista ja pajakengistä rakennetut saappaat.

(emt., 10.) Lisäksi Raimosta kerrotaan tämän olevan romuluinen, muttei lihava; 87-kiloinen; isopäinen; hänen nenänpäässä on iso luomi ja muuten kiinteässä ihossaan kraatterimaisia reikiä; hänellä on myös musta takkuinen tukka (emt., 150 ; 156).

Ulkoisten ärsykkeiden aiheuttamia ruumiillisia tuntemuksia (*exteroception*) Raimo kokee esimerkiksi sensorimaisen nenänsä avulla: hän pystyy erottelemaan vaaralliset hajut vaarattomista. Vaaralliset hajut, kuten liuottimet ja myrkkyykaasut, hän kokee tärkeiksi, kun taas hunajan- ja tupakanhajun täysin hyödyttömäksi. Raimon aistillisuus vaikuttaa olevan valjastettu käytännönläheiseen hyötykäyttöön eikä esimerkiksi nautinnontuoton välineeksi. Toinen tähän luokkaan kuuluva tuntemus on kylmyys. Raimon jäätyä pitkäksi aikaa syvään maakuoppaan, hän tuntee tunnon pakenevan sormenpäistään ja sitten kylmyyden kairaavan jäiset piikkinsä hänen jalkapohjiinsa (*Bronks*, 31). Raimon vaipuu maakuopassa hypotermiaan ja tullessaan jälleen tajuihinsa hän tuntee, miten valo läpäisee kallon ja lämmittää, aivolohkot alkavat sulaa ja vanne pään ympärillä löystyy (emt., 31–32). Raimon ystävän Niilon isän tönäistessä Raimon rappukäytävään tämän pää osuu nimitaulun kulmaan, jolloin Raimon takaraivo tuntuu lämpimältä ja hän näkee tähtiä; hän myös tuntee lämpimän veren valuvan niskaansa (emt., 64).

Sisäisten ärsykkeiden aiheuttamiin ruumiillisiin tuntemuksiin (*interoception*) lukeutuvat kaikki Raimon psyykkisen toiminnan kuvaukset, jotka saavat hyvin konkreettisenkin ruumiillisen muodon. Selvin tällainen on kohtaaminen, jossa hän mielenjärkytyksestä hajoaa kirjaimellisesti osiksi (*Bronks*, 161–162). Myös Marja-Liisa Haverista kohtaan heräilevät tunteet saavat Raimon hartioiden pultit kiristymään ja muttereiden välisen öljyn tihkumaan paidan läpi (emt., 79). Kärsiessään ahdistuksesta Raimon kädet ja polvet alkavat täristä ja vaikka ruumiillisen ilmiön syy on psyykkinen, Raimo yrittää korjata sitä kiristämällä pulttejaan jakoavaimella (emt., 195). Toipuessaan hajoamisestaan Raimo kokee ruumiissaan pakotusta, hänen hartiansa kiivistävät ja selkensä polttaa. Tässä on kyse elimellisestä ruumiillisesta tuntemuksesta (*viscerality*).

Raimon liikettä (*motility*) kuvataan hankalaksi ja robottimaiseksi (*Bronks*, 10). Lisäksi hänen sanotaan liikkuvan aina mahdollisimman suoraan ja haluavan kulkea esteiden läpi (emt., 15 ;

23). Raimon hajottua tunnekuohun seurauksena palasiksi hän havahtuu yksin vieraassa ympäristössä eikä voi liikkua, sillä hänen kaikki ruumiinosansa lojuvat irrallaan toisistaan (emt., 164–165). Tämän kyvyttömyyden liikkua hän kokee erittäin ahdistavana.

Automatisoituneet ruumiillisen toiminnot (*habitus*) liittyvät Raimolla esimerkiksi maan kanssa tekemisissä olemiseen ja maanmuokkaukseen. Tällaisella työllä ei kuitenkaan Keskustassa tai ylipäätään tulevaisuuden yhteiskunnassa ole enää tarvetta ja Raimon täytyisi opetella uudenlainen työskentelytapa. Uusi olemisentapa sijoittuisi sisätiloihin ja koostuisi mielipiteiden vaihdosta ja tekstintuottamisesta. Raimoa ei tällainen visio kiinnosta eikä miellytä lainkaan eikä hän koe olevansa kykenevä sellaiseen muutokseen. Teoksen aikana ei erityistä muutosta Raimossa nähdäkään. Keskustassa ilmastoiduissa tiloissa hän kaipaa ulkoilmaan ja tuntee itsensä epäsopivaksi ympäristöön.

Humanoidit ja androidit ovat ihmisen näköisiä robotteja, mutta kyborgi on teknologian ja lihan hybridi (Koistinen 2016, 99). Vaikka Raimossa on selviä koneellisia piirteitä, hänet on silti lopulta helpompi mieltää teknologialla muokatuksi ihmiseksi kuin varsinaiseksi kyborgiksi. Hänen ruumistaan on täydennetty teknologialla sen toiminnan parantamiseksi, joten hänen mieltämisensä kyborgiksi olisi toki perusteltua, sillä kyborgien määritelmästä ei ole minkäänlaista vallitsevaa yksimielisyyttä. Kyborgeihin viitataan erilaisilla määritelmillä tutkijasta riippuen. Kyborgeista tulee kuitenkin mieleen lähinnä orgaanisten ja teknologisten ominaisuuksien tarkoituksellinen yhdistäminen siten, että lopputulos on mahdollisimman tehokas ja toimiva. Populaarikulttuurissa kyborgit kuvataan usein verrattain tunteettomina ja ylivertaisina tavallisiin ihmisiin nähden erityisesti sotilaallisessa mielessä (esim. *The Terminator* -elokuvasa, 1984). Science fictionissa robotit usein kääntyvät ihmistä vastaan, kun saavutetaan piste, jossa teknologia menee liian pitkälle (Koistinen 2016, 99). Nämä seikat eivät toteudu Raimossa: Raimo ei ole lainkaan tunteeton eikä hänen teknologisesti muokattu kehonsa sovi muuhun kuin maanmuokkaukseen. Raimo on kuitenkin itse muokkauttanut ruumiinsa ja aktiivinen parantelun halu käy ilmi esimerkiksi siitä, että Raimo toivoo silmiinsä zoomilla varustettua kiikaria (*Bronks*, 12).

Raimo on ruumiiltaan ainutlaatuinen yksilö, eikä esimerkiksi jonkin lajin tai rodun edustaja. Toki hän on tietysti yhteiskunnallisessa asemassa Joutomaan asukkina ja hänen ruumiillisuu-

tensa kytkeytyy siihen siinä mielessä, että Joutomaan asukkina hänen kohtalonsa on ruumiillinen työ ja juuri ruumiillista työtä varten hän on päätenyt muokkaamaan kehoaan kestävämmäksi. Kyseessä on kuitenkin vain omaa elämää koskeva muokkaus, ei minkäänlainen aseman tavoittelu tai valloitusuunnitelma.

Raimossa ihmisruumista on muokattu teknologisin lisä- tai varaosin, jolloin ihmisruumiin luonnollisuus ja eheys rikkoutuvat. Tämä epäluonnollisuus ja eheän kokonaisuuden rikkinäisyys tekevät Raimosta groteskin hahmon (Kayser 1981, 22). Raimon kuitenkin teknisistä lisäominaisuuksistaan huolimatta kuvataan näyttävän ulkonäöllisesti hyvin ihmismäiseltä eikä esimerkiksi klassiselta robotilta, mikä auttaa mieltämään Raimon inhimilliseksi hahmoksi eikä niinkään kyborgiksi.

Muun muassa spekulatiivista fiktiota ja populaarikulttuuria tutkinut Aino-Kaisa Koistinen tarkastelee artikkelissaan "Passing for Human in Science Fiction: Comparing the TV Series *Battlestar Galactica* and *V*" (2011a) sitä, miten sukupuoli, rotu ja seksuaalisuus vaikuttavat siihen, käykö fiktiivinen hahmo ihmisestä vai ei. Hän toteaa ihmisyyden todella vaikuttavan rakentuvan "oikeanlaisen kehon" sekä tiettyihin toimintoihin osallistumisen kautta (emt., 249). Pienen merenneidon kohdalla on selvää, että ihmisestä käyminen edellytti oikeanlaista ruumista, sillä Pieni merenneito teki ihmisruumiin hankkimiseksi suuren uhrauksen koettuaan, ettei muuta mahdollisuutta ollut saada prinssin hyväksyntää. Lisäksi hän ihmisruumiin saatuaan, muokkasi käyttäytymistään sosiaalisesti korrektiksi niin, että siten soveltui paremmin elämään prinssin rinnalla. Hän alkaa esimerkiksi pukeutua hovin mukaisesti hienoihin vaatteisiin sekä osallistuu tanssiaisiin. *Bronkissa* Raimo on ruumiillisuutensa puolesta kuvattu ihmismäiseksi, oikeastaan jopa ihmiseksi, jota on vain täydennetty teknologialla. Teknologiset parannukset ovat pääosin sisäisiä (esim. teräsnivelet, nauhurimuisti, kamerasilmät), eivätkä siten vaikuta Raimon ulkoiseen olemukseen juurikaan. Ruumiillisuudeltaan Raimo siis käy ihmisestä. Lisäksi Raimolla on sukupuoli, romanttiset mieltymykset, perhe, sosiaaliset suhteet, lapsuus, tunne-elämä, työ ja oma osansa yhteiskunnassa. Voidaan siis sanoa Raimon käyvän ihmisestä myös käyttäytymisensä puolesta. Erittelen tätä lisää kolmannessa alaluvussa.

3.2 Antropomorfismi ja personifikaatio

Ruumiillisuus korostuu romaanissa myös siinä, miten psyykkiset tai kielikuvalliset ilmiöt konkretisoituvat ruumiillisiksi niin, että esimerkiksi sydänsurut tai muu psyykkinen tuska saattaa kirjaimellisesti rikkoa ihmisen, kuten käy Raimolle (*Bronks*, 95 ; 161–163) tai sanonnat jonkun suusta valuessaan sotkevat kaikki paikat (*Bronks*, 99). Seuraava lainaus on kuulusteluista, joissa Raimolle esitetään niin järkyttävää kuvamateriaalia, että hän kirjaimellisesti hajoaa:

Yläruumis keinui. Silmäkulmista lähtevistä rypyistä lohkeili pieniä jokia alas leualle, joka tärähteli. Silmät seisoivat ja antoivat vesien tulla. Vasen käsi alkoi heilua hervottomana sivuilla. Hartian liitoskohta nitisi, pieniä prikoja helisi lattialle. Suusta purkautui korahtelevaa ääntä. Hän pomppi tuolilla hervottomasti. Vasen käsi rempsotti hartiasta, jossa sitä piti kiinni enää yksi pultti. Muttereita ja metallinpalasia kilisi lattialle. – –

– Raimo Kallio! Tämä meni nyt liian pitkälle, myönnän! Orpinen ja naiset ovat kunnossa, kuuletko, heillä ei ole mitään hätää! Kallio jumalauta! Saatana, tämä särkyy käsiin! – – (*Bronks*, 161–162.)

Raimo siis hajoaa kuin kone, ei lainkaan kuin ihminen. Tyypillisessä ihmisruumiissa ei ole varsinaisia liitoskohtia, jotka voisivat nitistä; samoin ei ihmisruumiissa ole tapana olla prikoja, jotka voisivat helistä lattialle. Ihmisruumiista ei myöskään mitenkään ala putoilla osia, vaikka mielenliikutus olisi kuinka valtaisia. Kuitenkin on merkittävää, että hajoamisen syy ei ole ulkoinen, vaan se johtuu vahvasta emotiosta, mikä on erittäin inhimillistä. Myös Raimon isän Reijon psyykkinen toiminta saa fyysisen muodon: ”Hänen päässään asuu raskasta tavaraa. Se heilahtaa usein paikoiltaan ja heivaa koko miehen väärään asentoon (*Bronks*, 14).”

Perttula (2010, 74) toteaa, että Hotakaiselle on tyypillistä kielenkäyttö, jossa metaforistuneet ilmaukset ja käsitteet ikään kuin palautetaan kirjaimellisempaan ja konkreettisempaan merkitykseensä; tämä tuottaa groteskia erityisesti, kun kuvauksessa on mukana ruumiillisuutta. Myös henkilöhahmojen hajoamisen Perttula (2010, 74–75) tuo esiin esimerkkinä siitä, miten se sekä luo teokseen groteskiutta että ilmentää henkilöhahmojen tunne-elämän inhimillisyyttä. Perttula (2010, 75) kirjoittaa, miten irralliset ruumiinosat, niiden hallitsematon liike ja

niiden synnyttämät oudot äänet ja laajemmin ihmisruumiin eheyden hajoaminen sekä metaforien kirjaimellistuminen synnyttävät groteskia. Lisäksi Perttula (emt., 75) tuo esille, miten se, että Raimo ja hänen äitinsä hajoavat koneen lailla kuvastaa samalla myös erityistä inhimillisyyttä ja inhimillistä tunnemaailmaa molemmissa hahmoissa.

