TAMPEREEN YLIOPISTO

Marika Penttinen

”JA JOSSAIN POJASSA, VIELÄ SYNTYMÄTTÖMÄSSÄ, KASVAA UKKI JOKA MINUN TÄYTYY SYNNYTTÄÄ”

Naissubjekti ja tyttöidentiteetti Saila Susiluodon runoteoksessa *Siivekkäät ja Hännäkkäät* ja Merja Virolaisen runoteoksessa *Olen tyttö, ihanaa!*

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2012

Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

PENTTINEN, MARIKA: ”Ja jossain pojassa, vielä syntymättömässä, kasvaa ukki joka minun täytyy synnyttää” Naissubjekti ja tyttöidentiteetti Saila Susiluodon runoteoksessa *Siivekkäät ja Hännäkkäät* ja Merja Virolaisen runoteoksessa *Olen tyttö, ihanaa!*

Pro gradu -tutkielma, 101s.
Suomen kirjallisuus
Toukokuu 2012

Tutkimukseni käsittelee naissubjektin ja sen erityisen osa-alueen, tyttöidentiteetin, problematiikkaa kahdessa runoteoksessa. Analysoin naissubjektin ja tyttöidentiteetin rakentumista tutkimuskohteissani, Saila Susiluodon runoteoksessa *Siivekkäät ja Hännäkkäät* (2001) ja Merja Virolaisen runoteoksessa *Olen tyttö, ihanaa!* (2003). Suhteutan myös teoksista paikantamiani naissubjektiuden ja tyttöidentiteetin representaatioita teosten tuottamiin sukupuolijärjestyksiin.

Runoanalyysieni keskeinen metodi on runon puhetasojen analyysi, josta esitän tutkimuksessa oman sovellukseni. Puhetasojen analyysissä runo jakautuu kolmeen analyyttiseen merkitystasoon. Mimeettisellä, retorisella ja kolmannella puhetasolla on kullakin oma toimijansa: mimeettinen minä, retorinen minä ja lyyrinen minä. Runon merkitys syntyy näiden kolmen puhetason hierarkkisessa suhteessa lukijan tulkitessa runoa.

Luen tutkimuskohteitani teoskokonaisuuksina, joista kummastakin on abstrahoitavissa esiin koko runoteoksen leikkaava tarina. Runoteosten tarinoissa naissubjektius, identiteetti ja teosten tuottamat sukupuolijärjestykset määrittyvät uudelleen. Havainnollistan tarinallisten runoteosten representoimaa muutosta teoksista analyysin tarpeisiin erottamillani runoryhmillä. Runoryhmät muodostuvat tematiikaltaan samankaltaisista runoista. Tässä tutkimuksessa ne kuvaavat myös muutosprosessin eri vaiheita.

Tutkimuksen käsitys subjektiudesta pohjautuu kahteen toisiinsa limittyvään linjaan: lingvistiseen subjektivaatioon, jossa subjektius syntyy minän lausumassa, ja psykoanalyyttiseen näkemykseen, jossa subjektivaatiota ja subjektiutta leimaa symbolisen järjestyksen ja sitä edeltävän esisymbolisen rajankäynti. Sidon nämä teoriat sukupuoleen ja sukupuolijärjestyksiin, jolloin keskiöön nousevat myös kysymykset vallasta ja sukupuolierosta. Tyttöidentiteettiä tarkastellessani hahmottelen identiteetin rakentumisen mekanismeja ja niitä paikkoja, joita subjekti voi ottaa suhteessa erilaisissa diskursseissa ja representaatioissa tuottuviin käsityksiin tyttöydestä.

Asiasanat: feministinen kirjallisuudentutkimus, subjekti, naissubjekti, tyttöys, identiteetti, sukupuoli, sukupuolijärjestykset, runon puhetasot, mimeettinen minä, retorinen minä, lyyrinen minä, runoryhmät

SISÄLLYS

1. JOHDANTO ..... - 1 -

1.1. Tehtävän määrittely ..... - 1 -

1.2. Naissubjekti, tyttöidentiteetti ja sukupuolijärjestykset ..... - 5 -

1.3. Lyyrinen minä ja runon puhetasot ..... - 11 -

1.4. Runoryhmät ja työn kulku ..... - 16 -

2. TYTTÖ, NAINEN JA SUKUPUOLIJÄRJESTYKSET ..... - 19 -

2.1. Esisymbolinen luonnonlapsi ..... - 19 -

2.2. Lukkiutunut sukupuolijärjestys ja naissubjektin hajakeskittynyt identiteetti ..... - 24 -

3. MUUTOKSIA MINUUDESSA JA SUKUPUOLIHIERARKIOISSA ..... - 31 -

3.1. Symboliseen järjestykseen astuva tyttö ..... - 31 -

3.2. Murtumia sukupuolijärjestyksissä ..... - 40 -

4. SUBJEKTIVAATIO JA IDENTITEETIN MEKANISMIT ..... - 49 -

4.1. Tyttöidentiteetin rakentuminen ja sinään suhteutuva subjektivaatio ..... - 49 -

4.2. Uudelleen rakentuva naissubjekti ja identiteettikriisin ratkaisu ..... - 58 -

5. NAISSUBJEKTIUS MUUTOSPROSESSIN JÄLKEEN ..... - 64 -

5.1. Aikuisuus ja ambivalentti naissubjektius ..... - 64 -

5.*2. Uudenlainen naissubjektius* ..... - 75 -

6. LOPUKSI ..... - 82 -

LÄHTEET ..... - 86 -

1. JOHDANTO

1.1. Tehtävän määrittely

Vuosituhannen vaihteessa suomalainen runous voi hyvin. Runokokoelmia ilmestyi enemmän kuin koskaan aiemmin ja suomalaisten runoilijoiden joukko täydentyi useilla omaäänisillä esikoisrunoilijoilla. Runouden kentällä perustettiin useita runouslehtiä, -yhdistyksiä ja -tapahtumia ja uusia julkaisukanavia ja kustantajia syntyi. Samaan aikaan 1990-luvun suomalaista runoutta leimannut kahtiajako Helsingin akateemiseen koulukuntaan ja Turun romanttiseen, beat-henkiseen runoliikkeeseen[1] alkoi purkautua. (Susiluoto & Santanen 2006.) Mistä tämä 2000-luvun alun, eräänlaisen suomalaisen runouden nousukauden (Rossi 2009, 13), runous sitten puhui? Yhtenä keskeisenä, alueellisten runoliikkeiden rajat ylittävänä teemana vuosituhannen alun runoudessa näyttäytyy sukupuoli, ennen kaikkea naiseus ja tyttöys (Susiluoto & Santanen 2006, 12–13). Tämä tutkimus pureutuu juuri tähän tematiikkaan aineistonaan kaksi runoteosta. Lähestyn tässä tutkimuksessa tutkimuskohteitani, Saila Susiluodon runoteosta *Siivekkäät ja Hännäkkäät* (2001, = SJH) ja Merja Virolaisen runoteosta *Olen tyttö, ihanaa!* (2003, = OTI), ja niiden naiseuteen ja tyttöyteen kiinnittyvää tematiikkaa välineinäni subjektin ja identiteetin käsitteet. Tarkemmin määriteltynä tutkimusongelmani on tiivistettävissä kolmeen analyysissä toisiinsa limittyvään kysymykseen:

1) Millaisia naissubjektiuden ja tyttöidentiteetin representaatioita teoksista on paikannettavissa?

2) Miten naissubjektius ja tyttöidentiteetti rakentuvat teoksissa?

3) Millaisia sukupuolijärjestyksiä runoteokset tuottavat ja kuinka naissubjektius ja tyttöidentiteetti suhteutuvat niihin?

Tutkimuskysymysten kautta tutkielma kontekstoituu feministiseen kirjallisuudentutkimukseen ja erilaisiin teoretisointeihin subjektin ja identiteetin suhteesta sukupuoleen ja ikään. Puran tutkimuskohteideni subjekti- ja identiteettiproblematiikkaa ensisijaisena metodinani runon puhetasojen analyysi.

[1] Turun runoliikkeestä ja Helsingin ja Turun runoliikkeiden vastakkainasettelusta ks. Anna Kirsi Marjaana Mustonen: ”’12 bukowskia’ Tutkielma Turun runoliikkeestä vuosituhannen vaihteessa.” (Pro gradu -tutkielma. Yleinen sosiologia. Helsinki: Helsingin yliopisto.)

Siivekkäät ja Hännäkkäät (2001) on Saila Susiluodon (s. 1971) esikoisteos. Sittemmin Susiluoto on julkaissut neljä runoteosta, joista *Huoneiden kirja* (2003) ja *Auringonkierto* (2005) koostuvat proosarunoista kun taas *missä leikki loppuu* (2007) ja *Carmen* (2011) sisältävät muodoltaan avoimempia runoja. Tunnustuksena taiteellisesta työstään Susiluoto on saanut muun muassa Kalevi Jäntin palkinnon vuonna 2001 ja Suomi-palkinnon vuonna 2005. Merja Virolainen (s. 1962) on debytoinut runoilijana jo vuonna 1990 teoksellaan *Hellyyttäsi taitat gardenian*. Tämän jälkeen hän on julkaissut runoteokset *Tervapeili* (1995), *Pilvet peittävät sisäänsä pilvet* (2000) ja *Kontaktia halutaan* (2007) sekä tutkimuskohteeni *Olen tyttö, ihanaa!* vuonna 2003, mistä hänet palkittiin Yleisradion Tanssiva karhu -runopalkinnolla. Paitsi runoja Virolainen on julkaissut myös šamanismin ja noituuden käsikirjan sekä kääntänyt runokokoelmia.

Kummankin runoilijan tuotannossa toistuvat naiseuteen ja tyttöyteen kietoutuvat aiheet (Kainulainen 2008, 108; Krappe 2008a, 141). Molempien runoilijoiden tuotanto onkin kytketty kirjallisilla foorumeilla – yleistajuisissa artikkeleissa, uutta runoutta esittelevissä antologioissa ja kirjallisuuskritiikeissä – käytyyn keskusteluun[2] niin kutsutusta ”tyttörunoudesta”. Tyttörunouden käsitteellä viitataan 2000-luvun ensimmäiselle vuosikymmenelle painottuvaan ilmiöön suomalaisessa runoudessa. Tällöin tyttöyden tematiikka, erityisesti kasvaminen ja naisidentiteetin hahmottuminen, nousi samanaikaisesti esiin useiden naisrunoilijoiden tuotannossa. (Blomberg, Tavi & Manninen 2009; Krappe 2008b, 129; Rossi 2009, 13; Susiluoto & Santanen 2006, 13.)[3] Suvi Kuokkanen (2009, 66; ks. myös Harkko 2011, 5) selittää tyttörunouden nousua muun muassa sukupuolentutkimuksen resurssien lisääntymisellä ja 1990-luvun yhteiskuntakehityksestä käydyllä keskustelulla. Useimmiten tyttörunouteen yhdistetään Vilja-Tuulia Huotarisen, Juuli Niemen ja Saila Susiluodon runoteoksia, mutta ilmiön piiriin on liitetty laaja joukko muitakin runoilijoita, kuten Merja Virolainen, Kristiina Wallin, Katariina Vuorinen, Sanna Karlström, Pauliina Haasjoki, Johanna Venho ja Kristiina Lähde (Huotarinen 2007, 44; Kokko 2008, 27;

[2] Aiheesta on julkaissut tieteellistä tutkimusta vain Suvi Kuokkanen (sittemmin Harkko), joka ei kuitenkaan esitä omaa määritelmää tyttörunoudelle, vaan lainaa sen Vilja-Tuulia Huotarisen artikkelista ”Tuhat taikasanaa tytöksi” (Harkko 2011; Huotarinen 2007; Kuokkanen 2009).

[3] Tyttöyttä ja naiseutta käsittelevän runouden lisäksi 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä suomalaisen runouden kentälle ilmestyi myös uudenlaista ”miesrunoutta” – runoutta, jossa korostuu miehen roolin pohdinta ja puhuvan minän positioituminen mieheksi tai pojaksi (Blomberg, Tavi & Manninen 2009; Rossi 2009). Sukupuoleen kytkeytyvä tematiikka näkyy siis vuosikymmenen runoudessa myös tyttörunouden kategorian ulkopuolella.

Koskimies 2006; Krappe 2008b, 129; Rossi 2009, 13; Susiluoto & Santanen 2006, 13) [4]. Tämän tutkimuksen puitteissa ei ole mahdollista luoda kokonaiskuvaa tyttörunouden kentästä tai laajentaa tulkintojani koskemaan koko ilmiötä. Suhteutan kuitenkin joitain havaintojani muuhun tyttörunoudeksi määriteltyyn runouteen ja keskustelen aiemman aluetta luodanneen tutkimuksen kanssa. Tämän työn onkin tarkoitus olla yksi rajattu näkökulma ilmiöön ja toimia siten myös pohjana tyttörunouden tulevalle kokonaiskartoitukselle.

Tyttöyttä ja naiseutta luotaavan tematiikan lisäksi kirjallisuuskritiikit nostavat kummankin teoksen keskeiseksi ominaisuudeksi yhtenäisyyden (Kantokorpi 2001; Krappe 2008a; Lehtinen 2003; Riekko 2004; Siro 2001; Sirola 2002). Tässä tutkimuksessa näen yhtenäisyyden perustuvan paitsi teoksissa toistuvaan kuvastoon ja tematiikkaan myös runoteoksia leimaavaan tarinallisuuteen: kummastakin teoksesta on abstrahoitavissa paitsi yksittäisten runojen tarinallisia ominaisuuksia myös laaja, koko teoksen leikkaava tarina. Vaikka erityisesti Merja Virolaisen teoksessa on keskeislyyrisiä[5] piirteitä, jotka mieltyvät joksikin tarinallisuudelle vastakkaiseksi, en näe tässä suurta ristiriitaa, sillä kyseessä on tarina minuudesta, johon minän reflektointi kuuluu elimellisenä osana. Tarinallisuudella tarkoitan tässä tutkimuksessa sitä, että teoksista on abstrahoitavissa esiin kronologinen tapahtumien jatkumo (Kantokorpi 1990/2003, 111; Rimmon-Kenan 1983/1991, 8–9). Aristoteleen klassisessa määritelmässä tarinan juoni sitoo tapahtumien alun, keskikohdan ja lopun merkitykselliseksi kokonaisuudeksi, johon sisältyy muutos asiantilasta toiseen (Ikonen 2001/2008, 193). Toistaiseksi runouden tarinallisuutta ei ole juurikaan huomattu, tutkittu tai teoretisoitu, vaikka tarinallisuutta ja kertovia rakenteita on ollut ja on yhä paikannettavissa laajalti runouden kentältä (McHale 2009, 12). Tässäkään tutkimuksessa tarinallisuus ei ole varsinainen tutkimuskohde vaan ennemminkin tulkinnallinen taustaoletus, joka auttaa hahmottamaan muutoksia teosten identiteetin ja subjektin representaatioissa.[6] Yhtenäisyyden ja tarinallisuuden työhypoteesista johtuu myös se, että viittaan tutkimuskohteisiini ilmauksella ”runoteos”, enkä esimerkiksi sanalla ”runokokoelma”.

---

[4] Viittaan tässä teksteihin, joilla Saila Susiluoto ja Vilja-Tuulia Huotarinen ovat osallistuneet tyttörunoudesta käytyyn keskusteluun. Kyse ei ole kuitenkaan runoilijoiden julistautumisesta tyttörunouden kirjoittajiksi, sillä kumpikaan runoilija ei ota teksteissään kantaa oman tuotantonsa suhteesta tyttörunouden kategoriaan.

[5] Keskeislyriikka (tai keskuslyriikka) tarkoittaa itsereflektiivistä runopuhetta, jossa minän rooli korostuu (Perloff & Dworkin 2009, 2; Kainulainen 2011, 144). Suppeimmillaan määritelmä viittaa henkilökohtaiseen tilitysrunouteen, mutta laajimmillaan se tarkoittaa kaikkea minuuskeskeistä lyriikkaa (Hosiaisluoma 2003, 415).

[6] Vaikka runojen kertovuus tai tarinallisuus ei ole ensisijainen tutkimuskohteeni tai teoreettinen taustani, käytän kuitenkin joitakin narratologisia välineitä analyysini tukena luvussa 4.1.

Tutkimuskohteikseni valikoituneista teoksista ei ole tehty aiempaa tieteellistä tutkimusta. Saila Susiluodon myöhemmistä teoksista vain *Huoneiden kirjaa* on tutkittu ja sitäkin lähinnä lingvistisestä näkökulmasta (Linna 2008; Walldén 2008). Tyttörunouden tyttötematiikasta sen sijaan on ilmestynyt yksi pro gradu -tason tutkimus, joka käsittelee tyttöyteen liittyviä motiiveja Vilja-Tuulia Huotarisen teoksessa *Sakset kädessä ei saa juosta* sekä Kristiina Wallinin kokoelmassa *Kengitetyn eläimen jäljet* (Harkko 2011). Sama tekijä on myös julkaissut aiemmin suppeamman artikkelin Vilja-Tuulia Huotarisen teoksen tyttötematiikasta ja intertekstuaalisuudesta (Kuokkanen 2009). Näissä tutkimuksissa sivutaan myös subjektiproblematiikkaa, joskaan tutkimukset eivät tarjoa tarkkaa määritelmää niissä käytetylle subjektin käsitteelle tai kiinnitä subjektiproblematiikka teoreettiseen kontekstiin. Omassa tutkimuksessani paitsi käytän kyseisiä tutkimuksia tieteellisinä keskustelukumppaneina, myös laajennan niiden luomaa käsitystä tyttörunoudesta tuomalla mukaan uusia tutkimuskohteita.

Naissubjektia koskevaa tutkimusta on tehty suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen piirissä viimeisen kahden vuosikymmenen aikana runsaasti, erityisesti opinnäytetasolla. Näiden tutkimusten kohteena on kuitenkin usein runouden sijaan proosa.[7] Tyttöys ja tyttöidentiteetti runoudessa eivät ole olleet yhtä suosittuja tutkimuskohteita: niitä on käsitellyt Suvi Harkon lisäksi vain Tanja Hämäläinen (2010) opinnäytteessään. Runon puhuja- ja subjektiproblematiikan erittelyssä suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa on puolestaan ansioitunut erityisesti Tiina Lehikoinen (2007a; 2007b), joka on esitellyt ja soveltanut Johan Hedbergin teoriaa runouden tulkinnasta runon puhetasojen kautta. Lehikoisen ja myös runon puhujaproblematiikkaa tutkineen Vesa Haapalan (2005) jäsennykset toimivatkin suureksi osaksi oman sovellukseni pohjana, joskin opinnäytteessäni problematisoin ja sovellan toisin eräitä aiempien tutkimusten käsitteellisiä valintoja.

[7] Esim. Tuomela 2006; myös Leena Ahlholm 1999: ”Naissubjekti, äitiys ja identiteetti Eeva Kilven *Häätanhussa*”. (Pro gradu -tutkielma Taideaineiden ja antropologian laitos, kirjallisuus. Oulu: Oulun yliopisto); Merja Kiviniemi 2004: “Kahden vuosisadan naisia. Naissubjektin representaatio ja konstruktio Jane Austenin romaanissa *Ylpeys ja ennakkoluulo* ja Helen Fieldingin romaaneissa *Bridget Jones – elämäni sinkkuna* ja *Elämä jatkuu, Bridget Jones*.” (Pro gradu -tutkielma. Taideaineiden ja antropologian laitos, kirjallisuus. Oulu: Oulun yliopisto); Minna Komulainen 2006: ”Hän lensi paraatitornin huippuun ja nauroi: naissubjekti Kaarina Helakisan sadussa ’Kuninkaantyttären siivet’” (Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Turku: Turun yliopisto).

1.2. Naissubjekti, tyttöidentiteetti ja sukupuolijärjestykset

Subjektia voi pitää yhtenä aikakautemme älyllisenä avainkäsitteenä, ja se onkin hallinnut monien eri alojen tieteellistä keskustelua viimeisen sadan vuoden ajan. Myös feministisessä teorianmuodostuksessa käsitykset subjektista ja subjektiudesta ovat olleet pitkään keskiössä. Subjektius on voitu nähdä jopa toisena feministisen ajattelun käsitteellisenä kiinnekohtana sukupuolen lisäksi. (Kosonen 1996a, 176−177.) Tässä luvussa esittelen Emile Benvenisten määritelmän subjektista ja Stuart Hallin jäsennyksen identiteetistä sekä pohdin näiden teorioiden käyttökelpoisuutta tutkimuskohteen ollessa fiktiivinen subjektius. Peruskäsitteiden määrittelyn jälkeen hahmottelen näiden jäsennysten pohjalta subjektin sukupuolittumista ja sen erityisen osa-alueen – tyttöidentiteetin – määrittelyn mahdollisuuksia.

Subjektin käsitteelle ei ole esitetty yksiselitteistä määrittelyä. Se saa erilaisia merkityksiä eri tieteenaloilla ja eri paradigmoissa: esimerkiksi filosofian subjektissa painottuu yksilön suhde tietoon ja havaitsemiseen, yhteiskunnallisessa subjektissa suhde valtaan ja psykologian subjektissa tietoisuuteen. (Lyytikäinen 1995, 7.) Yksi subjektin käsitteen suuri tarina on kartesiolaisen, rationaalisen ja itsensä tiedostavan yksilösubjektin purkautuminen. Tämä subjektin hajaantuminen on tapahtunut monista eri suunnista, esimerkiksi psykoanalyysin ja modernin kielitieteen lähtökohdista, käsin. (Hall 1992/1999, 29−44; Kosonen 1996a, 181−182; Lyytikäinen 1995, 7–9.)

Yksi klassinen tapa hahmottaa subjektin rakentumista kartesiolaisen subjektin kyseenalaistumisen jälkeen on Emile Benvenisten lingvistinen teoria. Benvenisten (1966/1971, 223–225) mukaan subjekti rakentuu kielessä: kieli ei ole instrumentti tai ihmisen luoma tekijä vaan erottamaton osa subjektia toimien samalla koko subjektin määritelmän perustana. Kuten Benvenisteltä usein lainattu sitaatti osoittaa, subjekti syntyy lausumassa: ”*minä* on se, joka sanoo *minä*”. Kieli siis mahdollistaa sen, että yksilö voi asettaa itsensä subjektiksi – löytää subjektiutensa – ilmaisutapahtumassa. Toimiakseen Benvenisten järjestelmä vaatii myös ”sinän”, jolle ”minä” voidaan lausua. Minän ja sinän kielellinen kohtaaminen, benvenisteläinen subjektivaatio, tapahtuu diskurssissa eli käytetyssä kielessä (Benveniste 1966/1971, 224, 226), jonka sisällä tuottuu erilaisia valtaan kytkeytyviä ajattelumalleja, käsityksiä ja oletuksia todellisuudesta (Koivunen 1996, 51−52). Käsite subjektiviteetti – ja sen synonyymi subjektius – viittaavat subjektin mahdollisuuksiin asettaa itsensä subjektiksi (Benveniste 1970/1971, 224; Kosonen 1996a, 201); ne kuvaavat sitä,

millainen tai mitä subjekti on (Ronkainen 1999, 30). Subjektivaatiolla tarkoitan Päivi Kososta (1996a, 201) seuraten subjektiksi tulemisen prosessia.

Yksi subjektin keskeinen lähikäsite on identiteetti. Nykykirjallisuudentutkimuksessa identiteetti määritellään usein sosiologi Stuart Hallin ajatusten pohjalta. Identiteetti on subjektin osa-alue, jossa ”minä” muutetaan kertomukseksi; identiteetit ovat ”kohtauspaikkoja”, joissa subjekti kiinnittyy tilapäisesti eri diskurssien tarjoamiin subjektipositioihin. Identiteetissä kohtaavat siis subjektiviteettia koskevat tarinat sekä kulttuuriset kertomukset. Se muodostuu representaatioiden[8] ja diskurssien sisällä. Identiteetit eivät ole yhtenäisiä vaan virtaavia ja fragmentaarisia, ja yhdellä subjektilla voi olla useita rinnakkaisia tai jopa ristiriitaisia identiteettejä. Yksittäinenkin identiteetti vaihtelee sen mukaan, kuinka subjektia puhutellaan ja kuinka se esitetään. (Hall 1988/1999, 11; 1992/1999, 22–23, 28; 1996/1999, 250–251, 253.)

Esittelemäni teoriat subjektista, subjektiviteetista ja identiteetistä on tuotettu lingvistiikan ja sosiologian konteksteissa. On siis aiheellista pohtia, kuinka sovelluskelpoisia nämä teoreettiset jäsennykset ovat, kun tutkimuskohde on kaunokirjallisuuden fiktiivinen subjekti. Johanna Lahikainen avaa pohdinnassaan tätä problematiikkaa ja kytkee hänkin subjektivaation mahdollisuuteen sanoa ”minä”.

> Kaunokirjallisuudessa kysymys subjektiudesta ja identiteetistä on hieman erilainen. Ajattelen, että kirjallisessa teoksessa henkilölle annetaan [--] subjektiasema, joka voi olla mahdollisuus sanoa minä. Tämä subjektiasema rakentuu suhteessa fiktion maailmaan ja sen ajatuksiin kyseisestä henkilöhahmosta sekä yleisemmin subjektiudesta. Lukuprosessissa henkilön subjektius ja mahdolliset erilaiset identiteetit kohtaavat myös lukijoiden maailman.
> (Lahikainen 2000, 110.)

Kaunokirjallisuuden subjekti ei siis ole aktuaalisen maailman ruumiillinen subjekti muuttuvine identiteetteineen, mutta sitä voi tarkastella ”todellisia” subjekteja käsitteellistävien teorioiden valossa – tällöin subjekti ja subjektius abstrahoidaan esiin todellisuuden sijaan fiktion maailmasta. Kaunokirjallisen ja lingvistis-yhteiskunnallisten kontekstien yhteensovittamisessa auttaa merkittävästi myös se, että sekä subjekti että identiteetti rakentuvat tässä työssä käytettyjen teorioiden mukaan juuri kielen alueella.

[8] Representaatio tarkoittaa jonkin asian esittämistä tai edustamista. Representaatiot merkityksellistävät asioita tai ilmiöitä, mutta kuitenkin vain suhteessa muihin representaatioihin – ei todellisuuteen, joka on tavoitettavissa vain representaatioiden kautta. Samoin kuin diskurssit, representaatiot rakentavat todellisuutta jostain rajatusta näkökulmasta käsin. (Koivunen 1996, 51.)

Subjektin sukupuolittumista avaavien feminististen teorioiden pohjana ovat usein Jacques Lacanin psykoanalyyttiset teesit subjektivaation, kielen ja sukupuolen suhteesta (Kosonen 1996a, 187). Lacanilainen subjekti syntyy vaiheittain: esioidipaalisesta imaginaarisesta vaiheesta siirrytään peilivaiheeseen, jossa lapsi saavuttaa käsityksen – joka tosin pohjautuu heijastukseen ja kuvitelmiin – omasta, erillisestä itsestä (Lacan 1966/1977, 1−7). Lopullinen subjektivaatio tapahtuu kuitenkin vasta siirryttäessä symboliseen vaiheeseen, jolloin lapsi ratkaisee oidipaalisen kriisin ja astuu kielijärjestelmään (ks. Grosz 1990, 81). Onnistuneen subjektivaation edellytys on se, että yksilö identifioituu jompaan kumpaan kielessä ja kielen kautta sosiaalisessa todellisuudessa esiintyvään subjektipositioon – joko miehen tai naisen (ks. Grosz 1990,148). Lacanin teoretisoinneista on edetty feministisen keskustelun piirissä ainakin kolmeen suuntaan: Benvenisten teoriasta ammentaviin semiologisiin subjektivaation jäsennyksiin, ranskalaisen psykoanalyyttisen feminismin – kärkinään Julia Kristeva, Hélène Cixous ja Luce Irigaray – teoretisointeihin sekä marxilaisiin hahmotuksiin, esimerkiksi Louis Althusserin teoriaan ideologisesta subjektivaatiosta (Kosonen 1996a, 187–192). Oman jäsennykseni keskiössä on sekä benvenisteläinen että ranskalaisen feminismin psykoanalyyttinen linja, jonka piiristä ammennan ajatuksia erityisesti Julia Kristevan avauksista. Kristevalla imaginaarisen ja symbolisen järjestyksen käsiteparin korvaa jako semioottiseen[9] ja symboliseen järjestykseen. Kristevan teoriassa semioottinen ja symbolinen myös konseptoituvat uudelleen kielen ominaisuuksina. Tällöin kieli näyttäytyy prosessina, jossa semioottinen ja symbolinen modaliteetti kohtaavat symbolisen luodessa kieleen rakenteita ja merkityksiä, joita semioottinen puolestaan pyrkii horjuttamaan (Kristeva 1967/1993, 27–28; 1974/1986, 92–93; 1977/1993, 95–96).

Voidaan tietenkin kysyä, kuinka relevantteja psykologian viitekehyksessä varhaislapsuuden kehitykseen viittaavat termit – symbolinen järjestys ja imaginaarinen/semioottinen järjestys – ovat, kun kyseessä on todellisen subjektin sijaan fiktiivinen kaunokirjallisuuden subjekti. Lacanilaisessa subjektivaatiossahan kieli tulee mukaan vasta symbolisessa vaiheessa, kun taas kaunokirjallinen subjekti representoituu kokonaan kielen alueella. Esimerkiksi Julia Kristeva (1976/1993, 117) esittää, ettei lapsen esisymbolinen ole aikuisen tavoitettavissa. Lacanilaisen subjektin syntymää on kuitenkin abstrahoitu kaunokirjallisuudesta menestyksellisesti – joskin tätä seikkaa problematisoimatta – kirjallisuudentutkimuksen piirissä (esim. Laukola 2000; Rundgen 2007). Itse näen ratkaisuna tähän representaation käsitteen: representaatio on

[9] Semioottisen käsitteellä Kristeva korostaa sitä, että verbaalisen kielen muodostamisen perusta syntyy lapsen esioidipaalisen vaiheen ruumiillisissa sykkeissä (Kristeva 1976/1993, 122–125). Tässä työssä ymmärrän esioidipaalisen, imaginaarisen ja semioottisen keskenään verrannollisina ja synonyymisinä käsitteinä.

”uudelleen esittämistä”, (toisin) toistamista, jossa ilmiö tuotetaan uudelleen (Koivunen 1996, 51). Tällöin reaalimaailmassa kieletön voi – tai oikeastaan sen jopa tulee – tulla siirretyksi merkkijärjestelmän piiriin, jotta se ylipäätään voidaan representoida. Kun fiktiivinen subjekti nähdään nimenomaan representaationa, kyse ei ole aikuisen tavoittamattomissa olevan ”todellisen” lapsi-subjektin analysoinnista, vaan representaatioilla operoinnista. Tästä näkökulmasta en näe mahdottomana kehystää fiktiivisen subjektin problematiikkaa psykoanalyyttisillä teorioilla.

Subjektiuden alalajia, naissubjektiutta, hahmoteltaessa keskiöön nousee valta. Subjektivaatio on sidoksissa valtaan; Benvenisten ”minän” ja ”sinän” suhde on myös valtasuhde. Lea Rojola esittääkin, ettei kaikilla ole valtaa tulla subjektiksi, sanoa minä. (Rojola 1996b, 30.) Vallan ja subjektiuden kytköksen kautta voi nähdä, että naisilla alisteisena ryhmänä on erilainen suhde subjektiuteen kuin miehillä (Kosonen 1996b, 12). Subjekti syntyy astuessaan kieleen ja sen merkityksenmuodostumisen käytäntöihin, joita leimaavat sukupuolittuneet valta-asetelmat. Naissubjektius tarkoittaa niitä muotoja ja tapoja, joilla subjektivaatio ja subjektius ovat mahdollisia naisille. (Kosonen 1996a, 188, 201.) Toisaalta ajatus yhdestä, universaalista naissubjektiudesta on kyseenalaistettu feminististen teorioiden piirissä. Naiset eivät ole yhtenäinen ryhmä, jonka jokaisen jäsenen positio suhteessa valtaan on samanlainen: naissubjektit rakentuvat paitsi sukupuoleen, myös esimerkiksi etnisyyksiin, seksuaaliseen suuntautumiseen ja yhteiskunnalliseen asemaan kytkeytyvissä diskursseissa. (Morris 1993/1997, 196–198; Kosonen 1996a, 169–170.)[10] Samoin myös yksittäinen naissubjekti voidaan nähdä hajaantuneempana ja monikeskisempänä kuin termi ”naissubjekti” implikoi (Kosonen 1996a, 198–200).

Feministisen poikkitieteellisen tyttötutkimuksen piirissä tyttöys nähdään paitsi naisen biologisena vaiheena ennen aikuisuutta, myös historiallisesti, kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakentuneiden kategorioiden risteyksissä neuvoteltuna ja tuotettuna prosessina (Ojanen 2008). Tyttöyden tarkastelussa ikä nähdään keskeisenä tekijänä subjektin sosiaalista paikkaa hahmotettaessa, mutta toisaalta tyttöys muodostuu tilannekohtaisesti ja sen ja naiseuden rajapinta on neuvoteltavissa, joten tyttöydelle ei voi asettaa tarkkoja ikärajoja (Aapola 2002; Ojanen 2008). Tyttötutkimuksen piirissä tytön identiteetin ja tyttöidentiteetin

[10] Käytän tässä työssä esimerkkeinä naisten välisistä eroista ikää, etnisyyksiä, seksuaalista suuntautumista ja yhteiskunnallista asemaa. Nämä eivät kuitenkaan ole ainoita naisia erottavia tekijöitä, vaan samaan listaan voitaisiin lisätä useita poliittisia, kulttuurisia ja ruumiillisia tekijöitä, kuten naisten suhde vammaisuuteen tai uskontoon.

muodostumisessa keskeisinä tekijöinä on nähty erityisesti seksuaalisuuteen liittyvät kysymykset (Lähteenmaa & Näre 1992, 13), intiimien ystävyyssuhteiden korostuminen (Aapola 1992, 83–84) ja tytön autonomian säätely yhteiskunnan normien kautta (Näre 1992, 26).

Tyttöjen suhteen subjektiuteen voi nähdä muodostuvan osin samoin periaattein kuin etnisyyksien, sukupuolisen suuntautumisen tai yhteiskunnallisen aseman kautta marginalisoitujen naisryhmien, jotka marginalisoituvat sekä naisina että jonkin muun tekijän kautta (ks. Koivunen 1996, 61). Tyttöjen kohdalla esimerkiksi puhe naisista on usein puhetta aikuisista naisista ja puhe nuorista on puhetta nuorista pojista (Lähteenmaa & Näre 1992, 9). Toisaalta edellä mainitut eroja tuottavat kategoriat rakentavat myös tyttöjen subjektiviteettia: jos naisten subjektius syntyy erilaisten sosiaalisten erontekojen ristipaineessa, sama koskee myös tyttöjä (Ojanen 2008, 3). Marginalisoitujen naisryhmien, kuten mustien, lesbojen ja työväenluokan naisten, yhteydessä keskiöön nousee usein kysymys identiteetistä (Morris 1993/1997, 198–224). Nämä sosiaaliset asemoinnit paikantuvatkin subjektin rakenteessa identiteetin tasolle: niissä sukupuolittunut subjekti kiinnittää kertomuksen itsestään diskursseissa rakentuviin subjektipositioihin ja muodostaa näin esimerkiksi lesbo- tai työväenluokan identiteetin.[11] Näen, että tyttöys on yksi tällainen valtasuhteiden merkitsemä sosiaalinen asemointi, jonka suhde subjektiin jäsentyy juuri identiteetin käsitteen kautta, joskin erotuksena esimerkiksi etnisyyksiin tai seksuaaliseen suuntautumiseen tyttöyttä – ja tyttöidentiteettiä – leimaa väliaikaisuus. Tyttöidentiteetin[12] käsitteellä tarkoitan niitä positioita, joita subjekti voi ottaa suhteessa kulttuurissa kertomuksissa ja diskursseissa tuotettuun tyttöyteen.

Koska naissubjektius ja tyttöidentiteetti rakentuvat sosiaalisesti suhteessa merkityksenmuodostamisen käytäntöihin, myös sosiaalisen todellisuuden ja sukupuolen suhdetta on syytä tarkastella analyyttisesti tämän tutkimuksen puitteissa. Sukupuolen suhdetta yhteiskuntaan ja sosiaaliseen järjestelmään – ja erityisesti valtaan – on jäsennetty pohjoismaisessa tutkimuksessa usein muun muassa norjalaisen Yvonne Hirdmanin teoretisoiman

[11] Jälkikolonialistisen, luokkapohjaisen ja lesbofeminismin päämäärä on usein ollut löytää mahdollisuuksia rakentaa uudenlainen, positiivinen identiteetti marginaalisen aseman tuottaman toiseuden sijaan (Morris 1993/1997, 200, 206, 213−214, 216, 219−221).

[12] Tyttöidentiteetti ei ole yhtä vakiintunut käsite kuin esimerkiksi naisidentiteetti. Käytän kuitenkin käsitettä tässä työssä, sillä esimerkiksi ”tytön identiteetti” olisi liian laaja, kun tarkastelun kohteena ovat juuri sukupuoleen kytkeytyvät merkitykset, kun taas sukupuoleen kytkeytyvät käsitteet, kuten ”sukupuoli-identiteetti” ja ”naisidentiteetti” eivät ota huomioon subjektin asemaa juuri tyttönä aikuisen naisen sijaan.

sukupuolijärjestelmän (*genussystem*) käsitteen kautta. Sukupuolijärjestelmä on jossain määrin analoginen klassiselle patriarkaatin[13] käsitteelle: se on dynaaminen rakenne, joka koostuu prosessien, representaatioiden, ilmiöiden ja diskurssien verkostosta, jonka keskeisiä periaatteita ovat kaksinapaisuus, toisin sanoen naisen ja miehen vastakkaisuus, ja sukupuolien hierarkkinen suhde. (Ks. Liljeström 1996, 122–128.) Tätä sukupuolten hierarkkista suhdetta sukupuolijärjestelmässä kuvaa hyvin ranskalaisen feministiteoreetikko Hélène Cixous'n ajatus ajatteluamme jäsentävistä binaarisista oppositiopareista. Cixous'n (1975/1981a, 90–92) mukaan ajattelumme ja arvojärjestelmämme pohjalla on miehen ja naisen dikotomia, joka hierarkisoidaan ja kytketään muihin binaarisiin oppositiopareihin, kuten luonnon ja kulttuurin sekä järjen ja tunteen vastinpareihin, niin, että ”miehinen” asettuu aina aktiiviseksi ja positiiviseksi ”naisellisen” jäädessä kielteiseksi ja passiiviseksi. Tällaisessa järjestelmässä yksi nykyisen feministisen ajattelun perusta, jako sosiaaliseen sukupuoleen (*gender*) ja biologiseen sukupuoleen (*sex*), on patriarkaalisten intressien vastainen, sillä järjestelmän ylläpitämiseksi naispuolisuus ja feminiinisyys on kytkettävä yhteen, jolloin tietty biologinen sukupuoli asettaa luonnollistetut standardit yksilöiden toiminnalle ja ominaisuuksille (Liljeström 1996, 115; Moi 1985/1990, 82; 1989/1990, 24–25).