Raimon lisäksi erityisen groteski hahmo on Roi Orpinen, joka on vuokrannut itselleen asunoksi häkkivarastokopin, mikä jo itsessään on jokseenkin epäinhimillistä. Hänelle säveltäminen tarkoittaa selkäytimen ja kitaran liittämistä toisiinsa; hän uskoo saavansa esiintyessään viestejä edesmenneiltä sukulaisiltaan selkäänsä kiinnitettyjen vaijereiden kautta, josta ne sitten päätyvät suuhun, ”vanhan tavaran poistoletkuun”. Vaikka ilmaus on muutenkin groteski puhuessaan ihmisestä kuin jostakin laitteesta, poistoletku ei muutenkaan tunnu lainkaan soivan kuvaamaan ihmisen suuta, vaan tuo mieleen enemmän kärpäsen imukärsän. Roi yrittää pakottaa laulun ulos kitarastaan hakkaamalla sitä niin kovaa, että hänen kyntensä lohkeilivat ja sormista alkoi roiskua verta; heti perään hän mietti, mistä saisi rahat köyteen, jolla hirttäisi itsensä. Tämä liioiteltu ruumiillinen itsetuhoisuus ja psyykkinen kärsimys tekevät Roista groteskin hahmon. (*Bronks*, 80–81.)

Bronksissa rinnastetaan elollisen ja elottoman sekä inhimillisen ja esineellisen kategorioita siten, että niiden rajat hämärtyvät ja dikotomiat purkautuvat. Raimoa esineellistetään ja esimerkiksi maansiirtokonetta Perttiä inhimillistetään vahvasti – molemmat ovat omanlaisiaan inhimillisen ja esineellisen tai koneellisen hybridejä. (Perttula 2010, 72.) Koska inhimillistäminen ja ei-inhimillistäminen ovat teoksessa niin vahvasti läsnä, koen tarpeelliseksi tuoda näitä piirteitä esiin antropomorfismin ja personifikaation käsitteiden avulla.

Teoksessa on todella runsaasti antropomorfismia ja personifikoituja ilmauksia. Antropomorfismilla tarkoitetaan inhimillisten ominaisuuksien liittämistä ei-ihmiseen (*Johdatus kirjallisuusanalyysiin* 2013, 217). Toki kaikki ihmisen toiseen olentoon tai objektiin yhdistävät hybridit ovat jo itsessään jossain määrin antropomorfisia, mutta tässä tarkoitan antropomorfismilla täysin ei-ihmisiin liitettyjä inhimillisiä piirteitä. Personifikaatio on erityisesti runoudentutkimuksessa käytetty termi, jolla viitataan ilmauksiin, joissa ei-ihminen saa inhimillisiä toimintatapoja tai ominaisuuksia tai eloton elollistetaan (Hosiaisuusluoma 2003, 702 ; *Johdatus kirjallisuusanalyysiin* 2013, 216). Antropomorfismi ja personifikaatio ovat hyvin samanlaisia ilmiöitä. Esimerkiksi Bryan L. Moore (2008) käyttääkin niitä jopa synonyymeinä. Kuitenkin katson, että

hienoinen ero näillä käsitteillä on. Personifikaatio on enemmän kieleen liittyvä, kun taas antropomorfismi enemmän kuvauksen kohteen ominaisuuksia koskeva ilmiö. Antropomorfismin käsite on mielestäni sopivampi henkilöahmojen ja muiden toimijoiden kuvaamiseen, kun taas personifikaatiota voi olla kielessä yleisemmällä tasolla. Tämän vuoksi ne on mielekästä erottaa, vaikkakin ne ovat erittäin lähellä toisinaan etenkin siksi, että tulkitsen *Bronksin* mahdolliset kielikuvatkin konkreettisina ilmiöinä.

Personifikaatiota teoksessa on erittäin runsaasti. Siinä ajatukset *nakertavat* happea aivoista, *kasvavat* selkärankaan ja *jäykistävät* ihmisen (*Bronks*, 8). Kyse ei ole varsinaisesti inhimillistämistä, mutta intentionaalisuuden vuoksi selvästi elollistamisesta. Samasta ilmiöstä on kyse, kun Joutomaan kerrostalot *antavat* sateen valua seinillään (emt., 8) ja kun Raimon silmien sanotaan olevan hajamielisiä, mutta kykenevän riisumaan katseen kohteen aseista (emt., 12). Tekstintuottoprosessia kuvataan seuraavanlaisesti: ”Puu muuttui kahisevaksi valkoiseksi paperiksi, johon mustat kirjaimet iskeytyivät kuin piikit. Piikit puhuivat ja upposivat. Sanat löivät vierasta sikaa (emt., 19)”. Ongenkoukun muotoiset kysymykset tarraavat lihaan (emt., 66).

Antropomorfismista hyviä esimerkkejä ovat inhimillistetyt puut ja maansiirtokone Pertti. Raivausten kohteena olevien puiden kerrotaan tekevän vastarintaa ja vastustavan aktiivisesti raivausta; puut raapivat raivausmiehiä neulasillaan ja tahraavat näiden vaatteet mahlalla; ne myös työntävät itsepintaisesti juuriaan syvemmälle maahan (*Bronks*, 141). Puihin myös viitataan kuka-pronominilla: ”kuka tahansa koivu voi tulla ja juurtua mihin huvittaa” (emt., 142).

Äärimmäisyyksiin inhimillistetty kone on maansiirtokone Pertti 4400, joka jo muutenkin on inhimillinen, mutta ikävien tapahtumien johdosta lopulta riistäytyy täysin itsenäiseksi. Eräässä välikohtauksessa Perttiä käytetään Joutomaan asukkaiden murhaamiseen eli tämä pakotetaan kääntymään ikään kuin omiaan vastaan. Myöhemmin Raimon isä Reijo ajaa Pertillä ja törmää kaverinsa ruumiiseen maan joukossa, ja järkytyksestä joutuu hoidettavaksi. Pertin omistajuus siirtyy Raimolle, mutta Raimokin lähtee selvittämään asioita Keskustaan. Isännättömäksi jäänyt Pertti lähtee itsenäisesti kenenkään ohjaamatta Keskustaan ja ajautuu itsemurhaan. Jo aiemmin Raimon isän kerrotaan *käskeneen* Pertin työmaan kimppuun: ”Ja niinku tiedät Pertin, Pertti oli oikeen innostunut –”. Raimon äiti kutsuu Raimon isää ja Perttiä veljeksiksi. (*Bronks*, 191.) Näin teoksessa asetetaan ihminen ja ei-ihminen, kone, samalle viivalle ja

samaan asemaan – ihmistä ei arvosteta konetta enemmän, vaan ne ovat tasa-arvoisia keskenään. Jo se, että maansiirtokoneella on nimi, inhimillistää tätä ja tuo sen ikään kuin Kallion perheen piiriin.

Pertin sanotaan käyttäytyvän pakoretkellään ”kuin ihminen, joka on koko elämänsä pinnistellyt raivoaan” (emt., 216). Pertistä laaditaan vaarallisuusarvio kuin karanneesta väkivaltavangista; Pertin sanotaan *valinneen* tiensä; lisäksi uskotaan, että Pertti *ei halua* herättää huomiota (emt., 213–215). Pertin sanotaan ”käyttäytyvän asianmukaisesti” ja nähdään, että tämän ”itsenäinen irtiotto” johtuisi Raimon oletetusta kuolemasta. Kaiken kaikkiaan Pertistä puhutaan kuin ihmisestä: ”Pertti tunnetaan rauhallisena ja työteliäänä, vain kuljettajansa käskyihin keskittyvänä työoverina –”. (emt., 214.) Pertin lisäksi elotonta inhimillistetään, kun hylättyjen junanvaunujen kerrotaan muuttuneen tunnistettaviksi henkilöiksi (emt., 197).

Bronksissa on antropomorfismin ja personifikaation lisäksi myös ilmiö, joka on niiden vastakohta: ihmisten epäinhimillistäminen. Zoomorfismista eli ihmisten eläimellistämisestä ei kuitenkaan ole kyse, vaan ihmiset yksinkertaisesti epäinhimillistetään (zoomorfismista esim. teoksessa *Posthumanismi* 2014). Esimerkiksi Joutomaan vakituisten asukkaiden sanotaan näyttävän pelkiltä hahmoilta, joiden ääriviivat ovat pehmenneet ja heidän liikkuvan ”möhkäleinä” (*Bronks*, 7). Lisäksi kerrotaan, että Joutomaalla ihmistä on vaikea erottaa kaikkien metalliputkien, autonromujen, ratakiskojen, tynnyreiden ja laatikoiden seasta (emt., 8). Tavallisestihan ihminen ei muistuta missään määrin mainittuja asioita ja sen vuoksi pitäisi olla helposti erotettavissa, mutta jostain syystä Joutomaan asukkaiden kohdalla näin ei ole. Sekä ihmisen epäinhimillistäminen ja ei-elollistaminen että elottoman elollistaminen kuuluvat groteskin piiriin (Kayser 1981, 183). Tällaista *Bronks* tarjoaa runsaasti läpi teoksen ja sitä kautta kyseenalaistaa ja purkaa rajoja ihmisen ja ei-ihmisten välillä.

3.3 Ihmisyys on muutakin kuin ruumis

Ruumiillisuuden lisäksi ihmisyyden kysymyksessä on huomioitava myös paljon muita tekijöitä. Tällaisia ovat esimerkiksi henkilöahmon tapa ajatella, tuntea, kokea, muodostaa sosiaalisia suhteita ja olla osa yhteiskuntaa. Moore (2008, 15) esittää, että monet, elleivät jopa kaikki, olennot kokevat ja tulkitsevat ympäristöään ja muita olentoja oman rajoitetun ja itselleen tyy-

pillisen näkökulman kautta. Näin ollen antroposentrisyys on johonkin pisteeseen asti perusteltu näkökulma ihmiselle ja juuri tästä syystä ei mielestäni ole ongelmallista luokitella inhimilliseksi ominaisuuksia, jotka ovat valtaosalle ihmisistä tyypillisiä, vaikka samat ominaisuudet ilmenisivät myös joillakin ei-ihmisillä. Esimerkiksi tunne-elämä koskee ihmisen lisäksi myös muita eläimiä, mutta se ei tee siitä vähemmän inhimillistä. Kuitenkin on epämielekäästä olettaa ominaisuuksia olennoille vain siksi, että ne ovat mahdollisia, jos mikään ei kuitenkaan viittaa sellaiseen asiantilaan. Esimerkiksi on nähdäkseni täysin mielivaltaista olettaa, että kivillä olisi tunne-elämä, vaikka se periaatteessa voisi olla mahdollista. Mikä tahansa on mahdollista, jos argumenttina käytetään tieteellisen tutkimuksen keskeneräisyyttä.

Tämä nousee oleelliseksi seikaksi, kun pohditaan koneiden inhimillisyyttä. *Iron man*, *Iron man 2* ja *Iron man 3* –elokuissa päähenkilön työskentelytilassa on robotiikkaa, joka on äärimmäisen inhimillistä. Robotit eivät muistuta ulkoisesti lainkaan ihmistä, vaan työvälineitä. Nämä robotit kuitenkin ymmärtävät erittäin luovia kielellisiä komentoja, osaavat ennakoida inhimillisiä intentioita (esim. ojentaa ihmisen tavoitteleman esineen ilman erillistä komentoa) ja moittittaessa osoittavat häpeän tai surun tunnetta (kumartuu alas kohti lattiaa). Päähenkilön teknologia toimii Jarvis-nimisessä käyttöliittymässä, joka on myös äärimmäisen inhimillinen: se ymmärtää luovia kielellisiä ilmaisuja ja sarkasmia – ja käyttää niitä jopa itse; se osoittaa itsestä mieltä ja identiteettiä kertoessaan näkemyksiään päähenkilön toiminnasta ja toimintakykynsä loppuessa se ilmaisee asian kertomalla uneliaalla äänellä tarvitsevansa unta. (*Iron man*, 2008 ; *Iron man 2*, 2010 ; *Iron man 3*, 2013.) Tämän tason inhimillisyyden todella asettaa koneen ja ihmisen välisen rajan lähinnä ruumiillisuuden kysymykseksi, sillä näillä koneilla rationaalinen ajattelu ja tunne-elämä tuntuvat olevan niin inhimillisiä, että ihmisestä käyminen toteutuisi oikeanlaisen ruumiillisuuden avulla. Näissä elokuvissa kyse on kuitenkin tieteisfiktioista eikä todella tällä hetkellä olemassa olevasta tai edes mahdollisesta tilanteesta. Toki tällainen koneellisuus asettaa ihmisyyden kyseenalaiseksi ja toisaalta korostaa ruumiillisuuden merkitystä ihmisestä käymisessä. Niin suosittu tarkastelukohde kuin spekulatiivinen fiktio posthumanismin piirissä onkin, mielestäni ei ole mielekäästä lähteä määrittelemään ihmisyyttä sen pohjalta, vaan tarkastelen kohdeteoksiani ja niiden henkilöhahmoja peilaten niitä tällä hetkellä olemassa olevaan ja mahdolliseen ihmisyyteen ja ei-ihmisyyteen, käyttäen spekulatiivisen fiktion esimerkkejä vain vertailukohtana.

Bruno Latourin, John Law'n ja Michel Callonin kehittämä toimijaverkkoteoria (*Actor-Network-Theory, ANT*) rakentuu oletukselle, että todellisuus rakentuu erilaisista toimijaverkoista, joissa inhimillisen ja ei-inhimillisen toimijat toimivat yhteistyössä. Tämä teoria kieltää jaon subjekteihin ja objekteihin, jolloin kaikki toimijat, myös elottomat esineet, nousevat samaan arvoon ja asemaan kuin esimerkiksi ihmiset. Teoria kieltää intentionaalisuuden merkityksen. (Latour 2005 ; Lummaa & Rojola 2014, 23–24.) Tällainen näkemys purkaa antroposentrisyyttä, mutta ei mielestäni ole perusteltu ainakaan tämänhetkessä todellisuudessa. Sellaisessa todellisuudessa, jota kuvasin *Iron man* -esimerkkien kautta, tällainen teoria voi olla perusteltu, mutta ei tällä hetkellä tässä todellisuudessa. Mielestäni on perusteetonta ylipäättään puhua toimijasta silloin, kun intentionaalisuus puuttuu. Pelkkä elämä ei tee ihmistä eikä pelkkä toiminta tee toimijaa.

Koistisen (2011a, 249) mukaan ihmisestä käymisessä oleellista oikeanlaisen ruumiillisuuden lisäksi on tiettyihin toimintoihin osallistuminen. Raimo täyttää inhimillisen käytöksen normit osittain erittäinkin hyvin. Toisaalta Raimon käytöksessä on myös joitakin hyvin epäinhimillisiä piirteitä, kuten kivien ja muun maa-aineksen syöminen.

Raimo on mieluummin tekemisissä esineiden kuin ihmisten kanssa, koska ihmiset ovat liian arvaamattomia ja omapäisiä.

Käsillään Raimo tarttuu esineisiin ja ihmisiin. Esineitä on helpompi käsitellä, ihmiset särkyvät ja tärisevät. Kivi tai kampiakseli ei häiriinny, jos sen ottaa syliin ja silittää.
(*Bronks, 11.*)

Lainauksessa asetetaan ihminen ja esine samaan asemaan rinnakkain kuin mitään perustavanlaatuisia eroa ei olisi. Tämä ehkä kuvaa Raimon ajatusmaailmaa, jossa ihmiset ja esineet saattavat olla ikään kuin samalla viivalla keskenään. Lisäksi välittyy käsitys, että Raimolla on ongelmia ymmärtää ihmisten tunteita ja niistä aiheutuvaa käyttäytymistä.

Muutenkin Raimon ajatusmaailmaa leimaa tietynlainen mekaanisuus tai koneellisuus. Hän esimerkiksi uskoo varpushaukan olevan kahdesta eri linnusta rakennettu olento, joka voi olla välillä varpunen, välillä haukka (*Bronks*, 11 ; 25–26). Tällainen näkemys tarpeen tai tahdon mukaan muuttuvasta lajityypillisestä olemuksesta on biologialle täysin vieras. Ennemmin siitä tulee mieleen *Transformers*-elokuvan robotit, joilla on kyky muuttua erilaisiksi ajoneuvoiksi tarpeen mukaan (*Transformers* 2007). Kuitenkin lentoon pyrkivä kovakuoriainen hermostuttaa Raimon, joka uskoo tämän salaa rakentaneen itselleen siivet – Raimo päätyy tappamaan kyseisen kovakuoriaisen (*Bronks*, 28). Raimon ajattelu on muutenkin hyvin käytännönläheistä. Esimerkiksi hän on kiinnittänyt kätensä pulteilla hartioidensa lihasmassaan ”varmistaakseen käsien toimimisen kaikissa olosuhteissa” (emt., 11). Roi Orpinen kuvaa itseilmaisuuden tarvetta siten, että mahaan kasvaa teräväkulmaisia, karheita laattoja, jotka hiertävät sisäelimiä, etenkin sydäntä; puhumalla tai laulamalla nämä laatat vettyvät ja lopulta liukenevat pois. Tämän selvästi vertauskuvalliseksi tarkoitetun selityksen Raimo tulkitsee kirjaimellisesti ja kiinnostuu tällaisista laatoista ja päättää hankkia niitä itselleen (emt., 26).

Raimolla on kuitenkin lopulta hyvin inhimillinen mieli ja esimerkiksi tekoälyä ei ole, mikä voisi olla tyypillistä kyborgille tai etenkin robotille. Raimolla on selvästi persoonallisia mieltymyksiä, joita hän ilmentää esimerkiksi pukeutumisessa. Teoksen alussa, jossa kuvaillaan Raimon vaateetusta, hänellä kerrotaan olevan lippalakki, jonka alkuperäinen englanninkielinen teksti on peitetty kankaalla, jossa lukee ”Würth-naulat, 100% laatua” sekä saappaisiinsa kiinnitettyjä tarroja, jotka sisältävät erilaista mainosmateriaalia (*Bronks*, 10). Lisäksi Raimolla on intohimoinen kiintymys maahan, mikä on tunteena inhimillinen, mutta kohteen puolesta jokseenkin epäinhimillinen ominaisuus (emt., 11).

Varsinaista uskonnollisuutta ei teoksessa ilmene, mutta jonkinlainen jumalusko on läsnä, sillä Raimon kerrotaan pitävän tukkaansa pystyssä nimenomaan viestinä jumalille siitä, että hän on tulossa niiden luokse (emt., 12). Kaikenlainen uskonnollisuus on hyvin ihmistyyppillistä eli se on tyypillistä yleisesti koko ihmisajalle: sitä esiintyy ihmisillä läpi ajan ja paikan. Ei-ihmisillä sitä ei ole havaittu, vaikka syy saattaa toki olla vain tieteellisen tutkimuksen keskeneräisyydessä. Ihminen ei kuitenkaan ole pystynyt havaitsemaan uskonnollisuutta ei-ihmisillä ja siksi on mielestäni perusteltua puhua uskonnollisuudesta ihmistyyppillisenä. Raimolla on myös äiti, isä, ystävä ja lopulta tyttöystävä. Sosiaalisia siteitä on siis olemassa. Varsinaisesta koulusta tai työpaikasta ei puhuta, mutta Raimolla on kuitenkin yhteiskunnallinen asema ja siihen sidotut

mahdollisuudet Joutomaan asukkaana. Raimon myös kerrotaan kuuluvan Työssäkäyviin (emt., 155).

Raimosta ja muista Joutomaan asukeista ei anneta kovin itsenäisesti toimivaa kuvaa, sillä Raimon kerrotaan asuvan äitinsä kanssa kerrostalossa, ”jonne on kerätty ruumiillista työtä tekeviä ihmisiä” (*Bronks*, 13). Ihmiset ylipäättään kuvataan pienissä koloissa asuviksi olennoiksi, joiden käytöstä ja elämää ohjaavat sosiaaliset suhteet ja seksuaalivietti (*Bronks*, 18). Tästä tulee mieleen lähinnä jyräjät, ei ihmiset. Toisaalta voi kyseenalaistaa, onko ihminen lopulta todellisuudessa niin erilainen kuin kaikki muutkin eläimet. Joka tapauksessa kuvaus korostaa Joutomaan asukkaiden yksinkertaisuutta. Eläinten sanotaan voivan laulamisen avulla kohota ihmisen kanssa samalle aallonpituudelle (emt., 40).

Seksuaalisuus on teoksessa läsnä myös Raimon elämässä. Raimo kiintyy maasta ylös nosta maansa Marja-Liisa Haveriseen, jonka kanssa tämä käy tunteikkaita keskusteluja ja harrastaa seksiä – kyseessä voisi siis ajatella olevan jopa tyttöystävän, vaikka asiaa ei varsinaisesti suoraan kerrota (*Bronks*, 119–126).

Raimolla ja muilla teoksen henkilöihahmoilla on etu- ja sukunimet, mikä on nimenomaan ihmisille tyyppillistä. Teoksen alussa Raimolla kerrotaan jopa olevan nimikyltti rinnassaan, mikä on myös hyvin ihmistyyppillistä (emt., 10). Kuitenkin nämä nimetkin välillä väistyvät sellaisten nimitysten tieltä, jotka perustuvat yksinomaan henkilöihahmojen toimintaan ja ovat siten hyvin käytäntöperusteisia. Esimerkiksi Marja-Liisa Haveriselle, jonka kanssa Raimolle syttyy romanin kuluessa romanssi, Raimo on Vetäjä tai Tonkija. Tämä johtuu siitä, että Raimo ensin näkin heidän ensikohtaamisessaan veti hänet ylös maasta ja toiseksi yleisesti ottaen tykkää tonkia maata (*Bronks*, 15). Samoin Raimon isä Reijo Kallio uskoo jokaisessa ihmisessä elävän useamman henkilön, joita toiminta määrittää:

Ihmisessä asuu monta ihmistä ja tappaja on yksi, isä sanoi. – Jos sen tunnistaa, voi elää sen kanssa. Toinen, joka meissä asuu, on katuja. – Minussa asuu mönkijä, hurvittelija ja turpeenvihaaja, mutta tulen niiden kanssa juttuun. (*Bronks*, 28.)

Teoksen henkilöhahmojen kuvaukseen liittyy tietynlainen tuotteellisuus tai materiaalisuus. Raimo kuvaa vanhempiaan seuraavasti: ”Äiti oli tuotteena pehmeämpi kuin isä, mutta hänen pintansa alla oli routa. Äiti kykeni tekemään viiltoja ja leikkauksia, isä oli enemmän ompelija.” (*Bronks*, 91–92.) Lainauksesta käy ilmi tapa, jolla Raimo suhtautuu muihin henkilöhahmoihin tietynlaisina materiaaleina ja hyödykepotentiaaleina. Myös Raimosta itsestään puhutaan kuin hyödykkeestä:

Raimo Kalliossa on paljon aineksia, jotka ovat aivan käyttökelpoisia. Tässä emme tarkoita niinkään henkisiä ominaisuuksia – – vaan fyysisiä ulottuvuuksia, joista monet ovat hänessä aivan valmiina, toiset taas uinuvat ja odottavat jatkojalostusta. (*Bronks*, 21–22.)

Raimon ruumiista ja mielestä, Raimosta kokonaisuudessaan puhutaan erilaisten ainesten koelmana, joita voi käyttää ja hyödyntää mielensä mukaan. Lainauksesta käy ilmi, että Raimon kohdalla kiinnostus kohdistuu nimenomaisesti fyysisiin aineksiin, jotka ovat jopa jalostettavissa hyödyllisemmiksi – prosessista puhutaan kuin Raimo olisi puutavaraa tai muuta ei-inhimilliseksi katsottavaa materiaalia.

Raimon käyttökelpoisuutta pohdittaessa tuodaan eksplisiittisesti ilmi esineellistämisen groteski luonne:

Jo tältä istumalta, jos groteski ilmaisu sallitaan, hänestä saisi erinomaisen ovenpötkän. Moni Toistaitoinen, jota olemme aiemmin kokeilleet, on kovan tuulen tullen kaatunut rähmälleen, mutta Raimo Kallio ei ainoastaan pysyisi paikallaan, vaan panisi myös aggressiivisesti vastaan, se on varma. (*Bronks*, 22.)

Toistaitoiset ovat Keskustan määrittelemä ryhmä ihmisiä, joista ei ole enää erityistä hyötyä yhteiskunnalle ja joita sitten yritetään saada hyödynnettyä edes johonkin. Heitäkin epäinhimillistetään äärimmäisyyksiin asti, mikä luo groteskia vaikutelmaa.

Bronksissa sosiaaliset suhteetkin saavat materiaalisia ja ruumiillisia ulottuvuuksia. Saatuaan ensimmäisen ystävänsä Raimo kokee itsensä lihavaksi, mutta tutkailtuaan asiaa jonkin aikaa hän tulee siihen lopputulokseen, että uusi ystävä on ikään kuin mennyt hänen sisäänsä ystävyystymisen myötä (*Bronks*, 53). Hän myös tuntee halua omistaa uuden ystävänsä ja yrittää tosissaan ostaa tämän. Raimo saa kerättyä 236 markkaa ja arvelee sen riittävän, koska hänen ystävänsä Niilo ei ole täysikokoinen eikä siten voi maksaa täyttä hintaa. (emt., 63.) Runsaasta elollisen esineellistämisestä voisi päätellä, ettei Raimo oikein ymmärrä eroa ihmisen ja esineen välillä. Näin ei kuitenkaan taida olla. Hänen mielestään hänen ystävänsä olisi pitänyt suhtautua hänen ostoaikeisiinsa ilolla tai raivolla, joten hän närkästy, kun Niilo suhtautuukin välinpitämättömästi "[k]uin kyseessä olisi ollut auto tai lapio" (emt., 65).