Vaikka sukupuolijärjestelmä on määritelmällisesti väljempi kuin patriarkaatti, molempia käsitteitä on kritisoitu samoista syistä. Kummatkin termit implikoivat ajatuksen järjestelmän staattisuudesta, joka saa naisen alemman aseman näyttämään muuttumattomalta asiantilalta, sekä naisen ja miehen valtasuhteen toteutumisesta samanlaisena riippumatta historiallisesta tilanteesta tai rotu- ja luokkaeroista (Liljeström 1996, 112, 123–124; Saarikoski 2009, 59). Tässä mielessä näen sukupuolijärjestelmää parempana jäsennyksenä sukupuolijärjestyksen käsitteen, joka on joustavampi, avoimempi ja sisältää mahdollisuuden sukupuolihierarkioiden muuntuvuuteen (Liljeström 1996, 125; Saarikoski 2009, 59; Tolonen 2001, 42). Sukupuolijärjestyksestä on myös syytä puhua monikossa: esimerkiksi historiallinen tilanne ja erilainen suhde ikään, seksuaaliseen suuntautumiseen sekä luokka- ja etnisyyskysymyksiin tuottaa yhden stabiilin sukupuolijärjestyksen sijaan muuttuvia sukupuolijärjestyksiä.

[13] Patriarkaatti tarkoittaa institutionalisoitua miesvaltaa, joka yhteiskunnallisena järjestelmänä alistaa naiset miesten auktoriteetin alle (Morris 1993/1997, 12).

1.3. Lyyrinen minä ja runon puhetasot

Subjektin ja subjektiviteetin pohdinta ja keskeisyys leimaavat myös runouden teorian historiaa. Minäkeskeisen runouden lajin subjektiproblematiikka on toistunut runousteoreettisissa keskusteluissa, usein kytköksissä subjektin ja subjektiviteetin jäsennyksiin. (Hökkä 1995, 108; 2000a, 17.) Tässä alaluvussa esittelen tässä työssä käytetyn mallin runon minuuden rakenteesta. Malli pohjautuu lyyrisen minän käsitteelle, mutta se tarkentuu runon puhetasojen analyysin kontekstissa toimivien mimeettisen minän ja retorisen minän käsitteiden kautta.

Lyyrinen minä on yksi perinteinen teoreettinen väline, jonka avulla runon minuutta voidaan käsitteellistää. Tuula Hökkä kytkee lyyrisen minän käsitteen synnyn modernin subjektin kriisiin. Tätä ennen runossa esiintyvä minä oli karkeasti samaistettu runoilijaan. (Hökkä 1995, 107.) Erityisesti romantiikan kaudella lyriikka nähtiin ensisijaisesti runoilijaneron henkilökohtaisen mielikuvituksen itseilmaisuna (Haapala & Lillqvist 2010). Lyyrisen minän käsite on peräisin Margarete Susmanin esseestä *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* (1910). Esseessään Susman sanoutuu eksplisiittisesti irti näkemyksistä, jotka samaistavat lyriikassa puhuvan minän ja runoilijan henkilökohtaisen minän. Tällöin taiteen ja todellisuuden väliin lankeaa jyrkkä raja: vaikka runoilijan yksilöllinen, subjektiivinen minä määrää luomistyössään lyyristä minää, lyyrinen minä on toisen tason olio. Se ei toimi empirian tasolla minän ilmauksena vaan sisältöä korkeammalla muodollisella tasolla. Lyyrisen minän paikka taideteoksessa on keskeinen. Se vertautuu henkilöhahmoon, joskin se on lyyrisen teoksen ainoa hahmo, joka näin ollen määrittelee koko taideteoksen maailman ja suunnan. Yhtä laaja osuus lyyrisellä minällä on sen määrittyessä symboliksi: se on teoksessa esiintyvistä symboleista laajin ja siten koko symbolimaailman määrittäjä. Tällainen koko taideteosta kannatteleva rooli minällä on juuri lyriikan lajissa. (Susman 1910/2000, 186–189.) Susmanin ajatukset eivät kuuluneet aikansa runousteoreettiseen kaanoniin, mutta sittemmin runoilijan ja lyyrisen minän erottaminen on muodostunut yhdeksi runoudentutkimuksen keskeiseksi lähtökohdaksi (Hökkä 2000b, 185). Vaikka runon sisäisen subjektin rakenteesta on esiintynyt eri koulukuntien piirissä erilaisia eroavia näkemyksiä[14], lyyrisen minän voi

[14] Esimerkiksi tulkinnan tekstilähtöisyyden ja tekstin autonomisuuden ihanteekseen nostanut uuskritiikki (esim. Eliot 1919/2000, 282–285) näkee lyyrisen minän liian runoilijakeskeisenä (Hökkä 1995, 111), kun taas postmodernistisen runouden, jossa tunnustuksellisuus ja subjektiivisuus korostuvat ajoittain hyvin voimakkaasti, tutkimuksen piirissä puhujan ja todellisen runoilijan erottamista on pidetty joissain tapauksissa keinotekoisena (Kantola 2001, 109). Toisaalta runon sisäisten toimijoiden joukko on voitu nähdä myös suurempana kuin

katsoa vakiintuneen kirjallisuudentutkimuksen välineeksi: se on esimerkiksi toiminut avainkäsitteenä useissa opinnäytteissä vielä 2000-luvulla.[15]

Vaikka lyyrisen minän käsitteellä on pitkä historia kirjallisuustieteen välineenä, sen suosio vaikuttaa viime vuosina hiipuneen. Esimerkiksi kirjallisuudentutkija Katja Seutu (2009, 42) näkee lyyrisen minän käsitteen liian laveana ja merkityksiltään heterogeenisenä nykytutkimuksen tarpeisiin, joskin muistuttaa, että esimerkiksi Anna Kanerva Tommola pitää lyyrisen minän käsitettä käyttökelpoisena juuri sen joustavuuden ansiosta (ks. mt. 42). Runon subjektiviteetin tutkimus ei sen sijaan ole hiipunut, joten runouden tutkimuksen kentälle on noussut lyyrisen minän rinnalle uusia sisar- ja rinnakkaiskäsitteitä. Esimerkiksi Tuula Hökkä määrittelee ”äänen” lyyrisen minän rinnakkaiskäsitteeksi. Käsitteiden merkitys on pääpiirteissään sama, mutta ääni käsitteenä nostaa esiin runon ja puheen analogisen suhteen.[16] Äänen käsitteellä pystytään havainnollistamaan runon maailmankuvan, asenteiden ja ilmapiirin yhteinen lähde – kyse on äänen sävystä. (Hökkä 1995, 116–117; Laininen 2002, 7.) Lyyrisen minän liittää äänen käsitteeseen myös sen englanninkielinen vastine, ”lyrical voice” (Hosiaisluoma 2003, 541). Runon puhuttuun luonteeseen viittaa myös termi ”puhuja”, jonka Auli Viikari (1990/2005) ottaa tulokulmakseen kysymykseen runouden subjektista. Runon puhuttu luonne määrittää muutenkin hänen esittelemäänsä näkemystä runouden teoriasta: runon ydin on tavoitettavissa runon puhetilanteen analyysillä. Puhetilanteessa puhuja voi vaihtaa asentoa – kuten viitekehystä, suhtautumistapaa tai jopa minäkuvaa – mutta pysyy kuitenkin lähtökohtaisesti samana, eikä esimerkiksi jakaudu useiksi ääniksi tai puhujiksi. Eksplisiittinen ”minä” on Viikarin esittelemässä runon puhetilanteen analyysissä vain roolihahmo puhujan kootessa runon äänet yhteen (vrt. Seutu 2009, 40). (Viikari 1990/2005, 91–99.) Tällaisena Viikarin käsitteellistämä puhuja lankeaa sisällöltään yhteen äänen ja lyyrisen minän kanssa. Tiina Lehikoinen (2007a, 215–216, 226–227) yhdistää toisiinsa sekä lyyrisen minän, puhujan että äänen mutta käyttää analyysin välineinä vain kahta jälkimmäistä,

---

lyyrisen minän käsite implikoi: esimerkiksi Paul Celan (1960/2000, 341) sijoittaa runoon lyyrisen minän lisäksi myös lyyrisen sinän.

[15] Esim. Tuomas Gynther 2005: ”’Kohti aution rannan aaltoja ja tammilehtojen huminaa...’. Lyyrinen minä viidessä runossa Risto Ahdin runokokoelmassa *Vain tahallaan voi rakastaa*.” (Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Helsinki: Helsingin yliopisto); Sirkka-Liisa Mattila 2002: ”Lyyrinen minä ja teemat Sirkka Turkan runokokoelmassa *Tule takaisin, pikku Sheba*.” (Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Helsinki: Helsingin yliopisto); Virpi Taipale 2001: ”’Kaks varjoa mulla on: toinen on tuulien kuningas ja toinen auringon.’ Lyyrisen minän kaksijakoisuus P. Mustapään runokokoelmassa *Laulu ihanista silmistä.* ” (Pro gradu -tutkielma. Kirjallisuuden laitos. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto).

[16] Runon ja puheen analogiasta ks. Seutu 2009; myös Lehikoinen 2007a, 214; Viikari 1990/2005, 95.

koska hänen mukaansa lyyrinen minä implikoi ajatuksen tekstin kokoavasta yhtenäisestä subjektista. Itse näen, etteivät runon äänen tai puhujan käsitteet pysty poistamaan ajatusta yhden subjektin alaisuuteen jäsentyvästä runosta. Samoin kummankin mainitun käsitteen harteilla on samanlaisia monimerkityksisyyden ongelmia kuin lyyrisen minän.

Yksi lyyrisen minän usein nykytutkimuksessa (esim. Haapala 2005, Lehikoinen 2007a, Lehikoinen 2007b) toistuva sisarkäsite on retorinen minä. Retorinen minä on peräisin Johan Hedbergin väitöskirjasta vuodelta 1991. Hedbergin ”retorinen subjekti” on siirtynyt suomenkieliseen tutkimukseen käsitteenä ”retorinen minä”. (Lehikoinen 2007b, 84.) Retorisen minän käsitteellä ei ole yhtä selkeää analogiaa lyyrisen minän käsitteeseen kuin puhujalla ja äänellä, vaan se ja sen kontekstina toimiva runon puhetasojen analyysi ennemminkin tarkentavat käsitystä runon subjektien rakentumisesta.

Runosta voidaan paikantaa kolme puhetasoa, analyyttistä merkitystasoa, joilla on kullakin oma toimijansa (Lehikoinen 2007a, 271). Ensimmäinen taso on runon fiktiivinen maailma, syntaksitason todellisuus, jonka subjekti on mimeettinen minä. Mimeettinen minä on persoonapronominilla tai muilla kielellisillä keinolla merkitty eksplisiittinen minä-hahmo. (Lehikoinen 2007a, 211; 2007b, 62.) Mimeettinen minä toimii runon toisen puhetason subjektin, retorisen minän, alaisuudessa. Runon retorinen taso määrittää runon kielelliset jäsentymisperusteet, puheen organisoitumisen, implisiittisen arvomaailman ja esimerkiksi äänteellisyyksien, rytmin ja figuurien kautta myös sen muodon. Retorista minää ei voi sijoittaa runon todellisuuteen mutta organisoidessaan runon materiaalin se asettuu runon sisäisten toimijoiden hierarkiassa mimeettistä minää korkeammalle tasolle. (Haapala 2005, 79; Lehikoinen 2007b, 63.) Yksinkertaisesti ilmaistuna mimeettinen taso kuvaa sitä, *mitä* runossa sanotaan ja retorinen taso sitä, *miten* se sanotaan (Lehikoinen 2007a, 219). Retorinen ja mimeettinen minä voivat paikantua runossa niin lähelle toisiaan ettei niitä ole tarpeen erottaa (Haapala 2005, 79), mutta toisaalta niiden välisen hierarkkisen suhteen havaitseminen voi olla keskeinen avain runon tulkintaan (esim. Seutu 2009, 14, 43, 217).

Esimerkiksi Saila Susiluodon runon ”Satu prinsseistä” (SJH 38) fiktiivinen maailma ei sisällä minää, mutta sen mimeettisen tason keskeinen toimija on hän-sanalla merkitty hahmo, jonka puheeksi esimerkiksi runon alku ”[h]iljaa, hiljaa, sillä tavoin [h]yvä tulee” voidaan tulkita. Runon mimeettinen taso sisältää siis hän-hahmon, jolla on palmikko, verannan, jonne hän

ripustaa (pää)kalloja sekä lammen, jonka rannalla eläimet kiipeävät hahmon palmikkoa pitkin:

> Hiljaa, hiljaa, sillä tavoin Hyvä tulee, hän ripustaa kallot
> verannalle, narulle, aurinko katsoo niin tuulisesti niiden silmistä.
> Shh shh, se suhisee hampaissa, ihmisen tunnistaa puremajäljestä,
> kynnenalusnahasta, halkeamasta, ylijäämästä. Hän menee lammen
> rantaan, punoo pitkän palmikon, hänen hiuksensa ovat mustaa vettä.
> Sitä pitkin ne kiipeävät: sammakot, käärmeet, liekkipyrstöiset kalat,
> hän on suudellut jokaisen prinssin.
> (SJH 38.)

Kun havainnoidaan hierarkiassa ylempää retorista minää, huomio kiinnittyy siihen, miten tämä lausetason aines runossa ilmaistaan. Tällöin kiinnostavaa on esimerkiksi se, että ensimmäisen säkeen ”Hyvä” on kirjoitettu kieliopin sääntöjä venyttäen isolla alkukirjaimella ja se, että runon viimeisessä säkeessä preesens vaihtuu perfektiin. Samoin runon puheen organisoituminen, jonka merkkejä ovat esimerkiksi välimerkit – tässä runossa pilkut ja pisteet – tuottaa merkityksiä retorisella tasolla: runossa rinnastuvat pilkun kautta esimerkiksi kohosteisesti ilmaisu Hyvä ja kallot sekä prinssit ja ”sammakot, käärmeet ja liekkipyrstöiset kalat”. Myös runon figuurit ovat osa retorisen minän vastuualuetta: esimerkiksi lauseen ”ihmisen tunnistaa puremajäljestä --” ellipsi[17] ja runossa esiintyvistä toisilleen vastakkaisista elementeistä, kuten pimeys ja kirkkaus tai ilma ja vesi, muodostuva antiteettisuus ovat osa retorisen tason antia runon kokonaistulkinnalle.

Vaikka retorinen minä toimii lyyrisen minän lailla kootessaan runon eksplisiittisen ja implisiittisen materiaalin alaisuuteensa kokonaistulkinnan mahdollistamiseksi (Lehikoinen 2007a, 225–226), se ei kuitenkaan ole yksin runon korkeimman tason subjekti. Runon kolmannella puhetasolla lukija yhdistää mimeettiseen ja retoriseen tasoon runon välittömän maailman ulkopuolista tietoa, jolloin tulkinnan tukena voivat toimia esimerkiksi intertekstuaalisuuden[18] kautta esiin nousevat tekstien väliset suhteet ja muut kontekstin kautta muodostuvat merkitykset. Kolmas taso kiinnittää runon historialliseen kontekstiin: runon

[17] Sitä, että runon lauseesta puuttuu objekti eli lauseenjäsen, joka täydentäisi ”ihmisen tunnistaa”- ilmauksen, voidaan kutsua lauseen monimerkityksisyyttä lisääväksi sanaheitoksi eli ellipsiksi. Ellipsin takia lukijan vastuulle jää lauseen täydentäminen eri tulkintoja mahdollistavilla tavoilla, esimerkiksi valinta, onko kyseessä se, että ihmisen tunnistaa ihmiseksi yleensä vai se että ihmisen tunnistaa tietyksi ihmiseksi.

[18] Intertekstuaalisuuden käsitteen lanseerasi Julia Kristeva 1960-luvulla. Intertekstuaalisuudella Kristeva viittaa lähestymistapaan, jonka mukaan ”jokainen teksti rakentuu sitaattien mosaiikkina, jokainen teksti on imenyt itseensä toisia tekstejä ja jokainen teksti on muunnos toisista teksteistä” (Kristeva 1967/1993, 23). Tässä tutkimuksessa käytän kuitenkin Gérald Genetten klassista määritelmää, joka on spesifisempi ja pragmaattisempi kuin Julia Kristevan laaja-alainen, koko tekstuaalisuuden luonnetta luotaava tulokulma. Genetten mukaan intertekstuaalisuus tarkoittaa tietyn tekstin tai tekstien läsnäoloa toisessa tekstissä (ks. Graham 2000, 101). Tekstin epäsuoraa viittaamista toiseen tekstiin kutsutaan alluusioksi, jolloin tekstiä, johon viitataan, voidaan kutsua subtekstiksi.

kielellinen materia tuotetaan kulttuurisessa kontekstissa, joka asettaa ehtoja runon minän olemiselle. (Lehikoinen 2007a, 225–226; 2007b, 66–67.) Siinä missä mimeettisellä tasolla on kysymys aiheesta ja retorisella tasolla muodosta ja arvotuksista, kolmannella puhetasolla keskiöön nousee runon tematiikka. Temaattiset tekijät – ne abstraktit asiat, jotka muodostavat runon pääajatuksen, sen mistä runossa lopulta on kyse (Lummaa 2007, 51–52; Suomela 2001/2008, 141) – sijaitsevat runon puhetasojen hierarkiassa kolmannella puhetasolla (Lehikoinen 2007a, 227). Kuten hierarkiassa alemmilla puhetasoilla, myös kolmannella puhetasolla on oma subjektinsa. Tästä oliosta on eri lähteissä käytetty esimerkiksi nimityksiä ääni (Lehikoinen 2007b, 64), runon puhuva subjekti (Viikari 1991, 113–114) ja puhuja (Lehikoinen 2007a, 215; Viikari 1990/2005, 91–92; vrt. Seutu 2009, 42–43). Itse käytän tästä konstruktiosta käsitettä lyyrinen minä (vrt. Haapala 2005, 92; Kesonen 2007, 180), sillä pidän sitä − käsitettä kohtaan osoitetusta kritiikistä huolimatta − selitysvoimaisimpana runon puhetasot kokoavan subjektin käsitteellisenä jäsennyksenä.

Esimerkiksi runon ”Satu prinsseistä” kolmatta puhetasoa tarkastellessa voidaan kysyä, mitä merkityksiä runon intertekstuaaliset viitteet, kuten alluusiot, joissa varioidaan satuperinnettä, tai runossa esiintyvät symbolisesti[19] latautuneet objektit, kuten pääkallo ja käärme, tuovat runon kokonaistulkintaan. Samoin voidaan kysyä, miksi prinssit, jotka kiinnittyvät runossa varioituun sadun tekstintyyppiin kaikkein selkeimmin, esiintyvät juuri runon keskeisissä kohdissa[20] ja mikä on niiden suhde mimeettiseen hän-hahmoon. Representoiko runo ehkä perinteisestä satudiskurssista poikkeavaa (nais)subjektiviteettia hän-hahmon, joka ”on suudellut jokaisen prinssin”, kautta?[21] Voisiko elliptinen ”ihmiseksi tunnistaminen” viitata juuri tähän satuperinteestä poikkeavaan subjektiviteettiin? Onko se, että runossa toisiaan leikkaavat kuolemaa ja syntiä symboloivat objektit ja toisaalta retorisella tasolla huomiota herättävästi ilmaistu ”Hyvä”, yhteydessä satujen saamiin alkuperäisistä poikkeaviin merkityksiin? Kolmannella puhetasolla mimeettinen ja retorinen puhetaso keskustelevat runon välittömän maailman ulkopuolisten merkitysten kanssa lukijan tulkitessa runoa. Kun

[19] Runouden teoriassa symbolin käsitteellä tarkoitetaan ilmausta, joka viittaa itsensä ulkopuolelle, eli edustaa jotain laajempaa abstraktia merkitystä (Elovaara 1992, 98–99,153; Viikari 1990/2005, 78). Symbolit ovat vakiintuneita, yksittäisen tekstin ulkopuolella rakentuvia merkityskeskittymiä (Kantola 2001/2008, 274–275), joten niiden tulkinta vaatii suhteuttamista välittömän tekstin ulkopuoliseen aineistoon. Näin ollen symboliikka sijoittuu runon puhetasoilla kolmannelle puhetasolle, jossa lukija suhteuttaa runoa tekstin ulkopuolisiin merkityksiin.

[20] Janna Kantola (2001/2008, 274) määrittelee tulkinnan kannalta erityisen keskeisiksi kohdiksi runon alun ja lopun. Itse näen, että alun ja lopun lisäksi myös runon nimi on tulkinnassa varsin merkityksellinen kohta.

[21] Satudiskurssista ja naissubjektiudesta ks. Kivilaakso 2008, 64.

nämä merkityskerrostumat punotaan yhteen, voidaan puhua lyyrisestä minästä; lyyrinen minä on nimitys sille konstruktiolle, jonka alle eri puhetasoilla ja niiden vuorovaikutuksessa syntyvät merkitykset voidaan jäsentää.

Omassa tutkimuksessani lyyrinen minä näyttäytyy paitsi yksittäisten runojen kokoavana voimana, myös tietyin varauksin kokonaisia runokokoelmia yhdistävänä tekijänä, sillä teosten tarinallisuuden ja yhtenäisen tematiikan vuoksi en näe tarvetta tuoda mukaan vielä yhtä hierarkiatasoa, jonka alaisuuteen lyyriset minät puolestaan asettuisivat (vrt. Haapala 2005, 92–93). Tutkielmassani runon – ja runoteoksen – korkein subjekti on siis kaikki puhetasot kattavan analyysin avulla abstrahoitavissa oleva lyyrinen minä, jonka alaisuudessa toimivat runon retorinen minä ja mimeettinen minä.

1.4. Runoryhmät ja työn kulku

Runoryhmän (*diktgrupp*) käsite on peräisin Holger Lillqvistin Edith Södergranin runoutta analysoivasta tutkimuksesta. Lillqvistillä runoryhmä tarkoittaa joukkoa runoja, joita yhdistää samankaltainen tematiikka. Runoryhmä muodostuu runoista, jotka kehittävät samaa teemaa toisiaan seuraten ja syklisessä vuorovaikutuksessa keskenään. (Lillqvist 2001, 31–35.) Teemaan kiinnittyvinä ja näin ollen kolmannella puhetasolla muodostuvina runoryhmät ovat jo määritelmällisesti tulkinnanvaraisia. Omassa jäsennyksessäni olen runoryhmiä abstrahoidessani painottanut – ehkä muiden temaattisten ulottuvuuksien kustannuksella – kolmannen puhetason subjektin, lyyrisen minän, suhdetta naissubjektiviteetin ja tyttöidentiteetin rakentumiseen ja muutokseen. Tällöin runoryhmät ovat kuin still-kuvia kumpaakin teosta leimaavasta subjektiuden ja identiteetin muutosprosessista. Toisin sanottuna runoryhmät ovat vaiheita teosten tarinoissa; runoissa, jotka muodostavat runoryhmän, lyyrisen minän positio suhteessa teosten representoimaan muutosprosessiin on samankaltainen.

Runoryhmiä muodostaessani valintoihini on vaikuttanut runoryhmän käsitettä hyödyntäneen ja edelleen kehittäneen Vesa Haapalan (2005, 85) väite, jonka mukaan sijoittumista teoksen kokonaisuuteen ei tarvitse välttämättä pitää runoryhmien muodostumisen kriteerinä. Kuitenkin kahta toisiinsa teoksen typografiassa limittyvää runoryhmää lukuun ottamatta

tutkimieni teosten runoryhmät muodostuvat toisiaan seuraavista runoista, mikä selittynee runoteosten tarinoiden kronologisella etenemisellä. Vaikka abstrahoimani runoryhmät sisältävät pääsääntöisesti peräkkäisiä runoja, ne eivät seuraa teosten väliotsikoiden kautta eri osioihin jakautuvia rakenteita. Merja Virolaisen *Olen tyttö, ihanaa!* jakautuu kahteen numeroin merkittyyn osaan ja viiteen toisistaan erotettuun osioon: ensimmäinen osa sisältää kolme osiota nimeltään ”Olen tyttö, ihanaa! (OTI 13–27), ”Löylykisa” (OTI 31–39) ja ”Uskon jäniksenkäpälään” (OTI 43–47), kun taas toinen osa koostuu kahdesta osiosta: ”Todistaja” (OTI 53–57 ja ”Painat minua kipeään kohtaan” (OTI 61–76). Näiden kokonaisuuksien lisäksi teos sisältää eräänlaisena prologina näyttäytyvän ja mihinkään osaan tai osioon kuulumattoman runon ”ensimmäisenä päivänä” (OTI 5–7). Saila Susiluodon *Siivekkäät ja Hännäkkäät* puolestaan koostuu neljästä otsikoidusta osiosta: ”Pääskynpesät” (SJH 11–15), ”Satuja tästä maasta” (SJH 19–29), ”Kaiken maailman satuja” (SJH 33–41) ja ”Siivekkäät ja Hännäkkäät” (SJH 45–58). Näiden kokonaisuuksien lisäksi teos sisältää kaksi runoa, jotka on nimetty sanoin ”Prologi” (SJH 5) ja ”Epilogi” (SJH 59). Oma jakoni runoryhmiin ei seuraa näitä jakoja, vaan osa runoryhmistä läpäisee teosten eksplisiittisesti ehdottaman rakenteen.

Olen erottanut kummastakin runoteoksesta neljä runoryhmää, joiden kautta hahmottuu myös tutkimukseni kokonaisrakenne. Jokainen runo Merja Virolaisen runoteoksesta *Olen tyttö, ihanaa*! kuuluu johonkin määrittelemääni runoryhmään. Saila Susiluodon *Siivekkäät ja Hännäkkäät* puolestaan sisältää muutamia runoja, joita en ole sijoittanut yhteenkään tutkimuksen tarpeisiin abstrahoimaani runoryhmään (SJH 7, 33–35), sillä keskityn tässä työssä vain tutkimusongelman kannalta relevantteihin runoihin ja niiden ryhmittymiin.

Tutkimuksen ensimmäisessä käsittelyluvussa analysoin Merja Virolaisen runoteoksen kronologiassa ensimmäistä runoryhmää (OTI 5–7, 13–14) ja Saila Susiluodon runoteoksen ensimmäistä runoryhmää (SJH 11–15, 19–20, 22–23, 26–28) luvun toisessa alaluvussa. Luvussa hahmottelen kummankin runoteoksen sisältämän tarinan alkutilanteen, johon teosten tarinoissa tapahtuvat muutokset suhteutuvat. Vastaavasti kolmas pääluku käsittelee kummankin teoksen kronologiassa toista runoryhmää (OTI 15–27, 32–39; SJH 21, 24–25, 29, 37–41), joissa käynnistyy sukupuolijärjestyksiä, identiteettiä ja subjektiutta leikkaava muutos. Neljännessä pääluvussa runoteoksista abstrahoimani tarinat minuuden muutoksesta etenevät kliimaksikohtaansa. Tällöin analysoitavan aineiston muodostavat kolmannet runoryhmät molemmista teoksesta (OTI 43–47, 53–57; SJH 45–55). Viidennessä luvussa vastaan

kysymykseen siitä, miten runoteosten tarinat päättyvät; analysoidessani kummankin teoksen neljättä ja kronologiassa viimeistä runoryhmää (OTI 61–76; SJH 56–61) muodostan käsityksen siitä, millaisia naissubjektin representaatioita runoteoksista on paikannettavissa muutosprosessin jälkeen.

2. TYTTÖ, NAINEN JA SUKUPUOLIJÄRJESTYKSET

Tässä luvussa analyysin kohteena on ensimmäinen runoryhmä kummastakin tutkimuskohteestani. Kummankin runoryhmän voi nähdä teoksista abstrahoimieni tarinoiden lähtötilanteena; runoryhmät muodostavat teosten tarinoista sen osan, jota voi nimittää Aristoteleen klassisen juonen määritelmän mukaisesti nimityksellä ”alku”. Kumpikin runoryhmä esittelee teoksen mimeettisen tason keskushahmon, joksi määrittyy Merja Virolaisen teoksessa ”tytöksi” nimetty mimeettinen minä ja Saila Susiluodon teoksessa mimeettisen tason hahmo, joka nimetään sanalla ”nainen”.

2.1. Esisymbolinen luonnonlapsi

Tässä alaluvussa lähden purkamaan Merja Virolaisen runoteoksen *Olen tyttö, ihanaa!* subjekti- ja identiteettiproblematiikkaa seuraten teoksen kronologiaa. Luvussa analysoin teoksen kahta ensimmäistä runoa: ”ensimmäisenä päivänä” (OTI 5-7) ja ”Olen, tyttö, ihanaa” (OTI 13–14). Tulkinnassani nämä kaksi runoa muodostavat runoteoksen ensimmäisen runoryhmän, jota leimaa muusta kokoelmasta poikkeava subjektiviteetti ja tyttöidentiteetin rakentuminen suhteessa luontoon.

Kumpaakin runoa leimaa luonto-objektien personifikaatio – runon figuuri, jossa ei-inhimillinen henkilöidään ja inhimillistetään (Hosiaisluoma 2003, 702; Lummaa 2007, 55) – sekä minän ja luonnon mutkaton yhteys, jopa samuus, kuten säkeissä ”yötaivas rapsuttaa kynnelläni / tähtikirppuja vatsakarvoistaan” (OTI 6) ja ”ruovikko sipisee minussa” (OTI 14). Tämä luonnon ja minän samuus toistuu mimeettisen tason lisäksi kummankin runon retorisella tasolla. Esimerkiksi säkeessä ”kohottelen hartioita, jään hiomia kallioita” (OTI 6) säkeen sisäinen loppusointu vahvistaa minän hartioiden ja kallioiden välistä metaforista[22]

[22] Metaforalla tarkoitan tämän tutkimuksen puitteissa kielikuvaa, joka syntyy kahden osan tai ajatuksen välisessä vuorovaikutuksessa. Tällöin merkitys muodostuu metaforisessa ilmauksessa kohtaavien ajatusten jännitteisessä suhteessa. (Elovaara 1992, 22–23; Krappe 2007, 149.) Metafora on avoin, tulkinnanvarainen suhde kahden ajatuksen välillä, eikä sitä voi palauttaa yksittäisiin sanoihin tai niiden kirjaimellisiin merkityksiin (Hrushovski 1984, 6–7; Krappe 2007, 149–150). Tämä määritelmä pohjautuu niin kutsuttuun metaforan vuorovaikutus- tai jänniteteoriaan, jota ovat kehittäneet muun muassa I. A. Richards, Max Black, Monroe C. Bearsley ja Paul Ricoeur (ks. Elovaara 1992, 21–66; Krappe 2007, 148–149).

kytköstä. Samanlainen luonnon ja ruumiin kytkös toteutuu ”ensimmäisenä päivänä” -runossa laajasti viljellyissä uudissanoissa, kuten ruumiinosia luontosanastoon kytkevissä sanoissa ”niskahiekka”, ”käsimetsä” ja ”hiuskoski” (OTI 6). Vastaaviksi uudissanoiksi, joissa minän ja luonnon läheisyys kertautuu sekä mimeettisellä että retorisella tasolla, voi lukea myös sanat ”sisiliskosisko” ja ”puhveliveli” (OTI 7).

Minän ja luonnon yhteys, joka leimaa ensimmäisen runoryhmän runojen kaikkia puhetasoja, tulee erityisen selvästi esille runon ”Olen, tyttö, ihanaa” retorisella tasolla. Kokoelman kontekstissa runon retorinen taso, jossa suuri osa säkeistä kytkeytyy toisiinsa loppusoinnuin ja jonka säkeiden pituuksissa tai tavumäärissä ei esiinny suurta vaihtelua, on varsin poikkeuksellinen. Yhtenäisyys toteutuu monina variaatioina esimerkiksi seuraavan katkelman äänteellisessä kuvioinnissa.

--
kun tulla mullahtelen,
kömmähtelen kaaliperhosia,
västäräkkejä, matosäkkejä,
lennähtelen ruoholaukkaa
--
(OTI 13.)

Tässä katkelmassa loppusointu esiintyy vain ”västäräkkejä, matosäkkejä” -säkeen sisällä, mutta sen soinnikkuus syntyy allitteraatiosta ja sisäsoinnuista – ja onpa runosta havaittavissa jopa kaikuja perinteisistä runomitoista. Esimerkiksi säe ”västäräkkejä, matosäkkejä” paitsi sisältää loppu- ja sisäsoinnut myös tapailee trokeen mittaa, kun taas säe ”kun tulla mullahtelen” seuraa jambista poljentoa.[23] Säkeiden harmonisuus perustuu poljennon lisäksi sisäsoinnutukseen ja sanastotasoon. Esimerkiksi uudissanan ”mullahdella” voi tulkita vahvistavan luonnon ja minän kytköstä: mullahtelussa minän toiminta yhdistyy äänteellisesti multaan, luonnon elementtiin. Säkeen sisäsoinnutus puolestaan korostaa näiden kahden elementin harmonista suhdetta. Tämä harmonia tiivistyy katkelman viimeisessä säkeessä, jossa ”ruoholaukka” taipuu homonymian kautta kasvista minän liikettä kuvaavaksi ilmaukseksi – ruoho*laukaksi*. Tulkinta runon minän harmonisesta yhteen kietoutumisesta luonnon kanssa kumpuaa siis sekä runon mimeettiseltä että retoriselta tasolta.[24]

[23] Trokee ja jambi ovat painottomiin ja painollisiin tavuihin perustuvia runomittoja. Trokee perustuu toisiaan seuraaviin kahden tavun ryhmiin (runojalkoihin), joissa ensimmäinen tavu on painollinen ja toinen painoton. Myös jambin runojalat koostuvat kahdesta tavusta, mutta jambisessa mitassa ensimmäinen tavu on painoton ja toinen painollinen. (Kainulainen 2007, 77–79; Viikari 1990/2005, 51–52, 57–58.)

[24] Palaan runon ”ensimmäisenä päivänä” retorisen tason analyysiin vielä luvussa 5.1.

Kolmannella puhetasolla, jossa retorisen ja mimeettisen tason aines kytkeytyy tekstin ulkopuoliseen tietoon tulkinnan mahdollistamiseksi, runon representoiman lapsen ja luonnon harmonisen kytköksen voi nähdä viittaavan luonnonlapsen ideaaliin. Luonnonlapsi on hahmo, joka voi kokea autenttisen, primitiivisenkin yhteyden luonnon ja ihmisen välillä (Harkko 2011, 75). Kirjallisuushistoriassa tällainen erityislaatuinen yhteys luonnon ja ihmisen – erityisesti luonnon ja lapsen – välillä toistuu erityisesti romantiikan ja viktoriaanisen ajan kirjallisuudessa (Dobrin & Kenneth 2004, 6). Toisaalta ajatus lapsen ja luonnon harmonisesta ja etuoikeutetusta suhteesta, jonka pohjana nähdään usein erityisesti Jean-Jacques Rousseaun romanttinen filosofia (mt. 5–6), on kuitenkin sittemmin kyseenalaistunut. Esimerkiksi kirjallisuudentutkija Carolyn Siegler huomauttaa, että Rousseaun ihmiskeskeisessä näkemyksessä luonto näyttäytyy ennemminkin inhimillisen heijastuspintana, metaforana lapsen oletetulle sisäiselle puhtaudelle (ks. Laakso, Lahtinen & Heikkilä-Halttunen 2011, 14–15) kuin jonakin itsenäisenä entiteettinä, jonka kanssa lapsella ylipäätään voisi olla jonkinlainen suhde.

Lyyrisen minän tasolla tutkimusongelmani kannalta on kiinnostavaa, että runossa toistuu paitsi lapsen ja luonnon perinteinen sidos, myös naisen ja luonnon traditionaalinen kytkös (Cixous 1975/1981, 90; Grünthal 1997, 66; Hökkä 1991, 270), erityisesti koska runo ”Olen, tyttö, ihanaa” kutsuu jo nimensä puolesta tulkintaa sukupuolen näkökulmasta. Runon ensimmäinen säe, jossa mimeettinen minä sukupuolittuu, nousee merkitykselliseksi toistuessaan – tosin yhtä pilkkua vajaampana ja huutomerkillä varustettuna – sekä yhdessä teoksen viiden osion nimistä että koko runokokoelman nimessä. Se, ettei runo – tai koko teos – ole nimetty esimerkiksi sanoin ”Olen lapsi, ihanaa” vahvistaa tulkintalinjaa, jonka mukaan runot eivät kytke luontoon vain mimeettisen minän statusta lapsena vaan myös naiseksi sukupuolittuneena tyttönä. Tällöin ensimmäisen runoryhmän representoima tyttöidentiteetti peilautuu paitsi luonnon ja lapsen erityislaatuista suhdetta rakentavaan diskurssiin, myös kysymykseen kulttuurisista sukupuolijärjestyksistä – siitä, miten lapsen ja luonnon suhde hahmottuu suhteessa sukupuoleen. Tällöin runoryhmän voi nähdä seuraavan Helene Cixos’n (1975/1981a, 90–92) esittämää mallia, jossa ajattelumme rakentuu sukupuolittuneiden oppositioparien kautta. Harmonisen luontosuhteen kautta rakentuva tyttöidentiteetti tulee siis kiinnittäneeksi tytön diskursseihin, joissa painottuu feminiinin ja luonnon traditionaalinen kytkös, ja vahvistaa näin sukupuolieroa.