Raimosta välitetään kertojan ja joidenkin henkilöahmojen toimesta kuvaa varsin yksinkertaisena henkilönä, erityisesti moraalisisessa ja emotionaalisisessa mielessä. Raimosta sanotaan, että hän ei mieti onnellisuutta, ei osaa eritellä tunteitaan eikä elää sisätiloissa. Tällainen kuvaus epäinhimillistää Raimoa. Raimosta tehty uusiokäyttöselvitys kuvaa häntä seuraavasti:

Hän ei kykene hallitsemaan kokonaisuuksia, hän ei tunne olevansa minkään isomman yhteisön jäsen, hän ei pohdiskele moraalisia ja eettisiä kysymyksiä. Hän ei tee häiritsevän isoa eroa ns. hyvän ja pahan välillä. Jos hänelle näytetään käytöstä poistetun Toistaitoisen, hän ei hätkähdä näkemäänsä eikä närkästy ikihyviksi. (*Bronks*, 22.)

Kuvaus epäinhimillistää Raimoa ja luo tästä kuvaa tylsämielisenä ja moraalittomana henkilönä. Toisaalta kyseessä on vain toisen tahon tekemä kuvaus. Myöskään dialogi ei tarjoa Raimosta kuvaa erityisen kompleksisena persoonana. Kuitenkin Raimo osoittaa tietynlaista herkkyyttä monessa kohtaa. Kerrotaan esimerkiksi, että hän ei ole tyytyväinen nenäänsä ja että hän pyrkii unohtamaan teräsniveliensä olemassaolon, koska ei halua olla erilainen kuin muut (*Bronks*,

10–13 ; 35). Tällainen kehollinen epävarmuus on kovin inhimillistä. Raimoa kuvataan myös vilpittömäksi (emt., 23). Lisäksi hän kertojana toimiessaan ilmaisee itseään hämmentävän kaudonpuheisesti:

Oli ihmeellistä olla elossa tällä lailla valkeassa valossa ja puhtaissa lakanoissa. En koskaan unohtanut tuota hetkeä, en enää koskaan elämässäni päässyt niin syvälle pelkään hyvään oloon. Myöhemmin tunteet sekoittuivat klöntiksi enkä erottanut selkeää onnea hämärän surun seasta. Jokaiseen onnea muistuttavaan tunteeseen sekoittui sivumaku, joka vaikeutti hunajan hajoamista vatsassa. (*Bronks*, 33.)

On myös huomioitava, miten Raimon kokemuksessa korostuu inhimillisesti aistimellisuus. Raimo nauttii puhtaista lakanoista, kokee hyvää oloa ja negatiivisia tuntemuksia verrataan sivumakuun. Raimosta ainoat tärkeät hajut ovat potentiaalisesta vaarasta kertovia, mutta toisaalta hän vaikuttaa saavan mielihyvää mutterin hajusta (*Bronks*, 127). Tässäkin lainauksessa aineettomat tunteet saavat fyysisen muodon klönttinä ja tunteisiin sekoittuu sivumakuja. Kipua Raimo kykenee tuntemaan inhimilliseen tapaan (emt., 180).

Raimon psyykkisiäkin toimintoja kuvataan varsin ruumiillisesti:

Hartioiden välissä on ajatusten koti. Sieltä lähtevät liikkeelle kammatukset, ilojuonet ja huolenhäivät, kaikki se mikä pitää omistajan liikkeessä. Päässä asuva tavara on sekaisin, eikä ole kehitetty tiedostoa, jota näppäilemällä hän saisi haluamansa asian tarvittaessa ulos. Ainoa keino on ravistaa. Raimo heiluttaa päätä edestakaisin noin kymmenen sekunnin ajan, jolloin eri lohkot irtoavat toisistaan itsenäisiksi. Monia asioita ei voi ajatella yhtä aikaa, siitä kärsii koko ruumis. Takaraivossa on luukku, josta hän siilaa vanhentuneita ja mädäntyneitä juttuja pois. (*Bronks*, 11–12.)

Vaikka tässä lainauksessa tulee ilmi Raimon inhimillisyys, sillä huolehtiminen, ilo, halu selvittää pää ja häiritsevät ajatukset ovat kovin inhimillisiä ilmiöitä, kuitenkin samalla korostuu vahvasti Raimon koneellisuus, sillä hänen psyykkistä toimintaansa kuvataan kuin tietokonetta tai sekatavaralaatikkoa. Lisäksi turhaksi käyneen materiaalin voi poistaa siihen tarkoitettu aukosta takaraivossa. Kuten aiemmin esitellyssä lainauksessa, jossa Raimo tunnekuohun vaikutuksesta hajoaa, myös tässä lainauksessa subjektiivinen groteski ilmenee psyykkisten toimintojen saadessa ruumiillisen muodon. Päässä asuvien ajatusten järjestämiseksi niitä on ravistettava, jolloin lohkot irtoavat toisistaan; useamman asian samanaikaisesta ajattelusta aiheutuu kärsimystä; ja päähän kertyy mädäntynyttä ainesta, joka on jätteen tavoin poistettava järjestelmästä.

Raimon koneellisuutta korostaa se, että hän on asentanut selkärankaansa pienen sinisen laatan, jonka avulla hänet on mahdollista saada kasattua äärimmäisenkin tuhon jälkeen. Marja-Liisa löytää Raimon palasina Keskustasta jonkin kiinteistön takapihalta ja groteskilla tavalla onnistuu pelastamaan tämän: hän kääntää Raimon keskivartalon mahalleen, työntää löytämänsä katkenneen kuulakärkikynän tämän selkärankaan ja sitten sormensa viiltoon, josta hän löytää laatan. Hän aukaisee laatan ja löytää käyttöohjeet ja valmistajatiedot: ”Pohjois-Euroopan Kaivu Oy. Tyyppi RK. 1964.” (*Bronks*, 173–177.)

Raimon koneellisuutta ja Marja-Liisan suhtautumista siihen käsitellään avoimesti:

Raimo:

– Oonko minä sun mielestä kone?

Marja-Liisa:

– Oot. Ja kyllä mä oon sen tienny koko ajan.

Raimo:

– Haluat kuitenkin pitää minusta kiinni.

Marja-Liisa:

– Mää rakastan sua.

Raimo:

– Mitä se tarkoittaa?

Marja-Liisa:

– Että ajaa konetta, vaikka tietää että se menee rikki. (*Bronks*, 126.)

Raimo selvästi tiedostaa poikkeavan ruumiillisuutensa, koska kysyy Marja-Liisan mielipidettä mahdollisesta koneellisuudestaan. Raimo tiedostaa myös, että hänen konemaisuutensa saattaisi olla este heidän suhteelleen, koska hän vielä varmistaa, haluaako Marja-Liisa siitä huolimatta jatkaa hänen kanssaan. Lainauksen viimeisessä repliikissä Marja-Liisa antaa ymmärtää rakastavansa Raimoa siitä huolimatta, että se ei lopulta välttämättä ole järkevää tai kestävää, ehkäpä juuri Raimon konemaisuuden vuoksi. Raimon konemaisuutta korostaa kysymys siitä, mitä rakastaminen tarkoittaa, vaikka toisaalta kysymyksen voi tulkita yhtä hyvin vain tarkentavaksi kysymykseksi siitä, mitä Marja-Liisa sillä juuri tarkoittaa. Omaa käsitystään rakkaudesta Raimo avaa pitkästi:

Rakkaudesta tiesin, että se löytyy maasta ja se pitää ottaa syliin eikä sitä saa pahasti retuuttaa. Ja jos on alkanut jotain rakastaa, paras tehdä se heti selväksi. Rakkaus on sille toiselle kuitenkin niin harvinainen asia, että sen on hyvä olla siitä perillä alusta lähtien. Kun on sitten aikansa rakastanut, voi alkaa kihnuttaa toisen pintaa. Ihon alta löytyy kovaa materiaalia, siihen on hakku iskettävä. Kova pinta osoittautuu arvokkaaksi kallioksi, jolle myöhemmin on hyvä rakentaa tai jolla voi istuksia pitkän kävelymatkan jälkeen. Suurin osa ajasta rakkauden työssä menee kallion löytämiseen. Sen päällä on sammalta, vilttejä, päiväpeittoja, harhaluuloja, juhlia ja menneisyyden nukkaa. (*Bronks*, 111.)

Kuvaus on aika herkkä, vaikkakin rakkauden kohteesta puhutaan kovin materiaaliseen sävyyn: rakas on kallio, joka on peittyneet erilaisiin pehmeämpiin materiaaleihin ja johon on iskettävä hakku sitoutumisen merkiksi. Inhimillistä tunnetta edustaa myös kostonhalu, jota Raimo tuntee keskustalaisia kohtaan jouduttuaan kuulusteluun, joka johti hänen hajoamiseensa.

Se, että Raimo itse kohtelee itseään jonkinlaisena koneena, tulee ilmi myös siinä, että hän pesee kätensä maalin irrottamiseen tarkoitetulla liuksella, joka ei hajoa luonnossa, minkä pitäisi olla erittäin epäterveellistä, sillä Raimon käsien on ilmaistu olevan ihan tavalliset ihmiskädet; lisäksi hän kiittää Marja-Liisan sanottua häntä maansiirtokoneen kaltaiseksi koneeksi (*Bronks*, 11 ; 126). Toisin kuin esimerkiksi Pertti-koneeseen, johon viitataan pronomiinilla hän, Raimoon viitataan kyllä miehenä, mutta pronomiinilla se (emt., 150). Pohtiessaan hajoamistaan Raimo toteaa itsessään pehmeän pisteen ja ajattelee *alkavansa muistuttaa ihmistä* (emt., 188).

Raimon inhimillisiin piirteisiin kuuluu pukeutuminen, ihmissuhteiden muodostaminen ja ylläpito, tiettyyn sukuun ja perheeseen kuuluminen, analyttinen ajattelu, velvollisuuksien kokeminen sekä suhteellisen monipuolinen tunne-elämä. Eroina ihmisen ja koneen välillä on perinteisesti pidetty kykyä itsenäiseen rationaaliseen ajatteluun ja inhimillistä tunne-elämää, vaikka toki tämä eronteko on myös monesti kyseenalaistettu (Koistinen 2016, 111). Raimo on kiistämättä kykenevä sekä itsenäiseen ajatteluun että tunne-elämään. Raimoa kuvataan eksplisiittisesti ”vain ihmiseksi” (*Bronks*, 23).

Raimon postihmisyyttä ei tunnu todennäköiseltä. Hän ei ole minkäänlainen tulevaisuuden ihminen, vaan päinvastoin Joutomaan asukkaana syrjäytymisuhan alla. Hän kuuluu fyysisen työn tekijöihin, jotka ovat häviämässä ajatustyöläisten tieltä. Yhteiskunnallinen murros on *Bronksissa* toki läsnä, mutta Raimo kuuluu enemmän sen häviäjiin kuin voittajiin. Toisaalta postinhimillinen ruumis on toistaiseksi tarkemmin määrittelemätön käsite ja sinänsä sellaiseksi voi lukeutua oikeastaan mikä tahansa ihmisruumis, jota on muokattu teknologisesti. Lummaa ja Rojola (2014, 18) kirjoittavat postinhimillisen ruumiin olevan korostetun tekojäseninen. Tätä Raimon ruumis on, joten sillä perusteella Raimoa olisi mahdollista sanoa postihmiseksi. Toisaalta on muistettava, miten yleistä teknologinen ruumiinmuokkaus on reaali maailmassakin – onko todella mielekäästä luokitella esimerkiksi kaikki sydämentahdistinta käyttävät postihmisiksi? N. Katherine Haylesin (2010, 2–3) mukaan postinhimillisessä yksilön vapaus ja luonnollinen itseys

korvautuvat teknologisilla mahdollisuuksilla, tietous nousee materiaalisuutta tärkeämmäksi ja mielen ja ruumiin yhteyttä ei enää nähdä välttämättömänä. Tällaisen määritelmän mukaisesti on selvää, ettei Raimo ole postihminen. Raimossa on postinhimillisiä piirteitä siinä, että hän on teknologisesti muokattu, mutta hän ei ole menettänyt yksilönvapauttaan tai luonnollista itseystään. Hänellä myös ruumiin ja mielen yhteys on ilmeinen: hän elää ruumiillisuutensa kautta, minkä vuoksi hän on teknologisiin parannuksiin päätenytkin; lisäksi hänen mielensä toiminnot saavat ruumiillisen muodon ja jopa vahingoittavat hänen ruumistaan.

Olen tässä luvussa käsitellyt *Bronksissa* ilmenevää ruumiillisuutta, groteskia sekä antropomorfismia ja personifikaatiota. Olen tarkastellut erityisesti teoksen päähenkilön Raimon ruumiillisuutta, joka on ihmisen ja koneen hybridi. Raimon sijoittaminen tiettyyn kategoriaan ei kuitenkaan ole kovin yksiselitteistä. Koko teos yhdistelee ja purkaa erilaisia kategorioita. Raimo on helpoin mieltää joko ihmiseksi tai kyborgiksi. Jos kyborgiksi katsotaan ihminen, jonka ruumista on ylipäättään jollakin tavoin muokattu teknologisesti, Raimo voidaan katsoa kyborgiksi. Toisaalta Raimo on toimijana niin inhimillinen eikä suoranaisesti suuremmin hyödy muokattua ruumiillisuudestaan, että tämäkään luokitus ei välttämättä tunnu perustellulta. Kun kuitenkin maininnat esimerkiksi nauhurina toimivasta muistista tulkitaan kirjaimellisesti, Raimon ruumiin eroavaisuus tavalliseen ihmisruumiiseen nähden on jo huomattava ja siten kyborgius uskottavampaa. Myös postihmisyyden kysymys riippuu käsitteen määritelmästä: jos postihmisyyteen riittää mikä tahansa teknologisen ruumiinmuokkaus, Raimo on kiistämättä postihminen – muussa tapauksessa välttämättä ei. Raimo ei ole tulevaisuuden ihminen eikä tavallista ihmistä ylivertaisempi kuin hyvin kapealla alalla – maanmuokkauksessa. Raimo ei ole menettänyt yksilönvapauttaan, luonnollista itseystään eikä mielen ja ruumiin yhteyttä. Kaiken kaikkiaan en näe Raimoa postihmisenä, vaikka postinhimillisiä ominaisuuksia löytyykin. Seuraavassa luvussa tarkastelen ihmisen ja esineen hybridiä.

4 Pop Art – elämää muoviruumiissa

Joe Hillin novelli ”Pop Art” (2008) on hämmentävä, mutta sympaattinen kertomus kahden alakoulun viimeisellä luokalla olevan pojan ystävydestä ja sattumuksista. Kertojana toimii vaikeissa kotioiloissa äreän ja etäisen yksinhuoltajaisän kanssa elävä nimettömäksi jäävä poika, mutta ruumiillisuuden kannalta mielenkiintoisen novellista tekee pojan ystävä, Arthur Roth eli lyhyemmin Art. Artin poikkeava ruumiillisuus tulee ilmi jo novellin ensimmäisellä sivulla:

When I tell you we talked, I mean only to say we communicated, argued, put each other down, built each other up. To stick to facts, / talked – Art couldn’t. He didn’t have a mouth. When he had something to say, he wrote it down. He wore a pad around his neck on a loop of twine, and carried crayons in his pocket. He turned in school papers in crayon, took tests in crayon. You can imagine the dangers a sharpened pencil would present to a four-ounce boy made of plastic and filled with air. (PA, 57, kursiivi alkupe-
räinen.)

Artista puhutaan kuin tavallisesta koulupojasta, mutta kuten lainauksesta käy ilmi, hänellä ei ole suuta, hän painaa runsaat sata grammaa ja koostuu vain muovista ja ilmasta.

Ensimmäisessä alaluvussa tarkastelen Artin ruumiillisuutta ja mahdollista ihmisyyttä yleisellä tasolla ottaen huomioon ruumiin, käytöksen, sosiaaliset suhteet, yhteiskunnallisen aseman, uskonnon ja rodun. Sen jälkeen toisessa alaluvussa keskityn analysoimaan Artin ruumiillisuutta Babbín (2002) teoriakehyksessä. Kolmannessa alaluvussa tarkastelen Artin elämässä jatkuvasti läsnäolevaa kuoleman tematiikkaa ja konkreettista uhkaa sekä tähän liittyvää subjektiivista groteskia.

4.1 Muoviesine vai tavallinen koulupoika?

Kuten edellinen lainaus osoittaa, Artilla on muovinen ruumis ja lisäksi hän on puhekyvytön. Kuitenkin Art vaikuttaa varsin tavalliselta koulupojalta: hän käyttää vaatteita, käy koulua, leikkii ja haaveilee. Artilla on kiinnostuksenkohteita, kuten astronautit, valokuvaus ja Bernard

Malamudin romaanit. Artilla on myös vanhemmat, jotka eivät ole ilmalla täytettäviä muovihenkilöitä Artin tapaan, vaan lihaa ja verta olevia ihmisiä, kuten kertojana toimiva poika. Nämä kaikki seikat saavat Artin vaikuttamaan hyvin inhimilliseltä. Artin ruumiillisuus kuitenkin näyttäytyy hyvin ei-inhimillisenä:

He was white. Not Caucasian, *white*, like a marshmallow, or Casper. A seam ran around his head and down his sides. There was a plastic nipple under one arm, where he could be pumped with air. (PA, 60, kursiivi alkuperäinen.)

Kukaan ihminen ei ole täysin valkoinen, ei edes pigmenttikatoiset albiinoihmiset. On myös selvää, että ihmisruumiissa ei ole saumoja tai ilmaventtiiliä. Samoin ihminen ei ole ilmalla täytetty, vaan pääasiassa luilla, lihalla ja verellä. Artin ruumiillisuus ei siis ole lainkaan inhimillinen.

Lisäksi kerrotaan, että Artilla ei ole lihaksia, sydäntä tai keuhkoja; sormista hänellä on vain peukalot; silmänsä ovat vain kasvojen muovipinnalle kiinnitetyt muovilaput (PA, 58, 68–69). Kuitenkaan Artia ei kuvata näkökyvyttömäksi ja hänellä on tietoisuus ja suku. Viestilaput, joiden kautta hän kommunikoi, eivät ole persoonattomia tai konemaisia, vaan hyvinkin inhimillisiä; myös äänenpainoja Art ilmaisee kirjasinkoon ja ajatusviivojen avulla. Inhimillistä Artissa on sekin, että hän haluaa olla pidetty. Häntä kuvaillaan sydämelliseksi. Lisäksi hän on myös utelias, mikä on, jollei nyt inhimillistä pelkästään, ainakin ei-esineellistä tai ei-koneellista. (emt., 58–59.) Lisäksi Artin kerrotaan olevan juutalainen eli hän kuuluu uskontokuntaan – hänen sanotaan säästyneen ympärileikkaukselta sillä perusteella, ettei hänen esinahkansa varsinaisesti ole nahkaa (emt., 70–71). Tästä voidaan päätellä, että Artilla on sukupuolieliimet. Artista tuleekin mieleen ilmalla täytettävä seksilelu, keinotekoinen ihmisruumis. Seksilelumuaisuus yhdistettynä Artin äänettömyyteen antaa kuvan Artista alempiarvoisena olentona muihin ihmisiin nähden.

Raija Julkunen (2004, 27) kirjoittaa siitä, miten naisilla ei ole ollut omaa ruumista tai oikeutta ruumiiseensa siinä mielessä kuin miehillä, ja samoin Art ei hallitse omaan ruumiiseensa kohdistuvaa toimintaa: Artia uhataan, pahoinpidellään, jahdataan ja kanniskellaan; lisäksi hän

hankaussähköön vuoksi joutuu vasten tahtoaan kiinni esimerkiksi terästankoihin. Julkusen mukaan naisen ruumis on historiallisesti nähty vajaavaisena, heikkona ja epätäydellisenä miehen ruumiiseen nähden, johon sitä on peilattu. Naiset on nähty lasten tavoin suojelun tarpeessa oleviksi. Nainen ei siis saavuta autonomisen subjektin asemaa, joka määräisi ruumiistaan ja rajoistaan, vaan sitä kontrolloivat sekä yksityinen että julkinen patriarkaatti. (Julkunen 2004, 27.) Myös Art näyttäytyy heikkona ja vajaavaisena tavallisiin ihmisiin nähden, koska hän on jatkuvasti erityisasemassa esimerkiksi joutuessaan varomaan alati teräviä esineitä, kuten saksia ja muita arkisia asioita. Art on myös novellin päähenkilön suojeluksessa: kiusaajat jättävät hänet rauhaan, koska hän ystäväystyy pahamaineisen pojan kanssa. Artin ruumista kontrolloivat monet ympärillä olevat ihmiset, kun häntä kannetaan, hakataan ilmaan, sidotaan pöydänjalkaan tai pumpataan ilmalla.

On myös huomionarvoista, miten Artin äiti, joka muuten kuvataan varsin mukavaksi henkilöksi, reagoi siihen, kun Artia kiusataan koulussa: tämä järkyttyy itse kiusaamista enemmän siitä, että Artin ruumiiseen kirjoitetussa sanassa oli tehty kirjoitusvirhe – aivan kuin kiusaaminen itsessään olisi vain välttämätön paha, jonkinlainen kohtalo (PA, 62). Artia kiusataan tämän normista eroavan ruumiillisuuden vuoksi.

Artin ruumiillisuus on poikkeavaa myös tarinamaailman sisällä, vaikkakaan ei erityisen ainutlaatuisia – Artin kaltaisia olentoja on olemassa, mutta kyseessä on kuitenkin selvä vähemistö. Artin ruumiillisuuteen suhtaudutaan kuin ulos päin näkyvään vakavaan sairauteen: lähinnä vaivaantuneella tietämättömyydellä tai pilkalla. Artin opettaja esimerkiksi kokee helpotusta saadessaan kuulla, että Art on lähtenyt vessaan, sillä ilmeisesti on kokenut epämuokavuutta ajatuksesta, että Art ei ehkä olisi ruumiillisesti kykenevä siihen (PA, 61). Artin ruumiillisuus esitetään virallisena suvussa kulkevana sairautena:

The condition Art suffered from is one of these genetic things that plays hopscotch with the generations, like Tay-Sachs (Art told me once that he had had a grand-uncle, also inflatable, who flopped one day into a pile of leaves and burst on the tine of a buried rake) (PA, 59–60).

Sen lisäksi, että Artin ruumis on esteettisesti ei-inhimillisyydessään poikkeuksellinen, se on myös toiminnaltaan oleellisesti erilainen kuin tavallinen ihmisruumis. Ollessaan muovia, Artin ruumis puristellessa narskuu, lyödessä nousee keveyttään ilmaan ja on altis hankaussähkölle. Laastareiden asemasta Art käyttää ensiapuna pyöränkumin paikkoja. (PA, 60, 63 ja 66–67.) Myös Artia kiusaavat lapset ovat sisäistäneet Artin poikkeuksellisen ruumiillisuuden ja mukauttaneet kiusaamisensa sen mukaan: Artia uhkailtaessa tästä uhataan jäävän selkäsauvan jälkeen jäljelle vain pyöränkumin paikka (PA, 60) ja kokeilun nimissä lapset hakkaavat Artia pesäpallomailoilla pallon sijasta (PA, 62–63). On kiinnostavaa, miten novellissa juuri ennen kuin kaikkia ihmisiä karttava ystävätön kertojapoika ystäväystyy muovisen Artin kanssa, tämä kiinnittää huomiota siihen, miten häntä inhottaa Artia kiusaavien poikien haju: ”I was struck by the sudden realisation that I could *smell* them, all three of them, a damp, *human* smell, a sweaty-sour reek. It turned my stomach.” (PA, 63, kursiivi alkuperäinen.) Kertojaa siis inhottaa pojista nouseva *ihmisen* haju, mitä taas Artissa ei tämän ruumiillisuudesta johtuen ole. Kun muu maailma tuntuu tuomitsevan Artin tämän epäinhimillisen ruumiillisuuden vuoksi, kertojan mielestä se vaikuttaa olevan vain positiivinen asia: kertoja kuvailee Artin ruumiillisuutta neutraalisti ja selittäen tavalla, joka ilmaisee hänen omaa kiinnostustaan aihetta kohtaan.

Artin ruumiillisuus on kiistatta ei-inhimillinen, mutta Artin ihmisyyttä ei kuitenkaan ole syytä kieltää, sillä kyseessä on äärimmäisen inhimillinen toimija. Artin ruumiillisuutta ei kuitenkaan voida pitää missään määrin toisarvoisena seikkana, sillä se on lopulta voimakkain Artin minuuden määrittäjä ja lukijalle merkittävin vieraannuttamisen aiheuttaja. Merkitystä Artin ihmisyyttä pohdittaessa on myös sillä, että hänen ruumiinsa on kuitenkin jossakin määrin ihmisruumiin kaltainen: hänellä on samat ruumiinosat samoissa paikoissa kuin ihmisillä yleensä, hänellä on silmät, joilla hän näkee ja korvat, joilla hän kuulee. Nämä seikat vähentävät hänen ruumiinsa ei-inhimillisyyttä.