Tytön ja luonnon kytkös, joka näkyy selkeästi Merja Virolaisen runoteoksen ensimmäisissä runoissa, lienee myös osa tyttörunoudelle tyypillistä tematiikkaa. Esimerkiksi Suvi Harkko (2011, 30, 76) tulkitsee Vilja-Tuulia Huotarisen ja Kristiina Wallinin operoivan tyttöyttä tematisoivissa runoissaan naisen ja luonnon traditionaalisella kytköksellä. Harkko näkee naisen ja luonnon traditionaalisen kytköksen toistumisen runoilijoiden tuotannossa ”tiedostavien naisrunoilijoiden feministisenä strategiana vanhan dekonstruoimisessa ja uuden naiskuvan tuottamisessa” (Harkko 2011, 30). Tässä tutkimuksessa en pidä – kirjailijoiden intentioihin ja sukupuoleen puuttumatta – pelkkää diskurssin toistamista dekonstruktiivisena tekona, vaan ennemminkin sen uusintamisena. Harkko ei tuo tutkimuksessaan esille esimerkkejä naisen ja luonnon suhteen ”toisin toistamisesta” tai purkamisesta enkä ole myöskään paikantanut niitä omassa analyysissäni Merja Virolaisen runoteoksesta.[25]

Sekä ”ensimmäisenä päivänä” että ”Olen tyttö, ihanaa” toistavat alkamiseen ja syntymiseen liittyvää kuvastoa. Esimerkiksi ensimmäisessä runossa ”aurinkokunnat / rasahtelevat auki” (OTI 6) ja ”lähteet synnyttävät” (OTI 5). Tämä mimeettisen tason sanastollinen yhteneväisyys saa tukea niin kokoelmatason typografiasta runojen sijoittuessa nimenomaan kokoelman alkuun kuin myös kolmannella puhetasolla havaittavissa olevasta intertekstuaalisuudesta. Runon ”ensimmäisenä päivänä” selkein alluusio on sen yhteys *Raamattuun*. Runo jakautuu seitsemään säkeistöön, joista jokainen alkaa ajanmääreellä: ”ensimmäisenä päivänä”, ”toisena päivänä” ja niin edelleen. Tämä rakenne on selkeä laina *Raamatun* luomiskertomuksesta (1 Moos. 1:1–2:3). Luomiskertomuksen ja runon kytkös näkyy myös sanastotasolla: jaetta ”Jumalan henki liikkui vetten yllä” (1 Moos. 1:2) vastaa mimeettisen minän puheeksi helposti tulkittava ”väikyn vetten yllä” (OTI 7). Myös teoksen nimiruno ”Olen tyttö, ihanaa” toistaa samankaltaista kuvastoa ensimmäisessä säkeistössään:

> Olen tyttö, ihanaa,
> noussut maalle äskettäin
> santaisin rantakaurapäin,
> [--]
> (OTI 13.)

Tämän runon alluusio kuitenkin valottaa syntymistä ja alkua toisesta suunnasta kuin ensimmäinen runo: maalle nouseminen viitannee luomiskertomuksen sijaan evolutiiviseen ihmislajin syntyyn ja sen keskeiseen vaiheeseen, jossa osa selkärankaisista vaihtoi elinympäristökseen vesistöjen sijaan maan.

[25] Palaan kysymykseen naisen ja luonnon suhteesta ja essentiaalisesta sukupuolierosta Saila Susiluodon runoteoksen analyysin yhteydessä luvussa 5.2.

Sen lisäksi, että runojen kaikki puhetasot kutsuvat alkamista ja syntymistä viitekehyksikseen, alkamisen kuvasto myös piirtää esiin aspekteja runojen representoimasta subjektiudesta. Ensimmäisessä runossa mimeettinen minä väikkyy vetten yllä ja toimii luomakunnan käskynhaltijana (OTI 7) ottaen Jumalan paikan, ja toisessa runossa maalle nouseva minä asettuu toimijaksi evoluution kannalta tärkeässä vedestä maalle siirtymisen prosessissa. Mimeettisen tason minät kiertyvät kummankin runon keskuksiksi laajemmassakin mielessä. Esimerkiksi ”ensimmäisenä päivänä” -runon mimeettinen taso rakentuu hyvin pitkälle minän toimintaa kuvaavien aktiivimuotoisten verbien varaan: runoissa kertautuvat minän toimintaa kuvaavat verbit, kuten ”kömmin”, ”vaellan”, ”tunnustelen”, ”näen”, ”teen” ja ”pauhaan”. Minän lisäksi kieliopillisen subjektin aseman saa ainoastaan personoitu luonto ja ukki yhdessä säkeessä (OTI 5). Minän rooli suhteessa maailmaan on aktiivinen: minä esimerkiksi koskee ”käsimetsään hiuskosken” ja tekee ”ladosta lahden” (OTI 6). Vaikka mimeettisen minän toiminnot voidaan tulkita lapsen mielikuvituksen tuotteeksi ja leikiksi, se ei tarkoita, ettei minällä olisi mimeettisellä tasolla valtaa vaikuttaa runon maailmaan. Minän rooli runojen mimeettisten maailmojen keskuksena myös piirtyy eksplisiittisesti esiin kummassakin runossa. ”Ensimmäisenä päivänä” -runon viimeiset säkeet ”mutta minä vain / näyn joka rakosesta josta kurkistan” ja ”Olen, tyttö, ihanaa” -runon säkeistö ”[k]aikki on kerääntynyt punaisissaan / minua, minua, vastaanottamaan” korostavat kohosteisuudellaan – ensimmäinen katkelma paradoksin ja toinen toiston kautta – mimeettisen minän asemaa maailman keskiössä.

Kolmannella puhetasolla alempien puhetasojen representoima suvereeni subjekti, jonka ympärille muu maailma rakentuu, voisi kiinnittyä esimerkiksi lapsen psykologiseen kehitysvaiheeseen, jota kutsutaan primaarinarsismiksi. Muun muassa Sigmund Freudin ja Jacques Lacanin teoretisoima primaarinarsismi tarkoittaa vaihetta, jossa kokemusta minästä leimaavat kuvitelmat kaikkivoipaisuudesta ja runsaudesta ja jossa lapsen viettienergia kohdistuu ulkoisten kohteiden sijaan minään itseensä – lähinnä koska subjektin ja objektin välinen vastinpari ei ole vielä rakentunut (ks. Kristeva 1980/1993, 191, 193; Morris 1993/1997, 126–127). Primaarinarsismin subjektius ei kuitenkaan ole paratiisimaista – vaikka se kaikkivoipuuskuvitelmineen voi siltä vaikuttaa – tai lopulta edes suvereenia vaan haurasta ja epävarmaa, sillä rakentuakseen subjekti tarvitsee toisen, objektin, josta erottautua (Kristeva 1980/1993, 193–194). Sama ajatus toistuu myös lingvistisessä lähestymistavassa: prosessi, jossa minä tulee subjektiksi sanomalla minä, vaatii sinän – subjektin ulkopuolisen toisen, joka vastaanottaa minän lausuman (Benveniste 1966/1971, 224–225). Samoin kuin luonnonlapsen

kuvan viestittämä autenttinen luontoyhteys, primaarinarsismi on siis jotakin, joka suhteutuu vain subjektiin itseensä ja jonne jääminen on mahdotonta kieleen ja symboliseen järjestykseen astumisen jälkeen.

Runoteos *Olen tyttö, ihanaa!* alkaa nimensä mukaisesti. Teoksen ensimmäisessä runoryhmässä keskiöön nousee tytöksi määrittyvä mimeettinen minä, jonka tyttöidentiteetissä riemu ja ihanuus kiinnittyvät luonnonlapsen representaatioon, joka samalla toistaa naisen ja luonnon traditionaalista kytköstä. Runoryhmän repsesentoima subjektius taas kiinnittyy esisymboliseen primaarinarsismiin. Esisymbolinen lapsi on symbolisen järjestyksen ulkopuolella – sukupuolettomassa esisymbolisessa, joka ei rakennu symbolisen järjestyksen erontekoja ja hierarkioita noudattaen. Tästä näkökulmasta runoryhmän representoiman tyttöyden ja tyttöidentiteetin teoskokonaisuudessa harvinainen riemullisuus ja harmonia voivat selittyä sillä, etteivät ne vielä suhteudu symbolisessa järjestyksessä rakentuviin hierarkkisiin sukupuolijärjestyksiin.

2.2. Lukkiutunut sukupuolijärjestys ja naissubjektin hajakeskittynyt identiteetti

Saila Susiluodon runoteoksen ensimmäisen runoryhmän ytimen muodostaa teoksen ensimmäinen osio nimeltään ”Pääskynpesät” (SJH 11–15), mutta runoryhmä vuotaa myös osion ulkopuolelle ja limittyy teoksen typografiassa sitä seuraavan runoryhmän kanssa. Tulkinnassani runoryhmään kuuluu ensimmäisen osion lisäksi muutamia runoja teoksen keskimmäisistä osioista ”Satuja tästä maasta” ja ”Kaiken maailman satuja” (SJH 19–20, 22–23, 26–28), joiden mimeettisillä tasoilla nimetön nainen ei esiinny. Nämä runot kuitenkin tukevat ja toistavat ensimmäisen osion tematiikkaa. Runoryhmässä keskeiseen osaan nousee kolmannella puhetasolla representoituva käsitys perinteistä patriarkaalista sukupuolijärjestelmää lähenevästä lukkiutuneesta sukupuolijärjestyksestä, johon liittyy runoryhmässä toistuva rajaamisen teema. Toinen runoryhmän keskeinen juonne kytkeytyy teoksen ensimmäisen osion keskushahmoon, nimettömään naiseen, jonka identiteetissä tyttöys ja naiseus leikkaavat kiinnostavalla tavalla.

Runoryhmässä nousee esiin dikotomisaatiolle perustuva sukupuolijärjestys. Ryhmän runoissa toistuu Helene Cixous’n teoretisoima malli binaarisista oppositiopareista, joihin

maskuliininen ja feminiininen kytkeytyvät. Runoryhmän nimetön naishahmo kytkeytyy tunteeseen ja luontoon: naisen toiminta on usein itkemistä (SJH 11, 14), nauramista (SJH 13) tai pelkäämistä (SJH 12) ja kuvastossa naiseen liitetään esimerkiksi alastomuus (SJH 13), metsä (SJH 13), linnut (SJH 11), eläin (SJH 12) ja merenneito (SJH 12), ihmisen ja eläimen yhdistävä hybridi. Mieshahmon attribuuteissa taas korostuu rationaalisuus ja sidos inhimilliseen kulttuuriin: ”[h]änen miehensä tahtoi ajokoiran ja siteerasi Teoriaa” (SJH 11). Runoryhmän kuvaston sukupuolittumista kuvaa hyvin runon ”Tunsin kerran naisen joka kulki kotonaan alasti” katkelma, jossa tiivistyy usea sukupuolittunut oppositiopari: ”Hän [nainen] sanoi: kuulla on terveellinen maito, auringolla tappava silmä” (SJH 13). Kolmannella puhetasolla antiteettisesta ilmauksesta voi purkaa ainakin kaksi toisilleen vastakkaista sukupuolittunutta kytköstä. Vastakkain asettuvat kuu ja aurinko kantavat muiden symbolimerkitysten ohella kytköstä feminiiniseen ja maskuliiniseen (Cixous 1981a, 90). Kuun feminiinistä latausta korostaa siihen metaforan kautta kytkeytyvä maito, joka yhdistyy sekin symbolisella tasolla feminiiniseen (Moi 1985/1990, 159). Auringon attribuutti on ”tappava silmä”, mikä liittää sen maskuliinisesti varautuneeseen väkivaltaan (Jokinen 2000) ja näköaistiin, jolla on ensisijainen asema juuri miehisen identiteetin rakentumisessa (Irigaray 1977/1985, 63). Runoryhmässä maskuliininen ja feminiininen asettuvat toisilleen vastakkaisiksi niin mimeettisellä tasolla kuin kolmannella puhetasolla muodostuvassa symboliikassa. Tätä tukee retorisen tason valinta, jonka mukaan näitä kahta hahmoa kuvataan runoryhmässä vain sanoin ”nainen”, ”tyttö” ja ”mies”, jolloin runon hahmot ovat tulkittavissa eräänlaisiksi sukupuolensa funktioiksi.

Feminiinisen ja maskuliinisen oppositioparin lisäksi runoryhmässä toistuu ajatus sosiaalisen ja biologisen sukupuolen samaistumisesta. Esimerkiksi lauseissa ”nainen ei ole koskaan hauska” (SJH 15) ja ”nainen on luonnostaan siveä” (SJH 13) sana ”nainen” viittaa kaikkiin naisiin ja kieltää näin sex/gender -jaon. Runoryhmässä representoituvat sukupuolijärjestykset tulevatkin lähelle systeemiä, jota voisi kutsua sukupuolijärjestelmäksi. Sukupuolijärjestykset kerääntyvät ja lukkiutuvat runoryhmässä järjestelmäksi, jota leimaa sukupuolien luonnollistettu ero ja ajattelun dikotominen järjestyminen tätä eroa seuraten. Systeemi oikeuttaa valtahierarkian sukupuolien välillä ja toteutuu runoryhmässä samanlaisena naisten välisistä eroista riippumatta, kuten osoitan seuraavaksi rajaamisen teeman tarkastelun yhteydessä.

Runoryhmän naishahmoja yhdistävät rajaamisen ja aitaamisen kuvat. Esimerkiksi nimetön nainen tulee vangituksi oman ruumiinsa kautta runossa ”Nainen repi nahan jalkapohjistaan”.

> Nainen repi nahan jalkapohjistaan, sanoi: olen pieni merenneito.
> Sitten hän nauroi. Hän näytti jalkansa, ne olivat verillä ja huokoiset.
> Hän sanoi: en voi poistua kotoani, koska olen ansassa. Olen ollut
> aina, ei se ole hänen syynsä, ei kukaan kenenkään. --
> (SJH 12.)

Nainen kytkeytyy runossa paitsi rajaamiseen myös perinteiseen feminiinisyyteen. Liikekyvytön nainen on passiivinen, sidottu kotiinsa ja tätä kautta kodin ja yksityisen piiriin. Tässä näkyy representaatioissa usein toistuva rakenne, jossa nainen sijoittuu yksityisen alueelle miehen kontekstoituessa yksityisen sijaan julkiseen tilaan (Luhtakallio 2003, 5–6). Feminiinisyyden ja subjektiuden rajaamisen kytköstä vahvistaa se, että nainen vertautuu sadun pieneen merenneitoon, jonka suhde subjektiuteen on problemaattinen (Harkko 2011, 54). Tätä kautta rajaaminen näyttää kytkeytyvän juuri hahmon sukupuoleen: kolmannella puhetasolla mimeettisen tason nainen on ansassa nimenomaan naisena. Vaikka naisen rajaaminen motivoituu sukupuolen kautta, katkelman viimeisellä rivillä, jossa ”hänen” syyllisyytensä kielletään, välittyy ajatus siitä, ettei naista vangitse nimetön mies tai kukaan muukaan yksittäinen toimija. Sukupuolijärjestykset eivät synny yksittäisten toimijoiden sortotoimenpiteistä tai miesten salaliitosta naisia vastaan, vaan kyseessä on järjestelmää lähenevä lukkiutunut ja itseään ylläpitävä järjestys, joka tuottuu rakenteissa ja jonka tukemiseen osallistuvat molemmat sukupuolet (ks. Morris 1993/1997, 12).

Rajaamisen teeman vaikutusalue ulottuu runoryhmässä nimettömän naisen hahmon ulkopuolelle, jolloin tematiikka liittyy myös muihin runoryhmän naishahmoihin myyttisistä realistisiin ja kulttuuripiireistä toisiin. Esimerkiksi runossa ”Satu torniin muuratuista ihmisistä” torniin muuratut ihmiset ovat naisia: prinsessa hovineitoineen (SJH 39). Geisha taas vangitaan valokuvaan (SJH 41).[26] Runosarjan ”Viisi satua espoolaisista rivitaloista” alussa ”[n]aiset menevät vangeiksi kaikkiin maailman espoolaisiin rivitaloihin” (SJH 19). Espoolaisiin rivitaloihin kytkeytyvä vankilametafora näyttäytyy paitsi fyysisenä rajoitteena myös luovan toiminnan esteenä: rivitalojen naisten luovuutta rajoittavat mimeettisellä tasolla lapset ja miehet.

> Päivisin naiset itkevät, vaeltavat vauvojensa kanssa asunnosta toiseen,
> --
> He piirtävät viivoja hiekkaan kuten vangit, nuolenpäitä kuten ne

[26] Runo ”Satu lumisesta geishasta” (SJH 41) ei kuulu ensimmäiseen runoryhmään, vaan olen sijoittanut sen tulkinnassani kronologiassa seuraavaan runoryhmään, sillä siinä rajaaminen paitsi toistuu, myös purkautuu. Käytän runoa kuitenkin esimerkkinä rajaamisesta tässä luvussa, sillä se kuvaa hyvin rajaamisen teeman haaromista mimeettisen tason naisen ja espoolaisten rivitalojen naisten ulkopuolelle.

jotka tahtovat sanoa paljon vähin elein. Mutta lapset tulevat nauravin
sydämin, aina lisää lapsia tahmein käsin, hymyhuulin, he nauravat
sydämet hauraiksi, pölystävät viivat hypähtelevien jalkojensa alle.
(SJH 22.)

-- Seiniin raaputetaan vuosituhantinen rituaali,
hieroglyfihaikarat: Abortit. Keskenmenot. Syntyneet. Sairaat.
Mikään vieraskirja ei riitä enää, ei seinä, ei mikään talo, naisten
täytyy kirjoittaa taivaalle ja maahan, sanoista ei jää jälkeä sillä maa
täytyy kylvää keväisin, miesten heittää syksyisin kalkkia ruohikolle.
--
(SJH 20.)

Jälkimmäisessä katkelmassa rajaaminen toistuu myös retorisella tasolla: runon äännetasoa kannattelee toistuvan ei-sanan lisäksi myös ei- tai ie-diftongi sanojen sisällä, mikä näkyy esimerkiksi sanoissa ”seiniin”, ”vieraskirja” ja ”miehiin”. Mimeettisen tason kiellon toistuminen retorisella tasolla sekä eksplisiittisenä kieltosanana että äänteellisenä varianttina korostaa kiellon ja rajaamisen merkitystä kolmannella puhetasolla. Luovuuden rajaamisen teeman voi tulkita myös metapoeettisesti, jolloin se kytkeytyy naisten historialliseen näkymättömyyteen kaunokirjallisuuden kaanonissa (ks. Lappalainen 1990; Morris 1993/1997, 63–67), erityisesti koska naisten jälkiä jättämättömät ”hieroglyfihaikarat” kuvataan jatkuvana asiantilana, ”vuosituhantisena rituaalina”. Runosta onkin luettavissa sukulaisajatus Hélène Cixous’n (1975/1981b, 251) metaforalle naisista, jotka kirjoittavat valkealle paperille äidinmaidolla, valkealla musteella.[27] Äitiys kytkeytyy runoissa rajaamisen teemaan: ensimmäisessä runossa naisten merkit pyyhkiytyvät lasten jalkoihin ja toisessa runossa naisten kirjoitus häviää miesten kontrolloidessa maata, jonka reproduktiivisuuden hyödyntämisen voi nähdä rinnastuvan naisiin ja heidän asemaansa äiteinä. Äitiys ja rajaaminen liittyvät näin yhteen sekä mimeettisellä että kolmannella puhetasolla maavertauksen kautta. Runoryhmän representoima äitiys tuleekin kolmannella puhetasolla lähelle Simone de Beauvoirin näkemystä äitiydestä yksilöllisen autonomian menetyksenä ja subjektiuden heikkenemisenä (ks. Naskali 1996, 163). Tällöin äiti-instituutio näyttäytyy yhtenä sukupuolijärjestyksiä tuottavana keinona, joka sitoo naiset sukupuolten valtahierarkioihin (Koivunen 1996, 57–58).

Rajaamisen teemaan liittyviä elementtejä on paikannettavissa myös teoksen typografiasta. Säkeisiin jakautumattoman proosarunon voi nähdä tematisoivan typografisen muotonsa;

[27] Tähän linjaan sopii myös teoksessa laajalti viljelty satudiskurssi – määrittyyhän koko teos prologissa äidiksi asemoidun minän kertomaksi saduksi (SJH 7) –, sillä sadunkerronta on osa naisista perinnettä (Melkas 2007, 69) ja näin ollen yksi harvoja paikkoja, joissa naisten ääntä on kirjallisuuden traditioissa yleensäkään voitu kuulla. Satudiskurssi ja satumaailmaa varioiva kuvasto toistuvat Saila Susiluodon runoteoksen lisäksi muissakin tyttörunoudeksi määritellyissä teoksissa, usein yhteydessä kysymyksiin sukupuolesta ja sukupuolien valtasuhteista (esim. Wallin 2005; Vuorinen 2006).

runouden perinteisestä säkeellisestä muodosta poikkeava säkeettömyys ei tarkoita rakenteettomuutta, vaan se kantaa mukanaan merkityksiä (McHale 2009, 15). *Siivekkäiden ja Hännäkkäiden* retorisella tasolla muodoltaan hallittujen geometristen runojen voikin tulkita viittaavan kulttuurisen naisroolin ahtauteen kolmannella puhetasolla (Kainulainen 2008, 108). Tätä tulkintaa tukee myös se, että teoksessa on vain kaksi muodoltaan avoimempaa runoa, joissa kummankin mimeettisellä tasolla äänen saa joksikin muuksi kuin naiseksi määrittyvä hahmo: runon ”Satu tuulisesta päivästä” mimeettisellä tasolla puhuu ”poika edellisestä sadusta” (SJH 28) ja runon ”Karjalainen satu kotiinpaluusta” runofragmentin laulaa, ”eräs jolla ei ollut kotia” (SJH 36). Runojen retorisen tason voi siis nähdä tukevan ja syventävän rajaamisen teemaa, joka saa runoryhmässä sukupuoleen ja sukupuolijärjestyksiin kiinnittyviä määreitä.

Runoryhmän nimetöntä naista leimaa paitsi kiinnittyminen feminiiniseen ja subjektiutta rajaaviin sukupuolijärjestyksiin, myös sijoittuminen tyttöyden ja naiseuden rajalle. ”Pääskynpesien” nimettömään naiseen viitataan runoryhmissä sanoin ”nainen”, ”tyttö, ”hän” ja ”se”. Osiossa on paikannettavissa kolme mimeettisen tason toimijaa: mimeettinen minä, joka ei saa tarkempia määreitä, sekä mies ja nainen, joiden puhunta on alisteista minälle ja joiden puhe erottuu kertovien ”hän sanoi” -rakenteiden kautta.[28] Näistä puhujista mies viittaa naiseen sanalla ”tyttö” (SJH 15), samoin kuin nainen itseensä (SJH 14). Mimeettinen minä taas käyttää naisesta pääsääntöisesti ilmausta ”nainen” (SJH 11–15), joskin runo ”Nainen palvoi miestään” poikkeaa tästä rakenteesta.

> Nainen palvoi miestään, sanoi: asun Jumalan taloa. Hän odotti miestään töistä, sillä hän ei oikeastaan ollut nainen vaan tyttö. Hän aukeni miehelleen koska tahansa, missä tahansa. Rakastan aina tätä miestä, hän sanoi. Minä nauroin. Hän katsoi minuun vihaisesti ja tiuskaisi: sinä et tiedäkään mitään, sinä olet vanha ja väsynyt. Yhtenä iltana hän tuli luokseni, hänen hiuksensa olivat hujan ja hajan. Hän sanoi: minun täytyi lähteä sillä minä olen tyttö, ymmärrätkö. Sitten hän itki ja nojasi seinää vasten. Hän itki tällä tavoin kolme päivää, kolme yötä, kunnes lakkasi ja sanoi: tästä lähtien näen aina unta vedestä. Joka yö vesi nousee kuin itku, kunnes keksin jonkun keinon.
> (SJH 14.)

Runon sanastotasoa leimaa ehdottomuus ja hyperbola. Runon ilmauksia, kuten ”koska tahansa, missä tahansa”, ”et tiedä mitään”, ”rakastan aina”, ”näen aina unta” ja ”joka yö vesi nousee”, yhdistää absoluuttisuus. Tämän ehdottomuuden voi nähdä vastakkaisena nimettömän naisen hahmolle, joka määrittyy ensimmäisellä rivillä naiseksi ja toisella rivillä tytöksi, mutta

[28] Palaan runoteoksen mimeettisen tason puhujuuteen vielä luvussa 5.2.

johon runon loppuosa viittaa termillä ”hän”. Hahmo, joka on sekä nainen että tyttö yhtä aikaa, näyttäytyy anomaalisena absoluuttisia määreitä toistavaa retorista tasoa vasten; runon puheessa, jossa kaikki on joko ”ei mitään” tai ”täysin jotain”, se, että ”hän” on nainen ja tyttö yhtä aikaa, erottuu ja korostuu.

Ristiriitaisuus ja toisensa poissulkevat elementit ovat normaaleita identiteettien ominaisuuksia (Hall 1992/1999, 28). Runossa nais- ja tyttöidentiteetin päällekkäisyys vaikuttaa kuitenkin vakauden rikkovalta ongelmalta – naiseksi puhuteltu subjekti määrittyy uudestaan tytöksi, mikä motivoi hahmon toimintaa. Nimettömän naisen identiteetin voikin nähdä ”hajakeskittyvän”. Tässä mielessä naissubjektia uhkaa eräänlainen identiteettikriisi, tila jossa subjektipositio siirtyy vakiintuneelta paikaltaan suhteessa niin sosiaaliseen kulttuuriin kuin itseen (vrt. Hall 1992/1999, 20)[29]. Identiteettikriisissä vakaata minätuntoa uhkaavat ristiriitaiset kiinnitykset identiteettejä tuottaviin diskursseihin (mp.). Susiluodon teoksessa nais- ja tyttöidentiteetin suhde vaikuttaa paikalta, jossa tällainen kriisi uhkaa: esimerkiksi Siru Kainulainen (2008, 109) tulkitsee, että tyttöys ja naiseus ovat teoksessa toisensa poissulkevia kategorioita, joihin nainen ei voi kuulua yhtä aikaa, mikä johtaa nimettömän naisen ongelmiin. Teoksen mieshahmoille on sen sijaan mahdollista olla samanaikaisesti sekä poika että mies (SJH 27). Tätä kautta identiteettikriisin teema kytkeytyy runoryhmässä jäsentyvään käsitykseen lukkiutuneesta sukupuolijärjestyksestä, jota leimaa dikotomisuus ja juuri naissubjektiuden moniulotteinen rajaaminen.

Siivekkäiden ja Hännäkkäiden tarina käynnistyy ensimmäisessä runoryhmässä hyvin toisenlaisilla naissubjektiuden ja identiteetin representaatioilla kuin Merja Virolaisen runoteos. *Olen tyttö, ihanaa!* tuo näyttämölle mimeettisen minän, jonka keskeisiä ominaisuuksia ovat suvereniteetti, riemu ja esisymbolisen minän (valheellinen) absoluuttisuus. Saila Susiluodon runoteoksen ensimmäisen runoryhmän naissubjektia taas leimaa hajakeskittyneen identiteetin häilyvyys ja naissubjektiutta kaventava lukkiutunut sukupuolijärjestys, mitä kuvittaa runoryhmässä keskeinen rajaamisen teema. Virolaisen runoteoksen ensimmäisessä runoryhmässä sukupuolijärjestykset eivät vielä jäsennä esioidipaalisen vaiheen minää, kun taas Susiluodon runoteoksessa juuri sukupuolten

[29] Stuart Hall (1992/1999) kytkee kysymyksen identiteetistä ja identiteettikriisistä niin sanottuun ”kulttuuriseen identiteettiin”, jossa kansalaisuus, kieli ja rotu ovat keskeisiä muuttujia. En näe kuitenkaan ongelmallisena soveltaa identiteettikriisin käsitettä naiseuden ja tyttöyden väliseen ristiriitaan, sillä samoin kuin kulttuurinen identiteetti myös nais- ja tyttöidentiteetti ovat diskursiivisia muodostumia, joissa identifikaatio vain kohdistuu kansallisuuden tai rodun sijaan sukupuoli- ja ikäkategorioihin.

dikotominen ja hierarkkinen suhde nousee keskiöön tarinan alussa. Tämä vastakkainasettelu alkaa kuitenkin purkautua teosten seuraavissa runoryhmissä, joissa teosten tuottamat sukupuolijärjestykset alkavat jäsentyä uudelleen.

3. MUUTOKSIA MINUUDESSA JA SUKUPUOLIHIERARKIOISSA

Teoskokonaisuuksien kronologiassa järjestyksessä toiset runoryhmät tuovat teoksiin uudenlaisia naissubjektiuden ja tyttöidentiteetin representaatioita. Runoryhmissä teoksista abstrahoimissani tarinoissa siirrytään alkutilanteesta tarinan keskikohtaan. Ryhmien runoista muodostuva kokonaiskuva onkin tulkittavissa tarinan kliimaksia pohjustavaksi kehitykseksi, jollaista esimerkiksi Teemu Ikonen (2001/2008, 193–194) nimittää Gustav Freytagin klassiseen juonirakenteen malliin nojaten ”nousevaksi toiminnaksi”. Tässä luvussa lähestyn tätä muutosta painottaen symbolisen järjestyksen ja semioottisen rajankäyntiä.

3.1. Symboliseen järjestykseen astuva tyttö

Iida Riekko (2004) tulkitsee kritiikissään Merja Virolaisen *Olen tyttö, ihanaa!* -teoksen runojen kuvaavaan ja kommentoivan naiseksi kasvavan tytön elämän käännekohtia. Omassa tulkinnassani en määrittele koko teosta näin, mutta näen, että Riekon luenta runojen mimeettisistä tasoista tapauksina, ”jotka kirkastavat tytölle jotain ja muuttavat häntä” (Riekko 2004, 77), sopii hyvin kuvaamaan teoksen kronologiassa toista runoryhmää. Runoryhmä on abstrahoimistani runoryhmistä laajin ja materiaaliltaan muita runoryhmiä heterogeenisempi: se kattaa ensimmäistä runoa lukuun ottamatta osion nimeltä ”Olen tyttö, ihanaa!” (OTI 15–27) sekä kokonaan sitä seuraavan viiden runon sikermän nimeltään ”Löylykisa” (OTI 32–39). Runoryhmän runoissa tytön kasvun käännekohdat kiinnittyvät esimerkiksi oivalluksiin elämän rajallisuudesta (OTI 26–27, 39), moraalista (OTI 35–36) ja markkinatalouden mekanismeista (OTI 14–15). En tulkitse tässä alaluvussa ryhmän jokaista runoa vaan keskityn muutamiin sukupuolen, subjektivaation ja erityisesti tyttöidentiteetin kysymysten kannalta hedelmällisiin runoihin.

Runoryhmän ensimmäinen runo, ”Riipun Antonovkan oksassa” (OTI 15), tulee mimeettisellä tasollaan hyvin lähelle teoksen ensimmäistä runoryhmää ja sen representoimaa primaarinarsismin subjektia. Näen kuitenkin, että vaikka runolla on sekä mimeettisen että

kolmannen puhetason yhteyksiä kahteen sitä edeltävään runoon, lyyrinen minä positioituu siinä toisin eli se aloittaa uuden runoryhmän.

Riipun Antonovkan oksassa
alassuin, tukka pyrkii ylös.
keinun, ruohotaivas
vilistää, sataa puunrunkoja,

kalat tuovat ukkia vesiltä,
lehmät ovat ajaneet mummin laitumelta,
taikina leipoo tiskipöydällä mummon kättä.

Perunat ovat nostaneet meidät maasta,
pelto kyntää minua,
heinikko hiipii Miiruun,
luut rouskuttavat Mörriä, madot nokkivat
herukkapensaan alla kanoja.

Omena on purrut Eevaa,
nälkä syö minua joka suupalalla,
ja kuolemakin tulee,
henkäisee ilmaa keuhkoista,
menee ohi:
pudottaudun käsien varaan
jaloilleni
(OTI 15.)

Runossa toistuvat aiempien runojen viittaukset luomiskertomukseen ja ihmisen evoluutioon (ks. luku 2.1.). Tosin tässä runossa myös subtekstien kertomuksissa siirrytään kronologiassa eteenpäin. Luomiskertomus etenee käsittelemään paratiisimyyttiä (1. Moos. 2:4–3:24), johon runossa mainitut Eeva ja omena yhdistyvät. Edellisessä runossa maalle noussut mimeettinen minä laskeutuu tällä kertaa alas puusta, mikä on puolestaan tulkittavissa viittaukseksi ihmisen evoluutioon. Kolmannen puhetason intertekstien lisäksi myös runojen mimeettisillä tasoilla on havaittavissa yhteneväisyyksiä: esimerkiksi runojen ”ensimmäisenä päivänä” ja ”Riipun Antonovkan oksassa” mimeettinen miljöö hahmottuu mummolaksi ja sen pihapiiriksi. Tulkinnassani runon kuvaama subjektius keskustelee ensimmäisen runoryhmän representoiman primaarinarsismin subjektiuden kanssa tehden siihen kuitenkin eroa.

Erotuksena ensimmäisen runoryhmän kaikkivoivasta ja Jumalaan vertautuvasta subjektista runon mimeettisen minän kokemusmaailmaan ilmestyy rajoitteita ja pakkoja ruumiillisen subjektiuden kautta. Runossa mainitaan kaksi tällaista pakkoa, nälkä ja kuolema, joskin retorinen minä näyttää suhtautuvan kuolemaan korostetun huolettomasti säkeissä ”ja kuolemakin tulee, / henkäisee ilmaa keuhkoista, / menee ohi”. Runon mimeettinen minä ei myöskään näyttäydy aiemmista runoista poiketen fiktiivisen maailman keskuksena, vaan ennemminkin havainnon fokuksena. Kaikkivoipuuden loppuminen implikoinee myös

autenttisen luontoyhteyden kariutumista: runon maailmassa, joka ei enää kierry minän ympärille, minän samuus luonnon kanssa kyseenalaistuu, mikä näkyy myös retorisella tasolla, jossa ei ole enää jälkiä edellisen runon sointujen ja mittojen leikistä.[30] Myös runon intertekstuaalinen viittaus Eevaan ja paratiisimyyttiin tukee tätä tulkintaa, erityisesti koska paratiisimyytti on esimerkiksi Kukku Melkkaan (2011a, 129) mukaan yksi keskeinen pohjateksti, jonka avulla ihmisen suhdetta luontoon usein jäsennetään kaunokirjallisuudessa. Paitsi että Eevan hairahdus johtaa paratiisista karkottamiseen ja ihmisen ja luonnon harmonisen suhteen katkeamiseen, se on merkittävä subteksti myös suhteessa sukupuolijärjestyksiin, sillä paratiisimyytissä kulminoituu sekä naisen myyttinen pahuus (Salonen 1999, 108) että koko sukupuolitietoisuuden alku. Näenkin, että runossa symbolista järjestystä kohti siirtyvä subjekti saa ensikosketuksen paitsi luonnosta erotettuun tyttöidentiteettiin myös sukupuolten hierarkkista suhdetta tuottaviin ja toistaviin sukupuolijärjestyksiin.

Psykologisen subjektin kannalta keskeisin muutos ensimmäiseen runoryhmään verrattuna näkyy kuitenkin runon tavassa piirtää subjekti–objekti-suhteet näkyviksi. Suurin osa runosta koostuu päälauseista, joissa tekijä ja kohde asettuvat lauseeseen arkijärjen vastaisesti – taikina leipoo mummon kättä, madot nokkivat kanoja ja niin edelleen. Tämä runon ensimmäisessä säkeessä konkreettisesti määritelty ylösalaisin asettuminen, nurinkäännetyn maailman topos (ks. Grünthal 1997, 210), tekee näkyväksi subjektin ja objektin vastakkaisen suhteen ja rikkoo näin edeltävissä runoissa vallitsevan harmonian ja samuuden. Se, että runossa nousee kohosteisuuden kautta esiin juuri subjektin ja objektin suhde, on huomionarvoista suhteessa psykoanalyyttiseen subjektivaatioteoriaan. Esimerkiksi Julia Kristeva (1974/1986, 98–99) näkee juuri subjekti–objekti-suhteen muodostumisen yhtenä keskeisenä tekijänä siirtymässä semioottisesta symboliseen vaiheeseen. Tulkitsenkin runon subjektin kannalta primaarinarsismin lopuksi ja siirtymäksi kohti symbolista järjestystä, jota leimaa – erotuksena semioottisen samuuteen – ennen kaikkea ero (Morris 1993/1997, 124–127). Tässä mielessä primaarinarsismin minälle on aivan yhtä kohtalokasta, rouskuttavatko luut Mörriä vai Mörri luita – minän kaikkivoipaisuus kokee joka tapauksessa kolauksen, kun minästä erotettu toinen ei olekaan vain minää varten (Kristeva 1983/1993, 223). Tämä minän takaisku näkyy

[30] Vastaava ilmiö on nähtävissä myös esimerkiksi Eeva-Liisa Mannerin ja Eila Kivikk'ahon runoissa, joissa runokieli muuttuu rytmikkäästä ja aistikkaasta lakonisemmaksi runon minän siirtyessä lapsuudessa kohti aikuisuutta (Kainulainen 2011, 81).

retorisen tason muutoksina ja mimeettisen tason minän elämään astuvina pakkoina mutta myös runon monitulkintaisessa lopussa, jossa minä laskeutuu puusta.

Runon puusta alas laskeutuminen on monessa mielessä kiinnostava kuva. Se tulee hyvin lähelle toista tyttöyttä käsittelevää runokokoelmaa, Vilja-Tuulia Huotarisen *Sakset kädessä ei saa juosta*, joka sulkeutuu hyvin samankaltaisella säkeellä: ”Kun on aika hypätä, teen sen yksin. / Heitän hiukset taaksepäin, laskuvarjoksi / joka leiskauttaa turvaan. / Selviän hengissä, putoan jalat edellä / maan pinnalle ja kävelen pois” (Huotarinen 2004, 62). Tämä hyppääminen on tulkittu runon minän muutokseksi tytöstä naiseksi (Harkko 2011, 23) ja samaa tulkintaa Virolaisen runon jaloilleen putoavasta tytöstä tarjoaa esimerkiksi Päivi Lehtinen (2003) kirjallisuuskritiikissään. Omassa tulkinnassani puusta laskeutuminen, joka implikoi muutosta jo evoluutioon viittaavan intertekstinsä kautta, ei kuitenkaan ole siirtymä tyttöidentiteetin ja naisidentiteetin välillä, vaan ennemminkin ensimmäinen askel primaarinarsismista kohti symbolista järjestystä ja sen mahdollistamaa subjektivaatiota. Tällöin on myös huomattava, että retorisella tasolla säkeenylityksen kautta korostuva jaloilleen putoaminen ei välttämättä ole tulkittavissa niin positiiviseksi käänteeksi kuin ensilukemalta voisi luulla. Lukija ei nimittäin voi olla varma, päättyvätkö runon anomaaliset subjekti–objekti-suhteet puusta tiputtautumiseen vai tulisiko jaloilleen putoaminen tulkita nurinkäännetyn maailman skeemaa seuraten, jolloin se korostaisi primaarinarsismin loppumisen tuskaisuutta ja minän kokemaa vastoinkäymistä voimaantumisen ja positiivisen muutoksen sijaan. Niin lingvistisen kuin psykoanalyyttisen subjektivaation kannalta tällainen kehitys on kuitenkin välttämätöntä – subjektin ja objektin sekä minän ja toisen erottaminen on edellytys niin symboliseen järjestykseen astumiselle kuin minälle, joka voi sanoa minä.

”Riipun Antonovkan oksassa” -runon kolmannella puhetasolla esiin tullut sukupuolihierarkioiden teema ja sen sidos uskonnolliseen diskurssiin toistuu eksplisiittisempänä runossa ”Seinälaudoituksen raoista” (OTI 18–19). Runo on kiinnostava myös tyttöidentiteetin näkökulmasta, sillä siinä nousee esiin tyttöyttä käsittelevissä tutkimuksissa usein painottuva tyttöidentiteetin kiinnekohta: seksuaalisuus (esim. Huopainen 1992; Juvonen 2006, 86–89; Laukkanen 2006, 92; Lehtonen 2002, 148; Näre 2002, 253).

Seinälaudoituksen raoista
tihkuu tomuista valoa,
sysikiitäjäiset
latokatedraalin lattialla
himertävät, lyijylasi,
maljan irronneet jalokivet,

mönkivät pyllyt yhdessä, ja äkkiä
minuakin kouraisee
jalkovälistä,

peippikerubi työntää
lautojen välistä pasuunaa,
puhaltaa
purppuraista Mendelssohniaan,
lantalan suitsuke tupruaa
ja pääskykäly
oven päällä hoputtaa
vihkivalaa: juu juu juu!

ja jotain pyhää eittämättä tapahtuu,
armoton armo
laskeutuu ja tomu kohoaa,
uskonsisaret ja -veljet,
taivaankappaleet,
kytevät toistensa verhona,

ja minä
painan otsaa talikon varteen,
nojaan piikit heinään, häät,
ei-minkään kanssa, ja tyttö saa
kantaa poikaa
toimituksen ajan
heikompi astia
(OTI 18–19.)

Runon ensimmäisen säkeistön loppu ”-- ja äkkiä / minuakin kouraisee / jalkovälistä” on helposti tulkittavissa mimeettisen minän seksuaaliseksi kokemukseksi. Tämä ruumiillinen aistimus kontekstoituu runon mimeettisellä tasolla varsin heteronormatiivisesti lapsen hääleikkiin: runon sanastossa seksuaalisuutta kehystävät uskonnolliset ilmaukset ja objektit, kuten armo, pyhä, katedraali ja vihkivala. Tyttöyden on usein nähty olevan välivaihe, jossa harjoitellaan seuraavaa elämänvaihetta – aikuisuutta – esimerkiksi leikin kautta (Tolonen 2001, 22). Tästä näkökulmasta mimeettisen minän hääleikki näyttäytyy valmistautumisena kristilliseen riittiin, jossa seksuaalisuus asettuu sille heteroseksuaalisessa sukupuolijärjestyksessä varattuun paikkaan (Eerikäinen 2006, 30).

Runo ei kuitenkaan tyhjene tähän analyysiin, vaan seksuaalisuus ja sen kytkökset eri diskursseihin piirtyvät laajemmin esille runon puhetasojen analyysissä, jossa leikin heteronormatiivinen status kyseenalaistuu. Runon retorisen minän asenteesta kertoo ylevän ja arkisen rekisterin sekoittuessa syntyvä ironia (Lehikoinen 2007b, 65–66): esimerkiksi säkeissä ”lantalan suitsuke tupruaa / ja pääskykäly / oven päällä hoputtaa / vihkivalaa: juu juu juu!” kohtaavat ylellinen kirkonmenoissa käytetty suitsuke ja arkinen lantala uloste-konnotaatioineen sekä konventionaalinen vihkivala ja puhekieli, jonka mimeettisen tason

puhujaksi määrittyy vieläpä eläin. Retorisen tason arvotuksista kertovat myös lakoninen ilmaus ”jotain pyhää eittämättä tapahtuu” ja kielileikin kautta armo-sanan ylevää statusta purkava paradoksi ”armoton armo”. Uskonnollinen diskurssi toistuu myös runon kolmannella puhetasolla alluusion kautta: runon viimeinen säe ”heikompi astia” viitannee *Raamattuun* ja ensimmäiseen Pietarin kirjeeseen, jossa vaimoja verrataan heikompiin astioihin (1. Piet 3:7). Runon kyseenalaistava suhde intertekstuaaliseen viitteeseen on varsin eksplisiittinen: runon vaimo – häitä leikkivä tyttö – ”kantaa poikaa / toimituksen ajan”. Suoran viittauksen kautta eksplisiittinen kristillisen diskurssin manifestoima hierarkkinen sukupuolijärjestys on yksi diskurssi, johon runon representoima tyttöidentiteetti ja siihen kytkeytyvä seksuaalisuus suhteutuvat. Tämä diskurssi saa kuitenkin retorisella tasolla negatiivisen latauksen. Tällöin tyttöidentiteetti kiinnittyy ironisoidun pyhän ja siihen sisältyvien hierarkkisten sukupuolijärjestysten sekä miehen ja naisen välisen sekä suvunjatkamiseen tähtäävän seksuaalisuuden sijaan lapselle tyypilliseen (Kristeva 1976/1993, 124; Eerikäinen 2006, 38), mutta usein vaiettuun ja erityisesti kristillisissä diskursseissa pitkään paheksuttuun (Eerikäinen 2006, 29) autoerotiikkaan – meneehän runon tyttö naimisiin ”ei-minkään” kanssa.

Runosta ”Seinälaudoituksen raoista” paikantamani retorisen minän ironinen asenne kulttuurisiin mallikertomuksiin ja maskuliinisiin malleihin toistuu runoryhmässä laajemminkin. Esimerkiksi runo ”Uppoan” (OTI 24–25) koostuu suurelta osin ketjuuntuvista metaforista, joissa merenpohjan kasvit ja eläimet rinnastuvat sotakuvastoon, kuten säkeissä ”lietepilvestä ilmestyy nuijapääkolonna / kotilotankit ulpukanvarsiteillä / ahvenvidan panssariesteet / karvalehden piikkilanka” (OTI 24). Sota ja sodasta puhuminen on yksi paikka, jossa patriarkaalista sukupuolijärjestystä tuotetaan (Jokinen 2000, 124–199). Kun runo sijoittaa monissa diskursseissa ylevöitetyn ja jopa pyhän sota-aiheen metaforiseen yhteyteen pienten ja huomaamattomien merenpohjan eliöiden kanssa, sotatermistö ja sen implikoimat kulttuuriset arvotukset saavat ironisen latauksen. ”Seinälaudoituksen raoista” ei myöskään ole ainoa runo, jossa kristillinen diskurssi ja mytologia ironisoituvat. Runoryhmässä seikkailee myös hahmo nimeltään Jeesusu (OTI 16, 20–23), jossa uskonnolliset määreet, kuten se, että Jeesusu ”antaa näkyä / ihmeitä ja merkkejä” (OTI 22) ja ”on herättänyt itsensä kuolleista” (OTI 20), kietoutuvat alkoholismiin ja hahmon järkkyvään mielenterveyteen (OTI 20–21). Groteskeimmillaan hahmoon kytkeytyvä ironia on säkeissä, joissa Jeesusu ”riisuu housut, pyllistää, / taivas pilkistää kakkareiästä” (OTI 20). Retorisella tasolla Jeesusu-hahmon parodia saa sinettinsä hahmoa käsittelevän runon otsikossa, jonka lainausmerkkejä voi pitää paitsi

suoran sitaatin merkkinä[31] myös ironiaa korostavana lukuohjeena: "'Hän on voittanut maailman!'" (OTI 20). Toisaalta, vaikka kulttuuriset kertomukset ironisoituvat runoissa, ne kuitenkin alkavat kuulua enenevissä määrin runoryhmän runojen mimeettisiin maailmoihin. Tulkinnassani tyttöhahmo siirtyy runoryhmässä primaarinarsismista ja puhtaasta luontoyhteydestä kohti kulttuuria ja sen järjestyksiä, vaikka suhde näihin on retorisella tasolla ajoittain ironinen.

Runoryhmän loppuosa koostuu viiden runon sikermästä nimeltään "Löylykisa" (OTI 31–39). Sikermä on mimeettiseltä tasoltaan varsin koherentti: sen keskiössä on tytön ja ukiksi nimetyn hahmon suhde, joka alkaa yhteisen saunomisen kuvauksella ja päättyy ukin kuolemaan. Sikermän nimiruno, kolmiosainen "Löylykisa" (OTI 31–33), sisältää helposti oidipaalikonfliktiin kytkeytyvän katkelman.

--
Kun naaraan vilvoitusta pesuvadista,
siellä särkyy pikkutyttö, areenalla,
kun ukki kauhoo samaa vettä,
siellä on pikkupoika,

mutta kun hän kumartuu lauteilta,
kääntyy toisinpäin, kumartaa,
hänellä on sonnin kivekset.
(OTI 31.)

Oidipaalikonflikti on lapsen psykologinen kehitysvaihe, jonka läpikäymistä symboliseen järjestykseen siirtyminen edellyttää. Sigmund Freudin klassisen teorian mukaan naisen oidipaalikonflikti käynnistyy, kun pieni tyttö havaitsee traumaattisesti, ettei hänellä ole penistä[32], mikä rikkoo samuuden lopullisesti ja käynnistää tytön yksilöllistymisprosessin (ks. Morris 1993/1997, 119).[33] Runon mimeettisen tason tapahtumaketju vastaa lähes tarkalleen

[31] Otsikko on peräisin *Raamatusta*: "Maailmassa teillä on ahdistus; mutta olkaa turvallisella mielellä: minä [Jeesus] olen voittanut maailman" (Joh. 16:33). Tulkintaa, jonka mukaan lainausmerkit osoittavat katkelman sitaatiksi, horjuttaa ensinnäkin se, että runon otsikko ei ole suora sitaatti ja toisekseen se, että muut kokoelman suorat viitteet *Raamattuun* jäävät ilman lainausmerkkejä.

[32] Toisaalta katkelmassa on huomionarvoista myös se, että mimeettinen minä näkee peniksen sijaan kivekset – erityisesti "sonnin kivekset". Se, että kivekset kytkeytyvät kielikuvassa eläimeen, on ristiriidassa sukupuolieroa painottavan tulkinnan kanssa: leikkaahan ukin hahmo eläimellisyyden kautta luonnon feminiiniseksi määrittyvää kategoriaa. Toisaalta metonymia ei viittaa mihin tahansa luonto-objektiin tai eläimeen, vaan juuri sonniin. Kielijärjestelmässä, jossa maskuliiniset ja feminiiniset määreet ulottuvat inhimillisten toimijoiden subjektipositioista aina väreihin, sanoihin ja eläimiin asti (Jokinen 2000, 206), sanan "sonni" symboliarvo on varsin maskuliininen. Tämä hämärtää ilmauksen mahdollista feminiinistä luontosidosta ja palauttaa sen tulkinnan maskuliinisen ja feminiinisen eroa korostavaan falliseen kontekstiin.

[33] Freudin käsityksiä on kritisoitu voimakkaasti erityisesti feministiteoreetikkojen taholta (esim. Irigaray 1977/1985, 68–71; Morris 1993/1997, 116–117). Toisaalta esimerkiksi Jacques Lacanin luennassa Freudin – osin syyttä (Morris 1993/1997, 120) – kritisoitu biologismi korvautuu kieleen ja sosialisaatioon pohjautuvalla

tällaista kehityskulkua, mikä korostuu myös retorisella tasolla. Yllä lainatussa katkelmassa pisteiden sijaan pilkuin katkaistut säkeet, jotka päättyvät yhtä ä-äänteeseen loppuvaa poikkeusta lukuun ottamatta a-kirjaimeen, tuottavat loppua kohden tihenevää rytmiä. Soinnillisessa ja rytmisessä rakenteessa lukijan huomio kiinnittyykin viimeiseen säkeeseen, joka päättyy avoimen a:n tai ä:n ja pilkun sijaan suljettuun t-kirjaimeen ja pisteeseen. Tämä samuudesta eroon suuntautuva kehitys näkyy myös sanastotasolla: pikkutyttö ja pikkupoika kauhovat *samaa* vettä, mutta seuraavassa säkeistössä näkökulma muuttuu: *toisinpäin* kääntynyt ukki alkaa edustaa eroa sukupuolielinten erilaisuuden kautta.

Runosikermä loppuu ukin kuolemaan ja runoon, jossa tyttö kiinnittyy sukupuolijärjestykseen. Sen voi tulkita myös lopullisena siirtymänä symboliseen järjestykseen.

> Sillä oli äiti joka oli tyttö jolla oli ukki
> mutta sitä ei ole enää.
>
> Katselen sen korvaan, kokeilen sormella nenää,
> mutta sitä ei ole enää.
>
> Sillä oli äiti joka oli tyttö jolla oli ukki.
> Katseliko se samalla lailla, tunnusteli
> kun se oli pieni
> kuin minä nyt
> kun se on arkussa
> kun sitä ei enää ole?
>
> [--]
> vain minä olen meistä enää
> ja jossain pojassa, vielä syntymättömässä,
> kasvaa ukki joka minun täytyy synnyttää.
> (OTI 39.)

Sosiaalinen sukupuoli (*gender*) on kuulumista johonkin: se rakentaa suhteen yksilön ja jonkun joukon, luokan tai kategorian välille (de Lauretis 1987/2004, 40). Runossa toistuu kolme olemisen kategoriaa: ukkina oleminen, tyttönä oleminen ja äitinä oleminen. Runon viimeisissä säkeissä nämä kategoriat leikkaavat: tyttö on paitsi kuollutta ukkia havainnoiva lapsi myös osa äitien kategoriaa; runon lopussa tyttö myöntää potentiaalinsa – jopa pakkonsa – kuulua naisten, äitien ryhmään. Tämä on merkityksellistä sekä subjektivaation että tyttöidentiteetin kannalta. Ensinnäkin tytössä latentti äitiys nostaa esiin yhden tyttöidentiteetin keskeisen attribuutin: sen väliaikaisuuden, jota korostaa runossa eksplisiittinen elämän rajallisuuden teema. Runossa toistuva säe ”[s]illä oli äiti joka oli tyttö jolla oli ukki” näyttää kaksi naissubjektille mahdollista positiota: tytön, jonka ominaisuus on ukin omistaminen, ja äidin, jonka ominaisuus on synnyttäminen. Ukin kuollessa tytölle selviää tyttöidentiteetin rajallisuus

---

mallilla, jossa sukupuoli-identiteetit eivät tuotu biologisten erojen, vaan näille eroille kielessä annettavien merkitysten kautta (Grosz 1990, 9; Morris 1993/1997, 131–132).

– se, että siirtyminen toiseen positioon on mahdollista ja jopa vääjäämätöntä. Tätä luonnonlakimaista pakkoa korostaa retorisella tasolla säkeen ”[s]illä oli äiti joka oli tyttö jolla oli ukki” toistuminen ja varioituminen runossa. Vaikka tyttö ei runoryhmässä kiinnity diskursseihin, joissa nainen on miehelle vastakkainen ja miestä alempiarvoinen, ajatus tulevasta äitiyden kautta toteutuvasta naiseudesta vakiintuu runossa osaksi identiteettiä. Tällöin tyttöidentiteetti määrittyy eron kautta: tyttöydessä ikä- ja sukupuolijärjestykset leikkaavat – se on jotakin, joka erottuu sekä miehuudesta että aikuisesta naiseudesta (Saarikoski 2009, 248).

Runo on keskeinen myös psykoanalyyttisen subjektivaation kannalta. Oidipaalinen konflikti, joka käynnistyy sikermän ensimmäisessä runossa, saavuttaa päätepisteensä runoryhmän viimeisessä runossa. Klassisessa psykoanalyyttisessä teoriassa pienen tytön oidipaalikonflikti ratkeaa, kun tyttö alkaa haluta puuttuvan peniksen sijaan omaa lasta (Jokinen 2004, 123; Morris 1993/1997, 119–120). Tällöin lapsi astuu symboliseen järjestykseen ja ottaa siellä naisen, potentiaalisen äidin, subjektiposition (Grosz 1990, 81, 148). Tässä mielessä runo sulkee runoryhmän ensimmäisessä runossa alkaneen siirtymän imaginaarisesta järjestyksestä symboliseen järjestykseen.

Olen tyttö, ihanaa! -runoteoksen toisen runoryhmän representoima naissubjektius ja tyttöidentiteetti eroavat ratkaisevasti teoksen ensimmäisestä runoryhmästä. Primaarinarsismin subjektiuden korvaa runoryhmässä symboliseen järjestykseen astuminen, joka konkretisoituu subjekti–objekti-suhteen muodostumisena ja tytön oidipaalikonfliktina ratkaisuineen. Symbolisessa järjestyksessä muodostuvat myös sukupuolijärjestykset, joihin mimeettisen minän on otettava kantaa runoryhmän runoissa. Minän suhde sukupuolijärjestyksiin muodostuu kaksinaisesti: toisaalta käsitykset sukupuolien hierarkkisesta suhteesta ironisoituvat, mutta toisaalta sukupuolien dikotomia näyttäytyy symbolisessa järjestyksessä vääjäämättömänä pakkona. Sukupuolijärjestykset ja niitä tuottavat diskurssit ja kulttuuriset mallikertomukset rakentavat tyttöidentiteettiä, joka jäsentyy sekin kaksinaisesti. Toisaalta siinä korostuu autoerotiikkaan kytkeytyvä ja dikotomisaatiota ja hierarkioita näin purkava seksuaalisuus, mutta toisaalta naiseksi kasvamisen ja synnyttämisen pakko piirtää esiin tyttöidentiteetin väistämättömän väliaikaisuuden.

3.2. Murtumia sukupuolijärjestyksissä

Saila Susiluodon runoteoksen *Siivekkäät ja Hännäkkäät* toinen runoryhmä on teoksesta abstrahoimistani ryhmistä ainoa, joka ei sisällä teoksen keskushahmoksi määrittyvää nimetöntä naista. Kaikki sen sisältämät runot sijoittuvat teoksen keskimmäisiin osioihin ”Satuja tästä maasta” ja ”Kaiken maailman satuja”, joista ne kattavat suuren osan (SJH 21, 24–25, 29, 37–41), mutta osa keskimmäisten osioiden runoista kuuluu ensimmäiseen runoryhmään (SJH 19–20, 22–23, 26–28, 36) ja osaa runoista en ole sijoittanut mihinkään tässä tutkimuksessa käsittelemääni runoryhmään (SJH 33–35). Runoryhmän runoissa subjektiuden ja sukupuolen suhde saa lyyrisen minän tasolla toisenlaisia merkityksiä kuin ensimmäisessä runoryhmässä, mutta tämä muutos ei vielä koske teoksen mimeettisen tason keskushahmoa. Runoryhmän runoilla onkin subjektin ja identiteetin muutosprosessin representaatioissa kaksinainen funktio: ne ennen kaikkea ennakoivat runoteoksen kolmannen runoryhmän tematiikkaa, mutta niistä on myös löydettävissä selityksiä ensimmäisen runoryhmän representoimaan naissubjektin identiteettikriisiin. En käy tässä luvussa lävitse koko runoryhmää, vaan keskiössä ovat tulkintani kannalta keskeisimmät runot ”Susisatu” (SJH 24), ”Satu kuolleesta karitsasta” (SJH 25) ja ”Tyttösatu” (SJH 29).

Runo ”Tyttösatu” kutsuu jo nimensä puolesta tulkintaa sukupuolen ja erityisesti tyttöyden näkökulmasta. Runossa tyttöyteen liittyy symbolisen järjestyksen ulkopuolelle suuntautuvaa muutospotentiaalia.

> Rahiseva transistori, Saarenmaan valssi soi, luontoilta, säätiedotus
> kun alkaa näyttää matalalta. Ilmapuntarit heilahtavat, tytön vatsassa
> rummuttaa ilo ja jännitys, tytöllä on trapetsimieli. Äidin päätä
> särkee, naisilla on sääpää. Isä tekee kalanpäästä keittoa, hauella
> on elävät harmaat silmät, ne kasvattavat älyä, tyttö jää tyhmäksi. Kala
> maistuu mudalta, muta on iilimatojen onnela, hauki vaanii vedessä
> ahnain hampain, kyyt pusikoissa, iilit veden värjyvissä poukamissa,
> muta tytön sydämessä, pikkuiset valkeat sydämet ovat reikiä
> uikkareissa, tyttö ei mene uimaan, tyttö menee auringonpaahteiselle
> tielle makaamaan kädet auki, nauraa ilosta kun auto suhahtaa
> sentillä ohi, punaisen kuplan ikkunasta rahisee Georg Ots.
> (SJH 29.)

Runon retorisella tasolla kiinnostavia ovat erityisesti rytmiset valinnat.[34] Syntaktisella tasolla runo koostuu virkkeistä ja yksittäisistä sanoista, jotka on eroteltu toisistaan joko pistein tai pilkuin. Runon alkuosassa on kolme pistein erotettua sanaryhmää, mutta yli puolet runosta

[34] Vaikka proosaruno ei hyödynnä rytmin kannalta keskeistä säkeisiin ja säkeistöihin jakautumista, proosarunon rytmi syntyy muun muassa syntaksin, sana-aineksen ja välimerkityksen kautta. Näiden ainesten rytmiikka saattaa jopa korostua, kun runo ei jakaannu säkeisiin. (Haasjoki 2007, 101–102.)

tauottuu vain pilkkujen kautta, jolloin runon rytmissä tapahtuu muutos.[35] Pilkkujen tuottaessa lyhyempiä taukoja kuin pisteet runon tempon voi nähdä kiihtyvän. Jonkinlainen tahdinvaihdos tapahtuu myös sana- ja merkitystasoilla. Runon alkuosan pisteiden avulla toisistaan erotettuja syntaktisia yksiköitä leimaa selittävyys ja koherenssi. Esimerkiksi lauseet ”[ä]idin päätä särkee, äidillä on sääpää” ja ”[i]sä tekee kalanpäästä keittoa, hauella on elävät harmaat silmät, ne kasvattavat älyä, tyttö jää tyhmäksi” rakentuvat yhden objektin ympärille – ensimmäinen äidin ja toinen hauen pään – eivätkä ne ole lievästä elliptisyydestään huolimatta erityisen monitulkintaisia. Esimerkiksi katkelmassa ”[ä]idin päätä särkee, naisilla on sääpää” lukijan on helppo ymmärtää lauseiden välinen yhteys puuttuvasta konjunktiosta huolimatta. Runon rytmin kiihtyessä syntaktisella tasolla myös merkitystaso irtoaa totunnaisesta kielestä ja lähenee unen tai lorun logiikkaa: jotkin sanat, kuten muta, ja skeemat, kuten vesi ja uiminen, toistuvat runossa, mutta pilkuin erotettu aines ei muodosta selkeitä loogisia kokonaisuuksia kuten runon alussa, vaan merkitykset virtaavat kaloista mutaan, mudasta veteen, vedestä takaisin kalaan, kalasta muihin eläimiin, tästä takaisin mutaan ja niin edelleen.

Runolla onkin rakenteellisia yhteneväisyyksiä kansanperinteen lorujen[36] kanssa, joista esimerkiksi ”Onnimanni” (Lönnrot 1840, 241–240) kierrättää jokaisessa säkeessään osan edellisestä säkeistöstä, kunnes viimeinen säe kytkeytyy ensimmäiseen säkeeseen, ja runo toistuu uudelleen ja uudelleen. Susiluodon runolle on ominaista samanlainen rytmikkyys, sana-aineiston toistuvuus ja kehärakenne, joskin suppeammassa mittakaavassa. Runon kiihtyvän keskiosan sana-aines kietoutuu yhteen paitsi välimerkityksen kautta myös äänteellisesti sitä leimaavan loppusoinnutusta muistuttavan riimittelyn kautta: esimerkiksi sanojen päätteissä toistuu -ssa tai -ssä –rakenne huomattavan usein. Sana- ja äännetasolla ketjuuntuvissa ilmauksissa tytön hahmo asettuu samalle tasolle eläimien kanssa; lauseiden ja merkitysten virrassa luonnonelementit ja tyttö melkeinpä sulautuvat toisiinsa.

Runon rytmillä leikittelevää jaksoa kehystävät sanastoltaan hyvin samankaltaisista aineksista koostuva alku ja loppu: kumpaakin leimaa ”rahisevaksi” määritelty musiikki, jonka nimi tai esittäjä tulee runossa eksplisiittisesti esiin, sekä jokin tekninen laite – ensimmäisellä rivillä radio ja viimeisellä auto. Tämä paitsi toistaa runosta paikantamaani kehärakennetta myös luo

[35] Välimerkkien vaikutuksesta runon rytmiin ks. myös Kainulainen 2011, 173.

[36] Loruihin – niin uudenpiin kuin vanhempiinkin – viittaavat ja niitä varioivat runot ovat yleisiä paitsi Susiluodon tuotannossa myös muissa tyttörunoudeksi määritellyissä teoksissa (esim. Huotarinen 2004, 38, 39; Niemi 2003, 19; SJH 40, Susiluoto 2005, 91, 92; Wallin 2005, 71).

alun ja lopun sekä keskikohdan välille antiteettisen jännitteen: kun alkua ja loppua leimaa tekniikka ja erisnimien kautta tarkasti määrittyvät tekijät, keskiosassa korostuu luonto, leikkisyys sekä kielen ja merkitysten virtaaminen. Runon mimeettistä tyttöä leimaa sekä rytmin leikki retorisella tasolla että ilo, nauru ja jännitys mimeettisellä tasolla. Tässä mielessä tyttö muistuttaa Merja Virolaisen *Olen tyttö, ihanaa!* -teoksen ensimmäisen runoryhmän representoimaa symboliseen järjestykseen siirtymätöntä tyttösubjektia, jota leimaa riemu ja vahva luontoyhteys (ks. luku 2.1.). Rytminen liike, johon tytön hahmo runossa kiinnittyy, onkin tulkittavissa kolmannella puhetasolla hierarkkisia subjekti–objekti-asetelmia purkavan esisymbolisen puhkeamiseksi kielessä (Kainulainen 2011, 42). Täsmällisyyteen ja määräytyneisyyteen tähtäävät alku ja loppu taas kiinnittyvät lähemmin symboliseen järjestykseen ja kielen symboliseen modaliteettiin. Tästä näkökulmasta runon keskivaiheen rytminen leikki, johon mimeettisen tason tyttöhahmo osallistuu, näyttäytyy katkoksena symbolisessa järjestyksessä – tytön hyppynä semioottiseen.

Hiukan vastaavanlainen retorisen tason käänne tapahtuu runossa ”Satu kuolleesta karitsasta”. Runoja yhdistää myös teoksen kontekstissa suhteellisen harvinainen pelkästään ”tytöksi” nimetty mimeettisen tason hahmo.

> Karitsa on kuollut tielle, verta ja vihreää, kärpäset surisevat,
> jokin kuhisee harmaassa päässä, se on retkahtanut kupeelle,
> päättänyt tehdä lopun tästä. Täällä pihlajissa kukkivat veripisarat,
> säkenöivä tuberkuloosi valtaa maisemaa, yskäisee puiden taivaslatvat
> täyteen punaista. Polku, maisema, yksinäisyys leviää täällä kuten
> tunnistamaton tauti, kumeasointisten yskösten myötä, henkäyksestä
> henkäykseen. Täällä lammas hehkuu harmaata valoa, se on kiharaa,
> tuoksuu kärpäsiltä, tuoksuu miten lammas pimeässä, lämpimässä,
> kuten vuohenjuusto. Tytöstä karitsa on kaunis. Mutta tyttö itse on,
> kotona hän piirtää lampaan eläväksi, hän uskoo taivaaseen, varmaan
> ja ehdottomaan kynään.
> (SJH 25.)

Havainnollistan runon vastakkainasetteluille perustuvaa kuvastoa ja asennetta asennonvaihdoksen käsitteellä. Asennonvaihdoksen (*change of footing*)[37] käsite on peräisin sosiologi Erdving Goffmanilta, joka paikantaa ei-fiktiivisistä keskusteluista jatkuvia muutoksia esimerkiksi puheen viitekehyksessä sekä puhujan äänensävyssä ja asenteessa (Goffmann 1981, 124–128). Runoudentutkimuksessa yleinen asennonvaihdoksen käsite on vakiintunut viittaamaan vastaaviin muutoksiin runon fiktiivisessä maailmassa; asennonvaihdoksessa runon puhetilanne muuttuu retorisen minän tasolla (Lehikoinen 2007a, 222–223; Viikari 1990/2005, 96–98). Tulkinnassani runon asennonvaihdoksen paikaksi

[37] Termin on suomentanut Auli Hakulinen (ks. Lehikoinen 2007a, 222; Viikari 1990/2005, 96).

hahmottuu seitsemänneltä riviltä alkava virke, joka kytkeytyy rakenteellisesti sitä edeltävään virkkeeseen: kummatkin alkavat sanalla ”[t]äällä”. Tässä yhteydessä toisto merkitsee samuuden sijaan eroa: retorisen minän asenteen ja näkökulman muuttuessa toisen virkkeen ”täällä” ei viittaa enää samaan asiaan kuin ensimmäisen kerran mainittu ”täällä”. Asennonvaihdoksessa deiktinen ”täällä”-ilmaus kuvaa muutosta viitekehyksessä, se asettuu – paradoksaalisesti juuri toistuessaan – merkitsemään puhujan fokuksen muutosta runon fiktiivisessä maailmassa. Runon asennonvaihdos synnyttää antiteettisuutta, joka näkyy erityisesti sanatasolla. Selkein ero kytkeytyy runon keskeiseen objektiin, karitsaan, joka määrittyy ensimmäisellä rivillä kuolleeksi mutta jonka tyttö ”piirtää eläväksi” runon lopussa. Runon alkuosan ketjuuntuvissa metaforissa yhdistyvät syysluonto pihlajanmarjoineen ja sairautta kuvaavat elementit, kuten tuberkuloosi, veri ja yskiminen. Tätä kuvastoa vastaan asettuvat runon lopussa syysluontoon assosioitumattomat lämpö ja valo sekä sairastamisesta ja yskimisestä eroavat piirtäminen ja uskominen. Samoin runon adjektiivit asettuvat oppositiosuhteeseen keskenään: tyttö uskoo ”varmaan ja ehdottomaan” kynään mutta tauti on ”tunnistamaton”. Sukupuolinäkökulmasta kiinnostava vastakkainasettelu löytyy myös toimijatasolla: runon alkuosaa leimaa luonnonilmiöiden *tapahtuminen* kun taas loppua mimeettisen tyttöhahmon *tekeminen*.

Kolmannella puhetasolla keskeinen kysymys on, mitä runon antiteettinen rakenne ja tytön asema tarkoittavat, kun niitä suhteutetaan runon ulkopuolisiin teksteihin. Tällöin esimerkiksi jonkinlaista valtaa käyttävä mutta mihinkään toimijaan paikantumaton maisema, johon runo liittää sairauden ja kuoleman kuvia, vertautuu jossain määrin runoteoksen ensimmäisestä runoryhmästä abstrahoimaani käsitykseen naissubjektiutta kahlitsevasta sukupuolijärjestelmästä. Asennonvaihdos kuitenkin murtaa tämän kuvan ja tuo mukaan tytön hahmon, johon liittyy luovaa potentiaalia, joka ei kanavoidu reproduktioon (ks. luku 4.1.) tai tule poissuljetuksi sukupuolijärjestyksissä (ks. luku 2.2.). Tytön voi nähdä jopa ottavan symbolisella tasolla Jumalan paikan: herättäähän tyttö eloon karitsan – konventionaalinen kristillisen symbolin, joka yleensä viittaa Jeesukseen (Elovaara 1992, 111). Tätä kautta myös ”Satu kuolleesta karitsasta” tulee lähelle Merja Virolaisen runoteoksen ensimmäisestä runoryhmästä paikantamaani tyttöidentiteettiä (ks. luku 2.1).

Samoin kuin Merja Virolaisen *Olen tyttö, ihanaa!* (ks. luku 3.1.) myös *Siivekkäät ja Hännäkkäät* kyseenalaistaa kristillisen diskurssin ja mytologian implikoimia sukupuolijärjestyksiä. Siinä missä *Olen tyttö, ihanaa!* purkaa arvotuksia naurettavaksi

tekemisen ja ironian kautta, Susiluodon runoteos ennemminkin toistaa raamatullista diskurssia toisin.[38] Sukupuolijärjestysten uudelleen rakentumisen kannalta *Raamattu* on varsin merkityksellinen subteksti, koska *Raamatun* mytologialla on ollut keskeinen merkitys sukupuolikulttuurin synnyssä (Nissinen 1999, 16); siitä juontuu useita kulttuurisia mallitarinoita, ja sen diskurssit ovat huomionarvoinen osa sitä diskurssien verkostoa, jossa sukupuoli-identiteetit syntyvät.

Teoksen toisessa runoryhmässä esimerkiksi runosarjan ”Viisi satua espoolaisista rivitaloista” kolmannessa osassa paratiisimyytti toistuu toisin.

> Hiekkalaatikolla hulmuaa, tuuli puuskii kylkiluiden läpi, arolla
> myrsky pieksee hiekasta naisenkuvaa. Äidit tanssivat vatsatanssia
> nurmikolla, lyövät tahtia auringonvärisillä lapioilla. Lapiot putoavat
> kaivoon, he napsuttavat sormiaan rytmissä, sormet katkeavat sillä ne
> ovat savesta, he laulavat, menettävät äänensä, he ovat puhaltaneet
> hengen niin moneen lapseen jo, mutta ainahan voi tanssia,
> --
> (SJH 21.)

Runon mimeettisen tason ilmaukset, kuten kylkiluu, savi ja hengen puhaltaminen merkityksellistyvät kolmannella puhetasolla viitteiksi paratiisimyyttiin ja luomiskertomukseen. Runon intertekstuaalisiksi viittauskohteiksi määrittyvätkin helposti *Raamatun* jakeet, joissa Jumala puhaltaa hengen maan tomusta luotuun mieheen ja muovaa tämän jälkeen naisen miehen kumppaniksi miehen kylkiluusta (1 Moos. 2:7, 21–23). Runon mimeettisellä tasolla nämä *Raamatun* kertomukseen kytkeytyvät ainekset kuitenkin kääntyvät nurin: hengen puhaltajina toimivat Jumalan sijaan savesta – eivät kylkiluusta – tehdyt äidit, joiden aktiivisuutta tanssiminen korostaa. Runon kylkiluu ei puolestaan kiinnity naisiin vaan määrittyy objektiksi, tuulen puuskinnan kohteeksi. Näihin merkityksiin suhteutettuna runon kommentoiman ”naisenkuvan” voi tulkita kristillisen diskurssin implikoimaksi naiskäsitykseksi, jossa nainen on miehestä ja miestä varten luotu, alempiarvoinen ja passiivinen. Kristillisen diskurssin arvotuksia rikkovassa runossa tätä naisenkuvaa koettelee myrsky – muutokseen ja feminiiniin symbolisesti kiinnittyvä luonnonilmiö.

Vastaava paratiisimyytin revisio tapahtuu pienemmässä mittakaavassa runossa ”Satu eräästä unesta” (SJH 37). Runon mimeettisen tason ilmaus ”hyvä käärme” merkityksellistää kolmannella puhetasolla uudelleen raamatullisessa diskurssissa synnin ja viettelyksen kuvaksi määrittyvää (Melkas 2007, 72) käärme-symbolia. Tällöin hyvän käärmeen ja naisen liitto

[38] Uskonnollisesta diskurssista ja kristillisesti latautuneista motiiveista kritiikin välineenä ks. myös Hökkä 1991, 70–76.

näyttäytyy nurinkäännettynä kuvana syntiinlankeemuksesta ja naisen myyttisestä pahuudesta. Saila Susiluodon runoteoksen toisen runoryhmän kristilliseen mytologiaan pohjautuvia mallikertomuksia ja diskursseja uudelleen arvottavat runot ovatkin sukua johdantoluvussa analysoimalleni runolle ”Satu prinsseistä”, jonka voi nähdä perinteisestä satudiskurssista poikkeavana naissubjektiuden representaationa (ks. luku 1.3).

Myös runosta ”Susisatu” (SJH 24) on paikannettavissa vaihtoehtoinen naissubjektiuden representaatio. Runossa myös esiintyy ensimmäisen kerran runoteoksen seuraavassa runoryhmässä keskeiseen asemaan nouseva metamorfoosi-motiivi[39]. Yksi runon tärkeä keskustelukumppani kolmannella puhetasolla on Aino Kallaksen romaani *Sudenmorsian* vuodelta 1928. Esimerkiksi Mervi Kantokorpi (2001) pitää kirjallisuuskritiikissään runon intertekstiä avaimena teoksen maailmaan. Samoin kuin ”Susisadun” nainen, *Sudenmorsiamen* keskushenkilö Aalo muuttuu hurmoksellisesti ihmissudeksi ja asettuu näin luonnon piiriin (Melkas 2007, 276–277). Niin kuin Aaloa, myös ”Susisadun” naista kohtaa tekstin lopussa onnettomuus. Kun Aalo poltetaan aviomiehensä siunauksella saunaansa (Kallas 1928/2003, 116–126), Susiluodon runon naiseen kytkeytyy monimerkityksinen pään menettämisen kuva.

> Rakkaat lapset, sanoo äiti, ei sitten sanokaan enää. Kun he nukkuvat,
> hän kuiskii seinille: kerran itkin kolme päivää, kolme yötä, kerran
> muutuin sudeksi. Ohimoiltani puhkesi kaksi korvaa, ne kuulivat,
> näkivät, haistoivat, niin kokonaan. Hän sanoo: eläin virtaa, eläin on.
> Juoksin tunnissa kolmekymmentäkolme kilometriä, kuiskaa nainen,
> viiletin järven jäätä pitkin, kuusten pitkä musta viiva. Juoksin
> tunnissa pimeän sisään, pimeä oli hyvä. Missä olet ollut, kysyi
> mies kun palasin häntä kainalossa. Minä kerroin, sanoo nainen,
> hän käänsi selkänsä, se oli valkea ja kirkas kuten jokainen kielto.
> Mies sanoi: minä en sano sinulle enää mitään. Hän lukitsi korvansa
> kuulokkeisiin, soitti linnunlaulua, vuoripuron triangelinhelähteistä
> solinaa. Valvoin kaikki yöt, kuiskaa nainen, pitelin käsilläni korviani
> etteivät ne muuttuisi taas, simpukat vinkuivat kimeästi. Kerran
> herätin miehen, onko minulla korvat, kysyin. Ei, sanoo mies,
> eikä sinulla ole päätäkään enää. Rakkaat seinät, kuiskaa äiti,
> sen pituinen se.
> (SJH 24.)