Koistisen (2011a) mukaan ihmisestä käyminen edellyttää oikeanlaisen ruumiillisuuden ja tietynlaisen käytöksen toteutumista. Artin kohdalla näyttää siltä, että vain osa edellytyksistä toteutuu. Hänellä on riittävän oikeanlainen ruumis (mm. raajat, silmät, sukupuolielimet), jotta hän voi elää yhteiskunnassa kuin ihminen. Tätä sekä edellyttää että tämä mahdollistaa myös oikeanlaisen käyttäytymisen, jota ihmisestä käyminen edellyttää (mm. koulunkäynti, suku-

puoli, sosiaaliset suhteet, inhimillinen ajatusmaailma ja kommunikointi). Kuitenkin Artin ruumiillisuus on ei-inhimillisyydessään liian poikkeava (mm. ei suuta, ei ääntä, ei ihoa), jotta tämä täysin kävisi ihmisestä. Koistisen käsityksen takana siitä, että toimijan ihmisyyttä edellyttää oikeanlaista ruumista ja tiettyihin toimintoihin osallistumista, on kuuluisan feministin Judith Butlerin näkemys siitä, että ihmisyyttä edellyttää sukupuoli, joka puolestaan perustuu tietynlaisiin toimintoihin ja käytäntöön (lisää performatiivisesta sukupuolesta ks. Butler 1990).

Kaikissa tarkastelemissani teoksissa päähenkilöiden ihmisestä käyminen edellyttää jonkinlaista performatiivista, mutta enemmän kyse on performatiivisesta ihmisyydestä kuin sukupuolesta. On kyllä totta, että tarkastelemieni fiktiivisten toimijoiden inhimillisyyttä lisää se, että kaikissa kohdeteoksissa ilmenee jonkinlainen sukupuolisen kiinnostuksen osoitus tai ainakin mahdollisuus sellaiseen: Pieni merenneito haaveilee häistä prinssin kanssa, johon on rakastunut; Raimo päätyy parisuhteeseen Marja-Liisan kanssa; ja Artillakin epäsuorasti kerrotaan olevan sukupuolielimet eli potentiaali seksuaaliseen kanssakäymiseen. Lopulta inhimillistävä vaikutus ei kuitenkaan ole niinkään kiinni sukupuolesta ja potentiaalisesta seksuaalisuudesta, vaan toimijoiden tunnekokemuksista. Myös Koistinen (2011b) kiistää Butlerin näkemyksen siitä, että ainakaan hänen tarkastelemassaan *Taisteluplaneetta Galactica* -sarjassa (2003–2009 USA/UK) toimijoiden sukupuoli rakentuisivat tietynlaisista keskenään vastakkaisista toimintatavoista tai muista vastaavista seikoista. Myöskään ihmisyyttä ei hänen mukaansa vaikuta olen sidonnaista sukupuolten dikotomiaan (emt., 26). Kuitenkin poikkeukset muodostavat ihmisiä muistuttavaksi luotu koneihmisrotu, cylonit, joiden ollessa *ihmisen kaltaisia* ne ovat pakottaneet tuottamaan esille sitä, mikä tekee ihmisestä ihmisen ja ei-ihmisestä vain ihmisen kaltaisen. Cyloneiden kohdalla ihmisestä käymisessä sukupuoli nouseekin oleelliseksi ja lisäksi cylonit kuvataan tunteellisiksi. (emt., 29–30.) Samoin kaikissa tarkastelemissani teoksissa toimijoiden tunne-elämä vaikuttaisi tarjoavan suurimman inhimillistävän vaikutuksen.

4.2 Ruumiillisten tuntemusten poissaolo

Babbin (2002) ruumiinfenomenologinen teoria ei ole aivan yhtä hedelmällinen ”Pop Artin” kohdalla kuin kahden muun tarkasteleman teoksen kohdalla. Ulkoisen ruumiillisuuden (*Körper*) kuvausta löytyy runsaasti, mutta ruumiillisten tuntemusten (*Leib*) kuvaukset ovat vähissä, kun tarkastellaan nimenomaisesti Artia. Novellissa kertojana toimivan pojan osalta näitä esiintyy kyllä paljon, mutta ei Artia koskevia. Toki tämä on jopa odotettavaa, sillä kertojana toimii juurikin tämä poika, joka toimii vain silminnäkijänä ja jolla ei ole suoraa pääsyä Artin ruumiilliseen kokemusmaailmaan. Mielestäni tämä on uskottavampi selitys kuin se, että Artilla ei yksinkertaisesti olisi ruumiillisia tuntemuksia. Tätä puoltaa se, että novellista on löydettävissä kuitenkin myös muutama kohta, jossa Artin ruumiillisia tuntemuksia kuvataan ja yksi, jossa Art kuvaa sellaista suoraan kirjoitamassaan viestilapussa.

Ulkoisen ruumiillisuuden (*Körper*) osalta Artia kuvataan seuraavasti: hän on puhallettava, noin 100 grammaa painava ja täynnä ilmaa; hänet on tehty muovista, hänellä ei ole suuta ja silmät ovat vain ruumiin muoviseen pintaan kiinnitetyt kirkasmuoviset laput. Hän on vitivalkoinen ja hänen ruumistaan kiertää sauma ja hänen toisen kätensä alla on muovinen ilmaventtiili. (PA, 57 ; 58 ; 60.) Artilla ei ole peukaloa lukuun ottamatta sormia; hänellä ei ole keuhkoja, lihaksia, sydäntä (emt., 68–69).

Ulkoisen ärsykkeen aiheuttamasta ruumiillisesta tuntemuksesta (*exteroception*) on kyse, kun Art paettuaan vihaista koiraan autoon alkaa uupua ja näivettyä kuumuudesta. Hän tulee pahoinvoivaksi ja tokkuraiseksi. Kuumuus saa hänen muovisen ihonsa sulamaan ja tarttumaan auton penkkeihin kiinni. (PA, 76.) Tämän välikohtauksen johdosta Art sairastuu pysyvästi ja kirjoittaa voivansa pahoin jatkuvasti (emt., 78).

Sisäisen ärsykkeen aiheuttamia tai elimellisiä ruumiillisia tuntemuksia (*interoception, viscerality*) ei esiinny lainkaan Artin kohdalla, mutta kuten todettua, näen syyn olevan enemmän kertojapositiiossa kuin näiden tuntemusten täydellisestä poissaolosta.

Liike (*motility*) Artin kohdalla on toistuvimmin erilaista hyppimistä ja leijumista ilmassa. Hän viettää aikaa paljon ilmassa sekä tarkoituksella että vasten omaa tahtoaan. Hän hypähtää kevyesti pakoon uhkia, mutta hän on myös kaikenlaisen paiskomisen armoilla, jota muut häneen kohdistavat. Artista sanotaan, että hän ei voi juosta, johtuen varmastikin kitkan puutteesta.

Artin suurin haave on päästä ilmapallojen avulla leijaillemaan avaruuteen asti. Kaiken kaikkiaan voisi sanoa, että ilmassa leijuminen on Artille ominaisin liikkumisen muoto.

Mitä tulee automatisoituneihin ruumiillisiin tuntemuksiin (*habitus*), voidaan todeta, että Artille jokapäiväinen elämä on taistelua sekä ennen loukkaantumista että sen erityisesti sen jälkeen. Hän ei ole sopeutunut elämäänsä siinä määrin, ettei loukkaantuminen tai kuolema uhkasi häntä jatkuvasti. Hän on tehnyt joitakin sovelluksia, kuten vaihtanut lyijykynät väriliituihin puhkoutumisuhan vuoksi. Loukkaantumisensa jälkeen Art kuitenkin kokee elämän jo ylitypääsemättömän haastavaksi eikä enää koe sitä mielekkääksi. Hän uskoo, että sopeutuisi elämään paremmin avaruudessa, sillä hänen luontainen painottomuutensa on sallinut hänen jo valmiiksi tottua painottomuuteen ja avaruudessa tapahtuvasta lihasten surkastumisesta tai sydämen kutistumisesta ei tarvitsisi huolehtia, koska hänellä ei ole niitä ylipäätään (PA, 67–68).

Artin ruumis on äärimmäisen epäinhimillinen siihen nähden, että se kuitenkin on ikään kuin ihmisen näköinen. Ruumis nimenomaan vain muistuttaa ihmistä, mutta ei ole elossa eikä toimi ihmisruumiin tavoin. Hänellä ei ole ihoa, elimiä, suuta, ihmisen käsiä, lihaa, verta tai luita. Hän ei myöskään hengitä lainkaan. On siis selvää, että Artin ruumis ei ole ihmisruumis eikä ulkomuodostaan huolimatta edes inhimillinen. Kuitenkin Art henkilöihahmona on toimintansa, ajattelunsa ja itseilmaisunsa myötä hyvin inhimillinen toimija. Syntyykin mielikuva elottomasta kuoresta, jonka sisällä on inhimillinen toimija. Tällainen on jokseenkin epäfenomenologinen lopputulema, sillä ruumiinfenomenologisesta näkökulmasta eläminen tapahtuu juurikin ruumiin välityksellä, kun taas Artille ruumis on lähinnä este. Voisiko Art olla ihmistä muistuttava esine, jolla on inhimillinen psyyke ja elämä? Toisaalta Artiin viitataan ilmauksella puhallettava henkilö (*inflatable person*), ja sanaa henkilö (*person*) käytetään tavallisesti ainoastaan ihmisistä.

Koska Artin kohdalla kyse on ilmalla täytettävästä henkilöstä, on kiinnostavaa pohtia, millaiset ruumiilliset tuntemukset ylipäätään olisivat mahdollisia. Artilla ei ole sisäelimiä, luita tai lihaksia. Artin ei mainita syövän tai käyvän vessassa, mikä on loogista, sillä ruoansulatusjärjestelmää ei ole. Oikeastaan ainoat mahdolliset ruumiintuntemukset voisivat olla jonkinlaiset ilmapuhallukset tai paineen tuntu. Lisäksi olisi mahdollista, että Art tuntisi kehonsa pinnalla eli muovisella keinoiholla jotakin.

4.3 Alituinen kuoleman läsnäolo ja groteski

Kuoleman uhka on jatkuvasti läsnä Artin elämässä. Tämä johtuu pitkälti Artin poikkeuksellisesta ruumiillisuudesta, sillä hänen henkeään uhkaavat lukemattomat arkiset esineet ja asiat. Novellin nimikin, ”Pop Art”, viittaa Artin puhkaisemiseen. Artin ystävä ottaa jo aivan heti novellin alussa esille Artin suhteen kuolemaan:

– – [T]he subject of death, and what might follow it, came up more than once. I think Arthur knew he would be lucky to survive high school. When I met him, he had already almost been killed a dozen times, once for every year he had been alive. The afterlife was always on his mind; also the possible lack of one. (PA, 57.)

Luonnollisesti terävät esineet uhkaavat Artia puhkautumisella, mutta varsinainen onnettomuus hänelle sattuu liiallisen kuumuuden kanssa: paetessaan vihamielistä koiraa autoon, hän joutuu olemaan helteisessä autossa lopulta niin kauan, että melkein sulaa. Onnettomuuden jälkeen kertoja kuvaa Artin vahingoittunutta ruumista:

His body had lost its marshmallow whiteness. It had a goldbrown duskiness to it now, so it resembled a marshmallow, lightly toasted. He seemed to have deflated to about half his usual size. His chin sagged into his body. He couldn't hold his head up. (PA, 76.)

Art pelastetaan autosta, mutta hänen ruumiinsa on jo vaurioitunut, oletettavasti muovi haperoitunut kuumuudessa. Art ei toivu enää ennalleen, vaan hänelle jää pysyviä vammoja.

Art was never the same. His skin stayed a filmy yellow, and he developed a deflation problem. His parents would pump him up, and for a while he'd be all right, his body swollen with oxygen, but eventually he'd go saggy and limp again. His doctor took one look and told his parents not to put off the trip to Disney World another year. (PA, 77.)

Onnettomuuden jälkeen Art on entistäkin masentuneempi ja tulee siihen lopputulokseen, ettei elämä ole enää elämisen arvoista ja päättää yrittää päästä heliumpallojen avulla avaruuteen, mistä hän on haaveillut jo aiemmin. Yritys ei kuitenkaan onnistu, sillä Artin ruumiin kerrotaan löytyneen myöhemmin vesialueen rantaan ajautuneena.

Läpi novellin Artin sanotaan olevan poikkeuksellisen kiinnostunut kuolemasta ja kuoleman jälkeisestä olemassaolosta sekä tiedostavan oman kuolevaisuutensa erityisen herkkyyden. Artista huokuu tietynlainen melankolia ja masentuneisuus, joka kumpuaa hänen sopimattomuudestaan ympäröivään maailmaan. Tämä sopimattomuus on vahvasti yhteydessä hänen ruumiillisuuteensa, joka estää häntä elämästä muiden ihmisten tavoin – hänen pitää olla jatkuvasti varuillaan. Tämä kaikki yhdistettynä hänen kiinnostukseensa avaruuteen sekä mainittuun vakavaan loukkaantumiseensa lienee syynä siihen, että hän päättää lopulta lähteä itsemurhalennolle kohti taivasta. Toki se, onko kyse todella itsemurhasta vai uskooko hän todella päätyvänsä heliumpallojen avulla avaruuteen, jää auki.