Kuten muiden runoryhmän runojen myös ”Susisadun” retorisella tasolla korostuu antiteettisuus. Runossa syntyy esimerkiksi rytmin ja soinnutusten kautta vastakkainasettelu metamorfoosia kuvaavan ja sitä kehystävän tekstin välille. Runon virkkeitä, jotka kuvaavat

[39] Motiivi on teoksessa toistuva elementti, kuten tilanne, henkilöhahmo tai esine. Motiivi on tulkinnallinen merkitysyksikkö, mutta se on paikallisempi, konkreettisempi ja vaikutusalueeltaan pienempi kuin esimerkiksi teema. Motiivi kuitenkin tukee tai ilmentää teoksen keskeisiä teemoja. (Grünthal 1997, 10; Hosiaisluoma 2003, 600; Lummaa 2007, 43; Suomela 2001/2008, 143.) Motiivi on siis elementti, joka on, kolmannella puhetasolla muodostuvasta teemasta poiketen, paikannettavissa myös mimeettiseltä tasolta. Motiivit kuitenkin saavat abstrakteja, temaattisia merkityksiä – ja itse asiassa tulevat näin motiiveiksi – vasta kolmannella puhetasolla tapahtuvassa runon tulkinnassa.

naisen toimintaa sutena, leimaa äänteellinen toistuvuus ja harmonia. Esimerkiksi virke ”juoksin kolmekymmentäkolme kilometriä, kuiskaa nainen” toistaa sekä runon naista ja muodonmuutosta laajemminkin leimaavaa sanaa ”kolme” että k-äännettä. Samaan syntaktiseen yksikköön kuuluva kokonaisuus ”viiletin järven jäätä pitkin, kuusten pitkä musta viiva” taas sisältää monia rytmillisiä säännönmukaisuuksia. Ilmauksen pilkun kautta erottuvat osat tulevat äänteellisesti lähelle toisiaan: ensimmäisessä toistuvat eripituisina variaatioina i- ja ä-äänteet, jälkimmäisessä taas i- ja u-äänteet. Katkelman ensimmäisen ja viimeisen sanan aloittava vii-tavu taas sitoo kaksi lausetta kehämäiseksi kokonaisuudeksi, jonka yhtenäisyyttä korostaa allitteraatio, joka sitoo sanat ”järven” ja ”jäätä” sekä ”pitkin” ja ”pitkä” yhteen. Lauseparia leimaa myös rytmillinen kuviointi: kummankin lauseen aloittaa pidempi sana, jota seuraa kolme viisi- tai kuusikirjaimista ja kaksitavuista sanaa, jolloin lauseiden rytmitys muistuttaa trokeen poljentoa. Kun runon äänteellisesti ja soinnullisesti eheitä lauseita verrataan miehen puheeksi merkittyihin lauseisiin ja tekstiainekseen, joka ei kuvaa metamorfoosia, vastakkaisuus on selkeä. Esimerkiksi ilmaus ”vuoripuron triangelinhelähteistä solinaa” koostuu äänteellisesti ja soinnullisesti ristiriitaisista aineksista, jolloin mimeettisellä tasolla luonnonäänien harmoniaan viittaava ilmaus näyttää retorisella tasolla joltain aivan päinvastaiselta. Vastakkainasettelu toistuu myös sanaston tasolla: esimerkiksi muodonmuutoksessa positiivisesti latautuva pimeä saa vastinparikseen miehen hahmoon liitetyn ”valkean ja kirkkaan” kiellon.

Semanttisella tasolla retorisen minän harmonisesti kuvaamassa metamorfoosin kokemuksessa korostuu kokonaisvaltaisuus ja ruumiillisuus: ”[o]himoiltani puhkesi kaksi korvaa, ne kuulivat, näkivät, haistoivat, niin kokonaan”. Elliptisessä lauseessa sudenkorvat – eläimen merkki – keräävät kaikki aistinkokemukset: sudeksi muuttuva nainen paitsi kuulee, myös näkee ja haistaa korvillaan. Korvilla näkeminen ja haistaminen edustaa toiseutta, erilaista kokemisen tapaa, joka on mahdollista vain rajat ylittävässä muodonmuutoksessa. Se on, kuten runolle analogista kaikilla aisteilla näkemisen runokuvaa analysoiva Taina Ratia (2007, 136) toteaa, alkuvoimainen, ravisuttava ja ruumiillinen kokemus. Muodonmuutoksen läpikäyvän naisen olemisen tapa poikkeaa totunnaisesta suuntautuessaan järjestä mystiikkaan ja ruumiillisuuteen. Tästä näkökulmasta miehen lakoninen vastaus ”[e]i, -- eikä sinulla ole päätäkään enää” naisen kysymykseen korvien olemassaolosta voi viitata paitsi kuolemaan, myös rationaalisuuden, patriarkaalisen tiedon käsitteen perustan ja maskuliiniseksi ja tunnetta ja aistitietoa hierarkkisesti korkeammalle sijoittuvan tekijän (Matero 1996, 248), menettämiseen. Metamorfoosissa syntyvä naisen ja luonnon liitto on jotain patriarkaalisessa

sukupuolijärjestyksessä hegemonisille diskursseille vastakkaista, joka eroaa radikaalisti kaikesta maskuliiniseksi merkitystä eikä mahdu sukupuolijärjestelmään.

”Susisadun” metamorfoosissa sudeksi muuttuvan naishahmon voi määritellä liminaalitilan naiseksi[40]. Liminaalinainen, joksi voi määrittyä ihmissuden lisäksi myös esimerkiksi vampyyrinainen tai vedenneito, on kansanperinteeseen tai mytologiaan pohjautuva naishahmo, jolle on ominaista erilaisten rajojen ylitys. Liminaalitilan nainen sijoittuu symbolisen järjestyksen ulkopuolelle, eräänlaiseksi kaaoksen edustajaksi, joka ei määrity miehen ehtojen mukaan. Liminaalitilan naishahmojen voikin nähdä purkavan dikotomioita ja dikotomioille perustuvaa maailmankuvaa sekä käsitteellistävän jotain vaikeasti kielellistettävää, symbolisen järjestyksen ulkopuolista. (Grünthal 1997, 37–41.) Liminaalitilan naisena ”Susisadun” nainen ylittää ihmisen ja eläimen välisen rajan ja siirtyy toisenlaiseen kokemisen tapaan symbolisen järjestyksen ulkopuolelle. Metamorfoosin läpikäyvä aikuinen nainen tulee lähelle runoryhmän esisymboliseen kytkeytyviä tyttöhahmoja; muodonmuutos näyttäytyy aikuisen naisen keinona koskettaa semioottista. Runon naiselle muodonmuutos on kuitenkin vain väliaikainen: se esitetään runossa imperfektissä ja sitä kehystävät kertovat ilmaukset preesensissä. Nämä rakenteet saavat runossa moninaisia merkityksiä. Ensinnäkin ilmaus ”sen pituinen se” ja puhuttelu, joka alkaa sanalla ”rakkaat”, ovat kummatkin varsin lukkiutuneita kielellisiä konventioita. Tällaisten konventioiden käyttö voi lyyrisen minän tasolla viitata paluuseen sääntöjen piiriin ja symboliseen järjestykseen. Huomionarvoista on myös puhuttelukuviossa toistuva ”seinät”-sana, joka asettuu kohosteisesti mimeettisen tason tarinankerronnan yleisöksi. Seinien voi nähdä symboloivan rajoja, joiden sisälle nainen asettuu niin mimeettisellä kuin retorisellakin tasolla, jolla runon alussa ja lopussa mainitut seinät asettuvat kehystämään – ja rajaamaan – runoa.

Siivekkäiden ja Hännäkkäiden toinen runoryhmä tuottaa erilaisia sukupuolijärjestyksiä kuin teoksen ensimmäinen runoryhmä. Runoryhmässä erityisesti tyttöys ja metamorfoosi näyttäytyvät paikkoina, joissa naissubjekti voi irrottautua ensimmäisen runoryhmän representoimasta lukkiutuneesta sukupuolijärjestyksestä. Tämä on monella tapaa merkityksellinen seikka. Ensinäkin, se että sukupuolijärjestykset jäsentyvät toisin, paljastaa niiden diskursiivisen ja muuttuvan luonteen. Toisekseen se, että tällainen muutospotentiaali kytkeytyy juuri tyttöyteen, selittänee ensimmäisessä runoryhmässä tapahtuvaa naishahmon

[40] Myös Suvi Harkko (2011, 48–49, 69) tulkitsee tyttörunouden metamorfoosi-motiivia liminaalitilan naisen käsitteen avulla.

identiteetin hajakeskittymistä: tyttöys on jotakin, jonka kautta lukkiutunut sukupuolijärjestys voi purkautua, joten tyttöidentiteetti on houkutteleva positio sukupuolijärjestysten rajaamalle naissubjektille. Kolmas kiinnostava tekijä on se, että sekä muodonmuutos että tyttöys suuntautuvat symbolisesta järjestyksestä kohti esisymbolista ja semioottista. Tällöin muutoksen mahdollisuus sijoittuu monenlaisiin marginaaleihin: symbolisen järjestyksen marginaaleihin paikantuvaan mystiikkaan ja feminiinisyyteen ja toisaalta tyttöyteen, johon liittyy marginalisoitu subjektius (Harkko 2011, 15–16, ks. myös luku 1.2.). Luvussa tarkastelemieni runoryhmien ”nouseva toiminta” on siis varsin erilaista suhteessa symboliseen järjestykseen: Merja Virolaisen runoteoksessa mimeettisen minän suunta on kohti symbolista järjestystä, kun taas Saila Susiluodon teoksen toisessa runoryhmässä siirrytään siitä poispäin. Tämän kehityksen voi nähdä saavuttavan huippunsa teoksien kolmansissa runoryhmissä, joita analysoin seuraavassa pääluvussa.

4. SUBJEKTIVAATIO JA IDENTITEETIN MEKANISMIT

Kummankin runoteoksen kronologiassa toisen runoryhmän keskeinen teema – muutos – kulminoituu teosten kolmansissa runoryhmissä. Tässä luvussa käsiteltävissä runoryhmissä muutos saavuttaa huippukohtansa, mikä johtaa runoteosten keskushahmojen subjektiuden ja identiteetin rakentumiseen aiemmista runoryhmistä poikkeavalla tavalla. Luvussa osoitan, kuinka naissubjektius rakentuu kummankin teoksen runoryhmissä uudella tavalla, ja paikannan runoteoksista keskeisiä identiteetin rakentumisen mekanismeja.

4.1. Tyttöidentiteetin rakentuminen ja sinään suhteutuva subjektivaatio

Kolmas Merja Virolaisen teoksesta abstrahoimani runoryhmä kattaa teoksen kolmannen osion nimeltään ”Uskon jäniksenkäpälään” (OTI 43–47), joka koostuu kahdesta pitkästä runosta, sekä teoksen neljännen osion, joka sisältää vain yhden neliosaisen runon nimeltään ”Todistaja” (OTI 53–57). Runoryhmän sanastotasolla teoksen tarina vaikuttaa etenevän lapsuudesta kohti nuoruutta: runojen mimeettiset maailmat irtoavat luonnon ja mummolan miljööstä ja sanatasolla runoissa esiintyy varhaisnuoruuteen helposti assosioituvia tekijöitä, kuten ”murrosikä” (OTI 43), ”koulukaverit” (OTI 46), ensihumala (OTI 43) ja tyttökulttuurissa perinteinen päivänkakkaran terälehtien nyppimisleikki (OTI 44). Runoryhmässä myös intertekstuaalisuus jäsentyy toisin kuin kokoelman alkuosassa, jonka alluusiot kytkeytyvät lähinnä *Raamattuun*. Kolmannessa runoryhmässä viittauskohteiden kenttä laajenee uudempaan kaunokirjallisuuteen runojen viitatessa eksplisiittisesti Eino Leinon runoon ”Nocturne” (OTI 43) sekä Oscar Wilden romaaniin *Dorian Grayn muotokuva* (OTI 47) ja Albert Camus’n romaaniin *Sivullinen* (OTI 47). Runoryhmä on erityisen merkityksellinen suhteessa tutkimusongelmaani, sillä sen runoissa kulminoituu moni subjektin ja identiteetin rakentumisen kannalta keskeinen kysymys. Tarkastelen runoryhmän kahta ensimmäistä runoa ennen kaikkea tyttöidentiteetin rakentumisen näkökulmasta, kun taas luvun loppuosassa keskityn runoryhmän viimeiseen runoon ja siinä esiin nousevaan subjektin rakentumiseen.

Vaikka intertekstuaalisten viittausten kenttä laajenee runoryhmän runoissa, aiemmista runoryhmistä tutut uskonnolliseen diskurssiin viittaavat alluusiot eivät kuitenkaan lopu. Esimerkiksi runo ”Uskon jäniksenkäpälään” on luettavissa uhmakkaana uskontunnustuksen variaationa (Kainulainen 2004, 166). Runon jokainen säkeistö alkaa sanalla ”Uskon”, jota seuraa usein jokin taikauskon ilmentymä, kuten onnea tuottava jäniksenkäpälä, neliapila tai seitsemän yrttiä tyynyn alla juhannusyönä. Kauimmaksi subtekstistään runo päättyy sanoin ”[u]skon itseeni” (OTI 44) alkavassa säkeessä, jossa uskonnollinen diskurssi kohtaa konventionaalisen kielellisen ilmauksen ”itseensä uskomisesta”. Tällä menetelmällä runo liittyy kokoelmassa toistuvaan uskonnollisen diskurssin ironisointiin ja sen valta-asetelmien purkamiseen. Itsensä Jumalan paikalle nostava tyttösubjekti muistuttaa runoteoksen ensimmäisen runoryhmän representoimaa primaarinarsismin subjektia, jota leimaa harmoninen luontoyhteys ja minän ja luonnon samuus (ks. luku 2.1.). Runossa ”Uskon jäniksenkäpälään” tällainen luontoyhteys ei enää kuitenkaan välity. Esimerkiksi runossa esiintyvillä luonto-objekteilla on usein jokin symboliarvo: päivänkakkara on valjastettu ennustamaan mahdollista rakkautta (OTI 44), tähdenlennot, sateenkaari ja apila taas merkitsemään ja tuottamaan onnea (OTI 43). Tulkintaa luonnosta toissijaisena, merkityn sijaan merkitsijänä (Harkko 2011, 30), tukee runon eksplisiittinen viittaus Eino Leinon ”Nocturne”-runoon, joka perinteiselle luontolyriikalle tyypillisesti käyttää luontoa minän tunteiden heijastamiseen (Lummaa 2007, 44). Tämän mekanismin piirtää esiin runon lopettava poikkeus, korpin raakunta ”joka ei liity mihinkään, ei tule mihinkään tarpeeseen” (OTI 44). Vaikka runo ironisoi ajatusta yhteen Jumalaan uskomisesta, runon mimeettinen minä kytkeytyy silti toisenlaiseen, kansanuskomuksiin perustuvaan uskomusjärjestelmään. Minän ja luonnon välillä ei vallitse enää harmonista yhteyttä, vaan symboliseen järjestykseen astunut tyttö lataa luonnon täyteen inhimilliseen kulttuuriin kytkeytyviä merkityksiä ja tarkoitteita.

Tulkinnassani runon syntaktisella parallelismilla on intertekstuaalisuuden lisäksi toinenkin funktio. Se sitoo runon ”Uskon jäniksen käpälään” ja sitä seuraavan ”Joka käänteessä minua odottaa” (OTI 45–47) retoriset tasot yhteen ja tarjoaa näin hedelmällisen vertailupinnan näille kahdelle runolle. Siinä missä ”Uskon jäniksenkäpälään” rakentuu jokaisen kappaleen aloittavalle ”uskon”-sanalle, runoa ”Joka käänteessä minua odottaa” leimaa vastaava, joskin hivenen moniulotteisempi lauserakenteen toistuvuus. Runon jokaisessa säkeistössä esiintyy vähintään kerran rakenne, jossa virkkeen aloittaa monimerkityksinen ”se”-sana, jota seuraa verbi. Runon ensimmäistä ja viimeistä säkeistöä lukuun ottamatta rakenne kertautuu jokaisen

säkeistön alussa, joko kuvailevina väitelauseina, kuten ”[s]e on lehvien arka kuiske” (OTI 45) tai ”[s]e kytee joka risteyksessä” (OTI 45) tai kielto- tai konditionaalimuotoisina lauseina, kuten säkeissä ”[s]e valitsi toisin, sille tapahtuisi” (OTI 46) ja ”[s]e ei karkaisi kotoa, ei eksyisi Bodominjärvelle” (OTI 46). Osassa säkeistöistä syntaktista parallelismia korostaa inversio, jossa genetiivimuotoinen ”sen” aloittaa lauseen. Esimerkiksi säkeissä ”[s]en aavistan kun käännän pään” (OTI 46) ja ”[s]en ovat lausumattomat sanani”(OTI 47) tavanomaisesta poikkeava sanajärjestys nostaa lauseen alkuun sijoittuvan sanan huomioarvoa.

Runojen toistamilla kieliopillisilla aineksilla on kytköksensä kummankin runon minuuden pohtimisen teemaan, jota ne valottavat eri suunnista. Kun ”Uskon jäniksenkäpälään” -runon minä toistaa mantranomaisesti uskomuksiaan, ”Joka käänteessä minua odottaa” nostaa keskiöön allegorisen ”sen”, joka määrittyy jonkinlaiseksi minän kääntöpuoleksi, ei-minäksi, kuten säkeissä ”se valitsisi toisin, sille tapahtuisi / mitä minä en koskaan tulisi ajatelleeksi” (OTI 46). Ajatus ”siitä” minän toisena näkyy myös seuraavassa lainauksessa:

--
Sen aavistan kun laskuojan virtauksessa
pyörteilee hetkeksi näkyviin toinen virtaus:
uneton uni uneni takana:
voisinko olla toinen?
--
(OTI 47.)

Runon ”sen”, joka kuvittuu runossa virtauksena toisen virtauksen takana, rooli on olla jotain, jota minä ei ole. Minän vertauskohdaksi runossa nouseva ”se” paljastaa yhden identiteetin rakentumisen keskeisen mekanismin: identiteetti rakentuu eron kautta (Hall 1988/1999, 16). Tässä mielessä minä on paitsi se, joka uskoo runoryhmän ensimmäisessä runossa jäniksenkäpälään, virvatuliin ja itseensä, myös – ja ehkä jopa ennen kaikkea – se, joka ei ole runon allegorinen ”se” ryhmän toisessa runossa.

Runossa ”Joka käänteessä minua odottaa” identiteettiä rakentavat eronteot ja valinnat konkretisoituvat ja kiinnittyvät kaikkein arkisimpiinkin kysymyksiin, kuten säkeistössä, jossa minä kysyy ”miksi Koivuhovin junaan, ei Ilmalaan, / miksi Capricciosa, ei Margherita?” (OTI 45). Valinnat irtoavat arkisesta kontekstistaan ja synnyttävät minän, jonka identiteetin rakentuessa ”se” – toinen, josta minä eroaa – häviää:

Joka käänteessä minua odottaa
se mitä en ollut koskaan
se mikä jatkuvasti kuolee minussa,
--
(OTI 45.)

Tässä mielessä identiteetin rakentuminen leikkaa runossa kasvamisen teemaa. Toisin kuin primaarinarsismin kaikkivoipa subjekti, kasvava ja symboliseen järjestykseen siirtynyt tyttö ei voi valita kaikkea, vaan eletty elämä koostuu valinnoista, jotka tuottavat eroa ja näin paitsi rakentavat subjektin identiteettiä, myös näyttäytyvät uusina menetettyinä mahdollisuuksina ja sulkeutuneina ovina: ei-minänä. Tällöin identiteetti rakentuu osin samoin mekanismein kuin subjekti: astuessaan symboliseen järjestykseen naissubjekti eroaa ensin toisesta ja sitten miessubjektista (ks. luku 3.1.). Identiteetin tasolla eronteot jatkuvat pilkkoen minuutta pienenpiin alueisiin – esimerkiksi tyttöidentiteettiin kuuluu paitsi ero aikuiseen naiseen myös ero muihin mahdollisiin tapoihin olla tyttö.

Kysymystä siitä, millaiseen tyttönä olemisen tapaan runon minän tyttöidentiteetti kiinnittyy, voikin lähestyä juuri allegorisen ”sen” kautta. Tällöin ilmeinen lähtökohta ovat runon säkeistöt, jotka käsittelevät eksplisiittisesti tytön sijoittumista sukupuolijärjestyksiin.

> [--]
> Se ei karkaisi kotoa, ei eksyisi Bodominjärvelle,
> ei kukaan vetelisi remmillä, ampuisi aivojaan seinälle.
> Näen sen, hyväosaisen, kun mies antaa
> sylissään unohduksen, se lentää
> kuin pajun siemenhaituva tuulen mukana,
> ei huoli kohtalostaan.
> Se uppoaisi mitään pelkäämättä suudelmaan,
> hentoluinen ballerina, mahaton,
> sitä ei olisi häpeä rakastaa.
> Sen kanssa Jussi olisi
> lähtenyt Armoricaan, ei eronnut.
> Se ei kulkisi risoissa vaatteissa
> koulukavereiden ilkkua,
> ei hävittäisi uusia kenkiään,
> ei kerjäisi pultsareilta.
> [--]
> (OTI 46.)

Säkeistössä konkretisoituvat hyvin tyttöihin sosiaalisessa järjestelmässä kohdistuvat vaatimukset ja odotukset. ”Se” näyttää selviytyvän näiden ristiriitaisten vaatimusten (Näre & Lähteenmaa 1992, 330–332) keskellä ilmeisen hyvin: vaikka ”se” on hentoluinen ja mahaton ja täyttää näin tytöille markkinoidun ulkonäkönormiston (ks. Näre 2002, 253), ”se” ei kuitenkaan päädy anorektiseen androgyniaan ja aseksuaalisuuteen (mt. 261), vaan feminiinisyyttä korostaen ”ballerinaksi” nimetty tyttö toteuttaa seksuaalisuuttaan uppoamalla suudelmaan. Kuitenkin seksuaalisuus pysyy sukupuolijärjestysten sallimissa rajoissa, eikä ”se” menetä mainettaan (ks. Näre 1992, 30–31; 2002, 258; Tolonen 2001, 223), vaan ”sitä ei olisi häpeä rakastaa”.

Katkelman kieltolauseissa piirtyy esiin ”sen” vastapooli, joku joka muun muassa karkaa kotoa, kulkee risoissa vaatteissa ja hävittää kenkänsä. Tässä vastakkainasettelussa nousee esiin niin kansanperinteessä kuin moderneissa diskursseissakin toistuva hyvän tytön ja pahan tytön vastinpari (Harkko 2011, 50; Salmi-Nikander 2002, 185). ”Hyväosainen” ja oikein sukupuoltaan suorittava ”se” näyttäytyy hyvänä tyttönä, jonka implisiittistä vastinparia leimaa vastuuttomuus, likaisuus ja normien rikkominen. Runossa tulee esiin myös hyvän ja pahan tytön tarinoiden traditionaalinen päätös: konditionaalinen paha tyttö kytkeytyy väkivaltaan viittauksessa pahamaineiseen Bodominjärveen ja sitä seuraavissa säkeissä ”ei kukaan vetelisi remmillä, ampuisi aivojaan seinille”, kun taas hyvän tytön kohtalo on saada unohdus miehen sylissä. Oman autonomian vähyys määrittää muutenkin ”sitä”, runon hyvän tytön representaatiota, esimerkiksi säkeissä, jossa ”se” vertautuu tuulessa leijuvaan objektiin: ”se lentää / kuin pajun siemenhaituva tuulen mukana”.

Runon viimeisissä säkeistöissä ”se” alkaa saada aikuiseen naiseen kytkeytyviä määreitä, jolloin runossa toistuu autonomian puutteen lisäksi historiallinen rakenne, jossa tyttöjen ja naisten luovuus kanavoidaan hoivaamiseksi ja vastuunotoksi (Näre 1992, 32).

> [--]
> Se ei tahdo kirjoittaa, sille riittää hoivata,
> antaa loputtomasti anteeksi, ymmärtää,
> se ei vaadi muita oikeuksia,
> ei että mieskin siivoaa,
> se että saa tuntea vauvan liikkeet sisällään, imettää,
> --
> (OTI 47.)

Runossa ”se” täyttää täydellisesti sen, mitä voisi nimittää naisen rooliksi: ”sen” elämän keskiössä on hoivaaminen ja lisääntyminen, joiden lisäksi ”se” ei tarvitse muita oikeuksia. Tästä näkökulmasta ei ole yllättävää, että ”se” kytkeytyy runon metaforassa maahan: ”se on hento utu, hohde, / maa hylkymaani peitossa” (OTI 47). Kolmannella puhetasolla runon ”se” näyttäytyy passiivisena mutta tuottavana ja hedelmällisenä Äiti Maana (ks. Leppihalme 1995, 28; Rojola 1990, 98), eräänlaisena täydellisenä feminiinisyytenä, joka sijoittuu naiselliseen jokaisessa Helene Cixous’n määrittelemässä binaarisessa oppositioparissa. Suhteessa ”sen” edustamaan täydelliseen feminiinisyyteen minä, ”sen” oppositio ja vastinpari, määrittyy feminiinistä tehtäväänsä täyttämättömäksi hylkymaaksi ja tätä kautta arvottomaksi runon implikoimassa sukupuolijärjestyksessä.

Toisaalta ”sen” täydellisyys, jota runon hyperbolinen ote korostaa, saa uusia merkityksiä retorisella tasolla. Runossa toistuu liioittelun figuuri, joka näkyy esimerkiksi ”sen” korostetussa suhteessa feminiiniseen. Hyperbola leimaa myös runon loppua:

> --
> se odottaa että näkisin toisin, että näkisin sen,
> odottaa minulle toisenlaista menneisyyttä,
> odottaa, odottaa, turhaan
>
> Mitä tapahtuisi jos tapaisin sen?
> Ei vähin aavistus paljasta sitä,
> ei, vaikka siinä, siinä olisi avain
> lyhyeen onnellisuuteeni maan päällä.
> (OTI 47.)

Hyperbola toteutuu runossa sekä sanastotasolla, kuten ilmauksessa ”vähin aavistus” ja ”onnellisuuteni maan päällä”, että laajasti viljellyn toiston kautta: esimerkiksi ”sen” odottaminen paisuu äärimmäisiin mittasuhteisiin odottaa-verbin toiston kautta. Retorisen minän asenne ”siihen” ja ”sen” absurdeihin mittasuhteisiin kasvaviin toimiin vaikuttaa ironiselta. Tästä asenteesta kertonevat myös runon paradoksit ja oksymoronit: ”se” kuvittuu runossa esimerkiksi ”näkymättömänä näkynä” (OTI 46), ”unettomana unena” (OTI 47) ja äänettömän soittimen äänenä säkeissä, joissa minä kuulee ”-- sen, viulun / jota kukaan ei soita” (OTI 45). Mimeettisellä tasolla ihannoitu ”se” näyttää retorisella tasolla absurdilta ja paradoksaaliselta. Kolmannella puhetasolla tämä voisi tarkoittaa sitä, ettei äärimmäiseen feminiinisyyteen kiinnittyvä tyttöidentiteetti ole ainoa tai – retorisen minän ironista asennetta seuraten – edes suotavin mahdollinen tapa rakentaa tyttöidentiteettiä. Toisaalta vaikka runo suhtautuu varauksella tällaiseen tyttöidentiteettiin, se ei silti tarjoa muita mahdollisia representaatioita tai diskursseja, joiden kautta tyttöidentiteetti voisi rakentua olematta vain ”sen” kääntöpuoli, pahan tytön identiteetti.

Runoryhmän alkuosaa leimaava kaksikkorakenne toistuu runoryhmän toisessa osiossa, joka on nimetty sanalla ”Todistaja” (OTI 53–57). Tässä vain yhdestä runosta koostuvassa osiossa minän ja toisen suhde valottuu kuitenkin toisesta kulmasta – siinä missä ”Uskon jäniksen käpälään” kytkeytyy identiteetin kysymyksiin, ”Todistaja” kiertyy tulkinnassani ensisijaisesti subjektiproblematiikan ympärille. Neliosaisen runon mimeettinen taso sisältää pienen tarinan yöllä heräävästä lapsesta, joka kulkee huoneestaan talon läpi vanhempien makuuhuoneeseen ja näkee siellä vanhempansa nukkumassa alasti. Tulkintani kannalta mimeettisen tason tarinaa kiinnostavampana näyttäytyvät kuitenkin runon monitulkintaiset retorisen tason puhekuviot, jotka asettavat runon mimeettisen minän uudenlaiseen asemaan, mikä näyttäytyy subjektivaation kannalta ratkaisevana muutoksena kolmannella puhetasolla. Runon puhuja-

asemien kohosteisuus kiinnittää kokoelman kontekstissa huomion kysymykseen runon puhujuudesta ja kerronnasta. Vaikka tarinallisuus ei ole hallitseva ominaisuus runouden lajissa, kertovien rakenteiden – ja niiden vuorovaikutuksen runouden ensisijaisten keinojen kanssa – tarkastelu voi olla hedelmällinen tulokulma myös runoanalyysissä (McHale 2009, 14, 17–18); joskus on hyödyllistä kysyä proosan lisäksi myös runolta, kuinka sen kerronta rakentuu. Havainnollistankin runossa tematisoituvaa puhujuutta osin narratologisten käsitteiden avulla, sillä näen, että kertomuksen teoria tarjoaa runoudentutkimusta spesifisempiä välineitä juuri tämän runon analyysiin.

Runon mimeettistä tasoa leimaa kokoelman kronologiassa uusi ilmiö: runoa hallitsee ensimmäisen persoonan sijaan yksikön toinen persoona, mimeettisen tason sinä-hahmo. Sinän paikka hahmottuu runoudessa usein apostrofin kautta. Apostrofi tarkoittaa elottoman tai poissaolevan puhuttelua runossa, mikä tekee näkyväksi runon kommunikatiivisen prosessin (Culler 1981, 135; Kesonen 2007, 180). Runon ensimmäisessä osassa onkin apostrofista puhekuviota muistuttava ote:

--
Kuulitko uneesi
kolahduksia, kuisketta,
tukahdutettuja parahduksia,
oven pauketta?

Tuulen, oksia? sinussa jyskyttää:
onko huoneessa joku muu?
Terästät kuuloa, katse siivilöi
öistä tunkeutujaa,
[--]
(OTI 53.)

Runo kuitenkin irtoaa apostrofin konventiosta toisessa säkeistössään: sinä ei olekaan poissaoleva vaan elollistuu hahmoksi, jonka toimintaa runo alkaa seurata, jolloin puheen fokus siirtyy mimeettisestä minästä mimeettiseen sinään. Minä ei kuitenkaan kutistu pelkäksi hahmottomaksi ääneksi vaan esiintyy myös runon mimeettisessä maailmassa, kuten seuraavissa säkeissä.

--
lattia notkahtaa, lipaston peililasi helähtää,
jää vapisemaan
kun astut kuvaasi, väistän:

livut minusta ohi, minua kohti
syvemmälle kukkivaan pimeään
(OTI 54.)

Vaikka minä vaikuttaa varsin allegoriselta ja monihahmotteiselta, mimeettinen minä kuitenkin

jakaa ainakin jossain määrin mimeettisen tason maailman mimeettisen sinän kanssa. Runon mimeettisen tason sinä ja minä eivät näyttäydy pelkkinä minän kuvainnollisina esiintyminä tai puolina vaan kahtena erillisenä runohahmona: minä väistää peiliin astuvaa sinää, joka lipuu minän ohi. Narratologisesti lähestyttynä tällainen minä-hahmo käsitteellistyy eräänlaiseksi todistaja-kertojaksi[41]. Tämä tarjoaa runon nimelle toisen mahdollisen tulkinnan: paitsi että runon nimi viitannee runon viimeiseen osaan, jossa sinä todistaa vanhempiensa alastomuutta, se on tulkittavissa myös minän ja sinän suhteen attribuutiksi.

Toisaalta myös rakenne, jossa sinän toiminta asettuu mimeettisen tason keskiöön minän hallitessa puhetta, kyseenalaistuu runossa. Kertovan minän puheesta on esimerkiksi paikannettavissa vapaalle epäsuoralle esitykselle ominaisia lingvistisiä piirteitä. Esimerkiksi runon kolmannen osan aloittavat säkeet ”Onko vaatekaapissa murhaaja? / Astuu esiin jos ummistat silmäsi?” (OTI 55) on helppo ymmärtää sinän mielensisäisenä monologina, josta kuitenkin puuttuu suoralle esitykselle tyypillinen syntaktinen alisteisuus ja raportoiva verbi (Rimmon-Kenan 1983/1991): runo ei esimerkiksi sano ”sinä ajattelit: Onko vaatekaapissa murhaaja?”. Retorisella tasolla näkyvä vapaa epäsuora esitys sekoittaa puhunnan hierarkiaa ja lisää tekstin moniäänisyyttä ja lähentää näin mimeettistä sinää ja puhujaksi ja sinä-kertojaksi paikantuvaa mimeettistä minää.

Mitä tämä sinän ja minän uudenlainen, moniulotteinen suhde tarkoittaa lyyrisen minän tasolla? Yksi mahdollinen tulkinta nojaa runon viimeisiin säkeisiin, joissa sinä nimetään sanalla ”voimamies” (OTI 57). Sukupuolittunut sinä voi viitata minän asemaan symbolisessa järjestyksessä, jossa feminiininen jää usein marginaaliin (Moi 1985/1991, 182–183) todistamaan maskuliinisen sinän toimintaa. Toisaalta sinän ja minän suhde voi kuvata subjektin rakentumista symbolisessa järjestyksessä laajemminkin. Tällöin runon mimeettisen tason valloittava sinä voi merkityksellistyä esimerkiksi Jacques Lacanin Toisen käsitteen kautta. Lacanin teoriassa Toinen on subjektin tuottava rakenne; se edustaa koko symbolista järjestystä, johon subjektin on suhteuduttava, jotta subjektivaatio olisi ylipäätään mahdollista (ks. Moi 1985/1990, 119). Tässä mielessä lacanilainen subjektivaatio asettuu analogiseen suhteeseen benvenisteläisen näkemyksen kanssa: kuten lacanilainen subjekti rakentuu

[41] Gerald Genetten klassisen narratologisen jäsennyksen mukaan luokiteltuna runosarjan minä on luokiteltavissa toisen asteen intra-homodiegeettiseksi kertojaksi: kertoja on hahmo, joka esiintyy ja ottaa osaa tarinaan mutta on kuitenkin kerrontatilanteen yläpuolella – kertoja esimerkiksi tietää muiden hahmojen tunteet ja ajatukset (ks. Rimmon-Kenan 1983/1991, 120–122). Intra-homodiegeettinen todistaja-kertoja ei kuitenkaan ole tarinan päähenkilö vaan tällaisella kertojalla on syrjäisempi rooli (mt. 122).

suhteessa Toiseen, minä, joka sanoo ”minä”, rakentuu aina suhteessa sinään (Benveniste 1966/1971, 225). Näin tulkittuna runon kahteen suuntaan hajoava puhunta implikoi uutta askelta minän subjektivaatiossa: sinään – Toiseen – suhteutuvaa subjektiutta. Tämä subjektiuden teema kertautuu myös symbolitasolla: minän ja sinän toiminta tapahtuu talossa, jonka merkkeinä toimivat runossa esimerkiksi sinän huone (OTI 53), vanhempien makuuhuone (OTI 56), huonekalut (OTI 54–56) ja pimeä käytävä (OTI 54). Kun talo tulkitaan konventionaalisesti minän symbolina (Rundgen 2007, 43), runon viimeisten säkeiden ”[e]t saa voimamies, turvonnutta ovea / enää koskaan suljettua” ovi, jota ei voi enää sulkea, implikoi peruuttamatonta muutosta minuudessa. Tulkinnassani tämä muutos kytkeytyy aikuiseksi kasvavan ja esi-symbolisesta symboliseen järjestykseen astuvan minän subjektivaatioon, joka on mahdollista vain dialogisessa suhteessa, jonka merkkinä toimii Lacanin teoriassa Toinen ja Benvenisten mallissa ”sinä”. Tässä mielessä runon nimelle on myös kolmas mahdollinen tulkinta: minän ja sinä suhde on myös subjektiuden todistamista.

Kirjallisuuskritiikeissä ja teosta sivuavissa artikkeleissa ”Todistaja”-sikermää ei ole kahta lyhyttä mainintaa lukuun ottamatta tulkittu. Kati Ala-Ilomäki (2003) esittää kritiikissään, että ”[r]uno *Todistaja* jatkaa aikuisen elämän ihmettelyä” ja tulkitsee runon viimeisen osan säkeiden ”-- [h]e pysyvät / tämän ikäisinä aina, / vain sinä vanhenet” (OTI 56–57) viittaavan lapsen kuvitelmiin kaikkivoipuudesta ja kuolemattomuudesta. Omassa tutkimuksessani en allekirjoita tätä luentaa ensinnäkin siksi, että katkelmassa mainittu ”he” viittaa mimeettisen minän tai sinän sijasta eksplisiittisesti aikuisiin: runon alastomiin vanhempiin, joita sinä (ja minä) havainnoi. Toisekseen omassa tulkinnassani kaikkivoipuus- ja kuolemattomuuskuvitelmat ovat kyllä osa runoteoksen tematiikkaa, mutta ne kuuluvat ennen kaikkea ensimmäiseen runoryhmään, johon nähden minän positio on kolmannessa runoryhmässä hyvin erilainen. Myös Johanna Krappe (2008a, 150–151) kiinnittää kirjailijaesittelyssään huomiota runon viimeiseen osaan ja tulkitsee vanhempien näkemisen runon minää muuttavana tekijänä ja traumaattisena kokemuksena, jonka unohtamisen mahdottomuuteen viimeiset säkeet viittaavat. Oma luentani tulee lähemmäksi Krappen tulkintaa, mutta tässä tutkimuksessa runosarjan keskeinen ydin ei kuitenkaan ole alastomien vanhempien kuva vaan hienosyisempi, runon puhetasot läpäisevä muutos, jossa minä siirtyy yksiköllisestä, vain itsen ja objektien välille kiertyvästä kokemisen tavasta symbolisen järjestyksen kommunikatiiviseen malliin, jossa subjektius rakentuu minän ja sinän välisessä prosessissa.

Merja Virolaisen runoteoksen kolmannessa runoryhmässä sekä subjektius että identiteetti rakentuvat minän suhteutuessa johonkin toiseen. Mimeettisen minän tyttöidentiteetti rakentuu suhteessa allegoriseen, äärimmäisen feminiiniseksi määrittyvään ”siihen” ja symboliseen järjestykseen astuneen tytön subjektivaation mahdollistaa suhteutuminen mimeettiseen sinään, joka on tulkittavissa lyyrisen minän tasolla Emile Benvenisten ”sinän” ja Jacques Lacanin ”Toisen” käsitteiden kautta.