Groteskille on tyypillistä inhimillisen ja epäinhimillisen yhdistely ja tällaisen rinnastuksen kautta arvokkaan saattaminen yhteen arvottoman kanssa (Bahtin, 1995). Ihmisruumista pidetään arvokkaana, kun taas muoviesineet mielletään halvaksi materiaksi, jopa kertakäyttöiseksi kulutustavaraksi. Artin ruumiillisuuden muistuttaessa halpaa muovilelua hänen ollessa kuitenkin muuten kuin kuka tahansa ihminen, hänen ruumiillisuus asettuu groteskiin valoon vastustaessaan käsityksiä ihmisruumiista. Art myös rikkoo groteskilla tavalla rajaa elollisen ja elottoman välillä, sillä hänen ruumiinsa vaikuttaa kaikin puolin elottomalta, kun taas hän toimijana on kiistämättä elossa (Kayser 1981, 31). Groteskin voi nähdä myös siinä, miten Artissa eloton esine elollistetaan (emt., 183).

Groteskia novellissa on myös Artin ruumiillisuudenkuvauksen aiheuttama yllätyksellisyys ja hämmentävyys (Kayser 1981, 184). Artin henkinen kärsimys ja absurdi itsemurha lukeutuvat subjektiivisen groteskin piiriin. Myös Art itsessään on eittämättä groteski hahmo, sillä se leikittelee ihmisen ja esineen kategorioilla ja yhdistää ne tavalla, joka inhimillistää esinettä ja esineellistää ihmistä ja samalla rikkoo luonnonlakeja perustavanlaatuisesti. Artin ei-inhimillinen ruumiillisuus on siis kaikkiaan groteskia, sillä se rikkoo käsitystä eheästä ihmisruumiista. Häiritsevää onkin se, miten inhimillinen Art toimijana kuitenkin on – ristiriita ruumiillisuuden ja subjektiivisuuden välillä aiheuttaa hämmennystä ja tuottaa siten groteskia. (emt., 19–21 ; 22 ; 37.) Groteskiin, erityisesti subjektiiviseen groteskiin, kuuluu elimellisesti tietynlainen kauhistuttavuus (emt., 16 ; 24). ”Pop Art” on helppo lukea ilman kauhun elementtiä, mutta esimerkiksi suomeksi se on julkaistu novellikokoelmassa *Bobby Conroy palaa kuolleista ja muita kertomuksia*, joka kuuluu kauhugenreen. Myös analyysissäni käyttämäni novellikokoelma *20th Century Ghosts* viittaa nimensä perusteella kauhugenreen. ”Pop Art” voidaan siis lukea myös kauhugenren kehyksissä, jolloin novellin kauhistuttavat elementit korostuvat.

Novellin otsikon, ”Pop Art”, voi tulkita viittaavan Artin puhkaisemiseen, mutta se on itsessään myös modernin taiteen käsite, suomennettuna poptaide. Korkean ja matalan taiteen rajaa purkamaan pyrkivässä, 1960-luvulla yleistyneessä poptaiteessa kyse on arkisten populaarikulttuuriin kuuluvien esineiden ja ilmiöiden esiin tuonnista siten, että niiden korostus samalla vieraannuttaa ne, jolloin ne näyttäytyvät tuoreella tavalla (Ferrari 2000, 104–105 ; *Modern Art: Volume 2: 1945–2000* 2011, 643). Poptaide tuo esiin myös massatuotantoa ja toisintamista, ainutlaatuisuuden poissaoloa (*Andy Warhol: an American Story* 2014, 65). Muovi on nykyaikana hyvin arkinen ja massatuotettu materiaali, joka novellissa ihmisruumiin materiaalina nostetaan poikkeukselliseen arvoon. Tällä on Artin henkilöahmon kohdalla vieraannuttava vaikutus, etenkin kun Artin ruumiillisuutta kuvataan varsin yksityiskohtaisesti novellin laajuuteen nähden. Art on inhimillinen, ehkäpä ainutlaatuinen toimija, jonka ruumiillisuus poikkeuksellisuudestaan huolimatta ei kuitenkaan ole ainutlaatuinen ja sen lisäksi valmistettu halvasta kertakäyttökulttuuriin soveltuvasta materiaalista. Poptaide purkaa arvostukseen, asemaan ja merkityksiin liittyviä hierarkioita: säilykepurkille voidaan antaa sama arvo kuin kuuluisan henkilön muotokuvalla (emt., 65). Tämän tekee mielestäni myös ”Pop Art” – se purkaa erilaisia kategorioita, arvokäsityksiä ja kuvaa oikeanlaisesta ruumiillisuudesta esittämällä vaihtoehtoa.

Artilla on ei-inhimillinen ruumis, mutta hyvin inhimillinen mieli. Hän on kuin esineellisen ruumiin vangiksi jäänyt ihminen. Aito ihmisyyden lienee vaativan kuitenkin myös ruumiilta jotain muutakin kuin vain näennäisen yhteisen muodon. Samoin kuin Pienen merenneidon kohdalla, myöskään Artin tapauksessa postihmisyyden ei ole mielekäs ajatus, koska näissä todellisuuksissa tavalliset ihmiset ovat olemassa samaan aikaan, eikä erityistä syrjäyttämistä tai lajillista sukupolvenvaihtoa ole nähtävissä. Art ei myöskään ole teknologisesti paranneltu. Art ei ole vailla yksilönvapautta tai luonnollista itseyyttä, kun sillä viitataan persoonaan. Kuitenkin Art tuntuu olevan inhimillinen toimija ei-inhimillisessä ruumiissa, elollinen olento ei-elollisessa ruumiissa, ja tämän vuoksi yhteys mielen ja ruumiin välillä on jollakin tavalla rikkiäinen. Vaikka tämä yhteys ei täysin poikki olekaan sillä tavalla, että Art voisi olla olemassa ilman ruumistaan, näen tämän erikoislaatuisen mielen ja ruumiin yhteyden kuitenkin jossain määrin postinhimillisenä. Ilman ruumiillisia tuntemuksia Art on kuitenkin lähempänä mielen ja ruumiin katkosta kuin tavallinen ihminen.

5 Johtopäätökset

Olen nyt tarkastellut kolmenlaisia hybridihahmoja: ihmisen ja eläimen, ihmisen ja koneen ja ihmisen ja esineen. Kaikissa tarkastelemisiani teoksissa päähenkilö on inhimillinen toimija, jonka ei-inhimillinen hybridiruumiillisuus asettaa tämän ihmisyyden kyseenalaiseksi. Kaikissa kohdeteoksissani ruumiillisuus on vahvasti läsnä. Olen tarkastellut henkilöahmojen ruumiillisuutta ihmisyyden määrittäjänä ja pohtinut, millaista ruumiillisuutta ihmisyyden edellyttää. Ihmisyyden todella tuntuu edellyttävän jossain määrin tietynlaista ruumiillisuutta – esimerkiksi Artin ruumis on niin ei-inhimillinen, että Artin mieltäminen ihmiseksi on vaikeampaa kuin Pienen merenneidon tai Raimon. Merkittäväksi tekijäksi muodostuukin ruumiilliset tuntemukset. Toisin kuin Pienen merenneidon ja Raimon, Artin ruumis ei toimi ihmisruumiin tavoin eikä hänellä vaikuta olevan juurikaan ruumiillisia tuntemuksia. Tämä puute saa Artin vaikuttamaan ihmisen sijaan jonkinlaiselta ihmistä muistuttavalta kuorelta, jonka sisällä elää jonkinlainen inhimillinen toimija. Kohdeteoksiin soveltamani Babbini (2002) ruumiinfenomenologinen teoria oli hedelmällinen siinä, miten se toi esiin henkilöahmojen ruumiillisen kokemusmaailman. Kyseisen teoriakehikön oli hyödyllinen myös henkilöahmojen ulkoisen ruumiillisuuden kuvauksen analyysissä. Lopulta näyttää siltä, että ruumiillisella kokemusmaailmalla on enemmän merkitystä ihmisyyden rakentumisessa kuin ulkoisella ruumiilla.

Ruumiillisuuden ja ruumiillisen kokemusmaailman lisäksi tarkastelin ihmisyyden performatiivista rakentumista, jolloin huomio kiinnittyy siihen, mitä toimijat tekevät. Myös tämä on ruumiinfenomenologialle läheinen kysymys: se kysyy, miten ja mitä tehden ruumis on olemassa. Tarkastelin henkilöhahmojen yhteiskunnallista asemaa, sosiaalisia ja perhesuhteita, tunne maailmaa ja ajattelua sekä muuta psyykkistä toimintaa, uskonnollisuutta, persoonallisuutta ja seksuaalisuutta. Tällaiset performatiiviset toiminnot vaikuttavat selkeästi käsitykseen toimijan ihmisyydestä. Jos tällaiset toiminnot eivät sovi kulttuuriseen ja yleisinhimilliseen normistoon, toimija vaikuttaa epäinhimilliseltä ja päinvastoin kun ne sopivat, inhimilliseltä. Niin sanottua tavallista elämää viettävään henkilöhahmoon on helppo samaistua ja sitä kautta henkilöhahmo on helpompi mieltää ihmiseksi tai ainakin inhimilliseksi. Kaikki tarkastelemani henkilöhahmot ovat kovin inhimillisiä näiltä performatiivisilta toiminnoiltaan, vaikkakin Raimoa leimaa osittain myös epäinhimillinen koneellisuus myös ajattelun tasolla.

Tarkastelin teoksia ja niissä ilmenevää ruumiillisuutta groteskin käsitteen avulla. Kaikista teoksista on löydettävissä groteskia, erityisesti ruumiillista groteskia ja psyykkisiä tiloja kuvaavaa subjektiivista groteskia. Kaikille teoksille on yhteistä korostettu ruumiillisuus, hämmentävyys ja yllätyksellisyys sekä psyykinen kärsimys. Lisäksi kaikki kohdeteokset purkavat käsityksiä kategoriarajoista, arvohierarkioista ja oikeanlaisesta ihmisruumiista. Groteski on hyödyllistä huomioida, sillä sen vieraannuttava vaikutus on yhteydessä tulkintaan henkilöhahmojen ihmisyydestä. Toisaalta esiintyessään psyykkisen kärsimyksen yhteydessä, groteski saattaa jopa edesauttaa henkilöhahmoon samaistumisessa ja siten henkilöhahmon mieltämistä ihmiseksi tai inhimilliseksi. On myös huomionarvoista, että kaikki tarkastelemani henkilöhahmot ovat jo lähtökohtaisesti groteskeja hahmoja hybridiruumiillisuutensa vuoksi. Hybridiruumiillisuudesta tekee groteskia se, että siinä rikotaan luonnonlakeja yhdistelemällä eri kategorioihin kuuluvia olentoja ja elementtejä hybrideiksi, jotka eivät reaali maailmassa olisi mahdollisia. Groteski purkaa kahtiajakoja ja arvokäsityksiä vääristellessään todellisuutta ja tekemällä tutusta vierasta. Groteski hybridiruumiillisuus tosiaan asettaa henkilöhahmojen ihmisyyden kyseenalaiseksi, sillä se vieraannuttaa lukijan henkilöhahmosta ja henkilöhahmon ihmisestä, mutta se ei silti estä sitä. Subjektiivinen groteski psyykkisen kärsimyksen kuvauksessa jopa edistää henkilöhahmoon samaistumista ja tekee tästä inhimillisemmän. Hybridiruumiillisuus määrittää kuitenkin vahvasti henkilöhahmojen identiteettiä ja on siksi merkittävä tekijä ihmisyyttä pohdittaessa myös ei-ruumiillisessa mielessä.

Mitä lähempänä henkilöahmon ruumiillisuus on tavallista ihmisruumista sekä ulkoisesti että toiminnallisesti, sitä inhimillisemmäksi hahmo mielletään. Tämäkään ei kuitenkaan riitä kovin pitkälle, ellei ruumiillinen kokemusmaailma myös vastaa normia. Näin ollen inhimillinen ruumis edellyttää oikeanlaisen ulkonäön lisäksi esimerkiksi ruoansulatuksen toiminnan, elimelliset tuntemukset ja hermostolliset tuntemukset. Lisäksi performatiivisten toimintojen tulee vastata normaalia ihmiskäytöstä: syödään, käydään vessassa, liikutaan, nukutaan jne. Tällaisten yleisinhimillisten toimintojen lisäksi inhimillisyyteen vaikuttaa kulttuuriset performatiivit: sosiaaliset ja yhteiskunnalliset suhteet, tunne-elämän ilmaisu, persoonallisuutta ilmaiseva toiminta, pariutuminen jne. Myös psyykinen toiminta, ajattelu ja tunne-elämä ovat tärkeitä ihmisyyden määrittäjiä. Rationaalisen ajattelun ja tunne-elämän määrittely inhimilliseksi on ongelmallista, mutta kuitenkin perusteltua. Erityisesti uskonnollisuus tai muu vastaava ideologinen maailmankatsomus koetaan herkästi inhimilliseksi. Kaiken kaikkiaan inhimillisyyden pitää ilmetä sekä sisäisesti että ulkoisesti, jotta henkilöahmo voi käydä ihmisestä.