4.2. Uudelleen rakentuva naissubjekti ja identiteettikriisin ratkaisu

Saila Susiluodon runoteoksen nimiosio, ”Siivekkäät ja Hännäkkäät” (SJH 45–58) palaa teoksen ensimmäisessä osiossa alkavaan nimettömän naisen ja miehen tarinaan. Tämä osio ja sitä seuraava epilogiksi nimetty runo jakautuvat tulkinnassani kahteen runoryhmään, joista kronologiassa ensimmäistä käsittelen tässä luvussa. Yhdentoista runon runoryhmä (SJH 45–55) on tarinallisesti ja temaattisesti tiivis kokonaisuus, jota leimaa tematiikan tasolla naissubjektiuden, identiteetin ja sukupuolijärjestysten muutos. Tässä alaluvussa erittelen muutamin runoanalyysein tätä muutosta, jota lähestyn erityisesti symboliikan, keskeisten motiivien ja intertekstuaalisuuden kautta.

Siivekkäiden ja Hännäkkäiden kolmannen runoryhmän ytimessä on neljän runon sarja, jossa mimeettisen tason nimetön nainen menee luolaan (SJH 49–52). Symbolisesti latautuneessa luolassa naissubjekti käy läpi metamorfooseja ja omaksuu uusia kykyjä.

> Tunnen naisen joka meni luolaan. Hän viipyi siellä vuosia ja
> harjoitteli, hän meni pieneksi ja painavaksi, kutistui niin kuin ne,
> jotka menettävät oppimansa lihan. Eilen hän oli lyijystä vuoltu
> muurahainen. Eilen hän tarhasi mehiläisiä, kirjasi muistiin tuulen
> solahtavat liikkeet, hunajaiset aarreaitat, pölyiset reitit, eilen sukelsi
> kennostojen kultaa lainehtiviin meriin. Eilen muuttui läkkipeltiseksi
> kovakuoriaiseksi, kalaksi jolla oli läpinäkyvä ruumis, kaksi sokeaa
> silmää samalla puolella. Eilen hän hulahti meriin ja oppi, ja
> mitä enemmän, sitä enemmän hän oppi toisilta, he olivat luolassa
> hänen kanssaan. He kuiskivat öisin. Elämä on yritys hallita
> monimutkaiseksi käynyttä magiaa, he huusivat, työnsivät häntä
> lempeästi. Lue loitsusi. Ole alasti. Pidä haavasi. Jos luulit tekeväsi
> näyistäsi totta, ne tekivät totta sinusta.
> (SJH 49.)

Kolmannella puhetasolla yksi runon mahdollinen tulkintakehikko kytkeytyy symboliikkaan. Luolalla on symbolina lukuisia viittauskohtia, joista yleisin lienee kytkös Platonin

luolavertaukseen. Luolalla on myös onkalomaisuutensa kautta sidos naisen ruumiiseen ja feminiiniseen. Se onkin merkinnyt esimerkiksi Simone de Beauvoirin teksteissä naisten vankilaa. Joidenkin naiskirjailijoiden teksteissä luola on kuitenkin saanut muitakin merkityksiä: sen voi nähdä kytkeytyvän kohtuun, jolloin luola voi näyttäytyä feminiinisen voiman ja muodonmuutosten paikkana, joka sisältää mahdollisuuden salattuun, pimeään tietoon. (Gilbert & Gubar 1979/1984, 94–95.) Runon luolasymboliikka sitoutuu varsin eksplisiittisesti viimeksi mainittuun traditioon. Runon ilmaukset, kuten loitsu, magia, öinen kuiskinta ja nainen, joka ”oppii muilta” ja ”menettää [aiemmin] oppimansa lihan” kiinnittävät luolan johonkin uudenlaiseen, salaiseen tietoon, jota jaetaan kuiskimalla pimeässä. Tämä mystinen tieto saa naiserityisen latauksen seuraavassa runossa, jossa loitsu kytkeytyy feminiiniseen (SJH 50). Feminiininen voima saa runoryhmän runoissa myös fyysisiä ilmauksia naisen punnertaessa ”tuhatjayksi kertaa päivässä” (SJH 51) ja oppiessa voltin taaksepäin (SJH 51).

Runoryhmän luola-episodilla on temaattisia kiinnekohtia myös psykoanalyyttisen subjektivaation kanssa, ja luolan voikin kytkeä esimerkiksi Julia Kristevan teoretisoimaan khoraan.[42] Kristeva viittaa khoran (*chora*, johdettu kreikan kohtua ja suljettua tilaa tarkoittavasta sanasta) käsitteellä vaikeasti ilmaistavissa olevaan, jatkuvassa liikkeessä olevaan tilaan, johon semioottinen kerääntyy. Esioidipaalisesta viettienergiasta muodostuva khora ei järjesty symbolisen järjestyksen Isän Lain mukaan – se ei ole merkitty muttei myöskään merkitsijä. Khora on symbolisen ulkopuolella ja näin ollen eron sijaan jatkumolle perustuvan khoran voi nähdä vasta symbolisessa järjestyksessä syntyvän subjektin kumouksen paikkana. (Kristeva 1974/1986, 93–97.) Khora on yhteydessä äitiin, kun taas symbolinen perustuu patriarkaaliseen Isän Lakiin, mutta khora ja sinne pakkautuva semioottinen eivät ole suoraan feminiinisiä, vaan niitä yhdistää lähinnä marginaalisuus (ks. Moi 1985/1990, 181–182). Kuten semioottisessa, runoryhmän luolassa ei ole eroa: esimerkiksi edellä lainaamassani runossa nainen on yhtä aikaa lyijystä vuoltu muurahainen, läkkipeltinen kala ja kovakuoriainen. Retorisen tason anaforisuus ja syntaktinen parallelismi tuovat mimeettisen tason samanaikaisuuden ja erottomuuden myös retoriselle tasolle: yhtäaikaisuus ja semioottiseen kääntyvä samuus kertautuvat retorisen tasolla, jossa useat lauseet avautuvat samalla ”[e]ilen hän” -alkuisella rakenteella. Samoin viimeisen lauseen

[42] Luolan kytkee Kristevan khoraan ja semioottiseen myös Lea Rojola (1990) analysoidessaan Eeva-Liisa Mannerin runoa ”Kromaattiset tasot”.

kiasma[43] – ”jos luulit tekeväsi näyistäsi totta, ne tekivät totta sinusta” – tehostaa ajatusta, joka kieltää subjektin eheyden ja valmiiksi määräytyneisyyden ja sijoittaa subjektin sen sijaan jatkumoon, jossa ”näyt” ovat yhtä varteenotettava toimija kuin ”sinä”. Luolan mystinen naistieto ja metamorfoosit kytkeytyvät semioottiseen ja sen symboliselle järjestykselle vieraaseen luovaan voimaan. Subjektivaation kannalta tämä tarkoittaa sitä, että luolassa nainen koskettaa semioottista, hajoaa subjektina rakentuakseen uudelleen.

Muodonmuutosmotiivi kulkeutuu runoryhmässä myös luolan ulkopuolelle. Mimeettisen tason tarinassa nimettömälle naiselle kasvaa ”häntä joka ulottuu maahan asti” (SJH 52, 54, 55) ja ”kultaiset kulmahampaat” (51, 53), jotka, toisin kuin luolan samanaikaiset ja ohimenevät muodonmuutokset, vakiintuvat osaksi mimeettisen tason naista (vrt. Kainulainen 2008, 109). Metamorfoosin myötä naisen ja luonnon kytkös vahvistuu – hännäkäs nainen on ihmisen ja eläimen hybridi, jossa kohtaavat ihmisyys ja luonto. Muodonmuutoksen voi nähdä jonakin länsimaiselle rationalismille vastakkaisena: se perustuu eron ja vastakkainasettelun sijaan rinnakkaisuuteen ja jatkumoon (Melkas 2011b, 94). Tässä mielessä naissubjekti sitoutuu kolmannessa runoryhmässä yhä tiukemmin feminiiniseen Hélène Cixous’n binaarisissa oppositiopareissa, joissa feminiininen kytkeytyy kulttuurin sijaan luontoon ja maskuliinisen rationaalisuuden sijaan tunteeseen ja logiikattomuuteen. Tätä tulkintaa tukee myös auringon ja kuun sukupuolittunut symboliikka (ks. luku 2.2.): naisen uudet kultaiset kulmahampaat ”välkkyivät ilman aurinkoa” (SJH 51). Muodonmuutosten myötä naissubjekti irrottautuu binaaristen oppositioparien maskuliiniseksi merkitystä puolesta ja kääntyy enemmän ja enemmän kohti feminiinistä.

Yksi nimettömän naisen runoryhmässä saavuttaman uudenlaisen potentiaalin merkki on lentäminen. Lentokyky ei kuitenkaan synny ilman harjoituksia, pitkää muutosprosessia:

> -- Meni monta
> vuotta, paljon verta ennen kuin opin lentämään. Ensin täytyi
> oppia, hän sanoi, laskeutumaan niin ettei kukaan jää alle.
> Sitten niin ettei itse jää.
> (SJH 48)

Kuten teoksen typografiassa seuraava runo ”Tunnen naisen joka meni luolaan”, myös tämä runo sulkeutuu kiasman luomaan antiteettiseen nosteeseen. Retorisen tason kiasmassa totunnainen logiikka ja subjekti–objekti-suhteet määrittyvät uudestaan: minä on sekä se, joka laskeutuu maahan, että se, joka jää laskeutujan alle. Kolmannella puhetasolla kytken

[43] Runon kiasma (tai kiasmi) on peili- tai rinnakkaiskuvio, jossa ilmauksen sanajärjestystä kääntämällä syntyy rakenteellista antiteettisuutta ja/tai nouseva tehostus (Ratia 2007, 135).

lentomotiivin ennen kaikkea runoteoksen ensimmäisessä runoryhmässä keskeiseen rajaamisen teemaan (ks. luku 2.2.). Runossa rajaamista purkavat lentomotiivi mimeettisellä tasolla ja subjekti–objekti-suhteen kohosteisuus sekä arkilogiikan murtuminen retorisella tasolla. Naissubjektin muutosprosessi paitsi kytkee naisen tiukemmin feminiinisen kategoriaan, myös jäsentää uudelleen naisten rajoittamiseen perustuvaa sukupuolijärjestystä. Lentäminen on helppo tulkita vapauden ja rajoista vapautumisen symboliksi. Lentävä nainen ei enää pysy ensimmäisen runoryhmän patriarkaattia muistuttavassa sukupuolijärjestyksessä, vaan runoryhmässä sukupuolijärjestykset jäsentyvät toisin. Tässä on kiinnostavaa myös se, että uudenlainen järjestys muokkaantuu arkitodellisuuden ulkopuolella ja fantasian tyylipiirteitä hyväksi käyttäen. Fantasian ja esimerkiksi goottilaisen romaanin ja tieteiskirjallisuuden lajit ovatkin kiehtoneet naiskirjailijoita, koska ne mahdollistavat realistisessa kirjoituksessa ahtaan todellisuuden ja sankarin kokemuksen rajojen ylittämisen sekä muun muassa taianomaiset identiteetin muutokset ja irrationaalisuuden (Morris 1993/1997, 97–98). Realistisen tyylin ulkopuolisesta aineksesta esimerkiksi juuri muodonmuutokset voidaan nähdä vastustuksen paikkoina (Melkas 2007, 184–194). Tulkitsen muodonmuutosten lisäksi myös runoteoksen lentomotiivin lukkiutunutta sukupuolijärjestystä vastustavaksi tekijäksi, joka kuvittaa runoryhmän representoimia uusia, aiemmasta poikkeavia mahdollisuuksia olla naissubjekti.

Runoryhmä jatkaa edellisessä runoryhmässä käynnistynyttä *Raamatun* mytologian dekonstruktiota. Siinä missä runoteoksen toisessa runoryhmässä paratiisimyytin arvotukset määrittyvät uudelleen, kolmas runoryhmä viittaa vedenpaisumusmyyttiin (1. Moos 5–9). Eksplisiittisimmin myytti on esillä runossa ”Nainen tapasi miehen vuosien kuluttua”.

> -- Vielä, pyysi nainen,
> ja itki näin: vesi nousi ja pärskyi heidän ympärillään, he ottivat laivaan
> kaksi jokaista lajia. Satoi neljäkymmentä päivää, neljäkymmentä yötä,
> vedet vallitsivat maan päällä sataviisikymmentä päivää ja lähes-
> tulkoon kaikki hukkuivat.
> (SJH 53.)

Ilmeisen alluusion lisäksi runon kolmannella puhetasolla on kiinnostavaa veden ja feminiinisen symbolinen kytkös (Moi 1985/1990, 159), joka toistuu runossa nousevan veden vertautuessa naisen itkuun. Itkuun vertautuva nouseva vesi toistuu läpi runoteoksen (esim. SJH 14, 46) ja esiintyy mimeettisellä tasolla usein yhteydessä naisen ja miehen suhteeseen: vesi alkaa nousta ensimmäisessä runoryhmässä naisen lähtiessä miehen luota (SJH 14) ja tilanne purkautuu, kun mies ja nainen kohtaavat ja asettuvat yhdessä vettä vastaan

raamatullisen, ja varsin heterosuhteutuneen[44], myytin puitteissa. Runon vedenpaisumus ei kuitenkaan pääty onnelliseen sulkeumaan ja uuden elämän alkuun, kuten *Raamatussa* (1. Moos 8–9), vaan runo loppuu lakoniseen toteamukseen: ”ja lähestulkoon kaikki hukkuivat”. Runon lopun lakonia ja suhteessa subtekstiin toisin jäsentyvä elämän ja kuoleman dynamiikka paljastavat retorisen minän epäilevän asenteen miehen ja naisen yhteistä projektia, uhkaavan feminiinisen vesimassan torjumista, kohtaan. Myös tämä tukee runoryhmässä jäsentyvää käsitystä jonkinlaisesta paluusta feminiiniseen ja marginaaliseen sukupuolijärjestyksiä purkavan naissubjektiuden paikkana.[45]

Muodonmuutosmotiivilla on runoryhmässä muiden merkitystensä lisäksi vielä yksi funktio: metamorfoosi kiinnittyy paitsi kysymyksiin naisen ja feminiinisen kytköksestä ja naissubjektiudesta myös runoteoksessa esiin nousevaan identiteettiproblematiikkaan. Runoteos palaa nimettömän naisen, jonka identiteetti hajakeskittyy suhteessa naiseuteen ja tyttöyteen ensimmäisessä runoryhmässä (ks. luku 2.2.), tyttö- ja naisidentiteettiproblematiikkaan kolmannessa runoryhmässä muodonmuutoksen yhteydessä. Muodonmuutosmotiivi toistuu tyttörunoutta kirjoittavien naisten tuotannossa (esim. Susiluoto 2005; Wallin 2005; Virolainen 1995), mikä voi selittyä sillä, että ruumiillisen fantastisen muodonmuutoksen voi nähdä analogisena tyttörunouden keskeiselle teemalle, tytöstä naiseksi kasvamiselle (Lehtonen 2010, 59). Luolassa tapahtuvat metamorfoosit kytkeytyvätkin tytön ja naisen rajapintaan paitsi analogian kautta, myös mimeettisellä tasolla:

> Nainen meni luolaan, kertoi näin: tytöillä on lentäväsiipiset
> kädet, voimistelijan nuolennopea hyppy. Naisilla on viisas loitsu, he
> sanoivat. Surusta painava kolibri, naurusta höyhenenkevyt hännäkäs.
> Jotta hypähtää keveästi, täytyy harjoitella kunnes ei ole tyttö.
> --
> (SJH 50.)

Runon sanastotaso koostuu ristikkäiskuvioinnista, jossa toistuvat ja kytkeytyvät toisiinsa erilaiset vastinparit: suru ja ilo, paino ja keveys, tytöt ja naiset ja – siivekkäät ja hännäkkäät. Näiden vastinparien voi nähdä osin purkautuvan, osin vahvistuvan. Esimerkiksi ilmaukset ”painava kolibri” ja ”höyhenenkevyt hännäkäs” liittävät eläimiin totunnaisesta poikkeavia attribuutteja. Toisaalta tyttöys ja naiseus eivät limity runossa: mimeettisen tason tytöt ovat

[44] Tulkintani mukaan vedenpaisumusmyytti toistaa heterosuhteutumista Nooan arkin kautta: arkkiin lastataan jokaisen lajin kaksi edustajaa, naaras ja uros, jotka saavat edustaa koko eläin- ja ihmiskuntaa juuri sukupuolensa kautta. Myytissä heteroseksuaalinen liitto toisilleen vastakkaisiksi merkittyjen sukupuolten välillä on maailmaa kannatteleva rakenne, johon ei mahdu minkäänlaisia välitiloja tai poikkeamia. Heterosuhteutuneisuudellaan myytti tuottaa patriarkaalista sukupuolijärjestystä, kuten monet muutkin *Raamatun* myytit (Koivunen 1996, 56).

[45] Palaan veden merkityksiin ja vedenpaisumusmyytin revisioon vielä alaluvussa 5.2, jossa käsittelen *Siivekkäiden ja Hännäkkäiden* neljättä runoryhmää.

nopeita ja naiset viisaita ja katkelman viimeisellä rivillä tyttöys näyttäytyy jonakin, joka tulee jättää taakse ”keveyden” saavuttamiseksi. Runoryhmässä nainen saavuttaa muodonmuutosten ja salatun naistiedon kautta edellisessä runoryhmässä lähinnä tyttöihin liittyvän luovan potentiaalin: luola ja muodonmuutokset avaavat naiselle samanlaisen kosketuksen semioottiseen, joka on ollut aiemmissa runoryhmissä mahdollista vain tytölle. Tällöin naiseuden ja tyttöyden arvolataukset sekoittuvat: runon retorisen tason ristikkäiskuvioinnissa kolibri voi olla painava ja hännäkäs kevyt – keveyteen ei johda enää vain tyttöys, vaan myös salattuun naistietoon kytkeytyvä ”viisas loitsu” ja ”harjoitukset”, joiden avulla naissubjektin tyttöidentiteetti on mahdollista korvata naisidentiteetillä. Näin runoteoksessa ilmeisesti tapahtuukin, sillä määrettä ”tyttö” ei enää käytetä teoksen loppuosassa, vaan nimettömän naisen mimeettisen tason subjektipositioksi vakiintuu ”nainen”.

Saila Susiluodon runoteoksen kolmas runoryhmä tuo toisessa runoryhmässä esiin nousevan muutospotentiaalin myös mimeettisen tason keskushenkilön, nimettömän naisen maailmaan. Tällöin keskiöön nousevat erilaiset rajanylitykset: ensimmäisessä runoryhmässä toistuvaa rajaamista vastaan asettuvat kolmannessa runoryhmässä lento- ja metamorfoosimotiivit. Muodonmuutoksilla on rajanylitysten lisäksi muitakin funktioita: muotoaan muuttamalla nainen ratkaisee nais- ja tyttöidentiteetin hajakeskittymisestä syntyneen identiteettikriisin ja lähestyy semioottista sekä luontokytköksen ja salatun naistiedon kautta äärimmäistä feminiinistä, mikä mahdollistaa uudenlaisen naissubjektiuden. Tässä mielessä tutkimuskohteideni kolmannet runoryhmät eroavat toisistaan suhteessa feminiiniseen: siinä missä *Olen tyttö, ihanaa!* ironisoi äärimmäistä feminiinistä tyttöidentiteetin kiinnekohtana, *Siivekkäiden ja Hännäkkäiden* kolmannessa runoryhmässä juuri feminiiniseen kääntyminen näyttäytyy ratkaisuna sekä rajaamisen ongelmaan että naishahmon identiteettikriisiin. Osin tästä seurannee teosten viimeisten runoryhmien representoimien naissubjektien erilaisuus, johon paneudun seuraavassa käsittelyluvussa.

5. NAISSUBJEKTIUS MUUTOSPROSESSIN JÄLKEEN

Kummankin teoksen viimeinen runoryhmä – ja tämän tutkimuksen viimeinen käsittelyluku – vastaa kysymykseen siitä, mitä tapahtuu teosten kolmansissa runoryhmissä konkretisoituneen muutoksen jälkeen. Tässä luvussa tarkastelen siis sitä, miten runoteoksista abstrahoimani tarinat loppuvat. Tarkemmin määriteltynä luvun keskeinen kysymys on, miten asiantiloissa tapahtunut muutos vaikuttaa runoteosten representoimaan naissubjektiuteen. Käsittelen tässä luvussa poikkeuksellisesti vain naissubjektiutta, sillä tulkinnassani kummankaan teoksen viimeinen runoryhmä ei tarjoa uusia tyttöidentiteettiä tematisoivia avauksia.

5.1. Aikuisuus ja ambivalentti naissubjektius

Merja Virolaisen *Olen tyttö, ihanaa!* -teoksen viimeinen runoryhmä koostuu teoksen päättävästä osiosta, jonka kahdeksan runoa on järjestetty otsikon ”Painat minua kipeään kohtaan” alle (OTI 61–76). Runoryhmä erottuu selkeästi teoksen muista runoryhmistä: ainakin kirjallisuusarvosteluissa ja populaareissa analyyseissä teoksen loppuosa tulkitaan poikkeuksetta kuvaukseksi aikuiseksi kasvaneesta tytöstä (Ala-Ilomäki 2003; Kainulainen 2004, 167; Krappe 2008a, 157; Lehtinen 2003; Riekko 2004, 78). Teoksen mimeettisellä tasolla tulkinta aikuisuudesta vaikuttaa varsin perustellulta: runojen pintateemat koskettelevat miehen ja naisen välistä suhdetta (esim. OTI 67–70), romanttista rakkautta (esim. OTI 62–63, 72) ja seksuaalisuutta (esim. OTI 66). Omassa tulkinnassani nostan näiden teemojen lisäksi esiin kysymyksen naissubjektiudesta: hahmottelen sitä, miten runoteoksesta abstrahoimani tarina subjektivaatiosta loppuu – millainen on aikuiseksi kasvanut naissubjekti. Luvun aluksi erittelen muutamia huomioita runoryhmästä kokonaisuutena. Tämän jälkeen analysoin kahta runoa tarkemmin lajikontekstien kautta. Luvun päättää laaja analyysi, jossa luen runoryhmän ja koko teoksen viimeistä runoa suhteessa teoksen ensimmäiseen runoon, sillä näen, että teoksen representoima muutos naissubjektiudessa piirtyy erityisen hyvin esiin näiden kahden jännitteisessä suhteessa.

Kolmannessa runoryhmässä teoksen mimeettiselle tasolle astunut monitulkintainen mimeettinen sinä on vahvasti läsnä viimeisessä runoryhmässä. Sinä nousee esille jo osion

nimessä ”Painat minua kipeään kohtaan”, joka eroaa radikaalisti esimerkiksi minän toimijuutta korostavista otsikoista ”Olen tyttö, ihanaa!” (OTI 11) ja ”Uskon jäniksenkäpälään” (OTI 41). Edellisessä runoryhmässä abstrakti ja vähille ominaisuuksille jäävä sinä konkretisoituu ja sukupuolittuu runoteoksen kolmannen runoryhmän loppua mukaillen. Minän ja sinän suhde saa mimeettisellä tasolla useita miehen ja naisen suhteeseen perinteisesti liittyviä ominaisuuksia: minä ja sinä esimerkiksi saavat lapsen (OTI 67) ja asuvat yhteisessä kodissa (OTI 68). Minän ja sinän suhde näyttäytyy myös valtasuhteena, jossa kietoutuvat vapauden ja rajaamisen kuvat, kuten runoryhmän avaavassa runossa ”Liikun vaivatta” (OTI 61).

--
Mutta liikkeeni myöntyvät liikkeisiisi.

Pidän painosta jonka liikkeeni saa
kun seuraan sinua, kun liikut, vapaa,
minne halu kuljettaa
(OTI 61.)

Runon viimeisissä säkeissä loppusoinnutuksen kautta korostuva attribuutti ”vapaa” on sinän ominaisuus, kun taas minä määrittyy suhteessa sinään: minän liike on sinän mukailua ja seuraamista. Sama rakenne toistuu pienin variaatioin läpi koko runoryhmän, jossa minän sinään suhteutuva subjektius näyttäytyy epävarmana ja ambivalenttina. Tämä herättää tulkinnan benvenisteläisen minän ja sinän suhteesta sukupuolittuneena valtasuhteena (ks. Rojola 1996b, 30): onko sinän kautta määrittyvällä minällä valtaa sanoa ”minä”?

Runon minän ja sinän sukupuolittunut valtarakenne saa mimeettisellä tasolla vahvimman muotonsa väkivallan kuvauksissa. Esimerkiksi runossa ”Miksi nostan kiven” (OTI 68–69) leikkaavat valta, väkivalta ja sukupuoli:

--
revit minua kuin karkkipaperia,
kynsit naistasi esiin,
vereslihaa, tuntematonta,

en ole koskaan se mitä haluat.
[--]
(OTI 68.)

Väkivalta kytkeytyy runossa eksplisiittisesti sukupuoleen: runossa kynsitään nimenomaan *naista* esiin. Nainen on ”tuntematon”, toinen, joka ei pysty täyttämään sukupuoleen kohdistuvia ristiriitaisia ja ylimitoitettujakin odotuksia (ks. luku 4.1.). Norjalainen sosiologi ja teologi Eva Lundgren näkee parisuhdeväkivallan yhtenä sukupuolen tuottamisen osa-alueena, jossa korostuu eroa painottava sukupuolikulttuuri. Väkivallan kautta rakentuvat hierarkkiset

sukupuolijärjestykset johtavat Lundgrenin mukaan väkivallan kohteen – naisten – itsensä kadottamisen ja tyhjyyden kokemuksiin. (Ks. Koivunen 1996, 59–60.) Jotain tällaista tapahtuukin runossa ”Kumarrut ylleni rappuvalon alle”, jossa mimeettinen minä vajoaa pimeyteen ja katoaa.

> [--]
> liu’un vierin kuilun rinnettä
> aina alemmas alemmas pimeään,
>
> ja jollain terävällä yrität
> osua ääriviivaani,
> vaan sellaista pimeää ei olekaan
> josta minut tapaisit.
> [--]
> (OTI, 70.)

Lundgrenin tulkinnassa väkivaltainen mies asettuu symbolisesti Jumalan paikalle (ks. Koivunen 1996, 59), mutta runoryhmässä Jumalaan vertautuu miehen sijaan miehen ja naisen liitto, groteski yhteensulautuma:

> --
> leikimme pimeässä sarastuksessa
> kotia varjojemme kanssa,
> kahdeksan käsivartta,
> hävityksen ja luomisen jumala.
> (OTI 67.)

Runon pienellä kirjoitettu ”jumala” sisältää viitteitä hindulaisuuden jumaliin: ”hävityksen ja luomisen jumala” viitannee Shivaan, yhteen hindujen kolmesta keskeisestä jumalasta, jota leimaa luomisen ja tuhoamisen dualismi. Tarkempi kolmannen puhetason viittauskohde voisi olla yksi Shiva-jumalan muoto, Ardhanārīśvara, jota leimaa luomisen ja tuhoamisen dualismin lisäksi maskuliinisen ja feminiinisen yhdistyminen ja joka kuvataan usein kolmi-, neli- tai kahdeksankätisenä (Goldberg 2002). Hindujumalan kuvittama minän ja sinän – feminiinisen ja maskuliinisen – liitto ja yhteensulautuminen on monimerkityksinen kuva. Siinä toistuu toisen runoryhmän lopussa subjektin symboliseen järjestykseen kiinnittävä äitiys, sillä luomisen jumala viitannee suvulliseen lisääntymiseen runon ensimmäisissä säkeissä: ”[v]arjoni on raskaana varjollesi, / synnytän varjolapsen, imetän” (OTI 67). Jumaluus on kuitenkin myös hävitystä ja tuhoutumista: sinälle alisteinen minä menettää runoryhmän sukupuolijärjestyksissä minuutensa. Naisen ja miehen – minän ja sinän – liitto on pohja lisääntymiselle mutta tuhoisa naissubjektille. Runossa on huomionarvoista myös varjomotiivi, joka toistuu runoryhmässä usein (OTI 64–67, 70). Kati Ala-Ilomäki (2003) tulkitsee varjomotiivin kuvaavan aikuisuutta lapsuuden aidon todellisuuden heijastumana ja huonontumana. Tämä näyttää relevantilta tulkintakehykseltä, varsinkin kun varjomotiivi

kytkeytyy runoissa usein leikkimotiiviin (OTI 64–67), jolloin se kaksoisvalottuu lapsuuden ja sen leikkien muunnelmana, jota kuitenkin leimaa primaarinarsismin suvereenin subjektiviteetin sijaan subjektiudessaan ambivalentti ja sukupuolijärjestyksissä miehelle alisteinen aikuinen nainen.

Romanttinen rakkaus on yksi länsimaisen kulttuurin suuri kertomus miehen ja naisen suhteesta (Laukkanen 2006, 106–107; Saarikoski 2009, 264). Runoryhmän sukupuolittuneiden minän ja sinän suhteessa romanttinen rakkaus on eksplisiittisesti esillä mimeettisellä tasolla kahdessa runossa: ”Kaislaripset verhoavat vielä suvannon silmää” (OTI 62–63) ja ”Legenda” (OTI 67). Lähestyn näitä kahta runoa kytkien tulkintani runouden lajiteoriaan. Luen ”Kaislaripset verhoavat vielä suvannon silmää” -runoa suhteessa balladin lajiin ja ”Legendaa” suhteessa legendarunon konventioihin. Runot ovat myös hyvä esimerkki merkityksen rakentumisesta runojen kolmella puhetasolla. Runojen mimeettisen ja erityisesti balladimuotoa varioivan runon kohdalla myös retorisen tason materiaali saa lajikontekstiin kytkeytyviä merkityksiä kolmannella puhetasolla, mikä puolestaan merkityksellistää retorisen ja mimeettisen tason ainesta uudelleen. Tässä mielessä johdannossa esittelemäni malli runon puhetasojen analyysistä näyttää hiukan yksinkertaistavalta: kolmiportainen malli implikoi suoraviivaista liikettä puhetasojen hierarkiassa ylöspäin, kohti kolmannella puhetasolla syntyvää tulkintaa. Kuitenkin runon lukemisen käytännössä tulkinta syntyy monisuuntaisesta liikkeestä puhetasojen välillä. [46]

Suurin osa Merja Virolaisen teoksen runoista on nimetty niiden ensimmäisen säkeen mukaan. Yhden poikkeuksista tekee runo ”Legenda” viimeisessä runoryhmässä. Legenda tarkoittaa lyyristä, draamallista tai eeppistä (Hosiaisluoma 2003, 511) tarinaa pyhinä pidetyistä ihmisistä. Legendat sisältävät usein ihmetekoja. Uskonnolliset legendat poikkeavat kirkon virallisista opetuksista. (Järvinen 1981, 7.) Runo ”Legenda” (OTI 72) on tunnistettavissa väljästi legendarunoksi myös ilman otsikkoa. Vaikka uskonnollisuus tai pyhyys ei käy runosta suoraan ilmi, sen päähenkilöt nimetään sanoin ”hahmot lasimaalauksen”, mikä herättää konnotaation kirkkoon – suurten henkilöitä kuvaavien lasimaalausten perinteiseen areenaan.

[46] Tulkintaa syklisenä liikkeenä puhetasojen välillä kuvaa hyvin käsite ”hermeneuttinen kehä”. Tulkinnan hermeneuttisella kehällä ennakko-odotukset, jo luettu ja tulkittavan tekstin konteksti vaikuttavat tulkintaan tarkentaen lukijan katseen tiettyihin yksityiskohtiin, jolloin tehdyt tulkinnat ohjaavat tulevia tulkintoja (Mikkonen 2001/2008, 66–67). Vaikka runon tulkintaa ohjaa hierarkiaan perustuva puhetasojen analyysi, se ei silti ole siis suoraviivaista siirtymistä tasolta toiselle, vaan kehämäistä ja monisuuntaista liikettä puhetasojen välillä.

Runon tarinassa rakastunut voi nähdä elottoman muuttuvan eläväksi ”kuuttomina öinä”, kun lasimaalauksen hahmot heräävät eloon: ”[s]illoin näkee joka rakastaa, / miten irtoamme kuvasta, käymme tanssimaan” (OTI 72). Tämä on tunnistettavissa legendarunolle tyypilliseksi ihmeeksi. Kuitenkin tärkein luentaa ohjaava tekijä on runon lajimääritelmästä koostuva otsikko. Pelkkä lajinmääre otsikkona aktivoi tekstin lajikontekstin ja ohjaa tulkitsevaa lukijaa suhteuttamaan tekstiä mainittuun lajiin (Genette 1987/1997).

Balladi määritellään usein kertovaksi runoksi, jonka aihe on onneton rakkaus ja kuolema ja johon tyypillisesti liittyy kolmidraaman kuvio (Grünthal 1997, 10). ”Kaislaripset verhoavat vielä suvannon silmää” -runon reftongia eli kertosäettä, joka on sekin tyypillinen läntisen balladin elementti (mt.14), seuraa varioituva säe, joiden kokonaisuudesta on abstrahoitavissa tarina kolmiodraamasta ja menetetystä rakkaudesta.

> [--]
> vaikka olet toisen oma ja oma,
> eikä kukaan saa koskaan tietää:
> [--]
> vaikka olet toisen oma ja oma,
> ja vain minä tiedän ja sinä tiedät,
> [--]
> vaikka olet toisen oma ja oma,
> eikä meitä koskaan ollutkaan,
> [--]
> (OTI, 62–63.)

Tarina on toki piiloisempi kuin perinteisessä balladissa, eikä runossa vallitseva keskeislyyrisyys kuulu balladin tyylipiirteisiin (Grünthal 1997, 158), mutta näen, että runo sisältää kuitenkin tarpeeksi lajikytköksen tunnistamiseen tarvittavia balladin lajin tunnusmerkkejä. Runo kytkeytyykin balladin lajiin paitsi mimeettisellä tasolla kohtalokkaan rakkaustarinan ja motiivien kautta, myös retorisella tasollaan. Balladin tunnusmerkeistä retoriselle tasolle sijoittuvat muun muassa ilmaisun kaavamaisuus ja formulat, kuten foneettisen tason allitteraatio ja syntaktisen tason antiteettisuus, parallelismit ja kolmiryhmittelyt (mt. 26). ”Kaislaripset verhoavat vielä suvannon silmää” sisältää monia näistä elementeistä: kaavamaisuus näkyy esimerkiksi runossa kaksi kertaa toistuvassa konventionaalisessa sydän-symbolissa, jonka lukkiutunut merkitys on intohimo ja rakkaus (Kantola 2001/2008, 274). Hyvä esimerkki parallelismista ja allitteraatiosta taas on säkeistö ”vielä valittavat vuolaat vedet, / syvät lammet solisevat, vielä kohisten kiehuvat kosket / katveisissa puroissa” (OTI 62) – katkelma, jossa näkyy myös balladille tyypillinen virtaavan veden motiivi (Grünthal 1997,10,35,153). Kertosäkeen ja säkeistön sisäisen parallelismin

lisäksi toistuvuutta ja kohtalontuntua runoon tuo suuren osan säkeistä aloittava vielä-sana. Kertosäkeen ja sitä seuraavien samaa rakennetta varioivien säkeiden voi puolestaan nähdä muodostavan paitsi tarinan myös eräänlaisen kolmiryhmittelyn. Runo näyttää myös toistavan balladille tyypillistä arvomaailmaa, jossa intohimo on korkein arvo ja jossa nainen määrittyy suhteessa mieheen tai miehen kautta (Grünthal 1997, 35–39) kuten säkeessä ”vielä olen kaunis, kun katson sinuun” (OTI 62).

Paitsi että kumpikaan runo ei ole puhdas lajinsa edustaja, ne myös varioivat ja osin parodioivat runolajeja, joihin ne viittaavat. ”Kaislaripset verhoavat vielä suvannon silmää” esimerkiksi rakentaa tihenevän nosteen, jonka balladin lajityypin tunteva lukija odottaa sulkeutuvan lajille tyypilliseen kuolemaan. Runo kuitenkin päättyy eräänlaiseen antikliimaksiin viimeisessä säkeistössään:

> [--]
> vaikka sinä vain parkkipaikalla
> vaikka sinä vain piirsit sormella
> auton tomuiseen takalasiin
> puhtaan sydämen kuvan
> (OTI 63.)

Viimeinen säkeistö asettuu antiteettiseen suhteeseen muun runon kanssa. Kun runon alkuosaa leimaa kulunut luontokuvasto ja runsas luonto-objektien personifikaatio sekä tietty sentimentaalisuus, viimeinen säkeistö säilyttää balladille tyypillisen kohtalokkaan otteen mutta yhdistää sen luonnonilmiöiden sijaan urbaaniin ja arkiseen parkkipaikkaan ja tomuiseen autoon. Tällöin runon alkuosan kohtalokkuus ja sentimentaalisuus saavat ironisia piirteitä. Tässä yhteydessä konventionaalisen sydän-symbolin piirtämisen voi nähdä symboloivan koko vanhaa konventiota – balladin kaavaa – toistavaa runoa. Puhdas sydän auton tomuisessa takalasissa on tulkittavissa eräänlaiseksi metalyyriseksi[47] kannanotoksi lajia, sen konventiota ja arvotuksia kohtaan.

Myös ”Legendaa” voi lukea metalyyrisenä runona – onhan se nimetty runouden lajityypin mukaan. Runon otsikkoon kytkeytyykin yksi runon murtuma sen toistamassa intohimoisen rakkauden diskurssissa: se aktivoi paitsi runon lajikontekstin myös legenda-sanan

[47] Itävaltalainen kirjallisuudentutkija Eva Müller-Zettelmann pitää metalyyrisenä runoa, joka viittaa itseensä taideteoksena. Metalyyrisyys voi olla eksplisiittistä, jolloin runo viittaa itseensä runona sanatasolla, tai implisiittistä, jolloin runo kiinnittää huomion poeettisuuteensa muilla keinoin. (Ks. Oja 2004, 8, 15–16.) Eksplisiittinen metalyriikka on siis mimeettisen tason metalyyrisyyttä kun taas implisiittinen metalyriikka paikantuu retoriselle ja/tai kolmannelle puhetasolle. Tässä luvussa analysoimieni runojen metalyyrisyys on pääosin implisiittistä ja näin varsin tulkinnanvaraista – ainoa mimeettisen tason vihje metalyyrisyydestä on runon ”Legenda” nimi.

kaksoismerkityksen. Paitsi, että sana ”legenda” voi viitata runouden lajiin, sillä on myös toinen merkitys: arkikielessä legendalla voidaan tarkoittaa myös erityisen epäuskottavaa ja epäilyttävää kertomusta (Järvinen 1981, 7; Hosiaisluoma 2003, 512). Tässä mielessä mimeettisen tason tarina intohimoisen rakkauden voimasta asettuu epäilyksen alaiseksi retorisella tasolla. Tätä korostavat myös runoryhmän kontekstissa subjektin katoamisen teemaan kytkeytyvät säkeet ”hymyilemme ääriviivoitta pimeytemme hehkua, / eikä mikään, mikään voi erottaa / meitä kuuttomina öinä, öinä kuuttomina” (OTI 72). Lasimaalauksen hahmot menettävät ääriviivansa ja oman essentiansa ja sulautuvat paitsi toisiinsa myös pimeyteen, mikä vertautuu runon ”Kumarrut ylleni rappuvalon alle” pimeyteen häviävään ja subjektiutensa sukupuolijärjestyksissä hukkaavaan minään.

Metalyyrisen tulkinnan kannalta on kiinnostavaa, että kummankin runon mimeettisellä tasolla toistuu kuvan aihe – ”Kaislaripset verhoavat vielä suvannon silmää” -runossa takalasiin piirretty sydän ja ”Legendassa” lasimaalauksen kuvasta irtoavat hahmot. Tulkitsen runojen kuva-aiheen viittaavan representaatioon, joita lajistaan tietoiset runot tunnustavat olevansa. ”Kuva” viittaa kulttuuriseen kuvaan, malliin ja konventioiden kokoelmaan, jota runot toistavat, tekevät näkyväksi ja ironisoivat. Näin tulkittuna runojen keskiössä on romanttisen rakkauden representaatioiden ja diskurssien kyseenalaistaminen ja ”kuvan” toisen puolen näyttäminen: konventionaalisten runojen romanttinen rakkaus näyttäytyy subjektiviteettia rajaavana tekijänä – balladissa minän arvo määrittyy suhteessa sinään ja legendassa sinä ja minä katoavat toisiinsa. Runojen kuvat ovat kuvia merkitysjärjestelmästämme – symbolisesta järjestyksestä, jossa naissubjektiuden mahdollisuudet näyttäytyvät rajattuina.

Näen, että koko runoryhmässä esiin tuleva aikuisen naissubjektiuden ongelmallisuus kulminoituu runoryhmän ja koko teoksen viimeisessä runossa ”heittelehtivä vesiraja, kiehuvat linnut” (OTI 73–76). Tämän vuoksi analysoin runoa perusteellisesti suhteuttaen sitä muuhun teokseen ja erityisesti teoksen aloittavaan runoon ”ensimmäisenä päivänä” (OTI 5–7, ks. luku 2.1.).

Runoissa ”ensimmäisenä päivänä” ja ”heittelehtivä vesiraja, linnut kiehuvat” on havaittavissa useita samankaltaisuuksia. Erityisen selkeitä yhteneväisyyksiä löytyy runojen retorisilta tasoilta. Runojen säkeet ovat organisoituneet varsin vapaasti ja vailla selkeää rytmillistä kaavaa tai typografista periaatetta. Säkeiden rajat eivät seuraa lauserakennetta, vaan runoja leimaavat pisteiden ja kapiteelien sijaan pilkuin ja säkeenylityksin katkaistut sanaryhmät.

Tästä seikasta johtunee myös se, että myös kapiteelien sijaan pienellä kirjaimella alkavat runojen nimet poikkeavat teoksen muiden runojen otsikoista. Kokoelman kontekstissa molemmat runot ovat suhteellisen pitkiä ja jakaantuvat verrattain useaan säkeistöön: ”ensimmäisenä päivänä” sisältää seitsemän säkeistöä ja ”heittelehtivä vesiraja, linnut kiehuvat” kahdeksan. Retorisen tason yhteneväisyyksiin on luettavissa myös toiston käyttäminen tehokeinona ja sanojen monimerkityksisyydellä leikkiminen, esimerkiksi katkelmien ”minut yllättää varaani/ jos en pidä varaani” (OTI 6) ja ”makaan levälläsi levälläni” (OTI 75) kohosteisuus perustuu äänneasultaan samanlaisten mutta merkitykseltään eroavien sanojen toistoon. Runoja leimaa myös kuvaston ja metaforiikan yhteneväisyys: niissä toistuvat esimerkiksi viittaukset veteen sekä ruumiinosien ja luonnonelementtien yhteenliittymissä syntyvät metaforat, kuten ”niskahiekka” (OTI 6), ”käsimetsä” (OTI 6), ”jäsenkuohu” (OTI 73) ja ”lannepyöriäinen” (OTI 74).

Paitsi runojen retoriset tasot, myös kummankin runon mimeettinen ja kolmas puhetaso sisältävät samankaltaisuuksia. Runojen mimeettistä maailmaa leimaa eksplisiittinen, kokeva ja havainnoiva mimeettinen minä. Kuten runon ”ensimmäisenä päivänä”, joka lainaa rakenteensa *Raamatun* luomiskertomuksesta (ks. luku 2.1.), myös kokoelman viimeisen runon rukousta varioivan apostrofin ”anna meille vapaus / jota yksinäisillä ei ole” (OTI 73) voi nähdä osana teoksen uskonnollista diskurssia lainaavaa intertekstuaalisuutta. Vaikka samankaltaisia elementtejä on paikannettavissa myös teoksen muista runoista, pidän näiden kahden runon yhteneväisyyttä erityisen vahvana. Tätä runojen välistä suhdetta korostaa se, että ne on asemoitu teoksen kokonaisuudessa merkityksellisiin paikkoihin: toinen aloittaa kokoelman ja toinen päättää sen.[48] Näen, että juuri runojen samankaltaisuus kutsuu tulkitsemaan niitä suhteessa toisiinsa, jolloin samankaltaisuuksien lisäksi myös runojen väliset erot tuottavat naissubjektin representaatioiden kannalta hedelmällisiä merkityksiä.

Kun ensimmäisen runon primaarinarsistinen minä näyttäytyy suvereenina maailman keskuksena, viimeisen runon mimeettisen minän asema runon fiktiivisessä maailmassa on epävarmempi. Minän toisenlainen positio näkyy mimeettisellä tasolla esimerkiksi siinä, että runon viittaukset mimeettiseen minään ovat varsin fragmentaarisia – minä ei ole edes mukana jokaisessa runon säkeistössä jäsentämässä runopuhetta, kuten ensimmäisessä runossa. Myöskään retorisella tasolla mimeettisen minän asema lauseiden kieliopillisena subjektina ei

[48] Alku ja loppu ovat erityisen huomionarvoisia kohtia paitsi yksittäisen runon tulkinnassa (ks. luku 1.3), myös runoteostasolla (Kantola 2001/2008, 274).

ole niin selkeä kuin ensimmäisessä runossa, vaan mimeettisen minän osa on lauseen objektina oleminen tai se, että tapahtumat ilmaistaan passiivimuodossa useammin kuin ensimmäisessä runossa, kuten säkeissä ”suola on suudellut minua!” (OTI 76) ja ”liu’utaan pettäviin vesikasviansoihin” (OTI 73). Tulkintani kannalta keskeistä on myös se, että viimeisessä runossa minää leimaa suhde sinään, mikä näkyy runossa esiintyvänä mimeettisenä sinänä sekä runoon rantautuvana monikon ensimmäisen persoonan käyttönä, joka korvaa ensimmäisessä runossa vallalla olevan yksikön ensimmäisen persoonan. Runon minän toiminta tapahtuu joko sinän kanssa, kuten ilmauksissa ”aukeamme toisillemme solina” (OTI 74), ”värisemme, värisemme” (OTI 75) ja ”kipu kannattelee meitä” (OTI 75), tai suhteessa sinään, kuten säkeissä ”juon sinuun / yhä uusia pisaroita” (OTI 76) ja ”etkö tuntisi miten tuntisi / kahahtavat / lävitseni” (OTI 74).

Runon mimeettinen sinä, joka astuu runon mimeettiselle tasolle runosikermässä ”Todistaja” (ks. luku 4.1.) ja sukupuolittuu viimeisessä runoryhmässä, johon ”heittelehtivä vesiraja, kiehuvat linnut” kuuluu, vaikuttaa naissubjektin rakentumiseen ratkaisevasti. Sinä horjuttaa minän asemaa runon fiktiivisen maailman keskuksena, mutta toisaalta benvenisteläisittäin mielletty subjektivaatio on mahdoton ilman sinää, eikä lapsuuden vain minään suhteutuvaan primaarinarsismin subjektiuteen ole paluuta. Tällöin vastakkaisuus ensimmäisen runon primaarinarsistisen minän ja viimeisen runon symboliseen järjestykseen astuneen minän välillä korostuu.

Minän ja sinän suhde on kuitenkin ambivalentti. Tätä ambivalenssia havainnollistaa hyvin runon kuudes säkeistö.

[--]
aaltovaahto repeilee, lakanat,
katoamme hyväily hyväilyltä, kirkastumme,
äkkiä sinua ei ole,
säpsähdän sinut takaisin,
olet, et,
palaat selkääni pitkin, aaltoja,
mutta se et ole sinä
vaan joku jota en tunne,
nopea alakulo, olen loputtoman yksinäinen,
[--]
(OTI 75.)

Runon mimeettisellä tasolla minän ja sinän suhdetta leimaa läsnäolon ja poissaolon nopeatahtinen vaihtelu. Tämä liike kertautuu myös retorisella tasolla, jonka rytmilliset valinnat kehystävät kolmitavuisena huomattavan lyhyen ”olet, et,” säkeen tuottamaa

dramaattista tiivistymää. Säe asettuu säkeistön typografiassa keskukseksi, jonka ympärille muut säkeet leviävät. Lähisäkeet korostavat sen merkitystä syklisellä liikkeellään, jossa poissaoloa kuvaavat säkeet ovat lyhyttavuisia ja tikkaavia – ”äkkiä sinua ei ole” ja ”mutta se et ole sinä” – kun taas läsnäoloon kytkeytyvät säkeet koostuvat pidemmistä tavuista ja pehmeämmistä äänteistä: ”säpsähdän sinut takaisin” ja ”palaat selkääni pitkin, aaltoja”. Tämä rytminen edestakainen liike saa kiinnekohdan myös sanastotasolla, jossa sana ”aalto” toistuu kahdesti. Runon minän ja sinän rytmisen liikkeen voi helposti tulkita seksuaalisuuden tai yhdynnän vertauskuvaksi (Kainulainen 2004, 167–168), mutta itse näen, että sinän ja minän suhdetta voi lukea myös suhteessa subjektiuteen. Runossa minän ja sinän suhde jättää minän subjektivaation poissaolon ja läsnäolon aallokossa ristiriitaiseen ja epätäydelliseen tilaan, jonka suhde symboliseen järjestykseen ei jäsenny selkeästi.

Runon representoimaa symbolisen ja semioottisen, eron ja samuuden välillä vuorottelevaa subjektia voi lähestyä Julia Kristevan prosessin alaisen subjektin käsitteen avulla. Prosessin alainen subjekti on Kristevalla erityisesti poeettisen kielen subjekti. Kielen ollessa prosessi merkityksiä rakentavan symbolisen ja niitä purkavan semioottisen modaliteetin välillä poeettisessa kielessä semioottinen modaliteetti pyrkii hallitsevimpaan asemaan – poeettinen kieli on kieltä, jossa semioottinen modaliteetti on voimakkaimmillaan. Poeettista kieltä leimaa merkityksen ja merkityksenmuodostumisen heterogeenisyys, epätäsmällisyys ja epävarmuus sekä lauserakenteen hajoaminen. Poeettinen kieli sisältää kuitenkin aina symbolisen funktion, jonka ansiosta se ei ajaudu mielettömyyteen vaan on vielä ymmärrettävissä olevaa kieltä. Tämä kielen symbolinen modaliteetti tarvitsee subjektin, mutta poeettisen kielen heterogeenisyys tekee subjektista vääjäämättä prosessin alaisen. (Kristeva 1977/1993, 94–98.)

Runon ”heittelehtivä vesiraja, kiehuvat linnut” prosessinalaista subjektia voi siis lähestyä myös poeettisen kielen kautta. Vertaan tulkinnassani viimeistä runoa ensimmäiseen runoon, jolloin subjektiuden lisäksi myös siihen kytkeytyvät kielen aste-erot pääsevät esiin. Tällöin semioottisen modaliteetin voi nähdä vahvistuvan viimeisen runon kielessä. Symbolisen ja semioottisen kielen ulottuvuuden dynamiikka näkyy runoissa esimerkiksi retorisella tasolla. Viimeisessä runossa ensimmäisen runon ajanilmausten kautta rajattu rakenne vaihtuu virtaavammaksi tekstiksi, jossa säkeistöt erottuvat toisistaan mutta niitä sitovat toisiinsa jokaisen säkeistön päättävät pilkut. Viimeinen runo myös sisältää enemmän välimerkityksen variaatiota (esim. OTI 76) kuin pelkästään pilkkuihin perustuva ensimmäinen runo. Samoin kummassakin runossa toistuva homonyymisten ilmausten hyödyntäminen on runossa

”heittelehtivä vesiraja, linnut kiehuvat” toisella tasolla kuin ensimmäisessä runossa. Esimerkiksi lukija ei voi seuraavia säkeitä tulkitessa olla kontekstin perusteella varma siitä, ovatko kyseessä taipuneet muodot sanoista nuolla vai nuoli, kuha vai kuhina tai särki vai särkeä.

--
nuolet minuun nuolet, parvet,
kuhina, kun kohahdat lävitseni kuhina,
särjet kohtipakoon särjet,
--
(OTI 73–74.)

Vahvimmillaan poeettiseen kieleen viittaava rakenteen purkautuminen on kuitenkin tekstin hajotessa äänteiksi runossa kaksi kertaa toistuvassa säkeessä ”hyökyjen alta a a ah” (OTI 73, 76).

Vaikka kielen semioottinen modaliteetti ja sen äärimmäinen ilmentymä, poeettinen kieli, eivät ole suoraan verrannollisia symbolista vaihetta edeltävän semioottisen vaiheen kanssa, niillä on kuitenkin selvä yhteys. Kielen semioottisessa modaliteetissa aktivoituvat uudelleen semioottisen vaiheen symbolisessa torjuttu vietillinen ja maternaalinen (Kristeva 1977/1993, 98); semioottisen modaliteetin alkuperä on esisymbolisen libidonaalisissa vieteissä (ks. Morris 1993/1997, 174). Siinä missä poeettisen kielen prosessin alaisen subjektin vaarana on psykoottisuus (Kristeva 1977/1993, 101), semioottisessa uhkaavat tiedostamattomat vietit, joista vahvin on kuolemanvietti (Kristeva 1974/1986, 102–103). Runon ”heittelehtivä vesiraja, kiehuvat linnut” prosessin alainen subjekti asettuukin ambivalenttiin asemaan paitsi suhteessa sinään myös suhteessa kuolemaan ja elämään: esimerkiksi säkeessä ”Minussa antaa elämä tappajan rakastaa itseään!” (OTI 76) retorisella tasolla poikkeuksellisen ison alkukirjaimen kautta korostuva mimeettinen minä näyttäytyy pisteenä, jossa elämä ja kuolema leikkaavat. Tällainen elämän ja kuoleman sekä ja alkamisen ja purkautumisen välinen antiteettisuus toistuu runon kuvastossa laajemminkin. Esimerkiksi peräkkäisissä säkeissä esiintyvät ilmaukset ”kukista minut” ja ”nosta kukista” (OTI 76), joista ensimmäinen viittaa loppumiseen ja jälkimmäinen puolestaan alkamiseen, rinnastuvat paitsi peräkkäisyytensä myös homonyymisyytensä kautta, mikä luo niiden välille ambivalentin ja antiteettisen suhteen – samalla kun homonymian tuottama häiriö merkityksenmuodostumisessa viittaa poeettiseen kieleen. Vastaava rakenne toistuu myös säkeissä ”renkaat laajenevat, laajenevat, haipuvat / toisiinsa” (OTI 75), jossa syntyminen ja purkautuminen kohtaavat saman säkeen sisällä.

Siinä missä runon ”heittelehtivä vesiraja, kiehuvat linnut” semioottiseen taipuvaa prosessinalaista subjektia leimaa ambivalentti suhde kuolemaan ja elämään, runo ”ensimmäisenä päivä” toistaa alkamiseen ja syntymään viittaavaa kuvastoa yhteydessä primaarinarsismin kaikkivoipaan subjektiin (ks. luku 2.1.). Tätä tematiikkaa seuraa myös runojen sijoittuminen teoksessa: ”ensimmäisenä päivä” avaa runoteoksen ja ”heittelehtivä vesiraja, kiehuvat linnut” taas päättää sen. Paitsi että tämä seikka tukee hypoteesiani lukea runoteosta tarinana, jolla on alku, keskikohta ja loppu, se myös tarjoaa mahdollisuuden vertailla tarinan alku- ja lopputilanteita, jotka runojen samanlaisuus ja erilaisuus piirtävät esiin. Runoryhmän representoima naissubjektius näyttäytyy ongelmallisena symbolisen järjestyksen sukupuolijärjestyksissä, mutta subjekti ei voi palata ensimmäisen runoryhmän positiivisella latauksella varustettuun esioidipaaliseen primaarinarsismiin. Tässä mielessä runoteoksesta abstrahoitava kertomus tytöstä naiseksi kasvamisesta ei näyttäydy lyyrisen minän tasolla kehityskertomuksena vaan ennemminkin jonkinlaisen tragediana. Viimeinen runoryhmä sulkeekin tarinan naissubjektin kriisiin – eli tavallaan hyvin samankaltaiseen tilanteeseen, mistä Saila Susiluodon runoteos *Siivekkäät ja Hännäkkäät* alkaa (ks. luku 2.2.).

5.2. Uudenlainen naissubjektius

Saila Susiluodon *Siivekkäiden ja Hännäkkäiden* viimeinen runoryhmä koostuu teoksen neljästä viimeisestä runosta (SJH 56–61). Tässä luvussa analysoitavan runoryhmän runot vetävät yhteen edellisessä runoryhmässä käynnistyneen naissubjektiviteetin muutosprosessin: viimeisten runojen katharsiksessa, jossa mimeettisen tason naisen ja miehen liitto purkautuu, uudenlainen naissubjektius tulee selkeästi näkyväksi. Tässä alaluvussa paitsi analysoin runoryhmän representoimaa uudenlaista naissubjektiutta, myös esitän tulkintani runoteoksen suhteesta feministisiin ideologioihin.

Naisen ja luonnon kytkös leimaa mimeettisen tason nimetöntä naista koko runoteoksen ajan. Kytkös syvenee muodonmuutosten myötä kolmannessa runoryhmässä ja tämä kehitys saavuttaa huippunsa teoksen viimeisissä runoissa, joissa naisen veri hedelmöittää ja elvyttää elottoman maan. Teoksen toiseksi viimeinen runo, ”Minun korvani ulvovat kuuta”, on hyvä esimerkki uudelleen määrittyvästä luontosuhteesta sekä symboleista ja arvotuksista.

-- Kolme
pisaraa verta tihkuu korviltani. Veri putoaa maahan niin kuin
suolainen vesi, se alkaa kasvaa, se on suru joka löytää syyn ja
vahvan alustan, se huuhtoutuu, leviää pelloille, niityille, tuhkatuille
maille, se höyryää jokaiseen kiveen, kuivaan hiekansiruun,
multaan ja nuokahtaneeseen heinään. Se kiehuu ruusujen koviin,
napsahtaviin luihin, imeytyy sypressien rapistuneille juurille,
sujahtaa käpristyneille sammalille, kuohuu aaltoilevana mattona
kivettyneisiin laaksoihin. Heinäsirkat peittyvät veren alle viuluineen,
veren alla merihevoset kaartavat kaulansa, ahmivat punaista
maitoa, veren alla iilit, käärmeet, sammakot. --
(SJH 58.)

Runo on kiinnostava erityisesti symboliikan tasolla. Sen vertauksissa naisen veri kietoutuu yhteen veden kanssa ja määrittyy ”punaiseksi maidoksi”. Kolmannella puhetasolla runossa nousee esiin myös sen suhde edellisessä runoryhmässä esiintyvään heterosuhteutuneeseen vedenpaisumusmyyttiin, johon retorisen tason minä kuitenkin suhtautuu torjuvasti (ks. luku 4.2.). ”Minun korvani ulvovat kuuta” -runossa vedenpaisumus määrittyykin toisin: naisen aiheuttama veren- tai vedenpaisumus elvyttää luonnon. Vesi näyttäytyykin runossa perinteisten symbolimerkitystensä, uhan, kuoleman tai kärsimyksen (Hökkä 1991, 308; Leppihalme 1995, 28), sijaan uuden alun merkkinä, joka puhdistaa vanhan katarttisesti pois (Melkas 2007, 308). Nestesymboliikan ja feminiinisen kytkös kuitenkin säilyy runossa, jossa naisen veri on ”punaista maitoa”. Ruumiin rajat ylittävät nesteet – kuten veri ja äidinmaito – edustavat usein toiseutta ja marginaalia (Kristeva 1980/1993 200). Veri ja maito ovat kuukautisten ja imettämisen kautta juuri naisruumiiseen kytkeytyviä nesteitä, eli niiden marginaalisuuden voi nähdä kertautuvan symbolisessa järjestyksessä. Runossa nesteet eivät kuitenkaan edusta saastaa (ks. mt. 200–204), vaan elvyttäessään elottoman maan ne kuvaavat ennemminkin elinvoimaa, luovuutta ja vitalismia (ks. Hökkä 1991, 308; Melkas 2007, 298). Runon feminiinisyyteensä säilyttävät mutta positiivisesti latautuvat nestesymbolit tukevat tulkintaa, jonka mukaan uudenlainen naissubjektius on mahdollista saavuttaa symbolisen järjestyksen marginaaleissa, äärimmäisen feminiinisyyden kautta.

Runon nainen, joka jää kokoelman viimeisessä runossa tanssimaan sateeseen vihreän luonnon keskelle (SJH 61), on tulkittavissa kolmannella puhetasolla arkkityyppiseksi ”vihreän maailman papitar” -hahmoksi. Muun muassa Annis Prattin teoretisoima hahmotyyppi on yksinäinen, luontoon sulautuva ja siihen suhteutuva naishahmo, joka on patriarkaalisissa sukupuolijärjestyksissä outo, mutta joka voi saada naiskirjallisuudessa sankarin osan (ks. Työlahti 1995, 49). Luonnon elvyttävä nainen merkityksellistää uudelleen myös äitiyttä: siinä missä teoksen ensimmäisessä runoryhmässä äiti-instituutio kytkeytyy rajaamisen teemaan (ks.

luku 2.2.), viimeisessä runoryhmässä naisen symbolinen hedelmällisyys näyttäytyy osana elämää luovan feminiinisyyden juhlaa.

Estella Lauter esittää, että yksi keino arvioida uudelleen länsimaista mytologiaa ja sen patriarkaalisia arvotuksia on myytin sisällä tapahtuva kuvan ulottuvuuksien laajentaminen. Alice Ostriker on havainnut, että tämä voi ilmetä symbolien uudelleenmerkityksellistämisenä niin, että symbolin kytkös feminiiniseen säilyy, mutta arvolataus muuttuu. (Ks. Leppihalme 1995, 28.) Tulkintani mukaan *Siivekkäiden ja Hännäkkäiden* symboliikka käyttää juuri tällaista menetelmää. Se ei esimerkiksi pura naisen ja luonnon symbolista kytköstä, mutta se liittää feminiinisiin luontosymboleihin, kuten veteen, positiivisen latauksen. Näin maskuliinisen ja feminiinisen dikotomia säilyy symboliikan tasolla, mutta niiden hierarkkinen suhde purkautuu. Myös *Raamatun* mytologian ja raamatullisen diskurssin toisin toistamisen voi nähdä feministisenä operointina, joka dialogisuudellaan kyseenalaistaa alkuperäisen tekstin totuudenmukaisuuden (Morris 1993/1997, 186). Purkamalla symboleihin ja myytteihin sisään kirjattua sukupuolien hierarkiaa runoteos tuottaa sukupuolijärjestyksiä, jotka purkavat teoksen ensimmäisessä osiosta abstrahoimaani lukkiutunutta, patriarkaalista sukupuolijärjestystä.

Feminiinisyyden noustessa keskiöön ja latautuessa positiivisesti myös naisen suhde mieheen muuttuu. Runoryhmän ensimmäisessä runossa teoksen mimeettisen tason keskushahmon, nimettömän naisen, ja nimettömän miehen, joka on myös kokenut jonkinlaisen identiteetin muutoksen ja tullut nimetyksi uudelleen sanalla ”Soturi”, liitto purkautuu.

> Tunnen naisen, joka kertoi satuja Soturille. Soturi sanoi: satusi
> ovat kauniita. Mutta minulla on tie, elämä perheen kanssa,
> matkustamme ulkomaillakin. Niin, sanoi nainen, lentelen, putoilen
> vähän väliä, paiskaudun maata vasten kädet auki, nousen, tiedäthän.
> Soturi ei sanonut mitään, mutta poskilihakset kuiskivat: seisoin
> kerran autiossa palatsissa jossa oli yksi seinä, lävitseni puhalsi
> tuhkainen viima. Olen rakentanut huolella tämän talon, kivi kiveltä,
> oveni pysyy kiinni tuuleltasi. Nainen nyökkäsi, vaikka ei
> tahtonut, kun hän nyökkäsi, häntä kuiskasi kevyesti, kesähuntu, kun
> hän nyökkäsi, ohimoilta puhkesivat sudenkorvat. --
> (SJH 56.)

Retorisella tasolla naisen ja miehen välille rakentuu runon kuvastossa vastakkainasettelu. Mieheen liittyy stabiilius ja selvärajaisuus: miehen talo – vakiintunut minän symboli – on huolella rakennettu ja sen ovi pysyy kiinni. Naiseen liittyvät elementit – ilma ja lentäminen, tuuli ja ”kesähuntu” – taas näyttäytyvät järjestymättöminä ja rajattomina. Samanlaiset metaforat toistuvat seuraavassa runossa, jossa mies on ”[l]asiin pingotettu meri, veneiden

kiinnijäätyneet ääriviivat, aaltojen liike kun ne jäävät kesken” (SJH 57). Mieheen liitettynä vesi on rajattu ja paikallaan pysyvä elementti, mutta kytkeytyessään naiseen ja feminiiniseen, se määrittyy dynaamiseksi ja voimakkaaksi, kuten edellä analysoimassani vedenpaisumusmyyttiin kytkeytyvässä runossa.[49] Retorinen minä vaikuttaakin ironisoivan miestä runossa: esimerkiksi raamatullisen diskurssin variaationa näyttäytyvä säe ”minulla on tie, elämä, matkustamme perheen kanssa ulkomaillakin” viitannee *Raamatun* jakeeseen, jossa ”Jeesus vastasi: ’Minä olen tie, totuus ja elämä’” (Joh.14:6). Runon miehellä on kuitenkin vain tie ja elämä, kun totuuden korvaavat ironisoituvat ulkomaanmatkat perheen kanssa. Tämä voi viitata siihen, ettei selvärajaiseksi määrittyvällä miehellä ole pääsyä salattuun naistietoon ja feminiiniseen potentiaaliin, joille naishahmon uudenlainen subjektius perustuu (ks. luku 4.2.).

Naisen ja miehen liiton purkautuminen on merkittävä tekijä naissubjektiuden kannalta. Runoryhmän ja koko runoteoksen viimeisessä runossa Soturi loittonee kuvasta ja runon keskiöön jää tanssiva nainen. Tällöin ”peilit joenpohjissa sälähtävät rikki” (SJH 61). Tulkinnassani särkyvät peilit kytkeytyvät naissubjektin rakentumiseen uudella, ei vain mieheen suhteutuvalla tavalla. Tätä kehitystä voisi kutsua ”samuuden logiikan” purkautumiseksi. Luce Irigarayn teoretisoimassa samuuden logiikassa nainen on tyhjä peili, joka heijastaa miehen subjektiutta takaisin miehelle – nainen määritellään aina miehen negaationa, ilman omaa erityisyyttä tai mahdollisuutta subjektiuteen. Tällöin feminiininen määrittyy aina vain maskuliinisille subjekteille tarkoitettujen mallien kautta: samuuden logiikan mukaan on vain yksi sukupuoli – mies – ja sen negaatio – nainen. (Irigaray 1977/1985, 30, 69–70, 86.) Kun naisen ja miehen liitto purkautuu ja uudenlainen naissubjektius rakentuu äärimmäisen feminiinisen ja naiserityisyyden kautta, nainen on jotakin itsessään erityistä, jonka ei tarvitse suhteutua mieheen tai miessubjektiuteen. Siinä missä samuuden logiikan sukupuoliero määrittyy logiikan kielellä muotoon A (mies) ja A- (nainen, miehen negaatio), purkautumisen jälkeen ero on A (mies) ja B (nainen), jolloin kummatkin sukupuolet saavat oman essentian (ks. Morris 1993/1997, 140–141, 158). Samuuden logiikan purkaminen ei siis pura sukupuolieroa, vaan määrittelee sen uudelleen, jolloin naisella on mahdollisuus subjektiuteen nimenomaan naisena, naissubjektina.

[49] Samanlaista muutospotentiaalia ja voimaa kytkeytyy runoteoksessa myös toiseen feminiiniseksi määrittyvään luonnonilmiöön, myrskyyn (ks. luku 3.2.).

Siinä missä esimerkiksi amatöörirunoudessa romanttinen rakkaus ja suhde mieheen näyttäytyvät tyttöidentiteetin kantavina rakenteina (Hämäläinen 2010, 51–58, 73–74), tässä työssä analysoimissani teoksissa rakkaus ja suhde mieheen eivät tarjoa positiivisia ratkaisuja kysymyksiin naissubjektiudesta tai -identiteetistä. Merja Virolaisen teoksessa mieheen suhteutuvan naisen subjektiviteetti näyttäytyy ambivalenttina ja prosessinalaisena ja *Siivekkäiden ja Hännäkkäiden* naissubjekti saavuttaa uudenlaisen subjektiuden vasta kun suhde mieheen purkautuu ja osin korvautuu syvemmällä yhteydellä luonnon kanssa.[50] Toisaalta kummassakin teoksessa naissubjektiuden keskeinen vertauspinta on miessubjektius – naisen ja miehen suhde, ja Susiluodon runoteoksessa myös sen muutos, on ratkaisevassa osassa naissubjektin rakentumisessa. Tässä mielessä teosten representoima naissubjektiuden rakentuminen eroaa tyttörunouden kentällä ratkaisevasti esimerkiksi Juuli Niemen (esim. 2003; 2005) tuotannosta, jossa nais- ja tyttöhahmojen subjektius rakentuu suhteessa muihin naisiin ja tyttöihin.

Siivekkäiden ja Hännäkkäiden viimeisen runoryhmän tulkinnassa yksi keskeinen tekijä on teoksen mimeettisen tason puhujarakenne. Teoksen ensimmäisessä runoryhmässä mimeettistä tasoa hallitsee nainen, joka alkaa kertoa satua ”itselleni ja sinulle” (SJH 7). Koko teoksen mimeettisen tason voi tulkita tämän minä-puhujan puheeksi, sillä muut hahmot saavat äänen vain kertovien ”hän sanoi” -rakenteiden kautta. Tämä rakenne kuitenkin jäsentyy uudestaan viimeisessä runoryhmässä, jossa nimetön nainen saa oman äänen kokonaisen runon ajaksi (SJH 58). Tapahtuva muutos mimeettisen tason puhujuudessa on tulkintani kannalta varsin merkityksellinen. Muutosta puhujien auktoriteettiasemissa pohjustetaan muutosta edeltävän runon viimeisellä rivillä:

> Nainen sanoi: hiljaa korvat. Hiljaa häntä. Hän sanoi:
> (SJH 57.)

Runon päättyminen kaksoispisteeseen on runoteoksessa poikkeuksellinen valinta, sillä samanlaisen, kaksoispisteen avulla runojen rajat ylittävän position saa vain minä-puhuja teoksen ensimmäisessä runossa (SJH 7). Muiden runojen retorisia tasoja leimaavat sen sijaan suljetut lauserakenteet ja runojen sulkeutuminen pisteeseen. Tässä mielessä uudenlaisen subjektiuden saavuttanut nainen saa uutta liikkumatilaa myös retorisella tasolla – erityisesti, jos teoksen proosarunojen kulmikas ja rajattu muoto tulkitaan merkkinä naisen roolin

[50] Samanlaisia havaintoja on tehnyt Päivi Tuomela (2006), joka lukee Eeva Kilven novelleja minuuden löytämiskertomuksina, joissa miehestä erkaantunut naissubjekti eheytyy luontosuhteen kautta.

ahtaudesta, kuten Siru Kainulainen (2008, 108; ks. myös luku 2.2.) tekee. Uudenlaisesta asemastaan käsin nainen voi määritellä puheen kautta itsensä.

Tämä kehitys on analoginen Emile Benvenisten (1966/1971, 224) lingvistiselle teorialle subjektivaatiosta, joka toteutuu minän sanoessa ”minä”. Retorisen tason keinojen kautta naisella on uudenlainen mahdollisuus sanoa minä,[51] kun auktoriteettisuhde naishahmon ja minä-puhujan välillä purkautuu. Benvenisteläinen subjektivaatio vaatii kuitenkin minän lisäksi myös sinän, joka ottaa vastaan minän lausuman (mt. 225). Miehestä tai Soturista ei ole enää naiselle sinäksi miehen ja naisen liiton purkautumisen jälkeen. Tulkinnassani naisen sinäksi hahmottuukin miehen sijaan teoksen nimetön minä-puhuja, joka väistyessään puhuntaa kertovilla rakenteilla jäsentävästä auktoriteetti-asemastaan antaa naiselle aiemmin vain minä-puhujalle kuuluneen mahdollisuuden sanoa ”minä”. Tämä runoteosta jäsentävä mutta mimeettisellä tasolla muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta hahmoton minä-puhuja[52] on siis tulkittavissa runoryhmän puheessa subjektivaation mahdollistavana toisena, ”sinänä”, jolle nainen sanoo minä. Tätä tulkintaa tukee se, että runon minä-puhujan ja naishahmon voi nähdä lähenevän runoteoksen kuluessa. Teoksen ensimmäisessä osiossa minä-puhuja viittaa nimettömään naiseen toistuvalla ilmauksella ”[t]unsin kerran naisen” (SJH 11,13,15). Ilmaus kertautuu viimeisessä osiossa, mutta vaihtuu imperfektistä preesensiin, muotoon ”[t]unnen naisen” (SJH 49, 51–52, 54–56). Tulkinnassani ajallisesti lähenevät minä-puhujan ja naisen äänet implikoivat myös muuttuneita valta-asetelmia: viimeisessä runoryhmässä uudenlaisen subjektiuden saavuttaneella naissubjektilla on lopulta valtaa sanoa ”minä” teosta hallinneelle minä-puhujalle.

Viimeisessä runoryhmässä ja teoksen tarinan lopussa kysymys naissubjektiudesta ratkeaa naiserityisyyden kautta. Naissubjekti eheytyy nimenomaan naiseuden kautta, mikä kytkee teoksen kolmannen puhetason arvomaailman olemusfeminismiin – ideologiaan, jonka mukaan naiset ja feminiinisyys ovat arvokkaita sinänsä (Lähteenmaa 2002, 278). Tällainen naiserityisyyttä korostava lähestymistapa tuottaa ja uusintaa sukupuolieroa (Käyhkö 2002, 59). Merja Kantokorpi (2001) onkin oikeassa tulkitessaan, että teos ”kertoo runoitse vanhaa tarinaa naisen ja miehen maailmojen peruuttamattomasta erilaisuudesta”. Tarinan uusi juonne

[51] Rakenne, jossa naishahmo sanoo ”minä”, näkyy Susiluodon tuotannossa myös esimerkiksi runossa ”Tyttökuoro”, jonka viimeisessä säkeessä ”[k]uollut tyttö” sanoo kohosteisesti ”Minä” (Susiluoto 2010, 17).

[52] Minä saa ”Prologin” (SJH 7) ja ”Epilogin” (SJH 61) lisäksi hahmon yhdessä runossa teoksen ensimmäisessä osiossa ja käy dialogia naisen kanssa (SJH 14) (ks. luku 2.2.).

suhteessa patriarkaalisiin sukupuolijärjestyksiin on kuitenkin se, että sukupuoliero latautuu positiivisesti: vaikka mies ja nainen erotetaan perustavalla tavalla toisistaan, sukupuolien välille ei rakennu arvolatausta, jossa naiseus määrittyy negatiiviseksi ja mieheys positiiviseksi. Runoteoksen olemusfeminismin voi nähdä kytkeytyvän käsitykseen radikaalista sukupuolierosta, jonka mukaan sukupuolten välillä on selkeä biologinen ja kulttuurinen ero, jonka tukahduttaminen on epätoivottavaa (Rojola 1996a, 169–170). Teoksen voikin nähdä tällaisen tukahduttamisen purkautumisena: uudenlainen naissubjektius mahdollistuu vasta kun nainen kiinnittyy luontoyhteyteen ja salattuun naistietoon, eli palautuu symbolisessa järjestyksessä marginalisoituun äärimmäisen feminiiniseen. Radikaali sukupuoliero kohtaa kuitenkin ongelman sex/gender -järjestelmässä: johtaessaan sukupuolieron biologiasta se tulee samalla kieltäneeksi jaon biologiseen ja sosiaaliseen sukupuoleen (mt. 170). Näin ollen essentiaalisen sukupuolieron – positiivisenkin – korostaminen voi tulla tukeneeksi patriarkaalista arvojärjestelmää ja luoneeksi eroon perustuvia hierarkkisia sukupuolijärjestyksiä.

6. LOPUKSI

Sekä Saila Susiluodon *Siivekkäissä ja Hännäkkäissä* että Merja Virolaisen runoteoksessa *Olen tyttö, ihanaa!* naissubjekti rakentuu suhteessa toiseen sekä symbolisen järjestyksen ja esisymbolisen rajankäyntiin. Merja Virolaisen runoteoksen ensimmäisestä runoryhmästä on paikannettavissa esioidipaalisen primaarinarsismin subjekti, joka ei vielä suhteudu toiseen. Primaarinarsismin subjektiuden suvereniteetti on kuitenkin valheellista ja se täytyy korvata toisenlaisella subjektiudella symboliseen järjestykseen astumisen jälkeen. Tällöin naissubjektius rakentuu suhteessa mimeettiseen sinään, joka on kolmannella puhetasolla määriteltävissä benvenisteläiseksi ”sinäksi” tai lacanilaiseksi ”Toiseksi”. Runoteoksen viimeisessä runoryhmässä sinään suhteutuva naissubjektius näyttäytyy ambivalenttina ja kristevalaisittain prosessin alaisena. Tällöin minän ja sinän suhde määrittyy sukupuolittuneeksi valtasuhteeksi, josta seuraa naishahmon epävarma, prosessin alainen subjektius. Saila Susiluodon teoksessa subjektiuden muutos on jotain päinvastaista. Runoteoksen tarinan alkutilannetta leimaa naissubjektiuden rajaaminen symbolisessa järjestyksessä. Uudenlaista muutospotentiaalia löytyy kuitenkin symbolisen järjestyksen marginaaleista: tyttöydestä ja naiserityisestä tiedosta ja kokemisen tavasta, mikä kytkeytyy esioidipaaliseen semioottiseen. Naissubjekti ei kuitenkaan hajoa semioottiseen samuuteen pysyvästi, vaan palaa symboliseen järjestykseen, jossa sukupuoliero määrittyy uudelleen naiserityisyyttä korostaen. Tämän muutosprosessin jälkeen Susiluodon runoteoksen naissubjektilla on valtaa sanoa minä, tulla subjektiksi.