Postihmisyyden kysymys on kompleksinen, sillä koko käsitteen määritelmä ei ole kovin vakiintunut. Postihmiseksi voidaan katsoa henkilöahmo, jonka ruumista on muokattu teknologian avulla tai sitten yleisemmin ihmistyyppi, joka syrjäyttää vähitellen tai yhtäkkiä nykyisen kaltaiset ihmiset. Useimmiten kyse on siitä, että teknologia jollakin tavoin ylittää luonnollisen biologian. Postinhimilliseksi voidaan nähdä mikä tahansa tämänkaltaisen piirre. Postinhimillisyyteen voidaan katsoa kuuluvaksi yksilönvapauden ja luonnollisen itseyden menetys sekä mielen ja ruumiin yhteyden katkeaminen (Hayles 2010, 2–3). Hybridiruumiillisuus itsessään ei välttämättä ole postinhimillistä, vaikka se hyvin voi olla sitä. Lopulta postihmisyyden ei tunnu sopivan kovin hyvin yhteenkään tarkastelemistani henkilöahmoista ja siten kysymys siitä, mikä tekee henkilöahmosta postihmisen tai postinhimillisen jää yhä melko avoimeksi. Raimon kohdalla postinhimillistä on hänen ruumiinsa teknologiset muokkaukset, Artin kohdalla mielen ja ruumiin tavallista heikompi yhteys. Kaikilla henkilöahmoilla kuitenkin on yksilönvapaus, luonnollinen itseys ja jonkin asteinen mielen ja ruumiin yhteys. Lisäksi yksikään niistä ei ole ylittänyt ihmistä millään merkittävällä tavalla eikä myöskään ajallisesti ole olemassa ihmisen jälkeen. Raipola (2014, 39) määrittelee postihmisen fyysisesti ja psyykkisesti ylivoimaiseksi olennoksi suhteessa nykyihmiseen; postinhimillinen toimija on niin kehittynyt, ettei enää voida puhua ihmisestä; postihminen ei myöskään ikäänny tai sairastu. Tämä kuvaus ei sovi yhteenkään tar-

kastelemistani henkilöahmoista. Analysoimani henkilöahmot ovat kaikki kognitiivisilta kyvyiltään ja tunne-elämältään ihmisen tasolla eikä myöskään fyysistä ylivertaisuutta ole. Raimo ja Art sairastuvat ja Pieni merenneito ja Art vahingoittuvat ja lopulta kuolevat. Kaikilla henkilöahmoilla on myös vanhemmat, joten ikääntyminen on todennäköistä – Pienen merenneidon ja Raimon kohdalla ikääntyminen tuodaan eksplisiittisesti esiinkin.

Olen tutkielmassani tarkastellut inhimillisten toimijoiden ei-inhimillisiä hybridiruumiillisuuksia ja pohtinut sellaisen ruumiillisuuden vaikutuksia kaunokirjallisten henkilöahmojen ihmisyyteen. Tutkielmani osoittaa, että vaikka ei-inhimillinen ruumiillisuus on erittäin merkittävä inhimillisen toimijan minuuden määrittäjänä, se ei kuitenkaan estä toimijan mieltämistä ihmiseksi. Raja poikkeuksellisen ruumiillisuuden omaavan ihmisen ja ei-ihmisen välillä on lopulta häilyvä, etenkin puhuttaessa kaunokirjallisista toimijoista, joiden biologiaa ei ole mahdollista tutkia reaalityodellisuuden keinoin määrittelyn apuna. Ihmisyyden rajapintoja ja niiden määritelmiä ei etenkään suomalaisen kirjallisuustieteen piirissä ole tutkittu lopulta kovin paljoa, ja omankin tutkielmani aineiston ollessa varsin rajallinen, ihmisyyden rajapinnoista ja kaunokirjallisesta ruumiillisuudesta soisi jatkossa käytävän yhä enemmän keskustelua. Analysoimani teokset käsittelevät hybridiruumiillisuutta ihmisen ja eläimen, ihmisen ja koneen sekä ihmisen ja esineen hybridien kohdalla. Muunkinlaista hybridiyttä on kuitenkin olemassa ja sen tutkiminen voisi tuoda uusia ulottuvuuksia hybridiruumiillisuuden tutkimiseen. Kiinnostavia hybridejä olisivat esimerkiksi kasvi ja eläin, kasvi ja ihminen tai ihminen ja eloton luonto.

Missä kulkee raja kyborgin ja teknologisesti parannellun ihmisen välillä? Entä inhimillisesti toimivan tekoälyn ja huippuälykkään ihmisen välillä? Laskeeko raajojen puutos tai muut fyysiset vammat tai proteesit ihmisyyden tasoa? Lopulta mielestäni on selvää, että ihmisyyttä voi olla muuallakin kuin vain inhimillisessä ruumiissa, mutta toisaalta mikä tahansa tuskin voi olla ihminen – missä kulkee raja?

Lähteet

Analyysin kohdeteokset

Andersen, H. C. 1837. *Eventyr 8: Den lille havfrue*. Det Kongelige Bibliotek. <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101108104437/http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/eventyr.dsl/hcaev008.htm>

Andersen, H. C. 1973. "Pieni merenneito". *Andersenin satuja*. Suom. Eeva-Liisa Manner. Helsinki: Weilin+Göös. 181–200.

Dunmore, Helen 2005. *Ingo*. New York: HarperCollins.

Hill, Joe 2008. "Pop Art". *20th Century Ghosts*. London: Gollancz (Orion Publishing Group). 55–82.

Hill, Joe 2009/2008. *Bobby Conroy palaa kuolleista ja muita kertomuksia*. Käänt. Kari Salminen. Helsinki: Tammi.

Hotakainen, Kari 2011/1993. *Bronks*. Helsinki: WSOY.

Teoriakirjallisuus

Babb, Genie. "Where the Bodies are Buried: Cartesian Dispositions in Narrative Theories of Character". *Narrative*, vol. 10(3). 195–221. Copyright 2002 by The Ohio State University.

Bahtin, Mihail 1995/1965. *Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Taifuuni.

Braidotti, Rosi 1991. *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Cambridge: Polity Press.

Butler, Judith 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Butler, Judith 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.

de Mylius, Johan 2006. "'Our time is the time of the fairy tale': Hans Christian Andersen between Traditional Craft and Literary Modernism". *Marvels & Tales*, vol. 20(2). 166–178. Detroit: Wayne State University Press. PDF. [file:///C:/Users/sirja_000/Downloads/de%20Mylius Andersen%20between%20Traditional%20Craft%20and%20Literary%20Modernism%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/sirja_000/Downloads/de%20Mylius_Andersen%20between%20Traditional%20Craft%20and%20Literary%20Modernism%20(1).pdf)

Ferrari, Silvia 2000/1999. *1900-luvun taide*. Alkup. *Arte del novecento*. Suom. Mirja Itkonen ja Elina Suolahti.

Fraser, Lucy 2013. "*Lost Property Fairy Tales: Ogawa Yōko and Higami Kumiko's Transformations of 'The Little Mermaid'*". *Marvels & Tales*, vol. 27(2). 181–193. Detroit: Wayne State University Press. PDF. file:///C:/Users/sirja_000/Downloads/em_Lost%20Property%20Fairy%20Tales_em.pdf

Hayles, N. Katherine 2010/1999. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.

Holzwarth, Hans Werner & Taschen, Laszlo (toim.) 2011. *Modern Art. Volume 2. 1945–2000*. Köln: Taschen.

Hosiaislouma, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Julkunen, Raija 2004. Sosiaalipolitiikan ruumis. Eeva Jokinen & Marja Kaskisaari & Marita Husso (toim.), *Ruumis töihin! Käsité ja käytöntö*. Tampere: Vastapaino. 17–40.

Kayser, Wolfgang 1981/1957. *The Grottesque in Art and Literature*. Alkuper. *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Käänt. Ulrich Weisstein. New York: Columbia University Press.

Koistinen, Aino-Kaisa 2011a. "Passing for Human in Science Fiction: Comparing the TV Series *Battlestar Galactica* and *V*". *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research*. Vol. 19, no. 4. 249–263. PDF. <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/08038740.2011.621898?needAccess=true>.

Koistinen, Aino-Kaisa 2011b. "Sukupuolijousto ja ihmisen kaltaisia koneita: sukupuolen ja ihmisyyden kytköksiä Taisteluplaneetta Galactica -televisiosarjoissa". Lähikuva: Turun elokuvakerho ry:n jäsenlehti 24 (2011): 2, 3. artikkeli. 24–37. Turku: Lähikuva-yhdistys. <http://elektra.helsinki.fi/helios.uta.fi/se/l/0782-3053/24/2/sukukois.pdf>

Koistinen, Aino-Kaisa 2016. "The (care) robot in science fiction: A monster or a tool for the future?". *Confero*, vol. 4, no.2. 97-109. PDF. <http://www.confero.ep.liu.se/helios.uta.fi/issues/2016/v4/i2/a06/confero16v4i2a06.pdf>

Latour, Bruno 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Leikola, Anto 2002. *Seireenejä, kentaureja ja merihirviöitä. Myyttisten olentojen elämää*. Helsinki: Tammi.

Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea 2014. Lukijalle. Karoliina Lummaa & Lea Rojola (toim.), *Posthumanismi*. Turku: Eetos. 7–11.

Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea 2014. Johdanto: Mitä posthumanismi on? Karoliina Lummaa & Lea Rojola (toim.), *Posthumanismi*. Turku: Eetos. 13–32.

MacCormack, Patricia 2016. *Posthuman Ethics. Embodiment and Cultural Theory*. New York: Routledge.

Moore, Bryan L. 2008. *Ecology and Literature. Ecocentric Personification from Antiquity to the Twenty-first Century*. New York: PALGRAVE MACMILLAN.

Mäkikalli, Aino & Steinby, Liisa (toim.) 2013. *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: SKS.

Perttula, Irma 2010. *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. Helsinki: SKS.

Raipola, Juha 2014. Inhimilliset ja postinhimilliset tulevaisuudet. Karoliina Lummaa & Lea Rojola (toim.), *Posthumanismi*. Turku: Eetos. 35–56.

Soikkonen, Sarianne & Vaaranmaa, Mika (toim.) 2014. *Andy Warhol. An American Story*. Alkuper. *Andy Warhol. Una storia americana*. Suom. Elina Suolahti & Leena Taavitsainen-Petäjä. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.

Yamato, Lori 2017. "Surgical Humanization in H. C. Andersen's 'The Little Mermaid'". *Marvels & Tales*, vol. 31(2). 295–312. Detroit: Wayne State University Press. PDF. file:///C:/Users/sirja_000/Downloads/Surgical%20Humanization%20in%20H.%20C.%20Andersen_s%20The%20Little%20Mermaid_.pdf

Yolen, Jane 2006. "From Andersen On: Fairy Tales Tell Our Lives". *Marvels & Tales*, vol. 20(2). 238–248. Detroit: Wayne State University Press. PDF. [file:///C:/Users/sirja_000/Downloads/FROM%20ANDERSEN%20ON%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/sirja_000/Downloads/FROM%20ANDERSEN%20ON%20(1).pdf)

Viitattut elokuvat

Arad, A. ja Feige, K. (tuottaja), & Favreau, J. (ohjaaja). (2008). *Iron man*. [elokuva]. Yhdysvallat: Marvel Studios.

Ashman, H. ja Musker, J. (tuottaja), & Clements, R. ja Musker, J. (ohjaaja). (1989). *The Little Mermaid* (suom. Pieni merenneito). [elokuva]. Yhdysvallat: Walt Disney Pictures.

Bryce, I., DeSanto, T., di Bonaventura, L., Murphy, D. ja Spielberg, S. (tuottaja), & Bay, M. (ohjaaja). (2007). *Transformers*. [elokuva]. Yhdysvallat: di Bonaventura Pictures.

Feige, K. (tuottaja), & Favreau, J. (ohjaaja). (2010). *Iron man 2*. [elokuva]. Yhdysvallat: Marvel Studios.

Feige, K. (tuottaja), & Black, S. (ohjaaja). (2013). *Iron man 3*. [elokuva]. Yhdysvallat: Marvel Studios.

Hurd, G. A. (tuottaja), & Cameron J. (ohjaaja). (1984). *The Terminator* (suom. Terminator – tuhoaja). [elokuva]. Yhdysvallat: Hemdale, Pacific Western Productions ja Cinema '84.