Runoteosten tyttöidentiteetin representaatioissa keskiöön nousee ero. Merja Virolaisen runoteoksessa ero leimaa tyttöidentiteettiä monitahoisesti: tyttöidentiteetti syntyy erosta mieheen, aikuiseen naiseen ja toisiin mahdollisiin tapoihin olla tyttö. Tyttöidentiteetti on kuitenkin väliaikainen ja siitä on luovuttava aikuisuuteen siirryttäessä. Myös Saila Susiluodon *Siivekkäiden ja Hännäkkäiden* tarinaan sisältyy siirtymä tyttöidentiteetistä naisidentiteettiin. Tarinan aloittavassa ensimmäisessä runoryhmässä naissubjektin identiteettiä leimaa hajakeskittyminen: hahmon identiteetissä tyttö- ja naisidentiteetin ero ei jäsenny selkeästi, mikä johtaa identiteetin hajakeskittymiseen, identiteettikriisiin. Identiteettikriisi kuitenkin ratkeaa naissubjektiuden rakentuessa uudelleen teoksen kolmannessa runoryhmässä, jossa naishahmo saavuttaa aiemmin vain tytöille mahdollisen muutospotentiaalin symbolisen järjestyksen marginaaleissa. Tällöin tyttöidentiteetti on mahdollista korvata naisidentiteetillä.

Tyttöidentiteetin keskeisiksi ominaisuuksiksi määrittyy kummassakin teoksessa marginaalisuus ja väliaikaisuus. Teokset koskettavat myös kysymystä tyttöyden ja autonomian suhteesta, ja Merja Virolaisen teoksessa esiin nousee myös heräävä seksuaalisuus ja sen suhde sukupuolijärjestyksiin. Sen sijaan kiinnostavaa on, ettei tyttöys tai tyttöidentiteetti kohtaa kummassakaan teoksessa kysymystä intiimeistä ystävyyssuhteista, jotka kuitenkin nousevat esiin keskeisenä teemana tyttötutkimuksen teoriassa. Tyttöidentiteetti ja naissubjekti rakentuvatkin teoksissa – lukuun ottamatta Merja Virolaisen mimeettisen minän suhdetta allegoriseen ”siihen” – suhteessa mieheen, eivät toisiin naisiin tai tyttöihin.

Naissubjektius ja tyttöidentiteetti syntyvät suhteessa runoteosten tuottamiin sukupuolijärjestyksiin. Yksi kummankin runoteoksen keskeinen kiinnike sukupuolijärjestyksiin on raamatullista mytologiaa ja kristillistä diskurssia varioiva intertekstuaalisuus. *Raamatun* sukupuolihierarkioita tuottavat diskurssit kohtaavat kummassakin teoksessa vastustusta. Siinä missä Merja Virolaisella vastustuksen keino on pääasiassa ironia, *Siivekkäät ja Hännäkkäät* toistaa *Raamatun* mytologiaa toisin ja purkaa näin sukupuolten hierarkiasta suhdetta. Toisaalta kummassakin teoksessa toistuva sukupuolidikotomiaa tukeva naisen ja luonnon traditionaalinen kytkös ei kyseenalaistu teoksissa, vaan saa positiivisen latauksen: Virolaisen runoteoksen primaarinarsismin ihanuutta leimaa vahva luontokytkös ja Saila Susiluodon teoksessa naisen ja luonnon liiton vahvistuminen syventää uudenlaista subjektiutta. Runoteoksista abstrahoimissani tarinoissa subjektiuden ja identiteetin lisäksi myös keskushahmojen suhde sukupuolijärjestyksiin muuttuu. *Olen tyttö, ihanaa!* -runoteoksen suvereeni subjektiviteetti purkautuu symboliseen järjestykseen ja siellä muodostuviin sukupuolijärjestyksiin astuttaessa, ja runoteoksen tarinan lopussa minän ja sinän sukupuolittuneessa valtasuhteessa rakentuva naissubjektius näyttäytyy ambivalenttina. Saila Susiluodon runoteoksen alkua puolestaan leimaa lukkiutunut sukupuolijärjestys, jonka purkautuminen on edellytys uudenlaiselle subjektiudelle. Toisaalta *Siivekkäiden ja Hännäkkäiden* naiserityisyyttä korostava olemusfeministinen ideologia tulee rakentaneeksi toisenlaisen lukkiutunutta järjestelmää lähenevän sukupuolijärjestyksen: biologisen ja sosiaalisen sukupuolen samaistava olemusfeminismi implikoi ennalta määräytyneen – joskin positiivisen – sukupuolieron, joka toteutuu samanlaisena kaikkien naisten ja kaikkien miesten välillä.

Olen päätynyt tutkimustuloksiini ensisijaisena metodinani runon puhetasojen analyysi. Tutkimuksessani runon puhetasojen analyysi onkin toiminut juuri metodina, ei esimerkiksi itsenäisenä tutkimuskohteena; tarkoitukseni ei ole esimerkiksi ollut erottaa analyyttisesti puhetasoja ja tarkastella eri puhetasojen osuutta merkityksen muodostumisessa jokaisen analyysin yhteydessä. Ennemminkin puhetasojen analyysi on väline, jonka avulla on mahdollista kartoittaa ja eritellä niitä tekijöitä, jotka muodostavat runon lyyrisen minän – runon äänen, joka kokoaa eri tasoilla syntyvät merkitykset. Lyyrisen minän ääni, jonka tavoittamisen välineenä olen käyttänyt puhetasojen analyysiä, syntyy jo määritelmällisesti yhteistyössä lukijan kanssa. Yksittäisiä merkityksen muodostumisen keinoja tärkeämmäksi ovatkin tutkimuksessa nousseet omaa tulkintaani kehystävät kysymykset sukupuolesta, subjektista ja identiteetistä. Toisaalta metodinen valinta on yhteismitallinen myös varsinaisten tutkimuskysymysten kanssa, sillä taustateoriani mukaan subjekti ja identiteetti rakentuvat kielessä, puheessa ja diskursseissa, joten runon tulkitseminen juuri runon puheen ja sen tasojen kautta on ollut myös tässä mielessä tutkielman kannalta hedelmällinen lähestymistapa.

Runon puhetasojen analyysi antaa mahdollisuuden tutkia runojen merkityksiä riippumatta siitä syntyvätkö ne intertekstuaalisten suhteiden, runon figuureiden vai esimerkiksi kerrontarakenteiden kautta. Lähestymistapa ei siis sulje mitään pois, kuten pelkkä runon tarinallisuuden, kuvallisuuden tai intertekstuaalisuuden tutkiminen tekisi. Tässä mielessä malli on joustava, mutta sillä on kuitenkin analyyttistä erotteluvoimaa: lyyrisen minän abstrahoiminen ei tarkoita tekstin pintatason ottamista sellaisenaan, vaan runon puheen hierarkkisen rakenteen huomioon ottavaa tulkintaa, jossa mimeettisen tason aines on aina alisteinen retorisella ja lopulta kolmannella puhetasolla syntyville merkityksille. Tämä hierarkkinen rakenne on koodattu tulkintaan, vaikka itse tulkinnan käytäntö ei olekaan suoraviivaista siirtymistä puhetasojen hierarkiassa ylöspäin vaan syklistä liikettä puhetasojen välillä, kuten luvussa 5.1. kuvailen. Hierarkian ylimmällä portaalla, kolmannella puhetasolla, lyyrisen minän konstruktoiminen palaa aina lopulta jossain määrin lukijaan. Näin tapahtuu tietysti kaikessa tekstien tulkinnassa, mutta esittelemäni mallin etu on se, että tämä tekijä on eksplisiittisesti esillä mallissa: puhetasojen analyysissä lukija ja lukijan teoreettiset taustaoletukset ovat osa runon tulkintaa jo määritelmällisesti.

Tämä tutkimus on rakentunut paitsi tiettyjen taustateorioiden ja metodologisten lähtökohtien, myös muutamien tulkinnallisten taustaoletusten varaan. Olen lukenut runoja tarinallisina ja pitänyt kiinni ajatuksesta, jonka mukaan teoskokonaisuus on tarkasteltavissa jonkin yhteisen

nimittäjän – lyyrisen minän – kautta. Tämä ei tietenkään ole ainoa mahdollinen lähestymistapa, vaan esimerkiksi runon moniäänisyyttä korostava tutkimus voisi tuottaa tutkimuskohteistani hyvin toisenlaisia tulkintoja. Toisaalta myös narratologisempi lähestymistapa, jossa runoteosten tarinallisuus olisi taustaoletuksen sijaan suuremman huomion ja problematisoinnin kohteena, voisi tuottaa kiinnostavia tulkintoja. Myös monet muut tekijät, kuten runojen retorisen tason keinot, symboliikka tai intertekstuaalisuus, voisivat tulla syvemmin tutkituiksi, jos ne eivät olisi alisteisia subjekti- ja identiteettiproblematiikalle, kuten tässä tutkimuksessa. Yksi tutkimuksen työhypoteesi on ollut tutkimuskohteiden sijoittuminen kirjallisuushistorialliseen kategoriaan, 2000-luvun tyttörunouteen, joka on ollut runoteosten pääasiallinen, joskin tässä tutkimuksessa vähälle problematisoinnille jäänyt, kaunokirjallinen konteksti. Näin rajatun tutkimuksen puitteissa ei ole kuitenkaan ollut mahdollista luoda kokonaiskuvaa koko ilmiöstä, vaan myös tämä jää tulevien tutkimusten tehtäväksi.

LÄHTEET

Tutkimuskohteet

SUSILUOTO, SAILA 2001: *Siivekkäät ja Hännäkkäät. Proosarunoja*. Helsinki: Otava. (= SJH)

VIROLAINEN, MERJA 2003: *Olen tyttö, ihanaa!* Helsinki: Tammi. (= OTI)

Muu kaunokirjallisuus

HUOTARINEN, VILJA-TUULIA 2004: *Sakset kädessä ei saa juosta*. Helsinki: WSOY.

KALLAS, AINO 1928/2003: *Sudenmorsian. Hiidenmaalainen tarina*. Helsinki: Otava.

LÖNNROT, ELIAS 1840: *Kanteletar: taikka Suomen Kansan Wanhoja Lauluja ja Wirsiä*. SKS: Helsinki.

NIEMI, JUULI 2003: *Tara. Runotarina.* Helsinki: Otava.

NIEMI, JUULI 2005: *Pitkästä ilosta. Runotarina*. Helsinki: Otava.

RAAMATTU 1992: *Pyhä Raamattu: Vanha testamentti, Uusi testamentti.* Helsinki: Suomen Pipliaseura.

SUSILUOTO, SAILA 2005: *Auringonkierto. Proosarunoja*. Helsinki: Otava.

SUSILUOTO, SAILA 2010: *Carmen*. Helsinki: Otava.

WALLIN, KRISTIINA 2005: *Kengitetyn eläimen jäljet*. Helsinki: Tammi.

VIROLAINEN, MERJA 1995: *Tervapeili*. Helsinki: WSOY.

VUORINEN, KATARIINA 2006: *Kylmä rintama*. Turku: Savukeidas Kustannus.

Tutkimuskirjallisuus

AAPOLA, SINIKKA 1992: ”Helsinkiläistyttöjen ystävyyssuhteet: ihanteina itsenäisyys, läheisyys ja monipuolisuus.” – *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa*. Toim. Jaana Lähteenmaa & Sari Näre. Tietolipas 124. Helsinki: SKS. 83−102.

AAPOLA, SINIKKA 2002: ”Pikkutyttöjä vai puoliaikuisia? Tytöt, vanhemmat ja kontrolli.” – *Tulkintoja tytöistä*. Toim. Sanna Aaltonen & Päivi Honkatukia. Tietolipas 187. Helsinki: SKS. 129−147.

ALA-ILOMÄKI, KATI 2003: ”Tyttöyden kautta naiseuteen.” Kiiltomato.net. URL: http://www.kiiltomato.net/merja-virolainen-olen-tytto-ihanaa/. Viitattu 11.9.2011.

BENVENISTE, EMILE 1966/1971: *Problems in General Linguistics*. Transl. by Mary Elizabeth Meek. Miami linguistics series; no 8. Coral Gapies: University of Miami Press.

BLOMBERG, KRISTIAN; TAVI, HENRIIKKA & MANNINEN, TEEMU 2009: ”2000-luvun runous.” − *Tuli&Savu*. 4/2009. 6–12.

CELAN, PAUL 1960/2000: ”Meridiaani.” Suom. Otto Lappalainen. – *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS. 339–350.

CIXOUS, HÉLÈNE 1975/1981a: “Sorties.” Transl. by Ann Liddle. – *New French Feminisms. An Anthology*. Edit. by Elaine Marks & Isabelle de Courtivron. New York: Harvester. 90–98.

CIXOUS, HÉLÈNE 1975/1981b: “The Laugh of the Medusa.” Transl. by Keith Cohen & Paula Cohen. – *New French Feminisms. An Anthology*. Edit. by Elaine Marks & Isabelle de Courtivron. New York: Harvester. 245–264.

CULLER, JONATHAN 1981: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction.* London & New York: Routledge.

DE LAURETIS, TERESA 1987/2004: ”Sukupuolen teknologia.” – Teresa de Lauretis: *Itsepäinen vietti*. Suom. Tutta Palin & Kaisa Sivenius. Toim. Anu Koivunen. Tampere: Vastapaino. 35–76.

DOBRIN, SIDNEY I. & KIDD, KENNETH B. 2004: “Introduction. Into the Wild.” – *Wild Things. Children’s Culture and Ecocriticism*. Edit. by Sidney I. Dobrin and Kenneth B. Kidd. Detroit: Wayne State University Press. 1–15.

EERIKÄINEN, HANNU 2006: ”Halu ja nautinto järjen haasteena.” – *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat.* Toim. Taina Kinnunen & Anne Puuronen. Helsinki: Gaudeamus. 13–43.

ELIOT, T.S. 1919/2000: ”Perinne ja yksilöllinen lahjakkuus.” Suom. Minna Castrén. – *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS. 279–284.

ELOVAARA, RAILI 1992: ”*Olen tyhjä huone”. Tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista*. Helsinki: Yliopistopaino.

GENETTE, GERALD 1987/1997: *Paratexts. Thresholds of Interpretation.* Transl. by Jane E. Lewin. Literature, Culture, Theory; no 20. Cambridge: Cambridge University Press.

GILBERT, SANDRA M. & GUBAR, SUSAN 1979/1984: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven & London: Yale University Press.

GOFFMAN, ERVING 1981: *Forms of Talk*. University of Pennsylvania publications in conduct and communication. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

GOLDBERG, ELLEN 2002: *The God Who Is Half Woman. Ardhanārīśvara in Indian and Feminist Perspective*. Albany: State University of New York Press.

GRAHAM, ALLEN 2000: *Intertextuality*. The New Critical Idiom. London & New York: Routledge.

GROSZ, ELIZABETH 1990: *Jacques Lacan. A feminist introduction*. London & New York: Routledge.

GRÜNTHAL, SATU 1997: *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 177. Helsinki: SKS.

HAAPALA, VESA 2005: *Kaipaus ja kielto. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1021. Helsinki: SKS.

HAAPALA, VESA & LILLQVIST, HOLGER 2010: ”Runo ja puhuja. Lyriikan teoriaa ja tutkimusotteita.” Taiteidentutkimuksen valtakunnallinen virtuaaliopetus. URL: http://www.helsinki.fi/hum/kotim.kirjallisuus/opiskelu/Lyriikankurssi/Puhuja/puhuja.htm. Viitattu 13.3.2011.

HAASJOKI, PAULIINA 2007: ”Vapaarytmisyyden analyysista. Työkalut vapaat mutta herkkyys tarpeen.” – *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 93−117.

HALL, STUART 1988/1999: ”Minimaaliset minät.” − Stuart Hall: *Identiteetti*. Suom. & toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino. 9−18.

HALL, STUART 1992/1999: ”Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä.” – Stuart Hall: *Identiteetti*. Suom. & toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.19−76.

HALL, STUART 1996/1999: ”Kuka tarvitsee identiteetin käsitettä?” – Stuart Hall: *Identiteetti*. Suom. & toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino. 245−272.

HARKKO, SUVI 2011: ”’Me olemme vedenneitoja jotka heittävät terän aaltoihin.’ Tyttöyttä tematisoivat motiivit Vilja-Tuulia Huotarisen runokokoelmassa *Sakset kädessä ei saa juosta* ja Kristiina Wallinin runokokoelmassa *Kengitetyn eläimen jäljet*.” Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Turku: Turun yliopisto.

HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

HRUSHOVSKI, BENJAMIN 1984: “Poetic Metaphor and Frames of Reference. With Examples from Eliot, Rilke, Mayakovsky, Mandelshtam, Pound, Creeley, Amichai, and the New York Times.” – *Poetics Today*. 1/1984. 5−43.

HUOTARINEN, VILJA-TUULIA 2007: ”Tuhat taikasanaa tytöksi.” – *Tuli&Savu*. 1/2007. 44−49.

HUOPAINEN, HILKKA 1992: ”Tytöstä nuoreksi naiseksi. Psykologinen näkökulma tytön sukupuoli-identiteetin kehitykseen.” – *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa.* Toim. Jaana Lähteenmaa & Sari Näre. Tietolipas 124. Helsinki: SKS. 37–46.

HÄMÄLÄINEN, TANJA 2010: ”’Enkelten kuvia lumihangessa.’ Symbolit tyttöyttä rakentamassa SinäMinä-lehden Omat runot -palstan runoissa.”. Pro gradu -tutkielma. Suomen kirjallisuus. Tampere: Tampereen yliopisto.

HÖKKÄ, TUULA 1991: *Mullan kirjoitusta, auringon savua. Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernisuuteen.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 553. Helsinki: SKS.

HÖKKÄ, TUULA 1995: ”Lyyrinen minä. Onko häntä, onko sitä, onko sinua? Subjektin problematiikkaa lyriikan teoriassa ja historiassa.” – *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä,*

kirjallisuudesta, filosofiasta. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Tietolipas 139. Helsinki: SKS. 106–130.

HÖKKÄ, TUULA 2000a: ”Tunteen ja kielen poetiikat.” – *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS. 11–20.

HÖKKÄ, TUULA 2000b: ”Margarete Susman.” – *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS. 185.

IKONEN, TEEMU 2001/2008: ”Tarina ja juoni.” – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala. 3. tarkistettu painos. Tietolipas 174. Helsinki: SKS. 183–205.

IRIGARAY, LUCE 1977/1985: *This Sex Which is Not One*. Transl. by Catherine Porter & Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press.

JOKINEN, ARTO 2000: *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri.* Tampere: Tampere University Press.

JOKINEN, EEVA 2004: ”Päiväkirjat tiedon lajina.” – *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta.* Toim. Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 118–140.

JUVONEN, TUULA 2006: ”Seksuaalisen ruumiin jäljillä.” – *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat.* Toim. Taina Kinnunen & Anne Puuronen. Helsinki: Gaudeamus. 71–90.

JÄRVINEN, IRMA-RIITTA 1981: ”Mikä on legenda?” – *Legendat. Kansankertomuksia Suomesta ja Karjalasta*. Toim. Irma-Riitta Järvinen. Helsinki: SKS. 7–23.

KAINULAINEN SIRU 2004: ”Onko tyttönä ihanaa?” – *MotMot. Elävien runoilijoiden klubin vuosikirja 2003.* Toim. Antti Nylén & Saila Susiluoto. Helsinki: WSOY. 165–168.

KAINULAINEN, SIRU 2007: ”Metrumin merkityksiä: eli voiko runoa mitata?” – *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin.* Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 69–92.

KAINULAINEN, SIRU 2008: ”Proosarunon merkitsevä muoto.” – *Suomalaisia nykyrunoilijoita*. Toim. Siru Kainulainen ja Johanna Krappe. Helsinki: BTJ Kustannus.108–116.

KAINULAINEN, SIRU 2011: *Kun sanat eivät riitä. Rytmi, modernismi ja Eila Kivikk'ahon runous.* Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C, Scripta lingua Fennica edita. Turku: Turun yliopisto.

KANTOLA JANNA 2001/2008: ”Runoja, metaforia, symboleita.” – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala. 3. tarkistettu painos. Tietolipas 174. Helsinki: SKS. 271–289.

KANTOLA, JANNA 2001: *Runous plus. Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta.* Helsinki: Palmenia-Kustannus.

KANTOKORPI, MERVI 1990/2003: ”Proosan runousoppia.” – *Runousopin perusteet*. Toim. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari. Palmenia-sarja. Helsinki: Yliopistopaino. 105–171.

KANTOKORPI, MERVI 2001: ”Sudenmorsian juoksee jälleen.” – *Helsingin Sanomat*. 7.11.2001.

KESONEN, KAISU 2007: ”Metonymia. Metaforaan limittyvä kielikuva.” – *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin.* Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 167−189.

KIVILAAKSO, SIRPA 2008: ”Anni Swan. Feministisen sadun aloittaja.” – *Naistutkimus: Kvinnoforsking*. 3/2008. 63−66.

KOIVUNEN, ANU 1996: ”Sorto.” – *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 35–76.

KOKKO, KARRI 2008: ”Leikkivä ihminen. Runoilija Johanna Venhon haastattelu.” – *Parnasso*. 5/2008. 26−27.

KOSONEN, PÄIVI 1996a: ”Subjekti.” – *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 179–205.

KOSONEN, PÄIVI 1996b: ”Johdanto.” – *Naissubjekti ja postmoderni*. Toim. Päivi Kosonen. Helsinki: Gaudeamus. 7–20.

KOSKIMIES, SATU 2006: ”Olen tyttö, ihanaa! Juuli Niemen proosarunoissa on ikävä isää.” − *Helsingin Sanomat*. 2.2.2006.

KRAPPE, JOHANNA 2007: ”Monimerkityksinen metafora.” – *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 145–165.

KRAPPE, JOHANNA 2008a: ”Vastakohtien runoilija.” − *Suomalaisia nykyrunoilijoita*. Toim. Siru Kainulainen ja Johanna Krappe. Helsinki: BTJ Kustannus. 141−152.

KRAPPE, JOHANNA 2008b: ”Äitiyden arjen ja juhlan kuvaaja.” − *Suomalaisia nykyrunoilijoita*. Toim. Siru Kainulainen ja Johanna Krappe. Helsinki: BTJ Kustannus. 129−139.

KRISTEVA JULIA 1967/1993: ”Sana, dialogi ja romaani.” Suom. Kirsi Saarikangas. − *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967−1993*. Eurooppalaisia ajattelijoita. Helsinki: Gaudeamus. 21−50.

KRISTEVA, JULIA 1974/1986: “Revolution in Poetic Language.” Transl. by Margaret Waller. − *The Kristeva Reader*. Edit. by Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell. 89─136.

KRISTEVA, JULIA 1976/1993: ”Paikannimet”. Suom. Riikka Stewen. − *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967−1993*. Eurooppalaisia ajattelijoita. Helsinki: Gaudeamus.111−136.

KRISTEVA, JULIA 1977/1993: ”Identiteetistä toiseen.” Suom. Pia Sivenius. ─ *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967−1993*. Eurooppalaisia ajattelijoita. Helsinki: Gaudeamus. 85−110.

KRISTEVA, JULIA 1980/1993: ”Likaisuus muuttuu saastaksi.” Suom. Pia Sivenius. − *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967−1993*. Eurooppalaisia ajattelijoita. Helsinki: Gaudeamus. 187−222.

KRISTEVA JULIA 1983/1993: ”Freud ja rakkaus. Ahdistava hoito.” Suom. Pia Sivenius. − *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967−1993*. Eurooppalaisia ajattelijoita. Helsinki: Gaudeamus. 223−260.

KUOKKANEN, SUVI 2009: ”’Me olemme vedenneitoja, jotka heittävät terän aaltoihin.’ Tyttöyden representaatiot Vilja-Tuulia Huotarisen runokokoelmassa Sakset kädessä ei saa juosta.” − *Sanelma. Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 2009*. Toim. Riitta Jytilä. Turku: Turun yliopisto. 65−81.

KÄYHKÖ, MARI 2002: ”Siivoojaksi ja näkymättömäksi kodinhengettäreksi. Kuinka työväenluokkaisista tytöistä kasvatetaan kunnon naisia?” – *Tulkintoja tytöistä*. Toim. Sanna Aaltonen & Päivi Honkatukia. Tietolipas 187. Helsinki: SKS. 42–62.

LAAKSO, MARIA; LAHTINEN, TONI & HEIKKILÄ-HALTTUNEN, PÄIVI 2011: ”Johdatus lasten- ja nuortenkirjallisuuden luontoon.” – *Tapion tarhoista turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen. Tietolipas 235. Helsinki: SKS. 9–28.

LACAN, JACQUES 1966/1977: *Écrits. A Selection*. Transl. by Alan Sheridan. New York & London: W.W. Norton & Company.

LAHIKAINEN, JOHANNA 2000: ”’Miten ihmeessä sinä nappasit hänet?’ Epävarma subjekti ja morsiamuuden suuri kertomus Margaret Atwoodin romaanissa *The Edible Woman*.” −

Subjektia rakentamassa. Tutkielmia minuudesta teksteissä. Toim. Tomi Kaarto & Lasse Kekki. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A n:o 48. Turku: Turun yliopisto. 108−130.

LAININEN, HENNA 2002: ”Kuka puhuu Tua Forströmin runoissa? *On niin kuin on* ja *Vihreän huoneen varjoissa*: lyyrinen minä kohtaa postmodernin poetiikan.” – *Lukuja metodisesta kamppailusta. Monimetodisia tutkielmia kirjallisuudesta*. Toim. Pekka Tammi. Taideaineiden laitos. Tampere: Tampereen yliopisto. 1–31.

LAPPALAINEN, PÄIVI 1990: ”Isän ääni. Kirjallisuushistoriamme ja patriarkaalinen ideologia.” – *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus*. Toim. Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. Sarja A, N:o 20. Turku: Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos. 71–95.

LAUKKANEN, MARJO 2006: ”Ekakerta nuorten nettikeskusteluissa.” – *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Toim. Taina Kinnunen & Anne Puuronen. Helsinki: Gaudeamus. 91–108.

LAUKOLA, ANNIMARIA 2000: ”Eihän minulla ole oikeutta omaan itseeni? Äitikuva Anna-Leena Härkösen romaanituotannossa.” Pro gradu -tutkielma. Kirjallisuuden laitos. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

LEHIKOINEN, TIINA 2007a: ”Runo puheena ja runon puhujat. ’En jaksa nauramatta katsoa sinua’” – *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 213–237.

LEHIKOINEN, TIINA 2007b: ”Hei kuka puhuu. Runon ääni ja minä.” – *Sanelma. Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 2006*. Toim. Niko-Matti Ahti. Turku: Turun yliopisto. 55–87.

LEHTINEN, PÄIVI 2003: ”Tytöstä tulee nainen.” *Helsingin Sanomat*. 14.12.2003.

LEHTONEN, JUKKA 2002: ”Kaapissa avoimesti ja piilossa julkisesti. Ei-heteroseksuaaliset nuoret naiset kertovat ja vaikenevat seksuaalisuudestaan.” – *Tulkintoja tytöistä*. Toim. Sanna Aaltonen & Päivi Honkatukia. Tietolipas 187. Helsinki: SKS. 148–165.

LEHTONEN, SANNA 2010: ”Näkymättömiä tyttöjä ja vanhoja nuoria naisia. Fantastiset ruumiilliset muodonmuutokset ja sukupuoli lastenfantasiakirjoissa.” – *Naistutkimus: Kvinnoforskning*. 2/2010. 59–63.

LEPPIHALME, ILMARI 1995: ”Penelopen urakka: Myytinkäytön ongelmia ja strategioita naiskirjallisuudessa.” – *Hullu herttuatar ja muita naisia. Sukupuolen konstruktointia naiskirjallisuudessa.* Toim. Raija Paananen & Nina Työlahti. Acta Universitatis Ouluensis. B Humaniora 18. Oulu: Oulun yliopisto. 21–44.

LILJESTRÖM, MARIANNE 1996: ”Sukupuolijärjestelmä.” – *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 111–138.

LILLQVIST, HOLGER 2001: *Avgrund och paradis. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran.* Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 627. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

LINNA, ERIKA 2008: ”När jag översatte rum. En analys av metaforer i Saila Susiluotos *Huoneiden kirja* och dess svenska översättning.” Pro gradu -tutkielma. Pohjoismaisten kielten ja pohjoismaisen kirjallisuuden laitos. Helsinki: Helsingin yliopisto.

LUHTAKALLIO, EEVA 2003: ”Julkinen nainen ja mies. Sukupuolirepresentaatiot suomalaisten ja ranskalaisten aikakauslehtien kansikuvissa 1955, 1975 ja 1995.” Pro gradu -tutkielma. Sosiologian laitos. Helsinki: Helsingin yliopisto.

LUMMAA, KAROLIINA 2007: ”Aihe, motiivi ja topos. Miksi runossa kuvataan kukkaa?” – *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin.* Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 41–65.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 1995: ”Johdatus subjektiin.” – *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta.* Toim. Pirjo Lyytikäinen. Tietolipas 139. Helsinki: SKS. 7–11.

LÄHTEENMAA, JAANA & NÄRE, SARI 1992: ”Tyttötutkimuksen palmikkoja punomassa.” – *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa.* Toim. Jaana Lähteenmaa & Sari Näre. Tietolipas 124. Helsinki: SKS. 9–21.

LÄHTEENMAA, JAANA 2002: ”Tyttöjä pelastamassa. Mistä ja miksi?” – *Tulkintoja tytöistä*. Toim. Sanna Aaltonen & Päivi Honkatukia. Tietolipas 187. Helsinki: SKS. 271–286.

MATERO, JOHANNA 1996: ”Tieto” – *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 245–296.

MCHALE, BRIAN 2009: “Beginning to Think About Narrative in Poetry”. – *Narrative* 1/2009. 11–30.

MELKAS, KUKKU 2007: *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa*. Helsinki: SKS.

MELKAS, KUKKU 2011a: ”’On syntynyt uusi ihminen’. Yrjö Kokon saturomaani *Pessi ja Illusia* eettisenä puheenvuorona luonnon puolesta.” – *Tapion tarhoista turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen. Tietolipas 235. Helsinki: SKS. 128–137.

MELKAS, KUKKU 2011b: ”Arvoituksellinen luonto. Ihmisen ja luonnon oikukas rinnakkaiselo Anni Swanin sadussa ’Aaltojen salaisuus’.” – *Tapion tarhoista turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen. Tietolipas 235. Helsinki: SKS. 90–100.

MIKKONEN, KAI 2001/2008: ”Lukeminen tulkintana.” – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala. 3. tarkistettu painos. Tietolipas 174. Helsinki: SKS. 64–90.

MOI, TORIL 1985/1990: *SUKUPUOLI / TEKSTI / VALTA. Feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. Tampere: Vastapaino.

MOI, TORIL 1989/1990: ”Feministinen, naispuolinen, naisellinen.” Suom. Päivi Lappalainen. – *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus.* Toim. Pirjo Ahokas & Lea Rojola. Sarja A, N:o 20. Turku: Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos. 17–38.

MORRIS, PAM 1993/1997: *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen.* Suom. & toim. Päivi Lappalainen. Tietolipas 142. Helsinki: SKS.

NASKALI, PÄIVI 1996: ”Äitiys ja naisen subjektius Simone de Beauvoirin ja Julia Kristevan ajattelun pohjalta.” – *Kasvatus.* 2/1996. 162–171.

NISSINEN, MATTI 1999: ”Sukupuoli Raamatun maailmassa ja tulkinnassa.” – *Uskonto ja sukupuoli.* Toim. Tuija Hovi, Aili Nenola, Tuula Sakaranaho & Elina Vuola. Helsinki: Helsinki University Press. 16–42.

NÄRE, SARI & LÄHTEENMAA, JAANA 1992: ”Moderni suomalainen tyttöys. Altruistista individualismia.” – *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa.* Toim. Jaana Lähteenmaa & Sari Näre. Tietolipas 124. Helsinki: SKS. 239–335.

NÄRE, SARI 1992: ”Liisa Älä! Älä! -maassa. Tyttöjen autonomian säätely.” – *Letit liehumaan. Tyttökulttuuri murroksessa.* Toim. Jaana Lähteenmaa & Sari Näre. Tietolipas 124. Helsinki: SKS. 25−36.

NÄRE, SARI 2002: ”Intimisoituvan kulttuurin muistijälkiä tytöissä.” – *Tulkintoja tytöistä.* Toim. Sanna Aaltonen & Päivi Honkatukia. Tietolipas 187. Helsinki: SKS. 251–286.

OJA, OUTI 2004: ”5 210 sanaa metalyriikan tutkimisesta.” – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain.* 1/2004. 6–23.

OJANEN, KAROLIINA 2008: ”Tyttötutkimuksen tytöt. Keskustelua tyttöyden moninaisuudesta ja tyttöjen vallasta.” *Elore.* 1/2008. URL: http://www.elore.fi/arkisto/1_08/oja_b_1_08.pdf. Viitattu 18.4.2011.

PERLOFF, MARJORIE & DWORKIN, CRAIG 2009: **“**Introduction: The sound of poetry / the poetry of sound”. – *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Edit. by Marjorie Perloff & Craig Dworkin. Chicago: University of Chicago Press. 1–17.

RATIA, TAINA 2007: ”Runon kuvakielisyyden ulottuvuudet.” – *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin.* Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 121–143.

RIEKKO, IIDA 2004: ”Leikkien naiseksi.” – *Parnasso*. 1/2004. 77–78.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1983/1991: *Kertomuksen poetiikka.* Suom. Auli Viikari. Tietolipas 123. Helsinki: SKS.

ROJOLA, LEA 1990: ”Salainen, tyhjä kirjoitus. Eeva-Liisa Manner Platonin luolassa.” – *Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuudentutkimus.* Toim. Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. Sarja A, N:o 20. Turku: Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos. 97–122.

ROJOLA, LEA 1996a: Ero. – *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 159–178.

ROJOLA, LEA 1996b: ”’Me kumpikin olemme minä.’ Leena Krohnin vastavuoroisuuden etiikasta.” – *Naissubjekti ja postmoderni*. Toim. Päivi Kosonen. Helsinki: Gaudeamus. 23–43.

RONKAINEN, SUVI 1999: *Ajan ja paikan merkitsemät. Subjektiviteetti, tieto ja toimijuus.* Helsinki: Gaudeamus.

ROSSI, VENLA 2009: ”Maskuliinista lyriikkaa. Miesrunous nostaa päätään Suomessa, mutta mitä se on?” − *Hiidenkivi*. 2/2009. 13−15.

RUNDGEN, HETA 2007: ”Minästä toiseen. Lacanilaisen subjektin syntymä Anaïs Ninin *House of Incestissä* ja Hélène Cixous’n *Dedans*’issa.” Pro gradu -tutkielma. Yleisen kirjallisuustieteen laitos. Helsinki: Helsingin yliopisto.

SAARIKOSKI, HELENA 2009: *Nuoren naisellisuuden koreografioita. Spice Girlsin fanit tyttöyden tekijöinä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 123. Helsinki: SKS.

SALMI-NIKANDER, KIRSTI 2002: ”Pahan tytön viimeiset sanat.” – *Tulkintoja tytöistä*. Toim. Sanna Aaltonen & Päivi Honkatukia. Tietolipas 187. Helsinki: SKS. 185–206.

SALONEN, HELI 1999: ”Naisen myyttinen pahuus kansanperinteen naiskuvissa.” – *Uskonto ja sukupuoli*. Toim. Tuija Hovi, Aili Nenola, Tuula Sakaranaho & Elina Vuola. Helsinki: Helsinki University Press. 97–115.

SEUTU, KATJA 2009: *’Olla elävän sanat.’ Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa* Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa. Helsinki: SKS.

SIRO, JUHA 2001: ”Äiti kertoo sadun.” – Kiiltomato.net. URL: http://www.kiiltomato.net/saila-susiluoto-siivekkaat-ja-hannakkaat/. Viitattu 9.2.2009.

SIROLA, JOUKO 2002: ”Sadun varjolla.” – *Nuori Voima*. 1/2002. 50–51.

SUOMELA, SUSANNA 2001/2008: ”Teemasta ja sen tutkimuksesta”. – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala. 3. tarkistettu painos. Tietolipas 174. Helsinki: SKS. 140–161.

SUSILUOTO, SAILA & SANTANEN, EINO 2006: ”Alkusoittoa.” – *Uusi ääni. Uuden runouden antologia*. Toim. Saila Susiluoto & Eino Santanen. Helsinki: Otava. 9−17.

SUSMAN, MARGARETE 1910/2000: ”Minämuoto ja symboli.” Suom. Oili Suominen. − *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS. 186–188.

TOLONEN, TARJA 2001: *Nuorten kulttuurit koulussa. Ääni, tila ja sukupuolten arkiset järjestykset*. Helsinki: Gaudeamus.

TUOMELA, PÄIVI 2006: ”Hirvihärkien morsian. Nainen, luonto ja subjekti Eeva Kilven novelleissa.” Pro gradu -tutkielma. Suomen kirjallisuus. Taideaineiden laitos. Tampere: Tampereen yliopisto.

TYÖLAHTI, NINA 1995: Nainen, noita ja puutarha – Sylvia Townsend Warner ja 20-luvun uusi nainen. – *Hullu herttuatar ja muita naisia. Sukupuolen konstruktointia naiskirjallisuudessa.* Toim. Raija Paananen ja Nina Työlahti. Acta Universitatis Ouluensis. B Humaniora 18. Oulu: Oulun yliopisto. 45–56.

WALLDÉN, NETTA 2008: ”’Helmet, veri, peilipalat, niistä meidät tehtiin.’ Leksikaalinen koheesio ja koherenssin rakentuminen Saila Susiluodon proosarunoissa. Pro gradu -tutkielma. Kieli- ja käännöstieteiden laitos. Tampere: Tampereen yliopisto.

VIIKARI, AULI 1990/2005: ”Lyriikan runousoppia.” – *Runousopin perusteet*. Toim. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari. Palmenia-sarja. Helsinki: Yliopistopaino. 39–104.

VIIKARI, AULI 1991: ”Lyriikan subjektista.” – *Monikasvoinen subjekti. Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista*. Toim. Juha Hyvärinen. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A; nro 23. Turku: Turun yliopisto. 105–114.